

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي لماس لغرور خنشلة

قسم الأدب العربي

معهد الآداب واللغات

الاتجاه النفسي في
النقد العربي
جورج طرابيشي - أنموذجا -

نخت مقدم لنيل شهادة الماجستير في النقد المعاصر

إشراف:

الدكتور عمرو عيلان

إعداد:

إيمان ملال

أعضاء لجنة المناقشة

د. أحمد حيدوش	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي البويرة	رئيس
د. عمرو عيلان	أستاذ محاضر	المركز الجامعي خنشلة	مشرف
د. يوسف الأطرش	أستاذ محاضر	المركز الجامعي خنشلة	عضوا
د. صالح خديش	أستاذ محاضر	المركز الجامعي خنشلة	عضوا
د. رشيد قريبع	أستاذ محاضر	جامعة قسنطينة	عضوا

العام الجامعي : 2008 / 2009

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي عباس لغرور خنشلة

قسم الأدب العربي

معهد الآداب واللغات

الاتجاه النفسي في
النقد العربي
جورج طرابيشي - أنموذجا -

نخت مقدم لنيل شهادة الماجستير في النقد المعاصر

إشراف:

الدكتور عمرو عيلان

إعداد:

إيمان ملال

العام الجامعي : 2008 / 2009



مقدمة

يسعى هذا البحث إلى رصد ملامح التحليل النفسي والنقد النفسي في الوطن العربي وفق التصور السابق، خاصة وقد خضعت علاقة التحليل النفسي بالنقد الأدبي لتقلبات كثيرة في إطار الممارسة النقدية خلال القرن الماضي، وانتقل الاهتمام النقدي بالمجال النفسي من البحث في نفسية المؤلف إلى الشخصية في العمل الأدبي، ومن ثم إلى نفسية القارئ، ومنها إلى العلاقات بين المؤلف والقارئ والنص واللغة.

يطرح هذا البحث جملة من التساؤلات أهمها: كيف كانت طبيعة الدراسات الأدبية التي عولت على منهج التحليل النفسي، وكيف طبق هذا المنهج على نصوص عربية لها خصوصيتها الأدبية والثقافية والحضارية، وهل هناك استجابة من قبل الأدباء لهذا المنهج الغربي، وهل هناك من النقاد الذين ساهموا في إنضاج مثل هذه الممارسات؟ أي أن الغاية التي أنشدها من خلال هذا البحث هي كيف تأثر العرب بهذه الدراسات النفسية أو منهج التحليل النفسي، في ظل سيطرته على الساحة الأوروبية بكاملها؟ وما أسباب هذا التأثير؟ وكيف تم التعامل مع الأطروحات الفرويدية وغيرها وتضمينها النصوص العربية؟

يتضح أن طبيعة النقد النفسي تسعى بالأساس إلى إيجاد قيم وقواعد جديدة تقيم نظاما للنقد الأدبي المستفيد من الأبحاث النفسية، ليرد بذلك على أطروحات التحليل النفسي التي تسخر العمل الأدبي لتجعله ميدانا لتطبيق النظريات النفسية. ومن هذا المنطلق يغدو النقد النفسي مبحثا من مباحث الدراسة الأدبية، يخضع لمقوماتها، ولخصوصيات الجمالية الأدبية، وتصبح الهيمنة للخطاب النقدي الأدبي، على حساب الجانب المعرفي الإبستمولوجي الدقيق المتصل بعلم النفس.

إن الجهد الأساسي هو خلق منظور جديد يوحد التحليل النفسي والنقد الأدبي، فلا يقتصر على التحليل اللغوي الشكلي للنصوص، كما لا ينزع نزعة متطرفة تشوه حقيقة الأثر الأدبي، بل يسعى للكشف عن الجوانب النفسية واللاشعورية من جهة، وشبكة

الصور البلاغية من جهة أخرى، مثمنا كل ذلك وفق رؤية تتأغم بين التحليل النفسي والنقد الأدبي.

يهدف هذا البحث أيضا إلى إبراز كيف يشكل البحث المنهجي في مجال الدراسات النفسية مسارا حافلا بالتفاعلات القائمة بين النقد العربي ومختلف المدارس النقدية الأوروبية، فثمة تأثير بين النقد العربي والنقد الغربي، وقد اتسم في مجال الاختبار بتنوعات أو فروقات واختلافات، سواء كان في مجالات الأخذ من المصدر أم في مستوى التطبيق والتأويل المنهجي، ولذلك كانت الدراسات النفسية في ميدان النقد الأدبي في العالم العربي تشكل تفاعلا متباينا مع الأصول التي استقى منها أدبياته، ومن ثم فإن الخطاب النقدي النفسي العربي -الذي عرف حقل الدراسات النفسية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين- لم تكن بداياته الجادة إلا منذ أربعينيات القرن العشرين، حيث ظهرت دراسات تتميز بوضوح في الرؤية ووعي أكبر بالمنهج، وبدأ التحليل يدرس نفسية الشاعر من خلال شعره.

ويمكن الحديث عن البعد الجدي العلمي للنقد النفسي مع صدور كتابات: **حامد عبد القادر** خاصة كتابه "دراسات في علم النفس الأدبي" 1949، وما تلاه من دراسات في هذا المجال، منها دراسة "**محمد خلف الله**" الذي سعى جاهدا إلى التأسيس للعلاقة بين الأدب وعلم النفس، مستعينا بجهود "**أمين الخولي**"، دون أن نخفل جهود كل من "**عز الدين إسماعيل**"، "**مصطفى سوبف**"، "**شاكر عبد الحميد**"، "**مصري عبد الحميد** **حنورة**" وغيرهم ممن أثروا المكتبة العربية بدراساتهم ذات الطابع التحليلي النفسي.

إن أغلب تلك الدراسات وفي مجملها بقيت تتراوح بين التعريف بعلم النفس العام، وبين المنهج النفسي التحليلي، أو تعمل على القيام بمحاولات لتطبيق التحليل النفسي، بما يتيح القراءة السريرية القائمة على استنساخ قيمة نقدية، تربط بين المفاهيم التي تسعى إلى البحث عن حقيقة الإبداع وعلاقته بالأمراض النفسية، أو على اعتبار أن المبدع هو المادة الأساسية للدراسة، كما أن هذه الدراسات ركزت على النصوص

الشعرية، وتصب كل الخلاصات المتوصل إليها في حقل الكشف عن نفسية الأديب والمبدع انطلاقاً من إنتاجه.

إلا أن ذلك كان في بداية التحول النقدي الذي بدأ مع كتابات **جورج طرابيشي**، وهو صلب الدراسة التي أطمح فيها إلى أن أوضح المسار النقدي لهذا الناقد، الذي اتخذ من الاتجاه التحليلي النفسي منهجاً له، في تحليله لمجموعة من الأعمال الأدبية، والتي تعدت الأعمال الشعرية إلى الأعمال القصصية والروائية وحتى المسرحية.

تجدر الإشارة، على أن أكثر الباحثين والنفاد المهتمين بهذا المجال أقرّوا بأن **جورج طرابيشي** يمثل الاستثناء الوحيد الذي أحسن استثمار مبادئ التحليل النفسي ثم النقد النفسي فيما بعد، في تحليله لمختلف الأجناس الأدبية، بل أنه يمثل النموذج الأبرز والأكمل لنقد الرواية النفسية في مؤلفاته التي خصصتها لمرحلة التحليل النفسي ولمرحلة النقد النفسي.

بدأ **جورج طرابيشي** ناقد إيديولوجيا ماركسيا في كتبه النقدية الأولى خلال عقد السبعينيات، وأراد أن يدعم اتجاهه الإيديولوجي الماركسي بالاستعانة بالتحليل النفسي، فكانت له مجموعة من الدراسات تعتمد المنهج النفسي وتحولاته المتعددة. فمرحلة التحليل النفسي تضم مجموعة من الدراسات أهمها: "لعبة الواقع والحلم - دراسة في أدب توفيق الحكيم"، "الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية"، "شرق وغرب، رجولة وأنوثة"، "الأدب من الداخل".

أما مرحلة النقد النفسي فتضم "الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية" و"الروائي وبطله، مقارنة اللاشعور في الرواية العربية".

إن الإشكالية الأساسية في هذه الدراسة، تضمنت الإجابة على مجموعة من الأسئلة الجوهرية أهمها: كيف تلقى **جورج طرابيشي** هذا المنهج، خاصة وقد وجد نفسه ينظر في هذا الإطار من خلال زاويتين:

الأولى: من خلال الترجمة (أي ترجمة النظرية من أصولها الغربية).

الثانية: من خلال التنظير والتطبيق.

ومن بين التساؤلات التي يطرحها البحث: ما هي الاعتبارات التي من أجلها عده النقاد أحسن من استوعب أصول هذا المنهج بدقة؟ خاصة وقد تميزت مقارباته النفسية بكونها أكثر شمولية، وأنه تحكم تحكما كلياً بآليات هذا المنهج؟ وهل التزم **جورج طرابيشي** التزاماً دقيقاً بمقولات التحليل النفسي، أم خرج عن أطروحاته، أم ركب أكثر من منهج نقدي؟

للإجابة عن مثل هذه التساؤلات، كان لابد من تتبع التحولات النقدية التي تميزت بها أعمال الناقد التحليلية؛ وفي طبيعة هذه الدراسة، كان لابد من الاستعانة بالمنهج التاريخي في تتبع الظاهرة النفسية، وتطورها. كما تبرز المقاربة النفسية في تحليل العمل النقدي ليرصد ملامح النقد النفسي عند **جورج طرابيشي** وتحولاته الأساسية.

أما عن سبب اختياري للموضوع، فيعود إلى اهتمامي بالمنهج النفسي، الذي يهتم كثيراً بالحياة الباطنية، هذه الأخيرة حتماً ستؤثر بالمبدع، ومن ثم بالعمل الأدبي. والسبب الثاني اختيار لنموذج الدراسة، كان إعجابي الكبير بطريقة تحليل الناقد للأجناس الأدبية خاصة، وأنه يميز بوعي منهجي في طرحه لقضايا التحليل النفسي التي تتلاءم والحالة المرضية للمبدع وللشخصيات الروائية المتخيلة.

ولقد اعتمدت في هذا البحث على خطة تمس أهم القضايا التي سبق ذكرها، وتتوزع على مقدمة، مدخل، أربعة فصول وخاتمة.

يضم المدخل علاقة الأدب بعلم النفس وبالنقد النفسي، مع الإشارة إلى النقد النفسي في الجزائر، وذكر أهم من استعان بمنهج التحليل النفسي، سواء في جانبه النظري أم في جانبه التطبيقي.

الفصل الأول: يتناول نشأة الاتجاه النفسي في الدراسات الغربية وتطوره، فحددت أهم مدارس علم النفس التي أسهمت على نحو أو آخر في تفسير الأدب تفسيراً نفسياً. وهي لا تقل أهمية عن مدرسة التحليل النفسي، هذه الأخيرة التي حظيت باهتمام

الباحثين والنقاد في أكثر من مجال، خاصة في تفسيرها للظاهرة الإبداعية، وللمبدع على حد سواء، فكانت بذلك الأطروحات الفرويدية، هي المنظومة الأساسية التي يلجأ إليها المحلل النفسي ويفسر في ضوءها النص الأدبي، ويكشف عن سلوك المبدع والأديب معا.

يضم الفصل الأول، إذا، عرض لأسس هذا الاتجاه، وبالتحديد الاعتماد على آراء **سيغموند فرويد** الذي اخضع الأدب للتفسير النفسي، فأنشأ بذلك مدرسة التحليل النفسي، فغدا مثالا للدراسات النفسية الكلاسيكية للرب، والتي تميل أساسا إلى عد الأثر الفني عرضا مرضيا.

أما الفصل الثاني فيتناول شخصية أخرى لا تقل أهمية عن الأولى، حيث اتخذت الأفكار الفرويدية عند الناقد الفرنسي **شارل مورون** الذي اشتهر بالدراسات النقدية الحديثة و التي تقتفي أثر **فرويد** في تفسير التجربة الأدبية، طابعا يوضح التطور الذي طرأ على التفسير النفسي للأدب. كما يهدف هذا الفصل إلى إبراز أوجه الاختلاف بين المحلل النفسي، والناقد الأدبي. أو بتعبير أدق يظهر هذا الفصل التباين الحاصل بين المحلل النفسي كما يمثل **سيغموند فرويد**، وبين الناقد النفسي الذي يمثل **شارل مورون**.

الفصل الثالث: خصصته للدراسة التطبيقية التي تضم أعمال **جورج طرابيشي** في مرحلته الأولى، أي مرحلة التحليل النفسي وقد اتسمت بالالتزام الدقيق بمقولات التحليل النفسي الفرويدي، سواء من ناحية التقيد بالجهاز المفاهيمي، أم بالآلية والإجراء. وقد حددت في هذا الفصل أهم المؤلفات التي طبق فيها **جورج طرابيشي** الاتجاه النفسي مستعينا بمدرسة التحليل النفسي.

الفصل الرابع: أيضا تطبيقي، ولكن الاختلاف الحاصل بين المرحلة الأولى والثانية يكمن في أن الناقد قد استوعب أساسيات الاتجاه النفسي، فكان عمله النقدي أكثر دقة مقارنة بالمرحلة الأولى.

في **الخاتمة** حوصلت ما تم استخلاصه من نتائج تتعلق بالنقد النفسي عند العرب، وخاصة عند **جورج طرابيشي** وإثبات ما إن كان يعد أحسن من استوعب مقومات هذا الاتجاه (في المرحلة الأولى والثانية)، وما إن كان أول من أدخل التحليل النفسي مجال الرواية، بعدما كانت الدراسات السابقة تميل إلى الشعر.

في البحث، وكغيره من الأبحاث تعترض صاحب الدراسة مجموعة من الصعوبات والعراقيل، وأهم ما واجهني من هذه الصعوبات هو قلة المراجع والدراسات التي تناولت أعمال **جورج طرابيشي** بالنقد، فقلما وجدت من النقاد من اهتم بمثل هذه الدراسة.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أشكر المركز الجامعي خنشلة الذي أتاح لي فرصة التكوين والوصول إلى هذه المرحلة من التحصيل العلمي، والذي أتاح لي التعرف على أهم أساتذة المركز خاصة في قسم الأدب واللغة العربية، وعلى رأسهم الدكتور عمرو عيلان، المشرف على هذا البحث، والذي وجهني كثيرا طيلة بحثي، وتابع تفاصيل هذه الدراسة. كما أتقدم بالشكر إلى الدكتور يوسف الأطرش الذي لم ييخل علي بنصائحه وتوجيهاته.

المدخل

علاقة الأدب والنقد

بعلوم النفس

المدخل علاقة الأدب والنقد بعلم النفس

I- علم النفس والإبداع الأدبي

II- النقد الأدبي وعلم النفس

III- الاتجاه النفسي في الجزائر

I- علم النفس والإبداع الأدبي:

مما لا شك فيه أن الأدب وعلم النفس يتواكبان في مسيرة واحدة، وقد ارتبطا منذ بدايتهما بالممارسات الفكرية للإنسان، ومسارات النمو الإنساني، فالعلاقة بينهما قديمة قدم التاريخ، ولا يوجد من ينكرها ولكن ما يكتنف هذه العلاقة هو الغموض فقط، لأنه قلما نجد من يطرق هذا الجانب من الدراسة ليبين كيفية التأثير والتأثير، ويسعى للإجابة على السؤال التالي: أيستمد الأدب من النفس؟، أم تستمد النفس من الأدب؟.

فللنظريات السيكلوجية في الأدب واللغات المعبرة عن الخبرة بالنفس الإنسانية جذور بعيدة ترجع إلى حقبة زمنية أبعد بكثير من تاريخ ظهور مناهج علم النفس، وهذا لا يعني أن معالم هذه الدراسة كانت تحمل النظريات الحديثة نفسها، وإنما كل ما في الأمر أنها جاءت بأفلاذ نقدية، حاولت الكشف عن سر العلاقة التي تجمع بين الأدب وعلم النفس.

لقد أدرك أفلاطون في محاوراته أن الشاعر ينظم شعره عن إلهام وحال تشبه حال الجنون، فهذا الشعر في رأيه له أثر في إثارة العواطف الإنسانية التي تترك بدورها ضرر اجتماعي كبير مما قاده (أفلاطون إلى التعبير عن موقفه المعارض للشعر واستبداد هؤلاء المبدعين والشعراء من جمهوريته الفاضلة التي قوامها المثالية المطلقة.¹

أما "أرسطو" الذي عارض موقف أستاذه "أفلاطون" فيعد الأب الشرعي للنقد النفسي، إذ خالف هذا الفيلسوف أستاذه في نظريته ونظريته معا خاصة في نظرية التطهير والتي اعتبرها أرقى أشكال التعبير بفعل ما تثيره من عاطفتي الخوف والشفقة، "على نحو رمزي يمكن ضبطه لتطهير المرء"²، فنحن أمام مسرحية "أوديب" لـ "سوفوكليس" تشعر بالشفقة على البطل، كما نشعر بالخوف لأن ما حل به قد يصيبنا

1- ينظر: صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة السابع من أفريل، ط1، 1426هـ، ص80.

2- المرجع نفسه، ص 80

نحن أيضا. ومن خلال هاتين الصفتين تتطهر عواطفنا، وبالتالي تخلصنا من المكبوتات الزائدة، وتجعلنا أكثر توازنا من الناحية الانفعالية والعاطفية، فيشعر المشاهد بعدها بالراحة والقوة.

فالتطهير إذن هو نوع من التنفيس، ينطوي على عاطفتي الخوف والشفقة، تؤدي إلى شيء مهم، وهو التوازن الأخلاقي، وبالتالي "أرسطو" بنظريته هذه يرد على "أفلاطون" ويؤكد أن الشعر ليس مفسد للأخلاق، بل ينهض بوظيفة أخلاقية.

كما لا نعدم ملامح هذه الصلة التي تجمع بين الأدب وعلم النفس، عند كل من الكثير من النقاد والفلاسفة الذين أولوا نظرية أرسطو اهتماما وعناية وشرحاً، إلا أن إسهاماتهم لم تأبى بالجديد، فقد اتخذت شكل التقديم أو التأخير لما جاء به فكان توكيدهم ما تنطوي عليه من نظرات صائبة ومنطلقات أصلية لتكون حافزا وسببا في إنتاجها من قبل "هوراس"، "بوالو"، "هيجل"، "كانط"، "كروتشه" وغيرهم من المفكرين والأدباء.

وقد حاول الناس منذ القدم أن يقدموا تفسيراً لما يحدثه الشعر في نفوسهم من اهتزازات وحاولوا أن يعرفوا سر عبقرية الشاعر، ففسرته بعض أساطير اليونان على أنه الفنان إنسان متميز، يخضع إلى إلهام من آلهة الشعر، لذلك نجد "هوميروس" يبتهل في بداية كل قصيدة إلى آلهة الشعر كي تلهمه القدرة على قوى الشعر فاستهلها بقوله:

ربة الشعر عن أخيل بن فيلا أنشدنا واروي احتدما وبيلا¹.

"فهوميروس" لم يطلب من ربة الشعر أن تلهمه الألفاظ والأساليب لكي تنتشده، يقول الشعر، وإنما طلب منها أن تنتشده مباشرة على لسانه.

وفي نقلة نوعية نحو تعميق الخصائص النفسية المميزة للمبدعين يتساءل كل من "فوربزورت" و"كولوردج" ما الذي تعنيه كلمة شاعر؟، من الشاعر؟، ما الدافع لقول الشعر؟، ولمن يتوجه بشعره؟ وأي لغة ترجى منه، ويخلصان إلى مجموعة من

1- الربيعي بن سلامة، الوجيز في مناهج البحث الأدبي وفنيات البحث العلمي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001، ص22.

الإجابات ملخصها أن الشاعر يختلف في الدرجة لا في النوع، فالله حباه بنفحة الحماس الغائر، وميزه عن سائر البشر كونه "ذو حماسة أشد ورقة أعظم"¹.

فـ"زورث" هنا يتحدث عن الخصائص النفسية الفارقة للمبدعين، وما يتسمون به من رهافة حس، وقدرة على الاستجابة للواقع بحساسية مفرطة، وقد قام كل من وورد زورث وكولوريدج تجربة على الشعر أثارا فيها بعض المسائل في صميم نظرية الأدب، ومؤرخو النقد يجدون على هذا دليلا سيكولوجيا غير مباشر خاصة عند فصل "زورث" استعمال اللغة اليومية العادية حتى تكون قريبة من نفوس كل الناس وتعبر عن مشاعرهم بلغة بسيطة.²

أما على الصعيد العربي فتوجد، منذ زمن طويل، اهتمامات واضحة من قبل النقاد والأدباء بالبعد النفسي للأدب وحاولوا استقطاب هذه الإشارات النفسية في النقد العربي القديم، حيث اعتبروا الفنان ملهما من الله، أو ثملا بخمر الله، نتيجة هذه العبقرية الفذة في شخص المبدع المتميز عن سائر الناس، "وفسر العرب - في جاهليتهم - العبقرية على أنها من وحي شياطين الشعر، فاشتهر حديثهم عن علاقة الشعراء بالجن، والعبقرية ذاتها نسبة إلى "عقر"، وهو موضع كانت العرب تزعم أنه كثير الجبن"³.

كما كان العرب قديما يفتخر الشاعر منهم أن شيطانه ذكر، بينما شيطان غيره أنثى، كقول القائل:

"إني وكل شاعر من البشر شيطانه أنى وشيطاني ذكر"⁴

* - وورد زورث وكوليريغ: من زعماء الحركة الرومانسية في الشعر الإنجليزي

1- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 53

2- محمد خلف الله احمد، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، ص 78-79.

3- المرجع نفسه، ص 22.

4- إبراهيم الحاي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، ط1 بيروت 1984، ص 105.

وفي الجاهلية دائماً يرى بعض من النقاد أن "امراً القيس" كان له إسهامه الخاص في هذا المجال وبالتحديد في أواخر القرن الثاني حيث كان متقلب المزاج في قوله الشعر وكانت حالته النفسية لا تستقر على حال، فأعطوا مرادفاً لهذه الحالات في عصره بـ "قاعدة الاستواء النفسي"¹ كما تحدث عنها "إحسان عباس" في كتابه "تاريخ النقد الأدبي" لتأتي بعده آراء ومواقف أخرى تثبت أن بداية الاهتمام بالتحليل النفسي كانت مع "عبد القاهر الجرجاني" (366 هـ) في تحليله الملكة الشعرية وإرجاعها إلى مجموعة من العوامل كالطبع، والروية، والذكاء، فهو واحد ممن أدركوا أهمية البعد النفسي في الإبداع.

يقول في ذلك: "إذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراء، أو يستجيد نثراً، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع. فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده".²

فالجرجاني إذن يتوج نظراته النفسية البصيرة حول أثر الشعر في النفس، وكيفية تلقيه في غير ما موضع مطوراً نظريته في الطبع، ويربط الجرجاني بين مزية النص ولطفه وبين ما يتسم به من غموض شفيف وبعد عن المباشرة، مما يجعله متمنعا عن الانكشاف لكل قارئ.³

ونقف أيضاً مع الجاحظ خاصة في حديثه عن الخبرة بطباع الوحش وسلوكها وربطه بين مباحها الغريزية، ولذا ذات الإنسان والحيوان المادية منها والمعنوية، وحالة النص الأدبي الذي يتأبى إلا الكشف التدريجي للقارئ، والبعد عن الوضوح

1- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، دار الثقافة، ط5، بيروت، 1986، ص 5.

2- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق، محمد فاضلي، المكتبة العصرية، ط3، بيروت، 2001، ص 9.

3- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، ط1، 2006، ص 52.

السافر، وهو يقول إزاء ذلك ما يلي: "وأين لذة البهيمة بالعلوفة، ولذة السبع بلطم الدم وأكل اللحوم من سرور الظفر بالأعداء، ومن انفتاح العلم بعد إيمانه قرعة".¹

أما "ابن طباطبا العلوي" فله وجهة نظر هو الآخر في قضية النفس وأهوائها وكذلك الاهتزازات التي تحدثه في نفسه نتيجة ملامستها لجوانب غامضة في شخصية هذا القارئ أو وجود نوع من الألفة بينه وبين ما يقرأ، يقول "ابن طباطبا" موضحاً تصويره: "والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها وتقلق بما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أربحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت".²

كما كانت محاولات أخرى يشهد لها بعض النقاد أنها كانت تصب في هذا الاتجاه النفسي رغم سطحياتها، كحديث ابن قتيبة مثلاً عن الأوقات التي تؤرق الشاعر خاصة في حالة استعداده لإبداع قصيدة ما، و جهود بشر ابن المعتز في سعيه لإيضاح العلاقة التي تربط بين البشر و حالات النفس و تأكيده على ضرورة مراعاة تلك الأحوال.

غيرهم ممن أثاروا هذا الجانب من الدراسة وسعوا لتأصيل منهج يهتم بمثل هذه الأهواء. ويقول عز الدين إسماعيل في هذه المحاولات "أنها لم تجاوز مرحلة الإحساس المبهم إلى الشرح الموضوعي، فلم يحددوا معالم التجربة الفنية، كما لم يشرحوا لماذا تتأثر النفس بهذا العمل الأدبي أو ذاك شرحاً علمياً موضوعياً".³

كان هذا الطرح عن بعض ملامح النقد النفسي من النقاد العرب القدامى بيد أن الانطلاقة الحقيقية للتحليل النفسي بمفهومه التقليدي البسيط كانت في العصر الحديث على يد جماعة الديوان 1912م، ومن حذا حذوهم من أساتذة جامعيين، وأكاديميين ولعل

1- صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، ص 81.

2- المرجع نفسه، ص 81.

3- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط 4، ص 6

الطابع المميز لهذه الجماعة ومن جاء بعدها هو الإنكباب على دراسة شعراء متميزين تجلت في سلوكهم وفي شعرهم النزعة الفردية¹ فيقول شكري في مقدمة ديوانه:

ألا يا طائر الفردوس إن الشعر لوجدان

و"قد كان "شكري" أمام الجماعة في مرحلتها الأولى لا يبعد أن يكون لتوجيهاته الشفهية دور في توجيه زميليه (المازني والعقاد) نحو الاستفادة من معطيات علم النفس² وهكذا توالى الدراسات التي قام بها العقاد خاصة في شخصيات كل من أبي نواس، ابن الرومي وغيرهما، كذلك تبرز دراسات النويهي والتي تعتبر من أنضج التجارب في ذلك الوقت.

إلا أن الخطأ الذي وقعت فيه الدراسات الأدبية التي عولت على منهج التحليل النفسي هو أنها لم تتجه إلى دراسة النصوص في ذاتها وإنما جعلت من هذه النصوص جسرا لتصل إلى الحياة الشخصية لمبدعها فشعر الشاعر ونثر الكاتب لم يكونا إلا وثيقة تاريخية، اجتماعية أو نفسية لصاحبها، وهذا ما جعل هذا النوع من الدراسات يكاد يكون معدوما³

هذا لا يعني أن النقد والأدباء يطالبون بالقطيعه بين المؤلف والنص، لأنه من الصعوبة بمكان أن يتشكل أدب دون أن يكون هذا الأدب جزءا أو بعضا من نفس صاحبه، أو من إحساسه بما حوله على أقل تقدير، بل فقط أن تكون الموضوعية هي الوسيط بين الأديب وفنه، فالإنتاج الأدبي هو أولا وقبل كل شيء إنتاج نفس بشرية لها نوزعها ورغباتها الواعية واللاواعية، يقول محمد خلف الله أحمد في معالم النفس البشرية وعلاقتها بالإبداع والأدب بصفة خاصة "...أليس الأدب أروع ما تنتج نفس

1- ينظر: زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1998، ص6

2- أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، ص 43.

3- ينظر: السيد إبراهيم، التحليل النفسي والدراسات الثقافية، مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية، العدد الأول، يونيو 2004 القاهرة،

الإنسان؟ أليس وليد الشخصية الإنسانية؟ أليس المعبر عما تنطوي عليه النفس من شعور وإحساس؟ أليس مظهرًا من مظاهر العبقرية والخلق الإنسانيين؟ أليس الأدب صلة بين إنسان وإنسان؟ أليس قارئ الأدب ومتذوقه وسامعه أناسا يحسون ويتذوقون ويعجبون وينقدون؟¹

إن الموقف الفكري الذي يتبناه **خلف الله** حول حقيقة العلاقة بين الأدب والنفس هو إجابة صريحة عن السؤال السابق "هل يستمد الأدب من النفس أم تستمد النفس من الأدب"، إذن فالعلاقة بينهما هي علاقة انصهار، ويقول **عز الدين إسماعيل**: "إن النفس تضع الأدب وكذلك يضع الأدب النفس".²

II- النقد الأدبي وعلم النفس

يمثل النقد الأدبي عملية إبداعية تحليلية، يقوم بها ناقد بصير يساير الإنتاج الأدبي ويرقبه، ويحلل الآثار الأدبية، ويشرق على هذه الإبداعات إشراف الحاذق المتمرس، ويقول في ذلك "**محمد طه الحاجري**"، ما لم يكن عندنا هذا النقد الأدبي البصير الرصين المتعمق، فلن تكون لدينا حياة أدبية جديرة بهذا الاسم.³

إذن فالنقد لابد أن لا يقل أهمية عن العمل الأدبي، فلا نكاد نجد أي مجال إلا ويواكبه النقد بالتحليل والتقويم، ومن هذه المجالات نذكر علم الاجتماع، الاقتصاد، السياسة، علم النفس وعلم النفس الأدبي، هذا الأخير الذي أصبح من أهم موضوعات النقد في الثقافة الغربية، ذلك "أن أساليب النقد الأدبي لا يمكن أن تجمد وتقف عند صورة واحدة، على حين تتطور أساليب الأدب وصوره وتتنوع مضموناته، وهي تجاري تتطور الحياة نفسها".⁴

1- محمد خلف الله أحمد، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، قسم البحوث والدراسات الأدبية واللغوية، ط2، 1970، ص21.

2- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص5.

3- محمد طه الحاجري، في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية، دار النهضة العربية، بيروت 1982، ص5.

4- عبد النبي أصطيف، في النقد الأدبي العربي الحديث، ص64.

ذلك يعني أن تطور الأدب يقتضي بالضرورة تطور الحركة النقدية، التي تسايره في مراحلها المختلفة، بل وتتأثر بمتغيرات العصر، والظروف المختلفة التي تطرأ على الأدب، مما يؤدي إلى التأكيد على أن النقد قد تعرض إلى فتنة الأدب كما يقول في ذلك غوينلاس: "فتن هذا الأدب والتحليل النفسي النقد وأقلقه منذ أن استلهم "فرويد" -ولكن على نحو مشوش- التحليل الأدبي قبل مائة سنة، تجلى واضحاً في الطريقة التي ينفذ بها كل واحد إلى الآخر في كل المستويات".¹

والمثال الأكثر وضوحاً هو اكتشاف "فرويد" لـ "عقدة أوديب"، خاصة عندما "أدت النصوص دور الوسيط بين العيادة والنظرية"،² ذلك أن "عقدة أوديب" كحالة مرضية، أو كعقدة اكتشفها التحليل النفسي ثم ضمنها النصوص الأدبية، ليصبح بذلك صورة عن هذه الحالة، يتم اكتشافها من طرف الناقد الملم، والمتمرس بنظريات التحليل النفسي لتنتج حالة فناء وانصهار بين العمل الأدبي ومعطيات التحليل النفسي.

"ريتشاردز" هو الآخر له رأي في هذه القضية وبالتحديد في طبيعة الشعر ووظيفته، وارتباط النقد بالقيم، فهو يفصله من الوجهة النظرية خير تفصيل في كتابه "قواعد النقد الأدبي"³، ومفادها "أن حياتنا النفسية الداخلية تموج بغرائز وأحاسيس، ودوافع وحوافز لا شعورية متنافرة تتافرا شديداً إذ تتلقى فيها بالدين والإلحاد، وبالأخلاق الرفيعة والمنحطة وبمتناقضات من كل نوع".⁴

يقصد "ريتشاردز" بذلك أن النفس البشرية تتراحم فيها مجموعة من المشاعر والحوافز المتغيرة والمتناقضة أحياناً، تصطدم الأحاسيس بمقاييس دينية أخلاقية، وبمجرد ما نقرأ قصيدة، دون وعي أو إدراك، نجد أن كل هذه العناصر والمشاعر غير المنتظمة، تتآلف فينا، لتحقيق انسجاماً كلياً مع مكامن هذه النفس، وهذا ما يشعرونا باللذة

1- رث باركن - غوينلاس، الأدب والتحليل النفسي، ترجمة: عنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2006، ص 05.

2- مارسيل مارين، مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي، ترجمة: وائل بركات وغسان السيد، (د.ت)، ص 62.

3- محمد خلف الله أحمد، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، ص 33.

4- الربيعي بن سلامة، الوجيز في مناهج البحث الأدبي وتقنيات البحث العلمي، ص 25.

أثناء استنتاج هذه القصيدة، أو هذا النص وسبر أغواره لمعرفة إلى ما يرمي إليه المبدع، وإن كان يورد إن تلميحاً أو تصريحاً بعضاً من تجاربه الشخصية.

وتفسير الأدب على أساس نفسي، قائم على أساس نظرية "فرويد" الذي وضع آليات ومعالج التحليل النفسي، حيث ما لبث أن تبناه الأدباء في أعمالهم، والنقاد في الحكم عليها وإظهار جيدها من رديئها، "فكل ناقد ينشد القيام بمهمة التفسير يلزمه معرفة هذه النظرية، وقد كان الرومانتيكيون في مقدمهم -قبل ظهور "فرويد"- ينزعون نزعة تفسيرية قريبة من هذه، فعدوا الشرح هو العمل الأساسي للناقد".¹

أي أنه لا بد لأي ناقد، يريد ولوج هذا المجال "النقد النفسي" أن يكون ضليعاً بأصول هذه النظرية، حيث يقدم تفسيرات في ضوء مفاهيمها التي أرسى دعائمها "فرويد"، وقبله كان الشعراء الرومانتيكيون الذين عمدوا إلى هذا الاتجاه -قبل أن يظهر "فرويد" بنظريته- في كتاباتهم حتى أننا نجد شاعراً مثل "وود زورث" يؤكد في مقدمة ديوانه "مواويل غنائية Lyrical Ballades" على أن "الشاعر يكون أكثر حساسية، وأكثر حماساً، وأكثر رقة، ولديه معرفة أعظم من غيره بالطبيعة البشرية، كما أن روحه تكون أكثر اتساعاً وشمولاً وقدرة على التفكير وعلى الشعور بما يعتمل في باطن الروح الإنسانية من انفعالات".²

أما في العالم العربي، فيرى "محمود السمره" أن "مفاهيمنا لا تزال دون هذا المستوى بكثير"³، ويحذو حذوه "عبد الله أبو هيف"، الذي يرى أنه لم يكن للنقد المتأثر بالتحليل النفسي نصيب وافر، على الرغم من الترويج له في العالم العربي، الذي ظل يسير ببطء في هذا النوع من الدراسات، يقول في ذلك "لم يتيسر للنقد الأدبي المتأثر بالتحليل النفسي انتشاراً في الممارسة النقدية العربية، على الرغم من اتساع عمليات

1- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط8، 2002، ص 52.

2 - شكري محمد عياد، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث والعشرون، العددان الثالث والرابع، يناير، مارس، أبريل، 1985، ص 212.

3 - محمود السمره، في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، ط1، 1974 ص 81.

التعريف به في النقد الأدبي العربي الحديث على نحو مبكر، وعلى الرغم من وفرة الجهود النظرية المترجمة والمؤلفة¹.

إلا أن هناك بعض الجهود التي ظهرت في الساحة العربية، أصبحت على إثرها هذه العلاقة المنشودة قائمة بين النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ثم مازج التحليل النفسي شيء من هذه العلوم، حتى غدا منهاجاً من مناهج النقد الأدبي على حد تعبير "عبد الله أبو هيف"، والدليل على ذلك هي الترجمات، كما يثبت ذلك كتاب "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي" وظهر مرة أخرى بعنوان "مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي"، بترجمة "وائل بركات" و"غسان السيد" إذ خصص في الكتاب الأول² والثاني فصل يحمل عنوان النقد التحليلي النفسي والنقد النفسي³ على التوالي قدمه "مارسيل ماريني".

يضم هذان الكتابان عرضاً لأهم الاتجاهات النقدية الحديثة التي يجمعها هم فكري واحد وهو تفسير النص الأدبي، ويقول المترجمان في مقدمة الكتاب الثاني "مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي" "إن الاختلاف الظاهر في النقد التكويني والنقد النفسي والنقد الموضوعاتي والنقد الاجتماعي والنقد النصي لا يلغي الهدف المشترك لهذه المناهج النقدية الحديثة ألا وهو: النص، قدم كل ناقد عرضاً عتياً واضحاً عن أحد هذه المناهج أصله، تكوينه، ووجهات نظره، وحدوده و تطبيقاته ما يساعدنا على الإلمام بالمنهج النقدي من جهة النظرية والتطبيق"⁴.

تطرق "مارسيل ماريني" في هذا الجزء من الكتاب إلى القاعدة الأساسية للتحليل النفسي (بين الأريكة والمقعد) وتوقف عند "لاكان" والرسالة المسروقة لـ "إدغار آلان بو" * إضافة إلى إدراجه لكل من الإنجازات الهامة في التحليل النفسي كل حسب

1 - عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 187.

2- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي لـ مجموعة من الكتاب، ترجمة: رضوان ظاظا 1997، ص 59.

3- مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي، لمجموعة من المؤلفين، ترجمة وائل بركات وغسان السيد، ص 49.

4- المرجع نفسه، ص 5.

* - إدغار آلان بو: 1809-1849 شاعر وكاتب قصص قصيرة وناقد أمريكي أحد رواد الرومانسية الأمريك ومبتدع روايات المخبرين.

تخصصه، فمثلا "شارل مورون، والنقد النفسي، جان بيلمان نويل ولاوعي النص، جوليا كريستيفا في تحليلها لرواية "الشمس السوداء" soleil noir فيبينما هي تدرس الجدلية (الجمالية للكآبة تعكف على تحليل رواية "مرغريت دوراس" على أنها التعبير الذي لا يعتمد على وسيط لهذا المرض.¹

وكانت ترجمة كتاب "بيلمان نويل" "التحليل النفسي والأدبي" قد ظهرت بالعربية عام 1997، وفيه معجم بالمصطلحات المتصلة بالنقد الأدبي الذي يستهوي بالتحليل النفسي، مثلما عرض مؤلفه للمحاولات الكثيرة والشاملة لصيغ تدخل المنظور النفسي تجاه المظاهر المتعددة التي من خلالها يكون الأدب حاضرا حيا.²

وخصص "جون ستروك" محرر كتاب "البنوية وما بعدها: من ليفي سترأوس إلى دريدا" ظهرت ترجمته بالعربية سنة 1996 على يد محمد عصاب فصلا لـ "جاك لاكان" كتبه "مالكولم بوي" الذي أنجز تحليلا دقيقا نفسيا لغويا يستند إلى مرجعية فلسفية غنية، لاسيما تناوله للعلاقات القائمة بين الرمزي والخيالي، وكيف أعاد "لاكان" قراءة "فرويد" قراءة صحيحة.³

غير أن الكتاب الأهم في التعريف بكشوفات التحليل النفسي في النقد الأدبي هو "رواية الأصول وأصول الرواية، الرواية والتحليل النفسي" لـ "مارت روبير"، وظهرت ترجمته بالعربية سنة 1987 وقيمة الكتاب، وهي هامة جدا، تكمن في فصل الناقد الأدبي بين لا شعور الروائي، ولا شعور بطله، فلا الحالات الاجتماعية والتاريخية والنفسية قادرة على أن تكشف عن البنية السيكولوجية لهذا الروائي، ما يهم فقط هو النص ولا شيء خارج النص.⁴

1- ينظر: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 89

2- ينظر: عبد الله أبو هيف، النقد العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، ص 179.

3- ينظر: جون ستروك، البنوية وما بعدها، ترجمة محمد عصاب، عالم المعرفة، ص 203.

4- ينظر: عبد الله أبو هيف، النقد العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، ص 80.

كانت هذه بعض المحاولات والجهود التي تحدث عنها النقاد، على الرغم من الطابع النظري والتعريفي بمنهج التحليل النفسي في النقد الأدبي في أحداث تجالياته، إلا أن استعماله التطبيقي على أيدي النقاد العرب ظل محدودا.

III - الاتجاه النفسي في الجزائر:

تولي الساحة الأدبية والنقدية في الجزائر اهتماما كبيرا بالمناهج الغربية الوافدة إلى العالم العربي، والتي طبقت على ثقافة عربية لها ما يميزها. ومن هذه المناهج يبرز المنهج النفسي حيث حاول عدد من الباحثين الجزائريين تطويعه ليلائم النصوص الجزائرية "من الجانب التطبيقي" خاصة، وإن كانت قليلة مقارنة مع محاولات التنظير لهذا المنهج.

وقد جاءت هذه المحاولات في الغالب في صيغة بحوث أكاديمية تتبنى آليات المنهج النفسي حيث حاول بعض النقاد الإلمام بالأطروحات الفرويدية. سواء في جانبها النظري أم في جانبها التطبيقي، أو فيهما معا. ومن أهم من حاول تطبيق المقاربة النفسية في تحليل النصوص الأدبية نذكر الناقد "محمد مصايف" في كتابه "فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث"، إذ حلل فيه قصتين هما: "الحلم الضائع"، لتغدوين محمد و"اللغز". للقاص مصعور محمد الصغير

بعد أن يلخص مصايف بعد أن يلخص مصايف كلا القصتين يتجه في عمله النقدي إلى معاينة العاملين بالنقد والتقويم، ليرز مآخذ كل منهما، وما يلفت النظر هو أن كل من تغدوين محمد ومصعور محمد الصغير حاولا أن يبينيا أبطال عمليهما وفقا للمنهج النفسي (ولو أنهما لم يصرحا بذلك)، إلا أن نقد مصايف لهما وضح ذلك، فبالنسبة لـ تغدوين فإنه يعيب عليه غياب المسوغ الفني، فبعدما سرد قصة الفتاة التي وجدها في المقهى تقوم بأعمال تفوق سنّها، ولما أراد معرفة سر الفتاة لم تتردد في أن أخبرته عن ظروفها وما آلت إليه. ففي القصة بعض الهنات "فلا يفتح الإنسان صدره ويكشف سره لأول سائل، ولعل الموقف كان يقضي من القاص أن يصف نفسية الفتاة عند لقاءهما لأول

مرة¹

هذا دليل على أن مصايف كانت له نظرة بصيرة بالمنهج النفسي، فأراد أن تسيطر النزعة النفسية على بطله القصة، حتى تفصح على ما في جعبتها من مكبوتات زائدة. أما بشأن القصة الثانية التي كتبها "مصعور محمد الصغير" تحت عنوان "اللغز" يقول "مصايف" في كتابه: "المقصود من كل عمل أدبي معتبر هو التحليل النفسي للأشخاص وهذا لم يقع منه شيء"¹، وهذا يعني أن "مصايف" أراد رصد ملامح التحليل النفسي في شخصيات كل من هذين القاصين، وهو ما لم يصيباه في بناء قصصهما.

في مجال الدراسة النفسية يبرز اسم آخر هو "شايف عكاشة"، الذي استهل كتابة "مدخل إلى عالم الرواية الجزائرية" بمقدمة يفصح فيها عن منهجه المتبع في هذه دراسته، حيث يعتبره جزئياً يحتاج إلى تكملة من القارئ. فتطرق إلى ظاهرة الجنس التي وصفها بالحمى الهوجاء والتي أصابت مجموعة من الفنون، يقول في ذلك «...لقد تذكرت مقولة سيغموند فرويد في هذا المجال وقلت لعل بعض كتاب الفن القصصي يهدفون إلى إشباع الغرائز الجنسية عند المتلقي، وهي ظاهرة صحية، لأنها تجنب الشباب مزلة الزنا»².

ما يلفت النظر في كتابه، ومن خلال دراسة رواية "ريح الجنوب" لـ "عبد الحميد بن هدوقة"، أنه حاول دراسة شخصيات هذا العمل الإبداعي مركزاً في ذلك على الأحداث الاجتماعية والنفسية التي لا تكاد تظهر بوضوح إلا أنه سعى لإحداث تغيير للنمط العادي للدراسة، فحلل ولو بطريقة سطحية - نفسية بطله الرواية "نفيسة" الفتاة المتعلمة الراضة لحياة الريف بعامة وحياة المرأة بخاصة فجعل من الرواية قضية امرأة بعدما كانت قضية أرض.

1- المرجع السابق، ص 93

2- شايف عكاشة، مدخل إلى عالم الرواية الجزائرية قراءة في مفتاحيه منهج تطبيقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 6

أما في تحليله الحالات النفسية أيضا لأبطال "ثلاثية الجزائر" فيقول شايف عكاشة: "الأرض... المرأة على هذين المحورين بنيت هذه القصة الشيقة التي تناولت أبطالاً عديدين، فحلت نفسياتهم تحليلاً عميقاً حتى جعلت منهم رموز الطائفات تتصارع في كل مجتمع يسعى إلى تحطيم الأغلال لبناء مجتمع نام جديد"¹

أما الباحث أحمد حيدوش فإنه يتحدث في كتابه "الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث" عن المنهج النفسي، وقد استطاع أن يستثمر إجراءات التحليل النفسي على أهم شخصيتين في تاريخ الأدب العربي وهما العقاد والنويهي، خاصة في دراستيهما حول أبي نواس. حيث قسم مؤلفه هذا إلى مدخل عرض فيه لمدارس علم النفس التي أسهمت على نحو أو آخر في تفسير الأدب تفسيراً نفسياً، أما الفصل الأول فتناول فيه نشأة هذا الاتجاه في النقد العربي الحديث و تطوره .

وقد خصص الفصل الثاني لأمثلة من النقد التطبيقي في ظل هذا الاتجاه، من خلال أربع دراسات، اثنتان منهما "للعقاد" عن "ابن الرومي و أبي نواس"، والأخريان "للنويهي" عن الشاعرين نفسيهما، ليختم كتابه بفصل ثالث عرض فيه لمدى نجاح نقاد الاتجاه النفسي في فهم شخصية الشاعر وتفسير إنتاجه الفني

عمد أحمد حيدوش إلى هذا النوع من الدراسة لأنه يرى أن الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث "أكثر اتجاهاته وضوحاً من خلال الاعتماد على أسس علم النفس في تفسير الظاهرة الأدبية.

وفي مستوى آخر نجد عبد القادر فيدوح الذي كان له حضور مهم في هذا المجال من خلال كتابه "الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي"، فقد أبدى إعجابه بهذا التيار، إذ لا مندوحة لتجاهله، كونه أقرب منهج لحياتنا، وأدبنا على حد سواء. مما جعله يورد أمثلة تطبيقية حول وجهة نظر العقاد النفسية، والرؤية الشمولية في اتجاه النويهي.

فميزات التحليل النفسي تكاد لا تحصي في نضره، إذ بفضلها يمكن أن نكشف عن ألقعة الكاتب أو المبدع، وعن طريقه نقف على دلالات العمل الأدبي، خاصة وإن تعددت الاديولوجيات المقحمة في النص.

لا يقتصر اهتمام فيدوح في ضوء هذا المنهج على الكاتب فقط، وإنما يهتم كذلك بما يصاحب القارئ من آثار نفسية جراء قراءته العمل الإبداعي.

يقول في هذا المقام: "لقد كانت دائرة اهتمامنا بالتحليل النفسي أوسع بكثير من هذا التصور، لا لأنه يعكس فقط- الدور الانفعالي للفنان، بل لأنه- أيضا- يستثير في القارئ هذه الوظيفة الانفعالية و يولد فيه روح التعامل مع النص، فيجعل منه مبدعا مشاركا، لأنه يحرر دوافعه المكبوتة"¹

وأهم القضايا التي أثارها "فيدوح" في كتابه متصلة في الغالب بالفنان المبدع بدءا بالتفسير السيكولوجي لعملية الإبداع، والملاح النفسية في النقد العربي القديم مرورا بالممارسات النفسية في النقد العربي الحديث، ووصولاً إلى التشكيل الفني للقصيدة القديمة، مع إدخاله الأبعاد النفسية لجمالية الصورة في القصيدة الحديثة.

أسهم زين الدين المختاري أيضا- بصورة مميزة- في توضيح بعض الجوانب من هذا المجال، حيث انتقى هذا الاتجاه بغية التعريف به إلى القارئ معرجا في بداية كتابه الموسوم بـ "المدخل إلى نظرية النقد النفسي" إلى أقطاب مدرسة التحليل النفسي "فرويد" وتلامذته "ارنست جونز، يونغ وأدلر"، ويعقب هذا الفصل فصل ثاني ترصد فيه ملامح هذه النظرية في النقد العربي الحديث، أما الفصل الثالث فخصصه لتجربة "سويف"، و يليه الفصل الرابع عرض فيه تجربة كل من "محمد خلف الله، أمين الخولي، حامد عبد القادر، وعز الدين إسماعيل. الذي خصص له مساحة لدراسة نموذج تطبيقي سبق وأن طبق عليه المؤلف المنهج النفسي .

1- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر و التوزيع، ط1، عمان 1988، ص 9

وفي ختام دراسته أفرد فصلا تناول فيه سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد حيث يقول **المختاري** في نهاية بحثه: "إن هذا المدخل الذي نضعه بين يدي القارئ لا ندعي قصب السبق في دراسة موضوعه، ولا نزع أننا أوصدنا باب الحديث فيه، بيد أننا نرى أهميته تكمن في بعض تخريجاته، وفي تيسير سبيل تناول المادة العلمية، ومن مرجعية فنية ومتنوعة يمكن أن ينطلق منها القارئ إلى فضاءات أرحب للاستزادة من المعرفة في هذا الموضوع"¹.

قدم **يوسف وغليسي** دراسة تطبيقية تعتمد المقاربة النفسية في كتابه الآخر و الموسوم بـ "خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه"، حيث خصصه للخطاب النسوي في الجزائر، وتهدف هذه الدراسة من منظور **يوسف وغليسي** - "إلى البحث عن الشاعرة في الأنثى وعن الأنوثة في شعرها"¹. وقد تعتمد في أن يضع مصطلح "الأنوثة" عنوانا إشكاليا لكتابه، وهو على يقين بأن كثير من المثقفات يتطيرن من رؤية هذه الجملة أو سماعها، بحجة أن الأنوثة حصر لكيانهن الحر الواسع في سجن الجسد²¹.

ناقش **يوسف وغليسي** في هذا الكتاب سر تأخر الخطاب النسوي، بل و وقف عند مجموعة من الأدبيات و الشواعر اللواتي توقف عطاؤهن لأسباب غير واضحة. ويقول في هذا السياق "كم يسعدنا أن يحيي الكتاب أسماء شعرية نسوية "منقرضة"، يتعرف إليها العارفون بالنص الشعري الجزائري أول مرة، و أن يعيد اكتشاف أسماء أخرى ظلمها النقد و تاريخ الأدب. و أن يعيد النظر في أصوات أخرى كرسها الإعلام والتحامل النقدي..."³.

1- زين الدين المختاري المدخل إلى نظرية النقد النفسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1998، ص 88

2- يوسف وغليسي، خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة 2008، ص 13.

3- المرجع نفسه، ص 14.

قدم المؤلف في هذا الكتاب شواعر كثيرات، فخص القسم الأول من هذه الدراسة للخطاب الشعري النسوي العربي في الجزائر، حيث ركز على الأدبيات الجزائريات في زمن الوعي الثقافي النسوي و بداية التشكل. أما في القسم الثاني فتناول فيه معجم الشواعر الجزائريات ، أمثال : أحلام مستغانمي، جميلة زنير، حبيبة محمدي...وأخريات.

انتقى المؤلف من أدبيات التحليل النفسي ثنائية الذكورة و الأنوثة، وجعلها عنوانا لأغلب تحليلاته. وكمثال على ذلك يأخذ النموذج الأبرز و الأكمل لتجليات هذه الظاهرة -من منظوره طبعاً- وهي الشاعرة فضيلة زياية الملقبة بـ الخنساء.

لا يمكن أن يبني الناقد -على الأرجح- الذي يستعين بمعطيات التحليل النفسي في ظل تطور الدراسات النفسية حكمه على المبدع من خلال سلوكه الظاهر. فهذا النوع من النقد يمثل إجحاف في حق من ينتقده، مما جعل دراسته تقتصر للموضوعية التي تقتض الدقة المنهجية في تعامله مع النصوص الأدبية. وكان من الأفضل لو أن يوسف وغليسي تقيد بالنص الأدبي في حد ذاته دون أن يتجاوزوه إلى حياة الأديب (في كل مستوياتها)، إلا في بعض الحالات التي يتعذر فيها الوصول إلى ظاهرة معينة في النص الأدبي.

أما في المستوى النظري، فنجد مجموعة من الباحثين ممن اضطلعوا بمهمة التعريف بالاتجاه النفسي، وعلى رأسهم عبد الملك مرتاض الذي برز في هذا المجال، خاصة في كتابه الموسوم بـ "في نظرية النقد-متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد نظرياتها " وقد بدأ أولاً بالتعريف بالمصطلح Psychanalyse حيث يصطنع في معظم اللغات الأوروبية مركبا من لفظتين اثنتين، محاولا أن يوضح مفهوم كل لفظة، واعتبر أصل المصطلح إغريقي ويمثل العنصر العلماني في كلمة Psukhe ، ويعني لديهم "النفس الحساسة" Ame sensitive والعنصر الآخر Analyse و يعني "التحليل".

ما تميز به "مرتاض" هو اقتراحه لمصطلح جديد كونه نحت بين المفهومين المتعارف عليهما وهما "التحليل النفسي" الذي أصبح "التحلفسي" ويقول في هذا الشأن "ارتأينا أن ننحت مصطلحا واحدا من اللفظين الاثنين ليصبح لفظا واحدا مركبا ... أخذنا الجزء الأول من التحليل والجزء الأخير من لفظ النفسي، ثم مزجنا بينهما أو نحتنا من الاثنين لفظا واحدا " التحلفسي"¹

أكد "مرتاض" أن الدراسات النفسية الأولى ظهرت مع "فرويد" مشيرا في ذات الوقت إلى أهم المحطات التي وقف عندها، ومبينا الأسس المركزية للتحليل النفسي، كما انه وضح كيف اهتم بعض المفكرين بهذا المنهج بدءا بالفرنسيين ، ثم تطرق إلى زعيم النقد النفسي "شارل مورون" ورائد البنيوية السيكلوجية "جاك لاكان" من غير أن يسهب في الحديث عن انجازاتها. وواصل حديثه عن استقطاب الوطن العربي لهذا المنهج و كيف تقبلوا تطبيقه على نصوصهم ، ليختم فصله بنقد نظرية التحلفسي مدرجا أهم من عابوا آليات هذا الاتجاه.

الدراسة الأخرى ذات الطابع النظري كانت لـ "يوسف وغليسي" حيث تحدث عن المنهج النفساني كما يفضل تسميته بدل النفسي في كتابيه "النقد المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية" و"مناهج النقد الأدبي" إذ تناول فيهما مجموعة من القضايا المتصلة بسلبيات وإيجابيات هذا المنهج ، ففي الكتاب الأول "النقد المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية" وضح فيه كيف تم التأثير بهذا المنهج أو هذا التيار في الوطن العربي وفي الجزائر خاصة مبرزا أهم أعلام المنهج النفساني، وفي الجزائر يقول "وغليسي" إن الخوض في هذا النوع من الدراسة السيكلوجية قليل جدا إذ يؤكد رأيه بقوله "وإذا عدنا إلى الخطاب النقدي الجزائري فانه يعسر البحث عن موقع للنفسانية منه وذلك راجع فيما نرى إلى قلة رصيد نقادنا من المفاهيم السيكلوجية و إلى أن

1- عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2002، ص139، 140.

الجامعة الجزائرية والمعدل الرئيسي للممارسة النقدية لم تعتمد مقياس " علم النفس الأدبي " إلا في وقت متأخر¹.

إلا أن "وغليسي" لم يغفل عن ذكر بعض من الباحثين الجزائريين ممن اعتمدوا مفاهيم وأسس هذا المنهج سواء أكانت بحوث تخرج أو مقالات نشرت في المجالات ومن هؤلاء **محمد مقداد** الذي درس ديوان "أطلس المعجزات" للشاعر "صالح خرفي" دراسة سيكو عسكرية بتطبيقه بعض مفاهيم علم النفس العسكري، كذلك دراسة "سليم بوفنداسة" الموسومة بـ "عقدة اوديب في روايات **رشيد بوجدره**" دراسة تحليلية، وقد اعتبرها أول ممارسة تستحق الذكر و المنافسة ويعود السبب في هذا الاستثناء إلى أن "بوفنداسة" أفاد وبطريقة منهجية علم النفس الاكلينيكي.

وفي كتابه الثاني "مناهج النقد الأدبي"²، لخص أهم المرتكزات التي يقوم عليها التحليل النفسي شارحا أهم مبادئه، ثم تحدث بإيجاز عن البحوث المستثمرة في هذا المجال من قبل الباحثين أمثال "**مصطفى سويف**" و "**عباس محمود العقاد**". وباعتبار المنهج النفسي من أكثر المناهج النقدية إثارة للمواقف المختلفة ، فثمة من يناصره، وثمة من يناهضه، هذه المواقف الثلاثة وقف عندها **وغليسي** مبرزاً أنصار كل تيار، ليخلص في الأخير إلى عيوب التطبيقات النفسية.

وخلاصة هذا التصور يمكن القول أن في أعماق كل كائن بشري رغبات مكبوتة تبحث دوماً عن الإشباع في مجتمع لا يسمح بهذا النوع، من التصرفات ولما كان صعباً إخماد هذه الحرائق على حد تعبير **وغليسي** فإنه مضطر إلى تصعيدها، وربما يعود هذا إلى قلة الدراسات النفسية في المغرب عامة وفي الجزائر خاصة، كون هذا النوع من الدراسة يمس جوانب لا شعورية في الغالب تكون جنسية، يأبى الباحث الجزائري الخوض فيها، وهذا ما جعل ربما الدراسات السابقة الذكر تقتصر للدقة

1- يوسف وغليسي، النقد الجزائري من اللانسونية إلا الألسنية، إصدارات رابطة إيداع الثقافية، ص82.

2- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر و التوزيع، ط1، 2007، ص، 34.

وللمنهجية العلمية المطلوبة لهذا النوع من التحليل. كما أن صلة نقادنا بالاتجاه النفسي قد تزامنت مع غزو المناهج الألسنية الجديدة للساحة النقدية، فتوجهوا إلى دراسة النصوص الجزائرية، والدواوين الشعرية وفقا للمناهج البنيوية والسيمائية والتفكيكية. لم يهتم شاييف عكاشة بالمنهج النفسي في الجزائر فقط وإنما خصص فصلا — نظريا — في كتابه "اتجاهات النقد المعاصر في مصر"، عارضا لأهم من أسس هذا المنهج بدءا برائد هذا الاتجاه "سيغموند فرويد" ثم تلامذته بصورة موجزة ليوسع دراسته فيما بعد في الوطن العربي، وأهم من سائر هذا المنهج، وهو يسعى في ذلك إلى توضيح العلاقة التي تجمع بين الأديب وعمله باعتباره ركنا العملية الإبداعية، يقول عكاشة في كتابه هذا "ولئن كانت قضية "علاقة الأدب بالمجتمع" قد لقيت منذ القدم، اهتمام الدارسين والمفكرين، فإن قضية علاقة الأدب بصاحبه قد لقيت أيضا عنايتهم منذ القدم...."¹

يضاف إلى ما سبق، دراسة أخرى لا تقل أهمية على الدراسات السابقة، إذ قدم عمرو عيلان في كتابه الموسوم بـ "في مناهج تحليل الخطاب السردي"² فصلا نظريا تعرض فيه للنقد النفسي كما جاء به شارل مورون، الذي اقترح مصطلح النقد النفسي بديلا لدراسات التحليل النفسي. وقبل أن يفصل في مقومات هذا النقد، سلط الضوء على أهم مقولات الخطاب النقدي النفسي، خاصة المنظور الفرويدي التحليلي الذي ركز فيه الباحث على أهم أطروحاته.

تعرض عمرو عيلان في هذا الفصل إلى المنظور الجديد للنقد النفسي، وبالتحديد الشخصية الرئيسية والفاعلة في هذا النوع من التوجه، وهو شارل مورون وما يعرف

1- شاييف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، ص 111

2- عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق 2008.

عنده "بالاستعارات الملحة" لينتقل مباشرة إلى عرض الأسس المنهجية لـ جاك لاكان، وعلاقته بالبنية النفسية للغة¹، حيث ركز على جملة من المفاهيم أهمها:

- الدال و بنية اللغو و اللاوعي.

- البنية الرمزية و الدلالة في الرسالة المسروقة لـ بو.

ركز عمرو عيلان أيضا في هذا الفصل على الرواية العائلية، وعلاقتها باللاوعي كما جسدها مارت روبير في كتابها "رواية الأصول وأصول الرواية"، لينتقل مباشرة في نهاية الفصل إلى أفكار جون بيلمان نويل المتعلقة بلاوعي النص، واهية دور القارئ في إنتاجية العمل الأدبي.

تضح من خلال هذه الدراسة أن عمرو عيلان كان ملما بالأصول النظرية و المنهجية المتعلقة بالنظرية النفسية، حيث فرق بين التحليل النفسي وبين النقد النفسي كمفهوم وكإجراء. وبين حدود استعمالهما، وهي إضافة لم يسبق أن فصل فيها الباحثين بمثل هذه الدقة التي تتم عن وعي و استيعاب منهجي بأدوات و آليات التحليل النفسي والنقد النفسي.

الفصل الأول

التحليل النفسي

إن محاولات فهم سلوك الإنسان وخبرته قديمة قدم التاريخ، حيث لكل فرد اهتماماته الخاصة، والإنسان يتعلم الكثير من السلوك خلال خبراته الشخصية، بملاحظة الناس وما يصل من معرفة الآخرين، وهذا ما جعل الإنسان يفسر مختلف السلوكيات على أنها ضرب من التصرفات غير المبررة، أي أن المعرفة النفسية التي تتكون لدى الفرد تقوم عادة على الذاتية.

I- حقيقة ما قبل العلم السيكولوجي:

إن التراكم المعرفي الساذج، الذي كان سائد قبل ظهور التوجهات السيكولوجية الجديدة، أثار مجموعة من التساؤلات حول أسباب التصرفات والسلوكيات التي لا يدرك الإنسان منشؤها، فما دام يعيش الفرد في عالم إنساني، كان لابد من أن يعرف كيف ولماذا يسلك الناس كما يفعلون، فقد تكون مشوبة بالتميز أو التعصب أو الخرافات.

إن هذه المعرفة لا تتبع منهجا موضوعيا أو نظاما محددا ولذا غالبا ما تكون قاصرة، لا يعتمد عليها في فهم الإنسان، وتفسير سلوكه، إذ توجد ثغرا لا حصر لها في هذه المعرفة، ولذلك مرارا ما يجابه الإنسان مشكلات في التوافق مع الآخرين ويفشل في حلها، بل إن في كثير من الأحيان ما يخطئ الفرد في فهم حتى نفسه، وبالتالي عجزه عن إدراك وفهم أوهام الأطفال أمام المراهقين، هلوسات المخمور، شرود الذهن، النسيان والعبقرية¹.

تمثل هذه التساؤلات بداية حقيقية للبحق عن علم يجيب عن مثل هذه الاستفسارات مكان علم النفس، وهو الحقل المعرفي والعلمي الذي ساعد الإنسان في الحصول على بعض الإجابات.

ما إن مضى على استقلال علم النفس نصف قرن من الزمن، حتى ظهرت العديد من المدارس والجماعات السيكولوجية التي تبني أطروحات مختلفة، كل حسب تجاربها الخاصة في الحياة النفسية، وما تستبطنه من إحساسات يجهل كنهها، ويبدو من المنطقي

1 - ينظر: حلمي المليجي، علم النفس المعاصر، دار النهضة العربية (د ط)، بيروت، ص 17..

والحالة هذه، أن نشأ المئات من المدارس والجماعات والتيارات السيكلوجية في غضون الفترة القصيرة التي بدأت مع ولادة علم النفس، وهذا ما عناه عالم النفس الألماني "لوفر" في حديثه عن وضع علم النفس الفيزيولوجي في مطلع القرن العشرين، حيث قال: «علم النفس ما زال يعمل لفائدة الفلسفة ويخضع لمتطلباتها»¹.

تنوعت جهود المفكرين والباحثين على اختلاف نزاعاتهم الفكرية، وتنوع مجالات اهتمامهم عما آلت إليه على صعيد تطور المناهج والأفكار، إلا أن التطور الحاصل لم يمهّد ولم يخفف من حدة الاختلاف في وجهات النظر حول موضوع علم النفس، بل لعله ساعد على بروز واتساع شقته في أن ظهرت أكثر مدارس علم النفس التي تنتمي لمنهج دون سواه.

I-1- مدارس علم النفس

إن اختلاف وجهات النظر في مجال علم النفس، أدى إلى ظهور مدارس متخصصة في هذا النوع من الدراسة، تتبنى كل مدرسة جانباً كان مهماً أو مهماً من قبل مدارس أخرى، وهذا ما جعل رواد كل مدرسة يعلنون عن وجود تباين في وجهات النظر والمسلمات الأساسية، أو وجود اختلافات جوهرية في مناهج البحث. والدليل على ذلك انفصال الكثير من العلماء عن أساتذتهم، بل واختلافهم معهم. حول ماهية النفس والميكانيزمات السيكلوجية القائمة عليها. فكل من هؤلاء يحاول تفسير سلوك الإنسان ودوافعه وغرائزه على حسب ما يراه يلاءم هذه الشخصية ومزاجها ومن هذه المدارس السيكلوجية نذكر:

1-1- المدرسة البنائية (أو علم النفس التركيبي)

تعتبر المدرسة البنائية من أهم المدارس وعياً بالبنية النفسية للفرد، وتدعو هذه المدرسة إلى التأمل في سلوك هذا الفرد واتجاهاته وهذا ما أدّى به «ويلهم فونديت، Wilhelm Wundt العالم الألماني في 1879 إلى تأسيس علم النفس كعلم مستقل

1 - بدر الدين عامود، علم النفس في القرن العشرين، اتحاد الكتاب العرب، ج1، (د ط)، دمشق، 2001، ص 157.

بإنشاء أول معمل تجريبي في هذا المجال ، يضم البحث في ظواهر الإحساسات والتخيل، وكان يطلق على "فونت" وأتباعه اسم "التركيبيين" لأنهم ادعوا أن الخبرات العقلية المعقدة هي في الواقع تركيبات مبنية من حالات عقلية بسيطة، مثل المركبات الكيميائية التي تبنى من عناصر أولية بسيطة»¹

تمثل المدرسة البنائية بهذا المعنى "علم النفس الاستبطاني" فهي تهدف إلى تحليل الخبرة إلى عناصرها، ثم إن الاستبطان* بهذا الشكل في نظر المدرسة البنائية -لا يسمح بالرجوع إلى معان أو إلى أشياء أي أن «ما يستبطن في الواقع هو الخبرة المتعرف عليها، وليس كل ما يدخل في خبرة مفردة يمكن اعتباره متعرف بدقة»²

فالإحساسات إذن، كانت من الموضوعات الرئيسية لهذه المدرسة، ومن أشهر علمائها تيتشنر "Titchener" ، الذي يرى أن الاهتمام بالمعاني يؤدي إلى خطأ المنبه لأننا نشير في الغالب إلى الأشياء، وقليلًا ما نشير إلى مشاعرنا وخبراتنا ، وهذه الأخيرة هي المطلوبة ، ونحن بأمس الحاجة للكشف عنها فالمشاعر ، والاستثارة والهدوء ، و التوتر ، والاسترخاء وغيرها من الإحساسات الأخرى هي أهم منطلقات هذه المدرسة.

يرى "فونديت" « أن البناء أسبق من الوظيفة، لأن عمل أي شيء متوقف أساسا على كيفية بنائه»³ وعلى هذا الأساس أخذ التركيبيون يعملون على اكتشاف تركيب الشعور ، ووضع القوانين الخاصة بتكوينه متوسلين في ذلك طريقة الاستبطان . الذي يعد المحور الأساسي المعتمد من قبل السيكلوجيين.

1-2- المدرسة الوظيفية: (علم النفس الوظيفي)

تأسست هذه المدرسة السيكلوجية بناء على ما نادى به المدرسة البنائية ، ولكن هذه المدرسة لم تكن راضية عن تأكيد التركيبيين على الحالات الحسية وبحثهم المبالغ فيه

1- حلمي المليجي ، علم النفس المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت ، (د ط)، (د ت)، ص 41

*- الاستبطان: Introspection : هو التأمل الباطني أو الملاحظة الداخلية للفرد في أن يختبرها بنفسه، ويحيها ويحس بها إحساسا مباشرا حتى أصبح إحساسا بإحساس وتأملًا لما يجول في ذهنه.

2- أحمد معروف، محاضرات في علم النفس، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2003، ص 102.

3- ينظر :المرجع نفسه ، ص 103

عن ماهية الشعور. بل اتجهت إلى التركيز على جانب آخر رأته مهملاً من قبل هذه المدرسة. وهو التساؤل عن الغرض أو وظيفة هذا الشعور ، ونتيجة لانكبا بهم على هذا الجانب وحول الطريقة التي يستخدم بها الشعور، أطلقوا عليهم اسم « الوظيفيون»، فما يهمهم فعلاً هو كيف يستخدم الأفراد الخبرة العقلية من أجل التوافق مع البيئة؟

بدأت هذه المدرسة في «أمريكا حوالي سنة 1898، بمقالة جون ديوي John Dewey عن مفهوم قوس الانعكاس في علم النفس سنة 1896»¹ ويعتبر « جيمس انجل» James Angell (1869-1949) المدافع الرئيسي عن المدرسة الوظيفية، وهناك أيضاً "وليم جيمس" William James، "ميلر" Muller " "كاتز" Katz " و"روبين" Rubin " وفي دراساتهم للسلوك يميل هؤلاء إلى التركيز على الوظيفة بدل محتوى الشعور، فما يهمهم حقيقة هو ما يفعله العقل أو الوعي؟ وليس معرفة ما هو العقل أو الوعي؟

1-3- المدرسة الغرضية: (أو القصدية):

ظهرت هذه المدرسة سنة 1908، على يد العالم الاسكتلندي « ولیم مكدوجل» William Mecdoggall (1871 – 1938)²، الذي يرى أن علم النفس هو العلم الموضوعي بالنفس وبجميع وجوها وطرائق عملها، وقد كان لآرائه صدى عميق لدى علماء النفس، خاصة عندما قدم سنة 1908 نظريته الموسومة بـ "سيكولوجية الغرض"، ترى هذه النظرية أن الغايات والأغراض تقوم بدورها في تحديد سلوك الكائن الحي وتوجيهه»³

إن ما يذهب إليه رواد هذه المدرسة، هو تأكيدهم على أن كل سلوك صادر عن الكائن الحي سواء أكان إنساناً أم حيواناً، إنما يهدف إلى غاية معينة، ويصبو إلى تحقيق هدف محدد، حتى وإن فعل ذلك بطريقة لاواعية، ولم ينتبه إليه، إلا أنه يبقى يشعر بهذا الغرض في نشاط اليومي.

1- ينظر: المرجع السابق ، ص 104

2- حلمي المليجي ، علم النفس المعاصر ، ص 43

3- عبد الرحمن الوافي ، مدخل إلى علم النفس ، دار هومه ، ط2 ، 2007 ، ص 24

ركز "مكدوجل" أيضا على الغريزة، باعتبارها نشاطا مهما جدا في حياة الإنسان، ويرى أن الغريزة "هي فعل حركي حسي آلي، فقد تكون غريزة، وقد تكون انفعالا، والغريزة عقلية أو حركية، وهي دافع أولى ومحفز فطري للفعل، لتحقيق هدف معين"¹ فالخوف مثلا هو انفعال، وقبل أن يكون كذلك فهو غريزة موجودة في الكائن الحي عموما (إنسانا أو حيوانا)، يتضمن هدف واحد هو الحماية والأمن ووسيلته في ذلك هي الهروب مثلا.

ويعتبر "ماكدوجل" أحد أهم من نادى وأكد على مبدأ الغريزة أو الميول الفطرية في علم النفس، مبرزاً مجموعة من المسلمات القائمة عليها ويمكن اختصارها في ما يلي: «السلوك الإنساني الذي ينادي به هذا الباحث غرضي، فالإنسان لا يقوم بأي نشاط- مهما كان نوعه- دون أن يكون هناك غاية يرمي إليها ، كما أن هذا الإنسان مزود بمجموعة من القوى أو الاستعدادات الفطرية ذات الهدف المحدد وتعرف بالغرائز، هذه الأخيرة تحدد سلوك الإنسان وما يشق منها من عواطف»²

في الأخير يمكن القول أن هذه المدرسة (القصدية) ، ويطلق عليها أيضا اسم علم النفس الهورمي تركز على الفاعلية القاصدة، وترفض مناهج أخرى تبنتها مدارس أخرى، كرفضها لمنهج الاستبطان الذي نادى به المدرسة الجشطالتيه، وكما ترفض النزعة العقلية الأحادية في علم النفس، وتركز على الهدف، والغرض فقط من سلوك الفرد.

1-4- المدرسة السلوكية :

تعتبر المدرسة السلوكية تجاوزاً لمعطيات البنائية لنظرية أو منهج الاستبطان، الذي يقوم على ملاحظة الحالات الشعورية وغير الشعورية الداخلية ، وتعطي بذلك البديل المتمثل في دراسة حقائق السلوك الخارجي الملاحظ، ففي حين يمكن تطبيق طريقة

1- أحمد معروف، محاضرات في علم النفس، ص 110

2- ينظر : عبد السلام عبد الغفار ، مقدمة في علم النفس العام، دار النهضة العربية ، ط2 بيروت ، ص 82

الاستبطان في حالة الخبرة الذاتية لفرد واحد فقط ، فإن السلوك يمكن دراسة في جميع الكائنات الحية ، الإنسان والحيوان على حد سواء.

لقد بدأت هذه المدرسة على يد «جون بروداس واطسون» John Broudus (1878-1958) ، حوالي سنة 1914 في أمريكا¹ والسلوكي في علم النفس هو ما كان على اتفاق كامل مع هذا العالم في نظريته، وحاول "واطسون" في ظل هذه الأحكام تفسير السلوك بالمنعكسات غير الشرطية- أي العوامل الفطرية غير المكتسبة - والمنعكسات الشرطية -أي العوامل المكتسبة أو المتعلمة - وانطلق في تجاربه على الحيوان أولاً ثم انتقل على دراسة سلوك الإنسان مؤكدا أهمية المؤثرات البيئية في النمو مقابل العوامل الوراثية ، ففي نظر "واطسون" ليست هناك غرائز موروثة أو ذكاء موروث ، فالذكاء مجموعة معقدة من عادات يكتسبها الفرد أثناء حياته ، وفي هذا الصدد يقول "واطسون" «أعطيني عشرة من أطفال أصحاب أسوياء التكوين، فسأختار أحدهم جزافاً ثم أدربه فأصنع منه ما أريد : طبيباً ، أو فناناً، أو عالماً، أو تاجراً، أو لصاً، أو متسولاً، ذلك بغض النظر عن ميوله ومواهبه وسلالة أسلافه»²

"واطسون" باتجاهه هذا ينفي مجموعة من الألفاظ التي اصطلح عليها الكثير من الباحثين قبله، ومن هذه المصطلحات، أنه رفض استعمال لفظ الشعور، الحالات العقلية ، البنية النفسية، العقل، الإرادة ، الذكاء، واستبدالها بالمثير والاستجابة وهما محور المدرسة السلوكية ، كما رفض المنهج الاستبطاني كوسيلة لدراسة العالم الداخلي للإنسان.

تؤكد هذه المدرسة إذن، على صفة شبه آلية في النشاط الحيواني والإنساني فالإنسان هو آلة ميكانيكية مركبة ومعقدة، ودراستها له قائمة على السلوك الحركي الصريح للإنسان والحيوان عن طريق الملاحظة الموضوعية البحتة (المظهر الخارجي).

1- أحمد معروف ، محاضرات في علم النفس ، ص 122

2- عبد الرحمن الوافي ، مدخل إلى علم النفس ، ص 23

1-5- المدرسة الجشططية:

ظهرت هذه المدرسة في ألمانيا على يد " فريتمر " Wertheimer (1912) و "كوفكا" Koffka " و "كهتير" kohler " ، وتعني كلمة جشططت بالألمانية الكل المتكامل الجزاء ، أو الصيغة الإجمالية أو الشكل¹.

أجرى "كوهلر" تجارب معينة على عمليات التعلم عند القردة ، وقد أفنعت نتائج هذه التجارب بالأهمية العظمى للاستبصار* في التعلم ، وهذه التجربة أكدت في وقت لاحق نظرية " ماكس فريتمر " Max Wertheimer التي ترى أن الظواهر النفسية وحدات كلية منظمة وليست مجموعة عناصر أو أجزاء متراسة.

لقد رفضت هذه المدرسة فكرة التداعي ، ثم الإحساسات الأولى ، لأنه يفترض أن يكون عنصرا وهي لا تؤمن بالعناصر أو الأجزاء ، وإنما تنتظر إلى الأشياء على أنها كل متكامل ، وليس مجرد إضافة وحدات أو أجزاء صغيرة .

إن جوهر المدرسة الجشططية يكمن في ضبطها للعمليات العقلية (السلوك) على نحو لا يمكن تحليلها ، إلى وحدات منفصلة ، بل إن مبادئها تركز على التركيبات المتكاملة.

وقد امتد إطار الجشططت بمفاهيمها ومحاولاتها التفسيرية إلى مجالات عديدة في السلوك الاجتماعي، والتعليم، والنشاط الفني، وغير ذلك من المجالات كما تعرضت هذه النظرية لبعض الانتقادات، التي تنهم رواد هذه المدرسة بأنهم بالغوا كثيرا في مفاهيمهم، وحاولوا إعطاء البديل لذلك ، إلا أن هذه الآراء لم تؤثر في أقطاب هذا الإطار (الجشططت) (كوفكا ، كوهلر وفريتمر) بل زادوا تصميمًا على أفكارهم ، وعلى أن الفرد يدرك الموقف ككل ، فلكل مميزاته وخواصه التي ليست للأجزاء. يقول في ذلك أصحاب هذه المدرسة «...لا نستطيع أن ندرس خواص الكل من الجزء ، كما لا يمكننا دراسة

1- ينظر : المرجع السابق، ص 24

* - الاستبصار : Insight هو فهم مفاجئ للعلاقات المتضمنة في حل مشكلة وبمعنى آخر هو رد فعل جديد غير مبني على خبرة سابقة.

خواص الماء من مجرد دراسة خواص الأكسجين والأيدروجين اللذين يدخلان في تركيبه»¹.

من خلال هذا الرأي يتضح أن الظواهر الحسية والنفسية هي بنيات غير قابلة للتجزئة، فهي ليست مجموعة من أجزاء تكمل بعضها، بل هي غير قابلة للانفصال. فالمركب الكيميائي مثلاً إذا حللناه إلى عناصره المكونة منه تلاشى هو نفسه، والحكم نفسه ينطبق على الإدراك يقول "جان بياجيه" Jean Peaget في ذلك : «الفكرة الأساسية لنظرية الجشطالت هي أن الصيغ العقلية لا يمكن أن تكون إطلاقاً نتيجة تأليف أو ارتباط عناصر مستقلة سابقة على ترابطها ، بل هي دائماً ومنذ البداية، وحدات عامة منتظمة في صيغة أو تركيب كلي، وعلى هذا الأساس لا يعد الإدراك تركيباً لإحساسات سابقة عليه، بل هو في جميع المستويات محكوم بمجال تترابط عناصره بعضها ببعض من حيث كونها تدرك ككل»².

أي أن الجشطالتين رفضوا فكرة التمييز بين الإحساس والإدراك واعتبروهما عملية واحدة، ألزمانى والمكانى المحتوى على الشيء المدرك والذات المدركة ككليات، لا كجزئيات منفصلة عن بعضها.

1-6- مدرسة التحليل النفسي:

ظهرت مدرسة التحليل النفس عام 1900 على يد الطبيب النمساوي "سيغموند فرويد" Sigmend Freud الذي اهتم كثيراً بالأمراض العصبية، وهو من مؤسسي منهج علم النفس التحليلي، توصلت هذه المدرسة إلى طريقة جديدة لعلاج بعض الأمراض

1- شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، 1992، ص 91 ، 92

2- أحمد بن النوي، مشكلات فلسفية، منشورات الشهاب، (د ط) الجزائر (د ت) ، ص 50

*- سغومند فرويد: ولد "فرويد" يوم 06 ماي، سنة 1896 في النمسا، وعاش في فيينا، ودرس الطب فيها، واهتم بالأمراض العصبية، ثم اتصل بمدارس التنويم المغناطيسي في فرنسا (885- 1886)، وعاد بعدها إلى فيينا ليدرس حالات الأمراض العصبية، ولاسيما الهستيريا، وانتهى إلى أن وراء الأعراض (الجسدية أعراضاً نفسية، وبذلك تخطى مجال الطب إلى علم النفس، وقد غادر النمسا إثر احتلال الألمان لها سنة 1937، وأقام في لندن حتى أدركته الوفاة سنة 1939 وتعتبر المؤلفات التالية أهم ما كتبه "فرويد": 1- تفسير الأحلام سنة 1900. 2- ثلاث مساهمات في نظرية الجنس سنة 1905. 3- محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي سنة 1916. 4- الأنا والهو سنة 1933. 5- الشاعر وعلاقته بالحلم (محاضرة) سنة 1908.

النفسية، ثم أصبحت بعد ذلك نظرية سيكولوجية قائمة بذاتها، ذات أثر كبير ليس فقط في علم النفس وإنما في سائر العلوم الإنسانية والاجتماعية.

I-2- فرويد والتحليل النفسي:

لا نكاد نجد نظرية أو مدرسة سيكولوجية حظيت حتى الآن، بمثل تلك المتابعة و الشهرة اللتين حظي بهما التحليل النفسي، ولم تجد الأفكار والمفاهيم التي جاء بها علماء النفس من الانتشار والتداول مثلما وجدت المفاهيم والأفكار المرتبطة بهذه المدرسة. ولم يقتصر الاهتمام بالتحليل النفسي، وانتشار مفاهيمه وأفكاره على الدوائر المختصة في علم النفس، بل تعداها إلى الدوائر العلمية الأخرى، ودوائر الفن والأدب.

تؤكد هذه المدرسة على العمليات العقلية اللاشعورية، وقد اتجه "فرويد" إلى هذه الدراسة كونه رجل طب، متخصصا في الأعصاب، وكان يهتم بفهم وشفاء الاضطرابات العقلية متجاهلا في ذلك الإدراك أو الشعور، وصب اهتمامه فقط على منطقة اللاشعور وهي الإضافة التي قدمها "فرويد" لعلم النفس ولدراسي الطب النفسي، حيث يرى أن الإنسان يتميز بتركيبية معقدة تكمن هذه الأخيرة في منطقة اللاوعي والتي تصدر منها معظم تصرفاتنا دون وعي كامل.

وقد لجأ "فرويد" لفهم تجليات اللاوعي في بادئ الأمر إلى التنويم المغناطيسي ثم طريقة التداعي الحر وفي مرحلة تالية اعتمد على طريقة تأويل الأحلام.

2-1- التنويم المغناطيسي

لجأ "فرويد" إلى التنويم المغناطيسي بعد تعرفه على "جوزيف بروير (J.Breuer)*. أحد أطباء "فيينا" حيث بدأ نشاطا مشتركا معه.

كان "بروير" قد استعمل عمله في ميدان الفيزيولوجيا ثم تحول إلى الطب، وتسنى له الإشراف على معالجة مرض الهستيريا** بطريقة قريبة من التنويم المغناطيسي، وفي

* - جوزيف بروير: قدم بروير مصطلح التنويم المغناطيسي وقصد به حالة الوعي الشبيهة بتلك الحالة التي تنشأ عن الحالة التنويمية état hypnôide وتأخذ هذه الحالة منحى يجعل محتويات الوعي التي تظهر خلالها لا تدخل إلا قليلا، أو هي لا تدخل على الإطلاق في صلة ترابطية مع بنية الحياة العقلية، مما ينتج عنها تكوين مجموعات من الترابطات المنفصلة.

** -الهستيريا، تعد من الإضطرابات العصابية، وهي مرض نفسي عصابي تظهر فيه اضطرابات مع خلل في أعصاب الحس والحركة

الوقت الذي اتفق فيه مع "فرويد" على العمل معا، كان "بروير" يحاول إدخال بعض التعديلات التقنية على طريقته لمعالجة فتاة تعاني من أعراض هستيرية، تدعى في أدبيات التحليل النفسي "آنا"، إذ تعاني من تصلبات جسدية وخدر في طرفيها الأيمنين، واضطرابات بصرية وصعوبة في حفظ الرأس بصورة مستقيمة، إضافة إلى حالات الغيبوبة¹.

هذه الأمراض ظهرت لدى "آنا" عندما مرض أبيها الذي كانت تكن له كل المحبة وتحيطه بعناية فائقة، وحينما شرع "بروير" بمعالجتها طلبت منه أن يفسح لها المجال كي تثبت له همومها، وتقضي عما بداخلها أثناء نومها الاصطناعي، فقبل "بروير" اقتراحها، وحتى نهاية الجلسة العلاجية كانت "آنا" قد استطاعت أن تستعيد الوقائع والأحداث المتصلة بماضيها العاطفي، والتي كانت تظن أنها أصبحت في طي النسيان، فأعربت عن ارتياحها وامتنانها².

نجح "بروير" في إبراز إيجابيات هذه الطريقة، وأصبحت المفضلة عند "فرويد" أيضا، إذ بفضلها حقق الرجلان بعض النجاح، وقد أطلق عليها "بروير" "الطريقة التطهيرية"، حيث أسفرت على نتائج عملية باهرة، ولم يمض عامان على تعامل "بروير" و"فرويد" حتى قرر الأخير التخلي عن التنويم المغناطيسي، بسبب لجملة من الأسباب أهمها:

1- أن النتائج الإيجابية لم يتم التوصل إليها في هذه الطريقة، تختفي فور اضطرابات العلاقة العاطفية بين الطبيب والمريض، إضافة على صعوبة الوصول إلى درجة التنويم الضرورية لتذكر الأحداث الهلعية، والسبب أكثر إقناعا هو أنه لم يكن من السهل تنويم جميع المرضى تنويما مغناطيسيا³.

1 - ينظر: بدر الدين عامود، علم النفس في القرن العشرين، ص 253.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 25.

3 - ينظر: عبد الرحمن الوافي، مدخل إلى علم النفس في القرن العشرين، ص 254.

2- يؤكد "فرويد" على أن هذه الطريقة غير نافعة تماما، حيث تكون آثارها مؤقتة ولا تنفذ إلى جذور الاضطراب¹.

3- لعل السبب الأكثر أهمية في قصور التنويم المغناطيسي في نظر "فرويد" هل أن نظرية التطهير هذه لا تشير إلى الحياة الجنسية، مع أن العوامل الجنسية كانت تلعب الدور الأهم في تحليلات "فرويد"²، وقد حاول هذا الأخير إقناع "بروير" بالنتائج التي توصل إليها، لكنه لم يقتنع بنظريته.

بعد أن تخلى "فرويد" عن طريقة التنويم المغناطيسي، ابتكر طريقة إيحائية أخرى تمثلت في استلقاء المريض على السرير واسترخائه، قم قيام الطبيب بوضع يده على جبين المريض وحته على التذكر.

2-2- التداعي الحر:

بقي "فرويد" على هذه الحال يزاول طريقة الاستشفاء بالكلام، حتى أبدت إحدى مريضاته وهي "إيمس فون. ن" التي عرض حالتها في "دراسات حول الهستيريا" "Etude sur l'hystérie" ورغبتها في أن لا يقاطعها بأسئلة ويدعها تسترسل في استرجاع ذكرياتها الدفينة بالشكل الذي تريده، دون تدخل من جانبه، وحالما تحقق لها ما طلبته لاحظ "فرويد" أنها تسرد أحداثا وتعبّر عن انفعالاتها ومشاعرها أثناء وقوع تلك الحوادث بصورة لم تكن متيسرة له أثناء استخدامه لتقنيات الإيحاء³.

إن عملية التداعي الحر، من أهم العناصر المكونة لتقنية التحليل النفسي، حيث يرجع فيه المريض إلى مراحل الحياة الأولى، ويسرد أهم الوقائع التي تعرض لها في هذه الفترة، والفتاة هنا هي الفاعلة في مثل هذه الحالات، حيث تذكر واقعة تعرضت فيها إلى إغراء الكبار أو مهاجمتهم لها، ومن خلال هذه المعطيات التي أسفرت عنها طريقة التداعي الحر، اقتنع بأن الإغراء الجنسي أو الهجوم الذي تعرضت له البنت من قبل أبيها

1 - ينظر: كلفن هال، أصول عم النفس الفرويدي، ترجمة: محمد فتحي الشنيطي، دار النهضة العربية، بيروت، ص 16.

2 - ينظر: سيغموند فرويد، حياتي والتحليل النفسي، ترجمة: مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي، دار المعارف، مصر، 1967، ط2، ص 28

3 - ينظر: بدر الدين عامود، علم النفس في القرن العشرين، ص 254.

أو أخيها الكبير أو أحد أقاربها هو الحدث الذي يولد الهستيريا، أي أن الطابع الجنسي هو من يوصل لهذه الطريقة¹.

عكف "فرويد" على الإعلان عن اكتشافه المهم، إلا أن التحليل الذاتي الذي مارسه على نفسه أظهر أن الوقائع التي يرويها المريض أثناء جلسات العلاج هي أقرب إلى الخيالات والهوامات منها إلى الحقائق، ولا أساس لها في الواقع، إلا أساس رغبة المريض ذاتها بذلك إذ تصارع الغريزة المقاومة فترة من الزمن في ضوء الشعور الكامل بالرضا، وبتحقيق هذه الرغبات، ويقول "فرويد" "أطلقت على هذه العملية "الكبت"².

والكبت هو حبس لكل رغبة «لا يمكن تحقيقها على مستوى الواقع، فيلجأ المريض إلى إشباع رغباته (غالبا ما تكون جنسية) في لاوعيه» حتى يخيل له أثناء عملية التداعي أنه حققها على مستوى الواقع.

أما الطريقة الثالثة التي استند عليها تحليل "فرويد" النفسي فكانت "الأحلام" باعتبارها النافذة التي يطل منها اللاشعور.

2-3- تفسير الأحلام عند "فرويد":

الطريقة الثالثة التي اعتمدها "فرويد" في تحليله هي تفسير الأحلام ، ولقد تعرض إلى ظاهرة الأحلام ، باعتبارها نشاط إنساني يحقق ، الانسجام والرضا من خلال عملية التنفيس التي يحدثها، وينجم عن ذلك توازن لاشعوري يكتشفه الحالم نفسه ، وقد فسر الإنسان الأحلام كرسالات إلهية موحى بها ، كما فسر لها البعض على أنها انعكاسات للتفاعلات النفسية والاجتماعية للمدركات الحسية وقد تكون أيضا رغبات تنفس عن نفسها أو تحقق الترابط بين جزئيات الأحداث اللاشعورية في عالم حر غير مقيد لا يخضع لهيمنة أي سلطة ، بحيث يفسح المجال لمكبوتاته اللاشعورية أن تعرب عن نفسها، ويمنحها حق التواجد دو كما رقيب بمنع تشكلها وخروجها .

يقول "فرويد" في حقيقة الأحلام وسبب حدوثها، أو إلى من تعزو حدوثها ما يلي :

1 - ينظر: المرجع نفسه، ص 245.

2 - سيغموند فرويد: حياتي والتحليل النفسي، ص 36.

Aune époque que nous pouvons nommer préscientifique ,l'humanité n'était pas en peine d'interpréter ses rêves , ceux dont on se souvenait au réveil, on les considérait comme une manifestation bienveillante ou hostile des puissances supérieures, dieux ou démons , avec l'éclosion de l'esprit scientifique , toute

¹ cette ingénieuse mythologie a cédé le pas à la psychologie ,

وهو بذلك يؤكد الرأي السابق، حيث يرى أنه في فترة يمكن تسميتها بما قبل العلمية - لم تهتم الإنسانية بتفسير أحلامها ، خاصة التي نتذكرها عندا استيقاظنا من النوم مباشرة، والتي نعتبرها تجلي لقوى خارقة موحى بها من قبل الآلهات أو الشياطين وهنا تتداخل هذه الآراء والأفكار مع علم الأساطير ، هذا الأخير مهد الطريق التحليل النفسي الفرويدي خاصة.

تفسير "فرويد" للأحلام طغى عليه الطابع الجنسي البحث، حيث لا يكاد يفسر حلم، إلا ووجد كل رموزه جنسية وهذا ما لم يلق استحسانا من قبل كثير من الباحثين، ومنشأ هذا التصور الفرويدي هو ملاحظته «أن الدافع الجنسي قوي عند المرضى الذين يترددون عليه للعلاج من أنواع العصاب، وقد يكون واضحا أشد الوضوح أو مستترا، إلا أنه مايلبت أن يكشف عن نفسه ويعلن عن وجوده»²

إن إصرار "فرويد" على مبدأ الجنسية المصاحبة لآليات التفسير الحلمي مردها إلى دراساته الكثيرة التي أقامها أثناء علاج مرضاه، والتي غالبا ما يكون مصدرها جنسي "فرويد" يجهد الكبير في هذا المجال يحاول أن يقف على معنى الحلم الحقيقي بصرف النظر عن المعنى الظاهر له و الذي قد يبدو سخيلا أحيانا، وهذه التداعيات الحلمية قد تعين المفسر على تفسير الحلم ، وإن يضع يده على الأصول الحقيقية للحلم، وهي أصول من الرغبات والذكريات، والغالب أنها رغبات محرمة وذكريات حول مسائل تستثير الندم أو الشعور بالخجل، فمثلا قد يحلم الحالم بأنه يصعد جبلا، ويذهب "فرويد" إلى القول بأن الصعود رمز للعملية الجنسية.

1- Sigmund Freud , le rêve et son interprétation ,P. 7

1- عبد المنعم الحفني ، موسوعة عالم النفس ، ج 17 ، ص 21

لقد نقل "فرويد" أفكاره هذه إلى تلاميذه ، فبعد أن نشر كتابه تفسير الأحلام ، اشتهر وذاع صيته، خاصة وأنه وضع يده على جانب مهم من الحياة اللاشعورية ، إلا أن هناك من تصد لأفكاره واعتبرها مغالاة في الجنس و انه شوه الأحلام بطابعه الجنسي المخل.

يقدم "فرويد" في كتابه تفسير الأحلام نظرية تتعلق بعمل الحلم ،أي الميكانيزمات أو الحيل اللاشعورية التي تتحول بها أفكار الحالم المعقولة إلى صور حلمية غير معقولة أحيانا كثيرة.

ففي النوم تضعف الرقابة ولكنها لا ترفع نهائيا ، والترميز الذي تلجأ إليه الرغبات في الأحلام هو إحدى الوسائل التي تستعين بها للتخفي و التمويه¹ وتستخدم الأحلام ضمن ما تستخدم بخلاف الترميز ، التكتيف والنقل.

أ- / النقل:

يتطلب تأويل الحلم فهم آلية عملية النقل المسؤولة مباشرة عن الطابع الترميزي للوقائع المشاهدة ، فأغلب معاني الحلم لا تعرض إلا من خلال مظاهر أخرى ذات طابع تمثيلي ، و يدعو ميكانيزم النقل إلى ضرورة الاستعانة بحياة الحالم ،فهو المفتاح الأساسي لتأويل حلمه.²

إن حوادث الحلم قد تنتقلنا إلى التفكير في أمور أخرى نهتم بها ونؤكد عليها ، ونتريث عندها ويطول شرحها، الأمر الذي قد يعنى أنها هي المقصود ، بالمعنى الحقيقي للحوادث وليس ما يظهر لنا منها، غير أن النفس تمهر في النقل من المعنى الحقيقي أو عقدة الحلم إلى الإحداث الظاهرة، وذلك ما يعنيه "فرويد" بالنقل.

ب/ التكتيف:

ويعبر عنه بالتفاوت الموجود بين الشكل والمحتوى في الحلم، إذ يبدو شكل الحلم وكأنه يضيق بغزارة المعاني التي يحتوي عليها، هذا يدل على أن المشاهد والرموز التي

1- ينظر : المرجع نفسه، ص 21 ، 22

2- حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، المغرب 2003 ، ص 150

تتقن بطريقة لإرادية لتشكيل عناصر الحلم، تعمل دائما على تكثيف التجربة الواقعية بجوانبها النفسية والخارجية وإدراجها في نسق إخراج جديد يفتح بعض الأفاق المجاوزة للتجربة نفسها، إما في اتجاه التخويف أو التحبيب أو النصيحة.¹

ج/ الترميز:

الأحلام قد تأتينا عنيفة، والغالب أن تحمل رموز مردها إلى رغبات وذكريات بعيدة تعود إلى مرحلة الطفولة، وبالرغم من أشكالها البسيطة إلا أن ما تخفيه يحمل في طياتها رموزا ذات بعد جنسي، فالصعود، والمسدد، والدكان كلها تعبر عن عضو الذكورة والمجوهرات تعبر عن مفاتن المرأة -حسب فرويد- فآليات إشتغال الحلم تأتي بهذا الترتيب، الأول أن يبتسر الحلم ويتكثف ويتصاغر حتى لتستطيع أن تحكيه في كلمات أو سطور، مع أنه في الواقع يتحدث عن حوادث تستغرق أزمانا وقد تبلغ السنوات.

في الأخير يمكن القول أن "فرويد" أصاب كثيرا في نظريته حول الجنس، بصفة عامة، منطلقا في ذلك من نتائج أبحاثه، والتي لا يمكن أن يتجاهلها القارئ و الباحث معا، كونه كشف جانب مهم من الحياة الداخلية للإنسان، وبوسائله المعروفة في مجال التحليل النفسي أمارط اللثام على عالم اللاشعور الذي يكبت فيه الكثير من الغرائز ذات الطابع الجنسي المحرم - لكن ربما - ما يعاب على "فرويد" هو مغالاته في الحديث عن الشهوة الشبقية، وتزمتها الشديد لهذا الأمر، حتى غدا أي تحليل يقوم به يأخذ هذا المنحى، ويفسر سببه في ضوء الجنسية؛ والأكد أن الجانب اللاواعي يحمل في طياته الكثير من القضايا الحساسة والتي يتعذر أحيانا الخوض فيها، و إذا قلنا قضايا حساسة فإنما يعنى بها الحياة الجنسية، هذه الأخيرة تمثل مركزية الإنسان وسر وجوده لينعم بحياة هادئة يمتلك فيها سلاحه الذكوري الذي لا يطيب له العيش دون أن يؤدي دوره على أكمل وجه، ويعبر عن فحولته.

"فرويد" على هذا الأساس ، وعلى الأرجح أصاب في التحليل و اخطأ في التعليل وقام "فرويد" أيضا بتحليل زلات اللسان ، أو العثرات التي تصدر منا دون قصد وقد خصص كتابا عالج فيه هذا الموضوع يصف فيه كيفية حدوث الهفوات والأخطاء غير المقصودة. يقول في كتابه الموسوم بـ "مدخل إلى التحليل النفسي": «القفوات التي تحدث عندما ينطق المرء أو يكتب، عن انتباه أو بدون انتباه، كلمة غير تلك التي كان يريد أن ينطق بها أو يكتبها (زلة)، أو عندما يقرأ... كلمة غير تلك التي هي مطبوعة أو مسطورة (قراءة مغلوطة)...»¹

2-4- الدعامات الجوهرية للحياة النفسية :

يرى "فرويد" أن كل سلوك وراء دافع شعوري أو لا شعوري ، ويسعى إلى غرض ما حتى في الأفعال اللاإرادية، أو التي تبدو غير مقصودة، كفلتات اللسان، وزلات القلم والنسيان، ويرى أن هذه الأفعال تنطوي على قصد دفين لا شعوري له دلالة ومعنى ويؤدي غرضا مهما في الحياة النفسية، والحياة العقلية كذلك والتي قسمها العلماء إلى ثلاث مناطق وهي منطقة الشعور، منطقة ما وراء الشعور، ومنطقة اللاشعور- وهي المنطقة التي يوليها "فرويد" اهتماما بالغاً في جل أبحاثه-
أ/ الشعور:

يضم وظيفة الإدراك للجهاز الحسي البشري وجميع التصورات والمشاعر التي يعيشها الإنسان، كما أنه حدس الذات لأحوالها وأفعالها وانفعالاتها ، فمنطقة الشعور هي موطن الأفكار والتجارب العقلية التي يشعر بها الإنسان في حالة اليقظة، وهي على ذلك الحالة النقيض للنوم وللغيبوبة.²

1- سيغموند فرويد ، مدخل إلى التحليل النفسي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط1 بيروت 1980 ، ص 20

2- ينظر: شكري عزيز ماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للنشر، ط1، بيروت 1984 ، ص 107

ب/ ما وراء الشعور:

وتتضمن هذه المرحلة جميع التصورات وجميع المواقف التي لم يتم الوعي بها في وقتها « ولكنها صالحة للاستدعاء إلى منطقة الشعور بالوسائل العادية كتداعي المعاني وذكر المنبهات التي تكون في العادة كلمات»¹

ج/ اللاشعور:

وهي المنطقة التي تكون فيها العمليات اللاشعورية موضوع الكبت اللاشعوري، «ولا تصبح الذكريات والرغبات اللاشعورية شعورية بسبب المقاومة التي تعترض طريقها إلى الوعي»²

يتميز العقل الباطن بأن مضامينه لا يمكن أن تصبح واعية لأن رقابة ما قبل الوعي تمنع عنه الوعي ، فحالة ما بعد الوعي هذه هي مجموعة قيم مكبوتة يصعب إخراجها إلى واقع الحياة اليومية إن معظم التجارب رغبات لم تتحقق، أو أنها أحاسيس في الغالب ذات طابع جنسي يخشي الإنسان إخراجها أو التحدث فيها ، فيرسلها إلى هذا المكان لتقبع فيه دون أن يستطيع البوح بها في مجتمع له قيوده وضوابطه.

ولا يمكن استدعاء المكبوت إلى منطقة الشعور إلا بوسائل غير عادية ومن هذه الوسائل التنويم المغناطيسي، الأحلام ، الاضطرابات العصبية ... وغيرها من وسائل التحليل النفسي ، وفي هذه الحالات تخرج الرغبات المكبوتة و الأفكار الدفينة ... مثال ذلك : أن يحب الولد أمه ويدرك ان ذلك من المحرمات ، وأنه غاش للمحارم ، فلا يستطيع الكلام بهذا الأمر ، ولا أن يعبر عن مشاعره مخافة ما قد ينزل به من عقاب ، فلا يجد بذلك حلا إلا أن يخزن كل ما يجول بخاطره في هذه المنطقة ... وهي الإضافة التي تميز بها "فرويد" عن سابقيه.

3- المرجع نفسه ، ص 107

1- عبد المنعم الحفني ، موسوعة عالم علم النفس، قسم الدراسات في دار نوبلس ، ط1 ، ج17 ، لبنان 2005 ، ص 315

II - تكوين الشخصية عند "فرويد":

تتألف الشخصية عند "فرويد" من ثلاثة أجهزة رئيسية، كل جهاز له دور هام في حياتنا النفسية، وبموجبه يكون الإنسان سويًا أو على النقيض من ذلك غير سوي، وهي: الهو، الأنا، والأنا الأعلى.

أ/الهو Id:

في أبسط تعريفاته يمكن القول أن الهو هو الجزء البدائي من الجهاز النفسي أي أنه يسعى إلى تحصيل مبدأ اللذة، وهو انفعالي لا يعرف المكان ولا الزمان.

يهدف مبدأ اللذة إلى تخليص الشخص من التوتر أو الهبوط بكمية التوتر إلى مستوى أقل، ويتم التوتر في صورة ألم أو ضيق، بينما يتمثل التخلص من التوتر في شكل لذة أو إشباع¹

فالهو إذن دافقات لاشعورية، تتألف من غرائز ورغبات ملحة وتمتاز بجموحها في طلب إشباعها، وإنكارها لكل عرف أخلاقي، فما يطمح إليه اللهو، هو السعادة المرجوة من أي فعل قد يرتقي به إلى مرحلة النشوة واللذة، دون أن يكبح جموحه أي نوع من العادات أو العرف السائد في مجتمع ما. فهو لا يعرف الصواب والخطأ كما أنه غير منظم، يهدف فقط إلى إرضاء رغبات الجسم.

يقول "الناقليسي" أن مضمون الهو كل ما هو موروث، كل ما يظهر عند الميلاد كل ما هو مثبت في الجبلة، يتألف قبل كل شيء من الميول الغريزية الصادرة عن التنظيم الجسدي.²

فالهو جانب غامض من الشخصية، لا سبيل للوصول إليه، ما يعرف عنه، هو فقط نتيجة لتجارب أقيمت على بعض المرضى المصابين بالعصاب، فالإنسان الذي يقضى

1- كلفن هال، أصول علم النفس الفرويدي، ص 25، 26

2- ينظر: محمد أحمد الناقليسي، فرويد والتحليل النفسي الذاتي، دار النهضة العربية (د ط)، بيروت 1988، ص 46

فترة طويلة في أحلام اليقظة يحقق فيها ما عجز عن تحقيقه في واقعه، يتحكم فيه الهو، يقول "فرويد" «إن الهو لا يفكر، الهو يرغب أو يعمل فقط»¹

ب/ الأنا Ego:

الأنا هو وعي الفرد بنفسه ، وتجربته عن نفسه ، وهو جزء الشخصية الذي يحتك بالحياة والواقع .

يقول "فرويد" « أن مهمة الأنا هي حفظ الذات ، وهو يؤدي هذه المهمة فيما يتصل بالعالم الخارجي ، بتعلمه كيف يتعرف على التنبيهات ، و بمراكمتها في الذاكرة - في الذاكرة - الخبرات التي تمده بها هذه التنبيهات ، وبتحاشيه التنبيهات المفرطة في قوتها (بالهرب) ، وبتوصله أخيراً إلى تعديل العالم الخارجي على نحو موائم ولصالحه (النشاط)، أما في الداخل ، فهو يتصدى لمواجهة هذا باكتسابه السيطرة على مطالب الدوافع الغريزية، وبتقريره ما إذا كان من الممكن إشباع هذه الدوافع ، أو ما إذا كان من الأنسب إرجاء هذا الإشباع إلى حين موآت أو ما إذا كان من الواجب خنقها أصلاً»² و يقول "فرويد" أيضاً في موقع آخر « حيث تكون الهو يكون الأنا»³

فالأنا على هذا الأساس يتحكم في الهو فهو مسؤول عن صد أو كبت الحاجات الغريزية الصادرة عنه، ويحاول أن يبقيه متوازناً، كما يحاول تكييفه والظروف الخارجية المحيطة به.

ج/ الأنا الأعلى Super-ego:

يمن التعبير عن الأنا الأعلى على أنه هيئة خاصة، تترسب فيه كل القيم المفروضة من سلطة الأبوين، فهو منطقة التعيين بالوالدين حيث يأمران وينهيان بحسب العرف الأخلاقي .

3- كلفن هال ، أصول علم النفس الفرويدي ، ص 31

1- سيغموند فرويد، مختصر التحليل النفسي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر ط1 ، بيروت 1981 ص 9

2- إيريك فروم ، أزمة التحليل النفسي، ترجمة طلال عتريسي، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1 ، بيروت 1988 ، ص 28

تسند للأنا الأعلى أهم الوظائف فإذا كان الأب شديداً عنيفاً، قاسياً فإن الأنا الأعلى يتناول هذه الصفات منه ، هو في علاقته مع الأنا يعيد تأسيس السلبية التي يفترض أنها كانت مكبوتة ، ويصبح الأنا الأعلى سادياً، بينما يصبح الأنا مازوشياً¹

في الأخير يمكن القول أن الأنا الأعلى هو صوت المجتمع ، والقيم المثلى بحيث لا بد للأنا من الانقياد لأموا مر الأنا الأعلى ، وبقدر ما يشكل هذا الأخير قوة ثالثة فلا مناص للأنا من أن يعمل لها حساباً، كتحول (كون) السلطة الداخلية الكامنة في الأعلى والمتمثلة في الوالدين تملئ عليه مجموعة من القيم والضوابط المتشددة ، فلا يسع الأنا الأعلى إلا في أن يعارض اللهو ويناقضه ، بل ويعارض الأنا أيضاً حينما يستجيب للهو ويتفق معه في محاولة منهما لبلوغ اللذة.

II-1- نظرية الدوافع الغريزية:

تعتمد هذه النظرية على بنية الجهاز النفسي ووظيفته، فالهو ينزع إلى إشباع حاجاته الفطرية، ولا يعني اللهو بحفظ الحياة ولا باتقاء الأخطار، إلا أن الأنا تقع على عاتقه هاتان المهمتان (حفظ الحياة واتقاء الأخطار)، حيث يحاول الوصول إلى الإشباع بطريقة أقل خطراً وأكثر حذراً مع أخذ معطيات العالم الخارجي بعين الاعتبار، أما الأنا الأعلى فمهمته الأساسية هي الوقوف في وجه كل إشباع أيا كان نوعه.

يطلق "فرويد" على القوى التي تعمل خلف حاجات اللهو الأسرة ، والتي تمثل في الحياة النفسية المتطلبات الجسمانية الشهوانية ، اسم الدوافع الغريزية وتعتبر هذه النظرية أهم أركان نظرية التحليل النفسي ، ومع ذلك فهي أقل تكاملاً ، لأن مدارها على الغرائز وهي من المفاهيم المختلفة بشأنها كثيراً في البيولوجيا، وثار حولها الكثير من الجدل في علم النفس.²

3- رينيه ويليك، دوستوفسكي، ترجمة: نجيب المانع، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، (د ط) ، بيروت 1968 ، ص 172

1- عبد المنعم المليجي الحفنى ، موسوعة عالم علم النفس المجلد 3 ، ج 24 ، ص 340 .

إلا أن "فرويد" يرى أنه من الممكن تمييز عدد غير محدود من الغرائز، كما أنه باستطاعتنا رد هذه الغرائز إلى غريزتين أساسيتين هما :

1-1- غريزة الإيروس Eros *

يقول "فرويد" في هذا النوع « أن هدف الإيروس إنشاء وحدات متعاضمة الحجم باستمرار بغية صونها ، وبكلمة واحدة هدف ربطى ¹»

يتحدث "فرويد" هنا عن غريزة الحياة التي يقع فيها التعارض بين غريزة الأنا وحفظ الذات والجنس، باعتبار الإيروس دافعا إلى الحب و التكاثر والبقاء، و الحقيقة أن هذه الغريزة تستمد طاقتها الأساسية من الأنا و الهو قبل تمايزهما وتحديدًا في مراحل الطفولة الأولى . وقد أطلق "فرويد" على هذه الطاقة اسم الليبدو Libido ، وهو يرادف الشهوة واللذة الجنسية وقد استخدمه "فرويد" بمعنيين ، ففي هذا السياق عنى به الطاقة النفسية عموما والمنصرفه إلى أي نشاط بدني نفسي ، و الليبدو في هذه المرحلة يؤكد معنى حب الحياة للذات و النوع والموضوع ، كما يدعم الذات ويبقى على الأنا الذي يكون به في الأخير التكاثر وممارسة الجنس.

1-2- غريزة الثاناتوس Thanatos *

تعرف هذه الغريزة بغريزة التدمير ، وهي على النقيض من غريزة الحياة يقول "فرويد" في ذلك : «أما هدف الغريزة الأخرى (غريزة التدمير)، على العكس ، فهو فصح الروابط كافة، وبالتالي تدمير كل شيء ، ومباح لنا أن نفترض أن الهدف النهائي لغريزة التدمير إرجاع الحي إلى الحالة اللاعضوية ولهذا نسميها غريزة الموت»²

أدرج "فرويد" ضمن هذه الغريزة غرائز العدوان والتدمير والموت تنزع إلى إعادة الإنسان إلى ما قبل مرحلة التشكل ، وهي حالة تتميز بالسكون والثبات .وتوجهه دوافع

* Eros : هو إله الحب عند الإغريق

2- سيغ蒙德 فرويد ، مختصر التحليل النفسي ، ص 12

* Thanatos: في الأسطورة الإغريقية يعرف ثاناتوس وهينوس بأنهما المسؤولين عن الموت والتدمر باعتبارهما من طبيعة واحدة

1- المرجع السابق ، ص 12

الموت بما يعرف في التحليل النفسي بمبدأ "النيرفانا"¹، وهي لفظة تعنى الدمار و الفناء (أي أنها تحمل كل معاني الموت) وتعنى إنكار إرادة الحياة ، والميل إلى تحطيم الذات و النوع ، وقد تكون هذه الرغبة مكبوتة في داخل الفرد، إلا أن عدوانيته ما تلبث أن تظهر للعالم الخارجي ، بعدما يكون قد تخلص من حب البقاء في ذاته، ليفضي إلى الفناء .

إن الغريزتين الأساسيتين تتعارضان ، أو تتراكبان في الوظائف البيولوجية كما يقول "فرويد"، كما أنهما تشتركان في مواقف كثيرة . ففعل الأكل مثلاً يستلزم تدمير موضوع ما على أن يعقبه تمثل هذا الموضوع بحيث يهدف إلى إدماجه وتسخيره لغريزة الحياة ، في حين يعتبر الفعل الجنسي عدواناً ينزع إلى تحقيق اتحاد أعمق و أوثق.

لكن إن طغت غريزة الموت على الحياة، هنا يكون الفرد غير سوي؛ ويبرز دور التحليل النفسي في إعادة هذا الفرد إلى توازنه الطبيعي في حين الحالة الإيجابية هي أن تسيطر غريزة الحياة على الفرد، ليصل الجسم إلى أفضل حالاته ، دون أن ننسى الحياة النفسية التي ستكون بلاشك متوازنة وهادئة.

III- تطور الوظيفة الجنسية:

إن ما هو متعارف عليه اليوم، أن الجنسية البشرية تهدف إلى تحقيق الاتصال الجنسي بين فردين من جنس مختلف بغية التناسل، والطريق إلى ذلك هي النظرات الملتهبة بمشاعر الحب، والقبلات، والنظر إلى جسم الشريك، وغيرها من الأساليب التي تنزع إلى الوصول للحظة الاتصال الجنسي، وهذا التصور الشائع في كل الثقافات (غربية أو عربية) ، تعرضت للانتقاد من قبل "فرويد" خاصة عندما رأى أن الناس يؤكدون على أن النازع الجنسي يظهر عند البلوغ.

يكتمل في هذه الفترة زمن النضج الجنسي حين يكون الفرد في هذه المرحلة واعياً تماماً لأعضائه الجنسية، وللدور الذي يمكن أن تقوم به، إلا أنه سرعان ما أضاع بعض الوقائع - وهي معروفة - و لكنها لا تدخل في هذا الإطار، أهمها «أن بعض الأشخاص

لا ينجذبون إلا إلى أنباء جنسهم، وتحقق لهم اللذة عند استجابة الطرف الآخر لنزواتهم وشهوانيتهم المحرمة، ومما يسترعي الانتباه أيضا أن اللذة التي تساور بعض الأفراد لا تصدر، وإن حافظت على طابع جنسي تام، عن المناطق التناسلية أو لا تستخدمها بصورة عادية، ويسمى هؤلاء الأشخاص بالمنحرفين.

ومن الواضح أيضا أن بعض الأطفال - الذين يعدون لهذا السبب منحطين - يهتمون في وقت مبكر للغاية بأعضائهم التناسلية التي تظهر عليها علائم التهيج¹. إن الاهتمام بهذه الوقائع الهامة، أثار ضجة كبيرة خاصة على مدرسة التحليل النفسي التي شددت عليها - إلا أن هذا الاكتشاف أسفر عنه اكتشاف آخر أكثر دقة، وأهم النتائج المتوصل إليها هي :

- التأكيد على أن الحياة الجنسية تظهر في مرحلة الطفولة الأولى و بالتحديد عقب الولادة، و بالتالي فإن مرحلة البلوغ هذه ليست بالنتيجة الصحيحة.

- يجب التمييز بين ما هو جنسي وما هو تناسلي، فالأول هو الأعم، والأشمل وكثيرا ما تطل نشاطات لا تمس الأعضاء التناسلية قط.

أما ثالث هذه النتائج، فتتعلق بالحياة الجنسية الوظيفية التي تتضمن مهمة حصول الفرد على اللذة الجنسية من مناطق جسدية، وهذه الوظيفة توضع لاحقا في خدمة التناسل، غير أن هاتين الوظيفتين لا تتطابقان على الدوام تمام التطابق².

III-1-مراحل نمو الشخصية وتطورها :

بناءا على هذه المعطيات توصل "فرويد" إلى القول بوجود دورتين جنسيتين في حياة الإنسان، أولاهما - وهي الأهم - تمتد من وقت الميلاد إلى سن الخامسة، و الثانية تمتد من البلوغ إلى الموت، وانطلاقا من هذه النظرية قسم "فرويد" مراحل تطور الوظيفة الجنسية وهي نابعة من نمو الطفل، حيث تظهر مناطق إيروسية* جديدة:

1- سيغ蒙德 فرويد، مختصر التحليل النفسي، ص 16

1- ينظر : محمد أحمد النابلسي، فرويد والتحليل النفسي الذاتي، ص 53

*- المنطقة الإيروسية : هي المنطقة التي تحدث عنها اللذة

1-1- المرحلة الفموية:

وهي الطور الأول من الحياة الجنسية، حيث أن الفم هو أول عضو يظهر بصفته منطقة شهوية، «تترافق مع الدافع إلى إدماج* incorporation الموضوعات»¹؛ فالفم إذن هو منبع اللذة حيث يتم الحصول عليها بوضع الأشياء في الفم أو العض، أو المص، فالطفل يتلذذ وهو يمص ثدي أمه، ويعود عليه فعله هذا بالرضي، ثم مايلبت أن يكبر حتى يستبدل الثدي بمصه إبهامه ومادامت الحاجة إلى المص تنزع إلى توليد لذة، فمن الممكن ومن الواجب أن توصف بأنها شبقية فمية (فموية) .

وعلى ذلك فللم خمس أنماط من الوظائف على أقل تقدير :

تناول الأشياء في الفم هو النموذج الأول للاكتساب، والإمساك بالأشياء هو النموذج الأول للتنشيط بالأشياء، والعض نموذج للتدمير، والبصق نموذج للنبد؛ والازدراء، وإطباق الفم نموذج للرفض والسلبية²

إن هذه الأنماط الخمسة من النشاط الفمي يمكن أن تلاحظ في كثير من الأوقات التي يحاول الطفل فيها، أن يجد طريقة تشعره باللذة والرضا جراء هذه العمليات. والتغذية أيضا تشبع هذه الرغبة، ولكن لابد أن لا نخلط بين البعد الفيزيولوجي والبعد السيكولوجي.

1-2- المرحلة الشرجية :

تظهر في هذه المرحلة بعض الدوافع الغريزية السادية، والتي تبدو لأول وهلة وكأنها تتسم بالعدوانية، ذلك أن الطفل يستمد لذة إيروسية من الإخراج والتخريب، ويلاحظ في هذه المرحلة أيضا أن إشباع الليبيدو يتم عن طريق صرف الفضلات، بحيث تجلب للطفل الراحة، لأن معناه القضاء على مصدر التوتر والقلق.

*- إدماج : عملية يقوم فيها الشخص بإدخال موضوع ما إلى داخل جسده واحتفاظ به هناك ومع أنه ذو صلة مفضلة مع الفم، إلا أنه يعيش أيضا مع مناطق إيروسية أخرى، ومع وظائف أخرى.

2- تيري إغلتن، نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة (د ط)، دمشق 1999، ص 260

1- ينظر : كلفن هال، أصول علم النفس الفرويدي، ص 124

ويقول "فرويد" في هذا الشأن «... نعتقد أن السادية مزيج من دوافع غريزية ليبيدوية خالصة ومن نوازع تدميرية خالصة ، وهو مزيج يدوم أبد العمر»¹

فالسادية هي نوع من تحقيق الإكتفاء حيث يبرز دورها في الطور الثاني كما أنها تتحوا منحى آخر وهو الرغبة في التدمير، وهاتان الرغبتان هما من صفات الإنسان ، حيث تدوم طول العمر.

1-3- المرحلة القضيبية:

وهي المرحلة الهامة ، التي تستثار فيها أهم مناطق اللذة في الجسم ، وتشمل الأعضاء الجنسية، وهذا الطور يسبق الحالة النهائية للحياة الجنسية ، أو على الأقل تشبهه شبحا كبيرا .

في هذه الأثناء يلعب القضيب الدور الأساسي في حياة الذكر، لأن الأعضاء التناسلية الأنثوية تبقى مجهولة في هذه الفترة .

طفل هذه المرحلة يفهم العملية الجنسية والولادة... ، وحين يسعى لتفسير الظواهر الجنسية، يأخذ بنظرية المخرج*، وانطلاقا من هذا الفهم ، يدخل الذكر في الطور الأوديبى، فيشرع في العبث بقضيبه ، وتصحب هذه العملية تخیلات ذات صلة بنشاطه الجنسي نحو أمه ، وفي هذه الأثناء تحدث صدمة للطفل أو بالأحرى صدمتان متزامنتان، التهديد بالخصاء، وفقدان المرأة للقضيب .

أمام هذا التهديد يصاب الطفل بارتباك شديد ، ورضة عنيفة، تضعه أمام خيارين: «إما الحفاظ على استثماره النرجسي لذكره ، وإما الاحتفاظ بتعلقه الشبقي للأم ، وأمام هذه التأرجح ينتصر الرهان الأول إذا ما سارت الأمور سيرا طبيعيا ، فيتخلى عن تعلقه الشبقي بالأم ، ويحتفظ بذكره»²¹

2- سيغmond فرويد ، مختصر التحليل النفسي ، ص 18

* - نظرية المخرج: cloaque تصور طفلي يحسب أن الأطفال نظير البراز يولدون من الخلف، أي من الشرج.

1- عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة، المركز العربي للأبحاث النفسية والتحليلية، دار الفارابي، ط1، بيروت 2004 ،

إن هذا الاكتشاف المحبط للطفل يعقبه لا حقا مرحلة الكمون* بكل نتائجها أما الفتاة فحين نقنتع بعدم ملكيتها للقضيبي أو على الأصح تدرك أن البظر هو مكافئ للقضيبي ، تنطوي على نفسها ، وقد تعرف عن ممارسة حياتها الجنسية عزوفا تاما.

1-4- المرحلة التناسلية:

عقب فترة الكمون تبدأ الغريزة الجنسية في النمو، إذ يندمج الطلب العام للذة بالوظيفة الجنسية، ولا يكتمل التنظيم إلا مع البلوغ ، فيبدأ المراهق في الانجذاب إلى الطرف الآخر بغية الوصول إلى الاتصال الجنسي ، وتجرى الأمور في هذا الطور على النحو الآتي :

1. يستبقى جزء من الطاقات اللببيدية الطفلية في شكلها الأساسي.

2. يدمج قسم من الشحنات اللببيدية الطفلية بالوظيفة الجنسية ، التي تكاملت بعد البلوغ، لتشكل الأفعال الثانوية أو التمهيدية، بحيث ينشأ عن إشباعها ما يعرف بالذة التمهيدية .

3. يجري استبعاد بعض المطالب بطرق مختلفة ، إما بكبتها ، أي يتم طمسها في عالم اللاشعور، أو عن طريق تهذيبها أي ما يعرف في علم النفس بالتسامي* حتى لا تكون جنسية و إنما تعدل دورها غير الشبقي في الأنا (تكون ذات طابع خلقي).¹

إن هذا التنظيم لا يتم بدقة في أوقات يكون الإنسان قد أصيب برضة في مرحلة طفولته، فالسلوك غير السوي مايلبث أن يعلن عن نفسه، و يحاول أن يجد طريقا لإشباع رغباته ، فتظهر الجنسية المثلية وهؤلاء هم المنحرفون.

*- مرحلة الكمون: وهي المرحلة التي تقع فيها جملة من التغيرات، حيث تختار الغرائز الجنسية طرائق مختلفة لما كانت عليها في السابق وبالتالي ستهذب هذه الغرائز.

* - التسامي: sublimation هو تحويل الطاقة المتصلة بالرغبات المحرمة والدوافع الممنوعة كالرغبات العدوانية أو الجنسية المحرمة إلى توجهات اجتماعية وثقافية وفنية سامية ونافعة.

1- ينظر : محمد أحمد النابلسي ، فرويد و التحليل النفسي الذاتي ، ص 56

IV- التحليل النفسي للأدب:

مما عرف عن "فرويد" أنه كان أكبر قارئ للأدب في عصره، وكان يقدر قيمة الأدب والأدباء بصفة عامة ، فانكب نتيجة لذلك على دراسة النصوص الأدبية، والأعمال الفنية وفق منهج التحليل النفسي ، حتى أدت النصوص الأدبية دور الوسيط بين العيادة و النظرية ، أسفرت عن نتائج بلغت شأوا عظيما في مرحلتها ، وحتى اليوم مازال الكثير من الأدباء و النقاد يحاولون إعادة قراءة " أوديب " "سوفوكليس" " وهاملت" "شكسبير" وغيرهما من أعمال " فرويد " المطولة نوعا ما في هذا الجانب .

IV-1- "فرويد" واكتشاف عقدة أوديب:

إن التعريف المبسط لعقدة أوديب ، والمتعارف عليه أيضا هو « الرغبة المحرمة بامتلاك الأم، والرغبة في قتل الأب» ففي غمرة القلق النظري، ينتبه "فرويد" لمأساة " سوفوكليس" «أوديب ملكا»، إلا أن ما يفتقر إليه "فرويد" هو القراءة المنهجية للمأساة ، غير أن تمهيد «جان ستاروبينسكي» هو أول دراسة كاملة يكرسها "فرويد" لـ "أوديب ملكا"، من خلال اهتماماته النظرية، و "ستاروبينسكي" يقول في بداية الاهتمام بهذا العمل ما يلي :«في 21 أيلول من عام 1897 عاد فرويد إلى فيينا من إجازته الصيفية، وكتب إلى صديقه الألماني "ويلهم فليس" Wilhelm Fliess وبغير انفعال ظاهر أنه لم يوفق في أبحاثه، و انه عدل عن فكرة «الإغواء الجنسي المبكر» التي كان قد جعل منها الجرح الرئيسي في طفولة المصابين بمرض الهستيريا ، فكتب يقول في هذه الرسالة : «لا أدري إلى أين وصلت في أبحاثي ،فأنالم أستوعب نظريا لا ظاهرة الكبت و لا ما ينتابها من طاقات متضاربة، لكنه مازال يواصل تحليل مشاعره الذاتية ولم يستبد به اليأس»¹

إن المأساة تلهب المشاعر ، فتجعل من المشاهدين يتعاطفون مع الشخصيات خاصة وإن كان ما حل بهم خطير ، نظير مسرحية " أوديب " حيث تعاطف كل من شاهد هذه

1- جان ستاروبينسكي ، النقد والأدب ، ترجمة : بدر الدين القاسم ، مراجعة : أنطوان المقدسي ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،

(د ط) ، دمشق 1976 ، ص 261

المأساة، أو سمع عنها، مع البطل "أوديب" إلا أن ميزة هذا النوع من المسرحيات تقضي إلى التطهير وهو أن نشعر بالخوف والشفقة تجاه البطل ، وهذه العملية تؤدي إلى نوع من التنفيس عن ما بداخلنا وهذا ما لجأ إليه "فرويد" في معالجة بعض مرضاه من الهستيريا إلا أن سر هذا الانفعال لا يفهم إلا إذا ارتبط بعودة المكبوت .

قال "فرويد" « لقد أنست في نفس ، كما أنست عند غيري من الناس ، عاطفة الهيام بالوالدة، و عاطفة الحسد نحو الوالد ، و أظن الأطفال جميعا يشتركون في هذه المشاعر... فإن صح ذلك أدركنا ما تحدثه مسرحية "أوديب" مع وقع شديد رغم كل 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 شب في يوم من الأيام على عاطفة أوديب أو أنها اعتلجت في خاطره و خياله ، ولهذا يعتريه الجزع حين يرى هواجسه الخفية تنتقل إلى حيز الواقع ويتم تنفيذها كذلك ترتعد فرائصه على قدر ما يشتد عامل الكبت الذي يفصل بين طفولته الغابرة ووضع الراهن»¹

لقد أقر "فرويد" بوجود هذه النزعة الجنسية انطلاقاً من تحليله لذاته وعمها على كل الأطفال في هذه السن، ويمكن ترجمة "الفكر الفرويدي" في هذا المقام كما يلي:

يقول "فرويد" وإن تلميحا (أنا مثل أوديب) أو بصورة أخرى «أوديب هو إذن نحن»²، حيث يرى أن "فرويد" الطفل يجسد تماماً البطل "أوديب" وتعتريه نفس مشاعره التي غالباً ما يكبحها ، و يحاول إرجاعها إلى مكان لا يمكن أن يطلع عليها أحد وهو اللاوعي.

عرف عن "فرويد" أنه قرر الخوض عملية تحليل نفسه بعد وفاة والده سنة 1897، والاكتشاف الذي فاجأ "فرويد" هو أن وفاة والده ولدت عنده شعوراً بالذنب لم يجد له تفسير سوى كونه تلبية لأمنية تعود إلى طفولته الأولى³ وهذا الملمح وجده ينطبق تماماً

1- المرجع نفسه ، ص 273

1- ينظر: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، المجلس الوطن للثقافة والفنون والآداب، (د ط)، الكويت 1997 ، ص 76

2- عدنان حب الله ، التحليل النفسي الرجولة والأنوثة ، ص 103

على مسرحية "أوديب" خاصة عندما حللها من الوجهة النفسية ، وأزال بعض الغموض عما كان يعترئها ، يقول في ذلك "فرويد":

«أوحت إلى عقدة أوديب التي تجلى لي شيئاً فشيئاً أنها ظاهرة نفسية عامة، بأمور عدة ، فقد بدأ اختيار الشاعر أو اختراعه لهذا الموضوع الرهيب أمراً ملغزاً... فما القدر والنبوءة غير تحقيق في الخارج لضرورة باطنه، وأما أن البطل يأثم دون أن يدري وعلى الرغم من نواياه فمن الجلي أن ذلك تعبير ملائم عن الصفة اللاشعورية لميوله الإجرامية»¹

ينطلق "فرويد" من مبدأ أن الحياة الطفولية الأولى تتميز بأنانية و نرجسية ، ويتمنى الطفل زوال كل شخص يكون عائقاً، أو يحول دون تحقيق ما يصبو إليه وآماله في هذه المرحلة تدور حول رغبة الجنسية نحو الأم، و تتكون لديه دوافع عدوانية تجاه الأب بوصفه غريماً ومنافساً قوياً، يحاول سلبه أمه.

إن ثدي الأم بالنسبة للطفل حديث الولادة هو مصدر تغذيته ، وفي هذه المرحلة لا يميز الطفل بين جسمه و جسم أمه ، ولكنه يدرك أن الثدي يغيب عنه و يبتعد لفترات طويلة، وبهذا يفهم الطفل بأن الثدي ليس قطعة من جسمه؛ ولدى بلوغه هذه المرحلة فإنه يحمل الثدي جزاءاً من نرجسيته الأولى فيكون الثدي هو أول موضوعات الحب عند الإنسان .

لا يكتفي الطفل بالثدي ليكون موضوع حبه ونرجسيته معاً، بل يتعداه إلى جسم الأم ككل، حيث أن الأم لا تكتفي بعملية التغذية، بل تعتني بالطفل وتثير فيه عدداً من الأحاسيس الجسدية اللطيفة ، وبفضل هذه العناية تصبح أول جاذبة له، ويترتب على هذه العلاقة شعور الحب الأول والأقوى في حياة الطفل (ذكر أو أنثى) ، وحب الأم هذا يصبح نموذجاً لكل علاقات الحب المستقبلية للطفل².

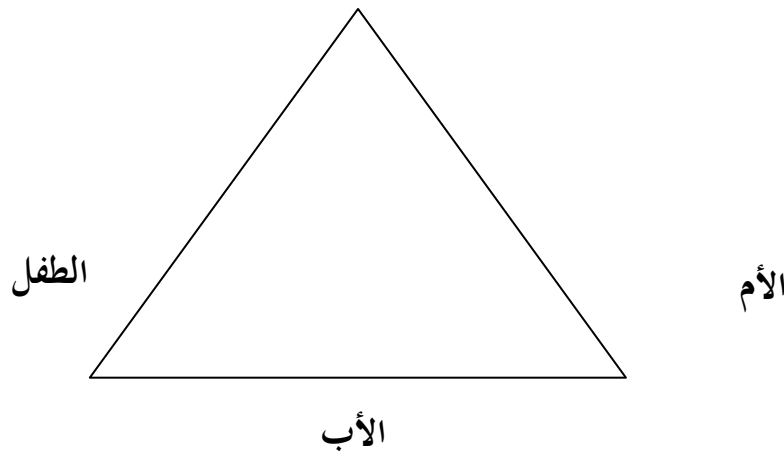
3- سيغموند فرويد ، حياتي و التحليل النفسي ، ص 74

1- ينظر : إيريك فروم، أزمة التحليل النفسي ، ص 91

فالأم إذن هي موضوع الحب الأول ، تتماشى مع تكون الليبيدو ، لدى الجنسين ، وتتخذ البنات أيضا اتجاهها مقابلا ، «فالموضوع الجنسي الأول للطفلة (شأنها شأن الطفل) هو أمها ، ولابد للمرأة قبل أن تبلغ نهاية نموها السوي من أن تغير لا موضوعها الجنسي فحسب ، بل المنطقة التناسلية المسيطرة عندها»¹

فالفتاة مقيدة بالمثل إلى الأم و بالتالي فإن رغبتها الأولى هي جنسية مثلية على الدوام ، تبدأ بتحويل ليبيدوها تجاه الأب - وتختار الفتاة رجلا لما تجد فيه من خصال أبيها ، وقد اقترح "فرويد" تسمية هذه الحالة بـ "عقدة إكثرا".

هكذا تتفتح العلاقة الباكرة ذات الطرفين بين الطفل و الأم ، و تتحول إلى مثلث مشكل من الطفل و كلا أبويه، وفي اعتقاد الطفل أن القاعدة هي للأب ، بينما الضلعان الواهيان هما للابن و الأم ، باعتبارهما أضعف من الأب .



إن عقدة أوديب على الرغم من أهميتها ، إلا أنها ستفهم أكثر إذا فهمت عقدة الخصاء الناجمة عنها.

1-1- عقدة الخصاء:

كتب "فرويد" لأول مرة عن عقدة الخصاء سنة 1908، واعتبرها جزءا من النظرية الجنسية الطفلية، انطلاقا من معتقد يطال كل الأطفال: بأن العالم مكون من نوع واحد

2- سيغ蒙德 فرويد ، حياتي و التحليل النفسي ، ص 42

يتمتع بامتلاك الذكر؛ وتنتزع عنده هذه النظرية عندما يتبين له أن هناك طرقاً آخر ينقصه هذا العضو، فتبدو له أولوية الذكر، فهو العنصر الذي يحوز على اهتمامه.¹

إن ما يحث الطفل الصبي على التخلي عن رغبته المحرمة بالأُم هو تهديد الأب بالخصاء، ولا حاجة لأن يكون تهديداً صريحاً، بعض النظرات أو التصرفات من قبل الأب، من شأنها أن توحى للطفل ما يريد الأب أن يفعله.

فالطفل عندما يرى الأعضاء التناسلية للفتاة (أخته مثلاً)، يتصور الأمر وكأن عقاباً نزل بها جراء تصرف مشين اقترفته، فيبدأ بتخيل هذا الأمر كعقاب يمكن أن ينزل به هو أيضاً، وهكذا يكبت رغبته المحرمة باستسلام، ويتكيف مع مبدأ الواقع، ويمتثل للأب، وكأن الطفل يؤسس لخطة يعقد فيها اتفاقاً مع الأب، حيث يتخلى عن حبه لأُمه لإرضاء والده، ويحول الدوافع اللبيدية عنها، وهذا الإجراء يؤمن له سلامة ذكره، ولا يبقيه خائفاً من التهديد بالخصاء.

يدخل الطفل بعد هذه الخطوات إلى مرحلة الكمون حتى سن البلوغ، حيث تعود الغرائز الجنسية إلى الظهور في اتجاهات مغايرة للسابق، وتختار غرضاً جديداً خارجياً.

أما لدى الفتاة فإن الأمر يختلف، فعوضاً عن الخوف من الخشاء فإن لدى الطفلة شعور بالخصاء (معاناة غياب القضيب) وهذا الشعور هو الذي ولد عقدة الكترا عند الفتاة.

هذا ملخص ما قاله "فرويد" عن الأوديب، وعقدة الخشاء والمرحلة القضيبية عند الطفل فهذه المراحل الثلاث مترابطة فيما بينها، ويؤكد في ذلك أنه لا يمكن الحديث عن الصيغة الجنسية قبل دخول الطفل في المرحلة القضيبية، غير أن تعقيداً آخر يبرز عندما يكون «العنصر التركيبي الذي ندعوه بالثنائية الجنسية قد تطور تطوراً شديداً لدى الطفل، لأنه حينذاك وتحت تأثير تهديد رجولة الصبي بالخصاء، يقوى ميله إلى الانحراف نحو الأنوثة، وذلك لكي يضع نفسه في مكان أمه ويتخذ دورها كموضوع لحب أبيه»²

1- عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة، ص 111

1- رينيه ويليك، دوستوفسكي، ص 171

إن الخوف من الخصاء يجعل من هذا الحل أمرا مستحيلا ، فالطفل يدرك أن عليه أن يخضع للخصاء إذا أراد أن يحبه أبوه كامرأة ، وهكذا فإن كلا الدافعين ، كراهية الأب، وحب الأب يعانيان كبنا ، فما يجعل كراهية الأب غير مقبولة هو الخوف من الأب، والخصاء في نهاية الأمر فضيع سواء أكان نتيجة لعقوبة ما ، أم كان ثمنا للحب .

إن نقد أفكار "فرويد" أمر مشروع ، فلا بد أن لا نكتفي بالركض وراء هذه الأطروحات ، وإنما يتوجب التفكير فيها . و أهم ما يثير التساؤل هنا هل يستوعب عقل الطفل كل هذه التصورات وهذه المحاورات التي تتم في عقله الباطن ، و إن كان كذلك فمن أين له أن يحلل ويفسر كل هذه الخطوات التي يعتقد أنها طريقة سليمة لينعم بحياة هادئة في الظاهر، ولكن ما يكبته هو العكس ، قد لا يقوى الطفل على تحمل هذه الخطوات المرسومة بدقة ليندمج وسط محيطه الأول (العائلة) ويعيش بسلام؟

V - فرويد يقرأ "هاملت":

إذا قيل إن مسرحية "هملت" هي أعظم مسرحيات "شكسبير" و إنها إحدى الروائع الخالدة في جميع العصور ، فإن ذلك يقرر أمرا لا جدال فيه ، وغير قابل لإعطاء رأي مناقض ، والأدب بصفة عامة يشهد على ذلك لأن كثيرا من الباحثين أعيتهم هذه المأساة الشكسبيرية ، وحاولوا إعطاء تفسيرات منطقية لأحداثها.

إن أهم من حاول إبراز الثقل الوجداني الذي تتميز به المأساة، و إضفاء نوع من العقلانية عليها هو "سيغموند فرويد" ، حيث تقطن إلى حيثيات مسرحية "هاملت" إنطاقا من بحثه في عقدة "أوديب" هذه الأخيرة أوحى له بأن يخطو خطوة في تحليله لهذا العمل الفذ الذي أنتجته شخصية عبقرية ، جعلت منه نموذجا رائعا للصياغة الدرامية و المسرح العظيم.

يقول "فرويد" « ومن فهمنا لتراجيديا القدر هذه خطونا خطوة أخرى هي فهم تراجيديا الشخصية الإنسانية - تراجيديا هملت التي ظلت موضع الإعجاب ثلثمائة عام دون أن يكشف معناها أو يفطن إلى دوافع مؤلفها ، ويستحيل أن يكون الشاعر قد أنتج

بمحض الصدفة تلك الشخصية العصابية التي انهارت أمام عقدة أوديب شأن عدد لا يحصى من مثيلاتها في الحياة الواقعية، فقد واجه هاملت مهمة الانتقام من شخص آخر ، لارتكابه فعلتين هما موضوع الرغبات الأوديبية ، وإزاء هذه المهمة شلت يده بسبب شعوره الغامض بالذنب. كتب شكسبير هاملت بعد وفاة أبيه بفترة وجيزة»¹

إذا بدأنا من حيث أنهى "فرويد" كلامه ربما أدركنا أن "فرويد" يتحدث عن المرحلة التي توفي فيها والد "شكسبير" ، والتي تزامنت مع كتابة رائعته "هملت" ، هذه الفترة التي فقد فيها المؤلف والده ، حيث عادت عليه بالحزن، ولكن على المستوى اللاواعي يدرك "شكسبير" أن هذا مبتغاه، وقد كانت أمنيته في مرحلة الطفولة الأولى هي أن يتخلص من والده ، ويزيحه عن طريقة ، وقد تكون مسرحية "هملت" ، هي فقط وسيلة "شكسبير" ليكشف سر هاتين العاطفتين المتناقضتين وهما حب التخلص من الأب في فترة ما وحزنه على وفاته في هذه الفترة ، وحتى "شكسبير" لا يعلم أسباب هذه الحالة اللاشعورية التي انتابته ، حتى أنه في مسرحيته لا يبرر سلوك "هملت" في عدم انتقامه من قاتل أبيه، وهي النقطة الجوهرية في هذا العمل والتي انطلق منها "فرويد" وغيره في تحليلهم لها.

وفي رسالة بعث بها "فرويد" إلى صديقة "فليس" Fliess "ينبئه عن اكتشافه المتميز في عمله الثاني "هملت" يقول فيها "« ولقد سنحت لي فكرة أخرى: ألست تجد في قصة "هملت" أحداثاً مماثلة ؟ و أيا كانت مقاصد "شكسبير" واضحة، فقد بدا لي أن هناك واقعة حقيقية هي التي حدث بالشاعر إلى تأليف تلك المسرحية و أن لا شعوره هو الذي أتاح له أن يفهم لا شعور بطله ، إذ كيف يمكننا أن نشرح هذه العبارة التي صدرت عن هاملت المريض بالهستيريا «هكذا يجعل منا كلنا الشعور جبناء»؟ إذا كيف يمكننا أن نفهم تردده في الثأر لأبيه و القضاء على عمه وهو الذي لم يتردد لحظة واحدة عن إرسال بعض أتباعه إلى قتله كما لم يتورع عن قتل لايرث؟

1- سيغموند فرويد، حياتي والتحليل النفسي، ص 74 ، 75

ربما اتضح لنا ذلك كله في العذاب الذي يعانيه بسبب ذكريات غامضة تحمل إليه أمنية قديمة كانت تدفعه إلى ارتكاب الجريمة ذاتها بحق أبيه ، من جراء هواه لأمه ، وهو القائل « لو عاملنا الناس على ما نستحق لكان نصيبنا الجلد بالسياط » ، فهو إذن يعني ذنبه اللاشعوري ، ثم إن فتوره الجنسي الذي يتجلى في حديثه مع الفتاة "أوفيليا" ومقاومته تلك الغريزة التي تدفع بنا إلى إنجاب النسل، وأخيرا الكيفية التي سدد فيها إلى والد "أوفيليا" الطعنة التي كان لها أن تسدد إلى والده، ألسنت ترى في هذا كله الأعراض المميزة لمرض الهستيريا؟ وهو لم يفلح في نهاية المطاف سوى أن يجتنب العقاب عليه ، بمثل ما يحدث للمصابين بالهستيريا ، فكان مصيره أشبه بمصير والده، ومات مسموما بيد الخصم ذاته»¹

إن رسالة "فرويد" تؤكد نتائج أبحاثه حول الميل الذي يبديه الطفل نحو أمه ويرغب في اتصال محرم معها، مع حاجته الكبيرة في إبعاد الأب عن طريقه، إن لاشعور "شكسبير" يوحى له هذا الإحساس ، وهو ما ترجمه في مسرحيته ، هذه الأخيرة تحمل في ثناياها أبعاد كثيرة و جهرية، وأهمها البعد الآثم .فالعذاب الذي نشأ فيه المؤلف سببه، أنه فكر يوما ما في الفعل ذاته ضد أبيه ، بسبب عاطفته نحو أمه.

وبالنسبة لفرويد: «كان المأزق الدراماتيكي للتراجيديا، بتاريخه الأساسي ونتائجه المحتمومة نموذجا للموقف السريري، ونحن كمشاهدين، مثل المحلل، نواجه أزمة سرية في كل من أوديب ملكا (الطاعون في طيبيا)، وهاملت (عجزه عن تنفيذ العمل) و نصل إلى العجب من أسبابها، أيضا كما نشارك في الألم المبرح لتطورها»².

هنا أيضا تواجهنا فكرة التطهير، حيث نشعر بالخوف من مجرى الأحداث المأساوية التي حلت بالبطل، وفي الوقت ذاته نشفق على حاله.

في الأخير نقول أن شخصية "هاملت" حظيت باهتمام كبير جدا، وقد سعى إلى تحليلها الكثير من الأدباء والمفكرين في كثير من الحقول المعرفية ، ومن وجهة نظر

1- جان ستاروبنيسكي ، النقد والأدب ، ص 274

1- رث باركن - غونيلاس، الأدب والتحليل النفسي، ترجمة، حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة (د ط)، دمشق 2006، ص 166 ، 167

التحليل النفسي فمن الجلي أن يكون سبب عدم تأثر "هاملت" لأبيه، هو أولاً : لاشعوري، كما أن هاملت شخصية أو أدبية، فإن مشاعره وخواطره الانتحارية، وانفجارته العصبية، واستجابته لزواج أمه الثاني، و تظاهره بالجنون وسلوكه نحو الشخصيات الأخرى في المسرحية كلها توضح هذا المعنى وتؤكد. ومن ثم فإن خواطره الطفولية الشبقية المرتبطة بأمه يمكن أن تثار لموت أبيه و تنعكس في اتجاهاته بعد ذلك نحو "أفيليا"¹

هذه الإشارات الخصبة لحالة "هاملت" اللاشعورية، جعلت تلميذ "فرويد" **ارنست جونز** يقوم بدراسة متعمقة لهذه الشخصية، وجهوده هذه ساعدت في تعميق الموضوع، ودفعه إلى الأمام، إلا أن نتائجه لم تختلف كثيراً عن نتائج "فرويد" خاصة و أن **"جونز"** ركز كثيراً على ما يعرف في التحليل النفسي بـ الكبت.

يرى "فرويد" أن الفنان مريض عصابي يعتمد إلى الانسحاب من واقعه الذي لا يوفر له ما يطح إليه، فيعيش في عالم الخيال، هذا الأخير يحقق له الرضا، غير أنه تحدوه (الفنان) الرغبة الدائمة و الملحة للرجوع إلى الواقع، ومن ثم الانقطاع عن خيالاته المجنحة و المبالغ فيها، على عكس المريض النفسي الذي يبقى دائم الانقطاع عن واقعه. إن الفنان من هذا المنطلق هو سيد خياله، في حين المريض النفسي واقع في قبضة خياله.

انطلق "فرويد" من هذه الفرضية في تحليله للنصوص الأدبية، والأعمال الفنية التي تناولها بشكل مطول نوعاً ما، و الدراسات التطبيقية التي كتبها هي: الأولى: قصة ألمانية بعنوان «هذيان و أحلام في قصة غرادبفا» للكاتب الدنماركي **"جنسن"** Jensen و ذلك سنة 1906، والثانية عن الرسام الإيطالي **"ليوناردو دافنشي"** بعنوان «ذكرى من طفولة ليوناردو دافنشي» و ذلك سنة 1910، أما الثالثة فكانت حول شخصية الكاتب الروسي **"دستوفسكي"**، بعنوان «دوستوفسكي وجريمة قتل الأب» و ذلك سنة 1928.²

2- ينظر: مصطفى سويف، مطالعات في علم النفس، مكتبة الأنجلو المصرية، (د ط) القاهرة 1962، ص 103

1- ينظر: أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص 16

VI - مستويات التحليل النفسي عند فرويد:

أما دراسته التحليلية لقصة غرايفا Gradiva، فتدور أحداثها حول عالم آثار شاب يدعى "توربرت هانولد" اكتشف في مجموعة من العاديات في روما تمثالاً صغيراً حاز على إعجابه الشديد، فبادر إلى صبه في قالب ليحصل على نسخة طبق الأصل منه وليكون في استطاعته تعليقها في مكتبه في مدينة جامعة ألمانية صغيرة ودراستها بتأن، وكانت المنحوتة تمثل فتاة في مقتبل العمر المتألق تمشي وقد رفعت قليلاً ذيل رداءها الكثير الثنايا، فظهرت قدمها في الخفين اللذين تتعلان، إحدى القدمين مبسوطة أرضاً، والثانية على وشك الانطلاق فلا تمس الأرض إلا بطرف إبهام القدم، بينما ترتفع عنها النعل والكعب على نحو يكاد أن يكون عمودياً.¹

بعد رحيل الشاب إلى "بومباي" لإتمام بحثه، سيلتقي بصديقة الطفولة، الأنسة "برتغانغ" التي ستجد وسيلة لعلاج، بفتح عينيه على الموضوع الحقيقي لعشقه، يعنى هي بالذات.²

يفسر "فرويد" القصة من الزاوية النفسية طبعاً، باعتبارها مليئة بالأحلام التي كان المؤلف يعيها ويقصدها قصداً، « فيبحث في ظل هذا التحليل عن مواقع "الهذيان والأحلام" على اعتبار أن الأحلام و الرغبات اللاشعورية تتقاطع في مجال الإبداع لتنتج الحل التوفيقي الذي يؤدي للتسوية النفسية، وبالتالي يحدث لدى المبدع التوازن والانسجام»³

إن عمل "فرويد" هذا يدخل في باب التحليل الأدبي الخالص، حيث تناول المبنى الحلمى للقصة، وفك رموزها مستخدماً في ذلك آليات تأويل الأحلام حيث عكف على تحليل تقنياته الرمزية، لاسيما بما يتصل بمعطيات الطفولة الأولى.

أكد "فرويد" أن القصة قاصرة فنياً، إلا أنها تتطوي على أحداث جوهرية، كانت بمثابة خطوة أولى لنظرية قائمة بذاتها، وهي الأحلام وتأويلها، ويقول في هذا الشأن

1- المرجع السابق، ص 16

2 - جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، ترجمة: جسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، (د ط)، 1997، ص 104، 105

3- عمرو عيلان، النقد العربي المعاصر، 96

«أمكنني أن أبين من قصة قصيرة كتبها "و.جنسن" هي "غراديفا" التي لا قيمة لها في ذاتها، أن الأحلام المختلفة يمكن تفسيرها على نحو تفسير الأحلام الحقيقية، وأن العمليات اللاشعورية المألوفة لنا في "عمل الحلم" تتم على النحو نفسه كذلك في عمليات التأليف الخيالي، وكان كتابي عن النكتة وعلاقتها باللاشعور " عملا جانبيا استمد بطريق غير مباشر من كتاب "تفسير الأحلام"».¹

إن ما ميز تحليل "فرويد" لهذه القصة، هو عزلها عن التجربة الشخصية للقصص وسعى إلى تحليل الشخصية الروائية في ذاتها دون أن يمارس عليها الإسقاطات الخارجية كما في دراساته السابقة، بل اعتبر هذا العمل كبنية مستقلة عن شخصية المؤلف، وبعيدة كل البعد عن تجاربه الشخصية، ولعل هذا التميز هو ما جعل قصة " غراديفا" تتصدر أعمال "فرويد" في مجال الدراسات الأدبية ، كونها لا تعتمد على الأحكام السريرية.

يقول "جان بيلمان نويل": "إن المشاكل العصابية "نوبير هانولد" هي فقط مظهر واحد للقصة، فهي تشتمل فضلا عن ذلك على قصة حب تقليدية وحكاية سفر (ألمانيا- إيطاليا) واستحضارات غريبة جدا، للعصور القديمة.. إلخ وبما أن هذا الشكل المتدفق أمانا دفعة واحدة، المكتشف من طرف فرويد يحدث مفعول رعشة فلذلك نريده مستثنى من الحوافز الأخرى، ولأنه ينظم هذه الأخيرة بدقة فإننا ننسى أنا هناك تنظيمات أخرى ممكنة".²

إن "غراديفا" تعيد وضع قصة الحلم في بنية القصة، سعى من خلالها "فرويد" إلى الربط بين العمليات الإبداعية وآليات الحلم، حيث لم ينكب على البحث عن عقدة المؤلف، ولا الدافع الذي حمله على تأليفها، بل اكتفى فقط بإبراز التقنيات الفنية التي استخدمها الكاتب، وفك رموزها تبعا لنظريته في الأحلام، متجنباً في ذات الوقت الطريقة السريرية في معالجة النصوص.

4- سيغموند فرويد، حياتي والتحليل النفسي، ص 76

2- جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، ص 105.

فالغن عند "فرويد" مثل الحلم ينطلق من الدوافع التي ينطلق منها الحلم، ويحقق ما يحققه الحلم من تنفيس وإخراج للمكبوتات اللاشعورية والتي غالباً ما يكون محورها الجنس، وهو مرض لا تكمن فيه دوافع الفن فقط، بل تكمن في كل دوافع الحياة.

عام 1910 ظهرت في "قينا و"ليبزيغ" دراسة "فرويد" ترجمت إلى الفرنسية عام 1927 عنوانها، "ذكرى من طفولة "ليوناردو دافنشي" وفيها يستند المؤلف إلى نص "دافنشي" نفسه، "كنت لا أزال في المهد، حين حظ علي نسر، فتح فمي بذنبه وراح يضربني به مراراً عديدة بين شفتي".¹

لم يأخذ "فرويد" هذه الحادثة على محمل الجد حرفياً، وراح يفسرها منطلقاً من أن الفنان إنسان طبيعي، حيث بدأ عمله التحليلي من طفولة دافنشي، فقد كان ابناً غير شرعي، تعلق بأمه كثيراً، ولكنه حرم منها بعد أن أخذه والده ليعيش مع الزوجة الثانية، والتي كانت عاقراً، فما كان من الأب إلا أن يأخذ "دافنشي" من أمه وهو في سن الثالثة.

تعلق "دافنشي" بأمه كثيراً في السنوات الأولى، ولكنه حرم منها، وحينما شب لم يجد في نفسه القدرة على حب امرأة أخرى، ولذلك مال إلى الشذوذ الجنسي.

إلا أن هناك من يعارض هذا الرأي وينفي عن "دافنشي" هذه التهمة، معللين ذلك أنه لم تدخل امرأة قط في حياته، وهذا ليس بدليل كاف على اتهامه بالشذوذ وميله لأبناء جنسه.

يعطي "فرويد" تفسيراً لما راود "دافنشي" في الحلم فالضرب بين الشفتين ينقل ذكريات لاواعية لامتصاص طفولي، (قد يكون قبلاً أو تأنيباً قاسياً)، والنسر رمز أمومي نجد أثراً له في الاعتقادات القديمة، وحسب "هورا بولونياوس" كل النسور إناث وتحبل في الهواء، أما توق التحليق والإحساس بالزهو والسعادة فهما ظاهرتان رجوليتان، وإذا كان الإيمان بالله مرتبطاً بالمجد الأبوي، فإن كفر الفنان عائد إلى طفولة له بلا أب، وأما

1- أندريه ريشار، النقد الجمالي، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1974، ص 186.

الميل إلى الأطفال الجميلين، فتعبير عن تهيج جنسي ذاتي، هو نتيجة التعبد للأم، كما تمثل ذلك في تلك البسمة السحرية عند الجوكوند والقديسة حنة.¹

إن الملمح التمييزي لأحداث "دافنشي" الطفولية تقربنا إلى "عقدة أوديب"، حيث هذه العقدة كانت مسيطرة على حياته بأكملها، وسيرت سلوكه المنحرف، وقد مضى "فرويد" يدرس "دافنشي" في مذكراته وكتابات، وما كتبه عنه معاصروه، محاولاً أن يتعرف إلى كل التفاصيل التي عملت في لاشعوره وسلوكه وآثاره، وأول ما لفت انتباهه هو فقدانه لأمه، وقد كان شديد الارتباط بها، وكذلك ما عرف عنه بأنه "قلما كان يكمل لوحاته، وأنه لم يحب امرأة من بعد أمه، ثم ذلك اللغز المحير الذي يتراءى في لوحاته التي يمكن أن تعد مكتملة مثل رؤوس النساء الضاحكات، وموناليزا -أعظم لوحاته- والقديسة آن، ففيها جميعاً ترسم ابتسامة مبهمة تكشف عن عظمة العبقرية، التي استوحتها".²

وبناء على ما توصل إليه "فرويد" عن حياة هذا الفنان، حاول أن يفسر تصاويره أيضاً، فعنده أن لوحته "يوحنا المعمدان" تتحد فيها الأنوثة والذكورة، وعنده أنه بنفس برسمه لابتسامات النساء على شفاههن عن وقوعه في طفولته في شباك أنوثة أمه وابتسامتها المميزة، تلك الشباك التي ظل يتعثر فيها طوال حياته "وهذا النوع من الرغبات المكبوتة هو الذي أطلق عليه اسم "عقد أوديب".³

على هذا النحو أراد "فرويد" أن يثبت حالة "دافنشي" النفسية التي طغت عليها أحداث الطفولة ووجهتها إلى منحى غير سوي، فيه اضطراب جنسي خاصة ناتج عن كبت لاشعوري لمشاعره تجاه أمه، هذا الكبت غير مساره إلى حبه للغلمان، حيث عاش حياة غير متزنة طغى عليها اضطراب وتموج في حياته الداخلية اللاشعورية، وكانت بصمات هذا اللاتوازن وأعراضه واضحة في لوحاته، وسلوكاته اليومية أيضاً.

1- المرجع نفسه، ص 187.

2- أحمد حيدوش، الإتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص 18.

3- الربيعي بن سلامة، الوجيز في مناهج البحث الأدبي وفنيات البحث العلمي، منشورات جامعة منتوري، (د.ط) قسنطينة 2001، 2000، ص 24.

يركز التحليل النفسي على هذه الحادثة (أحداث الطفولة) مبينا أهميتها في توجيه سلوك الإنسان في مرحلة شبابه خاصة، يقول "فرويد" في ذلك: "وإن ما يفعله التحليل النفسي هو أن يأخذ العلاقات المتبادلة بين ما تأثر به الفنان في حياته، وخبراته العارضة، ومنتجاته، ويستخلص منها نفسيته وما يعتمل فيها من دوافع، أي ذلك الجزء من نفسه الذي يشارك فيه الناس جميعا، مثال ذلك أنني واضعا هذا الهدف نصب عيني اتخذت من "ليوناردو دافينشي" موضوعا للدراسة، يستند إلى ذكرى واحدة من ذكريات الطفولة قصها هو، ويكدف أساسا إلى تفسير صورته القديسة أنا مع العذراء والطفل".¹

هكذا يدرك "فرويد" أن العوامل التي صبغت بطريقة ثابتة شخصية "دافنشي" وخياله الخلاق، تعود إلى مراحل الأولى من الطفولة، حيث كان لغياب الأب تأثيرا بالغيا في حياته، كما أن بعده عن أمه حطم فيه كل شعور يمكن أن يستثمره في مرحلة شبابه، وهو ما أدى إلى انحرافه.

VI-1- دوستويفسكي وجريمة قتل الأب :

إن منهج "فرويد" في تحليله لرواية "الإخوة كرامازوف" لا يختلف كثيرا عن دراسته السابقة، فهي تتخذ طابعا مرضيا سريريا، انطلق فيها "فرويد" من حياة المؤلف والأحداث التي أثرت فيه، كما أنه ينطلق من ملاحظات أربع يحدد من خلالها مقاربتة لشخصية الكاتب الروسي هي: "الشاعر، والرجل المريض بالعصاب، والمفكر الأخلاقي، والإنسان الخاطئ".²

إن مكانة "دوستويفسكي" لا تقل شأنًا عن مكانة "شكسبير" فحضوره الإبداعي خاصة في روايته هذه التي عدّها النقاد أعظم رواية كتبت، و"فرويد" وأيضا يدعم هذا الرأي، فـشخصية "دوستويفسكي" شخصية متميزة ويقدر ما فيها من حالات إشراق إبداعية، إلا أن

1- سيغموند فرويد، حياتي والتحليل النفسي، ص 75، 76.

2- جان ستاروبنسكي، النقد والأدب، ص 256.

حياته كانت مليئة بالصعاب والمشاكل، حيث انتهى بأن أصيب بالصرع، ولذلك ميز "فرويد" بين أربعة أوجه في شخصيته الغنية، ويمكن تحليلها من وجهة نظره إلى:

1- الفنان الخلاق: يقول أنها أقلها مدعاة للشك: فإن مكانة "دوستوفسكي" ليست وراء شكسبير بكثير و"الآخوة كارامازوف" هي أروع رواية كتبت على الإطلاق، وحكاية "المفتش الأعظم"، وهي إحدى قمم الأدب في العالم، لا يمكن للمرء أن يكون مبالغاً عند الإطناب في الثناء عليها وأمام مشكلة الفنان الخلاق، فعلى التحليل النفسي للأسف، أن يلتقي بسلاحه.

2- أما الأخلاقي في شخصية "دوستوفسكي" فهو الأكثر قابلية للهجوم، وإذا أردنا أن نضعه في مكانة عالية بين الأخلاقيين لا شيء إلا لأن الإنسان الذي أنحدر حتى أعماق الخطيئة هو وحده الذي يستطيع أن يحلق في قمة الأخلاق، ... الإنسان الأخلاقي هو الذي يكون لديه رد فعل تجاه الغواية حالما يشعر بها في قلبه من غير أن يستسلم لها، إلا أنه لم ينجح في الوصول إلى جوهر الأخلاقية، وهو الرفض.... وربما كان مقضياً عليه، يمثل هذا الإخفاق بسبب من مرضه النفسي (العصاب)، إن عظمة ذكائه وقوة حبه للإنسانية كان في إمكانهما أن يفتحا له طريقاً آخر في الحياة، هو طريق الرسول.¹

أما كون "دوستوفسكي" آثماً أو مجرمًا، فيثير كثيراً من المعارضة، فهناك خصيصتان ضروريتان للمجرم: أنانية لا حد لها، ودوافع قوية نحو التدمير، وما يلزم هاتين الخصيصتين، ويعتبر شرطاً ضرورياً للتعبير عنهما فقدان الحب، والمرء يتذكر على الفور النقيض لذلك يقدمه لنا "دوستوفسكي"، وهي حاجته العظمى للحب وطاقته الهائلة للحب اللتان نراهما في تعبيرات اللطف المبالغ فيه حيث جعله يحب ويساعد بينما كان ينبغي له، بل ومن حقه، أن يكره وأن يتحين الفرصة للتأثر مثال ذلك علاقته بزوجته

1- رينيه ويليك، دوستوفسكي، ص 163-164.

الأولى وبعشيقها، وإذا كان الأمر كذلك فإن علينا أن نتساءل ما الذي يدفعنا لجعل "دوستوفسكي" في عداد المجرمين¹.

والجواب على هذا هو اختياره لمادة كتاباته، حيث انتقاها من بين الشخصيات العنيفة القاتلة الأنانية، وهو يكشف عن بعض الحقائق في حياته، مثل حماسه للقمار، فقد كان مولعا به، واعترافه المحتمل بإعتداء جنسي على فتاة صغيرة، وينتهي التناقض عندما ندرك أن غريزة التدمير في "دوستوفسكي" كانت قوية "إلا أنها كانت موجهة في حياته الفعلية ضد شخصه هو، أي إلى الداخل بدلا من الخارج، فوجدت تعبيراً لها في شكل نزعة مازوشية وإحساس بالذنب كما احتفظت شخصيته بكثير من السمات السادية"².

كان "دوستوفسكي" يسمي نفسه مصروعا، نظرا للنوبات الحادة التي كانت تأتيه مصحوبة بفقدانه لوعيه، وما ذلك إلا عرض من أعراض عصابه، هذا إلى جانب ما كشفتته مذكراته بعد وفاته، وكذلك نشر يوميات زوجته، حيث كان مهووسا بالمقامرة ولا يمكن للمرء إلا أن يرى فيها سوى نوبة هوس مرضي لإخفاء فيه وإحساسه بالذنب كان قد اتخذ شكلا ملموسا هو شكل عبء الدين.

يقول "فرويد" أن الصيغة الخاصة بـ "دوستوفسكي" هي كمايلي: شخص يمتلك ميلا داخليا شيدا نحو الثنائية الجنسية، ويستطيع أن يدافع عن نفسه بحدة ضد الإعتماد على أب قاس قسوة متناهية..... وأعراضه الأولى في النوبات الشبيهة بالموت يمكن أن تفهم على أنها تقمص للأب من جانب أناه، يسمح به أناه الأعلى باعتباره عقابا، وهذا ما ورد في الرواية "لقد أردت أن تقتل أباك لكي تكون أنت نفسك أباك" وهي العملية المألوفة في أعراض الهستيريا.³

لقد حاول "فرويد" أن يصور عقدة أوديب في دراسته عن "دوستوفسكي" و يسميها بـ "جريمة قتل الأب"، وفي رأيه أن العقدة بلغت عند هذا القصص الروسي غايتها، فإذا

1- المرجع نفسه، ص 164-165.

2- أحمد حيدوش، الإتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص 21.

3- رنيه وليك، دوستوفسكي، ص 173.

هي تتحول إلى ضرب من ضروب الصراع الهستيرى، ورغبة جامحة في أن يموت أبوه، منطلقا في ذلك من تحليله لأثاره، نافذا منها إلى عقدة أوديب عنده واستقرارها في هذا الموطن (اللاشعور) الذي تشكله العقد والحصارات (التأزم) التي تختزن في اللاوعي من ذكريات الطفولة، خاصة تلك المرحلة التي يرغب فيها الصبي في أن تدخله أمه إلى الحياة الجنسية بنفسها لكي تنقذه من الأضرار المخوفة التي يسببها الاستمناء.

وإذا كان الإدمان على القمار، مع المجاهدات غير الناجحة في تركه، والفرص التي يتيحها لإيقاع العقاب بالذات، إنما هو تكرار لتسلط الاستمناء القهري، فلن يدهش القارئ أن يحتل هذا الحيز الكبير في حياة "دوستوفسكي" حيث لا نجد حالات من الأمراض العصابية الحادة لا يلعب فيها الإشباع الجنسي الذاتي للطفولة والبلوغ دورا، والعلاقة بين الجهود التي تبذل من أجل كبته والخوف من الأب علاقة معروفة كل المعرفة.¹

يمكن القول أن هذه الدراسة تعد بمثابة المستوى الوسيط بين الباتوغرافيا والدراسة التحليلية، ويرى "فرويد" أن المبدع الحقيقي هو الذي يخلع على أحلامه الشخصية طابعا فنيا يقلل من تدخل الذات، ويجعلها تنطبق على العام والمشارك وبذلك يتمكن القارئ من متابعة تخیلاته الفنية براحة.²

في الأخير يمكن أن نوضح منهج "فرويد" المتبع في دراساته السابقة، فمن خلال الدراسة الأولى أقام منهجا يبحث في جزئيات النص في حد ذاته، ولا يستحضر الأحوال الشخصية للمؤلف، وإنما يعتمد على تقنيات التحليل النفسي وأدواته الإجرائية، ليكشف عن البنى العميقة للنص في حد ذاته، دون التعويل على معطيات العالم الخارجي.

أما فيما يخص الدراسة الثانية، فقد عمد "فرويد" في تحليله على الممارسة الطبية النفسية، وهذا داخل في إطار المعالجة السريرية، منطلقا في ذلك من أهم المحطات التي

1- المرجع السابق، ص 183.

2- عمرو عيلان، النقد العربي المعاصر، ص 97.

غيرت سلوك الفنان، وساهمت في توجيهه، بدءاً بمراحل الطفولة الأولى، وما نتج عنها من تخزين لمكبوتات، ورغبات لا شعورية قابضة في اللاوعي.

والدراسة الثالثة والأخيرة، مزج فيها "فرويد" بين السيرة الذاتية، والدراسة التحليلية، فتارة يبحث في عمله الإبداعي ليفهم شخصيته وميول، وتارة أخرى يتخذ من شخصيته منبراً للوقوف على سر عبقريته؛ وفي كلتا الحالتين أفاد "فرويد" إذ لا يمكن للتحليل النفسي إقصاء مسألة الذات، يقول "أندريه غرين" A.Green : "هل من الممكن عدم إقامة أي علاقة بين الإنسان وإبداعه؟ فمن أي قوى يقتات هذا الإبداع إن لم يكن من تلك التي تعمل عند المبدع؟"¹.

إن الكثير من القراء يميلون إلى مطابقة شخصية وهمية على شخص حقيقي أو إلى استنتاج نفسية الكاتب مباشرة من أثره، على أنه بطل يتخفى وراء شخصية من شخصيات عمله الإبداعي، إلا أن النص الأدبي لا يلعب هذه المرة دور الوسيط بين مكتب العيادة والنظرية، وإنما هو التحليل النفسي الذي يلعب هذا الدور بين العمل الأدبي وقرائه.

VII- مآخذ حول التحليل النفسي الفرويدي:

يقارب عمر التحليل النفسي المائة عام، وكذلك عمر النقد التحليلي النفسي، وفي الحقيقة لقد استعان "فرويد" بالأدب منذ بداياته النظرية الأولى، ووجد نفسه في دوامة التحليل النفسي لما وجده من عراقيل تحول بينه وبين ممارسة طرائق ناجحة في التحليل النفسي، يقول "فرويد": "سأبين لكم كل ما يشوب تعليم التحليل النفسي بالضرورة من نواقص وعيوب، وكل الصعاب التي تعترض سبيل من يبغى تكوين حكم شخصي في هذا الموضوع، تتصل الصعوبة الأولى كون المعالجة التحليلية النفسية لا تشمل إلا على تبادل كلام بين المحلل والطبيب، حيث يتكلم المريض ويروي أحداث حياته الماضية، وانطباعاته الحاضرة ويسعى الطبيب إلى توجيه مسار أفكار المريض ثم أن أهل مرضانا

1- مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 90-91.

وأقاربهم لا يصدقون إلا ما هو ملموس ولا يقتنعون إلا بمثل المشاهد التي تتوالى على شاشة آلة العرض السينمائي".¹

إن طريقة العلاج بالكلام -حسب فرويد- لا تقنع الكثير من الناس، فهي بالنسبة لهم ضرب من اللامعقول، فيشككون أن يكون لمثل هذا العلاج فائدة.

أما الصعوبة الأخرى التي تكلم عنها "فرويد" فتتعلق بمقدمات التحليل النفسي، يقول: "أن مقدمتين تثيران سخط الناس أجمعين وتجلب عليه الاستكار العام، مقدمة تصطدم بحكم مسبق فكري، وأخرى بحكم مسبق جمالي، أخلاقي، ولناذر الاستهانة بهذه الأحكام المسبقة، فهي على جانب من القوة، وقد تخلفت عن أطوار مفيدة، بل ضرورية من تطور البشرية، وهي تركز إلى قوى وجدانية، والنضال ضدها صعب وشاق".²

ويرى أيضا مجموعة من الفلاسفة الثائرين عن الحادثة، أن هذه الأخيرة أوقعت الإنسانية في مجموعة من الجراح النرجسية، هذا ما أقره "فرويد"، وثالث هذه الجروح كان مع "فرويد" نفسه عندما اعتبر أن الإنسان ليس سيد نفسه، ومالك قراره، فالنفس لم تعد مع "فرويد" مركز ذاتها، فتحت سطح الوعي يكمن اللاوعي حيث تصنع قرارات الإنسان الأكثر مصيرية، وهكذا أصيب الإنسان بجرح نفسي بعد الجرحين الكوني (كوبرنيكوس)، والبيولوجي (داروين).

وهكذا فقد جرت بعد "فرويد" محاولات عديدة من قبل نقاد الأدب للخروج على منهج النقد الفرويدي المتشبع بقواعد التشخيص الطبي المفروضة عليه من الخارج، وذلك رغبة في تجنب عيوب هذا المنهج التي تكاد تعامل النص الأدبي كإنتاج مرضي وتبتعد به عن النواحي الجمالية والتذوقية.³

إذن فالخطأ الذي وقعت فيه الدراسات الأدبية التي عولت على منهج التحليل النفسي، -وهو الأمر الذي أكسبها سوء السمعة على مدى العقود الأولى من القرن العشرين- هو

1- سيغموند فرويد، مدخل إلى التحليل النفسي، ص 10.

2- المرجع السابق، ص 16.

3- حسام الخطيب، جوانب من الأدب والنقد في الغرب، كلية الآداب، ط7، دمشق، 1998، ص 377.

أنها لم تتجه إلى دراسة النصوص في ذاتها، وإنما جعلت منها جسرا للوصول إلى حياة المؤلف وظروفه الشخصية والاجتماعية، وحالاته النفسية، و"لذلك شن النقاد حملة شعواء على هذا النوع من النقد بوصفه أحد المعالجات التي لا تتناول الأدب من داخله، بل من خارجه- معالجة ينحصر نشاطها في واحد من جملة أشياء: "أن تزودنا بدراسة نفسية لشخص الكاتب، أو أن تكشف عن طبيعة العملية الإبداعية، أو تستخلص في الأعمال الأدبية أنماطا وقوانين، أو تبحث التأثيرات النفسية للأدب على القراء".¹

إن النقد الأدبي الذي أساسه التحليل النفسي يتدرج من العمل الإبداعي إلى المؤلف، وهذا التوجه لقي من المعارضة الكثير خاصة وأن بعض المبدعين اتهموا بأنهم ما هم إلا أبطال أعمالهم الفنية، وبالتالي فقد حد القارئ من خيالاتهم، واعتبروهم رهائن التجربة الشخصية.

إن نظرية التحليل النفسي -عند البعض- لا تستطيع أن تكون منهجا متكاملا من شأنه إمطة اللثام على البنية النصية، في النقد الأدبي، ولكن بإمكانها أن تكون ظهيرا في تأويل بعض ظواهر النص ليس إلا، ذلك أن غايتها ليس العمل الأدبي في حد ذاته، وإنما هي تبحث في الجوانب الشخصية لمؤلف العمل، ولقد قرر "جان كوهين" بهذا الصد بأن المنهجين النفسي والاجتماعي، بصيرورتهما علما للأدب لم يتجاوزا قط، في حقيقة الأمر، مستوى مشكلة عتيقة هي مشكلة مصدر الإبداع، وتلك سيرة النقد القديم الذي كان تقتصر البحث فيه المصادر الأدبية والسيرة الذاتية، معتقدا أنه بذلك قال كل شيء، عن الإبداع الذي يتحدث عن شأنه بما استكشفه من انتمائه الشجري والتاريخي".²

إن ما يهدف إليه الناقد هو النص، ولا شيء خارج الناص، وهو عيب التحليل النفسي الذي ينفذ من النص إلى صاحب النص، بغية الوصول إلى تحليل مراحل طفولة المؤلف والعقد التي نشأت في هذه المرحلة، دون أن يقيم العمل الأدبي في جوهره وبنيته

1- السيد إبراهيم، محاور، مجلة النقد الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، العدد الأول، القاهرة، 2004، ص71.

2- ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، ص 158.

التي تحتاج إلى استنطاقها هي الأخرى، بل وتحليلها إلى مستويات مختلفة من شأنها الكشف الدقيق عن حقيقة هذا العمل، دون اللجوء إلى العالم الخاص بالمبدع.

باحثة أخرى وجهت نقداً لـ النظرية الفرويدية، وهي "كارن هورني" كانت أول من قدم نقداً للسيكولوجية الفرويدية عند المرأة، وقد أسهمت فيها بعد بحث مثمر يهمل نظرية الليبيدو ويشدد على أهمية العوامل الثقافية¹، كما تتميز "هورني" عن "فرويد" بالمنزلة التي يجب إعطاؤها للعوامل الطفلية في تكون الأمراض العقلية، فهي لا تتكر، دون شك، دور حالات الهلع العائلي لكن المشكلة الجوهرية لا تكمن هنا، والسؤال الذي يجب أن يطرح هو: لماذا تستمر حالات الهلع هذه بفرض تأثيرها دائماً، يجب البحث عن عوامل "آنية" تتطلب من البالغ أن يحتفظ في ذاته بوضعيات قديمة، إذا إلى جانب الذاكرة اللاوعية ثمة مجال لدراسة التأثير الأقوى للظروف الحالية التي تبقى أبعد الذكريات ذات تأثير، وليس ذلك بسبب مقارنتها الحاضر بالماضي، فهي تقارن المنهج الوظيفي بالمنهج الوراثي، وأخيراً تخضع "هورني" التمايز بين الأنا، والهو، والأنا الأعلى إلى تنقيح تام.²

باحث آخر هو "هاري ستاك سوليفان" يبتعد عن التحليل النفسي الكلاسيكي ليقتررب تدريجياً من السوسيولوجيا، وهو أيضاً على غرار "كارن هورني" اعترف بأهمية العوامل الثقافية، ومع مفهومه مع أصول نظرية التحليل النفسي كنظرية "العلاقات ما بين الأفراد"، رفض أيضاً الليبيدو؛ هذا بينما بقيت نظريته عن الإنسان، محدودة قليلاً لأنها استقت هذا النموذج أساساً من الإنسان المستلب المعاصر، وقيمته الرئيسية في نفاذه إلى عالم الهوامات، وإلى وسائل الإتصال في الأمراض الخطيرة، وخصوصاً انفصام الشخصية.³

إلا أن هناك من النقاد والباحثين ممن أكدوا على أن "علم النفس الفرويدي هو المنهج الفكري بفضل ما فيه من دقة وعمق وتركيب، وبفضل ما ينطوي عليه من فائدة وقوة

1- إيريك فروم، أزمة التحليل النفسي، ص 25.

2- ينظر: روجيه باستيد، السوسيولوجيا والتحليل النفسي، ص 136.

3- ينظر: إيريك فروم، أزمة التحليل النفسي، ص 25.

مأساوية، أن يقف وحده مقابل ذلك الركاب المضطرب من النظريات السيكلوجية التي جمعت في الأدب خلال قرون مضت¹.

هذا وأن مجهودات "فرويد" في علاج مرضاه أسفرت عنها نتائج لا يستهان بها، خاصة فيما يتعلق بالحياة الجنسية التي تلعب بصفاتها عللا محددة للأمراض العصبية والنفسية، دورا فائق الأهمية بل أهم من ذلك "فرويد" يؤكد أن هذه الميول الجنسية عينها تسهم بقسط لا يستهان به في إبداعات العقل البشري في مختلف الميادين العلمية والثقافية، وهذا ما أثبتته مجموعة من الدراسات التي عولت على منهج التحليل النفسي، سواء التي قام بها "فرويد" أو من سار على خطاه، ومن هذه النتيجة يمكن القول أن التحليل النفسي هو تحقيق لحالة الاتزان، وتقول في ذلك: "شارلوت بيهلر charlotte buhler": "يتمثل الهدف الغائي عند "فرويد" في حصول الفرد على نوع من الإشباع الكامل لرغباته ليصل إلى حالة من السكون أو الاستقرار، وبذلك تصير كل الإبداعات الحضارية للبشرية نواتج عارضة للدوافع الغريزية التي تدفع الإنسان إلى الحصول على اللذة والإشباع الشخصي"².

تؤكد "شارلوت بيهلر" أن الإشباع يقف أمام تجاوز الأنا الأعلى للهو، وتجاهله وهذا الإشباع وحده يحقق حالة الاتزان والاستقرار، وتصبح بذلك كل أنواع الإبداعات ناتجة عن دوافع غريزية غايتها الوصول إلى قمة اللذة.

VIII - مجهودات تلامذة "فرويد" في توسيع نظرية التحليل النفسي:

حاول تلامذة "فرويد" تطبيق آرائه وتوضيحها، إلا أن هناك من خالف منظومته الفكرية، وخرج عن أطروحاتها، كما أن هناك من حاول توسيعها أو تعديلها، فانشق عنه آخرون أيضا، وحاولوا وضع نظريات خاصة بهم. من هؤلاء "أرنست جونز"، "ألفرد آدلر"، "كارل كوستاف يونغ" ... وغيرهم .

1- حسام الخطيب، جوانب من الأدب والنقد في الغرب، ص 378.

2- محمد عباس يوسف، الاغتراب والإبداع الفني، دار غريب للطباعة والنشر (د.ت) القاهرة، ص 88.

VIII-1-ارنست جونز: Ernest Jones (1879- 1959)

«يعد"جونز" أول تلامذة "فرويد" تطبيقات وتوسيعا لنظرياته في مجال الدراسة النفسية للأدب»¹ وهو صديق مقرب له ومؤرخ حياته.

عمد "جونز" إلى الكشف عن أعمال أستاذه، ومجاراته في بعض أحكامه، ولكنه أراد أن يضاهي مكانة معلمه، خاصة في تحليله لمسرحية، "هاملت" لـ"شكسبير" واكتشافه لسر تردد"هاملت" في الانتقام من قاتل والده، بعدما أتيحت له الفرصة. و"جونز" «نشر محاولته الأولى في هذا المجال سنة 1910 في مجلة علم النفس الأمريكية، بعنوان«عقدة أوديب وتفسير هاملت»².

يقول "فرويد" في هذا الشأن: «وقد حدث ملاحظاتي الخاصة بتراجيديا هاملت "بارنست جونز" فيما بعد إلى القيام بتحليل كامل لهذه التراجيديا، ثم هذا حذوه "أوتورانك" فاتخذ من هذه الملاحظات مقدمة لبحثه في تخير كتاب الدراما لموضوعات رواياتهم»³.

ونتيجة لهذه الإشارات (الخصبة التي تعمق فيها "فرويد" حول غموض هذه الشخصية الفذة "هاملت"، وجد "جونز" ضالته ليكمل تحليل نفسية هذا البطل وسر عزوفة عن اخذ ثأره من قاتل أبيه.

يبدأ "جونز" بحثه برأي له أهميته إذ يقول إن هاملت «يعاني من كف للقدرة على إرادة... الثأر لموت أبيه، وإن النتيجة القائلة بأن هاملت لم يكن يريد في قرارة نفسه أن ينفذ ما اعتزمه، إن هذه النتيجة لتبدو من الوضوح بحيث يتعذر علينا أن نتصور قارئاً متفتح الذهن يستطيع أن يتجنب استنتاجها»⁴

1- أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ص 23.

2- المرجع السابق، ص 23

*- أوتورانك: otto Rank، من تلامذة "فرويد" الذين كرسوا جهودهم لدراسة الفن وفق نظرية التحليل النفسي بمنظور فرويدي، ولكنه انشق عنه في مطلع العقد الثالث من القرن العشرين.

3- سيغموند فرويد، حياتي و التحليل النفسي، ص 75

4- مصطفى سوييف، مطالعات في علم النفس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1962، ص101

بعد تحليله لعالم هذه الشخصية الداخلي، يخلص إلى نتيجة مفادها أن فكرة الثأر قد وجدت ضالتها، ومبرراتها أمام ضمير "هاملت" حيث أن في المسرحية هاجس أوديب لاشعوري يمكن في كاتب المسرحية نفسه أي "الجانب اللاشعوري في "شكسبير" هو الذي أدى إلى سر هذا التردد، أما الموانع التي كانت تقف ضده فكانت مكبوتة ومجهولة بالنسبة له على الأقل.

والخلاصة «أن "جونز" ينتهي إلى أن كراهية هاملت "لـ كلاوديوس" قاتل أبيه إن هي إلا غيرة آثم من منافس تفوق عليه، ذلك أن الدافع المكبوت لدى "هاملت" نحو قتل الأب يقرب بينه وبين كلاوديوس دون أن يقتل نفسه»¹

إن المبني اللاشعوري في مسرحية "هاملت" يتداخل مع المبني اللاشعوري أيضا لمسرحية، "أوديب" ذلك أن "هاملت" عاجز عن قتل الرجل الذي خلصه من زوج أمه (والده)، كون هذا ما كان يجول في خاطر هذا الفتى ألا وهو العودة إلى أحضان أمه دون أن يشاركه أحد. كل هذه المشاعر هي في الحقيقة أوديبية يكتبها "هاملت" ولا يصرح بها.

لم يقف "جونز" عند هذا النوع من الدراسة، بل تعداه إلى الفلكلور فقد دعا إلى التعاون المثمر بين التحليل النفسي والفلكلور ، وأكد «التناظر بين رواسب الحياة المتخلفة من ماضي العرق (السلالة)، والرواسب المتخلفة من ماضي الفرد»²

إن ما يمكن ملاحظته في هذا السياق هو أن "جونز" ، يعيد أصل الأشياء إلى طابع جنسي محض، وهو في هذا إنما ينتهج خطأ "فرويد" في هذا النوع من الدراسة. فهذه بعض الأمثلة التي يرى من خلالها "جونز" أن جوهرها جنسي فمثلا « حشد "جونز" في بحث مطول له بعنوان "الدلالة الرمزية للملح في الفلكلور والخرافات" شواهد عن احتواء الملح على بعض المزايا السحرية، كما هو الحال في الطقوس التي تستخدم الملح لطرد الشياطين، وينتهي إلى أن الملح الأبيض المانح للحياة يرمز للمني ويمثل العنصر النشط

1- المرجع السابق، ص 103

2- دورسن، مناهج الفلكلور المعاصرة، ترجمة: حسن الجوهري ومحمد الشامي، لبنان 1995، ص 108 ، 109

المخصب، كما يرى إن رعب الكوابيس، و أشباح الجن المرهوبة ووجود الجثث مصاصة الدماء تشير إلى الاحتلام الليلي وإلى إحساس مكبوت بنوع من السادية الفمية»¹ وغيرها من الأمثلة التي يردها إلى المكبوتات الجنسية والتي يتم إسقاطها غالبا في الأحلام.

VIII-2- ألفرد آدلر (1870-1937) Alfred Adler

يعتبر "ألفرد آدلر" صاحب مدرسة "علم النفس الفردي" تلميذ "فرويد" الآخر حيث خالفه في نقطة جوهرية هي أساس التحليل النفسي بالنسبة لـ"فرويد" وهي قضية الجنسية. فهو يخالف أستاذه في أن تكون الغريزة الجنسية السبب الوحيد لظهور الأمراض العصابية، والباعث الأول على الفن، ويرى أن عقدة الجنس بكل تجلياتها ومركباتها لا تفلح في تفسير الإبداع، بقدر ما يبدو النقص عند المبدع والإحساس بالدونية أكثر منطقية. لعل الشيء الذي يميز نظرية "آدلر" إلى جانب فكرة وغريزة حب الظهور والتملك «هو اهتمامه بالبعد الاجتماعي، فالدوافع اللاشعورية في تصوره، لا يمكن أن تقدم بمفردها فهما مكتملا للطبيعة البشرية، إذ لابد من تفاعل عالم الشخصية الباطني بالعلاقات الشبئية الموضوعية وبخاصة العلاقات الاجتماعية»²

لقد اتسمت دراسات "آدلر" بمحاولاته الساعية للبحث عن مظاهر التعويض عن النقص في ضروب الفن ومظاهر الإبداع التي عرفت عنده بمصطلحه الشهير "مركب النقص"³

ومن هنا يتضح أن "آدلر" لا يتفق مع "فرويد" في ما يسميه بـ "عقدة الجنس" بل يرى أن هذه الأخيرة بكل مظاهرها ومركباتها لا تفلح في تفسير الإبداع؛ فما يفسره حقيقة هو ذلك الشعور بالنقص الذي يلزم المبدع فما يبحث عنه أصلا هو مظاهر التعويض الذي يسعى المبدع لإيجادها.

1- المرجع نفسه ، ص 108

2- زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، إتحاد الكتاب العرب 1998 ، ص 14.

3- ينظر: صالح هويدى، النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة السابع من أفريل ، ط 1 ، ص 86.

يمكن الإشارة في الأخير إلى أن " فرويد " اتفق مع تلميذه "آدلر" في فكرة غريزة حب الظهور (التعويض) عن النقص إلا أن الاختلاف كان من جانب "فرويد" في محتواها ومضمونها.

لقد أتاحت نظرية " آدلر " المجال للدارسين والنقاد الذين تأثروا بها، إعادة النظر في الكثير من دراساتهم، وبالتحديد في كشوفاتهم على أعمال بعض المبدعين والأدباء، وحثت البعض الآخر في الاجتهاد على استنطاق أعمال أخرى لمبدعين آخرين لاستخراج عقدهم ونواقصهم وتفسيرها في ضوء المعرفة الشخصية للفنان المبدع.

VIII-3- كارل كوستاف يونغ: Jung (1875-1961)

يعتبر "يونغ" من تلامذة "فرويد" الذي اتخذ مسارا مغايرا المسار أستاذه ويعد من الرواد العظام للتحليل النفسي، حيث يري « أن علم النفس هو دراسة العمليات النفسية، ويمكن حشد كل طاقاته لأداء مهمة دراسة الأدب، لأن النفس الإنسانية هي الرحم لجميع أشكال العلوم والفنون».¹

يحاول "يونغ" التأكيد على أن النفس هي أم كل عمل فني، والوعاء الحاوي لكل الإبداعات وإن اختلفت مصادرها.

كما يرفض "يونغ" أن الليبيدو يقوم بالدور الرئيسي في الحياة النفسية اللاشعورية فهو ليس سوى مظهر من مظاهرها، فالطاقة الجنسية لا تحصى بكل هذا الاهتمام وليست محور الحياة النفسية بأكملها - وهذا مكن القوة في اتجاهه²، ويقول في ذات الوقت أن أستاذه غالى كثيرا في إعطاء هذه الأهمية الكبيرة للغزيرة الجنسية، حين عدها سبب نشأة العصاب عن الفنانين، والباعث الأول على الفن، والحق أن "يونغ" يوافق ما ذهب إليه "فرويد" في وجود ما يعرق باللاشعور بوصفة مظهرا من مظاهر الفن، ويسميه اللاشعور

1- كارل كوستاف يونغ ، علم النفس والأدب، مجلة نوافذ ، ترجمة : سمير حمارنة، ماي 2007 ، ص 53

2- ينظر: كارل كوستاف يونغ، علم النفس والشعر، ترجمة: جلال فاروق الشريف، اتحاد الكتاب العرب مجلة الموقف الأدبي، دمشق 1971، العدد الأول، ص 40.

الفردى، ولكنه يضيف إليه نوعاً آخر يسميه "اللاشعور الجمعى"¹، هذا الأخير يتجاوز الأفراد إلى الجماعات البشرية الممثلة فى أسلافنا القدامى «الذين تربطنا بهم صلات وثيقة تجعل الناس جميعاً يشتركون فى لا شعورهم الجمعى وأساطيرهم التى تأخذ شكل صور ابتدائية أو نماذج أولية عالياً، تتحدر إلى المجتمعات فى شكل رواشب نفسية موروثية عن تجارب الأسلاف تتطبع بطريقة ما فى أنسجة الدماغ»².

فاللاشعور الجمعى هو الذى يحدد نمط أفعال وردود أفعال النفس، أى النماذج الأولية التى تشاهد كرموز فى الأحلام وأحلام اليقظة وعالم الخيال، كما يمكن التعبير على هذا النوع من اللاشعور وكأنه بوتقة لماضى الإنسان يخزن فيه هذا الأخير كل موروثاته التى تتحدر من العصور القديمة بطريقة أقرب ما تكون إلى الحلم.

هذا وقد حاول "يونغ" التوفيق بين التحليل النفسى والدين، ومن المؤكد أنه انكب على هذا المجال «لفهم السياقات الدينية للإنسان والرموز، التى يتواصل بواسطتها مع عالم اللاوعى الجمعى»³ فى ظل هذه السياقات اللاواعية بين ضربين: لاوعى فردى حاو لذكرىات منسية وأفكار مكبوتة بعناء متعلقة بالذات، ولاوعى جماعى مسكون بذكرىات متوارثة وتصورات ترسخت عبر العصور فى الأساطير⁴.

فالحوض فى الحديث عن العقائد الدينية وعالم الروح ليس بالأمر الهين خاصة فيما يتعلق بعالم النفس الذى لايتوانى فى طرح أسئلة تدعو إلى الحرج.

1- زين الدين المختارى، المدخل إلى نظرية النقد النفسى، ص 14

2- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لندىا الطباعة والنشر 2006، ط1، ص 54، 55

3- ميشال ميسلان، علم النفس الدينى والظاهرة الدينية، ترجمة: عز الدين عناية، مجلة كتابات معاصرة، ص 63

4- المرجع نفسه، ص 63

الفصل الثاني

النقد النفسي

I- النقد النفسي Psychocritique:

أسس "شارل مورون" "Charles Mauron" (1899-1966) للنقد النفسي psychocritique من خلال وضعه للمصطلح عام 1948، ففسح المجال للجمع بين النقد الأدبي والتحليل النفسي مستعينا في ذلك بتكوينه المعرفي المتنوع، فقد درس الأدب الإنجليزي، والعلوم الإنسانية والتجريبية وعلم النفس، وسعى جاهدا لطرح تصور جديد للدراسات الأدبية.¹

استبعد "مورون" "أن يكون التحليل النفسي للأدب والفن مجرد تحليل كينيكي، تحكمه قواعد التشخيص الطبي، كما استبعد أن يكون الأديب أو الفنان -في كل الحالات- إنسانا عصابيا، أو أن يكون أدبه كشفا عن أمراضه، علما أنه لم يهمل بعض فرضيات التحليل النفسي في تناوله شخصية الأديب وعمله الأدبي.²

ينفي "مورون" إذن الطابع الإكلينيكي للأدب، فالتحليل النفسي للأعمال الإبداعية ليس كما قدمها "فرويد" تحكمها قواعد التشخيص الطبي، وبالتالي فالأديب عندهم شخص مريض، وإنتاجه ما هو إلا وثيقة لنوع مرضه وأعراضه، كما رأى أن مهمة النقد الأساسية هي تسليط الضوء على العمل الأدبي نفسه، حتى أنه وضع أداة التحليل النفسي في خدمة النقد وهو بذلك يتحول إلى ضرورة في إجراءاته النقدي.

لقد ابتدع "مورون" مصطلح النقد النفسي ليؤكد استقلالية منهجه الذي عليه إيجاد أدواته الخاصة حسب الغاية التي يضعها لنفسه وهي: الإنتاج الجمالي، ويمكن القول أنه المبتكر الوحيد لمنهج محدد شبيه بالإجراءات المتبعة في الممارسة التحليلية ذاتها، لكنه لا يتطابق معها، فمنهجه الجديد يتصف بالعلمية وهو تعبير أضفاه "مورون" على اكتشافه هذا مؤكدا طابعه العلمي.³

1- عمرو عيلان، النقد العربي المعاصر، ص 98.

2- زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، ص 16.

3- ينظر: مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 97.

لقد ذاع صيت "شارل مورون" ونقده النفسي، حيث حقق نجاحا معتبرا في تفسير وتأويل النصوص الأدبية مستفيدا من مبادئ الطب النفسي، وقد استطاع أن يضع أداة التحليل النفسي في خدمة النقد وأصبح العمل الأدبي محط اهتمامه، وجل تركيزه من أجل تفسير النصوص.

إن ما يستدعي المسألة هنا هو: ما هي تقنيات النقد النفسي psychocritique عند "مورون"؟، ولماذا أطلق عليه هذا المصطلح سنة 1948؟ ولماذا سماه بالورشة الواسعة؟ ما هي أدواته التي تحولت إلى إجراءات نقدية؟.

لقد أوجد "مورون" مصطلح النقد النفسي عام 1948، للإشارة إلى استقلال منهج يجب أن يصنع أدواته الخاصة، وإجراءاته النقدية، لخدمة هدفه الأسمى وهو الإنتاج الجمالي.¹

يعرض "مورون" في أطروحته من الاستعارات الملحة (الملازمة) إلى الأسطورة الشخصية، المراحل الأربع لمنهجه:

1- تسمح المطابقات: "superpositions" ببناء العمل الأدبي حول شبكات من التدايعات غير القصدية التي تتواتر في النص الأدبي.

2- استخراج التشكيلات التصويرية figures والمواقف الدرامية المرتبطة بالإنتاج الهوامي.

3- تكون وتطور الأسطورة الشخصية التي ترمز إلى الشخصية اللاواعية وتاريخها.

4- دراسة معطيات السيرة الذاتية التي تساعد على التحقق من التأويل، لكنها لا تأخذ أهميتها ومعناها إلى من خلال قراءة النصوص.²

1- ينظر: مجموعة من المؤلفين، مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي، ترجمة: وائل بركات وعسان السيد، (د.د.ت)، ص 81.

2- المرجع نفسه، ص 98.

I-1- ممارسة المطابقات:

يقول "مورون": "لقد حاولت إذن أن أوسع النقد الأدبي الكلاسيكي حتى يصل إلى التحليل النفسي، لكن دون أن يهجر أبدا وجهة نظره المركزية"، فهو يدعو القارئ إلى أن لا ينظر إلى دراساته النقدية على أنها تحليل نفسي للأدب بل هي توسيع للنقد الأدبي الشائع وأنها محاولة لحل الصراع القائم بين النقد الأدبي والتحليل النفسي للأدب.¹

إن نقد "مورون" إذن مجاله النص الأدبي، ويحاول من خلال تنضيد النصوص أن يكشف عن وقائع وعلاقات متخفية لم تعلن عن خضوعها بين ثنايا الأثر الأدبي وهو بذلك يجسد الشخصية اللاواعية في تحليله، والمطابقة في هذا السياق تبحث عن توافقات الدالات اللفظية أو التصويرية في نصوص مختلفة بشكل ظاهر، ويفترض ذلك عدم توازن المعنى الواعي، وقلب البنى النحوية والدلالية، بالإضافة إلى ملائمة النظر بشكل معين، ولا تقام المطابقة ضمن عنصر واحد، ولكن ضمن شبكة.²

ففي قصيدة الشاعر، وفي أعماله الأخرى تتتابع وتشابك عناصر متواترة في جل أعماله إذ يمكن لشبكة الملاك مثلا -عند مالارمييه- أن تتداخل مع شبكة الضفيرة الجنسية "شهواني من الشعر" "la chevelure" وغيرها أيضا، بالإمكان العودة إلى القصيدة وتتبع النظم الاستعارية المميزة، وبالإمكان أيضا تعميق عملية الترميز بين التخيل واللغة، مع إقصاء اعتباطية القراءات التي تنظر إلى اللغة وكأنها تتحدث وحدها.

تقوم المحادثة بين شخص كاتب وأشخاص قراء تجمعهم نصوص متحولة، وهكذا فإن القصب في قصيدة "وأسفاه على الراحة المخزنة" لا يشير مباشرة إلى صورة مترجمة عن "العضو الذكري" إنه أولا تكثيف لكلمتي "ورد roses" و"مياه eaux" وهما عنصران يرمزان تقليديا إلى الأنثى، واستطاعت نصوص "مالارمييه" أن تحولهما بصورة أصلية.³

1- ينظر: أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص 25.

2- ينظر: مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 99.

3- ينظر: مجموعة من المؤلفين، مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي، ص 84.

ومثل ذلك كلمة "مندور mandore" * التي تكثف "ذهب or" لا ينام dort "m'endort ينيمي" و "ma (maman) dort" أمي تمام " بحيث يتبدى ما كان يتعذر على الشاعر قوله، أي موت وحضور الأم التي فقدها وهو في الخامسة من عمره.¹

I-2- التشكيلات التصويرية والمواقف الدرامية:

إن "مورون" يلتقط في أكثر قصائد "مالارميه" كما في تراجيديات "راسين" شبكة من الصور الثابتة، والحالات النفسية التي يبدو وكأنها تتكرر من قيصة إلى أخرى، وتخرق المنطق النثري للمؤلفات، وعلاوة على ذلك فهو يصرح بأن كل صورة بلاغية تكون واعية، والفكر الذي يعقدها يكون كذلك بشكل أقل بكثير.²

يصرح "مورون" عند قراءته لأعمال "راسين" وبالتحديد من خلال أطروحته الموسومة بـ "اللاوعي في حياة وأعمال راسين" 1997، أن العنصر المهم في كل مسرحية ليس الشخصية بل العلاقات المتأزمة بين تشكيلين على الأقل، أي الموقف المأساوي في حد ذاته.³

ويرى في هذا الشأن أن النقد النفسي هو تطبيق مبادئ التحليل النفسي على النقد، وهو ما يقودنا بالضرورة إلى ملاحظة الخلاف بين الحقلين، فالتحليل النفسي ينطلق من المادي ليصل إلى الإنسان، أما النقد النفسي فإنه ينطلق من المادي إلى المادي مرورا بالإنسان، وفي هذه الحالة فإن المقصود بالمادي ليس الشخص الذي يتكلم كما في الحالة السابقة، بل عمل أدبي ينبغي شرحه وتحليله.⁴

وفي هذا السياق يلتقي "مورون" بـ "سانت بيف" إلا أنه يختلف عنه في كون هذا الأخير يهتم بالبحث عن كل ما يحيط بحياة الأديب: حياة أبويه، إخوته وأقاربه أو موقفه من الدين ونظرته إلى الطبيعة والمرأة ومن الواضح أن هذه التساؤلات تخرج والباحث

*- مندور mandore: آلة تشبه العود.

1- ينظر: مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 101.

2- ينظر: جون بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، ص 112.

3- مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 101.

4- عمرو عيلان، النقد العربي المعاصر، ص 99.

من دائرة التحليل إلى الوثائق والتسجيلات التاريخية، فالمنهج المعتمد من قبل "سانت بيق" هو محاولة الوصول من دراسة حياة الأديب إلى خلق عمل أدبي ثان يسمى السيرة الأدبية، أما "مورون" فمجال إهتمامه هو التحليل النفسي psychanalyse، لأن ذلك في نظره قريب من تحليل الأثر الأدبي، دون الإستناد على الخبرات الماضية أو الحاضرة للمؤلف .

I-3- الأسطورة الشخصية:

لاحظ "مورون" في سياق عمله، حضور تيمات thèmes بعينها في آثار كل مبدع وهي تيمات تتكرر بشكل منتظم في آثارهم، بل تلج على الأديب إلحاحا حتى يضمنها إبداعته، وهي تتداعى بشكل لاواعي، فتكون بذلك ما عرف عند "مورون" بالأسطورة الشخصية، هذه الأخيرة كفيلة بأن تكشف عما يجول في خاطر المبدع، وتعرب عما في نفسه، ويتحقق فهم الأسطورة الشخصية لكاتب معين من خلال دراسة لكامل أعماله وبتحليله لهذا العمل سيكتشف ما كان يحاول الكاتب أن يقوله دون وعي منه، وهذه التيمات غالبا ما تكون أحداث طفولية متأزمة، تم كتبها في مرحلة يصعب البوح بها، حتى وإن هذه المكبوتات هي التي جعلت من الإنسان مبدعا، ولهذا لا يكاد مورون "يشك في أن كل أديب يحمل بين ثناياه آثار طفولته المبكرة في أسطوره الشخصية"¹

في كتاب مورون " مقدمة إلى التحليل النفسي لمالارميه" يطرح أهمية مبدأ ظل مهملا حتى ذلك الوقت، وهو أن مالارميه حينما كان يتيم الأم في الخامسة عشرة من عمره فقد " ماريا" maria أخته ذات الثلاثة عشرة ربيعا، هذا الحدث يؤدي إلى تفسير حياة الشاعر وكتابات، وهنا ينبغي تحديد الدور الذي لعبته هذه الهزة العاطفية الأولى، واكتشاف أصدائها في كتاباته، حيث تتكرر فيها فكرة الموت².

1- محمد أديوان، النص والمنهج، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، (د ت) 2006، ص 87

2- ينظر: جان إيف تادييه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ص 208، 209

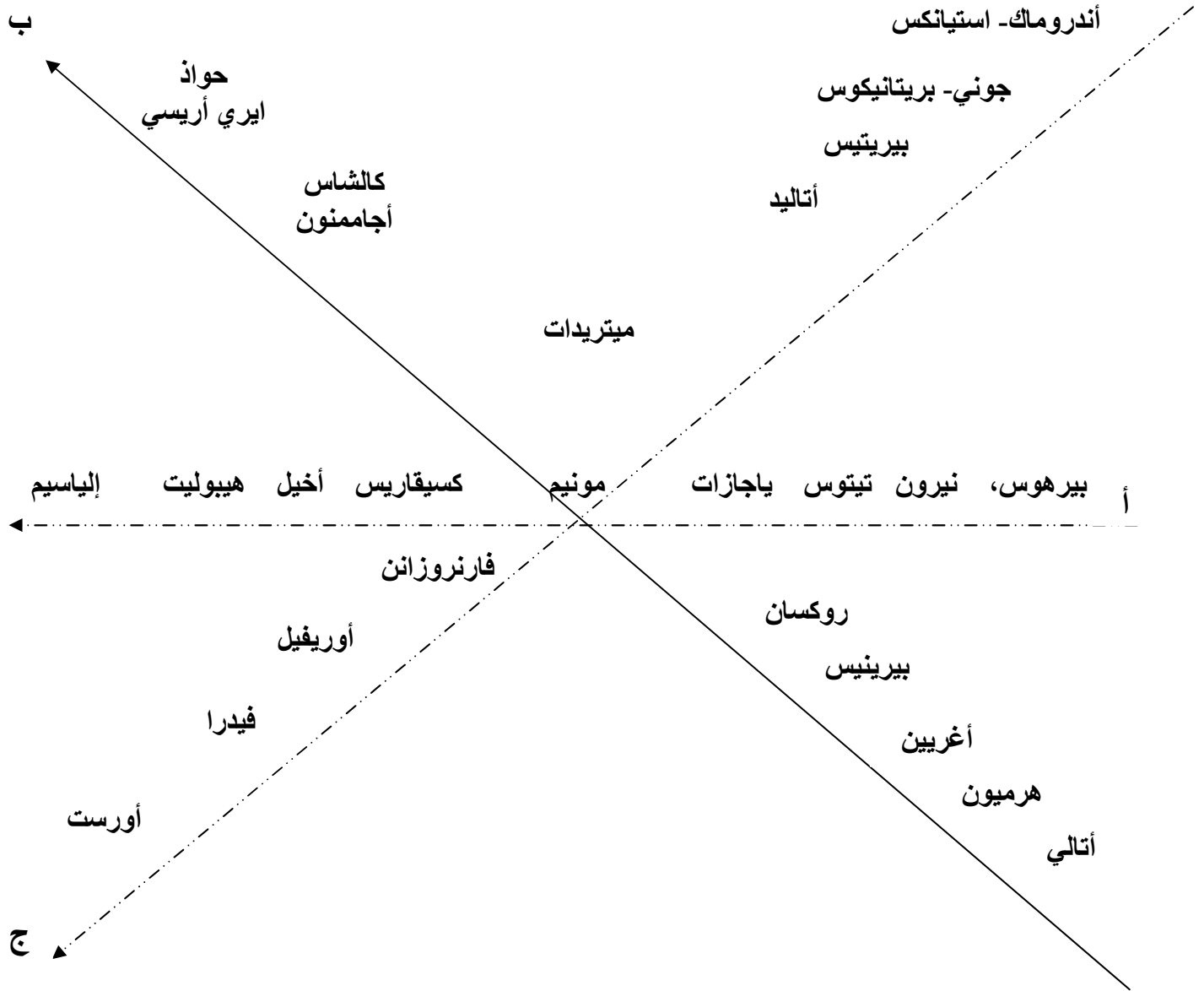
إن الصدمة النفسية الأولى في حياة "مالارمية" أحدثت أثرا بالغاً في نفسه وجعلته يحس بالعزلة، لكنه تجاوزها وإن على مستوى الوعي - بفضل أخته "ماريا" التي عوضته عن بعض حنان الأم، إلا أن القدر يظهر مرة أخرى ليحرمه من حب أخته، وأصيب برهة ثانية كانت أشد من الأولى، وهكذا سيطرت فكرة الموت على "مالارمية"، وحتى كتاباته يقول "مالارمية" إنني سهرت وحيدا قلقا، لأن أختي الميتة هي خلف هذا الجدار، وهي ستظهر كعازفة موسيقى"، وحتى قصيدته "ما تقوله طيور اللقلق الثلاثة" هي صياغة سردية كتبها بعد موت أخته "ماريا" - تظهر عجوزا تزوج شخصيته مع وجود قط شاعر وفيلسوف، تزوره ابنته الميتة - وإذا كان "مورون" يطرح مسلمة وجود هوام أساسي مشترك بين الحياة والكتابة، فإنه يجعل من الأسطورة الشخصية الهوام الذي يدعم الكتابة؛ وتقوم هذه الأخيرة ببنائه بشكل خاص، ومن هنا يخلص "مورون" إلى أن الأنا الاجتماعي والأنا المبدع يتواصلان دون أن يتطابقا.¹

إن النص الأدبي عبارة عن بنيات لغوية مشحونة بصور بلاغية واستعارات تكشف عن نفسها في ثنايا العمل الأدبي، وهو الجانب اللاشعوري للكاتب، الذي يضمه كل أعماله الإبداعية على نحو غير واعي.

من هذا المنطلق عمد "مورون" في دراسته لأعمال "راسين" المسرحية، وهو بذلك يبحث عن الاستعارات الملحة، من خلال عملية التنقيب، مستعينا بمرحلة الطفولة وأهم أحداثها التي كونت شخصيته، ووجهت سلوكه إلى منحى مأساوي، سيطرت عليه النزعة التشاؤمية. وللوصول إلى ربط هذه المعطيات وانعكاسها في أعمال "راسين" لجأ "مورون" إلى البحث عن الملامح المشتركة المتكررة والعامة في مسرحياتها عبر تركيبها ومطابقتها وذلك وفق خطاطة منهجية قدمها في كتابه "اللاشعور في حياة وأعمال راسين"، حيث شمل مسرحياته: "أندروماك"، "بريتا نيكوس"، "بيرينيس"، "باجازات"، "ميتردات"، "إيفجينى"، "فيدرا"، "أتالي"... فقدم خطوطا تحدد البنيات النفسية والعاطفية للشخصيات

1- مارسيل ماريني، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 105.

المركزية والتفاعلات القائمة بينهما ليصل إلى مجموعة من النتائج التي تخلص المراحل الأربعة المقدمة سابقا.



هذه الخطاطة توضح أهم شخصيات الأعمال المسرحية لـ "راسين"، وتجسد أهم المواقف الناتجة عن شبكة العلاقات التي تربطهم ببعضهم، ويمثل المنحى الأدبي جانباً هاماً منها في مظهره المرتكز على علاقات المحارم، الموزعة بين الإنجذاب والتنافر، وحب الامتلاك والنز وقرأ "مورون" هذه الخطاطة وفق ثلاثة محاور كما يلي.¹

المحور (أ)-: ويمثل خط الأنا وفيه قسمان، الأول من "بيرهوس" إلى "مونيم" وتمثل الشخصيات التي تعبر عن لاشعور "راسين" الذي ينسجم معهما على لسانها، إنها إلى جانب كونها غير وفيّة فهي تتميز بالاستقلالية، أما الشخصيات التي تلي "ميتريدات" فتمثل خضوع الإبن "la soumission" و"كيسفارييس"، "أخيل"، "هبيوليت"، "إلياسيم"، شخصيات ينقمصها "راسين" بوعي، وتمثل التحول في واقع الكاتب والخضوع للسلطة الأبوية وسلطة نظام مدرسة بور -روايال-

المحور (ب): وهو محور الفاعلين في مسار الأحداث والمتحكمين في المصائر، وهذا الخط يمثل الأنا الأعلى، ويتميز هذا المحور كسابقه بمستويين الأول يمتد من "هرميون" إلى "متردات" وتمثله بطلات يتميزن بالسلوك العدواني، أما القسم الثاني والممتد من "متردات" إلى جواد فهو يمثل الآباء وسلطتهم الوصية التي تبقى دائماً في موقع يراقب ويوجه ويمنع ويجيز.

المحور (ج): ويمثل المقهورين، وفي القسم الأول منه شخصيات النساء "المذنبات" ويرمزون إلى خطيئة الإبن مثل "أندروماك".... "أتالي"، أما القسم الثاني فيمثل ضحايا الالتزام بالموقف النابع من قناعة راسخة.²

بناءً على هذا التحليل توصل "مورون" إلى أن أعمال "راسين" خاضعة في كونها لرغبة لاواعية، شكلت دافعاً داخلياً، وتحكمت بصورة كبيرة في بنية التخيل لديه، وبمرور الزمن أصبحت طابعا مميزاً لأعماله، ولبنية الفضاء المتخيل لديه، فهي بنية تتخذ

1- عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د.ط) دمشق 2008، ص 188، 198.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 190-198.

مسار الصراع الدائم القابعة في اللاوعي، والتي ما تلبث أن تجد لها مكانا، وتعلن عن حضورها داخل الأعمال المسرحية¹.

يهدف "مورون" إلى الكشف عن البنيات اللاواعية للمؤلف، فهو لا يتجاهله، ولكن لا يجعله موضوعا للدراسة في حد ذاته لفهم العمل الأدبي، وإنما يسعى لمتابعة الدلالات واكتشاف آلية اشتغالها في النص من خلال تحليل لمستوياته، وهو ما يجعل من تفسير النصوص تفسيراً أعمق وأرصن، ويسلط الضوء على جوانب قد تكون مهملة، أو مجهولة لأنها قابعة في العقل الباطن (اللاوعي).

نصل في الختام لنجمل القول حول منهجية "مورون"، وهي تتكون من مراحل أربعة يبدأ بجمع شبكة من الروابط الملحة والتي لم يقصدها الأديب في عدد من نصوصه، ثم يبحث عن الميثة (الأسطورة) الشخصية للأديب بدراسة تواتر هذه الشبكات وإعادتها في شخصية مسرحية أو روائية مثلاً، كما يدرس الأسطورة الشخصية للأديب وتقلباتها كرمز عن شخصيته الباطنة، وأخيراً يراقب نتائج هذه الطريقة بواسطة سيرة الأديب².

لقد حظي النقد النفسي، إذن، باهتمام الكثير من الباحثين والنقاد، ممن مارسوا تحليلاتهم النفسية وفقاً لما جاء بـ "مورون" وبالتالي فقد تخلصوا من الدراسات السريرية الفرويدية، واهتموا فقط بالبنية اللاواعية للنص الإبداعي، وما ينطوي عليه من هوامات لاشعورية، إلا أن "مورون" قد تعرض إلى انتقاد حاد من قبل النقاد، حول منهجه، ولم توسع مفاهيم "شارل مورون"، إلا بعد أن تناولها "جيرار جينيت" عام 1966 حيث خلص أطروحته من شوائب التحليل النفسي التي تعتمد على الليبيدو.

II - "جاك لاكان" والبنوية السيكولوجية:

إذا كان اللقاء بين البنوية وعلم الاجتماع قد تحقق على يد "لوفي شتراوس"، وإذا كان المنهج البنوي قد عرف طريقه إلى التاريخ الثقافي والابستمولوجيا من خلال "ميشال

1- عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 191.

2- ينظر: بيار خباز، محمد تيمور وعالم الرواية في مصر، دار المشرق، ط1، بيروت 1994، ص 47.

فوكو" فإن الفضل في تلاقي البنيوية والتحليل النفسي يعود إلى "جاك لاكان" jacque lacan (1901-1981) وقد تميزت الأطروحات النظرية لـ "لاكان" بحضورها المتميز والأول وهلة من بروزها، وقد كان اسمه معروفا لدى جمهور من المحللين النفسيين والأطباء النفسانيين، والفلاسفة واختصاصي العلوم الإنسانية بالخصوص.

إن أهم ما دعا إليه "لاكان" هو العودة إلى "فرويد" وهو يعني بذلك ضرورة إعادة قراءة "فرويد" من خلال إعادة صياغة أفكاره، وإعطائها بعدا مغايرا لما كانت عليه، خاصة مفاهيمه حول الوعي، اللاوعي، الأحلام وغيرها، إلا أن "لاكان" اتخذ وسيلة أخرى للعبور إلى العالم الداخلي للإنسان وهياكل اللغة إذ يعتبرها مشكلة في صميم الإشكالية الإنسانية واعتبر الباحثون والنقاد أن لغة "لاكان" هي لغة مغلقة، واتهم بأنه باطني وأفكاره غامضة، كما أن خطابه شديدة الاختصار، وهو ما أدى إلى عدم فهمها من قبل القراء على اختلاف مستوياتهم الفكرية والعلمية، وقد كان "لاكان" يردد "أن أفكاره التي يخيل للمرء عند قراءتها بأنها صعبة وعسيرة الفهم، لابد أن تصبح بعد عدة سنوات بمثابة البديهيات المتداولة، يتناقلها الناس فيما بينهم، متعددة في ذلك أصحاب الاختصاص".¹

اعتبر "لاكان" أن الأسلوب هو الرجل وهو تعبير وجد عند "بوفون"، عندما عرف الأسلوب، وهي نظرية منبثقة من منظومته الفكرية ذات الطابع اللغوي، حيث اعتبر أن اللغة هي أساس التواصل بصفة عامة، لاسيما بين المحلل النفسي والمريض فهي نظرية قائمة بذاتها، وطريقة ناجعة في العلاج، وقد عده المفكرون والنقاد رائد التحليل النفسي البنيوي، لذلك ذهب للتأكيد بأن الاعتماد على اللغة البنائي سوف يسهم في تقديم وصف اللاشعور بطريقة علمية، ويفهم بالدقة اللازمة، وانطلاقا من ذلك عمل على تقديم قراءة مغايرة "لفرويد" مستندا في ذلك إلى المنهج اللغوي البنيوي، موضحا طريقته في ولوجه إلى بنية اللغة، باعتبارها من أهم مظاهر السلوك الإنساني.

1- عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة، ص 55.

فعلماء النفس يهتمون بالظاهرة اللغوية ليوضحوا السلوك بصفة عامة، واللغويون يهتمون بها ليبينوا السلوك اللغوي بصفة خاصة، فالمحلل النفسي إذا أراد أن يدرس الأحلام للكشف عن بعض العقد أو الأمراض، أو الأزمات النفسية (على اختلافها) عند شخص معين فإنه سيطلب من ذلك الشخص أن يحول أحلامه إلى سلوك لغوي، أي سيطلب منه أن يتكلم، وحينئذ لا يسعنا إلا أن نلاحظ أن المحلل النفسي إنما يدرس ألفاظ ذلك الشخص وتعابيره، لا أحلامه في حد ذاتها.

وقد رأى بعض العلماء ممن وافقوا على منهج "لاكان" أن الدراسة اللغوية بصفة عامة إذا لم تقم على دراسة القوى النفسية الكامنة وراءها، فهي غير مكتملة، وكذلك الدراسة النفسية، عليها هي الأخرى أن تستعين بمعطيات علم اللغة، لكي يتحقق ما يعرف اليوم بعلم النفس اللغوي، والفضل يعود إلى جهود "لاكان" النفسية واللغوية في الوقت ذاته.¹

تسير العودة إلى "فرويد" التي أعلن أنها رسالته الشخصية وشعاره في مسارين مختلفين: الأول والأوضح في إجراءاته هو استخراج أفكار "فرويد" من ركam التبسيطات والتفسيرات التي أغرقه بها من تلاه من الكتاب، أما أولئك الذين لا يرون في الأفكار الفرويدية أكثر من سلعة يتعاملون بها، فلا ينالون منه حتى الغمز العابر، فمعظم المحللين النفسانيين ارتكبوا ما هو أسوأ من سوء فهم "فرويد": لقد فقدوا الإحساس بوطأة هذه الأفكار وجدتها وإثارتها للحيرة كما صاغها أصلاً، فقد فهمت هذه الأفكار وأصبحت بشكل بالغ السطحية وقبلت على ما هي عليه حيث أصبحت عائقا يقف أمام البحث العلمي في العمليات الذهنية بدلا من أن تكون بداية لمواصلة البحث، وفتح آفاق أخرى تلج الأحكام السابقة من زواياها المهمة.²

1- ينظر: عاطف مذكور، علم اللغة بين التراث والمعاصرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، (د.ت)، القاهرة 1987، ص 58.

2- ينظر: مالكولم بوي، البنيوية وما بعدها، تحرير: جوترو، ترجمة: محمد عصا، (د.ت) 1990، ص 160.

أما المسار الثاني، هو الأعد مقارنة مع الأول فيتعلق ببعض المفاهيم التي جاء بها "فرويد" حول الوعي، اللاوعي وما يحكمهما، فهو يضطلع بمسؤولية تصحيح بعض الأجزاء التي رأى أنها تفتقد للمنطق، فهو يستقرء كتابات "فرويد" ويعمد إلى تصحيح ما أخطأ فهمه تلامذة "فرويد" أيضا، خاصة وأنهم جردوا التحليل النفسي بكل آلياته من فاعليته الانقلابية، لكي يلجؤوا إلى مفاهيم وراثية، ومبسطة، تقتصر فقط على علم السيكولوجيا السائد، وهذا يعني حسب "فرويد" إغلاق باب اللاوعي، بعد أن كان مفتوحا على مصرعيه.

اللاوعي أو اللاشعور، مبنى كبناء اللغة وليس فوضويا كما جاء عند "فرويد" وهذه النتيجة هي المحور الأساسي الذي انطلق منه "لاكان" في مجهوده الفكري، وإذا كان من السهل إطلاق مثل هذه الفكرة، فالصعوبة تكمن في البرهان عليها، لأن مثل هذا العمل يطال الفكر الإنساني بأكمله في منهجيته، ويعيد النظر في كثير من المعتقدات السائدة، وبنظر "لاكان" إن اكتشاف اللاوعي من قبل "فرويد" هو شيء يختلف تماما عن المفاهيم السابقة التي ظهرت.

يتحدى "لاكان" المحللين جميعا بأن يعودوا إلى قراءة كتب "فرويد" من أولها إلى آخرها لكي يتأكدوا بأن اللاوعي هو بنية في حد ذاتها، لها تركيبة شبيهة بتركيب اللغة.¹ إن "لاكان" يؤكد أن اللاشعور بنية منظمة ومهيكله شأنها شأن بنية اللغة، وقد بنى تصورات في التحليل النفسي على هذا الأساس، ومن ثم دعا إلى دراسة بنيات اللاشعور كما تدرس بنيات اللغة "فاللاشعور لغة، ومن ثم فهو ليس نتيجة للكبت أو أعراض ذلك الكبت -كما رأى "فرويد"- وإنما هو خطاب discours، وهنا يتجه "لاكان" إلى "سوسير" ويمضي معه في سلسلة من الجدل والاستدلالات ينتهي فيها إلى أن اللغة استعارية بصورة أساسية، وهناك مقاومة ذاتية داخل اللغة للإلماع بالمعنى، وهذا الأخير لا يتيسر إلا بواسطة الاستعارة، والاستعارة حينئذ خلق مدلول جديد، وهي اللحظة التي يتم نسخها ما

1- ينظر: عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة، ص 56.

إن تكون، فلا يتكون مدلول إلا وهو دال لمدلول آخر، وهذا هو معنى الاستعارة في كلامه".¹

في هذا الموقف يسعى "لاكان" كمحلل نفسي وعالم لسانيات إلى دراسة اللغة والتعبير عن منطلقات التحليل النفسي وتقنياته، مدرجا أساليب اللغة في كل إجراء.

يرى "ميشال فوكو" أن "لاكان" قد كشف من خلال خطاب المريض وأعراض أعصابه، أن المتكلم ليس هو الذات، بل البنيات اللغوية ونسق اللغة ذاته، وهذا الطرح يعبر عنه "لاكان" نفسه في قوله: "إن الطريق الذي افتتحه "فرويد" ليس له معنى آخر غير هذا الذي أقوله أن اللاشعور لغة".²

بعد تأكيد "لاكان" على البنية اللغوية لـ اللاشعور، تطرق في ذات السياق إلى الأحلام حيث اعتبر أن صياغة الحلم وصياغة اللغة يعتمدان على نفس القاعدة والأسلوب: فالمجاز عنده هو بمثابة (التكثيف كما عند "فرويد")، الكناية أو المجاز المرسل بمثابة (النقلة)، أي أن العمليات الأولية تكمن وراء اللاوعي (اللاشعور)، والبلاغة هي التي أشبه بما سماه "فرويد" بالعمليات الثانوية، يفصلهما خط فاصل يقاوم كل محاولات الفهم لاختراقه، سيما استئصال المعنى الأخير أي المدلول.³

أي أن المدلول في نظر "لاكان" لا يرتبط بكلمة واحدة، أو معنى محدد، فإذا أردنا تأويل حلم بالكامل يصعب علينا استخراج المدلول الأخير له.

يشبه "لاكان" الدال والمدلول بنظرية الجرس الكهربائي، حيث لا تفتح الدائرة إلا لتتغلق، ولا تتغلق إلا لتتفتح، وهكذا في سباق لا يتوقف المدلول يتزحلق تحت دال يطفو.⁴

1- السيد إبراهيم، محاور، مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية، ص 78.

2- باسم على خريسان، مابعد الحداثة -دراسة في المشروع الثقافي الغربي، دار الفكر، ط1، دمشق 2006، ص 88.

3- عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة، ص 57.

4- السيد إبراهيم، محاور، مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية، ص 79.

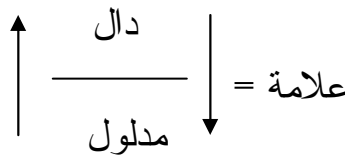
فوضوح الدال لا يعني بالضرورة وضوح المدلول بنفس الدقة، بل يبقى من الانشغالات الكبرى للفكر الإنساني بأبعاده التاريخية والثقافية والحضارية، غير أن ما يميز "لاكان" هو اهتمامه بالدال على حساب المدلول كما تثبت الرسالة المسروقة.

II-1- الدال وبنية اللغة واللاوعي:

إن اللغة أساس اللاوعي، وأساس تأويل الأحلام، حيث يكون الدال هو محور العملية اللغوية. فالتحليل النفسي حسب "لاكان" يعيد للذات الجزء الناقص من خطابها الذي يعرفه بالجزء الذي ينقص الذات لكي تقيم خطابها الواعي، ويؤكد أن ماهية الإنسان توجد في اللغة والنظام الرمزي، هذا الأخير عامل حاسم في فهم الشخصية الإنسانية.

لقد اعترف "جاك لاكان" بفضل الألسنيين في إضاءة بعض المفاهيم، وعلى رأسهم "دي سوسير" و"جاكسون"، حيث أسسا لعصر الألسنية الحديثة، ذلك لأن الأول "دي سوسير" قد حدد الوحدة اللغوية كجوهر ذي وجهين: الدال والمدلول، ولأن الآخر قد ميز العمليتين الأساسيتين للكلام: انتقاء الوحدات اللغوية وتنسيقها، وما يلفت نظر "لاكان" عند "سوسير" ليس علاقة الدال بالمدلول التي يتحدد بموجبها المعنى، بل أنه على العكس من ذلك يلتفت إلى الحاجز الفاصل "المقاوم للمعنى"، الذي يوجد بين الدال والمدلول من حيث هما نظامان متميزان ومنفصلان، يقول "لاكان" "سنفشل في معالجة السؤال عن طبيعة اللغة طالما أننا لم نتخلص من الوهم القائل بأن وظيفة الدال تكمن في أنه يمثل المدلول أو بالأحرى أن الدال لا يوجد إلا بناء على معنى معين".¹

إنّ لقد استعان "لاكان" بالدراسات اللسانية في أبحاثه، خاصة فيما يتعلق بالدال والمدلول، فالدال هو الصورة السمعية، في حين المدلول هو الصورة الذهنية.



1- فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكسون، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، 1993، ص 108

اختلف "لاكان" مع الألسنيين باسقاطه لأفضلية العلامة واستبدالها في توالد المعاني واعتبر أن الفضل الأول والأخير يعود للدال نظرا لإرتباطه وتشابكه بسلسلة الدوال التي تكون الذات، فاللدال حق الصدارة على المدلول، فهو في نظره مفصول عنه بخط سميكة لا يمكن تجاوزه أو اختراقه

دال

مدلول

الدال هو الذي يقود قوانين بنيته، تدفق الكلام والمعاني غير مرتبطة بالدال لأنها تستخرج من أصل ارتداد الدال إلى دال آخر، وهكذا فالفارق بين د1 ود2 هو الذي يميزهما عن بعض ويفرز المعنى.

ولهذا الدال أفضلية في التعريف عن الذات، منتقلة ضمن السلسلة الدالية هو الذي يعرف عنها ويشير إلى مكانها لأن الذات حسب تعريفه هي ما يمثلها الدال بالنسبة إلى دال آخر، على اعتبار أن أي دال لا يستطيع أن يستأصل المعنى الأخير للمدلول.¹

لقد أسس "لاكان" لنظرية "اللغة اللاشعور"، من خلال اتكائه على أطروحات "فرويد" حول الأحلام ودراسة خطاب اللاشعور من حيث تركيباته وبنياته، وقوانينه من جهة واستحضاره من جهة أخرى لمبدأ "دي سوسير" و"جاكسون" حول اللغة وعلاقات الدال بالمدلول، وهذا المستوى الذي تبلغه اللغة متصل بالمرحلة الأولى لتشكل الذات عند الطفل وبداية انفصال شخصيته وتميزها عن الآخرين.²

II-2- مرحلة المرأة باعتبارها مشكلة لوظيفة الأنثى:

تأتي هذه المرحلة في حياة الفرد الإنساني ما بين ستة أشهر وسن السنة والنصف، وهي الفترة التي يتمكن الفرد فيها للمرة الأولى من تصور نفسه باعتباره كيانا متناسقا يتحكم بذاته رغم عدم اكتمال سيطرته على نشاطه الجسماني وهذه الصورة يستطيع الحصول عليها بشكل مجسد عندما يرى صورته في المرأة.

1- عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة، ص 59.

2- عمرو عيلان، النقد العربي المعاصر، ص 103.

"إن هذا التقبل الفرح من قبل الطفل في مرحلة الرضاعة لصورته المرآوية، بينما هو لا يزال غارقاً في عجزه الحركي واعتماده على الرضاعة والرعاية، يبدو أنه يكشف في موقف مثالي الوضع الرمزي الذي تترسب فيه الأنا في شكلها الأولي، قبل أن تتموضع في جدلية التماهي مع الآخر، وقبل أن تعيد لها اللغة في شكلها الشمولي وظيفتها باعتبارها ذاتاً.¹

تتميز مرحلة المرأة عند "جاك لاكان" ب بروز الوحدات الدلالية المتضمنة للفروق بين ما هو خيالي *imaginaire* ويكون في مرحلة ما قبل الأوديب حيث لا تكون في حياة الطفل إلا الأم التي تنظم حياته بحضورها وغيابها، ويعيش بالتالي على نمط الوجود المتوحد بالغير غير المجزأ -وما هو رمزي *symbolique*- وهو وصول الطفل إلى المرحلة الغيرية التي يمكنه من خلالها التمييز بين أنا وأنت وهو وهي.²

فالطفل لا يرى في الآخر، أو في صورة المرأة، أو في أمه، إلا الشبيه الذي يميزه عن ذاته، وهذا لا يدعوا إلى الغرابة لمن يراقب الأطفال ما بين الشهر السادس والشهر الثاني عشر، فإذا ما ضرب الطفل طفلاً آخر يبكي كما لو ضرب هو، وإذا ما اعتدى على أحدهم يبكي كما لو كان قد اعتدى عليه، فهذا يدل على أن الطفل لا يفرق بين صورته وصورة الآخر التي التقطها، وأصبح مرهوناً بها، ويتساءل "لاكان" ماذا دهم بالطفل لكي يأخذ بهذه الصورة التي يصادفها في المرأة، والتي تلازمه مدى الحياة؟³

فالمرأة إذن هي التي تجسد صورة الطفل لأول مرة، بحيث يحاول الطفل أن يقوم بحركات يحدد فيها معالم الصورة، ويمكن تقسم مرحلة المرأة إلى ثلاث محطات أساسية:

1/ في المرحلة الأولى، يدرك الطفل انعكاس المرأة باعتبارها كائنات واقعية يحاول الإمساك به، أو الاقتراب منه ويرد على هذه الصورة بإيمائه ابتهاجية، إلا أن كل شيء يبدو وكأنه يشير إلى أن هذا الحضور المرآوي، وهذه الصورة التي هي صورته، يجري التعرف

1- مالكولم بوي، البنيوية وما بعدها، ص 167.

2- عمرو عيلان، النقد العربي المعاصر، ص 103.

3- عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة، ص 70.

عليها باعتبارها صورة شخص آخر، وتترك صورة الآخر، وعلى العكس من ذلك باعتبارها صورة لجسده الخاص به.

وسيفهم الطفل في لحظة ثانية، أن آخر المرأة ليس سوى صورة، لا كائنًا واقعيًا لن يبحث عن الإمساك بالصورة، ولن يبحث عن الآخر وراء المرأة.¹

أما المرحلة الثالثة فلن يطبعها التعرف على الآخر باعتباره صورة فحسب، وإنما سيتعرف على الآخر أيضا باعتباره صورته، والآن أصبح الطفل يعلم أن انعكاس المرأة صورة، وأن هذه الصورة صورته، وإن غزو هوية الذات سيتم من خلال هذا الجدل بين الكينونة والمظهر، وعبر الصورة الكلية والمستبقة لوحدة جسدها.²

إن الصورة المتكاملة الموحدة في المرأة والموقع الجسدي المجزأ تنتج عنهما عمليتان مهمتان الأولى يميز فيها الطفل في هذه الصورة وجوده ككائن يتحدد بالنسبة للآخر، ويصبح بحكم ذلك الممثل الأول للأنثى التي يخاطب بها (الأنثى) -من حيث إن اعترافه بالآخر، كشيء مختلف ومميز عنه، هو في الوقت نفسه ارتداد للإعتراف به كونه وحدة مميزة عن الآخر شبيهه، أما العملية الثانية فتفتح أمامه باب التماهي: أي يتماها بالآخرين إنطلاقاً من هذه الخطوة الأولى، عندما تتكون الأنثى في آخر المطاف من مجموعة هذه التماهيات المخيالية ومن هذا الباب أيضا يدخل الطفل إلى عالم الرموز عبر التعبير اللغوي، ويستند هذا النظام على جملة من النواهي والمحرمات واكتشاف الاختلافات أيضا، فيدرك الطفل الفرق بين الرجل والمرأة، وبالتحديد الأم والأب، الذكر والأنثى، الحاضر والغائب...إلخ.

يقول "جاك لاكان": "ويكفي لذلك أن نفهم مرحلة المرأة باعتبارها تماهيا، بالمعنى الكامل الذي يعطيه التحليل النفسي لهذه العبارة، أي بمعنى التحول الذي يطرأ على الذات

1- جان ميشال بالمي، اللغة الخيالي والرمزي (جاك لاكان)، منشورات الاختلاف، ط1، 2006، ص 43.

2- المرجع نفسه، ص 43.

عندما تنتقل صورة ما حيث يكون مصيرها في هذا الأثر المرحلي مشارا إليه بما يكفي من طرق الاستعمال، داخل النظرية، من خلال اللفظ القديم "الصورة الهوامية".¹

إن مقالات "جاك لاكان" عن مرحلة المرأة، أثبتت أنها أعظم إحياء وتأثيرا، مقارنة بأعمال الثقافة المعاصرة، ذلك أنها سلطت الضوء على ظاهرة مهمة جدا في حياة الطفل كانت مهمة قبله، وهو بذلك يميز ما هو خيالي وما هو رمزي عن طريق اللغة.

من أهم ما تطرق إليه "جاك لاكان" أيضا هو موضوع الرغبة، أو الرغبة في رغبة الآخر، وعلاقتها باللغة، ومعنى هذا أن التحليل النفسي هو بمثابة لعبة الحقيقة التي تقوم على حركات الحضور والغياب، والتي يجيء فيها حديث الآخر، فيقوم هو بتأسيس حديث الذات والصلة وثيقة عند "لاكان" بين آخر اللاشعور، وآخر الرغبة، ما دامت رغبة الإنسان هي دائما رغبة في الآخر، والواقع أن الآخر ليس مجرد موضوع للرغبة، وإنما هو من الذات بمثابة المحل أو المصدر التي تنبعث منه كل أحاديث لا شعورها، ولا شك أن "لاكان" هنا يجمع في تصوره لهذا "الآخر" بين نظرية "فرويد" الواردة في كتابه "تفسير الأحلام" من جهة وبين نظرية "هيجل" الواردة في الجزء الأول من مؤلفه "فنولوجيا الروح" من جهة أخرى.²

مهما تكن مجهودات الذات، فسيظل ثمة دائما بعض من الرغبة غير معبر عنها، أو معبر عنها تعبيرا رديئا، أي بعض من الرغبة في حالة ألم، يقول "لاكان" "قالأمر يتعلق بتوصلنا إلى التعبير عن رغبتنا بأحسن الطرق الممكنة، وتوصلنا إلى لغة رغبتنا، وهي مهمة صعبة صعوبة خاصة".³

إن الطفل بتحديقه في المرأة يختبر استجابتين متناقضتين، ليس بالضرورة في وقت واحد، فمن جهة يحقق الرغبة البشرية المستمرة للتحديد والانصهار عندما يعرف نفسه

1- جاك لاكان، الخيالي والرمزي (جاك لاكان)، ص 118.

2- ينظر: زكرياء إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، دار للطباعة، (د.ت)، ص 195.

3- جاك لاكان، اللغة الخيالي والرمزي (جاك لاكان)، ص 12.

برعشة النشاط البهيج، ومن ناحية أخرى يتعلم أن هذه الصورة، التي تقدم وعدا بالكلية والهوية الذاتية، هي من ضرب الخيال.¹

أما عن علاقة الرغبة باللغة، فهي لا تدخل إطارها الإنساني إلا بعد أن تخلق من اللغة أي تنتقل من حقل التصوير والخيال إلى حقل الرمز.

إن الرغبة تتجاوز الحاجة، لأنها ليست مجرد نداء موجه للآخر من حيث هو آخر، كما أنها ليست مجرد إلتماس للحب وإنما هي على حد تعبير "هيجل" رغبة في رغبة الآخر، أي أنها رغبة في انتزاع اعتراف الآخر بصميم رغبة الذات وقد استلهم "لاكان" نظريته في الرغبة من نظرية "فرويد" المعروفة في "الليبيدو" أو "الطاقة الجنسية".²

إن موضوع الرغبة عند "لاكان" يبدأ من المراحل الأولى للطفولة، ولكنه في ذات الوقت فرق بين الرغبة، الحاجة، والطلب، فالرغبة هي غير الحاجة البدنية، والطلب هو الممهد للحصول على الحاجة عبر سلسلة من الدوال الموجهة إلى الآخر، أما الطلب فلا يكفي بإكفاء الحاجة حقها من الإشباع، بل يتعداها إلى أبعد من ذلك.

II-3- "جاك لاكان" والرسالة المسروقة لـ "إدغار آلان بو":

يركز "جاك لاكان" من خلال تحليله للرسالة المسروقة لـ "إدغار آلان بو" على البنية الرمزية والدلالة التي تعد ضمن أطروحاته المركزية، وقد حاول إدخال اللسانيات البنيوية في عمله هذا خاصة وأنه يشرح بنية هذا الرمز أو الدال على نحو ما تتجلى في صميم اللاشعور، مستعينا في ذلك بالنظرية اللغوية، ويؤكد "لاكان" أنه يجب تفسير العلاقة بين الدال والمدلول على اعتبار أنها صلة لا تخلو من إنفصال، ما دام الدال المتضمن في اللاشعور لا يحيل بالضرورة إلى مدلول محدد وواضح تماما.

لهذا الغرض أراد "لاكان" دراسة "الرسالة المسروقة" لـ "بو"، والتي نشرها في مؤلفه كتابات "ecrits" ليعطي برهانا على نظريته، ويبين المستوى الإجرائي الذي تعامل

1- ينظر: رث باركن غونيلاس، الأدب والتحليل النفسي، ص 24-25.

2- ينظر: زكرياء إبراهيم، مشكلة البنية، ص 197.

من خلاله مع النص الأدبي ومدى استثماره للبنية الشكلية للسانيات البنيوية في التحليل النفسي وكذا رؤيته للشعور والقوانين التي تتحكم في سير الدلالة وسلسلة الدوال والمدلولات الأساسية، ومدى ارتباطها بالعلاقات البشخصية (بين الأشخاص) أو البيذاتية intersubjective¹.

ركز "لاكان" في دراسته للقصة على مشهدين: المشهد الأول تدور أحداثه في القاعة الملكية، حيث تفاجأ الملكة بدخول الملك بصحبة الوزير، بينما كانت تقرأ رسالة هامة، ولكي لا تثير شكوك الملك بمحتوى الرسالة، تضعها على الطاولة بشكل عادي ومهممل والعنوان للأعلى، مخفية بذلك انفعالها، جاعلة من اللامبالاة ستارا تخفي وراءه اضطرابها وأهمية الأمر، أما الوزير صاحب الدهاء، لاحظ اضطراب الملكة، وأدرك بعينه الرقبيية أهمية الموضوع، كذلك دون أن يبدي أي اهتمام على غرار الملك يخرج من جيبه رسالة شبيهة يضعها مكان الرسالة الأصلية، الملكة أدركت ما حصل لكن فضلت السكوت، حتى لا يقضي عليها بانكشاف سرها.

أما المشهد الثاني فيحدث في مكتب الوزير، حيث الملكة لا تياس من استعادة الرسالة، وبايعاز منها، يقوم البوليس بحملة تفتيش في منزل الوزير بحثا عن الرسالة ولكن دون جدوى، عندئذ يتوجه قائد الشرطة إلى تحري يسمى "ديبان dupin" يطلب مساعدته لتمكينه من الحصول على الرسالة؛ "ديبان" يقوم بزيارتين إلى الوزير: الأولى استكشافية يعين فيها مكان وجود الرسالة، وفي الثانية ينفذ مخططه بالاتفاق مع سائق عربة بإطلاقه عيارا ناريا في الشارع مما يشغل بال الوزير خلال فترة من الزمن، الوقت الكافي لكي يضع "ديبان" رسالة شبيهة بالرسالة التي كان قد موهها الوزير بعنوانه ووضعها على مكتبه كما لو كانت رسالة عادية مرسله من الخارج، "ديبان" كان يدرك خطة الوزير ويعلم أن أحسن السبل لإخفاء الشيء الهام هو وضعه في دائرة نظر الذي يفتش عليه، لأنه سيفتش خارج هذا الإطار.

1- عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق 2008، ص 209.

الرسالة الآن في حوزة "ديبان" يتساءل ماذا يفعل بها؟ يقرر أن يستدعي قائد الشرطة، ويعرض عليه أنه لقاء تسليم الرسالة ثمن، سيستجيب لهذا الطلب، وفي الحال يأخذ الرسالة ويدفع إلى "ديبان" مبلغا معيناً، مقابل ذلك يخرج التحري من الحلقة الرمزية، والوزير لم يكتشف أنه فقد الرسالة التي تمت إعادتها للملكة.¹

لقد وجد "لاكان" في هذه القصة ما يجسد حضور الدال ووظيفته في التحكم بالأشخاص وبأدوارهم، وهو مثال حاول "لاكان" من خلاله أن يظهر فعالية الدال في تركيبة اللاوعي (اللاشعور) بنى على أساسه جدليته المنطقية في تكوين اللاوعي، انطلاقاً من أن الذات منقسمة على نفسها بمجرد أن ترضخ لحكم الكلام.

لقد سعى "لاكان" إلى التركيز على البنية النصية، ومساراتها وتكراراتها، بما يتيح تفكيك سلسلة الدوال المترابطة عبر الرموز التي يتضمنها السرد؛ في البداية يرى "لاكان" أن آلية الاستبدال والتكرار هي التي تتحكم في أسلوبية القصة، فالمشهد الثاني هو تكرار للمشهد الأول، ومسار الدال يتوالى في حركة توزيعية تناوبية متتالية بين الشخصيات التي تتبادل الأفعال الرمزية، وأن آلية التكرار *automatisme de répétition* تتحدد من خلال المشهدين بـ:

- ثلاثة رموز مرتبطة بحادثة واحدة.

- السرقة.

- الرسالة المسروقة.²

3-1-منطقية العلاقات مع الحقيقة:

يعرف "لاكان" أولاً المواقف المختلفة للموضوع في مواجهة الحقيقة عن طريق تحليل لعبة النظرات بحسب المعادلة الأساسية: من يرى = يعلم.

1- ينظر: عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة، ص 66.

2- عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 210.

ثلاثة أزمنة إذن تنظم ثلاث نظرات مستندة إلى ثلاثة موضوعات، متجسدة في كل مرة بأشخاص مختلفين.

الأول من ينظر لا يرى شيئاً = الملك والبوليس.

الثاني من ينظر يرى أن الأول لا يرى شيئاً ويخشى كشف ما يخفيه = الملكة والوزير.

الثالث من هذين النظريين يرى أنه ترك ما يجب أن يخفيه مكشوفاً أمام من يريد الاستيلاء عليه، إنه الوزير، و"دوبان" في النهاية.

يلاحظ ضمن هذا النظام الصارم اختفاء عنصرين الملكة، بخلاف الوزير، ترى وتعرف أن الرسالة قد سرقت، وتعرف أيضاً من خلال معرفة أخرى، أن "دوبان" ليس وزيراً ثانياً وأنه سيعيد لها الرسالة لا يبدو إذن أنها تنتمي إلى هذه الفئة، المفروض أن تحدد الموضوع في علاقاته مع الحقيقة، أنا الملك فهو أعمى من البداية إلى النهاية وكأنه خارج اللعبة، وحضوره شكلي فقط.

وانطلاقاً من تقنية تحديد المواقع، يرى "لاكان" أن الملكة والوزير و"دوبان" يتبادلون الأمكنة بين المشهدين الأول والثاني، وحركة الأشخاص تتم عبر الرسالة، فبانقالها من شخص لآخر يتغير المكان.¹

إن الرسالة المسروقة في نظر "لاكان" تمثل بحق الدال بكل معايته وأفضليته على المدلول فالقصة تدور حول من بحوزته الرسالة، وهي تنتقل من يد إلى يد، بعض النظر عما تحتويه هذه الرسالة من معلومات، قد تكون غرامية، أو حاملة لمؤامرة على الملك، أو أخباراً خطيرة "حركة الدال هي التي تعطي الأهمية للذات التي تتشكل وتأخذ موقعها تبعاً لعلاقاتها معه في سياق البنية التكرارية، وتعتبر الذوات والشخصيات، حيث يتحول الدال إلى شيء رمزي يخترق السلسلة الرمزية في المشهدين الأول والثاني، دون أن ينتمي لأي منهما وتتبادل الذوات الأدوار إزاءه بين رغبة في الامتلاك وسعي للتمثل

1- ينظر: مارسيل ماريني وآخرون، مقدمة في المناهج النقدية، ص 68.

والحضور لأن الذات في رأي "لاكان" هي وجود رمزي وحركتها هي من وحي اللاشعور".¹

فالبنية في هذه القصة وضعت بين أدينا سلسلتين من المشاهد، جاءت ذوات مختلفة في كل مرة لكي تشغل فيها الأماكن التي لا بد من شغلها، وهنا يظهر "الطابع التكراري المميز للبنية - فيما يقول لاكان - لأننا نجد أنفسنا بإزاء مركب تبادلي *conplesce intersubjectif* يتألف من علاقات تتم عبر الأفراد، وكأن ثمة آلية تكرارية تفوض على كل ذات أن تجيء لتحل محل ذات أخرى سبقتها في الموضع نفسه".²

لقد استبعد "لاكان" من منظوره الذي عالج به الرسالة المسروقة التنظير للنقد الأدبي أو الدراسة الأدبية الصرفة التي تأخذ على عاتقها مساءلة النواحي المتعلقة بالجنس الأدبي، واهتم بالجانب التفسيري الذي يتخذ طابع الشمولية وإمكانية التطبيق على نصوص أخرى استنادا إلى أطروحاته حول الدال وبنية اللاوعي، ونظريته في الرغبة، وأخيرا البنية التكرارية، وقد اتسمت خطوة "لاكان" بأثرها العميق خاصة في تصحيح الانحراف الذي سار عليه التحليل النفسي.³

من هذا المنطلق يبين "لاكان" أهمية الرمز في تكون الذات، فالذات لا تكون الرموز إنما هي وليدته، تتحكم بها وبمصيرها واللاشعور مبني مثل الكلام أي كاللغة، تتوقع تنظيمات لا محدودة لعناصر محددة، ولكنها مرتبطة بشكل مختلف فيما بينها.

يتضح من هذه الدراسة أن "لاكان" يستبعد المبدع نفسه من النص ويمنح القارئ الحرية المطلقة في التأويل للمكنات الرمزية للدال واللغة واللاشعور موضحا أن الكيفية التي يستخدم بها "بو" اللغة تضع القصة نفسها في سياق جديد تماما، فالذات هنا مرتتهنة

1- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 212.

2- زكرياء إبراهيم، مشكلة البنية، ص 181.

3- ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 213.

أولا بالدال لأنه لا يمكن أن تتصور أن لها سببا للظهور في الواقع، لأن للدال أولوية على الذات.¹

فالدال إذن هو الذي يمثل الذات بالنسبة لدال آخر، وهذه الحقيقة تتأكد في كل إنتاجات اللاوعي، لأن الدال يتكون في موضع الآخر الكبير كما يقول "عدنان حب الله" وهو المكان الرمزي حيث يلتقي الكلام، وتفك رموزه، وتتوضح معانيه.

نظرية "لاكان" أيضا لم تسلم من النقد، فقد وصف "أندري أكون" بعض الأحكام المتعصبة لنظرية التحليل النفسي الفرويدي والتي ساقها "جاك لاكان" بالاستفزازية، وخاصة حين جعل "فرويد" لسانيا، وذلك لما قرر: "فلان نقرأ فرويد، فمن أجل فهم اللاوعي الذي يتحدث عنه على أنه لا يجوز وصفه بالاستعمال الرومنتيكي للوعي الذي يحيل على التحقيق، والجوهري والبدائي، ألا صلة لذاك، بل إن ما نرى في "فرويد"، هو ذلك الرجل الذي لم يبرح طول الزمن يحمل نفسه أشق الإعناء حول كل عنصر من مادته اللسانية، ليحمل تمفصلاتها على الانتظام فيما بينها، فذلكم هو فرويد اللساني" لقد رأى "جاك لاكان" في "فرويد" على أنه لساني، ولم يكن طبيبا نفسانيا فقط، خاصة وأنه تفنن في استعمال اللغة من خلال نظرية الكلام والتي حظيت باهتمام الباحثين في ذلك الوقت، إلا أن هناك من رفض هذه الصفة التي تجعل من "فرويد" عالم لغة.

III - مارت روبر Marthe Robert والرواية العائلية:

إن مصطلح "الرواية العائلية" مقتبس من معجم التحليل النفسي، فقد كان "فرويد" هو أول من قدم هذا المفهوم في مقال له عام 1909 بعنوان "الرواية العائلية للعصابيين"، وقد استهوى هذا البحث عددا من الباحثين، خاصة "مارت روبر" marthe robert التي انطلقت من أطروحة "فرويد" حول مفهوم الرواية العائلية، معلنة عن منهج مغاير "لفرويد" في دراسة لهذا الجنس الأدبي فأبقت

1- ينظر: عمر عيلان، علم النفس والنقد الأدبي، ص 105.

اهتمام التحليل النفسي منصبا حول النص، ووجهت اهتمامها للبحث عن لاوعي النص دون التركيز على دراسة النفسية للمؤلف.

وقد صاغت نظريتها الأساسية في كتابها "رواية الأصول وأصول الرواية" "Origines du Roman Et Roman Des Origins" الذي صدر سنة 1972، منطلقة في ذلك من محاضرة "فرويد" حيث ربط فيها السرد والقص بمجموعة من التصورات والاستيهامات المستثارة في شكل أحلام اليقظة، وهي وسيلة يلجأ إليها الخيال الإنساني في مرحلة نموه عند الطفل ليجد من خلالها حلا لهويته، بعد أن يصطدم بحقيقة واقع الأسرة وعلاقته بوالديه التي يرى فيهما ينبوع الرعاية والحنان.

لكن سرعان ما تتراجع هذه الصورة في ذهن الطفل، ويكتشف أن والديه ليس بتلك المثالية المركزية الموجهة له، وخاصة في حالة قدوم ولد جديد، فتدفعه نرجسيته الطفلية المضخمة لمنزلته، إلى الشعور بالخيبة والانكسار خاصة بعد إدراكه للمعنى الاجتماعي للحياة الإنسانية، فينكفي على ذاته ليؤلف حكاية أسطورية يهرب إليها من واقعه السلبي.

ويحيك الطفل قصة يكون بطلها، فهو يحس في هذا الوقت أنه ولد غير شرعي أن أنه ابن زنا، أحضرته أمه بعد أن وقعت في الخطيئة، والاحتمال الثاني أن يكون هو الولد الحقيقي لأمه وأبيه، وبقية إخوته هم أولاد غير شرعيين، وفي الحالة الأولى يقتنع الطفل نفسه أن والده الذي لم يعترف به من طبقة راقية ومن عائلة نبيلة يملك الكثير من المال.¹

1- ينظر: عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 216.

ترى "مارت روبير" أن "المرحلة الأولى من الرواية العائلية تتمحور حول البعد النرجسي الذي يمتلك الطفل في المراحل الأولى لتكوينه النفسي، فيدعوه لإنتاج القصة الأسطورية المتصلة بحقيقته المتخيلة"¹

يتخيل الطفل في هذه المرحلة، أنه لقيط بما أنه فقد أبويه المثاليين فهو مهمل، ولكن يطمح الطفل في هذه المرحلة إلى السيطرة على أمه، وتجاهل سلطة أبيه، بل إلغائها، خاصة الأب الذي لا يمكن أن يكون حاضرا، بل هو غائب باستمرار وهذا الشعور هو نوع من الموت القائم في اللاوعي.

"إن دخول مؤلف الرواية وبطلها معا في مرحلة البلوغ الجنسي والإدراك العقلي للفوارق بين الأب والأم من حيث الدور الجنسي، فإن شخصية الأب تغدو هي وحدها التي تستبدل في أخايل المراهق بشخصية أب آخر أرفع مقاما، ذلك أن الطفل وعلى مستوى خياله يجعل الأم فوق الشبهات بينما الأب على الدوام محط شكوك، وكذلك ناتج هذا الإحساس عن رغبته لا شعورية في خفض مكانة الأم انتقاما منها على دورها الجنسي كزوجة للأب و تبرير ضمنا لاتخاذها بدورها موضوعا لفضول جنسي جارف، إن لم يكن لاشتواء ذوي طبيعة محرمية من قبل الإبن نفسه"².

إن هذه الأعراض التي تظهر على الطفل هي أوديبية، بحيث تسيطر على رغبة امتلاك الأم، وقتل الأب، وبالتالي فالجنسية تلعب دورا هاما في هذه المرحلة، فالتشابه الذي يميز صورة الأبوين قبل هذه المرحلة يجعل الطفل لا يكتشف اختلافهما الجنسي، وبالتالي فهما في نظره مخلوقين متشابهين جديرين بأن يحبهما معا، أما بعد اكتشاف الاختلاف فإن نظريته تتغير، بما يسمح بظهور

1- عمرو عيلان، علم النفس والنقد الأدبي، ص 106.

2 - جورج طرابيشي، الروائي وبطله، دار الآداب، ط1، بيروت 1995، ص 37

مفهوم الفارق، والاختلاف، ومن ثم النزاع والصراع الذي هو جوهر الفعل الإبداعي.¹

إن تبلور عاطفتي الحب والكراهية تحل الإشكال القائم في القصة الأسطورية للطفل الذي يجعل من حضوره صورة الأبوين تتعاطى مع الخيال المشدود بالإكراه الاجتماعي، الذي يبلور الصور المتعددة للفعل النهائي، فالأم تبقى دائمة الحضور في اللاوعي، وتتحكم صورة الأم بصورة محورية في بنية الرواية انطلاقاً من موقعها المتبدل بين الخطيئة أو الاستقامة فإذا كان الحكم الموجه لها نابعا من الخطيئة فإنها تتدنّى في اللاوعي الطفلي إلى مرتبة الخادمة أو المرأة الضائعة، ويحصل العكس إذا كانت الصفة الملترزمة بها هي صفة الأم المرغوبة.²

ركزت "مارت روبير" على الرواية كجنس أدبي، وعلى الرواية العائلية كمعطي تخيلي، يؤلف فيها الطفل أسطورة خاصة به، وتدور أحداثها حول شعوره اليأس تجاه والديه، وقد ضمننتها أهم مرحلة في حياة الطفل، حيث يتعلق بأمه، ويتخذها أهم موضوع لأول اتصال جنسي له، مع رغبة شديدة في قتل الأب وإزاحته عن طريقه إن عقدة أوديب هذه تتلاقى مع الرواية العائلية في أكثر أجزائها، بل وتتداخل أحيانا حتى يصعب الفصل بينهما.

فالرواية العائلية في نهاية المطاف هي رواية أصول، لا الأصول التاريخية الفعلية، بل الأصول المستوهمة، فالمعصوب الأوديبي، الذي لم ينجز بنجاح عملية نموه النفسي وانفصاله المؤلم عن والديه، وأخفق في أن يمارس إزاء السلطة الأبوية وظيفته النقد و الرفض الذي من شأنه أن يحرزاه ولو جزئيا من تلك السلطة، وغالبا ما يسعى إلى الانتقام والاعتناق عن طريق اسيتهامي....³

1- عمرو عيلان، علم النفس والنقد الأدبي، ص 107

2 - عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 219

3 - ينظر، جورج طرابيشي، الروائي وبطله، ص 219

لم تقاوم " مارت روبير " رغبتها في تحليل بعض النصوص لمؤلفين معروفين، فقد حلت " فلوبير " نفسها، ولو كان ذلك من خلال بعض الملاحظات، متجاوزة بذلك رواياته، وانطلاقاً من النموذج الفرويدي تقوم " مارت روبير " بقراءة النصوص، وحكايات الجنيات، والمؤلفات الرومانتيكية الألمانية، أما تحليلها لـ " بلزاك " و " كافكا "، فلم يتجه إلى لاوعي كل منهما، خاصة وهي تجد في المجموعة البلاكية الهجين الفرويدي الذي تتقصى مساره في مجمل تفاصيل الكوميديا الإنسانية، وفي المقابل وبخصوص " فرويد " تعود إلى نصوص أخرى له فتجد أثر المشهد الأول في " مذكرات مجنون " وهو ما يكمل الرواية العائلية، وأخيراً قراءة النص بالنسبة لـ " مارت روبير " تعني استخلاص تصنيف فرويدي يجعل معرفة السيرة الذاتية عديمة المنفعة¹

لقد أكملت " مارت روبير "، مسار " فرويد " في تعميقها لمفهوم الرواية العائلية، وتقريبها إلى ذهن القارئ، مما جعلها تصف الرواية إلى وجهين، الأول يتعلق بالعقدة الأوديبية، والثانية الرواية العائلية للطفل، وتؤكد ذلك من خلال دراستها لمجموعة من العمال الإبداعية لمؤلفين مشهورين.

IV- غاستون باشلار Gaston Bachelard :

نشر " فرويد " بحثه الموسوم بـ " إحراز السيطرة على النار " *"l'acquisition et le contrôle du feu"* لأول مرة في مجلة " إيماجو " سنة 1932، وكان في ملاحظة هامشية في كتاب " الحضارة ومتاعبها "، قد ذكر أن التحليل النفسي يستخلص الكثير من المعلومات التحليلية من موضوع نجاح الإنسان البدائي في السيطرة على النار، ويقدم " فرويد " في هذا البحث ثلاث

1- ينظر، جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ص 221

أساطير يتصدى لشرحها بطريقة التمثيل الرمزي، وهي الآلية المستخدمة في الأحلام والأساطير معا بتحويل عناصر معينة إلى ضدها.¹

والأسطورة الأولى هي أسطورة جلب البطل "بروميثيوس" للنار، بسرقتها من الآلهة مخبأة في قصبة مجوفة، والقصبة في التحليل النفسي الفرويدي هي رمز للقضيب، وليست النار هي التي يخبئها الإنسان في قصبته القضيبية، وإنما بمقتضى مبدأ التأويل بالضد ما يخبئه وسيلة لإخماد النار، أي ماء البول، ومن رأي "فرويد" أيضا أن الرغبة عند الإنسان الأول في إطفاء النار بالتبول عليها بمائه، تعني أن به ميولا جنسية مثلية لا يطفئها إلا هو، أي بفعل جنسي منه وله، وفي رأي آخر "لفرويد" حول هذه الميول يرى أن محاولة إخماد النار بالنسبة للإنسان الأول من إنسان آخر تعني أيضا جنسية لواطية، وهي رمز لإطفاء الشهوة المتأججة في نفس الإنسان بواسطة قضيب آخر غير قضيبه هو.²

إن الحديث عن النار ودلالاتها الرمزية - كما قال فرويد - جعلت "غاستون باشلار" يخصص فصولا لتحليلها من الوجهة النفسية، ويورد في بحثه الإنسان البدائي وعلاقته بالنار من خلال تحليله لمجموعة من الأساطير استخلص منها عددا من العقد التي لها علاقة وطيدة ببحثه، فالفصل الأول من بحثه يحمل عنوان "النار والإحترام" وفيه تناول بالشرح عقدة "بروميثيوس" من جهة نظر مخالفة لما جاء به "فرويد"، والفصل الثاني بعنوان "النار والهاجس"، تطرق فيها إلى عقدة "أمبدوكليس"، أما الفصل الثالث فقد خصصه للتحليل النفسي وحقبة ما قبل التاريخ ليتخذ من عقده "توفاليس" نموذجا لهذه الدراسة.

يرى "روجي فايول" "Roger Fayole" أن اتجاه "غاستون باشلار" ليس بالاتجاه النفسي الذي نعرفه اليوم وإنما يرى أن من الأنسب أن يسمى الاتجاه شبه

1- ينظر : عبد المنعم الحنفي، موسوعة عالم علم النفس، ج 24، ص 14

2 - ينظر : المرجع نفسه، ص 14

التحليلي النفسي، ويوافقه "باشلار" نفسه، حيث لا يدعي في نقده أنه يقوم بتحليل نفسي علمي دقيق، وإنما يصرح بأن لتحقيق مثل هذا التحليل ينبغي الإلمام بثقافة طبية وخبرة كبيرة في معالجة العصابات، ويسعى "باشلار" في دراسته النقدية أن يرد الصور الشعرية إلى صورتها الأولى والمكونة من العناصر الأساسية وهي الماء والنار والهواء والتراب، ومؤلفاته، تعج بمثل هذه الصور، كما أن "باشلار" يعتمد كثيرا على الأحلام ولاسيما أحلام اليقظة، ومن أهم مؤلفاته:

- 1- التحليل النفسي للنار 1937 psychanalyse du feu
- 2- الماء والأحلام 1940 l'eau et les rêves
- 3- الهواء والأطياف 1942 l'air et les songes
- 4- أحلام الراحة وأحلام الإدارة rêverie de la volonté et les rêveries du repas 1945
- 5- شعرية المكان 1957 poétique de l'espace
- 6- شعرة الأحلام 1961 poétique de la rêverie¹

إن مؤلفات "باشلار" النقدية تستقي من علم النفس، ولكن ليس بالطريقة نفسها التي قدمها "فرويد"، أو تلامذته، ذلك أن عمله يتسم بطابع العمومية والتوظيف غير الدقيق لأطروحات النفسانيين، خاصة وأنه ظاهراتي، فكان لابد من أن يدخل بعض المفاهيم الظاهراتية على أعماله، ودراساته الأدبية.

بقوله إن الخيال فعالية منظمة أفحص "باشلار" مباشرة عن النقد الموضوعاتي وهو عنده كما عند "ريتشارد" لا قيمة للصورة بذاتها، ولكن من خلال مجموع المعاني التي تستعملها.

إن دراسة العمل، وتفسير النص هما بصورة رئيسية صنع عمل القراءة، والخضوع لأوامر النص، وترك النص يأخذ بالصدى الذي يثيره.....اعتذر

1- محمد ادويان ، النص والمنهج، ص 82، 81

"باشلار" عن ذلك في مقدمة " الماء والأحلام في قوله " نعيش صور الماء الآن، نعيشها اصطناعيا بتعقيدها الأولى عن طريق إعطائها غالبا اندماجنا غير المنطقي"¹.

يحلل " باشلار " الصور الشعرية المتصلة بالعناصر الأولى والبدائية، وهو في ذلك يرد الأشياء إلى ما كانت عليه يحلل تجليات الماء من خلال بيتين لـ " إوار "

" كنت كزورق غارق في الماء المغلقة "

كميت لم أكن أملك إلا عنصرا وحيدا "

يقول " باشلار " أن الماء المغلق يأخذ في حضنه، ويجعل الماء الموت عنصرا بسيطا، الماء يموت مع الموت في جوهره، الماء إذا عنصر جوهري، لم يعد بالإمكان الذهاب بعيدا عن اليأس، الماء مادة اليأس بالنسبة لبعض الأرواح"²

إن ما يميز تحليل " باشلار " هو الطابع الشمولي، حيث أنه ينتقل من شرح إلى آخر بأقصر الطرق، ولا يقف عند كل عنصر على حدة، وإنما يأخذ بالمعنى البسيط الظاهر، أما في تحليله للنار فقد حاول أن يقدم بحثا متميزا، يبرز فيه الجانب البسيكولوجي الذي تطرحه المعتقدات القديمة في النار.

يقول " باشلار " " سوف نتناول بالدرس مسألة ما استطاع الموقف الموضوعي أن يتحقق فيها قط، وما زالت الغواية فيها بالغة الشدة حتى أنها لتتشوه على أكثر المفكرين سداد في الرأي أفكارهم، وتقودهم إلى حظيرة الشعر حيث تحل الأخيلة محل الفكر تتولى القصائد إخفاء الفرضيات العملية، تلكم هي المسألة البيسكولوجية التي تطرحها معتقداتنا النار"³

1- دانييل بيرجير وآخرون، مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي، ص 121

2 - المرجع نفسه، ص 121، 122

3 - غاستون باشلار، النار في التحليل النفسي، ترجمة: نهاد خياطة، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، العدد الثالث، دمشق 1970،

من هذه الفرضية انطلق "باشلار" في تحليله النفسي للنار، وما تحدثه من هواجس خاصة في الأحلام، حيث اعتبر أن النار كائن اجتماعي أكثر منه كائنا طبيعيا، وربط بينها وبين الأساطير البدائية القديمة، لأنها تحمل ذات الطابع، وذات الخصوصية، خاصة وأنها ترمز إلى ظاهرة ذات امتياز يمكنها أن تفسر كل شيء.

V- جان بيلمان نويل ولاوعي النص:

إذا كان " فرويد" يركز الجانب اللاشعوري لحياة الإنسان، فإن " جان بيلمان نويل" " Jean Bellemin Noel"، في كتابه الموسوم بـ " نحو لاوعي النص". " veres l'inconccient du texte والصادر سنة 1979، يعمل على تحديد مسار للتحليل النفسي مختلف تماما لما دعا إليه "فرويد"، ومنهجه هذا سماه بـ "التحليل النصي" "textanalyse" ويعني أن النص له لاوعيه الخاص، وعلى المحلل النفسي أن ينطلق من المعطيات النصية في ذاتها، دون اللجوء إلى لاوعي الكاتب، فالنص هو الآخر له لاوعيه الخاص والمستقل، ولا يرتبط بالضرورة مع لاوعي الكاتب.

لقد انطلق "جان بيلمان نويل" من فرضيات قد تبدو غير منطقية ولكنه أثبت بأدواته الإجرائية صحتها، فلكي يقف القارئ على المعنى المضمّر للنص لابد من استقراء النص وبنياته، دون تدخل للسيرة الذاتية للمؤلف، فالنص كيان مستقل بذاته، وبالتالي فهو يحتوي على ولاوعي خاص به، عن طريقه يمكن استكناه تجليات العمل الأدبي.

لا يمكن الإهتمام إلى لاوعي النص إلا من خلال مجموعة من الخطوات المتباينة، والتي من شأنها أن تكشف للقارئ البعد المظهر، فالتعامل مع الكلمات مثلا، والبحث عن المسكوت عنه والمغفل، من شأنها أن تجعل النص واضحا، وكذلك البياضات الفاصلة بين الجمل والمقاطع، فعبّر مساءلة الحضور والغياب

تتكشف حقائق تتجاوز المستوى السطحي للبنية النصية وتجعل الكلمات في النص تتنطق بصورة أكثر شفافية.¹

وهذا يقتضي من المحلل إبعاد المؤلف من دائرة تحليله والانكباب على البحث في لاوعي النص وحده، لا في لاوعي مبدعه، انطلاقاً من تحليله للبنيات اللغوية المختلفة، هذه الأخيرة من شأنها أن تحيل على أكثر من معنى لهذه الدراسة.

يعتبر منهج "جان بيلمان نويل" دعوة صريحة إدخال القارئ ومشاركته في العملية الإبداعية، فهو يهمل الذات الكاتبة، ويشجع الذات القارئة لتصبح العلاقة بين النص والقارئ هي محور اهتمامه وعن طريقها يمكن أن يكون هناك تواصل فعال وإيجابي، بعكس حالة التواصل التي تكون بين الكاتب والنص والتي لا تعدو أن تكون مجرد إسقاطات خارجية لحياة الأديب على العمل الأدبي، وهذا الإجراء يجعل النص محدوداً وعقياً، فلا يتيح للقارئ أن يمارس تحليله في بنيته، وإنما يجعل منه نصاً مغلقاً يحيل إلى دلالة واحدة، "فيلمان نويل" يؤكد على تعدد الدلالات، وبالتالي فالمدال هو النص الذي يحيل إلى دلالات مختلفة بحسب القراءات المختلفة في البنية اللاوعية للنص.

"إن الأدب والتحليل النفسي يفهمان مقاصد الإنسان في حياته اليومية، كما في قدره التاريخي، وأكثر عمقاً"² وبالتالي فاللاوعي مشروط في ثنايا النص الأدبي، ويتعذر على القارئ فهمه ما لم يأخذ بعين الاعتبار، مسار التحليل النفسي باعتباره مجهوداً يسعى إلى خلق مطابقة وتمفصل بين نظرية اللاشعور ونظرية الجنسية ونظرية الذات المتكلمة أو الكاتبة.

1- ينظر: عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 223.

2- جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، ص 10.

إن دعوة "بيلمان" للبحث عن لاوعي النص تأتي في سياق دراسة نفسية تسعى لتجاوز الأطروحات الفرويدية المحددة والمحدودة، والتي تسير وفق نمط ثابت، وقار يستند إلى مفهوم عقدة أوديب أو الاستيهات الليبيدية بما فيها من أمراض عصابية أو أعراض هستيرية. وبالتالي سيتضح المعنى قبل التحليل أحياناً، إن ما يدعو إليه "بيلمان" هو الانفتاح على النص هذا الأخير يؤدي إلى القراءات المتعددة والتي من شأنها أن تعيد إنتاج النص من جديد أثناء كل قراءة، غير أن القارئ الذي يتواصل مع النص هو الذي ينتقل بين مستوى الملفوظ *enoncé* والملفوظية *énonciation* ويتمكن من اكتشاف لاوعي النص عبر تواصله الحر مع الشخصيات دون أن يخضع لرقابة المؤلف، وكذلك عبر تأويله المنظم والمحكوم بأنساق البناء اللغوي والنصي.¹

وفي كتابه "الحكايات الشعبية واستيهاماتها (1983)، يحدد "بيلمان" أنه يود ملاحظة كيفية تزيين التمثلات الاستشباحية *fantasmagorique* في الحكايات الشعبية وكيف يتكفل بها القارئ و/أو المستمع".²

إن ما يجعل هذا النمط من التحليل ممكناً هو أن الرسالة التي تفترض وجود مرسل ومتلقي حتى لو كان أحدهما غائباً أو غافلاً، فيمكن بلوغ المعنى من جانب واحد، وسيصل الناقد إلى آثار حقيقية التنظيم اللاوعي الذي يحرك النص.³

إن إحلال الذات القارئة مكان الذات الكاتبة، هو ما يطمح إليه "بيلمان" وهناك جملة مشرقة تعيد الناقد إلى ممارسته الحقيقية "حوار حقيقي" مع الآخر، "بين هو نص أخرس وأنا نصف أصم" سنجد حتماً خصوصية هذا التقابل في الاختلاف حول النص في ذاته، ذلك أن الكاتب في هذه الحالة يكتب من أجل

1- ينظر: عمرو عيلان، علم النفس والنقد الأدبي، ص 110.

2- جان ايف تاديبه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ص 217.

3- ينظر المرجع نفسه، ص 218.

جمهوره الداخلي، ويضع القارئ من نفسه مؤلفاً جديداً أثناء قيامه باستتطاق النص الذي بين يديه.

إن أطروحات "بيلمان" حول اللاوعي، لا تختلف كثيراً عن المفاهيم التي أكد عليها كل من "شارل مورون" و"جاك لاكان" وقد واصل "بيلمان" المجهود النظري والاجرائي لكل منها، في كتابه "علم النفس والأدب" ومن ثم استطاع أن يطرح مفهوم لاوعي النص.¹ وقد دعا إلى رفع التحليل النفسي والأدبي إلى منزلة المسلمات وضرورة معالجتهما كظواهر ثقافية محددة ومستقلة بذاتها تملك قيمة لا تقبل الجدل.

1- ينظر: مارسيل ماريني، مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي، ص 91.

الفصل الثالث

التحليل النفسي عند

جورج طرابيشي

إن أغلب الدراسات التي تم الإشارة إليها في الفصل السابق وفي مجملها بقيت تتراوح بين التعريف بعلم النفس العام وبين المنهج النفسي التحليلي، أو تعمل على القيام بمحاولات لتطبيق التحليل النفسي بما يتيح القراءة السريرية القائمة على استنساخ قيمة نقدية تربط ربطا مباشرا بين المفاهيم التي تسعى إلى البحث عن حقيقة الإبداع وعلاقته بالأمراض النفسية، حتى غدا النص كتلة من العقد والأمراض التي يعاني منها المبدع، أو على اعتبار أن المبدع هو المادة الأساسية للدراسة.

كما أن هذه الدراسات ركزت على النصوص الشعرية -غالبا- وتصب كل الاستنتاجات المتوصل إليها في حقل الكشف عن نفسية الأديب والمبدع انطلاقا من إنتاجه، إلا أن ذلك كان بداية لتحول المسار النقدي، والذي بدأ مع كتابات "جورج طرابيشي" * وبعض النقاد المعاصرين، غير أن هذا التوجه الجديد لا يشكل حضورا قويا في الساحة النقدية العربية، ويعود ذلك لأسباب تبقى الإجابة عنها مطروحة أمام الباحثين والدارسين، خاصة من ركز منهم على نقد هذه الدراسات ذات التوجه الجديد، والذي يعتبر أكثر نضجا مقارنة بما سبقه.

عدّ النقاد "جورج طرابيشي" الاستثناء الوحيد في الساحة العربية الذي استوعب مبادئ التحليل النفسي، فبالرغم من أنه لم يتخذ لنفسه منهجا دقيقا واضحا خلال دراساته، إلا أنه أحسن تطبيق التحليل النفسي على كثير من المدونات، استطاع أن يكشف عن أسرار الكتابة الإبداعية والمبدع معا. وقد ألف في هذا المجال عددا كبيرا من المؤلفات أهمها: "لعبة الحلم والواقع دراسة في أدب توفيق الحكيم" 1972، "الله في رحلة نجيب

* - جورج طرابيشي: مفكر وكاتب وناقد ومترجم عربي سوري، من مواليد مدينة حلب عام 1939، تميز بكثرة ترجماته ومؤلفاته، حيث أنه ترجم لـ "فرويد"، "هيجل"، "سارتر"، "جارودي" و"سيمون دي بوفوار" وبلغت ترجماته ما يزيد عن مئتي كتاب، وله مؤلفات هامة في الماركسية والنظرية القومية وفي النقد الأدبي للرواية والقصة العربية، خصوصا بتطبيق منهج التحليل النفسي عليها، إضافة إلى معجم الفلاسفة، ومشروعه الضخم الذي عمل عليه أكثر من خمسة عشر عاما، وصدر منه أربعة مجلدات في نقد "نقد العقل العربي"، أي في نقد مشروع الكاتب والمفكر العربي "محمد عبد الجابري"، ويوصف هذا العمل بأنه موسوعي، حيث يحتوي على قراءة ومراجعة للتراث اليوناني وللتراث الأوروبي الفلسفي والتراث العربي الإسلامي ليس الفلسفي فحسب، بل والكلامي والفقه واللوغوي والبياني، وأهم أعماله: الماركسية والمسألة القومية 1969، النزاع الصيني السوفيتي 1969، سارتر والماركسية 1969، الإستراتيجية الطبقيّة للثورة 1970، الماركسية والإيديولوجية 1971، المثقفون العرب والتراث: التحليل النفسي لعصاب جماعي 1991، نظرية العقل العربي: نقد نقد العقل العربي ج1، إشكاليات العقل العربي: نقد نقد العقل العربي ج2، وحدة العقل العربي: نقد نقد العقل العربي ج3، العقل المستقيل في الإسلام: نقد نقد العقل العربي ج4، هرطقات: عن الديمقراطية والعلمانية والحداثة والممانعة العربية، مصائر الفلسفة بين المسيحية والإسلام، مذبح التراث في الثقافة العربية المعاصرة.

محفوظ الرمزية" 1973، "شرق وغرب رجولة وأنوثة" 1977، "الأدب من الداخل" 1978 "رمزية المرأة في الرواية العربية" 1983، "الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية" 1983، "أنثى ضد الأنوثة، دراسة في أدب نوال السعداوي" 1984، "الروائي وبطله مقارنة اللاشعور في الرواية العربية" 1995.

أما كتابه "المتقنون العرب والتراث، التحليل النفسي لعصاب جماعي"، فيتحدث فيه عن عصاب جماعي عربي، لكنه لا يعممه ليشمل جميع العرب، بل خصه ليقتصد به حصرا الخطاب المعصوب الذي تنتجه وتعيد إنتاجه شريحة واسعة من الأنتلجانشيا العربية منذ الرضة الحزيرانية، وهذه العقدة التي ينتظم من حولها العصاب الجماعي العربي هي عقدة التثبيت على الماضي، وعلى اعتبار أن هذه العقدة من طبيعة نكوصية، فقد كان لابد من تحديد اللحظة التاريخية التي أتاحت المناسبة لإشغال آلية النكوص وهذا ما عمد إليه "طرابيشي" - حين عد الهزيمة الحزيرانية ذات مفعول ممرض على الشخصية العربية⁽¹⁾.

فكتابه هذا يهدف إلى تسليط الضوء على الآلية اللاشعورية العصابية، وكان الخطاب هو المساحة المناسبة للتحليل، باعتباره وظيفة إنتاجية للأنتلجانشيا العربية. إن أهم ما يذكر في المسار الفكري لـ "جورج طرابيشي" هو انتقاله عبر محطات أهمها من الفكر الثوري والماركسية إلى الليبرالية في كتابه "مصائر الفلسفة بين المسيحية والإسلام"، والذي تناول فيه أسباب تخلف المسلمين وتقدم غيرهم، وبالتالي أقام مقارنة ضدية بين العقل الأوروبي المسيحي والعقل العربي الإسلامي في تعاملهما مع الفلسفة بصفة عامة، ومع المنظومة الأرسطية بصفة خاصة⁽²⁾.

وقد قدم لما ردهه متقنون عرب مسلمون مثل "عبد الرحمن بدوي" و"محمد عابد الجابري"، بل وحتى "أحمد أمين"، ويكشف في كتابه عن هشاشة آرائهم التي تؤكد على أنه لم يوجد في الإسلام فلسفة، وما كان لها أن توجد لأن المسيحية احتضنت الفلسفة منذ

1 - ينظر: جورج طرابيشي، المتقنون العرب والتراث التحليل النفسي لعصاب جماعي، ط1، 1991، ص 10.
2 - ينظر: جورج طرابيشي، مصائر الفلسفة بين المسيحية والإسلام، دار الساقي، ط1، بيروت، 1998، ص 7

بداياتها، وسيطرت على أطروحاتها، أما جهد "طرابيشي" فكان موجها لدحض هذا الرأي وتقنيده، مدعما رأيه بشواهد تأريخية، بعرض مقتطفات وشواهد لما عانتها الفلسفة في ظل المسيحية من اضطهاد آنذاك.

أما مشروعه الأهم والذي ضمه أربعة مجلدات، فقد اهتم فيها بإبراز أهم ما وقع فيه "الجابري" من مغالطات في التراث العربي، فكان "إشكاليات العقل العربي"⁽¹⁾ يضم ثلاث قضايا هي:

1- إشكالية الإطار المرجعي للعقل العربي (عصر التدوين).

2- إشكالية اللغة والعقل.

3- إشكالية البنية اللاشعورية للعقل العربي.

وفي "وحدة العقل العربي الإسلامي" تناول فيه الملف الإستشراقي للفلسفة المشرقية خاصة، وهو أطروحة في الدفاع عن وحدة العقل العربي الإسلامي، على فرضية القطيعة المعرفية بين الغرب والشرق⁽²⁾، ليكمل في الجزء الثالث ما بدأه في الجزأين الأول والثاني وهو "العقل المستقيل في الإسلام".

يقول "طرابيشي" في هذا الكتاب أن "الجابري" قدم له المناسبة، أي نقطة الانطلاق ولكن ليس محطة الوصول، والدليل على ذلك -كما يقول المؤلف- أن "الجابري" لم يكتب مثلاً سوى نصف صفحة لا أكثر لـ "يهرمس" كتاب الفلاحة النبطية "لابن وحشية" وهو يكتب نحواً من تسعين صفحة ليعيد بناء هذا الأثر النادر من الموروث القديم في عقلانيته العلمية السابقة لأوانها تاريخياً، والأمر كذلك فيما يتعلق برسائل "إخوان الصفا"⁽³⁾.

وما خلاص إليه المؤلف من خلال قراءته أن "الجابري" يريد أن يعلق ظاهرة أفول العقلانية العربية الإسلامية على مشجب الغير و"طرابيشي" في الطرف النقيض من هذا الرأي، يصر على رؤية دور الذات في هذا الأفول، خاصة وأن الشرق والغرب لا يمثلان

1 - ينظر: جورج طرابيشي، نقد نقد العقل العربي، إشكاليات العقل العربي، دار الساقي، ط1، بيروت، 1998،

2 - ينظر: جورج طرابيشي، نقد نقد العقل العربي، وحدة العقل العربي الإسلامي، دار الساقي، ط1، بيروت، 2002، ص 9.

3 - ينظر: جورج طرابيشي، نقد نقد العقل العربي، العقل المستقيل في الإسلام، دار الساقي، ط1، بيروت، 2004، ص 109.

في مشروع "الجابري" مقولتين جغرافيتين ، بل هما مرفوعتان عنده إلى مقولتين ايستمولوجيتين⁽¹⁾.

هذه الثغرات التي وقف عندها "طرابيشي" جعلت الكثير من النقاد يحاولون إعادة قراءة "الجابري" وفق هذه التصورات الجديدة؛ كما أن "طرابيشي" لم يقف عند هذا الحد، بل تعداه إلى الحداثة والنزعة والممانعة العربية، حيث كان كتابه "هرطقات" عن الديمقراطية والعلمانية والحداثة والممانعة العربية الحيز الهام الذي تطرق فيه إلى قضايا هامة، ويقصد بالهرطقة هنا البدعة، كما يوحي به اللاهوت المسيحي.

ومن هذه القضايا نتناول إشكالية الديمقراطية في العالم العربي، وبذور العلمانية في الإسلام، كما سلط الضوء على الأنتلجانشيا العربية والإضراب عن التفكير، ليرز مقومات الذات العربية وجرحها النرجسي، وقد أثار مجموعة من التساؤلات أهمها:

إشكالية العلمانية: أي محض إفراز للتطور التاريخي للمسيحية، أم أنها لها بذورها في الإسلام؟ وفي هذه الحال، ما النصاب القرآني الحقيقي للعقيدة الحاكمة الإلهية؟

ومنها إشكالية الترجمة في الإسلام، لا كيف رأت النور، بل كيف قتلت؟ ومنها أيضا

إشكالية الحداثة، هل أوروبا هي التي اخترعتها أم أنها هي التي اخترعت أوروبا؟

وأولا وأخيرا لم الممانعة العربية؟ ثقافة كراهية الآخر أم الاعتمال المتفاهم للجرح

النرجسي⁽²⁾، هذا عن أهم توجهات "جورج طرابيشي"، فقد بدأ ناقدا إيديولوجيا ماركسيا

في كتبه النقدية الأولى خلال عقد السبعينيات، وأراد في ظل هذا التطور أن يدعم اتجاهه

الإيديولوجي الماركسي بالاستعانة بالتحليل النفسي، وهذا ما ضمنه كتبه -التي سبق

الإشارة إليها- معتمدا في ذلك على التحليل الدقيق للأجناس الأدبية خاصة الرواية

والقصة.

وقد أدت هذه الكثافة في الدراسات المنجزة إلى تبلور مسارات متعددة طبعت الأسس

المنهجية للناقد، وجعلت دراساته تتباين في مقارباتها بين الحين والآخر، وهذا راجع إلى

1 - ينظر: المرجع السابق، ص 10..

2 - ينظر: جورج طرابيشي، هرطقات عن الديمقراطية والعلمانية والحداثة والممانعة العربية، دار الساقي، ط1، بيروت 2006

تعدد المسارات التي قطعها "طرابيشي" طيلة السنوات الماضية، فظل يتأرجح بين التيارات الفكرية الماركسية والفرويدية، والوجودية، وأمام صعوبة التطرق لكل الدراسات المشار إليها، فس يقتصر المجال هنا على دراسة النماذج الممثلة للمسارات المختلفة، واستكشاف خصوصيتها، سواء من حيث صلتها بمنهج التحليل النفسي، أو فيما يرتبط بالأسس النظرية المستند إليها، أو من حيث الخصوصيات التي عمل الناقد على إضافتها ساعياً بذلك لتطويع النظرية، وبذلك يمكن الإحاطة بما يحفل به نقد "طرابيشي" في ميدان النقد النفسي للنصوص السردية عموماً.

I- مراحل المسار النقدي لجورج طرابيشي

وإذا ما تم تحديد التوجهات الكبرى، والمحطات التي وقف عندها الناقد، وميزت خصوصية النقد النفسي عنده، نجدها تنقسم إلى ثلاثة محاور شملت ثلاث مراحل أساسية هي:

I-1- المرحلة الأولى: وفيها غلب التأويل الإيديولوجي المنطلق من الأسس السوسيولوجية على النقد النفسي، فانكشفت الكتابات عن مزاجية واضحة بين الإيديولوجيا والنقد النفسي، مع هيمنة -في المستوى التطبيقي- للنزعة الموضوعاتية، وهذا المسار تضمنته كتاباته الأولى في هذا المجال "لعبة الحلم والواقع -دراسة في أدب توفيق الحكيم" 1972، و"الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية" 1973⁽¹⁾.

I-2- المرحلة الثانية: وفيها تراجع الناقد عن أطروحاته ذات البعد السوسيولوجي النفسي الإيديولوجي المتمسك بالنزعة التحليلية الموضوعاتية، وسعى لتأصيل منهج التحليل النفسي الفرويدي، وتعد هذه المرحلة بداية مشروعه الطموح، يقول عنه الناقد "طرابيشي" نفسه أنه يسعى من خلاله لدراسة الأشكال السردية المتعددة، والتي تستمد على عدة حلقات، واعتبارات تاريخية ومنهجية هي التي حملتنا على تخصيص الحلقة الأولى لرواية "السيرة الذاتية"⁽²⁾.

1- بنظر: عمرو عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، رسالة دكتوراه، جامعة قسنطينة، 2005، ص 1.

2 - جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1982، ص 7.

كما أن هذه المرحلة جعلت الانتماء - العالم الثالث - للرواية العربية تؤكد على أولوية اللحظة الإيديولوجية، فهذه الدراسات من هذه الفترة لا تخفي انتماءها الإيديولوجي، كما لا تخفي تعاملها مع الرواية من منطلق وظيفتها الإيديولوجية المتضامنة مع وظيفتها الجمالية، ومع ما يمكن تسميته -بطانتها النفسية⁽¹⁾، ومثلت هذه المرحلة كتابات من مثل "عقدة أوديب في الرواية العربية"، "الأدب من الداخل"، "الرجولة وأيديولوجيا الرجولة" - وإن كان هذا الأخير تزاوجت فيه الرؤية بين التحليل النفسي والنقد النفسي -، "رمزية المرأة في الرواية العربية".

I-3- المرحلة الثالثة: وهي مرحلة التحول البارز في أعمال "طرابيشي"، حيث كانت مخصصة للنقد النفسي الجديد، ويمثلها كتابه "الروائي وبطله -مقارنة اللاشعور في الرواية العربية"⁽²⁾، وكانت هذه المرحلة، أو هذه النقلة أكثر نضجا من سابقتها، خاصة وأنه فصل فصلا تاما بين المبدع والعمل الأدبي، وأبعد الإسقاطات الخارجية (اجتماعية، سياسية، نفسية) أثناء تحليله للإنتاج الأدبي، وفيما يلي رصد لأهم التحولات في أعماله النقدية التي عولت على منهج التحليل النفسي في مقارباته:

"طرابيشي" في مرحلته الأولى اعتمد إذن -على بعض معطيات المناهج النقدية الحداثية الأخرى مثل التلقي والتأويل والرمزية، ونتيجة ميوله للرمزية والبنيات العميقة، فقد أثر أن يمارس ولعه هذا في أدب "نجيب محفوظ"؛ فقدم في كتابه "الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية" دراسة لأهم أعمال "نجيب محفوظ" إلا أنه في الطبعة الأولى من الكتاب، لم يتوصل إلى ما كان يهدف إليه، إذ تعذر عليه فك رموز أحداث كثيرة، ولهذا السبب جاءت الطبعة الثانية من هذا الكتاب سنة 1978 ليعيد النظر في هذه الشيفرات التي استعصت عليه من قبل.

يقول في مقدمة الطبعة الثانية «هذه الطبعة الثانية تأتي طبق الأصل عن الأولى، خلا الفصل الأخير منها الذي أدخلت عليه تعديلات جذرية... فقد كنت أشعر بأن تحليلي

1 - المرجع السابق، ص 6.

2- عمرو عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص 2.

في الطبعة الأولى لقصة حكاية بلا بداية ولا نهاية كان في مواضع كثيرة أقرب إلى التلخيص منه إلى إعادة القراءة، وقد كنت أشعر أن في القصة أقفالا عدة لم أتمكن وقتئذ من العثور على المفاتيح الملائمة لها... وكل أمني أن أكون في هذه الطبعة الجديدة قد تداركت ذلك العيب..»⁽¹⁾.

إن المهمة التي اضطلع "طرابيشي" للقيام بها في هذا الكتاب، هي إبراز الجانب الفلسفي في مجموعة "نجيب محفوظ" من خلال تحليله لـ "أولاد حارتنا"، وهو في ذلك يثبت كيف أن "نجيب محفوظ" يعيد كتابة تاريخ البشرية، وهو أيضا يعيد قراءة الرواية، ولا يهدف بذلك المطابقة بين الرواية ومصادرها الدينية في قصص الأنبياء، ما يهم هو المغزى والقصد من هذا النموذج الشبيه بقصص الأنبياء، والذي يعبر عن روح الإسلام وروح العلم، فراح يحلل أحداث هذه الرواية وأبطالها ويرجعها إلى الأصل الذي استوحى منه "نجيب محفوظ" روايته «إذ وجد هذا الأخير الحل في تلك الحارة الواقعية - الأسطورية، الحارة الحقيقية - الرمز، المحدودة واللامحدودة في آن واحد زمنيا ومكانيا»⁽²⁾.

يرى "طرابيشي" أن تجربة "نجيب محفوظ" في "أولاد حارتنا". من هذا المنظور بالغة الدلالة، حيث هدف إلى التوفيق بين العلم والدين، وأكد على وحدة هدفهما والوصول إلى ما يشبه علمنة الدين وتدين العلم، فقد استنتج "طرابيشي" أن لغة الرواية غير مباشرة، رمزية، مزدوجة الدلالات، ولكن الرموز لم تكن على قدر كاف من اللامباشرة والإبهام للحيلولة دون وقوع ما وقع، ولم يكن أمامه غير أحد أمرين، إما أن يقلع نهائيا عن معالجة موضوعات مماثلة، وإما أن يلجأ إلى الترميز ويشتط في التورية إلى حد التجريد، بحيث تخفى الحقائق وراء برقع صفيق من الظواهر⁽³⁾.

1 - جورج طرابيشي، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، دار الطليعة، ط2، بيروت، 1980، ص 5.

2 - المرجع نفسه، ص 8.

3 - المرجع نفسه، ص 31.

ما وصل إليه "طرابيشي" من خلال تحليله للرواية، جعلته يقف على الضغوطات التي كانت وراء لغة "نجيب محفوظ" الترميزية، خاصة وأنه رأى أن المعالجة الرمزية هي المعالجة الوحيدة الممكنة لـ "مشكلة الله" في العصر الحديث.

وهذه النتيجة كانت نقطة انطلاق للناقد في مواصلة القراءة التفسيرية لأعماله الأخرى من مجموعته القصصية والروائية. فكانت "زعلبلاوي"، "الطريق"، "الشحاذ"، "ثرثرة فوق النيل"، "حارة العشاق" و"حكاية بلا بداية ولا نهاية"، تحمل في طياتها سواء من حيث أحداث الرواية (أو القصة)، أو أسماء الأبطال، تشابها كبيرا، وهذا ما جعل الناقد يفسرها على صعيد آخر غير صعيد الظواهر والوقائع المباشرة، فبطل القصة ببحثه عن "زعلبلاوي" وهو ولي صادق من أولياء الله، يقطع أشواطا كبيرة للعثور على ضالته، وهي قصة رحلة معكوسة في مدارج المعرفة.

فالبحت عن "زعلبلاوي" قد تم في طريق انحداري، من أعلى أشكال المعرفة إلى أدناها، ومن العلم إلى الفن، ومن هنا كُتب على البطل ألا يصل أبدا إلى مبتغاه، فهو لن يعثر لا على أبيه ولا على الله، لأنه أساء اختيار الطريق إلى الله، و"الطريق" من وجهة النظر هذه رواية تقول ما تقوله بالبرهان على العكس. إنها في جوهرها رواية "اللاطريق" أو الطريق المضاد أو الطريق المسدود، أو كل ما يفضي من الطرق إلى الله.

و"الطريق" عمل نقدي اجتماعي عظيم، يتضمن مشكلة ميتافيزيقية هي المشكلة المركزية فيها، فقد توصل الناقد إلى أن "نجيب محفوظ" بإيديولوجيته يربط بين أنبل القيم المادية والروحية، حيث أعاد المشكلة الفلسفية إلى أبعادها العينية بوصفها مشكلة اجتماعية جوهرية وأساسا⁽¹⁾.

"الشحاذ" تروي هي الأخرى، وبقدر متفاوت من الرمزية، قصة بحث عن "زعلبلاوي" من خلال طريق مسدود، فرحلة البحث عن الله تبقى متواصلة هنا أيضا، ليغيب هذا التصور في رواية "ثرثرة فوق النيل" لأنها رواية عن غياب الله وليست عن

الله، وهي في ذلك تأكيد آخر بأن المعجزة الكبرى في هذا الوجود هي الإنسان، ويرى "طرابيشي" أن هذه الحقيقة قد تغيب عن أولئك الذين لا يريدون أن يروا من وجوه هذا الوجود غير المعجزات⁽¹⁾.

قدم "جورج طرابيشي" تفسيراً مغايراً لما تداول من قبل النقاد حول قصة "حارة العشاق"، فقد كانت تفسيراً تم مغلوطه أو شبه مغلوطه، والناقد في ذلك ينتقل من رأي "نجيب محفوظ" نفسه ليقوم مقارنة بين تحليله وتحليل من سبقه، فرأى أن مفتاح "حارة العشاق" ينبغي البحث عنه على مستوى استمرارية مسأليته التي تمثل فيها مشكلة الله مشكلة المركزية، ومن هنا فهذه القصة هي قصة شك لا يقين، فهي تبحث في لحظة الوصول (لا لحظة البحث)، وما بعد الوصول، والجواب الذي ينقلب من جديد سؤالاً، هي قصة رحلة ارتقائية من أشكال المعرفة الأدنى إلى أشكالها الأعلى. إن هذه القصة تقف على النقيض من الأعمال الأخرى، كونها تطرح المشكلة الميتافيزيقية في كل عريها⁽²⁾.

"أولاد حارتنا" بكل أبعادها الأيديولوجية تبقى راسخة في ذهن "نجيب محفوظ"، حتى إن حكاية "بلا بداية ولا نهاية" هي إعادة تخطيط لها، ولكن من منظور مناقض إنها - حسب طرابيشي - تعيد كتابة تاريخ البشرية، ولكن هذه المرة من وجهة نظر التفسير العلمي، لا الديني، للكون والطبيعة، وللتاريخ وللإنسان والأنبياء في "حكاية بلا بداية ولا نهاية" ثلاثة كما في "أولاد حارتنا"، ولكنهم ليسوا أنبياء الكتب المقدسة، بل أنبياء عصر العلم، ويقر في الرواية بانتصار العلم بتفوق ساحق.

يرى الناقد وكاستنتاج يختم به كتابه، بعد رحلة ميتافيزيقية، تبحث عن الله وتسأل عن غياب الله أن «المقدمات هي في حكاية بلا بداية ولا نهاية» كما في "أولاد حارتنا" وكما في "ثرثرة فوق النيل" وفي "الشحاذ" وفي "الطريق" مقدمات المذهب الإنساني الذي لا يستطيع أحد أن يماري في دوره الديمقراطي التقدمي في مجتمع شرقي، غيبي اتكالي، لم

1 - ينظر، المرجع السابق، ص 69.

2 - ينظر، المرجع نفسه، ص 84.

يعرف ثورة ديمقراطية جذرية تضع الإنسان في مركز الكون والوجود وحركة التاريخ»⁽¹⁾.

ما توصل إليه "طرابيشي" في هذه الطبعة، كان بمثابة المفتاح الذي لم يعثر عليه في الطبعة الأولى، وبالتالي قد فتحت مجموعة من الأقفال، خاصة في "حكاية بلا بداية ولا نهاية" التي كشفت له البعد الفلسفي والميتافيزيقي لوجود الله، ولصراع الإنسان ليصل إلى الربط بين الدين والعلم، وهكذا وجد ضالته في أنه وضع يده على معتقدات "نجيب محفوظ" الذي يرى أن الإنسان لا يستطيع أن يستمر في الحياة دون الماورائيات، لا يستطيع أن يعيش في عزلة، «لا يستطيع أن يعمل تحت سماء فارغة، على طريق آمال غير مضمونة، إذن موت الله إنما هو موت يسير في طريق مسدود»⁽²⁾.

إن هذه القيم تتجسد تارة في العدمية كما جاء بها "تيثشة" في تخفيضه لقيمة جميع القيم والتصورات، وتارة أخرى نجدها تتجسد في الفكر الوجودي، هذا الأخير لا يظهر عرضيا عند "نجيب محفوظ" وإنما يظهر بحرية ضرورية، حتى غدت الميتافيزيقيا أهم ما يميز "نجيب محفوظ".

كان هذا عن أهم ما ضمنه "طرابيشي" في كتابه "الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية"، وهو بداية مساره في مجال التحليل النفسي، وإن لم يقل ذلك صراحة، ولكن البعد التفسيري، أو "إعادة القراءة" وهو منهج الكتاب كان واضحا، فلم يغفل الناقد أي جزء إلا ووجد ما يقابله سواء كمرجعية واقعية، أو ميتافيزيقية فلسفية.

"توفيق الحكيم" أيضا ذاع صيته في مجال الإبداع الفني، وهو لا يقل في ذلك عن "نجيب محفوظ"؛ فقد توالى نتاجه الأدبي على ما يزيد عن الأربعين كتابا ومسرحية، مما جعله يحتل بتاجه الأدبي والفني مكانة ممتازة في عالم الأدب؛ إلا أن أهم ما أثير حول هذا الأدب والأديب معا يوحى بالطابع الفلسفي الغامض الذي تميز به الحكيم، فتساءل البعض إن كانت هذه الأعمال الخالدة تحتوي على قضية؟ وهل الأديب في حد ذاته رجل قضية؟

1- المرجع السابق، ص 111.

2- وائل غالي، معرفية النص، دار الثقافة، (د. ط)، القاهرة 1998، ص 33.

يجيب عن هذه التساؤلات "جورج طرابيشي" في كتابه "لعبة الحلم والواقع، دراسة في أدب توفيق الحكيم"، وهو كتابه الثاني بالنسبة لهذه المرحلة من مسار التحول النقدي الذي عاشه الناقد "طرابيشي".

لم ينطلق "طرابيشي" أثناء دراسته لأعمال الحكيم من العدم، وإنما كانت هناك منطلقات هامة، حاول إبرازها من خلال تحليله لأدبه بصفة عامة، فاختر أهم ما كتبه الحكيم والذي جسد فيه هذا الأخير تصورات الغامضة في نظر الكثير من الأدباء، بل حتى النقاد، ومن هذه النماذج كتاب "زهرة العمر الضائع" ورواية "عصفور من الشرق"، "الرباط المقدس" (رواية)، "راقصة المعبد" (رواية). أما في المسرح فقد انصب اهتمامه على مسرحية "أهل الكهف"، "شهرزاد"، "الخروج من الجنة"، "العش الهادي"، "يا طالع الشجرة"، "مصير صرصار"، "الورطة"، إضافة إلى "بجماليون" باعتبارها قصة.

يرى "جورج طرابيشي" أن المفارقة الرئيسية في كتابات "توفيق الحكيم" هي أن الموهبة الفنية التي منحت له جعلته يبتعد عن الشرط البشري، ويتعالى عليه بدلا من أن تقربه منه وتجعله يتفهمه، ويتفهم نفسه في آن معا، ولكن بطريقة أفضل وأعمق⁽¹⁾.

إذا كانت الثنائية التي سعى "نجيب محفوظ" للإجابة عنها في كتاباته، والتي استنبطها "طرابيشي" في كتابه "الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية"، هي حضور وغياب الله، والبعد الرمزي لتجلياته، فإن "طرابيشي" في كتابه "لعبة الحلم والواقع"، يبحث عن بعد آخر ظل لصيقا بـ "توفيق الحكيم"، وتوصل إلى هذا البعد عن طريق تقطنه للأزمة التي يعاني منها "الحكيم"، حيث يجزم الناقد أن أزمة "الحكيم" الأولى هي أزمة ازدواجية، هذه الأخيرة عبارة عن ثنائية الإنسان والفنان، وانفراج هذه الإزدواجية لا يكون إلا إذا دمر الثاني الأول؛ ذلك أن الفنان إذا لم يستطع أن يقتل الإنسان الذي فيه، فإن الإنسان هو الذي سيقتل الفنان الذي فيه، و"الحكيم" في خضم هذه المسئلة، يؤكد أن لا تعايش بين الاثنين، فليس أمام الفنان المخلص لرسالته إلا أن يكون إنسانا فاقدًا لإنسانيته.

1 - ينظر. جورج طرابيشي، لعبة الحلم والواقع، دراسة في أدب توفيق الحكيم، دار الطليعة للنشر، ط1، بيروت، 1972، ص 11.

هذا التوجه الفني الذي أعلنه "الحكيم" هو سر دراسة "طرابيشي" لأعماله السابقة الذكر، والتي رأى فيها كيف تفترسها سيطرة الفكرة، حتى يكاد الأديب يقسر العمل ويلقمه لأنياب الفكرة... (1).

وتعارض أفكار "الحكيم" وتصادمها أحيانا، يوحي بالبعد الميتافيزيقي الذي يؤمن به ويجسده أعماله الفنية، فالقدر بالنسبة "للحكيم"، أهم تصور وأبرز قناعة لا بد أن يدركها الإنسان، وهو يلجأ إلى حيلة القدر لينفي عن نفسه كل اختيار وإرادة، فهو مسير وغير مخير.

إن الصراع الذي يعيشه "الحكيم" ويضمنه كتاباته، يدور في فلك الحياة والفن - كما يرى "طرابيشي" - فالفن عنده ليس نقيض الحياة فحسب، بل هو أيضا طريق خلاص الإنسان من شرطه الآدمي، ومنفذ إلى عالم علوي ينسى فيه أنه من تراب خلق (2)، فـ "الحكيم" يرفض صفة الآدمية التي تجرده من مزاياه الفنية ولا تجعله يحلق في عالم الخيال والحلم، بل تبقى لتذكره دائما بواقعه الذي يرفضه في كثير من الأحيان.

هذا عن مملكة الحكيم الفكرية، أما مملكته الفنية، فقد أخذ على عاتقه تفاصيل، ما أجمل قوله فيما سبق، وحاول في ذلك أن يقارن بين النظرية والممارسة؛ فكان من أهم ما وقف عنده "طرابيشي" - في الجانب الفني لهذه الأعمال - موقف "الحكيم" من المرأة، باعتبار ما من كاتب عربي أحاط المرأة بقدر عظيم من الاهتمام كما فعل "الحكيم". غير أن الناقد تفتن لطبيعة المرأة في حياة "الحكيم"، حيث يرى أن مشكلة المرأة كما تطرحها كتابات "الأديب" هي غير مشكلة تحررها.

إن المرأة بأبعادها الثلاثة كامرأة، وكأنثى، وكحواء هي التي حظيت باهتمام "الحكيم" وموقفه تراوح بين قطبين متناقضين، فلقد رأى فيها عدوا بقدر ما رأى فيها خصما وخطرا يتهدهده، كمتعبد للفن ومتصوف له، وعلى الطرف الآخر يرى فيها المصدر الأول للإلهام الفني؛ ومن هنا وضع الناقد يده على فلسفة "الحكيم" تجاه المرأة، فهو من جهة

1 - ينظر: رجاء عيد، قراءة في أدب توفيق الحكيم، منشأة المعارف، (د. ط)، الإسكندرية، 2000، ص 8.

2 - ينظر: جورج طرابيشي، لعبة الحلم والواقع، ص 15.

يخشأها لأنه رجل فكر، والمرأة في نظره العدو اللدود لرجل الفكر، ولكنه يدرك من جهة ثانية أنه لولا المرأة لما كان هناك إلهام فني، بل لما كان هناك أدب وفن.

هدف المؤلف الأساسي في هذا الكتاب وهذه الدراسة، كان الوقوف على كيفية تحرك "الحكيم" بين هذين القطبين؟ كيف أمكن له أن يخضع لتأثيرها الشديد، وهو الذي ناصبها العداء ولكنه من خلال هذه العبارة التي اعتمد عليها "الحكيم" أثناء تأليفه، يتضح توجهه فيما يتصل بهذه القضية. حيث يقول إن المرأة تؤثر بوجودها واختفائها، ومن هذه العبارة الضيقة تتسع المعاني والمدلولات التي تعرب عن الطريقة التي مزج فيها "الحكيم" بين هذين القطبين المتناقضين.

رصد "طرابيشي" أهم التحولات الشعورية واللاشعورية التي انتابت "الحكيم" لحظة حديثه عن المرأة فكثيرا ما أخفى مشاعره، وتجاربه مع المرأة، وكأنها لا تستحق الذكر، ولا تستأهل أن تشغل حيزا ولو بسيطا في كتاباته، كما أنه كثيرا أيضا ما ذكر البعد الحقيقي للمرأة التي ينهار العالم من حولها إذا ضحكت، أو أشارت أو تكلمت، لكن في هذه الأثناء يتعذر على القارئ أن يفكر في امرأة من لحم ودم كما وصفها "الحكيم" ويدرك أن مثل هذه النساء لا توجد إلا في عالم "الحكيم" الخيالي.

فالامبالاة تجاه المرأة يجسدها كتاب "زهرة العمر" فهذا الكتاب عبارة عن رسائل حقيقية كتبت بالفرنسية، وهي موجهة إلى "مسيو أندريه"، صديق "توفيق الحكيم" أثناء إقامته في فرنسا في الأعوام 1925-1938، وأهمية هذه الرسائل بالنسبة ل"طرابيشي" أنها تنبع أولا من أنها كتبت في عهد الشباب وتتبع ثانيا من أنها حقيقة، لم يفكر "الحكيم" عند كتابتها بأنها ستنتشر يوما، هي إذن من منظور الناقد رسائل غير أدبية، وعلى هذا الأساس هي الأقرب إلى الصدق منها إلى الخيال، لم يزيّفها أي تفكير، وأول ما لفت نظر "طرابيشي" في رسائل "زهرة العمر" أنها متناقضة إلى حد كبير مع عنوانها، ذلك أن أي شاب يغزو باريس، عاصمة الحب والارتواء، فكما هو متوقع أن تكون تسجيلا للأزمة النفسية التي يمر بها شاب شرقي لدى احتكاكه بعالم غير مغلق على المرأة، وأرجح

الظن أن "توفيق الحكيم" عرف اتصاله بالمرأة - بالمعنى الجنسي - في باريس، ومع ذلك فإن المرأة وحياة الشباب واكتشاف لذة الجنس لم تحتل مكانا يذكر في رسائل "زهرة العمر"، إذ أن الموضوع الرئيسي الذي تدور حوله هذه الرسائل هو الفن: الموسيقى والرسم والأدب⁽¹⁾.

لقد عرف "الحكيم" الحب ولذة الحب في باريس، ولكن حبه الأكبر والأهم كان باريس نفسها، فهذه الرسائل على الرغم من أنها ذكرت فيها تجربتان أو ثلاث في الحب، إلا أنها لم تسيطر على كيانه شأن الفن، فالمرأة بالنسبة "للحكيم" مخلوق جميل لا يحصل عليها بالطرق السهلة، وإن حصل ذلك، فهي لا تختلف عن الموضوعات الجميلة في هذا الوجود، والتي يتسنى لأي شخص أن يحصل عليه؛ وهذا الملمح يتكرر بكثرة في قصته "بجماليون"،

"عصفور من الشرق"، "الرباط المقدس"، "راقصة المعبد"، و"بجماليون" كلها روايات (ماعدا "بجماليون" تصنف ضمن جنس القصة)، تتدرج ضمن ما يمكن تسميته بآلية الحب، حيث يرى "طرابيشي"، أن المحور الأساسي لهذه الأعمال يدور حول المرأة والحب وكيف يرى "الحكيم" الحب بالنسبة للمرأة التي نسجها في خياله، خاصة المرأة المضحية، إلا أن السؤال الذي يطرح هنا، هو كيف تكون هذه التضحية أي بمن ولمن؟

"عصفور من الشرق"، إذن، تجسد لعبة الحلم والواقع، بالنسبة لبطل الرواية "محسن"، وتجسد في ذات الوقت فلسفة "الحكيم"، ونظرته إلى المرأة ككائن سلبي يستمد قيمته، لا من ذاته، وإنما من نظرة الآخر إليه - وعلى وجه التحديد - نظرة الرجل؛ فمكانة المرأة عنده منوطة بنظرة الرجل إليها.

أما "الرباط المقدس" فذات بعدين، الأول سطحي، والآخر أعمق في بنيته الأساسية، فالمعنى الظاهر يوحي أنها رواية تتكلم عن الرباط الزوجي وقدسيته وطبيعة الأخطار التي تهدده، وهو إثر ذلك يهتم بالعلاقات الجنسية السليمة، في الحياة الزوجية؛ هذا هو المغزى

1- ينظر: المرجع السابق، ص30.

الأساسي من الرواية -على ما يظهر- إلا أن "طرابيشي" اخترق المعنى الظاهر ليصل إلى معنى أعمق لهذه الرواية، إذ لم ينجح "الحكيم" في إخراج قصده الأولي إلى حيز التنفيذ، وفشله -على حد تعبير الناقد- هو الذي أنقذ الرواية من أن تكون محض موعظة أخلاقية، تتخذ من الأسلوب التقريري منهاجاً لها⁽¹⁾.

إن الفكرة الثابتة لدى "توفيق الحكيم" هي فكرة الصراع بين الفن والحياة، و"الرباط المقدس" قد اتخذت هي أيضاً من هذا الصراع محورا لها، وهي لا تختلف عن "بجماليون" بشيء من هذه الرواية، فالصراع يدور بين كائنات حقيقية، لم تجردها رمزياتها من واقعيتها بين الرجل والمرأة، وبالتحديد بين كانت متعبد للفن، وبين امرأة لعبت لعبها فيها شهوة الحياة، ولعل ما من شيء يرمز لطبيعة هذا الصراع، كالاسم الذي أعطاه "الحكيم" لبطل الرواية، عندما لقبه بـ"راهب الفكر"، وقد قال سابقاً أن المرأة من أشد أعداء الفكر، فهي تلوث حياة الفن، والفكر بغرائزها المادية المبتذلة.

"راقصة المعبد" قبل كل شيء عمل أدبي ذاتي الصبغة، يقربه "جورج طرابيشي" من "زهرة العمر"، ووجه التشابه بينهما، أن "الحكيم" فيهما هو الرواية، وهي تكاد تتطابق، و"عصفور من الشرق" من حيث الإطار الفني الذي يتضمن قدراً كبيراً أو صغيراً من تحوير الحقيقة.

تحليل "طرابيشي" لهذا العمل أوحى له أن الدلالة المتميزة له هو لعبة الإبداع الفني لدى "توفيق الحكيم" وعلاقته بالمرأة، فهو يؤمن «بأنه إن صادف امرأة هزت نفسه، فتلك هي النهاية»⁽²⁾، أي لحظة موته الفني والأدبي.

يرى "الحكيم" أن البعث يتم على يد امرأة، فكذلك يكون الموت على يدها، وإذا كانت قصة "راقصة المعبد" جاءت لتؤكد قدرة المرأة على بعث الوعي الفني لدى الفنان، وإن كانت بعيدة المنال، فإن مسرحية "العش الهادئ" جاءت لتؤكد العكس، وتكشف الوجه

1 - ينظر: المرجع السابق، ص 121.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 137.

الآخر للمرأة، حيث تكون المرأة الأنثى فزاعة طائر الوحي والإلهام، متى ما كانت من طراز المرأة قريبة المنال إلى حد الابتذال.

هذه القناعات المسيطرة على تفكير "الحكيم"، هي التي صبغت أعماله الأخرى بنظرة مماثلة، فالتناقض ظاهر بين الانتصار لقدرة المرأة غير العادية لإحياء وبعث الفن في حياة الرجل الفنان، وبين قتل كل تفاصيل الفن والفكر في حياة الفنان الذي يستسلم لهواه، وأي مصير شنيع هذا ينتظر الرجل إذا ما أسلس قياده للمرأة، ودار في فلكها، ونصبها ملكة على وجوده، فتثقل كاهله بتفاهات الحياة.

ولقد أبرز "جورج طرابيشي" من خلال دراسته النقدية، التصور الفكري لـ"توفيق الحكيم"، وأوضح رؤيته الفنية وصراعها مع الحياة، كما ركز على حياة "الحكيم" مع المرأة لحظة الرضا ولحظات السخط، فما يهم هذا الأديب هو الفن ولا شيء غير الفن، حتى أنه يستغني عن أي شيء مهم في حياته، مقابل أن يحيا بين التحف الفنية والأعمال الأدبية، فلحظة أمام الفن، لا تعوضها حياة الشباب بكل ما فيها من زهو وإنجازات خالدة.

وضح الناقد المعركة الكبرى التي تجري بين الفن والحياة في عالم "توفيق الحكيم"، خاصة عندما صور مآزق هذا الأديب، وهو في ذلك لا يملك غير أن يصور هذا التآزم، لأن هذا الأخير هو كل وجوده، ومحور تفكيره منذ أن فتح عينيه على الحياة، فلم يسحره فيها غير الفن.

تتعلق هذه الدراسات بالمرحلة الأولى من المسار الذي توجه إليه "طرابيشي" خلال عمله النقدي، وهناك فروقات بين كل مرحلة، فكتاب "الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية"، وما يحمل من رموز، قام فيه الناقد بتفكيك شفراته، وهو يقترب من ناحية البعد المنهجي من "لعبة الحلم والواقع"، الذي يطرح هو الآخر قضية الفن والحياة، ويتوسط هذان القطبان، قضية لا تقل أهمية عن الأولى، وهي المرأة ومركزيتها التي تتراوح بين الأساسية والثانوية في تصور "توفيق الحكيم"، الذي يحاول الارتقاء فوق الصفة الأدمية، والتي تبقى رهينة الواقع.

والنقد كآلية علمية وأدبية لا تغضب "الحكيم"، طالما تستند إلى الموضوعية، فهو يقول: «لناقد الذي يحترم شخصه، ويهدم عملي لا يغضبني، لأنني أعلم أن الأديب لا يهدمه النقد، فهو كائن ممتاز لا يهدم، ولا يقضى عليه إلا بإرادته... لا أحب للمؤلفين أن يغضبوا على أي حال فإن الغضب علامة الضعف الآدمي»⁽¹⁾.

وهكذا يكون "الحكيم" نال حظه من النقد من طرف "جورج طرابيشي"، حيث هذا الأخير فهم وأفهم القارئ المنظومة الفكرية والفلسفية "لتوفيق الحكيم"، وقبله "نجيب محفوظ" وبعده الرمزي في تعامله مع حقيقة حضور وغياب الله.

ما يلاحظ من خلال هذه الدراسات في هذه المرحلة هو سيطرة التأويل الإيديولوجي، فانكشفت الكتابات عن مزاجية بين الإيديولوجيا والتحليل النفسي، وإن يكن هذا الأخير غير صريح فلم يعتمد فيه على آليات التحليل النفسي الفرويدي كما هي معروفة في هذا المجال، وإنما اكتفى بالتلميح دون التصريح بالمقاربة النفسية. كما ظهرت النزعة الموضوعاتية واضحة من خلال تطبيقاته عن الأعمال الأدبية لكل من "نجيب محفوظ" و"توفيق الحكيم"، وبالتالي فالنقد الموضوعاتي هو -على الأرجح- ما يمكن أن يميز هذه المرحلة.

I-3- المرحلة الثالثة، تراجع فيها "جورج طرابيشي" عن مقارباته السابقة، وسعى إلى تأصيل منهج التحليل النفسي الفرويدي، دون أن يلجأ إلى أي نوع من المزاجات السوسيولوجية ولا الإيديولوجية؛ وهذا ما ضمنه دراساته التي انصبت على عدد كبير من الروائيين والروائيات، وأهم هذه الدراسات التي تتبنى أسس التحليل النفسي الفرويدي ما يلي: "رمزية المرأة في الرواية العربية"، "عقدة أوديب في الرواية العربية"، "أنثى ضد الأنوثة"، "شرق وغرب رجولة وأنوثة"، "الأدب من الداخل".

من الأعمال الروائية والقصصية التي لفتت نظر "طرابيشي"، ورأى أنها نسجت على قاعدة نفسية نجد "توفيق الحكيم"، "نجيب محفوظ"، "نوال السعداوي"، "إبراهيم المازني"،

1 - رجاء عيد، قراءة في أدب توفيق الحكيم، ص 7.

"أمينة السعيد"، "سهيل إدريس"، "سميرة عزام"، "عبد الرحمن منيف"، "فؤاد الشائب"، "صباح محي الدين"، "الطيب صالح"، "عبد السلام العجيلي" و"ألبرتو مورافيا".

تتراوح هذه الدراسات وقبلها الأعمال الإبداعية بين الحديث عن أزمة الجنس في الرواية العربية؛ والتوجه إلى معرفة الآخر الغربي، وهكذا فقد حظي كل من موضوع الجنس وموضوع العربي في الغرب بأعمال روائية وقصصية، استقصى فيها "جورج طرابيشي" أسباب هذا التنشيط سواء في الموضوع الأول أو الثاني، ووضع يده على الآليات الأساسية والذاتية التي انطلق منها الروائي في إبداعه لعمله، والتي غالبا ما تكون تجارب ذاتية كما سيوضح ذلك الناقد.

تناول إذن "جورج طرابيشي" أشكالاً سردية متعددة تنوعت بين القصة القصيرة والمسرحية والرواية، فبدأ بالكتابات النسوية ذات الطابع الجنسي، وتمثلها "نوال السعداوي" خاصة، فهي تصر على إبراز مشكلة المرأة وأزمة الجنس كقضية مستقلة بذاتها، لا كظاهرة عرضية عابرة، حيث تتناول هذه الجزئية بالذات وتخلع عنها ثيابها من العناصر المتشابهة معها، وتتفرغ نهائيا لهذه القضية أو بالأحرى هذه الإشكالية المتأزمة في جميع أبعادها.

والميزة الأساسية في كتابات "نوال السعداوي" هي الوضوح والجرأة في طرح وعرض هذه الأزمة، ولعل هذا التوجه هو ما جعل "طرابيشي" يتعرض بالنقد لأعمالها الروائية، ليستخلص الأسباب التي حملت "نوال السعداوي" على استعراض معاناة المرأة وكيف انصب اهتمامها على الجانب الجنسي أساسا؟ خاصة وأن ثمة اهتماما مركزيا يجمع بين معظمها، النظرة إلى المرأة من حيث أنها في مجتمع أبوي ومتأخر كالمجتمع العربي، تتلخص وتتكشف فيها النظرة إلى العالم والوجود بأسرها؛ وهذا ما جعل الناقد يخصص كتابا لأدب "نوال السعداوي"، يوضح نظرتها للمرأة والرجل معا، ويعالج فيه تصوراتها تجاه المجتمع الذكوري قاهر المرأة.

"أنثى ضد الأنوثة" دراسة في أدب "نوال السعداوي" على ضوء التحليل النفسي، يكشف عن الفئة المضطهدة في مجتمع لا يهتم من المرأة غير اللذة؛ هذا العالم الذي تعيش فيه المرأة العربية عموماً، عالم مطبوع بسيادة المجتمع الذكوري المعتمد على إقصائه للمرأة، والتي يعتبرها كعورة وقاصرة ومبتورة، إلا أنها مثيرة للشبق.

هذه التصورات والأفكار تجاه المرأة ضمنيتها "نوال السعداوي" "امرأة عند نقطة الصفر"، "مذكرات طيبة"، "امراتان في امرأة"، "الغائب" وقصص أخرى، وطابق "جورج طرابيشي" بين أحداثها الشعورية واللاشعورية مع معطيات التحليل النفسي؛ لتظهر أمام القارئ تجليات العقد النفسية التي صاحبت بطلات "نوال السعداوي"، وأثرها في سلوكياتهم العدوانية تجاه الرجل، بل تجاه أنفسهم أيضاً، فقد وجد على الدوام بين محبي العنف من الذكور من يتصور العلاقات بين الجنسين حرباً، ومن يفهم القضيبي على أنه سلاح... و كما تقول المناضلة النسوية "جرمين غرير": «إن على النساء أنسنة القضيبي بحيث لا يعود لا سلاحاً من الفولاذ بل لحماً»، و"طرابيشي" يضيف في المقابل «وعليهن أيضاً أنسنة العالم»⁽¹⁾.

على هذا الأساس بنى "طرابيشي" تحليله لهذه الأعمال، محاولاً المطابقة بين أحداثها وبين معالم التحليل النفسي، ويرى إن كانت هذه الأعراض مطابقة لما جاء به "فرويد" حول الجنسية و أثرها في حياة الإنسان، واستعان بمجموعة من المفاهيم أهمها: الليبيدو، مرحلة النكوص، الثاناتوس، العاصاب والخصاء.

إن عقدة الخصاء هي أول ملمح يبرز في رواية "امرأة عند نقطة الصفر" والتي تزوي قصة امرأة أوصلها صدقها مع نفسها إلى أن تكون مومساً وقاتلة؛ وبعد أن عرض الناقد أهم أحداث الرواية، وصل إلى إظهار المنظور الإيديولوجي؛ فالخصاء الجماعي الرمزي يجد تكملته المتضامنة معه في مجزرة على صعيد القيم، فبقدر ما أن القيمة في المجتمع الأبوي الذي هو المجتمع الإنساني منذ بداية التاريخ المكتوب، قيمة أبوية

1 - جورج طرابيشي، أنثى ضد الأنوثة، دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1984، ص 7.

ورجلية، فإن المومس، من حيث أنها امرأة توحى بالبغاء والفسق، أي من حيث أنها تجسد اللاقيمة، تمثل في ذات الوقت إنكاراً حياً، على صعيد المعاش لكل من أبوة الآباء ولرجولة الرجال؛ وبالتالي قيمتها لا تظهر إلا لحظة الجماع.

والخصاء بهذا المنظور يقترب كثيراً لما جاء به "فرويد"، خاصة وأن هذه العقدة تدور حول هوام الخساء الذي يحمل الجواب على اللغز الذي يطرحه الفرق الشراحي ما بين الجنسين (وجود أو غياب العضو الذكري) على الطفل، حيث يرد هذا الاختلاف (في نظر الطفل) إلى بتر هذا العضو الذكري عند البنت. والخصاء في هذه الرواية، وفي جميع روايات "توال السعداوي" يتعدى المفهوم الفيزيولوجي، بل تظهرات هذه العقدة عند بطلات الرواية تظهر على مستوى أعمق، على مستوى المجتمع الخساء، الذي يطمح إلى بتر المرأة في حد ذاتها وإقصائها من الوجود، وهذا ما زاد في تعميق الهوة بين الجنسين، حيث أرجعت المرأة في المجتمع الذكوري هذا الاضطهاد إلى عدم ملكيتها لذلك القضيب في المجتمع الأبوي الذي جعل السيادة في يد من يمتلكه.

يقول "فرويد" إن آثار عقدة الخساء عند الفتاة أقرب إلى أن تكون من نسق واحد، ولكنها ليست أقل عمقا، فبديهي أن البنت الصغيرة لا حاجة بها لأن تخشى فقدان قضيبها، غير أن رد فعلها ينبع من كونها لا تملكه، فمن البداية تحسد الصبي، وتطورها بأكمله يتم تحت سلطان الحسد القضيبى هذا⁽¹⁾.

هذه الآثار السلبية التي تظهر على الفتاة من شأنها أن توجه حياتها إلى طور فقدان الهوية الجنسية، فعقدة النقص التي تعيش بها منذ أن عرفت الفرق بينها وبين الذكر، من شأنها أن تجعلها تخضع لهيمنة المجتمع الذكوري، ولكن هذا الأخير يخضع لهيمنة أكبر، والذي يؤكد على أن للمرأة مهمة واحدة، وهي أن تمارس الجنس وتوصل الرجل إلى أعلى درجات اللذة، فهذه هي المهمة الوحيدة المنوطة بالمرأة.

1 - ينظر: سيغموند فرويد، مختصر التحليل النفسي، ص 64.

العصاب أيضا حاضر عند "فردوس" بطل الرواية، وهو تشخيص الناقد الذي يعلم جيدا أن العصاب في التحليل النفسي، إصابة نفسية المنشأ تكون فيها الأعراض تعبيراً رمزياً عن صراع نفسي، يستمد جذوره من التاريخ الطفلي للشخص، ويشكل تسوية ما بين الرغبة والدفاع، ولا تشكل الأعراض في هذا الحالة تعبيراً رمزياً وذات حتم مضاعف، بل تنتج مباشرة، عن غياب أو عدم تلاؤم الإشباع الجنسي، وهذه الأخيرة هي حالة "فردوس" التي ترغب في ممارسة الجنس والشعور بالسعادة، لكن الشخص الذي قدر لها إسعاده، لم يسعدها، وبالتالي عدم التلاؤم هو الذي أدى بها إلى هذه الحالة العصابية.

وقد صنف الناقد هذه الحالة كما ينبغي لها أن تصنف وفق معطيات الحالة العصابية، وبالتحديد ما أسماه "فرويد" بالعصاب الراهن *Névrose actuelle*، ذلك أنه يقول: "لا يتعين البحث عن أصل الأعصاب الراهنة في الصراعات الطفلية، بل في الحاضر"⁽¹⁾. ويقول الناقد أنه لا يمكن إخفاء الطابع العصابي لحالة "فردوس"، فإذا كان العصاب افتقاد القدرة على التكيف مع الواقع، **فهو** لنا أن نتصور حالة أكثر عصابية من حالة امرأة اختارت البغاء والقتل لتخوض حرب الجنسين و لتؤكد ذاتها وتفوز بالإمارة في مجتمع الرجال⁽²⁾. والمفارقة الأساسية التي توصل إليها الناقد هي أن "توال السعداوي" اتخذت لنفسها صفة الطيبة النفسية، فكأنما بذلك تنفي -في اللاوعي على الأقل- مسبقاً وعن عمد كل محاولة للتأويل النفسي لحالة "فردوس"، فهذه الأخيرة ليست مريضة، بل المجتمع هو المريض. وهنا تقلب الروائية زاوية الرؤية⁽³⁾.

مذكرات طيبة هي الأخرى انعكاس لحالة مرضية في مجتمع مريض، والبطلة في هذه الرواية تتطابق والرواية، ولا يعود بينهما من جسر، ويتوحد الخطاب، وتتفق حتى الحاجة إلى التسمية، هذا ما أقره الناقد في بداية تحليله لهذه الرواية، حيث يرى أن

1 - جان لابلاش وج. ب بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص 333.

2 - ينظر: جورج طرابيشي، أنثى ضد الأنوثة، ص 34.

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص 34.

الأحداث في رواية السيرة الذاتية هذه تروي بضمير المتكلم المباشر وبلا وساطة اسم، هذا يعني أن نوال السعداوي لم تكن إلا بطلنة "مذكرات طبية".

«بدأ الصراع بيني وبين أنوثتي مبكرا جدا... قبل أن تنبت أنوثتي وقبل أن أعرف شيئا عن نفسي وجنسي وأصلي... بل قبل أن أعرف أن تجويف كان يحتويني قبل أن ألفظ إلى هذا العالم الواسع»⁽¹⁾.

إن هذه الجملة النموذجية في عالم بطلات "نوال السعداوي" لا تفتتح الرواية فحسب، بل تقدم المفتاح لفهمها، وأول ملمح تتطرق منه، هو حالة الرفض التي تعيشها هذه الفتاة حيال بنيتها الفيزيولوجية، فهي تمقت علامات الأنوثة البازغة في جسدها، وتحاول الهرب منها بتجاهلها، إلا أنها لا تجد مخرجاً.

المفتاح الأول الذي تمكن منه الناقد كان الصراع مع الأنوثة المبكرة، وفي الطرف الثاني مفتاح آخر يقف على النقيض من الأول وهو الرجولة بأبعادها المتحررة، وهذه الجملة هي أيضاً بمثابة مفتاح لفهم هذه الشخصية، حيث تقول:

«أخي يقص شعره ويتركه حراً لا يمشطه، وأنا شعري يطول ويطول... أخي يصحو من نومه ويترك سريرته كما هو، وأنا علي أن أرتب سريرتي وسريته أيضاً، أخي يخرج إلى الشارع ليلعب بلا إذن من أمي أو أبي، وأنا لا أخرج إلا بإذن... أخي يلعب، يقفز، يتشقلب، وأنا إذا ما جلست وانحسر الرداء عن سنتمتر من فخذي فإن أمي ترشقني بنظرة مخليبة حادة فأخفي عورتني....»⁽²⁾.

الطابع الاجتماعي الذي تأخذه كل من الجملة الأولى والجملة الثانية، يمثل الفروق التشريحية بين الجنسين، حيث من هنا تبدأ المعاناة، وتكثر الأسئلة التي تدور في ذهن هذه الفتاة، وأول ما أدركته هو أنها تعيش في مجتمع العنصرية الذكورية، حيث هذا الأخير يقيم علاقة مساواة بين الأنوثة والدونية، وهنا يظهر أن الناقد استعان بالبعد السوسولوجي قبل أن يلتفت إلى دراسة السلوك غير السوي لهذه الفتاة.

1 - نوال السعداوي: مذكرات طبية، ص 5.

2 - المرجع نفسه، ص 5.

ما يتناسب وهذه الحالة في التحليل النفسي من وجهة نظر "طرابيشي"، هو إثبات أن الفتاة تعيش هذا الظلم لا شعورياً، على أن ماهيته الحقيقية تأخذ منحى الخصاء النرجسي، حيث يكرر ويعبر ويترجم إلى لغة الوعي الخصاء المستوهم في اللاشعور على صعيد الأعضاء الجنسية، ويسوق الناقد دليلاً على تشخيصه هذا، كون بطلنة "مذكرات طبيبة" تتبنى لحسابها الخاص، وبصرامة تبلغ حد العدوانية السادية، تهمة الدونية التي تدمغ بها الأنوثة في المجتمع الذكوري، فالصراع هنا ضد القانون الطبيعي الذي شاء أن يخلق الإنسان، أو أن يتخلق ذكراً وأنثى بالتناصف.

يرى الناقد، وفق ما قاله "فرويد" في هذا الوضع، أن الفتاة تسعى بادئ الأمر بلا جدوى إلى أن تقلد الصبيان، ثم تصيب قدر أكبر من التوفيق في محاولتها الظفر بتعويض، وقد تؤدي بها جهودها إلى اتخاذ موقف أنثوي سوي، وعندما تحاول أثناء الطور القضيبى، أن تفوز نظير الصبي الصغير، بأحاسيس لاذة بإثارتها أعضائها التناسلية يدوياً، لا تتوصل على الدوام إلى الظفر بإشباع كاف، كما هو الحال عند الصبي فتسحب عندئذ على شخصها بأسره الشعور بالدونية، التي استثاره لديها امتلاكها لقضيب ضامر⁽¹⁾، وهذا ما يؤدي بها إلى الإقلاع عن كل تلك المحاولات، فتتصرف عن الجنسية انصرافاً تاماً، في محاولة منها للهروب من كل ما يذكرها بتفوق شقيقها أرفاقها الذكور.

هذه الأعراض جعلت الناقد يصنفها ضمن الموقف السادي إزاء أفراد الجنس الواحد، والسادية كما في التحليل النفسي الفرويدي، نقيض من المازوشية، حيث ترتبط القسوة في السادية بلذة إيقاعها بالغير، والجنس بطبيعته يتسم بالعدوانية - أحياناً - وهي على هذا الأساس متحصل الجزء العدوانى من الغريزة الجنسية، وقد استحالت له السيطرة على الغريزة برمتها، وهذا التماثل موجود بكثرة في الرواية خاصة وأن بطلنة الرواية لا ترى في جنس النساء سوى قطيع من العجماوات.

1 - ينظر: سيغموند فرويد، مختصر التحليل النفسي، ص 64.

والحل الأمثل في هذه الحال، هو القمع، ستقمع "فردوس" ذاتها و في جسمها كل معالم الأنوثة والجنس معا، وستقف من جنسيتها الموقف نفسه الذي يقفه المجتمع الأبوي من المرأة، أي أنها ستقوم بنفسها باضطهاد نفسها⁽¹⁾، وهذا سيحقق بالعدوان المزدوج، الرجل والمرأة ضد المرأة.

إن هذه المرأة قررت وأد جنسيتها، وبتر أعضائها (في لا شعورها دائما)، وبالتالي فقد قررت أن تحيا حياة دون أعضاء تناسلية، وفي نظر الناقد هذه الحالة تشكل الحلقة المفرغة بكل معانيها، فأن يصارع الإنسان ضد عقدة خصائه المستوهم بسلوكه فعليا مسلك الخصي، وهذا فضلا على أن الخصي هو نتاج سادية الآخرين، أما الخصي بالاستيهام فهو من نتاج المازوخية تجاه الذات، والمازوخية شذوذ جنسي يرتبط فيه الإشباع بالعذاب والألم أو بالإذلال الذي يلحق بالشخص، وقد أكتشف "فرويد" أصولها الأولية في الجنسية الطفلية، وهذه المازوشية سماها "فرويد" بالمازوشية الأنثوية⁽²⁾.

أدرج الناقد هذا الشعور بعقدة الخصاء المستوهم، والتي يرى فيهما تعيين سلوكا يكرر إلى حد بعيد السلوك الطفلي.

فالطفل في مجتمع الندرة يعيش كل ميزة يحوزها الآخرون ولا يحوزها هو على أنها جرح نرجسي، فما يملكه الطفل وهو الكائن النرجسي بامتياز، هو استطالة عضوية له، وما يملكه غيره ولا يملكه هو، هو عضو ناقص مبتور من أعضاء جسمه بالذات، ومن هنا تأخذ غيرته إزاء ممتلكات الآخرين ذات البعد المتضخم، فالخاصية النظرية لعقدة أوديب هي إذن تأثيرها على النرجسية، حيث يقول "فرويد" أن الطفل يعتبر القضيب جزء أساسي من صورته عن ذاته، وبالتالي فالتهديد الذي يصيب هذا القضيب يعرض صورة الذات للخطر بشكل جذري، وينبثق عن هذا التمديد فعاليته من تضافر العنصرين التاليين: سيادة القضيب والجرح النرجسي.

1 - ينظر: جورج طرابيشي أنثى ضد الأنوثة، ص 39.
2 - ينظر: جون لابلاش وج. ب. بونتايس، ص 439-439.

ربط الناقد بين المنظومة الفكرية "لفردوس" وبين عقدة الخشاء المستوهم، ورأى أن "فرويد" لا يتكلم في العادة إلا عن "عقدة الخشاء" على إطلاقها، ولكنه (الناقد) أثر التقييد والكلام عن عقدة الخشاء المستوهم، إلا أن ما غاب عن "طرابيشي" هو أن "فرويد" قد سبق و أن تحدث عم مفهوم الخشاء المستوهم أثناء بحثه في النشأة التجريبية لعقدة الخشاء، وكما وصفها "فرويد" يلعب المعطيان الواقعيان التاليان دورهما: إن تأكد الطفل الصغير من وجود الفارق الشراحي بين الجنسين هو من الضرورات التي لا غنى عنها لظهور العقدة⁽¹⁾.

وصل "فرويد" في نهاية بحثه إلى التأكيد على تجسيد وإثبات تهديد واقعي أو هوامي بالخشاء، وهذا يؤكد أن "فرويد"، قد استعمل هذا المصطلح وبين دائرة اشتغاله ضمن هذه العقدة وتحليلاتها.

ومن المفاهيم الأساسية التي استثمرها "طرابيشي" في عمله النقدي نجد: الليبيدو والنرجسية و غريزة الموت، أو ما يعرف "بالتاناتوس"، فالليبيدو إذا عزف عن الموضوع ارتد نحو الذات وقد ميز "فرويد" بين نوعين من هذا النشاط، فالنوع الابتدائي الذي يؤكد معنى الحياة، ويدعم الذات، ويبقى على الأنا، ويكون به التكاثر وممارسة الجنس هو النشاط الأيروسي، ويخدم غريزة الأيروس، والليبيدو المتعلق به هو الليبيدو الإيروسي.

أما النوع الثاني والذي وصفه الناقد على أنه ينطبق على هذه الفتاة هو النوع ألهمي الذي يتجه إلى النكوص بالحياة، إلى اللاعضوية، أي الفناء والموت ويتوسل بالعدوان ويمثل غريزة التاناتوس، والليبيدو المتعلق به هو الليبيدو التاناتوسي، وهو يعبر عنه على «أن الطاقة التي لا توظف في الخارج توظف في الداخل»⁽²⁾، ويقصد بذلك تدمير الأنا، كما أن البعد النرجسي حاضرا في تحليلات الناقد، فاللذة التي تقمع جنسيا تجتني نرجسيا، فالنرجسية، ما لم تتحول إلى هذاء، لا تلغي العلاقة الموضوعاتية بالعالم الخارجي، بل على العكس من ذلك تتطلبها، وما يثبت على حضور المرجع النرجسي هو أن المعركة

1 - ينظر: جان لابلاش، وج. ب. بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص 362.

2 - المرجع نفسه، ص 58.

تدور وفق النمط البطولي الأسطوري، فالبطلة تدفع بها الحاجة إلى المغالاة في التقييم النرجسي، إلى ألا تخوض من المعارك إلا تلك التي تتيح لها أن تقف فيها وحدها ضد المدينة؛ فالتوظيف النرجسي الذي صنف على إثره الناقد البطلة لا يتخذ موضوعاً له بالذات وحدها، بل كذلك جميع استطلاعات هذه الذات، وحتى جميع أدواتها.

شرح "طرابيشي" الآليات التي اشتغلت عليها الرواية وفق التداخل الحاصل بين الجانب البيولوجي والسيكولوجي والاجتماعي من فتحة الجنسية النرجسية إلى الليبيدو الثاناتوسي، الذي يؤول إلى العودة لمرحلة اللاتشكل، وتوصل إلى أن الإيديولوجيا الواعية لبطلة "مذكرات طيبية" تؤمن بضرورة الانتصار لحب الحياة على حب الموت، ولكن الرواية ليست مسيرة كلها بالإيديولوجيا الواعية، ومن هنا كان لها صورتان أو ضميران متصارعان، فإلى جانب الأنا المحاري، المتضخم نرجسياً، هناك الأنا الانتقادي الذي هو له بمثابة أنا أعلى، والمواجهة الدائمة بين هاتين الجبهتين هي التي تتأى بالرواية عما كان يمكن أن يكون مذهباً معادياً للإنسان لتقرب بها مما يمكن أن يكون نزعة مناقضة للمذهب المضاد للإنسان.

مازالت "توال السعداوي" تمقت جسدها، وجسد مثيلاتها، فهو دائماً يذكرها بالانكسار، ويبعث فيها إحساساً بالدونية، هذه الأحاسيس لم تستطع تجنبها في كل رواياتها و"امراتان في امرأة" تجسد هذه المشاعر، وقد سعى الناقد إلى التحليل النقدي الإيديولوجي الذي يكشف عن الحل الأنثوي في مواجهة العنف الذكوري، عندما يتحول النضال السياسي من بوتقة للصهر إلى بوتقة للفرز، والمفروز كائن أعلى لا جنس له ولا نوع، فلا هو أنثى ولا ذكر، ولا هو بشر، وإنما هو كائن خرافي يتخذ من خرافيته بالذات دليلاً على واقعية وجوده⁽¹⁾.

في هذه الرواية يبرز الطابع الفصامي لتجربة "بهية شاهين" بطلة "امراتان في امرأة"، حيث تتعدد أشكال التردّي في حياتها، وأول ما واجهها هي أعضاؤها الجنسية التي

1- ينظر المرجع السابق، ص 181.

تكرهها بشدة، وهي بذلك تعني أعضاء الرجل أيضا، وتكتف بذلك عن كف للوظيفة الجنسية عندها، فهي بلا رغبة جنسية، وهذه الحالة في حد ذاتها غير سوية، نتيجة لحدوث رضات كثيرة في حياتها سلبتها حتى شعورها باللذة كونها أنثى.

والموقف الأوديبى هنا يعلن عن وجوده، فرغبتها الجنسية لا تعلن عن نفسها، ولا تعاود ظهورها إلا بالإحالة إلى موقف أوديبى أبوي، فبالإضافة إلى الأب، وإلى الأب وحده تنبت لها من جديد أعضاء تناسلية، وهذا الكلام لا يوحي بعقدة أوديب بحد ذاتها، ولا طبيعتها الموجبة أو السالبة، وإنما كونها تعيش هذه العقدة على سطح لا شعورها، فالمشاعر الأوديبية المحرمة تطرد في الأحوال العادية إلى الطبقات العميقة من اللاشعور لتحتل الرغبة الجنسية أو الحاجة إلى الإشباع الإيروسى كل المساحة الشعورية التي تم الوعي بها في لحظتها.

وهنا المفارقة الأساسية التي تفتن إليها الناقد و في الرواية نفسها يلمس الناقد النموذج النكوصي، والنكوص كما وظفه "طرابيشي" في هذه الدراسة يختلف نوعا ما عما جاء به "فرويد"، فهذا الأخير يرى أن النكوص هو العودة إلى أشكال سابقة من النمو والتفكير وعلاقات الموضوع، حيث يعود الفرد إلى أقدم أوضاعه، وهو بعث جديد لطفولته، وللدفعات التي تسيطر على هذه الطفولة، حيث يشتد الميل إلى النكوص تحت تأثير جذب الدافع المكبوت، ويتكرر كثيرا في الأحلام؛ أما النكوص الذي تكلم عنه الناقد فهو عند الكثير من الأبطال الذكور، والذي قد لا يتعدى في غالب الأحيان المرحلة القضيبية من التنظيم القبتناسلي (عقدة الخصاء).

وهنا نحت الناقد بين "ما قبل التناسلي"، ورجع إلى مراحل الطفولة الأولى: المرحلة الفموية، المرحلة الشرجية، والمرحلة القضيبية وهي أهم مرحلة في حياة الطفل؛ وفي حالة "بهية شاهين" فهي تمهد لنكوص أنثوي نحو المرحلة الشرجية والتي تتميز بالسادية، (التخريب) من نمو الليبيدو، وهنا بين الناقد نوع النكوص الذي ترغب فيه بطلة الرواية، فهي لا ترغب بالنكوص إلى مرحلة الطفولة، وبالتحديد فترة القبتناسلية لنمو الليبيدو إلى

مرحلة تكوين الأنا بالذات، بل أكثر من ذلك، تريد أن تتكص إلى مرحلة أخطر بكثير، أن تعود جنينا في رحم أمهما، وظاهرة النكوص هذه تتكرر عند بطلات "نوال السعداوي"، وهذا ما بينه الناقد في "الغائب"، حيث أوضح الفارق الكبير بين بطلنة "الغائب" وبطلنة "امراتان في امرأة"، وحتى بينهما وبين "مذكرات طيبة" ثم عني بثلاث محطات كبرى تحدد المسار الليبيدوي لبطلنة "الرواية" وهي:

1- المحطة الأدبية:

تتفرد "فؤادة خليل سالم" بسمة خاصة في تطورها الليبيدوي، ففي العادة تكون أحدث مراحل التطور الليبيدوي هي أقلها وقوعا تحت الكبت، بينما تغوص أبكر مراحل هذا التطور وأقدمه زمنا في الطبقات العميقة من اللاشعور، والحال أن الصورة التي تقدمها البطلنة معكوسة تماما، فعندها تبدو الحفزات الأدبية هي التي طالها الكبت الشديد فغاصت إلى الأعماق، على حين أن سائر المكبوتات القبأدبية عامة وظفت على سطح اللاشعور⁽¹⁾.

ذلك أن حب الفتاة لأبيها لا يبرز هنا، وإنما بقي فقط التعلق بالأم، وقد أرجع هذه الأحداث إلى مرحلة ما قبل الأوديبي، (ماقبأوديبي) كما يسميه الناقد الذي نحت بين الكثير من المصطلحات، وهو يعني بهذه المرحلة فترة النمو الجنسي السابقة على قيام عقدة "أوديب" والتي يسود فيها التعلق بالأم عند كلا الجنسين (الفتاة والذكر).

2- المرحلة النكوصية:

ونجد هذه الظاهرة في الروايات السابقة، وهذا ما جعل الناقد يتقصى من خلال روايات السيرة الذاتية تعيين زمنا تقريبا لبدء مسيرة النكوص، ففي سن المراهقة، ومع اندفاع البلوغ، تضحي الحفزات الجنسية التي لم تفلح في كسر قوقعتها الأدبية مصدرا لحصر لا يطاق ولخطر داهم يهدد باكتساح كل بنيان الأنا.

مشاعر الجنسية المثلية هنا واضحة أيضا، ونقصد بالجنسية المثلية أن تتوجه المشاعر والأحاسيس، وحتى العلاقات الجنسية نحو نفس الجنس، ولكن ليس بهذه الصورة تتحقق هذه المشاعر في الرواية، فهي تبدو من نوع حان لا من نوع جنسي بملء معنى الكلمة، ويسمى الناقد هنا بالجنسية المثلية الأفلاطونية،. غير أن الناقد -على الأرجح- خلط بين المشاعر الآثمة والإعجاب من نفس الجنس (كأن تعجب الفتاة بالآخرى) ولكن ليس الواقع هنا جنسي.

الوقفة الثانية في المسيرة النكوصية، هي الأكثر أهمية، ويمكن تسميتها بمحطة الأب الشرجي، و يبعث هذا الأخير على الاشمئزاز، والنفور الذي يحققه هذا الأب، والذي كان يمثل موضوعا محرما للحب، قد قلب إلى موضوع كره من موضوعات الطور السادي الشرجي، ومن الأب إلى الرجل بات طريق التعميم بعدئذ مفتوحا، فالرجال من حيث هم بدلاء أبويون، هم جميعا شرجيون، ولا يصلحون إلا موضوعا للكره لا للحب.

والرموز التي سادت في مسيرة "فؤادة" الجنسية، قابعة في أعماق اللاشعور، وهنا يقترب الناقد من قول "فرويد" على أن الجنسية بأكملها تكبت في اللاشعور، وتضحى الرمزية بالضرورة هي لغة الحياة الجنسية، وانطلق الناقد يفسر كل الرموز في الرواية على أنها دلالة على الحياة الجنسية بكل أبعادها.

3- المرحلة الترميمية:

ويقصد بها أن السلسلة الدائرية قابلة في حلقة واحدة من حلقاتها على الأقل للكسر، فنكوص الأنا إلى المرحلة الأكثر بدائية من مراحل وجوده، إلى مرحلة اللاتمايز بين الأم والتعاشيش معها، وبتعبير أدق إلى مرحلة اللاأنا، لا يعدو هو نفسه أن يكون تدبيرا دفاعيا يرمي إلى الحفاظ على الوجود الأنوي وصونه من الأخطار، فهذه المرحلة بجزئياتها تمثل محطة الارتداد باتجاه المرحلة الأوديبية.

أنشئ "توال السعداوي" تخضع، وتوهم الآخر بأسطورة التفرد، وهذا الملمح واضح في أغلب رواياتها، وهذه الأسطورة منشؤها الشعور بالدونية وإن لم يذكر الناقد

ذلك - فهي (أنثى نوال السعداوي) امرأة، والمرأة تتمركز في بؤرة الفساد، وتتميز بسلبيتها، لا ينظر لها في مجتمع شرقي إلا لتزيل ظمأ الرجال، وكأن الأنوثة بركان ثائر، فما أن يجد شقا حتى يندفع منها بكل ثورانه الملجوم، فتتساءل المرأة: أهى الأنوثة فعلا، أم هي الأنوثة كما يتصورها الرجال، وبالتحديد عقل الرجل الشرقي الذي ينظر للمرأة بازدراء، ولكنه يكون في الوقت نفسه كالجرو المربوط إلى وتد الحرمان منذ ما استيقظت شهوته إلى اللحم، ونتخيل كيف ستكون حاله حين تطلقه من رباطه بعد إهاجته إلى هذا الحد.

هكذا فقط ترى المرأة نفسها في هذا المجتمع، ونتيجة لذلك أرادت أن تخلق لنفسها أسطورة توحى بتفرداها؛ والإحساس بالتفرد لا يأتي إلا إذا سبقه إحساس بالدونية، وشعور بالنقص، وهذا المركب نجده عند "آدلر" الذي يرى أن السعي وراء الظهور وحب التملك، لا يأتي إلا عن طريق البحث عن مظاهر التعويض عن النقص في مختلف ضروب الحياة، ومظاهر السيطرة، وفي هذه الحالة ينتج ما يعرف بالرهاب، فكل النساء في الأعمال السابقة يعانين من رهاب الجماعات ورهاب القطيع، وحتى رهاب الألوان، وهذا ما يولد الإحساس الطاعي، والإحساس الخانق في "امرأتان في امرأة"، كون "بهية شاهين" تعاني من رهاب القطيع، وتخاف أن تكون واحدة في عداد هذا القطيع، ونتيجة لهذا الإحساس تريد العودة إلى رحم أمها (تمثل المرحلة النكوصية)، حتى تتخلص من عبء التفرد الذي لن يتحقق، وهو بدوره يعني الانفصال.

أنثى "سميرة عزام" تعاني من ألم التفرد الذي لن تصل إليه، وإن سخرت له كل الأسباب، لذلك، هي الأنثى أيضا ترفض طبيعتها البيولوجية، لترفض بعد ذلك مكانتها في هذا المجتمع، ويمكن تلخيص رؤية "سميرة عزام" للمرأة بهذه العبارة "تعسا لمن تخلق أنثى"، وهذا بالتحديد ما تقوله بطلة قصتها "أريد ماء".

قدم "طرابيشي" تحليلا نفسيا لبطلات "سميرة عزام" في مجموعة من أعمالها الإبداعية، فكانت "أريد ماء"، "المرأة الثانية"، "بنك الدم"، "إلى حين"، "تصيب"، "ليلة

الضياع"، "أشياء صغيرة"، "الظل الكبير" نقطة انطلاق في دراسته، إذ أن المجموعة القصصية لـ "سميرة عزام" لا تختلف كثيرا في مضمونها عن روايات "نوال السعداوي"، إلا أن الاختلاف الجوهرى بينهما هو أن "سميرة عزام" لخصت نظرتها حول الذكورة و الأنوثة في هذه المجموعة، لتصل إلى مقت الأنثى وجسدها ودورها الشبقي.

أول محطة وقف عندها الناقد أيضا هي محاولة إبراز أسطورة "سميرة عزام"، وهي نفسها أسطورة "نوال السعداوي" التي تطمح هي أيضا للتفرد والتميز، وقد بدأ الناقد باستعراض رأي القاصة فيما يعرف بالذكورة والأنوثة، ولحظة اكتشافهما، وهذه الثنائية (الذكورة والأنوثة) من صميم النظرية الفرويدية والتي أحاطها "فرويد" بالعناية الشديدة، «فقد اقتبس التحليل النفسي هذا التعارض مبينا أنه أعقد بكثير مما نعتقده عموما، فالأسلوب الذي يتموضع فيه الشخص الإنساني بالنسبة لجنسه البيولوجي هو النهاية غير المضمونة لعملية صراعية»⁽¹⁾.

وبناء على تأكيد "فرويد" على الدلالات المتعددة التي تتضمنها مصطلحات "الذكورة" و"الأنوثة" وقف الناقد على أهمها في قصص "سميرة عزام"، خاصة عندما أقامت توازيا بين لحظتي البلوغ لدى كل من الذكر والأنثى، وتوازيا بين اللحظة التي يكتشف فيها الصبي أنه أصبح رجلا وبين اللحظة التي تكتشف فيها البنت أنها أصبحت امرأة، ولا ريب أن لحظة الاكتشاف هي لحظة أزمة، وهي لحظة مؤلمة لكلا الجنسين على حد سواء، والسبب في ذلك أن كلا من الأنثى والذكر وجدا نفسيهما في مجتمع يقوم من الأساس على اضطهاد الجنس وعلى قمع المشاعر الجنسية⁽²⁾.

المفارقة الأساسية في هذا الاكتشاف أن ألم المراهق يختلف كثيرا عن ألم المراهقة، فالمراهق يكشف عالم الحب والرجولة على أنه عالم رائع يريد تعسف الكبار أن يحول بينه وبين ولوجه، فلا يزيده إلا إصرارا لاقتحامه، أما المراهقة فتكتشف عالم الجنس

1 - جان لابلاش وج. ب. بونتايس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص 251.

2 - ينظر: جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، ص 81.

والأنوثة على أنه عالم قذر آثم ملوث بدم الجريمة وبدم الدورة الشهرية معاً، وتطلب الموت حتى لا تتعرف إليه⁽¹⁾.

زواج الناقد هنا بين الرؤية الفيزيولوجية والرؤية الاجتماعية لكل من الذكر والأنثى، فالأول سيكون المسيطر بيده السيادة ليقمع الثانية، هذه الأخيرة لا سبيل لها إلا الانصياع لأوامر هذا الرجل، والتمثل لمطالباته الجنسية دائماً، وهذا ما جعلها تعلن نفورا من هذا العالم بأسره، وتعزف عن اعترافها بأنوثتها التي تصفها بدم الجريمة.

هذه اللعنة التي حطت على كل أنثى هي نتيجة للطوفان الأحمر، والذي يمثل هو الآخر دمغة الجريمة ووصمة الخطيئة وميسم اللعنة، فهذا العالم الطهراني لا يجب أن يدس فيه مثل هذه المخلوقات التي تزيده قبحاً ودناءة.

ما يعوض لعنة الأنوثة هو عالم الأمومة، فهذه الأخيرة هي وحدها التي تشعر المرأة بأنها إنسان، وهي وحدها التي تلقي على منكبيها ثوب الكرامة الذي طالما بخل به عليها مجتمعنا الاضطهادي، وصورة الأم صورة أساسية في عالم "سميرة عزام"، وبالتحديد الأم المتفانية إلى حد الموت، الأم التي ليس لها من حياة إلا في أولادها، ويرى "طرابيشي" أن صورة الأم هنا، هي الصورة المشرقية الوحيدة للمرأة في قصص "سميرة عزام"⁽²⁾.

في "أشياء صغيرة" تقدم "سميرة عزام" قصة انهيار هذه الأسطورة، فبطلة القصة تسمع أهلها والحريصين على حياتها المتفوقة يكررون على مسامعها: «لا تكوني كالأخريات الرعناوات فأنت غير أولئك أصلاً ونبتاً...» ومع مرور الزمن رسخ في ذهنها فعلاً، أنها ليست كالأخريات، ومن هنا شقت طريقها وفق هذه القناعة، ومن هنا أيضاً تبدأ المأساة.

رحلة البحث عن الحب هي طموح كل الفتيات المتشابهات، لكن بطلة "أشياء صغيرة"، أغلقت قلبها حتى لا تكون مثل قطيع البنات اللاتي يعشن قصص الحب في كل الأوقات، إلا أن سن المراهقة لا يسري معه هذا القانون، وتشاء الصدفة لتكون هي نفسها

1 - ينظر المرجع السابق، ص 81.

2 - يرجع المرجع نفسه، ص 95.

طرفاً في لعبة الحب، إلا أنها لا تريد أن تعترف لنفسها وللأخريات بهذا الشعور، حتى لا تكون كالأخريات، «ولكنها عندما ذاقَت للمرة الأولى في حياتها طعم قبلة الحب، نسيت كل الأسئلة ... وسخرت من كل ترددها الماضي»⁽¹⁾.

لأول مرة يقف الناقد على نهاية متفائلة، وبحكم تحليله لقصصها السابقة، هذه المرة الأولى التي يلمح هذا النوع من التفاؤل والمصالحة مع الذات، لأنها المرة الأولى والوحيدة التي تقرر فيها، أنثى من بطلات "سميرة عزام" أن تأخذ أنوثتها على عاتقها، وهذا يدل، كما يرى "طرابيشي" أن "سميرة عزام" لا ترفض الأنوثة من حيث المبدأ، ولا تفترض بشكل مسبق وغيبى أن الأنوثة هي التعاسة وهي التفتح الإنساني المخنوق، ولكن ما يميز هذه القصة أن الأنوثة فيها مخنوقة لا خانقة، أنوثة تريد أن تكون هي لا أن تكون ما يراد لها أن تكون.

هذه المصالحة مع الذات، والتقبل المفاجئ لحياة الحب، تتقلب في "الظل الكبير" إلى مأساة داخلية، خاصة وأن هذه الفتاة أرادت دائماً أن تبحث عن رجل غير عادي، وبالتالي حب من نوع آخر، إلا أنها و بعد رحلة شاقة من البحث، لم تجد هذا التفرد وهذا التميز، وكل ما عثرت عليه كان مألوفاً مسبقاً، وهذا ما سبب لها جرحاً نرجسياً ليس سببه كونها أنثى، وإنما ألا تكون أنثى متفردة، وبالتالي فقد أدركت أن أوهاهما السوبرماتية قد تلاشت، كما أن أسطورة التفوق قد تبخرت، ويصل الناقد في الأخير إلى أن «عقدة التفوق ليست بالحل الصحيح لعقدة الدونية»⁽²⁾.

في مسار الشعور بالنقص تلتنقي بطلات "سميرة عزام" والبحث عن التميز والتفوق هو طموحهن حتى لا تنتهي صلاحيتهن بمجرد إشباع الآخرين، وعلى هذا الأساس أرادت "سميرة عزام" أن تكافح لتصل لأعلى مراتب القيمة، خاصة وأنها تطمح إلى تحطيم العرف السائد الذي يرى أن مقياس الأنوثة في المجتمع هو مقدار صلاحية المرأة للفراش، ولإثارة شهوة الرجل، فهذه الدلالة التحقيرية هي التي دفعت أنثى "سميرة عزام" لأن تكون

1 - المرجع السابق، ص 101.

2 - المرجع نفسه، ص 108.

هي الأخرى ضد الأنوثة، ومن الواضح أن "طرابيشي"، وانطلاقاً من تحليلاته، صنف أغلب أعمال "سميرة عزام" ضمن السيرة الذاتية، وهو ما جعله يدرسها انطلاقاً من بعدها الاجتماعي المحض، فلم يتعمق في آليات التحليل النفسي لفهم شخصيات القاصة، وإنما اعتمد فقط على البعد الاجتماعي الذي تعيشه المرأة الشرقية، ويفسر في ضوءه أحداث القصة.

تتضمن تحليلات النقد "طرابيشي" أيضاً على عدد غير قليل من العقد والأعراض النفسية التي تنشأ من مرحلة الطفولة، أو عن اقتراف ذنب ما، ومن هذه الأعراض نجد "الرهاب"، أو الخوف المفرط، فبطلات "توال السعداوي" يعانين من هذه الأربة، وخاصة بطلة "امراتان في امرأة"، حيث نجد أن الإحساس الغالب والطاغي هو خوف القطيع، ويقض مضجعاها هاجس واحد هو أن تكون واحدة في عداد القطيع وهذا الأخير يمثل قطعان، فأينما اجتمع البشر شكلوا قطعاناً، سواء أكان اجتماعهم دائماً أم عارضاً، وهذا القطيع يسود المجتمع ككل، وهي لا تريد أن تكون فرداً من هذا المجتمع، وتأبى أن تكون عضواً في أي من هذا القطيع سواء قطع الأساتذة، قطع البنات والطالبات، أو قطاع المترهلين... وهنا الرغبة يصحبها الخوف الشديد أو ما اصطلح عليه "فرويد" بالرهاب، والرهاب في التحليل النفسي يعني الخوف المتأصل الشديد، وعلى نحو مفرط من شيء معين، ويشمل أنواع الرهاب الشائعة، الخوف من الزحاف والظلام والأماكن المرتفعة، وبعض الحيوانات كالقطط والثعابين أو العناكب، وقد يؤثر الرهاب بشدة على حياة المرء، ولربما يقض المصابون كثيراً من أوقاتهم قلقين في مخادعهم، كما قد يمتلكهم الهلع الشديد من القيام بالأنشطة العادية.

"بهية شاهين" تخاف من التجمعات، وتخاف كثيراً أن تكون واحدة منهم، بل إن حالتها هذه قد تدهورت حين أصبحت تتصور القطيع في كل مكان، ويرى الناقد أن العين المصابة برهاب القطيع ترى القطعان في كل مكان وفي كل ساعة، وحيث لا وجود

للقطيع، تخترعه، تتوهمه،.. حتى الأصوات تأخذ إيقاعاً للرتابة والتكرار وتتحول إلى قطع⁽¹⁾.

وقد أمعن "طرابيشي" في تحليل روايات "المازني" تحليلاً نفسياً بمصطلحاته ومنظوراته ودلالاته الهامسة والصارخة، برهانا على نظريته مضافاً إليه بعض الاستعدادات الوراثية والتكوينية، إذ كان "المازني" يعاني منذ طفولته من عدد من الأروبة Phobies وعلى الأخص رهاب النار ورهاب الفرو ورهاب الدببة ورهاب الثعابين والحشرات والهوام بأنواعها⁽²⁾.

وقد صنف الناقد هذا النوع من الخوف ضمن الأروبة الطفلية، أي التي تعود إلى مرحلة الطفولة وما نجم عنها من أحداث ساهمت في تكوين سلوك الطفل، ورأى "طرابيشي" أن الأروبة الطفلية مقدمات للأعصاب الراشدية، هذا إن لم تكن شرطها اللازم. يوضح الناقد أسباب الرهاب، ويذهب على أن هذه الاختلالات النفسية إنما نتجت عن مشاعر ذنب وإثم مكبوتة في اللاوعي. فالنار والدب هي تمثيلات للحضور الأبوي، وما الأفاعي والحشرات والتطير إلا بدائل رمزية للعقوبة التي يفترض أن تنزل بكل من تساوره مثل تلك المشاعر الآثمة، وهذه المشاعر هي في مذهب التحليل النفسي أوديبية بالضرورة، كما أن العقوبات المتهومة أو الرمزية، ما هي إلا بدائل عن العقوبة القصوى التي يخشى الابن الأوديب أن ينزلها به الأب، وهي الخواء.

يرى "فرويد" أنه حين يعجز الأنا عن الذهاب إلى أبعد من كبت هذه العقدة، فإنها تظل في الهو في حالة لا واعية كي تحدث آثارها المرضية فيما بعد، وهذا ما يحدث مع الطفل حين يحس بأن والده قد استشعر مشاعره الآثمة تجاه أمه، وبالتالي فسيتخيل العقاب الذي سينزل به، وأكثره إيلاماً هو الذي يبتز فيه والده عضوه الذكري. ونتيجة لهذه المشاعر، يلجأ الولد لكبت هذه الأحاسيس وهي التي تتحول في مراحل متقدمة من عمره إلى عقد، تمثلها الأروبة بكل أنواعها.

1 - جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، ص 16.

2 - ينظر: جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 41.

الرواية العائلية، عقدة أوديب، الرجولة والأنوثة، كلها حاضرة في تحليلات "طرابيشي"، فدراساته لأدب "توفيق الحكيم" و"المازني" سمحت له بأن يحدد موضوع كل رواية أو قصة.

والرواية العائلية حسب "فرويد" تتكون في زمن الطفولة، وفي الزمن الذي انقضى، عاش الطفل حلما معذبا، يتوزع على مرحلتين متتاليتين، لا تفصل بينهما حدود، ولعل من المرحلتين روايتها التي تختلف عن الأخرى، ولا تقطع معها، والرواية الأولى هي رواية الابن اللقيط الذي لم يتجاوز الثالثة من عمره، ولا يميز بين الذكر والأنثى، إذ الأب والأم متجانسان وليس بينهما فوارق جنسية.

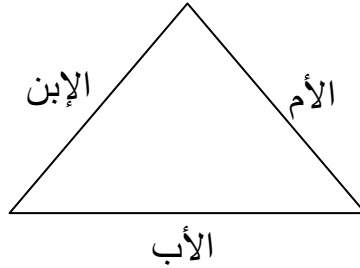
أما الرواية الثانية فهي رواية الابن غير الشرعي الذي يسمح له عمره، وهو بين الثالثة والخامسة أن يعي جسده، ويدرك الفرق بين الذكر والأنثى⁽¹⁾، فيجد أن القوة بجانب الأب الذي يرمز للقوة والسلطة أيضا، في حين تكون الأم في الجانب الذي لا تقوى فيه على انتزاع منزلة الأب، فيتعاطف معها وينشأ الإحساس بضرورة احتلال مكان الأب، وهو ما يستدل عليه "فرويد" عندما يقول أن الطفل تتملكه رغبة في قتل أبيه وامتلاك أمه. ونظرا لعدم إمكانية تحقيق ذلك بالفعل، لكونه يعد تجاوزا لمحرّمات ومحظورات اجتماعية تتحول هذه المشاعر إلى تصورات داخلية تتموقع في اللاوعي، وتسعى لتشكيل الحكاية الخاصة بالطفل الذي يرى أنه ولد فقد أبويه، وأنهما سيعودان لاسترجاعه، ويحيط به وما يعيشه أيضا ناتج عن أحلام اليقظة، وسرعان ما يعود إلى حياته الحقيقية، وهناك تتكون الرواية العائلية التي أشار إليها "فرويد" في كتابه "تفسير الأحلام" وحاولت أن تحدده "مارت روبرت Marthe Robert" في كتابها "رواية الأصول وأصول الرواية"، مؤكدة أن أصول الرواية تعود إلى جملة الرغبات والمحرّمات عند الطفل أو اللقيط واللاشرعي، وكيف يتمرد ويرفض وضعه الراهن⁽²⁾.

1 - ينظر: فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1999، ص 94.

2 - ينظر: عمرو عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص 4.

في المقابل "فرويد" استبدل هذا الطرح بآخر، هو نظرية قتل الطفل لأبيه وامتلاك أمه، وهو ما أطلق عليه "عقدة أوديب"، ويشير إلى أن هذا النوع من الكتابات يميز السير الذاتية بالأساس، لأنها تعتمد على إعادة صياغة الرواية العائلية الطفلية في مرحلة الرشد، هذه القصة التي تكون قد كتبت ثم نسيت وبقيت قابضة فقط في المستوى الذهني، غير أن الناقد وعن طريق التحليل النفسي يكشف عن هذه المفاهيم الأساسية، والتي تظهر بطريقة لا واعية في كتابات السيرة الذاتية؛ كما رأى أن قصص كل من "المازني" و"توفيق الحكيم" و"أمينة السعيد" تتجلى فيها أبعاد الرواية العائلية، من جانب حضور الأم الدائم، والعلاقة التي تربطها بالابن علاقة إيجابية طيبة، أو علاقة صدامية.

يجمع "جورج طرابيشي" في ممارسته النقدية بين نظريتي الرواية العائلية والرواية الأوديبية (عقدة أوديب) من خلال المثلث الأوديب الذي يتأسس بين الأب والأم والابن.



فمجال الرواية العائلية يبني وفق علاقة الثلاثية، مثله في ذلك مثل العلاقة الأوديبية، والاختلاف الذي يمكن أن يحدث، لا يعدو أن يكون بمثابة تبادل للمواقع من حيث التقارب أو التنافر بين الأقطاب الثلاثة للعلاقة.

فبالنسبة لقصتي "إبراهيم الكاتب" و"إبراهيم الثاني" لـ"المازني"، يلاحظ أن طابع السيرة الذاتية الذي أطر الروائيتين سمح ب بروز ملامح الرواية العائلية الممزوجة مع العقدة الأوديبية، والتي حددها "طرابيشي" من خلال توضيح أسس الصلة القائمة ضمن سرد السيرة الذاتية للبطل "إبراهيم" في الروائيتين (إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثاني)، فنجد أن صورة الأم حاضرة ومهيمنة على تفكير البطل، الذي يحس باستمرار أن وجوده مرهون بوجود أمه، وأن لا مجال لإقامة علاقة مع امرأة أخرى، «وهذا الصدود عن المرأة، -كما

جاء في تحليل الناقد حليلة كانت أم خلية أم صديقة، هو في التحليل الأخير صدود عن الجنسية، فما دامت الأم امرأة وما دامت كل امرأة حامل للجنس بحكم غريزتها النوعية، فإن المرأة الوحيدة التي يمكن أن يحبها إبراهيم لابد أن تكون امرأة بلا جنس»⁽¹⁾.

وهو ما يفسر على أنه رغبة قوية للبقاء في المرحلة ما قبل الأوديبية، المرحلة اللاجنسية التي يكون فيها للحلم الطفلي بانتمائه للعائلة النبيلة ذات المستوى الراقى مجال كامل للتخييل والحلم. وقد تمكن "طرابيشي" من تحديد ملامح الرواية العائلية الأوديبية لدى "المازني"، حين حل مستويات العلاقة التي تتحكم في عائلة "إبراهيم"، وطبيعة الصلة التي تربط البطل بوالده وبأمه؛ وهذا التثبيت على الأم هو ما يجعل الطفالة *infantilisme* المظهر الرئيسي لعصابية إبراهيم، (أي أنه لا يريد أبدا التأقلم مع الواقع).

إن "إبراهيم" إذن، يعيش حالة من التثبيت على شخصية الأم التي ملأت حياته بأكملها، وجعلت ملامح التعلق بها تهيمن على مجمل الروايتين، حتى إنه يصفها بأنها لم تكن ككل النساء، بل كانت رجلا، لما تميزت به من قوة وإرادة وسداد رأي، ويفسر "طرابيشي" هذه الحالة بردها دائما إلى مقولات التحليل النفسي، حيث يرى أن المنبع الدفين لمشاعر الإثم هذه هو التماهي بين الأم والزوجة في الأعماق النفسية، للمعصوب الأوديبى، فتصنيم الأم يضعها في قطب مقابل للزوجة كحاملة للجنس، والمفروض بهذين القطبين ألا يلتقيا أبدا.

والحال أن المعصوب الأوديبى هو بالتعريف الفرويدي الإنسان الذي ما انفصلت لديه -أو في لا شعوره على الأقل- الزوجة عن الأم، والأم عن الزوجة، ومن ثم فهو الإنسان الذي لم يفلح بصورة أو بأخرى في إتمام عملية تصنيم الأم إلى حد اللاتجنيس الكامل⁽²⁾. ولهذا لم يستطع "إبراهيم" أن يقع في حب امرأة، لسبب بسيط هو أنه يحب أمه، وهذا يعني أيضا أن مشاعره الآثمة تجاه أمه كامنة في أعماقه حتى قبل الاتصال بأي امرأة.

1 - جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 34.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 42، 43.

وإذا كان "طرابيشي" قد ساق هذا الحكم بشأن بطل روايتي "المازني"، فإنه يستند في ذلك إلى أسس الرواية العائلية الأوديبية، التي تجعل الطفل يحتفظ بأمه، ويسعى لاحتلال مكانة أبيه، وبما أن مكانة الأب في رواية "المازني" تتسم بالسلبية والابتعاد عن معاناة الأسرة وانشغالاتها، فهو غائب بالحياة والموت، وحضوره لعنة حطت على الأم المعبودة من ابنها، ولذلك فإنه خلق تجسيد الشعور بالرغبة في التخلص منه عند الابن. وقد بين "طرابيشي" ذلك من خلال النصوص التي ساقها من الروايتين، والتي تشخص صورة الأب غير المرغوب حتى «ليكد أن يكون نمطا للأب الشرير في الأدب التحليلي النفسي»⁽¹⁾.

تظهر أيضا هنا صورة الأم، وعلى نحو ما أشارت إليه "مارت روبير" من أنها لم تعد امرأة من لحم ودم، يجب الفوز بها، على قوة رجولية خصم، ولكن الأم الأبديّة التي تسود وحدها ولا تبدو إلا تحت أقنعة خداعة، حتى لحظة الموت التي تنزع فيها القناع الأخير⁽²⁾.

يعمد "طرابيشي" إلى ربط الصلة بين النصوص الروائية "إبراهيم الكاتب" و"إبراهيم الثاني"، و"عود على بدء" وبين السيرة الذاتية لـ "المازني" في أكثر من موضع، مشيرا في كل مرة إلى سلوك واقعي من سلوكيات الكاتب، فنجد أنه يرصد حقيقة تصوره للمرأة وطبيعة العلاقة التي كانت تجعله لا يميل إلى التقرب منها، وكيف أن "المازني" لم يكن للمرأة عنده مجال، ويورد في هذا الشأن مقالا كتبه "توفيق الحكيم" في مجلة الثقافة يبين فيه أن المرأة كانت حاضرة بقوة في كتابات "المازني" إلا أنها كانت غائبة كلياً في حياته الواقعية، وأنه لم يعرف امرأة كانت صاحبة الشأن الأول عنده⁽³⁾.

استند "طرابيشي" في نهاية دراسته إلى متون خارجية عن النصوص السردية ليمارس التأويل بشأن شخصية البطل "إبراهيم"، وسلوكه الميال إلى التعلق بالأم، فقد اعتمد

1 - ينظر: المرجع السابق، ص 38، 39.

2 - مارت روبير، رواية الأصول وأصول الرواية، ص 179.

3 - عمرو عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص 6.

على سيرتين ذاتيتين كتبهما "المازني" هما "سبيل الحياة" و"قصة حياة" ليفسر سلوكيات البطل ونزعاته المتعددة، ويذكر "طرابيشي" أن التطابق يكاد يكون تاما بين السيرة الذاتية والنصوص الإبداعية التي كتبها "المازني" -وهو بمثابة مآخذ تحليلات "طرابيشي"-، لدرجة أن الكاتب سحب من التداول الكتاب الأول "سبيل الحياة"، في حين أن الكتاب الثاني "قصة حياة" لم ينشر إلا بعد اثنتي عشرة سنة بعد وفاته.

وفي هذا الشأن يقول "طرابيشي": «أننا لا نستطيع تعليلا لطفالة إبراهيم إلا بالرجوع إلى ما قبل تاريخه الطفلي، ومن حسن الحظ أن "المازني" ترك لنا سيرتين ذاتيتين على الأقل وهما، سبيل الحياة وقصة حياة، وفي هاتين السيرتين نكتشف أن الأم ليست هي البطلة الوحيدة في الرواية العائلية لإبراهيم عبد القادر المازني، بل يقاسمها دور البطولة الأب، وإن تكن بطولته سلبية خالصة»⁽¹⁾.

إن "الناقد" وهو يستعين في تحليله النفسي بالمصادر الخارجية، يكشف عن عناصر ومكونات الرواية العائلية في نصوص "المازني"؛ إنما يمارس النقد النفسي للنصوص الأدبية مستعينا بأطروحات مل من "مارت روبير"، وبما أضافه "شارل مورون" مؤسس النقد النفسي فيما يخص الأسطورة الشخصية للمؤلف. والتي تتم الاستعانة بها في آخر المطاف لتحديد الشروط الذاتية والموضوعية الاجتماعية، التي أسهمت في بنية اللاوعي عند المبدع.

فالتحويلات الطفلية تتشكل وفق سيرورة لا واعية، تتحكم في هيكلتها ضروب السلوكات المختلفة التي تتدخل في بناء اللاوعي؛ وهذا المسار المعتمد يتفق مع ما قدمه "شارل مورون" الذي يقر بأن الأثر الفني يكون محصلة تنتج عن تفاعل متغيرات ثلاث هي: المصادر الخارجية من علاقات اجتماعية، وشروط معيشية، والمصدر الداخلي، بما يمثله من أبعاد نفسية متشابكة ومتفاعلة، واللغة بوصفها القناة التي يتم عبرها إنجاز الفعل

1 - جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 36.

الإبداعي، وحين يرتكز فعل التوازن بين العالم الداخلي والخارجي يترك أصداءه وبصماته في العمل الفني⁽¹⁾.

إن الواضح من خلال الإشارة السابقة لنقد "طرابيشي" النفسي، أنه رغم استفادته من منظورات نفسية نقدية متعددة، فقد حافظ على البعد القائم بين النصوص والمبدعين، فحين يشير إلى الرواية العائلية لـ "المازني"، ويستعين بمذكرات سيرته الذاتية، يترك هامشا للتباين بين "إبراهيم" البطل الروائي، وبين "إبراهيم المازني" الكاتب والمبدع، وهذه المسافة القائمة بين العنصرين هي التي يشغلها التأويل النفسي الذي يمنح الحرية للقارئ والناقد بأن يحكما على النص من خلال القراءة التحليلية النفسية للنص، وليس التحليل النفسي للمبدع في حد ذاته.

ويركز "طرابيشي" صراحة على المسار الذي اعتمده في قراءة نصوص "المازني"، قراءة تتطلق من النص لتصل إلى السيرة الذاتية للمبدع. يقول «فمع المازني، الذي كان فنه شكل التعبير عن عصابه بدأنا بالأب وانتهينا بالسيرة الذاتية، بدأنا مع إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثاني لننتهي إلى المؤلف الذي يختبئ -ولا يتوارى- وراءها والذي ينطقان بصفة شبه رسمية بلسانه»⁽²⁾.

إن هذا التحديد الإجرائي، والذي ينم عن وعي منهجي، يشير إلى مستوى مختلف عن التحليلات النفسية التي تربط بصورة إكلينيكية بين النص ومبدعه، على الرغم من أن النتيجة تكاد تكون مقاربة. فالتحليل الذي اعتمده "طرابيشي" استند إلى عناصر النقد النفسي الذي جاء به "شارل مورون"، ووظف البعد الاجتماعي والذاتي للمؤلف في نهاية الدراسة، رغم أن سمة التحليل المقدم تشير إلى الجمع بين ثلاثة تصورات متشاكلة لكل من "فرويد" من خلال ما أضفاه من مبادئ للحياة النفسية للفرد، والتي تتجم عنها عقد منشؤها حياة الطفولة غالبا، و"مارت روبير" من خلال ما قدمته حول الرواية العائلية، أما

1 - عمرو عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص 6.

2 - جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 59.

"شارل مورون" فقد تناول الأسطورة الشخصية التي تجسدت بفعل الإستعارات المهيمنة على نتاج أديب معين.

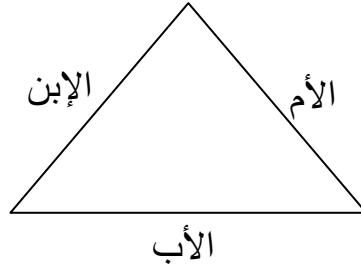
وفي مستوى آخر من تطبيق مقاييس "الرواية العائلية"، يركز "طرابيشي" على رواية "سجن العمر" لـ"توفيق الحكيم"، التي يرى فيها تمثيلاً للمسار الطفلي الحالم والمتمحور حول وقائع السيرة الذاتية أيضاً. وإذا كان المنهج الذي اتبعه الناقد سابقاً قد انطلق فيه من النصوص، ليصل إلى الكشف عن العصاب عند المبدع، فإنه في دراسته لـ"توفيق الحكيم" انطلق من السيرة الذاتية الواقعية ليفسر الشكل الفني والأدبي والخصائص الجمالية للكاتب؛ وإذا كان هذا الإجراء المنهجي غير محدد بنظرية نفسية واضحة المعالم والأبعاد، عدا اعتماده على مفهوم الرواية العائلية، فإن الناقد يعي جيداً الطريقة التي يؤسس لمنهجيتها.

يرى المؤلف بأن الانطلاق من التحليل النفسي في التعامل مع "توفيق الحكيم" هو نقطة بداية غايتها الأولى والأخيرة، التفكيك بقصد الفهم الوثائق للبنية الجمالية للكاتب، ويفصح "طرابيشي" في تحليله لعصاب كل من "المازني" و"توفيق الحكيم" بجملة شخصت الأعراض العصابية لكل منهما.

يقول: «إن المازني هو العصابي الذي ما صار فناناً، أما الحكيم فهو الفنان الذي ما عاد عصابياً»⁽¹⁾. وهذا ما جعله يعدل المنهج الذي سيتبعه في تحليله، حيث تراجع تعامله مع "المازني" من مستوى النقد الأدبي إلى مستوى التحليل النفسي، على حين أن التحليل النفسي لن يكون له في تعامله مع "توفيق الحكيم" إلا منطلقاً إلى النقد الأدبي؛ أي مدخلا إلى فهم الجمالية الحكيمية بكل مقوماتها الذاتية، دون أن يتعدها لسواها.

وقد سار "طرابيشي" وفق هذا المنهج في تحليله لرواية "سجن العمر"، مؤكداً على أن الرواية العائلية فيها مبنية وفق مثلث أوديبى قاعدته الأب المضطهد (وهو مصطلح يستعمله "طرابيشي" للدلالة على الاب الشريرة) وضلعاه الابن والأم اللذان ساوى

بينهما الظلم والاضطهاد، وفي التحليل النفسي نجد دائماً المثلث الأوديبى يتشكل وفق هذا النموذج.



الأب دائماً يحتل القاعدة في تصور الابن لأنه الأقوى، وسلطته تلك تخوله بالاضطهاد الذي ينصب غالباً على الأم ثم الابن.

إذا كانت القسوة والتسلط سمة الأب في روايات "المازني"، فإنها عند "الحكيم" تتخذ مساراً آخر، حيث تكون مصدرها الأم، ومن هنا تتضح خيوط الرواية العائلية لدى "طرابيشي"؛ للطفل الحكيم من خلال جملة من المعطيات المعروفة، بوصفها آليات ضرورية لبناء صورة الطفل المتخلى عنه، أو الذي يعيش حالة تأزم مع والديه اللذين يعتقد أنهما ليسا والديه الحقيقيين، ويعيش على أمل التعرف إلى والديه الأصليين. وهذه المعطيات يحددها الناقد بمجموعة من الوقائع هي:

- إحساس الطفل بالنفور من ثدي أمه الشريرة (أي الأم الفالوسية)، التي تقسو عليه.

- العلاقة المتوترة مع الأم والتي تحرمه من الأكل المشتهى

- ولادة الأخ الأصغر (باعتباره أخطر مزاحم للطفل الأول على ثدي الأم بالمعنى المادي والمعنوي معاً للثدي)، وهو الدخيل الذي يطرد الأصيل (الطفل الأول) من فردوس الحضانة الوالدي.

- انعكاس العلاقة المتأزمة بين الأم والطفل على صحة هذا الأخير، حيث أصبح الخوف لازمة لحياته خاصة خوفه من الموت⁽¹⁾.

هذه القرائن الأربع هي التي أسهمت بحسب "طرابيشي"، في بلورة السلوكات والصفات اللاحقة لـ "توفيق الحكيم"، وقد كان لممارسات الأم التي هي نموذج للأم الفالوسية المعروفة في أدبيات التحليل النفسي بصفات القسوة والغلظة والطبع الحاد و العناد والإسرار وعدم التراجع في المواقف مهما كلفها الأمر، ولكونها صاحبة الأمر والنهي في البيت، وتعود الكلمة الأخيرة لها، خلقت إحساسا لدى الطفل جعله يشعر شعور السجين، وتحول البيت من رمز الألفة والاطمئنان إلى فضاء معاد رديف للقمع والاضطهاد والقلق، ولذلك جاء النص السردي كما يرى "طرابيشي" حافلا بكلمة سجن التي كثر تردها وتواترها؛ حيث هذه الطفولة، المعمورة، بخوف الأم، هي السجن الحقيقي والأبدي. وهنا يضع الناقد يده على الفرق الأساسي بين "المازني" و "الحكيم"، فأولهما بقي طفلا لأنه عاش حياته حتى نهايتها وهو يحن إلى فردوس الأم، وثانيهما سيبقى طفلا أيضا حتى في شيخوخته لأنه سيعيش حياته كلها وهو يحاول عبثا أن يفلت من سجن الأم، وبالتالي سيظل شبح الأم الفالوسية يسكن في لا شعور هذا الطفل.

إن رهاب الأم الذي بقي مسيطرا على حياة الطفل الشعورية واللاشعورية حتى زمن شيخوخته، وإحساسه الدائم بأنه سيبقى رهين سجن أمه، جعل من "توفيق الحكيم" في عمله الثاني "زهرة العمر" ينحو إلى أم من نوع آخر، أم أكبر، تعوضه عن ما فقده من الأم الأولى، هذه الأم هي الطبيعية، بكل ما تحمله من قيم الصفاء والنقاء والرحابة والحرية والحب، ولاسيما الفن و «إن يكن سجن العمر سيرة ذاتية لتوفيق الحكيم المقيد، السجين، فإن زهرة العمر... سيرة ذاتية لتوفيق الحكيم الذي جاهد لتحطيم أغلاله والخروج من سجنه»⁽¹⁾.

سبق وأن تناول الناقد كتاب "زهرة العمر" في "لعبة الحلم والواقع"، ولكنه لم يصل إلى نتائج مقنعة كما فعل الآن، ولعل هذا المنحى الذي اعتمده في التأويل النفسي في هذه الدراسة والمستندة للسيرة الذاتية، والحاملة أيضا لحدود الرواية العائلية، هو نفسه ما أقرته

"مارت روبير"، حيث تعرضت بالتفسير للرواية العائلية ولنموذج "روبنسون كروزو" للكاتب "دانيال ديفو" فـ"روبنسون" له روايته العائلية، التي دفعته للخروج من هيمنة التقاليد الارستقراطية والبرجوازية، بالانتقال إلى عالم آخر هو الطبيعة البكر، والفردوس المنشود في جزيرة خالية، فيعيد من خلالها صياغة الحياة بصورة جديدة و«يخلق دائرة روايته الأسرية» بمقتضى أكثر التقاليد نقاء»⁽¹⁾.

إن الحيلة التي لجأ إليها "الحكيم"، والمتمثلة في نزوعه الذي سائر فيه الانتقال التعويضي قاده إلى التأمل والبحث في مسارات الإبداع الفني بمختلف تجلياته، سواء في الموسيقى أو في المسرح أو الكتابة الأدبية الفنية، خاصة وأن "الحكيم" أحب الفن وأراد أن يكرس نفسه راهبا في معبده.

يرى "طرابيشي" أن الرواية العائلية لطفل "توفيق الحكيم" قد حددت له، لا قدره الفني فحسب، بل كذلك مفهومه للفن وذوقه الفني⁽²⁾.

هذه الخلاصة التي تم التوصل إليها، تبدي لنا مدى التأمل الذي اعتمده "طرابيشي" لنزع مفهوم البعد التحريمي والقمعي للسلطة الأبوية الممثلة عادة في الأب، وأعطاهما تنوعا يستجيب في إطار المنهج النفسي، للخصوصية النفسية التي يمكن أن يحضى بها النص الروائي؛ وما يزيد النقد تحكما بآليات هذا المنهج، هو عدم اكتفائه بالبنى السطحية للنص السردي، وإنما يتعمق رموز البنية النصية ككل، حيث يقول أن فهم أدب أديب ما لا يتحدد من خلال ما أراد أن يقوله، أي من خلال موضوعاته فحسب، بل كذلك من خلال ما تقوله بنى أدبه بصرف النظر عما أراد أن يقوله، أي من خلال رموزه ومن خلال الإحداثيات التي عندها تتلاقى وتفترق - في آن موضوعاته المتشعبة.

وبذلك يكون الناقد قد بين تحكمه في جوهر البعد النظري للمنهج النفسي التحليلي من خلال ما تقدم، وكذلك حسن استعماله لآليات وأدوات هذا المنهج، حيث تمكن من فتحه على آفاق أخرى لا تناقض أسسه ومنطلقاته، وعمل على المزاجية بين عناصر العقدة

1 - مارت روبير، رواية الأصول وأصول الرواية، ص 212، 213.

2 - جورج طرابيشي، عقدة أديب في الرواية العربية، ص 82.

الأدبية، ومكونات الرواية العائلية، مما أتاح له حرية كبيرة في تحديد مجال واسع للربط بين البعد اللاشعوري واللاوعي، وبين القيم السوسيولوجية السائدة في المجتمع، فكانت العلاقات الاجتماعية المختلفة هي المنطلق الأساسي للمادة النفسية، والمحدد الأكبر لتمفصلاتها.

وبما أن عقدة "أوديب" هي جوهر العلاقة بين الأم وابنها، فقد لمس هذه الجوانب في رواية "السراب" لـ "نجيب محفوظ"، حيث هذا النص هو الوجه الآخر للعقدة الأوديبية، والتي تلعب به الأم الدور الأساسي والأكبر في توجيه المسار السلوكي لابنها.

II - عقدة السراب أم سراب العقدة :

بالرغم من أن رواية "السراب" لم ترق إلى المستوى الفني الذي عهده النقاد في أعمال "نجيب محفوظ"، إلا أنها تنتسب إلى الواقعية النفسية، والتي صادر الناقد على أنها رواية ليس إلا، باعتبارها عثرة من عثرات "نجيب محفوظ"⁽¹⁾، والسبب في ذلك من منظور الناقد أن الشخصيات الفنية في هذه الرواية لم تبن بموجب قواعد الفن، بل بموجب مبادئ التحليل النفسي، حيث أن الروائي هنا لم يبدع، ولم يخلق، ولم يمارس فنه بحرية، بل اكتفى بأن جعل من روايته وعاءاً أو قالباً يحوي لأعراض وأسباب عقدة أوديب كما جاء بها "فرويد".

تتفتح الرواية عن اعتراف الولد "كامل" بطل "السراب" بحبه الشديد لأمه، فكانت هذه الأم المحبوبة، المكروهة، المحبوبة حتى الموت، المكروهة حتى الموت، هي المثال المجرد للأم الأوديبية التي تستقطب حياة ابنها جميعاً⁽²⁾.

بالرغم من أن الأم هي التي تستحوذ على حياة ابنها، إلا أن الناقد استأثر لأن يبدأ بصورة الأب الأوديبى أولاً، ورأى مدى مطابقتها لما قال به "فرويد" في هذا الشأن، حيث يؤكد الشرط الأول لبداية اشتغال أوالية العقدة الأوديبية، وهو أن يكون الأب، لسبب من الأسباب موضع كراهية.

1 - ينظر: جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، دار الطليعة، ط2، بيروت، 1981، ص 179.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 187.

وهنا يرى الناقد أن هذا الشرط متوفر، لأن "كامل" يكره أباه من بدء البدء، لأنه كان أباً سكيراً عربيداً لا يراعي حرمة أي شيء حتى المقدسات؛ ولم يكن هذا السبب الوحيد لينشأ هذا الكره والبغض لوالده وإنما السبب الأهم هو أنه كان ظالماً، قاسياً تجاه والدته، التي ذقت الكثير من الخسف والألم. وهذه بالنسبة للناقد نقطة أساسية أولى في تكوين العقدة الأوديبية. والنقطة الأساسية الثانية أن يكون الأب بما يمثله من رقابة، تتحد مع ما يسميه "فرويد" "الأنا الأعلى"⁽¹⁾، حيث يرى أن الأنا الأعلى يتميز بالمثالية ويساويه برقابة الوالدين، وهذه الرقابة غائبة، والحال في الرواية أن والد "كامل" هجر زوجته وطلقها منذ أن حملت بـ "كامل"، وهذا الشرط أيضاً تحقق؛ خاصة وأن الطفل ولد متحرراً من رقابة والده التي تتهدده بالخصاء فور شعوره برغبته المحرمة بأمه وبالتالي سيحقق الكبت للربغات الجنسية السرية تجاه أمه.

الشرط الآخر الأساسي الذي يجب توافره حتى يكون تكوين العقدة الأوديبية نموذجياً، هو أن يكون التثبيت النفسي متبادلاً بين الأم والابن، فلا يكفي هنا أن يتعلق الطفل بأمه، بل من الجيد أن تكون الأم هي الأخرى ممن تتركز عواطفها المفرطة تجاه ابنها، وبالفعل كانت أم كامل تعوض عن فردوسها الضائع (حضان زوجها) بإلهامه لابنها.

من البديهي أن الحياة الجنسية في هذه المرحلة قد أعلنت عن حضورها، و"نجيب محفوظ" كان واعياً لهذه الجزئية، التي تعد من أساسيات العقدة الأوديبية، والتي ركز عليها "فرويد" أيضاً، فذكر بعض التفاصيل التي يسترجعها الطفل أثناء تفكيره بأمه؛ كالحظات الاستحمام والنوم في حضنها، وقد أشار "نجيب محفوظ" إلى أن "كامل" ظل ينام في فراش أمه إلى حين بلوغه الخامسة والعشرين من العمر⁽²⁾.

والمميز في هذه الرواية أن الأم جعلت ابنها يحتل مكان أبيه في عواطفها ومشاعرها، ولعل هذا الحب يجد تعبيره الأمثل في غيرة الأم على طفلها الذكر من النساء الأخريات، وهو ما جعل الطفل يستبطن ذلك الحصار، ليكون في النهاية عاجزاً عن

1 - ينظر: سيغموند فرويد، مختصر التحليل النفسي، ص 25
2 - ينظر: جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، ص 188، 189.

مواجهة امرأة أخرى غير أمه، حتى زوجته لم تستطع مواءمتها، لأنها كانت صورة حقيقية لأمه، وبالتالي عجزه عن أداء واجبه تجاه زوجته جعله يجد متنفساً آخر لدى امرأة مومس حلت عقده، ووجد متنفساً لتغيير حقيقة عجزه. و"طرابيشي" يقول في هذا الشأن: «أن المعصوب الأوديب لا يمكن أن يثبت رجولته إلا في الفراش الدميم للدميمات من المومسات، ففيه يتحرر من شبح الأم»⁽¹⁾.

إن الصورة النمطية التي طالعنا بها "تجيب محفوظ" جعلت "طرابيشي" ينسب الرواية لـ"فرويد"، ودور "تجيب محفوظ" كان الاقتباس والإخراج فقط، ذلك أنه لم يتعامل مع الحياة النفسية بحيثياتها وفرادتها، وإنما اقتصر تعامله على قوانين الحياة النفسية بتجربتها وعموميتها، وهذا المأخذ الرئيسي في بناء "السراب" التي لا تمت إلى نهج "تجيب محفوظ" الذي ساد أعماله كلها.

من القرائن التي افتقدتها الناقد في الحكمة التي تؤصل للعقدة الأوديبية، غياب التقنية الأساسية لتتكون عقدة، وهي مرحلة النشوء والكمون والتظاهر. و"تجيب محفوظ" مر بطريقة خاطفة بمرحلة الكمون ولم يعرض فيها أحداث تتصل بالحياة الجنسية إلا اكتشاف كامل للعادة السرية، وعقدة أوديب لا تفترض من وجهة التحليل النفسي الفرويدي-الوهن في ذكر تفاصيل الحياة الجنسية، بل تتطلب الشدة والحدة في الشهوة الجنسية، والتطلع إلى الوصول للحياة الشبقية بكل أبعادها، مع ذكر تحويلها نحو غير موضوعها، أو كما يقول "فرويد" إلى تصعيدها.

و«التصعيد في التحليل النفسي هو ما يتم لا شعورياً، حيث يقوم الطفل بتغيير الموضوع بالنسبة للغريزة الجنسية»⁽²⁾. إذ تتحول الطاقة المتصلة بالرغبات الجنسية إلى توجهات اجتماعية وأخلاقية وثقافية وأدبية وفكرية سامية ونافعة.

استطاع "طرابيشي" من خلال دراسته لرواية "السراب" ونقده لها، أن يكون منشأً فنياً، حيث فصل بين العمل الفني الذي ولد حراً دون قيد، وبين العمل الذي ينسج فيه

1 - المرجع السابق، ص 197.

2 - عبد المنعم الحفني، موسوعة عالم علم النفس، ج 17، ص 145.

المبدع أحداثه وفق ما يقتضيه منهج ما؛ بالإضافة إلى وعيه بمبادئ التحليل النفسي، استطاع أن يستخرج آليات العقدة الأوديبية، وكيف تم تجسيدها غير المنطقي في رواية "السراب".

وقد تمثل هذا المنحى أيضا في دراسته التي أقامها حول رواية الكاتبة "أمينة السعيد" والتي عنوانها "آخر الطريق"، إذ تظهر عبر سيرورة تحليل المقاربة التشاركية للبعد النفسي الفردي، كما تبرز تشكلات اللاوعي من خلال استثمار القيم الفرويدية والقيمة العائلية، فيصبح المثلث الأوديبى نظيرا لمثلث الرواية العائلية، يتقاطع معه في مكوناته الأساسية.

وفي ذلك يقول "طرابيشي": «وفي آخر الطريق نلتقي من جديد المثلث الأوديبى المتساوي الساقين، قاعدته يحتلها أب شرير، خصاء، ذو وجود عملاقي وساحق، وضلعاه واهيان، رقيقان، يشغلها أم وابن يجمعهما ويساوي بينهما رزوحهما تحت وطأة اضطهاد ذلك الأب؛ وكما في كل رواية عائلية فإن الابن في آخر الطريق هو الراوي، ومن ثم فهو رائي الاضطهاد»⁽¹⁾.

غير أن الناقد في دراسته لرواية "أمينة السعيد"، يلتزم إجراء مغاير لما كنا قد لاحظناه في دراسته للسيرة الذاتية. فإذا كانت منطلقاته تتعدى حدود المدونة المدروسة لتستعين بمعطيات خارجية، مثلما كان الأمر مع "المازني" و"توفيق الحكيم"، حيث يتم التركيز على المبدع. أما في "آخر الطريق"، فالدراسة تأخذ مسارا مختلفا، بل ومناقضا لما سبقها، فالغاية من تحليل هذا النص هو البحث عن البنية السيكلوجية للنص الروائي في حد ذاته، دون أن تتعداه للمبدع.

يتم استثمار مقولات التحليل النفسي المتصلة بالعقدة الأوديبية والرواية العائلية، استنادا إلى دوائر الفعل المتمحورة حول الشخصية الرئيسية في الرواية. "فمدحت" بطل هذا العمل عجوز يحمل طفولته التعيسة على كتفيه، ويجول بها من مكان إلى آخر ومن

سنة إلى أخرى، وكأنها كيس كتبه القديمة التي يطوف بها على زبائنه، وملخص هذه المعاناة هي الحياة الطفلية المستحيلة التي نجمت عن علاقته المستحيلة مع أبويه، حيث يعيش صراعاً يواجه فيه أباه الذي يلعب دائماً دور المضطهد، وعلى الطرف الآخر يجد الحب والعطف والاطمئنان في أحضان أمه.

يرى "طرابيشي" «في هذه الحالة العصابية، تمثيلاً جديداً للتوازي القائم في بنية النص اللاشعورية، بين هيتين توتران لازدواجية التشكيل النفسي المبني على الصراع والتناقض معا»⁽¹⁾.

ويذهب "حميد حميداني" إلى الإشارة بأن "طرابيشي" في تحليله هذا، قد انتقل في تأويله للحدث النفسي من الارتكاز على عناصر خارجية عن النص، إلى التعامل بصورة مباشرة مع مكوناته النفسية، وهو ما يجعل الدراسة التي أقامها الناقد "طرابيشي" تتسم باقتربها من النقد الأدبي أكثر من توجهها لخانة التحليل النفسي الصرف. فغاية التحليل هي «خدمة الدلالة السيكلوجية للنص»⁽²⁾.

يبين "طرابيشي" مسعاه النقدي، ويقر أن ما تقتقر إليه "آخر الطريق" هو أن تثبت انتماءها لا إلى صميم الحياة، بل إلى صميم الفن، فهي لا تعدو أن تكون قصة حالة سريرية لم تخضع لأية أسلبة جمالية، ذلك أنها كانت خالية تماماً من الصياغة الفنية والقيم الجمالية، وتركت الأحداث تتحكم بشكل كلي في المسار الروائي، فلم تكن تضيف شيئاً لا إلى الفن بصفة عامة، ولا حتى إلى حويلات الطب النفسي.

بالرغم من أن الكاتبة سعت لأن تكون روايتها قالبا يصب فيه مبادئ النظرية النفسية؛ وعلى الرغم من صفة الواقعية التي اتسمت بها الرواية، فهي «لا تكاد تختلف في شيء عن قصة مختلفة كتبها كاتب، أو بالأحرى ناسخ اطلع على النظرية التحليلية النفسية فأراد أن يقدم مثالا تطبيقيا عليها في إطار قصصي»⁽³⁾.

1 - عمرو عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص 9.

2 - المرجع نفسه، ص 10.

3 - جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 241.

وضح مرة أخرى "طرابيشي"، وفي هذه الرواية أن هناك مسافة كبيرة بين الفن والواقع، وهي بالتحديد المسافة الجمالية، وهذه الملاحظة النقدية تكشف عن الوعي النقدي الذي عرفه الناقد في هذه المرحلة من كتاباته، حيث تنبه في القسم الثاني من كتابه "عقدة أوديب في الرواية العربية" إلى القيمة الفنية للنص الروائي، كما أنه أحس بضرورة البحث باتجاه التأصيل للنقد الأدبي النفسي، وليس التطبيق الآلي للنظريات النفسية على النصوص الأدبية؛ وهذا يدل على أن الناقد حس نقدي ليس فقط بمبادئ النظرية النفسية، وإنما حس جمالي فني أيضاً؛ يعتبره من أساسيات العمل الأدبي، حتى قبل إخضاعه للتحليل وفق أي منهج يتطلبه النص.

وهذا التأكيد على البعد الجمالي، نجده يتعرض له في مستهل المقدمة المنهجية، في القسم الثاني من مشروعه النقدي، حيث يشير في كتابه "الرجولة وأيديولوجيا الرجولة" - وهذا المشروع هو بداية التحول من مسار التحليل النفسي إلى النقد النفسي - إلى أن النقد الذي تناول ثلاثية "محمد ديب" هو نقد رديء، لأنه قرأ الثلاثية على أنها مجرد روبورتاج تسجيلي للوقائع، لا على أساس أنها عمل فني بالإمكان البحث عن تأويلات جمالية له⁽¹⁾. ومن ثم فإن كل مقارنة للنصوص السردية لا تأخذ في الحسبان الأبعاد والمؤشرات النفسية، ومكوناتها الفكرية، ومرتكزاتها ومنطقاتها الفلسفية تبقى مجرد دوران حول وهم الاقتناع الزائف بالوقائع، حتى يغدو النص مجرد وثيقة تاريخية.

ومن منظور الناقد والبحث المنهجي في حد ذاته، تتخذ الرواية العائلية طابعاً جديداً يتسم بالتنوع، وبالتحديد في القسم الثاني من مشروع "طرابيشي"، حيث تتم المحافظة على مرتكزات البؤرة المنهجية، وتساق الفكرة عبر نظرة جديدة تتعلق بربط الرواية بمقاربات تتعاضد لتظهرها على أنها في نهاية المطاف قصة فرد، وهذا الفرد في ثلاثية "محمد ديب" هو "عمر الدزيري" وليس "محمد ديب" الكاتب والروائي.

1 - جورج طرابيشي، الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1983، ص 9.

من هنا يكون مسار التحليل قد أخذ بالبعد النصي، الذي يعمل على قراءة النص، ومحاولة الكشف عن قيمه التي تجعل منه كيانا، تتحاور فيه عدة مستويات نفسية واجتماعية وثقافية. ويعمل "طرابيشي" انطلاقا من هذا الموقف من توسيع أفق التحليل النفسي، ليجعل منه عاملا بنائيا، لا ينفصل عن المكونات الأخرى، ويبعد عنه صفة الاختزالية.

وهدف الناقد في هذه الدراسات هو أن يبين للقارئ كيف يتقدم من العقدة إلى التشكيلات السيكلوجية، الإيديولوجية، ومن هنا كان الهدف الأسمى للناقد هو إغناء العمل الأدبي وفهمه، لا إفقاره؛ وأيضا لابد للقارئ أن يفهم مسعى الناقد، فحسه النقدي لا يقوده للكشف عن البنى النفسية والعقد المتأصلة في شخص ما، وإنما يهدف أيضا إلى الكشف عن البنيات الجمالية التي تسهل عليه تحليلاتها.

عالج الناقد في الدراسة الأخيرة من عقدة أوديب عند "أمينة السعيد" في كل من "النبؤة"، "الجامحة" وبين مدى مطابقتها للرواية العائلية التي تحيل مباشرة للعقد الأوديبية. فالأولى، "النبؤة" تروي قصة صراع حتى الموت بين أب وابن جمع بينهما -علاوة على رابطة الدم- خوف متبادل من أن يقتل كل منهما الآخر.

لئن أطلقت "أمينة السعيد" على القصة السابقة الذكر اسم "النبؤة"، فإنما توكيدا على مغزاها الاجتماعي أولا، إذ أن كل الشر الذي تمخضت عنه أحداث القصة نجم عن تصديق نبؤة أطلقتها حاجة دجالة «تفتح البخت وتقرأ الغيب وتروي أحداث الماضي وتنبأ بما يخفيه المستقبل»⁽¹⁾.

خوف الأب من أن يقتله ابنه أوحى "طرابيشي" نبؤة من نوع آخر، ولربما كانت النبؤة الأولى التي بلغت شأوا عظيما في التاريخ وفي الأدب، وفي اكتشاف خبايا النفس الإنسانية، وهي نبؤة ذلك العراف الميثولوجي (الأسطوري)، الذي كشف "للايوس" ملك "طيبة" ولزوجته "جوكاستا"، أنه إن ولد لهما ابن ذكر فسوف يقتل هذا الابن أباه ويتزوج

1 - جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 192.

أمه، وهذا ما تجسده قصة النبوة تماما في جوهرها، خاصة وأن المسألة في هذه الحال متأزمة جدا، وطرفاها معرضين للقتل، فالأب مقتول إن لم يبادر إلى قتل الابن.

إن هامش الحرية الذي تتركه النبوة للأب في كلا الحالتين محدود، ولكنه على محدوديته أوسع بكثير في النبوة الثانية منه في الأولى، وهنا الفرق الأساسي الذي توصل إليه الناقد، ففي نبوءة عراف "طيبة" يكون الابن هو الذي سيقتل الأب إن ولد، ومن ثم فما كان على "لايوس" إلا أن يمتنع عن الإنجاب. أما إذا أنجبت زوجته ولدا، وكان الولد ذكرا، فما عليه إلا أن يأمر بقتله على الفور، وهكذا فعل "لايوس". وما كان للمأساة أن تقع لولا أن الراعي الذي أوكّل إليه الزوجان بقتل الوليد، أخذته الشفقة عليه فأبقى على حياته، فكان ما كان مما ترويه الأسطورة الأوديبية.

حالة الولد "سامح" تصنف ضمن الأمراض الذهانية، هذا ما أقره الناقد، حيث قلب المعادلة، فبعدما روت "النبوة" -أن الابن هو الضحية في هذه القصة، وأن أباه يترصد حركاته حتى يقتله-، حيث رأى أن "النبوة" في مجملها هي قصة ابن مريض، دفع به ذهانه psychose إلى الانتحار خوفا من الصورة التي رسمها في وهمه لأب خصاء ذي أنياب وحشية⁽¹⁾.

إن كبت مشاعر الكره تجاه الأب، وما يمثله في لاشعور ابنه، هي التي أدت بـ"سامح" إلى هذه الحالة، فالذهان مرض نفسي بلغ ذروته، وإذا تم استعراض الذهان في طابعه الشمولي، نجد أنه يبقى محددًا في الطب العقلي بشكل حدسي أكثر منه منهجيا، من خلال سمات مستعارة من سجلات شتى، إذ يرى "فرويد" «في التعريفات الشائعة للذهان محكات متنوعة تقوم إلى جانب بعضها بعضا من مثل تصور القدرة على التكيف الاجتماعي، والخطورة المتفاوتة في درجتها للأعراض، واضطراب ملكة التواصل وغياب الوعي الذاتي بالحالة المرضية، وفقدان الصلة مع الواقع، والطابع غير المفهوم

للاضطرابات، والسببية العضوية، أو نفسية المنشأ، واضطرابات الأنا المتفاوتة في عمقها والتي لا يمكن علاجها»⁽¹⁾.

إن فالذهان هو أخطر اضطرابات السلوك التي يمكن أن يصل إليها الفرد، و"سامح" في هذه الحالة تبني مجموعة من الوقائع، وأوهم نفسه بأنها واقعية؛ فالقصة بأكملها مختلفة من قبله ولا وجود لها إلا في وهمه، وما زاده اقتناعاً بواقعيتها، حالة الاضطهاد التي يعيشها مع والده، وتبقى دائماً على مستوى الوهم.

و"طرابيشي" يوضح هنا عالم الهذائين النمطي، الذي يصفه بالعالم الثنائي، حيث لا مكان فيه لغير شخصين المضطهد والمضطهد، والصراع بينهما قائماً على أشده، فكل من الأب والابن تدور في رأسيهما فكرة واحدة حتى إن لم أقتله فسيقتلني، «وقصة النبوة هذه تلخص وتقلص الوجود كله إلى بعدين اثنين متناقضين: أب يخاف من ابنه حتى الموت، وابن يخاف من أبيه حتى الموت، وكل منهما قد يسبق الآخر إلى قتله حتى لا يسبقه هذا الآخر إلى قتله»⁽²⁾.

في الأخير تبقى حالة "سامح" لتكشف عن الكبت الذي ظل يعاني منه، خاصة وأنه - على الأرجح - كان يكبت مشاعر ذنب وإثم لم يطبقهما. والكبت في أوسع معانيه هو عجز نزعة معينة عن الإفلات من النظام اللاشعوري والدخول في النظام قبل الشعوري، وبذلك تظل النزعة لاشعورية وتوصف بأنها كبتت.

والكبت Répression يحدث عن صراع النزاعات المتعارضة، وهو استبعاد للنزاعات غير المرغوبة، ومصدر الكبت هو الأنا الذي يقوم به بناء على أوامر الأنا الأعلى في خدمته⁽³⁾.

إن المشاعر الآثمة التي كانت مسيطرة على "سامح"، هي التي وجهت سلوكه، وإطارها أدبي تمامًا، وفي هذا الإطار فقط يمكن لمشاعر الإثم أن تستبطن إلى حد

1 - جان لابلاش وج. ب. بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص 254.

2 - جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 210

3 - ينظر: عبد المنعم الحفني، موسوعة عالم علم النفس، ج4، ص24، ج3، ص7.

الجنون أو الانتحار. ومن منطلق أوديبى فحسب، يمكن للشعور الداخلي بالذنب أن يحول إلى انتقام خارجي.

إذن، فالاحتمال الأول الذي رجحه الناقد هو الإحساس بالذنب *Sentiment de culpabilité* والمريض من منظور فرويد- في هذه الحالة لا يحس ولا يشعر به، كما أنه لا يدركه، لأنه لا شعوريا لا يريد أن يشفى من مرضه، ويفرض عليه الأنا الأعلى أن يظل مريضا كنوع من العقاب ينزله بالأنا، و يرى أنه يستحقه⁽¹⁾.

ويطلق "فرويد" على الإحساس اللاشعوري بالذنب اسم الضمير، ويرده إلى سيطرة الأنا الأعلى على الأنا، ويتميز الإحساس بالذنب عن الشعور بالندم؛ فكما لاحظ "فرويد" أن الندم يكون عن فعل ارتكب في الماضي، أما الإحساس بالذنب فهو حالة هوائية غير مرتبطة بزمن، وأيضا فإن الندم أساسه أن الرغبات العدوانية قد أشبعت، وأما في الإحساس بالذنب فهي لا تعدو أن تكون رغبات لم يتحقق لها الإشباع بعد.

إزاء هذا التصور حول الندم، والذنب، نرى أن الطفل هنا "سامح" تنطبق عليه مشاعر الذنب لأن رغباته تجاه أمه، ووالده فيما بعد لم تتحقق، وبالتالي فقد بقي رهين هذا الشعور طيلة حياته، وهو الشيء الذي لم يستطع أن يتأقلم معه، إلى أن وضع حدا لحياته، وبلغت حالته الهذائية آخر مراحلها وهي الانتحار-.

الاحتمال الثاني الذي ساقه الناقد في هذه الحالة، هو احتمال أن تكون هناك جنسية مثلية و الموقف السلبي والمؤنث إزاء الأب، وهو الاحتمال الذي يعطيه "فرويد" الأولوية في الحالات الهذائية وما يسترعي الانتباه من المنظور الأوديبى تحديدا، إن الأم حاضرة في قصة "النبوة" بحبها بقدر حضور الأب بكراهيته، فبقدر ما يحاول "سامح" أن يشوه صورة والده، ويجعله مثالا للسيطرة والعنف، في المقابل نجده يحرص على أن يبين صورة الأم الطيبة المثالية؛ كما أن والده هنا لا يهدد حياة "سامح" فقط، وإنما هو يتهدد

رجولته في المقام الأول، وبالتالي يوحي له على أنه الأب الخواء الذي سيقضي على رجولته إلى الأبد.

جعل الناقد كل أحداث القصة تخضع للتحليل النفسي، فوقف على مجموعة من الأطروحات، مستثمرا إياها في الفجوات اللاشعورية لبطل القصة، ليكشف عن مجموعة من العقد والاستيهامات التي بنت عليها "أمينة السعيد" قصتها، ليعيد التجربة مع "الجامعة" وهي قصة أخرى لـ "أمينة السعيد" ذات طابع رومانسي، فتجمع -كما يقول الناقد- «على نحو لا يخلو من جمالية بين الغنائية والمسحة الذاتية والإحيائية والطبيعية»⁽¹⁾.

فـ "الجامعة" إذن قصة حب، حب حزين وهو أشد من القوة، وأبلغ من الحكمة وأعمق من الفلسفة، إنما هو حب "أميرة" لأبيها، وعلى هذا النحو وجد "طرابيشي"، أن القصة تحتل مكانها جنباً إلى جنب مع "النبوة" و"آخر الطريق" في سلسلة الرواية العائلية، ففيها يبقى حضور الأب طاغيا، ولكن اضطلاع أنثى من غير جنس الأب هذه المرة بدور البطولة في "الجامعة" يسقط عن ذلك الحضور الطاعي عدوانية وعدائية، ويخلع عليه على العكس طابعا من المثالية والتصنيع⁽²⁾.

"أميرة" بطلة "الجامعة" تدور في حلقة حبها لأبيها، لا على كرهه، وهو ما يحدد لديها سلوكا موجبا لا سالبا، وامتنالا لأوامره لا للتمرد عليه. وهنا نجد الناقد يشتغل في تحليله على مبدأ الواقع ومبدأ اللذة. فقد تساءل الناقد عما إذا كان لمبدأ القوة أن يسود بلا منازع في وجدان طفل ما سمي طفلا إلا لإسلاسه قياده بلا تحفظ ولا تبصر لمبدأ اللذة، و إن عالما تسوده صورة الأب وتطرد منه حتى ذكرى الأم هو عالم منفي عنه مبدأ اللذة، وهل للأب أن يسد بصورة كاملة ونهائية مسد الأم.

في هذا المبدأ الذي اصطلح عليه "فرويد" بمبدأ اللذة، يبدو أن الجهاز النفسي بأسره يستهدفه بنشاطاته تحصيل اللذة واجتتاب الألم أو الكدر، وهذا الملمح منعدم تماما عند

1 - جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 243.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 244.

"أميرة"، فهي تخضع فقط لمبدأ الواقع الذي يراعي أن يأتي النشاط النفسي متوافقاً مع الظروف والوقائع ومتمشياً مع الأهداف الاجتماعية ومقتضيات التربية. إلا أن مبدأ الواقع في نهاية المطاف يسعى هو الآخر إلى تحصيل اللذة واجتناب اللالذة، إلا أنه يحصل على اللذة بطرق مشروعة وأكثرها نفعاً وأقلها ضرراً. وأمام حالة "أميرة"، يوفق الناقد بين المبدأين، ليصل في الختام إلى الربط بين الأم التي تمثل مبدأ اللذة، وبين الأب الذي يمثل مبدأ الواقع، ويرى أن «مبدأ اللذة الأموي انحدر، أو كاد أمام مبدأ الواقع الأبوي»⁽¹⁾.

II-1- العقدة الأوديبية وحدود التقديمية:

في محاولة منه الوقوف على ملامح العقدة الأوديبية في إنتاج "سهيل إدريس" الأدبي، دأب "طرابيشي" على دراسة سيرة "سهيل إدريس" الذاتية، والمكتوبة في إطار روائي على دفعتين، الأولى "الخندق العميق" والثانية "الحي اللاتيني"، حيث يعود فيها المثلث الأوديبى إلى الاشتغال وفق العلاقة التقليدية المعروفة، فيتولى دور البطولة فيه الابن كمتنرد من جهة أولى على الأب، وكمحتالف من الجهة المقابلة مع الأم⁽²⁾. هذه الدراسة أيضاً تخضع لمبدأ اللذة ولمبدأ الواقع، فمبدأ اللذة تمثله الأم أيضاً، وينحاز "سامي" بطل "الخندق العميق" إلى هذا المبدأ على حساب مبدأ القيمة الأبوية، وقد عكف المؤلف على إخراج الرواية إخراجاً اجتماعياً، يصب في إطار العقيدة الأوديبية؛ فكراهية الأب لا تأخذ البعد السيكولوجي والعقد فقط، وإنما تتعداه إلى بعده الاجتماعي.

"الخندق العميق" إذن هو مشروع يجسد لمبدأ القيمة، والذي يحيل مباشرة إلى مبدأ اللذة، فالناقد هنا يضيف تحليلاً عميقاً لهذه الرواية، وهو في ذلك يعي جيداً رموزها، ويحاول الوقوف على شفراتها المعقدة؛ فصنف القيم حسب مضمونها، وما تتسم به من روحانية وروحية معاً، إلا أنها كما يقول الناقد لا يمكن أن تلغي جانبها الاجتماعي. كما أن القيمة تقتزن دائماً بالمكافأة، وهذه الأخيرة تمثل اللذة.

1 - المرجع السابق، ص 294.
2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 278

الأب في هذه الرواية رجل دين، ويفرض على ابنه الانضمام إلى الحلقة الدينية، كما يفرض على الأم والبنات أوامر قمعية للخضوع إلى سلطته الظالمة؛ وهذا الوضع يجعل الابن يتمرّد على أبيه، وهنا سيحارب الفتى على جبهة جديدة، بغية الحصول على مكانة أخرى، حيث أنه اختار القتال لأجل الدفاع، لا عن لذة شخصية، بل عن قيمة مضادة، قيمة جديدة، فهنا يمكن تسمية هذه الحالة بحرب القيم.

إن التمرد على الأب، المحكوم بكل العوامل التي تقدم بيانها، سيأخذ شكل دفاع موضوعي عن قضية التقدم الاجتماعي. فالابن سينتصر لا لنفسه، بل للأم التي يضطهدها الأب، وللأخت التي يريد الأب أن يفرض عليها الحجاب وأن يحرمها من حقها في الحب والحياة والتعلم، وبالتالي هو انتصار للمرأة بصفة عامة التي ينزع عنها الأب كل صفة إيجابية سواء على مستوى الذات أو على مستوى المجتمع⁽¹⁾.

لم يكتف الناقد هنا بالبحث عن تجليات العقدة الأوديبية، وإنما انتقل إلى دراسة البناء الروائي غير المنطقي. فبدون أي مبرر فني تنتقل رواية الأحداث -في القسم الثاني من "الخدق العميق"- إلى الأخت "هدى" فيقول الناقد إزاء هذه النقلة السلبية «أن القارئ أمام مفارقة أقرب إلى الخلل منها إلى الابتكار: مسيرة ذاتية تروي بضمير الغائب ، وعندما تروي في بعض فصولها الأخيرة بضمير المتكلم فإن "الأنا" لا يعود في هذه الحالة إلى البطل بل إلى الآخر»⁽²⁾.

إن هذا القصور جعل الناقد يجد له تسويغاً من نوع آخر، ليس هو بالفني، ولكن ينطلق من الحياة السيكلوجية، فهو يلبي حاجة نفسية للبطل الذي يريد أن يرى نفسه في عين الآخر، وأن يكون هذا الآخر شاهد على تمرده وانطلاقته الثائرة؛ فهو لا يريد (الابن) أن يسلب والده، أو عمامته، وجوده من ذاته، لأن هذه الذات «تصبح مشاعاً لوجود سابق على وجوده أي لوجود غير وجوده، حتى أنها تصبح والعدم سواء»⁽³⁾.

1 - ينظر: المرجع السابق، ص 278.

2 - المرجع نفسه، ص 289.

3 - غالي شكري، أزمة الجنس في القصة العربية، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1987، ص 170.

إن المفارقة الأساسية في هذه الرواية هو أن تمرد الابن المشروع، بل وضروري في مثل هذه الأزمة، فحين يدعي الأب التدين، والأخلاق في الظاهر، ويمثل بؤرة الفساد في ما هو مستبطن، فإن التمرد عليه لا يمس الأساس الأول الذي يقوم عليه المجتمع الأبوي ولا يطعن فيه، بل على العكس يدعمه، وهذا ما جعل موقف البطل مقبولا اجتماعيا.

III - المرأة والجنس:

ينطوي هذا العنوان على محطات كثيرة تأخذ بالرجل والمرأة معا، في خضم العلاقات الجنسية المتوترة بين الطرفين، أو المكبوتة، فالمرأة هي الطرف الأساسي في معادلة الجنس، وهي المنصاعة في أغلب الأوقات لأوامر الرجل. وإذا ما تم تصنيف أهم الروائيات اللاتي أخذن على عاتقهن هذه الأزمة، نجد -على مستوى هذه الدراسة- "توال السعداوي" على قائمة الرافضات لوضع المرأة في المجتمع الشرقي، وأعمالها السابقة خير دليل على ذلك، إلا أنها لم تكتف بها، وإنما ألقت دراسات نظرية في هذا المجال.

هذا ما جعل "طرابيشي" يلتفت إلى هذه المؤلفات ليطلع على فلسفة "توال السعداوي" التي بنت عليها رواياتها. إضافة إلى أن هناك أسباب حملت الناقد على هذه الوقفة أهمها «واحد يتصل بالمنهج، أي منهج التحليل النفسي، والثاني يتصل بالموضوع أي الأنوثة وعلاقتها بالرجولة»⁽¹⁾.

ففي ما يتصل بالسبب الأول تكرر "توال السعداوي" جزءا رئيسيا من جميع مؤلفاتها النظرية لتشن على "فرويد" وعلى التحليل النفسي حملة يمكن وصفها بأنها ضارية، والناقد في هذه الحال يضطلع بمهمة الدفاع عن أطروحات "فرويد"، ويحاول الملائمة بين البعد النظري لـ "توال السعداوي" وبين ومقومات مبادئ التحليل النفسي الفرويدي.

أهم المؤلفات التي أخضعها الناقد للدراسة تتمحور حول المرأة، الرجل والجنس، والمؤلفة تنتهم "فرويد" بالعجز عن فهم طبيعة المرأة - وهذا ما أقره "فرويد" نفسه لأحد أصدقائه - ففي كتابها "المرأة والصراع النفسي" تنتهم "فرويد" بأنه الوريث الشرعي لكهنة العصور الوسطى.

وفي "الرجل والجنس" ترميه بالتحيز لعضو الذكر الجنسي، بل وتنفي عنه اكتشافه اللاشعور وتعزوه "لابن سينا". وفي "الوجه العادي للمرأة العربية" تعاود الكرة وتقول إن الفلسفة الإسلامية ممثلة بشخص "أبي حامد الغزالي"، واعترفت بإيجابية المرأة في الجنس، وهي بذلك لم تتفوق على فلسفة أرسطو فحسب، ولكنها تفوقت أيضاً على النظريات البيولوجية والنفسية - وهي تعني بذلك "فرويد" وتلامذته - التي وصفت المرأة بالاستجابة السلبية.

وفي "الأنثى هي الأصل" لا تكتفي بأن تكرر اتهامها "لفرويد" بأنه رجل متحيز للجنس الذكري، بل اتهمته أيضاً بالانصياع لأصحاب السلطة الحاكمة، ويهمل في المقابل طبقة المحكومين.

على أن الاتهام الأشد كان في كتابها "المرأة والجنس" حيث تزعم أن "فرويد" وتلامذته من علماء النازية والاستعمار الرأسمالي⁽¹⁾.

تحمل الناقد مسؤولية الدفاع عن "فرويد"، ولكن بالدليل، فهو يرد على اتهامات "توال السعداوي" بأنها لم تقرأ أساسيات الأنظمة السياسية السائدة في العالم، وإنما اكتفت بما يروج عنها في الصحف والمجلات، إضافة إلى أنه رأى بعض الخلط بين علماء النفس وغير المختصين في هذا المجال، ممن جرى ذكرهم على لسان المؤلفة، وأدرجتهم في مجال الطب وعلم النفس، وهذا ما أدى بالناقد للرد عليها، وإثبات أنها لم تقرأ لأعمال من تتحدث عنهم.

إن المؤلفات النظرية لـ "توال السعداوي"، والتي تعرض لها "طرابيشي" بالنقد لا تنقص من قيمتها الفنية والأدبية لرواياتها، وإنما تبقىها في مقدمة من تتاولن موضوع الجنس بجرأة، ودافعت عن المرأة وعن حقوقها المستلبة، خاصة الجنسية منها، فالمرأة في نظرها لها الحق أيضا في أن تستمتع بالجنس شأنها شأن الرجل، بل وتعدت ذلك إلى قولها أن على المرأة أن تمارس الجنس مع أكثر من رجل حتى يتحقق لها الإشباع مع من تحب، بل وتتزوج أكثر من رجل، كما الحال مع الرجال الذين يحق لهم الزواج بأكثر من واحدة.

يمكن القول أن "توال السعداوي" -على الأرجح- تحتاج إلى دراسة نفسية لذاتها، وربما هناك وراء هذه المبالغة رضة كبيرة، كانت الموجه الأساسي لفكرها ولحياتها معا.

III-1- الذكورة والأنوثة:

من أهم ما اهتم به "فرويد" في تحليلاته النفسية، هو التكوين البيولوجي والسيكولوجي لكل من المرأة والرجل، فبدأ بالجانب الفيزيولوجي، وعالج تأثير الأعضاء الجنسية الذكرية على المرأة، والعكس، إلا أنه عجز عن فهم الطبيعة النفسية للمرأة، واعتبرها القارة السادسة التي يجب اكتشافها.

نظرية "فرويد" جسدت بوضوح نظرة الرجل إلى المرأة، إذ أن تهميش هذه الأخيرة، والنظرة الدونية التي أصبحت صفة ملازمة لها، وجدت أرضية علمية متينة، تقنع الرجل المتكلم، وحتى الأمي الذي لم تعد تكفيه الخرافات والتقاليد المتوارثة، بأن الرجل بفضل وابتداء من تكوينه البيولوجي هو أفضل من المرأة بكثير؛ أي أن البنية الفيزيولوجية هي المنطلق الأول والأساسي لتحسيس المرأة بدونيتها.

هذا الملمح يبرز جيدا مع كل بطلات "توال السعداوي"، بداية بـ "بهية شاهين" ومرورا بـ "فردوس" وصولا إلى "فؤادة"، كل واحدة منهن تمقت جسدها المبتور، ولا تريد حتى أن تستشعر حضوره.

فالعُضْو الذكري كان لابد أن يكون من نصيبهن، وإلا فهن ناقصات جسدياً، وبالتالي اجتماعياً. و"فرويد" بدأ هذه المسيرة وأكملها الرجال بعده، ليلخصوا الكون إلى معادلة بسيطة ولكنها أساسية هي:

$$\text{الرجل} = \text{المرأة} + \text{العُضْو الذكري التناسلي.}$$

أو بصيغة أخرى:

$$\text{المرأة} = \text{الرجل} - \text{العُضْو الذكري التناسلي}$$

هذه المعادلة التي وضعها "كارلا سرحان" بينت حاجة المرأة الضرورية لهذا العُضْو المبتور، حتى تكون مساوية للرجل، وحتى ترتقي إلى مستوى أكثر، بعيداً عن الدونية والإحساس بالنقص، وقد «اقتبس التحليل النفسي هذا التعارض مبيناً أنه أعقد بكثير مما نعتقد عموماً، فالأسلوب الذي يتموضع فيه الشخص الإنساني بالنسبة لجنسه البيولوجي هو النهاية غير المضمونة لعملية صراعية»⁽¹⁾.

إن "فرويد" جسد الصراع القائم -منذ زمن بعيد- بين الرجل والمرأة، أو بين الذكورة والأنوثة، وأكد على تنوع الدلالات التي تتضمنها هذه المصطلحات؛ ومن هذا المنطلق عكف الناقد عل انتقاء مجموعة من الأعمال الروائية، أو القصصية التي تجسد هذا الصراع، وتحمل بين ثناياها أساسيات التحليل النفسي، الفرويدي، الذي يحقر المرأة، ويقلل من قيمتها إلا لحظة الجماع، بل وحتى بعد هذه اللحظات التي تمنح فيها المرأة السعادة للرجل، يعود الرجل ويحتقرها ويدنس مكانتها التي لا تصلح إلا لإثارة الشهوة فيه.

رمز "طرابيشي" للرجل بالشرق وللمرأة بالغرب، وهو في ذلك يوظف ذكاءه النقدي، الذي يوضح فيه أوجه الشبه، بل المطابقة بين الرجل والمجتمع الشرقي القامع للجنس، وبين المرأة والمجتمع الغربي الذي لا توجد فيه حرية أكثر من حرية الجنس، ومن هنا

بدأت المفارقات التي وقف عندها الناقد من خلال الأعمال الإبداعية التي رأى أنها تتوافق مع أزمة الجنس في الحضارة العربية في الرواية العربية تحديداً.

يصف الناقد مجتمعنا بالمجتمع الأبوي الشرقي، متخلف ومتأخر، مشحون حتى النخاع بإيديولوجيا طهرانية، متزمتة وحنبلية، يغدو فيه مفهوم الرجولة والأنوثة مفهوماً موجهاً لا للعلاقات بين الرجل والمرأة فحسب، بل أيضاً للعلاقات بين الإنسان والعالم، وعلى هذا الأساس تأخذ ثنائية الرجولة والأنوثة بعداً آخر بعيداً عن العلاقات الجنسية بين الذكر والأنثى⁽¹⁾.

لعل قصة "الحي اللاتيني" للكاتب اللبناني "سهيل إدريس" من أهم الأعمال الفنية - التي صنفها الناقد - في الأدب العربي الحديث، والتي ناقشت موضوع اللقاء بين الرجل الشرقي والحضارة الأوروبية في غير قليل من الإسهاب والتعمق، بل ربما كانت التجربة الإنسانية في هذه القصة من أكبر التجارب التي أخلصت في التعبير عن هذا اللقاء من خلال العلاقة بين الرجل والمرأة / الشرق والغرب.

إن اختيار الناقد "طرابيشي" لهذا النموذج ولغيره، صادر عن كونهم يمثلون انحرافاً واضحاً في رؤية الآخر، والتي بدت من أعمال الرحلات العربية «ومعرفة في ابتعاث استيهامات خلخلة الاصطدام الحاد بالغرب، أو مثقلة بالكناينة القائمة على المقارنات الأنثروبولوجية والتأسيس على "نحن" و"الهم" أو الحديث عن أزلية الصراع بين الشرق والغرب على نحو يلغي تاريخية أو غياب الإحساس به»⁽²⁾.

وهذا يعني أن الطريق إلى الآخر الغربي، يمر أولاً بالذات الشرقية، و"الحي اللاتيني" بكل إحياءاتها لثنائية الشرق والغرب، وبكل ما تتلبسه هذه القصة من مغامرات الحب والجنس، فإنها في المقابل تزج بنا إلى مبدأ اللذة، ولا تمت بصلة لمبدأ الواقع؛ أي

1 - ينظر: جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دار الطليعة، ط3، بيروت، 1982، ص 5.

2 - محمد حافظ دياب، الطريق على الآخر يمر بالذات، الذات بين تضمير الأنا والعقدة من الآخر، مجلد للدراسات والنقد الاجتماعي، العدد 10، الجزائر، (د.ت)، ص 79، 80.

بلغة التحليل النفسي، البطل الرئيسي في هذه القصة هو "الهو" Ego الذي يلغي الزمان والمكان، ولا يهمله إلا استحضار النشوة والسعادة مهما كان مصدرهما.

إن الصياغة التقليدية التي تطرحها العلاقة (شرق /غرب)، تعهد دائماً إلى المثقف العربي، فيكون فيها الشاب الشرقي المثقف مبعوثاً إلى الخارج للدراسة وتحصيل العلم، وتكون المرأة الغربية على الأغلب زميلة له، أو يلتقي بها في إحدى المرافق العامة؛ والجغرافيا المعهودة تنحصر تقريباً بين "باريس" و"لندن"؛ لتبدأ أولى لحظات الاكتشاف، اكتشاف الآخر المغربي والمتمتع في الوقت نفسه. فكل أحداث القصة تدور تحت لواء مبدأ اللذة.

ما إن وطأت قدما الفتى "باريس" حتى راح يلوب، كإبرة البوصلة التي أبدا تشرئب صوب الجهة عينها عن ذلك المصدر الكبير والأبدي للذة "المرأة"⁽¹⁾. يتقدم الفتى أمام الأنثى، ليصبح كالجرو المربوط إلى وتد الحرمان منذ ما استيقظت شهوته إلى اللحم، ليغدو بعد ذلك لا شيء أمام أنوثة امرأة الغرب التي تتفجر أنوثتها لتكون كالبركان الفائر. ترى أهي الأنوثة فعلاً؟ أم هي الأنوثة كما يتصورها عقل الرجال، وعلى الأخص العقل الشرقي للرجال المصابين بحمى الجنس والشبق، ولا يهتمهم في الغرب من العلم يقدر ما تهمهم حياتهم الجنسية والتي كانت أولى مشاريعهم المطبقة، حيث هذا الفتى الشرقي الذي يعاني من الحرمان الجنسي لا يطلب امرأة بعينها، هو فقط يطلبها لجسدها لا لشخصها، حتى يروي ظمأه ويطفىئ لهيبه.

لذة الجسد، أو لعنة الجسد هي هاجس الفتى الوحيد الذي ولج الغرب، أملاً منه في تحقيق رغبته وهي رغبة كل رجل شرقي.

ربط الناقد بين الجنس (طلب اللذة) والثقافة (طلب العلم)، فبقدر ما يدلل بطل "الحي اللاتيني" على صدق نقدي في الموقف تجاه المرأة، يدلل على مقدار مماثل من

الكذب غير النقدي في الموقف تجاه الثقافة، وهذه الازدواجية الإيديولوجية لها وظيفة تبريرية محددة في القصة⁽¹⁾.

الفتى الذي يبحث عن امرأة، وهو في أسبوعه الثالث، يعيش لحظات مؤلمة، يغذيه غياب المرأة الحاضرة في كل مكان من حوله، وبعد طول انتظار عاد إلى فندقه وذراعه محملتان بكتب قديمة رخيصة، كان يشدها إلى صدره فيشعر بها دفئا وحرارة.

إن هذا الدليل الذي أتى به الناقد، إنما كان غرضه توضيح الوظيفة التعويضية للكتاب، ولئن كان يبعث في صدر الفتى دفئا وحرارة، فهذا على وجه التحديد لأنه بديل عن المرأة ونائب عنها، وإنما الفارق هنا هو الطابع الجبري وليس الاختياري⁽²⁾.

هنا تكمن الصورة النمطية للاشعور الذي أقحم حرمانه من المرأة، وكبت شعوره بالوحدة، حيث لم يذق جسد المرأة، وهو الذي جعلها أولى اهتماماته، ولم ينعم بلذة الارتواء بين أحضانها، وهي التي خلقت في ذلك العالم فقط لتمنح ما يطلب منها.

يرى "طرابيشي" في نهاية تحليله أن بطل "الحي اللاتيني" هو فعلا ممثل للشرق الذي يستيقظ، لكنه أوضح أثناء تحليله للرواية أنه من الواجب التعامل لا مع وعي البطل وإنما مع لا وعيه في المقام الأول، والحال أن هذا الفتى يمثل في لا وعيه لا الشرق الذي يستيقظ، وإنما الشرق الذي ينتقم. وبقدر ما يأخذ في وعيه موقفا نقديا وهجائيا من تقاليد الشرق اللاوعي، فإنه يبقى أسير تلك التقاليد في لا وعيه⁽³⁾.

وهذا اللاوعي الذي يقبع فيه كل التقاليد والموروث الثقافي الشرقي، تمثله بصورة أساسية أمه، وكانت قد نبتت أنياب أبوية لهذا الفتى الذي بنى كل مجده على التمرد على الأب ومجتمعه الذي يمثلان أنه الأعلى، وهو في ذلك ينصاع لأوامر الهو ولرغباته في تحصيل اللذة.

1 - ينظر: جورج طرابيشي، شرق غرب/ رجولة وأنوثة، ص 76.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 77.

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص 111.

يقدم "طرابيشي" تبريرا هاما لسبب تأليف "سهيل إدريس" للحي اللاتيني، واعتبر أن الاستعمار غير غائب عنه، ولا هو غائب عنه طريق خلاص الشرق (النضال القومي)، وكان من السهل القول أن الحي اللاتيني تسجيل تاريخي أمين لإحدى مراحل تطور التناقض بين الشرق والغرب.

كما يمكن القول أن الرواية تسجيل صادق لفترة ما من فترات الصراع بين الشرق العربي والغرب الأوروبي، كما أن المحور الأساسي في هذا العمل، هو محاولة اكتشاف الذات والتي لم يتوصل الفتى لذلك إلا بمروره بالآخر، حيث هذا الأخير ساهم في ذلك. إن "الحي اللاتيني" على ما خيل للناقد مشروع ضخم، فهي رواية دالة بما لا تقوله أكثر منها بما تقوله، بما تضمه أكثر منها بما تفصح عنه، ووظيفة النقد والناقد معا، أن يستنطق الباطن، وأن يتعامل مع منطق الرواية أكثر منه مع منطوقها. وهكذا كانت العلاقة المعقدة بين الرجل والمرأة ترمز إلى أحداث سياسية، واجتماعية وأيديولوجية، تم تجسيدها في شخص هذا البطل الذي يستيقظ، وهو الشرق النائم.

إن "الحي اللاتيني" وغيرها من الأعمال الإبداعية التي تأخذ هذا الطابع في تجنيس العلاقات، جعلت الناقد يبني كتابه "شرق وغرب، رجولة وأنوثة" على ثنائيتين مترابطتين، تستدعيان الجنس ولا تقومان إلا به، إذ الشرق رجولة مكبوتة، والغرب أنوثة متفجرة، وهذه الأعمال تحيل إلى حضارة مأزومة، موضوعها المباشر المثقف كما ترسمه الرواية أو القصة الذي يقصد الغرب تحصيلا للمعرفة، محملا بتربية «مجتمع أبوي شرقي، متخلف ومتأخر، مشحون حتى النخاع بإيديولوجيا طهرانية مترممة، وحنبلية»⁽¹⁾. يذهب المثقف إلى الغرب تسبقه رجولته ليلتقي بأنوثة الغرب قبل أن يقابل ثقافته، بل أنه لا يلهث وراء الغرب، وقد تأنت إلا لأنه يرى في الثقافة رجولة وفي الرجولة ثقافة.

"عصفور في الشرق" لـ"توفيق الحكيم" تجسد هذه العلاقة بين الشرق والغرب، أو هجاء الغرب بتأنيثه، وتفتح الرواية -كما يرى طرابيشي- على "محسن" بطل الرواية

وهو يطلب الثقافة، وهو المثقف بالضرورة، في "باريس" مدينة النور، وبما أنه مذكر ومثقف لأنه مذكر، فإن عليه أن يصادف الأنثى التي هي في انتظاره، طالما أن الرجولة وهي مقدمة أولى لا تستوي إلا بالنتيجة المرتبطة بها وهي الأنوثة.

إن أول ما يستوقف النظر في رواية "عصفور من الشرق" كما يقول الناقد، هو الغياب الكبير للشعور بالقهر الاستعماري، وهي تتحدث عن شرق وغرب وعن صراع أزلي بينهما، فالصراع بالتحديد هو محور هذه الرواية وليس القهر أو الاستغلال، ذلك أن الصراع يفترض ضمنا ومنطقا وجود علاقة تكافؤ، أو وجود طرفين متصارعين متعادلين⁽¹⁾، وهذا ينعكس بدوره على الرمزية الجنسية التي تفقد في هذه الحالة الشيء الكثير من حدتها وتوترها وحرقتها.

يربط الناقد بين حيثيات الصلة القائمة بين الرجل الشرقي والمرأة الغربية، وبين فلسفة "الحكيم"، فهو يشتق تصور العالم عنده (الحكيم)، من موقف بطله جاء المرأة الأوروبية، كما لو كان الموقف من المرأة وهو موقف خاص، بؤرة تتجمع فيها مواقف الروائي من العام كله، وفي موقفه هذا لا يتلفت كثيرا إلى توليد العام من الخاص، بقدر ما يجهد لتأكيد مسلمة أولى تقول بأولوية الواقع الجنسي على ما عداه.

وواقع الأمر أن إيديولوجيا "توفيق الحكيم" لا تشتق من موقفه من المرأة، شقراء بهية القوام كانت أم جافة وضامرة، من أقاليم "مصر"، بل من موقع مغاير، هو صورة الفنان في الوعي الرومانسي المغلق الذي يتلحف بذاته، ويترك ما خارجه بالعراء، و بسبب ذلك فإن الفنان الذي اختزل العالم إلى ذاته، يهجو "أوروباً" التي تخدش الروح، بقدر ما يزجر الشرق الذي دنسته الخطيئة. «فلكل من العالمين خطيئة، الأول هجر الروح واعتصم بالآلة، والثاني هجرته الروح لأنه نسي تعاليمها»⁽²⁾.

1 - المرجع السابق، ص 19.

2 - فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1995، ص 114.

يحدد "طرابيشي" أيديولوجيا "توفيق الحكيم" بالثنائية الثابتة، وغير قابلة للتفكك، وهي ثنائية الدين والفن، فالدين هو القدر الذي لا مفر منه، والفن هو حياته، أما المرأة فهي المخلوق الضار الذي يقتل الفن ويجعله يتساوى مع جميع البشر.

اعتمد الناقد على مبدأ "تجنيس العلاقات" في الحضارة المتأزمة، أي أنه اهتم بقراءة النص الروائي العربي، وفق الدوافع الجنسية المكبوتة، فقطع مسافة مضيئة، دون أن يستطيع أن يذهب في سيره إلى نقطة أبعد، فقطع مسافة وهو يكشف عن خطاب الحكيم، الذي يفصح عن ذاته دون تعقيد، سواء انطلق الباحث من الكبت، أو من أيديولوجيا الاستشراق المعكوس، وهذا ما جعل "طرابيشي" يعكس تصور النقد حول هذه الرواية، فيقول في ذلك: «لأن رأى بعض النقد في عصفور من الشرق أول محاولة روائية عربية لطرح مسألة "وعي الغرب ووعي الذات"، فإن تحليلنا الآنف يجعلنا نميل إلى افتراض العكس»⁽¹⁾.

إذا كانت "عصفور في الشرق" -كما يذهب "طرابيشي" في هذا الطرح-، أول محاولة جادة تطرح مسألة العلاقة الصراعية بين الشرق والغرب، فإن المنظور الوحيد الذي تطرحها منه هو منظور اللاوعي.

إن تحليل الناقد لهذه الرواية من منظور التحليل النفسي، أوقعه في مطبات كما رأى ذلك "فيصل دراج"، حيث وصف الناقد بأنه يهجو المثقف الشرقي الذي يمارس بطولية وهمية، ولكنه وهو يهجو سيد الفتيان، الذي يؤنثن الغرب، يقف في موقعه، لأنه يكتفي بأوهام المثقف عن رجولته المتهومة وعن سلاحه الذكري، دون أن يبحث عن الأسباب الموضوعية التي تعطي الوهم قناع الحقيقة.

وواقع الأمر أن "طرابيشي" يجر النص الروائي إلى منضدة مليئة بالأدوات القاطعة حدودها، الكبت والتعويض، الحرمان والتحقق، الوعي واللاوعي، الأنوثة والرجولة، السافر والمحتجب... وبسبب هذه الأدوات القاطعة فإن التحليل جاهز من البداية قبل

1 - جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، ص 47.

الوصول إليه، طالما أن السر لا يقوم في النص، بل بالأدوات التي تشرحه قبل أن يصل إليها⁽¹⁾.

إن نقد "فيصل دراج" لطريقة "جورج طرابيشي" في التحليل، تجعله يقترب كثيرا من نقد الناقد نفسه لرواية "السراب" التي رأى أنها جاءت فقط بما يتناسب و عقدة أوديب في التحليل النفسي، ومحملة بأسبابها وأعراضها، وهذا ما جعلها قاصرة فنيا، لأنها اعتمدت القوالب الجاهزة، ولم يترك "نجيب محفوظ" الحرية للأحداث في الرواية، وإنما جعلها تتماشى وفق ما أراد أن يكون.

"موسم الهجرة إلى الشمال" أو الجغرافية التي قلبت معادلة التاريخ، تمس جانبا مهما من ثنائية الشرق والغرب، فالشرق في رائعة "الطيب صالح" الروائية جنوب، والغرب شمال وهذه في نظر الناقد واقعة تكفي بحد ذاتها للدلالة على مدى ارتجائية مفهوم الشرق والغرب، وعدم مطابقته للواقع، وهذا ما جعل الناقد قبل التحليل يترجم إلى لغته عنوان رواية "الطيب صالح"، فقال: «موسم الهجرة إلى الغرب»⁽²⁾.

نهر النيل هو لب الرواية، وموسم الهجرة إلى الشمال هي قصة هذا النهر، الذي يحمل أفواجا تلو أفواج من بشر الجنوب إلى بلاد الشمال في رحلة جبرية، محكومة بقوانين حديدية كنواميس الطبيعة و"مصطفى سعيد" هو محور الصلة بين الجنوب والشمال وليس الشرق والغرب.

رأى "مصطفى سعيد" القاهرة في صورة امرأة أجنبية، وهي "المسز روبنسن"، وقد ربط الناقد هذه الحادثة بواقع تاريخي وبتركيبة حضارية، فالبطل قد رأى من القاهرة سوى "المسز روبنسن"، وإذا كان قد شاهد القاهرة بعيني هذه السيدة، فهذا لأن القاهرة الخديوية كانت يومئذ شريكة "لندن" في حكم "السودان".

1 - ينظر: فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 117.

2 - جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأثوثة، ص 142.

و"طرابيشي" في هذه الحالة لم يكن ملما بأدوات التحليل النفسي فقط، وإنما اطلاعه كان شاملا أيضا للوقائع التاريخية والحضارية، وهذا ما جعل تحليله لهذه الرواية تحديدا يأخذ منحى لآخر.

إن هذه المرأة، أو هذا الغرب ولد الشهوة الجنسية ولأول مرة لدى "مصطفى سعيد"، و"طرابيشي" قارن بين مرادة الحالة الشبقية له للمرة الأولى وبين وصوله إلى أول محطة على طريق رحلة مثاقفته إلى "لندن"، وهو بذلك يستبق الصورة التي باتت مألوفة لدينا للمثقف الشرقي أو "الجنوبي" - كما هو الحال هنا - الذي حط به الرحال في الحاضرة الميتروبولية، المثقف الذي يريد الانتقام لحياته الثقافية بفحولته كذكر.

إن وصف تلك الشهوة بأنها مبهمة، لا ترجع إلى العلة الظاهرة، كون "مصطفى سعيد" صبيا في الثانية عشرة من العمر، كما بين الناقد أن الشهوة الجنسية عند بطل الرواية تزوج بشهوة القتل، فهو يزرع الموت حيثما غرز وتده.

وتوصل الناقد على أنه يوجد في الرواية أكثر من دليل يشير إلى أن الكاتب كان تلميذا نابها على مقاعد المدرسة الفرويدية، خاصة فيما يتعلق بمبدأ "ما فوق مبدأ اللذة" Au-delà du principe de plaisir، أصدر "فرويد" هذا الكتاب سنة 1920، وكان وقتها في الرابعة والستين من عمره ويتوقع الموت، وكانت ابنته "صوفي" قد توفيت وran عليه بسبب ذلك كدر واكتئاب، ولذلك جاء هذا الكتاب أقرب إلى المؤلفات الفلسفية والنتائج التي يتوصل إليها فيه، عن مبادئ كمبدأ اللذة واللالذة، ومبدأ الموت وغريزة الموت.

حاول "فرويد" أن يثبت هذه الحالة علميا، ويبدو من كتاب "ما فوق مبدأ اللذة" أن شغله الشاغل في تلك الفترة من حياته كانت هي فكرة الموت، وغريزة الموت التي يقول بها في الكتاب والتي يعقد لها النصر على كل الغرائز، ويحكي تلميذه "جونز" أن "فرويد" كان دائما في توقع للموت، وأنه ما كان يسلم مودعا لأي صديق من أصدقائه إلا ويقول له: من يعلم ما إذا كنا سنلتقي ثانية؟ فلنودع بعضنا إذن الوداع الأخير⁽¹⁾.

إن هذا البحث هو الأول بالنسبة لـ "فرويد" والذي أشار فيه إلى وجود غريزة الموت، أما بالنسبة لـ "مصطفى سعيد" فهو يحمل في رحله وترحاله لا الإيروس وحده، وإنما الثاناتوس أيضاً؛ أي أنه لا يحمل غريزة الحب وحدها، وإنما غريزة الموت أيضاً. صنف الناقد، "مصطفى سعيد" ضمن العصابين، إلا أن عصابه كان حضارياً، فهو يتمنى في غور لا وعيه أن يدمر عين الحضارة التي يشتهي امتلاكها، كما أن سلوكه يتخذ طابعاً سادياً، والسادية "Sadisme" في التحليل النفسي الفرويدي هي نقيض للماسوشية. وهناك من فضل اسم شهوة الألم الإيجابية بالنظر إلى أنه أكثر توصيفاً لهذا الانحراف الجنسي، وأكثر تحديداً للمعنى المقصود، حيث ترتبط القسوة في السادية بلذة إيقاعها بالغير، والجنس بطبيعته فيه عدوانية، والسادية على ذلك هي متحصل الجزء العدواني من الغريزة الجنسية، وقد استحال له السيطرة على الغريزة برمتها⁽¹⁾. والعصاب والسادية هما التشخيصان الأساسيان للذان رأى فيهما الناقد أنهما ينطبقان على "مصطفى سعيد"، خاصة إزاء شهوته الجنسية تجاه المرأة حيث يحمل مع هذه الطاقة الجنسية غريزة التدمير، فضلاً عن غريزة الموت والحياة، وهما على تضادهما — تتضافران ويلتقي فعلهما في الموضوع الواحد الذي يسمي مهدداً بالتدمير والتخريب بقدر ما تتمحور عليه شهوته الجنسية.

إن تصنيف الشرق ذكر والغرب أنثى من قبل "طرابيشي" جعله يقف في طليعة النقد المبدعين، فالناقد يستطيع أن يكون في نقده منشأً فنياً أيضاً، تؤثر كتاباته النقدية في النفس، تأثير النص الأدبي، ويترك في ذهن من الأثر الذوقي ما تتركه القصيدة الرائعة، أو الرواية المحكمة البناء، وهذا بالتحديد ما لمح الناقد والقارئ في تحليلات "جورج طرابيشي" التي انجذب إليها كل من قرأها. وهذا ينم عن فنية وبراعة الحس النقدي الذي يتمتع به الناقد؛ إلا أن هذا الإطار الذي مس الناقد ونقده معاً، لم يجعله في مأمن من بعض المطبات التي وقع فيها، خاصة وكما قال "حميد لحميداني": «أن ما جاء به "جورج

طرابيشي" من أدوات التحليل والتفسير والتأويل يصل إلى حد القطيعة مع التفكير النقدي السائد ومع الموروث الحضاري والتراث العربي، ويشكل نوعا ما من الاغتراب»⁽¹⁾.

يؤكد "حميد لحميداني" أن أعمال "جورج طرابيشي" النقدية هي نقطة التحول الجذري للمسار النقدي الذي كان سائدا، خاصة وأنه شكل لنفسه اتجاها خاصا، ومخالفا لما اتسم به الموروث الحضاري والتراث العربي على حد سواء. وقد حاول كل من تناول أعمال "جورج طرابيشي" بالنقد، أن يبتعد عن حقول الألغام الجنسية التي كثيرا ما تتردد في نقد "جورج طرابيشي"، إلا أن هذا المنحى يبتعد تماما عن العلمية النقدية، ويدنو إلى الأحكام الأخلاقية التي غالبا ما تضلل العمل الأدبي والنقدي معا.

كما أن "جورج طرابيشي"، ومن خلال تحليلاته السابقة، بالغ كثيرا في عقد الصلة بين المؤلف ونصه الإبداعي، وعد كل تلك الأعمال ضمن السيرة الذاتية. وهو في ذلك ينطلق من حياة الأديب الشخصية ليحكم على نتاجه الأدبي. ويمكن القول أن هذا الإجراء هو ما أفقد تحليلاته مصداقيتها، خاصة عندما يصنف الحالات الشخصية على أنها عقد تكونت من مرحلة الطفولة، وهو في ذلك ينقاد تماما لآراء "فرويد" التي لقيت كثيرا من الاعتراض في ذلك الوقت.

إن هذا النقد لا ينفي أبدا، إسهام الناقد في إمطة اللثام عن كثير من الأعراض التي تبدو في الظاهر طبيعية. فالناقد يتمتع أولا بثقافة واسعة، تتيح له أن يحاور نصوصا مختلفة بعيدة عن الاختصاص المغلق والأكاديمية الفقيرة، كما أنه ملم بتعاليم المدرسة الفرويدية، خاصة وأنه ترجم الكثير من الكتب والمقالات لـ"فرويد"، وإضافة إلى هذين العنصرين، هناك المسافة التي يضعها المؤلف بين تصوره الذاتي وتعاليم أستاذه "فرويد".

لم يخضع "جورج طرابيشي" لكل ما جاء به "فرويد"، وإنما جعل للنصوص العربية خصوصية، ولم يتقلها بأيديولوجيا غربية صرفة، وإنما قام بعملية انتقاء لما يتناسب

1 - حميد لحميداني، النقد الأدبي بالمغرب، مسارات وتحولات، جماعة من الباحثين، منشورات رابطة أدباء المغرب، ط1، 2002، ص 49.

والنص الأدبي العربي، بل وفي بعض المواقف كان يخالف "فرويد" في أطروحاته الجنسية منها، ويعدل من بعض جوانبها لتتلاءم مع أحداث الرواية أو المسرحية.

وهذا يتتافى مع ما جاء به "محمد بوسليخن" الذي يرى أن استفادة "جورج طرابيشي" من أطروحات "فرويد" هي نوع من الإيديولوجيا الغربية التي تشكل خطر على الفكر العربي والنقد الأدبي، فأطروحاته النفسية، وتحليلاتها التي جاءت في ضوء هذا المنهج لا تتجاوب مع الحياة والواقع والإنسان والآداب العربية، وبالتالي فالثقافة العربية بريئة من هذه الأيديولوجيات ذات الطابع الجنسي خاصة⁽¹⁾.

إن مثل هذه الأحكام تنقص من قيمة العمل الأدبي، خاصة وأن الناقد هنا يمزج بين الأخلاق والأدب، وهذين القطبين متنافران تماماً، ولا يمكن أن يفسر الثاني في ضوء الأول إلا للضرورة. غير أن المقياس الأخلاقي لابد أن يكون بمنأى عن العمل الأدبي والنقدي حتى يقف القارئ على البنيات العميقة و الدالة للنص الأدبي.

إن الوعي المنهجي بأدوات التحليل النفسي، والذي تميز به الناقد عرف توجهها آخر، حيث يتضح نضج هذا الوعي، وتتمثل هذه الظاهرة في المرحلة الثالثة من كتابات "طرابيشي" وهي المرحلة الأخيرة ويمثلها كتاب "الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية" و"الروائي وبطله مقاربة اللاشعور في الرواية العربية"، حيث تمثل النقلة الأهم بالنسبة للناقد الذي بدأ في هذه المؤلفات بالنقد النفسي وليس التحليل النفسي كما جرى في أعماله السابقة.

الفصل الرابع

النقد النفسي عند

جورج طرابيشي

أدخل "جورج طرابيشي" في بداية الثمانينيات والتسعينيات، تعديلاً هاماً وجوهرياً على منهج التحليل النفسي، وفاجأ الأوساط النقدية بكتابين أساسيين، تناول فيهما بالدراسة النفسية عدداً كبيراً من الأدباء، حيث يستغني تماماً عن المنهج السابق الذي طبع به كتبه التي عولت على المنهج الفرويدي بكل مقوماته، ليعلن عن منهج أكثر دقة، وأكثر التزاماً بالنص الأدبي، خاصة وأن النظرية النقدية السائدة قبل بلوغه هذه المرحلة، كانت تتعامل مع النص من فوق، ومن تحت، من الأمام ومن الخلف، ولكنها لا تتفد إلى داخله وإنما تكتفي بما هو ظاهر.

في ضوء هذا السياق، والذي أثار مشاحنات نقدية وإيديولوجية، بغض النظر عن النفسية، كشف الناقد "جورج طرابيشي" عن توجهه الجديد في كل من الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، و"الروائي وبطله مقاربة اللاشعور في الرواية العربية"، وهذان المشروعين هما اللذان أسس من خلالها الناقد لمنهج يناقض منهج التحليل النفسي في كثير من أطروحاته، فكان النقد النفسي بدل التحليل النفسي الذي لا ينظر إلى النص الأدبي بقدر ما ينظر إلى صاحبه، وبالتالي فهذه الإسقاطات أثقلت النص الأدبي وجعلته وثيقة تاريخية تقديرية.

إذن، فالنقد النفسي كما جاء به "شارل مورون"، هو المنهج الجديد الذي ضمنه الناقد مشروعه النقدي الجديد، والذي يتسم بالموضوعية المطلقة التي تتصف العمل الأدبي، والأديب معاً؛ وهذا المنحى يقترب كثيراً من دراسة "فرويد" لـ "غراديفا"، فهذه الرواية -وهي الاستثناء الوحيد في أعمال "فرويد" التي انطلقت من النص الأدبي ووصلت إليه من غير إقحام الحياة الطفلية أو الجنسية للمؤلف- تعتبر تحليلاً أدبياً دقيقاً يبتدئ بالنص وينتهي إليه، وليس فيه إطلاقاً انتقال إلى دراسة شخصية الكاتب، فهي تقوم بذلك في نطاق الحالة المرضية التي تعاينها الشخصية الروائية، وليس شخص الكاتب.

إن تحليل "فرويد" لـ"غراديفا" هو مثال عن الدراسة النقدية المحايثة لعالم النص، لأنه لا يخرج فيه إطلاقاً عن نطاق النص، سواء إلى صاحبه أم إلى ظروفه النفسية والاجتماعية، وإن كان هنا "فرويد" يمارس التحليل النفسي العلاجي، فإنه يمارسه على الشخصية المتخيلة وليس على الكاتب، وهذا العمل يعد وثيقة نقدية في تطبيق التحليل النفسي على الإبداع القصصي.

إن الاهتمام بالبنية الداخلية للنص من قبل "فرويد" - هي التي جعلت هذا النوع من التحليل يمثل نقلة واعية في مثل هذه الدراسات، وهذا ما أعطى قصة "غراديفا" طابعاً خاصاً مكنّتها من إدماجها ضمن الدراسات النقدية المحايثة، ومن هنا تأتي مشروعية انتسابها إلى حقل النقد الروائي.

هذا المسار هو بالتحديد، الذي عني به "جورج طرابيشي" في مؤلفيه السابقين، إلى أن كتبه "الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية"، هو الممهد الأساسي لهذا التوجه، مما يعني أنه لا يستند إلى النقد النفسي بكل حيثياته، وإنما كانت فيه بعض الممارسات التحليلية الفرويدية التي تنقضى في بعض الأوقات حياة الأديب، وتقحمها في الحكم على النص الأدبي.

يعتبر هذا الكتاب حلقة ثانية في طريق إنجاز مشروع، بدأه بكتاب "عقدة أوديب في الرواية العربية"، حيث أصبح التحليل النفسي ثم النقد النفسي فيما بعد أمراً أساسياً لا جدال فيه، إلا أنه ليس المنتهى، لأن المنتهى كامن في الإيديولوجيا، ولأن كل إيديولوجيا - في اعتقاده - «لها معيناتها على صعيد البنية التحتية النفسية، ولا تنكر عليها استقلالها الذاتي. فالإيديولوجيا، من حيث أنها اختيار راشدي لا طفلي، تظل هي المجال الأول لتدخل الحرية الإنسانية لدى الكاتب»⁽¹⁾.

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، ص 5.

يشترط "جورج طرابيشي" في ضوء هذا القول أن تكون للناقد رؤية شمولية وناظمة، هي الرؤية الإيديولوجية، وهذا يعني أن كل تحليل بنيوي، أو تأويل فرويدي، أو حتى تذوق جمالي يخضع في النهاية للرؤية الإيديولوجية التي يؤمن بها الناقد ويضمنها أعماله، وفي ظل هذه المعطيات الإيديولوجية، جاءت دراساته النفسية التي خصها بهذا النوع من الرؤيا، والتي توضح في الوقت ذاته منطلقاته المنهجية، وقد دخلها النقد النفسي، وأصاب تكوينها له.

إن المستوى الذي تطمح هذه الدراسة في أن تضع نفسها عليها، كما يقول الناقد، هو مستوى العلية، لا الجبرية النفسية، ولذلك كانت أعمال "محمد ديب" و"حنامينا"، هي المساحة المناسبة ليمارس الناقد تحليله النفسي الإيديولوجي، وليبين ملامح الرجولة عند كليهما، خاصة وأن هذين الأدبيين هما الممثلين البارزين للرجولة في الرواية العربية.

وفي كتابه "الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية"، ينتقل "جورج طرابيشي" إلى مستوى تحليلي أنضج منه في دراساته السابقة، حيث بدأ يلتبس ضرورة الاهتمام بالنص الأدبي دون سواه، إلا أن هذا التوجه لم يكتمل إلا في كتابه الثاني -في مرحلته الثالثة- وهو "الروائي وبطله مقاربة اللاشعور في الرواية العربية"، إذ كان بمثابة الانطلاقة المنهجية المميزة التي التزمت بدقة شديدة في التعامل مع النصوص الأدبية في ذاتها ولذاتها، مستعينا هذه المرة بمفهوم "الاشعور البطل الروائي"، الذي يجعل منه مفتاحا لدراسته.

يضاهي "الروائي وبطله" أحدث كشوفات النقد النفسي في عنايته بالنص الأدبي، مستقلا، وفي توجهه إلى لاشعور الرواية أولا وأخيرا، ويؤكد منذ البداية الطابع المميز للدراسة من حيث فصله بين شخصية الكاتب وشخصية البطل الروائي أثناء التحليل، وقد سعى لتأصيل تصور نقدي مخالف لسابقه، خاصة وأنه يركز على جعل النقد الأدبي هو غاية الدراسة، إذ يصبح التحليل أو النقد النفسي في خدمة النقد الأدبي وليس

العكس، كما أن انطلاق التحليل يكون من النص الأدبي وينتهي إليه دون أي إسقاطات لوقائع خارج النص، أو تأويلات يهدف بها على إدراج حياة منتج النص مع العمل الأدبي.

حدد "طرابيشي" منهجه على نحو أدق، عندما صرح بقوله: «نقطة وصولنا، كما نقطة انطلاقنا هي النقد الأدبي، وليس التحليل النفسي بين أيدينا إلا أداة منهجية، ولا ندعي أننا نقدم كشفاً جديدة في مجال التحليل النفسي، بل نبغي توظيف كشوف التحليل النفسي في خدمة النقد الأدبي، ومن ثم فإن الكاتب بحد ذاته لا يعيننا بكثير أو بقليل، ونحن لا ندعي إطلاقاً المماهة بين الروائي وبطله، أو تجسير الهوة بين لاشعور كل منهما، ولا نزعم، على الأخص أننا نقرأ النص الروائي على أنه ضرب من سيرة ذاتية للروائي... فالرواية عمل فني، والفن في الإنسان طاقة حرة»⁽¹⁾.

إن التصور الذي طالعنا به الناقد، يؤكد على الطابع المحايد للدراسة، وبالتالي فهو تأكيد مباشر على أن "طرابيشي" تبنى نزعة مغايرة شق من خلالها طريقه لمسار جديد في النقد النفسي الذي يبحث في الأبعاد السيكلوجية للنص الروائي، ويعمل على إضفاء نوع من الحرية والتنوع التحليلي الذي يتم استتباطه من سيرورة الخطاب الروائي. كما أن الابتعاد عن النظرة الإكلينيكية السريرية، يمنح للناقد مجالاً واسعاً لتحليل الأبعاد النفسية المكونة لعالمه الداخلي المكثف والمتشابك.

طور "طرابيشي" إنجازات التحليل النفسي وفق التصور السابق، فاهتم بلاوعي النص من جهة واعتمد النقد النفسي الدلالي من جهة ثانية، دون أن يقحم الراشدي في الطفلي، وهذا المسعى يسير باتجاه تخلص النقد من الاستيهامات التي يؤسسها التحليل النفسي الفرويدي، «عبر تجاوز المقولات التقليدية التي تحبس النص في ذكرى

1- جورج طرابيشي: الروائي وبطله مقارنة اللاشعور في الرواية العربية، دار الآداب، ط1، بيروت، 1995، ص

الطفولة»⁽¹⁾، وتركز فقط على أحداث الطفولة الأولى، لتبنى عليها تأويلاتها النفسية، من خلال استخراج مجموعة من العقد تحصرها فقط في هذه المرحلة.

يتضح التوجه الجديد للدراسة النفسية للأثر الأدبي لدى الناقد من خلال التمييز الذي يقيمه بين الدراسات السريرية للتحليل النفسي، وبين الاستفادة من الأفكار والنتائج الدراسية للتحليل، وتوظيفها في ميدان النقد الأدبي، ويقوم هذا التمييز بالأساس على التفريق بين الحلم واللاشعور وحالة الكينونة والتمثل المميزة لكل منهما في ميدان التوظيف النقدي لخصائصهما في النصوص الأدبية، وهو بذلك يضع يده على خطأ النزعة التحليلية النفسية التطبيقية الخالصة في مضمار النقد الأدبي، خاصة فيما يتعلق بلاشعور الأعمال الفنية ومساواته بلاشعور الأحلام.

إن الانتقال والقول والتفاعل المتعدد بين المادة النفسية الخام، وبين توظيفها جماليا يجعل من العناصر المكونة لللاشعور تتلاشى أمام الاستعمال الجمالي والإبداعي، وتققد خصوصيتها، ومن ثم تتحول من حقيقة مطلقة تدل على واقع ثابت إلى واقع ممكن قابل للتغير والتحول والاستبدال، وهذا ما يؤكد "جورج طرابيشي"، ويعمل عليه في تحليله لمجموعة من الدراسات، ويقول في ذلك: «فاللاشعور الذي يمثل العمل الفني هو لاشعور أعيد شغله وضبطه وبنيته، إنه لاشعور مسيطر عليه ومتحكم فيه ومعاد تقنيته تحت إمرة الجمالية»⁽²⁾.

وانطلاقاً من هذا التصور المحايد تماماً عما كان سائداً، سعى المؤلف إلى إعادة صياغة مفاهيم ونظريات التحليل النفسي، ناقلاً بؤرة التركيز والاهتمام من المبدع إلى الإبداع، فغدت الدراسة رحلة جديدة تتعامل في مقتضياتها ونتائجها مع النصوص

1- عمرو عيلان: النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص 13.

2- جورج طرابيشي: الروائي وبطله، ص 9.

الروائية دون الإشارة المركزة لخارجية النص، ودون الالتفات للوقائع التاريخية والاجتماعية... إلخ.

عالج "طرابيشي" في كل من "الرجولة وإيديولوجيا الرجولة" و"الروائي وبطله" محورين أساسيين تتفرع عنهما بعض القضايا الهامة، فالمحور الأول جاء مخصص للعلاقة المتوترة بين الأم والابن، بكل ما ينتج عنهما من مآزق نفسية، أما المحور الثاني فيحمل كل أبعاد الرجولة، سواء الرجولة الفطرية أم المكتسبة، فكانت رجولة "عمر الدزيري" في ثلاثية الجزائر، ورجولة أبطال "حنامينا" التي نالت حظاً وافراً من التحليل، فقد استحوذت روايات "حنامينا" على مساحة كبيرة، واحتكرت ثلاثة أرباع الكتاب، وقد يكون السبب في هذا الاهتمام الذي أولاه الناقد لأعمال الروائي كون هذا الأخير اتجه اتجاهها معاكساً للتيار النقدي الذي اعتاد النظر في أدب هذا الروائي نظرة واقعية.

ولعل التوجه للبحث في البنية النفسية واللاشعورية للراوي في كتابه "الروائي وبطله"، هو اعتقاد من الناقد بأن الراوي هو القناع الذي يتخفى خلفه المؤلف، إلا أن هذا المسعى الذي نفترضه يبقى في مستوى النوايا والتخمينات، ولا تعكسه الحقيقة المنهجية الماثلة. فالناقد تناول بالدراسة النصوص الروائية لـ "حنامينا" أيضاً، وهنا قسمها إلى حلقتين: تمثل الحلقة الأولى ما أسماه بالروايات التخيلية، ونموذجها روايات "الشراع والعاصفة" 1966، وثلاثية "حكاية بحار"، "النقل والمرفأ البعيد" 1981-1995، ورواية "الياطر" 1975.

أما روايات السيرة الذاتية فنموذجها كان رواية "المصاييح الزرق" 1954، وثلاثية "بقايا صور" 1975، و"المستقع" 1977، و"القطف" 1986، ورواية "الثلج يأتي

من النافذة" 1969، وأخيرا رواية "حمامة زرقاء في السحب" 1988، التي تمثل آخر روايات السيرة الذاتية⁽¹⁾.

من الواضح والأكد أن المنهجية الإجرائية التي اعتمدها "طرابيشي" في دراسته النفسية لروايات "حنامينا"، اعتمدت بصورة جلية على مفهوم مطابقة النصوص وتراكيبها، ويسمىها "شارل مورون" بـ "التنضيد"، وهذه العملية تقوم على تجميع النصوص حتى يبرز الملمح المشترك بينهما جميعا، ويستخرج الناقد ما يعرف في النقد النفسي بـ "الأسطورة الشخصية"، التي تهدف إلى الكشف عن العناصر المشتركة والمتكررة في آن معا، أو المهيمنة كما عبر عنها "جاكسون" في الأثر الفني والأدبي للأديب.

تم تجميع روايات "حنامينا" وفق مجموعة المكونات الدلالية والخصائص النفسية، وليس عبر التسلسل التاريخي الدياكروني، وهذا الإجراء من شأنه أن يتيح للناقد حرية كبيرة للبحث في المسار الجمالي والنفسي أيضا، بناء على مبدأ التماثل والمخالفة، فيحصل الباحث على قراءة محايدة للتنويعات الثيمائية والأسلوبية المؤسسة لجوهر الخطاب الروائي الذي يتطلع عليه "طرابيشي" ويسعى لإبرازه⁽²⁾، ليوضح الأطروحات الجديدة المستفيدة من الأفكار الفرويدية، لكن دون أن تقترب من المعالجة السريرية التي تعامل المبدع الفنان على أنه مريض عصابي.

قبل الحديث عن الرجولة، وعلامات الرجولة، كان لابد أن نتكلم عن المرحلة السابقة لأن يكون الولد رجلا، بل المرحلة التي يتطلع فيهل الصبي لأن يكون رجلا، هذا إن لم يكن هناك عراقيل وموانع تحول دون أن يحقق الولد ما يصبو إليه، وهو اقتحامه لعالم الكبار، وهذه الفترة هي بالتحديد مرحلة الطفولة الأولى، أين يكون للام

1- ينظر: المرجع السابق، ص 14.

2- ينظر: عمرو عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص 14.

والأب الدور الأهم في توجيه مسار ابنهما. وهذا تماما ما سيفصح عنه الناقد من خلال تحليله لـ"ثلاثية الجزائر"، وبالتحديد "عمر الدزيري".

ثلاثية الجزائر بين الواقع واليوتوبيا(*):

كانت المقاربة الأولى التي استند عليها التحليل في الثلاثية، هو انتماؤها للعالم الثالث كما يقول الناقد، وبالتالي فإن الجهد النظري المفعّل للتحليل يسعى لإبراز خصوصية العلاقة الأدبية في الرواية، خاصة وأن العالم الخارجي حاضر حضورا فيزيقيا غامرا في ثلاثية "محمد ديب"، ومن ثم يمكن أن تفرد الرواية العائلية للطفل "عمر الدزيري" من حيث انفتاحها على الأبعاد السوسيوثقافية.

إذا كان كل طفل يعيش روايته العائلية في مستواه الداخلي وفق تصور وإستيهام تأويلي، لا يظهر على سطح التواصل مع الآخرين، إلا من خلال عصاب الوجدان الفردي، فإن "عمر" يحيا روايته العائلية في فضاء خارجي غير ذاتي، يشكل المجتمع والواقع الاستعماري مسرحا لها، حيث يتم الانطلاق من الفردي الذاتي باتجاه العام الموضوعي، وهذا ما يؤدي بالناقد إلى تأكيد على أن: «السيكولوجيا هنا تحيلنا دوما إلى السوسيوولوجيا، وإن يكن لعمر الدزيري، مثله مثل ما لجميع أطفال العالم رواية

*- اليوتوبيا Utopia: هو مفهوم فلسفي يوحي بالمكان الذي يبدو كل شيء فيه مثاليا، وفيه جميع شرور المجتمع من الفقر والظلم والمرض غير موجودة، وهو عكس ما يعرف بـ"الديستوبيا".

ظهر هذا المفهوم لأول مرة في كتاب اليوتوبيا واسمه بالكامل (Nova insula utopia de optimo reipublical) من تأليف "توماس مور" الذي طبع لأول مرة باللغة اللاتينية عام 1516، ويدل المفهوم على الحضارة أو المكان المثالي، بالأخص في الجوانب الاجتماعية والسياسية وغيرها، أخذت الكلمتين في اللغة اليونانية هما "ou" لا و "tottoç" (مكان) أو "المكان غير الموجود"، وأخذ "مور" أفكار مدينته من كتاب "الجمهورية" لـ"أفلاطون"

وتطلق صفة "يوتوبيا" أيضا على الأفكار المثالية التي لا يمكن تطبيقها في المجتمع، نظرا لبعدها عن الواقع الحقيقي.

وهناك كتب أخرى تحدثت عن دول ومجتمعات مثالية، ومن أوائل الكتب التي تطرقت لليوتوبيا: كتاب "الجمهورية" لـ"أفلاطون" 375 ق.م، ومن الكتب الحديثة عن اليوتوبيا: كتاب "صمويل بيتر" "إيريهون" 1872م، وأيضا كتاب "إدوارد بلامي" "النظر للخلف" 1888م.

عائلية خاصة، فإنه بوصفه طفلاً جزائرياً لا يحيا هذه الرواية على صعيد داخلي محض، بل يجد نفسه مكرها لا مخييراً، على أن يتخذ من العالم الخارجي مسرحاً لها»⁽¹⁾.

إن المعطى الأساسي الذي بنى عليه "طرابيشي" تحليله، وأراد من خلاله أن يغير اعتقاداً طالما كان سائداً حول هذه الثلاثية، هو إعطاء مفهوم جديد لكل من "الدار الكبيرة"، "الحريق" و"النول"، فهو لا ينكر لقبها بأنها "ثلاثية الجزائر"، ولكنه لا يغفل تماماً عن أن لها مؤلفاً فرداً وبطلاً فرداً، فالجزائر في هذه الرواية، ومن دون أن تكف على أن تكون هي الجزائر، هي في المقام الأول جزائر "عمر" وعالمه الداخلي المكبوت، فالجزائر التي يراها الطفل "عمر"، لا يراها أي جزائري إلا من خلال عينيه⁽²⁾.

يقراً إذن "طرابيشي" ثلاثية "محمد ديب" من منظور يوازي النفسي بالاجتماعي، ويؤول المعطيات الواقعية لتتناسب مع تصورات الصبي "عمر" وأحلامه التي يسعى لأن تكون تعويضية لواقعه، فهو يهرب من الأم الشريرة، والتي تمثلها "عيني"، و"دار السبيطار" باعتبارها أم أخرى تضاهي الأم الأولى، وتشارك معها في احتضانها للفتى بين جنباتها.

يهرب الفتى "عمر" من الأم الأولى والثانية، إلى الأم المثالية، والتي تمثلها بدورها المدينة المثالية، المتحققة في مستوى اليوتوبيا Utopie، وإن كان في كل رواية عائلية، نجد أن الطفل يسلي نفسه بالحلم الذي يقتضي بالعودة إلى والديه الأصليين، فإن "عمر" وخلاف لأولئك، يحلم بالعودة إلى مدينة فاضلة تحضن سكانها كما تحضن الأم الطيبة أطفالها، ويتحقق ذلك الحلم عبر حالة الوعي التي تتشكل من خلال الرفض

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجيا الرجولة: ص 10، 11.

2- ينظر: المرجع السابق، ص 11.

اليومي للواقع التعيس والبائس، الذي تهيمن عليه الأم الشريرة، الممثلة في "فرنسا"، والتحدي للالتحاق بالأم الكبيرة، التي طال انتظارها وهي جزائر "عمر"⁽¹⁾.

إذن، أراد "طرابيشي" أن يوضح النقطة التي يلتقي عندها "عمر الدزيري" بالعالم، وأثبت أنها الأم، ولكن بما أنه طفل جزائري، وبما أن الجزائر تفردت دون غيرها من المستعمرات الفرنسية بما عانت من محاولات لاقتلاع هويتها القومية، فإن الأم عند هذا الفتى، أمان كلتاهما شريرة، الأولى الأم البيولوجية "عيني"، والثانية الحاضنة الجبرية، أو بالأحرى التي تمثل السجن المفتوح "فرنسا" أو الحرية المقيدة المستعمرة في ذات الوقت.

انصب اهتمام الناقد في هذه الثلاثية على إبراز الطابع الفردي لـ "عمر"، وحرص على أن لا يطغى الطابع الثوري في هذا العمل الإبداعي على الشخصية الأساسية، والتي تمثل المحور الأساسي في كل من "الحريق"، "الدار الكبيرة" و"النول". وبالرغم من انتماء هذه الثلاثية إلى رواية العالم الثالث، إلا أن نمطية الشخصيات الثانوية فيها لا ينبغي بحال من الأحوال أن تغيب أو تختزل عن الأنظار، فردية الشخصية المركزية الفاعلة في هذا العمل.

إن الإسقاط الذي اعتمده "طرابيشي" في قراءته لثلاثية "محمد ديب"، حاول أن يجعله يتساق ووفق مستويين: المستوى الأول تهيمن فيه القصة الفردية، قصة الطفل "عمر" الذي يبحث عن الخلاص من واقعية المأساوي. أما المستوى الثاني، فإنه يتصل بمجال التأويل الذي يسعى لقراءة النص قراءة نفسية، تربط بين السلوكات الفردية والجماعية لشخصيات الرواية، وبين ديناميكية الفعل الاجتماعي الواقعي المتميز

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 39.

بالتحولات المهيأة لقيام الحركة الثورية الداعية للاستقلال، ورفض الهيمنة الاستعمارية⁽¹⁾.

إن المسعى الظاهر في نقد "طرابيشي" ينسجم مع التوجه العام للنقد النفسي الذي سعى لرصد تحولاته، ويظهر التكيف المنهجي المغالي في إبرازه التباين الحاصل بين النزعة النفسية والإيديولوجية في هذه الثلاثية. إضافة إلى إدماجه للبعد السوسولوجي الذي ظهرت ملامحه بين ثنايا العمل الأدبي؛ ومن هنا يفصح الناقد عن مشروعه الجديد الذي يرى أنه بعيد كل البعد عن الاختزالية، وإنما يهدف إلى الانطلاق من العقدة إلى التشكيلات السيكلوجية الإيديولوجية.

لم يحفل المؤلف في الثلاثية بالدلالات الإيديولوجية والنفسية فقط، وإنما تعداهما إلى أبعد من ذلك، فوقف على البعد الرمزي الذي كان حاضرا، ويعني بذلك دلالة الحريق -ليس بالمعنى المادي- ولكن بالمعنى الإيحائي. فالحريق عادة يرمز للدمار والخراب، إلا أنه في الثلاثية يأخذ معنى آخر، وهو ما صرح به أحد الفلاحين الذين أحرق الاستعمار أكوأخهم قائلا: «فقد كان "حريقا مطهرا"، "نظف المكان كله"، ولكنه نظف أيضا النفوس وجعلها مهيأة للحريق الأكبر، الحريق الذي سينظف الجزائر كلها من الوجود الاستعماري»⁽²⁾.

فالحريق الذي أضرمه الاستعمار انتقاما وبطشا بالفلاحين، أعطى الرواية عنوانها، فكان العنوان يحمل معنى رمزي واضح.

أدرج "جورج طرابيشي" أثناء تحليله للثلاثية بعض الأبعاد الوطنية، وحاول من خلالها أن يقف على بعض السلوكات غير السوية التي صاحبت "عمر" جراء معاناته مع أمه الأولى والثانية، إلا أن الأولى كانت أشد إيلاما من الثانية، وهذا ما حمل الناقد

1- عمرو عيلان: النقد الجديد والنص الروائي، ص 11.

2- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، ص 54.

على إبراز البعد الحقيقي لتوتر العلاقة بين الأم والابن، لاسيما في مراحلها الأولى، والتي غالبا ما تكون مرحلة حميمة بينهما، خاصة وأن الأم خلال هذه الفترات تغدق على ابنها الحب والحنان اللازمين لينشأ الولد نشأة سوية.

الأم الشريرة ومدىنتها:

غالبا ما يطالعنا الناقد عن الأم الشريرة من خلال تحليله لدراسات -سبقت الإشارة إليها- تحمل في طياتها ملامح الأم الفالوسية -بلغة التحليل النفسي- وهي الأم القاسية، التي لا تحنو على ولدها وتحرمه من بعض الأشياء التي قد يرغب فيها ابنها بشدة، إلا أن الأم التي يتكلم عنها "عمر" هنا، لم تحرمه من هذا فقط، وإنما كان حرمانها أعظم وأشد، فما تمنعه عن ابنها ليس لا الحلوى ولا الفاكهة، وإنما من المادة الأساسية في تلك الفترة، فتات الخبز.

لا يسترجع "عمر" صورة أمه، إلا وكانت حالته مزريّة، فهو لا يذكرها إلا ويذكر معها الجوع، ومع الجوع لا يذكر إلا البرد والظلام وسلطة اللسان وجلمودية القلب الذي لا يعرف الرحمة ولا الحنان⁽¹⁾.

لم تكن "عيني" أم "عمر" لتكتفي بهذا الحد من القسوة، وإنما تعدتها إلى أبعد وأقصى من ذلك، فلم تكن تقتنر عليهم بالطعام وحده، بل كذلك حتى بنار التدفئة في أيام البرد القارس من الشتاء، ولو كانت "عيني" تحرمهم من الدفء لأنها لا تملك فحما لهان الأمر، ولكنها كانت تحرمهم منه لتستأثر به وحدها، وذاكرة "عمر" في هذه الأثناء لا يمكن أن تمحي مثل هذه الأحداث، ولا أن تنساها، وإنما من شأنها فقط أن تكبت في لا وعيه الذي ما عاد يحتمل أكثر من ذلك⁽²⁾.

1- ينظر: المرجع السابق، ص 12.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 14.

إن العلاقة التي تكون بين الأم وابنها في أوجها، لابد وأن تؤثر سلباً على هذا الابن، ولابد أيضاً من أن تحدث في نفسه فجوة كبيرة جداً، لا يمكن بأي حال أن تجد من يملؤها من جديد؛ وهنا نلمس السبب الرئيسي الذي أدى بالناقد على الالتفات لحالة "عمر"، وتقديمها كقضية أساسية -من منظور نفسي إيديولوجي- تفوق القضية الوطنية كما هو متعارف عليها من قبل النقاد الذين اكتفوا بدراسة الثلاثية من هذه الزاوية.

إن الحالة المزرية التي يعيشها "عمر" تجعل منه إنساناً عصابياً، بل قد يتطور عصابه إلى ذهان، ينقطع فيه تماماً عن عالمه المشوه، وفي الطرف الآخر من مصيره، قد يعيش على الأمل أن تتجلى الحقائق يوماً ما، ويكتشف أن "عيني" ليست أمه، وأنه ولد في أسرة غنية محبة سوف يعثر عليه في يوم من الأيام.

إن الشر الذي يكتنف ثلاثية "محمد ديب" مهما تلبس من ظاهر سيكولوجي، أو حتى ميتافيزيقي يبقى في جوهره ذا مضمون اجتماعي. فالواقعية إطار نهائي لهذه الرواية، والإيديولوجيا المرشدة لها إيديولوجيا كفاحية لا مرأى فيها، ومهما كان العالم الداخلي لـ"عمر" كثيف الحضور، فإن عالمه الخارجي لا يقل عنه حضوراً، في خضم هذه النقائص التي يحياها مع أسرته المشتتة والبائسة.

يصر "جورج طرابيشي" على أنه من الخطأ أن يقرأ سيرة "عمر الدزيري" على أنها مجرد رواية عائلية، أو ترجمة لحياة بطل عصابي، فهذا تحليل سطحي لا يصل إلى أعماق الأزمة التي يعيشها الفتى، إلا أن هذا التمزق يصنف ضمن القيمة التي تتفرد بها الرواية، كونها جاءت ثمرة تلاقي أو تصالب عصابين: الأول فردي وشخصي ممثل في عقدة الأم الشريرة، أما الثاني فهو جماعي وعام تمثله الرضة الاستعمارية على الجزائر.

يورد الناقد في تحليله لشخصية "عمر" ما يعرف بالقيمة والقيمة المضادة، باعتبارهما العامل الأساسي الذي يفسر عالم "عمر" الداخلي. فالبعد الاجتماعي للثلاثية

في ظل هذه المتناقضات يتمثل في عملية ترجمة مشاعر كراهية الأم الشريرة إلى أفكار، أي إلى قيمة مضادة، ومن صرح هذه القيم المضادة ستشاد يوطوبيا الأم الكبرى والحنون: الجزائر التي سترضع أبناءها خبزاً وعسلاً وكرامة وحرية، ولكن بعد تحررها.

يؤمن هنا "عمر" بأمومة الجزائر، الأم الكبرى، وينتظر الساعة التي سيدنو من أمه ليملاً قلبه حناناً وأملًا، وعلى النقيض من ذلك فهو يكفر بأمومة "عيني"، وينتظر أيضاً اليوم الذي سيتلاشى من حوله ظل هذه الأم التي توحى فقط بالقسوة والغلظة والعذاب، وتحل مكانها أم أخرى، المهم أن لا تكون شبيهة بـ"عيني".

إن العودة إلى أحضان الأم الشريرة، هو كل ما يخشاه "عمر" ويحاول الهرب منها إلى أحضان الأم الرحيمة التي لا تقسو عليه، بل تدع له الحرية في تأملها، وفي إقامة يوطوبياه، وهذه الرمزية هي تأكيد على الفارق الكبير بين مدينة الذل والظلام (التي تمثلها الأم البيولوجية) وعالم الكرامة والضياء (يمثله جبل بني بوبلان).

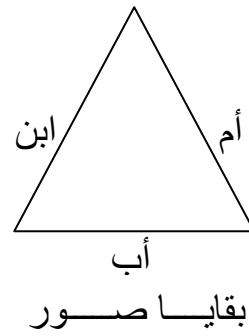
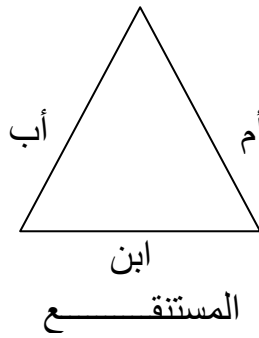
إذ الأم الشريرة بالنسبة لـ"عمر"، تقابلها الأم الطيبة المضطهدة في روايات "حنامينا"، فالأم بالنسبة لأبطال روايات "حنامين" هي المرأة المسالمة، والتي لا تغدو أن يكون لها حضور بارز في أحداث الرواية، «فالإبقاء على مكانة الأم محفوظة يمكن أن يقرأ على أنه علامة على المحايثة في الانتماء البنيوي البيولوجي إليها»⁽¹⁾. فالرواية العائلية التي يشكلها "عمر" تختلف تماماً عن الرواية العائلية الخاصة بأبطال "حنامينا"، ذلك أن "عمر" يعاني قسوة الأم في ظل غياب الأب (وفاته)، وبالتالي فالتأزم الحاصل في حياة "عمر" سببه الأم فقط، وهي التي تلعب الدور الهام في حياته.

أما الرواية العائلية عند كل من "سعيد حزوم" و"فارس" و"فياض" وغيرهم، فتتصب على الأب بالدرجة الأولى، على اعتبار هذا الأخير يمثل الانتماء إلى الرجولة

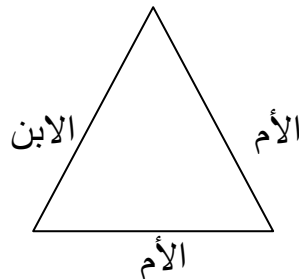
1- جورج طرابيشي: الروائي وبطله، ص 38.

بكل معيّناتها، وهذا التصور يقود مباشرة إلى حب الاستطلاع، استطلاع عالم الكبار، أو الرجال، سواء عند "عمر"، أم عند أبطال روايات "حنامينا". وقد استخلص "طرابيشي" بعض ملامح الشغف لعالم الرجال، من خلال العقدة العامة التي شخصها في الروائي "حنامينا"، بعد عودته إلى السيرتين الذاتيتين "بقايا صور" و"المستنقع".

يشتغل المثلث الأوديبي في الروائيتين كما يلي: "بقايا صور" هي قصة أب وأم وابن، أما "المستنقع" فهي قصة ابن وأم وأب، والمثلث في كلا العملين الروائيين متساوي الساقين، ولكن الفرق الوحيد هو أن قاعدته في "بقايا صور" أبوية، في حين في "المستنقع" تصبح بنوية.



إن الأم هي عامل هذا الانقلاب، ففي مواجهة تلك القوة الطبيعية التي كانت الأب أصرت على أن يكتسب الابن قوة الثقافة وتلكم هي إيجابيتها الوحيدة، وهي عكس سلبية "عيني" في الثلاثية، التي تلعب دور المضطهد (معاملتها لعمر)، والمضطهد (بفعل الظروف القاسية)، وبهذا يكون مثلها الأوديبي بالنسبة لـ "عمر"، مختلف تماما عما كان سابقا، ويأخذ بالشكل التالي:



إن الصورة التي ترسمها "بقايا صور" و"المستقع" للأب صورة مزدوجة، بل متناقضة إلى حد المطلق، فمن جهة أولى أب قوي، شجاع، أنوف، ذو جاذبية جنسية لا تقاوم (علامات الرجولة) ومن الجهة الثانية أب خائر، خائب، لا مبال، سكير، شهواني إلى حد الشبق، وذليل وبهيمي في إيمانه (في علاقته مع أمه)⁽¹⁾.

إن الطابع الرجولي المسيطر على "عمر" هو نفسه ما يطمح إليه أبطال "حنامينا"، ويغدو فيما بعد الهدف الأكبر الذي يعملون على تحقيقه، وقد شخص "جورج طرابيشي" العقدة العامة في الروائي "حنامينا" بعد عودته إلى السيرتين الذاتيتين، وهي الميل اللاشعوري للأنوثة، فالطفل "حنامينا" مر بمرحلتين، الأولى: المرحلة القبأوديبية، وفيها تماهي واضح مع شخصية الأم، باعتبارها كائنا مطلق القوة بيده الموت والحياة⁽²⁾.

أما المرحلة الثانية فهي الأوديبية، وفيها أصيب الطفل بخوف شديد من أبيه القاسي على أمه، وقد تمكن منه لاطلاعه المبكر على المشهد الجنسي بين والديه، مما زاد في توثيق الصلة بينه وبين أمه، إلى أن أصيب بالتنشيت. ويضيف الناقد عوامل أخرى عمقت الميل الأنثوي في لاشعور الكاتب مثل الضعف الجسمي في تكوينه وشخصية الوالد السكير، إضافة إلى الوسط الأنثوي الذي عاش فيه.

من خلال ما سبق يتضح أن "طرابيشي"، وعن طريق تحليله للسيرة الذاتية بالنسبة لـ "عمر" و"حنامينا"، يؤكد أن المساحة الذاكرية، الشعورية واللاشعورية معاً، تحتلها في طور القبأوديبية الأم بمفردها، وبثدييها "الطيب" و"الشرير". فالأم هي التي تمنح الحياة ومادة الحياة (كما هي الحال مع "حنامينا")، والأم التي تجلب الموت وعلة الموت (أم عمر)، هي التي تعطي وهي التي تضن، هي أو ثديها.

1- بنظر: المرجع السابق، ص 228.

2- بنظر: المرجع نفسه، ص 267.

إن الثدي هنا، وكما فسر وجوده الناقد، كلي القدرة، غيابه هو حضور الموت، وحضوره حضور للحياة، لكن هذا الثدي الذي يحيي، يمكن أيضا أن يقتل، وحتى أن يخنق، فتلك الأم التي تصر على أن تلقم طفلها بالقوة ثديها الذي يمتصه، أو تصر على الاستمرار في إرضاعه حتى بعد شبعه، تبدو في الظاهر وكأنها تريد التخلص من طفلها⁽¹⁾.

استند تحليل "جورج طرابيشي" على الاكتشاف الذي يحصل من قبل الطفل لحظة تمكنه من حضور الاتصال الجنسي بين أمه وأبيه، ووقف عند الرضعة التي سيصاب بها الولد أثناء مشاهدته والده يعذب أمه كما يتراءى له، فالاتصال الجنسي بالنسبة له هو نوع من العذاب الذي يلحقه الأب بالأم، ولهذا يرى الناقد، وجراء هذا التصور، الذي يقيمه الولد على مستوى شعوره ولاشعوره - فيما بعد -، أن الطفل سينتابه في المرحلة الأوديبية، وفي سياق التصور السادي المازوخي للجماع، خوفا من أن يلجه الأب مثلما يلج الأم التي هو متماء معها.

في هذه الحالة يلجأ الناقد إلى أدوات التحليل النفسي، مستعينا في ذلك بأعراض المازوخية والسادية، ورأى أن هذه الأعراض تتطابق تماما مع ما يعرف في التحليل الفرويدي بـ "السادو-مازوشية Sado-masochisme" وهذا التعبير لا يدل على ما قد يتضمنه هذان النمطان من الشذوذ السادي والمازوشي من تناظر وتقابل فقط، بل هو يدل أيضا على زوجي التعارض الأساسي في الحياة النزوية سواء في تطورها أم في تجلياتها⁽²⁾.

لجأ المحللون النفسيون الفرنسيون وخصوصا "دانيال لاجاش"، من هذا المنظور إلى استخدام مصطلح السادومازوشية، الذي يستخدم أصلا في علم الجنس للدلالة على

1- بنظر: المرجع نفسه، ص 274.

2- ينظر: جون لابلاش وج. ب. بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص 281.

الأشكال المزيجية من هذين الشذوذين، من أجل تبيان الترابط ما بين هاتين الوضعيتين، سواء في الصراع بين الأشخاص (السيطرة والرضوخ)، أم في بناء الشخصية (كعقاب للذات)؛ وحالة هذا الطفل تنطبق على الوضعية الأولى، من خلال سيطرة الأب عليه وخضوعه هو له، ولو من باب التظاهر.

لم يكن على الروائي إزاء هذه الظروف إلا التسامي بميله الأنثوي لحفظ توازنه النفسي وللهرب من الإصابة بالعصاب الذي يهدد شخصيته، والتسامي على هذا النحو أراد به "جورج طرابيشي" في هذا المقام النزوة بمقدار تحولها إلى هدف جديد غير جنسي، حيث تنصب على موضوعات ذات قيمة اجتماعية أو ثقافية أو تعليمية، المهم أن تخفى الميول الجنسية المكونة للنشاط النفسي للطفل.

رأى الناقد أن التسامي في البداية أخذ أشكالا متعددة حصرها في خمسة أوجه: أولا: عبادة الرجولة لكونها القيمة الكبرى في الحياة (بعد المماهة بينها وبين الإيجابية). ثانيا: استيهام الرجولة ماديا عند الأبناء ومعنويا عند الآباء.

ثالثا: استيهام الجنس كلازمة منطقية للرجولة.

رابعا: عقاب النفس لميلها الأنثوي ومحافظة على الأنثا (المازوخية كألية نرجسية من أليات الدفاع عن الأنثا).

خامسا: هجاء المرأة من منطلق الدفاع عن الذات⁽¹⁾.

وكعداء يضاهي معادلة الأنوثة السلبية، وهذا الهجاء يؤدي وظيفة متشابهة لتلك التي تؤديها المازوخية.

الرجولة إذن، و من خلال هذا السياق ليست قيمة معلقة في الفراغ، وإنما هي لازمة طبيعية وحتمية لسلالة الآباء والأجداد؛ هذا ما استنتجه "جورج طرابيشي" من

1- ينظر: جورج طرابيشي، الرجولة وإيديولوجيا الرجولة، ص 274، 275.

خلال تقصيه لحالة "عمر" الذي يريد الولوج لهذا العالم، وأول شيء يثبت به رجولته، هو اكتشافه لعالم اللذة، ولا تكون اللذة إلا حين تكون المرأة؛ أو بالأحرى جسد المرأة. واللحظة الحاسمة والفارقة بين اندفاع "عمر" إلى اكتشاف جسد "زهور"، وبين التقزز المفاجئ الذي حمله على أن يبصق ثلاث مرات⁽¹⁾.

توقع الرجل الصغير أن يجد عضوا ذكريا مشابها لما عنده، فما آلمه حقا هو اكتشافه أن صديقته ليست مثله من حيث التكوين التناسلي، فهي كائن منقوص إي مخصي، والخصاء هو رهاب "عمر الدزيري"، وهكذا يتحول جسد "زهور" من موضوع رغبة إلى موضوع تقزز وازدراء، وتعود النظرة الدونية مرة أخرى لينظر بها إلى المرأة، نتيجة افتقارها لعضو الذكورة المهم.

إن الشعور بالدونية، تبعا "لآدلر" شعور يقوم على دونية عضوية فعلية، يحاول الفرد في عقده الدونية أن يعوض عن قصوره بدرجات متفاوتة في نجاحها، أما بالنسبة لـ"فرويد" فالشعور بالدونية ليس على علاقة انتقائية مع الدونية العضوية، كما أنه ليس عاملا سببيا نهائيا، بل يجب اعتباره و تأويله كعارض ليس إلا⁽²⁾.

إلا أن "طرابيشي" قد أخذ برأي "آدلر"، وساق نظريته وفق هذا التصور، الذي يرى أن الذكر هو الكيان البشري النموذجي الذي ينبغي على المرأة أن تقارن نفسها لتلاحظ أنها دونه، وينقصها الكثير مما أوتي للرجل، فوجود العضو التناسلي الذكري في جسد الرجل لهو دليل على فوقيته، في حين أن عدم وجوده في جسدها هي دليل قاطع على دونيتها. وبذلك تخسر المرأة حقها في الانتماء لعالم الأقوياء.

1- ينظر: المرجع السابق، ص 58.

2- ينظر: جان لايلاش، وج. ب. بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص 291.

I- عبادة الرجولة.

- من مثال الأنا إلى الأنا المثالي.

شغل موضوع الرجولة، ورجولة الرجال حيزا هاما في ممارسات "جورج طرابيشي"، فبالإضافة إلى اهتمامه بروايات "حنامينا" التي تتماشى مع هذا المبحث، مجد أيضا في كتابه "الروائي وبطله" يحوي دراستين تصبان في الموضوع نفسه، الأولى مطولة تحمل عنوان: "بحار حنامينا" أو "التماهي المستحيل مع الأب"، والثانية موسومة بـ "من تفكك الذات إلى إعادة بناء العالم": قراءة في رواية "بدر زمانه" لـ "مبارك ربيع".

أحرز "جورج طرابيشي" تقدما ملحوظا في معالجته لمثل هذه الموضوعات، فقد تحدث عن الرجولة في كتابه "الأدب من الداخل" خص فيه روايات "عبد الرحمن منيف"، بالبحث فيها عن زمن الرجولة، فقد يرفض الرجال الرجولة، ومعه بالضرورة الأنوثة، وقد يرفض رمز الخصي، وكل هذه المتناقضات تعد ضربا من إيديولوجيا قديمة، يفرضها اللاشعور على عقل هؤلاء الرجال، والعقدة هنا ليست الخصي، وإنما الخوف من الخصي، على أساس النظرية الفرويدية، الخصي عند النساء واقع ولكنه بالنسبة للصبي هاجس ووسواس.

"عمر" يريد أن يصبح رجلا، وغياب الأم بالنسبة إليه هو في الوقت نفسه دعوة دائمة وملحة لسد فراغه وأخذ محله، والأب الغائب لا تتضاعف مهابته فحسب، بل محبته أيضا، فهو ليس ذلك الأب الأناني الفرويدي، الذي يحتكر النساء، والخصاء، إنما هو ذلك الأب الذي لو عاش لكان حمى النساء ووقاهن ضنك العيش، وحرر "عمر" من جبروت أمه وظلمها، والأب الغائب لا يرى في رجولة أبنائه مزاحمة له، بل استمرارا لها.

يعيش "عمر" صراعاً دائماً مع أنه، باعتبار الأنا هو طرف فعلي في هذه الحالة، وبما أنه كذلك، فإن محرك العمل الدفاعي، أو إشارته كما يقول "فرويد" منذ ذلك الحين، هو تحديد الشعور بالانزعاج الذي يصيب الأنا، والذي يرتبط مباشرة بعدم إمكانية التوفيق بينه (الشعور) وبين الأنا⁽¹⁾، فهذا الأخير يصفه "فرويد" كتنظيم من التصورات التي لا بد وأن تحدث توازناً بين الهو والأنا الأعلى، فالمهمة الموكلة لهذا الأنا، هو التوفيق بين الرغبات الشهوانية وبين المثل الأخلاقية، وبالتالي فـ"الناقد" قد زواج بين الأنا والأنا الأعلى وبين الشعور واللاشعور، من حيث طبيعة المتون الروائية التي هو بصدد تحليلها سيكولوجياً.

إن السر في هذه النقلة أو القفزة ينبغي البحث عنه -كما يرى طرابيشي- في تبدل طراً على جدلية العلاقة بين الوعي واللاوعي في عملية الإبداع الفني بالذات، ففي "المصابيح الزرق" كان حضور الوعي، على ما يفترض، طاغياً دون أن يسد بطبيعة الحال جميع المنافذ على اللاشعور، وبالمقابل رأي الناقد في رواية "الياطر" تبدو وكأنها فتحت جميع بوابات اللاشعور، وهذه أيضاً لم ينتف فيها دور الوعي⁽²⁾.

إلا أنه في ظل هذا التحليل، لم يقف "جورج طرابيشي" عند هذا الحد، وإنما حاول استكناه تجليات حضور الأنا المثالي، ومثال الأنا، على اعتبار أنهما متناقضين، ففي روايات المرحلة الأولى، وبالتحديد في "المصابيح الزرق" و"الثلج يأتي من النافذة" تتحدد قسماً البطل بدالة ما يسمى في التحليل النفسي بمثال الأنا (l'idéal du moi) ويعنى به ما يتطلبه الأنا الأعلى من الأنا أن يكونه، وفق ما يمليه عليه عرف المجتمع، والتقاليد المحافظة. أما روايات المرحلة الثانية، وعلى الأخص "الياطر" و"حكاية بحار" فتتخذ تلك القسماً بدالة ما يسمى بالأنا المثالي (moi idéal).

1- بنظر: المرجع السابق، ص 100.

2- ينظر: الرجولة وإيديولوجية الرجولة، ص 74.

يصنف الأنا المثالي ضمن التكوين النفسي الداخلي، ويفرقه بعض الكتاب على المثل الأعلى للأنا ويعرفونه كمثل أعلى للجبروت النرجسي المبني على غرار النرجسية الطفلية، ويتجلى هذا النوع من الأنا أيضاً من خلال الإعجاب المتطرف بعظماء الشخصيات التاريخية، أو المعاصرة التي تتميز باستقلالياتها، وكبريائها، وسطوتها لتبدأ بعد ذلك ملامح الأنا المثالي بالارتسام والظهور مع تقدم العلاج باعتباره تكويناً متميزاً على المثل الأعلى للأنا⁽¹⁾.

هكذا صنف الناقد، الأساس النفسي الذي أرتكز عليه الروائي، في بنائه السيكولوجي لشخصياته، وعزم على تحليلها وفق هذا المنظور، خاصة وأن "حنامينا" كان عارفاً بمبادئ التحليل النفسي أثناء تأليفه لهذه الأعمال، وجعل مثال الأنا يتشكل بتماهي أنا الطفل مع من يهابهم من الأشخاص ويخشى انتقامهم (الأب وبدائله)، بينما يشكل الأنا المثالي بتماهي أنا الطفل مع من يحبهم ويفترض بهم كلية القدرة (الأم والشخصيات البطولية شبه الخرافية).

يتقدم الناقد إذن، في القسم التطبيقي من مشروعه لتحليل أعمال الروائي، وفي يده العقدة النفسية المشار إليها، ويميز إثر ذلك مرحلتين متفاوتتين في أعماله، المرحلة السردية والمرحلة الفنية، ويرد التفاوت بينهما إلى تغيير طراً على جدلية العلاقة بين الشعور واللاشعور في عملية الإبداع الفني عند الروائي.

أكد "جورج طرابيشي" مسار "حنامينا"، فيرى أن في مرحلة السردية -السابقة زمنًا- لم يمتلك فيها الروائي الأسلوب المميز، لأن مبدأ الواقع هو الذي كان المسيطر على هذه المرحلة، ولم يكن لمبدأ اللذة دخل كبير فيها، والبطلان اللذان يمثلان هذه المرحلة أحسن تمثيل هما "فارس" و"فياض" وهما الشخصيتان الرئيسيتان في "المصاييح الزرق" و"التلج يأتي من النافذة"، وكان في صراعهما مع الرجولة ممثلين لأنا أعلى

1- ينظر جان لابلاش و.ج.ب بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص 117

قوي وصارم، فلم يترك لهما من خيار غير التضحية والشهادة، لأنهما يواجهان باستمرار رجولة قوية في مقابل ضعف رجولتهما⁽¹⁾.

لا تصور "المصاييح الزرق" بطلها "فارس" -كما يقول الناقد- إلا بوصفه "فارس الصغير" الإبن الصغير، بل الجرو الصغير للعلاق الكبير الذي كان أبوه "أبو فارس"، "ففارس" لا هوية له ولا كنية سوى أنه "ابن أبي فارس"، و"فارس" كان أعقل من النساء، ولا يتهيب شيئاً كتهيبه من ولوج علم الرجال، و"فارس" كان يحب طفولته، ويصر على أن يبقى الولد الحبيب لأمه -لا لأبيه- حتى ولو اضطر إلى أن ينفي نفسه بنفسه، بفعل انتحار معنوي، من عالم الرجولة والرجال الذي وجد نفسه مكرها، بفعل البيولوجيا والإيديولوجيا معا، على احتلال مكان له تحت شمس الضارة⁽²⁾.

قدم "جورج طرابيشي" المبرر الواقعي للبطل "فارس"، والذي يمنعه من اقتحام عالم الرجال، ومضاهاة والده في رجولته، بل ومنافسته إن اقتضى الأمر، ووجد أن حضور الأم الطيبة هو الذي منع هذا الانتماء، بل هو ما زاده حبا في النكوص إلى مراحل الطفولة الأولى، أين يختبئ في أحضان أمه.

وبالتضاد مع أب متعلق ومفرط الرجولة، ترسم لها ثنائية "الثلج يأتي من النافذة"، صورة ابن قيض له أن يرى النور وحيدا، فربته أمه تربية نساء، فكان ولدا هشاً رقيق الجسم، وما زاده انطواء على نفسه، هو خجله الشديد من البنات، ومثل البنات يلزم البيت، ولم تكن حياته لتختلف عن حياة أخواته البنات، إلا أن كان مطالباً ونزولا عند إرادة الأب وإيديولوجيا المجتمع الأبوي بأن يصير رجلاً⁽³⁾.

1- ينظر: جورج طرابيشي، الرجولة وإيديولوجيا الرجولة، ص 77.

2- ينظر: جورج طرابيشي، الروائي وبطله، ص 14.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 14.

توصل "جورج طرابيشي" إلى تحليل شخصية "فارس" ووجد أن هذا الفتى اثنان لا واحد، هو ومرتاته، ومرتاة "فارس" هي والده، إذ يصفه بالعملاق، له احتكار الرجولة، ولغيره رخصة الأنوثة، وقد أحدث في نفس "فارس" خوف شديد ومضاعف، فخوفه الأول يكمن في كل ما سيقترضه منه تنفيذ وصية الرجولة التي أوصاه بها والده، والثاني فهو خوفه من أن يعلم أبوه أنه خائف، وفي مجتمع أبوي كمجتمع الحي الذي تدور فيه أحداث "المصابيح الزرق"، يتحول جميع الرجال الذين يستأهلون هذا الاسم إلى بدائل للأب، وتسود الإيديولوجيا الجنسية سيادة ملكية⁽¹⁾.

بعد التأرجح الحاصل بين الرجولة وانعدام الرجولة -حتى لا يقال الأنوثة- شق "فارس" طريقه إلى هذا العالم المحفوف بالمخاطر، فلم يعد ير صورته هذه المرة في مرآة نفسه، كما عكستها له مرآة الآخرين، والسبب في ذلك هو تعرفه على جسد المرأة فكانت سببا أساسيا في إثارة اللذة في "فارس" الذي أراد أن يتذوق طعم الجنس، كما يفعل كل الرجال، وهذا ما يجعل المجال مفتوحا ليميز الناقد بين الرجولة المعنوية، والرجولة المتعنية أو الجنسية، إلا أنه توصل إلى نتيجة مؤداها أن «الرجولة التي تتشكل، كما لدى الفارس، تلبية لنداءات الأنا الأعلى صارم ومتضخم، هي على الدوام تقريبا معنوية أكثر منها جنسية»⁽²⁾.

استبد بـ"فارس" في "المصابيح الزرق" الأنا الأعلى، في صورة والد محتكر للرجولة كلها، وكان عليه أن يثبت رجولته من خلال صراعه ضد رجولة الرجال، ورجولة أبيه بالتحديد، أما "فياض" في "الثلج يأتي من النافذة"، فيواجه الرجولة في مستويات ثلاثة هي:

1- ينظر جورج طرابيشي، الرجولة وإيديولوجيا الرجولة، ص 82، 83، 84.

2- المرجع السابق، ص 87.

- 1- رجولة أبيه، خاصة وأن الصورة التي يطالعنا بها والده ليست صورة أب بقدر ما هي صورة رجل أعلى.
- 2- رجولة بدائل من الأب.
- 3- علاقته مع الرجولة بمفهومها الواسع.

إن روايات السيرة الذاتية التي قدمها الروائي، تقدم صورة مختلفة، هي صورة التقزم البنيوي، «وربما كانت واحدة من السمات الأكثر تميزاً لروايات "حنامينا"، انقسامها إلى روايات آباء عمالقة، وروايات أبناء أقزام أو أشباه أقزام»⁽¹⁾. إلا أن شخصية الأبناء بدت مائعة لينة ولا تمت بصلة لمفهوم السلطة الأبوية، وما يمكن أن تشكله من رمزية القوة والتضحية، وجملة الصفات المتواضعة لقيمة الرجولة، وهذا حتى بعد أن صار الأبناء آباء بقيت تلك الملامح مميزة لشخصياتهم، فهم آباء حقيقيون تاريخيون لا تربطهم أي صلة بالصورة الخارقة المثالية والرمزية للأب في الروايات التخيلية، ومثل هذا النموذج كل من "فارس" و"فياض".

خلص "طرابيشي" في هذه الحالة إلى أن مثال الأنا، والأنا المثالي الذي يمثله بطلا "الثلج يأتي من النافذة" و"المصاييح الزرق"، قد تحولاً إلى مبدأ الواقع واللذة، الذي ارسى دعائمه "فرويد" وبالتالي سيمارسان وجودهما على مستوى الشعور واللاشعور الذي بنى الروائي شخصياته، لاسيما الرئيسية منها، على ما يرمزان له من تكثيف لحالات واعية ولا واعية، كبنت منذ أمد بعيد. هذا عن المرحلة الأولى.

تحقق المرحلة الثانية وخلافاً لسابقتها، رقى في الأسلوب الروائي، كما أكد ذلك "طرابيشي"، يعود في الأصل إلى صدور الأعمال الروائية عند مبدأ اللذة أيضاً، والذي يعرف مباشرة من اللاشعور، وقد توصل عبر هذا الإجراء إلى نتيجة مفادها أن

1- جورج طرابيشي، الروائي وبطله، ص 13.

النصوص الروائية التخيلية ترسم لنا صورة الأب الرمزي المتعلق والمؤمّل، وممثّلة تحديداً في شخصية "الطروسي" في "الشوارع والعاصفة" و"صالح حزم" بطل ثلاثية "حكاية بحار" وشخصية "زكريا المرسلني" بطل رواية "الياطر".

إن المنهج الذي اتبعه "جورج طرابيشي" يتقاطع تماماً مع ما نادى به "شارل مورون" مؤسس النقد النفسي، حيث ينفي "مورون" الطابع الكلاسيكي للأدب، فالتحليل النفسي للأعمال الإبداعية ليس كما قدمها "فرويد"، تحكمها قوانين التشخيص الطبي، وبالتالي فالأديب في نظر الفرويديين شخص مريض، وإنتاجه ما هو إلا وثيقة لنوع مرضه وأعراضه. كما رأى أم مهمة النقد الأساسية هي تسليط الضوء على العمل الأدبي نفسه، حتى أنه وضع أداة التحليل النفسي في خدمة النقد ليتحول في النهاية إلى ضرورة في إجراءاته النقدي.

اتبع الناقد "طرابيشي" المسار نفسه الذي انتهجه "شارل مورون" ودراساته السابقة، وما سيتلوها، تثبت صحة هذا التصور، فهو يهتم بالنص الأدبي ذاته دون أن يقم حياة الأديب الشخصية -عدا روايات السيرة الذاتية التي تتطلب ذلك تلقائياً-، ومع ذلك يستند إلى الطرح الفرويدي، لإبراز بعض العقد والأمراض المرضية الناتجة عن خلل ما، سواء أكان بيولوجي، أو حتى سلوكي سببه حدوث رضة في أي مرحلة من مراحل حياة المريض.

يعرض "مورون" في أطروحاته من الاستعارات الملحة (الملازمة) إلى الأسطورة الشخصية، المراحل الأساسية لمنهجه:

1- ممارسة المطابقات Superpositions: تسمح المطابقات ببناء العمل

الأدبي حول شبكات من التداخيات غير القصصية التي تتواتر في النص الأدبي، ويدعو "مورون" في هذه المرحلة القارئ إلى أن لا ينظر إلى دراساته النقدية، على أنها تحليلي

نفسى للأدب، بل هو توسيع للنقد الأدبي الشائع، وأنها محاولة لحل الصراع القائم بين النقد الأدبي والتحليل النفسي للأدب⁽¹⁾.

2- التشكيلات التصويرية والمواقف الدرامية: خاصة في ارتباطها بالإنتاج

الهوامي و"مورون" يلتقط شبكة من الصور الثابتة، والحالات النفسية التي يبدو وكأنها تتكرر من عمل فني إلى آخر وتخترق المنطقة النثرية للمؤلفات، وعلاوة عن ذلك فهو يصرح بأن كل صورة بلاغية تكون واعية، والفكر الذي يعقدها يكون كذلك بشكل أقل بكثير⁽²⁾.

3- الأسطورة الشخصية: ويتحقق هذا العنصر، من خلال تكون وتطور

الأسطورة الشخصية التي ترمز إلى الشخصية اللاواعية وتاريخها، خاصة وقد لاحظ "مورون" في سياق عمله حضور تيمات *Thèmes* بعينها في آثار كل مبدع، وهي تيمات تتكرر بشكل منتظم في آثارهم، بل تلح على الأديب إلحاحاً حتى يجسدها في إبداعه، غير أنها تتداعى بشكل غير واع ولهذا لا يكاد "مورون" يشك في «أن كل أديب يحمل بين ثناياه آثار طفولته المبكرة في أسطوره الشخصية»⁽³⁾.

4- دراسة معطيات السيرة الذاتية: التي تساعد على التحقق من التأويل، لكنها

لا تأخذ أهميتها ومعناها إلا من خلال قراءة النصوص⁽⁴⁾.

استناداً للمفارقة القائمة بين التحليل الشخصي والنقد النفسي، قدم "طرابيشي" مجموعة من المباحث التي تستثمر قضايا التحليل النفسي لجعلها في خدمة نقده النفسي، فقدم مجموعة من المفاهيم "كالمثلث الأوديبي"، و"التماهي البنيوي" و"الرواية العائلية" و"العقدة النووية" و"الإيروسية الفموية"، ومفاهيم أخرى تتعلق بمكونات

1- ينظر: أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص 25.

2- ينظر: مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 101.

3- محمد أديوان: النص والمنهج، ص 87.

4- ينظر: مجموعة من المؤلفين، مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي، ص 81.

الشخصية، وقد تم توظيف التصورات السابقة في البحث عن طبيعة العلاقات القائمة بين الشخصيات المختلفة، من حيث ربط مسيرتها وسيرتها وخصائصها النفسية وطبيعة سلوكياتها.

ركز الناقد هنا على شخصية الراوي بالنسبة لروايات السيرة الذاتية وتم التركيز أيضاً على البطل الروائي، وهو ما يجعل الدراسة النفسية تبحث في لا وعي الشخصية الرئيسية وبنيتها النفسية دون أن تتناول بالدراسة والإسقاط الخارجي شخصية المؤلف وحياته.

لا وعي البطل ولاوعي النص أو التحول من الروائي إلى الراوي:

من خلال ما سبق، وانطلاقاً من الأطروحات التي قدمها "مورون" عكف "طرابيشي" على تحليل روايات "حنامينا" واستخرج مجموعة من المتطابقات، والمواقف الدرامية التي تتم على أن الروائي كانت تؤرقه قضية هامة ومحرجة وهي قضية الرجولة، التي عانى هو منها نفسه، إذ وصف حالته في روايات السيرة الذاتية وعانى منها أبطاله في الروايات التخيلية.

"الطروسي" في "الشراع والعاصفة" و"المرسلي" في "الياطر" و"سعيد حزم" في حكاية "بحار" هم أبطال تتجسد فيهم الرجولة القوية التي يفترضها صاحب الجلالة، الطفل بنفسه، من خلال التماهي البطولي مع كبار الشخصيات في التاريخ أو في الحياة العامة، ولم يكن من العسير على "طرابيشي" أن يستشف الصلة بين أبطال كل من الحلقتين، فهم وجهان لعملة واحدة. فالمازوشي نرجسي ولكنه لا يجب ذاته⁽¹⁾.

تجاوز الناقد في هذه الحالة مصطلحات التحليل النفسي وعلم النفس، والتفت إلى الأنطولوجيا، حيث بين أن العلاقة بين أبطال الحلقة الأولى، وأبطال الحلقة الثانية هي

1- ينظر جورج طرابيشي، الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، ص 77.

كعلاقة نقص الكينونة بفيض الكينونة، فـ"فارس" و"فياض" (بطلا روايات السيرة الذاتية)، يناضلان في سبيل أن يكونا، أما "الطروسي" و"المرسنلي" و"سعيد حزوم" (أبطال الروايات التخيلية) فوجودهم من امتلائه أبدا يفيض على ما حوله، والآخرين لا ينشدون مثلاً أعلى لأنهم هم هذا المثل العليا.

أما "فارس" و"فياض" و"الإبن" في "الشمس في يوم غائب" - والجدير بالذكر أن بطل هذه الرواية يقدمه الروائي على مستوى واقعي ورمزي وميتولوجي معاً -، تجسيدا لمثل هذا البطل الواحد الذي قاتل في سبيل القيمة فحقت له الظفر بالذلة - فلا معنى لحياتهم إلا بقدر ما يجاهدون في سبيل المثل الأعلى، المسؤول وحده بأن يقلب شعورهم بالخواء إحساساً بالامتلاء. إنهم بعبارة دقيقة، الجرح النفسي مجسداً.

يعود القاسم المشترك بين هؤلاء الأبطال جميعاً وفي المرحلتين معاً، إلى صدورهم عن رغبة واحدة هي "عبادة الرجولة"، سواء في صراعهم المازوخي ضدها، أم في تحقيقهم النرجسي لها، أم في هجائهم للمرأة في مرحلة تالية، ثم في خوفهم من الأنوثة، ومن هنا كان التغني بالرجولة هو الطريق الذي سلكه الروائي لتصريف الميل الأنثوي في نفسيته، وهذا ما جعل "طرابيشي" يصنف هذه الأعمال «ضمن عظمة الإنسان الأخلاقية، ومن ثم عظمة الفنان الجمالية»⁽¹⁾.

اعتبر "جورج طرابيشي" الروائي "حنامينا" من الروائيين الذين شقوا لأنفسهم طريق التألق الفني والتميز الجمالي، خاصة أنه استوفى أغلب عناصر التحليل النفسي أثناء إبداعه، إلا أن هذا الإطار لم يجعل الناقد ينقاد وراء هذه الأعمال الفنية، دون التمحيص في بعض الجوانب التي غفل عنها "حنامينا"، وجعلت رواياته تشكو من عيوب فنية كثيرة، ولكنها تبقى مع ذلك من روائع الأدب القصصي الحديث.

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 279.

المشروع البنيوي للتماهي (*):

إن الأب المؤمئل، المعملق والمخذ هو الذي سيأخذ بطل "حكاية بحار" للتماهي معه، وليطابقه في الهوية مطابقة النسخة للأصل، والناقد في هذه الرواية، فضل تقسيم هذا العمل إلى مقطعات، تكشف للقارئ في جمالية يتجاوز فيها الروائي في كل مرة نفسه، روعة كل قطعة على حده. وأول ما لمح الناقد هنا، وموازة مع ما كان ظاهرا في الروايات السابقة، هو أن هذا البطل بنويا متعينا مصيره تعينا تاما بقدره، ومن هنا كانت بداية التحليل الرجولي لهذا الفن الشغوف بولوج هذا العالم وكشفه لوجوده مع الرجال.

التماهي Identification:

يقول "بيلاغرونبرجر": «الطفل يريد أن يفعل مثل أبيه، بل أحسن منه، يريد أن يتجاوزه، وتلك هي عقدة أوديب الأصلية، ولكن أليس أن يفعل مثل الأب معناه أن يخضع له؟ وتلك هي عقدة أوديب المعكوسة»⁽¹⁾.

من الوقائع الفرعية في "حكاية بحار"، ومقارنة مع المقولة السابقة، يجد الناقد "طرابيشي" أن عقدة أوديب هنا تأخذ شكلا آخر، بل وعكسيا لما هو متعارف عليه، فـ"سعيد حزم" يريد أن يكون رجلا مثل أبيه، لا أن يفوق أباه، وبالتالي ستحقق

*- استخدم فرويد هذا المصطلح لأول مرة عام 1899، إذ قال أن التماهي هو التعبير المبكر عن الرابطة العاطفية مع شخص آخر، فيتماهى الفرد مع شخص آخر كمثل الذات بوصفه شخصا يريد أن يكونه، أكثر مما يريد أن يمتلكه، وهو يذكر الأصل الطفولي لعملية التماهي، ويفترض أن هذا الأصل الطفولي هو الذي يفسر بقاءها على مستوى اللاوعي، وقوتها كعامل تحفيزي وتظاهراتها اللاعقلانية والنكوصية، في بعض الأحيان، ولكن التماهي بالنسبة إليه ليس مجرد محاكاة، بل هو بالأحرى تمثل يستند إلى سلسلة سببية متشابهة.

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 279.

علاقة التبعية بكل مقوماتها في ثلاثية "حكاية بحار" من قبيل "كل ما صنعه الأب أمانة في عنق الابن"⁽¹⁾. وهذا الخضوع هو ما أراد الناقد إبرازه في ظل الكينونة واللاكينونة.

توصل "طرابيشي" إلى علاقة جديدة تجمع بين "صالح حزوم" (الأب) و"سعيد حزم" الابن، ولكنها علاقة من نوع آخر ربطها بالكينونة، فيذهب في قوله، إلى أن علاقة الابوة هنا علاقة عصب لا علاقة رحم، وبالتالي فإن الكينونة على مثال الأب، ولا سيما في شرط التقابل الضدي بين التعلق الأبوي والتقزم البنوي، ليست تحصيل حاصل بقدر ما هي برنامج عمل؛ ليست حقيقة واقعة سلفا بقدر ما هي مشروع مستقبلي، وبكلمة واحدة إنها ليست كينونة، بل وجوب كينونة⁽²⁾.

وجوب الكينونة هنا يعني بالضرورة التماهي المطلق مع الكينونة الأبوية، وسيعمل الابن جاهدا حتى يتقمص ملامح الأب كاملة، ليفوز بتلك الهوية المضمون بها عليه، وحتى يجعل من عمره مراكمة لشواهد مبنية على رجولة لم تتهاون مرة واحدة، في تطبيق ما يمليه عليه أي بند في دستور الرجولة.

ساق الناقد مجموعة من الشواهد الرجولية، التي طالما جرت على لسان "سعيد حزوم" ليتوصل إلى نتائج هامة في هذا القول الحاصل في حياة "الإبن"، والذي نتج عنه قلق، لا شعوري مبالغ فيه، كما قام "طرابيشي" بمقارنة بين أبطال روايات "حنامينا"، حول هاجس القلق المفرط وبين قلق "سعيد حزوم" غير المبرر، وهذه بعض الجمل التي كثيرا ما تتردد على لسان "سعيد"

- «كما والدي صالح حزوم، وكان علي، كما استقر في ذهني، أن أكون مثله».

«سيقول الناس: كان بحارا وخلف بحارا، وسأكون أنا الذي من صلبه، سيرة متممة لسيرته، وصورة شابة من صورته في كهولته».

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، ص 134.

2- جورج طرابيشي: الروائي وبطله، ص 46.

- «كنت مفتونا بوالدي، وأريد أن أصبح بحارا مثله».
- «كنت مفتونا به، مفتونا بما أسمع من حكاياه، والآن صار مثلاً أحتذيه، غدا بطلا أقيس بعالمه كل عالم مقبل».
- «تخيلت نفسي... وقد كبرت، صرت شابا، صرت رجلا، صرت بحارات، أنا سعيد حزوم ابن صالح حزوم... أكون بذلك لائقا بالاسم الذي أعطانيه، خليفة بالبنوة التي اكتسبتها».
- «لن أكون أقل من والدي... سيعرف الجميع بأنني سعيد حزوم... ابن صالح حزوم».
- «والدي كان كذلك، وأنا مثله، يجب أن أكون مثله... أمشي في دربه، أكافح مثله».
- «من اليوم سأكون خليفة والدي، سأبرهن على أنني من صلبه... جديرا بالاسم الذي أحمله».
- «كان هو أنا، كان في ذاتي... كان عائلتي، كان معلمي ومثلي الأعلى».
- «أنا هنا امتداد له، من أكون لولاه؟ من هو سعيد حزوم دون صالح حزوم؟».

هذه الشواهد، وكما يرى الناقد هي جزء كبير من سيرة "سعيد حزوم"، وقارئ هذه السيرة لا يملك أن يدفع عنه شعورا إزاء هذه التقلبات الوجدانية، العنيفة في الموقف المثالي الأبوي، بأن ثمة خلا ما قد وقع، لا في آلية التماهي النفسية فقط، ولكن في الوسيلة الصحية أيضا باعتبارها من الوسائل المتاحة للأنا الطفلي المستعملة لإنضاج نفسه ولاكتساب الهوية الشخصية الراشدة، إلا أن القرائن السابقة تهض دليلا،

أو شبه دليل على أن التماهي مع المثال الأبوي عند "سعيد"، هو بالأحرى من طبيعة مرضية⁽¹⁾.

إن التماهي المبكر للطفولة، والذي صنف الناقد من خلاله حالة "سعيد" قابلة للتجاوز، ولكن ليس في حالة الإبن "سعيد" الذي يطمح إلى الدمج، خاصة وأنه تقمص شخصية الأب في مرحلة مبكرة من العمر، أي لحظة تشكل الأنا الطفلي، حيث يكون منفتحا على كل جديد، قادر على أن يجعل منه جزءا من حياته، ولا يتحقق له الرضا إلا من خلاله. "فسعيد حزوم" لا يحيا إلا إذا كان "صالح حزوم" حي، ولا يعترف برجولته إلا إذا كانت رجولة أبيه.

من ناحية أخرى، ومن أكثر ما لفت انتباه الناقد في البناء الدرامي والنفسي، خاصة لـ "وحش البحر" الذي كانه "سعيد حزوم" وراثة عن أبيه "صالح حزوم"، هو قلقه البعيد الغور، وهو عند عتبة الخمسين، على رجولة بدأت بالتحول عن الهكولة إلى الشيخوخة، وهذا القلق، رغم فارق الزمن والأجواء، يكاد لا يتميز في شيء عن قلق "فارس" في "المصابيح الزرق" وقلق "فياض" في "الثلج يأتي من النافذة".

وقف "طرابيشي" على سر هذا القلق، وبحث عن مسوغات له، بالمقارنة مع "فارس" و"فياض" من خلال تحليله لهما، رأى أنه ما قد يبدو مفهوما في حالة "فارس" الذي لم يتجاوز العشرين و"فياض" الذي لم يتعد الثلاثين، لا يبدو مفهوما على الإطلاق في حالة "سعيد حزوم" الذي أطل على العقد السادس من العمر، والسبب في ذلك أن "فارس" و"فياض" كانت تمتد أمامهما الحياة بكاملها ليضعنا نفسيهما على محك التجربة وليقدما إلى نفسيهما البراهين التي تطلبها نفسيهما⁽²⁾.

1- ينظر: المرجع السابق، ص 48.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 137.

أما "سعيد حزوم" فيعاني من أكثر من قلقهما، لأن حياته، أو شطرها الأكبر صارت وراءه، بالرغم من أنه عاش حياة الرجال الثائرين، وهو ما ولد له القلق الشديد، فحياة والده انقضت وحياته أيضا ستتقضي، وكأن "حكاية بحار" بهذا الشكل تقيم حاجزا بين السلالتين، فسيرة حياة "سعيد حزوم" سيرة ابن أبدي، كتب عليه ألا يتحول عن النبوة إلى الأبوة حتى ولو جاز خمسين من الأعوام، «فالرجولة وصية من الأب للابن أكثر منها ميراثا، وقد لا تكون حياة إنسان بكاملها كافية للقيام بعبئها»⁽¹⁾.

ما ولد الشعور بالنقص في نفس "سعيد حزوم" كان إحساسه المفرط بأنه خذل والده، ولم يعمل بوصيته، بل و لم يحافظ على إرثه، خاصة عندما غرق والده ولم يستطع "سعيد" إنقاذه، وفشله هذا لم يكرس فقط إحباط حلمه في أن يكون خليفة والده، بل يكرس أيضا قساوة ذلك الوالد الذي لن تدركه، حتى في ساعة مماته رافة الأب بالابن،، وهذا ما جعله يقر بأن حياته ما كانت سلسلة من الوقائع القذرة بما يستأهل أن ينزل اللعنات على نفسه وأن يتحول ثمار البطولة حول رأسه على شوك، و"طرابيشي" يرد كل الحالات الشعورية واللاشعورية التي أحدثت خلا كبيرا في نفسية "سعيد" إلى صورة من صور الجلد المازوخي للذات التي لم تستطع إكمال مشوار الأب البطولي⁽²⁾.

لم يكن التماهي لينجح مع "سعيد حزوم"، فقد فشل في أداء هذه المهمة، وأصبح يرى نفسه في مرآة مكسورة هي مرآة تماهية الفاشل مع أبيه، وأضحى زمنه هو زمن النقص في حياة أبيه كما في مماته.

1- المرجع السابق، ص 137.

2- المرجع نفسه، ص 56.

الدور والتمثيل:

البحث عن الأسطورة الذكرية:

يهدف "جورج طرابيشي" من خلال مساره النقدي الجديد، ودراسته النقدية حول أعمال الروائي "حنامينا" إلى تشريح القيم، بل الأساطير الذكورية لرواد مدرسة الرجولة، في الرواية، العربية، موظفا جميع الأداءات التي تحيل إلى عالم الرجال، خاصة الاستعراء الجسدي، والاستعراء النفسي، فعن طريقهما يختبر -الناقد- وبطل الرواية أيضا، إن كان جديرا به أن يكون رجلا.

"سعيد حزم" يشك في أنه سيصبح رجلا لضعفه وهشاشته، وشكه تحول إلى خوف شديد، خوف من أن يكون اللارجل، وفي هذه الحالة لا يبقى له خيار إلا أن يكون أنثى، ويرى الناقد أنه بقدر ما تقتزن الرغبة في التماهي الأنثوي، بخوف من هذا التماهي الأنثوي، وبقدر ما ينقلب الاستعراء الجسدي والمعنوي برسم ممثلي الأب الذين هم الرجال الآخرون إلى خوف من هؤلاء الرجال الآخرين، وبكلمة واحدة بقدر ما ينقلب موضوع الرغبة إلى مصدر للخوف... فإن هذا الخوف يخلق بدوره الحاجة إلى قلبه إلى ضده⁽¹⁾.

موضوع الرغبة، إذن هو ما توصل إليه الناقد من خلال تحليله للجانب السيكولوجي الذي يعاني منه "سعيد حزم"، والرغبة Désir كما في التحليل النفسي، وكما استعارها "جورج طرابيشي" من النظرية الفرويدية تعني أحد قطبي الصراع الدفاعي في المفهوم الدينامي الذي اقترحه "فرويد"، حيث تنزع الرغبة اللاواعية إلى أن تتحقق من خلال استرجاع الإشارات المرتبطة بتجارب الإشباع الأولي، تبعا لقوانين العملية الأولى. ولقد بين التحليل النفسي كيف تتواجد الرغبة في الأعراض على شكل

1- ينظر: المرجع السابق، ص 75.

تسوية على غرار نموذج الحلم⁽¹⁾، أي أن مفهوم الرغبة الفرويدي يخص بشكل انتقائي الرغبة اللاواعية المرتبطة بإشارات طفلية لا تمحى.

ربط الناقد بين المفهومين (أي الرغبة بالمفهوم الفرويدي)، والرغبة كما يجسدها "سعيد حزوم"، حيث وجد أن الصورة الذكورية لإدراك ما تبقى دائما مرتبطة مع الأثر الذكوري للإثارة المولدة لإشباع حاجة ما؛ وحين تبرز هذه الحاجة من جديد تحدث حركة نفسية ترمي إلى إعادة توظيف صورة الإدراك الذكورية. ولكن السؤال الذي ظل "طرابيشي" يطرحه حول حالة "سعيد حزوم" هو: هل يمكن استعادة وضعية الإشباع الأولي (الرغبة)؟ وهل يظهر الإدراك من جديد؟ أي هل ستتحقق الرغبة؟.

إن الصورة التي طالعنا بها الناقد، هي الصورة المكبرة للأب في وعي الإبن والتي تخفي شعورا على سعيد العقل الباطن بالانسحاق والتضاؤل الذاتي، فكأن الأب لا يكبر إلا بقدر ما يصغر الإبن، بل أن "سعيد حزوم" عندما يلوم أمه على سلبيتها تجاه أبيه، فكأنه يلوم نفسه -كما يرى طرابيشي- والعدوانية التي يظهرها على هذا النحو تجاه أمه عدوانية معكوسة، قلبت نحو الخارج وهو ما كان موجهها نحو الداخل، وبالتالي النتيجة التي وصل إليها الناقد هي: أن ما يكرهه "سعيد" في أمه وأيضا في ذاته، هو الموقف المؤنث إزاء الأب⁽²⁾.

رد "جورج طرابيشي" العداء الموجه للأم، والتأنيبات المتكررة إلى نزعة ذاتية تحمل في طياتها كل هذه الأحكام السلبية، فعملية التماهي (والتي يركز عليها الناقد كثيرا في تبريره لسلوكات سعيد) الوحيدة التي أنجزها "سعيد حزوم" بنجاح ليست تماهيه مع أبيه، وإنما مع أمه، وهذا طبعا على سعيد اللاشعور، وإن تماهيا من النوع

1- ينظر: جان لابلاش وج ب بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص 260.

2- ينظر: جورج طرابيشي، الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، ص 158.

المؤنث لا يبدو أن يطاله كبت شديد، يظهر في تقييم الرجولة إلى حد العبادة، وإنزالها منزلة المقدسات.

إن الكبت الذي عانى منه "سعيد حزوم" متلازم تماما مع فكرة اللاوعي، وهذا ما شخصه الناقد، إذا أن انشطار الأنا في هذه الحالة تم من خلال فعل قصدي، ذلك أن المحتويات المكبوتة تفلت من سيطرة الشخص وتكون محكومة، باعتبارها طائفة نفسية منفصلة، بقوانين خاصة بها (العمليات الأولية)، وهذه الوقائع تتكرر على سعيد رمزي حين يستسلم لمشهد البحر باعتباره أبا أكبر يعرف معنى الأبوة.

إن التماهي الإيجابي (والمذكر) مع الأب، والخضوع السلبي (والمؤنث) له يجدان في "حكاية بحار" تعبيرهما الرمزي، وعلى نحو جدلي على سعيد العلاقة بالبحر، فمن البداية يعلم بطل الرواية أن قدر البحار أن يتزوج البحر، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه ويطرحة الناقد هو: هل البحر مذكر أم مؤنث، هل هو رجل أم امرأة؟⁽¹⁾، وبين الرجل والمرأة بون كبير، أو بالأحرى بين الذكورة والأنوثة مسافة غير قابلة لتقليصها. فعضو الذكورة المثلث عالي التثمين لا يمكن أن يتعرض للزدرء والتغيير بفعل هاجس الخفاء.

عقدة الخفاء وتمظهراتها

عقدة الخفاء تعلن عن حضورها في تحليلات الناقد، وقد صاغ لها مجموعة من المبررات ليثبت أعراضها، فالخوف من المرأة ليس هو الخوف الوحيد الذي تفرزه عقدة الخفاء، ولكن الخوف الألف للخطر والأكثر دلالة على طبيعة المكبوت في هذه العقدة هو الخوف من الرجال، والناقد هنا لا يقصد الخوف الإيديولوجي والذي يتضمن مجموعة من الاحتمالات كخوف رجل من أن يفقد سمعته بين الرجال، ولا يقصد أيضا خوف "سعيد حزوم" من أن يكون امرأة بشاربين، أو أن يخون روح الرجولة التي

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 146.

ورثها له أبوه، ولكن الخوف الذي يتحدث عنه "طرابيشي" هو الخوف الجنسي لدى الرجال من الرجال⁽¹⁾.

الجنسية المثلية

يوظف الناقد النمط الجنسي المثلي في لاشعور "سعيد حزم" ويحاول التثبيت على خوفه من أن يتخذه الرجال، كما يتخذون المرأة موضوعاً جنسياً لهم. وتحت طبقات أكثر عمقا في اللاوعي توصل "طرابيشي" إلى أن الخوف الذي يعاني منه "سعيد" هو أن يريد هو نفسه أن يكون موضوعاً جنسياً للرجال الآخرين، وبما أن البنية الفيزيولوجية لكل رجل تحتوي على بعض الهرمونات الأنثوية، فإن "سعيد" يعاني من رهاب الاكتشاف، أي أن يكتشف سائر الرجال الشق المؤنث فيه، والذي يطغى على الشق الأكبر (الرجولة).

لقد بين "طرابيشي" الصراع النفسي الذي يعاني منه "سعيد حزم" تجاه رجولته المهددة بالزوال، وأراد من خلال تحليله، أن يقارن بين رجولة "سعيد حزم" الذي يخاف من أن يكون رغبة للرجال ويتأنت، وبين رجولة والده "صالح حزم" خارق الرجولة، يقدر على تأنيث الطبيعة، وعلى مضاجعة العاصفة، فما بالك بالتالي خلقت بطبيعتها أنثى.

والوضع نفسه وجده الناقد عند "الطروسي"، في "الشوارع والعاصفة"، أي قدم في هذا المجال نموذجاً أولياً، و"صالح حزم" من خلال علاقته بـ"كاترين الحلوة"، يعمق ويؤكد معنى الفحولة كما تتجلى من خلال علاقة "الطروسي" بـ"أم حسن"، فقد كان "صالح حزم" مثل "الطروسي"، من أنصار الشرك الجنسي فيما يتصل بالرجال،

1- ينظر: جورج طرابيشي: الروائي وبطله، ص 63.

ومن أنصار التوحيد فيما يتصل بالمرأة، فامرأة تكون له، لا تصبح لغيره، ولكنه من زاوية أخرى هو نفسه لا يمكن أن يكتفي بامرأة واحدة⁽¹⁾.

علاقة "الطروسي" بالبحر تكاد لا تختلف عن علاقته بالمرأة، وما تثيره هذه الأخيرة من شهوة عندما تستيقظ أنوثتها التي توقظ رجولة الرجل، فيصبح صراعه مع البحر الهائج يضاهي معركته مع جسد المرأة، فكما أن أسطورته كبحار نسجت يوم طوع عاصفة مربعة عظمى، من ذلك النوع من العواصف الذي لا يحدث إلا في المائة عام مرة، وقد لا يشهدها البحار عمره كله إلا مرة، كذلك فإن الأنثى التي كان عليه أن يطوعها في شخص من توقظ شهوته، كانت أنثى مربعة مغتلمة، من ذلك النوع الذي يتقن فن إغراء الرجال ودفعهم إلى الاقتتال للفوز بها، دون أن تخضع لواحد منهم⁽²⁾.

إن العلاقة التي أقامها الناقد بين البحر والمرأة، تدل على أن الروائي "حنامينا" كان له موقفا متميزا من حضور المرأة، و"حكاية بحار" تجسد هذا الموقف، خاصة وأن "طرابيشي" ومن خلال الغور في لا شعور أبطال الروائي، رأى أن الثلاثية تمارس خطاب عداء المرأة بعدوانية منفلة من عقالها إلى حد الابتذال. فصلاحيّة المرأة مخصصة للفراش، ولمتعة الجنس ولا تتعداهما، فكل ما فيها يرمز للخداع والمكر، فلا أمانة لجنس النساء.

بطل رواية "الشمس في يوم غائم" يعاني من انفصام طاقة الحب إلى تيارين اثنين متوازيين وغير قابلين للتلاقح، وقد أثر "طرابيشي" الخوض في مثل هذا الموضوع ليوضح اللبس الذي يمكن أن يكتنف تيار الحب بالمعنى الأفلاطوني، والغريزة الجنسية، والفتى في هذه الرواية ينتمي كما يقول "فرويد" إلى تلك الفئة من

1- يتظر: جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 150.

2- ينظر: المرجع السابق، ص 151.

الناس الذين يعانون من العقد الأموية، فهم «حيثما أحبوا ما اشتهوا، وحيثما اشتهوا ما استطاعوا أن يحبوا»¹.

يحب امرأة ويشتهي أخرى، هذه هي المعادلة التي أراد الناقد أن يجد لها مبررا نفسيا، خاصة وأنه بين العلاقة المتوترة بين الأم والإبن، ولاحظ التباس العلاقة بينهما، فالوالدة باعتبارها أما وامرأة معا، يعطي تمرد الإبن الرمزي بعدا ثالثا، وهو بلغة "آدلر" بعد "الاحتجاج الرجولي"، وهذا الفتى نفسه يقف من نفسه موقف المحلل النفسي، ويتكلم عن توزيع طاقته على الحب بدقة، وتمييز لا يقدر على مثلها غير الضاليع في علم السيكولوجيا البشرية.

يرمي "طرابيشي" في هذا التحليل للقول بأن "حنامينا" مطلع على أساسيات التحليل النفسي، وهذا ما جعل أحداث روايته تتسم بالمنطقية، فالحالات النفسية التي سبق وعرضها الناقد، كفيلة بأن تجعل من الروائي عالم نفس، عالج بحذر مسألة هامة، وهي كيف لرجل أن يحب امرأتان في الوقت ذاته، ولا يمكن لأي منهما أن تكون بديلا عن الأخرى. فالأولى تهيم روح الفتى وراء ابتسامتها، والثانية يصرخ فيها جسمه بنداء جنسي، فيريدهما معا ويحتاجهما معا.

إن القضية الأساسية والتي استأثرت اهتمام "جورج طرابيشي"، وشغلت حيزا هاما في كتابه "الروائي وبطله"، كانت قضية "سعيد حزوم" باعتبارها شخصية متأزمة من الناحية السيكولوجية، فالرجولة بالنسبة لهذا الفتى قادتته إلى إسقاطات لاواعية، تعدت مفهوم الرجولة إلى الشذوذ وممارسة الجنس بين الرجلين، وهذا التصور منشؤه طفولي، تم استحضاره في مراحل مشابهة لما قد صادف وأن تعرف عليه "سعيد حزوم" في مرحلة الطفولة الأولى سمعيا أم بصريا؛ وهذا ما جعل الناقد يبحث في أعماق لاوعي هذا الفتى ليستنتج ما يعاني منه "سعيد حزوم".

1- المرجع نفسه، ص 179.

يقول "جورج طرابيشي" في هذا الإجراء: «... مادمنا نلتزم بالمنهج التحليلي النفسي، وهو من جانب منه - لنقر بذلك - منهج بوليسي في البحث والتحري وتجميع الأدلة»⁽¹⁾.

تناول الناقد أزمة "سعيد حزوم" من باب الرجولة الجنسية، أو بالأحرى جنس الرجال، ويملك "طرابيشي" في ضوء هذه المسألة، دليلاً إضافياً على أن قوى العدوان الجنسي التي كان "سعيد حزوم" يعتقد أنها تتربص به في الخارج ما هي إلا إسقاط للعدوان المتمائل في الطبيعة الذي كان يشعر بأن عالمه الداخلي مسرح له من جانب حفزاته الغريزية التي يكاد زمامها يفلت من يديه، وتكاد باندفاعها تقتحم جميع حواجز الرقابة الواعية⁽²⁾.

رهاب اللواط في ظاهر الرواية هو الهاجس الذي يقلق "سعيد حزوم"، وهو خوف منطقي له ما يبرره في الرواية. أما "طرابيشي" فيذهب عكس ما هو ظاهر، ليكشف القناع على ما في نفس الفتى الذي يخدع نفسه. ففي المقطع الذي يتحدث فيه عن الغلمان الذين يأتون بالأولاد إلى الكهوف لارتكاب المنكر معهم، يتحدث أيضاً على نحو لا يخلو من الغموض والالتباس عن حقه في أن يصعد على السطح، وهنا تتناقض كامل، بين ما يخاف منه "سعيد" وبين ما يريد أن يكون، والحال أنه ما كان يصعد إلى سطح الكهف إلا لكي يعري جسمه ويعرضه لأشعة الشمس⁽³⁾.

اتخذ "سعيد حزوم" من جسمه موضوعاً نرجسياً وموضوعاً للإغراء، ويرى "طرابيشي" أن النص يقول إن الإغراء موجه "لعزيزة"، ولكن هنا يوضح الناقد أنه يخون النص نفسه، فـ"عزيزة" كانت تقطن هي الأخرى في أحد الكهوف، لا في الدور

1- جورج طرابيشي: الروائي وبطله، ص 66.

2- ينظر: المرجع السابق، ص 67.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 67.

العليا المطللة على أسطحها، إذن فـ"طرابيشي" يخرج بنتيجة موحية تماما وبتبادل إن كان الإغراء فعلا أم نصا؟.

ويقول في ذلك أنه لا يملك أن يجيب، ولا يبيح لنفسه أصلا أن يقول النص ما لا يقوله، ولكن يجوز له بالمقابل اسنادا إلى واقعة تعرية الفتى لجسمه وتترجسه به أن يقول، فيما يتعلق بالعدوان الكامن خطره بين صخور الكهوف إن "سعيد حزوم" المراهق ما كان يخطئ وهو يستشعر الخطر، ويحدث بأنه موضوع لطلب خارجي، لا لأن مثل هذا الطالب كان قائما فعلا فحسب، بل كذلك لأنه كان ثمة على مستوى الداخل عرض من جانب "سعيد حزوم" نفسه.

إن البعد النرجسي الذي شخص من خلاله "طرابيشي" حالة "سعيد حزوم" يرتبط تماما مع نزوات الأنا. و عندما أشار فرويد إلى هذه الفكرة، ربطها مع مجموعة من التصورات المحددة، وهي مجموعة يستخدم بصدها مفهوما جماعيا هو الأنا الذي يتركب بأشكال مختلفة تبعا لكل حالة، وذلك بشكل متناظر مع النزوات الجنسية التي تدخل نزوات الأنا في صراع معها، وهذا التعارض يبرز جيدا في حالة "سعيد حزوم" الذي يخاف من أن يتخذ الرجال كـرغبة للذة الجنسية، وبين الإغراء الذي يمارسه في الدور الأعلى من أسطح الكهف.

لم يكن نقد "طرابيشي" ليغير منهجه في معالجة رهاب اللواط، بل ورده إلى اكتشاف مبكر لهذه الصدمة، فبعودته إلى يقين النص، ومن خلال استشهاده بما أقره "سعيد حزوم" بوصفه رواية ثلاثية "حكاية بحار" وبطلها معا بأن فعل ذلك الشيء بين رجل ورجل يمكن أن يكون هو الآخر مصدر لذة، فقد توصل إلى أن المفارقة هنا ليست من علامات العدوان ذات الطبيعة السادية بالضرورة، ولكنه ما تجرأ على الجهر

بذلك إلا لقاء مخالفة فاضحة لأصول الرواية وخروج عل حدود دوره كراو⁽¹⁾. وهذه التقنية بالنسبة للناقد هي إخلال سافر ببنية السرد، وتغيير اعتسافي لضمير الراوي.

المشهد الابتدائي وعلاقته ببناء الشخصية

يورد "حنامينا" مشهدا سماعيا لعلاقة جنسية تجمع بين رجلين، وقد ترك مجرى الأحداث يفلت من عدسة ذاكرته، وأباح لنفسه أن يقتحم على "سيد الإسكندراني" وزميله على متن الباخرة، حجرته وضميره معا، وأن يستعير أذنيه لسمع ما لم يكن في مقدور أحد سواه أن يسمعه- وهذا ما جعل تقنية السرد تفقد توازنها- كما يرى "طرابيشي".

«وكانت الجدران بين قمرات البحارة، من الرقة بحيث لا تعزل الصوت، وعندما وضع سيد رأسه على وسادته، جاء صوت صراخ وغنج من القمرة المجاورة... أنصت بشيء من الإثارة... كان بحاران يتلاوطان... وكان الكلام واضحا تقريبا، وأحدهما يتأوه والآخر يزجره لكي يتحمل قليلا، بينما الآخر يطالبه بسرعة الخلاص... وسمع مصمصة القلب، وصوتا يقول: "أحبك، أشتهيك" ثم يأمر "تحرك قليلا، قليلا، أكثر... أكثر..." واشتد الهز... ثم همد كل شيء وأطلق سيد سبابا مقذعا، ونهض إلى دورة المياه»⁽²⁾.

لقد وظفت هذا المقطع لأوضح كيف أن الناقد سيطابق بينه وبين ما سمعه "سعيد حزوم" لأول مرة في حياته من مثل هذا المشهد، وقد تصوره في مرحلة طفولته الأولى أين كان يحتمي في أحضان أمه.

لقد استفاد "طرابيشي" من هذا التلفيق من وجهة النظر التحليلية النفسية -بالرغم من أنها أفقدت العمل الأدبي توازنه- وما يستدعي الانتباه هو الصورة السماعية التي

1- ينظر: المرجع السابق، ص 68

2- ينظر: المرجع السابق، ص 68.

يقدمها الروائي عما يمكن اعتباره مكافئاً لما يسمى في التحليل النفسي بالمشهد الابتدائي، أي مشهد جماع الوالدين، كما يراه أو يتخيله الابن، أو يفترضها استناداً إلى بعض المؤشرات، ومن ثم يتصورها هوامياً، ويؤول الطفل عادة هذه العلاقة على أنها فعل عنف من قبل الأب على الأم.

تقود التجربة التحليلية النفسية "طرابيشي"، وقبله "فرويد" إلى إعطاء أهمية متزايدة للمشهد الذي يجد الطفل فيه نفسه وهو يحضر عملية علاقات جنسية بين والديه، إنه عنصر ندر أن غاب عن كنز الهوامات اللاواعية التي يمكن اكتشافها عند كل العصائيين، كما عند كل أبناء الإنسان على الأغلب، إنه جزء لا يتجزأ مما أطلق عليه "فرويد" اسم الهوامات الأصلية، ولقد وصفت ملاحظة نكاح الوالدين باسم "المشهد الأصلي" في مقالة "رجل الذئب" عام 1918، ويسلط "فرويد" الضوء في هذه الحالة على عناصر متنوعة يفهم الطفل النكاح كاعتداء من الأب على الأم في علاقة سادو-مازوشية، كما أنه يثير الطفل جنسياً في الوقت ذاته الذي يشكل فيه سندا لقلق الخصاء، ويفسر ضمن إطار النظرية الجنسية الطفلية على أنه نكاح شرطي⁽¹⁾.

إن العدوان الحاصل على الأم من قبل الأب، على المستوى الهوامي الذي يتصوره الطفل، هو الذي عاد بـ "سعيد حزم" ونتيجة للمشهد السابق، إلى مشهد الاعتداء الجنسي على الفتى الصغير في السجن، والحال أن الناقد يعود إلى المشهد الابتدائي (الأصلي)، كما تقدمه السيرة الذاتية في "بقايا صور"، ليوضح أن تعلقه (فارس) قد تم هو الآخر بحاسة السمع، لا بحاسة البصر. يقول راوي "بقايا صور"، وهو يصف سماعيا المشهد الذي كان على حد تعبيره بالذات "غير مسموح لي بأن أراه".

1- ينظر: جون لابلاش وج ب بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص 481.

«تلك الليلة تعذبت أنا أيضا، كنت أنام في حضن والدتي، واستيقظت ليلا على همس وعراك وسط الظلمة، كتمت أنفاسي، سمعت صرخات مكبوتة متألّمة، متأففة، وتوسلا للخلاص بغير استجابة، وشتيمة من الوالد، تبتعتها حركات متواصلة، أثارتني، أشعلت نارا ونقمة في دمي. ثم سعل... وانقطعت الأصوات الخافتة، وغطتني الوالدة واحتضنتني ونمنا»⁽¹⁾.

توصل المؤلف وبحسه النقدي على أن هذا المشهد الابتدائي هو القلب أو الأصل الذي نسخ عنه مشهد القمرة، وما ذلك من حيث وحدة هوية الحاسة التي هما متعلقان بها فحسب، بل كذلك من حيث تشكيلهما المورفولوجي، ففي المشهد الأصلي كما في مشهد القمرة، ينقسم الشريكان، اللذان يفترض بهما في المجامعة الحبية أن يؤلفا جسدا واحدا انقساما حادا إلى شريك فاعل وآخر مفعول به⁽²⁾.

إن الرابطة التي تربط بين المشهدين السابقين، أسست نموذجا آخر لـ"طرابيشي" حتى يتوصل وفقه إلى ظاهرة نفسية أخرى، فهو يرى إن كان الشريكان يؤلفان زوجا، فهو الزوج السادي-المازوخي، وهذا المفهوم في التحليل النفسي يعني الألم الموجه للذات وللآخر، ويؤكد "فرويد" في هذين الانقلابين المتتاليين على دور التماهي بالآخر على المستوى الهوامي.

ففي المازوشية يحتل الأنا الفاتر هواميا موقعه السابق، ذلك الموقع الذي تخلق عنه الآن للشخص الغريب، كما أن في السادية يستمتع الفاعل مازوشيا أثناء إنزال الآلام بالآخرين من خلال التماهي مع الموضوع الذي يتعذب⁽³⁾، ويرى "فرويد" أن المازوشية السادية بمعناها الحقيقي الجنسي، تعقبهما مراحل سلبية تعود على كلا

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، ص 259.

2- ينظر: جورج طرابيشي، الروائي وبطله، ص 69.

3- ينظر ج لابلاش وج ب بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص 282.

الطرفين، ووضح في الطرف الآخر من هذا المفهوم، أن المرحلة المازوشية هي التي تعتبر فعلا المرحلة الأولى والأساسية.

ضم الناقد المفهوم السادي المازوشي وما يتعقبهما من مراحل، أي تحديدا الزوج الذي يطغى نموذجه في العلاقة الجنسية العائدة طبقا لمصطلحات التحليل النفسي إلى المرحلة الشرجية من تطور الليبيدو، وهي تبعا لـ"فرويد" المرحلة الثانية من هذا التطور، وتقع تقريبا ما بين عمر السنتين والأربع سنوات؛ تتميز هذه المرحلة بتنظيم الليبيدو تحت صدارة المنطقة الغلمية الشرجية، حيث تصطبغ علاقة الموضوع بالدلالات المرتبطة بوظيفة الإخراج (الطرد - الإمساك) وبالقيمة الرمزية للبراز، ويلاحظ خلالها تدعيم السادو-مازوشية في علاقتها مع نمو الضبط العضلي⁽¹⁾.

إن المفاهيم التي استند إليها "طرابيشي" في تفسيره لحالة الفتى النفسية، طابقت تماما ما كان مكبوتا في لاوعي البطل، ولم يسترجعه إلا لحظة عودة المشهد الأول، وإذا كان التصور الذهني الذي لزم ذاكرة الفتى في السفينة هو مشهد اللواط، أي مجامعة عن طريق الشرج، فإنه يملك قرينة استمد أصولها من القاموس الفرويدي، على أن المشهد الأصلي في غرفة الوالدين متعقل هو الآخر في وعيه رائيه -أو بالأحرى سامعه- الصغير وفق النموذج الشرجي للجماع.

يحلل "طرابيشي" هذه الواقعة بتحليل منطقي، فحين يقول الصبي إنه كان ينام في حضن والدته عندما استيقظ ليلا على همس وعراك وسط الظلمة، فهذا يعني أن مثل هذه الوضعية لا يمكن للأب أن يأتي الأم إلا من الخلف، وهذا الجماع لا يمكن أن يحتل مكانه في وعي الصبي إلا على أنه طراز شاذ من المجامعة، وهو بالضرورة فعل مؤلم.

1- ينظر: المرجع السابق، ص 470.

تحليل الناقد لهذه الحادثة، وجد تفسيراً آخر عند "سعيد حزوم"، فاكتشف أن اللواط يأخذ عنده معنى جديداً، وقبل أن يواصل عمله النقدي وضع مجموعة من الأسئلة حتى يتسنى له الولوج على لاشعور "سعيد" ويتوصل إلى موضوع الرغبة عنده وماهيتها، موظفاً تأويلات التحليل النفسي في كشفه عن سر الخوف والرغبة عند "سعيد حزوم"، خاصة وأنه رأى أن الفتى لا يعاني الخوف من الشيء، وإنما معاناته تتجسد في الخوف من الرغبة في الشيء.

إن التميز الذي أضفاه الناقد على هذه الحالة، هو تمييزه بين مصطلحات طالما أخطأ المحللون في استعمالها، وإن لم يذكر ذلك صراحة، فالرعب، والخوف، والقلق كلها مفاهيم يمكن إسقاطها على حالة "سعيد حزوم"، ولكن "طرابيشي" وجد أنها مختلفة تماماً من حيث المعنى، وهو يتجه في ذلك لما قال به "فرويد" في كتابه "ما فوق مبدأ اللذة" عام 1920 حيث اقترح التفريق بين هذه المصطلحات.

ما يهم "طرابيشي" في هذا التحليل هو الخوف الذي شخص به شعور الفتى، حيث يرى أن مصطلح القلق يشير إلى حالة تتصف بتوقع الخطر والاستعداد له، ولو كان مجهولاً، أما مصطلح الرعب، فهو يدل على الحالة الناشئة عن الوقوع في وضعية خطيرة، دون الاستعداد لها، وهو يؤكد على عامل المفاجأة، في حين يرى الخوف موضوعاً محدداً نخشاه، ولا يتعداه إلى موضوعات أخرى، إلا بقدر ما يخاف حدوثها له على نحو ما يسببه له موضوعه الأول⁽¹⁾.

اقترن موضوع الخوف مع الرغبة عند "سعيد حزوم"، ومردّه -كما يرى طرابيشي- وبالإحالة إلى المشهد الابتدائي، الرغبة في التماهي مع الأم الجنسية، والخوف من هذا التماهي ومن الرغبة فيه في آن معاً، ويقصد الناقد بالأم الجنسية، الأم بصفتها زوجة الأب وشريكة فراشه، كما تتعكس صورتها في مرآة المشهد الأصلي،

1- ينظر: المرجع السابق، ص 259.

الذي يحتكر الإبن امتياز رؤيته أو سماعه، أو تخيله مثلما يحتكر حق تأويله على الوجه الذي يحلو له، أو الذي يعتقد أنه هو المطابق لواقع الأشياء⁽¹⁾.

إن موضوع الرغبة الذي سيطر على الناقد في تحليله، يخص الرغبة اللاواعية المرتبطة بإشارات طفلية لا تمحى، وبما أن استخدام "فرويد" لمصطلح الرغبة لا يتسم دوما بالضبط الذي يصدر عن التعريف الشائع باعتبارها أحد قطبي الصراع الدفاعي، مما يجعله يتكلم عن رغبة في النوم، أو رغبة ما قبل واعية، حتى أنه يصيغ أحيانا مآل الصراع كنتسوية بين تحقيقين متعارضين للرغبة، يجد كل منهما منبعه في نظام نفسي مختلف، إلا أن الناقد آثر أن يأخذ برأي "جاك لاكان" رائد البنيوية السيكلوجية حول مفهوم للرغبة.

سعى "جاك لاكان" لإعادة محور الاكتشاف الفرويدي حول فكرة الرغبة التي يجعلها في مكان الصدارة في النظرية التحليلية، وكان عليه أن يميز فكرة الرغبة من هذا المنظور عن الأفكار الأخرى التي شاع و أن اختلطت معها مفاهيم أخرى من مثل الحاجة والطلب، و"طرابيشي" لم يقرن الحاجة والطلب بالرغبة، بل جعلها مفهوما مستقلا يختلف تماما عن المفهومين السابقين، وبالتالي فإن نظريته وافقت تماما ما جاء به "جاك لاكان" في هذا الشأن.

تولد الرغبة من البون الفاصل ما بين الحاجة والطلب، فهي غير قابلة لأن ترد إلى الحاجة المحضّة، لأنها ليست في جوهرها على علاقة بموضوع واقعي مستقل عن الشخص، بل تقيم علاقة مع الهوام — وهذا ما قال به طرابيشي — كما أنها غير قابلة لأن ترد إلى الطلب بمقدار ما ترمي إلى فرض ذاتها دون أن تأخذ في الحسبان لغة الآخر و لاوعيه، إنما هي تتطلب الاعتراف القاطع من قبله، وليس بتدخل من طرف ثان⁽²⁾.

1- ينظر: جورج طرابيشي،: الروائي وبطله، ص 69.

2- ينظر: جان لابلاش وج ب. بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص 261.

إن الالتقاء الحاصل بين المنظومة الفكرية لكل من "جاك لاكان" و"جورج طرابيشي" ينم عن استيعاب منهجي لقضايا النقد النفسي، من قبل الناقد، خاصة وأنه لم يأخذ بكل مصطلحات التحليل النفسي الفرويدي، على أنها ضرب من الصواب، وإنما أعمل فكره حتى ينتقي من هذا الجهاز المفاهيمي ما يتلاءم وتحليلاته، دون أن يقيد به في ذلك النظام الكلي لقضايا التحليل النفسي، والدليل على ذلك هو لجوئه إلى مستحدثات النقد النفسي، سواء كما جاء بها "شارل مورون" أو "جاك لاكان" أو "جان بيلمان نويل" الأهم بالنسبة له، هو الإجراء الصائب الذي لا يحمل التحليل ما لا طاقة له ولا يقول النص ما لا يقوله.

إن الاهتمام بالنص الأدبي، في المقام الأول هو منهج "جورج طرابيشي" الأكثر رصانة، واهتمامه بروايات "حنامينا" لهو دليل قاطع على هذا التوجه مما عدا روايات السيرة الذاتية - خاصة وأنه يستتطق لا شعور أبطالها، و"سعيد حزم" هو البطل المسيطر على ثلاثة أرباع كتابه "الروائي وبطله" من حيث أنه يمثل أغلب الحالات النفسية المتأزمة سواء على مستوى الوعي أو على مستوى اللاوعي؛ والناقد يورد هذه الحالات بدءا باكتشافه للمشهد الابتدائي بين الوالدين، مروراً بالتماهي مع الأم ووصولاً إلى تقمص لدور الرجل المتقزم الذي يلج عالم الجنس ويكون ندا لأقرانه.

إن المشهد الجنسي كما يتراءى لـ "سعيد حزام" جعل منه حافزا ليمارس هو الآخر حقه في التمتع بالنساء، ولا يهم كيف، المهم تحصيل اللذة، وقد أخرج الناقد هذه الحالة ضمن الاستيهام التفصيلي أو الجزئي الذي يجد معيناته على الصعيد النفسي، وهذا ما جعله يفرد لحادثة الاغتصاب، أو تخيل الاغتصاب مكانة هامة في تحليلاته.

مديح الاغتصاب

أ- الاستيهام القهري:

يرى "جورج طرابيشي" أن "سعيد حزوم" الذي قطع الخمسين، لا يتردد في أن يقدم إرادة المرأة للشيم على إرادتها للولوج، ولكن هذا الرجل نفسه لم يتردد، يوم كان فتى أو بحارا، دون الثلاثين، في أن يعكس المعادلة، وفي أن يصور المرأة، وكأن لا رغبة لها غير الرغبة في أن تولج، وهذا ما كان يقصد به الناقد بالاستيهام ذي الطبيعة النفسية القهرية، الذي بدلا من أن يآتمر بإمارة الروائي الشعورية بفرض قلبه عليه، ويقول برغم قلمه، ومن خلال قلمه، يغير ما أراد أن يقول، أو حتى بعكس ما أراد أن يقول⁽¹⁾.

حادثة الاغتصاب، كان بطلها "سعيد حزوم" الذي انقض على المرأة، كما ينفذ الحيوان على فريسته، ولم تفلت منه حتى حقق مأربه في أن ينهش اللحم الأبيض المثير للشبق، وهذه الواقعة دعوة صريحة ولا شعورية، في إعادة الأمور إلى نصابها، فالرجولة هي محور الحياة والموت معا، والقضيب هو السلاح الذي يشهره الرجل في وجه المرأة، ليذكرها بدونيتها لعدم امتلاكها لمثل هذا السلاح الذي يملكه فقط، الذكر باعتباره الكيان البشري النموذجي، الذي ينبغي للمرأة أن تقارن نفسها به، ولتدرك قصورها في ضوء عدم ملكيتها له.

قرأ "جورج طرابيشي" فعل الاغتصاب، كما يقرأ كل فعل اغتصاب، أي من حيث هو تعبير مكتمل عن العدوانية الذكرية في حالتها الأكثر تفعيلا، إذ في الوقت الذي تختزل فيه المرأة في مثل هذا الفعل إلى مجرد أنثى، بل إلى مجرد مهبل، فإن المغتصب الذكر يصل إلى ذروة النشوة والتمل والغيبوبة الرائعة... من خلال فعل

1- ينظر: جورج طرابيشي، الروائي وبطله، ص 94.

التماهي والتوحد الذي يستشعره بمحمل شخصية مع قضية، وهذا التفسير يحيل إلى ما أكد عليه "فرويد" حول ثنائية الذكورة والأنوثة، وما تحمله من دلالات مختلفة⁽¹⁾.

هذا الفعل المخل بالطابع البطولي، ولد إحساس إعجاب هائل بالذات، حدا بـ"سعيد حزم" إلى أن يروي تفاصيل المغامرة الشيقة لسامعيه من الرجال والنساء، من قافلة المستحمين في البحر، ولم يجد من داع للاعتذار عن شيء إلا عن كونه، أفاض في حديثه عن ما جرى بينه وبين المرأة المغتصبة، وهذا ينافي تماما أهم قانون من قوانين البطولة الرجالية، فالبطولة هي بالتعريف ما هو خارق للإنسانية، لا ما هو معادلها، وفعلة كالإغتصاب مذلة للنصف المؤنث من الإنسانية⁽²⁾.

صنف الناقد الشعور بالسعادة نتيجة لفعل مخل بالحياء ضمن الوهم المرضي، ففعل الإغتصاب كما صورته "سعيد حزم" من المنظور النفسي التحليلي الذي عمل "جورج طرابيشي" على إبرازه، يكتسي مزيد من الدلالة الذكورية ما دام فاعله لا يشعر بالحرج ولا الندم، موضوعا للتباهي والتبجح، وتوكيدا منه على فحولته وكليته قدرته الذكورية، فإن الفتى يتباهى، فضلا عن فعل الإغتصاب بحد ذاته بكونه قد أجبر المرأة المغتصبة على أن تعرف معه اللذة.

لم يجد المؤلف لفعل الإغتصاب من مسوغ، إلا برده إلى الحالة اللاواعية التي كان ينسج فيها "سعيد حزم" الخطوط العريضة لروايته، وتأسيسا لهذا الوهم الذكوري الكثير الشيوخ حول لذة المرأة المغتصبة، فإنه يحملها أيضا على أن تكافئه على فعل اغتصابها الذي عرفت بفضل معجزة اللذة التي لم تستشعرها مع غيره، بأن أهدته خاتما ثمينا، كامتنان له على منحها أكثر اللحظات سعادة.

1- ينظر: المرجع السابق، ص 96.

2- ينظر: جورج طرابيشي، الرجولة وإيديولوجيا الرجولة، في الرواية العربية، ص 144.

بحث "جورج طرابيشي" عن سبب تأليف "سعيد حزم" لمثل هذه المحادثة، ووجد أن وراء فعل الاغتصاب واقعة كانت مكبوتة منذ كان صغيراً، وبالتالي فقد أقام الناقد معادلة بين الاغتصاب، فعلاً أو استيهاماً، وبين المشهد الابتدائي، ورأى أن هذه المعادلة لا تستقيم إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار بادئ ذي بدء تغيير الفاعل، فالإبن هو بطل المشهد الاغتصابي بقدر ما هو الأب بطل المشهد الأصلي.

بمعنى آخر، ومن زاوية أخرى، وضح "طرابيشي" المعادلة بأن أفرد لكل طرف منها وظيفته، أي أنه يرى أن الاغتصاب هو مشهد ابتدائي تحول فيه الإبن من شاهد إلى فاعل، وكف على أن يكون متفرجاً بالنظر أو بالسمع أو بكلا الحاستين معاً، ليصير هو الممثل، وهنا أيضاً فالطفل يتطلع لأن يتبع خطأ والده، أو فحولة أبيه التي تشع يوم يولج امرأة، ليشكل في نهاية التحليل كل من الأب والإبن والمرأة (الأم) مثلاً أوديبياً من طراز آخر.

المشهد الاغتصابي والمثلث الأوديبى:

لا يلغي المشهد الاغتصابي المثلث الأوديبى، بل على العكس، فهو مثله مثل المشهد الابتدائي، يستمد كل معناه منه، ولكن على حين أن الإبن هو من يمثل في المشهد الأصلي الحد الثالث المرفوع، فإن الأب هو من يضطلع في المشهد الاغتصابي بهذا الدور السالب، فهو حاضر في المشهد الأخير بغيابه، تمام كما يكون الإبن الحاضر في المشهد الأصلي غائباً.

يوضح الناقد الفارق الجوهرى بين الحالتين، فعلى حين أن الإبن في المشهد الابتدائي شاهد عيان (أو سامع)، فإن الأب في المشهد الاغتصابى لا يعدو أن يكون شاهداً بالوساطة، فهو لا يرى أو يسمع إلا بعيني الإبن وأذنيه، ولا حضور له في مسرح الحدث أصلاً إلا بالاستحضار الذهني من خلال ذلك الوسيط الذي هو وعي الإبن.

إن مكانة الأم في كلا المشهدين، تحتل دور المغتصبة، وتبقى دورها ثابتاً، فهي في المشهد الاغتصابي كما في المشهد الابتدائي قاعدة المثلث الأوديبي وعامل اشتغاله وموضوع الرهان فيه⁽¹⁾.

وفي "بقايا صور" توصف العلاقة ذاتها وصفا بالغ السلبية، تختصره بدل الحب كلمة "الكره"، فبطل الرواية عندما يستشعر حدوث العلاقة الجنسية بين أمه وأبيه، يتخيل حدوث معركة في هذه الأثناء، ويصف الناقد هذه الحالة على أنها محض عقلنة شعورية، ومحض تأويل منطقي ودفاعي، غرضه صون الصورة البطولية للأم وتبرئتها، بأقل قدر من التكاليف، من رجس العلاقة الزوجية مع ذلك الأب الملوث، الخائب، الخاسر الذي لا يعدو كونه نفاية.

إن الحاجة (وليس الرغبة) على التأويل المنطقي، إلى العقلنة، هي التي جعلت البطل الأوديبي الصغير يؤكد لمرتين على التوالي، في وصفه للمشهد الابتدائي، أن ما يجري بين الوالد ووالدة في الخلوة هو عراك ومعركة، وأن موقف الوالدة في هذه المعركة دفاعي، بل إكراهي سواء أكانت الصرخات التي سمعها الأوديبي الصغير أو استوهمها هي فعلاً صرخات مكبوتة متألّمة أم لا، فإن جميع الصرخات التي تسمع في المشهد الأصلي تؤول في أغلب الحالات على أنها كذلك⁽²⁾.

يؤول الطفل المشهد الابتدائي على أنه فعل اعتداء من قبل الأب على الأم المخلوق الضعيف، المسلوب الإرادة، فالخضوع هو سمة الأم الوحيدة -كما في تصور الولد- التي تدخل في علاقة سالبة، أو حتى سادية مازوخية، ولكن هذا التأويل لا يقنع الأوديبي الصغير، وقد تدفعه نقمته وغضبه على هذه السلبية إزاء أمه، على المماهة بين أمه وبين تلك التي تلعب على الدوام في الفعل الجنسي دوراً سالباً.

1- ينظر: جورج طرابيشي، الروائي وبطله، ص 98.

2- ينظر: جورج طرابيشي، الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، ص 261.

وفي "القطاف" تتكرر الإشارة على أن الأم ما كانت تقي بحقوق الزوج، إلا على مضض وكره، وتوصف في آن معا بالقداسة، وبالبرودة الجنسية، على أن الحالة المزرية التي وصلت إليها الأم، كان سببها الوالد الأناني الذي استلب كل حقوقها، وأطفأ كل إحساس فيها⁽¹⁾.

يبقى الصراع الأوديبي قائماً بين الأطراف الثلاثة، الأب هو الطرف السلبي، المضطهد، خاصة تجاه الأم السلبية، وباختصار فإن المشهد الابتدائي، كما استنتج ذلك "طرابيشي"، مؤول في السيرة الذاتية على أنه هو نفسه مشهد اغتصابي تجبر فيه الأم على ممارسة الجنس برغم إرادتها، و على كره دائم منها.

وبالنسبة للمشهد الاغتصابي فإن لا شعور للطفل، يردد دائماً فكرة مفادها أن المدلول الحقيقي لفعل الاغتصاب يكمن في أن الإبن يمكن أن يكون شريكاً أكفاً من الأب للأم الجنسية.

وهنا تبرز فكرة "فرويد" حول حديثه عن الموضوع الجنسي الأول في حياة الطفل، أي أن الطفل يرغب في اتصال حميمي مع والدته، و"طرابيشي" بدأ تحليله من نهاية أحداث الرواية، ليصل إلى النظرة الأولى في التحليل النفسي (عقدة أوديب)، بمعناها الجنسي، ويلاحظ في تحليلاته أنه اهتم كثيراً بثلاثية "حكاية بحار"، واهتم أكثر بـ"سعيد حزم"، حتى أن أكثر استشهاداته كانت من طفولة هذا الفتى، إلى شبابه، وحتى كهولته، وهذا يعتبر الجانب المميز والمشوق في إبداعات "حنامينا" الذي اهتم كثيراً بعرض الجوانب السيكلوجية في أعماله، لاسيما "حكاية بحار" التي تصنف على أنها كتاب في علم النفس التحليلي بكل مقوماته، والعارف بأصول هذا المنهج لا يسعه القول إلا أن الروائي طبيب نفساني وليس بمبدع، والحال أن "طرابيشي" أيضاً وجد

1- ينظر: جورج طرابيشي، الروائي وبطله، ص 66.

ضالته عند بطل الثلاثية، الذي جسد الصراع النفسي الطفولي من أول مشهد استحضره في لاوعيه على الأقل.

استحضر "جورج طرابيشي" منهج "شارل مورون" في تعامله مع النصوص الإبداعية، وقد وجد في روايات "حنامينا" ولرواية "بدر زمانه" لـ "مبارك ربيع"، تحررا إلى حد غير قليل من وطأة الإكراهات الإيديولوجية العاملة تحت وطأة الوعي، والمرتبطة بطبيعة المرحلة التاريخية العربية، وأن تفتح على خزان اللاشعور، مع مراعاة قانون الجمالية الفنية، أي أن النص لا يخضع لتأويلات شخصية ترتبط بالمبدع وحياته.

من لا وعي الشخصية إلى لاوعي النص:

في مرحلة أخرى وفي هذه الدراسة استعان "جورج طرابيشي" بمنهج نقدي آخر لا يقل أهمية عن منهج "شارل مورون"، وهو ما جاء به "جون بيلمان نويل"، حول اللاوعي النصي، ويرى "نويل" أنه إذا كان "فرويد" يركز على الجانب اللاشعوري لحياة الإنسان، فهو في كتابه المرسوم بـ "نحو لاوعي النص" "vers l'inconccient du texte" يعمل على تحديد مسار للتحليل النفسي مختلف تماما لما دعا إليه "فرويد" حول حديثه عن لا شعور الكاتب، أو لا شعور الشخصية المتخيلة، وهو بذلك يعطي بديلا مقنعا في توجهه المحايد، إذ يتناول لا شعور النص بكل ما يحمله هذا المعنى بتماء بين النص والذات.

سمى "نويل" منهجه بـ "التحليل النصي" "textanalyse" ويعني بذلك أن النص له لا وعية الخاص، وهذا اللاوعي مشروط في ثنانيا النص الأدبي، ويتعذر على القارئ فهمه ما لم يأخذ بعين الاعتبار مسار التحليل النفسي،، كونه مجهودا يسعى إلى

خلق مطابقة وتمفصل بين نظرية اللاشعور ونظرية الجنسية، ونظرية الذات المتكلمة أو الكاتبة⁽¹⁾. وهذا ما جعله يتخذ موقفا يلغي فيه وجود الكاتب عند قراءة العمل الأدبي.

اعتبر "جون بيلمان نويل" التحليل الأدبي الفرويدي تحليلا بيوغرافيا، وانتقد أيضا منهج النقد النفساني لـ "شارل مورون"، لأنه ينتهي في نظره إلى وصل قراءتنا للنص بلاشعور الفرد المبدع، والبديل هو التحليل النصي الذي يلعب فيه مفهوم اللاشعور النصي الدور الأساسي في العملية التحليلية النقدية.

وبالرغم من أن كل من منهج "شارل مورون" و"جون بيلمان نويل"، يهتمان بالنص الأدبي إلا أنهما يختلفان في طريقة التحليل، وقد استفاد "طرابيشي" من كلا المنهجين، باعتبارهما من أنضج المناهج النفسية التي تهتم بالعمل الإبداعي وتهمل المبدع، خاصة فيما يتصل بوظيفة اللاشعور ووظيفته في استجلاء القيم النصية، الكامنة في الوظيفة الدلالية التي يحفل بها النص الأدبي، وهذا التوجه يستثمره الناقد في تحليله لبعض روايات "حنامينا" وبدرجة أكبر تحليله لرواية "بدر زمانه" لـ "مبارك ربيع"، إذ استلهم من نظريات "جون بيلمان نويل" مبادئ التحليل النصي الذي أكد عليه كبديل للتحليل الفرويدي، وللقدر النفسي أيضا كما جاء به "شارل مورون".

لم يغفل "جورج طرابيشي" إسهامات تلامذة "فرويد" حول نظرية اللاشعور، سواء في المراحل الأولى من تشكل العقدة الأوديبية، أم في مراحل أخرى متقدمة من حياة الفرد أو الشخصية اللاواعية، وقد استعان بأطروحات "كارل يونغ" حول نظريته في "اللاشعور الجمعي" وهذا الأخير -وكما يرى يونغ- يتجاوز الأفراد إلى الجماعات البشرية الممثلة في أسلافنا القدامى.

إن النماذج البشرية الأولى تربطنا بهم صلات وثيقة تجعل الناس جميعا يشتركون في لاشعورهم الجمعي، وأساطيرهم التي تأخذ شكل صور ابتدائية، أو نماذج

1- ينظر جون بيلمان نويل: التحليل النفسي والأدب، ص 11.

أولية عليا، تتحدر إلى المجتمعات في شكل رواسب نفسية موروثية عن تجارب الأسلاف، وتتطبع بطريقة ما في أنسجة الدماغ⁽¹⁾، إضافة إلى نفيه لما روج له "فرويد" حول الجنسية، ورفض أن يكون الليبيدو وحده هو الذي يقوم بالدور الرئيسي في الحياة النفسية اللاشعورية، فهو في نظره ليس سوى مظهر من مظاهرها، وهذا مكن القوة في اتجاهه.

انطلق "جورج طرابيشي" من هذه المسلمة في نظرية "يونغ" إلى تحليل رواية "بدر زمانه"، وأهم ما لفت نظره أن لغة الشعور هي اللغة التي يسرد بها "أحمد بن الحاج مهدي" بطل الرواية، وقائع حياته بضمير الأنأ، ولكن ليس شعور "أحمد" هو وحده الذي يتكلم في الرواية بل كذلك لاشعوره، وهذه الازدواجية في ضمير الأنأ المتكلم تستتبع ازدواجية في لغة الكلام كما يقول الناقد، وخلص إلى فكرة أساسية تجسد لغة الشعور واللاشعور في الرواية، وهي تأكيده على إن كان شعور "أحمد" يتكلم بالكلمات، فإن لا شعوره يتكلم بالأشكال⁽²⁾، وهذه اللغة التشكيلية لم تكن إلا لغة أحلامه وكوابيسه التي لا تكاد تنقطع من واقعه ولا تنفصل عنه.

من تفكك الذات إلى إعادة بناء العالم:

اللاشعور الجمعي:

ربط "جورج طرابيشي" بين اللاشعور الجمعي وبين صورة المخطوطات العربية القديمة التي تنتزع صحائفها إلى متن وإلى حواش، فالمتن في رواية "بدر زمانه" هو صوت "أحمد بن الحاج مهدي" بطبقيته الشعورية واللاشعورية، والحاشية فيها هي قصة الملك "شهراموش" عظيم مملكة "كغاشي"، وما جرى له ولابنه "بدر الزمان" من

1- ينظر بسام قطوس: المدخل إلى منهج النقد المعاصر، ص 54-55.

2- ينظر جورج طرابيشي: الروائي وبطله، ص 151.

وقائع وأحداث أليمة، على نحو ما يرويها الناطق الأمثل بلسان اللاشعور الجمعي الذي هو الراوي في السيرة الشعبية العربية⁽¹⁾.

يرى الناقد أن اللغة التشكيلية التي يمارسها "أحمد" إنما هي من نتاج أحلامه وكوابيسه، ويرى أن أحداث القصة التي يرويها الراوي هي مزيج من كل الطبوع الأدبية التي سمعت ورويت في ذلك الوقت، دون أن يستند على مؤلف عينه.

إن قصة الملك "شهراموش" المروية بضمير الغائب، هي بمثابة شرح على مستوى الوجدان الجماعي، على ما يدور على مستوى القدر الفردي لأوديب الصغير، والممثل في شكل "أحمد بن الحاج المهدي"، ومن ثم فلا شك في أن تكون في هيكلها وأسلوبها مزيجاً من سيرة "عنترة بن شداد" أو "الزير والمهلهل" ومن "ألف ليلة وليلة" ومن الميتولوجيا الإغريقية، وحتى الفرعونية أي من كل ذلك الأدب الحكائي، لا مؤلف له ولكنه من نتاج الذاكرة الجماعية⁽²⁾.

إن المقاربة التي أقامها "جورج طرابيشي" بين هذه القصة وبين بنيتها العامة، طبقت تماماً مفهوم "يونغ" حول اللاشعور الجمعي، هذا الأخير بالنسبة له يحدد نمط أفعال وردود أفعال النفس، أي النماذج الأولية التي تشاهد كرموز في الأحلام، وأحلام اليقظة، وعالم الخيال أيضاً، كما يمكن التعبير عن هذا النوع من اللاشعور، وكأنه بوتقة لماضي الإنسان يخزن فيه كل مورثاته التي تنحدر من العصور القديمة بطريقة أقرب ما تكون على الحلم.

إن تحليل الناقد في هذه القصة قائم على الأحلام في المقام الثاني، فهو يرى أن ما يحاكيه مؤلف "بدر زمانه" ليس اللاشعور الفردي أو الجمعي، بل اللغة الحلمية واللغة الأسطورية، فهو لم يكتب روايته -كما يقول طرابيشي- انطلاقاً من مكتسبات

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 151.

2- ينظر: المرجع السابق، ص 152.

التحليل النفسي، بل كتبها وفق تصميم جمالي أراد به تعزيز الحدث الواقعي (أو المحاكي للواقع)، وتطويره فنيا من خلال تمديده إلى بعديه الحلمى والأسطوري⁽¹⁾.

إن الأحلام، وباعتبارها آلية أساسية في التحليل النفسي الفرويدي تتكرر بصورة واضحة في رواية "بدر زمانه"، وهذا ما يؤكد الناقد في تحليله، لكن القفزة التي حققها "طرابيشي" هي تأكيد مرة أخرى على ضرورة الفصل بين المؤلف والبطل.

ويقول في ذلك «إن أكثر ما نحاذره، هو أن نقيم تماهيا بين شخصية المؤلف وشخصية البطل، فما دمنا أمام عمل فني -وذلك هو بامتياز شأن رواية "بدر زمانه"- فلا بد لنا مهما تكن درجة قرب أو بعد هذا العمل من السيرة الذاتية من افتراض مسافة فاصلة بين المؤلف والبطل... فليس أمام الناقد سوى أن ينطلق من واقع الاستقلال الذاتي للبطل بدون أن تتأثر أحكامه -باعقاده الباطن- بأن البطل يمثل المؤلف...»⁽²⁾.

إن إشكالية تبدي البطل متماهيا مع المؤلف، هي السمة البارزة في تحليل الناقد، وهذا ما جعل اهتمامه ينصب على البطل فقط، وبتفاصيل الأحداث المروية، دون أن يتعداهما إلى حياة المؤلف، وهنا يتدخل معيار الصدق الفني والصدق الأخلاقي ليكون حدا فاصلا في طبيعة الدراسة، فليس المعيار الأول بمقابل للواقعية، بل الإيحاء بالواقعية، وقد بلغ من درجة الصدق الفني في محاكاة لغة الأحلام والأساطير في رواية "بدر زمانه" أنها أفسحت مجالا رحبا للاشعور الفردي والجمعي لينطق من خلالهما.

يقول "فرويد" إننا نتوصل إلى فهم تأويل الحلم متى ما سلمنا بأن الذكريات التي يخلفها لنا بعد يقظتنا لا تكشف عن مضمونه الحقيقي، بل هي مجرد واجهة تختفي

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 152.

2- ينظر: المرجع السابق، ص 153.

وراءها الحقيقة، هكذا نميز في الحلم بين مضمون ظاهر وأفكار كامنة، والسيرورة التي بفضلها وعن طريقها تتحول هذه الأفكار إلى مضمون ظاهر تسمى "عمل الحلم"⁽¹⁾.

فالأحلام، إذن مشحونة بذكريات، وقد يبتعث الحلم موادا ليس مصدرها لا طفولة الحالم ولا حياته الراشدة، ومن ثم فلا بد من أن تعتبر هذه المواد جزء من الميراث الأثري، ومحصلة خبرة الأسلاف التي قال بها "يونغ"، وهذه النتيجة هي التي أراد "طرابيشي" أن يوصلها للقارئ دون أن ينبه لها منذ البداية، فهو لم يربط بين نظرية "يونغ" وبين تأويل الأحلام لـ"فرويد" منذ الوهلة الأولى في دراسته، وإنما جعل التحليل في نهايته هو الذي يثبت هذه الحقيقة، وهذا ينم على البعد النظري والتطبيقي الدقيق الذي تميز به الناقد، فلم ينطلق من التطابق بين النظريات، وإنما جعل النتيجة النهائية هي الرابط الأساسي لمقولات كل من "يونغ" و"فرويد".

يختلف منهج التحليل النفسي المطبق من قبل الناقد في هذه الرواية وفي بعض أجزائه، عما طبقه في دراساته السابقة، فهو على مستوى السرد الواقعي استنتاق لشعور البطل عن لاشعوره؛ وكذلك فإن جوهر منهجه هنا، وعلى مستوى آخر هو مستوى السرد الحلمي و الأسطوري سيكون استنتاق اللاشعور الفردي والجمعي المصنوع.

حتى يربط الناقد بين الحلم والذكريات المكبوتة، قام بتحليل مجموعة من الوقائع الحلمية والتي تشكل رموزا، خاصة وأن الحلم يستخدم على نطاق لا محدود في مستوى اللغة الرمزية، التي تبقى دلالتها في غالب الأحيان مجهولة، لكن "جورج طرابيشي" وقف على هذه الدلالات، حين وجد لها مسوغات منطقية، غالبا ما تراكمت من مراحل الطفولة الأولى أين يتصور الطفل مجموعة من المشاهد -الجنسية خاصة- سواء أكانت حقيقة أم متخيلة.

1- ينظر سيغموند فرويد: مختصر التحليل النفسي، ص 32.

استند تأويل الحلم عند الناقد في تفسيره لبعض الأشياء كالبنر، الحبل، الهبوط، الطوفان الهائج، الأمواج...، وقد صنف "طرابيشي" الحلم ضمن الكوابيس، لأن مدلوله الظاهر أو الشعوري لا يعدو أن يكون واحدا من تلك الأحلام المتواترة التي تعرف في التحليل النفسي بأحلام الحصر، والتي تميزها اللغة نفسها عن غيرها من الأحلام⁽¹⁾.

إن البنر كما ترمز إليه الفرويدية هو في غالب الأحوال بديل تشكيلي لا شعوري عن رحم الأم، أما الحبل المدلي من فوهته قابل للمماهة من قبل اللاشعور مع الحبل السري، ويمكن تأويل الحبل أيضا على أنه بديل تشكيلي عن المعنى، وهذا التأويل لا يتعارض مع التأويل الأول، لأن الناقد يرى في الشعور البشري وليس اللاشعور وحده - هو الذي يقيم علامة مساواة وتطابق مباشر بين رحم الأم وبطنها.

إن النظريات الجنسية الطفلية لها تصوراتها الخاصة، ومنها استوحى الناقد الدلالات الرمزية للحلم السابق، فغالبا ما يجهل الطفل بوجود الرحم، وتحل فتحة الشرج محل فتحة المهبل، ومن هنا يجد اللاشعور، ونتيجة لهذا التصور متركزا إضافيا لتأويل معوي لحبل السري.

من خلال التداعي تستوقف الناقد كلمة "هائج"، ورأى أن الصورة التي تفرض نفسها وتلائم هذه اللفظة، هي صورة قضيب الأب، وهنا يبرز ما سماه "فرويد" بالمشهد الابتدائي، أي مشهد العلاقة الجنسية بين الأم والأب، (حقيقيا أو متخيلا)؛ وأما الحبال الهادرة فتأخذ معنى منويا - أو بوليا إذ أخذ بعين الاعتبار أن الطفل أيضا يجهل بوجود المني، ويتأوله على أنه بول⁽²⁾.

1- ينظر جورج طرابيشي: الروائي وبطله، ص 154.

2- ينظر جورج طرابيشي: الروائي وبطله، ص 154.

يتبع "جورج طرابيشي" في مثل هذه الحالة منهج "فرويد" في تفسيره لمثل هذه الرموز، وغالبا ما تكون تفسيرات "فرويد" جنسية، والشأن نفسه بالنسبة لـ "طرابيشي" الذي أول كل ألفاظ الحلم أنها صيغ جنسية، لوقائع لاشعورية.

بالرغم من النقد الذي تعرض له "فرويد" حول تأويلاته الجنسية، إلا أن الناقد اتبع خطواته ذاتها في التأويل وجعل الحلم بأكمله ذو منشأ جنسي بحت.

وفي حلم ثالث، تميز بأنه أكثر شفافية عن الشعور منه عن اللاشعور، أدخله الناقد ضمن أحلام اليقظة منه في أحلام المنام، ويطلق "فرويد" هذه التسمية "أحلام اليقظة" على سيناريو يتخيله الشخص في حالة عدم النوم، مشيرا بذلك على تشابه حلم اليقظة هذا مع الحلم العادي، وتشكل الأحلام النهارية تحقيق رغبة كالأحلام الليلية، وتتطابق أليات تكوينها، ولكن مع سيادة الإرصان الثانوي في الحالة الأولى⁽¹⁾.

اهتم "فرويد" بالأحلام النهارية، ورأى أنها تأتي لتحقيق رغبة، شأنها في ذلك شأن الأحلام الليلية، غير أنها تركز -إلى حد كبير- على الانطباعات التي تركتها الأحداث الطفلية على غرار الأحلام الليلية أيضا.

أول "طرابيشي" وانطلاقا من الأطروحات الفرويدية في مجال تأويل الأحلام مجموعة من الأحداث، وفسر الألفاظ المشكلة للحلم على هذا الأساس، فالكهف يرمز للقبر، ويبرز كبديل تشكيلي عن الرحم، وينقلب المشهد الابتدائي إلى مشهد دفن للابن حيا، ويضطلع الأب لا بدور حفار القبر، بل بدور بنائه وغلقه، وهذا أشد كابوسية. ويظهر الأب هنا، الظالم والمضطهد الذي يقتل ولده دون سبب يذكر⁽²⁾.

يطالعنا هذا المشهد وهذا الشعور تجاه الوالد، حتى وإن لم يكن ظاهرا بتجليات "عقدة أوديب"، ويتضح هذا الملمح وبطريقة مختلفة عما هو معروف في أدبيات التحليل

1- ينظر جان لابلاش وج ب بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص 234.

2- ينظر جورج طرابيشي: الروائي وبطله، ص 156.

النفسي، عندما يرغب "الحاج مهدي" والد "أحمد" في أن يتزوج بفتاة ابنه، وابتداء من تلك اللحظة بالضبط يشرع "أحمد ابن الحاج مهدي" بالتحول من إنسان شبه عصابي إلى إنسان شبه فصامي (*).

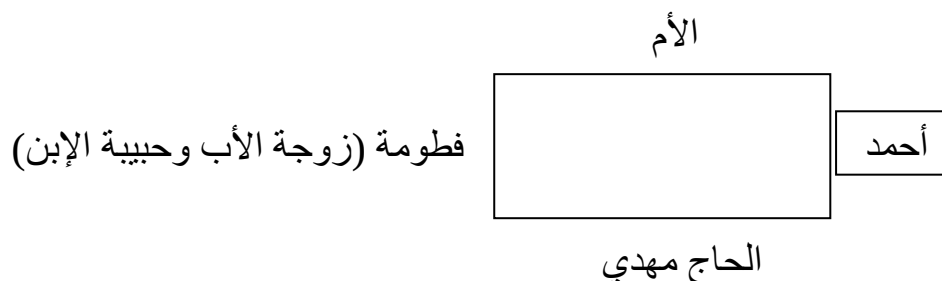
إن تشخيص الناقد لحالة "أحمد" وجراء هذه الحادثة، جعلته يتحول من العصاب إلى الفصام، والعصاب كما في التحليل النفسي إصابة نفسية المنشأ، تكون فيها الأعراض تعبيراً رمزياً عن صراع نفسي يستمد جذوره من التاريخ الطفلي للشخص، ويشكل تسوية ما بين الرغبة والدفاع، هذه الإصابة هي التي ميزت حالة "أحمد" في المراحل الأولى، ثم ما لبث أن تطورت حالته إلى حالة شبيهة بالفصام، باعتباره أحد الأمراض الذهانية، يقع فيها المريض ضحية اعتقادات وأفكار خاطئة ثابتة يؤمن المريض بها.

الوضعية غير السوية التي وقع فيها "أحمد" هي وضعية مولدة للفصام حتماً، وقد صنف "طرابيشي" مثل هذه الحالة ضمن العقدة الأوديبية، ولكن تجاوزاً، حيث أعراض "أحمد" في الواقع لا تدخل ضمن نطاق التصور الفرويدي التقليدي للعقدة الأوديبية، فليس الابن هنا من يشتهي امرأة الأب ويرغب في امتلاك مضجعه، ومشاركته معها، بل إن الأب هو من يشتهي امرأة الابن ويضمها إلى مضجعه.

لا يكتفي "طرابيشي" في مثل هذا التحليل بالقول أن المثلث الأوديبى يتعطل في هذه الظروف عن الاشتغال بالنظر إلى انتقال الأب إلى الفعل في تهديده للابن، وسده للطريق عليه للتماهي معه، (فالأب بزواجه من رفيقة ابنه يضع نفسه مالكاً وحده للقضيب، ويصنف ابنه ضمن الكائنات اللاقضيبيّة)، بل أضاف حكماً آخر أكثر جرأة

*- الفصام هو مرض دماغي مزمن يصيب عدداً من وظائف العقل، وهو مجموعة من الاستجابات الذهانية تتميز باضطراب أساسي في العلاقات الواقعية، وتكوين المفهوم واضطرابات وجدانية وسلوكية وعقلية بدرجات متفاوتة، كما تتميز بميل قوي لبعده عن الواقع، وعدم التناغم الانفعالي، والاضطرابات في مجرى التفكير، والسلوك الارتدادى، ويميل إلى التدهور في بعض الحالات.

من الأول، حيث عبر عن الوضعية الشاذة الذي هو بصدد دراستها، على أن المثلث الأوديبى نفسه، وكما هو معتاد عليه، ينقلب إلى مربع. والشكل التالي هو التعبير الأمثل لهذه العلاقات المتأزمة.



تتأكد للفصامي في التحليل النفسي حقيقة اضطهاده، وفي هذه الدراسة يقع "أحمد" ضحية اعتقادات وأفكار خاطئة وثابتة، ويستحيل إقناعه بعدم صحتها أثناء المرحلة الحادة من المرض، وإزاء ضجيج الوجود بالعدوان والاضطهاد، يؤثر "أحمد" اللجوء إلى آلية يحقق من خلالها إستراتيجية اللاوجود، فـ "أحمد" من الآن لن يحضر غلا بغيابه، ولن يحيا إلا بموته، ولن يكون هنا إلا إذا كان هناك⁽¹⁾.

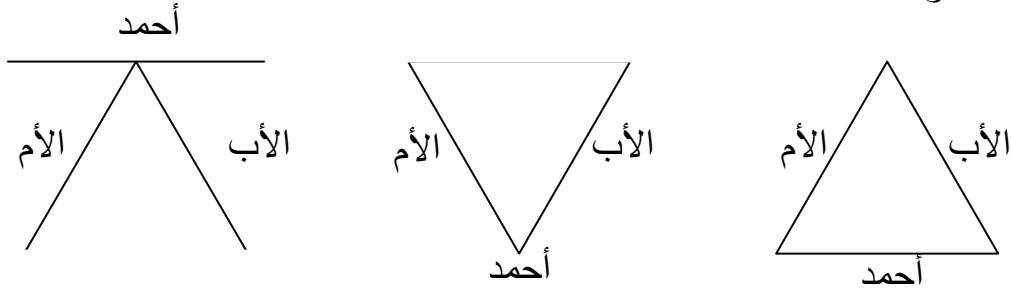
هذا النمط من الكينونة عن طريق اللاكينونة سترجم عنه الناقد، عن النحو الأكثر نموذجية وبقرار من "أحمد" الإرادي واللاإرادي معاً، الشعوري واللاشعوري معاً، بتحويل نفسه إلى كائن لا جنسي، فما دام الجنس هو ما يهيج زبانية الاضطهاد ويطلقها من قمقمها، وما دام الجنس هو الهوية الفاعلة على الجحيم، وعلى الموت الذي هو أهون منه، فليكن بينه وبين الجنس طلاق، وليكن هذا الطلاق نهائياً لا رجعة فيه.

إن التقزم البنوي الحاصل لـ "أحمد" مقابل التعلق الأبوي الذي يمثله "الحاج مهدي" استلزم التخلي عن الوظيفة الجنسية من قبل الإبن، وهذا الانطواء والانغلاق على الذات ولد مأزقا آخر، فهرب "فطومة" من بيت زوجها، جعل المثلث الأوديبى

1- ينظر: المرجع السابق، ص 169.

يرجع إلى سابق عهده، أضلاعه موزعة على الأب، الأم والإبن، ولكنه هذه المرة يعاود اشتغاله بدينامية أكبر من ذي قبل، وبصورة أكثر نقاء، ولكن دوما بالطريقة المقلوبة، كما جسدها كوابيس "أحمد".

غير المثلث الأوديبي ترتيب أضلاعه على نحو غير معقول، ومن خلال تتبع الناقد لنمطية الشخصيات والأحداث معا، ارتأى أن يكون المثلث الأوديبي الجديد على هذا النحو:

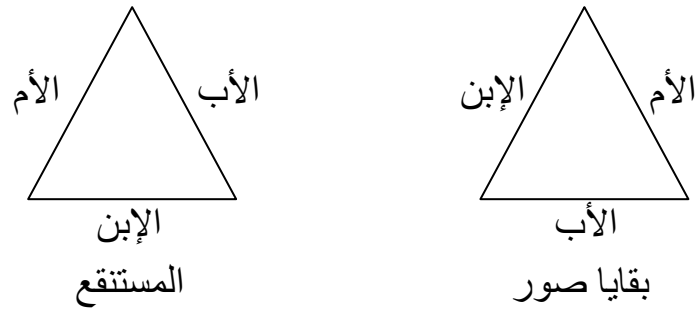


تبين الوضعيات الثلاث على أن مثلث حياة "أحمد" انزاح من القاعدة من الرأس، بحيث أنه بدلا من أن يؤلف جسرا واصلا بين الضلع الأبوي والضلع الأموي، كما الحال في المثلث العادي، بات بمثابة المنصف لنقطة التقاطع التي يلتقيان عندها، أو بمثابة بؤرة المحرق التي يلتقي عندها اضطهادهما المشترك له.

إن "عقدة أوديب" التي طالعنا بها "جورج طرابيشي" تتقاطع في بعض جوانبها مع "عقدة أوديب" في "بقايا صور" و"المستنقع لـ"حنامينا"، فالنقلة من الريف إلى المدينة، من المشهد المتكرر إلى المشهد المتطور، من الجغرافية إلى التاريخ، استتبع انقلابا مكافئا ضمن نطاق المثلث الأوديبي⁽¹⁾، فـ"بقايا صور" هي قصة أب وأم و ابن، أما "المستنقع" فهي قصة ابن وأم وأب، وهنا أيضا يكمن الاختلاف بين توزيع أماكن العناصر الفاعلة في التكوين الدينامي لاشتغال العقدة الأوديبيية.

1- ينظر جورج طرابيشي: الرجولة وأيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 227..

يتلخص المثلث عند الناقد في كلا العاملين الروائيين، على أنه متساوي الساقين، ولكن يحتل قاعدته في "بقايا صور" الأب، في حين تنزع نزوعاً سافراً في "المستنقع"، إلى أن تصوير بنوية، وقد كانت الأم هي عامل هذا الانقلاب، ففي مواجهة تلك القوة الطبيعية التي كانها الأب، أصرت على أن يكتسب الابن قوة الثقافة، وتلكم هي إيجابيتها الوحيدة على حد تعبير الناقد، والشكل التالي يوضح توزع هذه الأطراف



والنمط الآخر من عقدة أوديب، يتضح في رواية "حنا مينا" التي تجمع أكثر مزايا رواياته الأخرى، وتتفادى في الوقت ذاته أكثر عيوبها، إذ تعبر "الياطر" بدرجة كبيرة عن الرجولة والكفاح الدؤوب لبلوغ القمة، إلا أنها وفي جزء منها نلحظ إشارات قليلة وردت عن العلاقة بين الأب والابن تبيح لنا الكلام عن صراع أوديب نموذجي.

يكره الابن الأب، ويحب أمه التي تحبه بدورها أكثر مما تحب أباه، ولكن المميز في هذه الإشارات، وكما خبرها الناقد، أنها تكشف عن وجه للابن لم يألّفه النقاد في روايات "حنا مينا" الأخرى، فالابن يبدو عملاقاً لا يعاني من عقدة نقص تجاه أبيه، ويقف منه موقفاً هجومياً لا دفاعياً، بل إنه وليس العكس، هو من يشكك في رجولة أبيه، وينكر عليه حتى براعته في الصيد والعملة⁽¹⁾.

1- ينظر المرجع السابق، ص 201.

إن الصورة النادرة لعقدة أوديب تعلن عن حضورها في "الياطر"، وعلى المستوى الرمزي لعقدة الخضاء، والتي من المفروض أن يعاني منها الابن كما في أدبيات التحليل النفسي الفرويدي، تتخذ في هذه الرواية مساراً آخر، ويضحى الأب هنا هو الذي يعاني من عقدة الخضاء، فهو لا لابن المقطوع اليد، ولأول مرة يطالع الروائي مشهد ابن في مواجهة أب، والرهان طبعاً يبقى يدور في فلك الأنثى (الأم).

أما في "الشمس في يوم غائم"، فيطالعنا "حنامينا" على عقدة أوديب الحقيقية (مشاعر كره ومقت للأب وحنان وحب مفرط تجاه الأم). فالأب الإقطاعي في هذه الرواية تتضخم بشاعته في نظر الابن لظلمه واستبداده، ليس بالآخرين فقط، بل وحتى لأقرب الناس عليه (زوجته وولده).

حين يكون أب بمثل هذه البشاعة، فمن الطبيعي تماماً أن يستثير لدى الابن مشاعر حقد عميق، وهذه المشاعر والتي ما استطاعت الإفصاح عن نفسها إلا حلمياً، وعلى نحو خجول للغاية في "المصابيح الزرق"، أو إسقاطياً على "خليل" في "التلج يأتي من النافذة"، أو إضماراً في "حكاية بحار" احتاجت لحظة انفجارها في "الشمس في يوم غائم" على تنكير الأب إلى حد لا يمكن معه تعرفه⁽¹⁾.

بما أن الأب لا يكون أباً إلا من خلال علاقته بابنه، وبأم ابنه، ذلك هو المثلث الأوديب الذي لا يكف أبداً عن الاشتغال في كل روايات "حنامينا"، فليس أسهل من الاهتداء إلى الهوية الحقيقية للأب، من خلال تقصي أوصاف الأم التي تعيش دائماً خاضعة لهيمنة الأب، ولا دور لها في الحياة غير أن تتقيأ ظل زوجها الظالم.

كانت قضية الصراع الدائم مع الأب حاضرة تقريباً في كل تحليلات "جورج طرابيشي" ذات الطابع النفسي، سواء في المرحلة الأولى من توجهه (مرحلة التحليل النفسي)، أم في المرحلة الثانية (مرحلة النقد النفسي)، إضافة إلى الكثير من العقد

1- ينظر: المرجع السابق، ص 171.

النفسية التي سبق وأن استخرجها من أبطال وبطلات الأعمال الأدبية لعدد غير قليل من الروائيين والروائيات؛ الذين ألفوا نصوصاً روائية، وأخرى قصصية، تتماشى تماماً مع أطروحات التحليل النفسي والنقد النفسي.

إن الاستثناء الوحيد في كتابات "طرابيشي" والذي زواج فيه بين التحليل النفسي وبين النقد النفسي، هو "الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية"، بالرغم من أنه يمثل حلقة ثانية في طريق إنجاز مشروع، بدأه بكتابه "عقدة أوديب في الرواية العربية"، حيث أصبح التحليل النفسي أمراً أساسياً، (والنقد النفسي في جزء منه)، لا جدال فيه، إلا أنه ليس المنتهى، لأن المنتهى كامن في الإيديولوجيا، وعليه أصبح الواقع المقرون بالإيديولوجيا - كما في هذا الكتاب - هو بدوره متصل تماماً بالعقد النفسية.

لاشك أن هذه المداخلة بين السيكلوجي والأيديولوجي هي التي حملت بعض النقد على الخروج بخلاصة هامة، مفادها أن آراء "جورج طرابيشي" اقتربت كثيراً من آراء "فرويد"، لأن هذا العالم نفسه لا ينفي مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية، ولكنه يفسرها بالعقدة الأوديبية من منظور منهجه.

انتهى مشروع "طرابيشي" على تفسير الواقعة النفسية بالواقعة الإيديولوجية والواقعة السوسيولوجية، بعد أن كانت الواقعة السوسيولوجية تضطلع بدور تفسير الواقعة النفسية.

مراحل المشروع النقدي النظري لنقد الرواية عند "طرابيشي":

إن المشروع النظري لنقد الرواية عند "جورج طرابيشي" وكما تبين ذلك دراساته، مر بأربع مراحل أساسية:

المرحلة الأولى: تميزت بالهيمنة الكاملة للنقد الموضوعاتي.

المرحلة الثانية: غلبة المنهج الجدلي وانتقاد التحليل النفسي الفرويدي، مع الاستعانة ببعض أدواته الإجرائية في التحليل.

المرحلة الثالثة: غلبة المنهج الجدلي أيضا مع الإقرار بمشروعية استثمار مبادئ التحليل النفسي في الدراسة.

المرحلة الرابعة: غلبة التحليل النفسي مع الاحتفاظ الشكلي بالرؤية الجدلية، وكذا الابتعاد عن الإسقاطات الخارجية على النص الأدبي، والاكتفاء بالتحليل الداخلي للمستويات النصية للإبداع الأدبي.

إن المراحل السابقة تلخص التوجه النظري لمشروع "طرابيشي" الأدبي والنقدي، هذا بخلاف توجهه التطبيقي، الذي تطور كثيرا في مرحلته الثانية مقارنة مع ما كان سائدا في دراساته الأولى.

تساءل النقاد والأدباء وحتى القراء عن السر وراء إدماج هذا المشروع، لما هو سيكولوجي في ما هو اجتماعي أو إيديولوجي؟ عدا السياق الموضوعي والثقافي الذي أكره مثقف المرحلة على المد والجزر في تعامله المشروط مع التحليل النفسي؟

إن الإجابة عن هذه التساؤلات، يمكن أن توجد في الأسس الفلسفية المعتمدة على بعض ما يفسر ذلك، خاصة وأن "طرابيشي" قد غاص في أعماق الفلسفة بكل أنواعها (مسيحية أو إسلامية)، عندما نقد مشروع "الجابري" وحاور الفلاسفة العرب والمثقفون حول الإرهاصات الأولى للتيار الفلسفي: وهذا ما يطالعنا به في كتابه "مصائر الفلسفة بين المسيحية والإسلام"⁽¹⁾، في معرض إقامة مقارنة ضدية بين العقل الأوروبي المسيحي والعقل العربي الإسلامي في تعاملهما مع الفلسفة بصفة عامة، ومع المنظومة الأرسطية بصفة خاصة.

1- جورج طرابيشي: مصائر الفلسفة بين المسيحية والإسلام، ص 7.

حاول "طرابيشي" أن ينفي على التحليل النفسي طابعه الجبري والاختزالي، حيث يكون الفرد ملكا لمرحلة الطفولة في حياة الإنسان، ولن تقصي هذه الجبرية من منظور طرابيشي - إلا بإدماج ما هو سيكولوجي في ما هو اجتماعي أو إيديولوجي، لأن مقومات الدراسة التحليلية لا يمكن أن تكتمل إلا بتضافر العوامل الثلاثة.

إن المتتبع لمسار التحليل النفسي عند "جورج طرابيشي"، لا يسعه إلا أن يخلص إلى أن العمق المعرفي الذي ميز تطبيقاته لنتائج التحليل النفسي على الرواية العربية يقل نظيره، بالنسبة للمعرفة بالأصول النظرية عند غيره من النقاد العرب، وإن سقط في الخطأ الشائع لممارسة التحليل النفسي على الأدب، هو إلغاء أدبيته. ولذلك فإن نقد "طرابيشي" لـ "فرويد" لم يعد له قيمة نظرية ما دام قد وقع هو نفسه في ما عده عند "فرويد" توجها خاطئا لتطبيق التحليل النفسي.

يمكن القول رغم ما قيل سابقا - أنه من يتأمل الخطوات اللاحقة في كتابه "الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية"، بصورة تكاد تكون تامة من الاعتماد على نصوص خارجية، وأصبح تفسير النص عنده يقوم من خلال تقريب عناصره ذاتها، وبحث العلاقات الداخلية القائمة بينها، وخلافا لدراسته لبعض روايات "حنامينا" التي لجأ في دراستها إلى متن مرجعي ومتن هامشي، درس بعض الأعمال التي تنسب لـ "حنامينا" دائما من الداخل.

استنتاجات تخص مشروع "جورج طرابيشي":

من خلال ما تقدم من عرض لأهم مميزات النقد الأدبي عند "جورج طرابيشي"، والممول لدى نتائج التحليل النفسي، يمكن استخلاص بعض النقاط الأساسية التي ميزت نشاطه النقدي:

- 1- الممارسة النقدية للنصوص الروائية كثيرا ما تأتي دون الطموح النظري؛ بقدر ما تطمح إلى استخراج العقد التي عن طريقها يثبت أن الأديب مريضا عصابيا.

2- الجانب الإيديولوجي: أو رؤية العالم، ظل خاضعا لجبرية التحديدات اللاشعورية، فكل فعل هو لاشعوري وما ينتج عنه من ردود أفعال هي أيضا لاشعورية، وكأنه يضيق على ظهور الجانب الواعي للشخصية المتخيلة.

3- غلبة المنهج على المادة الروائية المدروسة، كثيرا ما تؤدي إلى إهمال أهمية المتن والجنس الأدبي، والدليل على ذلك أنه كثيرا ما كان ينتقل و يتخطى حدود الرواية إلى المسرحية و القصة، وهذا التذبذب مرده إلى عدم إعطاء أولوية للمادة المدروسة.

4- هناك مستويات من تطبيق التحليل النفسي على الرواية في كتابات "جورج طرابيشي"، وهذه الأخيرة نلمحها بوضوح في مشواره النقدي.

أ- المستوى الأول: يهتم فيه بالمبدع، وكل ما يتصل بحياته الاجتماعية، النفسية والفكرية والثقافية، وفي المقابل يهمل النص ويهمل مستوياته التحتية.

ب- المستوى الثاني: يهتم بالنص، ويهمل المبدع من دائرة تحليله، غير أن الاهتمام بالنص يكون موجها نحو الشخصية الرئيسية، ويبرز هذا الاهتمام في ثلاثية "حكاية بحار"، حيث انصب اهتمامه على "سعيد حزوم" وجعله محور تحايله في جميع المستويات (العقدة الأوديبية، المشهد الابتدائي، الرجولة، الاغتصاب، الأم الأنثوية...).

كل هذه المحاور يقوم فيها "سعيد حزوم" باعتباره الشخصية الرئيسية في هذا العمل، بالدور الأساسي في التحليل، وهذا إسراف كبير من قبل الناقد، فكثيرا ما تكون الشخصيات الثانوية، الشخصيات الفاعلة في العمل الأدبي، إذا أعطاه الناقد حقها في التحليل.

ومع ذلك فلا مبرر لأن نقول إن الناقد قد تعسف في تحليلاته النفسية، إذ لم يجد النقد خلا منطقيا في التأويلات المقدمة لأغلب النصوص، بل على العكس من ذلك،

فكل ما لفت انتباه الناقد من أحداث أو أعراض تتصل بحادثة معينة، أو بشخص محدد، إلا ووجد لها مبررا منطقيا، يفسر في ضوءه مثل هذه الأعراض ويأتي بالتحليل المناسب والنظرية الملائمة لمثل هذه الحالات من النظرية الفرويدية في حد ذاتها.

جورج طرابيشي وتحولات منهج التحليل النفسي:

تؤول أهمية كتابات هذا الناقد إلى ما لقيه من استحسان كبير في استيعاب آليات المنهج النفسي أو التحليل النفسي، ثم التحول المغاير إلى محطة أساسية، تتسم بالنضج والوعي المنهجي، والتي امتدت طوال العقدين السابع والثامن من القرن العشرين، إلى جملة أسباب منها:

1- ثقافة الناقد الموسوعية التي خولت له محاورة مجال شاسع من النصوص الروائية والمسرحية والقصصية والسير الذاتية، فهو لم يغفل الأجناس الأدبية التي همشت في وقت من الأوقات، بالرغم من بعض السلبيات التي وقع فيها.

2 - سعة إطلاعه على التحليل النفسي والإلمام بنظريات "فرويد" وتلامذته، ثم اهتمامه الكبير بالتطور الحاصل في هذا المجال، خاصة عندما ظهر "شارل مورون" بتوجهه الجديد الذي يلغي فيه المعالجة السريرية للأديب، وللنص معا، وعوض ذلك بما يعرف بـ "النقد النفسي" الذي يهتم بالنص ولا شيء خارج النص .

3- التداني مع "فرويد" والابتعاد عنه، لأنه طعم منهج التحليل النفسي بالمنهج المادي الجدلي والمنهج الأسطوري، والمنهج الجمالي والذوقي، والمنهج البنيوي، لا بدعوى التكامل المنهجي، بل إيمانا بالتعددية المنهجية القائمة على رؤية شمولية واحدة، وهذا النموذج يبرز في تحليله لرواية "بدر زمانه" لـ "مبارك ربيع"، التي اعتبرها رواية العمر بالمعنى الحقيقي للكلمة؛ أي تختصر سر تألقها على وجه التحديد في العلاقة بين معماريتها الفنية ونواتها المعيشة المركزية، خاصة وأن "طرابيشي" اختار هذا

العمل لأن "مبارك ربيع" لم يكتبه انطلاقاً من مكتسبات التحليل النفسي، بل كتبها وفق تصميم جمالي أراد به تعزيز الحدث الواقعي⁽¹⁾.

لم يقتصر "طرابيشي" على الأعمال التي كتبت وفق منهج التحليل النفسي فقط، بل عني كثيراً بالمحتوى الجمالي الفني الذي يزيد العمل الأدبي توهجاً، إضافة إلى المنهج المتبع لتحليله، وقد ألح على مثل هذا التوجه في كتابه "الأدب من الداخل"، إذ يقول في هذا السياق: «إن المناهج جميعاً يجب أن توظف في خدمة الأثر الأدبي وفهمه وتقييمه، ولا يجوز البتة تحديد الأثر الأدبي على سرير بروكست أي منهج جاهز مسبقاً»⁽²⁾.

إن عودة "طرابيشي" صريحة في الاهتمام بجميع المناهج التي من شأنها أن تعني العمل الأدبي، فكا منهج له معيناته التي تقتضي إبراز ملمح آخر في النص الأدبي نفسه، ولا يمكن أن يخضع النصوص لتلائم المنهج دون أن يتم تطويعه وفق البنيات التحتية التي يقتضيها تحليل النص الأدبي.

4- عرف التحليل النفسي في أعمال "جورج طرابيشي" جملة من التحولات، بدءاً من الحضور الخافت ويمثله كتابه "المنقفون العرب والتراث"، التحليل النفسي لعصاب جماعي" حيث يطمح فيه الناقد إلى تسليط بعض إضاءات على الآلية العصابية اللاشعورية، لتكف عن أن تكون بؤرة خصبة للإيديولوجيا الظلامية، ولتنتاح بالتالي فرص أفضل لعوامل الصحة للتغلب على عوامل المرض⁽³⁾. ففي هذا الكتاب، لم يتعمق الناقد في الأخذ بمفاهيم التحليل النفسي، وإنما اكتفى ببعض الخصائص المرضية للمبدعين العرب كالعصاب مثلاً.

1- ينظر جورج طرابيشي: الروائي وبطله، ص 152

2- جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، ص 8.

3- ينظر جورج طرابيشي: المنقفون العرب والتراث، ص 12.

أما التحول الثاني فهو التبني الجزئي للأطروحات الفرويدية، وتمثل هذه المرحلة دراساته "لعبة الحلم والواقع، دراسة في أدب توفيق الحكيم" - "الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية"، "شرق وغرب، رجولة وأنوثة"، "الأدب من الداخل"، "عقدة أوديب في الرواية العربية"، "أنثى ضد الأنوثة، دراسة في أدب نوال السعداوي"؛ ويقصد بالتبني الجزئي أن الناقد قد استوعب الجهاز المفاهيمي الفرويدي، بكل مقوماته، وقد ضمن دراساته جزء كبير من هذه المفاهيم، والتي تتصل غالبا بالأعراض المرضية النفسية، التي تتميز بالحضور المكثف في المتن الأدبي.

أما المرحلة الثالثة أو التحول الأخير في مسار الناقد، فتميز بالتبني الكلي، ويمثله كتابه "الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية" و"الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية"، حيث أصبح الناقد يحب جيدا الآلية والإجراء معا، أي أنه استوعب أدوات التحليل النفسي التي يشخص بها الأغراض التي تظهر على أبطال الأعمال الأدبية في المقام الأول، ثم في المقام الثاني كيف يتعامل مع النص الأدبي دون أن يخضعه لهيمنة الإسقاطات الخارجية. فالنص في هذه المرحلة لا يجب أن يخرج عن دائرة الوثيقة الأدبية.

5- ينصب التأويل عند "طرابيشي" على مضمون الملخص الذي أنجزه للأعمال الأدبية الذي هو بصدد دراستها، وهو في ذلك يتميز بعقليته المنطقية، حين يلخص أحداث الرواية مركزا في ذات الوقت على إبراز الأحداث التي تؤثر بطريقة كبيرة على الشخصيات، دون أن يخل ذلك بمضمون العمل الأدبي، بل على العكس فهناك توافق كامل بين ما يسرجه وبين ما يضع يديه عليه حتى يبين العقدة النفسية.

6- من بين مجموع الآراء التي قبلت في حق الناقد، أنه لا يتعامل مع شخصية البطل بصفاتها كائنات تخيلية، وإنما كشخصية حقيقية، وهذا ما أفقده مشروعية النقد التي اعتمد فيه على هذه الفرضية.

7- ملاحظاته غير مستمدة من النصوص الروائية بكيفية طبيعية، أن ما تصل إليه موجود، قبل الوصول إليه بالتخيل والعرض.

8- إن التعصب الحاصل عند "طرابيشي" في اعتماده لمنهج التحليل النفسي حاصرا لدراسة خاصة في مرحلتها الأولى، ويوشك على أن يغلث أفقها، إلا أنه تفادى مثل هذا التعصب في مرحلته اللاحقة، فكان حذرا في استخدام مصطلحات التحليل النفسي في الجزء الثاني من مشروعه النقدي.

كانت هذه بعض المحطات الأساسية التي تميز نقد "طرابيشي"، وقد اتضحت من خلال تحليله لمجموعة من الروايات والأعمال القصصية، وكذا المسرحية، إلا أن لبعض النقاد الآخرين نظرة خاصة في منهجه الناقد، ومن هؤلاء نجد "الأزدي" الذي سطر حدود النقد النفسي عند "جورج طرابيشي" كما يلي:

1- يرى "الأزدي" أنه توجد مسافة بين الأهداف المسطرة قبل بدء الناقد للدراسة، وبين الممارسة العملية التي يجد الناقد نفسه يمارسها من منظور مخالف تماما لما كان قد سطره منذ البداية.

2- المنهج يصادر على العقدة الأوديبية كمعطى قائم، ويذهب في اتجاه البرهنة عليها.

3- حين لا تسعف النصوص الروائية في النطق، بما يرغب الناقد أن تنطق به، يتجاوزها في اتجاه النصوص المسرحية أو النصوص الموازية التي قدمت كشهادات، أو تصرفات شخصية ناجمة عن ما يعرف بروايات السيرة الذاتية.

4- تجاهل كافة مستويات النص الروائي للإقامة في مستوى الشخصيات فقط، وتحديد شخصية البطل التي يعيدها التأويل إلى شخصية الكاتب، (وغالبا ما يسقط عقد البطل الطفولية على مؤلف العمل الأدبي)، وهذا ما يظهره في المرحلة الأولى من كتاباته، ولكن في المرحلة الثانية كانت هناك نقلة إيجابية، فإن كان "الأزدي" يقصد

بهذه الجزئية المرحلة الأولى، فهو كذلك. أما إن كان هذا الحكم ينطبق على كل أعماله، فهناك ت شديد في رأيه، وهو لم ينصف الناقد ولم يعطيه حقه في النقد الإيجابي بالنسبة للتوجه الجديد الممثل بالأساس في كتابه "الروائي وبطله".

إن مجموعة الدراسات التي تضمنها كتاب "الروائي وبطله" لـ"جورج طرابيشي"، يتضح لنا ما يشبه القطيعة المنهجية والمعرفية مع الدراسات النفسية السابقة، التي تدرس الأعمال الروائية دون أن تتأى بعيدا عن دائرة التأويل الذي يدور في فلك الإشارة،، إلى ارتباط النتائج بصورة أو بأخرى ببيوغرافية المؤلف.

لقد حسم الناقد الأمر بتوجيه مسار التحليل إلى استقراء العمل الروائي، بوصفه إنجازا جماليه تخيليا لا يتصل مباشرة بمبدعه. ولذلك تم تركيز الدراسة النفسية على الشخصيات الروائية وعلى الراوي بصورة أكبر، دون العودة على أي متون خارجية يستعان بها أثناء التحليل، ويعتبر مثل هذا التقييم كرد على حكم "الأزدي" حول طبيعة العملية النقدية الذي وصف به تحليل "طرابيشي".

من بين الأحكام التي توصل إليها "الأزدي" أيضا حول مشروع الناقد، هو توصله إلى أن "طرابيشي" يهتم كثيرا بمضامين النصوص الروائية، وإرسال أنمساقتها الجمالية إلى مناطق ملتبسة، وهنا أيضا يمكن القول أن "طرابيشي" لم يغفل الجانب الفني والجمالي للأعمال الفنية، بل على العكس، فهو كثيرا ما كان يدعو الأدباء والمبدعين للانتباه للصياغة الفنية والأسلوب الجمالي، ويتضح موقفه هذا في تحليله لأعمال "أمينة السعيد" التي تفتقر لرؤية الفنية، وقد سعى لإبراز أهمية الذوق الجمالي في العمل الأدبي، ورأى أنه حتى يكتمل التحليل المنهجي، لابد وأن تتوفر الأنساق الجمالية.

شرح "جورج طرابيشي" في ترسيخ المنهج النفسي في النقد، متشابكا مع المنهج الفلسفي، في بعده المعرفي والجمالي في آن معا، ويمكن تلخيص النتائج التي

انتهى إليها في نتيجة واحدة هي أن هؤلاء المبدعين بصدون في كتاباتهم كلها عن عقدة جنسية تكونت في طفولتهم، وتحددت بعلاقتهم الجنسية بوالديهم (المشهد الأصلي)، وتكررت مثل هذه المشاهد خاصة في روايات "حنامينا"، خاصة في ثلاثية "حكاية بحار".

تجدر الإشارة على أن الناقد يتعامل مع التحليل النفسي على أكثر من مستوى، قراءة وترجمة وتطبيقاً، فكثيراً ما قرأ المؤلفات التي خصصت في هذا المجال، ثم توالى ترجماته خاصة لمؤلفات "فرويد" التي استوعب فيها الأطر النظرية للتحليل الفرويدي التي وظفها في تطبيقاته لكثير من الأجناس الأدبية، ولهذا يمكن القول أنه بين "طرابيشي" وبين التخصص لا توجد مسافة، وهذه نقطة تجنب النقاد الحديث عن مدى اطلاعه عن الفكر الفرويدي، لذلك تنبهوا إلى نقطة هامة تطرح نفسها بقوة، هي مدى انتماء مثل هذه الدراسات إلى حلقة النقد الأدبي؟

هناك ميزتان أساسيتان في دراسة "طرابيشي" أولهما الوجهة النفسية المهيمنة التي تلح على الدراسة، وثانيهما علاقة الناقد بالأطروحات الفرويدية وتبنيه التام لأفكارها، بل وتحمسه الجارف إن لم يكن التعصب في بعض الأحيان، كأن يراه المنهج الذي لا منهج غيره لأي دراسة، وهذا التزمت نجده في تحليله لـ "المازني".

لقد أحس الناقد هو أيضاً بهذه النتيجة وخطورتها، وتأكد لديه منذ البداية أن دراسته ستحدد بمدى صلتها بالنقد الأدبي، ولذلك أصر غير ما مرة على التنبيه إلى أن دراسته لم تنس في أي لحظة من اللحظات أنها دراسة في النقد الأدبي، لا في علم النفس، ولكن هذا الإصرار لم يصرف النظر عن وضع افتراض تأتي المحاولة لإثباته، هو أن الطريقة التي اتبعها الناقد تعمل في اتجاه معاكس لما قد أقره في مقدمته.

إن الطريقة الفرويدية هي التي تملي على الدراسة خطواتها، خطوة خطوة، حتى جعلتها تنتمي إلى علم النفس أكثر مما تنتمي إلى النقد الأدبي، ويتحدد هذا الانتماء في الخطوات التالية:

- اختياره للموضوع، خاصة التي يعاني فيها البطل من بعض المشاكل النفسية التي يعلنها الراوي منذ البداية.

- تحليل النصوص وقف ما تقتضيه النظرية النفسية.

- تقديم الأعمال المنتقاة عن طريق الخطوتين السابقتين.

سبق وأن تم لمس تطلعا مشروعا للدراسة، وهو دخولها بالتحليل النفسي على أدباء، أقل ما يقال عنهم أنهم لم يلفتوا الأنظار عليهم بسلوكهم أكثر مما لفتوها إليهم بكتاباتهم، بل تناولت أدباء تعود النقد أن ينظر إليهم نظرة تكاد تتجرد من كل نزعة ذاتية، مثل "حنامينا"، و"محمد ديب"، ويبدو أن هذا التطلع لم يخلص الدراسة من العيب الكبير الذي يقول أن التحليل النفسي لا يجذب إلا إلى الأدباء الذين يحققون له (في ذواتهم أو حتى في أدبهم) مجالا خصبا من الشذوذ والعصاب وحتى الذهان.

ظهرت رواسب هذا العيب ظهورا واضحا في الموضوع العام للدراسة، بحيث لم يخرج عن محور الأنوثة والرجولة، ولعل من غير الضروري القول أن هذا الموضوع يكاد يكون للتحليل النفسي بمثابة النقد للعمل الأدبي، إذ ليس أكثر من الأنوثة والرجولة موضوعا يتطلب منهجا كالتحليل النفسي، وليس أكثر من التحليل النفسي منهجا يتطلب موضوعا كالأنوثة والرجولة، كما يقول صاحب الدراسة نفسه، الذي يستثمر كل ما جاء به "فرويد" حول هذا الموضوع.

يمكن في نطاق هذا التوجيه النفسي الذي تمارسه الطريقة على اختيار الموضوع، أن يوجد تفسيراً لقائمة الأدباء المدروسين بدءاً من "توفيق الحكيم" عدو

المرأة و"حنامينا" و"محمد ديب" الممثلين الكبيرين للرجولة، وانتهاء بـ"نوال السعداوي" ممثلة الأنوثة في الرواية العربية، كما يمكن في نطاق هذا التوجه النفسي فهم السر في وقوف الدراسة أما أكثر من عشر سير ذاتية بوصفها ركيزة نفسية يسهل تفاعلها مع مقتضيات المنهج الفرويدي بجزئياته.

ظهر هذا التوجه بمظهر سافر في بعض الأحيان، وانحرف بالدراسة انحرافا خطيرا، أخرجها من حقل الأدب وقيدتها داخل العيادة النفسية، فتناولها للتحقيقات التي قامت بها "أمينة السعيد" مثلا حول بعض العصائيين، ليس له ما يبرره من الناحية الأدبية، وقد أكد "طرابيشي نفسه" غير ما مرة أم هذه المقالات خالية من الأسلوب الفني، وليس لها شكل جمالي⁽¹⁾، ولم تبتعد عن نطاق «التسجيل والصياغة اللغوية».

يمكن القول وعلى الأرجح أن دراسة مثل ما قام به "طرابيشي" تجعل من طريقة التحليل النفسي العلاجية مقياسا، تختار الموضوعات الأدبية عن طريقه، حتى وإن كان التشخيص المتواصل إليه يقود على أغراض عصابية، إنما هي دراسة تثير الشكوك في انتمائها إلى النقد الأدبي، لأن الأساس الأول في الاختيار كان أساسا نفسيا، لا يرضي غلا طبيعته التي تصدر عنها— وليس أساسا أدبيا مشتقا من نظرية في صميم النظرية الأدبية.

جاءت الخطوة الثانية المتمثلة في طريقة تناول النصوص لتؤكد أن الدراسة التزمت التزاما حرفيا بالتحليل النفسي، ولم تخرج عنه، ولو من باب الاستطراد، وتقتضي مثل هذه الخطوة الوقوف عندها مليا، لتوضح الأبعاد الجوهرية لمثل هذا الالتزام الحرفي، وتجدر الإشارة هنا إلى أن تعامل الدراسة مع النصوص يتم دائما ضمن غرضين أساسيين هما:

1- ينظر جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، ص .

أولهما: اتخاذ النصوص كوثيقة تاريخية لتشخيص العقدة النفسية في نشأتها وتطورها عن هذا الأديب أو ذاك، وقد كانت السيرة الذاتية هي المصدر الرئيسي لهذا الغرض.

أما الثاني: فهو النظر إلى النصوص نظرة طبية بوصفها مظهرا من مظاهر المرض النفسي الذي تسامى به صاحبه، أو مر به ضمنته في كتاباته من باب الهروب، وقد كانت الرواية والمسرحية هي المنبع الذي تستمد منه الدراسة أدلتها على الدور الذي لعبته العقدة النفسية في الأعمال الأدبية.

إن تناول النصوص بهذه الطريقة، مأخوذ برمته من التحليل النفسي الذي يشخص العقدة في طفولة المريض، ليعود على قراءة الأغراض العصابية في ضوئها، وكل ما بين العاملين من اختلاف هو نوعية الرموز اللاشعورية التي يواجهها المحلل النفسي، في شكل أعراض يواجهها صاحب الدراسة في شكل نصوص، وقد سبق وأشار "طرابيشي" إلى هذه الطريقة في كتاباته.

زيادة على العيوب التي وقع فيها "طرابيشي" في دراساته، وهي تشخيص العقدة النفسية، هناك عيوب أخرى جاءت من صلب هذه العقدة على الأعمال الأدبية التي تحللها، ويضاف إلى هذا العيب عاملان أو طموحان آخران زادا في تعقيد الغاية التي تستهدفها الدراسة وهما:

أولا: تفسير النتائج الكامل للأدباء الذين تدرسهم انطلاقا من عقدة واحدة، ومن هؤلاء الأدباء من قضى أكثر من نصف قرن في الكتابة.

ثانيا: المحافظة على الصلة الحسنة بين طريقتها النفسية وبين طبيعة الأدب، لأنها تطمح لأن تكون «دراسة في النقد الأدبي لا في علم النفس»⁽¹⁾ كما يقول الناقد.

1- ينظر المرجع السابق، ص 5.

اتبع "طرابيشي" خطة في نقل العقدة من السيرة الذاتية إلى الأعمال الأدبية، وتتكون من عنصرين أساسيين هما:

أولهما اختيار بطل السيرة الذاتية وتسليط الأضواء النفسية عليه، والتسوية بينه وبين الكاتب.

ثانيهما تعميم البطل النموذج على بقية الأبطال في الأعمال الأدبية، باعتباره النسخة الأصلية التي تتعدد منها النسخ، وغالبنا ما يتم التعميم في خطوات ثلاث، هي: النموذج، المخالف للنموذج، المركب من النموذج والمخالف له.

ولإيضاح هذه الخطة بعنصرها وخطواتها، يمكن استذكار البنية الأدبية التي توصلت إليها الدراسة عند بعض الكتاب، فصورة الطفل في "المستقع" و"بقايا صور" هي التي تحدد الأبعاد الثلاثية لأبطال "حنامينا" إذ يستوي في ذلك من امتثل لمبدأ الواقع أو من انساق وراء مبدأ اللذة، أو من وقف بينهما، وهكذا تستقيم للكراسة خطتها: البحث عن نموذج ثم تعميمه تعميماً ثلاثياً، لتنتهي بإثبات العقدة كما بدأت بتشخيصها، وهي خطة لا تخرج من الصراع بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع، وظهور أحدهما على الآخر.

نخلص في نهاية التعليق إلى أن الدراسة أصابت قدراً كبيراً من الإيجابية وانحرفت في ذات الوقت عن المسار النقدي، فمن الناحية الإيجابية، يعد "جورج طرابيشي" الاستثناء الوحيد في الساحة العربية الذي التزم بمنهج التحليل النفسي، ومؤلفاته تدل على ذلك، إضافة إلى أنه من يقرأ مثل هذه الدراسات لا يمكن أن يستخلص إلا أن هذا الناقد تميز باستيعابه شبه كلي بمقومات المنهج الفرويدي أولاً، ثم بمنهج النقد النفسي ثانياً.

إن الوعي المنهجي والدقة الصارمة في التعامل مع الشخصيات الروائية، أو المتخيلة يوحي بأن الناقد التزم بمجموعة من الإجراءات في عمله، وقد طورها عندما

توالى مؤلفاته في هذا المجال، فلا نجد في الساحة العربية من التزم بمنهج التحليل النفسي كما فعل "طرابيشي". فكل من سبقه أو حتى عاصره من الأدباء الذين اعتمدوا على منهج التحليل النفسي لا تعدو دراستهم في أن تكون نظرية، أما الجانب التطبيقي فقد اقتصر عندهم على ملامسة بعض الجوانب الطاهرة من الأغراض النفسية، دون أن يتعمقوا في البنية اللاشعورية للنص في حد ذاته، وإنما اكتفوا بتشخيص الأمراض والعقد التي تنطق بها الشخصيات نفسها في العمل الأدبي.

لا يمكن أن ينفي أي من النقاد ما أضافه "طرابيشي" للمكتبة العربية من إسهامات في هذا المجال، ولا يمكن أن ينفي كل من قرأ دراسات "جورج طرابيشي"، أنه لم يستفد من أفكار فرويديين، ولم يستوعب المنهج الذي طبقه الناقد، حتى يستقرأ الطبقات اللاواعية للمؤلف والشخصيات، ولا يمكن الجزم بأن دراسات الناقد لا تمت بصلة للنقد الأدبي، ولا للدراسة الأدبية.

في الأخير يمكن القول أنه ليس هناك في العالم العربي عناية واضحة في مجالي النقد الأدبي ونقد النقد، بعلم النفس والتحليل النفسي وتطوراتهما، وما يقدماه من جديد في حقل الدراسات الأدبية، مع أن الأبحاث العربية المعاصرة طورت كثيرا النظرة إلى الأعمال الأدبية من الوجهة النفسية، اعتمادا على معارف جديدة لها علاقة باللسانيات والسيمانيات والإعلاميات.

لم يستهلك العالم العربي من النقد إلا ما له علاقة بعلم النفس العام، أو بالتحليل النفسي الفرويدي، أما ما حصل من تطور في ميدان علم النفس والتحليل النفسي، فيكاد يكون غائبا سواء في الجانب النظري، أم في الجانب التطبيقي.

خالد

يسعى هذا البحث إلى الإجابة عن بعض الأسئلة التي طالما شغلت النقد الأدبي بصفة عامة، والأدباء والنقاد خاصة، وأهمها كيف تعامل الأديب والناقد العربي مع منهج التحليل النفسي، وما هي الآلية أو الإجراء الذي عن طريقه استثمر فيه مبادئ النظرية السيكلوجية، باعتبارها جزءاً هاماً من منهج التحليل النفسي.

إن النتيجة الأولى التي تؤكدتها هذه الدراسة، هي التي تثبت أن التراث العربي لم يخل من بعض النظرات الحاذقة التي استقطبت إشارات نفسية واضحة المعالم؛ مقتنعين -ولو بطريقة غير مباشرة- أنه من الصعوبة بمكان أن يتشكل أدب دون أن يكون هذا الأدب جزءاً أو بعضاً من نفس صاحبه، أو من إحساسه بما حوله على الأقل، وهذا يعني ببساطة أن العرب القدماء تقطنوا إلى العلاقة بين الأدب والنفس الإنسانية.

لم يكن المنهج النفسي بالغريب عن الثقافة العربية، وإنما كان العنصر النفسي أصيلاً في طبيعة الأدب مصدراً وغاية، وببساطة تشكلت قناعة على أن الإنتاج الأدبي هو أولاً وقبل كل شيء إنتاج نفس بشرية لها نوازعها، ورغباتها ووعيها ولاوعيها، كذلك طرائقها في التفكير والمعالجة؛ وفكرة التحليل النفسي الفرويدي خاصة تقوم على هذا الأساس.

ومن النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة أيضاً، حول المسار النقدي لـ "جورج طرابيشي" ما يلي:

من خلال النماذج الممثلة للمسارات المختلفة -والتي سبق الإشارة إليها في الفصول التطبيقية- يتضح المنهج النقدي الخاص بـ "جورج طرابيشي"، سواء من حيث صلته بمنهج التحليل النفسي أو فيما يرتبط بالأسس النظرية المستند إليها، أو من حيث الخصوصيات التي عمل الناقد على إضافتها ساعياً بذلك إلى تطوير النظرية، وبذلك يمكن الإحاطة بما يحفل به نقد "طرابيشي"، في ميدان النقد النفسي والروائي خاصة، ومن خلال هذا البحث تتضح التوجهات الكبرى التي ميزت النقد النفسي عنده، وهي تنقسم إلى ثلاثة محاور شملتها ثلاث مراحل أساسية هي:

أ- المرحلة الأولى وفيها غلب التأويل الإيديولوجي المنطلق من الأسس السوسيولوجية على النقد النفسي، فانكشفت الكتابات عن مزاجية بين الإيديولوجيا والنقد النفسي، مع هيمنة في المستوى التطبيقي للنزعة الموضوعاتية، وهذا المسار تضمنته كتاباته الأولى: "لعبة الحلم والواقع" و"الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية".

ب- المرحلة الثانية: وفيها تراجع الناقد عن أطروحاته ذات البعد السوسيونفسي الإيديولوجي المتسم بالنزعة التحليلية الموضوعاتية، وسعى لتأصيل منهج التحليل النفسي الفرويدي، حيث استثمر مقولات المدرسة الفرويدية في تحليله لشخصياته الروائية، وتعد هذه المرحلة بداية لمشروع طموح، يقول عنها الناقد "طرابيشي" نفسه أنه يسعى من خلاله لدراسة الأشكال السردية العربية المتعددة، تبعا لخصوصياتها النفسية الإيديولوجية والجمالية، وقد برمجها على ثلاث مراحل تبدأ بكتابات السيرة الذاتية، تليها كتابات تشترك في المضمون، ثم ينتقل لمعالجة الرواية النسائية، وتمثلها خاصة "توال السعداوي".

تمثلت هذه المرحلة كتابات من مثل: "عقدة أوديب في الرواية العربية"، "الأدب من الداخل"، "شرق وغرب رجولة وأنوثة". وجزء السيرة الذاتية من كتاب "الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية".

ج- المرحلة الثالثة: تمثل المرحلة الأخيرة من المسار النقدي للناقد، بداية التحول المنهجي، حيث سعى لتطور منهجه من خلال اعتماده على نظرية النقد النفسي الذي مثلها "شارل مورون"، إذ ينحصر اهتمام "جورج طرابيشي" وفق التوجه الجديد على النص فقط، دون الاعتماد على ما هو خارج النص، أي الدراسة المحايثة هي التي ميزت هذه المرحلة من مساره النقدي الجديد.

في الأخير يمكن القول أن "جورج طرابيشي" هو فعلا الاستثناء الوحيد في الساحة العربية، وفي الساحة النفسانية الذي لا يزال يعتد بمنهجه اعتدادا لا يخلو من تطرف، وبالرغم من النقائص التي سجلت في تحليلاته، إلا أنه يبقى وحده من استوعب مبادئ التحليل النفسي ثم النقد النفسي فيما بعد، وظل ملتزما بهذا المنهج، ومؤلفاته في

هذا المجال تثبت ذلك، ولعل الموقف الجديد الذي تبناه "طرايشي"، كانت وراءه رغبة حاسمة في التخلص من تركة الفكر الفرويدي الاصطلاحي والتقليدي.

في ختام هذه الدراسة، كان لابد من التأكيد على أنه ليست هناك في العالم العربي عناية واضحة في مجالي النقد الأدبي، ونقد النقد بعلم النفس والتحليل النفسي وتطوراتها وما يمكن أن يقدمه من جديد في حقل الدراسات الأدبية؛ مع أن الأبحاث الغربية المعاصرة طورت كثيرا النظرة إلى الأعمال الأدبية من الوجهة النفسية، اعتمادا على معارف جديدة لها علاقة باللسانيات والسيمانيات والإعلاميات.

والجدير بالذكر هنا، أن العالم العربي لم يستهلك من النقد إلا ما له علاقة بعلم النفس العام، أو بالتحليل النفسي الفرويدي، أما ما حصل من تطور في ميدان علم النفس والتحليل النفسي، فيكاد يكون غائبا سواء في الجانب النظري، أم في الجانب التطبيقي الذي تفتقر عليه المكتبة العربية.

لا يشكل هذا التوجه الجديد حضورا قويا في الساحة النقدية العربية، ويعود ذلك لأسباب تبقى الإجابة عنها مطروحة أمام الباحثين والدارسين؛ وربما يكون هذا التساؤل موضوع بحث جديد مكمل لهذه الدراسة.

على الرغم مما قدمته هذه الدراسة إلا أنها لا تدعي الكمال النقدي، ولهذا فهي تقبل الإضافات والتعديلات من خلال اجتهادات القارئ. وعفوا إن تسرع القلم في رأي، أو تمسك الفكر بحكم.

الحمد لله

الإحباط: frusration

لفرو يد نظريتان في العصاب، وفي نظريته الأولى (1890) يرجع العصاب إلى الإحباط الجنسي، ويرد تنوع الأعصاب إلى تنوع أشكال الإحباط الجنسي ومن رأيه أنه لا يمكن أن يتحصل العصاب وحياة الفرد الجنسية عادية. وأن الإحباط محصلة الجهل بالعمليات النفسية اللاشعورية، وإطلاع المريض على المعنى اللاشعوري للأعراض يحرره من الجهل ويرفع عنه الشعور بالإحباط

الإحساس بالذنب: sentiment de culpabilité

هو أيضا الشعور بالذنب كما يسمى عادة، بالرغم من أن المريض لا يحس ولا يشعر به ولا يدركه، لأنه لا شعوريا لا يريد أن يشفى من مرضه ويفرض عليه الأنا الأعلى أن يظل مريضا كنوع من العقاب ينزله بالأنا ويرى أنه يستحقه. ص(265)

أحلام اليقظة Rêves diurne

أحلام اليقظة تخيلات لا ترتبط بحالة النوم، وتبدو لذلك متناقضة مع اسمها إذ كيف تكون أحلاما والحالم فيها يقظ؟ فالحالم فيها لا يرى وإنما هو يفكر، ويعرف أنه يتصور ويتخيل. ص(345)

الإخراج

الإخراج المقصود هو إخراج الرغبات أو الأفكار أو الصراعات المقموعة أو المكبوتة عن طريق التعبير عنها بالقول والفعل، وهي عادة من النوع العدوانى أو الجنسي، وإطلاقها يحرر صاحبها من عبء كتمانها ويريقه من تواترها والقلق الذي يستشعره بسببها، بصرف النظر عن عواقب البوح بها. ص(326، 327، 336)

الإدراك: Perception

يقوم علم النفس الفرويدي على التمييز بين مدركات الأنا الشعورية، ومدركات الهو اللاشعورية، والأنا أصلا هو قسم من الهو إلا أنه تعدل بتأثير العالم الخارجى فيه مباشرة بواسطة جهاز الإدراك الشعوري والذي يسمى تجاوزا لجهاز الإدراك الحسى، ويلعب الإدراك الحسى في الأنا الدور الذي تلعبه الغريزة في الهو والإدراك الحسى وهذا الأخير يعنى الواقع والأنا لذلك يتحكم فيه مبدأ الواقع، واختبــــــــــــــــار الواقع هو الذي يتسنى به التمييز بين ما هو واقع وما هو غير واقع كأن يكون تخيلات أو هالوس.

إغواء (غواية) Séduction

هو مشهد حقيقي أو هوائي يتعرض فيه الشخص (الطفل عموماً) وبشكل فاطر إلى عروض أو محاولات جنسية يقوم بها تجاهه شخص آخر (غالباً ما يكون راشداً). ص(320، 322)

الأنا Le Moi

هو أحد الجوانب اللاشعورية من النفس، يتكوّن من الهو وينمو مع الفرد متأثراً بالعالم الخارجي الواقعي، ويسعى للتحكم في المطالب الغريزية للهو مراعيًا الواقع والقوانين الاجتماعية.

الأنا الأعلى Surmoi

هو القسم الثالث من الشخصية، ينمو تحت تأثير الواقع ويمكن النظر إليه على أنه سلطة تشريعية تنفيذية، أو هو الضمير أو المعايير الخلقية التي يحصلها الطفل عن طريق تعامله مع والديه والمجتمع الذي يعيش فيه

أنا مثالي Moi idéal

هو تكوين نفسي داخلي يفرقه بعض الكتاب عن المثل الأعلى للأننا. ويعرفونه كمثل أعلى للجبروت النرجسي المبني على غرار النرجسية الطفلية. ص(305، 303)

الإيروس Eros

ادخل فرويد " هذا المصطلح ضمن أدبيات التحليل النفسي باعتبار الإيروس دافعا إلى الحب والجنس والتكاثر والبقاء. وفيه يقول " أفلاطون " أن الإيروس غريزة الحياة بالتلذذ بالمحسوسات ونزعة الخلود عن طريق الجنس والتكاثر". ص(233، 329)

التأويل Interprétation

هو صميم تقنية التحليل النفسي الذي يقوم على التداعي الحر، واستحضار الذكريات والملابسات والكشف عن المخبوء وصياغة ذلك صياغة لها مضمون كي يطلع عليه الشخص المعني، وارتبط التأويل عند "فرويد" بتفسير الأحلام، باعتبارها النموذج الأول للتأويل بمنهج "فرويد" بافتراض أن الأحلام نشاط نفسي يصدر عن الحالم ويقبل التأويل.

التداعي الحر Libre Associatio

وتتلخص الطريقة في أن يرقد المريض ويغمض عينيه ، ويطلب المحلل منه أن يركز انتباهه على عرض من الأعراض ويتذكر أي شيء حوله يمكن أن يلقي الضوء

على مصدره (يرى فرويد أن العلاقة بين المريض والمعالج فيها أساس شهوي سواء أكان ذلك ظاهراً أو مستوراً). ص(302)

التسامي Sublimation

التسامي عملية قد نأتيتها شعوريا وعن إرادة، وغالبا ما تتم لا شعوريا وتقوم على تغيير الموضوع بالنسبة للغريزة، وتحويل الطاقة المتصلة بالرغبات والدوافع الممنوعة، -كالرغبات العدوانية أو الجنسية المحرمة- إلى توجيهات اجتماعية وثقافية وأدبية وفكرية سامية ونافعة. فالمحبة والصدقة التي تشاهد عند المراهقين خصوصا شكلان من التسامي بالجنسية المثلية التي هي أظهر ما يمكن أن يكون من انحراف للغريزة في سن المراهقة. ص(302)

التماهي Identification

استخدم فرويد هذا المصطلح لأول مرة عام 1899، إذ قال أن التماهي هو التعبير المبكر عن الرابطة العاطفية مع شخص آخر، فيتماهى الفرد مع شخص آخر كمثال للذات بوصفه شخصا يريد أن يكونه، أكثر مما يريد أن يمتلكه، وهو يذكر الأصل الطفولي لعملية التماهي، ويفترض أن هذا الأصل الطفولي هو الذي يفسر بقاءها على مستوى اللاوعي، وقوتها كعامل تحفيزي وتظاهراتها اللاعقلانية والنكوصية، في بعض الأحيان، ولكن التماهي بالنسبة إليه ليس مجرد محاكاة، بل هو بالأحرى تمثل يستند إلى سلسلة سببية متشابهة. ص(300، 311، 314، 315، 316، 320، 347)

الثاناتوس Thanatos

كان ثاناتوس وهيبينوس في الأسطورة الإغريقية المسؤولين عن الموت والندم باعتبارهما من طبيعة واحدة. ص(233)

جنسية Sexualité

تدل الجنسية على سلسلة من الإثارات و الأنشطة، الفاعلة منذ الطفولة و التي تمد الشخص بلذة لا تختزل إلى مجرد إرواء حاجة فيزيولوجية أساسية. كما أنها تتواجد هي ذاتها على شكل مكونات فيما يطلق عليه اسم الشكل السوي من الحب الجنسي. ص(257، 270، 276، 322، 332)

الحلم: Rêve

نشاط عقلي يحدث أثناء النوم، وهو سلسلة من الصور والأحداث المتخيلة التي يمكن أن يكون لها معنى نفسي، أو محتوى يمكن بلوغه بالتفسير والتأويل. ص(342، 343، 344)

ذكورة وأنوثة Masculinité-Féminité

أكد فرويد على تنوع الدلالات التي تتضمنها مصطلحات الذكورة و الأنوثة فهناك الدلالة البيولوجية، و هناك الدلالة الاجتماعية، وهناك أخيرا الدلالة النفسية التي تتشابه بالضرورة مع الدلالات السابقة. ص(272، 273، 274، 303، 307، 308، 318، 334)

رغبة Désir

هي أحد قطبي الصراع الدفاعي في المفهوم الدينامي الفرويدي :حيث تنزع الرغبة اللاواعية إلى أن تتحقق من خلال استرجاع الإشارات المرتبطة بتجارب الإشباع الأولي، تبعا لقوانين العملية الأولية. ص(324، 330، 331)

الرهاب Phobie

يمثل الرهاب في أدبيات التحليل النفسي الخوف المتأصل الشديد، وعلى نحو مفرط من شيء معين. ص(243، 302، 324)

رواية أسرية أو عائلية Roman familial

وضع "فرويد" هذا التعبير للدلالة على الهومات التي يغير الشخص خيالها من خلالها علاقاته مع والديه (إذ يتخيل مثلا أنه طفل لقيط، وأنه لم يولد من أبويه الفعلين، بل من أبوين يتمتعان بجاه كبير، أو يتخيل أنه ولد من أب ذي جاه .مدعيا قيام أمه بمغامرات غرامية سرية، أو هو قد يتخيل أيضا أنه طفل شرعي، بينما إخوته هم أبناء زنا. ص(245، 246، 253، 262، 298، 327)

سادو-مازوشية Sado-masochisme

يستخدم هذا المصطلح في علم الجنس للدلالة على الأشكال المزيجية من هذين الشذوذين، فالسادي هو دوما مازوشي في نفس الوقت، ولكن ذلك لا يمنع سيادة الجانب النشط أو الجانب الفاتر من الشذوذ الذي يميز عندها النشاط الجنسي الغالب. ص(328، 329)

السادية: Sadisme

هي النقيض للماسوشية، كما أن الإيجابية هي المقابل للسلبية، ويرجع اسم السادية لكرافت إبنج أساسان وهناك آخرون فظّلوا اسم شهوة الألم الإيجابية بالنظر إلى أنه أكثر توصيفا لهذا الانحراف الجنسي وأكثر تحديدا للمعنى المقصود حيث ترتبط القسوة في السادية بلذة إيقاعها بالغير والجنس بطبيعته فيه عدوانية، فعلى الذكر أن يخضع الموضوع الجنسي أولا ويتغلب على مقاومته.ص(231، 282، 301، 306)

سيكولوجية المرأة: Psychologie de la Femme

يدرس فرويد المرأة مرتبطة بوظيفتها الجنسية ولهذه الوظيفة أثر كبير على سيكولوجيتها ولا تكون الدراسة الشاملة للمرأة إلا من الناحية الفردية باعتبارها كائنا بشريا يصرف النظر عن الوظيفة الجنسية.ص(272، 273، 274، 334)

شعور بالدونية Sentiment d'infériorité

هو تبعا لأدلر يقوم على دونية عضوية فعلية، يحاول الفرد في عقدة الدونية أن يعوض عن قصوره بدرجات متفاوتة في نجاحها.ص(238، 239، 241، 303، 318)

صورة هوائية Imago

إنها النموذج اللاواعي الأول للشخصيات الذي يوجه أسلوب إدراك المرء للآخرين بشكل انتقائي. ويرصن هذا النموذج انطلاقا من العلاقات الواقعية و الهوائية الأولى بين المرء و محيطه العائلي.ص(302)

العصاب: Névrose

أمراض العصاب والذهان حالات يظهر فيها اضطراب وظيفة الجهاز النفسي ليس للأمراض العصابية أسباب محددة ولا توجد حالة تعتبر سوية إلا وبها سمات عصابية وللعصابيين تقريبا الاستعدادات النظرية نفسها التي توجد عند جميع الناس ولهم خبراتهم ومشاكلهم نفسها التي تتطلب الحل ولكنهم دون الناس من الأسوياء يستبد بهم قلق أكبر وهموم وآلام أكثر.ص(228، 263، 264، 283، 296، 301، 327، 346)

عقدة Complexe:

إنها جملة منظمة من التصورات والذكريات ذات القيمة العاطفية القوية، واللاواعية جزئيا أو كليا، تتكون العقدة انطلاقا من العلاقات الشخصية في تاريخ

الطفل، وقد يتدخل في انبناء كل المستويات النفسية؛ أي الانفعالات و المواقف والتصرفات المتكيفة.ص(226)

عقدة أوديب **Complexe d'Edipe**

إنها الجملة المنظمة من رغبات الحب و العداة التي يشعر بها الطفل تجاه والديه، وتبلغ هذه العقدة ذروتها -تبعاً لفرويد- بين سن ثلاث و خمس سنوات.ص(235، 262، 257، 236، 268، 300، 311، 335، 337، 348، 350)

القمع: **Suppression**

يفرق فرويد بين الكبت والقمع، فيقول في الأول أنه عملية نفسية تتم لا شعورياً، وتدفع بالمكبوت إلى اللاشعور، أما القمع فهو عملية شعورية وتتم إرادياً لأن ما يتم قمعه هو الانفعالات، والانفعال لا يكبت ولا يمكن أن توجد انفعالات مكبوتة. والتخلص من الانفعال يكون إما بتصريفه، وإما بقمعه فالقمع لا يذهب إلا اللاشعور وإنما يستبعد إلى ما قبل الشعور ويظن من السهل استدعاؤه. ثم إن الكبت يمارسه الأنا في حين أن القمع يمارسه الرقيب وهو القوة النفسية التي يضعها فرويد بين الشعور وبين ما قبل الشعور.

الكبت: **Répression**

جوهر الكبت هو عجز نزعة معينة عن الإفلات من النظام اللاشعوري والدخول في النظام قبل الشعور، وبذلك تظل النزعة لا شعورية وتوصف بأنها كبتت. والكبت يحدث عن صراع النزعات المتعارضة وهو استبعاد للنزعات غير المرغوبة، ومصدر الكبت هو الأنا الذي يقوم بالكبت بناء على أوامر الأنا الأعلى وفي خدمته.ص(265، 266)

الكمون الجنسي **Latence Sexuelle**:

الفترة التي تفصل بين الطفولة والبلوغ، ومدتها نحو خمس أو ست سنوات، وفيها يبدو النمو الجنسي كما لو كان قد توقف.

اللاإرادة: **Involontaire**

خمول الإرادة أو عجزها أو فقدانها، وعادة ما تكون الرغبة والنية على العمل قائمة ولكن الإرادة مفتقدة أو العزم واهن، والمريض باللاإرادة يكون كالمسير، وعملها لا توجد لا إرادة وإنما نقص في الإرادة، ويصف فرويد الإرادة فقال إنها تعطل يلحق

بالإرادة بسبب خبرات صدمة ولا نجد الاضطراب إلا عند المصابين بالفصام.ص(235، 346، 347)

ما قبل أوديبى: Préoedipien:

يصف هذا المصطلح فترة النمو الجنسي السابقة على قيام عقدة أوديب التي يسود فيها التعلق بالأم عند كلا الجنسين.ص(300)

ما قبل تناسلي Prégénital

إنها صفة تستخدم لوصف النزوات أو التنظيمات أو التثبيتات التي تمت إلى تلك الفترة من النمو النفسي الجنسي التي لم تترسخ فيها بعد صدارة المنطقة التناسلية.

ماسوشية: Masochism

أطلق كرافت إيبينج اسم الماسوشية على الانحراف الجنسي الذي يرتبط بالإذلال والعذاب والألم كوسيلة للإشباع، واسم الماسوشية مشتق من ماسوش أو مازوخ، وكان يجد اللذة في أن يضرب ويمتهن ويجلد. ووسع فرويد مفهوم الماسوشية باكتشاف أصولها الأولية الطفلية والتنبيه إلى أشكالها المشتقة "كالماسوشية الخلقية".ص(301، 302)

مبدأ اللذة: Principe de plaisir

افتراض غرضي رئيسي يستهدفه الجهاز النفسي، من أهم البحوث التي يتطرق إليها التحليل النفسي الفرويدي وإن كان للأسف من أكثرها غموضاً، ففيها يبدو أن الجهاز النفسي بأسره يستهدفه بنشاطاته تحصيل اللذة واجتتاب الألم و الكدر. فكل النزعات النفسية، سواء الجنسية أو نزعات حفظ الذات، لها جميعاً هذه الغاية ص(267، 282)

مبدأ النيرفانا: Principe de Nirvan

النيرفانا لفظة ترادف في معناها الموت أو الفناء، واللفظة سنسكريتية وتعني حرفياً الإطفاء بالنفخ، وعند البوذيين يكون الإطفاء لإرادة الحياة وبذلك يبلغ الفرد الخلاص بالفناء عن نفسه، واستخدم "شوبنهاور" اللفظة لتعني إنكار إرادة الحياة وملاشاة الميل إلى بقاء الذات والنوع، وأقحمت اللفظة في التحليل النفسي بمعنيين، الأول غريزة الموت أو الثناتوس أي الميل إلى الموت أو الفناء، والثاني بمعنى إشباع الحاجات لدرجة امتناع كل الرغبات.ص(233، 329)

مبدأ الواقع: Principe de réalité

هو أحد المبدأين اللذين يسيطران على النشاط النفسي للإنسان، وهما مبدأ اللذة حيث يكون هدف كل العمليات النفسية تحصيل اللذة واجتتاب اللالذة ومبدأ الواقع الذي يراعي أن يأتي النشاط النفسي متوافقا مع الظروف والواقع ومتماشيا مع الأهداف الاجتماعية ومقتضيات التربية، يأخذ بمبدأ الواقع في مرحلة متأخرة عندما ينضج الوعي ويزيد الإدراك، وتقوى الذاكرة، ويكون للفرد القدرة على إصدار الأحكام، وتكون الغلبة لغرائز الأنا عن الغرائز الجنسية. ص(267، 268)

المرحلة التناسلية: Stade Génita

يذكر فرويد أن التنظيم التناسلي يبرز عند البلوغ، ويسبقه تنظيمان جنسيان طفلان يطلق عليهما اسم المرحلتين الجنسييتين قبل التناسلية، وهما التنظيمان الفموي والشرجي، والفرق الوحيد بين المراحل قبل التناسلية الموسومة بأنها طفالية وبين المرحلة التناسلية بعد البلوغ أنه لا يتحقق للطفل التوليف بين غرائز الجزئية، ولا خضوعها الكامل لرياسة الأعضاء التناسلية إلا في المرحلة التناسلية وحدها.

المرحلة قبل الأوديبية: Stade préœdipien

هي المرحلة من النمو النفسي الجنسي السابقة على المراحل الأوديبية، ويظهر النمو الجنسي للبنات دون الصبي، فأول موضوع لحب الصبي الصغير هو أمه، ويبقى متعلقا بها أثناء تكون عقدة أوديب بل إن حبها قد يتلازم طول حياته، ولا يدرك الأب كمنافس له على حب الأم في هذه المرحلة. ص(300)

مشهد أصلي Scène Originare

إنه مشهد العلاقة الزوجية بين الوالدين التي يلاحظها الطفل، أو يفترضها استنادا إلى بعض المؤشرات، و من ثم يتصورها هواميا. ويؤول الطفل عادة هذه العلاقة على أنها فعل عنف من قبل الأب على الأم. ص(326، 327، 336)

النرجسية: Narcissisme

إنها الحب الموجه إلى صورة الذات. استنادا إلى أسطورة نرسييس اليونانية ص (233، 325)

نظرية الليبدو : Théorie de libido

الليبدو هو مصطلح لاتيني، يرادف الشهوة، واللذة الجنسية، والغلمة استخدمه. فرويد بمعنيين، ففي كتاباته الأولى عن الغريزة الجنسية كان معناه الطاقة النفسية المنصرفة في خدمة هذه الغريزة، وفي كتاباته اللاحقة التي طور فيها نظريته في الغرائز وصار المعنى الطاقة النفسية عموماً والمنصرفه لأي نشاط بدني نفسي، ويميز بين نوعين من هذا النشاط فالنوع الإبتائي الذي يؤكد معنى الحياة، ويدعم الذات، ويبقى على الأنا ويكون به التكاثر وممارسة الجنس، هو النشاط الإيروسى، ويخدم غريزة الإيروس والليبدو المتعلق به هو الليبدو الإيروسى، والنوع الهدمي يتجه إلى النكوص بالحياة إلى اللاعضوية أي الفناء والموت، ويتوسل بالعدوان ويستخدم غريزة الثناوس، والليبدو المتعلق به هو الليبدو الثناوسى. ص(233، 329)

النكوص : Régression

هو عودة إلى أشكال سابقة من النمو والتفكير وعلاقات الموضوع، ويشرح فرويد فكرة النكوص التي يقدمها في كتابه تفسير الأحلام لينبه إلى صفة أساسية في الأحلام، باعتبار أن فعل الحلم في جملته نكوص يعود به الحالم إلى أقدم أوضاعه، وهو بعث جديد لطفولته، وللدفاعات التي تسيطر على هذه الطفولة. ص(235، 237)

الهو Le ça

في أبسط تعريفاته يمكن القول أن الهو هو الجزء البدائي من الجهاز النفسي أي أنه يسعى إلى تحصيل مبدأ اللذة، وهو انفعالي لا يعرف المكان ولا الزمان.

قائمة المصادر

والمرجع

قائمة المصادر والمراجع

I- قائمة المصادر:

- 1- جورج طرابيشي، لعبة الحلم و الواقع، دراسة في أدب توفيق الحكيم، دار الطليعة للنشر، ط1، بيروت، 1972.
- 2- جورج طرابيشي، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، دار الطليعة، ط2، بيروت 1980.
- 3- جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دار الطليعة، ط3، بيروت، 1982.
- 4- جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، دار الطليعة، ط2، بيروت، 1981.
- 5- جورج طرابيشي، الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1983.
- 6- جورج طرابيشي، أنثى ضد الأنوثة، دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي، دار الطليعة، ط1، بيروت 1984.
- 7- جورج طرابيشي، الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، دار الآداب، ط1، بيروت 1995.
- 8- جورج طرابيشي، المثقفون العرب والتراث، التحليل النفسي لعصاب جماعي، ط1، 1991.
- 9- جورج طرابيشي، مصائر الفلسفة بين المسيحية والإسلام، دار الساقى، ط1، بيروت، 1998.
- 10- جورج طرابيشي، نقد العقل العربي، إشكاليات العقل العربي، دار الساقى، ط1، بيروت، 1998.
- 11- جورج طرابيشي، نقد العقل العربي، العقل المستقل في الإسلام، دار الساقى، ط1، بيروت، 2004.

- 12- جورج طرابيشي، نقد نقد العقل العربي، وحدة العقل العربي الإسلامي، دار الساقى، ط1، بيروت، 2004.
- 13- جورج طرابيشي، هرطقات عن الديمقراطية والعلمانية والحادثة والممانعة العربية، دار الساقى، ط1، بيروت، 2006.
- II- قائمة المراجع العربية:**
- 14- إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، 1984.
- 15- أحمد بن النوي، مشكلات فلسفية، منشورات الشهاب، الجزائر، (د ت).
- 16- أحمد محمد الناباسي، فرويد والتحليل النفسي الذاتي، دار النهضة العربية، (د ط)، بيروت، 1988.
- 17- أحمد معروف، محاضرات في علم النفس، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د ط)، 2003.
- 18- باسم علي خريسان، ما بعد الحادثة، دراسة في المشروع الثقافي الغربي، دار الفكر، ط1، دمشق، 2006.
- 19- بدر الدين عامود، علم النفس في القرن العشرين، ج1، اتحاد الكتاب العرب، (د ط)، دمشق، 2001.
- 20- حسام الخطيب، جوانب من الأدب والنقد في الغرب، كلية الآداب، ط7، دمشق، 1998.
- 21- حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، (د ط)، بيروت، 1988.
- 22- حلمي المليجي، علم النفس المعاصر، دار النهضة العربية، (د ط) (د ت)، بيروت.
- 23- الربيعي بن سلامة، الوجيز في مناهج البحث الأدبي وفنيات البحث العلمي، منشورات جامعة منتوري، (د ط)، قسنطينة، 2000-2001.

- 24- زكرياء إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، دار الطباعة، (د ت).
- 25- شاكِر عبد الحميد، الأدب والجنون، دار غريب للطباعة والنشر، (د ط)، القاهرة، 1998.
- 26- شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، (د ط)، الجزائر، 1985.
- 27- شايف عكاشة، مدخل إلى عالم الرواية الجزائرية، قراءة في مفتاحية منهج تطبيقي، ديوان المطبوعات الجامعية، (د ط)، الجزائر، (د ت).
- 28- شكري عزيز ماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للنشر، ط1، بيروت، 1984.
- 29- صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، منشورات السابع من أفريل، ط1، (د ت)،
- 30- عاطف مذكور، عالم اللغة بين التراث والمعاصرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، (د ط)، القاهرة، 1987.
- 31- عبد الرحمن الوافي، مدخل إلى علم النفس، دار هومة، ط2، 2007.
- 32- عبد السلام عبد الغفار، مقدمة في علم النفس العام، دار النهضة العربية، ط2، بيروت (د ت).
- 33- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، المكتبة العصرية، ط3، بيروت، 2001.
- 34- عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة للطباعة والنشر، (د ط)، الجزائر، 2002.
- 35- عبد النبي أصطيف، في النقد الأدبي العربي الحديث، ، 1982.
- 36- عيد رجاء، قراءة في أدب توفيق الحكيم، منشأة المعارف، 0د ط)، الإسكندرية، 2000.
- 37- عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة، المركز العربي للأبحاث النفسية والتحليلية، دار الفارابي، ط1، بيروت، 2004.

- 38- عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د ط)، دمشق، 2008.
- 39- غالي شكري، أزمة الجنس في القصة العربية، منشورات الآفاق، الجديدة، ط3، بيروت، 1987.
- 40- فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكسون، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، 1993.
- 41- محمد الحاجري، في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية، دار النهضة العربية، (د ط)، بيروت، 1982.
- 42- محمد برادة، محمد مندور وتطويع النقد العربي، دار الآداب، ط1، بيروت، 1979.
- 43- محمد عباس يوسف، الاغتراب والإبداع الفني، دار غريب للطباعة والنشر، (د ط)، القاهرة (د ت).
- 44- محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، (د ت).
- 45- نوال السعداوي، مذكرات طيبية، دار المعارف، ط2، القاهرة 1985.
- 46- وائل غالي، معرفية النص، دار الثقافة، (د ط)، القاهرة، 1998.
- 47- يوسف وغليسي، النقد الجزائري من اللانسانية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، قسنطينة 2008.
- 48- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2007.
- 49- يوسف وغليسي، خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري و معجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة 2008.
- III- المراجع المترجمة:
- 50- أندريه ريشار، النقد الجمالي، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1974.

- 51- إيريك فروم، أزمة التحليل النفسي، ترجمة: طلال عتريسي، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، بيروت، 1988.
- 52- تيري إغلتن، نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة (د ط)، دمشق، 1999.
- 53- جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، (د ط)، دمشق، 1993.
- 54- جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، ترجمة: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، (د ط)، 1997.
- 55- جان ستاروبنسكي، النقد والأدب، ترجمة: بدر الدين القاسم، مراجعة: أنطوان المقدسي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، (د ط)، دمشق، 1976.
- 56- جون ستروك، البنيوية وما بعدها، ترجمة: محمد عصاب، عالم المعرفة، د ت.
- 57- دورسن، مناهج الفلكلور المعاصرة، ترجمة: حسن الجوهرى ومحمد الشامي، (د ط)، لبنان، 1995.
- 58- رث باركن غونيلاس، الأدب والتحليل النفسي، ترجمة: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، (د ط)، دمشق، 2006.
- 59- روجيه باستيد، السوسيولوجيا والتحليل النفسي، ترجمة: وجيه البعيني، دار الحداثة، ط1، 1988.
- 60- رينيه ويليك، ديستوفيسكي، ترجمة: نجيب المانع، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، (د ط)، بيروت، 1968.
- 61- سيغموند فرويد، حياتي والتحليل النفسي، ترجمة: مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي، دار المعارف، ط2، مصر، 1967.
- 62- سيغموند فرويد، مختصر التحليل النفسي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1981.

- 63- سيغموند فرويد، مدخل إلى التحليل النفسي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1980.
- 64- كلقن هال، أصول علم النفس الفرويدي، ترجمة: محمد فتحي الشنيطي، دار النهضة العربية، (د ط)، بيروت.
- 65- مارت روبير، رواية الأصول وأصول الرواية، (الرواية والتحليل النفسي)، ترجمة: وجيه أسعد، مراجعة، أنطوان مقدسي، اتحاد الكتاب العرب، (د ط)، 1987.
- 66- مارسيل ماريني، مدخل على مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ضاضا، المجلس الوطني للثقافة والفنون، (د ط)، 1978.
- 67- مارسيل ماريني، مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي، ترجمة: وائل بركات وغسان السيد، (د ت).
- 68- مالكوم بوي، البنيوية وما بعدها، ترجمة: محمد عصا، تحرير: جوترو، (د ط)، ، 1990.
- 69- ميشال بالمي جان، اللغة الخيالي والرمزي (جاك لاكان)، منشورات الاختلاف، ط1، 2006.

IV- المراجع الأجنبية:

70- Sigmund Freud, le rêve et son interprétation, Gallimand

V- الدوريات والمجلات:

- 71- مجلة الاداب الاجنبية، دمشق، العدد الثالث، 1970.
- 72- الحوار الممتد، العدد الاول، 1971.
- 73- مجلة الموقف الادبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد الاول، 1971.
- 74- مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث و العشرون، العددان الثالث و الرابع، يناير مارس افريل، 1985.
- 75- مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث و العشرون، العددان الثالث والرابع، يوليو 1989
- 76- مجلة النقد الأدبي، محاور، القاهرة، العدد الأول، 2004.

- 77- مجلة النقد العربي المعاصر، مارس 2004.
- 78- مجلة نوافذ، ماي 2007.
- 79- مجلة كتابات معاصرة، علم النفس الديني والظاهرة الدينية، ترجمة: عز الدين عناية.
- 80- مجلة الدراسات والنقد الاجتماعي، الجزائر، العدد 10.
- المخطوطات:**
- 81- عمرو عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، رسالة دكتوراه، جامعة قسنطينة، 2005.
- 82- مقال حضور النقد النفسي العربي.
- 83- مقال الملتقى الدولي الثالث، الخطاب النقدي العربي المعاصر "النقد النفسي".
- VI- الموسوعات والمعاجم:**
- 84- جان لابانش و ج. ب. بونتايس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ترجمة: مصطفى حجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر، 1985.
- 85- عبد المنعم الحفني، موسوعة علم عالم النفس، قسم الدراسات في دار نوبلس، ج17، ج24، ط1، لبنان، 2005.

فَالْمُحْسِنِينَ

فهرس الموضوعات

مقدمة.....أ

المدخل: علاقة الأدب والنقد بعلم النفس

I- علاقة الأدب بعلم النفس 03

II- النقد الأدبي وعلم النفس 09

III- الاتجاه النفسي في الجزائر 15

الفصل الأول: التحليل النفسي عند الغرب

I-I- حقيقة ما قبل العلم السيكلوجي 26

I-1- مدارس علم النفس 27

1-1- المدرسة البنائية (أو علم النفس التركيبي) 27

2-1- المدرسة الوظيفية 28

3-1- المدرسة الغرضية (القصدية) 29

4-1- المدرسة السلوكية 30

5-1- المدرسة الجشطالتيية 32

6-1- مدرسة التحليل النفسي 33

I-I-2- فرويد والتحليل النفسي 34

I-I-2-1- التنويم المغناطيسي 34

I-I-2-2- التداعي الحر 36

I-I-2-3- تفسير الأحلام عند فرويد 37

أ- النقل 39

ب- التكثيف 39

ج- الترميز 40

2-4- الدعامات الجوهرية للحياة النفسية 41

أ- الشعور	41.....
ب- ما وراء الشعور	42.....
ج- اللاشعور	42.....
I-II- تكوين الشخصية عند فرويد	43.....
أ-الهو	43.....
ب- الأنا	44.....
ج- الأنا الأعلى	44.....
I-II-1- نظرية الدوافع الغريزية	45.....
I-II-1-1- غريزة الإيروس	46.....
I-II-1-2- غريزة الثاناتوس	46.....
I-III- تطور الوظيفة الجنسية	47.....
I-III-1- مراحل نمو الشخصية وتطورها	48.....
1-1- المرحلة الفموية	49.....
1-2- المرحلة الشرجية	49.....
1-3- المرحلة القضيبية	50.....
1-4- المرحلة التناسلية	51.....
I-IV- التحليل النفسي للأدب	52.....
IV-1- فرويد واكتشاف عقدة أوديب	52.....
1-1- عقدة الخشاء	55.....
V- فرويد يقرأ هاملت	57.....
VI- مستويات التحليل النفسي عند فرويد	61.....
VI-1- دوستوفسكي وجريمة قتل الأب	65.....
VII- مجهودات تلامذة فرويد في توسيع نظرية التحليل النفسي	73.....
VII-1- أرنست جونز	74.....

76.....	VII-2- ألفرد آدلى
77.....	VII-3- كارل كوستاف يونغ
79.....	VIII- آراء حول التحليل النفسى الفرويدى

الفصل الثانى: النقد النفسى

80.....	I- النقد النفسى
82.....	I-1- ممارسة المطابقات
83.....	I-2- التشكيلات التصويرية والمواقف الدرامية
84.....	I-3- الأسطورة الشخصية
88.....	II- جاك لاكان والبنىوية السيكلوجية
93.....	II-1- الدال وبنىته اللغة واللاوعى
94.....	II-2- مرحلة المرأة باعتبارها مشكلة لوظيفة الأنا
98.....	II-3- جاك لاكان والرسالة المسروقة لـ "إدغار آلان بو"
100.....	3-1- منطقية العلاقات مع الحقيقة
103.....	III- مارت روبير والرواية العائلية
107.....	IV- غاستون باشلار
111.....	V- جان بيلمان نويل ولاوعى النص

الفصل الثالث: التحليل النفسى عند جورج طرابيشى.

116.....	III-I- جورج طرابيشى وبداية التحول
117.....	III-I-1- الفكر الثورى: الماركسى والليبرالى
118.....	I-2- طرابيشى يعيد قراءة مشروع الجابري
120.....	2-1- مراحل المسار النقدى عند جورج طرابيشى
120.....	أ- المرحلة الأولى
120.....	ب- المرحلة الثانية

ج- المرحلة الثالثة	121
II-3- محطات المسار الليبيديوي	142
3-1- المحطة الأوبديية	143
3-2- المرحلة النكوصية	143
3-3- المرحلة الترميمية	144
III-III- عقدة السراب أم سراب العقدة	161
3-1- العقدة الأوبديية وحدود التقديمية	172
IV- المرأة والجنس	174
IV-1- الذكورة والأنوثة	176

الفصل الرابع: النقد النفسي عند جورج طرابيشي

I-IV- مرحلة النقد النفسي	190
II-2- ثلاثية الجرائ بين الواقع و اليوطوبيا	197
2-2- الأم الشريرة ومديننتها	201
3-1- عبادة الرجولة	209
3-1-1- من مثال الأنا إلى الأنا المثالي	209
III-1- ممارسة المطابقات	215
III-2- التشكيلات التصويرية والمواقف الدرامية	216
III-4- دراسة معطيات السيرة الذاتية	216
IV-IV- لاوعي البطل ولاوعي النص أو التحول من الروائي إلى الراوي	217
IV-1- المشروع البنوي للتماهي	219
1-1- التماهي	219
IV-2- الدور والتمثيل	224
2-1- البحث عن الأسطورة الذكرية	224

226.....	2-2- عقدة الخفاء وتمظهراتها
227.....	2-3- الجنسية المثلية
229.....	2-4- رهاب اللواط والرغبة فيه
232.....	IV-3- المشهد الابتدائي وعلاقته ببناء الشخصية
239.....	1-1- مديح الاغتصاب
239.....	1-1-1- الاستيهام القهري
241.....	1-1-2- المشهد الاغتصابي والمثلث الأوديبي
243.....	1-1-3- أطراف الصراع الأوديبي
244.....	VI- من لاوعي الشخصية إلى لاوعي النص
246.....	VI-1- يونغ والموروث الثقافي
246.....	VI-2- من تفكك الذات إلى إعادة بناء العالم
246.....	2-1- اللاشعور الجمعي
257.....	VII- مراحل المشروع النقدي النظري لنقد الرواية عند الناقد
259.....	VII-1- استنتاجات تخص مشروع جورج طرابيشي
261.....	VII-2- جورج طرابيشي و تحولات منهج التحليل النفسي
273.....	الخاتمة
277.....	ثبت المصطلحات
287.....	قائمة المصادر والمراجع
295.....	فهرس الموضوعات
.....	ملخص

الطبعة

تهدف هذه الدراسة إلى البحث في تيارات الاتجاه النفسي في النقد الغربي، وقد اخترت كنموذج لهذا البحث **جورج طرابيشي** باعتباره النموذج الأكمل والأبرز لمثل هذا الاتجاه مقارنة مع من سبقه في التأليف (التنظير) والتطبيق.

ينطلق البحث من أسئلة جوهرية تتعلق أولاً بآليات تلقي الاتجاه النفسي عند العرب، كما تتفرع أسئلة أخرى لا تقل أهمية عن الأولى، حيث تبحث هذه الدراسة في مستويات تمثل **جورج طرابيشي** لهذا الاتجاه وهل التزم بمقولات التحليل النفسي الفرويدي، أو أنه مزج بين أكثر من منهج نقدي (خاصة النقد النفسي).

وقد توصل البحث إلى مجموعة من النتائج أهمها:

التأكيد على أنه ليست في العالم العربي عناية واضحة في مجالي النقد الأدبي ونقد النقد بعلم النفس والتحليل النفسي وتطوراتها، وما يمكن أن يقدمه من جديد في حقل الدراسات الأدبية، مع أن الأبحاث الغربية المعاصرة طورت كثيراً النظرة إلى الأعمال الأدبية من الوجهة النفسية اعتماداً على معارف جديدة لها علاقة باللسانيات والسيمانيات والإعلاميات.

إضافة إلى ما سبق يمكن القول أن العالم العربي لم يستهلك من النقد إلا ما له علاقة بعلم النفس العام، أو بالتحليل النفسي الفرويدي. أما ما حصل من تطور في ميدان علم النفس والتحليل النفسي، فيكاد يكون غائباً سواء في الجانب النظري أم في الجانب التطبيقي.

هذا عن القسم الأول من هذه الدراسة، أما نتائج القسم الثاني (المستوى التطبيقي) فخلصت إلى مجموعة من النتائج أيضاً أهمها رصد ملامح التحول النقدي في منهج **جورج طرابيشي** والذي تمثل عبر ثلاث مراحل أساسية.

أ- المرحلة الأولى: وفيها غلب التأويل الإيديولوجي المنطلق من الأسس السوسيولوجية على النقد النفسي فانكشفت الكتابات عن مزاجية بين الإيديولوجيا والنقد النفسي، مع هيمنة في المستوى التطبيقي للنزعة الموضوعاتية، وهذا المسار تضمنته كتاباته الأولى "لعبة الحلم والواقع، دراسة في أدب توفيق الحكيم" و"الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية".

ب- المرحلة الثانية: وفيها تراجع الناقد عن أطروحاته ذات البعد السوسيونفسي الإيديولوجي المتسم بالنزعة التحليلية الموضوعاتية، وسعى لتأصيل المنهج النفسي الفرويدي، وتعد هذه المرحلة بداية لمشروع طموح، يقول عنه الناقد طرابيشي نفسه انه يسعى من خلاله لدراسة الأشكال السردية العربية المتحدة تبعا لخصوصيتها النفسية الإيديولوجية والجمالية، وقد برمجها على ثلاث مراحل تبدأ بكتابات السيرة الذاتية، تليها كتابات تشترك في المضمون، ثم ينتقل إلى معالجة الرواية النسائية، وقد مثلت هذه المرحلة بكتابات مثل: "عقدة أوديب في الرواية العربية"، "الأدب من الداخل"، "أنثى ضد الأنوثة".

ج المرحلة الثالثة: وهي المرحلة الأخيرة، ويمثلها كتاب "الروائي وبطله".
عد النقاد "جورج طرابيشي" من خلال رصدتهم لتحولات المراحل الثلاث السابقة الذكر، أحسن من استوعب أصول هذا الاتجاه بدقة، وقد تميزت مقاربته النفسية بالشمولية، إذ تحكم تحكما كلياً بآليات هذا النقد، وتمثل تمثلاً دقيقاً بمقولات التحليل النفسي (الجهاز المفاهيمي) حيث استثمر مصطلحات التحليل النفسي في تطبيقاته، كما أنه استوعب آليات وإجراءات التحليل النفسي.

Résumé

Cette étude aborde les différents courants en psychocritique. Nous avons choisi **George TARABICHE** comme cas d'analyse de notre étude. Il représente un exemple parfait de cette tendance en égard à ces prédécesseurs, dans les domaines de la théorisation et de l'application.

Le travail se fonde sur des questions principales relatives au mécanisme de la réceptivité de la psychocritique chez les arabes.

George TARABICHE s'est-il contenté de la psychanalyse freudienne? Ou a-t-il recouru à plus d'une approche dans sa méthode d'analyse?

Au terme de notre étude, nous avons conclu que dans le monde arabe on accorde peu d'intérêt à la critique littéraire, à la critique de la critique, à la psychanalyse, à leur évolution et encore moins à leur apport en matière d'études littéraires, et ce en dépit du développement, qu'ont connu ces disciplines, dans l'occident et leur enrichissement par des connaissances des disciplines annexes telles: la linguistique, la sémiotique, l'informatique.

En outre, le monde arabe semble n'avoir utilisé dans le domaine de la critique littéraire que ce qui a rapport avec la psychologie générale avec la psychanalyse freudienne. Quant aux progrès récents intervenus dans ces deux disciplines, ils semblent être complètement absents dans la critique arabe actuelle.

Les résultats de la seconde partie de ce travail se résument dans les trois principales étapes, importantes dans la démarcation de la méthode d'analyse de George TARABICHE.

La première se caractérise par le primat de l'interprétation idéologique qui repose sur des fondements sociologiques, sur la psychanalytique. Cela se traduit dans les écrits de l'auteur, par le mariage de l'idéologie et de la psychocritique où prédomine la tendance thématique.

La seconde se caractérise par l'abandon de ses thèses fondées sur la dimension socio-psycho-idéologique lesquelles thèses reposent sur l'analyse thématique. Cette étape est considérée par l'auteur, lui-même, comme importante à travers laquelle, il vise l'étude des différentes formes narratives en tenant compte de leur spécificité psychique, idéologique et esthétique. Cette approche s'est concrétisée dans trois de ses œuvres :

Les critiques considèrent **George TARABICHE** comme l'un des meilleurs critiques arabes qui a assimilé en détail la psychocritique et ses domaines d'application.