علـــم النفـــس الأدبـــي
وتطبيقاته في النقد العربي

إعداد الدكتورة: إيمان ملال

كتاب بيداغوجي

جامعة عباس لغرور خنشلة

2024-2023

مقدمة

التحليل النفسي هو أحد النماذج المعرفية الكبرى في العلوم الإنسانية، وكما هو شأن كل نموذج معرفي أساسي، فلقد أحدث التحليل النفسي ثورة كاملة في فهمنا للنفس البشرية وما يصدر عنها من سلوكات وردود أفعال .جعلت هذه الثورة النظرة إلى الإنسان مختلفة عما كانت عليه الحال قبلها. وفتحت آفاقا تعيد النظر بالمسلمات التقليدية وتؤسس لمسالك خصبة من الفكر والبحث والممارسة كذلك هو حال التحليل النفسي والذي يحمل معنى الثورة في فهم النفس البشرية في مفهوم أساسي وجوهري يشكل نواة هذا العلم وهو اللاوعي.

تطور التحليل النفسي- بعدما كان منحصرا في علاج العصابيين- وأصبحت تطبيقاته في مجال العلوم الإنسانية تشكل بعدا أساسيا من هذه العلوم سواء في التربية، أو الاجتماع والأنثروبولوجيا، والاقتصاد والسياسة، أو في الأعمال الأدبية والفنية والنقد الأدبي ولعل تقاسم بعض المفردات بين الأدب وعلم النفس دليل على الصلة الوثيقة بينهما، كالشعور العواطف، الانفعالات، الوجدان، التخيل، الإدراك الحسي وغيرهما، فالنفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الأدب والأدب يرتاد حقائق الحياة لكي يضئ جوانب النفس، إنها دائرة لا يفترق طرفاها إلا ليلتقيا. وفي الواقع إننا إذا ما قرأنا كتابات **فرويد** الأولى نجد أن الممارسة التحليلية الأولى هي في جوهرها اختبار مبكر للكلام والخطاب.

يتعامل التحليل النفسي مع الحوافز، خصوصا تلك المضمرة وبذلك فإنه يساهم في تفسير وتأويل الأعمال الأدبية على مستويين: مستوى الكتابة نفسها، ومستوى الشخصية ضمن النص والقراءة هي المستوى المساير لمستوى الكتابة .وبالتالي يمكن للتحليل النفسي أن يلقي الضوء على عمليتي القراءة والكتابة في تجاوبهما مع البواعث والمحفزات التي ليست في متناول التفكير العقلاني دائما. خاصة وأن التحليل النفسي يستنبط ويحكي قصصا، وأنه يتركب حول السرديات والعلاج

بالكلام الذي يتم بالضرورة بواسطة اللغة .وهل هناك من علم يساعد الأديب الناقد على دراسة عقلية الأديب المنتج غير علم النفس الذي بمعيته يعرف القارئ مدى صدق إحساس الكاتب أو الشاعر أو الخطيب ويدرك ما في أفكاره من سداد ومطابقة لمقتضى الحال؟ وهذا ما أحاول أن أقدمه للقارئ من خلال مجموعة من المفاهيم التي تؤكد الوفاق القائم بين التحليل النفسي والأدب وكيف خاض مجموعة من النقاد تجربة تطبيق التحليل النفسي على النصوص الأدبية وكيف عزف البعض الآخر عن مغامرة تبني هذا المنهج. كما يتناول الكتاب بعض المقررات الجامعية في هذا المجال والتي تستثمر مقولات التحليل النفسي، والتي تساعد الطالب في تحليل الإنتاج الأدبي مع معرفة اللاوعي في مكنوناته وأساليب تعبيره.

المدخل

علاقة الأدب بالأحاسيس النفسية

لمس الكثير من النقاد والبلاغيين العرب علاقة الأدب بالتحليل النفسي فأشاروا إلى الظروف التي تواتي النفس فتنشئ الأدب، كما أحسوا بتأثير الأدب في النفس وإثارة أنواع عدة من المشاعر والأحاسيس .غير أن كتابات هؤلاء لم تتجاوز مرحلة الإحساس المبهم إلى الشرح البسيط، فلم يحددوا معالم التجربة الفنية، كما لم يشرحوا لماذا تتأثر النفس الإنسانية بهذا العمل دون سواه شرحا علميا موضوعيا -وقد استثني هنا عبد القاهر الجرجاني -الذي حاول أن يشرح الدلالات النفسية لأشكال التعبير ولكنه في الحقيقة لم يتجاوز الظواهر الثانوية التي تحث أثناء الكتابة الشعرية.

من الأشياء الغريبة -التي لا يمكن تعليلها- أن علم النفس والأدب يتناولان موضوعات واحدة فهي تشترك في الخيال والأفكار والعواطف وما شابه ذلك وبالرغم من ذلك لم يحظ علم النفس الأدبي إلا بقدر ضئيل من الدراسة إلى يومنا هذا .ولو كان لنا أن نلخص الجواب لقلنا :إن معنى أن تكون ناقدا نفسيا اليوم هو أن تكون قارئا جيدا، أن تقرأ الأدب والتحليل النفسي وتعيد قراءة ما قيل حولهما وأن تنصت بإمعان إلى ما تقوله النصوص وتجتهد في محاورتها بناء على ما تتيحه التطورات العلمية والأدبية من آفاق فلا تكتفي بدراسة الأدب من منظور التحليل النفسي بل تتجه أيضا إلى اختبار حدود فعالية هذا التحليل من خلال الأدب .

لمحة تاريخية عن علم النفس الأدبي

يقدم علم النفس إذا المفاتيح السحرية لدارس الأدب (تجربة وإبداعا وتحليلا) وقد استخدم المنهج النفسي في دراسة الأدب منذ القدم، ومع أنه بقي غير كاف في توضيح جميع جوانب الأدب، إلا أنه عُدّ الوسيلة الأنجع للكشف عن عوالم وخبايا العمل الأدبي وصاحبه، وما يعاب على الذين أنكروا دراسة الأدب من وجهة نفسية هو إطلاق حكمهم بعدم جدوى هذا النوع من المناهج (أو من النقد)، في حين كان يجدر بهم ألا يحملوا على عاتقهم مسؤولية إصدار الأحكام المطلقة، وذلك لأن مبدأ الإطلاق لا يوجد في أي جانب من جوانب العلوم الإنسانية؛ غير أن السبب وراء هذا الرفض هو تصريح **فرويد**

الغريب الـذي جـرد الإنســان مــن إنسانيته وجعله عبيدا للذة والجنس، لينتقل من الجنس genre إلى الجنس sexe.

ما كان**فرويد** ليرسي دعائم نظريته ومدرسته -التي لا يمكن لأحد أن ينكر فضلها في سبر أغوار النفس الإنسانية،- لولا دراسته لأعمال أدبية وروائية، وقد كان أكبر قارئ للأدب وقدم أحد عشر دراسة مطولة في الأدب أشهرها: الإخوة **كارامازوف لدوستويفسكي**، ومسرحية أوديب ملكا **لسوفوكليس** و**غراديفا لجانسن**، وذكرى من طفولة **ليوناردو دافينشي**.[1] لذلك لابد من الإقرار أن هناك علاقة وطيدة بين الأدب وعلم النفس، كما يقول **عز الدين إسماعيل** في كتابه (التفسير النفسي للأدب) إن النفس تصنع الأب وكذلك الأدب يصنع النفس.

1- علم النفس والإبداع الأدبي

أسهمت العلوم النفسية، والتحليل النفسي خاصة في تطوير وتفعيل دراسة الأدب وتحليله، وهي بدورها إضافات مهمة على صعيد تتبع سيرورة التحليل النفسي ومن أبرزها علم النفس العام، علم النفس الأدبي، علم النفس الإبداع وعلم النفس اللغوي وغيرها، والمتتبع لسيرورة التحليل النفسي عبر الزمن –وتحديدا زمن **أرسطو**- يرى أنه قد مر بمراحل مختلفة، وهذا ما يجرنا لطرح السؤال التالي: أيستمد الأدب من النفس؟ أم تستمد النفس من الأدب؟

وللإجابة على هذا السؤال لابد أن نأخذ برأي **أفلاطون** في محاوراته والتي يرى من خلالها أن الشاعر ينظم شعره من إلهام وحال تشبه الجنون، فهذا الشعر له أثر في إثارة العواطف الإنسانية التي تترك بدورها ضرر اجتماعي كبير، مما أدى به إلى التصريح من موقفه المعارض للشعر، واستبعاد

1- ينظر: أسعد العباسي، قراءة نفسية حول الأدب والإبداع، مجلة التفاصيل، مارس 2011، ص31.

المبدعين والشعراء من جمهوريته الفاضلة التي تتغنى بالمثالية المطلقة، وتبتعد عن كل ما هو عاطفي وجداني.[1]

عارض **أرسطو** هذا الرأي وخالفه في نظرته ونظريته معا واثبت صحة كلامه بنظرية التطهير التي تنطوي على عاطفتي الخوف والشفقة، وقد اعتبرها أرقى أشكال التعبير وما جسدته من انشغالات فسرها أثناء مشاهدته لمسرحية أوديب **لسوفوكليس**. فأمامها نشعر بالشفقة على البطل، لأن الكوارث التي حلت به لا يستحقها، كما نشعر بالخوف لأن ما وقع فيه قد لا نسلم منه نحن أيضا، ومن خلال هاتين الصفتين تتطهر عواطفنا، وبالتالي تتخلص من المكبوتات الزائدة، وتجعلها أكثر توازنا من الناحية الشعورية.

ومن الواضح أن الأهم في تلك العلاقة هي الصلات الخفية بين الرغبات والدوافع اللاشعورية واللغة، ولقد غدت المقولات النفسية التي طرحها **سيغموند فرويد** أساسا للتحليل النفسي، وذلك استنادا لفرضياته التي رأى فيها أن الرغبات المكبوتة أساسية في تكوين شخصية الأديب، "وظن أن عقدة أوديب –مثلا- هي منطلق مهم في فهم الأعمال الإبداعية، ورآها مجسدة في ثلاثة أعمال أدبية خالدة هي: الملك أوديب لسوفوكليس وهاملت لشكسبير والإخوة كارامازوق لدوستويفسكي، وتتبع قضايا اللاشعور في الإبداع محاولا الكشف عن شخصية المؤلف في الوقت نفسه".[2] وهو بذلك يؤكد حقيقة أن التحليل النفسي للأدب هو من أصلح المناهج الأدبية تقصيا للحقيقة وإثراء للفن.

2- الأدب والأحاسيس النفسية في التراث العربي القديم

يسعى التحليل النفسي إلى سبر أغوار النفس الإنسانية عبر ولوجه إلى عالم اللاوعي وعالم الغيب، وقد تجلت هذه الملامح في الجاهلية، ونحن نعرف من إشارات وردت عن العرب في الجاهلية، أنهم كانوا يعتقدون بوجود كائن خفي يستتر وراء الشاعر وهو الذي ينظم شعره، فاشتهروا ببقهم عن العبقرية

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

2- سيغموند فرويد، دوستويفسكي وجريمة قتل الأدب، تر: شاكر عبد الحميد، دار الغريب، القاهرة، ط2، 1995، ص44.

نسبة إلى وادي عبقر المليء بالجن، والعبقرية ذاتها نسبة إلى عبقر وهو موضع كثير الجن –حسب رواياتهم- فيفتخر الشاعر بصلابة شعره ومتانة لفظه بقوله:

إني وكل شاعر من البشر*** شيطانه أنثى وشيطاني ذكر.[1]

وفي مقابلة الشاعر الذي يغلب اللين على شعره، فهو يملك شيطان أنثى مقارنة بالشيطان الآخر الذكر.

لا نعدم ملامح التحليل النفسي في الموروث الأدبي القديم، ولعل أهم من نوه إلى هذا الجانب **ابن قتيبة** الذي وصف الأماكن والأوقات التي يؤتى فيها الشعر (الإلهام) والتي لا يؤتى فيها، وقبله في الجاهلية **أمرؤ القيس**، وقد كان له إسهام خاص في هذا المجال وبالتحديد في أواخر القرن الثاني، حيث عُرف بتقلب مزاجه أثناء قوله الشعر وحالته النفسية لا تستقر على حال، فأعطوا مرادفا لحالته في تلك الفترة وأطلقوا عليها قاعدة الاستواء النفسي، كما كانت له وقفة مع تخير الأوقات التي يبدع فيها الشاعر –ولو لم يفصل كثيرا في هذا الجانب- فقد تحدث عن أمكنة تؤرق الشاعر خاصة في حالة استعاده لقول الشعر ونظم قصيدة ما.

كانت هذه بعض الملامح التي تثبت صلة علم النفس بالأدب في الأدب العربي القديم، بل حتى في عهد **امرؤ القيس**، خاصة وأنهما يتواكبان في مسيرة واحدة، يستمد كلاهما من الآخر، فالأثر السيكولوجي بارز في المتلقي ويستشرف الجوانب المكونة للنصوص من قضايا اللاشعور والكبت والغرائز والموضوعات النفسية الأخرى، مما يعني أن قراءة النص قراءة نفسية تعيده إلى تكوينه السيكولوجي.

1- إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1984، ص105.

3- إسهامات التحليل النفسي في الأدب

لقد أسهمت العلوم النفسية، والتحليل النفسي بخاصة في تطوير وتفعيل دراسة الأدب وتحليله، وهي بدورها إضافات مهمة على صعيد تتبع صيرورة النقد النفسي، ومن أبرزها: علم النفس العام، وعلم النفس الأدب، وعلم النفس الإبداع، وعلم النفس اللغة وعير ذلك.

والمتتبع لسيرورة التحليل النفسي في النقد الأدبي، يرى أنه يتألف من أقانيم متنوعة، إذ أنه يستهدف تحليل الشخصيات في بادئ الأمكر، ثم يتناول علاقة شخصية الأديب بإبداعه، وانتقل بعد ذلك إلى استجابة القارئ للنص وتفضيلاته الأدبية.

ويمكن أن نحدد ترسيمة التحليل النفسي في الدراسات الأدبية كما يلي:

1- دراسة الشخصية الأدبية: منها الشخصيات التراثية (كدراسات المازني والعقاد) والشخصيات المعاصرة (كدراسات أنور المعداوي وخريستو نجم)، والشخصيات الفنية المتخيلة في النص الأدبي (كدراسات عز الدين إسماعيل وجورج طرابيشي).

2- دراسة سيكولوجية الإبداع الأدبي في الشعر والرواية والقصة والمسرح، كما في بحوث (حامد عبد القادر ومصطفى سويف).

3- تفسير وتحليل الظواهر الفنية والمعنوية أمقال الطلل، النسيب، الغزل العذري، وذلك في دراسات (عز الدين إسماعيل ويوسف سامي اليوسف).

4- دراسة النص الأدبي وتحليله تحليلا نفسيا، وهذا نوع من الدراسة هو ما يمكن أن نسميه (القراءة النفسية).[1] ورأى بعض المحللين أن النص الأدبي وتعلق بلاشعور مؤلفه، واتجه هؤلاء إلى تتبع العقد النفسية لصاحب النص، وانهمكوا في استنطاق لاشعور الكاتب، واعتقدوا أن من الواجب أن نعود بكل شيء إلى الماضي البعيد للأديب –مرحلة الطفولة خاصة- لأن النص الأدبي مصدره الأديب، وبالتالي

1- محمد عيس، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 19، العدد 02، 2003، ص13.

"لا يمكن أن يدرك هذا النص إلا من خلال صاحبه، ولا يمكن أن يدرك صاحب النص إلا بمعرفة دقيقة لمسيرة حيته، وبذلك نجد أن المقارنة بين النص الأدبي، والظروف المتعلقة بسيرة صاحبه تتناسب مع نظرية صدمة الميلاد".[1]

تمثل نفسية الأديب إذا نقطة الارتكاز في عمله الإبداعي، وهذه النفسية نستدل عليها من خلال متابعة سيرته الذاتية، التي تعرفنا على الصدمات المؤلمة التي مرت في حياته، وكان لها تأثيرها في أدبه، وهذا ما لمسناه في أبحاث **سيغموند فرويد** التي تناولت حياة بعض الأدباء والفنانين.

1- أبراهيم فضل الله، علم النفس الأدبي مع نصوص تطبيقية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011، ص111.

الفصل الأول

اتجاهات التحليل النفسي

أولا- فرويد يقرأ الأدب (01)

تعرض فرويد بأشكال مختلفة لمسألة الإبداع الفني وحاول أن يفسرها في ضوء نظرية التحليل النفسي، وسنعرض لأهم المبادئ الأساسية التي تقوم عليها النظرية الفرويدية للفن.

1- من خلال الفن وحده يستطيع الإنسان أن يحقق رغباته الشعورية وينتج ما يبدو وكأنه إشباع لهذه الرغبات، في حين أن الحياة العملية الحدية مملوءة بالمعوقات والضغط.

2- مظاهر أحلام اليقظة تتوافر في العمل الفني، ولكن الأحلام لا تستهوي الآخرين، في حين أن العمل الفني يفعل ذلك لأنه يفترق عن الحلم في ناحيتين:

أ- في العمل الفني يقل تضخيم الأنا خلافا للأحلام التي تعبر عن الأنا تعبيرا مضخما.

ب- الأحلام مسألة بين الفنان ونفسه، أما العمل الفني فإنه يقدم نوعا من الإغراء المزدوج للأخرين، فهماك الصورة الفنية التي تمنحنا اللذة الأولى من جهة وتغرينا من جهة ثانية للاندفاع نحو لذة أعمق تنالها إذ يتاح لنا أن نشارك الفنان في حلمه (فنه).[1]

3- يترتب على ما سبق أنه ما دام الفن نوعا من التعبير عن الرغبات المكبوتة فإن الفنان يقترب كثيرا من المعصوب، وكما تفيدنا معرفة ماضي المعصوب وطفولته الجنسية المكبوتة في تشخيص الأسباب النفسية لمرضه، فإن معرفة ماضي الفنان ورغباته المكبوتة كذلك تفيد في تفسير فنه.[2] فالفن إذا شكل متنقل للنشاط الإنساني متميز بوضوح عن العمل والعلم والدين، ولكنه غير معزول عن بقية الأشكال الحياة الاجتماعية والنفسية.

1- ينظر: جان ستاروبنسكي، النقد والأدب، تر: بدر الدين القاسم، مراجعة: أنطوان مقدسي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط1، 1976، ص269.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص271.

1- تمهيد

طرح التحليل النفسي منذ بداياته الأولى علاقة قوية مع الفن يمكن أن نقول أنها افتتان متبادل، وبلا شك أن قراءة الأعمال الفنية، وتحليلها، وتفسيرها، وربطها بحياة الفنان وماضيه وحاضره تدين للتحليل النفسي بالكثير، بل دون مبالغة أصبح من الضروري لرجال الفن، ونقاده، ومعلميه، أن يستوعبوا دروسا من التحليل النفسي لخدمة أهدافهم الفنية.

ولأن الفن إنتاج إنساني، ونظرية التحليل النفسي هي نظرية في فهم الإنسان، فاهتم التحليل النفسي بالفن باعتباره يجسد الشخصية الإنسانية بكل مقوماتها: الشعورية واللاشعورية، الواضحة والمبهمة، الحاضر والماضي. ومن هنا كان الفنانون وأعمالهم الفنية موضع دراسة المحللين النفسيين، حيث كشفوا من خلال هذا التحليل أبعادا جديدة، أضفت تفسيرات وإيضاحات عن طبيعة شخصية الفنان، وأظهرت بعض المعالم الرئيسية التي كانت سببا في الطابع المميز، الذي أكسبته أعماله، وسواء جاوز التحليل الصدق أم جانبه، فإنه مدخل هام لفهم الفنون، باعتبارها أدوات حساسة تكشف النقاب عن ذاتية الفنان، بل وعن ذاتية عصر من العصور من خلال آثاره الفنية، وكما أن التحليل النفسي أفاد دراسة الفن، نجد أن الفن قد لعب دورا مهما في النظرية التحليلية النفسية، بغية بلورة الفرضيات الوليدة وضمانها ولتعميم الاكتشافات الجديدة.

ولقد اتخذت علاقة التحليل النفسي بالفن مظاهر عديدة، فنجد الفن تارة مصدرا للتنظير على النحو الذي أشار إليه فرويد Freud في دراسته لأعمال **ليوناردو دافينشي**، للتدليل على تنظيره للجنسية المثلية بأنها انفعالات مكبوتة تجاه الأم، تكونت من خلال التعيين بها وأسهم غياب الأب في بلورتها.[1]

1- ينظر: أندريه ريشار، النقد الجمالي، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1974، ص186.

وتارة أخرى نجد التحليل النفسي يستعير من مسميات أعمال أدبية لوصف قضية، نظرية أو مصطلح ما، فلقد استقى **فرويد** مسمى **أوديب** من المسرحية اليونانية الكلاسيكية التي ألفها **سوفوكليس**، في حين أن مسمى "عقدة إلكترا" قد أُخِذ من الأساطير اليونانية التي توضح قتل الابنة لأمها (حالة إلكترا وأمها).[1]

وتارة ثالثة يكون الفن مادة للإسقاط والتحليل كهدف تشخيص وعلاجي على نحو ما، يحدث في الأساليب الإسقاطية، فتستخدم هذه الأساليب للكشف عن الرغبات اللاشعورية في الحالات المرضية، مما يعمل على التشخيص ومن ثم العلاج.

ومن ثم فيرى التحليل النفسي أن الفن منبع مهم لفهم الإنسان، فالأخصائي النفسي ر يستحق أن يكون أخصائيا نفسيا دون أن يهتم بالفن والأدب.

وقد تطرق الباحث من خلال مناقشته الحالية، لقضيتين بين التحليل النفسي وأحد الفنون وهو فن السينما على سبيل المثال، وبقية القضايا تناولها في شكل مقالات، وهو أقرب إلى ما جاء به **يونغ** حول فكرة الإسقاط أو اللاشعور الجمعي، باعتباره محددا لنمط أفعال وردود أفعال النفس؛ أي "النماذج الأولية التي تشاهد كرموز في الأحلام وأحلام اليقظة وعالم الخيال".[2] كما يمكن التعبير عن هذا النوع من اللاشعور والذي يتجسد بصورة مباشرة وغير مباشرة عند الفنان وكأنه بوتقة لماضي الإنسان يخزن فيه هذا الأخير كل موروثاته التي تنحدر من العصور القديمة بطريقة أقرب ما تكون إلى الحلم.

1- ينظر: جان ستاروبنسكي، النقد والأدب، ص280

2- ميشال ميسلان، علم النفس الديني والظاهرة الدينية، تر: عز الدين عناية، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، ط1، ص63.

2- فرويد وجريمة قتل الأدب

يعد الفن بعامة، والرواية بخاصة أحد المنابع الأساسية التي تمكننا من قراءة اللاشعور كمبنى لغوي، ولذا لا تقتصر قضية تحليل الرواية في ذاتها، بل قراءتها في ضوء الواقع السيكولوجي والاجتماعي للنظام الرمزي الذي ظهر في العمل الأدبي. والفن يُعرف أكثر لأنه يملك العديد من مكونات اللاشعور، والتي سيسهم تحليلها في الكشف عن أبنية نفسية جديدة، مما يعدو أمرا هاما على مستوى النظرية ولإجراء معها.

ولعل **فوريد** نوه لهذا منذ سنوات طويلة في نظريته، عندما أقر بدور الأدباء والشعراء في تكوين البنية اللاشعورية، وأقر بفضلهم حينت قال أنهم يعرفون ما بين السماء والأرض بأشياء كثيرة لا تجرؤ حكمتنا المدرسية على أن نحلم بها بعد، وسنكشف ذلك في دراسته النفسية التي خص بها رواية (الإخوة كارامازوف) **لدوستويفسكي**.

يمكن أن نميز في شخصية **دوستويفسكي** الخصبة أربعة وجوه: الفنان الخالق، والأخلاقي، والعصابي[*] والآثم، فكيف يستطيع المرء أن يجد طريقه وسط هذا التعقيد المحير. هكذا تساءل **فرويد** فكانت له دراسة مفصلة عن هذه الصفات:

1- الفنان الخالق في **دوستويفسكي** أقل هذه الوجوه إثارة للشك، فمكانة هذا الروائي لا تقل أهمية عن مكانة **شكسبير** والإخوة كرامازوف أعظم رواية كتبت على الإطلاق.

2- أما الأخلاقي في **دوستويفسكي** فهو أكثر قابلية للتناول، فإذا كنا نريد أن نضعه في مكانة عالية كأخلاقي، بدعوى أن الإنسان الذي نفذ خلال أعماق الخطيئة هو الذي يستطيع فحسب أن يبلغ أعلى

*- العصاب: هو إصابة نفسية المنشأ تكون فيها الأعراض تعبيرا رمزيا عن صراع نفسي يستمد جذوره من التاريخ الطفلي للشخص، ويشكل تسوية ما بين الرغبة والدفاع. لقد تفاوت مدى شمول مصطلح العصاب؛ وهناك ميل في المرحلة الحاضرة لجعله يقتصر في استخدامه، حين تستعمل الكلمة وحدها على الأشكال العيادية التي يمكن إلحاقها بالعصاب الهجاسي، والهستيريا والعصاب الخوافي، وهكذا يميز علم الأمراض ما بين العصاب والذهان والشذوذ والإصابات النفسية، بينما تظل المكانة المرضية لما يطلق عليه اسم "العصاب الراهن" و"العصاب الصدمي" و"عصاب الطبع" موضوع نقاش.

قمة للأخلاق... فالرجل اللاأخلاقي هو الإنسان الذي يستجيب للإغراء لمجرد أن يشعر به في قلبه، دونما تأجيل، أما الإنسان الذي يخطئ بصورة متعاقبة، ثم يبلغ تكبيت ضميره مستوى أخلاقيا عاليا، فإنه يترك نفسه عرضة للتأنيب على أنه فعل أشياء هينة عليه.[1]

3- أما النظر إلى **دوستويفسكي** كآثم أو مجرم، فإنه يثير معارضة شديدة، لا تحتاج لأن تكون مبنية على تقدير مادي للجريمة، وسريعا ما يصبح الدافع الحقيقي إلى هذه المعارضة واضحا، فهناك سمتان جوهريتان في المجرم: أنانية لا حدود لها وباعث هدام قوي، ومن الأشياء المشتركة في كلتا السمتين ومن الشروط الضرورية للتعبير عنهما انعدام الحب والافتقار إلى التقدير العاطفي للموضوعات الإنسانية.[2]

4- **دوستويفسكي** العصابي كان هذا الروائي يسمي نفسه مصروعا، وكان الناس يعتبرونه كذلك نظرا لنوباته الحادة التي كانت تأتي مصحوبة بفقدان للشعور، وتصلبات عضلية يتبعها هبوط\، والآن أصلح من الأكثر احتمالا أن ما كان يسمى صرعا لم يكن إلا عرضا من أعراض عصابه، وينبغي أن يشخص تبعا لذلك بأنه صرع هستيري؛ أي أنه هستيريا حادة.

يقول **فرويد** في موضع آخر "إن الصيغة الخاصة ب**دوستويفسكي** هي كما يلي: شخص يمتلك ميلا داخليا شديدا نحو الثنائية الجنسية، ويستطيع أن يدافع عن نفسه بحدة ضد الاعتماد 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]

أورد **فرويد** هذا التحليل إلى جانب تحليله لنفسية **ليوناردو دافنشي**، وهو مهم أيضا خاصة وأن القارئ يأخذ فكرة عن كيفية قراءة علماء النفس الأعمال الفنية الأدبية، إلا أن عتب بعض النقاد على

1- ينظر: سيغموند فرويد، التحليل النفسي والفن، تر: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط1،أفريل 1975، ص97.

2- المرجع نفسه، ص98.

3- رنيه وليك، دوستويفسكي، تر: نجيب المانع، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1968، ص173.

هذا المنجز أن **فرويد** أفرد فصلا صغيرا لـ**دوستويفسكي** مقارنة بـ**دافنشي**، رغم أن المادة التاريخية التي يمكن من خلالها تحليل شخصية **دوستويفسكي** منها واسعة أكثر من الكتابات التي وثقت لحياة **دافنشي**.

ثانيا- فرويد يقرأ الأدب (02)

إن علم النفس هو اقرب العلوم الإنسانية للأعمال الأدبية الفنية، وقد حاول أصحابه أن يستخدموه في نطاق الفن، ذاهبين في ذلك إلى أن المادة التي يعالجها علم النفس هي عينها التي يتناولها الفن وهو التعبير عن المشاعر والانفعالات، وترجمة العواطف، ومعالجة ما في العقل الواعي واللاوعي من صور.

لكن الخطأ الذي وقع فيه علماء النفس أو بعظهم هو أنهم نظروا إلى الإبداع الفني نظرة علم النفس فسخروا عوامل وقواعد علمهم البحتة لبحث مسائل الفن وقضايا علم الجمال، والحقيقة أنه لابد من الأخذ بالنتائج التي توصل إليها علماء النفس حيال المسائل الفنية بشكل من الحذر وذلك:

1- لأن العالم الطبيعي يمكنه أن يخضع المادة إخضاعا تاما للتجربة، فالعالم البيولوجي يصل في أبحاثه إلى قواعد شبه نهائية.

2- إن العمل الفني لا يستهدف إعطاءنا حقائق علمية، ولا قضايا فلسفية، وإن كان يستهدف تحقيق أغراض ومقاصد تخرج عن نطاق الشعور كالبحث عن الفضيلة والمواطنية الصحيحة.

3- يتناول العمل الفني مسائل علمية جافة فيحولها الفنان من طلائها الجاف المنطقي والعلمي إلى شفافية الروح الفنية الخالصة.[1]

كان الإغريق يعتقدون أن الإبداع الفني وليد الإلهام الذي يهبط على الفنان من عالم آخر، عالم مثالي تقيم فيه الآلهة، كذلك فإن بعض نقاد الفن عند العرب كانوا يعتقدون أن للشعراء شياطين تقيم في وادي عبقر أو وادي الجن، تمدهم هذه الشياطين بجميل الصور وإبداعها.

1- رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، جيروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1415ه/1994م، ص83-84.

واليوم بفضل تطور المعارف والعلوم وخاصة علم النفس، فإن الفن لم يعد يرتدي طابعا خفيا غامضا رغم تمسكه ببعض مظاهر السحر الأسطوري، بل أصبح كامنا في الإنسان نفسه وفي أعماقه بالذات.

* **مدرسة التحليل النفسي:** يذهب **فرويد** وأصحابه في مدرسة التحليل النفسي إلى أن الفنان يسعى عن طريق أعماله الفنية إلى إيجاد منافذ ينفس بها عن رغباته المكبوتة التي لم يقدر لها أن تشبع.

إن عصارة الوظيفة الفنية تظل بالنسبة لنا إطار التحليل النفسي بعيدة المنال، وبالتالي لا يمكن الادعاء بإمكانية شرح عبقرية الفنانين شرحا كاملا من خلال إخضاع آثارهم وشخصياتهم للتحليل النفسي، لذلك على الرغم من أهمية مدرسة التحليل النفسي ومساهمتها في تسليط الضوء كما ذكرنا على نواح متعددة من العمل الفني، لكنها تبقى نظرية في علم النفس وليست نظرية جمالية، فهي تعالج عناصر العمل الفني ذات دلالة نفسية، وليست قادرة على معالجة قضايا الشكل والوسط المادي والأسلوب والتكنيك الفني.

نظرية التحليل النفسي عندما تبحث في الفكرة أو الموضوع الفني فإن بحثها هذا لا يعدو أن يكون مجرد جزء من العمل، وبالتالي فإنها لا تستطيع أن تصدر حكما شاملا عن القيمة الجمالية رغم إسهامها الواضح في تفسير الأعمال الفنية والرمزية، رغم إظهارها ثراء المضامين الرمزية في أعمال كثيرة.[1]

إن الأفكار التي تبنى على أساس التحليل النفسي شأنها شأن أي أفكار أخرى، فمهما اعتمد على القوى النفسية اللاشعورية وتحليلها في فهم العمل الفني، فإن ذلك ينبغي ألا يؤدي إلى تجاهل المزايا الجمالية للعمل، إن اقتصار إدراك العمل من هذه الزاوية فقط من شأنه أن يكون أو يقود إلى تفسير

1- ينظر: سيد أحمد بخيت، تصنيف الفنون العربية والإسلامية، دراسة تحليلية نقدية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، هرندن، فرجينيا، و.م.أ، ط1، 2011، ص87.

العمل من خلال معطى قليل فيه إهمال المعطيات الأخرى التي لها أهميتها الواضحة في العمل الفني وقيمته.

1- فرويد يقرا أوديب

حينما يتناول منهج التحليل النفسي للفن –الذي يكتفي عادة بالمادة الإنسانية الضعيفة- الشخصيات العظيمة في الإنسانية، فإنه لا يكون مدفوعا إلى ذلك بالدوافع التي ينسبها إليه غالبا عامة الناس، إنه لا يعمل على "تلطيخ ما هو تقني أو إلى جر ما هو سام إلى الوحل"،[1] فإنه لا يجد إشباعا في إزالة البعد بين كمال العظيم وبين تفاهة الأشياء العادية، ولكنه لا يجد حيلة في اكتشاف أن أي شيء يستحق الفهم يمكن إدراكه خلال تلك النماذج، وهو يؤمن كذلك بأن لا أحد من الكبر بحيث يحجل من أن يكون موضوعا للقوانين التي تحكم الأفعال السوية والمعتلة بالدقة نفسها.

انطلق **فرويد** من دراسة العناصر الطبيعية للكائن البشري من ناحية، والكشف عن ميولات الإنسان النفسية وعالمه الداخلي من ناحية أخرى، كما أسهم في دراسة الحالات التي ترجع جذورها إلى الماضي، ذلك أن الظروف التي يكون فيها الموقف التحليلي مماثلا لاستشارة المشاعر والأفكار، وظهر ذلك واضحا في أعماله الأدبية، وكيف حلل المبدع قبل وأثناء إبداعه، فالفنان له مكبوتات داخلية لا نستطيع التعرف عليها، إلا أنها تظهر من خلال بعض العقد التي يعاني منها، ويظهر أثرها في أسلوبه أثناء الكتابة.

2- ملخص الرواية

لأسطورة أديب مكانة بارزة في الأدب العالمي، فمنذ عصر الإغريق وحتى يومنا هذا لا تزال هذه الأسطورة تقرأ وتفسر تفسيرات مختلفة، **أوديب** أو الأوديب كما يطيب للبعض تسميه، لفرط ما هو صحيح أن الأسطورة بالنسبة إلى الوعي الحديث، تعنى كل منا في صميم كيانه، ذلك أن قصة المصائب

1- سيغموند فرويد، التحليل النفسي للفن، تر: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1975، ص06.

التي نزلت بالملك القديم، ملك طيبة، الذي كتب عليه أن يقتل أباه، ويتزوج أمه، بعد أن فرغ من إثبات قوته بانتصاره على أبي الهول "قصة ما انفكت تلازم الوعي، وكأن ائتكال القرون لم يقدر على إصابتها بالبلى. وتقدم رمزية الصور الأولى في الفيلم الذي أسماه بازوليني أدويب ملكا، مثل المأساة السوفوكلية، تقدم الدليل على ذلك".[1]

مختصر رواية **أوديب** إذا تنحصر في الرغبة المحرمة في امتلاك الأم، والرغبة في قتل الأب، وهو التعريف المتعارف عليه عند **فرويد** في أدبيات التحليل النفسي وهي "الجملة المنظمة من رغبات الحب والعداء التي يشعر بها الطفل تجاه والدية تظهر هذه العقدة في شكلها المسمى إيجابيا في قضية أوديب الملك؛ أي رغبة في موت المنافس، وهو الشخص من نفس الجنس، ورغبة جنسية في الشخص من الجنس المقابل، أما في شكلها السلبي فنأخذ منحى مقلوبا: أي حب للوالد من نفس الجنس وحقد حسود على الوالد من الجنس المقابل وفي الواقع يتواجد هذان الشكلان بمقادير متفاوتة في الشكل الكامل لعقدة أوديب".[2]

تبلغ عقدة أوديب ذروتها –تبعا **لفرويد**- ما بين فسق ثلاث سنوات وخمس سنوات خلال المرحلة القضيبية، ويسجل أفولها الدخول في مرحلة الكمون، وتتأجج من جديد أثناء البلوغ، حيث يتم تجاوزها بدرجات متفاوتة من النجاح من خلال نمط خاص من اختيار الموضوع.

لا يكتفي الطفل في السنوات الأولى من عمره بالثدي ليكون موضوع حبه ونرجسيته معا، بل يتعداه إلى جسن الأم ككل، حيث أن هذه الأخيرة لا تكتفي بعملية التغذية، بل تعتني بالطفل وتثير فيه عددا من الأحاسيس الجسدية اللطيفة، وبفضل هذه العناية تصبح أول جاذبة له، ويترتب على هذه

1- كوليت أستييه، أسطورة أوديب، تر: زياد العودة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2013، ص06.
2- ج.ب. بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر: مصطفى حجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص356.

العلاقة شعور بالحب الأول والأقوى في حياة الطفل (ذكرا أو أنثى)، ويصبح حب الأم هذا نموذجا لكل علاقات الحب المستقبلي للطفل.[1]

تلعب عقد أوديب –عند فرويد- دورا أساسيا في بناء الشخصية وفي توجيه الرغبة الإنسانية، ويتخذها المحللون النفسيون المحور المرجعي الأكبر لعلم النفس المرضي، حيث يبحثون عن تحديد نماذج موقعها وصلتها الخاصة بكل نمط مرضي.

إن نقد أفكار **فرويد** أمر مشروع، فلابد أن لا نكتفي بالركض وراء هذه الأطروحات، وإنما يتوجب التفكير فيها، وأهم ما يثير التساؤل هنا، هل يستوعب عقل الطفل كل هذه التصورات والمحاورات التي تتم في عقله الباطن، وإن 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 الحوادث المرسومة بدقة ليندمج وسط محيطه الأول (العائلة) ويعيش بسلام.

1- ينظر: إيريك فروم، أزمة التحليل النفسي، تر: طلال عتريس، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1988، ص91.

ثالثا- علم النفس التحليلي

يرى كل من **سيغموند فرويد** و**يونغ** أن منبع العملية الإبداعية هو اللاشعور، ولكنهما سرعان ما يفترقان حول دواعي اللاشعور ومؤثراته، فيري **فرويد** أن معظم اللاشعور مكتسب، فردي مكبوت، يرد صاحبه إلى زمن الطفولة الجنسية والانفعالات العنيفة، وذكرياته من أول محاولة للإبداع وما عساه أن يلقى من تشجيع أو تأنيب، ونوع علاقته بالأسرة وبعض سلوكه الشخصي، وهل أحب أو لا؟ وما تصيب الأم في تحديد هذه التبعية؟ ثم يمضي **فرويد** في تحليل ظواهر السلوك الحاضر بأحداث الطفولة وما خلفت من أمراض وعقد أوديبية والكنزاوية، وهذه الأخيرة العقدة التي استنتجها **فرويد** بعقدة الكنر وتنزع إلى حب الفتاة لأبيها.

ينقسم اللاشعور عند **يونغ** إلى قسمين: اللاشعور الفردي واللاشعور الجمعي، وهو الأهم عند **يونغ** صاحب علم النفس التحليلي "لأنه مصدر الإبداع في نظره فحين تنهار رموز المجتمع الحية، وتتابع الأزمات الاجتماعية، يتحرك اللاشعور الجمعي لإعادة التوازن حيث أن مهمته تعويضية".[1]

يؤكد **يونغ** أن علم النفس من حيث هو دراسة للعمليات النفسية، يمكن أن يدرس الأدب، وما دامت النفس البشرية هي الرحم التي تتكون فيه شتى مبدعات العلم والفن، لذلك يتوقع من البحث السيكولوجي أن يفسر لنا أولا طريقة تكون العمل الفني، وأن يكشف لنا ثانيا حتى العوامل التي تجعل من شخص ما فنانا خلاقا.

1- علم النفس التحليلي والخبرة اللاشعورية

يقوم علم النفس التحليلي أساسا على الخبرة العلمية التي أجمعت لصاحبه من اتصاله بمن اتفق لهم أن عرضوا عليه للمعالجة بحكم عمله المهني، ومن دراسته للمجالات النفسية التي يتعرض لها الإنسان عموما، سواء أكان إنسانا سويا أم محبوبا أم به جنون، ومع ذلك ليس علم النفس

1- إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1984، ص104.

التحليلي نوعا من علم الأمراض النفسية وإن كان يعتمد المادة التجريبية لهذا العلم، بل هو كما يقول **يونغ** "اقتراحات ومحاولات لصباغة خبرة عملية جديدة عن الكائن البشري".[1] والحق أن هذه الخبرة لا تستطيع أي نظرية، مهما بلغت من الدقة والشمول أن تحيط بها أو تصوغها.

درس **يونغ** في هذا الكتاب المنطلقات الأساسية لعلم النفس التحليلي وأهداف ومشكلات العلاج النفسي، وتحليل الأحلام في التطبيق العلمي، والنظرية النفسية في النماذج، كما يخص **يونغ** مراحل الحياة –الإنسان القديم- المشكلة الروحية عن الإنسان الحديث.

وقد حاول التوفيق بين التحليل النفسي والدين، ومن المؤكد أنه انكب على هذا المجال "لفهم السياقات الدينية للإنسان والرموز التي يتواصل بواسطتها مع عالم اللاوعي الجمعي".[2] في ظل هذا السياقات اللاواعية بين ضربين، لا وعي فردي حاو لذكريات منسية وأفكار مكبوتة بعناء متعلقة بالذات، ولاوعي جماعي مسكون بذكريات متوازنة وتصورات ترسخت عبر العصور في الأساطير "والخوض في الحديث عن العقائد الدينية، وعالم الروح ليس بالأمر الهين، خاصة فيما يتعلق بعالم النفس الذي لا يتوانى في طرح أسئلة تدعو للحرج".[3]

2- مكونات الشخصية عند يونغ

الأنا، الذات، الشعور، اللاشعور بشقيه الفردي والجمعي، القناع، الاتجاهات، الانبساط والانطواء، الظل، الأنيما والأنيموس.

1- الأنا Ego: وتشمل فقط العقلية الشعورية للإنسان، وهي العقل الواعي في صلة الإنسان بالواقع، وهو مسؤول عن العمليات الشعورية كالتفكير والإدراك والإحساس والفهم والتوحد، ومن خلال الأنا يعرف الإنسان نفسه وهو خير ما يعرفه الإنسان من مكونات شخصيته هو الذي يوقظه وينبهه ويذكره

1- كارل غوستاف يونغ، علم النفس التحليلي، تر: نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، 1997، ص21

2- ميشال ميسلان، علم النفس الديني والظواهر الدينية، تر: عز الدين عناية، مجلة كتابات معاصرة، ط1، ص63.

3- المرجع نفسه، ص63.

بالأشياء التي يجب عليه القيام بها، وكذلك يتخذ له القرارات الهامة في حياته اليومية، وهو موجود في مركز العالم الشفوي ولكنه قد يدخل في صراع مع العالم اللاشعوري، فمثلا الشخص الذي يعيش على مستوى الأنا الشعوري يغضب جدا لفكرة أنه بداخله لا شعور ويشعر بأن هناك جزء من شخصيته خارج إطار تصرفه هذا يشعره بالنقص والضعف حيال شخصيته، إذ يوجد شخص لا يستطيع هو التصرف فيه؛[1] أي بمعنى أن الأنا Ego هي التي تقيم توازن بين العالم الداخلي (العاطفي) من مشاعر وأحاسيس، والعالم الخارجي الواقع وما يستقبله لمعرفة الصحيح من الخطأ من بين ما يقوم به لبناء شخصيته.

2- الذات The.self: هي مجموعة من المبادئ المنتظمة في الشخصية تدور حولها مختلف النشاطات الموجهة من أجل تحقيق كمال الإنسان، وهذه المبادئ تزود الشخصية بالوحدة والاستقرار اللذان تعدان أهداف الفرد في الحياة، الهدف الذي يحاول جميع الناس بلوغه دائما لكن نادرا ما يبلغونه، فالذات هي التي تحرك سلوك الإنسان وتدفعه نحو البحث عن الكلية ولا تستطيع الذات تحقيق الثبات والاستقرار إلا عندما تقع في حالة وسط بين الشعور واللاشعور؛[2] أي الذات هي التي تفضلها يحص التوازن عند الإنسان ليتماثل ويتوازن الشعور مع اللاشعور من أجل تحقيق الكمال الإنساني والاستقرار النفسي للفرد في الحياة وتدفعه للبحث عن هدف يسعلا لتحقيقه.

3- **اللاشعور الشخصي Personal.inconsciens**: يبدأ اللاشعور الشخصي في التكون منذ الميلاد من الخبرات التي يكتسبها الفرد في حياته، وهذه الخبرات كانت في البداية شعورية ثم فقدت طابعها الشعوري، وصارت لاشعورية بسبب عوامل الكبت والنسيان؛ أي اللاشعور أو اللاوعي وعدم وعي بالأشياء في وقتها، ومع الزمن تصبح مكبوتة في خزان اللاشعور دون أن نشعر بذلك.

1- نجلاء صبري، علم النفس التحليلي، كارل غوستاف يونغ، الحوار المتمدن، 2006/12/05.

2- كارل غوستاف يونغ، الموسوعة العربية، http://www.arab.ency.com.

4- اللاشعور الجمعي Collective.unconsciens: يرى **يونغ** أن هناك لاشعورا جمعيا مشتركا ومشاعا بين البشر جميعا، وإن تفاوتت درجاته، ويرجع شيوعا اللاشعور الجمعي إلى تشابه الفعل عند جميع أجناس البشر، ويرجع هذا التشابه إلى التطور المشترك، إذ يوجد بداخل كل منا قدر ما من هذا اللاشعور الجمعي، وإذا كان هذا القدر يختلف من فرد إلى آخر فكأن اللاشعور الجمعي هو المخلفات الذهنية التي ورثناها عن أسلافنا من البشر.[1]

5- القناع The persona: استعار **يونغ** فكرة القناع من مصطلحات المسرح وقصد به في نظريته أن لكل منا قناعا مغايرا لحقيقته التي يعرفها هو عن نفسه، فكأنه يظهر بشخصية معينة ذات صفات معينة وتصرفات وأخلاق معينة أمام الناس اتفاقا مع تقاليد المجتمع وتماشيا مع ما يرتضيه الناس واستجابة لمقتضيات الواقع؛[2] أي أن تتخذ شخصية غير شخصيتك بصفات محددة ذلك تماشيا وطابع المجتمع والواقع المعيش الذي تفرضه حقيقة معينة. حرمان وتخفي الشخصية الحقيقية وراء شخصية مزيفة للوصول إلى هدف ما وفق عادات المجتمع.

6- الأنيما والأنيموس Anima,Animus: قال **يونغ** أن الإنسان ثنائي الجنسية، فالأنثى تمتلك بداخلها حسا ذكوريا يسمى الأنيموس وهو ميل للرجال بصورة تتوافق مع تلك الأنيموس الداخلية بذاتها، وكذلك الرجل يمتلك أنيما ويميل للأنثى التي تخفي له التوازن بين صورتها في نفسه والواقع الملموس له، من هنا تنشأ قدرة الرجل والمرأة على فهم كل منهما للآخر بما يملكه في نفسه من جزء منه والدليل على امتلاك كل منهما جزء من الآخر على سبيل المثال لا الحصر.[3]

7- الظل Shadon: يحتوي الظل على النزعات العدوانية والدوافع الدنيئة البدائية، والعناصر الاجتماعية التي تكمن في أعماق النفس البشرية، فهو الجانب غير المرغوب بين الشخصية الذي اشتق

1- كارل غوستاف يونغ، الموسوعة العربية، الموقع السابق.

2- الموقع نفسه.

3- أسماء سعد الدين، نظرية يونغ في التحليل النفسي، http://www.almarsal.com بتاريخ 2016/01/10.

من أسلافنا، ويتكون من المواد المكبوتة في اللاشعور الشخصي، إذ أنها محزنة وغير سارة، وهذا المفهوم يتطابق مع مفهوم الهو عند **فرويد**؛[1] أي الظل هو الجانب المظلم من النفس يختزن فيه أعمال غير مرغوب فيها ولا يصح البوح بها، يكون في جزء من اللاشعور لا نستطيع أن نصل إليه الذي يحتوي على الغرائز الجنسية أو العدوانية مثل ما هو لدى فرويد في (الهو)، هذه المكبوتات منها ما يكون منذ الولادة؛ أي نكتسبه بالفطرة من الأسلاف والأجداد مثل أن تكون هناك عادة محرمة منذ زمن الأجداد تبقى مرسخة ذهنيا بأنها محرمة علينا كالزنا مثلا.

1- نجلاء صبري، علم النفس التحليلي كارل غوستاف يونغ، 2006/12/05.

رابعا- الرواية العائلية

يؤكد الدارسون للأدب النفسي أن الذات متجذرة في أعماق المبدعين، وأن المبدع يتغذى على ماضيه ليتقاطع مع مستجدات الحياة حينا، ويتوازى معها في أحيان أخرى، ويتنافر في أحيان كثيرة، ما جعل الكثير من النقاد يؤكدون على أن ليس هناك أساس واحد في علم النفس له علاقة بالإبداع الفني، وإنما لكل اتجاه في علم النفس حيثيات الإبداع على عدد علماء النفس إن كان فرديا أو اجتماعيا؛ فمنهم من يرى أن اعتماد علم النفس على الجوانب الحلمية وآخر الواقعية، لكنهم يتفقون على أن علم النفس يرتبط ارتباطا وثيقا بفلسفة الجمال.

توضح الباحثة **شغاف خيون الشمري** فكرة الهاجس الفني في تعريفها الذي ينسجم مع مشكلة وأهداف بحثها وتبنته كتعريف إجرائي في قولها: "هو مجموعة القيم النفسية التي تعامل معها المخرج المسرحي في رؤيته السيكولوجية الكامنة في شخصيته أو التي اكتسبها من خلال اطلاعه أو احتكاكه مع أعمال مسرحية تبنت الاتجاهات السيكولوجية".[1]

تتداخل شخصية المبدع مع بطل الرواية -إن لم يكن هو نفسه- فتبدو التجربة الشخصية شبيهة بالتجربة الفنية على نحو ما نلمسه بشكل خاص في الكتابات النسائية، بل أحيانا تتقمص هذه الأخيرة صورة الأنا في مرحلة الطفولة المبكرة والتي تتراوح ما بين ثلاث سنوات إلى ست سنوات، هذه الفترة تحمل أحلاما وأوهاما، تنسج عوالم سردية متنوعة ومتشابكة، وتبتدع عالمنا مفترضا خاصا بها، من هنا جاءت **مارت روبير** لمصطلح الرواية العائلية.

1- العمر رواية: تقول **مارت روبير**: "تبدأ الرواية مع بدايات الشعور وتنجز على مرحلتين، فالطفل يعتقد بادئ ذي بدء باعتقاد عفوي جازم أنه الابن الوحيد المدلل لأبوين لهما من القدرة ما يمكنهما

1- شغاف خيون الشمري، سايكولوجية الإبداع الفني في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014، ص12.

من الاستجابة حتى لنزواته، فهو الأمير المطاع، وهما على كل شيء قديران، ولكن سرعان ما يصدمه الواقع، وقد يطعنه في الصميم، فقد ينازعه عرشه طفل آخر أو أكثر".[1]

لخصت **مارت روبير** محور الرواية العائلية في هذه المقولة، ولكن قبل أن تنتهي إلى هذه النتيجة، بحثت في أسس الحالم النفساني الذي أتى به **سيغموند فرويد** صاحب فكرة الرواية، وسنعرض إلى هذه المحطات بالتفصيل، ولكن قبل ذلك لابد من معرفة الرواية النفسية أولا.

1- الرواية النفسية

تعتبر الرواية من أهم الأشكال الأدبية في مجال السرد والتي توغلت في العديد من الميادين، التاريخية، الاجتماعية، النفسية، هذه الأخيرة التي ارتبطت بمجال التحليل النفسي والتي اكتنفها العديد من النقاد والمحللين النفسانيين وبخاصة الناقدة **مارت روبير**، والتي ساهمت في بلورة هذا الاتجاه وأسست لمصطلح الرواية العائلية الذي استقته من المحلل النفساني **سيغموند فرويد**، وعليه فإن: "مارت روبير تنطلق نفسية...، من خلال الاستفادة من التحليل السيكولوجي الفرويدي...".[2] وبهذا فإن **مارت روبير** انطلقت في التأسيس للرواية النفسية من خلال الاستفادة من أعمال **سيغموند فرويد**.

كما نجد أن الرواية النفسية تهتم بشكل كبير في البحث والتوغل في طبيعة الإنسان ومحاولة اكتشاف الجانب النفسي لكل شخص، حيث أن الناقدة **مارت روبير**: "أرجعت الرواية إلى أصول الإنسان الطفولية والحلمية...".[3] وعليه فإن **مارت روبير** تنطلق من البدايات الأولى لمراحل تطور الإنسان وهي الطفولة؛ باعتبارها المرحلة الوحيدة التي تتضح من خلالها تصرفات الفرد التي يتميز بها عن غيره.

1- مارت روبير، رواية الأصل وأصول الرواية، تر: وجيه أسعد، مراجعة: أنطوان مقدسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1987، ص12.

2- جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، العروي، الناظور، المغرب، ط1، 2011، ص18.

3- المرجع نفسه، ص18-19.

ونجد أن الرواية النفسية ترتبط بالإبداع الفني، حيث تتجسد من خلال المكبوتات التي يحررها المبدع من خلال كتاباته، وفي هذا ترى **مارت روبير** أيضا أن: "الرواية تعبير عن حياة الكاتب الشخصية أو الأسرية... لأن كل روائي يعكس في عمله الإبداعي سيرته الذاتية... وطفولته... وفضاءه الأسري الذي يعيش فيه".[1] نستشف من خلال هذه الرواية تعبير عن حياة الفرد الذي يجسد عالمه الخيالي، حيث مكبوتاته وحالاتها النفسية من خلال كتاباته.

2- مصطلح الرواية العائلية

انطلق مختلف النقاد والمحللين النفسانيين من الأرضية التي أقامها **فرويد** في مجال التحليل النفسي، فراح كل ناقد يبين أفكاره وتصورته انطلاقا من أعماله، حيث أنتج كل واحد منهم مصطلحات خاصة به، وهذا ما ينطبق على **مارت روبير** التي أسست لمصطلح: "الرواية العائلية هو مصطلح نفساني وضعه سيغموند فرويد في نص أصدره سنة 1909 تحت عنوان رواية العصابيين العائلية، وتعتبر مارت روبير أول من وظف هذا المصطلح في قراءة الأدب والرواية أساسا في كتابها الصادر سنة 1972 تحت عنوان: رواية الأصول وأصول الرواية...".[2] وعليه فإن **مارت روبير** استقت هذا المصطلح من العالم النفساني **سيغموند فرويد** في أعمالها الروائية.

حدد **فرويد** منطلقات الرواية العائلية التي تتعلق بالأطفال في سن مبكرة، حيث يشكل كل طفل عالم خاص به في شكل قصة أو رواية، نتيجة لسلطة الوالدين عليه: "فالآباء يمثلون لهم السلطة الوحيدة والمنبع لكل معتقد وتكون الرغبة الشديدة جدا والمبهمة للبنات والبنين، هي الوصول ليصيروا كبارا مثل الأم والأب على التوالي، لكن التطور الثقافي يقودهم لمعرفة خصائص آبائهم ومقارنتهم بآخرين، ويقودهم إلى الشك في شخصية الأب الوحيدة التي لا يمكن التساوي معها...".[3] يتضح من

1- جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ص19.

2- حسن المودن، الرواية العائلية في قصص محمد زفزاف "غجر في الغابة نموذجا، منتديات ستار تايمز، 2008/06/28

3- المرجع نفسه، ص174

خلال هذا أن الطفل يخضع لسلطة والديه، فهو يرى فيهما الشخصية المثالية، وتتكون لديه الرغبة في الوصول إلى مركز كل منهم، وسرعان ما يشك الطفل بأنه لابن الحقيقي لوالديه.

يدخل الطفل في صراع مع نفسه، مشكلا بذلك عالمه الخيالي إزاء تصرفات والديه، فيحس بنوع من الإذلال فيشعر الطفل بأنه: "مغبون أو منزاح فيما هو متعلق بحب الآباء، الذي عليه أن يتقاسمه مع إخوانه، فالانطباع بأن حبه ليس متبادلا يتم التعبير عنه في فكرة بأنه طفل تم تبنيه أو التقاطه..."[1] نستشف من خلال هذا أن الطفل سرعان ما يتقاسم والداه الحب مع أبنائهم، يتسرب الإحساس بالغربة النفسية والشعور بالضياع، فينتج بهذا رواية مفادها أنه الابن غير الشرعي لوالديه.

3- مراحل تطور الرواية العائلية

تبدأ الرواية العائلية عند الطفل الذي يشكل ويسرد رواية يؤلفها سرعان ما يلاحظ اختلاف معاملة والديه له: "يقوم الطفل باختلاق رواية يرى فيها أن والديه الحقيقيين من طبقة راقية وأن هؤلاء الذين يعيش معهم، قد عثروا عليه فقط، وليست له أي صلة بيولوجية معهم..."[2] وعليه فإن هذه الرواية التي يؤلفها الطفل مفادها أنه ابن لقيط، وهذا ما ينطبق تماما في واقعنا الاجتماعي، خاصة مع التطور الحاصل في المجال التكنولوجي، هذا الأخير الذي يساهم في بناء وتوسيع الخيال بالنسبة للطفل؛ فمثلا المسلسلات والأفلام الكارتونية هي الأخرى تلعب في تشكل واكتساب الطفل لأفكار وتصورات خطيرة اتجاه والديه، ونجد أن الرواية العائلية تتطور أولا: من خلال الشعور؛ أي بداية بأن الطفل هو الملك أو الأمير لدى والديه، وسرعان ما يتبخر هذا الوهم حين ينازعه شخص آخر (شقيقه)، ثانيا: الاعتقاد؛ حيث يعزم الطفل (اعتقادا جازما) بأنه ابن غير شرعي، وهكذا تتشكل الرواية العائلية لدى الطفل.

1- المرجع السابق، ص174-175.

2- المرجع نفسه، ص176-177.

تشكل مرحلة الطفولة أهمية كبيرة في بناء شخصية الطفل من قبل أبويه، فهي كما يقول **فرويد**: "ذو أهمية كبيرة في نشأة الأمراض النفسية".[1] وعليه فإن شعور الطفل بالنقص والفقدان وكذا الضياع هي اضطرابات نفسية قد تؤدي بالتأثير إلى حد كبير في حياة الطفل مع مرور الوقت، حيث يتولد في نفسيته الشعور بالانتقام أو الانتحار، وهي عواقب وخيمة، يساهم الوالدان في إنتاجها لديه.

4- أسباب ظهور الرواية العائلية

من خلال واقعنا المعيش فإن الأسباب الرئيسية التي تجعل الطفل يشكل روايته وقصته الأسطورية، عائدة إلى تصرفات الأولياء بالدرجة الأولى وذلك من خلال التفريق بين الأبناء، ففي المجتمع الجزائري مثلا نجد أن الأولياء أو الآباء على وجه الخصوص يبجلون ويعلون من قيمة البنين على حساب البنات، وهذا ما يشكل خطرا وتأثيرا في النفس لدى البنات.

وعليه فإن الابن لدى العائلة الجزائرية يمثل مكانة مرموقة على حساب البنت، وحتى لا نقول بأن الآباء في المجتمع الجزائري يجحفون في حق البنت ويحطون من قيمتها وهذا أمر غير حقيقي، وإنما شعور الطفل (البنت) في مراحل الطفولة الأولى يتشكل من خلال الغيرة والإحساس بالإذلال، بالنسبة لأخيها الذكر المدلل والأمير لدى والده.

فالتفريق بين البناء يؤدي إلى تشكل دوافع بالانتقام لدى الأطفال وذلك من خلال فقدان الحب والحنان من قبل الأم وكذا إهمال الأب المادي مثلا، فالإهمال نتيجة حلول طفل آخر مكان الطفل الأول، هو إهمال غير إرادي، ولكن وجب التفطن إلى الحالة الشعورية والنفسية التي تنتاب الطفل.

1- روابحي محمد أمين، تحليل جورج طرابيشي للرواية العربية بعقدة أوديب، مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة أحمد بن بلة، وهران، ص10.

5- الرواية العائلية في العمل الأدبي

تتخذ الرواية العائلية أبعادا كثيرة، منها ولوجها إلى عالم الفن الإبداعي، وكما أشرنا سابقا فإن **مارت روبير** تؤكد أن الرواية العائلية لدى المبدع هي بمثابة فك شفرات لمكبوتات نفسية لدى الأديب الذي يتحرر من مكبوتاته بالتعبير عنها في أعماله الإبداعية، وكمثال على ذلك اعتمدنا على قصة من قصص **محمد زفزاف** في إطار الرواية العائلية التي كانت محل دراسة **لحسن المودن**.

صنفت **مارت روبير** الأدب إلى أدبين: "أدب العالم العائلي المعثور عليه وأدب مواجهة العالم العائلي المعيش".[1] يتضح من خلال هذا التصنيف أن **مارت روبير** قسمت الأدب إلى الأدب العائلي المعثور عليه وهو الواقع الذي يعيشه الفرد في أسرته (الطفل) ومواجهة العالم العائلي المعيش؛ أي أنه يقيم في لاوعيه صورة أخرى لعائلة مثالية ينسجها في خياله، نظرا لسوء المعاملة التي يتلقاها في عائلته الحقيقية.

يحدثنا **حسن المودن** عن دراسته للمجموعة القصصية **لمحمد زفزاف**، حيث يرى أن النصوص الروائية والقصصية لديه هي "مسرح صراع بين حكايتين، حكاية تنقل الواقع وتواجهه وحكاية تصور العالم المتخيل الذي تريده الذات بديلا عن نسيها العائلي الواقعي الحقيقي".[2] نستشف من خلال هذا أن العمل الأدبي حسب **روبير** ينطبق تماما على سلوك الفرد (الطفل) داخل الجو الأسري؛ حيث يعيش الواقع ويبني واقعا خياليا في ذاته.

1- حسن المودن، الرواية العائلية في قصص محمد زفزاف.

2- المرجع نفسه.

6- نموذج تطبيقي حول المجموعة القصصية لمحمد زفزاف

6-1- المجموعة القصصية "غجر في الغابة"

غجر في الغابة هي مجموعة قصصية "أصدرها المرحوم محمد زفزاف سنة 1982، وهي تتكون من عشر قصص... وتندرج ضمن ما يسمى بالنمط الاجتماعي السائد... وهي في مجموعها نصوص تقول معاناة الذات في العالم العائلي المعيش وتكشف خيبة أملها وبحثها عن عالم آخر تراه أجدر بأن ينتسب إليه".[1] وبهذا تكون المجموعة القصصية لدى **محمد زفزاف** تصوير للواقع الاجتماعي السائد في النظام العائلي.

وعلى سبيل المثال سنأخذ مقطعا من دراسة **حسن المودن** لقصة الغابة، "والروائي في هذه القصة من الشخصيات المحورية، هو طفل مراهق، هو واحد من الأبناء المراهقين الذين ينتمون إلى نفس الوسط الاجتماعي العائلي، ولبكل واحد من هؤلاء اسم، حمو، عدي، المختار...، إلا الراوي فلا اسم له، ربما لأنه يعتبر نفسه واحدا من هؤلاء، وما يهم هو أن ينقل حكايتهم وهي حكايته أيضا...".[2] يتضح لنا جليا أن الراوي هنا يحدثنا عن عدة أسماء عدا اسمه، ربما للإخفاء والرغبة في مواجهة كبت مشاعره "علمنا أن الغجر خيموا هذه المرة في الغابة، يقول الراوي... بعدها ستقوم كل مجموعة بطريقتها القيام برحلة إلى ذلك العالم الآخر، عالم الغجر، بعيدا عن أعين الآباء... باكتشاف عالم آخر أكثر إغراء وإفتانا...".[3] يتضح جليا من خلال هذا المقطع أن المبدع (الأديب) يعبر عن رغباته المكبوتة عن طريق سرده لروايته المتخيلة الصادرة عن العائلة الأسرية؛ حيث أن الطفل يرى في العائلة الأخرى (المتخيلة) الغنية هي عائلته الحقيقية وأن والداه هما مجرد مربيان وأنه مجرد لقيط.

1- حسن المودن، الرواية العائلية.

2- المرجع نفسه.

3- المرجع نفسه.

من خلال ما سبق يتضح لنا أن مارت التي استقت مصطلح الرواية العائلية من قد أحسنت استثماره في مجال الأدب، حيث ربطت إبداع المؤلف (الأديب) برغباته الدفينة التي يعبر عنها عن طريق الرواية التي جسدها في مرحلته الطفولية. وفي هذا السياق يجب أن يصنف العديد من الإنتاج الأدبي كروايات الحب والرواية الاجتماعية والرواية العائلية والرواية البوليسية "مهما كان الشكل الفني في كل نوع من هذه الأنواع فإن المضامين التي يتشبث بها الأسلوب السيكولوجي في الإبداع إنما تصدر عن ميدان التجربة الإنسانية بأقصى ما فيها من تأثير".[1] وتبقى مرحلة الطفولة هي أهم محطة في حياة الأنساق ركز عليها فرويد وكل من أتى بعده.

نخاص في النهاية إلى أن مصطلح الرواية العائلية استقته **مارت روبير** من العالم النفساني **سيغموند فرويد**، حيث تجاوزته وذلك بوصولها هي الأخرى إلى عالم الإبداع الأدبي في المجال السردي.

كما توصلنا إلى أن الرواية النفسية هي بمثابة تعبير عن الذات الفردية التي تكبح رغباتها المكبوتة لتعبر عنها في الرواية.

1- أنطوان شاهين، علم النفس والشاعر، تر: جلال فاروق الشريف، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 05، أكتوبر 1971، ص44.

الفصل الثاني

تلقي النقاد العرب للمنهج النفسي

أولا- الأسس النفسية للإبداع الأدبي

يهتم هذا الموضوع بالمعايير والتقنيات النفسية التي يقوم عليها الإبداع، ويرصد مكنونات النص ذاته؛ ويُعنى أيضا بطبيعة المبدع وخصائص نموه وحاجاته وميوله وقدراته واستعداداته حول طبيعة التعلم التي يجب مراعاتها عند وضع النص (أي عملية إبداعية) وتنفيذها، ولهذا حدد بعض النقاد جملة من العمليات النفسية التي يمر بها الفنان أو المبدع لحظة إبداعه، ويمكن حصرها في المراحل التالية:

أولا: عمليات تتعلق بالانفعالات الذاتية الشخصية كالتفجيرات الانفعالية ذات الطبيعة الفسيولوجية.

ثانيا: ما يتعلق بالحالات الشعورية الناجمة عن التفاؤل والتشاؤم وما ينتج عنها من حالات الفرح والحزن التي تنتاب الأديب.

ثالثا: الانطوائية والانبساطية فثمة فنانون انطوائيون، وثمة فنانون آخرون انبساطيون.[1]

وهذه الحالات تنظّر عادة للأطروحات النفسية التي تسخر العمل الأدبي لتجعله ميدانا خصبا لتطبيق النظريات النفسية (العمليات العقلية) وتعقيداتها.

1- الاتجاه النفسي من زاوية (سيكولوجية العمل الإبداعي)

اتجه جيل من النقاد وجهة مغايرة لم يكن همها حياة الأديب أو ماضيه الطفولي، أو غرائزه النفسية، بقدر ما انصرف اهتمامهم إلى البحث داخل العمل الأدبي دون سواه، وكان لزاما أن يتطور التفكير النقدي السائد وينحو نحوا تعديليا، حتى لا نقول جديدا في قراءة التجربة الأدبية وفق منظور نفسي، يراعي كل زاوية من زوايا التجربة الأدبية، أما الصواب في التجربة النقدية النفسية فهو: "أن يكون الفن ذاته أو الأدب –أي من نتيجة الفنان أو الأديب- هو موضوع الدراسة والتحليل".[2]

1- ينظر يوسف ميخائيل أسعد، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1976، ص173.

2- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط4، ص12.

ويرجع الفضل في بعث التصور النقدي الجديد إلى كوكبة من النقاد المضطلعين بخصائص التجربة السيكولوجية في النقد، فنجد **محمد خلف الله** في كتابه (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده) وفي كتابه (فن القول) و**عز الدين إسماعيل** في مؤلفه (التفسير النفسي للأدب) وكذا **جورج طرابيشي** في مجموعة مؤلفات منها: (عقدة أوديب في الرواية العربية) و(الروائي وبطله مقاربة اللاشعور في الرواية العربية) و(شرق وغرب، رجولة وأنوثة) "هذه المؤلفات التي مارست تأثيرها طويلا على نحو عميق، وإن كانت الأقل نحو تكوّن النقد الأدبي النفسي إذا تصرف غالبية النقاد المعتبرين إلى إدغام التحليل أو إنجازات علم النفس في مناهجهم التكاملية التقييمية"،

كان حافزا لكثير من هؤلاء النقاد السعي إلى برمجة مشروع أكاديمي مفتوح على الجامعات المصرية ليجعل من مادة علم النفس حاضرة في مدرجاته ومتيحة الفرص أمام طلبتها للتخصص في هذا الحقل النقدي الجديد، ففي عام 1938 راحت كلية الآداب المصرية تنشئ دراسة جديدة لطلبة الدراسات العليا بها تدور حول علاقة علم النفس بالأدب، وكان الأستاذان **أحمد أمين** و**محمد خلف الله** يتوليان تدريس هذا الموضوع، وفي العام التالي؛ أي عام 1939 نشر الأستاذ **أمين الخولي** في مجلة كلية الآداب بحثا بعنوان (البلاغة وعلم النفس) أكد فيها الاتصال الوثيق بين البلاغة وعلم النفس وأثر الخبرة النفسية في العمل الفني.

ولظروف منهجية ارتأينا العمل على نماذج محدد من النقد الأدبي النفسي وذلك تماشيا مع ما توفر من مراجع في الموضوع أولا، وتتبعا لمنهجية البحث السابق تفاديا للإطالة المفرطة وتضخيم البحث بما لا يحتمل، واخترنا لذلك ثلاثة نماذج نقدية أسهمت بالقسط الوافر في النهوض بالمسار النقدي السيكولوجي من زاوية تحليل الأدب وفق مضامين نقدية أكثر شمولية وانفتاحا على الواقع المفروض فبدأناها بعرض جهود **أمين الخولي** ثم **عز الدين إسماعيل** وأخيرا **جورج طرابيشي**، مع بعض النماذج التطبيقية لتدعيم المقولات النقدية متى دعت الضرورة لذلك.

يعتبر **أمين الخولي** رائدا من رواد الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ومن الذين مهدوا الطريق لاستثمار معارف علم النفس رفقة **محمد خلف الله** خاصة في تحليل الأثر الأدبي من جهة ربطه بالمقومات البلاغية والنفسية، وله في ذلك البحث الذي أشير إليه آنفا بعنوان (البلاغة وعلم النفس) موضحا فيه الأطر البلاغية وصلتها بعلم النفس، كما أنه كان من الأوائل الذين دعوا إلى ربط الأدب بالحياة الاجتماعية وإلى دراسة التطور اللغوي للعربية، ونجده في كتابه (فن القول) يضع موازين جديدة للبلاغة العربية بعد أن فصل فيها الحديث عند القدماء ووقف على جملة من المآخذ التي لم تعد –في نظره- متوافقة مع روح العصر من حيث الاستعمال البلاغي وغاياته الحديثة.، ودعا إلى وجوب استثمار معطياتها استثمارا فنيا جماليا وهو ما يوضحه في قوله: "وكذلك سيكون شاعرنا في هذا التجدد ذلك الشعار الذي يحدده قولي: أول التجديد قبل القديم فهما ويقويه إيماننا بأن الحياة نماء مستمر".[1] كان من القضايا البارزة التي بحثها **الخولي** سواء في كتابه هذا أو الملامح والمقومات النفسية التي تعد المنفذ الأول لفهم نصوص القرآن الكريم واستيعابها، إلا أنه يضع حدودا فاصلة في المفاهيم والأحكام النفسية عندما يتعلق الأمر بموضوع بالغ الحساسية هو القرآن الذي لا يسعنا الإحاطة بصاحبه على خلاف نصوص الأدب، وإن كان الناقد "يلح على ضرورة الانطلاق من النص القرآني نفسه فإن منهجه في دراسة العمل الأدبي يقوم على ضرورة الاعتماد على حياة الأديب".[2] فاستحالة الوصول إلى صاحب النص نفسيا بالعودة إلى بعض المرتكزات والظروف الخاصة لفهمه إذ "يرى أن تتبع أسباب النزول وظروفه وأحوال المجتمع الذي نزل فيه القرآن ضروري لفهم النص القرآني".[3] وهو عودة السياقات الخارجية التي أحاطت بالقرآن الكريم والتي يمكن اتخاذها كآليات في فهمنا له نفسيا لتحديد مواطن الإعجاز فيه بعد أن تعذر السبيل لبلوغ صاحبه.

1- أمين الخولي، فن القول، القاهرة، مطبعة دار الكتاب المصرية، د ط، 1996، ص192.

2- شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 1985، ص145.

3- المرجع نفسه، ص146-147.

لم يختلف **أمين الخولي** في ظاهر آرائه النقدية عما ذهب إليه أصحاب النزعة الشخصية في الرجوع إلى حياة الأديب وظروفه الخاصة إلا ما حدده في جانب الدراسات النفسية للقرآن الكريم التي لا تخرج عن إطار تأويله من الداخل، "غير أن هذا لا يخل من منهج الخولي إذا عرفنا أنه لم يجعل من الظروف الخارجية للنص الأدبي أو للنص القرآني غاياته الأصلية، وإنما هي وسيلة لفهم النصوص أدبية كانت أو قرآنية؛ أي أنه لابد أن يبحث العمل كله حتى يفهم حق فهم، وبالتالي يسهل فهم شخصية الأديب أيضا".[1] وتبقى الغاية الأولى من وراء كل هذا هي الفهم الصحيح للعمل الأدبي إجمالا.

يحدد **أمين الخولي** لذلك الغرض منهجا ينطوي على فكرتين:

الأولى: وصل الأدب بالأديب لفهمهما فهما نفسيا.

الثانية: النظر في العمل الأدبي كوحدة متكاملة متماسكة ليسهل فهمه وفهم صاحبه.

2- قراءة فنية ونفسية لمفهوم البلاغة

ينطلق **أمين الخولي** في تأصيله المنهجي لحدود البلاغة السوية والمنشودة من جملة أفكار نقدية ومقاربات منهجية في المضمون، ومن الوعي بخصائصها وعناصرها المكونة لها ليخلص في الأخير إلى الوضع الذي ينبغي أن تتماشى معه البلاغة وفق متطلبات العصر الراهن فنيا وجماليا.

يبتدئ الناقد بالوقوف على مقولات القدماء في موضوع البلاغة ويعقب على الكثير من التوجهات والنواحي التأصيلية لها في عصورها الأولى، كما يلقي النظرة نظرة أخرى على مقوماته ومباحثها في العصر الحديث من خلال عقد مقارنة بين المراحل التي مرت بها البلاغة موضوعا ومضمونا.

1- المرجع السابق، ص147.

3- البلاغة في القديم والحديث

لم يكن عند العرب قديما وعي بالمنهج وبأسلوب البحث والدراسة حتى يتحقق لهم النظر في البلاغة من زاوية أكثر اتساعا وفاعلية، "وتاريخ البلاغة يبين لنا أنها كانت كسائر المواد: حاجة فنية من حاجة الحياة الاجتماعية في العصور العربية التي لم تكن للقوم فيها حياة علمية دراسية".[1] وكان لجوؤهم إليها بغرض الوصول إلى نوع من الكلام الجيد البليغ نثرا أو شعرا، فظهر فيهم الخطباء والشعراء وتوارثوها بينهم بغير نظم ولا أسس تعليمية، وكانت أداتهم الوحيدة لإتقانها تكمن في الممارسة لا أكثر، وأما عن بداياتها المنهجية من حيث تبويبها وتقسيمها بشيء من العلمية فإنها بدأت على الأرجح حوالي أواخر القرن الثاني وفي القرن الثالث، فكان ذلك من مظاهر بدايات التجلي الواضح للدراسة البلاغية التعليمية الموجهة، وهي إن بدت في ثوب منهجي وعلمي نوعا ما أو لم تكن كذلك من قبل إلا أنها في نظر **الخولي** لم تكن مبنية على الوظيفة الفنية الجمالية، بل كانت عقلية أكثر وذات غرض تعليمي توصيلي حتى بعد تطورها وشغب أصولها وفروعها ولم تخرج عن كونها "تعتمد على الضبط العقلي والقواعد المطردة والحدود الضابطة وما إلى ذلك مما يحقق الغرض التهذيبي والمحض ولا يتحقق معه في سهولة كثير من الغرض الأدبي العلمي الذي يراد من تعلم لغة ومعرفة أدبها وفنها القولي".[2]

أثبت كثير من النقاد بعض المراحل التي مرت فيها البلاغة العربية بتعقيدات جمة نظرا لعقلنتها أكثر من اللازم، خاصة مع امتزاجها بالأصول الفلسفية والمنطقية، ما جعل منها مادة عقلية لا فنية، "فكان الاتصال بالمعاني والأغراض الفلسفية عاملا قويا في سيطرة المنهج العقلي النظري وتحكم الأسلوب المنطقي في تفكيرهم ودراستهم".[3]

1- أمين الخولي، فن القول، ص113.

2- المرجع نفسه، ص117.

3- المرجع نفسه، ص119.

ولو بحثنا مليا عن خلاصة للأسباب والعراقيل التي حطت من قدر البلاغة وأفضت بها إلى التعقيد والغموض والبلادة وجدناها تكمن في امتزاجها بعلوم أخرى "كالنحو وعلم الأصول والمنطق والإعجاز، وهي علوم تأثرت بالفلسفة وعلم الكلام، كما أن أغلبية البلاغيين كانوا من الفقهاء والمتكلمين والأصوليين".[1] ولم يكونوا من الأدباء أو الشعراء، إضافة إلى أن أكثر علماء البلاغة كانوا من غير العرب، ولو أخذنا مثالا عن بعض من اهتم بهذا الإسراف والتمادي في عقلنة البلاغة ومنطقتها وحشوها بالتعقيد والغموض وانتقد في ذلك نقد لاذعا كان **السكاكي** أبرز المثال على ذلك، ويتفق الكثيرون على أنه "فسر البلاغة العربية بأسلوبه المنطقي الذي تميز بالكثير من العسر والالتواء بسبب وضع الحدود والتقسيمات المتشعبة فأزهق روح البلاغة وحولها من فن الذوق والطبع والجمال إلى أبحاث علمية منطقية جافة".[2] وعلى خلاف ذلك فإن **الخولي** عندما يرسم معالم البلاغة عند الغربيين في العصر الحديث فإنه ينظر إليها نظرة مثمرة وذات قيمة فعالة، إذ هي نعني لديهم الأسلوب أو الأسلوبية،؛ الشخص أو الرجل وليست تخلو من مزايا جمالية وفنية من جهة تأثيرها في المتلقين لهام، كما يؤكد **الخولي** أن المنهج الأدبي عند هؤلاء واضح **المعالم** متميز القسمات سليم الأساس، وأن طرائق ترتيبهم للعناصر الأسلوبية والأدبين تنم عن مظاهر فنية جليلة وقيمة يمكن تلخيصها فيما يلي:

- الصلة الوثقى بين البلاغة والفنون.

- تنسيق العناصر الأدبية.

- ربط هذا الدرس بالثروة الأدبية للغة المدروسة.

- إقامة الدرس على أساس وجداني وذوقي.

1- مليكة بن عطا الله، علوم البلاغة عند العلوي اليمني بين التقليد والتسيير والتجديد، مذكرة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2009-2010، ص05.

2- المرجع نفسه، ص05.

ومنتهى ما يرمون إليه من تلك الدراسات الأسلوبية الفنية، البحث المستمر والدائم عن "آلية التعبير عن معنى واحد بصور مختلفة منها صورة تكون آنق عنده وأحسن في تقديره وهكذا يتأيد المنهج في طريقة الدراسة نفسها بعد الذي تهيأ به ذلك من صلة بالفنون الأخرى وتنسيق للبحاث بين الدراسات الأدبية وربط لها بالثروة الأدبية للغة المدروسة، فيأتلف من ذلك منهج أدبي سليم غير مشوب".[1]

كان هذا جانب من إلمام **أمين الخولي** بمستويات وحدود الدرس البلاغي قديما عند العرب وحديثا عند الغربيين كمنطلق نقدي بنى عليه الباحث تصوراته المغايرة لأساس بلاغي ممنهج وموجه وذلك غير ربطه لعناصر البلاغة بالخصائص النفسية في محاولة منه لتحديث مسارها والنهوض بها تماشيا مع رؤية نقدية جديدة.

4- الأسس النفسية لبلاغة صحيحة

يؤسس **أمين الخولي** لمنهج بلاغي أكثر انسجاما من الواقع، والفن أساس الروابط النفسية والمؤثرات الباطنية والوجدانية التي تؤثر وتتأثر بالقول في آن معا، وذلك واضح في تعريفاتهم لها في قوله **للعتابي**: "كل من أفهمك حاجتك من عادة ولا حسنة والا استعانة فهو بليغ" وفي قوله أيضا: "لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك" إلى غيرها من التعريفات التي لا تخرج في عمومها عن قصد الإخبار والتبليغ.

5- مصطفى سويف

يعد البحث الذي تقدم به الدكتور **مصطفى سويف** في هذا الصدد، ذا قيمة نقدية وعلمية لا تنكر، وذلك بالنظر إلى ما حمله إياه من توقيعات فكرية ومعرفية جديرة بالمتابعة والاهتمام، تبعا للمضامين والمعطيات المنهجية والعلمية التي طبعت ساحة النقد والأدب.

1- أمين الخولي، فن القول، ص153.

كان هذا باختصار خلاصة كتابه الموسوم ـ(الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة) وهو الذي نال به درجة الماجستير من جامعة فؤاد الأول برتبة ممتاز، إضافة إلى جائزة أحسن بحث يقدم في كلية الآداب.[1]

انطلق الباحث في كتابه من فكرة نقدية موجهة، تدور حول المعطيات النظرية السائدة آنذاك في حقل الإبداع، وبالتحديد تلك التي كانت تعزو الإلهام إلى عمليات لاشعورية غريزية بدرجة أكبر، في حين يتجه **مصطفى سويف** بنظرته المغايرة إلى "أن يبرز أثر العامل الاجتماعي في تكوين الإطار الذي يضم نشاط العبقري ويوجهه، وفي إحداث الصراع النفسي الذي سيتمخض عن الإلهام والإبداع الفني".[2] واتخذ الناقد في سبيل ذلك آليات المنهج التجريبي أساسا واضحا لنتائج أكثر دقة وصرامة. تمتاز بخصائص العلم والموضوعية في الطرح.

لم تتبلور مشكلة الأبداع من زاوية الاتجاه النفسي كمنظومة نقدية ولسعة الأفق، إلا مع هذا الكتاب وهذا الناقد تحديدا.

ومن خلاله شهد النقد السيكولوجي انطلاقة عملية حقيقية قامت على غربلة العديد من القضايا النقدية والمعرفية على مستوى التحليل النفسي وعلم النفس على السواء، وذلك بإعطاء فرضيات جديدة تدعمها أسس العلم من ملاحظة وتجريب.

تتابعت الأعمال النقدية للفن بعد المجهود الذي بذله **مصطفى سويف** على أيدي تلامذته والمتأثرين بتجربته الحديثة.، وذكر من هؤلاء **شاكر عبد الحميد** في كتابه (الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية).

1- ينظر: مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، ط4، 1969، ص(س).
2- المرجع نفسه، ص(14).

اختار الناقد فن الشعر دون سواه من فنون الأدب الأخرى، لتأكيد نظريته النفسية في عملية الإبداع، ويلخص مبررات ذلك أولا في محاولة تحديد ميدان البحث وحصره دفعا للتشتت العلمي والمنهجي، ثم لسبب آخر جوهري يتلخص في محاولة اتخاذ التراث العربي ميدانا خصبا للقيام بالدراسة التجريبية، "باعتبار الفنون الأخرى كالتصوير والنحت والموسيقى جديدة على البيئة العربية، بينما الشعر فجذوره ضاربة في الأعماق".[1]

كانت تلك حدود الموضوع ومبرراته وأهدافه العامة، التي أفضت بالباحث إلى هذه الوجهة النقدية، وذلك اعتمادا على خصائص النظرة العلمية التي تدعمها الملاحظة والتجربة كأساس نقدي في سيكولوجية المبدع، وفيما يلي نعرض لأهم القضايا النقدية النفسية، ضمن أسس عملية الإبداع في الشعر استنادا إلى تصورات المنهج العلمي التجريبي عند **مصطفى سويف**، لتحديد مزايا هذا الاتجاه النقدي الحديث، ونتائجه المتوخاة من درس عملية الإبداع بآليات نفسية أكثر صرامة وفعالية في رسم حدود ومميزات الظاهرة الأدبية، بوصفها تخضع لخصائص وممهدات تمثل حجر الزاوية في خطوات الإبداع.

5-1- حدود عبقرية الشاعر وفق أسس دينامية تجريبية

ينصب اهتمام **مصطفى سويف** -تحت هذا الفصل- على الكيفية التي ينشئ بها الشاعر قصائده والخطوات التي يتبعها، ويسير معها في عملية الإبداع، ومن شأن الحل الذي يوضع لمشكلة الشاعر في نظر الناقد، "أن يفتح الطريق إلى حلول لمشكلات أخرى على جانب من الأهمية كمشكلة العبقرية، وعلاقة العبقري بمجتمعه، والعوامل المحددة لاتجاه العبقرية...".[2]

1- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص15.
2- المرجع نفسه، ص113.

ويحدد الباحث لذلك منهجا تجريبيا متكاملا، متجاوزا به تلك العثرات المنهجية، تلك التي وقع عليها في نتائج الباحثين السابقة، وتتضح خطوات هذا المنهج في:[1]

أ- الفكرة العامة الساذجة (وهذه مستمدة من المشاهدات العبرة).

ب- تكوين فرض عامل.

ج- اختبار الفرضية بتجربة عاملة.

1- معالم وحدود العبقرية: يفترض الباحث أولا لتحديد عبقرية الشاعر وجود شرط حقيقي لقيام هذا الشاعر ونهوضه بمستوى الإبداع، ويتجلى هذا الشرط أساسا في "ظهور علاقة معينة بينه وبين مجتمعه، وهنا نطبق تلك القاعدة السيكولوجية العامة التي تقضي بأنه لا يمكن تفسير أية ظاهرة بعزلها عن مجالها"،[2] مناهضا بذلك منهج السرياليين والوجوديين الذين أعلنوا الحرب على كل ما يمت بأدنى صلة لما هو واقعي اجتماعي، بدعوى أنه أكثر انحيازا للشعور، وعليه فربط الصلة بين الشاعر ومجتمعه لا مناص منه لبلوغ غايات الفنان سعيا إلى العبقرية، وإدراك التميز الفني.

2- الشاعر ومتطلبات الإبداع: يتجه الباحث بالبحث إلى تناول الشاعر كنوع نموذجي لموضوع العبقرية، لإبراز جوانب العامل النوعي الذي من شأنه أن يميز الشاعر عن سائر العباقرة في مجالات أخرى من أشكال الإبداع المختلفة، وفي هذه النقطة بالذات يلجأ الباحث إلى عنصر مهم، هو تاريخ شخصية الشاعر، ليبحث عن مجموعة من الأطر المسهمة في تحديد وتشكيل عبقريته، تلك التي تميزه عن عبقرية العالم، والفنان والمصور والموسيقي وكذا السياسي، كل في مجاله، ويطرح الناقد سؤالا مفاده: "لماذا يكون العبقري شاعرا، أو ما هو العامل النوعي الذي يميز عبقرية الشاعر؟ وهو لم يعن به البحث عن سبب جوهري، إذا ما وجد ويحقق قد يجعل صاحبه شاعرا عبقريا، بل يرى أن تجربة

1- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص114.
2- المرجع نفسه، ص121.

الشاعر ككل هي نتاج تنظيم، وتراكمات تاريخية... ولهذا فالأولى أن نبحث في الخصائص الرئيسية لمجاله كشاعر".[1]

2-5- الأسس التجريبية لقراءة عملية الإبداع

يفصح الباحث عن وجهته النقدية منذ البداية، عندما يربطها بالمنحى التجريبي، وفق أسس وشروط محددة، حتى تبين عن النتائج أكثر ملاءمة لمقدماتها، وقد اعتمد في سبيل ذلك تحقيق ذلك على مجموعة من الآليات التجريبية المساعدة على فهم أسس العملية الإبداعية ممثلة في الخطوات التالية: الاستخبار والاستبار وتحليل مسودات الشعراء.

3-5- شروط ومستلزمات عملية الإبداع وفق أسس دينامية

ينطلق هذا الجزء من البحث لدى الناقد، بعد فراغه من تحليل إجابات الشعراء المقدمة عن الاستخبار والاستبار، وكذا بعد تحليل مسودات بعض القصائد المعروضة في الكتاب، ويحدد معالم الخطوة التالية بقوله: "ونريد الآن أن ننظر في هذه الحقائق لنكشف عما وراءها أو بعبارة أخرى، نريد أن نكون فكرة منظمة عن ديناميات عملية الإبداع في الشعر".[2]

يمر الناقد في هذا التخطيط بمجموعة عناصر أساسية وجوهرية، فاعلة في تفسير عملية الإبداع، يلخصها على النحو الآتي:

1- التجربة الخصبة: يقصد بالتجربة الخصبة "تلك العلاقة الناشئة من تشابه أو تماثل بين تجربتين، إحداهما قديمة أو ماضية، والأخرى حديثة، مرت بذهن الشاعر في مجال الإبداع، فكثيرا ما تمر

1- ينظر: مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص157-158.
2- المرجع نفسه، ص278.

بالشاعر عدة حوادث في حياته، فيقف فجأة عند إحداها مندفعا إلى مجال الإبداع، الذي يمزج بالواقع والتهويم، ولاشك في أن حادثا معينا هو الذي ألهمه الشعر".[1]

2- لقاء التجربتين: يتبين أن التجربة الخصبة لدى الشاعر، هي انبعاث لتجربة ماضية في تجربة جديدة، مشابهة من حيث موقعها من الأنا، إذ أن لقاء التجربتين لا يتم إلا بواسطة آليات معينة، تسهم في بلورة بعض المتغيرات، والأحداث داخل هذا اللقاء الحاصل بينهما.

3- الخصائص الفراسية: يصل الباحث إلى مفهوم الخصائص الفراسية عند الشاعر عن طريق مقارنتها بحضورها لدى الطفل والإنسان البدائي، وكذا الشخص الراشد، ويظهر الفرق عبر النظر في العلاقة بين الأنا والمجال الإدراكي للأشياء، الذي يؤدي بالضرورة إلى الفعل بأجهزة حركية وغير حركية. "وهذه الأجهزة في أصلها متكاملة تصل بينها أفعالها، فيكون الإدراك مؤديا إلى الفعل، ونحن إذ ندرك الأشياء إنما ندرك خصائصها الفراسية، وهذا ما نجده لدى كل من الطفل البدائي والشاعر".[2]

4- خطوات الإبداع: تنبني فرضية الإبداع على مبدأ خلق الاتزان عن طريق صرف الاضطراب والتوتر عن الفنان، ويكون كرد فعل عن التقاء التجربتين (القديمة والحديثة) في ذهن الشاعر، كما سبق وأن رأينا سابقا.

5- مشهد الشاعر: يركز **مصطفى سويف** في هذه النقطة على طبيعة إدراك الشاعر أو المبدع لطبيعة الواقع العملي، المبني على التهويم، والذي يختلف فيه كل من الشخص الراشد والطفل، والإنسان البدائي والمتحضر في استيعاب هذا الواقع العملي، وهن هؤلاء جميعا يختلف وعي الشاعر بذات الواقع الذي ينطبع في ذهنه عبر فهم أعمق لحقائق الأشياء، ويستشهد الباحث لذلك بقول **لفين** الذي يرى "أن الشخص الواقعي جدا، الذي ليس لديه من سعة الخيال ما يمكنه من أن يرى إمكانيات تغير

1- ينظر: مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص278.

2- مصري عبد الحميد ضورة، الأساليب النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، دار المعارف، مصر، 1995، ص17.

الموقف الراهن لا يمكن أن يصبح مبدعا مبتكرا، والحق أن النشاط الإبداعي يعتمد على حدوث علاقة معينة بين الواقع والتهويم".[1]

6- قيود الإبداع: تتحدد تجربة الشاعر بوصفها تقع ضمن إطار فني معين، يفرض عليه التحرك داخله، وهو يمثل –أي الإطار- قيودا وحواجز تنبني في سيافاتها عملية الإبداع، ومهما يلفت حرية الشاعر في نظر الباحث أثناء مشروعه الفني، فإنه يبقى خاضعا سلفا لجملة من الحواجز الإبداعية، "والواقع أن الشاعر لا يمضي في التهويم بغير قيود، بل هو مقيد بتوجيه الإطار، وبالعودة إلى آثار مجموعة من الشعراء يمثلون تيارا أدبية واحدا، لاحظنا أن الإطار يتدخل في توجيه حرية الشاعر في لحظات طغيان التهويم، وقد نجد طرزا من الاستعارات والتشبيهات والخصائص الفراسية، يكون بينها من التقارب ما يميزها عن طرز أخرى".[2]

7- النهاية: بعد كل تلك المراحل التي تمر بها عملية الإبداع، يتحتم على الشاعر أن يبلغ بقصيدته نهايتها التي تفرضها الخطوات الدينامية لعقل الإبداع.

وخلاصة النتائج المتوصل إليها في هذا الفصل، أن النهاية لا يفرضها (أنا) الشاعر بل هو يتلقاها من حيث هي نتيجة تحتمها طبيعة فعل الإبداع بكونه فعلا متكاملا، له بداية ونهاية، مدفوع إليه الشاعر بتوتر منذ فعل الإبداع، ولا ينخفض إلا على بلوغ الفعل نهايته، دون أن نخطط لها من قبل، أو ندركها باعتبارها كذلك، بل تكنون علاقتنا بها علاقة دينامية".[3]

كانت تلك شروط ومستلزمات عملية الإبداع، وفق أسسها الدينامية ابتدأها الباحث بعامل التجربة الخصبة وختمها بالنهاية الناجمة عن توتر حاصل ضمن فعل الإبداع نفسه، الذي يصاحب الشاعر داخل القصيدة، وهذا يجعل من فعل الإبداع لدى الفنان قائما ومبنيا على دعامة تسلسلية،

1- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009، ص105.

2- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص300.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص305-306.

قد بدأ أن الباحث تعمد إدراجها على هذا النحو لتبدو كخطة عملية يسير تبعا لها كل ممتن للفن، أو الشعر تحديدا.

6- الأسس النفسية لإبداع

قدم **مصطفى سويف** موضوع القراءة النفسية والإبداع الفني في كتاب (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة) تناول من منظور نفسي أسس عملية الإبداع وخص هذه الدراسة مستعينا بالمنهج التجريبي الذي عده الملائم من بين المناهج الأخرى، وأسند لدراسته جانب مهم وهو الاستخبار الذي قدمه للشعراء والاستبار وتحليل مسوداتهم وتوصل إلى نتيجة مفادها أن الشاعر يمضي في بناء قصيدته في تأن وثبات.

يقر الباحث أن مجال بحثه هو الشعر خاصة، وأن الفن له مجالات عديدة مثل النحت والتصوير والرقص والتمثيل والموسيقى والشعر، ويختار الشعر دون غيره من الفنون ليس لأنه أسمى الفنون كما يدعي البعض، إنما "لتحديد ميدان البحث بقدر الإمكان دفعا للتشتيت، ثم لسبب خارج عن إرادتنا وهو حدود تراثنا الذي سنعتمد عليه عند القيام بدراستنا التجريبية".[1] ومعنى ذلك أننا "لن نعنى بالإبداع في القصة ولا في الأقصوصة ولا في الرسالة ولا في المقال، ولكن سنتجه بالبحث إلى الإبداع في الشعر ونشترط أن يكون منظوما وإن كنا نعلم علم اليقين أن ليس كل منظوم شعرا".[2]

حاول مصطفى سويف أن يجيب على سؤال رئيسي وهو: كيف يبدع الشاعر القصيدة وقد استخدم طريقة الاستخبار في تتبع خطوات الإبداع عند بعض الشعراء، ووضعها في شكل أسئلة يجيب عنها الشعراء كتابة، ويقول الناقد: "...نتبع خطوات الشاعر خطوة خطوة، سوف نعد عليه أنفاسه ونرصد خلجاته، سوف نحيا معه في الداخل والخارج، في أعماقه والمجتمع سوف نقوم من بين يديه

1- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص15.
2- المرجع نفسه، ص16.

ومن خلفه وما وسعتنا الحيلة، وسوف نحيط به ما وسعتنا الإحاطة، كل ذلك لينتهي إلى صورة دينامية لحركة الشاعر في شعره، وتكشف عن حقائق هذه الحركة وأهم خصائصها".[1]

ومن هذه الأسئلة نذكر بعضها:

1- إذا استطعت أن تتذكر عملية الإبداع كما جرت في آخر قصيدة لك، فالمرجو أن تتبع حياتها في نفسك، هل عاشت نفسك صورها وأحداثها كاملة قبل النظم؟ أم هل بزغت وقت النظم فحسب؟ وإذا كانت قد عاشت قبل النظم فهل عاشت حياة جامدة؛ أي أنها ظهرت فجأة وظلت كما هي حتى انتهيت من كتابتها؟ أم تطورت في حياتها قبل الكتابة أو أثناءها وجعلت تمتلئ وتنضج في بعض نواحيها وتتضاءل وتتلاشى في نواح أخرى.

2- وإذا صح أنها تطورت وتغيرت، فهل تمارس أنت عملية تغييرها؟ أم تشعر بأن الأمور تجري بعيدة عن متناول قدرتك، وكل ما هنالك أنك تشهد آثار التغيير؟.

3- ألك عادات خاصة تمارسها ساعة النظم أو لا (جو خاص، حجرة خاصة، قلم خاص، حبر خاص...الخ)؟

4- أتشعر بوجود صلة بين أحداث حياتك الواقعية وبين ما يرد في قصائدك من أحداث وصور، فإذا كانت هناك صلة يحسها الشاعر فليحدثنا إذا عما يشعر به إزاء ما يرد عليه من صور وأحداث يضمنها أعماله، أيشعر من أين يأتي وكيف؟

5- هل ترى نهاية القصيدة قبل أن تبلغ هذه النهاية؟ وإذا كان الأمر كذلك فهل تراها واضحة أم لا؟ وإذا لم تكن تراها فما الذي يحدد لك أنهاهنا قد بلغت النهاية؟ وإذا كنت تراها فهل تنتهي القصيدة حيث كنت ترى؟[2]

1- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص17.

2- المرجع نفسه، ص47.

6- وبعد تحليل تلك الأسئلة، اتضح مدى اهتمام **سويف** بعملية الإبداع في ذاتها، فهو يلح على معرفة خطوات إبداع الشعراء لقصائدهم راميا إلى اكتشاف دينامية الإبداع بواسطة المنهج التجريبي الموجه في صورة أسئلة يجيب عنها الشاعر، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الحقائق السيكولوجية تعنى أن يؤدي المنهج التجريبي الموجه مباشرة إلى الأدباء مثلما عمل **مصطفى سويف** إلى نتيجة يمكن الاطمئنان إليها، ما دام الأديب لا يستطيع أن يدرك إدراكا تاما لحظة الإبداع، إذ أن عملية الإبداع –كما يرى علماء النفس- تحدث في فترة لاشعورية، غير أن الناقد لم يكتف بإجابات الشعراء أو بطريقة الاستخبار، وإنما حاول تحليل بعض مسوداتهم مراعيا مدى التشابه بين تصريحاتهم وخطوات إبداعهم في المسودات.

وفي ضوء هذا المنهج الذي استخدمه **مصطفى سويف** في دراسة عملية الإبداع عند الشعراء، والنتائج التي توصل إليها (سنوردها لاحقا) يتضح البون الذي يفصل بين هذه الدراسة العلمية وبين النقد الأدبي، ولعلها تذكرنا "بدراسة سيديس في تحليله الاجتماعي لرواية (العيب) وإذا كنا وضعنا تلك الدراسة في إطار علم الاجتماع الأدبي، فإننا لا نستبعد أن يكون من حق دراسة مصطفى سويف الولوج في ميدان علم النفس الأدبي".[1]

7- تحليل الإجابات

1- يرفض **ميخائيل نعيمة** الإجابة على الاستخبار، لأن هذه العملية فيما يرى من شأنها أن تعطل عملية الإبداع، كما أن التفكير في التنفس قبل مباشرته يعطل ويؤدي إلى الاختناق، والظاهر أن الشاعر يفهم من أسئلتنا أننا نضمنها الإقرار بأن الشاعر يعرف سيكولوجية إبداعه، لا لشيء، إلا أنه هو الذي يمارسه، ومن هنا كانت إجابته في الواقع ردا على هذه الفكرة، ومن المحقق أننا لا نقرر ذلك وإلا فكر

1- شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص139.

شخص يعرف سيكولوجية الحركات المكتسبة وسيكولوجية التفكير وسيكولوجية الحب أو الغضب وما إلى ذلك من شتى مظاهر النشاط التي \نمارسها جميعا.

2- تتفق خمس إجابات على الشهادة بأن معظم القصائد لا تبزغ دفعة واحدة دون أن يكون لها مقدمات، والإجابتان الخاصتان بشاعرين اثنين لا تشذان عن هذا الرأي ولكنهما توضحانه.

3- تتفق كل الإجابات على الشهادة بأن الأنا لا يسيطر على عملية الإبداع، حتى في هذا النوع الذي يبدو عليه فيه مظهر الإرادية، بل يشعر الشاعر في معظم اللحظات أن المعاني حينما تجول براسه

4-تتفق الإجابات على انتقاء المكان الخالي أثناء ممارسة الإبداع، ودلالة المكان الخالي يتمثل في أنه يساعد على استمرار بروز مجال الإبداع وسلبية الأنا، فأما عن سلبية الأنا فنجد إحدى عبارات الشاعر **محمد مجدوب** تعبر عن ذلك بوضوح، إذ يقول: "فلابد من جو خاص يساعد على الاستغراق في روح الموضوع كالعزلة ولا أعني بها الانقطاع عن رؤية الناس بل الانقطاع عن مشاركتهم حياتهم".[1]

إن الحديث عن مسألة الإبداع الفني الأدنى إذا في ميزان التحليل النفسي يحيلنا أولا إلى الحديث عن الإبداع باعتباره فعلا إنسانيا، وثانيا عن التحليل النفسي باعتباره منهجا تناول بالدراسة التحليلية موضوع الإبداع وتداعياته؛ فالإبداع الفني يتولد من منطلقات نفسية ومعاناة محضة يعيشها المبدع، تعكس الحالة النفسية المضطربة وترصد أهم العناصر الإبداعية المساهمة في ذلك، "وإذا كان الإبداع الفني هو نتاج التجربة والمعاناة التي يعيشها المبدع، إذ أنه ينطلق من حالة نفسية مضطربة ويسعى من خلال إبداعه إلى خلق التوازن وتحقيق الاستقرار النفسي، فإن الإبداع بشكل عام يأتي استجابة لعناصر أساسية؛ وغير واعية".[2] فالعناصر الواعية يُتحكم بها ويُخطط لها بطريقة منتظمة مباشرة، أما العناصر غير الواعية فهي التي ترتبط بلاوعي الشخص وحالته النفسية التي غالبا ما تفصح عن نفسها في الأحلام باعتبارها النافذة التي يطل منها اللاشعور.

1- شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص231.

2- منير المقدم، الأبداع الفني الأولي في ميزان التحليل النفسي، صحيفة المثقف، العدد 3316، 2015، ص120.

ثانيا- اللاوعي والأدب

حقق التحليل النفسي نجاحا معتبرا في تفسير وتأويل النصوص الأدبية مستفيدا من مبادئ الطب النفسي، خاصة وأنه مرحلة متأخرة ومتطورة في البحث عن الحقائق النفسية في النص الأدبي، وغدت فرضية الإسقاط تسيطر على طبيعة النص الأدبي خاصة وأن الكاتب يبدع أولا ويكشف عن مرضه بواسطة المعايير الفرويدية وخاصة ما يعرف بالعصاب أو الشخصية العصابية التي تشكلت في إطار معرفي وعقائدي وثقافي محدد.

1- تمظهرت اللاوعي في النص الأدبي

أضحى مصطلح اللاوعي من أكبر المصطلحات التي خلقت جدلا في النقد الأدبي لما يشوبها من غموض، فجاء التحليل النفسي ليوضح آلية اشتغاله وليكشف عن وسائل أخرى يتوخاها في ضمان النتائج من حيث وضوح الرؤية ووعي القراءة وتقديم معرفة مفارقة وجديدة للنص، في دراسة لغته وتراكيبه وصوره المقروءة في منتوج الكتابة الواحدة، لأن مجرد التأويل وتفسير السياق من شأنه أن يعطي بعدا آخر للاوعي النص.

أ- مفهوم لاوعي النص

أولا: تستخدم صفة اللاوعي أحيانا كي تتضمن مجمل المحتويات غير الحاضرة في المجال الواعي الراهن، وذلك بمعن (وصفي) وليس (موقعيا)؛ أي دون إجراء بمعنى آخر يتميز ما بين محتويات أنظمة ما قبل الوعي واللاوعي.

ثانيا: يدل اللاوعي بالمعنى الموقعي على أحد الأنظمة التي حددها **فرويد** في إطار نظريته الأولى على الجهاز النفسي، وهو يتكون من المحتويات المكبوتة التي حظر عليها العبور إلى نظام ما قبل الوعي بفعل الكبت، وللتحديد فإن رغبات الطفولة هي التي تثبت على وجه الخصوص في اللاوعي.[1]

يتكون اللاوعي إذا من وجهة نظر نفسية من جميع ما تكبته النفس، حيث أن اللاشعور يعتبر من وجهة نظره واقعا ديناميكيا مرتبط بتجربة العلاج الإكلينيكي، "نجده مرحلة بين الأريكة والمقعد التي اعتمدها فرويد في علاج مرضاه، ويمكن للاوعي أن يصبح معلوما للوعي بفضل ما قدمه **فرويد** من مفاهيم في هذا المجال، خاصة أثناء تلعثم المريض (زلات اللسان) أو في الأحلام.

من النقاد وعلماء اللغة من أعاد هيكلة مفهوم اللاوعي ورد له مكانته السامية وهو العالم النفسي اللغوي **جاك لاكان**، فقد حاول تأسيس هذا المصطلح واعتبره منظما ومبنيا كاللغة، وهنا تكمن مخالفته **لدى سوسير**، حيث نظر **لاكان** إلى اللاوعي كمتغير ويرفض اعتباره دليلا بالمعنى السوسيري، وبين أنه ليس هناك في لغة اللاوعي تمييز بين الدال والمدلول، وأكبر اكتشاف قدمه **لاكان** هو قوة الدال وانتصاره على المدلول في محاولة منه إثبات أن الوظيفة الرمزية ضرورية في وجود الإنسان.[2] فالحياة النفسية مليئة تماما بأفكار فاعلة ولو أنها لاواعية، وعن هذه الأفكار تصدر الأعراض.

2- النص الأدبي

ظهرت في النقد المعاصر عدة آراء إزاء النص، ولعل من أكثرها صدى ذلك الرأي الذي يقر بحتمية التناص في كل نص، أو أي نص ما هو إلا مجموع نصوص سابقة له أو متزامنة معه تتقاطع، وتتكاثف فيما بينها باختلاف الطرق والمناهج، والكيفيات لتصنع نصا جديدا، وقد أكد النقاد

1- ينظر: جان لابلانش وج. ب. بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص596.

2- ينظر: حسن المودن، لاوعي النص في روايات الطيب صالح، قراءة من منظور التحليل النفسي، تقديم: محمد برادة، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، المغرب، ط1، 2002، ص32.

والدارسين على أن تقاطع النصوص، أو حضور نصوص في نص آخر يتم عن طريق اللاوعي، ومنهم من يجعل التناص على نوعين: تناص بوعي، وتناص أخر بلا وعي.[1] ويذهب **محمد زكي العشماوي** بأن عملية الإبداع الفني بجملتها لا تكون إلا من مشارف اللاوعي أو اللاشعور، أو عندما يلتقي الشعور والوعي باللاشعور واللاوعي ويأخذ الأول نصيبه من الثاني، فتختلف عملية الإبداع من شخص لآخر، فهذا يبدع من اللاوعي والآخر بوعي وثالث بمزيج بين هذا وذاك.

3- جان بيلمان نويل ولاوعي النص

يمثل **جان بليمان نويل** الاستثناء الوحيد في الأدب الغربي الذي طالب بانفصال لاوعي الكاتب من لاوعي النص، وهو أحد رواد النقد النفسي إلى جانب مجموعة من الباحثين، وينطلق التحليل النصي –كما يسميه الناقد- من فرضية لاوعي النص التي تهمل حياة الكاتب لتهتم بالخطاب اللاواعي الذي يتحقق داخل النص، "فالنقد النفسي التقليدي كان يبحث عن معنى سري، أما التحليل النصي فهو لا يريد أن يعرف، بل يريد أن يرى الكيفية التي تنتج بها هذه القوة اللاواعية خطابا ما، أي الكيفية التي يبلغ بها اللاوعي شكلا دالا".[2] وفق هذا المنظور الجديد للنص يتحطم مبدأ التحليل النفسي الذي جاء به **فرويد** والذي يقحم صاحب النص لفهم النص.

4- إدماج القارئ في العملية الإبداعية

يعتبر منهج **جان بليمان نويل** دعوة صريحة لإدخال القارئ ومشاركته في العملية الإبداعية، فبمنهجه هذا يهمل الذات الكاتبة، ويشجع الذات القارئة لتصبح العلاقة الثنائية بين النص والقارئ هي محور اهتمامه وعن طريقها يمكن أن يكون تواصل فعال وإيجابي، وهذا ما ذهب إليه **شارل مورون** أيضا، حيث دعا إلى الدراسة المحايثة، **وجاك لاكان** الذي اهتم بالدال على حساب المدلول

1- ينظر: عبد الحليم ريزوقي، إبداع النص الأولي بين الوعي واللاوعي، دراسات أدبية، العدد الأول، مركز البصيرة، الجزائر، ماي 2008، ص115.

2- جان بليمان نويل، التحليل النفسي والأدب، تر: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، د ط، 1997، ص33.

"ليكمل نويل المجهود النظري والإجرائي لكل منهما في كتابه (علم النفس والأدب) ثم استطاع أن يطرح مفهوم لاوعي النص".[1] ودعا إلى رفع التحليل النفسي والأدبى إلى منزلة المسلمات وضرورة معالجتها كظواهر ثقافية محددة ومستقلة بذاتها تملك قيمة لا تقبل الجدال، فالنص الأدبى لا يتعلق بالقراءة الأحادية المطلقة، بل يقبل سلسلة التواصل المتعددة التي تفتحها أمامه فعاليات القراءة، مما يسمح بجعله متعددا في حركيته التي لا تقبل النهاية بفعل سيرورة القارئ الذي يشحن النص برؤيته وأيديولوجيته الخاصة.

5- عودة المكبوت واللاوعي في النصوص الأدبية

إنها العملية التي تنزع من خلالها العناصر المكبوتة، والتي لم يفض الكبت عليها مطلقا إلى الظهور ثانية، وتتمكن من الوصول إلى ذلك بطريقة محترفة على شكل تسوية، وقد أصر **فرويد** على الدوام، على الطابع الذي لا يتزعزع، للمحتويات اللاواعية، إذ لا تفلت العناصر المكبوتة من القضاء عليها فقط، بل تميل أيضا على الدوام إلى الظهور من جديد في الوعي، من خلال مسالك متفاوتة في التوائها بواسطة مشتقات اللاوعي. "فالعمليات الأولية تميز النظام اللاواعي، بينما تميز العمليات الثانوية نظام ما قبل الوعي".[2] وهذا تحديدا ما نلمسه في دعوة **جان بليمان نويل**، خاصة في كتابه (نحو لا وعي النص) الذي عمل فيه على تحديد مسار سليم لتحليل النص أطلق عليه مصطلح (التحليل النصي Text analyse)، يقوم هذا التحليل على جملة من المعطيات أهمها لاوعي الكاتب وفصله عن لاوعي النص، ويسعى بالمقابل إلى مجابهة جسد النص الذي يتمظهر فيه لاوعيه الخاص.[3] لينتهي إلى أنسنة النص ورفض القيود التي كان مقيدا بها في زمن **فرويد** على الرغم من أنه لا ينكر إنجازات **فرويد** النفسية، بل أخذ من بعض أفكاره نقطة انطلاق لنظريته النصية.

1- مارسيل ماريني، مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي، تر: رضوان ظاظا، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، د ط، 1978، ص91.

2- جان لابلانش وج.ب. بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص371.

3- ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2008، ص223.

ثالثا- جاك لاكان وبنية اللاوعي

إذا كان اللقاء بين البنيوية وعلم الاجتماع قد تحقق على يد "ليفي شتراوس"، وإذا كان المنهج البنيوي قد عرف طريقه إلى التاريخ الثقافي والأبستمولوجيا من خلال "ميشال فوكو" فإن الفضل في تلاقي البنيوية والتحليل النفسي يعود إلى **جاك لاكان**jacques 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 وهي اللغة إذ يعتبرها مشكلة في صميم الإشكالية الإنسانية واعتبر الباحثون والنقاد أن لغة **لاكان** هي لغة مغلقة، واتهم بأنه باطني وأفكاره غامضة، كما أن خطاباته 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، متعدية 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

1- عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة، ص55.

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.

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 ركام 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 أصلا، فقد فهمت هذه الأفكار وأصبحت بشكل بالغ السطحية وقبلت على ما هي عليه حيث أصبحت عائقا يقف أمام البحث العلمي

1- ينظر: عاطف مدكور، علم اللغة بين التراث والمعاصرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1987، ص58.

في العمليات الذهنية بدلا من أن تكون بداية لمواصلة البحث، وفتح آفاق أخرى تلج الأحكام السابقة من زواياها المهملة.[1]

أما المسار الثاني، هو الأعقد 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 يستقرئ 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" و هذه 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 بتركيبة اللغة.[2]

إن **لاكان** يؤكد أن اللاشعور بنية منظمة ومهيكلة شأنها شأن بنية اللغة، وقد بنى تصوراته 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

1- ينظر: مالكولم بوي، البنيوية وما بعدها، تحرير: جوترو، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1970،ص160.
2- ينظر: عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة، ص56.

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 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 تنفتح الدائرة إلا لتنغلق، ولا تنغلق إلا لتنفتح، وهكذا في سباق لا يتوقف المدلول يتزحلق تحت دال يطفو.[4]

1- السيد إبراهيم، محاور، مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية، ص78.

2- باسم على خريسان، مابعد الحداثة –دراسة في المشروع الثقافي الغربي، دار الفكر، دمشق، ط1، 2006، ص88.

3- عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة، ص57.

4- السيد إبراهيم، محاور، مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية، ص79.

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.

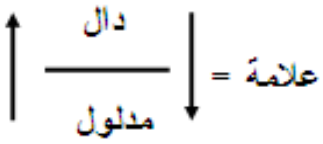
1- الدال وبنية اللغة واللاوعي:

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**جاكسبون**، 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 متمايزان 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]

إذن 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 جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، 1993، ص108 .



اختلف **لاكان** مع الألسنيين بإسقاطه لأفضلية العلامة واستبدالها في توالد المعاني واعتبر أن الفضل الأول والأخير يعود للدال نظرا لارتباطه وتشابكه بسلسلة الدوال التي تكون الذات، فللدال حق الصدارة على المدلول، فهو في نظره مفصول عنه بخط سميك لا يمكن تجاوزه أو اختراقه.

$$\frac{\text{دال}}{\text{مدلول}}$$

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، متنقلة ضمن السلسلة الدلالية هو الذي يعرف عنها ويشير إلى مكانها لأن الذات حسب تعريفه هي ما يمثله 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 وجاكسبون** حول اللغة وعلاقات الدال بالمدلول، وهذا المستوى الذي تبلغه اللغة متصل بالمرحلة الأولى لتشكل الذات عند الطفل وبداية انفصال شخصيته وتميزها عن الآخرين.[2]

1- عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة، ص59.

2- عمرو عيلان، النقد العربي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010، ص103.

2- مرحلة المرآة باعتبارها مشكلة لوظيفة الأنا:

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 المرآة.

"إن هذا التقبل الفرح من قبل الطفل في مرحلة الرضاعة لصورته المرآوية، بينما هو لا يزال غارقا 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 ذاتا.[1]

تتميز مرحلة المرآة عند **جاك لاكان** ببروز الوحدات الدلالية المتضمنة للفروق بين ما هو خيالي imaginaire ويكون في مرحلة ما قبل الأوديبي 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 symboliqme- 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 المرآة، 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 طفلا آخر يبكي كما لو ضرب هو، وإذا ما اعتدى على أحدهم يبكي كما لو كان قد اعتدى عليه، فهذا

1- مالكولم بوي، البنيوية وما بعدها، ص167.

2- عمرو عيلان، النقد العربي المعاصر، ص103.

يدل على أن الطفل لا يفرق بين صورته وصورة الآخر التي التقطها، وأصبح مرهونا بها، ويتساءل **لاكان** ماذا دهى بالطفل لكي يأخذ بهذه الصورة التي يصادفها في المرآة، والتي تلازمه مدى الحياة؟[1]

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

1/ في المرحلة الأولى، يدرك الطفل انعكاس المرآة باعتبارها كائنا واقعيا 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 عليها باعتبارها صورة شخص آخر، وتدرك صورة الآخر، وعلى العكس من ذلك باعتبارها صورة لجسده الخاص به.

وسيفهم الطفل في لحظة ثانية، أن آخر المرآة ليس سوى صورة، لا كائنا واقعيا لن يبحث عن الإمساك بالصورة، ولن يبحث عن الآخر وراء المرآة.[2]

أما المرحلة الثالثة فلن يطبعها التعرف على الآخر باعتباره صورة فحسب، وإنما سيتعرف على الآخر أيضا باعتباره صورته، والآن أصبح الطفل يعلم أن انعكاس المرآة صورة، وأن هذه الصورة صورته، وإن غزو هوية الذات سيتم من خلال هذا الجدل بين الكينونة والمظهر، وعبر الصورة الكلية والمستبقة لوحدة جسدها.[3]

إن الصورة المتكاملة الموحدة في المرآة والموقع الجسدي المجزأ تنتج عنهما عمليتان مهمتان الأولى يميز فيها الطفل في هذه الصورة وجوده ككائن يتحدد بالنسبة للآخر، ويصبح بحكم ذلك الممثل الأول للأنا التي يخاطب بها (الأنت) –من حيث إن اعترافه بالآخر، كشيء مختلف ومميز عنه، هو في الوقت نفسه ارتداد للاعتراف به كونه وحدة مميزة عن الآخر شبيهه، أما العملية الثانية فتفتح أمامه باب

1- عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة، ص70.

2- جان ميشال بالمي، اللغة الخيالي والرمزي (جاك لاكان)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص43.

3- المرجع نفسه، ص43.

التماهي: أي يتماهى بالآخرين انطلاقا من هذه الخطوة الأولى، عندما تتكون الأنا 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 تفهم مرحلة المرآة باعتبارها تماهيا، بالمعنى الكامل الذي يعطيه التحليل النفسي لهذه العبارة، أي بمعنى التحول الذي يطرأ على الذات عندما تتقلد 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 المرآة، أثبتت أنها أعظم إيحاء وتأثيرا، مقارنة بأعمال الثقافة المعاصرة، ذلك أنها سلطت الضوء على ظاهرة مهمة جدا في حياة الطفل كانت مهملة 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 يجئ 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، ولاشك أن **لاكان** هنا يجمع في تصوره لهذا "الآخر" بين نظرية "فرويد" الواردة في كتابه

1- جاك لاكان، اللغة الخيالي والرمزي، ص118.

"تفسير الأحلام" من جهة وبين نظرية "هيجل" الواردة في الجزء الأول من مؤلفه "فنولوجيا الروح" من جهة أخرى.[1]

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** "فالأمر يتعلق بتوصلنا إلى التعبير عن رغبتنا بأحسن الطرق الممكنة، وتوصلنا إلى لغة رغبتنا، وهي مهمة صعبة صعوبة خاصة".[2]

إن الطفل بتحديقه في المرآة يختبر استجابتين متناقضتين، ليس بالضرورة في وقت واحد، فمن جهة يحقق الرغبة البشرية المستمرة للتحديد والانصهار عندما يعرف نفسه برعشة النشاط البهيج، ومن ناحية أخرى يتعلم أن هذه الصورة، التي تقدم وعدا بالكلية والهوية الذاتية، هي من ضرب الخيال.[3]

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 التماس 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".[4]

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

1- ينظر: زكرياء إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، القاهرة، 1990، ص195.

2- جاك لاكان، اللغة الخيالي والرمزي، ص12.

3- ينظر: رث باركن غونيلاس، الأدب والتحليل النفسي، ص24-25.

4- ينظر: زكرياء إبراهيم، مشكلة البنية، ص197.

عبر سلسلة من الدوال الموجهة إلى الآخر، أما الطلب فلا يكتفي بإكفاء الحاجة حقها من الإشباع، بل يتعداها إلى أبعد من ذلك.

3- جاك لاكان والرسالة المسروقة لإدغار 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 انفصال، 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 من خلاله مع النص الأدبي ومدى استثماره للبنية الشكلية للسانيات البنيوية في التحليل النفسي وكذا رؤيته للاشعور والقوانين التي تتحكم في سير الدلالة وسلسلة الدوال والمدلولات الأساسية، ومدى ارتباطها بالعلاقات البيشخصية (بين الأشخاص) أو البيذاتية intersubjective".[1]

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 ومهمل والعنوان للأعلى، مخفية بذلك انفعالها، جاعلة من اللامبالاة ستارا تخفي وراءه اضطرابها وأهمية الأمر، أما الوزير صاحب الدهاء، لاحظ اضطراب الملكة، وأدرك بعينه الرقيبة أهمية الموضوع، كذلك دون أن يبدي أي اهتمام على غرار الملك

1- عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، (د ط)، 2008، ص209.

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 تيأس من استعادة الرسالة، وبإيعاز 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 مرسلة 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.

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 معينا، 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، انطلاقا من أن الذات منقسمة على نفسها بمجرد أن ترضخ لحكم الكلام.

1- ينظر: عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة، ص66.

لقد سعى **لاكان** إلى التركيز على البنية النصية، ومساراتها وتكراراتها، بما يتيح تفكيك سلسلة الدوال المتراكبة 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.[1]

3-1-منطقية العلاقات مع الحقيقة:

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

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

الأول من ينظر لا يرى شيئا= الملك والبوليس.

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

الثالث من هذين النظرين يرى أنه ترك ما يجب أن يخفيه مكشوفا أمام من يريد الاستيلاء عليه، إنه الوزير، **ودوبان** في النهاية.

1- عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص210.

يلاحظ ضمن هذا النظام الصارم اختفاء عنصرين الملكة، بخلاف الوزير، ترى وتعرف أن الرسالة قد سرقت، وتعرف أيضا من خلال معرفة أخرى، أن **دوبان** ليس وزيرا ثانيا 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.

وانطلاقا من تقنية تحديد المواقع، يرى **لاكان** أن الملكة والوزير و**دوبان** يتبادلون الأمكنة بين المشهدين الأول والثاني، وحركة الأشخاص تتم عبر الرسالة، فبانتقالها من شخص لآخر يتغير المكان.[1]

إن الرسالة المسروقة في نظر **لاكان** تمثل بحق الدال بكل معاينة 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 أخبارا خطيرة "حركة الدال هي التي تعطي الأهمية للذات التي تتشكل وتأخذ موقعها تبعا لعلاقاتها معه في سياق البنية التكرارية، وتعبر 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 والحضور لأن الذات في رأي **لاكان** هي وجود رمزي وحركتها هي من وحي اللاشعور".[2]

فالبنية في هذه القصة وضعت بين أدينا سلسلتين من المشاهد، جاءت ذوات مختلفة في كل مرة لكي تشغل فيها الأماكن التي لابد من شغلها، وهنا يظهر "الطابع التكراري المميز للبنية –فيما يقول **لاكان**- لأننا نجد أنفسنا بإزاء مركب تبادلي complexe intersubjectif يتألف من علاقات تتم عبر الأفـــراد، وكأن ثمة آلية تكرارية تفوض على كل ذات أن تجيء لتحل محل ذات أخرى سبقتها في الموضع نفسه".[3]

1- ينظر: مارسيل ماريني وآخرون، مقدمة في المناهج النقدية، ص68.

2- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص212.

3- زكرياء إبراهيم، مشكلة البنية، ص181.

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.(1)

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 مرتهنة أولا بالدال لأنه لا يمكن أن تتصور أن لها سببا للظهور في الواقع، لأن للدال أولوية على الذات.[2]

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: "فلإن نقرأ فرويد، فمن أجل فهم اللاوعي الذي يتحدث عنه على أنه لا يجوز وصفه بالاستعمال الرومنتيكي للاوعي الذي يحيل على التحقيق، والجوهري والبدائي، ألا لا صلة

1- ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص213.

2- ينظر: عمر عيلان، علم النفس والنفد الأدبي، ص105.

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.

4- مارت روبير 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 روبير** Marthe Robert التي انطلقت من أطروحة "فرويد" حول مفهوم الرواية العائلية، معلنة عن منهج مغاير **لفرويد** في دراسة لهذا الجنس الأدبي.

رابعا- لا وعي النص في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي

يشكل البحث المنهجي في مجال الدراسات التقنية، مسارا حافلا بالتفاعلات القائمة بين النقد العربي ومختلف المدارس النقدية الأوربية، ثمة تفاعل بين النقد العربي والنقد الربي، وقد اتسم في مجال الاختبار بتنويعات وفروقات واختلافات، سواء أكان في مجالات الأخذ من المصدر، أم في مستوى التطبيق والتأويل المنهجي، ولذلك كانت الدراسات النقدية في ميدان النقد الأدبي في العالم العربي تفاعلا متباينا مع الأصول التي استقى منها أدبياته، ومن ثم فإن الخطاب النقدي النفسي العربي -لذي عرف حقل الدراسات النقدية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين- لم تكن بداياته الجادة إلا منذ أربعينات القرن العشرين، حيث ظهرت دراسات تتميز بوضوح في الرؤية ووعي أكبر بالمنهج، وبدأ التحليل بدراسة تقنية الشاعر من خلال شعره.

إن أغلب تلك الدراسات في 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 اعتبارات المبدع هو المادة الأساسية للدراسة.

تستهدف إذا مفاهيم مدرسة التحليل النفسي النص من دون أن تختزل صاحبه وتكون وظيفة المنهج النفسي البحت عن الأفكار المشتركة والملحة في النص الأدبي ليربط الاستنساخ من الأثر الأدبي بالمؤلف أو العكس.

1- لا وعي النص في الأسود يليق بك

صدرت رواية "الأسود يليق بك" للكاتبة الجزائرية **أحلام مستغانمي** بعد فترة من ظهور ثلاثيتها المعروفة (ذاكرة الجسد 1993، فوضى حواس 1979، عابر سرير 2003)، وهي الأعمال الروائية الناجحة التي رتبت صاحبتها على أنها الكاتبة العربية الأكثر انتشارا، وقد كانت لرواية "ذاكرة الجسد"

مكانة فنية وإبداعية ناجحة، وبعد عقد من الزمن أو بالأحرى زمن الثلاثية ظهرت الرواية الجديدة الموسومة بـ"الأسود يليق بك".

تدور أحداث الرواية في ثلاث بيئات مختلفة من الجزائر (مروانة، قسنطينة والعاصمة) الشام (سوريا ولبنان) وأوربا (باريس وفيينا). بطلة الرواية اسمها "هالة الوافي" فتاة جزائرية تنحدر من الأوراس تمتهن التعليم وتمارس هواية الغناء.

مليونير لبناني ناهز عمره الخمسين سنة أعجبته مطربة جزائرية باسم هالة الوافي في السابعة والعشرين من عمرها شاهدها السيد طلال هاشم صدفة في برنامج تلفزيوني فقرر ان تكون له، بدأ طلال هاشم الذي جاهد ليثري محصوله الثقافي في الموسيقى والفن والشعر إلى وضع خطة تلو الخطة للإيقاع بهذه الحسناء التي ترتدي الأسود حدادا على مقتل والدها وأخيها خلال الاضطرابات التي شهدتها الجزائر في فترة من الفترات الحالكة.

تبدو الكاتبة **أحلام مستغانمي** في رواية "الأسود يليق بك" كما لو كانت تريد التجديد والتخلص من الموضوعات المطروحة في رواياتها السابقة، مع الحفاظ على خصوصية الوطنية الجزائرية والاجتماعية "أما الزج بالمحنة الوطني والخصوصية الأوراسية الجزائري كمنطلق للرواية فالأمر يحتاج إلى وقفة أعمق".[1]

2- دلالة العنوان من وجهة نفسية

"الأسود يليق بك"، هكذا جاء عنوان الرواية، ومن خلال هذا العنوان الذي ركز للغواية ندرك أن الساردة تريد السيطرة على قارئها لما يحمله العنوان من ملامح للفتن والإغراء، تريد بذلك التواطؤ

1- الجيلالي شرادة، منتقدو الرواية بين الحساسية وسوء التقدير، قراءة متأنية في رواية الأسود يليق بك للجزائرية أحلام مستغانمي، جريدة القوس العربي، العدد 7891، تشرين الأول 2014، ص01.

مع القارئ ليقرأ النص كحالة عاطفي جنسية لاواعية أنجبت تلك العبارة "الأسود يليق بك" وهي عبارة تغزل بها طلال بهالة.

عادة ما يرمز اللون الأسود في علم النفس بالأمور المجهولة والسرية، وهو لون الغموض أيضا، كما نه اللون الذي يساعد الشخص في الوقاية والحماية من الإجهاد العاطفي الذي تمكن أن يتعرض له. حيث يخلق هذا اللون حاجز بينه وبين العالم الخارجي المحيط، فيوفر له الراحة ويخفي نقاط الضعف وعدم الثقة بالنفس، وهذا ما نلمحه في شخصية هالة الشامخة قوتها.

رآها لأول مرة بفستان أسود أنيق جذاب، أحبها به... ولم يكن سواده حدادا لأنها تؤمن أن "الحداد ليس في ما نرتديه بل فيما نراه..."[1] وكان يصر عليها في لقاءاتهم بعد ذلك أن ترتدي اللون الأسود لأنه يليق بها كما كان يردد في كل لقاء لهما.

إن القارئ لأعمال **أحلام مستغانمي** لا يتوانى في تصريحه أن الكاتبة ما هي إلا بطلة رواياتها، ففي هذا العمل امتزجت عوالم هالة وأحلام، بل كانت تطفو إلى ثنايا الرواية، لاسيما ونحن نبحث عن لا وعي النص وليس لاوعي الكاتب، وتبدو هذه المظاهر في مقولة **جان بيلمان نويل في** كتابه "التحليل النفسي والأدب".

"إن القارئ الذي يسبح في النص لأجل الإصغاء إلى عمل لاشعوري عندما يأخذ القلم ليتوجه إلى الجمهور عليه أن يكتشف في نفسه وسائل تسمح له بنقل هذا العالم إلى لاشعور قرائه".[2]

يبدو النص في الرواية وكأنه يتماها مع واقع المتخيل السردي، وتنضج ملامحه من خلال ما يجري في لاشعور الشخصية من أحداث بدأت حاشدة لكثير من الممارسات الذاتية والمعرفية التي مرت

1- جان بليمان نويل، التحليل النفسي والأدب، ترجمة حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997، ص117.
2- المرجع نفسه، ص117.

بها البطلة من مرحل الطفولة الأولى وهي أهم مرحلة نهنا إليها **فرويد** أثناء تحليله لنفسية كثير من الأدباء.

تقول الكاتبة **ماري إسكندر عيسى** في هذا الموقف: "رغم محاولة الرواية أن تختفي وراء بطلتها هالة الوافي تاركة الحديث لها أحيانا، لكنها لم تستطع أن تخفي التشابه بينهما، فبطلتها مفعمة شاعرية وإنسانية ومتقدة ذكاء وهي صفات عرفناها عن أحلام مستغانمي من خلال كتاباتها على حسابها الاجتماعي".[1]

تتماهى إذا الخلطة الفنية للروائية مع اللمسة الفنية لبطلتها في النص الروائي، الذي لا يصدر فيما بعد إلا متناسقا واستثنائيا، فيميز الفعل الروائي الجديد كصورة تشكيلية، مبررها المباشر طموح النص نفسه ورغبته في بلوغ كل المستويات التعبيرية وملامسة جميع الحدود اللغوية والتقنية. "فالرواية اليوم تعمل من خلال تفعيل كل المؤثرات الممكنة، على اختلاف مواقعها في الداخل والخارج؛ أي داخل النص الأدبي في حد ذاته، وخارج حدوده وأبعد من ثقافته التي يصدر عنها"،[2] وبذلك تكون **أحلام مستغانمي** من أبرز الروائيات اللواتي جسدن هذه الخلطة، ولعل ما يجمع تلك الآراء هو الاتفاق على أنها تحمل في عملها همّا فرديا وجماعيا ووعيا إنسانيا بواقعها والكتابة معا.

يتجسد المنحى اللاوعي داخل هذا النص الروائي، ونحاول أن نركز على اتجاهاته من خلال تناول عدة مسارات تتمحور جميعها حول مقاربات الشخصية في شتى أطوارها والنزوع الدائم إلى فعل ما تريد بطريقة لاشعورية أملتها عليها المواقف والأحداث المتواجدة فيها ونزوات الحياة المنغمسة في لذاتها، وهذا المصطلح كان **لفرويد** لقاء معه في دراساته الشخصية، حيث اصطلح ليها بنزوات الحياة وهي فئة "كبرى من النزوات التي يضعها فرويد في نظريته الأخيرة، في مقابل نزوات الموت، وتنزع إلى

1- ماري إسكندر عيسى، قراءة في رواية أحلام مستغانمي -السود يليق بك، الحوار المتمدن، مجلة الأدب والفن، 2013، ص01.

2- هند سعدوني، التشكيل المعماري في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي، مجلة مقاليد، الجزائر، العدد الثامن، جوان 2015، ص191.

تكوين وحدات متزايدة في كبرها على الدوام وإلى الحفاظ عليها. ولا تقتصر نزوات الحياة التي يدل عليها أيضا بمصطلح الإيروس على تغطية النزوات الجنسية الفعلية وحدها، بل هي تشمل نزوات حفظ الذات".[1] وهذا ما نلمحه في الرواية من مظاهر للبذخ الذي مارسه طلال هاشم والذي سعى إلى استمالتها، بل والاستحواذ عليها بماله وتصرفاته الغرائبية ولا نجدها إلا وقد استجابت له.

3- صراع الذكورة والأنوثة عند أحلام مستغانمي

تعيش هالة صراعا بين نصفيها الجنسي الذكوري والأنوثي فتقول "راح نصفها الشرس يحاكم نصفها الوديع، رجولتها تحاسب أنوثتها المطبعة، ألم يقل لها أحدهم متغزلا أجمل ما في امرأة شديدة الأنوثة، هو نفحة من الذكورة؟ مصيبتها كونها اكتسبت أخلاقا رجولية، وكثيرا ما قست على نفسها كما لو كانت أحد غيرها، والآن ما عادت تعرف كيف تعود من جديد اثنين ولا كيف تستعد لهذه المداهمة العاطفية".[2]

يقترن هذا الصراع مع ما أقر به **سيغموند فرويد**، حيث أكد على تنوع الدلالات التي تتضمنها مصطلحات الذكورة والأنوثة، فهناك الدلالة البيولوجية التي ترد الشخص إلى خصائصه الجنسية الأولية والثانوية، وهناك الدلال الاجتماعية التي تتفاوت تبعا لتفاوت الوظائف الواقعية والرمزية التي تعطي للرجل والمرأة في الحضارة موضع البحث، وهناك أخيرا الدلالة النفسية الجنسية التي تتشابك بالضرورة مع الدلالات السابقة.[3] وهكذا فالمرأة التي تمارس نشاطا وظيفيا يتطلب صفات الاستقلالية وقوة الطبع والمبادرة، ليست بالضرورة أكثر ذكورة من أي امرأة أخرى. ومغامرات هالة مع الآخر أفصحت عن وهم الفكرة -التي أقرها **فرويد**-؛ أي ما يشبه الانصهار العاطفي مع البعد الذكوري المقيم في النفس الأنثوية.

1- جان لابلانش وج.ب.بونتالين، معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر: مصطفى حجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1985، ص520.

2- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، نوفل للنشر، بيروت، ط1، 2012، ص135.

3- جان لابلانش وج.ب.بونتالين، المرجع السابق، ص251

4- الطبائع الفردية لشخوص الرواية (هالة)

إن المتأمل لمتن الرواية أو بالأحرى عنوان الرواية يلحظ تحديدا منفصلا لعبارة (الأسود يليق بك) تفرضه الفسحة النفسية السياقية التي طغت على شخوص الرواية، فالعتمة التي صبغت أحداث وأبطال الرواية لها دافع نفسي، فطبيعة العلاقة التي تجمع بين الأسود كقناع تستتر وراءه مشاعر سوداء، يتخللها الحزن والوحدة والإحساس بالوحشة. "والعنوان من هذا المنطلق يسند اللون الأسود كمظهر خارجي وهذا راجع إلى مقصية المؤلفة في جعل اللون الأسود عنصرا أساسيا من بين العناصر الموازية له في المتن الروائي".[1]

يتبدى الصراع جليا من خلال التعارض الحاصل في دلالة اللون الأسود، بحسب الظروف النفسية التي تعيشها هالة. فتارة يوحي اللون بالحداد والظلمة والهموم (مقتل والدها وشقيقها وما تعرضت له من أزمات حادة)، ومن جهة أخرى هو لون الأناقة الموضة (لحظة إعجاب طلال بها وأثناء ارتدائها لثوب أسود). وهذا الذي يخلق نوعا من التعارض بين مظهرين، ذلك أن المظهر الأول يكون فيه الأسود باعثا على المعاناة التي تفيض من أعماق الشخصية، وكون الأسود يناسبها يحيلنا إلى دلالات توحي بحجم المعاناة والألم الذي تعاني منها ضد الشخصية، وإن كانت تصرفاتها تظهر عكس ذلك – أحيانا- وهذا ما جعل المؤلفة تربط بين اللون الأسود والبطلة واختيار هذا اللون دون غيره من الألوان لتصوير المعاناة التي تعيشها هالة أو أحلام على حد سواء.

هالة

تقول **جنان فاطمة الزهراء** تكتسي شخصية المرأة حضورا مميزا في الرواية العربية عموما والجزائرية خصوصا، فهي كبركة المياه الصافية تنعكس عليها الحياة بكل تفاصيلها وتناقضاتها، في أحلك أزماتها وعز مساراتها... باعتبار ميزاتها الجنسانية كونها أنثى أولا وكذا باعتبار ميزاتها النفسية

1- أبشي فاطمة الزهراء ويزر نعيمة، الدراسة السيميائية السردية رواية الأسود يليق بك، الكلية المتعددة التخصصات، تازة، المغرب، 2013، ص01.

والاجتماعية ثانيا، والمرأة بطبعها الضعيف تتخذ في غالبية الأحيان موقع القوة والمقاومة والدفاع عن نفسها وعن حقوقها في مواجهة الآخر، سواء كان هذا الآخر سلطة اجتماعية فرضتها العادات والتقاليد أو السلطة الأبوية الذكورية أو حتى الغرامية. وتتجسد هذه المقاومة في البطلة هالة وفي شخصيات أخرى نسائية، ومن خلال صور متعددة، فمثلا تضيف الباحثة: "من سلاح اللغة ممثلا في متانتها عند الكاتبة إلى قوة الثقافة والفكر، حيث تستجمع البطلة كل صفات النضج الفكري والحنكة اللغوية من خلال محاوراتها الداخلية والخارجية، وصولا إلى أقوى وأضعف أسلحتها في آن واحد".[1]

تبرز ملامح الأنوثة عن هالة على شكل رموز ودلالات كثيرة تاس ربها الآخر (الذكر) في عالمها الساحر... إلا أنها تصل أحيانا درج تأخذ على المرأة كيانها لتستحيل في ساحة المعركة مقاتلة بنفسية (أسير).[2]

مثلما بدأت الرواية، بانتهاء علاقة الحب الجنونية بين الطرفين، انتهت أيضا بفاجعة حلت على هالة جعلت الراوية تسبح أن العمق الذكوري في صورته البراغماتية الرقمية والمتمثل بشخصية طلال اللبناني الممزقة داخليا لا يختلف عن القمع الأصولي الدموي المتمثل بجماعات الذبح في الجزائر، ولذلك تقول: "ما هربت هالة من إرهاب إلا ووقعت في قبضة إرهاب مقنع؛ تصدت إرهاب القتلة وإرهاب الدولة، ولإرهاب العائلة، ها هي أمام الاستبداد العاطفي غير مصدقة أن رجلا لجأت إليه أملا في سند أبدي ليس سوى إرهابي استحوذ على صوتها بسلطة ماله، بدأ بشرائه ليستمتع به وحده، وانتهى بمنعها من الغناء إلا حين يأذن لها".[3]

1- جنان فاطمة الزهراء، شخصية المرأة البطلة وفعل المقاومة في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي
Jil magazin of literary studies, 2015, vol 02, Issue 13, pp109-116.

2- المرجع نفسه، ص11.

3- الرواية، ص12

تقول في موقف آخر "امرأة تضعك بين خيار أن تكون أن تكون بستانيا أو سارق ورود لا تدري أترعاها كنبتة نادرة أو تسطو على جمالها قبل أن يسبقك إليها غيرك".[1]

عبارة فضفاضة لها أكثر من معنى، وفي شقها الأكبر هو تصريح على همجية المجتمع الذكوري، ففي أكثر من موقف تشبه البيانو بالأنيق، وكأن الكاتبة أرادت عبر هذا التشبيه تصوير العوالم النفسية الداخلية للرجل الترقي الذي لا يهزم، فذكوريته المتضخمة بفعل ثرواته المتراكمة تمنعه من أن يتقبل فكرة خسارته أمام امرأة فضلت نجاحها عليه وعلى بذخه وهداياه الثمينة.[2]

لا تقبل أنثى أحلام مستغانمي الفرق الذي أحدثه هذا المجتمع من الرجل والمرأة فتشير إلى أنها تعني الاعتقاد بأن المرأة لا تعامل على قدم المساواة –لا لأي سبب سوى كونها امرأة- في المجتمع الذي ينظم شؤونه ويحدد أولوياته حسب رؤية الرجل واهتماماته، وفي طل هذا النموذج الأبوي أصبحت هالة وقريناتها المرأة المساوية للسلبية. وهذا ما جعل الروائية في نظري تنظم إلى ما يعرف بالنسوية، وهي من أكثر الحركات إثارة للجدل في القرن العشرين، حيث أصبحت ملمحا مألوفا من ملامح الخريطة الثقافية. ودخلت معترك الصراع بين الرجل والمرأة لتحقيق المساواة وكما تقول رائدة هذا الاتجاه **سارة جامبيل**: "...يمكن القول بأن النسوية هي حركة تعمل على تغيير هذه الأوضاع لتحقيق تلك المساواة الغائبة"،[3] ونتمرد في الوقت نفسه على سلطة الرجل لتتخذ من الكتابة هوية سلاحا.

يمكن لقارئ أحلام مستغانمي أن يلحظ الوعي بإشكالية الهوية الأنثوية، والإقصاء الذي مارسته الثقافة عليها، شأنها شأن كثير من النساء منذ العصور القديمة إلى يومنا هذا، بالرغم من الحركات النسوية التي ظهرت في العالم العربي التي نادت بالمساواة بين المرأة والرجل، وإلغاء الفكرة السائدة في المجتمع الذكوري والتي تؤكد أن الرجل يتسم بالقوة والمرأة بالضعف والرجل بالعقلانية والمرأة

1- الرواية، ص12

2- حيدر عبد الرحمن الربيعي، نسوية النص في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي، مجلة ثقافات، 2015، ص04.

3- سارة چاميل، النسوية وما بعد النسوية، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002، ص14.

بالعاطفية والرجل بالعقل والمرأة بالسلبية، وهذا ما يجعلها محط سخرية الرجل واختزال مكانتها ليتمتع بها ويحقق شهواته، وهكذا اختارت أحلام التمرد ومساءلة الواقع والمجتمع لتبحث عن نفسها وعن المرأة التي بداخلها، وعن الأنثى التي مزقها شبق الرجل الشرقي.

خامسا- تلقي النقاد العرب للمنهج النفسي

شهد النقد الأدبي العربي اهتماما ملحوظا بدراسة النص، ورفدت الحركة النقدية في الآونة الأخيرة ببحوث مهمة تعنى بقضايا استجابة المتلقي للنص المبدع، بما في ذلك عملية التلقي نفسها وما تتضمنه من قراءات تتلاحم فيها مقولات نقدية ترمي إلى ما يشبه إعادة إنتاج النص وتحديد الموقف النقدي منه.

من هذه القراءات تبرز القراءة النفسية للنص الأدبي العربي والتي طالما طالها التهميش، وفي هذا المقام سنرصد ما قام به الباحثون النفسيون من تحليل وسبر أغوار النص العربي وتقص لمكبوتاته، ويقول في ذلك **محمد عيسى**" وإذا كان الأثر السيكولوجي بارزا في التلقي، فإن القراءة النفسية تستشرف الجوانب المكونة للنص، من قضايا اللاشعور والكبت والغرائز والموضوعات النفسية الأخرى، مما يعني أن تحليل النص نفسيا هو قراءة تعيده إلى تكوينه النفسي، وصحيح أن القراءة النفسية تلامس المستوى النفسي، وتغفل بعض المستويات الأخرى، إلا أن هذه الملامسة قائمة أساسا على جملة من المنظومات النفسية المتقنة، وهي عملية تستدعي الاحتراز والدقة المتناسبتين".[1]

ليست الوجهة النفسية في دراسة الأدب وليدة العصر الحديث إطلاقا، ولا مقصورة على دراسات الغرب، ولكن هناك نماذج منها في كل الدراسات العربية القديمة، وفي الدراسات العربية المعاصرة، وإنا مشيرون هنا إلى نواح منها كما أورده "**محمد خلف الله** "في كتابه (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده)، فقد تعرض **ابن قتيبة** لبعض النواحي النفسية من نتاج الشعر، فذكر أن للشعر دواعي تحت البطيء، ومبعث المتكلف منها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الطمع، ومنها الغضب، ومنها الشوق، ومثل هذه الحالة بأمثلة –طرفة- قال **أحمد بن يوسف لأبي يعقوب الخزيمي**: مدائحك في **منصور بن زياد** –يعني كاتب البرامكة- أشهر من مراثيك فيه وأجود! قال: كنا إذ ذاك نقول على

1- محمد عيسى، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 19، العدد الأول والثاني، 2003، ص21.

الرجاء، ونحن اليوم نقول على الوفاء، وبينهما بون بعيد، وهذه عندي قصة **الكميت** في مدحه بني أمية وآل أبي طالب، فإنه يتشبع وينحرف عن بني أمية بالرأي والهوى، وشعره في بني أمية أجود من شعره في الطالبيين، ولا أرى علة لذلك إلا قوة أسباب الطمع.[1]

ووصف **ابن قتيبة** "كذلك الأماكن والأوقات التي يسرع فيها أتيُ الشعر، ويسمح أبيّه، وفرق بين الشعراء من حيث الطبع، وبنى على هذا اختلافهم في إجادة بعض الفنون الشعرية، فهذا ذو الرمة – مثلا- أحسن تشبيبا، وأجودهم تشبيها، وأوصفهم لرمل وهاجرة... فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع".[2]

سار **الجرجاني** على خطى **ابن قتيبة** وتربع على قمة العناية بالأثر النفسي، وأكد بعض النقاد أن بحثه النقدي والبلاغي إنما كان بحثا في خبايا النفس الإنسانية، وما تأنس إليه وما تنفر منه، وما يبعث فيها الأريحية، وما يثير فيها الوحشة والاضطراب، والقارئ لكتابي **عبد القاهر الجرجاني** (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) سيجده، دائما يكرر كلمات من مثل (الأريحية، الأنس، الهزة، الطرب، الظرف...) وهي كلمات واضحة الدلالة على الأثر الجمالي الذي يعرو النفس الإنسانية عند تلقيها للنصوص الأدبية.

وسيجد في المقابل كذلك تكراره لكلمات أخرى مثل (الوحشية، النفرة، الاضطراب، القلق...).[3] وهي كلمات دالة على الأثر السلبي الذي يلحق النفس الإنسانية عند وجود خلل في البناء التركيبي والتصويري والإيقاعي للعبارات الشعرية.

مما سبق نخلص إلى أن هاجس **الجرجاني** في تفكيره النفسي والبلاغي هو تفسير وتعليل لتأثير الكلام في نفس متلقيه، فهو لا يكتفي بالكشف عن الخصائص، والسمات وما إليها من نتائج نظم

1- محمد خلف الله أحمد، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، معهد البحوث والدراسات العربية، ط2، 1970، ص53.
2- المرجع نفسه، ص53.
3- عبد الله عبد الرحمن أحمد بانقيب، البلاغة والأثر النفسي دراسة في تراث عبد القاهر الجرجاني، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في البلاغة والنقد الروائي، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، السعودية، 2002، ص19.

الكلام التي تقف عندها تحليلات البلاغيين عادة، ولكنه يتجاوز ذلك ليوغل في البحث عن الأسباب والعلل؛ ذات الطابع النفسي، التي تجعل هذه الخصائص البيانية تحدث في نفس المتلقي ما يشبه هزة الطرب، أو تخيلات السحر، وهذا ما جعله يصف الألفاظ بالرشيقة والرائعة.

يقول **الجرجاني** في أسرار البلاغة: "فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا، أن يستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ، فيقول حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبئك على أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده".[1]

1- ابن طباطبا العلوي

الشاعر الحق هو الذي يصفي شعره من الشوائب ويراجع مراجعة دقيقة ويحسن حبك وسبك أبياته في القصيدة حتى تألف وتتجانس لفظا ومعنى، والشعر عنده صناعة يلعب فيها الفكر دوره الرائد المتميز، فهذا الذي ينظم المعاني ويرتب الأبيات ويحيل السياق ويهذب العبارات وينقح الصور والتشبيه والاستعارات وهو لا ينكر دور العاطفة إذ يقول: "فإذا وافقت هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند سمعها لاسيما إذا أبدت بما يجذب القلوب من الصدق عن ذات النفس يكشف المعاني المختلجة فيها، والتصريح بما كان يكتم منها".[2]

فإذا كان الكلام منظوما –كما يؤكد **ابن طباطبا**- وخاليا من العيب والتعقيد قبله الفهم، فإن النفس ترتاح وتأنس، وأما إذا كان باطلا مجهولا استوحشت منه ونفرت وتأذت، ولعل هذا التأكيد على أهمية الجانب النفسي في عملية الفهم وقبلها قول الشعر.

1- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مطبعة المنار، جدة، السعودية، ط2، 1935، ص03.
2- واثق الواثق، قراءة في عيار ابن طباطبا العلوي، الحوار المتمدن، 2017، ص07.

2- الجهود العربية لتأصيل المنهج النفسي

يذكر النقاد ومؤرخوا الأدب أن ملامح المنهج النفسي –إبداعا ونقدا- لم تكن غائبة في التراث العربي، حيث يسجلون بأن هناك كثير من الشعراء عبروا عن أحوالهم النفسية وانشغالاتهم العاطفية منذ العصر الجاهلي مرورا بالعصر الأموي والعباسي –وهو ما تطرقنا إليه سابقا- وقد عرف النقد العربي حقل الدراسات النفسية في نهاية القرن 19م وبداية القرن 20م بظهور دراسة **طه حسين** عن **أبي العلاء** وكذا دراسة **العقاد** التي نشرها عن **أبي العلاء** ودراسته اللاحقة **لابن الرومي** التي تميزت بجدية أكبر ووضوح في المسعى والأداة، خاصة دراسته لشخصية **أبي نواس** التي أثار فيها بعض الجوانب المتعلقة بشخصية الشاعر الذي رأى فيه **العقاد** أنه كان نرجسيا شاذا.

إن تباشير الدراسة النفسية تنظيرا وممارسة كانت مع الطلائع الأولى للتجديد عبر الترجمة والاقتباس، وإذا كان رواد التجديد (عبد الرحمن شكري، عبد القادر المازني ومحمود عباس العقاد) قد انضموا تحت لواء الرومانتيكية وعملوا على نشرها بين الأدباء والنقاد في البلاد العربية مؤكدين النزعة الفرويدية للأدب والنقد، سواء في أشعارهم أو فيما دعوا إليه عبر ممارستهم النقدية، أو تلك المقولات التي ظهرت في كتاب الديوان،[1] **فشكري** كما يشير **العقاد** في شروحاته الشعرية يركز على الجوانب النفسية.

أما **العقاد** فقد تبنى الاتجاه النفسي في دراساته النقدية للإعلام الذين تعرض لهم بالدراسة والتحليل... ولو رجعنا إلى منطلقاته النظرية حول الشعر في مطلع حياته الأدبية لوجدنا أنه حاول منذ البداية أن يهمل بين عناصر التجربة النقدية الثلاثة؛ أي الشاعر والنص والمتلقي مع التركيز على

1- ينظر: عمر عيلان، من التحليل النفسي إلى النقد النفسي، فعاليات الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر، جامعة خنشلة، الجزائر، 2009، ص17.

شخصية الشاعر (الجانب النفسي خاصة)، ويوضح أن التجربة النقدية تسعى إلى إخراج كل المكبوتات النفسية في نص الكاتب وملك دلالاته وشفراته من وجهة نظر نفسية.[1]

إن استقبال المنهج النفسي في الوطن العربي، كان له صدى كبير في الساحة الأدبية، غير أن التعاطي العقلي الأكثر نضجا في مسار النقد العربي مع نظريات التحليل النفسي للأثر الأدبي، كان في أربعينيات القرن العشرين مع جهود ثلة من النقاد بدءا **بمصطفى سويف** من خلال كتابه (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة)، ثم **شاكر عبد الحميد** (الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة)، ثم توالت المنجزات النقدية العربية في سياق التلقي العربي لهذا المنهج، على اختلاف درجة الإيمان بفاعليته في مقاربة العمل الأدبي وتذوق جمالياته من ناقد لأخر.

1- ينظر: أحمد حيدوس، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص49.

سادسا- سيكولوجية الصورة عند روز ماري شاهين وعائشة بنت المعمورة

من الأعمال التي لم تنل حظا وافرا من القراءة والنقد، نجد كتاب (قراءات متعددة لشخصية لعلم نفس الطبائع والأنماط) **لروز ماري شاهين**، لافتقاره لآلية المنهج النفسي، ولعدم إلمامه بمقولات المنهج التي يتخذها الباحث كإجراء في ممارسة العملية.

1- روز ماري شاهين ونظرية الطبائع

تنتمي **روز ماري شاهين** إلى مركز الدراسات النفسية والنفسية-الجسدية، والذي يعرف المتخصصون أنه يشكل تيارا يتميز بخصائص يتفرد بها عن غيره من التيارات ومدارس، وقد استند نقد المؤلفة في كتابها (قراءات متعددة للشخصية لعلم نفس الطبائع والأنماط –دراسة تطبيقية على شخصيات نجيب محفوظ)[1] على تحليل علم نفس الطباع والأنماط في شخصيات الروائي المصري **نجيب محفوظ**، وقد هدفت دراستها لتوضيح تنوع الطبائع البشرية وتعقدها وديناميتها، انطلاقا من تحليل وعرض لمختلف النظريات التي تعتمد على تصنيف الطبع والشخصية التي حاولت إدراك حقيقة النفس البشرية وطبقت نمط الطبع الواحد على آلاف الحالات المختلفة التي لا تجمع بينها سوى الخصائص العامة لهذا النمط، وعدت علم الطباع الذي تعنيه التجربة العيادية بمزايا التعدد والتآلف عند إدراك حصب الحياة النفسية البشرية وغناها وتنوعها، وضمت بينه التحليل النفسي لطباع الشخصيات وأنماطها عناصر متعددة كاللاوعي، وما قبل الوعي، والوعي، والشخصية الاجتماعية، وتشكل كل هذه العناصر متغيرات تتغير على مدى حياة الفرد الشخصية، "إذ أن كل أديب يحمل بين ثناياه آثار طفولته المبكرة في أسطورته الشخصية"،[2] أما الطبع كنواة لهذه البنية فإنه نظري، وهذه المسلمة الثابتة الأساسية التي تتحدد بأكملها عند ولادة الإنسان، وتتضمن عوامل الطبع

1- روز ماري شاهين، قراءات متعددة للشخصية لعلم نفس الطبائع والأنماط -دراسة تطبيقية على شخصيات نجيب محفوظ، مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1995، ص112.

2- محمد أديوان، النص والمنهج، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، 2006، ص87.

الأساسية المكملة التي تنمو مع الفرد وتظهر كملامح ثابتة أثناء تطوره النفسي خاصة.[1]

قدمت **روز ماري شاهين** دراسة عن الطبائع التي وضعها الأديب **نجيب محفوظ** في قصصه ورواياته، وذلك بهدف توضيح الطبائع الواردة في مدارس الأنماط، وهكذا استخرجت حالات الطبائع المأخوذة من الواقع الاجتماعي الذي عاشه الكاتب، وتقول في ذلك: "صحيح أن شخصيات نجيب محفوظ كما صرح في إحدى المقالات هي وليدة ذاكرته وخياله، مما يعني كونها الترجمة لشخصيات موجودة بالفعل، ونظرا لضخامة نتاج نجيب محفوظ وخصبه فإن دراستنا لن تتمكن من استنتاج جميع أنماط الشخصية التي وضعها الكاتب، بل ستكتفي بتحليل طبائع عدد قليل من الشخصيات".

تتضمن الدراسة خمسة فصول، ألفت فيها المؤلفة أضواء شاملة على وجوه عديدة للحقيقة الإنسانية، فهي تبدأ بعلم الطبائع الشعبي، ومنه إلى الرواد الأوائل لعلم الطبائع، لتنتقل بعدها إلى المبادئ التصنيفية الطبائعية لمختلف المدارس والتيارات النفسية الحديثة، وخصوصا تصنيفات **فليهالم رايخ**، ثم تنتهي إلى عرض تصنيفات الطب النفسي لاضطرابات الشخصية، لتنهي بعد ذلك كتابها بدراسة تطبيقية طبائعية على شخصيات **نجيب محفوظ**.[2]

اعتمدت المؤلفة في تصنيفها للطبائع والتغيرات التي تطرأ على الشخصية على تاريخ علم الطبائع الشعبي والعلمي والطبع والشخصية، وعوامل الطبع الأساسية الانفعالية، والفعالية والترجيع، والعوامل التكميلية والشخصية المرضية إزاء نمطية **رايخ** Reich، ونمطية **يونغ** Young، ونمطية **زوندي** Szoundi ونمطية الجشطلت gestalt، وأنماط الشخصية الطبيعية المرضية لإظهار سمات الطبع المرضية، وتوصلت بعدما طبقت الدراسة على شخصيات نجيب محفوظ إلى استخراج نماذج الطباع وهي كثيرة مثل: الطبع العظامي، الطبع المضطرب مزاجيا، الطبع المفصم، الطبع ذو النمط الفصامي، الطبع الانفجاري، الطبع الوسواسي، الطبع التجنبي، الطبع الهستيري، الطبع النرجسي،

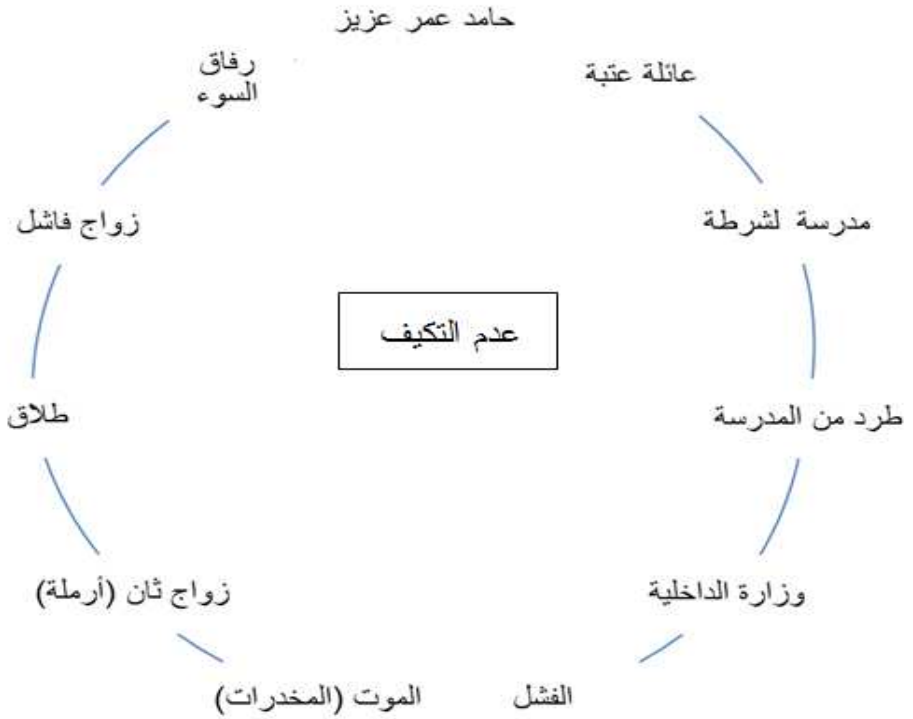
1- ينظر: محمد أديوان، النص والمنهج، ص11.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص07.

الطبع المعادي للمجتمع...

اعتمدت **روز ماري شاهين** على روايات **نجيب محفوظ** لاستنتاج حالات الطبع المتجسدة في شخصيات الرواية، فكان مثلا الطبع المعادي للمجتمع في رواية (حديث الصباح والمساء) يتجسد في شخصية (حامد عمر عزيز) الذي يرفض التأقلم مع عائلته ومجتمعه على حد سواء، بسبب حدة طباعه، التي لم تجعله يستقر في أي مرحلة من مراحل حياته.

(1)



إن حالة حامد هي توضيح لنمط الطبع المعادي للمجتمع، فهو يمثل حالة الشخص الذي يعاني من صعوبة تكيف مزمنة مع التقاليد وقواعد المجتمع الأخلاقية، فلا يظهر انفعالاته البدائية إلا عن طريق العنف، فلم يكن يستطيع أن يقيم علاقات اجتماعية طبيعية إذا لم يشعر بالأمان إلا في محيط

1- محمد أديوان، النص والمنهج، ص82.

منحرف ومعاد للمجتمع، وهو الشأن نفسه بالنسبة لـ(حليم عبد العزيز داوود) في الرواية نفسها، ولكن هذه المرة يختلف الطبع)، فقد صنفته المؤلفة على أنه حالة من الطبع العظامي، لتميزه ولشعوره بالعظمة وبغروره أيضا، إضافة إلى ازدرائه للآخرين الذين كان ينظر إليهم من عليائه.

فسرت **روز ماري شاهين هذه** العدائية التي جسدها حليم، والتي تكمن وراء النزاع مع الآخرين وخاصة من الجنس نفسه دفاع الأنا ضد اللواطة السلبية الخفية واللاواعية، مما يؤكد من وجهة النظر العلائقية تشخيص الطبع العظامي.

1-2- الطبع التجنبي: صابر (الهذيان) في رواية همس الجنون

بسبب خيانة زوجته التي كانت على فراش الموت، واعترافها بالزنا أمام صابر بسبب هذيان المرض، أصر هذا الأخير على عدم إعطاء زوجته الدواء حتى تبوح له بهذا السر، لكن الموت كان الأسبق في النيل منها، فقرر صابر الابتعاد عن محيط عائلته، لأنه ضحية خيانة، وتجاه فقدانه لحب زوجته أحس بألم جرح نرجسي افرغ ما في قلبه من حب كان يكنه لزوجته وكان هذا بالنسبة إليه خسارة فادحة، وحلت القسوة مكان الحنان والكره مكان العطف.

اعتمدت المؤلفة على الألم النرجسي، وعصاب الهجر في تحليلها لهذه الحادثة، وبالتحديد للحالة النفسية التي يعاني منها صابر. ففي الأول كان الألم يقيده لدرجة أنه لم يعد يهتم لصحة زوجته بل كان يفكر فقط بصورة أناه، لقد أراد أن يضحي بصحتها بعدم إعطائها الدواء كي يعرف بالضبط إلى أي حد خدعته، وإلى أي حد قد أهينت أناه.

أما عصاب الهجر فقد أثار لدى صابر آلية انتقام من الإحباط الذي عانى منه في الماضي، فقد كان انتحاره أمرا محتما لأنه أحس من جهة، بعد عصاب الهجر أنه مجرد من أناه.. أي من مبدأ الواقع ومن ملكة التكيف، ومن جهة أخرى فقد شعر بأنه فقد الموضوع نهائيا على الصعيدين الخيانة والموت.

إن حالة صابر في المجتمع الشرقي الذكوري، هي حالة طبيعية، فالرجل العربي لا يقبل الخيانة،

ويعتبرها موت بالنسبة له، ومن الطبيعي أن يقوم بأفعال عدوانية كثيرة، مثل التي قام بها صابر، وقد تتعداها إلى ما هو أكبر، وبالتالي فتحليل **روز ماري شاهين** يفتقر إلى التشخيص النفسي الدقيق، الذي يعتمد على أفكار وآراء لأكبر المحللين النفسانيين، فلم تكن تحليلاتها السابقة إلا ترجمة لمشاعر شخصيات عانت من إحباط نفسي عائلي أم مجتمعي، وهذه الحالات نجدها عند كل إنسان لا يتسم بالاستقرار.

يقول في هذا السياق **عبد الكريم بلحاج** أن الواقع السيكولوجي للإنسان المعاصر صار له تعبيرات متعددة المظاهر والأشكال.[1]

أما الطبع النرجسي فقد انطبق على (دنانير صادق) بطلة رواية (حديث الصباح والمساء)، وهي الابنة الوحيدة لعائلة ثرية معتدلة الجمال وناجحة، ونتائجها المدرسية مشرفة جدا، مما جعلها تطمح إلا أن تكون أعلى شأنا من قريناتها، وتفكر بزوج يستحقها، إلا أن وفاة والدها الذي لم يترك المال الكثير اثر في مسار حياتها، فعدلت عن الزواج؛ وللتعويض عن الأحلام الضائعة استسلمت للأكل بشراهة. فبدأت تسمن أكثر فأكثر ووجدت نفسها وحيدة بعد موت أمها وأصبحت بالنسبة للآخرين مثال للكآبة والبدانة.

ركزت الباحثة على البعد النرجسي المتجسد في شخصية دنانير، فهذا الطبع –كما تقول- ثبت كل رغباتها على ذاتها، إذ منذ صغرها كانت تعطي لأناها صورة مثالية لا يضاهيها شيء، لهذا السبب قررت متابعة دروسها للتقدم على بنات عائلتها وللتزوج من أفضل أقربائها، فكانت تحاول استرعاء انتباه الآخرين وإعجابهم على الصعيد الثقافي. وقد رأت الباحثة أن الشراهة هي آلة تعويض أثارها الإحباط وفجرها.

استند تحليل **روز ماري شاهين** في هذه الحالة على التحليل النفسي الفرويدي الذي يربط بين

1- عبد الكريم بلحاج، علم النفس بالمغرب بين المعرفة والممارسة، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، المغرب، ط1، 2005، ص25.

الشراهة (الإفراط في الأكل)، وبين إحباطات المرحلة الفموية حيث تبتدئ اللذة بالتعلق بصدر الأم.

إن دراسة الناقدة، تكاد تكون من الدراسات السطحية التي لا تعتمد على منهجية واضحة في تحليلها لأعمال **نجيب محفوظ**، هذا الأخير الذي لم تستغل أكبر أعماله وإنما اقتصرت فقط على رواية (حديث الصباح والمساء، الهذيان) في حين نجد أن أعمال الروائي الواقعية فاقت المائة، فكان جدير بها أن لا تهمل هذه الروايات، وأن لا يقتصر عملها على هذه الثنائية، كما نجد أن مصطلحات التحليل النفسي تكاد تكون منعدمة، ما صرحت به هو فقط: النرجسية، الأنا، الأنا الأعلى، الليبدو، الهستيريا، آلية التعويض.

2- عائشة بنت المعمورة وسيكولوجية الذات

سلطت الباحثة الضوء على مجموعة من الروايات والمجموعات القصصية العربية (الجزائرية، المغربية، المصرية والعراقية) التي رأت أنه يمكن تحليلها من وجهة نظر نفسية، وذلك في مؤلفها (قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية، ورؤى وانطباعات)، وقد عُدَّ هذا الكتاب من قبل بعض النقاد أنه عملا نقديا يجمع بين الآراء العلمية والانطباعية، لأنه بالدرجة الأولى حكم على حكم أو شهادة على نقد، وهذه المقاربات التي ضمنتها الكاتبة في تحليلاتها تندرج ضمن هذا السياق، وقد أسهب الروائي **رابح خدوسي** في ذكر مناقب هذه الدراسة التي تحمل الطابع السيكولوجي قائلا: "لعل أهم ما يميز هذه القراءات السيكولوجية الواردة في الكتاب:

أولا: السبق في معالجة النصوص الأدبية الجزائرية من جانبها السيكولوجي، وهو ما يتيح للقارئ اكتشاف عوالم جديدة في عملية الإبداع من حيث الدوافع النفسية التي تكمن وراء كل نص مكتوب؛ أي معرفة الذات المبدعة في أعماقها الحسية واللاشعورية، وهو ما يمنحنا معرفة أنفسنا وتشريحها بأدوات تختلف عن الأدوات التقليدية المعروفة في مجال النقد الأدبي... وهي محاولة جادة وحتمية للتصالح مع الذات.

ثانيا: التنوع الملحوظ في النصوص المدروسة (قصة، رواية) ومن مناخات فكري ومكانية وزمانية مختلفة؛ أي أنها بأقلام غير متجانسة وأغلبها أسماء معروفة لها وزنها في مجال الكتابة العربية أمثال (أحلام مستغانمي، نوال السعداوي، شاكر الأنباري، رابح خدوسي...)، لكن الكاتبة أخضعتها كلها إلى معيار علم النفس، وهذا يعني أن المنهج العلمي المطبق في إطار التحليل النفسي له قدرة التحكم الكاملة في السلوكات والتعابير الإنسانية من حيث الإحاطة بها وإبراز عناصرها وجزئياتها الخفية.

ثالثا: القراءة السيكولوجية بمنظور قلم نسوي يضفي على هذه الشهادة مصداقية تجعل المتلقي واثقا فيما يقرا ومحيطا بالمعطيات الجديدة التي تلامس، بل تؤثر في آليات الإبداع العربي المعاصر".[1]

والواقع أن الكُتاب العرب اليوم في حاجة ماسة إلى معرفة أنفسهم، وماذا يريدون، ولماذا ولمن وكيف يكتبون قبل أن يخطوا سطرا واحدا، لأن المكونات الأساسية لذهنيات قرائهم قد تغيرت بفعل المستجدات على مستوى المفاهيم والقيم والوسائل التعبيرية وأدوات النشر.

إن هذه القراءات السيكولوجية لصاحبتها **عائشة بنت المعمورة** خطوة أولى على طريق طويل ظل مغلقا منذ عصور... وظل الإبداع عندنا في حاجة إلى من يخرجه من عتماته وهذيانه...

لقد تعمدت الإطالة في ذكر ما قدمه الروائي **رابح خدوسي** من محاسن هذه القراءات التي تبنت في رأيه التحليل النفسي بأدواته وآلياته، وأنصفها وجاملها كثيرا، فلحظة قراءتي للمقدمة، اعتقدت أن الكاتبة طبقت منهج **فرويد** (التحليل النفسي)، أو منهج **شارل مورون** (النقد النفسي) في تطبيقاتها، والحق أن المقدمة أكدت ذلك وشوقني الروائي للاطلاع على التحليل النفسي الذي ظل يقول عنه أنه خطوة مهمة في هذا المجال.

عند تفحصي للمقاربة النفسية التي استدل عليها الروائي، وأكدتها الكاتبة في مؤلفها هذا، وجدت وأنا القارئة المبتدئة، أنها تكلمت بصفة عامة عن الحالة النفسية لبطلة أو أبطال الرواية،

1- عائشة بنت المعمورة، قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية، منشورات دار الحبر، الجزائر 2007.)، ص3-4.

وهذا طبيعي لأن كل شخصية في أي عمل روائي إلا وتعاني تأزم نفسي وشخصي، من خلال الظروف المجتمعية والحياتية التي تحياها الشخصية، فوظفت بعض مصطلحات التحليل النفسي التي بات اليوم كل قارئ يستعملها (كالشعور، اللاشعور، الجنس، الاضطهاد، الحب، الكره، الغيرة، الخوف، القلق، الاضطراب النفسي) بين القبول والرفض، وهي مصطلحات بسيطة مقارنة مع طبيعة الدراسة والمنهج المتبع.

ولتأكيد سطحية الدراسة السيكولوجية التي قدمتها الباحثة، نأخذ مثالا على ذلك، ولتكن (اعترافات زوجة إرهابي) للكاتبة **باية قاسمي**.

لخصت الباحثة أهم فصول الرواية وهي:

- اختيار الاسم نادية (في الثانية والعشرين ربيعا وأم لطفل عمره عام ونصف).

- غياب زوجها أحمد عاما ونصف والتحاقه بالجماعة الإرهابية (قتل).

- العبء الثقيل على عائلتها والرفض من الجميع (منبوذة).

- هاجس الخوف والقلق وهي تترقب أخباره، كانت تتوق للتحرر من رجل غائب.

- حبها القوي والعنيف سامحه ولكنها دفعت الثمن غاليا.

- تذكر نادية لأدق تفاصيل مراحل حياتها الطفولية.

تقول الباحثة: "لا أتطرق إلى الكتاب بطريقة نقدية، وإنما اقرأ الكتاب قراءة نفسية بعيدا عن القراءات النقدية المألوفة والتي تبتعد نوعا ما عن الحالة النفسية للأشخاص وللكاتب في حد ذاته، وتبلور الأحداث، وكذا إسقاطاتها على المجتمع وأخلاقياته".[1]

اهتمت **عائشة بنت المعمورة** بشخصية (أحمد) الإرهابي باعتبارها شخصية غير سوية وغير

1- عائشة بنت المعمورة، قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية، ص09.

متكاملة، وحاولت تسليط الضوء على بعده النفسي الذي يتسم بعدم الاتزان، حيث ترى أن الشخصية المتكاملة هي التي يكون فيها الجسم سليما والتربية العقلية والوجدانية والاجتماعية متكاملة، وهذا ما تفتقده شخصية أحمد من الانبساط إلى الانطواء ومن شبه الاتزان إلى عدم الاتزان.

استدلت في هذا التحليل بنظرية الأنماط المزاجية للطبيب النفسي **يونغ** وهو سيطرة الوظائف السيكولوجية على الشخصية (العاطفة، الحدس والإحساس).

1- العاطفة: تحقيق الانسجام الداخلي بدون أن يراعي ما قد يكون للعوامل الخارجية من أثر.

2- الحدس: يلجأ فيه إلى التخمين والإلهام في أحكامه.

3- الإحساس: يتأثر بعامل اللذة والألم.

لم تفصل الباحثة في أنواع هذه الأنماط، وإنما اكتفت بذكرها؛ والتفتت إلى شخصية نادية والاضطهاد الذي عاشته في كنف العائلة والمجتمع، مبرزة أهم المحطات التي أثرت في حياتها (نادية).

وفي رواية (الحب في المناطق المحرمة) للروائي **جيلالي خلاص**، والتي عنونت الدراسة بـ(التوظيف جنسي في لرواية)، ركزت على قضية الجنس وطريقة توظيف الجسد كرمز للمتعة واللذة وبطل القصة هو (وليد) -بعد أن انظم إلى جماعة إرهابية- الذي استمتع بجسد (سلوى) –زواج المتعة-.

رأت الكاتبة أن المفهوم الذي يجسد هذا الصراع هو الشعور واللاشعور الذي تعج به أحداث الرواية، وتقول في ذلك:

"الحب في المناطق المحرمة، شعور في المناطق المحافظة، وقد دفعت سلوى ثمن حبها... التوقف عن الدراسة... ثمن حبها أنها كانت ضحية نزوة جامحة في قلب وليد (المتعة) أو زواج المتعة كما هو معروف... وكانت البداية هي الصراع بين الشعور واللاشعور في قراءة ما بعد البداية، كأن الحب في المناطق المحرمة تعمد الكاتب فيها الضغط بشكل أو بآخر على القارئ مركزا على الناحية النفسية

(الإثارة الجنسية) وكانت أولى الصور المثيرة في الرواية تمتع وليد بجسد سلوى في الجبل".[1]

شخصت الباحثة إذًا، الرواية على أنها الصراع القائم بين الشعور واللاشعور، وهذا طبيعي أيضا، لأن هذا المنحى موجود عند كل إنسان، وقضية الجنس تحديدا أسالت الكثير من الحبر من قبل النقاد، حيث أنه الملمح المميز لنظرية **فرويد**، بل الدعامة الأساسية التي يقوم عليها التحليل النفسي، فلم تلجأ **عائشة بنت المعمورة** إلى نظرية الجنس لـ**فرويد**، لتحلل في ضوئها أحداث الرواية، وفي هذه الحال ممكن القول أنها استعانت بمنهج التحليل النفسي، وأن الدراسة نفسية حتما، وإنما اكتفت بالدراسة السطحية التي لا تستند إلى أي نظرية علمية، أو أكاديمية، فظلت تفسر الحالات النفسية الناتجة عن الحالات والأوضاع الاجتماعية بطريقة سطحية وفق أحداث الرواية.

وهكذا بالنسبة لـ(ذاكرة الجسد، امرأة عند نقطة الصفر) التي تناولت فيهما نزوع المجتمع إلى السلطة الذكورية والإباحية اللاأخلاقية.

إن المتأمل في هذا الكتاب، والقراءة المتبعة يجد أنها تفتقر إلى الدراسة المنهجية العلمية، لأنها لا تركز على نظريات بعينها، وإنما تتخذ من التعميم صفة لها، فلم تلجأ الكاتبة إلى أي من نظريات **فرويد**، أو أي اسم من أعلام علم النفس والتحليل النفسي ماعدا ما استهدت به من حديث **يونغ** حول الأنماط المزاجية، ولم تفصل فيها القول لتتيح للقارئ آلية استخراجها من النص.

ما يلفت النظر أيضا أن المراجع –في نهاية الكتاب- التي اعتمدت عليها الباحثة في هذه الدراسة، لم تنر مقارباتها السيكولوجية، بل ولم تعتمد كثيرا عليها في الاستشهاد بنظرياتها، وكان من المفروض أن تعتمد على مؤلفات **فرويد** في هذا المجال، إضافة إلى بعض السماء اللامعة –الغربية والعربية- التي أثرت الساحة الأدبية بأطروحاتها النفسية، ومن هذه المؤلفات التي استعانت بها الباحثة:

- علم النفس الفردي أصوله وتطبيقه **لإسحاق رمزي**.

1- عائشة بنت المعمورة، قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية، ص39.

- أسرار المراهقة والبلوغ عند الفتى والفتاة.

- سلط النص لـ**عبد الهادي عبد الرحمن**.

- سيكولوجية الإبداع في الحياة لـ**عبد العلي الجسماني**.

- علم النفس الطفل لـ**محمد سلامة آدم وتوفيق حداد**.

أختم هذه الدراسة بما قاله مقدم الكتاب في نهاية تقديمه:

"... هي مبادرة رغم عدم ارتكازها على منهجية أكاديمية، فهي تؤسس لنهج جديد في الدراسات النقدية بالجزائر وهي بذلك تستحق التنويه والتشجيع"،[1] ويمكن أن نقول كما قال **عدنان حب الله** في مقدمة كتابه "التحليل النفسي للرجولة والأنوثة"،[2] إن صاف القارئ صعوبة في فهم بعض المعطيات التي أصبحت متداولة في ميادين علم النفس النظري والعيادي، فقد يعود ذلك لأسباب قد نعتبرها طبيعية أو لأسباب ناجمة عن مقاومة خاصة أو لأسباب اجتماعية أو معتقدات أصبحت ثوابت لا يمكن زعزعتها.[3]

1- عائشة بنت المعمورة، قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية، ص05.

2- عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2004، ص09.

سابعا- التفسير النفسي للأدب

1- مراتب الحياة النفسية

اعتبر علماء النفس أن الحياة الوجداني ما هي إلا دوافع للسلوك، ومن ثم فالوجدان يتوزع على الحالات النفسية التي يشعر بها الإنسان، والتي تدور حول اللذة والألم، وللحياة الوجدانية هذه ثلاث مراتب:

1- المرتبة الأولى: وهي مرتبة اللذة والألم وفيها يعبر الأديب عن كل ما يمتعه أو يشعره بالألم، وتعتبر هذه المرحلة الأساسية في حياة الإنسان.

2- المرتبة الثانية: وهي مرتبة الانفعالات المنبعثة عن اللذة والألم مثل الفرح أو الحزن، والغضب أو الحلم، والاطمئنان أو القلق، والأمل أو اليأس... وما إلى ذلك.

3- المرتبة الثالثة: فهي مرخصة للعواطف وهي مجموعة من الانفعالات التي توحدت وتآلفت بشكل خاص حول موضوع معين.[1]

هذه جملة من النظرات التي سبقت مدرسة التحليل النفسي، والتي يذهب بعض النقاد فيها إلى الربط بين الإبداع والحالات النفسية، ومن أكثر النقاد الذين أضافوا الكثير إلى الدراسات الأدبية، حيث ينظر إليه بمنظار الباحث الأدبي الذي يعالج قضايا الأدب والنقد نظريا وعمليا، ويشرك القارئ في ذلك من خلال التزود بقسط كاف من الثقافة الإنسانية عامة والنفسية خاصة، وأثر ذلك في التزود في توسيع آفاق البحث الأدبي وتعميقه، وكتاب (التفسير النفسي للأدب) خير ما يمثل هذا الطراز في الدراسات العربية المعاصرة ويخطو بها خطوة إلى الأمام.

1- ينظر: محمد عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978، ص27.

2- سيكولوجية الإبداع عند عز الدين إسماعيل

ربما لا يجانب الصواب إذا ادعينا أن أحسن من استخدم المنهج النفسي في النقد الأدبي المعاصر في مصر كان **عز الدين إسماعيل**، وربما يكون من الأوضح الإشارة إلى أن **عز الدين إسماعيل** لم يقتصر على منهج محدد في طول مسيرته النقدية، وإنما تداخلت عنده الاتجاهات النقدية، فقد تبنى الاتجاه الاجتماعي في بعض الدراسات، والاتجاه الجمالي الذي ظلت ملامحه تتخلل كل أعماله النقدية. أما المنهج النفسي، فقد تجلت معالمه بصورة خاصة في كتابيه (الأدب وفنونه) و(التفسير النفسي للأدب)، ويستخلص منها أهم المبادئ التي انطلق منها **عز الدين** في دراسته للعمل الأدبي، ويمكن حصرها فيما يلي:

3- مبادئ الدراسة النفسية عند عز الدين إسماعيل

1- تحليل العمل الأدبي نفسه: لعل المبدأ الأساسي الذي انفرد به **عز الدين إسماعيل** عمن استفاد بحقائق علم النفس في دراسته للأدب هو تحليله للعمل الأدبي في ضوء حقائق علم النفس، لا البحث عن شخصية الأديب أو دراسة عملية الإبداع، بل هو ينبه إلى أن المعرفة بتفاصيل الطرق التي يكتب بها الأديب لا تفيد كثيرا في فهم العمل الأدبي ذاته أو في تفسيره،[1] كما أنه قد استفاد من أخطاء من اقتصر اهتمامهم على الأديب، ومن أجل هذا كانت عنايته بالأعمال الأدبية ذاتها على اختلاف أنواعها.

2- العمل الأدبي وليد اللاشعور: أو رمز للرغبات المكبوتة في لاشعور الأديب، وعلى هذا الأساس يرى **خلف الله** أن تفسير العمل الأدبي في ضوء علم النفس ضروري لأنه العلم الوحيد الذي يختص بتحليل اللاشعور، ويقول في ذلك: "إن القيمة الحقيقية لهذا العمل تكمن في دراساته التطبيقية المفصلة لبعض النماذج الأدبية في ضوء الكشوف النفسية الحديثة، ليس من شك في أنه سار بهذا

1- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص54.

الاتجاه خطوة جديدة واسعة عن طريق الدرس والتطبيق، وليس المهم أن يتفق معه الباحثون أو يخالفوه في بعض ما ارتضاه من تفسير نفسي تحليلي لقضايا وشخصيات وظواهر أدبية هامة".[1]

3- معرفة حياة الأديب وتفسير أدبه: حيث يؤكد **عز الدين إسماعيل** أن معرفة حياة الأديب قد تفيد في فهم إنتاجه الأدبي وتفسيره، ولكنه لا يركز أو يعتمد على هذه القاعدة، لأن معرفة حياة الأديب تفيدنا في تجلية أغوار بعض الأعمال الأدبية، لكنها قد لا تفيد في تفسير أعمال أخرى.[2]

4- علم النفس بين الناقد والأديب: يؤمن **عز الدين إسماعيل** بأن الفائدة من علم النفس يحققها الناقد في تحليل العمل الأدبي وليس الأديب في تدبيج اثره الفني، وإذا ما حاول الأديب تضمين أثره الفني فإنه لا ينتج أدبا بقدر ما ينتج علما.، ونجد دارسين كثيرين يوافقونه على هذا الرأي **فمحمد مندور وسامي الدروبي** يريان نفس الرأي، كما يؤازر هذا الرأي صاحبا كتاب (نظرية الأدب)، على أن هذا يذكرنا بما رآه **يونغ** "من أن العمل الفني الذي شيد بواسطة لبنات نظريات علم النفس لا يفيد العالم النفساني كما قد يتصور بعض الأدباء".[3] وإن كانت أمثال هذه الآثار الفنية عديمة الجدوى بالنسبة للعالم النفساني الذي يعد مجال اختصاصه الأصلي البحث عن الظواهر النفسية في الأعمال الفنية.

5- التحليل والتقويم: لم يقتصر منهج **عز الدين إسماعيل** على تحليل الأعمال الأدبية وتجلية عوالم شخوصها، وإنما في الوقت الذي يفسر فيه العمل ويحلله يمهد أيضا السبيل للحكم على الفنية للعمل الأدبي، يشحر هذا بقوله: "إننا في كثير من الحالات التي كنا نفسر فيها الصورة أو الرمز، سواء في حالة

1- محمد خلف الله أحمد، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، ص226.

2- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص221.

3- شائف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1985، ص150.

النجاح أو في حالة الفشل، كما تضمن عملية التفسير ذاتها حكما".[1] على أن التحليل يؤدي بالضرورة إلى الحكم، لأن السؤال: ما قيمته؟ -كما يرى **شايف عكاشة**- يفترض مسبقا السؤال ما هو؟

6- كل عمل أدبي قابل للتحليل النفسي: لقد اقتصر اهتمام أصحاب منهج دراسة الأديب على شخصيات بعض الشعراء الذين اتسم إنتاجهم بحقائق نفسية وظواهر فنية توحي بوجود عقد أو أمراض نفسية لدى الشعراء. أما **عز الدين إسماعيل** فقد بين أن أي عمل أدبي كائنا ما كان نوعه أو عصره وإنما يمكن أن يتناوله بالدراسة التحليلية على أسس نفسية.[2]

يؤمن **عز الدين إسماعيل** بأن الفائدة من علم النفس يحققها الناقد في تحليل العمل الأدبي وليس الأديب خاصة في تضمين أثره الفني حقائق سيكولوجية؛ هذه هي أهم المبادئ والحقائق التي دافع عنها المؤلف في كتابه، وقد حاول تطبيقها على أجناس مختلفة في الشعر، الرواية، المسرح وغيرها، وهو بذلك يتوسل حقائق علم النفس والمبادئ التي جاء بها **فرويد** فاتخذ من الجهاز المفاهيمي الفرويدي أساسا له لتحليل الأعمال الإبداعية، وهو يركز في ذلك على الشعور باعتباره البنية الأساسية لتشكيل العمل الأدبي. وسنعرض لبعض تحليلاته النفسية التي اعتمد فيها مثلا على عقدة أوديب لتفسير شخصية البطل كامل في رواية السراب **لنجيب محفوظ** فتتبع أسبابها وكيفية ظهورها مع هذا البطل، كما أدرج الغريزة الجنسية وبين أهميتها، وطبقها على قصيدة (ثنائية ريفية) للشاعر **عبده بدوي**، كما أنه لجأ إلى مركب النقص الذي جاء به **أدلر** إضافة إلى حديثه عن العصاب والنرجسية وآثارهما، وهو في ذلك يدعم آراءه بشواهد سواء الثقافة الغربية أم في الثقافة العربية، وسنأخذ مثالا على ذلك هو نموذج من الشعر القديم وهو بيت **ذي الرمة** مدح فيها الخليفة **عبد الملك بن مروان**، حيث ورد قوله:

1- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص125.

2- المرجع نفسه، ص250.

ما بال عينك منها الماء ينسكب *** كأنه من كلى مغرية سرب.[1]

وفي هذا البيت –فيما يرى الناقد- لا يمكن أن تقع مباشرة على الدلالة الشعورية التي يحملها دون تكلف للتأويل والتفسير، ويكون من الخطأ التعامل مع صورة هذا البيت على أساس معناه الظاهر المباشر (وهو الخطأ الذي وقع فيه النقاد القدماء والمحدثون حين عابوا على ذي الرمة قبح صورة الكلى المغربة وتشبيه عين الخليفة لها في غرض المدح)، وإنما يجب البحث عن المخزون اللاشعوري لدى الشاعر الذي أوحى له بتلك الصورة (تشبيه عين الخليفة بالكلى المغربة)؛ والبحث عن المبررات التي جعلت الشاعر يفتتح مدحه بهذه الصورة، وحاول الناقد كشف القرار البعيد في نفسية **ذي الرمة** عن دلالة ركز الكلى المغربة التي ينسكب منها الماء، فالملاحظ أن الشاعر وهو ابن الصحراء وشاعرها من الجائز أن يكون قد تعرض يوما ما، لعطش شدي، وعندما هرع إلى قرابة ليرتوي وجد أن خوارزه قد فسدت وأن الماء قد تسرب، يؤكد هذا متابعة قوله:

وفراء غرفيه أثأي خوارزها *** مشلشل ضيعته بينها الكبت

وحينئذ لا يستبعد أن تكون قصة الكلى المغربة شيئا محفورا في وجدان الشاعر، وليست مجرد صورة عقلية أراد ذو الرمة أن يشخص بها عين الخليفة التي كانت تدمع دائما.[2]

كما حلل الناقد قصيدة (ثنائية ريفية) **لعبده بدوي** التي تدور فكرتها حول حوار جرى بين زوج وزوجته، وتبدو في ظاهر هذا الحوار الفرحة بحلول موسم الحصاد والتغني بالثمار اليانعة التي أنبتتها أرضهما بعد حول من الكد والشقاء، وفي أثناء هذه اللحظة السعيدة يسترجع الزوجان ذكريات حبهما القديم، والموال الذي كان يغنيه المحب لمحبوبته، وكيف أن كل ذلك قد تغير بعدما تزوجا، وأصبح للحب مفهوم آخر يتمثل في العناء المشترك في فلح الأرض وريها طوال العام ريثما يحين موعد جني الثمار.

1- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص84.

2- المرجع نفسه، ص85.

والأساس الذي ينطلق منه الناقد في تحليل هذه القصيدة هو التجربة الجنسية بين الرجل والمرأة، وفي ضوء هذه الفكرة حلل دلالات هذه القصيدة التي كانت تجربتها خبيئة في أغوار وجدان الشاعر، واعتمد في تثبيت المبدأ الذي انطلق منه –وهو التجربة الجنسية- في تحليل القصيدة على تواتر الرموز التي توحي بذلك، ففي مطلع القصيدة تخاطب زوجها "قدوا في الحصاد، هكذا معناه – فيما يرى الناقد- أنها حامل وأنها أوشكت على وضع حملها، وهذه النتيجة سيفرح لها الزوجان معا، إذ أدخلتهما في زمرة الآباء والأمهات، فضلا على أن الوضع سيفسح لهما مجال متابعة الاتصال جنسيا بعدما انقطعا فترة من الزمن يشير إليها الزوج.

بيني وبينك من أغاني حقلنا المتلف سور *** أنا لا أراك فبيننا سد من الثمر المثير.[1]

واستمر الناقد في استنباط الرموز المستترة في مضامين القصيدة المشيرة إلى التجربة الجنسية، حتى وصل إلى أن القصيدة تتضمن تجربة مستخفية وراء صورتها الخارجية، وأنها تنطوي على حقيقة نفسية خطيرة، على عكس ما يبدو في ظاهر معانيها، وهي أن الجنس في حياة الإنسان هو مصدر سعادته ومصدر شقائه في الوقت نفسه، وهو تماما ما نادى به **سيغموند فرويد**.

1- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص116.

ثامنا- نفسية الأديب من أدبه (01)

1- نفسية أبي نواس من خلال ظاهرة الشعوبية ومركب النقص

إن المتأمل في تراثنا النقدي يلحظ اهتمامات عديدة قديمة بالموضوعات النفسية في مجال الأدب داخل الأعمال الأدبية، حيث ظهر اهتمام الأدباء والنقاد بالجوانب الخاصة بأنماط الشخصيات وسماتها، ودوافعها، وانفعالاتها، وأفكارها، وصورها، وقيمها، واهتماماتها، واتزانها وغير ذلك من الجوانب. أما في مجال الدراسة النفسية للأدب من وجهة نظر علماء النفس أو المحللين النفسيين، فإن معظم الاهتمامات - رغم قلتها- قد انصبت على المبدع دون القارئ، وعلى نوع إبداعي بعينه، غالبا ما كان هو الشعر، دون الأنواع الأخرى، وفي كثير من الأحيان كان المنحى التحليلي النفسي هو السائد والغالب على هذه الدراسات.

يقول **شاكر عبد الحميد**: "وتوجد على المستوى العربي، منذ زمن طويل، اهتمامات واضحة من قبل النقاد والأدباء بالبعد النفسي في الأدب وتجلت هذه الاهتمامات في كتابات عبد القاهر الجرجاني وابن قتيبة وحازم القرطاجني وغيرهم، إشارات وتصورات عديدة حول الإدراك والصور الذهنية والذاكرة والخيال والإبداع. إضافة إلى ما سبق هناك أيضا تلك الإسهامات المهمة في هذا السياق والتي قدمها حامد عبد القادر والعقاد والنويهي، خاصة في دراسة هذا الأخير لأبي نواس والتي وضّح فيها تأثره الكبير بالكتابات النفسية".[1]

كلما تكلمنا عن ظاهرة الطلل إلا وظهر **أبو نواس** الثائر على هذا النمط القديم الذي كان يمثل عند العرب، والأعراب خاصة، تقليدا لا بد منه في بداية أي قصيدة، وقد كان دافعهم إلى هذا التمسك بالمقدمة الطللية البعد الانتمائي، فهذا التقليد لم يكن مجرد تقليد، بل كان رمزا لحضارة كاملة هي حضارة العرب، ولعل السبب الراجع إلى ثورة **أبي نواس** على هذا العرف الذي ارتضاه

1- ينظر: شاكر عبد الحميد، مدخل إلى الدراسة النفسية للأدب، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2017، ص95.

الشعراء العرب لأنفسهم كان من هذا الباب، باب التمرد على العرب بدعوى النزعة القومية التي عرفت آنذاك بالشعوبية.[*] وقد فصل في أسباب ظهور الشعوبية حسين عطوان "إذ نجده ردّ سبب ظهور الشعوبية في ذلك الوقت بالذات إلى ثلاثة أسباب وأهمها السبب الاجتماعي، ويتمثل في استعلاء العرب على الموالي، فقد اعتدوا بشرف أحسابهم وظنوا أنهم أمة ليست كمثلها، وأنهم جنس لا يماثلهم جنس آخر... وصرفهم إلى هذا الكبر والعجب النصر العظيم الذي أحرزوه بتغلبهم على الفرس والروم، فتملكهم الشعور بالسيادة والعظمة ونظروا إلى غيرهم من الشعوب نظرة السيد والمسود".[1] من هنا انطلق **أبو نواس** من هذه البيئة المشحونة ليناهض تلك الأصوات الشعرية العربية التي تتعالى هنا وهناك لنصرة العرق العربي على غيره العجمي.

اهتم **محمد النويهي** بتحليل شخصية أدبية أثارت جدلا كبيرا في الأدب العربي وهي شخصية **أبي نواس**، إذ حلل الظواهر النفسية له معتمدا على العقدة الأوديبية واللاشعور الجمعي، وكان لكتابه (ثقافة الناقد الأدبي) إسهام كبير في الثقافة العربية؛ حيث حلل أيضا شخصية **ابن الرومي** اعتمادا على بيولوجيته، وأرجع تشاؤمه إلى اختلال وظائفه العصبية والجسدية، وتوصل إلى أن أشد ما كان يؤلم هذا الشاعر، هو إحساسه بالعجز الجنسي وتطيره، واضطراب هضمه لضعف معدته.[2]

*- الشعوبية: هي حركة اجتماعية قومية ظهرت بوادرها في العصر الأموي، إلا أنها ظهرت للعيان في بداية العصر العباسي. وهي حركة من يرون أن لا فضل للعرب على غيرهم من العجم، وقد تصل إلى حدّ تفضيل العجم على العرب والانتقاص منهم. وكانت النزعة الشعوبية واسعة وقوية بين الفرس لعدّة أسباب منها أنه في عصر الفتوحات الإسلامية كان الفرس أكثر تحضرا من العرب، وأكثر مدنية فنما لديهم شعور بالاستعلاء يعمق نزعة التعصب لديهم بعد أن قام المسلمون ممثلون بالعرب بالسيطرة على بلادهم. كما أن الفرس قد دخلوا الإسلام بأعداد هائلة فتشكل منهم أكثرية عددية بين الموالي. وقد اتخذت حركة الشعوبية من الآداب وسيلة لزرع بذور العنصرية والكراهية في نفوس أبناء أمتها تجاه العرب خاصة والإسلام عامة. وكان الشعر أحد أهم فروع الأدب المستخدمة في هذا الإطار كونه الأكثر التصاقا في عقول القراء والمستمعين، والأسهل حفظا في الذاكرة.

1- حسين عطوان، الزندقة والشعوبية في العصر العباسي الأول، دار الجيل بيروت، ط1، ص151.

2- زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص31.

كما يتضح هذا المنهج في دراسته **لأبي نواس**، حيث حلل الظواهر النفسية لهذا الشاعر، معتمدا على حقائق علم النفس وعلم الأحياء. وكل هذه المفاهيم ناقشها في كتابه (نفسية أبي نواس) عام 1953، الذي أثار ضجة كبيرة يوم صدوره، ويضم الكتاب أربعة فصول هي على التوالي:

الفصل الأول: الخمر

الفصل الثاني: الشذوذ الجنسي

الفصل الثالث: النشوة الدينية

الفصل الرابع: اندفاع فانحلال.

يرى **إبراهيم السعافين** أن الفصل الثاني من الكتاب هو الأقدر على كشف الأبعاد النفسية للشخصية النواسية التي رسمها **النويهي**، ويومئ إلى أن **أبا نواس** شاذ جنسيا، فهو يميل إلى الجنس الذكوري (الغلمان الذين يسرحون شعرهم على شكل ضفيرة).[1]

حلل إذا **النويهي** شخصية **أبي نواس** معتمدا على حقائق علم النفس وعلم الأحياء، وكل هذه المفاهيم ناقشها في كتابه، وعلل إدمانه الخمر بكونها تعويضا عن مكبوتاته النفسية، وعن حنان أمه التي حرم منها منذ وقت مبكر من طفولته، حين تزوجت بعد وفاة أبيه، فأورثه هذا شذوذا جنسيا يتمثل في النفور من النساء بوصفهن –كأمه- خائنات. وقد دفع به نفوره من النساء إلى البحث عن تعويض، فوجده في الغلمان حينا، وفي الخمرة أحيانا أخرى، فتخيل الخمر أنثى، وخلع عليها صفات الأنوثة المغرية والمثيرة التي يجدها الرجال العاديين في المرأة، فوصفها بالبكارة والعذرية، وسماها فتاة وبنتا وجارية وعوانا، وأوهم نفسه أنه حين يمزّق دثها فإنما يمزق غشاء البكارة عن العذراء،[2] وقد عبر عن هذا الشعور بقوله:

1- ينظر: إبراهيم السعافين، خليل الشيخ، مناهج النقد الأدبي، العربية المتحدة للتسويق والتوريد، القاهرة، ط2، 2013، ص166.
2- محمد عزام، سلطة النص، ص03.

قطر بل مربعي ولي بقرى ال. *** كرخ مصيف وأمي العنب

ترضعني درها وتلحفني *** بظلها والهجير يلتهب

فغمت أحبو إلى الرضاع كما *** تحامل الطفل مسه السغب

حتى تخيرت بنت دسكرة *** قد عجمتها السنون والحقب

هتكت عنها والليل معتكر *** مهلهل النسيج ماله هدب

ثم توجات خصرها بشبا الـ *** أشقى فجاءت كأنها لهب[1]

ضمت هذه الأبيات عاطفتين: عاطفة يحن فيها الشاعر إلى الخمر (الأم)، وتجلى ذلك في الأبيات الثلاثة الأولى، في حين تصور الأبيات اللاحقة عاطفة يتشوق فيها إلى الخمر باعتبارها أنثى، وهي أمه.[2]

علل **النويهي** سبب إدمان الشاعر للخمر وتوصل إلى أن هناك ارتباطا قويا بين الحاسة الجنسية عند **أبي نواس** والحاسة الفنية، وأن للشذوذ الجنسي عنده دور خطير في فنه وعلى نفسيته. كما أنه اعتمد على إثبات العلاقة بين شرب الخمرة والمواقعة الجنسية، ودليله على ذلك ترديد الشاعر لكلمات تؤكد تلك العلاقة ومنها: بكر، عذراء، فتاة افتراغ... وغيرها من الألفاظ التي تدل على اشتهائه للخمرة كمـــا لو كانـــت امرأة، ونشوتها تشبه إلى حد كبير ما تحدثه نشوة العلاقة الجنسية، ومثال ذلك ما قاله في:

ومر ذا فرح يسعى بمسرجة *** فاستل عذراء لم تبرز لأزواج

وقام بمبزل فافتض بكرا *** عجوزا قد تجل عن المديح

حمراء علقما بالماء شاربها *** تفتض عذرتها في بطن رحراح[3]

1- أبو نواس، ديوان أبي نواس، تحقيق: أحمد عبد الحميد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1953، ص33.

2- محمد النويهي، نفسية أبي نواس، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1970، ص97.

3- الديوان، ص48.

2- النشوة الدينية

وصل **النويهي** إلى نتيجة مفادها أن **أبا نواس** لم يكن كافرا، ولكنه في مرتبة المؤمن العاصي، والذي يسوقه إلى هذا العصيان ضعفه النفسي لا الضعف الإيماني. فقد حاول أن يتوب إلى الله، وأن يعود إلى رشده مرات عديدة غير أن ضعفه كان يغلبه ويعود به إلى حياته الآثمة المليئة بالمعاصي. وقد استدل على ذلك بأبيات الشاعر التي يظهر فيها زهده:

أيا رب وجه في التراب عتيق *** ويا رب حسن في التراب رقيق

ويا رب حزم في التراب ونجدة *** ويا رب رأي في التراب وثيق

أرى كل حي هالكا وابن هالك *** وذا نسب في الهالكين عريق

فقل لقريب الدار أنك ظاعن *** إلى منزل نائي المحل سحيق

إذا امتحن الدنيا لبيب تكشفت *** له عن عدو في ثياب صديق[1]

يرى **النويهي** أن **أبا نواس** استطاع أن يجمع بين النشوة الدينية والدنيوية، إذ كان يجد متنفسه أحيانا في الفجور الجامح، والتحدي الثائر على كل مواعظ الدين. فقد ارتد على نفسه ارتدادا غريزيا إلى أجداده الأوائل حيث كانوا يخلطون بين نشوة الجنس الطاغية، ونشوة الدين العنيفة في تعبد مزدوج. وهذا ما لمحه **النويهي** من خلال دراسته لديوان الشاعر والاطلاع على حياته الشخصية خاصة مرحلة الطفولة الأولى.

1- المرجع السابق، ص621.

تاسعا- نفسية الأديب من أدبه (02)

تجلت أولى النظريات النفسية التي تدخل ضمن الاتجاه النفسي في النقد الأدبي العربي الحديث، والتي ظهرت في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين في ثلاثة محاور أساسية:

أولا: في تعريف الشعر وتداخله مع علم النفس، وذلك من خلال ما يتضح عن طريق ما قدمه كل من إبراهيم اليازجي ومصطفى صادق الرافعي، وكذلك من خلال التعريفات التي قدمها **محمد المويلحي**؛ فقد حدد **إبراهيم اليازجي** الشعر بمفهوم يجعله قريبا من المفهوم الذي قدمه النفسانيون، وذلك حين رأى أنه "الكلام الذي يقصد به ما وراء مدلول اللفظ من مناجاة للنفس، ومناجاة للوجدان تبرز فيه المقاصد تحت الصور الخيالية، وتبرر المعاني تحت ثوب من المجاز أو الكناية أو نحوهما"،[1] وبهذا التجديد لمفهوم الشعر يكون **اليازجي** قد اهتم بالدلالة النفسية والرمزية للشعر.

ثانيا: بالنسبة لهذا المحور الذي يتداخل مع الاتجاه النفسي، فيتمثل في استحضار العنصر الثالث في العميلة الإبداعية وهو عنصر المتلقي، وذلك بالبحث عن أسباب تأثير التجربة الشعرية في المتلقي، وكانت من أبرز القضايا النقدية التي ظهرت في هذه المرحلة، من ذلك ما أشار إليه **اليازجي** حين حصر عملية التأثير في النفس في حدث من الأحداث كالسرور والبغض والحب وغيرها من المشاعر الإنسانية، أي إثارة عواطف في المتلقي مماثلة تماما لعواطف الشاعر التي أودعها النص، وبذلك يكون سرّ تأثير النص الشعري في المتلقي هو ما يحمله من عواطف صاحبه.[2]

ثالثا: البحث عن علاقة النص بمبدعه، حيث قرر أنه لا بد من الاهتمام بجزئيات حياة الشاعر جميعا، لأن هذه الأخيرة تضع إبداع الشاعر وتعطيه لونها الخاص.

1- إبراهيم اليازجي، الشعر، مجلة ضياء، مج2، القاهرة، 1899، ص65.

2- ينظر: مصطفى لطفي المنفلوطي، مختارات المنفلوطي، دار ابن حزم، لقاهرة، 2017، ط1، ص196.

1- العقاد والاتجاه النفسي

حاول **العقاد** منذ البداية أن يربط بين عناصر التجربة النقدية الثلاثة (الشاعر، النص، المتلقي) مع تركيزه على شخصية الشاعر، فالشعر عنده يمثل "قناعة توليد العواطف بواسطة الكلام، والشاعر هو كل عارف بأساليب توليدها بهذه الواسطة، يستخدم الألفاظ والقوالب والاستعارات التي تبعث في نفس القارئ ما يقوم بخاطره من الصور الذهنية".[1]

لقد حاول **العقاد** من خلال هذا القول أن يوضح الرابط النفسي الذي يصل بين عناصر التجربة الإبداعية، فالقصيدة عبارة عن مجموعة العواطف والمشاعر، والشاعر هو من يمتلك القدرة على إخراج هذه العواطف من حيز الكتمان إلى حيّز الوجود. وأن سرّ تأثير الشعر في المتلقي يرجع إلى إثارة أحاسيسه وعواطفه التي هي القدر المشترك بين الشاعر والمتلقي ويمثل **العقاد** نموذج النقاد الذين اهتموا بدراسة شخصيات الشعراء من خلال أشعارهم وربطوا بين الشاعر ونتاجه، بل وجعلوا دلالة القصيدة تنطبق على نفسية مبدعها ومعيارا للحكم على شاعرية شاعرها.

2- ابن الرومي في مرآة العقاد

لابن الرومي تراث شعري بالغ الضخامة، وله شهرة واسعة أحدثها **العقاد** بعد أن التفت إليه وعرّف القارئ العربي به أكثر من خلال تبئير إبداعه في المناحي النفسية التي جلاها **العقاد**. ويعد هذا الناقد من الرواد الذين أرسوا بكتاباتهم مبادئ المنهج النفسي في النقد العربي الحديث، وهو صاحب الرأي النقدي المدوي الذي يقول فيه: "إن الشاعر الذي لا يعرف من شعره لا يستحق أن يعرف ولو كانت له عشرات الدواوين".[2]

1- عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، مصر، 1954، ص263.

2- ربيع عبد العزيز، ابن الرومي في مرآة العقاد، ضياء للمؤتمرات والدراسات والأبحاث، ص6.

ومن هذا المنطلق أخضع **ابن الرومي** لمبادئ المنهج النفسي في النقد، ومضى يتقصى حياته ويبحث عن دقائقها في شعره.

ربط **العقاد** الصورة الشعرية السيكولوجية باليقظة الحسية، واليقظة الباطنية ورأى أن التمازج بينهما يشكّل صورة شعرية مشخصة، إذ أن التشخيص يحتاج إلى عملية الحس لكي تتم وظيفته الشعورية بالإضافة إلى سعة الشعور ودقته. والتشخيص نوعان: تشخيص شعوري، وتشخيص لفظي، وقد استدل العقاد على ما ذهب إليه بشأن الصورة المشخصة والذي يعدّ نموذجا من شعر **ابن الرومي** بما قاله في هذه الأبيات:

إذا ارتقت شمس الأصيل ونفضت *** على الأفق الغربي ورسا مذعذعا

وودعت الدنيا لتقضي نحبها *** وشول باقي عمرها فتشعشعا

ولاحظت النوار وهي مريضة *** وقد وضعت حدا إلى الأرض أضرعا

كما لاحظت عواده وعين مدنف *** توجع أوصابه ما توجعا

وظلت عيون النور تخضل بالندى *** كما أغروا ورقت عين الشجي لتدمعى

يراعينها صورا إليها روانيا *** ويلحظن ألحاظا من الشجو خشعا[1]

هذا النموذج هو ضرب من التشخيص الشعوري الذي مثله **ابن الرومي**، وقد وفق العقاد في التأكيد على هذه الصورة وفي هذا النموذج.

يرى **العقاد** أن **ابن الرومي** لاذع الهجاء لإحساسه بضآلة الشأن واختلال الأعصاب، بحيث كان إقذاعه في الهجاء بمنزلة السيف الذي يشهره في وجه أعدائه، والذي يثني به سلفا من يفكر في إيذائه، ومنها أيضا أن **ابن الرومي** كان شديد التطيّر وأن الجناس في شعره مرتبط أقوى الارتباط بتطيره، فإذا

1- عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 1984، ص236.

لم يكن متطيرا فلا جناس؛ وكان يحكم قصائده إحكاما يتعذر معه حذف بيت من القصيدة أو زحزحة بيت عن موضعه، كل ذلك ربطه العقاد بالعقلية الرومية التي تحسن التقصي وإحكام البناء على نحو لم تستطعه عقليات الشعراء العرب الخلص.[1]

أرجع **العقاد** تشاؤم **ابن الرومي** إلى اختلال في أعصابه، وسخريته إلى خصائصه الجسدية، كما ردّ عبقريته إلى أصوله اليونانية وإلى الطيرة التي استحكمت به فما كان يشوب حياته من نقص هو تكوينه الجسدي، وطيرته التي لم يشف منها فكانت سببا في انحرافه النفسي، وقد أثار هذا السخط كثير من الأدباء ممن تعاطفوا مع ابن الرومي ورأوا أن الدارسين لم يعطوه حقه وقدره معا.

يقول **زين الدين المختاري**: "...ومهما يكن من أمر فإن العقاد أدرك في النصف الأول من هذا القرن أن للتعبير بالصورة بعدا نفسيا يتجاوز رتابة التطبيق الآلي للمشكل البلاغي القديم إلى الكشف عن شخصية الشاعر ونفسيته، وذلك من خلال صور شعرية تمتزج فيها اليقظة الحسية باليقظة الباطنة، وتضم فيضا هائلا من العناصر النفسية والجمالية، كالشعور والتأمل والخيال وتداعي الخواطر واللون والشكل والحركة.. وكان ابن الرومي نموذجا بصوره الشعرية المشخصة".[2]

ولا غرابة في هذا النزوع النفسي، فالناقد يفضل مدرسة النقد السيكولوجي على سائر المدارس الأخرى، لأنها الأقرب إلى رأيه، تتيح له تلمس الأسرار النفسية في التجربة الشعورية وتمكنه في الوقت نفسه من إدراك الفوارق السيكولوجية بين شعراء عدّة يعيشون في مجتمع واحد وزمن واحد، وهو مع تفضيله هذه المدرسة يصرح بأنه لم يكن يوما من أشياع مدرسة فرويد وتلاميذه في الدراسات النفسية.

1- ينظر: عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، ص237.

2- زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي –سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد – منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1998، ص84.

في الختام نصل إلى نتيجة مفادها أن اهتمام **العقاد** بشخصية المبدع جعله يحتل مرتبة السبق في النقد والتحليل النفسي العربي، وإذا كان **العقاد** قد استفاد كثيرا من بحوث علم النفس في دراساته النفسية لشخصية الشعراء في المرحلة الأولى، فإنه في المرحلة الثانية اتجه إلى مدرسة التحليل النفسي، ليقرر بأن الشعراء ينثرون أمراضهم وعقدهم في أشعارهم.

عاشرا- الوعي بالمنهج

يسير الأدب وعلم النفس في طريق واحد، فكل حديث عن مفهوم من مفاهيم الأدب كالمؤلف، أو نلص، أو الكتابة، أو القارئ... لابد أن يترافق مع الحديث عن التركيبة النفسية لكل من الكاتب أو المكتوب، أو القارئ، ولقد بقيت عمليات الإبداع الأدنى تتخبط في تفسيرات غامضة زادت من تشويش صورة الإبداع وعدم وضوح هذه الظاهرة المتميزة، ولكن الأمر اختلف مع ولادة علم النفس الذي قدم كشوفات علمية على جانب كبير من الأهمية، وفسر العبقرية على أساس انفعالات ذكية منظمة يتميز صاحبها بقدر أكبر على عمليات التركيب، والتحليل، والربط والتنظيم من غيره من بني البشر.

ذهب البعض إلى أن النقد برمته قد قام على أسس نفسية منذ كتاب **أرسطو** (فن الشعر) وما تضمنه من أفكار عن التطهير؛ لأي عن المكبوتات والأثر النفسي الذي يتركه الشعر في المتلقي، ويقول إبراهيم فضل الله: "ومهما كان موقفنا من تلك الآراء، إلا أن الأمر الذي لا ريب فيه هو أن علم النفس الحديث قد قدم قراءات جديدة للأدب، استطاعت هذه القراءات أن تجلب إليها مؤيدين، الأمر الذي مكن التحليل النفسي الأدبي من أن يأخذ لنفسه مكانا مرموقا على حساب النقد الأدبي".[1]

ما يهمنا هنا هو كيف تعامل الناقد وقبله المحلل النفسي مع النص الأدبي في ظل هذه المعطيات؛ معطيات التحليل النفسي، وكيف كانت تطبيقاتهم، وأو بالأحرى ما مدى تحكمهم في آليات المنهج المتبع (التحليل النفسي).

1- أزمة المنهج في النقد الأدبي

يرتبط مفهوم المنهج بالطريقة المتبعة للوصول إلى حقائق الظواهر المختلفة، وفق تنظيم صحيح لجملة من القواعد والأفكار، واشتدت الحاجة إلى هذه الروح المنهجية بعد النهضة الأوربية التي شهدت في ميدان الدرس الأدبي نشأة مناهج نقدية متعددة كانت تستهدف المقاربة العلمية للظاهرة

1- إبراهيم فضل الله، علم النفس الأدبي، ص87.

الأدبية، دون أن يعنى ذلك أن الذاكرة الثقافية العربية لا تعرف في تاريخها اعتماد المنهجية العلمية في البحث عن الحقيقة بمختلف تجلياتها، بل إن توفر الثقافة العربية على مرجعية قوية في مجالا الاعتماد على التفكير المنهجي، أتاح للنقاد والدارسين والمفكرين العرب المعاصرين ملاحقة الثورة المنهجية التي عرفتها الثقافة الغربية، والاستعانة بها في القراءة الأدبية في لأفق لإيجاد حل للأزمة المنهجية التي تعرفها دراسة الأدب العربي.[1]

يتضح أن المنهج علم له وظيفة معينة هي وضع الخطة، والكشف عن الحقيقة، ومن دون هذا التصور تبقى الحقيقة مجهولة، والمعرفة عقيمة، ومن أجل ذلك كانت للمنهج خطورته في الدراسة العلمية، والتفكير الفعلي، فهو يوجه الباحث إلى ما ينبغي اتخاذه من خطوات، ويرسم له خطة الانتقال من جزئية إلى أخرى تليها... فالمنهج الخاطئ يؤدي إلى مناهج خاطئة.[2]

ننطلق من هذه النتيجة –المنهج الخاطئ يؤدي إلى نتائج خاطئة- والتي لمحناها في النقد الأدبي العربي وتحديدا أثناء تعاملهم مع المنهج النفسي، فأغلب تلك الدراسات وفي مجملها بقيت تتراوح بين التعريف بعلم النفس العام وبين المنهج النفسي التحليلي، أو تعمل على القيام بمحاولات لتحليل التطبيق النفسي، بما يتيح القراءة السريرية القائمة على استنساخ قيمة نقدية تربط بين المفاهيم التي تسعى للبحث عن حقيقة الإبداع وعلاقته بالأمراض النفسية أو على اعتبار أن المبدع هو المادة الأساسية للدراسة، كما أن كل اهتمامها تركز على النصوص الشعرية، وكل الخلاصات المتوصل إليها تصب في حقل الكشف عن نفسية الأديب والمبدع انطلاقا من إنتاجه. أما الدراسات النقدية للنصوص السردية العربية من وجهة نظر نفسية عرفت تجليات المراحل المختلفة للمقاربات النفسية على يد البحث **جورج طرابيشي**، الذي عبر من خلال مشواره النقدي على تتبع واع بآليات المنهج

1- إبراهيم نادن، الوعي بإشكالية المنهج في الدراسات النقدية العربية المعاصرة، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العدد 37، ص89.

2- محمد علي عبد الكريم، فصول في علم اللغة العام، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ص70.

ومرجعياته النظرية، وجهازه المفاهيمي والمصطلحي، وسنحاول الاطلاع على منهج الناقد، وكيف عدّه الناقد الاستثناء الوحيد في الساحة العربية الذي أحسن استيعاب مقولات التحليل النفسي.

2- جورج طرابيشي وعي المنهج والمصطلح

تعد تجربة **جورج طرابيشي** متميزة، إذ يحكمها وعي منهجي نقدي يكيف المنهج وفق ما تقتضيه طبيعة النص المعالج، والمصطلح على المنجز النقدي **لطرابيشي** يكتشف أصالة مقارباته النقدية المطبقة على نصوص سردية مختلفة، وقد ألف في هذا المسار عددا كبيرا من المؤلفات أهمها: لعبة الحلم والواقع دراسة في أدب توفيق الحكيم 1972 (الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية 1973، شرق غرب رجولة وأنوثة 1977، الأدب من الداخل 1982، الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية 1983، أنثى ضد الأنوثة، دراسة في أدب نوال السعداوي 1984، الروائي وبطله مقاربة اللاشعور في الرواية العربية 1995م).

تتميز هذه المؤلفات في مجملها، بالتركيز على المقاربة النفسية للنصوص السردية عموما والروائية خصوصا، وقد أدت هذه الكثافة في الدراسات في الدراسات المنجزة، إلى تبلور مسارات متعددة طبعت الأسس المنهجية للناقد، وجعلت دراساته تتباين في مقارباتها بين الحين والآخر.[1]

بدأ **جورج طرابيشي** ناقدا أيديولوجيا ماركسا في كتبه النقدية الأولى خلال عقد السبعينات، وأراد أن يدعم اتجاهه الإيديولوجي الماركسي بالاستفادة بالتحليل النفسي، فقد انتشرت خلال الستينات على وجه الخصوص تيارات فكرية ماركسية وفرويدية ووجودية، وأدغم بعض المفكرين والمبدعين الفرويدية مع النزعة القومية، كما هو الحال في شغل **مطاع صفدي** الروائي والفكري حتى نهاية السبعينات وأصدر **جورج طرابيشي** أعماله والتي تبنى فيها مناهج مختلفة نمت من وعي منهجي تعدى فيها السطحية المنهجية، وسنعرض لأهم مؤلفاته:

1- ينظر: عمر عيلان، إستراتيجيات النقد الأدبي العربي من التحليل النفسي إلى النقد النفسي، فعاليات الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعار، جامعة خنشلة، أيام 03-05 ماي 2007، منشورات جامعة خنشلة، 2009، ص25.

أ- الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية:[1] يندرج هذا الكتاب ضمن المؤلفات النقدية التي استثمرت المنهج الموضوعاتي، ولذلك أدرجها **حميد لحميداني** ضمن كتابه (سحر الموضوع، الذي هو مخصص للموضوعاتية.

ب- شرق وغرب رجولة وأنوثة:[2] يعطي هذا الكتاب صورة عن محدودية المنهج النفسي في التعامل مع النصوص الأدبية (مرحلة التحليل النفسي) فالكاتب يتمتع بثقافة واسعة تتيح له أن يحاور نصوصا مختلفة، بعيدا عن الاختصاص المغلقة والأكاديمية الفقيرة، كما أنه ملم بتعاليم فرويد بعد أن ترجم له كتبا كثيرة، وإضافة إلى هذين العنصرين، فهناك المسافة التي يضعها **طرابيشي** بين تصوره الذاتي وتعاليم الرائد الذي ترجم أعماله، ذلك أنه يرى "أن علم النفس التحليلي يكرس على نحو منقطع النظير ثنائية الرجولة-الأنوثة، ففي مضمار الأمراض النفسية، والانحرافات الجنسية تذهب الفرويدية إلى أن السادية من حيث أنها فعل انتصار للمبدأ المذكر في الإنسان، وإلى أن المازوخية، من حيث أنها انفعال انتصار للمبدأ المؤنث"؛[3] بمعنى أن التحليل النفسي يساعد في فهم الواقع الجنسي غير المتكافئ، ومهمة التحليل السوسيولوجي تفسيره.

3- الأدب من الداخل:[4] يعتقد **طرابيشي** أن جميع المناهج يجب أن توظف لفهم الأثر الأدبي، ويرتبها في الشكل الآتي: التحليل النفسي، المنهج المادي التاريخي، المنهج البنيوي، المنهج الجمالي الذوقي، والأولوية فيها للتحليل النفسي، ويشترط الكاتب أن تكون للناقد رؤية ناظمة شمولية هي الرؤية الإيديولوجية، وهذا يعني أن كل تحليل بنيوي أو تأويل فرويدي أو تذوق جمالي يخضع في النهاية للرؤية الإيديولوجية للناقد.

1- جورج طرابيشي، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، دار الطليعة، بيروت، ط4، 1988.

2- جورج طرابيشي شرق وغرب رجولة وأنوثة، دار الطليعة، بيروت، ط4، 1994.

3- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدارالبيضاء، ط12، 1999، ص111.

4- جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1981.

4- رمزية المرأة في الرواية العربية:[1] في هذا الكتاب إشارة واضحة لأهمية التحليل النفسي في إغناء دراسة الأعمال الفنية، أما تطبيق التحليل النفسي على العمل الفني فيبدو لنا على العكس منهج إغناء، وهكذا أضحت الدراسة النفسية هي التي تفسر الظاهرة الاجتماعية، وليس العكس كما هو توجه كتاب (شرق وغرب رجولة وأنوثة).

5- عقدة أوديب في الرواية العربية:[2] وفي هذا الكتاب يلتزم الكاتب باتخاذ التحليل النفسي الفرويدي أداة للنقد، معتمدا على الجهاز النفسي الفرويدي وعلى مقولات **أدلر** (مركب النقص).

6- الرجولة وأيديولوجيا لرجولة في الرواية العربية:[3] يمثل هذا الكتاب حلقة ثانية في طريق إنجاز مشروع بدأ بكتاب (عقدة أوديب في الرواية العربية)، حيث أصبح التحليل النفسي أمرا أساسيا لا جدال فيه، إلا أنه ليس المنته، لأن المنتهى كامن في الإيديولوجيا، لأن كل أيديولوجيا –حسب اعتقاده- لها معيناتها على صعيد البنية التحتية النفسية، وعليه اصبح الواقع كأيديولوجيا يفسر هو بدوره بالعقد النفسية.

7- ازدواجية العقل –دراسة تحليلية لكتابات حسن حنفي: حلل **جورج طرابيشي** أعمال **حسن حنفي** من وجهة نفسية، يقول في كتابه "إن السؤال الذي لابد أن يطرح نفسه، ونحن على مشارف نهاية رحلتنا الطويلة هذه مع من لن نتردد في أن نسميه كبير خيميائي (وحدة الأضداد) هو: إذا كان فكر حسن حنفي منسوجا، لحمة وسدى، من التناقض، وإذا كانت رقصة متناقضات هذا الفكر تتحدد بإيقاعين متناوبين، هدائي وترميمي، تعظيمي ونقدي، فأي الإيقاعين هو السابق وأيهما اللاحق؟".[4]

1- جورج طرابيشي، رمزية المرأة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1983.

2- جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1987.

3- جورج طرابيشي، الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، 1983.

4- جورج طرابيشي، ازدواجية العقل، المرض بالغرب 21، دار بترا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005، ص299.

من خلال ما سبق يتضح لنا اقتراب آراء جورج طرابيشي من آرا فريد، وانتهى مشروعه إلى تفسير الواقعة النفسية للواقعة الإيديولوجية والواقعة السوسيولوجية، وعليه يكون الأديب الناقد جورج طرابيشي أهم من استوعب مقولات التحليل النفسي في الوطن العربي.

حادي عشر- حسن المودن –وعي منهجي أم حرفية منهجية

ينهض التحليل النفسي على سلسلة أساسية يقع على عاتق الفلسفة نقاشها، وإن تكن نتائجها تبرز قيمتها، فما يسمى بالنفسية يعرف عنه شيآن:

أولا: العضو البدني لهذه الفلسفة، مسرح عملها؛ أي المخ أو الجهاز العصبي.

ثانيا: أفعالنا الشعورية التي لنا بها معرفة مباشرة، والتي ليس لأي وصف أن تزيدنا بها علما، أما كل ما يقع بين هذين القطبين، فيبقى مجهولا علنيا وإن يكن بينهما ارتباطا ما. فليس من شأنه أن يمدنا بأكثر من تحديد دقيق لموضع السيروروات الشعورية، من غير أن يتيح لنا فهمها.

تتصل الحياة النفسية بالحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، وبكل المجالات التي يسجل فيها الإنسان حضوره، ويعلن في ذات الوقت عن مجموعة من الأعراض والاضطرابات التي تعترضه، وهو لا يدرك منشأها، ولهذا السبب وغيره ظهر اسم **سيغموند فرويد** الذي ارتبط اسمه مباشرة بالتحليل النفسي، باعتباره وسيلة لعلاج الأمراض العصابية، وتعتبر السيكولوجيا الفرويدية من أعقد النظريات، وقد تداخلت مبادئها، ومن ثم فمن الصعب أن تفهم دون العودة إلى ملابسات تطورها، خاص وأنها تعتمد على فكرتي الكبت والطفولة الجنسية.

طبق **فرويد** نظريته النفسية على الفن وتحديدا الأدباء المبدعين، باعتبار الفن "هو المضمار الوحيد الذي بقيت فيه كلية قدرة الأفكار قائمة إلى يومنا هذا، وفي الفن وحده يتفقه للإنسان الذي تقض الرغائب مضجعه أن يفعل شيئا يشبه الإشباع، وبفضل الوهم الفني تؤتى هذه اللعبة المفاعيل الوجدانية عينها التي كانت ستأتي فيما لو كان الأمر حقيقيا".[1]

ومن النقاد والأدباء من قام بدراسة شخصيات أو نتاج أدباء وفنانين كبار مثل **شكسبير**، أو **بيتهوفن**، أو **دوستويفسكي** وغيرهم، (وما أسطورة الملك أوديب، الذي يقتل أباه ويتزوج أمه إلا ظاهرة

1- إبراهيم فضل الله، علم النفس الأدبي مع نصوص تطبيقية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011، ص09.

لم يطرأ عليها تعديل كبير وفي صميم مأساة هاملت لشكسبير، تتكرر الفكرة عينها، فكرة عقد علاقة بمجرم، ولكن على نحو أفضل تنكيرا)،[1] وقد استفاد الناقد والباحث العربي من معطيات هذه المناهج في تحليل ظاهر الإبداع العربي، فقام **مصطفى سويف** بدراسة الشعر في أطروحته للدكتوراه "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة"، ودراسة "**المعري للعقاد**، كما لا تعدم جهود النقاد المعاصرين في هذا المجال، فقد وصل التأثير إلى العراق بظهور دراسات **قاسم حسين صالح** حول الفنان **جواد سليم**، ورسالة **نجم عبد حيدر** الموسومة بالأسس السيكولوجية للإبداع في العمل الفني، وفي لبنان بظهور دراسة كل من **إبراهيم فضل الله** في علم النفس الأدبي (مع نصوص تطبيقية)، وكذلك **جان نعوم طنوس** في التحليل النفسي لحكايات الأطفال الشعبية، وفي الجزائر برزت **عائشة بنت المعمورة** كمحللة في كتابها "دراسات سيكولوجية" معتمدة التحليل النفسي كإجراء للغوص في لا شعور البطل في الرواية الجزائرية، أما في المغرب فيظهر الناقد الأدبي **حسن المودن** في الطليعة لاهتمامه الواضح بهذا المنهج مستعينا بأطروحات **فرويد** كبداية لتأسيس منهج خاص به؛ ويظهر ذلك في كتاباته ومقالاته حول هذا الموضوع.

حسن المودن –وعي منهجي أم حرفي منهجية

تبرز قيمة هذه الدراسة في إبراز المنهج الذي اتبعه **حسن المودن** في كتاباته، فهو ناقد مغربي عرف بإصداراته المختلف، ففي مجال دراستنا هذه، له عدة أعمال أدبية من بينها:

- لا وعي النص في روايات الطيب صالح، قراءة من منظور التحليل النفسي.

- الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي.

أما المقالات فهي:

1- سيغموند فرويد، خمس دروس في التحليل النفسي، ترجمة: جورج طرابيشي، طار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1979، ص56.

- الرواية العائلية في روايات نجيب محفوظ

- عقدة الأخوة أولى من عقدة أوديب، قراءة نفسانية في قصة النبي يوسف وقد نشرها في مجلة **تبيين** للدراسات الفكرية والثقافية.

تمثل دراسات **حسن المودن** امتدادا واعيا وممنهجا لمسار الناقد السوري **جورج طرابيشي**، الذي أدخل في بداية الثمانينات والتسعينات، تعديلا هاما وجوهريا على منهج التحليل النفسي، وفاجأ الأوساط النقدية بكتابين أساسيين، تناول فيهما بالدراسة النفسية عددا كبيرا من الأدباء، حيث يستغني تماما عن المنهج السابق الذي طبع فيه كتبه التي عولت على المنهج الفرويدي بكل مقوماته، ليعلن عن منهج أكثر دقة، وأكثر التزاما بالنص الأدبي، خاصة وأن النظرية النقدية السائدة قبل بلوغه هذه المرحلة، كانت تتعامل مع النص من فوق، ومن تحت، ومن الأمام ومن الخلف، ولكنها لا تنفذ إلى داخله، وإنما تكتفي بما هو ظاهر.

وفي 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"،[1] و"الروائي وبطله -مقاربة اللاشعور في الرواية العربية"،[2] وهذان المشروعان هما اللذان أسس من خلالهما 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 تقريرية.

1- جورج طرابيشي، الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1983، ص01.

2- جورج طرابيشي، الروائي وبطله –مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص02.

1- المودن ومرحلة النقد النفسي

يمثل النقد النفسي كما جاء به **شارل مورون** المنهج الجديد الذي ضمنه الناقد مشروعه النقدي الجديد، والذي يتسم بالموضوعية، التي تنصف العمل الأدبي، والأديب معا؛ وهذا المنحى يقترب كثيرا من دراسة **سيغموند فرويد** لقصة "غراديفا" **لينسن**، فهي الاستثناء الوحيد في أعمال **فرويد** التي انطلقت من النص الأدبي ووصلت إليه من غير إقحام للحياة الطفلية أو الجنسية للمؤلف، إذ اعتبرها النقاد تحليلا أدبيا دقيقا يبتدئ بالنص وينتهي إليه، وليس فيه إطلاقا انتقال إلى دراسة شخصية الكاتب، فهي تقوم بذلك في نطاق الحالة المرضية التي تعانيها الشخصية الروائية، وليس شخص الكاتب.

2- مستويات التحليل النصي

إن الاهتمام بالبنية الداخلية للنص –من قبل **فرويد**- هو الذي جعل هذا النوع من التحليل يمثل نقلة واعية في مثل هذه الدراسات، وهذا ما أعطى قصة "غراديفا" طابعا خاصا مكنتها من إدماجها ضمن الدراسات النقدية المحايثة، من هنا تأتي مشروعية انتسابها إلى حقل النقد الروائي.

هذا المسار هو بالتحديد، الذي عن به **حسن المودن** في مؤلفاته، مقالاته التي تحمل هذا الطابع، مع أنه كان في البداية لا يستند في تحليله إلى النقد النفسي بكل حيثياته، وإنما كانت فيه بعض الممارسات التحليلية الفرويدية، التي تتقصى في بعض الأوقات حياة الأديب، وتفحمها في الحكم على النص الأدبي، إضافة إلى أنه كثيرا من الأحيان ما يستخدم مصطلح التحليل النفسي" عوض النقد النفسي، -والفرق بينهما كبير- بالرغم من أن الإجراء يتضمن آليات النقد النفسي وليس التحليل النفسي (أي عدم الدقة في ضبط المصطلح).

3- الدراسة المحايثة

إن التصور الذي طالعنا به الناقد، يؤكد على الطابع المحايث للدراسة، وبالتالي فهو تأكيد مباشر على أن **حسن المودن** تبنى نزعة مغايرة شق من خلالها طريقه لمسار جديد في النقد النفسي الذي يبحث في الأبعاد السيكولوجية للنص الروائي، ويعمل على إضفاء نوع من الحرية والتنوع التحليلي الذي يتم استنباطه من سيرورة الخطاب الروائي، كما أن الابتعاد عن النظرة الإكلينيكية السريرية، يمنح للناقد مجالا واسعا لتحليل الأبعاد النفسية المكونة لعالمه الداخلي المكثف والمتشابك.

قدم **المودن** بين يدي القراء كتابه الموسوم بـ"الرواية والتحليل النصي –قراءات من منظور التحليل النفسي"، ليثبت أن القراءة النفسية واحدة من القراءات النقدية التي استهدفت قراءة النص الأدبي، وهي تنطلق من منهج نقدي نفسي متقن، وذلك في استخدام الأدوات المناسبة من أجل الوصول إلى الغاية المرجوة من النص، وهذا المسعى يسير باتجاه تخليص النقد من الاستيهامات التي يؤسسها التحليل النفسي الفرويدي، "عبر تجاوز المقولات التقليدية التي تحبس النص في ذكرى الطفولة".[1]

4- الناقد العربي ووضوح الرؤيا المنهجية في النظرية والممارسة

يقول الناقد المغربي **محمد معتصم** أن **حسن المودن** ينتمي إلى جيل من النقاد عاهد نفسه على العمل على دراسة الأدب العربي من منظور مغاير، والتعريف والإبداع المغربي واكتشاف مثاراته، وهو ما نجده في كتبه، ومنها الكتاب الجديد الذي اجتمع حوله الكثير من النقاد، الموسوم بـ"الرواية والتحليل النصي –قراءات من منظور التحليل النفسي"، وقد قدم **محمد معتصم** الناقد مبرزا دوره الفاعل والنشيط في تطوير المدونة النقدية المغاربية الجديدة، بدراسات وكتب قيمة، تنظر إلى العمل الأدبي والنقد الأدبي كذلك من منظور حداثي متجدد، لا يقف عند ما هو سائد.

1- عمرو عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص13.

يشكل الكتاب كما يقول **حسن المودن** المحطة الثالثة في مشروعه النقدي، بعد ترجمة كتاب **جان بليمان نويل** "التحليل النفسي للأدب"، وكتاب "الكتابة والتحول"، ثم كتاب "لاوعي النص في روايات الطيب صالح"، مستعينا في هذا الأخير بمنهج **جان بليمان نويل** الذي يرى أن "الأدب والتحليل النفسي يفهمان مقاصد الإنسان في حياته اليومية كما في قدره التاريخي، وأكثر عمقا"،[1] وبالتالي فاللاوعي مشروط في ثنايا النص الأدبي، ويتعذر على القارئ فهمه ما لم يأخذ بعين الاعتبار، مسار التحليل النفسي باعتباره مجهودا يسعى إلى خلق مطابقة وتمفصل بين نظرية اللاشعور ونظرية الجنسية ونظرية الذات المتكلمة أو الكاتبة.

5- اكتشاف النصوص والإنصات لها

محاور الدراسة النفسية[2]

يتألف الكتاب الجديد من مدخل نظري وقسمين تطبيقيين، القسم الأول يتناول موضوعات الأدب الروائي العربي المعاصر، والثاني يدرس أهم أساليب وأشكال التحليل النفسي للشخصيات التخييلية في الرواية العربية، ويضيف الناقد "وفي هذا الكتاب نواصل تجريب منهج نفسي يتميز عن النقد النفسي التقليدي في مقاصده وإجراءاته المنهجي، ويتعلق الأمر بمنهج التحليل النصي الذي يفتح الطريق ليصبح النص الأدبي هو بؤرة التحليل دون إقصاء كلي للكاتب أو القارئ أو السياق..."[3].

لاوعي البطل ولاوعي النص أو التحول من الروائي إلى الراوي

من خلال ما سبق، وانطلاقا من الأطروحات التي قدمها **جان بليمان نويل**، عكف **حسن المودن** على تحليل مجموعة من الروايات، فقد ضم الكتاب دراسات نظرية وتطبيقية، من خلال مقاربة

1- جان بليمان نويل، التحليل النفسي والأدب، ترجمة: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، ، 1997، ص10.

2- حسن المودن، الرواية والتحليل النصي –قراءات من منظور التحليل النفسي، ط1،الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2009، ص07.

3- محمد معتصم، تقديم كتاب الرواية والتحليل النصي، أمسية ثقافية، 07 شتنبر.

مجموعة من القضايا التي عالجتها تلك النصوص مثل: الكتابة والألم، الكتابة واللامعقول، الكتابة والصحراء، الكتابة وعودة المكبوت، الكتابة والسفر الكتابة والمرأة؛ فضلا عن قضايا نظري مثل: المونولوج الداخلي، المونولوج المسرود ومحكي الأنشطة النفسية غير اللفظي، وذلك من خلال نصوص **محمد برادة، مجيد طوبيا، إبراهيم الكوتي، عبد الحي مودن، أحمد الكبيري، جمال بوطيب، الطيب صالح، ومبارك ربيع ويوسف العقيد**.

فتحت تطبيقات **جان بليمان نويل** للناقد الطريق ليصبح النص الأدبي بؤرة التحليل باعتباره يتوفر على لاوعي يخصصه ويكشف جوانب من المسكوت عنه وسط سياقات إنتاجه ورغائب واستيهامات مبدعه ومتلقيه، وهذا المقترح المنهجي الذي أسهم **بلميان نويل** في بلورته، حقق إنجازين هامين على الأقل.[1]

1- خلص النقد النفسي الأدبي من القيود التي كانت تحول النص إلى ذات مطابقة لذات الكاتب؛ أي أن الهدف الأسمى بالنسبة للناقد هو التوجه نحو النقد التطبيقي الذي يجعل النص الأدبي بؤرة الاشتغال والتحليل، بخلاف الدراسات النفسية التقليدية، التي تبحث عن عقدة مستندة إلى معطيات شخصية لا صلة لها بجوهر العمل الأدبي، وهي دراسات لا تفيدنا بشيء بل تقضي على النص الأدبي، ولا تساعدنا على الاقتراب أفضل من إشكالية الكتابة.

2- أبرز أهمية العناصر المكونة للنص الإبداعي، إذ يرى أن قيمة هذا المقترح المنهجي تكمن في كونه يسمح بإبراز العناصر المختلفة التي تكون النص الروائي من موضوعات وأشكال وتقنيات وأساليب وأخيلة ولغات وعلائق سيميائية تصب في لا وعي، هو بمثابة شريحة من نص أوسع هو لاوعي جماعي،

1- عبد النبي ذاكر، قضايا التحليل النفسي للأدب في النقد ونقد النقد بالمغرب، الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر، المركز الجامعي خنشلة، الجزائر، 03-05 ماي 2008، ص199.

يجعل من الكتابة فضاء تخييليا يشرع نوافذه على المناطق الملتبسة التي تحق مشاعر وتجارب الذات (الكاتبة والقارئ) في علم يمور بالتحولات والارتجاجات العنيفة.[1]

تعامل **حسن المودن** أيضا مع مجموعة من النصوص التي تجسد ما يعرف في التحليل النفسي بالرواية العائلية، فكانت الانطلاقة من رواية "المنبوذ" للكاتب السعودي المعاصر **عبد الله زايد**، وكذلك رواية "أفراح القبة" **لنجيب محفوظ**، والرواية العائلية مصطلح نفساني وضعه **سيغموند فرويد** في نص أصدره سنة 1909 تحت عنوان "رواية العصابيين العائلية"، وتعتبر **مارت روبير** أول من وظف هذا المصطلح في قراءة النص الأدبي، والرواية أساسا، في كتابها الصادر سنة 1972 تحت عنوان "رواية الأصول وأصول الرواية"، وبالتحديد في حديثها عن "العمر رواية".[2]

تبد الرواية مع بدايات الشعور، وتنجز على مرحلتين لا تفصل بينهما حدود، 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،[3] فيجد أن القوة بجانب الأب الذي يرمز للقوة والسلطة أيضا، في حين تكون الأم في الجانب الذي لا يقوى فيه على انتزاع منزلة الأب، فيتعاطف معها وينشأ الإحساس بضرورة احتلال مكان الأب، وهو ما يستدل عليه **فرويد** عندما يقول أن الطفل تتملكه رغب في قتل أبيه وامتلاك أمه.

من هذا المنطلق رأى الناقد **حسن المودن** أن **مارت روبير** تصنف الأدب إلى صنفين: أدب "العالم العائلي المعثور عليه"، وأدب "مواجهة العالم العائلي المعيش"، ولا شيء يمنع الأدب السردي –يضيف

1- حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، ص220.

2- مارت روبير، رواية الأصول وأصول الرواية –الرواية والتحليل النفسي، ترجمة: وجيه أسعد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987، ص12.

3- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص94.

الناقد- في افتراضي من انتهاك هذا التصنيف، وذلك بأن يتركب نص سردي ما، وبطرقه الخاصة، من المكانين معا.[1]

حلل الناقد الرواية متقصيا خطوات المنهج، وبدقة كبيرة حلل أطراف الصراع في النص، والذي يرى فيه أن المنبوذ يجد نفسه مرغما على الانفصال عن عالمه العائلي الأصلي فهو لم يختر يوما الابتعاد عن عائلته، قدر ما يجد نفسه مجبرا على الرحيل والهجرة بعيدا.[2]

تكلم الناقد أيضا على الرواية العائلية في أعمال **نجيب محفوظ**، إذ يقول "ونفترض أن ما يؤكد أهمية العنصر العائلي في الرواية العربية الحديثة والمعاصرة هو روايات من وصفه بعض النقاد ببلزاك الرواية العربية: نجيب محفوظ، وذلك لأن أغلب رواياته، إن لم يكن كلها هي روايات تؤدي فيها عنصر العائلة دورا مركزيا".[3]

"أفراح القبة" هي الرواية التي اختارها الناقد من أعمال **نجيب محفوظ** لتأكيده على أنها تتميز بخصائص جديدة، إن على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون، وقد اختزلها في ما يلي:

1- نحن أمام رواية تريد أن تقول "الرواية العائلية" من خلال جنسين أدبيين داخل الكتاب الواحد: الرواية والمسرح، كأنما الرواية العائلية لا يمكن أن تقال إلا من خلال أجناس متعددة، أو من خلال محكي عابر للأجناس.

2- هل يمكننا أن نخلص إلى أن "الرواية العائلية" في الكتابة الروائية العربية الحديثة، وروايات **نجيب محفوظ** بالأخص، وإن عرفت تحولا على مستوى الشكل الفني، فقد بقيت تتأرجح، على مستوى المضمون، بين حكايتين عائليتين: حكاية مواجهة العالم العائلي الواقعي المعيش، وحكاية البحث عن عالم عائلي متخيل أسمى وأنبل، فلا هي عرفت كيف تتحرر من الأول، ولا هي عرفت كيف تؤسس

1- حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، ص208.
2- المرجع نفسه، ص209.
3- زهور كرام ومحمد بركات، نجيب محفوظ والنقد المعرفي، منشورات دار الأمان، الرباط، 2013، ص138.

الثاني، أليست هذه حكايتنا جميعا، نحن أبناء وبنات العرب في العصر الراهن؟[1] وهو ما ختم به **حسن المودن** دراسته من الرواية العائلية إلى العقدة الأوديبية، وهذه المرة اختار الناقد النص القرآني، وتحديدا سورة "يوسف"، ولكن بطريقة مغايرة، إذ آثر أن يقول "عقدة الإخوة أولى من عقدة أوديب"، وذلك أن القصة لا تركز على علاقة الولد بأبويه، بقدر ما تركز على علاقة أخرى مع أفراد العائلة، فقصة يوسف حسب تحليل الناقد **حسن المودن**، عكس عقدة أوديب باعتبار أن محكي يوسف هو ضد عقدة أوديب، فالأولى تقدم علاقة ثالوث مختلف عن الثانية.[2]

إن التعريف المبسط لعقد أوديب، والمتعارف عليه هو "الرغبة المحرم في امتلاك الأم، وقتل الأب"؛ وتمهيد **جان ستروبينسكي**[3] هو أول دراسة كاملة يكرسها **فرويد** لـ"أوديب ملكا" من خلال اهتماماته النظرية، حيث يقول **فرويد** في هذا الشأن "إن مثل أوديب أو بصورة أخرى أوديب هو إذن نحن"،[4] فالصراع هنا يتجسد حول مبدأ الحياة الطفولية الأولى التي تتميز بالأنانية والنرجسية، ويتمنى الطفل زوال كل شخص يكون عائقا، أو يحول دون تحقيق ما يصبو إليه، وآماله في هذه المرحلة تدور حول رغبته الجنسية نحو الأم، وتتكون لديه دوافع عدوانية تجاه الأب بوصفه غريما ومنافسا قويا، يحاول سلب أمه.

أما استعراضنا لأهم مكونات العقدة الأوديبية، يرى **المودن** أن قصة يوسف تفتقر كليا لهذه الصفات من خلال ذكره للعناصر التالية:

1- زهور كرام ومحمد بركات، نجيب محفوظ والنقد المعرفي، ص141.

2- عزيز العرباوي، الأدب والتحليل النفسي، ندوة نقدية احتفاء بالناقد المغربي حسن المودن، الجديدة، المغرب، 12 غشت 2014.

3- جان ستاروبينسكي، النقد والأدب، ترجمة: بدر الدين القاسم، مراجعة: أنطوان المقدسي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، ص261.

4- ينظر: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص76.

الأم: تبقى محجوبة لم تتحدث عنها سورة يوسف سوى مرتين في بداية السورة ونهايتها في ظل علاقة الزواج، مع اعتبار أن امرأة العزيز هي التي تمثل أم أدويب في عقدته حسب التحليلات الغربية لقصة يوسف، بينما يرى الناقد **المودن** العكس.

الأب: أوديب غير مرغوب من أبيه، أما يوسف فهو ولد محبوب لدى أبيه ومقرب منه، أوديب يقتل أبا، ويوسف لم يفعل ذلك، بل كان قميصه هو من أنقذ أباه من العمى والمرض.

الإخوة: العلاقة المركزية في قصة يوسف هي العلاقة الأخوية، ففي عقدة أوديب الأب بدون أبناء، بينما في قصة يوسف الأب لديه 11 ابنا آخر غير يوسف.[1]

اعتبر الناقد قصة يوسف تجسيدا فعليا لعقدة الإخوة... لأن العنف مصدره الإخوة والصراع كان حول شيء معين وهو حب الأب (عكس العقدة الأوديبية كره الأب) وحب امتلاك الأم، وهو ما لم تصرح به القصة، في حين أن عناصر العقد الأوديبية تتوفر في روايات **نجيب محفوظ**، التي حلل فيها الناقد "السلوك الإنساني" وذلك في رواية "السراب"[2] التي تنتمي إلى الدراسات النفسية التي تربط النص بصاحبه، وتلج إلى ذاتية الكاتب، إلا أنه –الناقد- سرعان ما انكب على دراسة النص في ذاته، إذ يقول أثناء تحليله لرواية "الضوء الهارب": "الأهم أننا، في النقد النفسي الأدبي ومنذ أكثر من عقدين بصدد تحول من (لاوعي) المؤلف إلى (لاوعي النص)، ويدل هذا التحول النوعي على أننا إما مفترض أساسي ترتكز عليه المقاربة النقدية النفسية: مفترض ينقل الاهتمام من المؤلف إلى النص".[3]

وبهذا يكون الناقد **حسن المودن** قد وضع بصفة خاصة في عالم النقد النفسي وليس التحليل النفسي ليدرج اسمه مع الناقد العربي السوري **جورج طرابيشي** في مدى استيعابهما لآليات المنهج.

1- عزيز العرباوي، الأدب والتحليل النفسي، ندوة نقدية احتفاء بالناقد المغربي حسن المودن.

2- محمد مسباعي، تفسير السلوك الإنساني في روايات نجيب محفوظ، دار هومة، الجزائر، ط1، 2004، ص269.

3- حسن المودن، لاوعي نص الرواية "الضوء الهارب"، الرواية المغربية، أسئلة الحداثة، مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، المغرب، ص49.

ثاني عشر- آفاق التحليل النفسي

بدأ التحليل النفسي بوصفه وسيلة جديدة لعلاج الاضطرابات النفسية والعصبية مع **فرويد** الذي وضع أسس هذا العلم وآلياته وطرق ممارسته ومصطلحاته، لكن هذا المنهج عانى ما تعانيه المناهج الفكرية حين تنتقل من المؤسس إلى أتباعه ومنهم إلى مناطق جغرافية شتى تختلف مرجعياتها الفكرية والاجتماعية، لذلك تباينت الرؤى والأفكار والتصورات حول القضايا الواحدة، بالرغم من بقاء المجرى الفكري الأساسي الذي يغذى كل هذه الروافد واحدا.

هل سقطت الفرويدية؟ وماذا قدمت للفكر الغربي المعاصر؟ هكذا ينبغي أن نطرح تساؤلاتنا. توقع **فرويد** أن الطب قد يكتشف يوما ما عقاقير قادرة على علاج العوارض النفسية التي يعالجها التحليل النفسي، ورأى أن التحليل سيحتفظ بمكانته لحين ظهور هذه العقاقير، وقد يبدو قابلا للإهمال بعدها؟ (صدقت نبوءة **فرويد** بعد وفاته بثلاثة عشر عاما 1952م، حين ضهر دواء الكلور بروم ازين ومن حينه لا تزال صناعة الأدوية النفسية في تطور مستمر ومع ذلك ما نزال نتساءل: هل سقطت الفرويدية؟).[1]

فهل يعود هذا التساؤل إلى عدم كفاية الأدوية النفسية أو تراه يعود إلى قدرة الاستمرار التي اكتسبها التحليل النفسي بعد التعديلات التي أدخلها أتباع **فرويد** عليه؟

تلغي الوقائع العيادية من جانبها الاحتمالين معا، فالنتائج الحاسمة التي تعطيها الأدوية النفسية هي نتائج لا ترقى إليها الشكوك، هذا مع الاعتراف بآثارها الجانبية وتقرير ضآلتها بالمقارنة مع منافع الأدوية، أما عن التعديلات المدخلة على التحليل النفسي فيمكن اعتبارها السبب الرئيسي المساهم في تراجع الفرويدية، وبذلك نعيد السؤال عن سبب صمود الفرويدية حتى اليوم؟[2]

1- حسين عبد القادر، التحليل النفسي ماضيه ومستقبله (حوارات لقرن جديدة)، دار الفكر، دمشق، سوريا، 2002، ص05.
2- المرجع نفسه، ص07.

يقول **فروج عبد القادر طه**: "في أيامنا هذه يتزايد إحساسنا بأهمية كل من علم النفس والتحليل النفسي لفهم الكثير من سلوكنا ونشاطنا، وأخلاقياتنا ومشكلاتنا، وأمراضنا النفسية ولاجتماعية المختلفة، هذا الفهم الذي ولا شك نحن في أمس الحاجة إليه للاستفادة منه في محاولات إصلاح كل ما يحتاج إلى إصلاح من هذه الحالات وتلك الظواهر، وكنتيجة لهذا فنحن لا نكاد نحضر نقاشا أو نقرأ في صحيفة أو نستمع إلى إذاعة أو نشاهد تلفزيونا إلا ونجد تداولا متكررا لمصطلحات ومفاهيم استعيرت من علم النفس والتحليل النفسي".[1]

من هنا وجبت الحاجة إلى دراسة منهج التحليل النفسي في الدراسات الأدبية لمعرفة خبايا الأديب ونصه، خاصة وظيفة الهو التي يعود فيها الفضل **لفرويد** في اكتشافها- مفهوم اللاشعور وما يمكن أن يخرج منه خاصة في الهفوات الخمسة الأولى من حياة الفرد، وكيف يستثمر الحيل الدفاعية التي يلجأ إليها.

1- فرويد وصناعة الوهم

تبدوا دعاءات "فرويد" غير علمية وسخيفة، لكننا مازلنا نعيش في مناخه الفكري، في هذا التقرير الذي نشرته صحيفة "وول ستريت جورنال" الأمريكية، يناقش الكاتب **آدم كيرش** بعض أفكار **فرويد** ويستعرض كتاب فرويد (صناعة الوهم) الذي تسبب في انتقادات واسعة ضد **فرويد** مؤخرا.

في سنة 1930 نشر **فرويد** كتابه (قلق في الحضارة) وضع فيه أفكاره عن التحليل النفسي للتغلب على مشكلات الثقافة الغربية الحديثة، **يعتقد فرويد** أنه: "لم يدخل في خطة الكون أن الإنسان يجب أن يكون سعيدا"؛ أي أن الإنسان في سعيه لتحقيق السعادة والتي وصفها **فرويد** بالقوة الطفولية داخل الإنسان التي تدفعه لتحقيق رغباته – يصطدم بالواقع الذي يبدو كما لو أنه موجه

1- فرح عبد القادر طه، معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، ص07.

ضد هذا المبدأ، بحسب ما ذكر **فرويد** في كتابه، لم يتم حل هذا الصراع، ولكن تبنى (مبدأ الواقع)[1] يلطف من حدة هذا الصراع، ويعني هذا المبدأ التكيف مع العالم كما هو، وأن نشعر بالرضا لتجنب المعاناة بدلا من أن يكون الرضا في الوصول إلى السعادة الكاملة.

2- الجنس يفسر كل شيء- كيف أثار فرويد جدل العالم؟

يقول **فرويد**: "ليس ثمة سلطة تعلو فوق سلطة العقل، ولا حجة تسمو على حجته".[2] هو انتصار لحقيقة المنطق والعقل عكس ما روج له بعض النقاد حين اتهموا **فرويد** بالشذوذ الجنسي، ولكن كل مقالات **فرويد** تناقض مقولته، فهو يتمسك بمبادئ حول النظرية الجنسية ويرى أن الجنس هو أساس سعادة الإنسان فبه يسعد وعن طريقه يشقى، ويجب الإشارة إلى أن مفهوم الجنس عند **فرويد** جد واسع ولا يقتصر على العلاقة الحميمية بين الرجل والمرأة بل انتقلت إلى الطفل في مراحله المختلفة (المرحلة الفموية، المرحلة الشرجية، المرحلة القضيبية).

يعتبر كتاب (ثلاث مباحث في نظرية الجنس)[3] **لفرويد** أهم وأشمل مرجع يتضمن نظريته حول الجنس والذي أحدث ضجة كبيرة بين الأوساط العلمية ومازال الحديث يتجدد عنه كل حين ويعاد تقييمه وقراءته مرة أخرى، حيث احتل الدافع الجنسي في هذا الكتاب باستفاضة – وأثار جدلا في الأوساط العلمية، وبدأه بالدافع الجنسي السوي وماهي مسبباته؟ ثم اتجه إلى الأسباب النفسية التي قد تجعل من شخص ما يتجه إلى الشذوذ الجنسي عند الأطفال.

3- سلبيات نظرية التحليل النفسي- كما قدمها فرويد-

تلقت نظرية **فرويد** استحسانا من قبل بعض النقاد كما لاقت استهجانا من البعض الآخر، وسنعرض أهم ما تلقته النظرية من نقد قاسيا على مدى سنوات عديدة.

1- سيغموند فرويد، قلق في الحضارة، ترجمة: جورج طرابيش، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط4، 1996، ص23.

2- سيغموند فرويد، مستقبل وهم، ترجمة: جورج طرابيش، دار الطباعة، بيروت، ط1، 1973، ص82.

3- سيغموند فرويد، ثلاث مباحث في نظرية الجنس، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1983.

تم الجدال حول أن نظريات **فرويد** غير دقيقة وأن قيمه ونتائجه شاملة وعامة، كما أنه اعتمد وبشكل كلي على ملاحظاته المتعلقة بأفراد مضطربين عاطفيا، فضلا على أن كل تفسيراته لا تخرج عن دائرة الجنس والمكبوتات الجنسية والشذوذ.

4- أزمة التحليل النفسي

يتعرض التحليل النفسي المعاصر لأزمة، نرى دلالتها السطحية في تقلص عدد الطلاب الذين يسجلون في معاهد التحليل لمتابعة – التدريب، وفي تدني عدد المرضى الذين يلجؤون إليه للعلاج ومن أجل تقييم هذه الأزمة بشكل جيد، يقول **إيريك فروم:** يجب أن نتفحص التاريخ العلاجي التحليلي... عندما بدأ **فرويد** عمله العلاجي واجه حالات (مرضى) بالمعنى التقليدي للكلمة: آلام من أعراض خطيرة كالخوف والهيستيريا، رغم أنها غير ذهانية وما لبثت أن امتدت لطرائق التحليل النفسي إلى أشخاص ليسوا (مرضى) بالمنظور التقليدي، إذ يشكوا هؤلاء من عدم قدرتهم على التمتع بالوجود، أو من ضعف طاقتهم على العمل، أو غير ذلك، وخلافا للممارسة السابقة، اعتبرت هذه الشكاوى كأمراض وتم انتظار المحلل في هذا النوع الجديد من المساعدة ليأخذ على عاتقه صعوبات الحياة التي لم تكن، حتى ذلك الحين تتطلب تدخل محترف.[1]

لم يحصل هذا التطور بين ليلة وضحاها، إلا أنه في نهاية الأمر أصبح عاملا هاما جدا في حياة الطبقات الوسطى في المدن، وقد سمح التحليل النفسي بإشباع هذه الحاجة، وحتى لو لم يتم شفاء الاضطراب، فقد كان عزاء كبيرا أن يستطيع الإنسان التحدث إلى شخص آخر يصغي إليه بانتباه ويتعاطف معه إلى حد ما، وقدم المحلل بديلا عن الدين وعن السياسة وعن الفلسفة وبدا أن "فرويد" قد اكتشف أسرار الحياة كافة (اللاوعي، عقدة أوديب، تكرار التجربة الطفولية).[2]

هل يعني هذا أن التحليل النفسي ظل محافظا على هذه المزايا؟ يقول **إيريك فروم** طبعا لا.

1- إيريك فروم، أزمة التحليل النفسي، ترجمة: طلال عتريس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، ص07.
2- المرجع نفسه، ص11.

وحتى الآن لم أتحدث سوى عن الأسباب الأكثر بديهية وسطحية للأزمة الحالية للتحليل النفسي سوء ممارسة عدد هام من المحللين والمرضى للتحليل، إن حل الأزمة أقله على هذا المستوى، يتطلب اختيارا أكثر دقة وعمقا للمحللين والمرضى.

يقول **كلود ليفي شتروس** إلى بعض ما قرره **فرويد** حول تعبير الرؤيا، وتأويل النصوص، فرغم أن هذا الذي يقال له اللاوعي فارغ من أي معنى، بل هو غريب عن التصور غرابة الأطعمة التي تجتاب المعدة، وقد لاحظ **كوفمان** أن نظرية التحليل النفسي المتمخضة للإبداع، كما اتسع أمرها، ازداد التوكيد على حاجتها إلى الانتقاد، ثم كيف يمكن أن نتقبل أن علما يستهدف معالجة المرضى بالعقول، ينتقل نشاطه إلى معالجة نتاج الأدب والفن؟[1]

وكذلك لهذه النظرية مثل سوائها، أشياعا وخصوما، وأن من الأشياع ومنهم **مورون ولاكان** من يذهبون إلى أن تحليل النصوص لا يمكن أن يتم إلا إذا مر عن طريق التحليل النفسي، وأن **فرويد** لم يكن طبيبا وعالما نفسانيا فحسب، ولكنه كان لسانيا أيضا وذلك بفضل تسخيره للغة وتوظيف ألفاظها المنسابة أثناء لحظات اللاوعي،[2] دون أن ننسى أن "فرويد" كان أكبر قارئ للأدب.

1- ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2002، ص156.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص17.

خاتمة

إن الحديث عن علم النفس الأدبي كأحد أهم الفنون اتصالا بالأدب لم يأت من علماء النفس وحدهم بل من الأدباء أيضا ،فقد وجد هؤلاء ثروة من المعلومات،- تحمل طابع العلم- قد وضعت بين أيديهم، ووجدوا أنهم أنفسهم وهم رجال الأدب لا يفتؤون في تاريخهم الطويل يتكلمون عن الخيال في تقليده واختراعه وعن العاطفة في صدقها وزيفها وعن الشخصية وظهورها أو إضمارها في القصيدة أو الرواية وعن الرجل في أسلوبه وعن الأحوال والظروف التي مر فيها المبدع وما كان لها من أثر في نوع أسلوبه ولهجة خطابه، وهو جوهر ما يبحث عنه التحليل النفسي،. ومن هذه الأفكار قد انطلقت الدراسات النفسية في النقد العربي وهي تحاول أن تقرأ الأدب قديمه وحديثه من مركبات عقدية يفترض التحليل النفسي -وخاصة **سيغموند فرويد**- أنها الأقدر على فهم بنية الإنسان النفسية وتفسيرها، وهذا ما أشرنا إليه في ثنايا هذا الكتاب فاستحضرنا من البدايات الأولى كيف درس **محمود عباس العقاد** شخصية **أبي نواس** وشعره من خلال عقدة النرجسية وكيف جاء **محمد النويهي** بعده ليدرس عقدة أوديب عند الشعر نفسه في كتابه نفسية **أبي نواس** ولم تخل المراحل اللاحقة من دراسات واجتهادات في الاتجاه نفسه منها دراسات جادة **لجورج طرابيشي و حسن المودن وروز ماري شاهين**.

مكتبة البحث

المراجع العربية

1. إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1984.
2. إبراهيم السعافين، خليل الشيخ، مناهج النقد الأدبي، العربية المتحدة للتسويق والتوريد، القاهرة، ط2، 2013.
3. إبراهيم فضل الله، علم النفس الأدبي مع نصوص تطبيقية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011.
4. أبشي فاطمة الزهراء ويزر نعيمة، الدراسة السيميائية السردية رواية الأسود يليق بك، الكلية المتعددة التخصصات، تازة، المغرب، 2013.
5. أبو نواس، ديوان أبي نواس، تحقيق: أحمد عبد الحميد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1953.
6. أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، نوفل للنشر، بيروت، ط1، 2012.
7. أحمد حيدوس، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
8. أمين الخولي، فن القول، القاهرة، مطبعة دار الكتاب المصرية، د ط، 1996.
9. أندريه ريشار، النقد الجمالي، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1974.
10. باسم على خريسان، مابعد الحداثة –دراسة في المشروع الثقافي الغربي، دار الفكر، دمشق، ط1، 2006.
11. جاك لاكان، اللغة الخيالي والرمزي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006.
12. جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، العروي، الناظور، المغرب، ط1، 2011.
13. جورج طرابيشي شرق وغرب رجولة وأنوثة، دار الطليعة، بيروت، ط4، 1994.
14. جورج طرابيشي، ازدواجية العقل، المرض بالغرب 21، دار بترا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.
15. جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1981.
16. جورج طرابيشي، الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1983.
17. جورج طرابيشي، الروائي وبطله –مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.
18. جورج طرابيشي، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، دار الطليعة، بيروت، ط4، 1988.

19. جورج طرابيشي، رمزية المرأة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1983.
20. جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1987.
21. الجيلالي شرادة، منتقدو الرواية بين الحساسية وسوء التقدير، قراءة متأنية في رواية الأسود يليق بك
22. حسن المودن، الرواية والتحليل النصي –قراءات من منظور التحليل النفسي، الدار العربية للعلوم، بيروت ط1، 2009.
23. حسن المودن، لاوعي النص في روايات الطيب صالح، قراءة من منظور التحليل النفسي، تقديم: محمد برادة، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، المغرب، ط1، 2002.
24. حسن المودن، لاوعي نص الرواية "الضوء الهارب"، الرواية المغربية، أسئلة الحداثة، مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، المغرب.
25. حسين عبد القادر، التحليل النفسي ماضيه ومستقبله (حوارات لقرن جديدة)، دار الفكر، دمشق، 2002.
26. حسين عطوان، الزندقة والشعوبية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، ط1.
27. روز ماري شاهين، قراءات متعددة للشخصية لعلم نفس الطبائع والأنماط -دراسة تطبيقية على شخصيات نجيب محفوظ، مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1995.
28. رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، جيروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1415هـ/1994م.
29. زكرياء إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، القاهرة، 1990.
30. زهور كرام ومحمد بركات، نجيب محفوظ والنقد المعرفي، منشورات دار الأمان، الرباط، 2013.
31. زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي –سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد – منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1998.
32. سارة چاميل، النسوية وما بعد النسوية، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002.
33. سيد أحمد بخيت، تصنيف الفنون العربية والإسلامية، دراسة تحليلية نقدية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، هرندن، فرجينيا، و.م.أ، ط1، 2011.
34. شاكر عبد الحميد، مدخل إلى الدراسة النفسية للأدب، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2017.
35. شائف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1985.
36. شغاف خيون الشمري، سايكولوجية الإبداع الفني في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014.

37. صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة السابع من أفريل، ط1، 1426هـ.
38. عاطف مدكور، علم اللغة بين التراث والمعاصرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة 1987.
39. عائشة بنت المعمورة، قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية، منشورات دار الحبر، الجزائر، 2007.
40. عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 1984.
41. عبد الحليم ريزوقي، إبداع النص الأولي بين الوعي واللاوعي، دراسات أدبية، العدد الأول، مركز البصيرة، الجزائر، ماي 2008،.
42. عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، عمان، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2009.
43. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مطبعة المنار، مصر، ط2، 1935،.
44. عبد الكريم بلحاج، علم النفس بالمغرب بين المعرفة والممارسة، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، المغرب، ط1، 2005.
45. عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2000
46. عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2002.
47. عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2004.
48. عزيز العرباوي، الأدب والتحليل النفسي، ندوة نقدية احتفاء بالناقد المغربي حسن المودن، الجديدة، المغرب، 12 غشت 2014.
49. عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2008.
50. عمرو عيلان، النقد العربي المعاصر، الدار لعربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010.
51. فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، 1993.
52. فرح عبد القادر طه، معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1.
53. فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.
54. محمد أديوان، النص والمنهج، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، 2006.

55. محمد النويهي، نفسية أبي نواس، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1970.
56. محمد خلف الله أحمد، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، معهد البحوث والدراسات العربية، ط2.
57. محمد عزام، سلطة النص، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.
58. محمد عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978.
59. محمد علي عبد الكريم، فصول في علم اللغة العام، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر.
60. محمد مسباعي، تفسير السلوك الإنساني في روايات نجيب محفوظ، دار هومة، الجزائر، ط1، 2004.
61. مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997.
62. مصري عبد الحميد ضورة، الأساليب النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، دار المعارف، مصر، 1995.
63. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، ط4، 1969
64. مصطفى لطفي المنفلوطي، مختارات المنفلوطي، دار ابن حزم، القاهرة، ط1، 2013.
65. يوسف ميخائيل أسعد، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1976.

المراجع المترجمة

66. أنطوان شاهين، علم النفس والشاعر، تر: جلال فاروق الشريف، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 05، أكتوبر 1971.
67. إيريك فروم، أزمة التحليل النفسي، تر: طلال عتريس، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1988.
68. جان بليمان نويل، التحليل النفسي والأدب، ترجمة: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 1997.
69. جان ستاروبنسكي، النقد والأدب، تر: بدر الدين القاسم، مراجعة: أنطوان مقدسي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط1، 1976.
70. جان لابلانش وج. ب. بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر: مصطفى حجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1985.

71. جان ميشال بالمي، اللغة الخيالي والرمزي (جاك لاكان)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.
72. رنيه وليك، دوستويفسكي، تر: نجيب المانع، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1968.
73. سيغموند فرويد، التحليل النفسي والفن، تر: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط1، أفريل 1975.
74. سيغموند فرويد، ثلاث مباحث في نظرية الجنس، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط2، 1983.
75. سيغموند فرويد، خمس دروس في التحليل النفسي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1979.
76. سيغموند فرويد، دوستويفسكي وجريمة قتل الأدب، تر: شاكر عبد الحميد، دار الغريب، القاهرة، ط2، 1995.
77. سيغموند فرويد، قلق في الحضارة، ترجمة: جورج طرابيش، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط4، 1996.
78. سيغموند فرويد، مستقبل وهم، ترجمة: جورج طرابيش، دار الطباعة، بيروت، ط1، 1973
79. كارل غوستاف يونغ، علم النفس التحليلي، تر: نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، 1997.
80. كوليت أستييه، أسطورة أوديب، تر: زياد العودة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2013.
81. مارت روبير، رواية الأصل وأصول الرواية، تر: وجيه أسعد، مراجعة: أنطوان مقدسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1987.
82. مارت روبير، رواية الأصول وأصول الرواية –الرواية والتحليل النفسي، ترجمة: وجيه أسعد، مراجعة أنطوان مقدسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1987..
83. مارسيل ماريني، مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي، تر: رضوان ظاظا، المجلس الوطني للثقافة والفنون، د ط، 1978.
84. مالكولم بوي، البنيوية وما بعدها، تحرير: جوترو، ترجمة: محمد عصا، عالم المعرفة، الكويت، 1990.

المذكرات والأطروحات

85. روابحي محمد أمين، تحليل جورج طرابيشي للرواية العربية بعقدة أوديب، مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة أحمد بن بلة، وهران..
86. عبد الله عبد الرحمن أحمد بانقيب، البلاغة والأثر النفسي دراسة في تراث عبد القاهر الجرجاني، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في البلاغة والنقد الروائي، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، السعودية، 2002.
87. عمرو عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي بجامعة منتوري قسنطينة، 2005-2006.
88. مليكة بن عطا الله، علوم البلاغة عند العلوي اليمني بين التقليد والتسيير والتجديد، مذكرة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2009-2010.
89. ميشال ميسلان، علم النفس الديني والظاهرة الدينية، تر: عز الدين عناية، مجلة كتابات معاصرة، بيروت.

المجلات والدوريات

90. إبراهيم اليازجي، الشعر، مجلة ضياء، مج2، القاهرة، 1899.
91. إبراهيم نادن، الوعي بإشكالية المنهج في الدراسات النقدية العربية المعاصرة، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العدد 37.
92. أسعد العباسي، قراءة نفسية حول الأدب والإبداع، مجلة التفاصيل، مارس 2011.
93. حيدر عبد الرحمن الربيعي، نسوية النص في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي، مجلة ثقافات، 2015.
94. السيد إبراهيم، التحليل النفسي والدراسات الثقافية، مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية، القاهرة، العدد01، يونيو 2004.
95. عدنان حب الله، نشأة التحليل النفسي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 11، 1981.
96. للجزائرية أحلام مستغانمي، جريدة القوس العربي، العدد 7891، تشرين الأول 2014.
97. ماري إسكندر عيسى، قراءة في رواية أحلام مستغانمي -السود يليق بك، الحوار المتمدن، مجلة الأدب والفن، 2013.
98. محمد عيس، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 19، العدد 02، 2003.
99. محمد عيسى، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 19، العدد الأول والثاني، 2003.

100. منير المقدم، الأبداع الفني الأولي في ميزان التحليل النفسي، صحيفة المثقف، العدد 3316، 2015.
101. نجلاء صبري، علم النفس التحليلي، كارل غوستاف يونغ، الحوار المتمدن، عدد 1755، السنة 2006/2005.
102. هند سعدوني، التشكيل المعماري في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي، مجلة مقاليد، الجزائر، العدد الثامن، جوان 2015..
103. واثق الواثق، قراءة في عيار ابن طباطبا العلوي، الحوار المتمدن، 2017.

الملتقيات

104. حسن المودن، الرواية العائلية في قصص محمد زفزاف "غجر في الغابة نموذجا"، منتديات ستار تايمز، 2008/06/28
105. ربيع عبد العزيز، ابن الرومي في مرآة العقاد، ضياء للمؤتمرات والدراسات والأبحاث، 2017.
106. عبد النبي ذاكر، قضايا التحليل النفسي للأدب في النقد ونقد النقد بالمغرب، الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر، المركز الجامعي خنشلة، الجزائر، 03-05 ماي 2008.
107. عمر عيلان، إستراتيجيات النقد الأدبي العربي من التحليل النفسي إلى النقد النفسي، فعاليات الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعار، جامعة خنشلة، أيام 03-05 ماي 2007، منشورات جامعة خنشلة، 2009.
108. عمر عيلان، من التحليل النفسي إلى النقد النفسي، فعاليات الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر، جامعة خنشلة، الجزائر، 2009.
109. محمد معتصم، تقديم كتاب الرواية والتحليل النصي، أمسية ثقافية، 07 شتنبر.، المغرب.

المواقع الإلكترونية

110. أسماء سعد الدين، نظرية يونغ في التحليل النفسي، http://www.almarsal.com.
111. جنان فاطمة الزهراء، شخصية المرأة البطلة وفعل المقاومة في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي Jil magazin of literary studies, 2015, vol 02, Issue 13, pp109-116
112. كارل غوستاف يونغ، الموسوعة العربية، http://www.arab.ency.com.

فهرس المحتويات

العنوان ..... الصفحة

مقدمة 01

المدخل: علاقة الأدب بالأحاسيس النفسية 03

1- علم النفس والإبداع الأدبي 06

2- الأدب والأحاسيس النفسية في التراث العربي القديم 07

3- إسهامات التحليل النفسي في الأدب 08

الفصل الأول: اتجاهات التحليل النفسي 10

أولا- فرويد يقرأ الأدب (01) 11

1- تمهيد 12

2- فرويد وجريمة قتل الأدب 13

ثانيا- فرويد يقرأ الأدب (02) 17

1- فرويد يقرا أوديب 19

2- ملخص الرواية 19

ثالثا- علم النفس التحليلي 22

1- علم النفس التحليلي والخبرة اللاشعورية 22

2- مكونات الشخصية عند يونغ 23

رابعا- الرواية العائلية 27

1- الرواية النفسية 28

2- مصطلح الرواية العائلية 29

3- مراحل تطور الرواية العائلية 30

4- أسباب ظهور الرواية العائلية 31

5- الرواية العائلية في العمل الأدبي 32

6- نموذج تطبيقي حول المجموعة القصصية لمحمد زفزاف 33

الفصل الثاني: تلقي النقاد العرب للمصطلح النفسي 35

أولا- الأسس النفسية للإبداع الأدبي 36

1- الاتجاه النفسي من زاوية (سيكولوجية العمل الإبداعي) 36
2- قراءة فنية ونفسية لمفهوم البلاغة 39
3- البلاغة في القديم والحديث 40
4- الأسس النفسية لبلاغة صحيحة 42
5- مصطفى سويف 42
6- الأسس النفسية لإبداع 49
7- تحليل الإجابات 51
ثانيا- اللاوعي والأدب 53
1- تمظهرت اللاوعي في النص الأدبي 53
2- النص الأدبي 54
3- جان بيلمان نويل ولاوعي النص 55
4- إدماج القارئ في العملية الإبداعية 55
5- عودة المكبوت واللاوعي في النصوص الأدبية 56
ثالثا- جاك لاكان وبنية اللاوعي 57
1- الدال وبنية اللغة واللاوعي 61
2- مرحلة المرآة باعتبارها مشكلة لوظيفة الأنا 63
3- جاك لاكان والرسالة المسروقة لإدغار آلان بو 67
4- مارت روبير والرواية العائلية 72
رابعا- لا وعي النص في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي 73
1- لا وعي النص في الأسود يليق بك 73
2- دلالة العنوان من وجهة نفسية 74
3- صراع الذكورة والأنوثة عند أحلام مستغانمي 77
4- الطبائع الفردية لشخوص الرواية (هالة) 78
خامسا- تلقي النقاد العرب للمنهج النفسي 82
1- ابن طباطبا العلوي 84
2- الجهود العربية لتأصيل المنهج النفسي 85
سادسا- سيكولوجية الصورة عند روز ماري شاهين وعائشة بنت المعمورة 87

1- روز ماري شاهين ونظرية الطبائع 87
2- عائشة بنت المعمورة وسيكولوجية الذات 92
سابعا- التفسير النفسي للأدب 98
1- مراتب الحياة النفسية 98
2- سيكولوجية الإبداع عند عز الدين إسماعيل 99
3- مبادئ الدراسة النفسية عند عز الدين إسماعيل 99
ثامنا- نفسية الأديب من أدبه (01) 104
1- نفسية أبي نواس من خلال ظاهرة الشعوبية ومركب النقص 104
2- النشوة الدينية 108
تاسعا- نفسية الأديب من أدبه (02) 109
1- العقاد والاتجاه النفسي 110
2- ابن الرومي في مرآة العقاد 110
عاشرا- الوعي بالمنهج 114
1- أزمة المنهج في النقد الأدبي 114
2- جورج طرابيشي وعي المنهج والمصطلح 116
حادي عشر- حسن المودن –وعي منهجي أم حرفية منهجية 120
1- المودن ومرحلة النقد النفسي 123
2- مستويات التحليل النصي 123
3- الدراسة المحايثة 124
4- الناقد العربي ووضوح الرؤيا المنهجية في النظرية والممارسة 124
5- اكتشاف النصوص والإنصات لها 125
ثاني عشر- آفاق التحليل النفسي 131
1- فرويد وصناعة الوهم 132
2- الجنس يفسر كل شيء- كيف أثار فرويد جدل العالم؟ 133
3- سلبيات نظرية التحليل النفسي- كما قدمها فرويد- 133
4- أزمة التحليل النفسي 134
خاتمة 136

مكتبة البحث 137
فهرس المحتويات 144