الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة أمحمد بوقرة - بومرداس
كلية الآداب و اللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université M'hamed BOUGARA Boumerdès
Faculté des Lettres et des Langues

المجلس العلمي

الرقم :06/ ك آ ل / م ع / 2023

مستخرج من محضر إجتماع المجلس العلمي للكلية
في دورته العادية 22 مارس 2023

صادق المجلس على التقارير الخبرة الإيجابية حول المطبوعة البيداغوجية المقدمة من طرف الأستاذة **عليوات سامية الموسومة بـــ : محاضرات في مقياس التحليل النفسي للأدب** ، الموجهة لطلبة السنة الثالثة ليسانس تخصص نقد ومناهج ، لغرض الترشح أستاذ التعليم العالي

الخبير الأول : **بن جيلالي معاشو**	الرتبة : **أستاذ محاضر أ**	جامعة بومرداس
الخبير الثاني : **علاق فاتح**	الرتبة : **أستاذ التعليم العالي**	جامعة الجزائر2

رئيس المجلس العلمي

رئيس المجلس العلمي
لكلية الآداب و اللغات
ف. بن رمضان

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة امحمد بوقرة ببومرداس

كلية الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربية

محاضرات في مقياس التحليل النفسي للأدب

موجّهة لطلبة السنة الثالثة ل.م.د.: تخصّص: نقد ومناهج. السداسي الخامس.

إعداد الدكتورة: سامية عليوات.

السنة الجامعية 2023/2022

المحاضرة الأولى: علاقة الأدب بالأحاسيس النفسية:

1- مقدّمة: للنظرات السيكولوجية في الأدب واللّفتات المعبّرة عن الخبرة بالنفس الإنسانية جذور بعيدة، ترجع إلى حقب زمنية أبعد بكثير من تاريخ ظهور مناهج علم النفس ودراساته الحديثة. فالملاحظات النفسية في الأدب العربي القديم كثيرة ومتنوعة الدلالة، فهي لم تنحصر في الكتب البلاغية أو النقدية فحسب، بل نجدها خارج هذه الكتب أيضا، نجدها في أشعار الشعراء، وكتابات الأدباء كالجاحظ، وفي مجالس الأدب...الخ. فأغلب الذين ناقشوا الصلة بين علم النفس والأدب، اعتمدوا على تلك الملاحظات النفسية المتناثرة في ثنايا الكتب البلاغية والنقدية العربية القديمة لتأكيد وجهة نظرهم، وقد أمدهم كتاب "الشعر والشعراء" لابن قتيبة وكتابا "أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني وغيرها بزاد كثير مما له علاقة أو صلة ما بالموضوع.

2- الأدب والأحاسيس في الفلسفة الإغريقية: لقد أدرك أفلاطون من قبل أثر الشعر مثلا في إثارة العواطف الإنسانية، وما يتركه من ضرر اجتماعي، ما قاده إلى التعبير عن موقفه المعارض للشعر واستبعاد أهله من الجمهورية التي حلم بها، ورسم صورة منطقية لها.

أما "أرسطو" الذي عارض موقف أفلاطون، فيعدّ الأب الشرعي لتجليات منهج التحليل النفسي، إذ خالف هذا الفيلسوف أستاذه في نظرته، ذاهبا إلى القول بنظرية "التطهير"، المتحقق بفعل ما يستثيره الشعر من عاطفتي الشفقة والخوف، على نحو رمزي يمكن ضبطه لتطهير المرء[1]. والحقيقة أنّ رأي "أرسطو" في مسألة الأحاسيس يستحق هنا وقفة لتوضيحه عبر معاينة جوهر نظرية التطهير كما قدّمها الفيلسوف الإغريقي:

1 – ينظر: ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، تر: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت1981، ص258-259.

2-1- نظرية التطهير عند أرسطو: يعتبر "أرسطو" أول من طرح فكرة التطهير بمعنى الانفعال الذي يحرّر الفرد من المشاعر السلبية الضارة، وقد حدّده كغاية للتراجيديا من حيث تأثيرها الطبي والتربوي على الفرد، حيث ربط بين التطهير والانفعال الناتج فهو يرى أنّ المأساة تحقّق عن طريق إثارتها للرحمة والخوف التطهير من هذه الانفعالات. [1]

ومعنى التطهير "katharsis" في رأي "هاردي" في مقدمته للترجمة الفرنسية لكتاب "الشعر" أو "فن الشعر" لـ"أرسطو" أن الذين يغلب عليهم الرحمة والخوف، ومشاكلهما من انفعالات، يمكن أن يعالجوا بمشاهدة المآسي التي تثير هذه الانفعالات فتقع لهم سلوة مصحوبة بلذة، فالأمر ليس فيه سرّ أو غموض، وهو أمر علاج طبي لا يستغرب من ابن طبيب.[2]

والتطهير "كاتارسيس" كلمة يونانية هي في الأساس من مفردات الطب، وتعني التنقية والتفريغ على المستوى الجسدي والعاطفي، وقد ارتبط المعنى الطبي القديم لهذه الكلمة بكلمة "فارماكوس" التي كانت تعني في البداية العقار والسم في الوقت نفسه، أي معالجة الداء بالداء وإثارة أزمة جسدية أو انفعالية بواسطة علاج له نفس طبيعة المرض من حيث الخطورة، ومع مرور الزمن تحولت الكلمة إلى مفهوم فلسفي وجمالي له علاقة بالتأثير الانفعالي الذي يستثيره العمل الأدبي.

تطرّق فلاسفة اليونان الذين سبقوا "أرسطو" ومنهم أفلاطون في أبحاثهم لهذا النوع من التأثير، إلا أنهم لم يعطوه هذه الوظيفة الفعالة والايجابية، فقد اعتبر أفلاطون أن التأثير الذي يؤدي إليه الشعر والفنون هو تأثير سلبي. في حين نجد أنّ "أرسطو" قد ربط بين مشاعر الخوف والشفقة اللذين يشعر بهما المتفرج وكذلك ربط بين التطهير والموسيقى حسب أنواعها،

[1] – ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ط1، دار المنتخب العربي، بيروت1993، ص41-42.

[2] – ينظر: بدوي طبانة، النقد الأدبي عند اليونان، د.ط. دار الثقافة، بيروت1986، ص90. نقلا عن: هاردي، مقدمة فن الشعر، ص50.

حيث اعتبر أن الموسيقى صالحة لعلاج بعض الحالات المرضية التي يكون المريض فيها مسكونا بالأرواح.

يؤمن "أرسطو" بأن التراجيديا تنمّي عاطفتي الشفقة والخوف لكنّها تجعل المشاهدين أكثر قوّة من خلال "التطهير"، فعند مشاهدتنا لتراجيديا "أوديب ملكا" مثلا، فإنّنا نشعر بالشفقة على البطل التراجيدي لأن الكوارث التي حلّت به لا يستحقها، كما أنّنا نشعر بالخوف لأنّ ما حدث للبطل قد يحدث لنا. ومن خلال الشفقة والخوف تتطهّر عواطفنا. فالتراجيديا تتيح لنا تصريف العواطف المكبوتة الزائدة أي تجعلنا أكثر توازنا من الناحية الانفعالية والعاطفية. وبالتالي فإنّ المشاهد يشعر بالراحة وبالقوة خاصة حين يدرك أنّ عذابه أقلّ من عذاب أشخاصها، وأنّ مشاكله وهمومه محدودة مقارنة مع كوارث ومصائب البطل، وبالتالي نصبح أكثر قوّة وقدرة على التصدّي لها أو لحلّها.[1] فعملية التطهير إذن تؤدي إلى تحقيق التوازن الانفعالي والنفسي والوجداني والذي يؤدي بدوره إلى التوازن الأخلاقي.

2-2- رؤية علم النفس لنظرية التطهير: حلّل علم النفس نظرية التطهير وتناولها من جانب التأثير على المتلقي، فقد تمّ ربطه بالمتعة واعتبر أنّ انفعال المتفرج عندما يشاهد الحدث على خشبة المسرح هو متعة نفسية تنتج عن الإنكار، وتتأتّى أصلا من اكتشاف أن المسرح هو وهم اصطناع وليس حقيقة، وكان "فرويد" أول من استخدم مصطلح التطهير عام 1895 بمعنى التفريغ العقلي وذلك عندما وصف طريقة علاجه لمرضاه المصابين بالهستيريا.[(2)]

وقد أولى النقاد والفلاسفة نظرية "أرسطو" عناية وشرحا واهتماما، فكان توكيدهم ما تنطوي عليه من نظرات صائبة ومنطلقات أصيلة سببا في التنويع عليها وتنميتها عند "هوراس" و"كولردج" وسواهما من المفكرين والأدباء.

---

[1] – ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ط1، دار المنتخب العربي، لبنان1993، ص41-42.

[2] – ينظر: كتاب التطهير لأرسطو،

3- الأدب والأحاسيس في التراث النقدي العربي: لم يكن التراث النقدي العربي خلوا من بعض تلك النظرات الحاذقة التي تدل على عميق خبرة بالنفس الإنسانية ومدى تأثرها بالشعر. وهي نظرات غذتها الملاحظة الدقيقة المستمرة والخبرة العلمية. من ذلك مثلا حديث ابن قتيبة ووصفه الأماكن والأوقات التي يسرع فيها قول الشعر ويسمح فيها أبيه، إلى جانب تفريقه بين الشعراء على أساس من الطبع بينهم، متخذا من هذا الأساس ركيزة لتباينهم في بعض الفنون الشعرية درجات، واختلافهم من حيث الجودة والإتقان.

ذهب "القاضي الجرجاني" إلى أبعد من هذا في تحليله الملكة الشعرية وإرجاعه إياها إلى عواملها المختلفة، من طبع ورؤية وذكاء، متّخذا من الدربة مادة لها. أما اختلاف الشعر رقة وصلابة أو سهولة ووعورة، فقد رأى هذا الناقد أنه يرجع إلى اختلاف طبائع الشعراء أنفسهم. " وقد كان القوم يختلفون... فيرقّ شعر أحدهم ويصعب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره، وإنّما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق، فإنّ سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة"[1].

أما وقفات "عبد القاهر الجرجاني" ونظراته النفسية البصيرة بأثر الشعر في النفس وتلقيه، فكثيرة مبثوثة في غير موضع مما كتب، من ذلك قوله: "من المركوز في الطبع: أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه. ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزيّة أولى، فكان موقفه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف...الخ[2].

يربط "الجرجاني" هنا مزية النص ولطفه ويبيّن ما يتسم به غموض شفاف وبعد عن المباشرة، يبثان في النفس دواعي الحنين إليه والشغف به والرغبة في نيله، لا لشيء إلا لتمنعه

1 – القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص13. نقلا عن عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص268.

2 – عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة،تح: محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجبل، بيروت1991، ص141.

عن الانكشاف السهل المباشر. ونجده في نصوص أخرى يشبّه الفرح بالعثور على معنى النص بفرح الباحث عن اللؤلؤ في صدف البحر وفوزه به، وشق الصدف عنه بعد رحلة من البحث والعناء والنّصب.

يربط "ابن طباطبا العلوي"، نفسيا بين ارتياح القارئ للنّص واهتزازه له وبين عاملي الموافقة والمخالفة أو الألفة والغرابة. وفي ذلك جانب من الكشف عن القوانين المتحكّمة بحالة المتلقّي والمحدّدة لموافقة ردود أفعاله. يقول: " والنفس تسكن إلى كلّ ما وافق هواها وتقلق ممّا يخالفه، ولها أحوال تتصرّف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزّت له وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت."[1]

ويلتمس عالم كـ"الماوردي" فضل الشفافية والتمنع في النّص، في احتجاب البصر عند البشر وما يلقيه هذا الحال في النفس من تعظيم، بسبب مركب النقص وعلة الفقد وما يحصل لذلك المعتى المتواري من تفخيم، حتى ليحكم على السافر من تلك المباشرة بالهوان والزراية: "المحجوب عن الإفهام كالمحجوب عن الأبصار فيما يحصل به في النفوس من التعظيم، وفي القلوب من التفخيم، وما ظهر منها ولم يحتجب هان واسترذل"[2].

وقد كان "ابن قتيبة" من أوائل من تلمس البواعث النفسية في الشعر بين النقاد، فقد قادته ملاحظاته السديدة إلى الوقوف على البواعث النفسية وراء الحث على قول الشعر وذلك حين قال: "وللشعر دواع تحث البطيء وتبعث المتكلف، منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب"[3].

1- ابن طباطبا، عيار الشعر، نقلا عن عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط3، دار الفكر العربي، ص204.

2 - أبو الحسن الماوردي، أدب الدنيا والدين، تح: محمد فتحي أبو بكر، ط1، الدار المصرية اللبنانية، 1988، ص75.

3 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ط3، الدار العربية للكتاب، بيروت1983، ص24.

وهو يكشف في موضع آخر عن عوائق الإبداع وعوارضه المادية والنفسية، وعما يوقعه في الصعوبة والتشريك والنّأي عن الخاطر. يقول: "وللشعر تارات يبعد فيها قريبه، ويستصعب فيها ريضه. وكذلك الكلام في الرسائل والمقامات والجوابات، فقد يتعذّر على الكاتب الأديب وعلى البليغ الخطيب، ولا يعرف لذلك سبب، إلا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم"[1].

كان "بشر بن المعتمد" هو أول من أفصح عن فهم ارتباط الشعر بالنفس وبسط حالاتها والتنبيه على ضرورة مراعاة تلك الأحوال، من استثمار حالة النشاط وهدوء البال والابتعاد عن الكد والاجتهاد، وما يصعب ويتأبى على الشاعر إلى حيث تسمح النفس وتعطي وإن بعد حين، فإن تكرر امتناعها فإن في ذلك علامة على عطل المرء من الإبداع وأمارة على ضرورة البحث عن صناعة أخرى غير الإبداع تناسب صاحبها: "خذ من نفسك ساعة نشاطك، وفراغ بالك، وإجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهرا، وأشرف حسبا، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطأ(...) واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول، بالكد والمطاولة والمجاهدة، وبالتكلف والمعاودة،... فإن ابتليت بأن تتكلف القول، وتتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة، وتعاصى عليك بعد إجالة الفكرة، فلا تعجل ولا تضجر، ودعه بياض يومك، وسواد ليلك، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك، فإنك لا تعدم الإجابة ولا المواتاة... فإن تمنع عليك بعد ذلك من غير حادث شغل عرض، ومن غير طول إهمال، فالمنزلة الثالثة أن تتحول من هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك، وأخفها عليك. فإنك لم تشتهه، ولم تنازع إليه إلا وبينكما نسب، والشيء لا يحنّ إلّا إلى ما يشكله."[2]

1- ابن قتيبة، الشعر والشعراء،ج1، مرجع سابق، ص24.

2- الجاحظ، البيان والتبيين،ج1، تح: محمد عبد السلام ومحمد هارون،، ط5، مكتبة الخانجي، القاهرة1983، ص135-138.

ولعلّ ردّ "كثيّر" على من سأله ما هو بصانع إذا عسر عليه قول الشعر ليس بعيدا عن تلمّس الجوانب النفسية من وراء وصفه، وإن أخذ من واقع سلوك الشعراء وطبيعة البيئة، فإنّ في تحديد "ابن قتيبة" لحالات جيشان النفس بالشعر وتدفّقه ما ينبئ عن خبرة واسعة بأحوال النفس البشرية يصعب على غير من جربّها الوصول إليها. لنقرأ ردّ "كثيّر": " أطوف في الرباع المخلية، والرياض المعشبة، فيسهل عليّ أرصنه، ويسرع إليّ أحسنه."[1] ولنقرأ قول "ابن قتيبة": " وللشعر أوقات يسرع فيها أتيه، ويسمح (فيها) أبيه. ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير. ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكاتب."[2]

ولا شكّ في أنّ الربط بين عالمي الإبداع والحلم يكتسب مصداقيته من واقع أنّ العقل هو مستودع إنتاج الرموز في الأحلام، وأنّ جوانب كثيرة من آلية الحلم يمكن تطبيقها على الأشكال الرمزية للأدب بوجه عام، زيادة على ذلك فإن وجود الركز في كلّ من الحلم والإبداع هو ما يمنحهما غناهما وتعدّد معانيهما وكثرة تفسيراتهما.

يرجع أصحاب منهج التحليل النفسي الغموض في الفنّ كما في الأحلام والسلوكيات غير المعقولة وغير المقصودة إلى منابع كامنة في حاجات المرء ودوافعه اللاواعية، وهي دوافع تنحو نحو التعبير الرمزي الذي يتّخذ شكلا غامضا غير مفهوم، حتّى من لدن المبدع نفسه.

يحمل العمل الأدبي والفني عند أصحاب المنهج النفسي أكثر من معنى، ويدلّ على أكثر مما يمكن تفسيره به، وقد يكشف الناقد منهم على معنى لم يكن مما دار في ذهن صاحب العمل نفسه، وتذكر كتب تاريخ الأدب العربي أن "أبا نواس" كان يجلس يوما في حديقة فسمع معلما يطلب إلى تلامذته أن يشرحوا له معنى قول "أبي نواس":

ألا فاسقني خمرا وقل لي هي الخمر ولا تسقني سرا إذا أمكن الجهر.

- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مرجع سابق، ج1، ص1.24

- المرجع نفسه، ص25-2.26

فبح باسم من تهوى، ودعني من الكنى فلا خير في اللّذات من دونها ستر.

فشرح أحد التلاميذ البيت بما يفيد أن "أبا نواس" يريد التمتع و التلذّد بالخمر بكل حواسه: فهو يريد أن يسمعها وهي تُصب أو تُدلق في الكأس، وأن يتلذّذ بها وهو يسمع من يقول إنها خمر وليست ماء مثلا، وأن يتلذّذ بتذوقها.و..و..، فلما سمع "أبو نواس" ذلك استحسنه، وقال ما معناه إنه معنى جميل غير أني لم أقصده. وهذا يعني بشكل ما أن لا علاقة بين قصد المؤلّف وصحة تفسير الناقد أو القارئ المتخصّص أو المحلّل النفسي، مادام معنى العمل الإبداعي كامنا بطريقة لاواعية في ذهن منشئه.

لذلك فإن للحلم لغته الرمزية الخاصة عند نقاد المنهج النفسي، تماما مثلما للسلوك الغامض لغته المعماة، وللعمل الإبداعي، لغته الرمزية التي تتطلّب الكشف عنها وفهم دلالتها وتحليلها وتفسيرها أو تأويلها على أقل تقدير.

ونقف مع "الجاحظ" على تلك الخبرة بطباع الوحش وسلوكها وربطه بين مباهجها الغريزية ولذاذات الإنسان والحيوان، المادية منها والمعنوية على السواء، وحالة النّص الأدبي الذي يتأبى إلا الكشف التدريجي للقارئ والبعد عن الوضوح السافر، يقول: "وأين تقع لذة البهيمة بالعلوفة، ولذّة السبع بلطلع الذمّ وأكل اللّحوم، من سرور الظفر بالأعداء، ومن انفتاح العلم بعد إدمان قرعه.."[1]

يحمل كتاب "البخلاء" للجاحظ رسالة تربوية، سيكولوجية، اقتصادية وعلمية، تحدث فيه عن طبقة من المجتمع تتميّز بالبخل، وكان معظمهم من الذين عايشهم فعلا في بلدته، كان تصويره لهم يمتاز بالطيبة والسذاجة وخفّة الدم، والفكاهة الواقعية، عبّر عن مواقفهم الحياتية الهزلية بطريقة لا تستهدف تجريحهم أو إيذاء مشاعرهم، بل عرض طريقة اقتصادهم واستخدامهم للمال ومحاربتهم الإسراف. وأنّهم مسالمون بريئون من الأذى، لا يظلمون غير

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص1.150

أنفسهم، وكان له حس سيكولوجي في تصوير حركاتهم ونظراتهم القلقة، وكشف ما يخفونه من أسرار بطريقة تجعلنا نسخر منهم من غير أن نكرههم.

4- رؤية علم النفس لصفة البخل: يعدّ البخيل من وجهة نظر علم النفس شخصا مدمنا شأنه شأن المدمن على تدخين السجائر، وكذلك المدمن على شرب الخمر، فالبخيل يدمن على ادّخار المال من أجل الادخار، وكما تصبح السيجارة أو الخمر هي التي تتحكم في المدمن فإنّ الدينار هو الذي يتحكم بسلوك البخيل بفعل قسري هوسي يشبه المصاب بعصاب النظافة الذي يغسل يديه مئات المرات في اليوم ولا يستطيع التوقف عن ذلك رغم رغبته في التوقف، بمعنى أنّ البخيل يعلم أنّ صفة البخل رذيلة وهو يرغب ذاتيا في التخلص منها ولكنه لا يستطيع.

البخيل مصاب بـ"فوبيا" الخوف من حسد الناس له وترصّد الآخرين له ولثروته، ولتفادي ذلك فإنه يقوم بتمثيل دور البائس بارتداء الملابس العادية وتكرار لبس البدلة نفسها في المناسبات الاجتماعية، كما أنه يشك حتّى في أقرب الناس إليه، ولذلك فإنه يستخدم آليات دفاعية قوامها المكر والحيلة والخداع، وتتعزّز لديه مهارة تمثيله لدور المسكين، من ذلك تبريره لسبب عدم إعطاءه المال لأبنائه أنّهم يسيئون استخدامه.

المحاضرة الثانية: النقد الأدبي وعلم النفس:

1- علاقة علم النفس بالنقد الأدبي: يعتبر الناقد الإنجليزي "هربرت ريد" من أكثر النقاد المنادين بالإفادة من معطيات علم النفس والتحليل النفسي في الدراسات الأدبية والنقدية، وقد وضّح علاقة علم النفس بالنقد الأدبي حيث يقول: " إنّ التحليل النفسي والنقد يعملان معا، ويمهدان للعمل الأدبي وواضح أنّ ما يلتقيان عنده هو العمل الأدبي بوصفه نتاجا لتطوّر داخلي، وليس لتطوّر المنتج في نفسه."[1] فالناقد الأدبي يلتقي مع عالم النفس في أنّهما يبحثان فيما يقدمه الأديب عن النفس البشرية، أي البحث في النّص الأدبي، فهما إذن يعتنيان بالعمل الأدبي، ويكمن الاختلاف في كون "عالم النفس يهدف غالبا إلى تحليل شخصية المبدع، أو شخصيات بعض الأعمال الأدبية، والكشف عن الظواهر النفسية التي تتصل بالعمل الأدبي، أما مهمة الناقد الأدبي فتنحصر في تحليل العمل الأدبي وتقويمه فنّيا والكشف عن دلالاته، وقد يتجاوز بعض النقاد ذلك إلى تفسير العمل الأدبي تفسيرا نفسيا، والكشف عن صلته بمبدعه."[2]

فالأدب بالنسبة لعالم النفس عرض، يحاول من خلاله اكتشاف المكبوتات والأعراض التي يعاني منها الكاتب دون مراعاة الجانب الجمالي، فهو وثيقة يستخدمها لهدف ما ثمّ يستغني عنها بعد ذلك، إضافة إلى أن عالم النفس يتخذ الأدب مادة يؤكد بها نظرياته وفرضياته، أماّ الناقد الأدبي فإنه يهتم بالعمل الأدبي فنياّ ودلاليا، بالاعتماد على نتائج علوم مختلفة منها علم النفس.

[1] – إنريك أندرسون أنبرت، مناهج النقد الأدبي، تر : الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، ص141.

[2] – عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، ج1، دار المعرفة الجامعية، 2005، ص52.

2- تلامذة "فرويد" وتوسيع نظرية التحليل النفسي الأدبي: حاول تلامذة فرويد تطبيق آرائه وتوضيحها وشرحها، وتوسيعها أو تعديلها أحيانا، وانشقّ عنه آخرون، وحاولوا وضع نظريات خاصة بهم.

2-1- أرنست جونز: يعدّ "جونز" أوّل تلامذة "فرويد" تطبيقا وتوسيعا لنظرياته في مجال الدراسة النفسية للأدب، فقد نشر سنة 1910 محاولته الأولى حول مسرحية "هاملت" لـ"شكسبير" بعنوان "عقدة أوديب وتفسير هاملت" التي تعتبر خير مثال للدراسات النفسية الفرويدية للأدب في مرحلتها الأولى، إذ حاول "جونز" في دراسته أن يجيب عن سرّ تردّد "هاملت" في الثأر لأبيه، فوصل إلى أنّ في المسرحية مبنى أوديبيا هو لاشعوري في شكسبير وأودعه في مسرحيته لاشعوريا، أي أن بطل المسرحية هو "شكسبير" نفسه.

2-2-أوتورانك: هو من تلامذة "فرويد" الذين كرسوا جهودهم لدراسة الفن وفق نظرية التحليل النفسي بمنظور فرويدي، أما المحلّلون النفسانيون المتخصصون فقد اتسمت دراساتهم بطابع طبي، فما يهمّهم هو البحث عن أعراض المرض في الآثار الأدبية دون سواها، ومن أهم مؤلفاته "أسطورة مؤلفاته ميلاد البطل والدافع الشبقي إلى المحرمات في الشعر والأسطورة، وهو في أولهما يعنى بدراسة نفسية تحليلية مقارنة في مختلف الميثولوجيات، محاولا أن يضع مثلا أعلى لميلاد البطل الأسطوري، أما في الكتاب الثاني فيعنى بعرض طائفة من التحليلات لعقدة أوديب في بعض الأعمال الأدبية، من ذلك تحليله لمسرحية شكسبير "يوليوس قيصر"[1]

انشقّ "أوتورانك" بعد ذلك عن "فرويد" في مطلع العقد الثاني من القرن العشرين، "ففي سنة 1908 ألف كتابا تناول فيه مسألة الإبداع الفني، مؤكدا أن الفنان له نشاط معين، وهو ليس بحالم ولا عصابي، ونشاطه هذا يبعد به أن يكون مريضا مرضا نفسيا مثلما ظنّ فرويد."[2] لأن

[1] – شوقي ضيف، البحث الأدبي، طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، ص109-110.

[2] – إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان 2003، ص58.

الفنان يبذل جهدا ذهنيا أثناء عملية الإبداع في حين أن العصابي لا يستطيع ذلك، كما أن المريض يفضّل العزلة هروبا من الواقع أما الفنان فمندمج فيه، ويرغب دائما في الظهور والنجاح، وهنا تكمن نرجسية الفنان التي تتحقق له من خلال الشهرة. ويقول "رونيه لافورج" عن "بودلير": "ليس من همّي أن أقدّر مكانة "بودلير" في الأدب ولست أرغب في الأخذ بتحليل فنه، إذ ليس "بودلير" لدي إلا إنسانا، أعني إنسانا مريضا ضحية للحياة بين آخرين كثيرين مثله، فهو صورة لحشد جمّ ممن يسيء الناس فهمهم وليس لديّ إلا سبب واحد للحديث عنه قبل أن أتحدث عن غيره، وما ذلك إلاّ لأني وشكرا لفنّه أجد مدخلا لدراسته، وأراه من خلال ذلك الفن لا يعز على الفهم". وفعلا فقد توصّل إلى أن شخصيته مريضة تنوء تحت ثقل مجموعة من العلل والعقد النفسية الكمينة: عقد أوديب، المازوشية، شذوذ جنسي... وعموما فإن المحلل النفسي والناقد الأدبي حينما يدرسان أثرا فنيا فإنهما يختلفان من حيث الطريقة والهدف.

2-3- شارل مورون والنقد النفسي: يعد من الذين حاولوا إنشاء نقد أدبي يعتمد على أسس التحليل النفسي الفرويدي، ولكنه لم يخرج عن دائرته المركزية وهي النقد الأدبي، حيث حاول من خلال تنضيد النصوص الكشف عن رموز وعلاقات تنتمي إلى الشخصية اللاواعية دون أن ينسى أنه يقوم بدراسة نقدية وليس بتحليل نفسي لشخصية المبدع، حيث يقول: "... لقد حاولت إذن أوسع النقد الأدبي الكلاسيكي حتى يصل إلى التحليل النفسي لكن دون أن يهجر أبدا وجهة نظره المركزية."[1] بل يدعو القارئ ألا ينظر إلى دراسته النقدية على أنها تحليل نفسي للأدب بل هي توسيع للنقد الأدبي الشائع. وأول فرق بينه وبين الفرويديين هو أنّه اعترف على عكسهم أن الأدب وليد عوامل ثلاثة متغيرة هي: الوسط الاجتماعي وتاريخه، شخصية المبدع وتاريخها، اللغة وتاريخها. ويحدد مجال النقد النفسي الذي يقترح منهجه في دراسة جزء من العنصر الثاني -أي شخصية المبدع وتاريخها- ويطلق على هذا الجزء الشخصية اللاواعية

[1] -Charles Mauron, introduction à la Psychanalyse de Mallarmé, Neuchâtel,1978,P38.

للمبدع الأدبي، وعليه فالنقد النفسي الذي يقترحه يريد له أن يكون جزء مندمجا في عملية نقدية أوسع وأشمل وليس بديلا للنقد الأدبي، أو بتعبير آخر، فإن النقد النفسي يريد أن يكون إسهاما في النقد الأدبي وليس شرحا أو توضيحا للتحليل النفسي وإن اتخذ أسس التحليل منطلقا. وقد طبق "مورون" منهجه على عدد من الشعراء الفرنسيين منهم: ملارميه، بودلير، فاليري، كورناي، موليير، راسين... في كتابه: من الاستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية، بحاسة ناقد شاعر يفهم الشعر ويتذوقه، وقد خالف علماء النفس وتلامذة فرويد وكان على ما يبدو أقل ثقة في المعرفة العلمية لفهم الأدباء، فهو شديد الحذر في تطبيقه أسس التحليل النفسي، فقد خرج عن النقد الكلاسيكي الذي يرفض إدخال المعارف العلمية في دراسة الأدب، وابتعد عن التحليل النفسي الأدبي المتمثل في النظرة الأحادية إلى التجربة الأدبية على أنها تفلت كلية من الرقابة الشعورية الكاملة، وهذه النظرة الأحادية تؤكد أن الشاعر لا يعرف شيئا عن قصيدته حيث يصّر "مورون" على أنّ: "كلمات نص أدبي ما، وفي الأغلب الأعم من الحالات، تكتب جميعا تحت الرقابة الإرادية الكاملة، وإن إعطاء النص أصلا لا إراديا يكون على الدوام تفسيرا من الممكن ردّه."[1] وهذا معناه أنه يرفض أن يكون الإبداع الأدبي هو نتاج اللاوعي كما يرى الفرويديون، فهذه النظرة حسبه تعني أن المبدع لا يعرف شيئا عن إبداعه. فابتعد عن الكلمات واتخذ من العلاقات بينها وتجمعاتها وأبنية الأفعال فيها منطلقا لدراسته.

يعتمد منهج "شارل مورون" على أربع عمليات هي: "تنضيد النصوص، استخراج الاستعارات الملحة والمواقف الدرامية، تكوّن الأسطورة الشخصية، دراسة معطيات السيرة الذاتية."[2] حيث يقوم "مورون" في البداية بمطابقة ومقابلة مجموعة من النصوص لأديب معين فتؤدي هذه العملية إلى اكتشاف الاستعارات الملحة، وهي استعارات تلحّ في الظهور وتبدو أنها هاجس محوري يتكرّر ويفرض نفسه في النصوص فترسم مواقف درامية تؤدي إلى تكوين

1 – Charles Mauron, des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel, Paris1972, P30.

2 – ينظر: مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص98.

الأسطورة الشخصية للأديب والتي ترمز إلى الشخصية اللاواعية وتاريخها، وفي الأخير يقوم "مورون" بالبحث في حياة الكاتب وسيرته الذاتية للتأكد من صحة نتائجه المتوصل إليها.

طبّق "شارل مورون" منهجه النقدي على "شارل بودلير" الشاعر الفرنسي الشهير، حيث استخرج الاستعارات الملحّة الموجودة في أعماله الشعرية فلاحظ تكرار صورتين: "مجموعة شخصيات ذات سير غير منظم حاملة لخرافات وتبحث دون نتيجة عن الاتصال بالمحيط ولا نجدها إلا على شكل سادو–مازوشية. ومجموعة أخرى من الشخصيات تظهر على شكل صور آلهة منسوبة للأمير مثل: أسد برأس إنسان، امرأة أو رجل، أو رجل صنديد. هذه الثنائية متناقضة، حيث أن أحد طرفيها مقيّد بهوية الأمومة والطرف الآخر مقيّد بهوية الأبوة، كما أنها تمثل حيوية شخصية الكاتب وأسطورته الشخصية."[1]

2-4 جاك لاكان: يعدّ "جاك لاكان" مؤسس علم النفس البنيوي وعلى يديه تطورت مناهج التحليل النفسي للأدب بشكل جذري، ونجد عنده مقولة رئيسية تتمثل في "اعتبار اللاشعور منبنيا بطريقة لغوية، بمعنى أنّ البنية التي تحكم اللاوعي هي بنية لغوية في صلبها تعتمد على التداعي، وعلى غير ذلك من قوانين اللغة التي أسسها دي سوسير." وقد سعى لاكان في كتابه "كتابات" إلى إعادة تفسير فرويد على ضوء النظريات البنيوية وما بعد البنيوية في الخطاب.

بالنسبة إلى "فرويد" فإنّه عند مرحلة مبكرة في تطوّر الطفل، لا يكون ممكنا بعد التمييز الواضح بين الذات والموضوع، بين نفسه والعالم الخارجي، إنّ هذه الحالة من الوجود يسميها "جاك لاكان" "الخيالية" ويعني بها حالة يفتقر فيها إلى أيّ مركز محدّد للذات، ويظهر فيها أنّ ما نملكه من الذات ينتقل إلى الموضوعات وتنتقل الموضوعات إليه، في تبادل مغلق لا يتوقف. ويطلق "لاكان" اسم "مرحلة المرآة" على الفترة التي يتمكن فيها الطفل الصغير من

1 –Joëlle Gardes-Tamine, Marie Claude Hubert, dictionnaire de Critique littéraire, Cérès Editions,Tunis1996,p238-239.

رؤية نفسه في مرآة لأول مرة، حيث يحدث داخل هذه الحالة الخيالية للوجود، أول تطور لصورة ذات متكاملة. فالطفل في هذه المرحلة يكون غير متناسق فيزيقيا، ولذا فهو يجد صورة لنفسه موحدة بشكل سار، منعكسة إليه في المرآة. وبالرغم من أنّ علاقته بهذه الصورة ما تزال من نوع خيالي، فقد بدأ عملية إقامة مركز لذاته، فالإحساس بالأنا ندركه عن طريق مصادفة تلك الأنا منعكسة إلينا بواسطة شيء ما، هذا الشيء هو جزء منا على نحو ما لكنه ليس نحن.[1] يعتبر "لاكان" أنّ "الأنا هي مجرد هذه العملية النرجسية التي ندعم بها إحساسا خياليا بذاته موحّدة عن طريق إيجاد شيء في العالم يمكننا أن نتوحد معه."[2]

إن الصورة التي يراها الطفل في المرآة هي بهذا المعنى، صورة غريبة عنه، وهذا المجال من الصور التي نتوحد معها، هو ما يعرف عند "لاكان" بالخيالي، وهكذا يبني الطفل أناه من خلال الاستمرار في القيام بهذه التوحدات مع الأشياء أثناء مراحل تطوره.

2-5 ألفرد أدلر: يعتبر "أدلر" صاحب مدرسة علم النفس الفردي، عارض معلمه "فرويد" الذي يؤكد أهمية الغريزة الجنسية في نشأة الأمراض العصابية، في حين يرى "أدلر" أنّ الشعور بالنقص هو السبب في تكوين الأمراض العصابية، وأنّ الدافع إلى الإبداع هو غريزة حب الظهور أو التملك أو السيطرة،[3] ومنه فإنّ الأمراض العصابية ناتجة عن الشعور بالنقص لدى الفرد، وأنّ إبداعات الفنان ليست إشباعا للرغبات الجنسية كما يقول فرويد وإنما هي نتاج غريزة حب الظهور والتملك.

ورأى "أدلر" أنّ عقدة أوديب " ليست غريزة أساسية تستقر في الوعي الباطن لكل وليد، وإنّما هي ميل عارض يحدثه سوء التصرف مع بعض الآباء وبعض الأمهات."[4] وبالتالي فهو

1 – ينظر: تيري إيجلتون، نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، ط2، نوارة للترجمة والنشر،1997،ص142.

2 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 – ينظر: شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ص113.

4 – المرجع نفسه، ص114.

يعارض فرويد الذي يرى أنها غريزة تستقر في الوعي الباطن لكل وليد. كما ركز "أدلر" على أهمية الطفولة حيث يرى أن نظرة الناس إلى الحياة لا تتغير بعد الطفولة بالرغم من أن التعبير عنها فيما بعد يصبح مختلفا تمام الاختلاف[1]. إلا أنه لا يفصل بين الوعي واللاوعي بعكس فرويد الذي يفصل بينهما، ويعطي اهتماما كبيرا للاوعي.

وتعتبر نظرية "أدلر" أقل تأثيرا في الأدباء والنقاد، فلم تعرف انتشارا أو تطبيقا واسعا في مجال النقد الأدبي.

3-علم النفس والأدب: سامي الدروبي نموذجا:

3-1- عتبة: ولد "سامي الدروبي" في 27-04-1921 ودرس في مدارس "حمص" الابتدائية والثانوية، وهو من الأدباء المعاصرين الذين أغنوا المكتبة العربية بدراسات علم النفس، حيث كانت له أبحاث متعددة تتمحور حول ترسيخ فكرة علاقة علم النفس بالأدب، وهو الاتجاه الذي عملت عليه كذلك مجموعة من النقاد المحدثين أمثال العقاد، عزّ الدين إسماعيل، محمد النويهي، وغيرهم.

إنّ كتاب "علم النفس والأدب" يعالج موضوع العلاقة بين علم النفس والأدب وذلك باعتماد مرجعيات غربية شتى، ولقد طرح فيه "سامي الدروبي" أسئلة كثيرة أهمها: هل هناك صراع بين علم النفس والأدب؟ ما مصير الأدب وسط هذا العلم الزاخر؟ و كان الهدف من هذا كله هو معرفة الإثبات بين بحوث علم النفس وبصيرة الأديب والفنان لذلك.[(2)]

3-2- علم النفس والأدب: متن الكتاب: افتتح "سامي الدروبي" كتابه بمقدمة، تلتها خمسة فصول خصصها لمعالجة عدّة قضايا تتمحور أغلبها حول علم النفس والأدب. تعرض في الفصل الأول إلى الحديث عن العلاقة الوطيدة بين العلم والفن. أما في الفصل الثاني فقد

1 - ينظر: أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص27.

2 - ينظر: سامي الدروبي، علم النفس والأدب، ط2، دار المعارف، القاهرة 1971، ص04.

تطرق إلى قضية الخلق الأدبي باعتماد مرجعية العالم النفسي "كارل يونغ". وفي الفصل الثالث تعرض إلى مسألة علم الطباع والأدب، وقد نحا فيها نحو أصحاب علم الطباع باعتماد المقومات الأساسية للطبع وفق رأي أصحاب المدرسة الفرنسية. وقدم في الفصل الرابع عرضا للتحليل النفسي للأديب طارحا سؤالين مهمين محاولا الإجابة عنهما هما: ما الذي يجعل الفنان فنانا؟ وكيف نعرف شخصية الأديب من خلال آثاره؟. بينما قام في الفصل الأخير والذي جمع فيه بين النظري والنماذج التطبيقية بعرض بعض الدراسات النفسية للآثار الأدبية، كما قام بتصنيف الدراسات السيكولوجية على أساس المدرسة السيكولوجية واختار لذلك ثلاثة نماذج تناولها بعض النقاد بالدراسة والتحليل.[1]

3-3- الحدس الأدبي والدراسة السيكولوجية: قام "سامي الدروبي" من خلال فصله الثاني والذي عنونه: الحدس الأدبي والدراسة السيكولوجية بمعالجة مجموعة من القضايا التي تتعلق بالخلق الأدبي بالاعتماد على المنهج النفسي، حيث حدد أنواع الخلق الأدبي بالاعتماد على آراء عالم النفس "كارل يونغ"، وحدد نوعا أدبيا سماه بالأدب السيكولوجي ومثله بروايات "دوستويفسكي"[2]، فتحدث عن العالم الذي يعيش فيه دوستويفسكي من حيث هو فنان، عالم، فرد من أفراد المجتمع، يعايشهم حياتهم، يدرك دخائلهم وينفذ إلى سرائرهم ثم يصورهم كما رآهم في حقيقتهم الفردية، فكان عالم فنان لا عالم إنسان، لأن في رأيه أن التعامل مع هؤلاء الأفراد لا يقتضي منه جهد الرؤية ولا جهد التصوير لأنه ببساطة يقوم "بنفض حالته النفسية من خلالها."[3] فهو يصور شخصيات ممزقة، متعبة، معذبة، مريضة، ومن خلال أمثلته هذه يظهر لنا عالم الفن الروائي الذي بالنهاية ما هو إلا صورة منه ومن شخصيته[4].

1 – سامي الدروبي، علم النفس والأدب، مرجع سابق، ص05.

2 – ينظر : المرجع نفسه، ص65.

3 – المرجع نفسه، ص66.

4 – ينظر : المرجع نفسه، ص68.

ولم يكن "سامي الدروبي" الوحيد الذي تطرق إلى هذه النقطة البارزة في دراسة أعمال دوستويفسكي، بل نجدها عند عدّة نقاد آخرين منهم "عزّ الدين إسماعيل" الذي قدم تحليلا لرواية "الإخوة كرامازوف" في كتابه "التفسير النفسي للأدب"، وانتهى إلى أنّ هذه الرواية ماهي إلا صورة من شخصيته. يقول: "والظنّ الغالب وهو ظنّ لا يخلو من الحقيقة أنّ أبطال قصص دوستويفسكي صورة منه إلى حدّ ما، وهذا يتماشى مع حقيقة الكاتب أيا كان نوع العمل الأدبي الذي يكتبه فهو يستمدّ الكثير من تجربته الشخصية."[1] كما أشار إلى أنّ معرفة الحقيقة النفسية لشخصية الكاتب قد تساعد في كثير من الأحيان على فهم عمله الأدبي وتفسيره.

أما النوع الثاني من الأدب فيطلق عليه "سامي الدروبي" أدب الرؤيا، وقد فرق بينه وبين الأدب السيكولوجي من خلال مقارنته بين الجزء الأول من الدراما "فاوست" وجزئها الثاني، وهما يختلفان عن بعضهما البعض، فالتجربة التي تمدّ التعبير الفني بالمواد اللازمة في الأدب الرؤيوي ليست تجربة عادية مألوفة وإنما هي "شيء غريب يستمد وجوده من الأغوار السحيقة للنفس الإنسانية."[2]

فالتعبير عن التجارب العادية لا يمزق حجب العالم ولا يزيح النقاب عن الكون ولا يتجاوز حدود الإمكان البشري، وهي لذلك تقبل الصياغة الفنية بسهولة وتفتح الطريق أمام الفنان، ولقد وجد هذا الانكشاف في كتاب "راعي هرمس" لدانتي، وفي الجزء الثاني من دراما "فاوست" وغيرهما[3]، أما في أدب الرؤيا فإن الروائي لا يذكر شيئا مما يقع في الحياة العادية، بل يصنع جملة من الأحلام والمخاوف الليلية والخبايا المظلمة من النفس، فإن "كان الهوى البشري يدخل في نطاق التجربة الشعورية، فإن الرؤيا العاتمة هي فيما وراء التجربة، وإذا كانت إحساساتنا و إدراكاتنا تكشف لنا عن جانب من الواقع هو الجانب المعلوم فإن الرؤيا

1 – عزّ الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط4، دار غريب للطباعة، القاهرة، ص111.

2 – سامي الدروبي، علم النفس والأدب، مرجع سابق، ص69.

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص70–71.

تكشف لنا جانبا آخر هو الجانب المجهول."[1] وهي الفكرة التي تحدث عنها "كارل يونغ" الذي رأى بأن ما تكشف عنه الرؤيا في هذا النوع من الأدب إنّما هو لا شعور جمعي.

وقد ظلّ "دوستويفسكي" خير مثال "لسامي الدروبي" الذي قام بتحليل بعض رواياته مستندا في ذلك على آراء فرويد خاصة فيما تعلق "بعقدة أوديب" وتأثير مرحلة الطفولة على المبدع، وكذلك فكرة أن الإبداع ما هو إلا تنفيس عن رغبات مكبوتة مخزنة في اللاوعي. لذلك نجده يأخذ منحى فرويديا في مختلف تحليلاته، فكان بمثابة التلميذ الذي لا يمكنه تجاوز أستاذه، فقد حرص كل الحرص على أن يكون طرحه قريبا من الطرح الفرويدي، بل يكاد يكون نسخة للخلاصة التي تقدم بها فرويد في إطار علم النفس. هذا دون أن ننكر وجود بعض أفكار "كارل يونغ" وبالأخص فكرته عن اللاوعي الجمعي وتأثيرها على الإبداع.

المحاضرة الثالثة: التحليل النفسي للفن1:

1 – المرجع نفسه، ص72–73.

1- مقدمة: يعد "سانت بيف" من أوائل النقاد الذين ربطوا العمل الأدبي بحياة صاحبه، وأكدوا على أهمية العلاقة التي تحكم بين العمل الإبداعي وسيرة حياة صاحبه. فهذا الاتجاه النقدي والذي مفاده "فهم العمل الأدبي غير ممكن إلا بفهم الإنسان الذي أنتجه."[1] يعتبر فاتحة الدراسات النقدية النفسية للأدب والفن عموما. بمعنى أن المؤلفات الفنية عامة والأدبية منها خاصة ترتبط بحياة صاحبها ارتباطا وثيقا، وبذلك فإنّ الكشف عن حقيقة الإنسان المبدع تتم عن طريق آثاره الفنية والموهبة الفردية في الإبداع الأدبي، ومن التشريح الأدبي الذي يقوم به يرسم صورا صادقة عن حياتهم النفسية، وبهذا العمل الذي يقوم به "سانت بيف" فإنه يرسم نوعا من السيرة النفسية للأدباء.

2- محاور التحليل النفسي للأدب والفنّ: كان منهج "سانت بيف" النقدي "يهدف إلى البحث عن الفرد للوصول إلى مجموع الأفراد."[2] وبهذا يصل إلى أنّ "الأنا المبدعة هي الشيء الحقيقي الذي كان يبحث عنه من خلال دراساته النقدية، فحاول أن يكشف لنا عن سرّ الإنسان الذي اختار الكتابة لتحقيق وجوده."[3] وبهذا يمكن اعتبار "سانت بيف" أول من وضع أسس تقليد جديد في النقد الأدبي بالبحث عن السيرة النفسية للمؤلف.

وسّع هذا التقليد في فرنسا اعتمادا على أسس التحليل النفسي الفرويدي، لأنّ كلا من التحليل النفسي وطريقة "سانت بيف" في نقد الآثار الأدبية يقومان على دراسة صلة الأثر الأدبي بالمبدع.

يعتبر "سانت بيف" من بين الأوائل في هذا الميدان في عصره، وقد كان هذا التوجه "حركة مشتركة بين أكثر المفكرين في الطور الرومانتيكي."[4] وأكبر خطوة خطاها النقد نحو هذا

---

1 – فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد انطونيوس، بيروت 1980، ص232.

2 – Roger Fayolle, Sainte Beuve et le 19 siecle,Paris1972, P46.

3- Rafael Molho, la Philosophie critique de Sainte Beuve, in Sainte Beuve et la Critique littéraire Contomporaine,Paris1972,P57-58.

4 – فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، مرجع سابق، ص232.

الاتجاه كانت في سنة 1817 في كتاب (السيرة الأدبية لكولردج)، ومنذ تلك الفترة بدأ النقد الأدبي يقترب من علم النفس إلى جانب حدوث تطور في الدراسات النفسية، إذ اتجهت صوب الأدب، ممّا أدى إلى وجود تداخل خصوصا منذ أواخر القرن19، إذ لم تعد دراسة الأدب من حقّ الناقد الأدبي وحده وإنما من حقّ علماء النفس كذلك، فبدأ علم النفس يحلّل بعض الجوانب الجديدة التي لم يعطيها النقاد أهمية من قبل والتي تتمثل في ثلاثة محاور هي:

1- دراسة الإبداع الأدبي: ما العوامل التي أيقظت عبقرية المبدع ووجهتها هذه الوجهة أو تلك؟

2- علاقة المبدع بآثاره الفنية: أي من أين يتأتى للمبدع الأدبي الحصول على المادة الفنية؟ أي هل المادة الفنية مفروضة على الفنان أم هي اختيارية يلتقطها كما شاء؟ وهل لها علاقة بحياته وبعالمه النفسي الخاص وما هذه العلاقة؟

3- سرّ تذوق القارئ للآثار الأدبية أو الفنية: بمعنى، ما العناصر المشتركة بين التجربة الأدبية وصاحبها والمتلقي الذي يتأثر بالآثار الفنية؟

وقد تطلّبت الإجابة عن هذه الأسئلة عددا من البحوث لا حصر لها[1]، وكانت في مجملها تهدف إلى تفسير العمل الأدبي لا إلى الحكم عليه، إلا أن التحليل النفسي كان الأسبق إلى ذلك باعتباره أكثر فروع علم النفس إسهاما في تفسير الأدب من الناحية النفسية، وأكثرها ارتباطا بالأدب، فقد استمد فرويد أهم مقومات فرضياته من الأدب، إذ "ثمة مفاهيم كالنرجسية: عشق الذات، والسادية: التنعم بعذاب الآخرين، والمازوشية: تعذيب الذات، وعقدة أوديب... لا يدركها الناس حق الإدراك ما لم ينطلقوا من الأسطورة أو المؤلف أو الأثر الأدبي الذي اشتهر بهذا النمط المعين من السلوك."[2]

1 - سامي الدروبي، علم النفس والأدب، القاهرة1971، ص253 وما بعدها.

2 - جان ستاروبنسكي، النقد والأدب، تر: بدر الدين القاسم، دمشق1976، ص251.

3- فرويد و التحليل النفسي للأثر الأدبي: يعدّ "فرويد" أول من أخضع الأدب للتفسير النفسي، كان شغوفا بقراءة الآثار الأدبية، شديد الإعجاب بالشعراء والأدباء، لأن الشاعر عنده رجل "تراوده الأحلام في حال اليقظة كما تراوده في نومه، لقد وهب أكثر من أي إنسان آخر القدرة على وصف حياته العاطفية، وهذا الامتياز يجعل منه في رأي فرويد همزة الوصل بين ظلمات الغرائز ووضوح المعرفة العقلانية المنتظمة"[1]، فالشعراء والأدباء عامة يعيدون قصة الغرائز في لغة ساحرة ومؤثرة دون الإفصاح عن ماهيتها، وبذلك يوفرون لعالم النفس مادة غزيرة حين يصوّرون المشاعر العنيفة تصويرا مؤثرا ويكسبونها دلالة شاملة، فالأدب، يقدم المادة الخام عن النفس الإنسانية فتنتفع بها مصطلحات التحليل النفسي.[2]

خصّ "فرويد" الشعراء والأدباء بمنزلة خاصة، وهو يرى أنهم المكتشفون الحقيقيون للاوعي عند الإنسان[3]، هذا ما جعله ينظر إلى الأثر الأدبي على أنه عرض مرضي مستتر لأن النص الأدبي عند "فرويد" مثل الحلم يمثل مضمونين أحدهما ظاهر وثانيهما كامن لا يمكن الوصول إليه إلا باستخدام طريقة التحليل النفسي القائمة على التداعي الحر وفهم الأحلام. فكما أنّ الحلم هو تعبير عن رغبة لم تشبع في الواقع، فكذلك النشاط الفني ما هو إلا "تعبير عن رغبة، وهذه الرغبة لم تجد تلبية لها في عالم الأشياء المحسوسة فانصرفت عنه إلى عالم الوهم والخيال والفن. إذن، هو استبدال الغرض الواقعي الذي عجز عنه الفنان بغرض خيالي."[4]

عمد "فرويد" إلى دراسة الآثار الفنية يوم كان لا يزال يهيئ المقومات الأولى لنظريته، ولا شك في أن غايته لم تكن إيجاد منهج لنقد أدبي يعتمد على التحليل النفسي بقدر ما كان يهدف إلى الإتيان بأدلة جديدة يدعم بها فرضياته[5]. واتخذ قصة كراديفا لـ"يانسن" دليلا على نظريته

1 - المرجع نفسه، ص252.

2 - المرجع نفسه، ص251.

3 - المرجع نفسه، ص250.

4 - جان ستاروبنسكي، النقد والأدب، مرجع سابق، ص257.

5 - المرجع نفسه، ص241.

في الأحلام وعلاقتها بالعمل الأدبي، فقد حلّلها على أن صاحبها قد كتبها وفق نظريته في تفسير الأحلام: "فهذه القصة وما يواكبها من خيال، إنما تمثل دليلا على صحة علم النفس، وتلك شهادة ثمينة ينتفي فيها كل تواطؤ سابق، لأنّ "يانسن" لم يطّلع على مؤلفات "فرويد" وعرف مع ذلك كيف يقيم العلاقة بين صور الأحلام وبين الرغبات المستترة، هذه العلاقة تساعد بآن واحد على كشف العواطف وإخفاءها، وكان فرويد قد ألح عليها إلحاحا شديدا"[1].

لقد فتح "فرويد" آفاقا جديدة أمام علم النفس بدراسة الآثار الفنية، حيث أن بأعماله فتح مناح في علم النفس تهتم بشخصية المؤلف الأدبي، وعملية الإبداع في علاقتها بلاوعي المؤلف، وبالقراءة لكونها كشفا للمعنى الرمزي الخفي الكامن تحت المعنى الظاهر.

كتب فرويد ثلاث دراسات تطبيقية، الأولى عن قصة ألمانية هزيلة فنيا بعنوان هذيان وأحلام في قصة "غراديفا" لـ"يانسن" سنة 1906، والثانية عن الرسام الإيطالي "ليوناردو دافنشي" بعنوان: "ذكرى طفولة ليوناردو دافنشي" سنة 1910، أما الثالثة فكانت حول الكاتب الروسي "فيودور دوستويفسكي" بعنوان "دوستويفسكي وجريمة قتل الأب" سنة 1928.

4- مفهوم التحليل النفسي: أطلق "فرويد" اسم التحليل النفسي على "الطريقة العلاجية في معالجة أمراض العصاب"[2] حيث يقوم من خلالها باستعمال العلاقة الشخصية بينه وبين المريض، إذ يترك للمريض الحرية الكاملة للكلام دون أي تدخل من قبل المعالج الذي يكون ملتزما بموقف حيادي، فهو إذن "علاج نفساني علائقي يعمل بفضل التفسيرات على استدعاء المحتويات اللاواعية في التصرفات والأعراض إلى الوعي"[3].

1 - المرجع نفسه، ص242.

2 - فيكتور سمير نوف، التحليل النفسي للولد، تر: فؤاد شاهين، ديوان المطبوعات الجامعية، ص13.

3 - المرجع نفسه، ص13-14.

فالتحليل النفسي إذن هو فن دراسة العقل الباطن، يقوم على أسلوب فني خاص يسمى أسلوب التداعي لأعماق اللاشعور، وكشف ما يحتويه من غرائز وميول فطرية أو نزعات أو شهوات مكبوتة يجهلها الفرد ولكنها ذات أثر فعال في حياته الشعورية.

يتمّ الاعتماد في هذه العملية على قاعدة أساسية في التحليل النفسي تسمى "بين الأريكة والمقعد"[1]، وتدعى هذه العملية من جهة المريض "بقاعدة التداعي الحر للأفكار"[2]، وهذا يعني أن المريض يعيد ويكرر الأوضاع التي عاشها سابقا بفضل التكلم فقط، ثم يقوم المحلل بتحليل كلامه، وكل ما يحتويه من عواطف وأحاسيس وذكريات وأفكار، والتي هي في نفس الوقت المعنى اللاواعي للمريض وغير معروف من قبله.

يستند التحليل النفسي في إطاره العام إلى مقترحات تتلخص في كونه "يمكن من ملاحظة واستنتاج السببية النفسانية للوقائع النفسية(...) ويرفض اعتبار الوعي (الواعي) على أنه يشكل جوهر الحياة النفسية، بل هو يرى في الوعي صفة بسيطة لهذه الحياة"[3]، أي أن الوعي ما هو إلا جزء بسيط من الحياة النفسية للفرد. فالنفس البشرية تتوزع على ثلاثة أنظمة هي: "اللاوعي وما قبل الوعي والوعي"[4]، ويركز "فرويد" في تحليله على اللاوعي باعتباره مخزن المكبوتات والرغبات.

يعتمد التحليل النفسي الفرويدي على بعض المصطلحات النفسية الأساسية منها: "التكثيف، الإزاحة، قابلية التصوير، التأويل"[5]، وهي مراحل العلاج التي يخضع لها المريض. ويقوم التحليل النفسي لديه على عنصرين أساسية:" أولهما فهم طفولة من يطبق عليه التحليل،

1 – مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1997، ص63.

2 – المرجع نفسه، ص64.

3 – فيكتور سمير نوف، التحليل النفسي للولد، مرجع سابق، ص16.

4 – أحمد رحماني، نظريات نقدية وتطبيقاتها، مكتبة وهبة، القاهرة، ص105.

5 – مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص66–72.

وثانيهما بحث جوانب شخصيته، وتفسير ما يكتنفها من ملابسات، وما يحيط بها من ظروف أسرية."[1] وهكذا فإن مهمة التحليل النفسي تنحصر في الكشف عن المرض وليس الأعراض حيث يعمل المحلل النفسي على سبر أغوار النفس البشرية، فيخرج محتويات اللاشعور إلى حيز الشعور، حتى يتمكن المريض من معرفة دوافعه وإخضاعها للإرادة الذاتية، وهكذا يعيد بناء نفسيته وشخصيته.

4- مبادئ التحليل النفسي: يمكن إجمال مبادئ التحليل النفسي كما تمثّلتها الدراسات والتحاليل النفسية في العناصر التالية:

- مبدأ الحتمية النفسية: وتعني أن كل حدث يقع لابد له من عدد من المسببات.

- مبدأ اللاشعور: يعني أن ما تنشط به النفس لا نعيه ولا ندرك وجوده فينا، ويطلق على هذا الجانب في الحياة النفسية العمليات الأولية ويقابلها عمليات ثانوية شعورية.

- مبدأ التطور: يعتبر التحليل النفسي تطبيقا لنظرية داروين في التطور في مجال علم النفس البشري.

- مبدأ الوراثة: يعتقد فرويد أن كل نشاط نفسي له منشأه الأول في الظواهر الفيزيولوجية والبيولوجية ضمن مبدأ اللذة والألم.

- مبدأ الدينامي: معناه أن الجهاز العصبي دائما في حركة وهو يدخل في صراعات لا تنتهي ولا تتوقف إلا بالموت.

- مبدأ اللّذة ومبدأ الواقع: المبدأ الأول يجعلنا نسعى لتحقيق رغباتنا وإشباع حاجاتنا، الأمر الذي يصطدم بالآخرين وبالقانون مما يجعلنا نساير مبدأ الواقع ونؤجل إشباع رغباتنا ودوافعنا.

1 - عطاء كفاني، البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، ط7، دار المعارف، القاهرة، ص106.

– مبدأ الشخصية: يعتبر بناء الشخصية من وجهة نظر "فرويد" وفق ثلاث أجهزة رئيسة هي: الهو– الأنا– الأنا الأعلى.

5– علاقة التحليل النفسي بالأدب: طرح التحليل النفسي منذ بواكيره الأولى علاقة قوية مع الأدب، فلقد أعطت دراسة النصوص الأدبية للتحليل النفسي الوليد فرصة تجاوز التحليل الطبي المحض ليجعل من نفسه نظرية عامة للنفسية والصيرورة الإنسانية، حيث سعى التحليل النفسي إلى شرح وتأويل الأدب، إلا أنّ بعض النصوص الأدبية كانت في بعض الأحيان مصادرا أو أمثلة لمفاهيم التحليل النفسي ذاتها، وإذا كان التحليل النفسي هو العلاج بالكلام فإنّ اللغة والسرد هما الأساسيات التي يقوم عليها، بمعنى أنّ التحليل النفسي هو تسريد نقوم بوساطته بحكي وشرح أفعالنا إلا أنه يتعامل مع اللغة ومع التأويل، حيث يقدم مقاربة هامة لهيرمينوطيقا الشك بأنّ هناك حوافز ومعان تتخفى خلف معان أخرى.

6– جريمة قتل الأب عند " فرويد" : رواية "الإخوة كارامازوف" لدوستويفسكي نموذجا:

6–1– أهمّ أحداث الرواية وأفكارها: ظهرت رواية "الإخوة كارامازوف"، آخر روايات دوستويفسكي، عام1880 في جوّ الأزمة الثورية التي كانت تكتنف حياة روسيا في تلك الفترة التي واكبت عصر غروب شمس الإقطاع في روسيا.[1]

تكتسب هذه الرواية أهمية خاصة بين روايات دوستويفسكي الأخرى لكونها جاءت خلاصة لفكر الكاتب الاجتماعي والأخلاقي والفلسفي والديني. وفيها يقتصر " دوستويفسكي" على المشاكل الملتهبة التي تواجه معسكر الرجعية، فما يدعو إليه في الواقع الفعلي هو توطيد الدولة الخاضعة لرجال الدين(الثيوقراطية). هذه الرواية عن الكنيسة ومن أجلها، فالمؤلف يستمرّ في الإصرار على أنّ خلاص الإنسان يتوقّف على الكنيسة الأرثوذكسية. ويبذل "دوستويفسكي"

1 – مكارم الغمري، الرواية الروسية في القرن التاسع عشر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت1981، ص199.

كلّ جهد في الصراع ضدّ معسكر الثورة، هذا الصراع، موضوعيا، يفقد هدفه وينقلب ضدّ اللاأخلاقية البرجوازية والطبقات المالكة للأراضي.

تركّزت الأحداث الرئيسية للرواة حول جريمة قتل الإقطاعي العجوز"فيودر كارامازوف" التي تثير حيرة شخصيات الرواية وكذا القارئ. بيد أنّ "دوستويفسكي" يضلّل الجميع حين يجعل أصابع الاتّهام تشير نحو الابن الأكبر للإقطاعي وهو"ديمتري"، فجميع الدلائل والقرائن كانت ضدّه وتؤكّد أنّه وحده القاتل: فهو يتنازع مع أبيه بخصوص ميراثه عن أمّه، والأب الكهل وابنه يتنافسان عن حبّ المرأة اللّعوب ""جروشنكا"، ويصل بهما الاصطدام إلى حدّ العراك واعتداء "ديمتري" على أبيه بالضرب وتهديده إياه بالقتل أمام الكثيرين، وخلاف ذلك من القرائن التي تجعل الشرطة تجزم بذنب "ديمتري" وتعتقله بتهمة قتل والده ويساق إلى المحاكمة.[1]

بيد أن القاتل الحقيقي للأب "كارامازوف" والذي يظلّ مجهولا للشرطة حتى نهاية الرواية يظهر فجأة أنه الخادم والابن غير الشرعي للأب "فيودر" كارامازوف" والمدعو في الرواية "سمرد ياكوف"، والذي ينتحر شنقا. لكنه قبل أن ينتحر يكون قد اعترف للابن الأوسط لآل كارامازوف وهو" إيفان" بجريمته، ولكنّه يصرّح له في اعترافه بجملة تقلب الأوضاع على أعقابها، حين يقول له: " **إنّ القاتل الرئيسي هو أنت، أنت وحدك! أما أنا فلست إلّا مساعد قاتل، معاونا ثانويا، رغم أنّني قتلته. أمّا أنت فإنّك القاتل الشرعي...**"[2] ويضيف "سمردياكوف" مفسرا بأنّه حين قتل "فيودر كارامازوف"، فإنّه قد فعل ذلك بوحي من أفكار "إيفان" القائلة بأنّ **"كلّ شيء مباح، فما دام الإله الذي لانهاية له غير موجود فالفضيلة إذن لا جدوى منها ولا داعي لها."**[3]

1 – المرجع نفسه، ص200.

2 – دوستويفسكي، الإخوة كارامازوف، ج2، دار الأدب الفني، لينينغراد1970،ص349.

3 – المصدر نفسه، ص356.

وهذه الكلمات تذكّر القارئ بكلمات شبيهة تردّد ذكرها كثيرا في الرواية، الشيء الذي يشجّع القارئ على استعادة استيعاب ما قرأه بغية التوصّل إلى ما وراء هذه الكلمات التي تبرز كمفتاح لبعض أفكار الرواية. لقد تردّدت فكرة "إيفان" هذه في أكثر من موضع في الرواية، ولعلّها ذكرت أول مرّة في جزء الرواية الذي يحمل عنوان:"**اجتماع في غير محلّه**" حين تطرّق الحديث في الدير بحضرة الابن الأصغر و هو "أليوشا" إلى مقال منشور لـ"إيفان" يلخص فيه أفكاره التي ترفض وجود الله ووجود الخلود ويؤكّد بأنّه: " **لا فضائل بغير إيمان بخلود الروح، وكلّ شيء مباح إذا لم نؤمن بخلود الروح.**"[1]

إنّ هذه "الفكرة" التي تذكّرنا "بفكرة" "رسكولينكوف" في رواية "الجريمة والعقاب" تلعب هنا أيضا في رواية "الإخوة كارامازوف" وكما يبرزها الكاتب دور المحرّك الرئيس لجريمة " سمرد ياكوف" تلميذ وتابع "إيفان". فالجريمة هنا بمثابة تجربة عملية في يدي "إيفان" لنظرية "كلّ شيء مباح."[2]

6-2- جريمة "قتل الطوطم" عند "سيغموند فرويد": يقول فرويد: "إن أكثر ما اجتذبني الطوطمية، حيث كانت نقطة بدايتي هي ذلك التقابل البارز بين الأمرين اللذين حرمتهما الطوطمية (أعني تحريم قتل الطوطم وتحريم الاتصال الجنسي بأية امرأة من عشيرة الطوطم نفسها)، وعنصري عقدة أوديب (قتل الأب واتخاذ الأم زوجا). فأغراني ذلك أن أساوي الطوطم الحيوان بالأب، والواقع أن الشعوب البدائية ذاتها تفعل ذلك بصراحة...".[3]

ويضيف: " وبعد ذلك جاءت لمعونتي واقعتان من التحليل النفسي، إحداهما حالة طفل بررت لنا القول بعودة طفلية للطوطم، والأخرى تحليل مخاوف الأطفال من الحيوانات التي غالبا ما تبين أن الحيوان بديل من الأب، بديل حوّل إليه الخوف من الأب، الخوف الذي تتضمنه عقدة

---

[1] – المصدر نفسه، ج1، ص90.

[2] – مكارم الغمري، الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، مرجع سابق، ص201.

3– سيغموند فرويد، الطوطم والتابو، تر : بوعلي ياسين،ط1، دار الحوار، سورية1983، ص9.

أوديب، ولم يبق لي إلا القليل كي أقرر أن قتل الأب هو نواة الطوطمية ونقطة البداية في نشأة الديانة (الطوطمية)."[1]

فقد كان هناك ما يعرف بوليمة الطوطم باعتباره جزءا رئيسا في الديانة الطوطمية، يقتل الحيوان الطوطم الذي كان من قبل مقدسا مرة كل عام، يقتل في مراسم خاصة على مرأى من جميع أعضاء العشيرة ويلتهم ثم يناح عليه بعد ذلك، ويعقب الحداد احتفالا كبيرا. وهذا لأنه لم يعد الحيوان الطوطم يقوم مقام الأب وأصبح موضع خوف وبغض لدى الابن، فقام صراع في نفس الابن بين التمرد على أبيه وبين محبته له، فدين الطوطم لا يحتوي فقط تعبيرات عن الندم ومحاولات للمرضاة، بل يخدم أيضا ذكرى الانتصار على الأب والارتياح، لذلك سمح بقيام العيد التذكاري للوليمة الطوطمية حيث أوجب استعادة جريمة مقتل الأب دائما من جديد بصورة تضحية حيوان الطوطم، وهذا راجع لمخاوف ضياع خصائص الأب.

والعقوبة المعتادة للاتصال الجنسي مع شخص من عشيرة محظورة هي الموت سواء أكانت المرأة من نفس الجماعة المحلية أم أسيرة حرب من قبيلة أخرى، ولا يجوز لأبناء العشائر ذات الطوطم الواحد أن يتزوجوا من نسائهم لأنهم سيعاقبون وتعتبر جريمة زنى المحارم، والطوطم لديه كل الصلاحيات وباستطاعته أن يتزوج من يريد ويحرم غيره من ذلك، هذا ما يولد في نفوس أبناء العشيرة الحقد والكراهية وحب الانتقام والقتل حتى يخلو لهم المجال ويتزوجون بمن أرادوا الزواج.

6-3- تحليل "فرويد" لرواية "الإخوة كارامازوف": إنّ الأمر الذي يشير "فرويد" هو أنّ "دوستويفسكي" قد ضمّن في شخصيات روايته صورا منه، فقد كان يستمد من تجربته الشخصية، وقد تبين له أن كل شخصياته منغمسة في الخطيئة أو الجريمة. و دوستويفسكي قد اتهم نفسه بأنه مجرم ومخطئ، قد يبدو هذا كلاما غير منطقي ويثير الاعتراض، فالمجرم لابد أن يكون

2- المرجع نفسه، ص15.

أنانيا بطريقة مفرطة وان يكون ميالا للتدمير،وكذلك فاقدا للحب وللإدراك العاطفي للأمور الإنسانية، لكن دوستويفسكي يبدو على النقيض من هذا كله، فهل يعني هذا أن العلاقة بينه وبين شخصيات روايته غير قائمة وبطلان مقولة إن العمل الأدبي صورة عاكسة لنفسية صاحبه.

لقد كان "دوستويفسكي" على النقيض من شخصياته، في حاجة شديدة للحب ويملك القدرة عليه،لكنها كانت تظهر في صور مبالغ فيها لدرجة أنه يوجهه إلى الوجهة الخطأ، فتراه يتعاطف مع المجرمين والمخطئين أكثر من الناس الآخرين، ويبدو واضحا تعاطفه مع شخصية "إيفان" الذي سبّب الجريمة، فتصنيفه مع المجرمين لم يكن عشوائيا، فكل شخصيات رواياته التي يختارها تكون أنانية، قاسية، ومغتالة. الأمر الذي يبيّن أنّ في روحه الميول ذاتها(ولعه بالقمار واعترافه بوقوعه في الرذيلة) وهذا يفسّر النزعة الهدامة لديه، ب وإنّها كانت غاية في القوة والتي كانت من الممكن أن تصنع منه مجرما إلّا أنه وجّهها إلى الداخل بدلا من الخارج، ومن ثمّ أمكن التعبير عنها بالسادية التي تظهر في قابليته للانفعال وحبّه للتعذيب، والمازوشية التي تعني الشعور بالذنب، وقد درس "فرويد" شخصيته دراسة نفسية وميّز بين أربعة وجوه: الفنان المبدع، الآثم، الأخلاقي، والعصابي.

أما نوبات الصرع التي كان يعاني منها وهو لا يزال صبيا فلم تكن إلا مرض عصاب، ولقد كان لهذه النوبات دلالة الموت والمقصود منها معروف وهو الرغبة في موت شخص معيّن وهو الأب المكروه، لكن شعوره بالذنب هو الذي يتجلّى في هاته النوبات كعقاب له لأنه في تناقض وجداني مع نفسه، فهو معجب بوالده ويريد أن يصبح مثله، وفي الوقت نفسه يريد إزالته كمنافس وامتلاك أمه، لذلك كان لابد من العقاب كالمقامرة التي أدت به إلى الفقر، كذلك أثناء سجنه لسبب سياسي ومعاقبته مع أن الأمر لم يكن يعنيه، إلا أن نوبات الصرع توقفت

وهو مسجون، وهذا الأمر المشترك بينه وبين شخصيات روايته التي كانت تلجأ إلى العقاب كـ"ديمتري" و"إيفان".[1]

المحاضرة الرابعة: التحليل النفسي للفن2.

1- مقدّمة: يتّفق معظم الأدباء والنقاد على أن التحليل النفسي للأدب قد ظهر في أوائل القرن العشرين مع "فرويد" خاصة "حين نشر سنة 1899 كتابه "تفسير الأحلام" وما أخذ يكتبه بعد هذا التاريخ عن طبيعة الفن والفنان وعلاقة الشاعر بأحلام اليقظة."[2]

1 - عز الدين إسماعيل، التحليل النفسي للأدب، ط4، مكتبة غريب، القاهرة، ص213-220.

2 - شوقي ضيف، البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، ط7، دار المعارف، القاهرة، ص106.

وقد حاول "فرويد" في جميع دراساته التي تناولت الأدباء أو الفنانين أو آثارهم الأدبية أن يثبت بأن فنهم إنما هو تنفيس عن رغبات جنسية مكبوتة وجامحة في اللاشعور منذ الطفولة، فالفن عنده "تعبير مرضي يراد به إشباع شبق مكظوم لم يستطع الفنان تحقيقه في سنينه الأولى، وكأنما يريد، وقد حرم منه إلى الأبد، أن يتسامى عنه وعما يتصل به من نزعات جنسية مفهومة رافقته منذ الطفولة"[1]، فالفنان إذن شخص مريض يقي نفسه عن طريق الإبداع، بحيث يكون هذا الإبداع صورة عاكسة لرغباته اللاشعورية، فهو "إنسان تراوده الأحلام في حال اليقظة كما تراوده في نومه"[2]، أي أنه يحلم في حال اليقظة، وينشر تلك الأحلام والخيالات في فنه التي تعود إلى خبرات الطفولة وعقدها، هكذا يكون الفن هو مخزن هذه المكبوتات التي تدلنا على الحياة اللاشعورية للفنان، بالتالي فإن النقد الأدبي هو الوسيلة المستعملة من أجل الوقوف على تلك المكبوتات وصور تجليها في العمل الفني.

2- منهج فرويد في التحليل النفسي للأدب: كتب "فرويد" ثلاث دراسات تطبيقية طويلة تعتبر نموذجا للتحليل النفسي للأدب، اتضح من خلالها منهجه في التحليل النفسي، الأولى بعنوان "هذيان وأحلام في قصة غراديفا ليانسن" سنة 1906، الثانية بعنوان "ذكرى من طفولة ليوناردو دافنشي" سنة 1910، أما الثالثة فهي بعنوان "دوستويفسكي وجريمة قتل الأب" وذلك سنة 1928.

2-1- بالنسبة للدراسة الأولى، فإن أحداثها تدور حول الموضوع التالي:"اكتشف عالم آثار شاب يدعى "نوربرت هانولد"، في مجموعة من العاديات في روما تمثالا صغيرا حاز على إعجابه الشديد، فبادر إلى صبه في قالب ليحصل على نسخة طبق الأصل منه وليكون في مستطاعه تعليقها في مكتبه في مدينة جامعية ألمانية صغيرة ودراستها بتأن، وكانت المنحوتة تمثل فتاة في مقتبل العمر المتألق تمشي وقد رفعت قليلا ذيل ردائها الكثير الثنايا، فظهرت

1 - المرجع نفسه، ص107.

2 - جان ستاروبنسكي، النقد والأدب، تر : يدر الدين القاسم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سورية1976،ص251.

قدماها في الخفين اللذين تنتعلان. إحدى القدمين مبسوطة أرضا، والثانية على وشك الانطلاق فلا تمس الأرض إلا بطرف إبهام القدم، بينما ترتفع عنها النعل والكعب على نحو يكاد أن يكون عموديا."[1]

يرى "فرويد" بأن الأمر الذي لفت انتباه الفنان هو "تلك المشية الرشيقة غير المألوفة، وهي التي أسرت أنظاره وبعد مرور أجيال وقرون، كما أن اهتمام الفنان بهذه المنحوتة يشكل جوهر الواقعة النفسية في هذه القصة."[2] وبعد أن قام فرويد بتحليل هذه القصة تحليلا نفسيا اكتشف بأنها تمثل هذيان المؤلف وأحلامه اللذين يصدران من منبع واحد هو المكبوت مقررا أن "الحلم هو الهذيان الفيزيولوجي للإنسان السوي."[3]

تبيّن هنا أن عمل المؤلف هو نفسه ما قام به "فرويد" الذي "عكف منذ عام 1893، على دراسة تكون الاضطرابات النفسية، وما كان ليخطر ببال أن يطلب توكيد النتائج التي خلص إليها لدى الروائيين والشعراء. لذا كانت مفاجأته كبيرة عندما اتضح له، مع ظهور غراديفا في عام 1903، أن الروائي جعل أساس عمله ذلك الجديد الذي كان المؤلف قد خيل إليه أنه اكتشفه من مصادر الملاحظة الطبية."[4] فالأدباء والفنانون هم المكتشفون الحقيقيون للاشعور، وقد سبقوا العلماء إلى اكتشاف اللاوعي. وبهذا أكد فرويد أن الأدب والفن يمكن دراسته بمنهج التحليل النفسي، وقد ركز في هذه الدراسة أساسا على تفسير مبنى القصة تفسيرا نفسيا، وأبرز من خلالها التقنيات الفنية للكاتب التي كانت متفقة مع التقنيات التي تكشف الأحلام بواسطتها

1 – سيغموند فرويد، الهذيان والأحلام في الفن، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص9.

2 – المرجع نفسه، ص9–10.

3 – المرجع نفسه، ص70.

4 – المرجع نفسه، ص61–62.

عن مضمونها الكامن، كما درس الكيفية التي تجعل المبدع يتصل بالواقع ثم ينفصل عنه. وقد اعتبر ستانلي هايمن هذه الدراسة الفرويدية بأنها "نقد أدبي متصل حقا بالتحليل النفسي."[1]

2-2- أما دراسته التحليلية الثانية عن الرسام الإيطالي "ليوناردو دافنشي" فإنها "إعادة بناء يكون معجزا لحياة فنان وفكره، فنان معقد مات قبل أربعمائة سنة."[2] حيث التقط صورة ممزقة تناثرت أجزاؤها، وحاول إعادتها إلى شكلها الأول، فهي دراسة لحالة مرض جنسي يعاني منه ليوناردو دافنشي، "إن مجهودا لكتابة ترجمة حياة، إذا ما سعى حقا إلى النفاذ إلى فهم الحياة النفسية لبطلها، لا ينبغي كما يحدث في أغلب التراجم بسبب التصرف أو التنميق، أن يمر في صمت بالنشاط الجنسي أو الخواص الجنسية للشخص موضوع البحث، وما نعرفه عن هذه الخواص في ليوناردو قليل جدا، لكنه غزير الدلالة."[3]

اعتمد "فرويد" في دراسة هذه الشخصية على معلومات تمس شخصيته وأحداث حياته أهمها: الحلم الذي أورده عن طفولته المبكرة من أن نسرا ضرب فمه بذيله، كذلك كتاباته عن أمور غير شخصية كرسالته في المقارنة بين فن التصوير وفن النحت، ما كتبه عن الحب والمعرفة، إضافة إلى بعض الوثائق التاريخية التي كتبت عنه كنبأ اتهامه بعقد علاقات جنسية مع أمثاله، انفراده بأمه أكثر مما يفعله الطفل العادي، وأنه لم تدخل حياته امرأة قط باستثناء أمه، كذلك ذلك اللغز المحيّر الذي يتكرر في لوحاته التي يمكن أن تعد مكتملة مثل "رؤوس النساء الضاحكات"، "الموناليزا"، "القديسة آن" المتمثل في تلك الابتسامة المبهمة.[4]

---

1 – ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة،ج1، تر : إحسان عباس ومحمود يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت1958، ص263.

2 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 – سيغموند فرويد، التحليل النفسي والفن، دافنشي–دوستويفسكي، تر: سمير كرم، ط2، دار الطليعة، بيروت1979. ص14.

4 – ينظر : مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة 1962،ص77-78.

أعاد فرويد، من خلال هذه المعلومات، بناء شخصية "ليوناردو دافنشي" وتطوّر حياته النفسية التي أثرت في سلوك هذا الفنان وفي أعماله الفنية، ويقرّ فرويد بأن هذه الأحداث كان يمكن أن تجعله مريضا نفسيا كأيّ مريض نفسي آخر، ومنه فهو قريب من ذلك النمط المرضي العصابي "إنّنا إذ نتتبع الإشارات الطفيفة في شخصية "ليوناردو دافنشي" يمكننا أن نضعه قريبا من ذلك النمط العصابي الذي وصفناه بأنه النمط القهري ويمكننا أن نقارن بحثه بالهوس الفكري عند العصابيين، وأن نقارن أنواع الكف عنده بما يسمى التشتت عند العصابيين."[1] فحاضر "دافنشي" هو نتيجة لماضيه البعيد، ولأحداث طفولته، التي أحدثت تأثيرا في حياته الفنية، لأن ما يبدعه الفنان هو متنفس لرغباته الجنسية وهو ما ظهر في رائعته الموناليزا، وكأنه رسمها عندما "قابل المرأة التي أيقظت فيه ذكرى أمه الفاتنة السعيدة، وتحت تأثير هذا التيقظ استعاد المنبه الذي هداه في بداية مجهوداته الفنية حينما رسم المرأة المبتسمة(...) وقد أفلح بمساعدة مشاعره الشبقية القديمة في أن يتغلب مرة أخرى على الكف في فنه."[2] لهذا نجد "فرويد" يدعو إلى البحث الدائم عن الطفولة الأولى وخبراتها، وربطها بالإنتاج الأدبي، ويعتبرها الدافع إلى الإبداع والمرشد إلى فهم ما يقدمه الإنسان في مرحلة متقدمة. يقول: "يبدو أن إنسانا له خبرات طفولة ليوناردو هو وحده الذي يستطيع أن يرسم موناليزا، والقديسة آن، وأن يعد لأعماله ذلك المصير الحزين ثم يبلغ من ذلك شهرة مدهشة لكونه عالما من علماء الطبيعة، كما لو أن سر كل هذه الأوجه من النجاح والفشل يختفي في تخييله الطفلي عن النسر."[3]

2-3- وتتعلق دراسته الثالثة بتحليل شخصية دوستويفسكي، فهي لا تختلف كثيرا عن الدراسات السابقة، حاول فرويد من خلالها اكتشاف شخصيته وتفسيرها، وتعد روايته "الإخوة كرامازوف" أعظم رواية، وقد ظهرت فيها شخصيته انطلاقا من علاقاتها بشخصياته الروائية. وقد اكتشف

1 - سيغموند فرويد، التحليل النفسي والفن، مرجع سابق، ص85.

2 - المرجع نفسه، ص88.

3 - المرجع نفسه، ص91.

فرويد بأن دوستويفسكي فنان خالق، أخلاقي، عصابي، آثم. وأما معالجة فنية دوستويفسكي فهي ليست مهمة التحليل النفسي.

فبالنسبة للأخلاقي، فقد لاحظ "فرويد" أنه لا يبلغ قمة الأخلاق إلا من بلغ قمة الرذيلة، والأخلاقي يميل دوما للإغراء دون أي تأخير، وقد كان دوستويفسكي يحاول أن يحقق جوهر الأخلاق، ولكنه لم يتمكن من ذلك، حيث كانت مطالبه الغريزية الفردية ومطالب الجماعة في صراع عنيف، فكان يحاول التوفيق بينهما لكنه لم يستطع وتوقف في وضع انتكاسي، فكان هذا الوضع هو نقطة الضعف، وهذا الفشل الذي سبّبه له عصابه حرمه من فرصة أن يكون مرشد الإنسانية ومحررا لها.[1]

أما شخصية "دوستويفسكي" المجرم أو الآثم، فقد توصل إليها "فرويد" من بعض الدلائل التي لاحظها عليه وهي اتّصافه بأنانية مفرطة وميله القوي للتدمير، وهي من سمات المجرمين، وهذا الوصف يقتضي أن يفتقد الآثم الحب والعاطفة، ولكننا نجد أن دوستويفسكي يظهر على عكس هذه الصفات، فبدا في أعماله أنه شديد الحاجة إلى الحب، وله القدرة على إعطائه أيضا، وإنه عطوف حتى في المواقف التي كان يمكن أن يكون فيها مجرما.

فإذا كان "دوستويفسكي" يظهر في أعماله الأدبية على هذه الصورة فلماذا صنفه "فرويد" ضمن المجرمين؟ إنّ ما جعل "فرويد" يصنف "دوستويفسكي" ضمن المجرمين هو اختياره لمادته، أي أنّ الشخصيات التي اختارها كانت قاسية، مغتالة، أنانية، وهو ما يبرز وجود ميول مماثلة لها داخل ذاته. إنّ غريزة الهدم هذه كان من الممكن أن تجعل منه مجرما حقيقيا إلا أنها وجهت في حياته الواقعية بصفة أساسية ضدّ شخصه هو، أي إلى الداخل بدلا من الخارج، ومن ثم أمكن التعبير عنها في شكل نزعة مازوشية وشعور بالذنب.[2]

1 – ينظر : المرجع نفسه، ص59.

2 – ينظر : المرجع نفسه، ص96.

وأكد "فرويد" عصابية "دوستويفسكي" من خلال أحاسيسه اتجاه والده التي كانت تتأرجح بين الحب والكراهية وكبتها تحت تأثير التهديد، وقد رأى بأنها "مفتاح كل أنواع العصاب."[1] إضافة إلى نوبات الصرع التي كان يصاب بها، فقد اعتبرها فرويد بأنها عرض من أعراض العصاب، وتبعا لذلك فإنّ دوستويفسكي يعاني من صرع هيستيري يحمل معنى العقاب، لأنه رغب في موت والده، فكانت النوبة عقابا ذاتيا على رغبة الموت هذه. هذا إلى جانب ما كشفت عنه كتاباته بعد وفاته، ونشر يوميات زوجته حول المرحلة التي قضاها في ألمانيا، فقد كان مدفوعا في هوس المقامرة.[2]

ربط "فرويد" إذن بين الآثار الفنية لدوستويفسكي وحياته النفسية خاصة المرضية، وأكد أنّ إبداعاته الفنية ماهي إلا صورة تركيبه النفسي منذ الطفولة، حين كان يريد أن يمتلك أمه ويتخلّص من والده، تماما مثل الأعمال الأدبية لـ"سوفوكليس" و"شكسبير"، "إذ لا يمكن بسهولة أن نرجع المصادفة كون أكبر الأعمال الأدبية في جميع الأزمان، مأساة "أوديب" لـ"سوفوكليس" و"هاملت" لـ"شكسبير" و"الإخوة كرامازوف" لـ"دوستويفسكي" تتعرّض كلها لنفس الموضوع أي قتل الأب، وفضلا عن ذلك نجد في الأعمال الثلاثة أنّ الدافع إلى ارتكاب ذلك وهو المنافسة النسبية على المرأة، معروض بشكل صريح."[3]

لقد كانت شخصيات "دوستويفسكي" في روايته "الإخوة كرامازوف" كلّها مذنبة، إذا استثنينا شخصية "أليوشا" المتناقضة. فقد كان ديمتري شهوانيا متهورا، وسمير دياكوف المجرم الصرعي، وإيفان الشكاك الساخر. وقد لاحظ فرويد "أنّ تعاطف دوستويفسكي نحو المجرم

1 – المرجع نفسه، ص104.

2 – ينظر : المرجع نفسه، ص112.

3 – المرجع نفسه، ص109.

تعاطف لا حدود له، إنّه يتجاوز حدّ الشفقة التي قد يثيرها فينا الشقي المسكين (...) المجرم عنده في الأغلب مخلّص، تحمل بنفسه الذنب الذي كان ينبغي أن يحمله آخرون."[1]

إنّ هذه الدراسات الثلاث التي قام بها فرويد كان لها أثر في النقاد وفي النفسانيين الذين اقتفوا أثره في تفسير الأدب تفسيرا نفسيا، حيث توضّح من خلالها منهجه النفسي في دراسة الأعمال الأدبية والفنية، فقد تبيّن من خلال الدراسة الأولى أنّ منهجه اتجه إلى النص مباشرة ودراسته دراسة نفسية صاحبه دون الاعتماد على حقائق حياة صاحبه، فالنص الأدبي هو الذي يوصلنا إلى معرفة نفسية صاحبه، إضافة إلى أن هذه الدراسة بيّنت لنا كيف تكون للشخصيات القصصية دلالة على نفسية صاحبها. وتوضّح من خلال الدراسة الثانية أنّ منهجه انطلق من حياة صاحب النص للوصول إلى عالمه النفسي، واتّخذ من آثاره الفنية دليلا لها من منطلق أنّ العمل الفني ما هو إلاّ تعبير عن رغبات الطفولة ومكبوتاتها.

أما الدراسة الثالثة فقد جمع فيها "فرويد" بين المنهجين، بحيث اعتمد على أخبار الفنان لفهم نفسيته وفنه، كما استعان بتحليل نتاجه الفني لفهم شخصيته.

3- عقدة أوديب عند سيغموند فرويد:

3-1- معنى عقدة أوديب: هي مصطلح أنشأه "سيغموند فرويد" واستوحاه من "أسطورة أوديب" الإغريقية، وهي عقدة نفسية تطلق على الذكر الذي يحب والدته ويتعلق بها ويغار عليها من أبيه فيكرهه، وهي المقابلة لعقدة "إلكترا" عند الأنثى. ويدلّ مصطلح "عقدة أوديب" في نظرية التحليل النفسي على المشاعر والأفكار والأحاسيس الجنسية التي تبقى مكبوتة في العقل الباطن للطفل اتّجاه أمّه.

1 - المرجع نفسه، ص111-112.

وقد وجهت عدّة انتقادات إلى هذا المفهوم، وأيضا انتقدت محاولة تفسير السلوك النفسي أو المرض النفسي بدوافع جنسية لا واعية، حيث بيّنت الأبحاث مع التقدم العلمي أنّ العديد من المشاكل النفسية تكون ناجمة عن نقص في مواد معينة بالدماغ.

3-2- أسطورة "أوديب": أتى اسم "عقدة أوديب" من أسطورة "أوديب" الإغريقية، ويعني اسم "أوديب" صاحب الأقدام المتورمة، وتقول الأسطورة أنّ العراف قال لملك طيبة آنذاك أنه سيقتل بيد ابنه، وكانت زوجته حاملا في ذلك الوقت، فلما ولدت "أوديبا" أمر الملك بأن تدق مسامير في قدمي الوليد ويرمى من فوق الجبل، ولهذا السبب جاء اسمه "أوديب". وأخذ رعاة "أوديبا" ورعوه، ثم ذهب إلى مدينة أخرى، وحين كبر عاد إلى مدينته وقتل أباه وتزوج الملكة أمّه (دون أن يعرف)، وأنجب منها طفلة واحدة. ثم جاء عراف وأبلغه بالحقيقة وعندما عرفت زوجته التي هي أمه الحقيقة شنقت نفسها، أما "أوديب" فقد فقع عينيه وغادر المدينة مع ابنته وهام على وجهه، وعاش بقية حياته بائسا ترعاه ابنته التي هي في الوقت نفسه أخته.[1]

3-3- فرويد واكتشاف عقدة أوديب: في غمرة القلق النظري بخصوص أفكار "فرويد" في ميدان التحليل النفسي انتبه "فرويد" لمأساة "سوفوكليس" "أوديب ملكا"، إلا أنّ ما افتقر إليه هو القراءة المنهجية لهذه المأساة، غير أنّ ما جاء في تمهيد "جان ستاروبنسكي" كان أول دراسة كاملة كرسها فرويد لـ "أوديب ملكا". يقول "جان ستاروبنسكي" بأنّه في بداية الاهتمام بهذا العمل في 21 أيلول من عام 1897، عاد "فرويد" إلى "فيينا" خلال إجازته الصيفية، وكتب إلى صديقه الألماني "ويلهم فليس" معبرا عن انفعال ظاهر أنه لم يوفق في أبحاثه وأنه عدل عن فكرة الإغواء الجنسي المبكر، والتي كان قد جعل منها الجرح الرئيس في طفولة المصابين بمرض الهستيريا، فكتب يقول في هذه الرسالة: لا أدري إلى أين وصلت في أبحاثي، فأنا لم

1 -**https://www.aljazeera.net.19juil2018.**

أستوعب نظريا لا ظاهرة الكبت ولا ما ينتابها من طاقات متضاربة، لكنه ما زال يواصل تحليل مشاعره الذاتية ولم يستبد به اليأس.[1]

إنّ المأساة تلهب المشاعر فتجعل من المشاهدين يتعاطفون مع الشخصيات خاصة وإن كان ما حلّ بهم خطير، ففي مسرحية "أوديب ملكا" أو "مأساة أوديب"، تعاطف مع البطل "أوديب" كلّ من شاهد هذه المأساة أو سمع عنها، فميزة هذا النوع من المسرحيات يفضي إلى التطهير حسب فرويد، فالإحساس بالخوف والشفقة اتجاه البطل يؤدي إلى نوع من التنفيس عما بداخلنا وهي الفكرة التي اعتمدها "فرويد" في معالجة بعض المرضى من الهستيريا، إلاّ أن سرّ هذا الانفعال لا يفهم إلا إذا ارتبط بعودة المكبوت.

يقول "فرويد": "لقد أنست في نفسي كما أنست عند غيري من الناس عاطفة الهيام اتجاه الوالدة وعاطفة الحدّ نحو الوالد، وأظنّ أنّ الأطفال جميعا يشتركون في هذه المشاعر... فإن صحّ ذلك أدركنا ما تحدثه مسرحية "أوديب" من وقع شديد رغم كلّ النواهي العقلية التي تقاوم هذا القدر المحتوم، لقد عالجت الأسطورة اليونانية غريزة يعترف بها الناس كلهم لأنهم أحسوا بها في قرارة نفوسهم، وكل من استمع إليها كان قد شبّ في يوم من الأيام على عاطفة "أوديب"، أو أنها اختلجت في خاطره وخياله، ولهذا يعتريه الجزع حين يرى هواجسه الخفية تنتقل إلى حيّز الواقع ويتمّ تنفيذها، كذلك ترتدّ غرائزه على قدر ما يشتدّ عامل الكبت الذي يفصل بين طفولته الغابرة ووضعه الرّاهن.[2] لقد أقرّ "فرويد" بوجود هذه النزعة الجنسية انطلاقا من تحليله لذاته ثم تعميمها على كل الأطفال في هذا السن، لقد لمحّ في القول على أنّه مثل "أوديب" أو أنّ "أوديب" هو كلّ الأطفال، فالطفل يجسّد تماما البطل "أوديب" وتعتريه نفس مشاعره التي غالبا ما يكبتها ويحاول إرجاعها إلى مكان لا يطلع عليه أحد وهو اللاوعي.

1- جان ستاروبنسكي، النقد والأدب، تر: بدر الدين القاسم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق1976، ص261.

- المرجع نفسه، ص2.273

قرّر "فرويد" الخوض في عملية تحليل نفسه بعد وفاة والده سنة 1897، وتوصل إلى أنه بعد هذا الحدث تولّد عنده شعور بالذنب لم يجد له تفسيرا سوى أنه تلبية لأمنية تعود إلى طفولته الأولى، وقد وجد أنّ هذا الملمح ينطبق تماما على "مسرحية أوديب" خاصة عندما حلّلها من الوجهة النفسية وأزال بعض الغموض عمّا كان يعتريها، يقول في هذا الصدد: "أوحت إليّ "عقدة أوديب" التي تجلّى لي شيئا فشيئا أنها ظاهرة نفسية عامة بأمور عدّة، فقد بدأ اختيار الشاعر أو اختراعه لهذا الموضوع الرهيب أمرا مفزعا... فما القدر والنبوءة غير تحقيق في الخارج لضرورة باطنه، وأما أنّ البطل يأثم دون أن يدري، وعلى الرغم من نواياه، فمن الجلي أنّ ذلك تعبير ملائم عن الصفة اللاشعورية لميوله الإجرامية."[1]

انتهي "فرويد" إلى ما انطلق منه، وهو مبدأ أن الحياة الطفولية الأولى تتميّز بأنانية مفرطة يتمنى الطفل فيها زوال كل شخص يكون عائقا أو يحول دون تحقيق ما يصبو إليه وآماله، في هذه المرحلة تتّجه فيها الرغبة الجنسية نحو الأم وتتكوّن فيها دوافع عدوانية اتجاه الأب، بوصفه منافسا قويا يحاول سلب الأم.

1 – سيغموند فرويد، حياتي والتحليل النفسي، مرجع سابق، ص74.

المحاضرة الخامسة: علم النفس التحليلي:

1- مقدمة: ولد "كارل غوستاف يونغ" في 26 جويلية عام 1875 في بلدة "كيسول" من مقاطعة "تورغاو" بسويسرا، درس الطب في مدينة "بازل" حيث تخرج طبيبا. بدأ حياته العملية عام 1900 طبيبا مساعدا في مستشفى الأمراض العقلية في برجولزلي، ثمّ انتقل إلى باريس وارتقى على إثرها إلى رتبة طبيب نتيجة الأبحاث التي قام بها في فرنسا، منتهجا منهجا جديدا عرف "باختبارات التداعي". وكان في غضون ذلك يقوم بإرساء قواعد الطب النفسي التحليلي الجديد، ويثبت تجريبيا ما ذهب إليه فرويد نظريا مما جعله ينتصر لنظريات هذا الأخير ويدافع عنها. وفي عام 1911 انتخب أول رئيس لجمعية التحليل النفسي التي أنشأها يونغ نفسه، وفي عام 1912 كتب منشورا بعنوان "سيكولوجية الخافية" وقد سلط فيها نقدا لنظريات فرويد التي أودت بصداقتهما وانتهت باستقلال "يونغ" بمدرسة خاصة عرفت باسم مدرسة "علم النفس التحليلي" التي تتميز عن مدرسة فرويد المعروفة باسم "مدرسة التحليل النفسي". توفي في 6 يونيو عام 1961.[1]

2- مفهوم علم النفس التحليلي: يطلق عليه كذلك علم النفس اليونغي نسبة إلى "كارل يونغ" وهو إحدى مدارس علم النفس الناشئة عن أفكار الطبيب النفساني "كارل غوستاف يونغ".

قدم "يونغ" هذا التوجّه النظري الجديد بواسطة طلابه وبعض المفكرين الذين اتبعوه، وهو يختلف عن علم النفس الفرويدي رغم وجود أوجه تشابه مشتركة بينهما. والهدف منه هو الوصول إلى حالة الكمال عن طريق دمج قوى ودوافع اللاوعي الكامنة وراء السلوك البشري. يستخدم علم النفس التحليلي نموذج العقل الباطن باعتباره مصدر الشفاء، ولكنه أيضا اعترف أنه سرّ الروح، واستخدم الظاهراتية التراكمية كأدلة تجريبية لأهمية الأحلام والأساطير.

1- ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرّة: https :ar.m.wikipedia.org>wiki>

طوّر "يونغ" نهجه المميّز بشأن دراسة العقل البشري. وقد أخذ نظرة فاحصة على الأعماق الغامضة بشأن اللاوعي البشري منذ سنواته الأولى عندما عمل في مستشفى سويسرية مع المرضى المصابين بانفصام الشخصية، وانبهر بما رآه.

3- نظرية كارل يونغ: قام "يونغ" بدراسة الأدب من الوجهة النفسية التحليلية، وأسس نظرية استمد أسسها من الفرضية التي لم يهتم بها فرويد، ولكنّه أشار إليها إشارات طفيفة في الأساطير والحكايات، وتكمن هذه الفرضية فيما لاحظه فرويد حول مضامين الأحلام، حيث يرى أنّ الحلم يكشف "عن مضامين لا يمكن أن يكون مصدرها الحياة الناضجة، ولا عهد طفولة الحالم المنسي، ويتعيّن علينا أن نعدّ هذه المضامين جزءا من التراث القديم الذي آل إلى الطفل من خبرة الأسلاف، والذي يجلبه معه إلى العالم قبل أية خبرة معينة. ونجد ما يوازي هذه المواد الخاصة بالنشوء النوعي في أقدم أساطير الإنسان، وفي العادات المتبقية. فالحلم يمدنا بمصدر لا يستهان به لما قبل التاريخ الإنساني."[1]

وقد خالف "يونغ" أستاذه "فرويد" وأنشأ مذهبا آخر في التحليل النفسي، حيث أرجع مصدر الإبداع الفني إلى اللاوعي الجماعي باعتباره أساس السلوكيات في الحياة، وهو الوجه الآخر للاوعي، في حين نجد أنّ "فرويد" قد اهتمّ باللاوعي الفردي الذي يتكوّن أساسا من العقد، ولم يهتم باللاوعي الجماعي وإنّما أشار إليه فقط عند حديثه عن الأساطير والحكايات.

تقوم نظرية "يونغ" على أساس أن الإنسان يحتفظ وراثة بمعارف تعود إلى ما قبل التاريخ، ويطلق على القسم من الدماغ الذي يحوي هذه الخبرات مصطلح اللاوعي الجماعي، فالحياة العقلية للفرد تتألف عند "يونغ" من اللاوعي الجماعي، واللاوعي الفردي، والوعي، فمضمون اللاوعي الفردي أو الشخصي يتكون أساسا من المحتويات التي كانت في وقت من الأوقات

1- فرويد، الموجز في التحليل النفسي، تر: سامي محمود علي، بيروت1970، ص36-37.

شعورا، ولكنها اختفت منه بالنسيان أو الكبت، أما مضمون اللاوعي الجماعي فإنّه لم يكن أبدا في الشعور أو الوعي، ولم يكتسب فرديا بل استمد وجوده وراثة.

وإذا كان اللاوعي الشخصي أو الفردي يتركب جزء كبير منه من العقد فإن مضمون اللاوعي الجماعي يتكون أساسا من الأنماط الأصلية.[1] ويقصد بالأنماط الأصلية ذلك الموروث العتيق غير المكتسب الذي يتوارثه الناس جيلا عن جيل، ويشترك فيه أفراد العرق الواحد، ويكون غالبا متمثلا في الأساطير والخرافات التي تعبر عن أحلامهم الفردية، أي أنّ في الجهاز العصبي جزءا يرث تجارب البشرية منذ ما قبل التاريخ، حيث يتراءى لنا هذا الموروث تلقائيا في الأعمال الفنية، لهذا يهتمّ "يونغ" باللاوعي الجماعي ويعتبره أساس الإبداع في الفن ولكن دون إلغاء لدور اللاوعي الفردي في ذلك.

إن مضمون اللاوعي الجماعي متطابق في كل أفراد العرق الواحد أدرجوه على نحو غير مباشر في الأساطير التي هي صورة جماعية مكافئة لأحلام الفرد، وهو نادرا ما يظهر في الأحلام، وتستمد منه أخيلة الشعراء الكبار معظم الصور الشعرية: "فعندما تتصف الحياة الواعية بالتحيّز والموقف الزائف تنشط هذه الصور غريزيا، ثم تظهر في أحلام الأفراد وفي رؤى الفنانين والعرافين، محدثة بذلك نوعا من التوازن النفسي في تلك الحقبة الزمنية".[2]

وهو يؤكد "أن العمل الفني العظيم أشبه بالحلم، وهو لا يشرح نفسه بالرغم من وضوحه الظاهر، ولا يكون صريحا أبدا"[3]، لأن الشاعر العظيم يتصيد ويأسر رؤاه ومشاهد صوره من مرحلة بدائية ومن شعب عاش في عالم الظلام حيث الأرواح والأشباح والشياطين والآلهة[4].

---

1 – للتوسع في هذه المسألة ينظر Jung, the archétypes and the collective unconscious, London1959, P3-43

2 – Jung, (C.G) modern man in search of Soul, Rutledge, London1961, P197.

3 – Ibid, P198.

4 – Ibid, P188.

غير أنه لا ينبغي أن يفهم من هذا أن الأعمال الأدبية، في نظر "يونغ" تستمد جميعها من اللاوعي الجماعي مادتها.

4- مفهوم التجربة الأدبية عند يونغ: يقسّم "يونغ" الأعمال الأدبية إلى قسمين: القسم الأول يسمّيه نفسيا وصنف يسميه رؤياويا وما يقوم به الشاعر في الصنف الأول هو تفسير أو إنارة محتويات شعوره الذي تكوّن بفعل تجاربه في الحياة العاطفية والانفعالية، فالشاعر في هذا الصنف يستقي موضوعاته من الحياة ويستوعبها نفسيا فيحولها إلى تجربة شعورية أو شحنة عاطفية يعبر عنها من خلال قصائده[1].

لذلك فإن الأعمال الأدبية التي تنتمي إلى هذا الصنف، ومهما كان نوعها "تستمد مادتها من العالم الواسع للتجارب الإنسانية الواعية، أي من تلك التجارب المتميزة بالنشاط والحيوية... وكل ما تشمله من تجربة وتعبير فني ينتمي إلى عالم الأشياء المفهومة"[2]، والشاعر هنا لا يترك مجالا لعالم النفس، فكل ما يريد أن يشير إليه الأخير قد ذكره الأول في كلمات معدودات.

ومن أمثلة الأعمال الأدبية التي يدخلها يونغ ضمن هذا الصنف:" معظم الروايات التي تتناول أمور الحب والبيئة والأسرة والجريمة والمجتمع إضافة ألى الشعر التعليمي، وعدد كبير من الغنائيات، والدراما بنوعيها التراجيدي والكوميدي."[3]

أما القسم الثاني الذي يسميه الأعمال الكشفية (الرؤيوية) فهي تشتق مادتها من أدغال عقل الإنسان وأرضه المجهولة، وتستمد وجودها من اللاشعور الجماعي، حيث تكمن بقايا التجربة الأولى، تجربة الأسلاف.

يرى "يونغ" أن هذا الصنف لا يستمد مادته من منطقة الوعي، فالمادة التي يقدمها لنا الشاعر هنا ليست من عالم الأشياء المألوفة عندنا، إنها شيء غريب تماما عن الوعي

- Ibid, P179.1
- Ibid, P180.2
- Ibid, P180.3

الإنساني، وعن تجارب الشاعر الشخصية، إنه يستوحي ويستلهم في هذا الصنف عالما فوق البشرية يتباين فيه النور والظلمة تنساب مادته بلا زمن يحددها، كأنها رؤيا لعوالم أخرى، أو لغوامض الروح، أو لحالة بدائية سابقة لعمر الإنسان، أو لأجيال المستقبل التي لم تولد بعد[1].

ومن الأمثلة التي يشير إليها يونغ على أنها تمثل هذا الصنف إذ تتراءى فيها هذه الرؤيا في هذا القسم الجزء الثاني من "فاوست" لـ"غوته" و"راعي هرمز" لـ"دانتي" ، وشعر وليام بليك.[2]

يؤكد "يونغ" أنه من أجل أن نفهم مثل هذه الأعمال العظيمة، علينا "أن نسمح للعمل الفني أن يؤثر فينا ويأسرنا كما أثّر في الشاعر من قبل وأسره، إذ أنّنا لا نستطيع أن نكتشف أسرار الأعمال الفنية إلا بنوع من المشاركة الصوفية، والعودة إلى ذلك المستوى من التجربة حيث يعيش الإنسان لا الفرد، وحيث لا قيمة للفرد بل القيمة كلها للوجود البشري."[3] وهذا يعني أنّ "يونغ" يعتبر أنّ المبدع شخص جماعي يعبّر عن الحياة اللاواعية للجنس البشري ويجسّدها في فنّه، ومن ثم فهو لا يهتم بالحياة الشخصية للمبدع، فعلى الرغم من أهميتها فإنّها لا تفسر كونه مبدعا. وقد ركّز على الأنماط الأصلية التي تتضمّنها الآثار الفنية الشعرية خاصة، فالفن هو الذي يفسّر حياة الفنان وليس العكس كما يعتقد فرويد الذي يركز على حياة المبدع، ويحاول أن يفسّر فنّه من خلالها باعتبار الفن عرضا مرضيا يعبّر عن حالة الأديب، أو يفسّر حياته ويعيد بناء نفسيته انطلاقا من فنّه.

5- موقف "يونغ" من صاحب التجربة الأدبية: يرى "يونغ" بقناعة تقريرية أن " الإنسان المبدع لغز نحاول الإجابة عنه بمختلف السبل، لكن لا فائدة من ذلك."[4] ورغم ذلك فهو يصرّ على طرح وجهة نظر علم النفس التحليلي في المسألة، وهي وجهة نظر لا تنفصل عن مفهومه الشخصي للتجربة الأدبية، ذلك أنّ الكاتب المبدع إنسان أو" رجل جماعي ينقل ويجسّد الحياة

- Ibid, P181. 1
- Ibid, P181-182. 2
- Ibid, P198-199. 3
4- Ibid, P192-193.

النفسية اللاواعية للجنس البشري، ولكي يقوم بهذا الواجب يجد نفسه مضطرا أحيانا إلى أن يضحّي في سبيل ذلك بسعادته وكلّ ما من شأنه أن يعطي للحياة معنى في نظر الإنسان العادي."[1] دون أن يعني ذلك بأي شكل من الأشكال أن المبدع لا يريد أن يحيا حياة الناس العاديين، إذ هو مثلهم يبحث دائما عن السعادة والرضى والأمان في هذه الحياة، بيد أن الذي يحدث في خلجات نفسه يدفع به بعيدا على الرغم منه، فالقوة الخلاقة في الفنّان هي التي تتغلّب دائما، وهي التي تنتصر في ذلك الصراع الداخلي الذي ينشأ بينها وبين النوازع الشخصية لأنّ المبدع، فيما يرى "يونغ" معتقدا، إنسان كلّف منذ ميلاده بما لا يقدر عليه إنسان آخر، ومعنى هذا أنه يصرف طاقة كبيرة وجهدا عظيما في جانب واحد على حساب الجوانب الأخرى في الحياة، وغني عن القول أن ذلك يؤدي إلى إهمال أمور خاصة كثيرة، وإذا كان ذلك كذلك، فإنّ الفنّ هو الذي يفسّر الفنان وليس النقص أو الصراع، لأن الصراع نتيجة للفن الذي هو العلة والسبب، وليس العكس.[2]

يؤكّد "يونغ" على أهمية الفن في فهم و تفسير حياة الفنان، لكنّه في الوقت نفسه لا يرى في حياة الشاعر الشخصية ما يجعلها موضوعا رئيسا لفنّه، إنّها بالحريّ أحد عاملين: مساعد أو عائق لعمله الفني، لذلك فهو قد يكون:" ماديا أو مواطنا صالحا، أو عصابيا أو أبله، أو مجرما. وقد تكون سيرته الشخصية ذات أهمية خاصة، ولكنّها لا تفسّر، بشكل من الأشكال، كونه شاعرا."[3] وهنا مكمن الاختلاف الجوهري بين "يونغ" و "فرويد" أو بين التلميذ وأستاذه، في تفسير علاقة العمل بصاحبه، فإذ يركّز "فرويد" على الحياة الخاصة لصاحب العمل ويفسّر من خلالها العمل الأدبي أو الفنّي لكونه عرضا مرضيا يعبّر عن حالة الشاعر أو الفنان، أو يفسّر حياته ويعيد تركيب سيرته النفسية وتطوّرها انطلاقا من العمل الفني، بما يسمح بتقديم

1- Ibid, P195.
2 - Ibid, P195-196.
3- Ibid, P199.

صورة طبق الأصل عن حياة الفنان من خلال عمله، فإنّ "يونغ" يركّز بشكل أساسي على الأنماط الأولية أو الأصلية التي تبوح بها الأعمال الأدبية والفنية خاصة.

ليست فكرة "يونغ" عن الأنماط الأولية التي تتضمنها الآثار الأدبية جديدة، فيما يؤكده هو نفسه، إنها بالحري فكرة لها وجود خاص ومكانة سابقة في نظرية المعرفة، ففي الأبحاث المتعلقة بالديانات والمعتقدات القديمة يطلق على هذه الأنماط مصطلح "موضوع Motifs" وهي شيء يتطابق مع مفهوم الصورة الجماعية" Représentation collective " كما يتم تقديمها في علم نفس البدائيات، وقد عرفت أيضا في علم الأديان المقارنة باسم الأصناف التخيّلية"Catégory of the imagination"، وهي نفسها ما يسميه أدولف باستيان Adolf Bastian" بالأوليات"Elémentary" أو الأفكار البدائية "Primordial Thoughts"[1] وهكذا يبدو أنه مصطلح قريب، في الحقيقة، من مجال الأبحاث الأنتروبولوجية كما يقول "ديفيد ديتش"[2]، ولعلّ من بين أكثر من يشاركه في هذا المجال نذكر: جيمس فريزر، و تايلر، ولذلك يدرج اسم "يونغ" عادة ضمن قائمة النقاد النفسيين، رغم أن بعضهم يصنّفه ضمن اتجاه جديد هو الاتجاه الأنموذجي، أو الطوطمي كما يسمى أيضا، أو الأسطوري، أو الشعائري، وفي كلّ الحالات هو اتجاه يدرس الأدب على ضوء فهم الأسطورة والرموز الأسطورية.

المحاضرة السادسة: الرواية العائلية.

1- عتبة: الرواية العائلية مصطلح نفساني وضعه "سيغموند فرويد" في نص أصدره سنة 1909 تحت عنوان: "رواية العصابيين العائلية"، حيث للرواية برأيه أصل واضح، وللأصل

1- Jung (C.G), The Archetypes and the collective unconscious, Op. Cit, P43-44

2- ينظر: ديفيد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر:محمد يوسف نجم، بيروت1967، ص548.

رواية لا ينقصها الوضوح، والأصل الذي يعيّن الرواية ويتعيّن بها، طفولة اندثرت، حلم الإنسان فيها بما رغب، واحتفظ برغبته المكبوتة، دون أن يدري. كأن الرواية كتاب لنسيان ما هو بالنسيان، لأن ما بدا منسيا يبرهن في الكتابة الروائية أنه لم يغب أبدا. فمهما اختلفت المضامين و تشجّرت الأساليب، يظلّ للرواية أصل لا تغادره.[1]

2- مفهوم الرواية العائلية: يقول "فرويد" فيما تنقله عنه "سارة كوفمان":" كتابة الحلم، شأنها شأن رسالة في سفر التكوين، تفقد أهميتها الأولى حين ندقّق فيها عن كثب، وتتّخذ مظهر رسالة جدّية مفهومة. وبعبارة أخرى، علينا أن نقول إنّ الأحلام، وعندما نغيّر قليلا من شكلها، تكشف تحت قشرتها العديمة الجدوى، شأنها شأن الرقوق، عن أشخاص وبقايا تواصل قديم له أهمية خاصة."[2] ويشرح "فيصل دراج" هذا الكلام بما يخبر عن انطواء الحلم على لغة ظاهرية، لا تلبث أن تردّ إلى لغة محتجبة، تشرح اللّغة الأولى وتزيح عنها القناع. كأنّ الحلم نصّ مكتوب، قوامه كتابة مفعمة بالرموز تحيل، إن أسقط عنها القناع، على مشاهد وصور، وهو ما يقيم علاقات بين الحلم والكتابات الهيروغليفية المصرية، كما يقول "فرويد". ولأنّ الرواية حلم ولها لغة الأحلام، فإنّها لا تفصح عن معناها إلّا بإزاحة حجابها الكثيف والشفاف في آن. ومهما تكن الحجب التي تستر القول الروائي كثيفة، فإنّ قول الروائي لن ينزاح عن طفولة مضت، ودّعها الطفل ولم يودّع الحرمان الذي زرعته فيه.[3]

وهكذا فإن الرواية- الأصل تتكوّن، كما يرى فرويد، في زمن الطفولة، وفي الزمن الماضي، عاش الطفل حلما معذّبا، يتوزّع على مرحلتين متتاليتين ولكل منهما روايتها التي تختلف عن الأخرى ولا تقطع معها.

- ينظر: فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء1999،ص1.93

- سارة كوفمان، طفولة الفن، وزارة الثقافة، دمشق1989، ص53. 2

- ينظر: فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، مرجع سابق، ص3.94

الرواية الأولى هي رواية الابن اللّقيط، الذي لم يتجاوز الثالثة من عمره، ولا يميّز بين الذكر والأنثى، إذ الأب والأم متجانسان وليس بينهما فواصل.

أمّا الرواية الثانية فهي رواية الابن غير الشرعي، الذي يسمح له عمره، وهو بين الثالثة والخامسة، أن يعي جسده وأن يدرك الفرق بين الذكر والأنثى. وفي المرحلتين تبدأ الرواية مع بدايات الشعور، وتختلف باختلاف الشعور وتغيّره.

يعتقد الطفل في المرحلة الأولى، أنّه وحيد والديه، يأخذ منهما ما أراد ويلبيان رغباته دون نقصان. وهو يفعل ذلك لأنّ يرى في الوالدين قوّة وصائية، تؤمّن له العناية والحب والأمان...إنّه الطفل الإله الذي يضمن ألوهيته بإسباغ الألوهية على من أنجباه... غير أن غبطة الطفل لا تلبث أن تتصدّع، حين ترزق العائلة بمولود جديد،.. يكبر الطفل ويتناقص الحب الذي ينتظره، فلا يظلّ المحبوب الوحيد والطفل الملك. بل إنه وقد زادت تجربته الاجتماعية، يرى أنّ والداه أقلّ شأنا وجمالا من آباء آخرين. وبسبب هذين الاكتشافين، يدخل الطفل في طور من الإحباط وخيبة الأمل، فيمشي وخيبته، باحثا عمّا يحفظ توازنا اختلّ، ويصدّ خطرا مداهما.[1]

وهكذا فقد خلق الحلم الطفولي الرواية الأولى عن والدين يقتربان من الآلهة، وبعد خيبة الأمل يقوم الطفل بتخليق رواية جديدة تعيد إليه توازنه المفقود... فالطفل اللّقيط لا يرضى بالعالم إلّا كما يشاء ويرغب، وهو لن يعثر على عالمه الجميل المفقود إلاّ بالذهاب إلى الحلم الذي يمدّه برواية جميلة جديدة، يطرد فيها عائلته البائسة خارجا وينتسب إلى أصل ملكي، مستأنفا نعيمه الأول. معتقدا أنّه ينحدر من أسرة ملكية، وأن صدفة عاثرة أبعدته عنها، ورمت به في أحضان عائلة لا تليق به.[2]

1- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2- المرجع نفسه، ص95.

يبني الطفل اللّقيط، رواية مسكونة بنرجسية مطلقة ومبرّأة من هواجس الجسد، على خلاف الابن غير الشرعي، الذي تعطي مرحلته وقد جاوز الثالثة من عمره، رواية جديدة، توافق خبرة تميّز الجسد وتفرّق بين الذكر والأنثى. وهذه الرواية تنفتح على الواقع والحياة، على خلاف رواية الولد اللّقيط المسجون في نرجسيته وعالمه المغلق. مع ذلك يتابع الطفل رحلة الخيبة والإحباط، زاهدا بعائلته وحالما بنسب مختلف غير أن أزمته هذه المرّة، لا تنفصل عن صدمة اكتشاف الفرق بين الجنسين. ففي مرحلة الابن اللّقيط كان الوالدان متماثلين، يحبّهما الطفل معا أو يكرههما معا، ولا يشغل باله بما يوحّدهما ويفصلهما. وبعد صدمة الاكتشاف يقع الطفل على رواية تميّز الأب من الأم وتميّز موقف الطفل منهما، فيحتفظ بالأم وينكر الأب، ويستمر في انتسابه إلى والد غائب جدير به، أي أن الطفل يعلن ذاته ابنا غير شرعي.

لا يحتفظ الطفل بأمّه في هذه المرحلة، إلّا ليجرّدها من صفاتها الفاضلة، فتسقط فجأة من منزلة الملكة إلى وضع متدنٍ لا طهر فيه، فهي متهمة بالخيانة الزوجية إضافة إلى وضع اجتماعي مبتذل. وهكذا يتمّ إقصاء الوالدين إلى حيّزين مختلفين، أحدهما أنثوي قريب ومبتذل وثانيهما مذكّر بعيد ونبيل.

يكشف هذا الإقصاء عن بواعث الطفل الحقيقية وعن استعداده لانتهاك المحرّمات، فالطفل يحتفظ بأمه إلى جانبه ويضع والده في مملكة أسطورية من صنع الخيال، محيلا على جريمة مزدوجة ينتهك فيها الأم ويقتل الأب في آن. ففي تبعيد الأب قتل له، وفي الاحتفاظ بالأم قريبة وآثمة امتلاك لها، كما لو كان القرب يساوي وصالا جنسيا بقدر ما يتضمن تغييب الأب القتل والإلغاء. ويكشف الفصل بين الأب والأم عن محنة الطفولة الأكثر إيلاما التي أعطاها "فرويد" اسم " أوديب"، الاسم الأسطوري، الذي قتل أباه كي يمتلك أمه المشتهاة. والطفل لا يفعل هذا إلّا ليجعل أمّه " جاهزة، بحيث يكون بوسعه أن يتدخل في شؤون قلبها وأن يشرف على ضروب حبّها، وأن يغيّر حالة أطفالها المدنية، وأن يجد في سيطرته على أمورها الحميمية مكافئا للتملّك المرام، دون أن يكون عليه أن يخشى العقاب النوعي الذي

يجازى به على جريمتيه(الخصاء في رأي فرويد، أو فقدان البصر لدى أوديب الذي يتصف بأنه الرمز المخفّف للخصاء..."[1]

تنطوي رواية الابن غير الشرعي على الجريمة، في طور منها، بقدر ما تنطوي على العقاب في طور لاحق. وهذا ما يجعل ثنائية الجريمة والعقابن وهي قوام الرواية الأسرية تتناتج طليقة في الجنس الروائي، إن لم يجعل منها عنوانا لكل رواية محتملة.[2] وهكذا يوزّع "فرويد" الرواية العائلية على رواية الابن اللّقيط التي تتبعها وتتمازج معها رواية الابن غير الشرعي.

3- رواية الأصول وأصول الرواية: تعتبر "مارت روبير" أوّل من وظّف مصطلح الرواية العائلية النفساني في قراءة الأدب، والرواية أساسا، في كتابها الصادر سنة 1972 تحت عنوان: "رواية الأصول وأصول الرواية".

تبني "مارت روبير" نظريتها في الرواية على الرواية الأسرية، موحدة بين عقدة أوديب وولادة الرواية، إذ الجسد محور العالم، وإذ الانتهاكات كلّها تتمّ باسم الجسد. وما الكتابة الروائية إلّا تصعيد للرغبات وصدّ لعنف الغرائز العدوانية، كما لو كان الإنسان يكتب رواية الجريمة كي يعصم نفسه عن اقترافها. فالرواية كما تقول "مارت روبير": " ضرب آخر من ضروب الخيال، ضرب غير مكتوب، يبدو وكأنه رواية قبل أن تأخذ شكلها النهائي، أو تخييل في بداية نشوئه. وبفضل فرويد الذي اكتشفه انطلاقا من حلم يقظة مستثار يمكن تسميته فولكلور مرضاه، نعرف في الواقع، على منتصف الطريق بين علم النفس والأدب، شكلا من التخييل الأوّلي، الشعوري لدى الطفل واللّاشعوري لدى الراشد السوي، واللّلازب في العديد من حالت العصاب، شكلا يتجلّى بأنّه من الانتشار وبأن مضمونه من الثبات، بحيث ينبغي لنا أن نضفي عليه قيمة شبه كلية."[3]

- مارت روبير، رواية الأصول وأصول الرواية، تر: وجيه أسعد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق1987، ص1.102
- المرجع نفسه، ص2.109
- المرجع نفسه، ص3.89

تستند "مارت روبير" على ما ذهب إليه "فرويد" وتردّ أشكال الرواية كلها إلى الروايتين الأصليتين، حيث كلّ رواية قائمة أو محتملة تعثر على معادلها الأولي في إحدى الروايتين. تنتمي إلى الرواية الأولى، التي يقذف فيها الطفل اللّقيط بالعالم خارج العالم، أعمال "سيرفانتيس" و روايات الفروسية والروايات الفانتازية، كما أعمال "كافكا" و "هوفمان" و "ملفيل" و"دانييل ديفو"... أي كلّ عمل روائي يكتبه روائي ملتف حول ذاته، ينكر ما يوجد خارجه ولا يقبل إلاّ بما يوافق خياله.[1]

ترى "مارت روبير" أن الروائي يكتب في روايته سيرته الذاتية، طالما أن كلّ رواية مكتوبة في الرواية الأسرية قبل كتابتها. فيتيم "كافكا" المطلق هو "كافكا" ذاته الذي ينتقم من أبيه كتابة، والابن غير الشرعي الذي يضعه "دوستويفسكي" في رواياته هو " دوستويفسكي" المشكوك في أصله، و "سيرفانتيس" يحمل إلى روايته أصوله الهجينة، على صعيد النسب أو على صعيد المعتقد. وسواء كان الروائي سليم النسب أو ابنا للخطيئة، فإنّ روايته هي رواية حياته أو رواية تحدّث عن حياته الشيء الكثير. وهذا الأمر يجعل من بحث "مارت روبير" في الرواية بحثا في حياة الروائي، التي يسردها لاحقا بوضوح ناقص أو بمكر مكين قوامه التمويه والأقنعة[2].

ولا ينبغي أن نفهم من عمل "مارت روبير" أن الرواية العائلية لا ترتبط إلا بجنس الرواية في الأدب، فالمقصود هو أن هناك حكاية عائلية أصلية هي منذ القدم نواة كل الخرافات و الأساطير، وهذه الحكاية العائلية حكايتان: حكاية العالم العائلي المعثور عليه، وفي هذه الحكاية نجد إعادة صوغ للعائلة الواقعية التي خيبت الآمال، وتعويضها من خلال عمليات التمثيل بعائلة أخرى ملكية ونبيلة. وحكاية العالم العائلي المعيش، وفي هذه الحكاية لا تعوض العائلة الواقعية بأخرى متخيلة، بل تتم فقط مواجهة عنصر غير مرغوب فيه من عناصر هذا العالم المعيش.

1- ينظر فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، مرجع سابق، ص96-1.97

2- ينظر: المرجع نفسه، ص100-2.101

وعلى العموم، فإن ما يفهم من مؤلف "مارت روبير" هو أنّ الرواية في التحليل النفسي ليست إلّا مجموعة الاستيهامات والصور التي يبتدعها الروائي، و بها يستعيد على شكل غير مباشر استيهامات وصور أقدم كانت في حينها الصدى الأول للرغبات المكبوتة والتعبير الأقرب إليها. وهذه الرغبات هي بالأصل جسدية، ولا يمكن التمييز في الرغبات بين الفردي والاجتماعي. وتتكوّن الرواية، أول ما تتكون على غرار أحلام اليقظة، أي بين الحلم والواقع، الوهم والحقيقة، الذاكرة الأولى والراهن... ويبلورها التعبير في نصّ هو حصيلة إعداد طويل يختفي وراء مسافات من الحجب الكثيفة منها الأسطورة الأسرية الأولى التي يستطيع التحليل النفسي وقراءة اللاشعور وحده كشفها.[1]

على هذا النحو تبدو رواية الأسرة أو رواية الشخصية، كما يقول شوقي يوسف بدر، وهو يقرأ اللاشعور في رواية" الروح وما شجاها" للسيد نجم أنّها التعبير الحقيقي في مواجهة الذات مع نفسها، وهي البعد المسيطر على جوانب النّص الروائي في هذا النوع من الكتابة خاصة عندما تكون الشخصية المحورية داخل النّص، شخصية غرائبية النزعة والتفسير، لها هواجسها الخاصة ووساوسها المضمرة المتعلقة بشؤون حياتها، وحين تبدأ خيوط تعلقها بالحياة مع هذه الوساوس والهواجس تنفتح وتظهر منذ بداية النشأة والتكوين، حتى وبعد أن تتنامى في مراحل التحول المختلفة داخل نسيجها الحياتي المحتدم دائما، حينئذ تبدأ الأبعاد السيكولوجية في تجربة خاصة من الفعل وردّ الفعل تتفاعل وتتماهى حصيلتها في النص الروائي في مجموعة من الممارسات وما يدور في مجتمعات الأسر الفقيرة تحت منحى خط الفقر، ومن خلال الواقع السري المضمر للإنسان في مختلف جوانب حياته، وهو ما يقودنا في العمل الروائي إلى منحنيات كثيرة وزوايا حادة تعرّفنا بؤر الشخصية الشعورية واللاشعورية[2]، وبحسب ما قاله "جان بيلمان نويل" في كتابه التحليل النفسي والأدب: " إنّ القارئ الذي يسبح في النّص لأجل

– ينظر: مارت روبير، رواية الأصول وأصول الرواية، مرجع سابق، ص1.43

1– ينظر: شوقي يوسف بدر، قراءة اللاشعور في الرواية، رواية السيد نجم نموذجا، مقال منشور بتاريخ:2012/02/25. على الرابط:https://m.ahewar.org>s.asp

الإصغاء إلى عمل لاشعوري، عندما يأخذ القلم ليتوجه إلى الجمهور، عليه أن يكتشف في نفسه وسائل تسمح له بنقل هذا العمل إلى لاشعور قرائه."[1]

المحاضرة السابعة: الأسس النفسية للإبداع الأدبي (نصوص مصطفى سويف).

1- مقدمة: ظلّت دراسة نوازع الإبداع عند الكتاب والشعراء والفنانين موضوعا لدراسات وتحليلات على أساس اعتبارات جمالية وأخلاقية. ومع ظهور مدرسة التحليل النفسي(فرويد)، وعلم النفس التحليلي(يونغ) بدأت محاولات إيجاد تفسير نفسي للعملية الإبداعية بهدف الخروج من ورطة التقويم التي لازمت دراسة الأعمال الفنية جماليا وأخلاقيا، وردّها إلى أصلها وهو نفسية الإنسان الذي أنتج هذا العمل، وبدأت بالظهور على ساحة الدراسة أسئلة جوهرية قوامها: كيف أنجز العمل الفنّي، ولماذا أنجز؟ وما دلالته بالنسبة لمن أنجزه ولمن تلقّاه؟ وهي أسئلة لا يظفر الباحث بأجوبة لها فيما سبق العصر الحديث، فالناقد لم يكن ليشغل نفسه بما وراء

[1]- جان بيلمان نويل، التحليل النفسي للأدب، تر: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة1997، ص1.117

الواقعة، والواقعة هنا هي العمل الفنّي. فما دام هذا العمل ماثلا بين يديه فليكن موضع النظر والتقدير.[1] فماهي الأسس النفسية التي تقوم عليها عملية الإبداع الأدبي؟

2- الإطار المرجعي للإبداع الأدبي: تخبر مراجعة كتاب " الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة" لمؤلّفه مصطفى سويف[2] بأن عملية الإبداع ظاهرة سيكولوجية، ذلك أنّ السلوك هو موضوع علم، وأهم عنصر يمكن معاينة بحثه ودراسته في هذا الشأن هو الشعور الحاجة إلى "النحن" الذي اعتبره "سويف" العامل "العامّ" لعملية الإبداع، وأمّا العامل "الخاص" لذلك فهو "الإطار"، لذلك فهو يدرس في هذا الشأن كيف ينشئ الشاعر قصيدته؟ و ماهي الخطوات التي يقوم بها في سبيل الإبداع وكيف يتمّ تحديدها؟ و ماهي العوامل التي تتدخّل في تحديدها؟ وكيف يمضي هذا التحديد؟ لتتلخّص الأجوبة عن هذه الأسئلة في أنّ عملية الإبداع في الشعر أو في غيره من المجالات الأخرى "ظاهرة مشروطة وليست كما يحب بعض المفكرين أن يشيعوا بأنها تطلع.. كأنّها سحابة تقبل من الأفق..إنها نمو فجائي في حقول الفضاء..."[3] يجب البحث عن شرطها الأوّل في المحيط الاجتماعي للعبقري، وقوام هذا الشرط هو ظهور علاقة ما بين العبقري وبين مجتمعه، وقد طبّق "سويف" هذه السيكولوجية العامة التي تقتضي بأنّه لا يمكن تفسير أي ظاهرة إذا تمّ عزلها عن مجالها الحيوي، يقول: " نحن نفترض أن الشرط الأول لقيام الشاعر هو ظهور (علاقة معيّنة) بينه وبين مجتمعه وهنا نطبّق تلك القاعدة السيكولوجية العامة التي تقتضي بأنّه لا يمكن تفسير أية ظاهرة بعزلها عن مجالها. لكن ماهي حدود هذا المجال، ماذا نقصد بحديثنا عن مجتمع الشاعر، وماذا نقصد بقولنا(علاقة معيّنة)؟"[4] ويجيب الناقد الرصين بما يبيّن انّ العبقري تتحكّم فيه قيم ومبادئ مجتمعه، وهي النقطة التي تلقى إجماعا لدى معظم الباحثين والنقاد، وهو يورد منها آراء "ثاولس" الذي يقرّ أن الإبداع

- ينظر: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مرجع سابق، ص1.11
- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفنّي في الشعر خاصة/ ط4، دار المعارف، القاهرة/ مصر، د.ت.2.
- المرجع نفسه، ص3.118
- المرجع نفسه، ص4.119

نشاط اجتماعي، وأن إبداع الشاعر ناتج عن نقص في بيئته و" كوفوال" الذي يرى أن الإبداع الفني يتبّع التغير الذي يمارسه في جموع الأنا المحيطة به، وهو يفضّل رأي "كوفكا" الذي توسّع في شرحه وانتهى منه إلى تحديد "العلاقة المعيّنة" وهي "خطوة هامة في تفسير عملية الإبداع الفنّي، ومن ذلك يتبيّن أن الخطوة الأولى في الكشف عن عبقرية الشاعر، وعن العبقرية بوجه عام، هي الكشف عن علاقة العبقري بمجتمعه. والواقع أن مبحث العبقرية يقع على الحدود مابين علم النفس العام وعلم النفس الاجتماعي."[1]

يعتقد "سويف" أنّ المجتمع هو الدافع الأساسي لبروز العبقرية، وهو الدافع لتحريك قريحة الشاعر، ويظهر ذلك في مدى صلابة الحواجز التي تحدّد السلوك بداخله، وهو برأيه صراع يحدث تصدّعا في "النحن"، لذلك فهو يقول: " فيكفي أن نقول إنّ حركة العبقري تبدأ من حدوث صدع في "النحن"، ويحدث هذا الصدع توترا عاما في الشخصية يعمل على دفعها دائما، وتتّجه محاولة العبقري إلى تغيير الحواجز لا إلى تحطيمها، ومن ثمّ تكون ديناميات السلوك في حالته، مختلفة عنها في حالة المراهق الذي تتجه ثورته إلى التحطيم لا إلى التغيير."[2]

إن منشأ العبقرية باختصار هو الصراع بين الأنا والنحن الذي يؤدي بالأنا إلى السعي نحو تحقيق التوازن المفقود، والشاعر بحاجة ماسة إلى المجتمع الذي يضع أمامه الحواجز التي يسعى لتجاوزها. يقول: " يظن البعض أنّ حركة الشاعر في إبداع قصيدته تتمّ ببلوغه البيت الأخير أو الصورة الأخيرة التي يرضاها لها وهذا خطأ. فالنصوص والشواهد التي قدّمناها تدل على أن الشاعر يخطو خطوة أخرى بعد الفراغ من آخر بيت في القصيدة هذه الخطوة هي أن يعرضها على آخر."[3] وهو فعلا يعرض علينا نصوصا للشاعرين "أحمد رامي" و "محمد

1- المرجع نفسه، ص120-121.

2- المرجع نفسه، ص130.

3- المرجع نفسه، ص148.

الأسمر" في سبيل تأكيد هذا المسعى في إثبات حاجة الشاعر إلى "آخر" سواء كان ناقدا مبجلا أو صديقا عزيزا. وكل ذلك من مظاهر الاهتمام بالمجتمع في تكوين عملية الإبداع، وأن المجتمع هو النواة الأولى لميلاد الشاعر، إلاّ أنه لا مفرّ من وقوع اختلاف بينه وبين مجتمعه، سببه اختلاف "رؤيا" الشاعر عماّ هو سائد ومتعارف عليه من "رؤية" المجتمع. لذلك فإن أبرز ما يميّز الشاعر أو الفنان عن غيره من أبناء مجتمعه هو سعيه الدؤوب لإحداث تغيير في وجدان أفراد مجتمعه، وأنّ التوتر النفسي للعبقرية هي عند "سويف" العنصر الحاسم في الإبداع ومنشأ هذا التوتر هو اختلال التوازن بين العبقري الشاعر أو (الأنا) ومجتمعه (النحن) ولذلك تكون عملية الإبداع محاولة لإعادة الترابط بينهما.

3- التفسير الدينامي للإبداع: يدرس "سويف" انفعالات الشاعر وأهدافه، والحواجز التي تعترض سبيل تحّقق تلك الهداف، وهو يستعرض منشأ الانفعالات المؤدية إلى الإبداع من "الإلهام" الذي يعدّ من التفسيرات القديمة جدا للعملية الإبداعية، حيث أشار إليه "أفلاطون" و "أرسطو"، والتسامي الذي أشار إليه "فرويد"، و "الإسقاط" الذي أشار إليه "يونغ"، و"الحدس" كما ورد عند "برغسون"، وهو يلاحظ عجز تلك التفسيرات بسبب إهمالها الجانب التجريبي في الدراسة، وهو المنهج الذي يتبناه هو في دراسة عملية الإبداع. يقول: " سنستعين بنتائج الاستخبار والاستبار اللّذين أجريناهما على جماعة من الشعراء، وبتحليل المسوّدات ، للكشف بقدر الإمكان عن لحظات الإبداع، وسوف نجد أن الشاعر إذ يبدع القصيدة يمرّ بلحظات تلق أو انطلاق يكاد يختفي فيها كلّ أثر لبذل الجهد، ثمّ يمرّ بلحظات أخرى ملؤها المقاومة والتنقيب، وقد تنبّه دي لاكروا إلى هذا الاختلاف بين لحظات الإبداع فقال: غنّ للإلهام وجوده لكنه لا يكفي لتفسير الإبداع، وليست ميزة الفنان أن يقف مسلوب الإرادة أمام وابل الإلهام، بل لعلّ ميزته الكبرى أنه يستطيع أن يمسك بهذه الإشراقات ويتأملها."[1]

[1] - المرجع نفسه، ص187-1.188

وهذا يعني أنّ الإلهام، بالنسبة لـ"سويف"، لا يكفي وحده لتفسير العملية الإبداعية، بل إن جهد الشاعر مطلوب في الصياغة والتغيير والترتيب. يقول: " إنّ نظرة عابرة في مسوّدات الشعراء لكفيلة بالكشف عن بعض ما في عملية إبداع الشعراء من تعقيد وتردّد بين لحظات ينساب القلم فيها ولحظات أخرى ظاهرها الشطب والتغيير والتبديل والاضطراب الشديد بحيث يلزمنا ألا نقف عند الإلهام كقول فيه كفاية فإنّه إذا استطاع أن يصوّر لحظات الانسياب، فهو عاجز عن تصوير لحظات المقاومة والاضطراب."[1]

وهكذا يبرز "سويف" درجة التعقيد ومستوى الصعوبة اللذان يسمان العملية الإبداعية، فهي عملية غير متجانسة ومتقلبة ولا تسير في اتجاه واحد، وللتدليل على ذلك يعرض علينا فقرة من رسالة لتوفيق الحكيم يعلّل بها رأيهن وهي تبرز ما يعتري " الحكيم" من معاناة أثناء كتابته لأعماله القصصية.

ينفي "سويف" الإلهام كعامل وحيد في العملية الإبداعية، تماما كما ينفي عنها مقولة "التسامي" فرويدية الأصل، وهو يرى أنها أضيق بكثير من أن تتّسع لعملية الإبداع أو تفسّرها كاملة. يقول: " ...فإن التسامي على كلّ حال لا يمكن الأخذ به باعتباره مفسّرا لعملية الإبداع، لأنّه أولا وقبل كلّ شيء فكرة غامضة كلّ الغموض، فنحن إذا تساءلنا كيف يؤدّي التسامي إلى الإبداع الفنّي لم يجد فرويد جوابا."[2] والتسامي عند المحلّل الـ"فرويدي" (موم) كما ينقل عنه "سويف" هو الميزة الكبرى للكاتب عن غيره من الناس، عندما يتسعه شيء ويصيبه بالبؤس والشقاء، يستطيع أن يضع المر كلّه في قصة، ويحصل بذلك على قسط مدهش من الراحة والهدوء.

ولعلّ شعور "فرويد" ومن بعده بعض تلامذته بغموض نظرية "التسامي" وقصورها، هو ما دعاهم إلى إضافة عناصر جديدة لتفسير العملية الإبداعية. يقول (مصطفى سويف): " شعر

- المرجع نفسه، ص1.197

- المرجع نفسه، ص2.200

تلامذة فرويد بعدم كفاية التسامي، فأضاف إرنست جونز عملية التفكيك، وهي ضدّ عملية التكثيف التي تحدث في الحلم. ورأى هانس ساكس أنّ آراء الأستاذ تكاد تغفل "الصورة" إغفالا تاما، وتنسى دلالتها في النشاط النفسي للفنان، فحاول أن يسدّ هذا النقص بفكرة "اللّذة السطحية" و"اللّذة العميقة" وسواء أكان هذا الشعور بنقص النظرية صادرا عن فرويد أو عن تلامذته ام عن المضادين له، فليس هذا هو المهم، بل المهم أنّها بالفعل أضيق من أن تستوعب عملية الإبداع الفنّي بأسرها."[1]

يفنّد "سويف" أيضا القول بالإسقاط الذي تبنّاه "يونغ" وذلك بعد إسهاب في عرض نظريته، حيث يرى بأنّه يكتنفه هو الآخر نوع من الغموض سببه عدم اعتماد التجربة العلمية، لذلك لا يستطيع الإسقاط استيعاب عملية الإبداع بجميع تفاصيلها، لأنّ "يونغ" عجز عن التفريق بين إسقاط الفنان والإسقاط لدى غيره من العباقرة، وعجزه توضيح ديناميات هذه العملية ممّا يجعله أقرب ما يكون إلى التعليل اللّفظي."[2]

يقرّ "سويف" لرأي "برغسون"، فيما يخص أسس عملية الإبداع، بنوع من الدقّة والعمق، ذلك أنه مبني على الانفعال، ومع ذلك فالانفعال فكرة قاصرة عن استيعاب العملية الإبداعية، والسبب برأي "سويف" دائما" أنّها فكرة لا تقوم على أساس تجريبي دقيق. يقول: " فأمّا عن مظهر هذا القصور، فإنّه يتجلّى في الوقوف عند جانب من العملية الإبداعية وإغفال الجوانب الأخرى، وبالتالي إبراز هذه العملية باعتبارها حدثا يمضي وليس له أية علّة في المجال السلوكي للفنان. هذا إلى أنّها لا تفسّر العبقرية الفنّية في نوعيتها، بل تقتصر على محاولة تفسير العبقرية بوجه عام."[3] كما أن الحدس "البرغسوني" لا يقيم أي وزن لصلة الفنان بالتراث الفني بحيث بيّن صلة الإطار بعملية الإبداع كيف يسهم التراث الفنّي في تحديد العبقرية.

- المرجع نفسه، ص1.203
- المرجع نفسه، ص2.208
- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.3

إنّ سبب فشل هذه التفسيرات في تحديد أسس الإبداع هو أنها لا تقوم على أساس تجريبي. يقول: " إذا نحن تساءلنا، أفلا نلمس في هذه الآراء جميعا، أعني التفسير بالإلهام أو التسامي أو الإسقاط أو الحدس البرجسوني عنصرا مشتركا أو بالأحرى عيبا شائعا؟ إذا نحن ألفينا هذا السؤال، فالجواب على ذلك أنّ هذا العيب قائم فعلا ويتمثّل في أنّنا هاهما بصدد آراء لا تقيم للتجربة العلمية وزنا، كلّها مصبوغة بصبغة تأملية باعدت بينها وبين واقع العملية الفنية."[1] وإذا كان ذلك كذلك فماهو الحلّ؟ أو ماهي الأسس التي يراها "مصطفى سويف" صالحة للعملية الإبداعية؟

يطالعنا "سويف" في هذا الشأن بمجموعة من العناصر التي أقامها على أساس تجريبي، باستخدام مجموعة من العناصر التي يوجزها قوله: " نزعم أن نلقي الضوء على جوانب عملية الإبداع جميعا مستعينين على ذلك ببعض الوسائل التجريبية "كالاستخبار" والاستبار وتحليل مدوّنات الشعراء."[2]

3-1- الاستخبار: يمكن أن نسمّيه أيضا الاستبيان، وقوامه مجموعة من الأسئلة قدّمها لمجموعة من الشعراء بقصد رصد ظاهرة معيّنة، تتحدّث عن خطوات عملية الإبداع، وهي أسئلة خاصة به هو ولا يمكن العثور عليها في استخبارات أشخاص آخرين. وقد شمل الاستخبار الشعراء التالية أسماؤهم: خليل مردم بك(سوريا)، بهجة الأثري (العراق) رضا صافي(سوريا)، محمد مجذوب(سوريا)، محمد الأسمر(مصر)، عادل الغضبان(مصر)، أحمد رامي (مصر)، وتخبر مطالعة أجوبة الشعراء أن لكل منهم ظروف ينتهجها أثناء إبداعه لقصائده، وانّ الارتجال أمر مستبعد في الإبداع الشعري، كما يخبر هذا الإجراء أنّ "سويف" لا ينتهج منهج التحليل النفسين ولا يرضى بنتائجه، ولا يكاد يحسب حسابا للاشعور ، ويرى أنّ هذا الاتجاه واضح من خلال الطريقة التي وضع بها أسئلة الاستخبار، بحيث لو أنّه كان

- المرجع نفسهن ص1.114
- المرجع نفسه، ص2.115

ينتهج تعاليم "فرويد" لكانت الأسئلة حول طفولة الفنان والأحداث الانفعالية العنيفة التي تعرّض لها، ونوع علاقة الشاعر بأسرته..[1] وهي للأمانة ليست الأسئلة التي تضمّنها الاستخبار.

مع ذلك كان هذا الإجراء موضوع انتقاد، إذ يرى "عبد القادر فيدوح" أنّ إغفال "سويف" للمفاهيم النفسية واهتمامه بالمنهج التجريبي، جعله يبتعد عن المعنى الخفي للذات للمبدعة. يقول في هذا الشأن: " كان أقلّ توضيحا لرؤيته وتقريب مفاهيمه إلينا التي لم تكن لها صلة بالمضامين النفسية، وترجمة مصطلحاتها إلى ما يناسب منهجه المتبع في تحليل النصوص بحيث تصبح ذات معنى، فحين يعرض استنتاجاته التي جاءت عرضية في ظاهرها، فذلك يعني أنّ افتراضاته لم تضع بصماتها على هذه المضامين النفسية للذّات المبدعة."[2] وليست هذه فقط، فكتاب "فيدوح" يضم ملاحظات تكاد تنسف المشروع من أساسه.

3-2- الاستبار: يشرحه "سويف" في الهامش بمعنى "الحوار" أو "المحاورة" "interview" وهو برأي "عبد القادر فيدوح": "مصطلح يهدف إلى تمكين الباحث من معرفة حقيقة ما يوجّهه إلى غيره من أسئلة بقصد الحصول على معلومات عن سلوكه."[3] وهو إجراء يعتمد على التقرير اللّفظي، ولكن الدراسات النفسية أثبتت أنّه غالبا ما يكون مزيفا: " يعتمد الاستبار على التقرير اللّفظي، وغاليا ما يكون مزيّفا في بيانات مستنطقة نتيجة ما قد يصيبه من انفصال مفاجئ، يكون كردّ فعل مصاحب لعدم قدرته على جمع صوره الذهنية، واستيعابه الأشياء في وقتها."[4] لذلك لم يعتمد "سويف" كثيرا على هذا الإجراء، فهو لم يورد إلّا الإجابة التي تلقّاها من الشاعر أحمد رامي.

- المرجع نفسه، 245-1.246
- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ط1، دار الصفاء، عمان/الأردن2009، ص2.99
- المرجع نفسه، ص3.97
- المرجع نفسه، ص4.98

3-3- تحليل المسوّدات: لتأكيد مسعاه التجريبي، حلّل "سويف" ثلاث مسوّدات لقصائد شاعرين: مسوّدتان للشاعر "عبد الرحمن الشرقاوي"، ومسوّدة للشاعر "محمود العالم"، ولتوضيح بعض غوامض المسوّدات استعان الناقد بأجوبة الشاعرين عن أسئلة طرحها عليهما يوما واحدا بعد كتابة القصيدة بالنسبة لعبد الرحمن الشرقاوي، وأربعة أيام بعد كتابة القصيدة بالنسبة لمحمود العالم، وكان الشاعران، فيما يقول سويف، يبديان تذكرا طيبا لكثير من تفاصيل لحظة الإبداع، وقد ظهرت على تلك المسودات، كما يمكن معاينتها، محو وشطب وأسهم وكتابة مقسّمة وغير واضحة، أفقية وعمودية على أجزاء من الورقة.[1] وهذه الطريقة هي: "أعظم نهج فائدة للدراسات الأدبية، ولكنّها أيضا صعبة في مردودها الإيجابي، لما فيها من عسر الحصول على كلّ المسوّدات للقصائد قبل كتابتها في شكلها النهائي، فلجأ إلى الاستعانة بأسئلة موجهة ألقاها على المبدع، والتي كانت لها أهمية كبيرة في توضيح منهجه."[2]

يصل "سويف" من تحليله لمسوّدات القصائد إلى نتيجة يقول مختصرها إن القصيدة مجزّأة إلى أقسام في ذهن الشاعر، ويبدعها الشاعر قسما قسما، يقول: " فالشاعر لا يبدع القصيدة بيتا بيتا، بل يبدعها قسما قسما، فهو يمضي في شكْلِ وثبات، في كل وثبة تشرق عليه مجموعة من الأبيات دفعة واحدة، أو تنساب هذه المجموعة دون أن يوقف الشاعر قليلا أو كثيرا."[3] وقد انتهى من كلّ هذا إلى وضع معالم مخطط للعملية الإبداعية في الشعر على أساس تجريبي قوامه: التجربة الخصبة، لقاء التجربتين، الخصائص الفراسية، خطوات الإبداع، مشهد الشاعر، حواجز الإبداع، النهاية.التي يمكن معاينة تفاصيلها في كتابه الرائد.

4- الإبداع الفني والمجتمع: من هو الشاعر؟ إنه إنسان لديه استعداد فطري(المقصود الناحية الوراثية) لقول الشعر ، يدمج ما هو مكتسب مع ما هو موروث، فالمكتسب ناتج عن القوى

- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مرجع سابق، ص1.252
- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص2.98
- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مرجع سابق، ص3.266

البيئية والموروث ناتج عن الاستعداد الفطري، ومن هنا يمكن التعرف على طبيعة الشاعر: " وفي الواقع أن النظرة الفاحصة لا تستطيع غلّا أن تسلّم بوجود خصائص وراثية في الشخصية."[1] لكن الدافع في تفعيل هذه الخصائص الوراثية وتنميتها هي البيئة الاجتماعية التي يولد الشاعر ويعيش فيها، يقول: " إنّ البيئة لا تخلق في الشخصية شيئا جديدا، ولكنّها تنمّي ما هو موجود فعلا أو توجّهه وجهة خاصة."[2] ولذلك تظهر الحاجة على "النحن" مما يدفع الشخصية إلى إعادة التوازن للأنا ، ذلك أن الشخصية تتقاطع مع أجهزة عديدة اجتماعية بالخصوص، تحدّد مميزاتها على أساس نوع العلاقة بين تلك الأجهزة: " إنّ الشخصية من حيث هي مؤلفة من عدد من الأجهزة .. إنّما تتحدّد مميزاتها على أساس نوع العلاقة بين هذه الأجهزة، ومن المحقّق أنّ هناك تحديدا فطريا لبعض نواحي هذه العلاقة، وليست كلّ الاختلافات ترتدّ إلى الاكتساب.. والمهمّ إذن أنّ الاختلاف القائم على أسس فطرية لا يعني على الدوام اختلافا في النوع، بل يمكن أن يكون هو الآخر اختلافا في الدرجة."[3] لذلك فإن الاختلاف بين الشاعر وباقي البشر هو اختلاف في الدرجة وليس اختلافا في النوع، فمجاله الإدراكي بما هو مزيج من الواقع والتهويم، يختلف عن مجالات الآخرين، لأنّ الشاعر يمتاز بقدرة فائقة على التهويم والذي يتمّ به فقدان الأنا لاتزانها.

إنّ أهم عامل للتهويم هو "تصدّع النحن": " .. إنّ الصبي الموهوب الذي سوف يكون عبقريا يكشف في سلوكه عن ابتعاد واضح عن الواقع العملي، ويتّفق مع هذه الميزة ما يروى عن بعض الفنانين العباقرة من شيوع ظاهرة الصور الخيالية لديهم وهي القريبة من الصور الارتسامية عند الأطفال، فإنّها تكشف عن ارتفاع لنسبة الخيال يجعل حدود الواقع العملي مائعة إلى حدّ ما."[4] وإذا كانت شخصية المبدع تتميّز بخيال واسع، فإنّها لا ترى الواقع مثلما

- المرجع نفسه، ص1.310
- المرجع نفسه، ص2.216
- المرجع نفسه، ص3.317
- المرجع نفسه، ص4.320

يراه الآخرون، ومن هنا يحدث الصدع بين شخصية المبدع وبين الآخرين. إلّا أن العبقري لا يرضى واقع الأنا والآخرين، بل يحاول تغيير الموقف متجها نحو إيجاد "النحن"، ويرى "سويف" أنّ سلوك العبقري يتميّز بنوع من الإلحاح في طلب الهدف، فقلّما يتنازل عن موقفه عن هدفه.[1] ويبقى كلّ ما يقوم به في سبيل إعادة تنظيم "النحن" ولو على صعيد شعري.

المحاضرة الثامنة: اللاوعي والأدب (تحليل نصوص محمد خلف الله):

1- مقدمة: التفت بعض النقاد العرب منذ أواخر الثلاثينات من القرن العشرين إلى التراث العربي البلاغي والنقدي، وحاولوا دراسة ما فيه من أسس وملاحظات نفسية، وعلاقة تلك الملاحظات بعلم النفس الحديث في محاولة لتأصيل الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث من خلال التراث العربي، فقد استفاد محمد خلف الله من تلك الملاحظات في مناقشته لهذه الصلة فبيّن المنزع النفسي في كتابي "أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني، وعرض لقسم من الملاحظات النفسية عند ابن قتيبة، ليؤكد قدم الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، ويؤصل هذا الاتجاه.

2- مفهوم اللاوعي في علم النفس: يعدّ مفهوم اللاوعي في علم النفس واحدا من أهم المفاهيم التي تساعدنا على فهم النفس البشرية، وما يدور في العقل الباطن، ومعرفة مما يتكون وبعض التفاصيل عنه التي تيسر علينا فهم طرقنا في التفكير والدوافع واتخاذ القرار. يستخدم علماء النفس والطب النفسي مصطلح اللاوعي لوصف العمليات العقلية غير الظاهرة (الأفكار

1- المرجع نفسه، ص322.

والتصورات والمشاعر التي تحدث في العقل من دون أن يدركها الفرد). فمهما كانت درجة تحكمنا بأفعالنا فإن اللاوعي أو العقل اللاواعي يتحكم في جميع أفعالنا الواعية. ويظهر تأثير اللاوعي كذلك في الأحلام، لذلك نجد علماء النفس يستخدمون الأحلام كوسيلة لإخراج الرغبات المكبوتة التي يمتعها الواقع أو يرفضها المجتمع.

كانت أولى الدراسات العلمية التي أجريت لإثبات وجود عمليات عقلية فاعلة داخل العقل البشري غير مدركة هي دراسة العالم الفرنسي "جان مارتن شاركو" مع تلاميذه، والتي أجريت في القرن التاسع عشر، حيث درسوا اللاوعي من خلال التنويم المغناطيسي، وتوصلوا إلى أن العديد من الذين يعانون من الأمراض العقلية كالهوس والهستيريا كانوا تحت تأثير أفكار ومشاعر اللاوعي، وبعدها ظهر الطبيب النمساوي "سيغموند فرويد" الذي أدرك بشكل واضح أهمية تلك المشاعر والأفكار في علم النفس البشري، وقام على إثرها بتطوير طريقة التحليل النفسي.[1]

ويتميّز اللاوعي بمجموعة من الخصائص منها:[2]

– اللاوعي مخزن الذكريات التي نعتقد أننا نسيناها في واقعنا ولكنها محفوظة فيه.

–يساعدنا اللاوعي في إتقان المهارات وتكرارها دون بذل نفس المجهود عند تعلمنا لأول مرة.

– يعتبر اللاوعي مصدرا لتحقيق الرغبات المكبوتة داخل الإنسان التي لا يمكنه الحصول عليها أو تحقيقها في الواقع لأنها مرفوضة من جانب الواقع أو من جانب المنظور الاجتماعي أو الأخلاقي.

1 – ينظر: جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، تر: حسن المودن، المشروع القومي للترجمة،1997 ص43–45.
2 – المرجع نفسه، ص63.

– اللاوعي هو مصدر الأفكار التلقائية التي يصدرها الإنسان ومخزن الأحلام والذكريات المنسية.

3– التفسير النفسي للأدب: حاول "محمد خلف الله" أن يناقش كثيرا من القضايا التي تهم النقد عامة: "أثار في بعضها نقاشا حول الروح العلمي في دراسة الأدب وتاريخه، وحول النقد ومناهجه، وما ينبغي أن يوفره الناقد لنفسه إلى جانب تخصصه الأدبي واللغوي، من ثقافة إنسانية واسعة،... وكان من الطبيعي أن تجر تلك المناقشات إلى الحديث عن العلاقة بين الأدب والنقد من جهة، وفروع الدراسات الإنسانية المتصلة بهما، وبخاصة علم النفس، من جهة أخرى".[1]

توصل "محمد خلف الله" بعد مناقشاته لصلة الأدب بعلم النفس، وللكيفية التي يجب أن تستغل بها المعارف النفسية في النقد الأدبي إلى نتيجة مفادها أن الدراسات الأدبية الحديثة لا يمكن عزلها عن روح العصر، ومن أهم خصائص هذا العصر الاتجاه نحو المنهج العلمي في أية دراسة فكرية، وأن من أبرز سمات الدراسات الأدبية النقدية في العصر الحديث تأثرها بروح هذا المنهج، مؤكدا ضرورة المعارف الإنسانية وأهميتها لكل من يتصدى لدراسة الأدب ونقده، خاصة علم النفس لصلته الوثيقة والقوية بالأدب، مبينا أن هذه الصلة قديمة تعود إلى الموروث النقدي القديم سواء اليوناني منه أو العربي، مركزا على الملاحظات النفسية التي وجدت في النقد العربي القديم.

وبعد مناقشات طويلة حول هذا الموضوع يقرّ "محمد خلف الله" أنّ "هذا الاتجاه النفساني في فهم الأدب طبيعي، إذن، اقتضته المرحلة الحاضرة من تطور العلم الإنساني، واصطباغها بصبغة الدراسات النفسانية واقتضاه كذلك إيغال الأدب نفسه في تصوير نواحي الحياة الإنسانية وظهور الروايات "السيكولوجية" التي تفننت في الكشف عن خبايا النفس وعقدها الباطنة، بل

1 – محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، القاهرة 1970، ص69.

اقتضاه كذلك ميل الفكر في عصرنا الحاضر، إلى الفهم والمعرفة أكثر من ميله إلى مجرد الذوق والاستحسان"[1].

إن التفسير النفسي للأدب حسب خلف الله قد فرضته طبيعة المرحلة الحاضرة من تطور العلوم وتطور الدراسات النقدية للأدب، وأن المعرفة النفسية لا غنى عنها لأي ناقد أدبي، وأن ضرورة التفسير النفسي للأدب هي النتيجة التي لابد أن يصل إليها كل من يوسع من دائرة أبحاثه سواء من علماء النفس أو من نقاد الأدب. إلا أنّه " لا يذهب إلى المدى الذي ذهب إليه العقاد في عدّ الاتجاه النفسي... مدرسة... تغني عن غيرها من المدارس النقدية وإن كان يشاركه حماسته للتفسير النفسي لبعض الأعمال الأدبية، ولتصوير بعض الشخصيات ذات الطابع الخاص تصويرا نفسيا"[2].

4- صلة علم النفس بالأدب: يحدّد "محمد خلف الله" مجال الدراسة النفسية للأدب بحيث لا تتعدى بعض الأعمال التي تتطلب الاستعانة بعلم النفس لكشف خباياها، ويجب كذلك ألا تتعدى رسم صورة نفسية لبعض الشخصيات المتميزة، التي يحتاج الكشف عنها إلى الاستعانة بعلم النفس، ومن ثم كانت دعوته إلى وصل الأدب بعلم النفس، ودعوته "إلى الإفادة من دراسات علم النفس الحديث في المجال الأدبي إنما هي دعوة إلى التزود بعدة تساير روح العصر"[3]، وإن استغلال علم النفس في الدراسات النقدية الأدبية "لا يعني من قريب أو من بعيد إهمال الدراسات الإنسانية الأخرى كالجمال والاجتماع... وقد تستدعي طبيعة عمل أدبي اهتماما أكثر بواحد منها دون سائرها، وربما تستدعي الإفادة منها معا في منهج متكامل"[4]. وهكذا توصل "خلف الله" بعد نقاش طويل حول صلة الأدب بعلم النفس إلى ضرورة إيجاد

1 - محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، مرجع سابق، ص33-34.

2 - المرجع نفسه، ص205-206.

3 - المرجع نفسه، ص249.

4 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

منهج نقدي متكامل ينطلق من المعارف والعلوم جميعا خاصة تلك التي لها صلة وثيقة بالأدب والفن عامة منها: علم النفس، علم الاجتماع، علم الجمال.

لقد أسهم خلف الله إسهاما كبيرا في بلورة فكرة الدراسات النفسية للأدب، خاصة من حيث التأصيل النظري للعلاقة المتينة بين علم النفس والأدب وتحديد المعرفة الضرورية للناقد الأدبي من المعارف النفسية التي هي ضرورية ولازمة. وتعدّ وجهة نظره حول العلاقة بين علم النفس والأدب التي شرحها في كتابه "من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده" أشمل دراسة ظهرت في تلك المرحلة عن هذا الموضوع، فهو "يجمع في هذا الكتاب الخبرتين العلمية والعملية. ويعدّ الفصلان الثاني والثالث ثمرة عظيمة القيمة لهاتين الخبرتين. ففي الفصل الثاني شرح المؤلف بعض التصورات الأدبية الأساسية التي حاول علم النفس الحديث أن يطرقها من الناحيتين النظرية والتجريبية وفي الفصل الثالث تطبيق لوجهة نظره في النقاش بين "كولرج" "وردزورث"يدور على أسس نفسية وذوقية"[1].

تعدّ وجهة نظر "خلف الله" حول موضوع العلاقة بين علم النفس والأدب، وإمكانية قيام نقد أدبي يعتمد على الأسس النفسية لتفسير الأدب، ووجهة نظر غيره من الباحثين، سواء منهم المتخصصون في الأدب، أو المتخصصون في علم النفس ثمرة تلك المناقشة عن صلة علم النفس بالأدب التي ابتدأت في قسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة القاهرة منذ 1938، فلقد استأثر هذا الموضوع باهتمام الباحثين في الأدب وفي علم النفس فكانت خلاصته ظهور عدد من الدراسات النظرية الجادة أهمها: دراسة محمد خلف الله أحمد: من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، القاهرة1947. حامد عبد القادر: دراسات في علم النفس الأدبي، القاهرة 1949. محمد النويهي: ثقافة الناقد الأدبي، القاهرة1949، عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، القاهرة1963. سامي الدروبي: علم النفس والأدب، القاهرة1971. إلى جانب دراسات تطبيقية، تناولت الأسس النفسية لعملية الإبداع في الشعر على هدي المنهج التجريبي أهمها: رسالة

1 – عزّ الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مرجع سابق، ص14–15.

مصطفى سويف للماجستير، التي نوقشت سنة 1948، ونشرها في كتاب بعنوان: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، القاهرة1951. إضافة إلى دراسات تناولت شخصيات بعض الشعراء على هدي نتائج مدرسة التحليل النفسي، انطلاقا من منهج واضح مثل دراستي العقاد والنويهي لشخصية أبي نواس.

اهتم "خلف الله" بتفسير شخصية الأديب الفنان من خلال العملية الإبداعية وأرجع الإبداع إلى شخصية الأديب ذاته، فالفنان يقوم بالتعبير عن عاطفته وتوصيلها إلى المتلقي عن طريق الإبداع. ويرى أن الأدب صورة نفسية لشخصية الأديب، فأي عمل إبداعي صادق أصيل، إنما يريد به الأديب التعبير عن عواطفه ورغباته وهمومه.

المحاضرة التاسعة: تلقي النقاد العرب للمنهج النفسي:

1- مقدمة: إنّ بروز الموجة الداعية إلى التجديد سواء في الشرق العربي أو في المهجر كان محورها هو الدعوة إلى شعر الوجدان الذاتي، ولكن هذا لا يعني بأيّ حال من الأحوال الالتزام بمدرسة أو اتجاه معيّن دون الآخر، فقد حدث مزج وتداخل بين مختلف الاتجاهات الشعرية والنقدية ومحاولة التوفيق بينها جميعا.[1] غير أن أولى النظرات النقدية التي تدخل ضمن الاتجاه النفسي في النقد الأدبي العربي الحديث قد ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين، وتجلت بالخصوص في ثلاثة محاور: أولها في تعريف الشعر، وثانيها في البحث عن أسباب تأثير التجربة الشعرية في المتلقي، وثالثها في البحث في علاقة النص الأدبي بمبدعه.

2- بدايات الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث:

2-1- في تعريف الشعر: ظهر الاهتمام بالدلالة النفسية والرمزية للشعر مع اليازجي حين حدّد الشعر بمفهوم قريب إلى حدّ ما من مفهوم النفسانيين، فقد رأى أنّه "الكلام الذي يقصد به

1 - ينظر: أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص53-54.

ما وراء مدلول اللفظ من مناغاة النفس، ومناجاة الوجدان، فتورى فيه المقاصد تحت الصور الخيالية، وتبرز المعاني تحت ثوب المجاز أو الكناية ونحوهما"[1]. كما نجد الرافعي أيضا قد أعطاه مفهوما قريبا من مفهوم اليازجي وأعمق منه حيث يقول عنه بأنه" معنى لما تشعر به النفس فهو من خواطر القلب، إذا أفاض عليه الحس من نوره انعكس على الخيال فانطبعت فيه معاني الأشياء، كما تنطبع الصورة في المرآة. وهو من بعد كالحلم يخلق في المخيلة مما يصل إلى الأعين ويتأدى إلى الآذان ما لا يكون قد وصل ولا تأدى"[2]. فهو بهذا المفهوم نتيجة لتأثير العالم الخارجي في الشاعر وانعكاسه على مخيلته، غير أن المخيلة تلونه بلون خاص كما تلون مادة الحلم. وقد نظر المويلحي هو الآخر إلى الشعر على أنه لا يمثل إلا "حالة من حالات النفس"[3] وهو بهذا المفهوم يكون قد فصل عملية الإبداع في الشعر عن أي مصدر خارجي وجعلها حالة تنتاب النفس في لحظة معينة، وقد حاول الإجابة عن السؤال الذي يفرض نفسه على كل دارس للأدب والمتمثل في البحث عن مصدر الصور الذي يستمد منه الشاعر أخيلته، وحاله الشاعر الذهنية أثناء عملية الإبداع، وكيف تحدث هذه العملية.

2-2- البحث في أسباب تأثير التجربة الشعرية في المتلقي: هذه القضية ليست جديدة في النقد العربي، ولكن الجديد فيها هو بحثها من منطلق خاص، من ذلك ما أشار إليه "إبراهيم اليازجي" حين حصر عملية التأثير في النفس في حدث من الأحداث كالسرور، والانقباض والوحشة، والاستئناس والحب والبغض والخوف والرجاء، وغير ذلك من المشاعر الإنسانية.[4] أي إثارة عواطف في المتلقي مماثلة لعواطف الشاعر التي أودعها في النص، وبذلك يكون سرّ تأثير النص الشعري في المتلقي هو ما يحمله من عواطف صاحبه والتي تكون مشابهة لعواطف المتلقي التي تبعث فيه إحساسا مشابها لذلك الإحساس الذي عبر عنه الشاعر. وهي

1 - ابراهيم اليازجي، الشعر، مجلة الضياء، القاهرة1899، ص65.

2 - مصطفى صادق الرافعي، ديوان الرافعي، ج2، القاهرة1321هـ، ص3.

3 - مصطفى لطفي المنفلوطي، مختارات المنفلوطي، القاهرة، ص196.

4 - ينظر: اليازجي، الشعر، مجلة الضياء، مرجع سابق، ص66.

الفكرة نفسها التي بنى عليها موقفه حين فرّق بين الشعر والنثر، إذ جعلها المقياس الذي يعرف به الشعر من النثر. وقد تعرّض المويلحي هو الآخر إلى قضية تأثير الشعر في المتلقي حيث رأى أنّ تأثير وقعه في النفس يكون من وجهين هما: " من حيث هو كلام موزون ومن حيث هو حالة من حالات النفس"[1]، وهذا يعني أنّ أسباب تأثير الشعر في المتلقي هو الجانب الموسيقي، وأيضا الجانب العاطفي الذي يتمثل في نقل المشاعر المشتركة من الشاعر إلى المتلقي.

2-3- البحث في علاقة النص الأدبي بصاحبه: يعدّ "قسطاكي الحمصي" أوّل من ربط النص الأدبي ربطا نفسيا بمبدعه وبأحداث حياته وسيرته الشخصية في تاريخ النقد العربي الحديث، ونبّه إلى ضرورة الربط بين أحداث سيرة الشاعر أو الكاتب وإنتاجه، كما دعا إلى ضرورة الاهتمام بأحداث السيرة ومحاولة رسم صور نفسية صادقة للشعراء من خلال البحث في أعمالهم إذ أنها تكشف كثيرا من الحقائق النفسية التي أهملها مؤرخو السير. وهذه النظرة النقدية الجديدة ماهي إلا وليدة المناخ الفكري العام الذي كان سائدا في هذه الفترة والذي جمع بين بعث التراث العربي القديم البلاغي منه والنقدي وبين التفتح على التراث الأدبي الغربي، فقد ظهر الميل إلى التجديد واضحا بالاستفادة من ثقافة الغرب لا في المجالات العلمية فحسب، بل وفي المجالات الأدبية أيضا، وكتاب "قسطاكي الحمصي" "منهل الوارد في علم الانتقاد1907" خير دليل على ذلك، فما نظرته إلى النّص في علاقته بمبدعه إلا أثر من آثار نظرية "سانت بيف" الذي دعا إلى دراسة الأدباء انطلاقا من علاقاتهم بآثارهم الأدبية.

3- إسهام أصحاب مدرسة الديوان في هذا الاتجاه: يعتبر العقاد والمازني من أبرز رواد هذه الموجة في الأدب العربي الحديث، وقد ذهب العقاد إلى أنّ الشاعر الذي لا يمكنك أن تتعرف

1 - المنفلوطي، مختارات المنفلوطي، مرجع سابق، ص196.

على حياته من خلال ديوانه ليس بشاعر، وهذا يعني أنّ الشاعر الحقيقي هو الذي يتمكّن من رسم صورة لحياته النفسية في شعره.

تتمثل بدايات الإفادة من الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث في ما كتبه العقاد سنة 1912 وهو "خلاصة اليومية والشذور"، للشاعر "ابن حمديس الصقلي"، وقد وصف شعره بأنه شعر وجداني لا صناعي. وأيضا في نقده لشعر حافظ إبراهيم. وبعدها ما كتبه طه حسين عن أبي العلاء المعري في عام 1914 مستفيدا بذلك من علم النفس الفردي وعلم النفس الاجتماعي.[1] إلا أنّ بداية النقد الأدبي الذي يعتمد على معارف علم النفس قد برز أكثر وضوحا في دراستي العقاد والمازني عن ابن الرومي، إلا أنّ هذه الدراسات جميعا "لم تصطنع منهجا معينا من التحليل محدد المعالم ومن ثم ظلّ منهجا خاصا بها، بحيث كانت دراسة كل شخصية تمثل تجربة جديدة ينتفع بها في إطارها الخاص ولا يسهل الانتفاع بها خارجه."[2] وهذا يعني أنّها لم تتبع منهجا واضحا في التحليل وإنّما كانت عبارة عن تجارب جديدة ينتفع بها في مجال التحليل النفسي فقط.

ومنذ أن ظهرت دراسة العقاد لابن الرومي في مطلع العقد الرابع من القرن العشرين، توسعت رقعة الدراسات النقدية الأدبية التي تعتمد على منهج علم النفس عامة، وعلى التحليل النفسي خاصة، في الوطن العربي.

بدأت الصحافة العراقية منذ العشرينات تنشر مقالات "طه حسين" و"العقاد" و"المازني" النقدية، إضافة إلى ذلك قام "عبد المسيح وزير" بنقد ديوان "الرصافي" معتمدا في ذلك على نتائج التحليل النفسي لفهم شعره وعلاقته بشخصيته ونفسيته، وكذا "مهدي علام" الذي اعتمد في دراساته النقدية على نظرية فرويد في الكبت لتفسير بعض الظواهر في الشعر العربي.[3]

1 – ينظر: عطاء كفاني، البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، مرجع سابق، ص23.

2 – عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار ودار الثقافة، بيروت، ص15.

3 – ينظر : أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص60 إلى 65.

إنّ أهم ما ميّز هذه الدراسات النقدية أنّها استفادت جزئيا من علم النفس، والتزمت بمدرسة التحليل النفسي دون غيرها من مدارس علم النفس، وتوقفت عند جوانب من التجربة الشعرية دون أن تهدف إلى دراسة شخصيات الشعراء وأشعارهم دراسة نفسية من خلال منهج تحليلي واضح.

بدأ التأصيل النظري والتطبيق المنهجي للاتجاه النفسي في النقد الأدبي الحديث في الثلاثينات من القرن العشرين، وقد برز خاصة مع الأستاذين "محمد خلف الله" و"أمين الخولي" حيث نشر "أمين الخولي" في عام 1939 في مجلة كلية الآداب بحثا بعنوان "البلاغة وعلم النفس"، "أكّد فيه الاتصال الوثيق بين البلاغة وعلم النفس وأثر الخبرة النفسية في العمل الفني، كما لفت إلى فائدة الدراسات النفسية بالنسبة لدارس الأدب."[1]

شارك "محمد خلف الله" منذ أواخر الثلاثينات مع أحمد أمين في النهوض والاهتمام بموضوع "الصلة بين علم النفس والأدب" وتدريسه في الدراسات العليا بقسم اللغة العربية بكلية الآداب بالقاهرة. وقد نال هذا الموضوع اهتماما كبيرا من طرفه سواء في المجلات الأدبية، أو في المؤتمرات أو في الكتب التي ألفها خاصة كتابه "من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده" في عام 1947.[2] الذي أكد فيه الصلة بين علم النفس والأدب، أي إمكانية نقد الأدب اعتمادا على أسس التحليل النفسي، واستدل على ذلك من التراث العربي ومن الدراسات المعاصرة العربية والأجنبية على السواء.

قامت في سنة 1938 مناقشة حول موضوع الصلة بين الأدب وعلم النفس بين مجموعة من الباحثين الذين كان لهم اهتمام بهذا الموضوع بكلية الأدب بجامعة القاهرة، وكانت نتيجة هذه المناقشة ظهور عدد من الدراسات النظرية الجادة منها: "دراسة حامد عبد القادر بعنوان:

1 – مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مرجع سابق، ص14.

2 – ينظر: عطاء كفاني، البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، مرجع سابق، ص24.

دراسات في علم النفس الأدبي1949، محمد النويهي: ثقافة الناقد الأدبي 1949، عزّ الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب1963، سامي الدروبي: علم النفس والأدب1971."[1]

وإلى جانب تلك الدراسات النظرية، هناك دراسات تطبيقية تناولت الأسس النفسية لعملية الإبداع في الشعر في هدي المنهج التجريبي، ونخصّ بالذكر رسالة مصطفى سويف للماجستير سنة1947 والتي نشرت بعنوان "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة" سنة 1951، إضافة إلى بعض الدراسات التي تناولت شخصيات بعض الشعراء في ضوء نتائج مدرسة التحليل النفسي مثل دراستي "العقاد" و"النويهي" لشخصية أبي نواس.

بعد مناقشات طويلة تناولت العلاقة بين علم النفس والأدب والنقد، صار من أهم خصائص الدراسات النقدية في هذا الاتجاه أنها اهتمت اهتماما كبيرا بمدرسة التحليل النفسي دون أن يعني ذلك اختفاء الدراسات النقدية التي تستعين بعلم النفس العام، ودون التقيّد بمدرسة من مدارسه، فهذه الدراسات النقدية قائمة إلى اليوم مثل: دراسة "إيليا الحاوي" الموسومة بـ"الحطيئة في سيرته ونفسيته وشعره" سنة1970، ولكنّها لم تصطنع منهجا في التحليل، فهي تلجأ إلى المباحث النفسية عند الضرورة شأنها شأن الدراسات النقدية النفسية التي ظهرت بظهور هذا الاتجاه، كما أنّها لم تتناول الأنواع الأدبية الأخرى كالمسرحية والقصة بل استمرت في الاهتمام بالشعر وحده إذا استثنينا "عزّ الدين إسماعيل" في كتابه "التفسير النفسي للأدب" الذي جمع فيه بين الرواية والمسرحية والشعر[2].

وهكذا يتبيّن أن "العقاد" و"النويهي" لم يكونا وحدهما في الميدان، فبجهودهما وجهود الرواد والمؤهلين، وجهود الباحثين التالين لهم أخذ الاتجاه النفسي مكانته في النقد الأدبي العربي الحديث.

1 – أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص80.

2 – ينظر: عطاء كفاني، البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، مرجع سابق، ص38.

المحاضرة العاشرة: التفسير النفسي للأدب: تحليل نصوص لعزّ الدين إسماعيل.

1- مقدمة: حقّق التحليل النفسي نتائج مبهرة في تعاطيه مع الأعمال الفنية بما فيها الأدب وقد شجّع ذلك كثيرا من النقاّد العرب على اعتماده منهجا من مناهج النقد الأدبي، فطبقوا نتيجة لذلك الكثير من نظرياته في مقاربة النصوص الإبداعية كنظرية اللاشعور وتفسير الأحلام وعقدة أوديب وعقدة إلكترا ...الخ. إنّ استثمار نتائج أبحاث علم النفس في حقل النقد الأدبي، بدأه رواد هم: العقاد والمازني وشكري، واستمرّ على يد أكاديميين منهم مهدي علاّم وخلف الله والنويهي وعزّ الدين إسماعيل وغيرهم. وإذا كان علم النفس لم تستقر نظرياته بعد ولم تنصهر مدارسه في بوتقة واحدة، فلا شك في أنّ لهذا تأثيرا في النقد الأدبي المعني بالاتجاه النفسي.

يعتبر "عزّ الدين إسماعيل" من أحسن النقاد العرب الذين اتّخذوا من التحليل النفسي منهجا لدراسة الأعمال الأدبية ومحاولة تفسيرها تفسيرا نفسيا منذ مطلع الستينات من خلال كتابه "التفسير النفسي للأدب"، حيث تطرق فيه إلى كشف مقومات المنهج النفسي واستخدام مصطلحات خاصة بالتحليل النفسي من خلال تطبيقات متعدّدة في الشعر والأدب الروائي والأدب المسرحي لمؤلفين قدامى ومحدثين.

2- تفسير عزّ الدين إسماعيل لقصيدة "ثنائية ريفية" للشاعر "عبده بدوي": تمثّل هذه القصيدة صورة حوارية بين زوج ريفي وزوجته تعبّر عن فرحتهما بحلول موسم الحصاد، والتغنّي

بما أنتجه حقلهما من ثمار بعد عام من العمل والجدّ والشقاء والجوع، متّخذين هذه المناسبة فرصة لتجديد ذكرى حبّهما فتزداد فرحتهما وتصير فرحتين. وقد اعتمد عزّ الدين إسماعيل في تحليله لهذه القصيدة على منهج التحليل النفسي الفرويدي وتوصل إلى أنّها تحمل دلالة رمزية لاواعية تعبّر "عن التجربة الجنسية بين الرجل والمرأة، وعما يلابسها في الوسط الريفي من مواصفات"[1].

وهو يؤكّد أنّ "هذه القصيدة تتضمّن تجربة متخفية وراء صورتها الخارجية، إنّها في الظاهر تقول شيئا جميلا ومقبولا، لكنّها تنطوي على حقيقة نفسية خطيرة، هي أنّ الجنس في حياة الإنسان هو مصدر سعادته ومصدر شقائه في الوقت نفسه، بخاصة بعد أن يتحول الحب إلى شيء(له جذر وله ساق وله ثمار)".[2] وقد وضّح رؤيته هذه أكثر بقوله "إنّ تحليل عناصر الصورة الشعرية ورموزها المستمدّة من الطبيعة والعلاقات القائمة بينها على النحو الذي صورها به الشاعر، كل ذلك يكشف لنا عن اختيار هذه العناصر والرموز وإقامة هذه العلاقات بينها يكون له دائما أصل بعيد في أغوار نفس الشاعر، ويلتقي هناك بكثير من تجاربه الخبيئة في اللاشعور... ومن ثم تحدث عملية إزاحة لاشعورية بصورة آلية... فتتجسّم تلك التجارب في أشكال وصور طبيعية معترف بها."[3]

أدرك "عزّ الدين إسماعيل" في موضع آخر حقيقة أنّ اللاوعي صوت في مقابل مجموعة الأصوات الواعية التي تؤلّف وتملي القصيدة، وهذا الصوت لا يحق له أن يستأثر بمعنى القصيدة كلّه ويحوّلها في مجموعها من دلالة إلى دلالة، وقد تبيّنت رؤيته هذه في حديثه عن قصيدة "الأرض الخراب" للشاعر، ت.س. إليوت حيث يقول: "وعلى هذا النحو يكون الشاعر قد أتاح لنا الفرصة لأن نتعامل مع صورته هذه بمنهجين مختلفين وإن كانا يؤديان إلى النتيجة

1 – عزّ الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مرجع سابق، ص114.

2 – المرجع نفسه، ص116.

3 – المرجع نفسه، ص115.

نفسها. المنهج الأول هو أن ندرك الصورة في ظاهرها، أو في حقيقتها الواقعة، وعند ذلك نصل إلى المدلول الشعوري الذي يريد إليه... والمنهج الثاني هو أن ندرك الصورة من خلال الرمز، أي من خلال دلالتها الرمزية... والنتيجة في الحالين واحدة، وإن كانت الدلالة الرمزية فيما يبدو أكثر امتلاء."[1] فالناقد إذن يترك تماما العلاقة الوطيدة بين المضمون الظاهر للقصيدة والمضمون الكامن لها إلا أنّه يبدو مقتنعا بأنّ بعض القصائد، تتم في حالة لاواعية[2]، وهو ما لاحظناه في معرض تحليله لقصيدة "ثنائية ريفية" حيث أكد أنها تتم في حالة لاواعية بمعنى أن هذه القصيدة هي نتاج لاوعي الشاعر وأنّ مضمونها اللاواعي هو منفصل عن المضمون الواعي. وهو نفس ما ذهب إليه فرويد الذي يرى أنّ مضمون القصيدة يحدّده اللاوعي وليس الوعي ويفهم كذلك من خلال الرمز.

3- تفسير عزّ الدين إسماعيل للنسيب في المقدمة الطللية: حاول عزّ الدين إسماعيل في دراسته أن يتجاوز النظرة التقليدية التي تنظر إلى وقائع السيرة وتقيّد من خلالها معنى النّص، فقد قدّم لنا تجربة نقدية تتجه مباشرة إلى النّص الأدبي شعرا كان أو نثرا مؤكّدا أنّ أهمّ الجوانب في التجربة الشعرية هو الجانب الذي يشرح لنا طبيعة العمل الشعري ذاته، أي مكوّنات التجربة الشعرية وعناصر التأثير فيها.[3] حيث فسّر مثلا النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية تفسيرا نفسيا انطلاقا من علاقته بنفسية الشاعر الإنسان، الجاهلي، الذي كان يحس بنوع من التناقض في عالمه الداخلي والخارجي، فيؤكّد أنّ اختيار الشاعر الوقوف على الأطلال وذكر المحبوب في آن واحد معناه أنه جمع نفسيا "بين عنصرين أحدهما يذكّر بالفناء وهو الأطلال والآخر يذكّر بالحياة وهو الحب، وليس اجتماع هذين النقيضين: الحياة والفناء في الوقت الواحد، وارتباط أحدهما بالآخر، إلا تأكيدا لإحساس الشاعر بالتناقض العام سواء في العالم الخارجي

1 - المرجع نفسه، ص109.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص84

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص53.

أو عالمه الباطني"[1]. أي بين حب الحياة وغريزة الموت أو التخريب[2]. وهذا يعني من الناحية النفسية انعكاس ذلك الصراع النفسي الأبدي في الإنسان بين (ايروس وثاناتوس) حيث يرى فرويد أنّ هناك صراعا دائما بين غريزتين في الإنسان، أحدهما غريزة الحب وهي التي تعمل على الوحدة الاجتماعية والتعاون والجهد والبناء والتعاطف والشفقة...الخ، وثانيهما غريزة التدمير وهي التي تبعث في الإنسان القسوة، وتعمل على التفكك والهدم. وتقوم هذه الفرضية انطلاقا مما شاهده فرويد من ظواهر مرضية تتسم بوجود دوافع غريزية غير قابلة للتعديل، وإنّما تتكرر في حياة الفرد تكرارا آليا أعمى، وهي معارضة لدوافع الحياة معارضة صريحة، فأعاد تصنيف الغرائز إذ أدرج دوافع حفظ الذات ودوافع حفظ الجنس تحت غريزة الحياة ووضع في مقابلها ما سماه غريزة التدمير.[3]

4- رؤيته للجانب الشكلي في التجربة الشعرية: تعدّ دراسة "عزّ الدين إسماعيل" رائدة في النقد العربي الحديث من حيث اهتمامها بالجوانب الشكلية في التجربة الأدبية، حيث حاول أن يتجاوز النظرة التقليدية إلى النّص الأدبي، على أنّه عرض من أعراض الحالة المرضية، إلى الحكم على هذا النّص من الناحية الجمالية انطلاقا من المعرفة النفسية بمعزل عن صاحب النّص في بعض الأحيان. وهذه نظرة جديدة متميزة مما كتب من نقد ضمن هذا الاتجاه الذي عرف عن أغلب نقاده ببعدهم عن الجانب الجمالي أثناء تناولهم للنص الأدبي.

يتعرض "عزّ الدين إسماعيل" في فصل عقده لدراسة الشعر العربي لموسيقى الشعر، ويحاول دراستها من الوجهة النفسية، وقد ناقش فكرة "الخليل بن أحمد الفراهيدي" التي ذهب فيها إلى تحديد طابع نفسي لكل وزن أو مجموعة الأوزان الشعرية، حيث يرى أنّ بعض الأوزان تتفق وحالة الحزن وبعضها يتفق وحالة البهجة إلى غير ذلك من أحوال النفس. ولكنّه يؤكّد

1 - عزّ الدين إسماعيل، روح العصر، بيروت1978، ص20.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص22.

3 - ينظر: فرويد، الموجز في التحليل النفسي، تر: سامي محمود علي وعبد السلام القفاش، ط2، دار المعارف، مصر، القاهرة1970، ص88.

أنّ "هذه اللفتة النفسية القديمة لدلالة الوزن الشعري على الحالة النفسية، لا تصحّ إلا بالنسبة إلى من استخدم الوزن المرّة الأولى... فهذا الشاعر قد نسق الطبيعة حينئذ... تنسيقا خاصا لم يكن ناجزا من قبل وهذا هو المبدأ الذي يجب أن يسود في البناء الموسيقي للقصيدة، أن يكون هذا البناء صورة نفسية لحالة الشاعر، أي أن يكون تشكيل الشاعر للطبيعة من خلال نفسه، لا أن يتبع في ذلك تشكيلا قبليا يتحكم فيه"[1]، لأن الوزن المجرّد نفسه لا يحمل أي دلالة خاصة، وإنّما تحدد دلالته فيما بعد عناصر موسيقية أخرى ترتبط بنوع الإيقاع ودرجته[2]. وكثير من الشعراء" قد عبّروا في الوزن الواحد عن حالات انفعال مختلفة، بل لقد عبّروا عن حالات الحزن والبهجة في الوزن نفسه".[3] ينبّه عزّ الدين إسماعيل هنا إلى أهمية الدراسة النفسية لجوانب الشكل في القصيدة وعدم الاقتصار على دراسة المضمون وحده.

5- تحليل عزّ الدين إسماعيل لرواية "الإخوة كرامازوف" لدوستويفسكي: قام الناقد بتحليل هذه الرواية تحليلا نفسيا معتمدا على أفكار ونظريات "فرويد"، وقد توصّل بعد دراستها إلى تحديد ملامح شخصية "دوستويفسكي" واصفا إيّاه بالشخصية المضطربة الحاملة لأبعاد الخطيئة والإبداع والأخلاق والعصاب، وقد أشار فرويد في دراسته لشخصية دوستويفسكي بأنّه يجسّد جملة من الصفات المتشابكة التي تتراوح في الاختلاف حدّ التناقض، فهو الشاعر والرجل المريض بالعصاب والمفكر الأخلاقي والإنسان الخاطيء، وما يقدّمه عزّ الدين إسماعيل في تحليله لا يخالف ما سبق، فقد توصل إلى أنّ عقدة الإجرام تتملّك الروائي وصراعه النفسي وهو ما انعكس على شخصياته الروائية، فروايته هي تنفيس عن مكبوتاته التي جسدها من

1 – عزّ الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مرجع سابق، ص59.

2 – ينظر: جون بول جيلفورد، ميادين علم النفس النظرية والتطبيقية، ج1، تر: أحمد زكي صالح وآخرون، القاهرة1966، ص481 وما بعدها.

3 – عزّ الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مرجع سابق، ص60.

خلال روايته، فهو شخصية متناقضة تبالغ في العطف والحب حيث كان يجب أن عليه أن يكره والعكس صحيح كما أن عاطفته موجهة نحو الشخصية الأنانية المجرمة.[1]

يصنّف "عزّ الدين إسماعيل" شخصية دوستويفسكي ضمن الشخصيات المجرمة التي تتلبّس بالفن لإفراغ ونشر المكبوتات، ففي تحليله لعلاقة الكاتب بأبيه يحمّله صفات الحقد والكراهية الحقيقية لأبيه مستندا في ذلك على الملامح والأوصاف المبثوثة في الرواية. يقول:" الجدير بالملاحظة بعد كلّ هذا أنّ دوستويفسكي لم يبد في أي لحظة من اللحظات أي نوع من العطف على هذه الشخصية أو التعاطف معها بل كان على النقيض، يحفر خطوطها الكريهة حفرا، وكأنه يضمر لها كلّ كراهية، ولم تؤثر فيه الصناعة الفنية في تشكيل هذه الشخصية أي تأثير. فلو أن كاتبا آخر غير مدفوع بالحماس الشخصي بل بمجرّد الدافع الفني قد تناول هذه الشخصية لأضاف لهذا الأب إلى جانب الصفات المرذولة بعض الصفات الإيجابية، لكن دوستويفسكي كان مخلصا لنفسه وللحقيقة، حيث لم يذكر لهذا الأب فضيلة واحدة... وكأنّه بذلك كلّه يريد أن يقول أنّ هذا الأب كان يستحق أن يغتال."[2] وهذه إحدى الطرق التي تعاطى بها تيار من التحليل النفسي الفرويدي في تفسير الأعمال الأدبية، وهو يرى ضرورة التعامل مع شخصيات الأعمال الأدبية والفنية بالطريقة نفسها التي يتعامل بها مع الأشخاص الحقيقيين.

6- تحليل عزّ الدين إسماعيل لرواية "السراب" لنجيب محفوظ: اعتمد الناقد في تحليله لهذه الرواية على "عقدة أورست" حيث استعار تفسيرا لشخصية أورست في مسرحية أجاممنون أكد فيها رولوماي أنّ قتل أورست لأمه كان إعلانا للانفصال عن الأم إلى العالم الخارجي "لقد اتجه بي إلى الخارج"[3]. يقول عز الدين إسماعيل:"لكن هذه القصة تتضمن مواقف أخرى لا تسعف عقدة أوديب وحدها بتفسيرها. إن شخصية كامل بطل هذه القصة مزيج من "ديمتري"

1 - ينظر: المرجع نفسه، ص214.

2 - المرجع نفسه، ص 223.

3 - عمر عيلان، النقد العربي الجديد، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، بيروت2010، ص143.

و"هملت" ومن نفسه. وقد عرفنا من قبل أن جزءا كبيرا من "هملت" يدين لأورست. وهنا يصح لنا أن نقول إن الجزء الأكبر في شخصية كامل لا تفسره لنا إلا عقدة "أورست". وتحليل شخصيته على هذا الأساس هو الطريقة التي نراها الآن كافية لأن تصنع لهذه القصة معنى."[1]

المحاضرة الحادية عشر: نفسية الأديب من أدبه1.

1- مفهوم التجربة الشعرية عند محمد النويهي: ينظر "محمد النويهي" إلى التجربة الشعرية على أنّها لا تفهم إلا في ضوء المعارف العلمية، لذلك نجده يؤكد على أنّ الناقد الأدبي قد يكون عاجزا عن فهم شخصيات بعض الشعراء ما لم يقدّم له علماء النفس مثلا المعلومات اللازمة التي تساعده في معرفة العلاقة بين الشاعر وإنتاجه، فدراسة الأدب حسبه لابد أن تتم من زاويتين:

الأولى هي أن يوسع المختص بالعلوم الإنسانية من دائرة اهتمامه لتشمل الأدب.

والثانية هي أن يستعين دارس الأدب بنتائج مختلف العلوم، لا سيما العلوم الإنسانية منها. وقد جرّته هذه الدعوة إلى تعريف الأدب على أنّه "كلمات يصدرها هذا الجنس الحي الذي نسمّيه الإنسان حين يلاقي تجارب خاصة أو تمرّ به مواقف خاصة في حياته على ظهر هذه الأرض التي يعيش عليها، أو حين يتأمّل في الكون الذي يحيط به أو في الناس الذين يعيش بينهم محاولا بهذه الكلمات أن ينفّس عن شعور خاص يجده في نفسه يدفعه دفعا إلى إصدار هذه الكلمات"[2]. وهذه الكلمات بالنسبة إليه لا يمكننا فهمها إلا إذا عرفنا "ما الإنسان؟ كيف نشأ في هذا الوجود؟ كيف جاء إلى هذه الدنيا؟ ما علاقته بالموجودات الأخرى سواء منها ما يشبهه وما لا يشبهه؟ ما هذه الموجودات؟ ما الكون الذي توجد فيه جميعا؟ كيف يسير؟ كيف

1 - عزّ الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مرجع سابق، ص251.

2 - محمد النويهي، ثقافة الناقد الأدبي، بيروت1969، ص68.

تتأثر موجوداته بسيره؟ كيف يتأثر بها الإنسان خاصة؟ ما مصدر تأثره هذا؟ ما كنهه بالضبط؟ لم يحدث فيه هذا التأثر؟ هل يحدث في غيره؟ هل هذه الكلمات هي متنفسه الوحيد؟"[1].

إنّ الغوص في كنه هذه الحياة ومحاولة الإجابة عن هذه الأسئلة الفلسفية قد تبعد الناقد عن مهمته الأساسية، كما أنّها لا تساعده كثيرا في فهم النّص الإبداعي وعلاقته بصاحبه، فهو فهم مثالي لمهمة الناقد الذي يجب عليه أن يكون موسوعيا.

غير أنّنا نجده في موضع آخر يدعونا إلى فهم الشعر"فهما حسيا عاطفيا"[2]، باعتباره يحمل تجارب مماثلة تثير نفسية القارئ، ويقرّر بأنّه" ليس إلى هذا إلا طريق واحد، أن تتذكر أنت تجاربك"[3]، وقد بلغ بهذه الفكرة أقصاها حين توصل إلى أنّنا "لا نفهم تجاب الغير إلا في ضوء تجاربنا نحن"[4] جاعلا تجربة الفرد مقياسا لفهم تجارب الآخرين.

2- منطلقات النويهي النظرية لفهم نفسية أبي نواس: انطلق النويهي في تحليله لشخصية أبي نواس من مبدأ أن الشخصية الأدبية هي وليدة عاملين اثنين هما: مؤثرات العصر المختلفة ، وظروف تكوين الفرد الخاصة، وانطلاقا من هذا الفهم للشخصية حاول أن يدرس شخصية أبي نواس حيث رأى فيه "شاعرا تساوى فيه العاملان وتعادلا تعادلا تاما"[5]، بمعنى أنّ تأثير الحالة الفردية وتأثير ظروف العصر في أبي نواس كانا بالدرجة نفسها. فقد عبّر عن حالته النفسية الخاصة مثلما عبّر عن مجتمعه الذي عاش فيه، حيث نجده قد تحدّث عن حبّه للخمرة، وكذا حبّه للغلمان وتغزّله بهم أكثر من مما تغزّله بالنساء. وهما ظاهرتان معروفتان بانتشارهما في العصر العباسي غير أنّ ما يلفت النظر هو سلوك أبي نواس المتمثل في جهره

1 - المرجع نفسه، ص68-69.

2 - المرجع نفسه، ص335.

3 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 - المرجع نفسه، ص358.

5 - النويهي، نفسية أبي نواس، القاهرة، (د-ت)، ص213.

بهذه الأفعال، يقول النويهي:" لم يدخل عصره فسادا لم يكن فيه، والذي فعله هو أنّه صرّح بما كانوا يفعلونه في السرّ "[1].

2-1 عقدة أوديب: يرى "النويهي" أنّ "أبا نواس" كان يعاني من "عقدة أوديب"، وقد توصل إلى هذه النتيجة انطلاقا مما جمعه عنه من أخبار تخص حياته والمتمثلة أساسا في أحداث بيته الخاصة، بالإضافة إلى تأثير المحيط الاجتماعي الذي وجد فيه، فاعتبر "النويهي" أنّ الجهر بالمحرمات ليس أمرا طبيعيا، بل وراءه سرّ خفي يحمله الشاعر في أعماق نفسه، ويعود هذا السرّ حسبه إلى ما كان فيه من استعداد للانحراف بسبب تكوين جسمه الأنثوي، إضافة إلى تربيته التي كانت تميل إلى التدليل بسبب وفاة أبيه وهو لا يزال صغيرا ولم تبد أمه بعد ذلك ملاكا، وهو الأمر الذي أحدث جرحا في نفسيته لم يستطع التخلص منه طوال حياته، أي أنه لم يستطع التخلص من عقدته الأوديبية وحلّها حلا طبيعيا بسبب تصرّف أمه أيام كان طفلا. وقد اعتبرها النويهي العقدة الوحيدة التي وجهت سلوك أبي نواس فكانت "السبب الأساسي الذي تولدت منه جميع علله النفسية أو عقده بمعنى أصح"[2].

اعتمد "النويهي" على هذه العقدة في تحليله لشخصية أبو نواس وخاصة ما تعلق منها بالخمريات ورغبته بالغلمان، فقد اعتبر ولع أبا نواس بالخمر ما هو إلا محاولة منه لإشباع رغباته الدفينة التي تعذّبه وتنغص عليه حياته، فعدم قدرته على التخلص من "عقدة أوديب" في نظر "النويهي" أوقفت نفسيته عن النمو وأعجزتها عن بلوغ النضج، فلم يستطع التعلق بالنساء فمال إلى الغلمان، وعندما لم يستطع تحقيق رغبته لا مع النساء و لا مع الغلمان اتجه إلى الخمر واعتبرها الشيء الوحيد الذي يمكن أن يقدم له أعظم نشوة ولذّة، "فالخمر لم تعد له مجرّد شراب كائنا ما كانت مزاياه ومحاسنه، بل صارت مخلوقا ذا شخصية، فردا له ذات قائمة

1 – النويهي، نفسية أبي نواس، مرجع سابق، ص209.

2 – المرجع نفسه، ص188.

بنفسها، وهذه الذات تأتلف مع ذاتية أبي نواس وتتصل بأعمق أسرار نفسيته"[1]، ويدعّم النويهي موقفه هذا بأبيات شعرية قالها أبو نواس في الجهر بشرب الخمر:

ألا اسقّني خمرا، وقل لي هي الخمر ولا تسقني سرا إذا أمكن الجهر

فما الغبن إلا أن تراني صاحيا وما الغنم إلا أن يتعتعني السكر

تحمل هذه الأبيات تصريحا وجهرا بشرب الخمر، والرغبة في البقاء في حالة سكر وعدم العودة إلى الواقع، لأن واقع أبي حسب النويهي يسبب له ألما شديدا نتيجة صراعاته النفسية الحادة، ففضل البقاء في عالم خيالي يستطيع أن يحقق فيه ما عجز عن تحقيقه في العالم الواقعي. فما هو الدافع النفسي وراء هذا السلوك الغريب؟

لقد جعل "النويهي" خمريات أبي نواس منفذا لولوج عالم هذا الأخير من أجل كشف غوامضه وأسراره، فتحليل العواطف والمشاعر المختلفة التي حوتها هذه الخمريات تحليلا نفسيا من شأنه أن يكشف لنا حقيقة هذا الشاعر، وقد توصل النويهي بتحليله هذا إلى أنّ الخمر بالنسبة إلى أبي نواس هي "تعويض جنسي عن النساء، وتعويض عاطفي عن الأم، وتحقيق للنزوع الفاسق وإشباع للارتداد الطفولي، ومشجع على الشطط والتمادي"[2].

3- الصورة النفسية لأبي نواس: حاول النويهي أن يرسم صورة نفسية لأبي نواس بالاعتماد على المشاعر المختلفة والمتناقضة في بعض الأحيان التي أثارتها الخمر في نفسيته، ومختلف الدلالات التي كانت تمثل هذه المشاعر، وقد حاول تلخيصها فيما يلي: شعور الإجلال، شعور التقديس والعبادة، الشعور الجنسي.

1 - النويهي، نفسية أبي نواس، مرجع سابق، ص03.

2 - المرجع نفسه، ص188.

1- شعور الإجلال نحو الخمر: استوحى النويهي هذا الشعور من خلال أبيات كثيرة قالها في الخمر منها قوله : ووقّر الكأس عن سفيه فإن آيينها الوقار[1]

أو قوله: نفس المدامة أطيب الأنفاس أهلا بمن يحميه عن أنجاس[2]

2- شعور التقديس والعبادة: يرى النويهي أنّ أبا نواس "قد عبد الخمر وعدّها إلها"[3]، ويعني بالعبادة معناها الديني، أي "أنّ الخمر أثارت في نفس أبي نواس إحساسات الرهبة والخشوع ونزعات التقرب والتقديس التي تصدر عن المتدين نحو إلهه الذي عبده"[4]. غير أنه ينفي هذا الإحساس بسبب عدم وعيه به حيث يقول أنّه لم يمنعه من عبادتها سوى عدم عبادة الناس لها من قبل:

لو عبد الخمر قبلنا أحد ممن مضى قبلنا عبدناها[5]

ويؤكد النويهي أنّ أبا نواس إذا عبد الخمر، فإنّه لم يصل إلى هذا الإحساس إلا بعد أن تدرج من إحساس إلى آخر، فقد جعلها كائنا حيا أولا، ثم بعد ذلك عبدها واستدل على ذلك بقوله:

قهوة تقرن في جس مك مع روحك روحا[6]

ثم "يبلغ مرحلته الأخيرة في تقديسها فينظم فيها أبياتا هي عبادة خالصة"[7]، من ذلك قوله:

أثن على الخمر بآلائها وسمها أحسن أسمائها

ثم يستقبلها عند الفجر مثلما يستقبل المصلي ربّه:

آذنك الناقوس بالفجر وغرّد الراهب في العصر

وحنّ مخمور إلى خمرة وجاءك الغيث على قدر

---

1 - النويهي، نفسية أبي نواس، مرجع سابق ، ص144.

2 - المرجع نفسه، ص15.

3 المرجع نفسه، ص19.

4 - المرجع نفسه، ص20.

3- المرجع نفسه، ص21.

6 - المرجع نفسه، ص107.

7 - المرجع نفسه، ص35.

يرجع النويهي هذا التدرج في موقف أبي نواس من الخمر إلى الانفعال الفني حيث يقول: "التفكير لم يكن طريقه الوحيد إلى العبادة... فليس أبو نواس في جوهر تكوينه مفكّرا ولا فيلسوفا، إنّما هو فنّان، فوصوله الأغلب إلى تقديس الخمر جاء عن طريق الانفعال الفني"[1]، وهذا يعني أنّ أبا نواس قد ظهرت أحاسيسه النفسية عرضا في ثنايا قصائده دون ترتيب منطقي شعوري، فهو إذ عبد الخمر فإنّه "لم يصل إلى هذه الحالة من تقديس الخمر حين يشربها فحسب بل كثيرا ما بلغها من محض النظر إليها، فانفعاله البصري بمنظر الخمر أداته العظمى إلى شعور الرهبة والخشوع والتقديس"[2].

3- الشعور الجنسي: أكد النويهي أن أبا نواس كانت له شهوة جنسية اتجاه الخمر، فقد "هاجت فيه شهوة المواقعة، لا مواقعة النساء أو الغلمان، بل مواقعة الخمر، وأن شربها أرضاه إرضاء جنسيا"[3]. فأبو نواس حين يشرب الخمر ويبالغ في شربها يكون بسبب أنها تحقق له لذة جنسية، لأنه عاجز عن تحقيقها في الواقع بسبب عقدته النفسية، فيجد في شربها إرضاء وتحقيقا لما لم يستطع تحقيقه في الواقع، فلجأ إلى عالم الخيال والوهم، فوصفها بأوصاف أنثوية تكاد تدخل خمرياته ضمن باب الغزل، حيث نظر إليها نظرة عاشق ولهان يتقدم لخطبة محبوبته مهما كلفه مهرها، وعندما يحصل عليها يبدأ بوصفها وهي ترفل في ثياب عرسها، وهكذا يستمر في وصف لقائهما... الخ. وقد "وجد في كل هذه الأخيلة لذة عنيفة"[4] فهو إحساس وشعور عام تجلى في معظم خمرياته.

ذهب النويهي إلى أن شعور أبا نواس نحو الخمر لم يتوقف عند حد اعتبارها أنثى معشوقة، بل نظر إليها كذلك كأم، أي أنه شعر نحوها شعور الولد اتجاه أمه[5]، وأنه قد أحب

---

1 - النويهي، نفسية أبي نواس، مرجع سابق، ص36.

2-- المرجع نفسه، ص37.

3- المرجع نفسه، ص46.

4- المرجع نفسه، ص51.

5- ينظر: المرجع نفسه، ص57.

جنانا لأنه "رأى فيها مثال الطهر الأنثوي الذي حطمته أمّه"[1]، وأنه أخفق في حبه لها لأن "انحرافه كان قد بلغ درجة لا صلاح له بعدها مهما يبذل من جهد"[2]، ويرى أن شذوذه كان بسبب عقدته النفسية التي تكونت في لاشعوره، حين اهتمت أمه برجل غريب، فحرمه من حنانها، مما أثار فيه غيرة شديدة عليها[3]، "وهذه الغيرة الواخزة هي التي ستنفره عن جميع النساء"[4].

لقد اتخذ "النويهي" من عقدة "أوديب" الأساس النظري الذي تفهم من خلاله نفسية أبي نواس، فمعظم تصرفاته تحددها هذه العقدة، كما أن نفسيته لا تخلو من مظاهر هستيرية وأعراض مازوشية وجنونية، فقد أرجع خروج أبي نواس عن تقاليد المجتمع إلى" اندفاع هستيري نشأ عن شعور عميق بالذنب واشمئزاز قوي من خطيئة وسخط ثائر على نفسه حين عجزت عن الإصلاح ومحاولة لتغطية هذا كله بتصنع عدم المبالاة والاستخفاف بقيود المجتمع والسخرية منها والتحدي الجريء لتقاليده المتبعة"[5]. كما أرجعه كذلك إلى عدم مسؤولية الطفولة، "فتحديه الطويل لمقاييس الأخلاق وخروجه السافر على قيود المجتمع تملص صبياني من المسؤولية الخلقية سببه عجزه عن مواجهة الحياة وتقبل أحمالها الثقيلة على كاهله والنهوض بتبعاتها في قوة ورجولة واستقلال"[6].

1- المرجع نفسه، ص99.
2- المرجع نفسه، ص100.
3- المرجع نفسه، ص101.
4- المرجع نفسه، ص94.
5- المرجع نفسه، ص186.
6- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المحاضرة الثانية عشر: نفسية الأديب من أدبه2.

1- مقدمة: اعتمد العقاد في دراسته للعمل الأدبي دراسة نفسية على سيرة صاحبه وما يحيط بها من أحداث في واقعها المعيش، من أجل أن يكتشف المعالم التي تسمح له بالولوج إلى ذات الفنان، وأشهر دراساته في هذا المجال، دراستاه عن ابن الرومي وأبي نواس، حيث حاول اكتشاف العقد التي يعاني منها كلا الشاعرين، وقد تعدّى هدفه هذا إلى محاولة تفسير النصوص الشعرية من خلال حياتهما، حيث اعتمد على آثارهما لتفسير حياتهما وعلى حياتهما لتفسير أثارهما، وقد ركّز على مرحلة الطفولة معتبرا إياها مصدر العقد والآثار الفنية.

2- العقاد والتحليل النفسي: اختار العقاد في نقده النظري والتطبيقي مدرسة النقد السيكولوجي حيث يقول: " إذا لم يكن بدّ من تفضيل إحدى مدارس النقد على سائر مدارس الجامعة، فمدرسة النقد السيكولوجي أو النفساني أحقها جميعا بالتفضيل في رأيي، وفي ذوقي معا، لأنها المدرسة التي نستغني بها عن غيرها، ولا نفقد شيئا من جوهر الفن، أو الفنان المنقود"[1]. ودافع العقاد عن هذا الاتجاه واعتبره أحق الاتجاهات النقدية بالتفضيل لأنه في رأيه "يعرفنا كل ما نريد أن نعرفه وكل ما يهم أن يعرف متى عرفنا نفس الشاعر وعرفنا كيف يكون أثرها في كلامه، وكيف يكون أثر هذا الكلام في نفوس الناس"[2]. أي أنّ نفسية الشاعر تتراءى لنا دائما في إنتاجه، ولا يمكننا أن نكتشفها في هذا الإنتاج ما لم نعتمد على المنهج النفسي.

اختار العقاد مدرسة التحليل النفسي واعتبرها أوفر المدارس النفسية نتاجا وأخصب ميادين علم النفس للناقد الأدبي، يقول:"ومدرسة التحليل النفسي هي أقرب المدارس إلى الرأي الذي ندين به في نقد الأدب، ونقد التراجم، ونقد الدعوات الفكرية جمعاء، لأن العلم بنفس الأديب أو البطل التاريخي يستلزم العلم بمقومات هذه النفس من أحوال عصره، وأطوار الثقافة والفن

1 - عباس محمود العقاد، يوميات، ج2، دار المعارف، القاهرة، ص10.

2 - المرجع نفسه، ص 416.

فيه. وليس من عرّفنا بنفس الأديب في حاجة إلى تعريفنا بعصره وراء هذا الغرض المطلوب، ولا هو في حاجة إلى تعريفنا بالبواعث الفنية التي تميل به من أسلوب إلى أسلوب."[1]

يتوضح لنا هنا أن العقاد قد استفاد كثيرا من بحوث علم النفس في دراساته النفسية لشخصيات الشعراء، إلا أنّه اتجه فيما بعد إلى مدرسة التحليل النفسي، ولكن هذا لم يمنعه من محاولة رسم منهج نقدي مستقل، وقد توضح ذلك في دراسته عن أبي نواس التي يبدو فيها أنّه اتبع منهج فرويد في التحليل النفسي للأدب، ولكنّه لم يكن كذلك وتبيّن ذلك من قوله:" فما كنا يوما من أشياع مدرسة فرويد وتلاميذه في الدراسات النفسية، وما قلنا قط أنّ التحليلات النفسية هي غرضنا من دراسة نفوس الشعراء، وإنّما قلنا ونقول أنّ نفس الشاعر هي التي نرجع إليها حين نلتمس الفوارق التي لا تفسرها البيئة الاجتماعية وهي واحدة حيث يختلف العشرات بل المئات من الشعراء، وما كتبنا عن شاعر واحد دون أن نحيط الكلام عليه بالبحوث المطولة عن أحوال عصره وعن معنى ظاهرته الأدبية من الوجهة الاجتماعية."[2]

إنّ صلة العقاد بالمنهج النفسي لم تقف عند حدّ تفضيله على غيره من المناهج النقدية أو عند حدّ دراسة سير بعض الشعراء من مختلف العصور بتطبيق آليات هذا المنهج، إنّما تعدت ذلك إلى الإفادة من معطياته لدراسة سير بعض علماء التاريخ، مثل بعض الأنبياء وبعض الخلفاء والقواد ورجالات العصر إعجابا منه بتلك الآليات واطمئنانا منه إلى نتائج تطبيقها. وقد استعان العقاد في دراساته النفسية ولاسيما دراستيه عن "ابن الرومي" و"أبي نواس" بتأويلات بعض علماء النفس والمحللين النفسانيين، وتبيّن ذلك خاصة في بعض المصطلحات النفسية التي وظفها في هاتين الدراستين منها: اختلال الأعصاب، العبقرية، الوسواس...الخ.

3- مبادئ العقاد النظرية في دراسته لابن الرومي:

1 - عطاء كفاني، البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، مرجع سابق، ص136.

2 - عباس محمود العقاد، يوميات، مرجع سابق، ص420.

3-1 الطبيعة الفنية: تعتبر دراسة العقاد لابن الرومي دراسة نقدية بارزة تندرج ضمن الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، حيث وجهت مسار النقد نحو البحث عن حياة الشاعر ورسم صورة نفسية له انطلاقا من شعره وأخباره، وقد استثمر العقاد فيها قراءاته المتنوعة للتراث العربي القديم، ممزوجة بطابع التأثر بالدراسات الغربية، كما طبّق فيها رؤاه النقدية حول الشعر والتجربة الشعرية.

انطلق العقاد في هذه الدراسة من مبدأ أنّ الطبيعة الفنية هي المقياس في الحكم على الشعراء، ويعني بها "تلك الطبيعة التي تجعل فنّ الشاعر جزءا من حياته، أيا كانت هذه الحياة من الكبر أو الصغر، ومن الثروة أو الفاقة، ومن الألفة أو الشذوذ، وتمام هذه الطبيعة أنّ تكون حياة الشاعر وفنّه شيئا واحدا لا ينفصل فيه الإنسان الحي من الإنسان الناظم، وأن يكون موضوع حياته موضوع شعره، وموضوع شعره هو موضوع حياته، فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه"[1]، وهذا يعني أن الشاعر الحقيقي هو الذي يستطيع أن يعبّر عن نفسيته من خلال شعره، ويقدّم لنا صورة واضحة عن حياته تغنينا عن البحث في أخباره بين الرواة، وأنّ الشاعر الذي لا يحقق هذا المبدأ لا يستحق أن يدرس مهما بلغ عدد الدواوين لديه.

3-2 الاعتماد على أخباره وديوانه: اعتمد العقاد في دراسته لابن الرومي على ما ورد عنه من أخبار، ولكن هذه الأخبار لم تكن كافية للقيام بهذه الدراسة، فكل ما ورد عنه لا يفيد "في ترجمة وافية أو فيما يقرب من ترجمة وافية، لأنه مفرط الزيادة في مواضع ومفرط النقص في مواضع أخرى، وبين أجزائه فجوات بعيدة لا تترك خلوا(...) وعلى هذه القلّة في الأخبار التي بين أيدينا لا نراها تسلم من الخطأ حينا، ومن المبالغة أحيانا"[2]، وهنا يتبين أنّ العقاد لم يطمئّن إلى هاته الأخبار الواردة عن ابن الرومي، وهذا ما جعله يلجأ إلى ديوانه الذي رأى بأنّه "يعوّضنا(...) من ذلك النقص الكبير بخاصة فريدة فيه ليست في غيره من الشعراء، هي

1 - عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، مرجع سابق، ص05.

2 - العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، مرجع سابق، ص83.

مراقبته الشديدة لنفسه وتسجيل وقائع حياته في شعره"[1]، فقد كان ابن الرومي "رقيبا عن بواطنه وظواهره، وكأنّما أعطى نفسه ليجربها ويقيد تجاربه فيها، فكان ديوان شعره كناشة الرقابة أعدها ليحصي فيها كل ما يحصيه الرقيب لحسيب"[2]، وقد اعتبر العقاد أنّه على ما جاء في ديوانه نعتمد في تصحيح الأخبار المسطورة وتكميلها على وجه نستوفي به الترجمة جهد المستطاع"[3].

يبدو من كلّ هذا أنّ العقاد كان مطمئنا كل الاطمئنان إلى ديوان ابن الرومي، حيث اعتمد عليه في رسم الصورة الجسمية والنفسية له، ورأى بأنّ ديوانه مرآة صادقة عنه، وهذه المرآة هي صورة ناطقة لا نظير لها في دواوين الشعراء، لكنّها منثورة ومجزّأة في ثنايا ديوانه، فحاول ربطها واستخلاصها وتقديمها كما يجب أن تكون، إلا أنّ هذا لن يكون كاملا إلا بالاستعانة بما ورد من أخبار عصره وأحداثه.

4- صورة ابن الرومي من خلال شعره:

4-1 الصورة الجسدية: حاول العقاد أن يرسم صورة جسدية وفيزيولوجية من خلال شعره وأخباره التي قرأها في ثنايا الكتب، وخلاصة ملامح هذه الصورة تتبين في قوله:"كان ابن الرومي صغير الرأس مستدير أعلاه، أبيض الوجه، يخالط لونه شحوب في بعض الأحيان وتغيّر، ساهم النظرة، باديا عليه وجوم وحيرة. وكان نحيلا بين العصبية في نحوله، أقرب إلى الطول أو طويلا غير مفرط، كث اللحية، أصلع بادر إليه الصلع والشيب في شبابه، وأدركته الشيخوخة الباكرة فاعتلّ جسمه وضعف نظره وسمعه، ولم يكن قط قوي البنية في شباب ولا شيخوخة، ولكنّه كان يحس القوة اليسيرة في الحين بعد الحين، كما يحس غيره العلل والسقام، فكان إذا مشى اختلج في مشيته ولاح للناظر كأنه يدور على نفسه أو يغربل، لاختلال أعصابه واضطراب أعضائه، وكان على حظ من وسامة الطلعة في شبابه، معتدل القسمات لا يأخذ

1 - المرجع نفسه، ص83-84.

2 - المرجع نفسه، ص85.

3 - المرجع نفسه، ص86.

الناظر بعيب بارز ولا حسنة بارزة في صفحة وجهه، أما في الشيخوخة فقد تبدلت ملامحه وتقوس ظهره، ولحق به ما لابد أن يلحق بمثله من تغيير السقام والهموم."[1]

ومن الشواهد الشعرية التي اعتمدها لاستخلاص هذه الصورة نذكر على سبيل المثال لا الحصر قول ابن الرومي:

إذ تنقصتني بصعلكة الرأ س، سفاها وإذ مت غير ذميم

ما تعديت أن وصفت خشاشا لو ذعينا كالحية المشهوم[2]

إنّ هذا الوصف الذي قدّمه لنا العقاد عن ابن الرومي نستطيع تخيّله وتجسيده في الواقع، فيمثل إنسانا يمكن أن يوجد في أي مكان وزمان.

4-2 الصورة النفسية:

4-2-1- مظاهر اختلال الأعصاب عند الشاعر: قام العقاد باستخراج الصورة الجسدية لابن الرومي لأنها تساعده على بلوغ مسعاه الرئيس والمتمثل في رسم الصورة النفسية لهذا الشاعر، فقد رأى أنّها تعلن عن اختلال أعصابه وشذوذ أطواره حيث "لا تعوزنا الأدلة على اختلال أعصاب ابن الرومي وشذوذ أطواره من شعره أو من غير شعره، فإنّ أيسر ما تقرأه له أو عنه، يلقي في روعك الظنّة القوية في سلامة أعصابه واعتدال صوابه، ثم يشتدّ بك الظنّ كلّما أوغلت في قراءته والقراءة عنه حتى ينقلب إلى يقين لا تردد فيه"[3]. فالعقاد يرى أنّ شعر ابن الرومي وأخباره يؤكّدان إصابته باختلال الأعصاب، غير أن بعض النقاد يرون أنّ هذه الأعراض العصبية التي يعاني منها ابن الرومي سببها هو مركّب النقص أو التعويض عن الدونية،

1 – العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، مرجع سابق، ص112-113.

2 – ديوان ابن الرومي،ج3، تحقيق وتقديم: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت1994، ص329.

3 – العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، مرجع سابق، ص132.

فشعره كان تعويضا عما كان يعانيه من شذوذ واضطرابات كانت السبب في قطع صلاته بالآخرين، فضاقت به نفسه وأصبح غريبا في مجتمعه.

إنّ هذه الوضعية المزرية التي كان يعيشها الشاعر بيّنها العقاد في قوله:" وكل ما نعلمه عن نحافته وتقزّز حسّه وشيخوخته الباكرة وتغيّر منظره واسترساله في الوجوم، واختلاج مشيته، وموت أولاده، وطيرته ونزقته وشهوانيته الظاهرة في تشبيبه وهجائه، وإسرافه في أهوائه ولذاته، ثم كل ما تطالعه في ثنايا سطوره من البدوات والهواجس، قرائن لا تخطئ فيها الدلالة الجازمة على اختلال الأعصاب وشذوذ الأطوار، بل لا تخطئ فيها الدلالة على نوع الاختلال والشذوذ"[1]. فهذا الشذوذ والإسراف في الأهواء والشهوات كان واضحا في حياته وفي أشعاره، وأنّه كان يعاني من الهواجس منذ شبابه، واتّضح ذلك من شدّة تطيّره وخوفه من الماء، ثم تطورت هذه الهواجس بمرور الزمن إلى آفة الوسواس[2].وقد بيّن العقاد أنّ نوع الاختلال الذي يعاني منه الشاعر هو الذي "يستحضر الخوف ويكثر التوجس ويختلق الأوهام"[3]. من بين الأبيات الشعرية التي استدل بها العقاد على شذوذ ابن الرومي وإسرافه في الأهواء والشهوات، قول الشاعر:

إن يكن عندك لي نصح فما عندي انتصاح لا تلمني فالهوى فيه جماع وطماح

ما على المفتون فيما غلب الصبر جناح كل شيء غلب الصبر إليه فمباح

إنّما الدنيا ملاه واغتباق واصطباح والمزاح الجد إن فكرت والجد المزاح[4].

كما استدلّ على شدّة تطيّره وخوفه من الماء بقوله:

1 – المرجع نفسه، ص132.

2 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 – المرجع نفسه، ص133.

4 – ديوان ابن الرومي، ج2، ص347.

ولو ثاب عقلي لم أدع ذكر بعضه ولكنّه من هوله غير ثائب

أظلّ إذا هزّته ريح ولألأت له الشمس أمواجا طوال الغوارب

كأنّي أرى فيهن فرسان بهمّة يلوحون نحوي بالسيوف القواضب[1].

ذهب العقاد إلى البحث عن شواهد أخرى يثبت بها اختلال الأعصاب عند ابن الرومي، فربط الطيرة بهذا الاختلال وجعلها مظهرا من مظاهر العبقرية الشعرية يقول:" فالصغائر عند مختل الأعصاب مكبّرة في حسّه، والأشباح والأطياف كثيرة في وهمه، يتخيّل ويتوهّم، ثم يفزع مما يتوهّم ويتخيّل، ثم يزيده الفزع من الأخيلة والأوهام، فإن كان ذلك شاعرا وكان خياله قويا فللطيرة فيه معين لا ينضب من الخلق والابتكار والطوارق."[2] وأكد أنّ "أصل البواعث التي أصابت ابن الرومي بداء الطيرة هو اختلال الأعصاب قبل كلّ شيء"[3] هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فقد جعل تذوّق الجمال وتداعي الخواطر لديه رافدين لسمة التطيّر معلّلا ذلك بأنّ "النفس المطبوعة على تذوّق الجمال تفرح وتهلّل للمناظر الجميلة السويّة، وتنفر وتنقبض من المناظر الدميمة الشائهة(...) أما تداعي الخواطر فصاحبه يستخرج من الكلمة أو الفكرة غاية ما يؤدي إليه وتنقلب عليه، ومتى كانت طبيعته الحذر ومزاجه مركّبا على التشاؤم فليس أسهل من اتجاه خواطره السريعة إلى حيث ألفت طبيعته، واستمرّ مزاجه."[4] واستدلّ العقاد بأبيات شعرية تتّضح فيها سمتا "تذوّق الجمال" و"تداعي الخواطر" عند ابن الرومي، قالها في هجاء ابن طالب الكاتب:

أزيرق مشؤوم، أحيمر قاشر لأصحابه نحس على القوم ثاقب

1 – المرجع نفسه، ص137.

2 – العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، مرجع سابق، ص207.

3 – المرجع نفسه، ص206.

4 – المرجع نفسه، ص208.

وهل أشبه المريخ إلا وفعله لفعل نذير السوء شبه مقارب

وهل يتمادى الناس في شؤم كاتب لعينيه لون السيف والسيف قاضب

ويدعي أبوه طالبا وكفاكم به طيرة أن المنية طالب

ألا فاهربوا من طالب وابن طالب فمن طالب مثليهما طار هارب[1]

عرّف العقاد الطيرة بأنها "شعبة من مرض الخوف الناشيء من ضعف الأعصاب واختلالها."[2] كما أقرّ بانتشارها في عصر ابن الرومي بكثرة حيث يقول: "وحقّ لأبناء القرن الثالث أن يخافوا المشؤومين وطرداء القدر لأنه كان عصر السعد والنحس والقلاقل والمفاجآت، ومع الإيمان بما يصحب ذلك من الخرافات والأوهام"[3].

وقد رأى بأنّ هذه الطيرة الشديدة في ابن الرومي يمكن أن تكون "عارضا من عوارض الشيخوخة، وأنّه أفرط فيها بعدما ابتلي بالآلام والأحزان، وساورته المخاوف من كل جانب، وقلّ حوله المواسي والرفيق."[4] لأنّ الروايات التي ذكرت عن طيرت لا ترجع واحدة منها إلى ما قبل الخمسين من عمره"[5]، وذهب أيضا إلى أن هذه الطيرة ماهي إلا "شعبة من ذلك التهيّب الديني الغريزي فيه"[6] وهذا معناه أنها تعود إلى غريزة الخوف من المجهول.

إنّ ما يلاحظ حول تفسير العقاد لطيرة ابن الرومي أنّه متأرجح وغير مستقر على رأي واحد، وهو ما يثبت أنّه لم يستطع تحديد معالم الطيرة عند الشاعر، فهي ليست مقرونة لا بالاختلال النفسي ولا بالاختلال العصبي، وإنّما هي حالة طبيعية أصابت ابن الرومي مثلما

1 – ديوان ابن الرومي، مصدر سابق، ص194–195.

2 – العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، مرجع سابق، ص206.

3 – المرجع نفسه، ص199.

4 – المرجع نفسه، ص215.

5 – العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، مرجع سابق، ص214.

6 – المرجع نفسه، ص277.

أصابت أبناء عصره، إلا أنّها اشتدّت معه أكثر في أخريات حياته، وهذا ليس غريبا على شخص ظلّ منعزلا عن محيطه وأقلّ انسجاما مع أفراده، وهذه الحالة أدت به إلى أن يكون من أكبر الهجائين في عصره، لأنّ من طبيعة المنطوي أن يضع تصوّرا في ذهنه عن العالم المحيط به وعلاقاته، وحينما يدخل في تعامل معه فإنّه يجده مناقضا لما كان في خياله فيصاب بخيبة أمل تدفعه إلى الهجاء.

حاول العقاد استقصاء أسباب هذه الظاهرة عند ابن الرومي فرأى أن "عيبه الأول هو الشهوانية والتهالك على الذات، فالشهوانية هي التي هوّنت عليه الأقذاع، وسوّغت له خوض الفضائح فأوغل فيها غير مستكره ولا متحرّج ثم أعانها الضعف، وهو عيبه الغالب عليه الذي تبدأ منه وترجع إليه جميع عيوبه."[1] ثم يوضّح أكثر سبب هذا الهجاء في شخص ابن الرومي وهو أنه "لم يكن شريرا ولا رديء النفس ولا سريعا إلى النقمة، فلماذا، إذن كثر هجاؤه واشتدّ وقوعه في أعراض مهجويه؟(...) كان كذلك لأنه كان قليل الحيلة، طيّب السريرة، خاليا من الكيد والمراوغة والدسيسة وما شابه هذه الخلائق من أدوات العيش في مثل عصره."[2]

4-2-2 عبقرية ابن الرومي: فسّر "العقاد" عبقرية ابن الرومي تفسيرين: تفسير مرضي وتفسير وراثي، فالتفسير المرضي لها يكمن في تلك الفكرة التي قرن فيها العبقرية بالجنون، وقد أكدها من خلال ظاهرة تداعي المعاني لديه، فرأى أنّ تداعي المعاني لدى ابن الرومي بتلك السرعة "من الحالات التي تتقارب فيها العبقرية والجنون، فيثب العبقري في لمحة عين من المعنى إلى شبيهه أو نقيضه، ويصل بين القطبين البعيدين بسلسلة من المشابهات والمتناقضات دقيقة الحلقات، لا يتبيّنها الناظر إلا بعد التوضيح، والجهد الجهيد في التنبّه

1 - المرجع نفسه، ص233.

2 - المرجع نفسه، ص238.

لمداخلها وتعقّب أوصالها(...) وتسمع المجنون يتكلّم، فإذا هو يخلط ويأتي المفارقات ولكنّه في داخل ذهنه يجمع بينها بمناسبات تقرب منها ما نأى وتؤلّف ما تبعثر."[1]

لا يقف العقاد عند الحدّ الذي يصل هذه العبقرية بالجنون، بل يؤكّد أنّ منبع العبقرية والجنون واحد وطريقهما واحد، إلا أنّ هناك فرقا جوهريا بينهما وهو أنّ "الجنون عقيم منبت، والعبقرية مثمرة نافعة، وأنّ شذوذ العبقرية أسمى ما يرقى إليه الذهن وشذوذ الجنون أوضع ما ينحدر إليه"[2]. ولعلّ من أبرز مظاهر الاشتراك بين العبقري والمجنون هي ظاهرة تداعي المعاني فهي إذا "لم تبلغ إلى حدّها الأقصى المشاهد في أعراض الجنون كانت خصلة نافعة للشعراء(...) بما تقرّب لهم من المشابهات البعيدة وتبرز لهم من فوارق الأفكار الدقيقة."[3]

أيّد العقاد الباحثين الذين يرون"أنّ رجال الفنون في الجماعات الإنسانية كالأطفال في الأسرة، لابدّ لهم من رعاية تكتنفهم وأمداد قومية تغنيهم عن السعي لأنفسهم، لأنهم لا يحسنون حيل السعي، ولا يجيدون عملهم إذا تفرّغوا لممارسة العيش، وإتقان حيله"[4]. ورأى أنّ "ابن الرومي" هو أحسن مثال في تاريخ الآداب يصلح لإثبات هذه الفكرة[5]، وزاد العقاد على ذلك أنّ ابن الرومي كانت لديه صفات الأطفال، فهو طفل في "سخره وضحكه وتهكمه وهجائه، لسنا نفهمه حقّ فهمه إلا إذا تأمّلنا أبدا في حدّة الإحساس واخضراره، على هيئة الطفولة النامية، التي لا تجف ولا تشيخ وإن جفّت المفاصل وشاخت الأوصال."[6]

هذه الصورة التي رآها العقاد في شخصية ابن الرومي جعلته يحكم عليه أنّه "ولد مقضيا عليه بالفشل، وعاش في زمن لا رحمة فيه لمثله، ووجب أن يترك لقضائه يصنع ما لا حيلة

1 – العقاد: ابن الرومي حياته من شعره، مرجع سابق، ص211.

2 – المرجع نفسه، ص212.

3 – المرجع نفسه، ص134–135.

4 – المرجع نفسه، ص205.

5 – ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

6 – العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، مرجع سابق، ص147.

في دفعه."[1] إنّ هذا الحكم لا يمكن قبوله، فكل شخص يمكن أن ينجح في حياته أو يفشل، ويكون لظروف البيئة والواقع دور في هذا النجاح أو الفشل، فلا يقتصر الفشل على الشعراء فقط لمجرّد أنّهم يحملون الموهبة الشعرية.

أمّا التفسير الوراثي الذي قدّمه العقاد عن عبقرية ابن الرومي، فقد رأى أنّها "عبقرية يونانية على المعنى المفهوم بين قرّاء الآداب من هذه الكلمة"[2]، وهذا يعني وجود تشابه بين ما ذهب إليه ابن الرومي في شعره مع ما ذهب إليه اليونان، ويظهر هذا في أنّه "صاحب عبقرية تعبد الحياة، وتحيا مع الطبيعة، وتلتقط الصور والأشكال وتشخّص المعاني، وتقدّم الجمال على الخير، أو لا تحب الخير لأنّه لون من ألوان الجمال، ثم هي تنظر إلى الدنيا نظرتها إلى المعرض المنصوب للتملي والمتعة(...) ولا نعرف صفة أجمع لهذه الخصال كلّها من صفة العبقرية اليونانية التي اتسمت بها في الجملة فنون الإغريق."[3] وهذا التفسير الوراثي سببه هو تأثر العقاد بأسس علم النفس واستعانته بدعائمه في تحليل هذه الشخصية، حيث نجده لم ينف وراثة ابن الرومي للعبقرية اليونانية حيث يقول:"أمّا إذا كان كذلك لأنّه من سلالة اليونان فذلك قول لا نجزم به ولا نجزم بنفيه"[4]، إلا أنّه لم يستطع تحديد جذور هذه الوراثة اليونانية له، لما في ذلك من صعوبة، إلا أنه حاول تأكيدها من خلال خاصيتين اثنتين تميّز بهما شعر ابن الرومي هما: خاصية عبادة الحياة، وخاصية حب الطبيعة، حيث رأى العقاد أنه "إذا كان ابن الرومي عابدا للحياة فالمرأة ولا ريب كاهنة هذا المعبد التي تتم على يديها مراسم العبادة، ومحورها الذي تلتف حوله الشعائر والقرابين ولأجلها كان يتمنى خلود الشباب"[5] واستدلّ على ذلك بقول ابن الرومي:

1 – المرجع نفسه، ص204.

2 – المرجع نفسه، ص315.

3 – المرجع نفسه، ص279.

4 – المرجع نفسه، ص315.

5 – العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، مرجع سابق، ص292.

أخشى كسادي على النساء إذا أسننت والسن جمة الخيل

وإنّني من كسادهنّ على س ني لأولى بالخوف والوجل[1]

أما بالنسبة لخاصية حب الطبيعة فقد أكّد العقاد أنّ ابن الرومي كان "يحب الطبيعة(...) ويستروح من محاسنها نفسا تتصبى الناظر إليها، وتتبرج له تبرج الأنثى تصدت للذكر، ويرى وراء هذه الزينة التي تبدو على وجهها عاطفة من عواطف العشق تتعلق بها العفة والشهوة تعلقها بالعاطفة الإنسانية الشاعرة"[2]. واستدل على ذلك بقول ابن الرومي:

لبست فيه حفل زينتها الد نيا وراقت بمنظر فتان

فهي في زينة البغي ولكن هي في عفة الحصان الرزان[3]

لقد جعل العقاد حب الطبيعة وإحياءها على هذا الشكل من سمات العبقرية اليونانية، أي أنها سمة وراثية. فقد كان ابن الرومي "يصف الطبيعة الوصف الذي يقتضيه ذلك الشعور ويمليه ذلك التصور، فيشف وصفه لها عن شغف الحي بالحي، وشوق الصاحب للصاحب."[4]

وما يمكن ملاحظته في هذا الشأن هو تأرجح العقاد في تفسير عبقرية ابن الرومي بين التفسير المرضي والتفسير الوراثي لها وهو الأمر الذي أوقعه في تناقض، لأنه فسر حب الطبيعة وإحياءها، ووصفها بهذا الشكل في موضع آخر على أنّها ناتجة عن اضطراب في جهاز التناسل لدى الشاعر. حيث رأى في وصفها "لطافة حس فيه جعلت نفسه تشعر بتلك العلاقة الخفية بين تبرج الأزهار وتبرج النساء، و(...) أن المسألة لم تكن عند ابن الرومي مسألة تشبيه جاءت به المناسبة العارضة، وإنما هو شعور غامض في نفسه لا يفارقها(...)

1 – ديوان ابن الرومي، مصدر سابق، ص81.

2 – العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، مرجع سابق، ص302.

3 – ديوان ابن الرومي، مصدر سابق، ص418.

4- العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، مرجع سابق، ص297-298.

وربما كان علة هذا الشعور الغامض اضطرابا في جهاز التناسل، هيّج جميع أجزائه المستدقة فهزّ خيوطها، ونبّه أقدم وشائجها، ومنها الإحساس بذلك التبرّج كما هو في قلب الطبيعة."[1]

المحاضرة الثالثة عشرة: الوعي بالمنهج.

1- مقدمة: يعدّ الناقد "جورج طرابيشي" من أبرز النقاد العرب المتأثرين بمنهج التحليل النفسي في دراسة الأدب، وقد برز هذا التأثر عنده في أعماله النقدية ودراساته الأدبية التي ركّز فيها على المقاربة النفسية للنصوص السردية عموما والروائية على وجه الخصوص، حيث ألّف في هذا المجال عددا كبيرا من المؤلفات أدت في النهاية إلى تبلور مسارات متعددة طبعت الأسس المنهجية للناقد، وجعلت دراساته تتباين في مقاربتها بين عمل وآخر.

2- الوعي بالمنهج النفسي في مؤلّفات "جورج طرابيشي":

- **الله في رحلة نجيب محفوظ "الرمزية":** يندرج هذا الكتاب منهجيا ضمن المؤلفات التي استثمرت المنهج الموضوعاتي، لذلك فقد أدرجه "حميد لحمداني" ضمن كتابه الذي هو

1- العقاد، المجموعة الكاملة الأدب والنقد، م24، دار الكتاب اللبناني، 1983، ص329.

مخصص للدراسة الموضوعاتية.[1] وقد رأى "جورج طرابيشي" أنّ "نجيب محفوظ" أراد أن يعيد كتابة تاريخ الإنسانية منذ أن كان الإنسان الأوّل، وما الإنسان الأول إلاّ سيدنا آدم عليه السلام الذي تنتمي إليه البشرية جمعاء في نظر التفسير التاريخي والدّيني[2]. وقد ركّز على المرحلة الفلسفية والرمزية حيث قدّم دراسة عن الرمزية الإلهية في أدب "نجيب محفوظ" وحلّل بعض الأفكار المتعلقة بالدّين والعلم ودورها في تاريخ البشرية.

– **عقدة أوديب في الرواية العربية:** استخدم "جورج طرابيشي" جذاذات من التحليل النفسي في منهجه النقدي الإيديولوجي الأقرب إلى الفلسفة ونظامها المعرفي، وحاول تكييف التحليل النفسي لحاجات النقد الفكري المتجرد من التطرف العقائدي. لقد اهتم بالملاحظات المنهجية للنقد الذي يستغرق في التحليل النفسي شيئا فشيئا مثل "عقدة أوديب".

وهو يرى أنّ التحليل النفسي نقطة انطلاق لا نقطة وصول وذلك لعدم اختزال النّص الأدبي إلى سياقه النفسي حيث وجد بأنّه من هذا المنطلق سيكشف عن أبعاد جديدة للنّص الأدبي، وهناك أبعاد ستبقى معتمة إن لم تستكشف على ضوء التحليل النفسي، وفي مثل هذه الأحوال تتغلب السوسيولوجيا على السيكولوجيا في المنهج[3]. من هذا المنطلق فإنّ التحليل النفسي يعدّ منهجا لاكتشاف النصوص الأدبية، حيث ينطلق منه الناقد لاكتشاف هذه الأبعاد. ولهذا نجد "جورج طرابيشي" قد "اعتمد في كتابه على اعتبارات تاريخية ومنهجية في تحليل عقدة أوديب في رواية السيرة الذاتية عند إبراهيم المازني وتوفيق الحكيم وأمينة السعيد وسهيل إدريس"[4].

– **المثقفون العرب والتراث:** صرّح "جورج طرابيشي" في مقدمة كتابه "المثقفون العرب والتراث" بأنّ المنهج المعتمد في هذه الدراسة هو التحليل النفسي، حيث أفاد بأنّه لقي من اليسر في

1 – ينظر: حميد لحمداني، سحر الموضوع، منشورات سال، الدار البيضاء، المغرب 1990، ص07.

2 – ينظر: جورج طرابيشي، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، ط1، دار الطليعة، بيروت، ص08.

3 – جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، ط2، دار الطليعة، بيروت 1987، ص

4 – جورج طرابيشي، المعجزة أو سبات العقل في الإسلام، ط1، دار الساقي، بيروت 2008، ص9.

دراسته عن الرواية العربية وأنّ المهمّة كانت سهلة. فالتحليل النفسي قد رأى النور مع التحليل الذاتي والذي سار عليه "فرويد"، وهو أفضل منهج لكتابة السيرة الذاتية.[1]

– **شرق وغرب/ رجولة وأنوثة:** يرى "طرابيشي" أنّ مفهوم ثنائية الرجولة والأنوثة لا يقصد به العلاقة بين الرجل والمرأة فحسب، بل أيضا العلاقة التي تربط بين الإنسان والعالم، هذه العلاقة التي طرأ عليها تشويه كبير[2].

يصوّر "طرابيشي" الغرب المتقدم بالذّكر والشرق المتخلّف بالأنثى، ويبيّن لنا طبيعة العلاقة القائمة بين الرجل والمرأة والمكانة التي يأخذها كلّ منهما في العالم، حيث أنّ هذه المسألة تأطرت دون وعي في ثنائية الرجولة والأنوثة، ومن هنا تمّ حصرها في الجنس.

3– مراحل المسيرة النقدية لجورج طرابيشي: تنقسم المسيرة النقدية لجورج طرابيشي إلى ثلاث مراحل أساسية هي:

– المرحلة الأولى: تميزت هذه المرحلة بطغيان التأويل الإيديولوجي المنطلق من الأسس السوسيولوجية على النقد النفسي، فجاءت مؤلفاته في هذه المرحلة – لعبة الحلم والواقع، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية– عبارة عن مزاوجة بين الإيديولوجي والنقد النفسي مع سيطرت النزعة الموضوعاتية في المستوى التطبيقي.

– المرحلة الثانية: اتضحت معالم هذه المرحلة مع كتاباته من مثل: عقدة أوديب في الرواية العربية، الأدب من الداخل، الرجولة وإيديولوجية الرجولة، رمزية المرأة الروائية وفيها تراجع الناقد عن طروحاته ذات البعد السوسيونفسي، الإيديولوجي المتسم بالنزعة التحليلية الموضوعاتية، وسعى إلى تأصيل منهج التحليل النفسي، وتعدّ هذه المرحلة بداية لمشروع طموح سعى من خلاله لدراسة الأشكال السردية العربية المتعددة تبعا لخصوصيتها النفسية

1 – ينظر: جورج طرابيشي، المثقفون العرب والتراث،ط1، رياض الزين للكتب، دمشق1991، ص09.

2 – ينظر: جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، ط1، دار الطليعة، بيروت1977.

والأيديولوجية والجمالية[1]. لقد عمل طرابيشي على دراسة النصوص العربية السردية المتسمة بالخصوصيات النفسية ساعيا بذلك إلى تأصيل المنهج النفسي، وذلك منذ بداية مرحلة مشروعه، وقد برمجها على ثلاث مراحل تبدأ بكتابات السيرة الذاتية، تليها كتابات تشترك في المضمون ثم ينتقل لمعالجة الرواية النسائية.

– المرحلة الثالثة: وهي مرحلة النقد النفسي ويمثلها كتاب "الروائي وبطله" مقاربة اللاشعور في الرواية العربية1955، درس فيه طرابيشي روايتين الأولى ل "حنامينة "والثانية ل"ربيع مبارك"، فقد رأى أن لاشعور البطل الروائي مستقل عن لاشعور الكاتب، فهو ليس نسخة طبق الأصل عن الروائي وبالتالي فإنّ تحليل شخصية البطل لا تعني بالضرورة تحليل شخصية الروائي، إذ لو كانت هناك مطابقة بينهما لما كانت هناك ضرورة للكتابة أصلا. كما أنّ الشخصيات الروائية من أجل أن تحظى بصفة الحياة، لابد أن تكون من لحم ودم، أليس من المفروض فيها أن تكون من أعصاب؟.

إن منهج "طرابيشي" هو منهج مشروع، لجأ فيه إلى منهج الناقد المحترف، فيحلّل شخصيات العمل الروائي كما لو أنّها اعتراف على كرسي المحلّل النفسي، وهو منهج يختلف عن منهج "إدموند ولسون" الذي يدرس سيرة حياة الأديب ليربط مابين نتاجه ومابين حياته. فدراسة سيرة حياة الأديب ضرورية لفهم نتاجه الأدبي، وتذوقه.

4– عقدة أوديب في الرواية العربية: تناول طرابيشي في هذا الكتاب العقدة الأوديبية عند "إبراهيم عبد القادر المازني" وعند "توفيق الحكيم" وعند "سهيل إدريس" من خلال بعض الروايات التي ألفوها.

– **إبراهيم عبد القادر المازني:** بدأ طرابيشي في تحليله لشخصية "المازني" انطلاقا من مقدمة روايته المعنونة "إبراهيم الكاتب" التي يقول فيها: "لست أحتاج أن أقول أني لست إبراهيم الذي

– عمر عيلان، النقد العربي الجديد، مرجع سابق، ص 1501

تصفه الرواية، وإنّ هذا المخلوق ما كان قطّ ولا فتح عينيه على الحياة إلا في روايتي، ثم إنّي لست أرضى أن أكونه، فما تعجبني سيرته ولا مزاجه"[1]. حيث يرى طرابيشي أن إدعاء المازني بأنّ بطله "إبراهيم الكاتب" في هذه الرواية هو من ابتداع مخيلته وأنه لم يفتح عينيه على الحياة إلا في هذه الرواية التي تحمل اسمه ليس حتى ضربا من الكذب الفنّي، فهذه الرواية تحمل تناقضا بالغ الحدّة بين ما أراد الكاتب ذاتيا أن يقوله وبين ما تقوله الرواية موضوعيا، والتطابق بين شخصية إبراهيم الكاتب وبين شخصية المازني لا يكاد يحتاج إلى برهان، فالمازني ما وصف أحدا في روايته غير نفسه، ويستدلّ طرابيشي على ذلك بتصريح ابنه الأكبر نفسه الذي أكد له أنّ القصة التي تحملها هذه الرواية هي بالفعل قصة حياة والده في كثير من نواحيها، وأن الحوادث التي سجلها فيها قد عرفتها أسرته بالفعل، وأنّه عمد إلى تغيير أسماء الشخصيات ليحوّل عنهم الأنظار ولكنّه سمّى بطله باسمه الحقيقي وجعل مهنته مثله.[2]

يتوصل طرابيشي في النهاية إلى أنّ "المازني" في حقيقة الأمر لم يكتب رواية وإنّما كتب سيرته الذاتية في قالب شبه روائي، وأنّها تحمل موضوع الحب ولا شيء أخر غيره، وهو نوع غريب من الحب، لا حب بمفهومه العربي ولا حب بمفهومه المصري وإنّما هو حب بمفهومه السيكوباتي.

– **توفيق الحكيم:** انطلق طرابيشي في تحليله لعقدة أوديب عند "توفيق الحكيم" من رواية "عودة الروح"، حيث رأى بأنّ الكره الشديد هو الذي ولّد في نفسه هذه العقدة وليس الحب المفرط لأمّه، ففي الفصل الأول من هذه الرواية يتحدث بطلها "محسن" عن المرأة أو الأم التي إذا ما أنجبت ولدا فهو لن يكون سوى عدوّ لها، وهذا العداء يمسّ الأب قبل أن يمسّ الابن وهو ما

1 – جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت1982،ص09.

2 – ينظر: جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، ص14.

يسمّى بالحركة المثلثة، وكلّما زادت العقدة الأوديبية واضطهدت وزادت قوتها عند الابن والأب كلّما زادت عند الأم العقدة الأوديبية المعكوسة[1].

أما في الفصل الثاني فقد رأى طرابيشي أن استمرار ابتعاد الأبناء عن الوالدين يؤكد أنّ هذه العقدة متواصلة ومستمرة، وأنّ عودة بطل الرواية "محسن" إلى البيت بعد غياب طويل ليس حبا واشتياقا لهما بل من أجل مواصلة عملية التعقيد والتحوّل معهما خاصة مع الأم، التي يكنّ لها كرها ليس على الصعيد الشخصي وإنّما على الصعيد العرفي الطبقي، وذلك بسبب سخريتها وكرهها المستمّر لزوجها الذي طالما عيّرته كونه فلاحا لا يعرف عن الحضارة شيئا وهي بنت الأتراك.[2]

– **أمينة السعيد:** يرى جورج طرابيشي أن الأعمال الأدبية لأمينة السعيد وخاصة النبوءة– آخر الطريق– الجامحة، تتناول الواقع وكيفية نقله إلى الآخر في ضوء الدراسة النفسية التي تتعاطى مباشرة مع العقدة الأوديبية القائمة على حب الابن الذي كان الأهمّ عند الكاتبة من جهة، وعدوانيته مع الأب من جهة ثانية، وبغض النظر عن الأحداث التي صورتها هذه الروايات على حساب الأب، فإنّ هذه الأعمال قد أتت على مستويين، الأول: نقل الواقع بأمانة والثاني: فتح المجال للغة التأويلات، لهذا فقد جاء المستوى الأول بمثابة سيرة ذاتية، لهذا كان الاختيار منصبا على روايات تفرض على نفسها التحليل النفسي من أجل الوصول إلى هدف سام وهو إصلاح الأسرة. أما المستوى الثاني فقد تجلى في روايتها الموسومة بالنبوءة، وهي قصة طويلة تدور حول الصراع الأوديبي بين الأب وابنه، والتنبؤ بما ستؤول إليه العلاقة بينهما فيما بعد.[3]

– **سهيل إدريس:** حاول جورج طرابيشي الوقوف على ملامح العقدة الأوديبية في الأعمال الأدبية لسهيل إدريس، فقد دأب على دراسة سيرة هذا الأخير الذاتية والمكتوبة في إطار روائي

1 – ينظر: المرجع نفسه، ص54.

2 – المرجع نفسه، ص56.

3 – ينظر: جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص191.

على دفعتين: الأولى "الخندق العميق" والثانية "الحي اللاتيني"، حيث يعود فيها المثلث الأوديبي إلى الاشتغال وفق العلاقة التقليدية المعروفة، فيتولى دور البطولة فيه الابن كمتمرّد من جهة أولى على الأب وكمتحالف من الجهة المقابلة مع الأم.[1]

تخضع هذه الدراسة أيضا لمبدأ اللّذة ولمبدأ الواقع، فمبدأ اللّذة تمثّله الأم، وينحاز "سامي" بطل "الخندق العميق" إلى هذا المبدأ على حساب مبدأ القيمة الأبوية، وقد عكف المؤلف على إخراج الرواية إخراجا اجتماعيا، يصبّ في إطار العقدة الأوديبية، فكراهية الأب لا تأخذ البعد السيكولوجي والعقد فقط وإنّما تتعدّاه إلى بعده الاجتماعي أيضا.[2]

إنّ التمرّد على الأب المحكوم بكل العوامل التي تقدم بيانها سيأخذ شكل دفاع موضوعي عن قضية التقدّم الاجتماعي، فالابن سينتصر لا لنفسه بل للأم التي يضطهدها الأب وللأخت التي يريد الأب أن يفرض عليها الحجاب وأن يحرمها من حقّها في الحب والحياة والتعلّم، وبالتالي هو انتصار للمرأة بصفة عامة التي ينزع عنها الأب كلّ صفة إيجابية سواء على مستوى الذات أو على مستوى المجتمع.[3]

يعتبر جورج طرابيشي من أكثر النقاد تطبيقا للمنهج النفسي خاصة في كتابه "عقدة أوديب في الرواية العربية" التي اتضح أن الناقد قد سعى فيها إلى تأصيل منهج التحليل النفسي الفرويدي، وذلك لأنه استثمر مقولات المدرسة الفرويدية في تحليله للشخصيات الروائية. كما أنه يمثل النموذج الأكمل والأبرز لنقد الرواية من الجانب النفسي، فقد تميّز بالوعي والحرفية المنهجية في التطبيق. فهو على ما يبدو من أكثر النقاد العرب ممارسة لهذا الاتجاه يقول: لقد كتبت من قبل عدّة دراسات في النقد ولم أشعر أنّ هناك منهجا قادرا على الدخول إلى قلب العمل

1 – ينظر: المرجع نفسه، ص278.

2 – المرجع نفسه، ص278.

3 – جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص287.

الأدبي وإعطائه أبعادا، وأن يكشف فيه عن أبعاد خفية أو فلنقل تحتية، كمنهج التحليل النفسي."[1]

المحاضرة الرابعة عشرة: آفاق التحليل النفسي (نصوص عبد القادر فيدوح).

1- مقدّمة: إنّ الأدب هو الذي يحتضن النفس الإنسانية بنوازعها وحالاتها، وبديهي أن تكون في النقد، ولكنّها لا تعدو أن تكون إشارات عابرة متفرقة لا يمكن اعتبارها تقريرا كافيا لاتجاه مكتمل أو منهج صريح. فللاتجاه النفسي جذور تضرب في أعماق التراث العربي وقد التفت إليها بعض النقاد لدراسة ما فيه من أسس وملاحظات نفسية في محاولة لتأصيل هذا الاتجاه في النقد، وتوصلوا إلى أنّ هذه الملامح واضحة عند "ابن قتيبة" في "الشعر والشعراء"، فالملامح النفسية في الأدب والنقد كثيرة ومتنوعة، فهي لم تنحصر في الكتب البلاغية فحسب بل نجدها خارج هذه الكتب أيضا، ويمكن القول إنّ الملاحظات التي لم يلتفت إليها النقاد إلا في أواخر الثلاثينات كان لها دورا غير مباشر في إرساء أسس التفكير منذ أواخر القرن19، فقد اختلطت هذه الملاحظات للاتجاه السائد آنذاك حول مفهوم الشعر، فساعدت على تهيئة الأرضية لقيام

1 – حوار مع جورج طرابيشي، في: جهاد فاضل، أسئلة النّقد، الدار العربية للكتاب، د–ت، ص94.

الاتجاه النفسي في النقد العربي، والتفت إليها النقاد فيما بعد لتطوير صلة النقد بعلم النفس وتأصيل هذا الاتجاه على أسس علمية.[1]

2- المنهج النفسي في الجزائر: كان هذا المنهج في الجزائر في البداية يعاني من أزمة عدم وجود نقد ناضج بالإضافة إلى نقص كبير من ناحية الإنتاج الكمي والنوعي، فالكتابات التي كانت موجودة آنذاك لم يكن لها أيّ تصور نظري ولا إطار منهجي تخضع له باستثناء بعض الكتابات النقدية للأساتذة الجامعيين التي يمكن اعتبارها بمثابة البداية الحقيقية للنقد الجزائري بصورته المنهجية ككتابات أبو القاسم سعد الله، وصالح خرفي ومحمد ناصر.[2]

من بين النقاد الجزائريين البارزين في الدراسات النقدية ذات المنحى النفسي "عبد القادر فيدوح" وهو أكاديمي وناقد جزائري ولد سنة1948 بمدينة "غريس" بولاية معسكر، مارس مهنة التعليم الابتدائي في سن الثامنة عشر، ثم واصل دراسته بعد ذلك ودخل كلية الحقوق في جامعة وهران، ثم تحول بعدها إلى كلية الآداب التي نال فيها درجة الماجستير سنة 1984 وظف على إثرها أستاذا مساعدا بجامعة وهران. حصل على درجة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث من مصر، عمل عميدا لكلية الآداب في جامعة وهران، كان عضوا في اتحاد الكتاب الجزائريين، وفي جمعية الثقافة لولاية وهران في فترة الثمانينات وفي جمعيات ثقافية أخرى كثيرة، أسهم بمقالات نقدية وثقافية في عديد الصحف والدوريات والمجلات، اشتغل عضو تحرير بمجلة ثقافات التي تصدر من جامعة البحرين، عمل أستاذا في النقد والدراسات البلاغية والسيميائية في جامعة البحرين، وهو يدرّس حاليا في جامعة قطر وأيضا رئيس تحرير مجلة "سمات" الدولية التي تصدر عن جامعة البحرين والمركز الدولي للنشر. له أكثر من خمسة وأربعين مؤلفا بين تأليف منفرد وتأليف مشترك تصبّ أغلبها في الدراسات النقدية والتطبيقية.[3]

---

1 – بن طيب عبد القادر، أسس الاتجاه النفسي في النقد الأدبي، ص99.

2 – ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص82.

3 – ويكيبيديا، الموسوعة الحرّة، تاريخ التصفّح: ماي2014

بدأ "عبد القادر فيدوح" رحلته في مجال التحليل النفسي بالبحث عن تلك الإشارات والملاحظات النفسية المبثوثة في كتابات القدامى، وتوصّل من خلال ذلك إلى أنّ الاهتمام بالإبداع وعلاقته بصاحبه وكيفية حدوثه موجود منذ القدم، ورأى أنّ النقد القديم مرتبط بالبلاغة، فدراسة العملية الإبداعية من الوجهة النفسية قديمة ولم تكن مع رائد علم النفس "فرويد"، فعلى الرغم من أنّ "فرويد" جاء بمصطلحات جديدة وقواعد محددة ساعدت في بلورة رؤية جديدة للإبداع من الناحية السيكولوجية، إلا أنّ العلاقة بين الأدب والنفس قديمة لأن العمل الأدبي هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة.

ألّف "عبد القادر فيدوح" كتاب "الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي"، ويتضح من العنوان توجّهه إلى المنهج النفسي، حيث واجه بوعي إشكالية هذا المنهج إذ أعلن في مقدمة كتابه أنّه المنهج المتبع حيث يقول: "ومن هذه الناحية نكون قد حاولنا الاقتراب من فضاء النص اللامحدود، بفعل تجسيد منهج التحليل النفسي الذي ينبني على فهم معيّن للقراءة، قوامه الغوص في مكنونات الذات المبدعة العميقة الأغوار لاستكشاف مضامين هذا النّص الأدبي"[1]. فهو يعترف بأن المنهج النفسي هو المخوّل لفهم النّص الأدبي وذلك بالبحث عن الحالة النفسية للأديب والعوامل التي دفعت به لكتابة هذا النّص.

وهو يرى أنّ الغرائز الجنسية هي العماد الأساسي في تحريك الظواهر النفسية، كما أنّ هذه الطبيعة الغريزية الجنسية تحاول جاهدة أن تسيطر على جزء أكبر من اللاشعور[2]. وهو هنا يبدو متأثرا بالنقاد الغربيين خاصة فرويد، برغسون، يونغ وآدلر وغيرهم، بالإضافة إلى أنه توظّيفه لمصطلحات المنهج النفسي كاللاوعي، الأنا، اللاشعور، الأنا الأعلى، اللاشعور الجمعي...الخ.

1 – عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ط1، دار الصفاء عمان/ الأردن2009، ص08.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص67.

3- الملامح النفسية للقصيدة القديمة عند عبد القادر فيدوح:

حاول "عبد القادر فيدوح" الوقوف عند الدلالة النفسية لجمالية المكان في القصيدة القديمة انطلاقا من المقدمة الطللية التي كانت بالنسبة إلى الشاعر هي الوسيلة الأنجع للتعبير عن همومه وآلامه وما يعانيه من ألم الفراق والشوق، فهذه المقدمة التي يستهل بها الشاعر قصيدته ماهي إلاّ تعبير عن اشتياقه وحنينه لتلك الديار وهو ما أدى به إلى تحريك مشاعره وأحاسيسه ودفعه إلى التصوّر والتأمل والتعبير عن ذلك في شعره.

وعلى الرّغم من أنّ المحدثين اهتموا بتفسير هذه المقدّمات الطللية اعتمادا على المناهج المختلفة، إلاّ أنّ "فيدوح" لا ينكر دور القدامى الذين حاولوا تفسير هذه المقدمات بالتركيز على الجانب النفس للمبدع، فنجد ابن قتيبة مثلا في دراسته –حسب فيدوح– أعطانا تفسيرا جديدا لهذه المقدمات الطللية حيث حاول البحث عن أسباب معاناة الشاعر اتجاه الحياة التي عرقلت إرادته في البحث عن حياة جديدة. كذلك الأمر بالنسبة "لابن رشيق القيرواني" الذي سلك طريق ابن قتيبة في اعتبار أنّ الشاعر في حديثه عن المكان إنّما كان ذلك من أجل جذب قلوب المتلقين واستعطاف مشاعرهم، والشاعر من خلال وقوفه عند ذلك المكان المفقود هو تعبير مجازي عن شعوره بالضياع، أما بالنسبة للمتلقي فهو عبارة عن إحساس بالألفة.[1]

ويرى "عبد القادر فيدوح" أنّ الشاعر الجاهلي كان دائما يتذكّر اللحظات التي مرّت عليه في تلك الأماكن التي عاش فيها وأصبحت خالية، وتظلّ عالقة بتصوراته لأنّها جزء منه، ثم إنّ الإنسان عندما يحسّ بأنّ الزمن ينقضي ويتناهى، يفرّ إلى تعبيره عن المكان الذي يمثّل عنده اللاتناهي، لكن ذلك المكان كما يرى يظل يربطه بالماضي وبالتالي لم يحرّره من الإحساس بالّدمار داخل ذاته.[2]

1 – ينظر: أنور المهداوي، علي محمود طه، الشاعر والإنسان، ص243–245.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص245–246.

4- الملامح النفسية للقصيدة الحديثة عند عبد القادر فيدوح:

أرجع "عبد القادر فيدوح" الملامح النفسية للقصيدة الحديثة إلى الإبداع ، فلقد حظي موضوع الإبداع بالاهتمام وبالدراسة منذ القديم، واستمرّ مع الدراسات الحديثة التي يقودها علم النفس التجريبي، رغم أنّ هذا الموضوع لم يأخذ حظّه الكافي من الدراسة قديما. فقد كان القدامى يربطون الظاهرة الإبداعية بالعالم الخفي وبالجنّ والعبقرية (المأخوذة أساسا من وادي عبقر وهو موطن الجنّ في الميثولوجيا العربية)، حتى قال أحد الشعراء العرب مفتخرا بأنّ من يوحي إليه شعره جنّي ذكر، بينما من يوحي إلى غيره شعرهم جني أنثى:

إني وكلّ شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطاني ذكر.

وهذا ما ينكره الناقد، فالانسياق وراء هذه القوى الخفية لن يفيد في شيء، لأنّ هناك عوامل أخرى تساعد في عملية الخلق الفني كالعمليات العقلية، فما كان سائدا في القديم حول ظاهرة الإبداع والعالم الروحاني هو أمر مشكوك فيه، وقد رفضته كل النظريات الحديثة خاصة التي تولي اهتمامها بالعقل الإنساني.

وبمجيء الرومانسية ألغيت كلّ تلك الأفكار التي نادى بها الفكر الكلاسيكي، وتمّ ردّ الاعتبار للعقل ودوره في عملية الإبداع، مع التركيز على العواطف والمشاعر الدفينة في الذات المبدعة وربطها بالإبداع الفني، وهذه الأفكار التي جاءت بها الرومانسية مهّدت الطريق للآراء التي جاء بها التحليل النفسي في دراسة ظاهرة الإبداع.[1]

5- رؤية عبد القادر فيدوح للوحدة النفسية في القصيدة القديمة:

حاول "عبد القادر فيدوح" الوقوف على أهم الآراء النقدية التي تحدثت عن موضوع الوحدة في القصيدة، فوجد بأنّ هذا الموضوع لم يحظ بالقدر الكافي من الاهتمام والدراسة، لأن النقاد

1 – ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص57-61.

القدامى كانوا يهتمون أكثر ببناء القصيدة التي كانت تقوم على وحدة البيت فقط، والذي كان الشاعر يركّز كل طاقاته النفسية فيه، فكان لبناء القصيدة شكل محدّد أو نمط مثالي لابد لكل شاعر من إتباعه وعدم الخروج عنه، وقد أثبتت الدراسات الحديثة أنّ القصائد القديمة تعاني من تفكّك في البناء، حيث يمكن للقارئ أن يقدّم و يؤخّر في أبياتها دون اختلال في المعنى، ويؤكد "فيدوح" على أنّ النظم بهذا الشكل هو نتيجة للظروف التي فرضت على الشاعر هذا النمط. ومن بين النقاد الذين خصّهم بالذّكر، والذين اهتمّوا بالوحدة العضوية للقصيدة نجد: "ابن قتيبة"، "عبد القاهر الجرجاني"، "الآمدي"، وكذلك "ابن رشيق" الذي شبّه وحدة القصيدة بوحدة أعضاء جسم الإنسان.[1]

وقد انتقل موضوع الوحدة في القصيدة من عصر إلى آخر حتى وصل إلى العصر العباسي حيث تمرّد شعراء هذا العصر على هذا الموروث محاولين البحث عما يتناسب مع عصرهم، فالشعراء العباسيون كما يرى "فيدوح" غيّروا في نمط القصيدة بخروجهم عن المقدمة الطللية مثلا، ولكنّهم لم يغيروا في بناء القصيدة بشكل عام. فالنقاد القدامي اهتموا كثيرا بضرورة التمسك بالوحدة العضوية للقصيدة وعلى تماسك البناء الخارجي من أجل تحسين مظهر القصيدة، فـ"ابن طباطبا" مثلا وضع عدّة قواعد من أجل تحقيق ذلك من بينها: ضرورة العناية بجزالة اللفظ في الشعر وانتظامه وضرورة الانسجام بين الأبيات والاعتناء بالمبنى (الصياغة). ويؤكّد "فيدوح" أنّ "ابن طباطبا" قد أصاب في دعوته إلى تنسيق القصيدة من خلال الربط بين أجزائها.[2]

6- النقد النفسي عند عبد القادر فيدوح: من تمثّل المنظور إلى تحقّق الممارسة:

1 – ينظر: عزّ الدين إسماعيل، روح العصر، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان1978، ص275–276.

2 – ينظر: عز الدين إسماعيل، روح العصر، مرجع سابق، ص279–281.

حلّل عبد القادر "فيدوح" نماذج شعرية مختلفة في كتابه "الرؤيا والتأويل" منها: قصيدة "أنشودة المطر" للسيّاب، وقصيدة لعبد الله العشي...الخ،

استهلّ الناقد قراءته النقدية لقصيدة "أنشودة المطر" بالوقوف على عتبة البنية أولا، وفي هذا دلالة على قطيعته للقراءة، أما الواقع الماقبلي فهو ذلك الماضي الجميل الذي لن يكون الحاضر أجمل منه، فبغداد الأمس هي قبلة العاشقين وإيقاع شعر وتدفّق نهر وشدو عصافير، ورأى "فيدوح" أنّ هذه القصيدة قامت على عزف الحروف المكوّنة لبغداد، وهي تجربة شعرية تريد أن تعانق المختلف ولئن عبّرت عن المألوف بنسيج غير مألوف.[1]

أما في قراءته تحت عنوان "بغداد الحضارة والخصوبة" فقد استهل تحليله بالأسطر الأولى من القصيدة مرورا بالكلمة المكرّرة "مطر، مطر، مطر" مؤولا المطر تأويلا سيميائيا بحيث اعتبره رمزا من رموز التدفق والعطاء، كما اعتبر هذه القصيدة بمثابة الأسطورة التي فجّرت ينابيع الخصب وانتصرت على الجدب في مجانيته العابثة، وتمثلت معاناة الانبعاث عبر جدل الحياة والموت. أما قصيدة عبد الله العشي فهي دفقة من تداعيات الوعي والشعور في فراغات الصمت والوجع و فضاءات من الحلم والانكسار.[2]

يبدو من خلال هذه القراءات أن "عبد القادر فيدوح" من المنظّرين للنقد النفسي في الجزائر، وقد استند في ذلك إلى مرجعيات تاريخية نفسية تمثلت في المزاوجة بين العودة إلى التراث العربي القديم واستلهام النقد النفسي الغربي، فهو ناقد تمكّن بقدرته واجتهاده في تخصّصه من فهم المناهج النقدية ليس نظريا فقط، بل جسد ذلك تطبيقيا أيضا في صورة تخبر عن تمثّل صحيح للمناهج النقدية الوافدة.

1 – ينظر: قادة محمد، تاريخ العلوم، عدد4، ص157.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص158.

المصادر والمراجع:

1- المصادر:

1- أبو نواس، الحسن بن هانئ، الديوان،

2- ابن الرومي ، ديوان ابن الرومي، تقديم: أحمد حسن بسج، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت1994.

3- دوستويفسكي، الإخوة كارامازوف، ج2، دار الأدب الفني، لينينغراد1970.

2- المراجع العربية:

4- أبو الحسن الماوردي، أدب الدنيا والدين، تح: محمد فتحي أبو بكر، ط1، الدار المصرية اللبنانية، 1988.

5- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ط3، الدار العربية للكتاب، بيروت1983.

6- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان 2003.

7- أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

8- أحمد رحماني، نظريات نقدية وتطبيقاتها، مكتبة وهبة، القاهرة.

9 – بدوي طبانة، النقد الأدبي عند اليونان، د.ط. دار الثقافة، بيروت1986.
10– بن طيب عبد القادر، أسس الاتجاه النفسي في النقد الأدبي.
11– الجاحظ، البيان والتبيين،ج1، تح: محمد عبد السلام ومحمد هارون،، ط5، مكتبة الخانجي، القاهرة1983.
12– جهاد فاضل، أسئلة النّقد، الدار العربية للكتاب، د–ت.
13– جورج طرابيشي، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، ط1، دار الطليعة، بيروت.
14– // //، عقدة أوديب في الرواية العربية، ط2، دار الطليعة، بيروت 1987.
15– // //، المعجزة أو سبات العقل في الاسلام، ط1، دار الساقي، بيروت 2008.
16– // //، المثقفون العرب والتراث،ط1، رياض الزين للكتب، دمشق1991.
17– // //، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، ط1، دار الطليعة، بيروت1977.
18– // //، عقدة أوديب في الرواية العربية، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت1982.
19– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت.
20– حميد لحمداني، سحر الموضوع، منشورات سال، الدار البيضاء، المغرب 1990.
21– يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية.
22– سارة كوفمان، طفولة الفن، وزارة الثقافة، دمشق1989.
23– سامي الدروبي، علم النفس والأدب، ط2، دار المعارف، القاهرة 1971.
24– عباس محمود العقاد، يوميات، ج2، دار المعارف، القاهرة.
25– // //، ابن الرومي حياته من شعره.
26– // //، المجموعة الكاملة الأدب والنقد، م24، دار الكتاب اللبناني، 1983.
27– عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي.
28– عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة،تح: محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجبل، بيروت1991.
29– عطاء كفاني، البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، ط7، دار المعارف، القاهرة.
30– عمر عيلان، النقد العربي الجديد، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، بيروت2010.
31– عزّ الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط4، دار غريب للطباعة، القاهرة.
32– // //، روح العصر، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان1978.
33– عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، ج1، دار المعرفة الجامعية، 2005.
34– فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء1999.
35– شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

36- شوقي ضيف، البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، ط7، دار المعارف، القاهرة.
37- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ط1، دار المنتخب العربي، بيروت1993، ص41-42.
38- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ط1، دار المنتخب العربي، لبنان1993، ص41-42.
39- محمد النويهي، ثقافة الناقد الأدبي، بيروت1969.
40- محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، القاهرة 1970.
41- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة 1962.
42- مصطفى صادق الرافعي، ديوان الرافعي، ج2، القاهرة1321هـ.
33- مكارم الغمري، الرواية الروسية في القرن التاسع عشر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت1981.

3- المراجع المترجمة:

44- إنريك أندرسون أنبرت، مناهج النقد الأدبي، تر : الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة.
45- جان بيلمان نويل، التحليل النفسي للأدب، تر: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة1997.
46- جان ستاروبنسكي، النقد والأدب، تر : يدر الدين القاسم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سورية1976.
47- جون بول جيلفورد، ميادين علم النفس النظرية والتطبيقية، ج1، تر: أحمد زكي صالح وآخرون، القاهرة1966.
48- ديفيد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر:محمد يوسف نجم، بيروت1967.
49- ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة،ج1، تر : إحسان عباس ومحمود يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت1958.
50- ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، تر: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت1981.
51- فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد انطونيوس، بيروت 1980.
52- فيكتور سمير نوف، التحليل النفسي للولد، تر: فؤاد شاهين، ديوان المطبوعات الجامعية.
53- تيري إيجلتون، نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، ط2، نوارة للترجمة والنشر،1997.
54- سيغموند فرويد، الطوطم والتابو، تر : بوعلي ياسين،ط1، دار الحوار، سورية1983.
55- // //، الهذيان والأحلام في الفن، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.
56- // //، التحليل النفسي والفن، دافنشي-دوستويفسكي، تر: سمير كرم، ط2، دار الطليعة، بيروت1979.

57- // //، الموجز في التحليل النفسي، تر: سامي محمود علي وعبد السلام القفاش، ط2، دار المعارف، مصر، القاهرة1970.

58- مارت روبير، رواية الأصول وأصول الرواية، تر: وجيه أسعد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق1987

59- مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1997.

4- المراجع الأجنبية:

60- Charles Mauron, des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel, Paris1972.

61-Charles Mauron, introduction à la Psychanalyse de Mallarmé, Neuchâtel,1978.

62-Joëlle Gardes-Tamine, Marie Claude Hubert, dictionnaire de Critique littéraire, Cérès Editions, Tunis1996.

63- Jung, (C.G) modern man in search of Soul, Rutledge, London1961, P197.

64-// //, the archétypes and the collective unconscious, London1959,

65- Rafael Molho, la Philosophie critique de Sainte Beuve, in Sainte Beuve et la Critique littéraire Contomporaine,Paris1972.

66- Roger Fayolle, Sainte Beuve et le 19 siècle , Paris1972.