محاضرات في مادة آليات التحليل النفسي

موجهة لطلبة السنة الأولى ماستر تخصص نقد حديث ومعاصر

السداسي الأول

إعداد / أد.رزيقة طاوطاو

عنوان الماستر: نقد حديث ومعاصر

الوحدة المنهجية

السداسي: الأول

مادة آليات التحليل النفسي

محتوى المادة: آليات التحليل النفسي

	المادة: آليات التحليل النفسي / تطبيق	**السداسي: الأول**	**المعامل:2**	***الرصيد:3***
	مفردات المحاضرات	***مفردات التطبيق***		
01	**التفسير النفسي عند اليونان**	***آليات التفسير النفسي عند اليونان***		
02	**ملامح التفسير النفسي للأدب عند العرب القدامى**	***الأساس النفسي في تفسير آليات الإبداع عند العرب نص مختار***		
03	**النقد النفسي الفرنسي**	***آليات التفسير النفسي عند شارل مورون***		
04	**التحليل النفسي لفريد عقدة اوديب**	***التحليل النفسي لرواية الإخوة الأعداء***		
05	**التحليل النفسي لفريد عقدة الكترا**	***التحليل النفسي لمسرحية هاملت***		
06	**التفسير النفسي عند العرب المعاصرين**	***التحليل النفسي لرواية السراب***		
07	**التحليل النفسي عند العرب القدامى**	***التحليل النفسي للمقدمة الطللية***		
08	**التحليل النفسي وفق عقدة النرجسية**	***النرجسية بين المتنبي ونزار قباني***		
09	**نظريات اللازمة ومركب النقص**	***نظرية اللازمة النفسية عند أبي نواس***		
10	**ادلر و عقدة النقص**	***نظرية التعويض النفسي عند بشار بن برد***		
11	**منهج النويهي في التحليل النفسي**	***آليات التحليل النفسي عند النويهي***		
12	**النقد النفسي في الجزائر**	***تطبيقات المنهج النفسي في النقد الجزائري***		
13	**المنهج السيري ذاتي**	***نص مختار احمد امين***		
14	**النفسي على الخطاب النسوي**	***جورج طرابيشي انوثة ضد الانوثة***		

المنهج النفسي :

1 . التفسير النفسي عند اليونان : قديما أدرك أفلاطونPLATO (347 / 427ق م) في حوار أيون ION أثر الشعر في إثارة العواطف الإنسانية و ما يمكن أن تخلفه من ضرر على الناشئة فما كان منه إلى أن استبعد أهل الشعر من جمهوريته إذ يرى أن الأشياء التي تمثلها الفنون حقائق جوهرية يدركها العقل و الشاعر بعيد تماما عن استخدام العقل و بالتالي بعيد عن الحقيقة التي يعدها أسمى الغايات ...و لذلك يتحدد مكان الفن و الأدب عنده بمقدار ما يقدمه في مجال هذه المعرفة و المعرفة أو الحقيقة عنده لا تلتمس من خلال الحواس لأن المحسوس جزئي وهمي زائل شأنه شأن العالم الطبيعي الناقص المزيف ، و تبعا لذلك فإن أفلاطون يرفض الشعر و الفن لأنه لا يعالج الحقيقة بل يكتفي بتمثيل معطيات الحواس التي هي في حد ذاتها صورة ممسوخة للحقيقة و بعيدة عنها بثلاثة درجات ، فالحقيقة لا تلتمس عند الشعراء بل عند الفلاسفة لأن الشعراء يخاطبون العاطفة أكثر مما يخاطبون العقل .

و يجد أفلاطون هنا مدخلا آخر لإدانة الشعراء باسم الأخلاق و الحقيقة و مخاطبتهم للأخلاق فبدلا من أن

تكون مهمة الشعر تجفيف العواطف نراه يقوم بمهمة معاكسة أن يؤجج عواطف الناس و يلهيها و بهذا يبعدهم عن استخدام العقل و يجعلهم عرضة للاستسلام للعواطف .[1]

أما تلميذه أرسطو (384/ 322 ق م) فقد رفض آراء أستاذه من خلال كتاب " الشعر "و يرى أن الشعر نوع من المحاكاة لا محاكاة للمحاكاة و بالتالي فهو صورة مزيفة و مشوهة عن عالم المثل أو الحقيقة الخالصة كما رفض أرسطو رأي أستاذه القائل بأن المحاكاة نقل حرفي أو مرآوي لمظاهر الطبيعة ، و يرى بأن الأديب حين يحاكي فإنه لا ينقل فقط بل يتصرف في هذا المنقول " إن الشاعر لا يحاكي ما هو كائن و لكنه يحاكي ما يمكن أن يكون أو ما ينبغي أن يكون بالضرورة أو الاحتمال فإذا حاول الفنان أن يرسم منظرا طبيعيا ينبغي عليه الا يتقيد بما يتضمن ذلك المنظر بل أن يحاكيه و يرسمه كأجمل ما يكون أي بأفضل مما هو عليه فالطبيعة ناقصة و الفن يتم ما في الطبيعة من نقص ن فالشعر مثالي و ليس نسخة طبق الأصل عن الحياة الإنسانية فالشعر يحاكي الناس و أفعالهم كما هم أو بأسوأ أو احسن مما هم .[2]

و الشاعر عند أرسطو لا يحاكي الأشياء و مظاهر الطبيعة فحسب بل يحاكي أيضا الانطباعات الذهنية و أفعال الناس و عواطفهم. [3]

ملامح التفسير النفسي للأدب عند العرب القدامى :

لم يخل التراث النقدي العربي من بعض نظرات حادقة تدل على خبرة عميقة بالنفس الإنسانية و مدى تأثرها بالشعر ، و هي ملاحظات أنتجتها الملاحظة الدقيقة ، و الخبرة العلمية و من تلك النظرات الثاقبة حديث ابن قتيبة

(276 هـ) عن الأماكن التي يسرع فيها أتي الشعر و يسمح فيها أبيه كما أن تفريقه بين الشعراء على أساس الطبع متخذا منه ركيزة لتباينهم في بعض الفنون الشعرية درجات ، و اختلافهم من حيث الجودة و الاتقان أمر لا يمكن تجاوزه .يقول :" و للشعر تارات يبعد فيها قريبه و يستصعب فيها ريضه ، و كذلك الكلام المنثور في الرسائل و المقامات فقد يتعذر على الكاتب الأديب ..ولا يعرف لذلك سبب ، إلا أن يكون عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم. (4)

و لعل القاضي الجرجاني (366 هـ)في تحليله الملكة الشعرية و إرجاعها إى مجموعة من العوامل كالطبع و الروية و الذكاء واحد ممن أدركوا أهمية البعد النفسي في الابداع متخذا من الدربة مادة لها يقول : " و قد كان القوم يختلفون ...فيرق شعر أحدهم و يصعب شعر الآخر ، و يسهل لفظ أحدهم و يتوعر منطق غيره و إنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع و تركيب الخلق فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ، و دماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة ". (5)

أما وقفات عبد القاهر الجرجاني و نظراته النفسية البصيرة بأثر الشعر في النفس و تلقيه فكثيرة من ذلك قوله :" من المركوز في الطبع ، أن الشيء و نظراته النفسية البصيرة بأثر الشعر في النفس و تلقيه فكثيرة من ذلك قوله :" من المركوز في الطبع ، أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق له و معاناة الحنين نحوه ،كان نيله أحلى ، و بالمزية أولى ، فكان موقفه من النفس أجل و ألطف و كانت به أضن و أشغف". (6)

فالجرجاني هنا يربط بين مزية النص و لطفه و بين ما يتسم به من غموض شفاف و بعد عن المباشرة يبثان في النفس دواعي الحنين ...". (7)

و ابن طباطبا العلوي يربط بين ارتياح القارئ للنص و اهتزازه له و بين عالمي الموافقة و المخالفة و في ذلك جانب من الكشف عن القوانين المتحكمة بحالة المتلقي يقول : " و النفس تسكن إلى كل ما وافق هواها و تقلق مما يخالفه و لها أحوال تتصرف بها .."

أما بشر بن المعتمد فيقول : " خذ من نفسك ساعة نشاطك و فراغ بالك و إجابتها إياك .. فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهرا و أشرف حسبا و أحسن في الأسماع و أحلى في الصدور و أسلم من فاحش الخطأ و أعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكد و المطاولة و المجاهدة و بالتكلف و المعاودة ...فإذا ابتليت بأن تتكلف القول و تتعاطى الصنعة و لم تسمح لك الطباع في أول وهلة ...فلا تعجل و تضجر ... و عاوده عند نشاطك و فراغ بالك". (8)

تمهيد :

لقد كان لنظرية التعبير آثارا هامة في مسار الأدب و النقد و تمثلت خطوطها العامة في كون أن الأدب تعبير عن الذات و عن العواطف و المشاعر لذلك اهتمت بالأديب الشاعر أكثر من الأسلوب كما اهتمت ببيان قيمة الطبيعة لحد التقديس و من أهم أعلامها وليام ووردزورث (1770/ 1850)و صموئيل تيلور كوليردج (1772/ 1834)

شكلت نظرية التعبير انعطافا حادا في مسار الأدب و النقد لا تزال آثاره ممتدة حتى اليوم فقد أسهمت في تنوير جوانب العمل الأدبي و عملية الإبداع و قوة العلاقة بين الأدب و السيرة فالأدب نتاج الفرد الخالق و الشاعر يكتب عن نفسه و أعمق مشاعره يقول كوليردج :"إن اية حياة مهما كانت تافهة ستكون ممتعة إذا رويت بصدق، و قد أوجد هذا ما يسمى بالنقد البيوغرافي السيري الذي يرى أن الأدب صورة طبق الأصل عن المشاعر و الخبرات الشخصية والأدب ينبغي أن يدرس و ينقد من خلال سيرة الكاتب و نفسيته و بذلك قوت نظرية التعبير العلاقة بين الأدب وعلم النفس إذ ظهرت الكثير من الدراسات التي تربط الأدب بعلم النفس و حاولت كشف العالم الداخلي للإنسان و قدربطت بين إنتاج الأدب و الموهبة الفردية و اللاشعور الفردي و الجمعي و يعد كوليردج للفرويدية الوجودية فلسفة و أدبا ". [9]

الأدب و علم النفس:

الأدب و علم النفس يتواكبان في مسيرة واحدة فالحديث عن أي ركن من أركان الأدب (الأديب، العمل الأدبي،القارئ) يقتضي بالضرورة إلى الحديث عن الحالات النفسية و الوجدانية لدى المبدع و القارئ ، و قد قلنا سابقا أن نظرية التعبير في محاولتها التركيز على اثر الانفعالات و العواطف و حركة الخيال في إبداع الأدب قد مهدت لوجود الفرودية و ساهمت في إيجاد العديد من الدراسات النفسية التي ألقت بأضواء على عملية الإبداع الأدبي من زاوية نفسية أو حاولت أن توضح الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في نفس متذوقه .[10]

و قد ظلت عملية الإبداع الأدبي تكتنفها تفسيرات غامضة التي تدل على الحيرة إزاء هذه الظاهرة المتميزة إلى أن جاء علم النفس و قدم دراسات علمية متعددة حول الإبداع الفني و قدم مفاهيم جديدة لعل أهمها أن العبقرية انفعالات ذكية منظمة يتميز صاحبها بقدرة أكبر على عمليات التركيب و التحليل و الربط و التنظيم عن بقية الناس.[11]

مصطلحات نفسية : يؤثر فرويد (sugmund freud 1856L 1939) تقسيم النفس إلى ثلاثة أركان : . الأنا ego هو مزيج من الوعي اللاوعي يمثل نزوع الانسان لاقامة طبيعية في محيطه الاجتماعي . الأنا الأعلى super ego مثل النزوع المثالي عند الإنسان

. الهو id : يمثل الرغبة في الانحراف و الرغبة في إشباع الشهوة و هذان الركنان في صراع و توتر دائمين ما يسبب للفنان قلقا في حين أن الأنا يقوم بدور الوسيط بين الأنا الأعلى و الهو ..

الحياة العقلية : يقسم علماء النفس العقل إلى ثلاثة مناطق أو مستويات هي منطقة الشعور ، منطقة ما وراء الشعور، منطقة اللاشعور أو العقل الباطني .

. منطقة الشعور : هي موطن الأفكار و التجارب العقلية التي يشعر بها الإنسان في حالة اليقظة مثل الشعور بحرارة الجو، ازدحام السيارات و تسمى حاشية الشعور لأن غايتنا و اهتمامنا يقل بها و مثل شعورنا بالكتاب الذي نقرأه فهو يستحوذ على اهتمامنا و هنا نقول أن الكتاب يحتل بؤرة الشعور غير أن ما يحتل بؤرة الشعور و ما يحتل حاشيته قد يتناوبان فقد يحل أحدهما محل الآخر .

ما وراء الشعور: و هذه المنطقة تعد مستودعا للتجارب العقلية التي لا يشعر بها الإنسان في وقت ما و لكنها صالحة للاستدعاء في منطقة الشعور بالوسائل العادية كتداعي المعاني و ذكر المنبهات و الأحداث و تجارب الماضي المستكنة فيما وراء الشعور . (12)

اللاشعور أو العقل الباطني : هذه المنطقة تشبه منطقة ما وراء الشعور من جهة و تخالفها من جهة أخرى فهي تشبهها من جهة لأنها تدخر بعض التجارب العقلية و تخالفها في أن التجارب العقلية المدخرة التي انحدرت من اللاشعور أو العقل الباطني كانت مرة مؤلمة فمعظم هذه التجارب رغبات لم تتحقق أو مخاوف هزت كيان النفس أو آمال لم يسمح لها نظام المجتمع بالتحقق .فانحدرت إلى أعماق النفس و لم يعد من الممكن استدعاؤها إلى منطقة الشعور إلا بوسائل غير عادية من هذه الوسائل أحلام النوم التنويم المغناطيسي التحليل النفسي حالات الغيبوبة و الذهول الاضطرابات العصبية و في هذه الحالات الشادة تخرج الرغبات المكبوتة في منطقة اللاشعور إلى منطقة الشعور و تنحل العقدة النفسية و العقل الباطن ليس خامدا عاطلا لكنه يقظ فعال يؤثر في حياة الإنسان العقلية على غير شعور منه .

. الاستعدادات و الدوافع : الطبيعة البشرية أو العقل الإنساني القطري يتكون من مجموعة الاستعدادات و مجموعة الدوافع و يدخل في الاستعدادات القدرة على الإدراك الحسي و على التصور و التخيل ة الذكاء و المواهب الفطرية والدافع هو حالة نفسية و جسدية تثير السلوك في ظروف معينة حتى ينتهي إلى غاية معينة ، الدافع مكون من مثير ينشطه و سلوك يصدر عنه و هدف يرمي إليه ، و الدافع الفطري عند الإنسان هو ما كانت مثيراته فطرية أما السلوك الذي يصدر عنه فعلى الإنسان أن يتعلمه في أغلب الأحيان و الفرق بين الاثنين أن الاستعدادات موقفها سلبي ، والدوافع موقفها إيجابي فالاستعدادات كالآلات الساكنة و الدوافع كالمحركات التي تدفعها إلى الحركة و العمل . و الدوافع و الاستعدادات تتصل بالوجدان فإذا قضى الاستعداد رغبته في يسر و سهولة كان السرور و إلا كان الألم و إذا ظفر

الدافع النفسي بماربه أعقبه السرور و تجددت في النفس انفعالات سارة و إلا حصل الألم و تواردت على النفس انفعالات مؤلمة .

الإدراك الحسي : يعني الفهم بواسطة الحواس كإدراك الألوان و الأحجام و كلما كان الإدراك قويا واضحا استطاع الأديب أن يصف ما يحس وصفا دقيقا و الادراك الحسي يتدخل كثيرا في بناء الصورة الشعرية.[13]

التصور : هو استحضار صور المدركات الحسية عند غيبتها عن الحواس من غير تصرف فيها فإذا وقفت أمام منظر طبيعي تتملاه فالمنظر الطبيعي في هذه الحالة مدرك حسي فإذا أغمضت عينيك استطعت أن تراه فيسمى صورة حسية بصرية للمنظر الطبيعي .

التخيل : ينشأ عن التصور و هو أنواع ، ما يهمنا هو التخيل الإنشائي أو الابتكاري و ذلك لما له من مكانة ملحوظة في العمل الأدبي و تقديره ، و التخييل الابتكاري هو في حقيقته استحضار صور أشياء لم يسبق إدراكها و في جملتها إدراكا حسيا و الصور المستحضرة لا بد أن تكون جديدة في جملتها و الجديد فيها هـ التركيب و التأليف بين العناصر المألوفة لإخراج صور غير مألوفة في عالم الواقع و ذلك كالصور التي تتولد عن التشبيه الخيالي ...و مقدار نجاح التخيل يقاس بالقدرة العقلية و المعارف و التجارب .

تداعي المعاني : يقصد به توارد المعاني على الذهن واحدا بعد الآخر لوجود علاقة بينها و عوامل تداعي المعاني هي التشابه و التضاد و الاقتران الزماني و المكاني و هي الأساس النفسي للأساليب البيانية .

الوجدان : أمر يشمل الانفعال و العاطفة لكن العاطفة استعداد ثابت نسبيا الحنان مثلا في حين أن الانفعال حالة طارئة غير مقيدة بموضوع خاص .

من خلال ما سبق يتضح أثر الدراسات النفسية في إضاءة الكثير من جوانب عملية الإبداع الأدبي و يعترف فرويد أن الأدباء هم الذين اكتشفوا قبله العقل الباطن و اللاشعور .[14]

الجهاز النفسي عند فرويد : يعتبر التحليل النفسي من أهم فروع علم النفس التي كان لها دور أساسي في شتى المجالات المعرفية الأخرى ، و مع أبتدأ كمنهج علاجي للأمراض النفسية إلا أنه أفاد علم الأسطورة و الدين و الإبداع بشتى أجناسه ، كما تأسس على معطيات اتجاه نقدي أدبي كان له دور رئيسي في الكشف عن أسرار بعض الأعمال الأدبية الغامضة .

لقد أرسى دعائم لتحليل النفسي الطبيب النمساوي سيجموند فرويد ، فقد كان منظر و ممارسا للعلاج النفسي كما كان لاكتشافاته الخاصة بالجهاز النفسي دور كبير في إعادة النظر جذريا في تصور مفهوم الذات و مفهوم الشخصية الفردية. [15]

و تتركز نظريته على فكرة جوهرية و هي أن الذات الفردية ليست وحدة متماسكة و واعية كل الوعي بنفسها ، كما كان يعتقد في السابق بل إنها تشهد صراعا حادا بين مجموعة من القوى و المناطق النفسية التي يختص كل واحد منها بفعاليات نفسية محددة . [16]

بدأ اهتمام فرويد بخبايا النفس الإنسانية عندما ذهب إلى باريس لإتمام دراسته حول الهستيريا و قد هداه جان مارتن شاركو 1893/1825jean martin charcot إلى التخلي عن علاج هذا المرض بالصدمات الكهربائية و التخفيف من سلطة التنويم المغناطيسي الذي كان يجريه على مرضاه و استبدل كل ذلك بالإيحاء connotation.كما استفاد من الأبحاث التي نشرها بيير جاني و عقد فيها الصلة بين الأعراض الهستيرية و خبرات الحياة الخاصة للمريض بما في ذلك بعض الحالات الوجدانية المتخبطة التي لم تجد سبيلا إلى صرف طاقتها إلا في أعراض المرض النفسي و هذا ما سماه التحويل transformationأما الطريقة العلاجية المناسبة فكانت هي طريقة التطهير أي رد الشحنة الوجدانية التي كانت محتبسة و صارت في مسالك خاطئة إلى مسلكها الطبيعي و كان هذا هو المنطلق الأول الذي أرسى عليه بعد تطويره لنظريته في الأحلام دعائم نظرية في النقد التحليلي النفسي و ما اتصل به من تأملات في الإبداع الأدبي و الفني.[17]

أخد فرويد يتجه للاهتمام بالعوامل الجنسية باعتبار أن لها دورا مركزيا في ظهور الأمراض النفسية فاستبدل الانفعالات الوجدانية بالخبرات الجنسية الطفولية و الآنية على السواء و وجد أن معظم أشكال العصاب تعود أساسها الى اضطراب جنسي يتصل بسالف حياة المريض دون استبعاد وجود تغيرات كيميائية مصاحبة للتحول الذي يطرأ على تللك الخبرات لتصبح أعراضا مرضية . [18]

يرى فرويد أن منشأ العصاب هو ذلك الصراع الناجم عن رغبة جامحة كانت تصبو إلى التحقق في الواقع و لكن الأنا يصدها لأنها لا تتلاءم مع مبدأ الواقع غير أن طاقة الرغبة تبقى محتبسة في الذات وبذلك تتولد سيرورة الكبت التي تقبع في منطقة اللاشعور تتحين الفرصة السانحة للتعبير عن نفسها في تجليات محولة و ما العصاب إلا الإعلان التحويلي للرغبات المحبطة و مخزون اللاشعور يتجلى من خلال مراحل العمر من خلال الأحلام .وقد تدخل خللا كبيرا في تكيف الفرد مع المجتمع .

و قد أشار فرويد إلى أن الصراع النموذجي بين الرغبات و القيم الاجتماعية التربوية و الخلقية يتجلى فيما دعاه بعقدة أوديب عند الطفل الذكر و عقدة ألكترا فيما يخص البنت على أن هناك مجالات أخرى تتسرب إليها الرغبات المحولة و بعضها له دور أساسي في حياة الإنسان و منها الفن و الأدب فالأدب باعتباره نتاجا ثقافيا له وظيفة اجتماعية و نفسية كما أن محركه الأساس هو الغرائز التي ينبغي البحث عن جذورها في طفولة المبدعين حسب تصور فرويد.[19]

و كان المدخل الأساسي لعلاقة التحليل النفسي للأدب هو اكتشاف فرويد لدور الأحلام في إماطة اللثام عن الرغبات المكبوتة فالحلم في نظره تحقيق مقنع لرغبة مكبوتة.[20]

سار فرويد في تحليله لشخصية فيدور دوستويفسكي fydor dostoievsky إذ كان اهتمامه الأول هو إعادة بناء الحالة العصابية التي كان يعاني منها الكاتب في صباه ، و خاصة تلك العلاقة المتوترة مع الأب التي تجلت في نوع من الصرع مصحوب بشعور مفاجئ بالموت فرأى فرويد إن هذا الصرع لم يكن سوى رغبة في الموت أسقطها دوستويفسكي الطفل على نفسه كما أنها كانت تعبر افتراضيا عن جريمة قتل الأب مرتبطة بعقدة أوديب بالإضافة إلى كراهية الاب باعتباره منافسا كما نجد لدوستويفسكي حنينا اتجاه والدته مما يؤدي الى التعارض بين قيمتين وجدانيتين متباينتين وجد الطفل نفسه منقادا إلى تقمص صورة الأب و أخذ يعاقب ذاته نيابة عن المعاقبة الفعلية للأب بحكم الموانع الأخلاقية و يكون في هذا الإجراء وجه مازوخي و هو معاقبة الذات و وجه سادي هو معاقبة الأب في الذات.[21]

و يرى فرويد أن العمل الأدبي موقعا أثريا ذا طبقات من الدلالات متراكم بعضها فوق بعض ، و لا بد من الحفر فيها للكشف عن غوامضه و أسراره .

كان لمنهج فرويد في تحليل الأدب سواء في بحوثه النظرية و تطبيقاته تأثير كبير في النقد الأدبي ، من ذلك نشوء مدارس أدبية متأثرة بما ذكره عن اللاعي مثل السريالية كما ازدهر ما يعرف بفن السيرة ، كما صار كتاب المسرح والرواية ينظرون إلى شخصياتهم في أثناء كتاباتهم نظرة تراعي نتائج الأبحاث الفرويدية مثل رواية السراب لنجيب محفوظ كما أعيد النظر في الكثير من الأعمال الأدبية الكلاسيكية في ضوء التحليل النفسي من ذلك مسرحية هملت لشكسبير التي توصل فيها النقاد أن هملت كان يعاني من عقدة أوديب و لدا تردد في القضاء على قاتل أبيه الذي تزوج من أمه و استولى على العرش.[22]

لم يسر تلامذة فرويد على نهجه تماما بل ذهب بعضهم إلى مخالفته صراحة ففي سنة 1908 ظهر كتاب لتلميذه أوتو رانك rank الذي تناول مسألة الإبداع الفني مؤكدا أن الفنان له نشاط معين و هو ليس بحالم أو عصابي و لا مريض نفسيا فالمريض أو العصابي يؤثر العزلة باعتباره تهربا من مواجهة الواقع بينما نجد الأديب و الفنان كليهما يرغبان في الاندماج بمحيطهما الاجتماعي عن طريق النتاج الأدبي ساعيا إلى إحراز النجاح و التفوق و كل إبداع أدبي أو فني يصاحبه الجهد الدهني و تصاحبه المعاناة كما أن نزعة النرجسية لدى الأديب تحقق له و لذاته مزيدا من النجاح ، و تأكيد الذات الذي يتمثل في تسليط الأضواء عليه و إحراز الشهرة.[23]

من الذين جددو علم النفس الأدبي على قاعدة المغايرة و الاختلاف كارل يونغ و هو عالم ألماني ذهب مذهبا جديدا في كلامه عن اللاوعي فهو عنده نوعان فردي يتصل بالإنسان نفسه و جماعي يتصل بالمجتمع مثلما يختزن

الانسان في أناه الأعلى super igo الكثير من الأشياء ، كذلك المجتمع يختزن في لا وعيه الجمعي الكثير من الأشياء التي تصبح عند إيقاظها و تحريكها على ألسنة الأفراد و أقلامهم جزءا من التعبير عن وعي هذا المجتمع بذاته و الأدب و الفن كلاهما يعبران عن اللاوعي الفردي و عن هذا اللاوعي الجمعي و لتوضيح ذلك كلامه عن مسرحية فاوست للشاعر الألماني جوتة geothes فشخصية فاوست الذي هو اسم استعاره المؤلف من التراث الشعبي الألماني نموذج يعيش في لأعماق كل ألماني و لهذا عندما يشاهد الجمهور الألماني هذه المسرحية سرعان ما تتردد في مخيلته أصداء الروح الألمانية التي استقر في وجدانها هذا الشخص بكل ما يوحي به من معان مثل الروح البدائية القديمة التي كادو ينسونها.(24)

و هكذا فإن الصورة النموذجية للرجل الحكيم ،المنقذ المخلص التي تمثلها شخصية فاوست كانت نموذجا رمزي مستقر في أعماق اللاوعي الألماني منذ فجر الحضارة و قد جاء "جيثه "ليوقظ بلمسة نفسية بارعة هذا النموذج الرمزي و يبعثه حيا في النفوس و هكذا فإن الشخصيات التي تشبه شخصية فاوست التي يلجأ إليها الشعراء و الكتاب والمسرحيون تمثل ما يسميه كارل يونغ النماذج العليا archetypes .

ج تحليل البنية النصية للأثر الأدبي

نستطيع القول بأن فرويد تسبب لنفسه في كثير من الانتقادات التي وجهها إليه نقاد الأدب الذين استخدموا التحليل النفسي بطرائق مختلفة إلى حد ما عما سار عليه. ولعل تواضعه وصراحته كانا مسؤولين عن ذلك إلى حد كبير. فمن جهة اعتبر التحليل النفسي غير قادر على كشف أسرار الموهبة الفنية والإبداعية، ومن جهة أخرى أبعد عن اختصاص التحليل النفسي للأدب كل ما يتعلق بالوسائل والتقنيات الفنية التي يستخدمها المبدعون في أعمالهم الفنية. ومما قاله في هذا الصدد:

((... علينا أن نعترف للناس العاديين الذين ربما كانوا ينتظرون من التحليل النفسي شيئا أكثر من اللازم هذا الصدد، بأن التحليل النفسي لا يسلط أي ضوء كاشف على مشكلتين قد تكونان أهم مشكلتين على الإطلاق بالنسبة إلى الجمهور، ذلك أن التحليل النفسي لا يستطيع أن يفيدنا بشيء في مجال الوقوف على سر الموهبة الفنية، كما أنه ليس من اختصاصه أن يزيح النقاب عن الوسائل التي يستخدمها الفنان في عمله أي أن يكشف عن التقنية الفنية.)). (25)

الفكر النقدي المعاصر :

أما بالنسبة لقضية سر الموهبة فقد كف نقاد الأدب منذ زمن عن طرح هذا السؤال الشائك وتركوا هذه المهمة للفلاسفة وعلماء النفس العام، وقد أرجع أفلاطون مصدر الإلهام إلى عالم المثل واعتبر العرب في القديم الشعر آتيا من قريحة شيطانية ونظر الرومانسيون إلى أنه طاقة ذاتية خاصة. والواقع أن فرويد قدم من خلال تمفصلات الجهاز النفسي العوامل الدافعة نحو الإبداع وأساسها الكبت، ومع ذلك فضل ألا يعتبر نفسه مساهما في كشف أسرار المواهب الفنية.

أما الجانب الثاني المتعلق بالوسائل الفنية المعتمدة في التعبير الأدبي، فقد خاض فيها فرويد أثناء تحليله لرواية غراديفا دون أن يعلم أنه اكتشف أن البنية النصية السردية هي بالدرجة الأولى بنية محتوى وليست مجرد بنية شكل بالمعنى الذي نجده مثلا في الشعر، فإذا كان الشعر يستلزم الحديث عن الأسلوب بما في ذلك الاستعارات والكنايات و كل أشكال المجاز والقافية والموسيقي الداخلية، فإن الأعمال السردية لا تبني في الغالب جماليتها على هذه التقنيات بقدر ما تبنيها من خلال الصراع والمقابلة بين المواقف والتصورات والأحلام وتوظيف الأساطير والحوار والوصف. وقد كان جل اهتمام فرويد في تحليله لرواية غراديفا منصبا على هذه الجوانب التي لها علاقة بالمحتوى أكثر مما لها علاقة بالشكل وبالوحدات الأسلوبية الجزئية الغالبة في النتاجات الشعرية. فهل كان فرويد يستحضر المقاييس الشعرية عندما تحدث عن الجانب التقني في الأدب؟ إننا نظنه قصد ذلك بحكم أن النقد الأدبي في زمن فرويد لم يكن قد تعرف على التقنيات السردية، أو على الأصح أنها لم تكن متداولة في أوربا مع أن الشكلانيين في روسيا كانوا قد اكتشفوا معظمها في بداية القرن العشرين.

ما نريد قوله بعد هذا أن فرويد مارس النقد التحليلي النفسي بطريقة شديدة الارتباط مع البنيات والتقنيات الخاصة بالسرد، وأنه استثمر معطيات النص الدلالية والفنية إلى أقصى الحدود عندما عالج رواية غراديفا، ولذلك فقد أرسى من حيث لا يدري منهجا نقديا محايثا للنص برغم كونه ظل شديد الارتباط بنظرية العصاب. غير أن ما هو شديد الأهمية في تحليل هذه الرواية هو أن فرويد لم يول أي اهتمام بالشخصية المبدعة وإن كان في اعتقاده الراسخ أن شخصية البطل غالبا ما ترمز إلى المبدع.

كيف حلل فرويد رواية غراديفا ؟

يعتبر تحليل فرويد لرواية غراديفا لمؤلفها الألماني ويلهالم جونسون Wilhelm Jenson (1837 - 21911)، من النماذج التطبيقية الأولى المعتمدة على التحليل النفسي الأدب والتي يتم التركيز فيها على النص من بداية التحليل إلى آخره دون الرجوع أبدا لصاحب النص أو لحياته الخاصة وعقده النفسية. وما يميز هذه الرواية هي أنها تتضمن بعض الأحلام والرموز والأفعال المثيرة التي يقوم بها البطل فتجعل القراء أمام نص مستعص على الفهم.

وقد انبرى فرويد لتحليل هذا النص من الداخل مركزا على مراحل حياة الشخصية الرئيسية وعلى أحلامها وهواجسها من أجل كشف أسرار البنية الدلالية للنص، فالهدف الأساسي إذن كان هو فهم النص بحد ذاته وليس معرفة شخصية الكاتب.

من خلال الدراسة التي قدمها فرويد لهذا النص نقدم الخلاصة التحليلية التالية مناقشين ما نراه ضروريا في سياق هذا التقديم :

اكتشف عالم آثار شاب يدعى **نوربرت هانولد** ضمن مجموعة أثرية بمدينة روما تمثالا صغيرا أخذ بإعجابه فصاغ نظيرا له ووضعه في مكتبه بألمانيا للانكباب على دراسته. وكان التمثال يمثل منحوتة فتاة في مقتبل العمر في مشية راقصة رافعة ذيل ردائها وهي تشرع في الخطو بإحدى قدميها وكأنها لا تكاد تلمس بها الأرض. وما كان منه إلا أن أطلق عليها اسم " غراديفا " أي " تلك التي تتقدم". ولم يكن الشاب العالم قبل هذا الحدث يولي النساء أي اهتمام، حتى إن سمعته عندهن ساءت إلى حد كبير. ولكنه منذ لحظة العثور على التمثال أخذ لأول مرة يحس بالرغبة في مراقبة الفتيات والسيدات العابرات باهتمام زائد، حتى أنه تعرض لنظرات مغرية أحيانا وأخرى غاضبة، ولكنه لم يجد فيهن من كانت تمشي مشية غراديفا. بعد كل هذا حلم حلما مزعجا انتقل فيه إلى إحدى المدن الأثرية القديمة بإيطاليا بالقرب من بركان فيزوف Vesuve وتدعى: بومبي Pompei. رأى بأم عينيه كيف كانت المدينة تتوارى عن الأنظار بسبب ثورة البركان. كان في تلك اللحظة يقف إلى جانب معبد جوبيتر حين لمح أمامه غراديفا. حاول إنقاذها ولكنها كانت وكأنها لا تبالي بالكارثة، تقدمت نحو المعبد وجلست عند إحدى درجاته ووجهها يشحب شيئا فشيئا إلى أن استحال رخاما أبيض مستغرقا في النوم، وما هي إلا لحظات حتى كان الرماد يواريها عن ناظريه.

لم يستطع بعد استيقاظه أن يطرد فكرة الوجود الفعلي لغراديفا، وكأنه لم يستفق من حلمه بعد إلى حد أنه لمح فتاة من النافذة تمشي في الشارع ظانا أنها غراديفا فترل مسرعا يمشي بمنامته وراءها وقهقهات المارة وتعليقاتهم تلاحقه. لم يستطع بعد هذا الحلم أن يقاوم الرغبة الجامحة للسفر إلى إيطاليا، وقد تعلل بأنه عالم آثار وأنه لابد واجد بعض الأهداف من زيارته، وبعد أن ضاق صدره بمدينتي روما ونابولي فكر أن يذهب إلى المدينة الأثرية بومبي Pompei،

وبينما هو يجول في شوارعها المهجورة ساعة الزوال، حيث انسحب معظم السواح بدأ الموتى في ناظره يستيقظون والحياة تدب وفجأة لمح غراديفا تخرج من أحد المنازل وتعبر برشاقتها البلاطات ثم تختفي في مترل أحد أبطال الأساطير الإغريقية ميلياغورس فيتقدم نوربرت هانولد ليجدها جالسة بين عمودين فيحدثها باليونانية، ولكنه يفاجأ عندما تقول له: "إذا كنت تريد مخاطبتي فعليك أن تتكلم بالألمانية". رجاها أن تتخذ الوضع الذي رآها عليه في الحلم، ولكنها حدجته بنظرة قاسية وتوارت عنه بعد أن دعاها للعودة في الغد ظهرا، وفعلا وجدها مرة أخرى بين العمودين فقدم لها زهرة بيضاء غير متيقن بأنها تنتمي إلى الأحياء، لكنه ذهل عندما وجدها تنساق معه في حديث ودي. حكي لها عن المنحوتة وعن الحلم وسمحت له بدراسة مشيتها ومقارنتها مع مشية مثيلتها كما جارته في مماهاة نفسها بالمنحوتة وبفتاة الحلم ووعدته بلقاء ثالث.

وهنا يعتقد فرويد أن المبدع جعل غراديفا تقوم بنفس الدور الذي يقوم به المحلل النفسي وهو مجاراة المريض في استيهاماته من أجل تحريره منها . (26)

كان نوربرت هانولد لا يزال يظن أن غراديفا تنتمي إلى الزمن الغابر، لأنه حتى الآن لم يلمسها ليقطع الشك باليقين. وراودته فكرة هذه التجربة الحية.

أثناء عودته إلى الفندق السياحي الذي يقيم فيه بالمدينة السياحية بومبيي شاهد رجلا متقدما في السن، ظنه عالم حيوان، يصطاد العظايا . وبدا له وجها غير غريب عنه. وأثناء نومه تلك الليلة حلم حلما ثانيا:

" في مكان ما تحت الشمس تجلس غراديفا وتجدل من خيوط العشب أنشوطة التأسر بها عظاية وتقول: أرجوك لا تتحرك، زميلتي على حق، الطريقة ممتازة حقا وقد طبقتها بنجاح." وما هي إلا لحظات حتى أطلق طائر زقزقة قصيرة شبيهة بالقهقهة وحمل العظاية بمنقاره ".

رجع في اليوم التالي إلى غراديفا بالزهور البيضاء وبدفتر رسم كانت قد نسيته وراءها في اللقاء السابق. ورأي زوجين متعانقين بين الآثار كان قد شاهدهما في الفندق من قبل واستحسن هذه الصورة على غير عادته وتوجه إلى غراديفا التي دعته إلى مقاسمتها فطيرها وقالت له: "يخيل إلي أننا تقاسمنا على هذا النحو خبزنا منذ ألف عام "، فكانت

حيرته كبيرة، لابد إذن أن يقوم بالتجربة الحاسمة، وصادف أن ذبابة ملحة حطت على يد غراديفا، فوجدها فرصة ليصب أيضا سخطه على هذه الذبابة الوقحة فهوى بقوة على الذبابة وما إن أفاقت غراديفا من دهشتها حتى قالت له: "لا شك في أنك مجنون يا نوربرت هانولد"، وبذلك بلغ اليقين من ناحيتين: حرارة اليد ومعرفة الفتاة الإسمه الكامل.

نفهم من خلال بعض المواقف الأخرى أن غراديفا، واسمها الحقيقي (زويا) جاءت مع والدها عالم الحيوان في رحلة عمل وسياحة. وحتى لا تستبد الحيرة بنوربرت توضح له غراديفا أنها هي جارته القديمة في الصبا وأن والدها هو أستاذ علم الحيوان. حينئذ يتذكر أنها هي زويا برتغانغ التي كان يلعب معها بود في مرحلة الصبي وأحيانا يتبادلان الضربات. ولكنه كان قد نسي كل شيء عنها بفعل التوجيه الصارم لعائلته نحو اكتساب العلم. أما كيف حدثت كل هذه الصدف لترتيب اللقاء، فإن زويا طالما حدثته في الصبا أيضا عن توقيت رحلتها السياحية السنوية م ع أبيها إلى تلك المدينة الأثرية الإيطالية.

ويشرح فرويد سر هذه اليقظة المفاجئة في حياة الشاب على ماضيه الدفين فيقول:

((أفلا نحس فجأة بانبثاق فكرة مؤداها أن استيهامات عالم الآثار الشاب المتمحورة حول غراديفا (يقصد المنحوتة هنا) قد لا تعدو أن تكون أصداء لذكريات طفولية منسية.)). [27]

أوضحت زويا في الرواية أيضا أنها كانت مولعة بنوربرت في الماضي وأنه لم يكن لها أم ولا أخ ولا أخت وأن أباها كان مشغولا عنها بجمع العظايات وتحنيطها، ولذلك وجدت فيه الصديق الذي يرضي طموحها العاطفي، ولكن انشغاله هو الآخر بدراسة علم الآثار جعله يبدو إنسانا لا يطاق وكأنه أصبح مثل طائر من عصر حجري منتفخ غرورا.

بعد هذا أمكن لفرويد أن يفك جميع الرموز الحلمية التي تزخر بها الرواية اعتمدا على المعطيات النصية دون الرجوع في أي لحظة من لحظات التحليل إلى حياة الكاتب، ودون أن يهتم كثيرا بالتماهي المحتمل الحاصل بين المؤلف وبين البطل. هكذا مضى فرويد في توضيح أن ما حصل لنوربورت هو: ((ضرب من النسيان يتميز عن ضروبه الأخرى بصعوبة استحضار الذكرى ولو بتحريضات خارجية في غاية من القوة والإلحاح. كما لو أن ثمة مقاومة داخلية تعترض سبيل ذلك الإحياء والاستيقاظ.

وقد أطلق علم النفس المرضي على نظير هذا النسيان اسم الكبت. والحالة التي يقدمها لنا روائيونا تبدو مثالا نموذجيا على الكبت.)

كما يرى فرويد أنه ما دام نوربرت قد أخذ نفسه كليا بدراسة علم الآثار ونسي علاقته بزويا فإنه أصبح من الطبيعي أن توقظ المنحوتة التي لها شبه كبير بصديقته كل الهواجس الممكنة الدالة على أنه مقبل على فك حصار الكبت عن عواطفه القديمة ، و ما توله بمنحوتة غراديفا إلا مقدمة لعودته العسيرة إلى زويا العاشقة المهجورة.

ويتميز تحليل فرويد لهذا النص الروائي بمجموع الخصائص التي تفند امام التحليل النفسي بأنه يهمل النصوص لفائدة الاهتمام بأصحابها وأنه لم يتخلص من منهجه العلاجي السريري، إذ نلاحظ أن فرويد ظل مشدودا إلى بنية النص وجمله

وصوره الحلمية وعباراته وكلماته الدالة مقارنا بينها وعاقدا كثيرا من الروابط النصية والدلالية الداخلية من أجل بلوغ تأويل متماسك لعالم الرواية. ولم يكن هناك أي رجوع لحياة المؤلف ولا أي اهتمام بدراسة حالته النفسية، فقد أخذ البطل الرئيسي بكامل اهتمام الناقد إلى حد أنه نسي أو كاد أن ينسى علاقته بالكاتب. ومن الثابت أن فرويد قد وظف جهازه المفاهيمي الذي تم اكتشافه في نظريتي الكبت والأحلام، وله حجته في مشروعية هذا التوظيف في إطار دراسة أعمال أدبية، فالطب النفسي وخاصة التحليل النفسي ليس علما علاجيا خاصا بالحالات المرضية بل هو صالح أيضا للحالات الصحية التي لا تخلو من مظاهر قريبة من المرض، ولهذا السبب لم يتعامل مع البطل في رواية غراديفا على أنه ذهابي بل صاحب ذهان هستيري عابر . بمعنى أنه وقع في تلك الحالة التي تميز كل مولو صنمي Fetichiste. وهي غالبا ما تكون ذات ارتبط بانطباعات أيروسية تعود إلى عهد الطفولة، و علاقة الشاب عالم الآثار بزويا تمثل هذه الحالة. ونظرا لما خضع له من كبت بسبب حرص أبيه على الاهتمام بالدراسة وترك اللعب مع الفتاة، فإن جميع مشاعره الطفولية نحوها قد توارت في اللاشعور إلى حد أنه نسي كل شيء عنها إلى أن ظهرت المنحوتة.

ويعتقد فرويد أن الحلم الأول قام بدور مهم في وصل الحالم بعلاقته القديمة وكذا واقعه الحالي، وكأن الحلم قد قال له: إنك لا تهتم بالمنحوتة غراديفا إلا لأنها تذكرك بعلاقتك القديمة مع زويا التي لازالت موجودة إلى الآن دون أن تأبه

الوجودها، وما استيقاظ رغبة السفر لديه إلى بومبيي سوى عودة وعيه بجميع تفاصيل حياة زويا التي كان يعرف في صباه أنها تذهب بانتظام إلى هذه المدينة الأثرية مع أبيها في أوقات معلومة.

هذه الدراسة تعطي لنفسها في نظرنا مشروعية كبيرة في الانتساب إلى النقد الأدبي النصي لأنها كرست جميع مراحل التحليل لفهم النص وإعادة تشكيل نظامه الداخلي من أجل بناء تأويل منتظم لعالمه الدلالي. وقد وضع فرويد هنا في حقيقة الأمر النواة الأولى لدراسة مدلول النصوص السردية انطلاقا من البنى اللغوية والتركيبية الماثلة فيها. وقد أشار فرويد بنفسه في ملاحظة هامشية لم يتنبه إليها الدارسون إلى أهمية التحليل اللغوي في بنية الأحلام فقال:

((والحق أن الرابطة بين الأحلام والتعبير اللغوي قوية إلى درجة دعت "فرنتسي" إلى أن يلاحظ بحق أن لكل لسان لغته الحلمية الخاصة، بحيث يستحيل بوجه عام أن يترجم الحلم إلى لغة أخرى). [28]

كما وقف أحد دارسي المجهود العلمي لفرويد على حقيقة أن التحليل النفسي وخاصة بالطريقة التي انتهى إليها وهي المعتمدة على الحوار لم تكن عمليا إلا تحليلا للبنية الأساسية للغة، أي أنه وضع منطقا خاصا للدوال. [29]

ونستطيع القول من جهة أخرى أن فرويد ذهب بعيدا في التأسيس لما نراه نظرية نفسانية خاصة بالسرد عندما تحدث في: "الرواية العائلية للعصابيين" عن العودة الضرورية لتلك المرحلة الأوديبية عند جميع الناس، وأن هذه العودة تتجلى عند الأدباء و القصاصين وكتاب السيرة الذاتية بشكل أوضح في أعمالهم الأولى التي تكتب في مرحلة الشباب، و أن معظم هذه النتاجات تدور حول : الرغبة في قتل الأب و هي المظهر الأساسي للعقدة الأوديبية و نعتقد أن تحليله لمسرحية هاملت لشكسبير و لرواية دوستويفسكي : الأخوة كارامازوف لم يكن إلا تطبيقا لهذه الرواية العائلية للعصابيين. [30]

النقد النفساني لدي شارل مورون

(1966– 1899 Charles Mauron)

– أولوية الاهتمام بالنص:

بدأ اهتمام الناقد الفرنسي شارل مورون بالنقد الأدبي النفسي منذ مطلع الثلاثينات من القرن العشرين، وقد اعتمد بالتحديد على أبحاث فرويد في التحليل النفسي، لكنه غير، كما كان يظن، مسار النقد الأدبي عند فرويد، إذ كان يرى أن اهتمام فرويد انصب في المقام الأول على المبدعين ولذا جعل الأدب وسيلة فقط لفهم أعمالهم، وهكذا دعا مورون إلى ضرورة الانطلاق من النص الأدبي وجعل حياة المبدعين في خدمة فهم نصوصهم الإبداعية. ففي كتابه ملارميه الغامض (Mallarme Lobscur 1938) بدأت ملامح اتجاهه النقدي المهتم بالنص تتضح بعيدا عن الدراسة التاريخية أو اللغوية. فقد أشار إلى ضرورة عزل ودراسة مجموعة من البنيات النصية التي نراها تتضمن تعبيرا دالا على الشخصية اللاواعية للكاتب، غير أنه لابد من تأكيد وجود هذه البنيات فيما بعد بمعطيات من الحياة النفسية للكاتب. ونلاحظ أن الانتقادات التي وجهها شارل مورون في هذا الصدد الفرويد، لا تتطابق مع واقع الحال. فقد رأينا أن فرويد مارس ثلاثة أنماط من النقد أحدها مهتم بشخصيات الكتاب والثاني مهتم بحالة القراء والثالث وهو الأهم في نظرنا مهتم بعالم النص لا غير. وأهم دراسة كتبها فرويد في النقد الأدبي هي دراسته الرواية غراديفا التي فصلنا القول فيها سابقا. وإذا كان فرويد قد استثمر فيها جل المعطيات الخاصة بالتحليل النفسي، فإن تطبيقه كان منصبا بشكل تام على الشخصية الروائية والبنية النصية للرواية. لذا تبدو انتقادات مورون في هذا الصدد غير مبررة بما فيه الكفاية.

. مفهوم الأسطورة الشخصية للكاتب:

وإذا ما أخذنا بتلك الفكرة التي بلورناها سابقا بخصوص الحديث عن فرويد وهي التي تتحدث عن العلاقة الوثيقة بين اللغة وتجليات اللاوعي في الحلم والإبداع، فإننا نرى أن شارل مورون يريد أن يغير معادلة الاهتمام المتجهة عند فرويد (كما يعتقد مورون) من لاوعي الكاتب إلى التجليات اللاواعية في النص، بمعادلة عكسية تتجه من لاوعي النص

إلى لاوعي الكاتب. كيف يتم ذلك؟ يرى أنه لابد من البحث في المؤلفات الإبداعية المتعاقبة لكاتب عن تلك الصور أو الاستعارات المتكررة التي تخلق الطابع المميز لمجموع تلك الأعمال. لقد سمي هذه الصور المهيمنة على مجموع أعمال كاتب واحد بالأسطورة الشخصية Le Mythe personnel. بعد هذه المرحلة يرى الناقد أنه بالإمكان أن يتجه البحث نحو الحياة الشخصية والمعلومات البيوغرافية لتأكيد ما تم اكتشافه عن طريق القراءة العفوية للناقد، ويعتقد مورون أننا في هذه الحالة نضيء النص بحياة المؤلف وليس العكس. كما أن قراءة النص في المرحلة الأولى لا ينبغي أن تعتمد إلا على التداعيات الحرة، فهي وحدها القادرة على اكتشاف تجليات الأسطورة الشخصية في أعمال الكاتب من خلال الصور والاستعارات المهيمنة فيها، ولهذا فالأساس الذي تقوم عليه القراءة في المرحلة الأولى هو حدس الناقد. أما مفهوم الأسطورة الشخصية، mythe personnelle فهو شبيه إلى حد كبير في نظرنا، بمفهوم الملكة الرئيسية faculte maitresse عند هيبوليت تين، ألم يعتمد هذا الناقد أيضا على سيكولوجيا عامة مهيمنة على الأفراد والشعوب، هي التي تجعل من الأديب خطيبا أو عاطفيا أو ساخرا الخ لكن الفرق الأساسي كامن في انتساب شارل مورون إلى التحليل النفسي في حين أن تين يستمد مصدر منهجه من الفلسفة الهيكلية وخاصة مفهوم الفكرة المطلقة القابلة للتجلي أيضا في الأفراد والجماعات. على أنه من الضروري الإشارة إلى أن مفهوم الأسطورة الشخصية عند شارل مورون يتميز بالدينامية والتطور، لأنه يستمد حركيته من التطور الدائم الحاصل في حياة المبدع، لكن انعكاس حياة المبدع في الأسطورة الشخصية يتم بطريقة رمزية وتمثيلية لأن اللاوعي يستدعي بعض الصور والاستيهامات التي قد ترجع إلى طفولة المبدع، مما يدل على أن الأسطورة الشخصية غير خاضعة في نفس الوقت لحرفية السيرة الذاتية للكاتب.

وقد بدأ اهتمام شارل مورون المزدوج باللاوعي في النص وفي حياة الكاتب في كتابه الصادر سنة 1957 بعنوان: اللاوعي في أعمال وحياة راسين. ونلاحظ هنا الابتداء بلاوعي النص inconscient du texte باعتباره المنطلق الأساسي، لأن دراسة لاوعي الكاتب إنما هي مرحلة لاحقة لتأكيد ما تم التوصل إليه في القراءة الأولى للنص. والواقع أن أبحاث مورون في إطار النقد النفسي لم تكتمل وتنضج بشكل تام إلا من خلال أطروحته الصادرة سنة 1963

تحت عنوان: استعارات الأسطورة الشخصية الملحة. metaphores obsedantes au mythe personnel

أدرك شارل مورن كما قيل غرور وصرامة الدراسات النفسية الأطوبيوغرافية، ولذلك حدد هدف مقاربته النقدية في الاهتمام في المقام الأول بالأعمال الأدبية وإظهار ما فيها من مظاهر مطردة مع تبيان نسقها الخاص، سواء فيما يتعلق بالشكل أم المحتوى، ثم وصف الاستيهام الأساسي Fantasmatique de base المجد للأسطورة الشخصية الخاصة بكل كاتب على حدة، ولم يرجع إلى الوثائق التكميلية الخاصة بكل كاتب إلا لتأكيد ما قد تم التوصل إليه عن طريق القراءة الحادسة التي تقوم بنوع من مراكبة النصوص على بعضها البعض بالاعتماد على تلك العناصر التي تتكرر فيها سواء كانت استعارية أم دلالية. وهكذا ففي الوقت الذي يحاول المحلل النفسي البيوغرافي رسم معالم المسارات اللاواعية لشخصية الكاتب، فإن الناقد النفسي كما رسمه شارل مورون يستكشف ما يعتقد أنه يمثل المعنى اللاواعي لمجموع مؤلفات كاتب ما باعتبارها تشكل نتاجا واحدا، ويتم بعد ذلك الرجوع إلى دراسة شخصية المبدع لإعادة النظر من جديد في العمل الأدبي في ضوء المعطيات السيكولوجية، وهذا ما اعتبر مطبا دارا (piege en forme de tourniquet)، فمثل هذا النوع من التحليل لا يتخلص من الطابع الاديولوجي، لأنه ينطلق منذ البداية من تصور افتراضي تحدده رؤية الناقد الخاصة، ويقضي بوجود وحدة دلالية ووحدة تصويرية تهيمن على مجموع أعمال المبدع، وتتحدد بعد ذلك مهمة التحليل في تأكيد هذه الرؤية الحدسية المسبقة.

لكل هذا يعتقد أن هذا النوع من الدراسة النقدية التي قام بها شارل م ورون يعود في الواقع بالنقد الأدبي إلى مرحلة ما قبل الفرويدية. ولعل هذا ما جعلنا نقارن سابقا بين تصور شارل مورون وتصور هيبوليت تين خاصة فيما يتعلق بالتشابه الحاصل بين مصطلحي الأسطورة الشخصية والملكة الرئيسية.

مراحل أساسية في طريقة التحليل :

حدد شار مورون المراحل الأساسية لطريقة تحليله على الشكل التالي:

أولا: مراكبة Juxtapotion نصوص كاتب واحد، بعضها على بعض، من أجل بنينة العمل الأدبي اعتمادا على شبكة التداعيات الحرة. يقتضي هذا الإجراء اللجوء إلى قراءة خاصة لمجموع الأعمال الأدبية لكاتب واحد واكتشاف العلاقات النسقية القائمة بينها، فكل نص يمكن أن يستخدم كأداة سياقية بالنسبة لنص آخر، فنصوص الأديب الواحد لا بد أن تتصادى مع بعضها البعض على مستوى الموضوعات و البنيات التصويرية. لذا ينبغي أيضا البحث في أعماق النصوص، ففيها يتجلى محتوى اللاوعي من خلال التكثيف والنقل كما هو الشأن تماما في الأحلام. ولا يشك أحد هنا أن شارل مورون يحتفظ بكل الأدوات التحليلية التي وضعها فرويد سواء في مجال تفسير الأحلام أم في مجال تأويل بعض النصوص الأدبية. أما المراكبة فلا تعني بأية حال وضع النصوص في مواجهة بعضها البعض من أجل استخلاص وجوه الاختلاف أو التشابه فالغرض الأساسي هو البحث عن تجاوب النصوص من حيث الدوال التعبيرية والتصويرية حتى وإن كانت بينة الاختلاف من الناحية المظهرية. ولتحقيق هذه الغاية قام شارل مورون، من خلال دراسة بعض أعمل الشاعر مالارميه ومنها على سبيل المثال: التجلي Apparition وهبة القصيد Don du poeme وقديسة Sainte، بإظهار كيف استطاع هذا الشاعر الكبير أن يشيد صورة: الموسيقى الملاك من خلال هندسة معمارية حقيقية تقوم على الاستعارات ويتكرر ظهورها في الأعمال المشار إليها وفي غيرها م ن كتابات الشاعر، كل ذلك في تناغم مع موضوعات مركزية كالحنين والسقوط والضياع أو السعادة المفقودة. والواقع أن تحليلات شارل مورون هنا ساهمت من حيث اهتمامها على الأخص بمثل هذه المراكز الدلالية وبكل التيمات المتفرعة عنها في الرصيد النقدي الموضوعاتي الذي كان قد بدأ في التبلور مع أعمال باشلار (1884-1962) ومع مجهودات جان بيير ريشارد Jean Pierre Richard (1922- ,,) فيما بعد. ولم يكن النقد النفسي في جميع الأحوال بعيدا عن دراسة الموضوعات، فباشلار نفسه كان يزاوج بين التحليلين بطريقته الخاصة التي لم تكن بالطبع فرويدية بالمعنى الصحيح.[31]

كان رصد التحولات في التيمات والعناصر اللغوية من ديوان إلى آخر في شعر مالارميه، دليلا بالنسبة لمورون على وجود شبكات دلالية تصويرية تجعل من إبداعه وحدة متناغمة. وقد مهد هذا النوع من التحليل إلى الاهتمام المتزايد بدور اللغة في الأعمال الأدبية باعتبارها تلعب دورا أساسيا كما أنها ذات حمولة ناطقة بمكنونات اللاوعي. وهذا

ما لوحظ بشكل بارز في أعمال جاك لاكان Jacques Lacan (1901 - 1981). على أن شارل مورون كان يتجاوز أحيانا الخلفيات اللاشعورية للرموز اللغوية إلى رصد مدلولات أخرى لها على الأصح علاقة مع المعاني الرمزية الراسخة في الثقافة الإنسانية، فإذا كانت كلمة: roseau لها مدلول فالوسي

Phallique في أدبيات التحليل النفسي الفرويدي، فإنها في نفس الوقت تكثيف تركيبي لكلمتي: rose وcau وهما معا رمزان دالان على العنصر الأنثوي في النسق الرمزي للثقافة الإنسانية. (32)

ثانيا: إظهار الصور والمواقف الدرامية ذات العلاقة مع الاستيهامات. وفي هذا النطاق استثمر مورون المواقف الدرامية في أعمال راسين باعتبار أنها اكثر دلالة من الشخصيات نفسها، فالشخصية باعتبارها ذاتا قائمة بنفسها لا يمكنها على الإطلاق أن تؤسس وحدها موقفا دراميا إلا إذا دخلت في علاقة مع غيرها أو مع جانب معارض لها في ذاتها. ولا شك أن شارل مورون هنا قد استفاد من منظومة الجهاز النفسي عند فرويد حيث تصبح الذات بمكوناتها المتصارعة مسرحا لصراع درامي هو أساس الحياة الخاصة للأفراد (الهو، الأنا، الأنا الأعلى). ومن هذا المنظور فشخصيات الدراما إنما هي مجموعة صور متفاعلة ومؤسسة للفعل الدرامي. ويعتقد أن شارل مورون هنا بالتحديد قد استفاد من التحليل النفسي الإنجليزي الذي اعتبر كل نتاج استيهامي بمثابة نشاط إبداعي يتأسس على كل تلك الفعاليات النفسية الأولية التي تسكننا مثل: الاندماج incorporation الإسقاط projection التقمص identification انفلاق الذات clivage du soi وغير ذلك من أشكال مضاعفة الذات. (33)

ثالثا: يرى مورون أن كل نتاج أدبي يحتوي على مجموعة من الصور الخاصة تتخذ غالبا مظهرا دراميا، وتتكرر في مجموع النتاج من خلال أشكال متباينة من الصور، لكنها تحمل نفس الخصائص الجوهرية للصورة الأولى المحركة. ويسمي ذلك الأسطورة الشخصية للكاتب، ويعرفها بأنها استيهام مهيمن على الكاتب يتمظهر من خلال صورة مهيمنة على أعماله. وتكون دائما لهذا الاستيهام علاقة بلاوعي الكاتب ، و هو ما يستدعي البحث في حياته الشخصية للتأكد مما توصلت إليه القراءة المباشرة النصوص من حيث الدوال التعبيرية والتصويرية حتى وإن كانت بينة الاختلاف م ن الناحية المظهرية. ولتحقيق هذه الغاية قام شارل مورون، من خلال دراسة بعض أعمال الشاعر مالارميه ومنها على سبيل المثال: التجلي

Apparition وهبة القصيد Don du poeme و قديسة Sainte، بإظهار كيف استطاع هذا الشاعر الكبير أن يشيد صورة: الموسيقي الملاك من خلال هندسة معمارية حقيقية تقوم على الاستعارات ويتكرر ظهورها في الأعمال المشار إليها وفي غيرها من كتابات الشاعر، كل ذلك في تناغم مع موضوعات مركزية كالحنين والسقوط والضياع أو السعادة المفقودة. والواقع أن تحليلات شارل مورون هنا ساهمت من حيث اهتمامها على الأخص بمثل هذه المراكز الدلالية وبكل التيمات المتفرعة عنها في الرصيد النقدي الموضوعاتي الذي كان قد بدأ في التبلور مع أعمال باشلار (1884-1962) ومع مجهودات جان بيير ريشارد 1922) Jean Pierre Richard- ,,) فيما بعد. ولم يكن النقد النفسي في جميع الأحوال بعيدا عن دراسة الموضوعات، فباشلار نفسه كان يزاوج بين التحليلين بطريقته الخاصة التي لم تكن بالطبع فرويدية بالمعنى الصحيح. (34)

كان رصد التحولات في التيمات والعناصر اللغوية من ديوان إلى آخر في شعر مالارميه، دليلا بالنسبة لمورون على وجود شبكات دلالية تصويرية تجعل من إبداعه وحدة متناغمة. وقد مهد هذا النوع من التحليل إلى الاهتمام المتزايد بدور اللغة في الأعمال الأدبية باعتبارها تلعب دورا أساسيا كما أنها ذات حمولة ناطقة بمكنونات اللاوعي. وهذا ما لوحظ بشكل بارز في أعمال جاك لاكان 1901 - 1981) Jacques Lacan). على أن شارل مورون كان يتجاوز أحيانا الخلفيات اللاشعورية للرموز اللغوية إلى رصد مدلولات أخرى لها على الأصح علاقة مع المعاني الرمزية .

رابعا: هذه المرحلة يعتبرها مورون مجالا لفحص نتائج القراءة المباشرة بواسطة معطيات حياة الكاتب التي لا تقمنا إلا بقدر ما تترك على نفسيته من آثار سيكولوجية. ويبحث الناقد أيضا في حركة دائبة، جيئة وذهابا، بين النصوص وحياة الكاتب عن العلاقة القائمة بين الصور والاستيهامات ثم الآثار النفسية المسببة لها. ولا يشترط أن تكون الدوافع النفسية راجعة بالضرورة إلى طفولة الكاتب، بل هناك بعض التجارب واللحظات والمواقف اللاحقة التي تسبب صدمات نفسية تترك أثرها البالغ في نفسية الكاتب وتتخذ في أعماله الأدبية صورا تعبيرية رمزية دالة على المعاناة، من ذلك مثلا الأثر

البالغ الذي تركه موت شقيقة مالارمية الشابة ماريا على نفسيته وما نتج عن ذلك من تجليات تعبيرية غريبة أحيانا في أعماله الأدبية. (35)

هكذا نتبين أن المجهود الذي قام به شارل مورون كان يمضي دائما في اتجاه جعل النقد النفساني يخصص معظم جهده لدراسة النص وتطويع حياة الكاتب لعملية التفسير والفهم والاهتمام بالصور والمواقف الدرامية الدالة على اشتغال اللاوعي في العملية الإبداعية. وقد رأينا أن مقاربته – وهذا هو المهم – شكلت تقدما ملحوظا نحو الدراسة اللغوية لمظاهر اللاوعي في الكتابة الأدبية، تلك التي سيعمل جاك لاكان فيما بعد على تطويرها، كما شكلت أيضا مرحلة مهمة في دراسة التيمات الأدبية وتتبع مظاهرها داخل أعمال كاتب من الكتاب وأثر ذلك في توليد الدلالات داخل العمل الأدبي، وكل ذلك لا يجري في إطار المفاهيم والأدوات الإجرائية للتحليل "النفسي" للأدب.

3– البنية اللغوية للاشعور لدى جاك لاكان (1901–1981)

– تدعيم الإرث الفرويدي:

انطلق جاك لاكان Jaques Lacan أيضا من المبادئ الأساسية التي وضعها فرويد في نظرية التحليل النفسي. ولعله استفاد بالتحديد من اعتماد فرويد الكثير على اللغة والكلام لفهم طبيعة اللاشعور عند مرضاه وعند دراسته لبعض الكتاب والمبدعين أمثال دوستويفسكي وليونارد دافنشي. ولاحظ أن جميع التصورات التي صاغ منها فرويد الجهاز النفسي وبنيته اللاشعورية كانت دائما معتمدة على البنيات اللغوية. ففرويد عندما درس شخصية عالم الآثار الشاب في رواية غراديفا Gradiva، كما رأينا، كان يقدم صورة عن دواخلها النفسية بالاستعانة من مقاطع الرواية ذاتها أي بالاستعانة باللغة النصية.

ومنذ المراحل الأولى لدراسة لاكان للعلاج النفسي توجه بشكل صارم للدفاع عن مفهوم الرغبة (le desir) باعتباره الموجه الأساسي للتحليل النفسي، كما اعتبر أيضا مفهوم اللاشعور l ' inconscient حاسما في فهم دور

المجتمع في تكوين البنية النفسية للفرد منذ مراحل نشأته الأولى. وكان هذا الدفاع دالا على أنه بقي محافظا على المبادئ الأساسية للتحليل النفسي التي وضع أسسها سيجموند فرويد.

- اللاشعور بنية لغوية:

أدرك لاكان مكانة اللغة عند فرويد باعتبارها تجسد الصراع المحتدم بين الذات والمجتمع، وبحكم أن اللغة قائمة قبل الأفراد فإنها تفرض عليهم سلطانها. ولاحظ أيضا أن الإنسان من منظور فرويد هو تلك الذات التي تمتلكها اللغة وتمارس عليها التعذيب، وحيث أن اللغة تمثل الرابط الأساسي بين الفرد والمجتمع، فإن لاكان أولاها أهمية بالغة في أبحاثه منذ مراحل دراسته المبكرة، إلى جانب أن اهتمامه كان أيضا أدبيا، وقد تجلى ذلك في ربط علاقة خاصة مع الاتجاه السوريالي الذي لاحظ اهتمامه الواضح بالتعبير والصور والرغبات والأحلام. (36)

وبالإضافة إلى ذلك كله كان "لاكان "Jaques Lacan على اتصال مباشر بالاتجاه البنيوي حين تعرف إلى ليفي ستراوس (37) وكان لدى ستراوس انشغال واسع بالبنية اللغوية وعلاقتها بالتفكير والسلوك لدى الشعوب البدائية. ومعلوم أن الاتجاهات البنيوية والشكلانية كانت في الغالب على صلة وثيقة بالأبحاث اللسانية.

ونعلم أن فرويد حين جعل اللاشعور مرتبطا بالمجتمع فقد كان يؤسس لهوية جديدة للفرد لا تقوم على وحدة متماسكة بل على بنيات متصارعة أهمها الأنا الأعلى والحو. ومن هذا التصور بالذات بني لاكان أهم آراءه حول الذات والهوية والآخر، فاللاشعور قائم بالنسبة إليه بسبب خطاب الآخر، إنه منذ المراحل الأولى للطفولة يبدأ الآخر في صياغة نفسه في ذوات الأفراد من خلال اللغة والمبادئ والضوابط . وليس اللاشعور إلا ما يتلقاه الفرد من خطابات لغوية في الأسرة أولا والمجتمع ثانيا. والأنا الأعلى هو إذن الموقع الرمزي للضوابط والقوانين والأخلاق. أما الأنا فهو مجال بناء جميع الأوهام التي نشيدها حول ذواتنا . (38) وسابقا كان فرويد يرى أن الأنا هو التوافق الممكن بين مبدأ الواقع أي اهو وبين ضوابط المجتمع أي الأنا الأعلى أيضا، وهذا يعني أن الذات لا هي تنتمي إلى الواقع فتعبر عن نفسها بشكل تام، ولا هي تستجيب كليا إلى الرمز الاجتماعي، لأنها تظل دائمة الشعور بتأنيب الضمير بسبب زيغاها عن ضوابط الأنا الأعلى، لذا تصبح مثل تكوين افتراضي ووهمي. هذا ما يؤكد أن الشعور بالحرمان manque يصاحب الإنسان طيلة

مراحل حياته. والفقد له تاريخ يرجع بنا، كما رأينا عند فرويد، إلى المراحل المبكرة للطفولة حينما تبدأ شخصية الطفل تتشكل انطلاقا من الكبت. واللاشعور في نظر لاكان هو تلك الحلقة من تاريخ الذات التي تم دمغها بفراغ، وهذا الفراغ تم ملؤه بكذبة، إذن إنها الحلقة المكبوتة. (39)

– مرحلة المرآة :

يعتقد لاكان أن مرحلة المرأة تعتبر الانطلاقة الأولى لتعرف الإنسان على ذاته من خلال الآخر. وفي هذه الحالة فالآخر هو تلك الصورة التي يكتشف وجودها ويجري في نفس الوقت عملية مطابقة بينها وبين ذاته المكتشفة. وهكذا فالتحول الحاسم الذي يحصل للطفل الذي يعيش حالة المرأة ابتداء من ستة أشهر والى غاية ثمانية عشر شهرا هو المنطلق الأساسي لوجوده داخل المجتمع، بحيث لا تكون بينه وبين الأشياء التي يرغب فيها مواجهة ثنائية بين راغب ومرغوب فيه، فرغبته لابد أن تكون مرتبطة برغبات الآخرين المتعلقة بنفس الموضوع. إن الحالة النفسية التي يعيشها الطفل في هاته المرحلة يسميها لاكان "طرفة الصورة المثالية" dimago antique لأنها حالة تكون مصحوبة بنوع من الإعلاء السعيد للصورة المرآوية خصوصا في تلك المرحلة التي تكون فيها ذات الطفل لم تحصل بعد على استقلالها عن رعاية الأمومة، لذا يحصل أنها تخلق لنفسها قالبا رمزيا وهو الصورة نفسها التي ستراها في هاته الحالة تعكس تمثيلا وهميا للذات المستقلة، علما بأن الواقع يكون مخالفا لذلك. وعليه فإن الأنا التي تولدها الصورة لدى الطفل ليست سوى أنا مثالية ووهمية، وهي كذلك بالفعل لأن لاكان يعتقد أن طرفة الصورة المثالية تبني الكيان الذاتي حتى قبل تشكله في الهيئة الاجتماعية. وهذا هو الخط الذي رسم اللذات في الاتجاه الوهمي أو التخييلي. (40) و سنرى أن هذا التصور مرتبط بأهمية البعد التخييلي لبناء الذات سواء في الواقع اليومي لحياة الأفراد أم في ممارسة الإبداع الأدبي. وهو الموضوع الذي سنشير إليه فيما بعد علما بأنه رغم الاهتمام النسبي الذي أولاه لاكان للإبداع إلا أنه لم يستطع صياغة نظرية أدبية جديدة كما فعل فرويد سابقا.

مثال الرسالة المسروقة :

الحديث عن الرسالة المسروقة مرتبط بشكل وثيق بفكرة لاكان المشهورة وهي أن اللاشعور ليس سوى بنية لغوية. ودليله على ذلك أن المحللين النفسانيين لا يستطيعون التعرف إلى لاشعور مرضاهم إلا من خلال الحوار الذي يجرونه معهم. وسابقا اعتبر فرويد الأحلام بنية لغوية خاصة تحتوي على الرموز والاستعارات وتنعدم فيها الروابط وأن فهم الحلم يشترط تحليل هذه البنية الرمزية . ولكي يوضح لاكان الدور الذي تلعبه البنية اللغوية بالنسبة لمواقف وسلوك الأشخاص وأقوالهم بحيث تتحول هذه البنية بفعل تكرارها الآلي إلى خلفية لغوية لا شعورية توزع الأدوار على كل شخص حسب موقعه، قدم تحليلا لنص الرسالة المسروقة الإدغار ألان بو التي نقلها إلى اللغة الفرنسية الشاعر الفرنسي شارل بودلير. حيث وجد في هذه القصة البوليسية عبرة تجسد ، وظيفة الدال في التحكم بالأشخاص و بأدوارهم و في تركيبة اللاشعور و قد بنى لاكان على أساسه جدليته المنطقية في تكوين اللاشعور من حيث أن الذات منقسمة على نفسها بمجرد أن ترضخ لحكم التكلم ، و القصة تتحدث عن ملكة تفاجأ بدخول الملك بصحبة وزيره ، بينما كانت تقرأ رسالة هامة ، و كي لا تثير اهتمام الملك بمحتوى الرسالة ، تضعها على الطاولة بشكل عادي و مهمل ، مخفية بذلك انفعالها ، جاعلة من اللامبالاة ستارا تخفي من ورائه أهمية الحدث .

الوزير صاحب الذهاء و سرعة الفهم ، يدرك بعينه الرقيبة أهمية الموضوع ، و كذلك دون أن يبدي أي اهتمام على غرار الملكة يخرج من جيبه رسالة شبيهة يضعها مكان الرسالة الأصلية ، الملكة أدركت ما حصل لكنها فضلت السلوك لكي لا يفتضح سرها .

الملكة لا تيأس من استعادة الرسالة ، و بإيعاز منها ، يقوم البوليس بحملة تفتيش في منزل الوزير بحثا عن الرسالة لكن دون جدوى ، عندئذ يتوجه قائد الشرطة إلى شخص يسمى دوبان يطلب مساعدته لتمكينه من الحصول على الرسالة ، يقوم دوبان بزيارتين إلى الوزير ، الأولى استكشافية يعين فيها مكان الرسالة ، و في الثانية ينفذ فيها مخططه بالاتفاق مع سائق العربة بأطلاقه عيارا ناريا في الشارع ، مما يشغل انتباه الوزير خلال فترة من الزمن ، الوقت الكافي كي يضع دوبان رسالة شبيهة بالرسالة التي كان قد موهها الوزير بعنوانه ووضعها في درجه كما لو كانت رسالة عادية مرسلة من الخارج ، دوبان كان يدرك خطة الوزير ، و يعلم أنه أحسن السبل لإخفاء الشيء العام هو وضعه في دائرة

نظر الذي يفتش عليه لأنه سيفتش خارج هذا الإطار .الرسالة الآن في حوزة دوبان ، يتساءل ماذا يفعل بها ؟ يقرر أن يستدعي قائد الشرطة ، و يعرض عليه أن ينال لقاء تسليمه الرسالة ثمنا ، فيستجيب لهذا الطلب ، و في الحال يأخذ الرسالة و يدفع لدوبان مبلغا معينا ، مقابل ذلك يخرج دوبان من الحلقة الرمزية ، و هكذا ينفض يديه من الموضوع يقول لاكان : إن الرسالة السروقة تمثل بحق الدال بكل معانيه و أفضليته على المدلول ، فالقصة تدور حول من يملك الرسالة، تنتقل من يد إلى يد دون الأخذ بعين الاعتبار ، أو حتى أن يعرف بالضبط أهمية المعلومات التي تحتويها ، فالرسالة بمثابة رمز ينتقل ضمن حلقة معينة ، بشكل لا يمكن لأحد أن يمسه دون أن يؤخذ في لعبته و يتحمل النتائج المترتبة عليه ، بغض النظر عن خصائصه المتميزة .

فوضعية كل فرد في اللعبة تتحدد من المكان الذي يمثله بالنسبة لهذه الرسالة ، و يزيد لاكان بأنه إذا أخذنا بعين الاعتبار أهمية هذه الرسالة كنموذج لما يترتب عليها من أحداث نتيجة لتنقلها ، نستخلص بأنها بمثابة اللاشعور لكل شخص منا ، و هذا ليس بغريب ، فإذا وجهنا نظرنا إلى كل مأساة إنسانية لوجدنا أن على مسرحها تنعقد العقد ، وترتبط الصلات بحكم عقود مسبقة تحدد دور الإنسان بالنسبة إلى غيره ، و هذا ما يستخلصه لاكان من هذه الرسالة بين يدي

الملكة مهما كان نوعها ، قد تكون رسالة غرام من شخص معين ، أو حاملة أخبار مؤامرة على الملك ، أو تحمل أحداثا بالغة الخطورة ، المهم في الموضوع أن المعنى المستخلص عندما كانت في يدي الملكة يختلف تمام حين تصبح في يدي الوزير ، فبالنسبة إليه حجة دامغة و برهانا لا يستهان به يضعه في درجه و يستعين به عند الضرورة في تهديد الملكة لكي يحقق بعض طموحاته ، و لكن الوزير لا يستعمل هذه الرسالة إنما يضعها في درجه ، لأنه يدرك أن الملكة ستخشى أمره لمجرد معرفتها أن الرسالة في حوزته ، و يقول لاكان ، إن هذه العلاقة الثنائية بين الملكة و الوزير هي نموذج لما يمكن أن نتصوره في التحليل النفسي لما نسميه بالعلاقة النرجسية .

حاول لاكان ، من خلال إدخال منهج اللسانيات البنيوية في التحليل النفسي تكوين نظرية جديدة للاشعور و القوانين الناظمة للعلاقات الشخصية ، و في الحقيقة إنه يبحث عن منطق اللاشعور و للبيئة الشخصية و للعلاقات

مع الحقيقة ، يعرف لاكان أولا المواقف المختلفة للموضوع في مواجهة الحقيقة عن طريق تحليل لعبة النظرات بحسب المعادلة يرى ـ . يعلم ثلاثة أزمنة إذن تنتظم ثلاثة نظرات مستندة إلى ثلاثة موضوعات ، متجسدة في كل مرة بأشخاص مختلفين .

قسم ينظر و لا يرى شيئا : الملك و البوليس ، و قسم ينظر و يرى أن الأول لا يرى شيئا و يخشى كشف ما يخفيه: الملكة ثم الوزير ، قسم ثالث يرى أنه ترك ما يجب أن يخفيه مكشوفا أمام من يريد الاستيلاء عليه : إنه الوزير ، و دوبان في النهاية .

يلاحظ ضمن هذا النظام الصارم اختفاء عنصرين : الملكة بخلاف الوزير ، ترى و تعرف أن الرسالة قد سرقت، و تعرف أيضا من خلال معرفة أخرى ، أن دوبان ليس وزيرا ثانيا و أنه سيعيد إليها الرسالة ، لا يبدو إذن أنها تنتمي إلى هذه الفئة المفروض أن تحدد الموضوع في علاقته مع الحقيقة ، أما الملك فهو أعمى من البداية إلى النهاية كأنه خارج اللعبة ، و يبقى كذلك بشكل مطلق ، يبلاحظ لاكان أن الملكة و الوزير و دوبان يتبادلون الأمكنة نفسها بين مشهد و آخر و من خلال انتقال الرسالة يتحرك الأشخاص داخل عدد قليل من الأماكن الثابتة ، لا أحد يمتلك الرسالة و انتقالها بين الأشخاص يتبدل المكان ، هذا يؤكد (التصميم الأساسي الذي يأخذه الشخص من انتقال الدال ، كل شخص يخضع للنظام الرمزي الذي يتجاوزه و يحدد مكانه مهما كانت المعطيات)الفطرية و المكانة الاجتماعية والخصوصية و الجنس ، و لكن إذا كانت الرسالة تمثل العضو الذكري أو جسدا عظيما لامرأة ما (رمز العضو الذكري الغائب) فإن كل شخص يصبح واضحا ، تقدم الحكاية قصة أوديبية تقوم على عقدة الخصي ، و تمثل ثلاثة مواقع ، الأب الأم ، الابن .

إن دخول دوبان إلى ساحة الأحداث قلب الأوضاع ، لأن تعامله مع أصحاب الرسالة كان من مبدأ المحايد الذي يحاول أن يفهم البنية القائمة في هذه اللعبة بحكم الوظيفة التي تسقطها عليه الرسالة إن كانت بحوزته أو مفقودة من بين يديه فوجودها و نقصانها يتممان بعضهما بعضا ، لأن هذا الوجود من النقصان ، و هذا النقصان ليس فراغا كأي فراغ ، و إنما يصبح تعبيرا لوجود مرتبط بالأساس بالغرض الضائع ، فدوبان انطلاقا من هذه المعرفة ، دخل اللعبة،

و قبل الرهان لاستعادة الرسالة ، و لكنه لم يصل إلى الرسالة إلا بعد كشف دور كل شخص سيما الوزير في التماهي الأنثوي.

و هو عندما حصل على الرسالة وجد نفسه مثل غيره مأخوذا في اللعبة ، و سيترتب عليه بحكم امتلاكها دور قد يورطه على غرار باقي الأفراد ، لا سبيل إذن للخروج من هذه اللعبة إلا بإعادة الرسالة إلى المرسل إليه و لكن مقابل دفع أتعابه ، هكذا يصبح بحل من الرسالة ، من ناحية ، و من ناحية ثانية بحل من أصحاب الرسالة ، لأن الدين إذا بقي لا بد أن يدفع بطريقة أو بأخرى ، و الرسالة النتيجة لا بد أن تصل في آخرا لمطاف إلى صاحبها أي المرسل إليه، و دوبان يجسد موقف المحلل النفسي تماما و الذي يدخل اللعبة لكي يخرج منها بعد أن يكون قد كشف النقاب عن الحقيقة المتخفية على غرار الرسالة ، فهو بحل من دين المريض لقاء ما يدفع له لأتعابه ، مقابل أن يوصل الرسالة إلى المرسل إليه أي إلى حتميتها .

تمثل الرسالة اللاشعور بحد ذاته ، على اعتبار أنه مكون من دلالات ، تتكشف أمام المحلل عبر التداعي الحر الذي استنبطه فرويد ، فالأفكار مهما تنوعت تنساب عبر الكلام بنظام محدد سلفا لتراتبها ، و هذا يعود بالدرجة الأولى إلى استقلالية الرمز .

يمثل لاكان ثورة حقيقية في مجال التحليل النفسي ، و الذي كان قد بدأ يتحول إلى نظرية سيكولوجية مجردة من الديناميكية التي بدأها فرويد ، فالمحللون اعتمدو السلطات الثلاث : الأنا ، و الهو ، و الأنا الأعلى كقاعدة ينطلقون منها ، سواء في تنظيرهم أو في عملهم ، و هذا ما أدى إلى تقديم مفهومات تنتج و تستهلك حسب الحاجة ، مما دفع لاكان إلى دعوة القراء إلى العودة إلى فرويد ، لإعادة قراءته ، و محاولة فهمه على ضوء معطيات جديدة هي : اللسانيات و الفيزياء و الرياضيات .

و بذلك فإنه أعاد للنص مكانه الطبيعي، إذ لم يعد النص الأدبي يؤدي دور الوسيط بين العبارة و النظرية، بل إن التحليل النفسي هو الذي يؤدي دور الوسيط بين العمل الأدبي و قراءته .[41]

وهكذا تصبح الرسالة بنية لغوية في ضوئها تتحدد النوايا الواعية وغير الواعية لكل من اطلع عليها كما يتحدد في ضوئها أيضا سلوك الأفراد وأقوالهم..

لكل هذا يعتقد لاكان أن اللغة تحكم الإنسان باعتبارها محملة سلفا بالدوال، وعليه فليس الإنسان هو الذي يتحدث دائما باللغة فاللغة هي التي تتحدث من خلاله. ومن ثم فحديث الفرد عن الحقيقة ليس إلا ضربا من الوهم فالمهم في الكلام ليس منطوقه الخارجي ولكن ما يكمن وراءه من نوايا واعية أو لاواعية .[42]

. ماذا عن الابداع الأدبي ؟

أشرنا سابقا إلى أن معظم أبحاث لاكان لها علاقة بالبنية النفسية والعلاج النفسي، ولم يلتفت المهتمون بالأدب مبكرا إليها لأن لاكان كما أشرنا سابقا خصص قسطا وافرا من هذه الأبحاث العلاقة اللغة بالتكوين النفسي للإنسان. كما أن الفكرة الجريئة التي لم يكن فرويد قد عبر عنها صراحة رغم أنه عمل بموجبها في العلاج النفسي و دراسة الأدب، وهي أن اللاشعور ليس شيئا آخر سوى بنية لغوية، مثلت عند لاكان تطويرا مهما في رسم البنية النفسية لدى الانسان، رغم أنه احتفظ دائما بالركائز الفرويدية.

من هنا فالرغبات الإنسانية الفعلية لا يمكن أن تعبر عن نفسها من خلال الدوال الظاهرة الماثلة في النصوص. وهذه بالذات هي حالة الإبداع الأدبي، فهو خطاب واهم ولكنه يعبر في نفس الوقت عن رغبة دفينة بطريقة رمزية ملتوية تتحدى المنطوق السطحي للكلام. أن اللغة من هذا المنظور تتحدث من خلال قصدتنا عن قصديتها الخاصة التي تتجاوزنا، لذا فنحن قد ننبهر بخطابنا، لأننا لم نتوقع أن تجاوز إمكانياته التدليلية قصـــديتنا المرتبطة بلحظة الكتابة أو الكلام:((هذا النسق الخاص بالكلام الذي يتنقل عبره خطابنا، أليس شيئا يتجاوز بشكل نهائي كل قصدية يكون في استطاعتنا أن نضعها فيه بحيث لا تكون هذه القصدية مرتبطة إلا باللحظة؟

ألا يفسر هذا كيف أن النصوص التي نبدعها إنما تقرب للتو منا حالة الانتهاء من ابداعها، لأنها ستظل دائما تحمل دلالات تبتعد عن قصـــديتنا. لذا فنحن في حاجة إلى إعادة الكتابة من جديد لكي نؤكد حضـــورنا أمام الآخر

على الدوام. وهدف الإنســان الأول أن يؤكد وجوده بحضــور الآخر تماما كما كانت الانطلاقة الأولى أمام المرآة. لقد كان لاكان Lacan في الواقع يتحدث عن آليات وميكانزمات عملية الإبداع أكثر مما كان يتحدث عن وســائل تحليلية وهذه بالذات ميزته الخاصة.

ـــ **التحليل النفسي عند غاستون باشلار** : سعى غاستون باشلار من منفذ معجم التحليل النفسي و بعض أطاريحه استكشاف علائق الصورة الشعرية بواقع حلمي ، و من خلاله بالعناصر الأربعة ، الماء و الهواء و النار و التراب .

" لقد كان للتحليل النفسي فضل كبير فقد علمنا أن عقولنا عوالم خاصة ، و كل ما نستطيع أن نعلمه علما يقينيا أن الكاتب ، كتب الكلمات التي نقرؤها و لكن ما عناه من وراء هذه الكلمات شــيء آخر بعض الكتاب يحلمون بفك هذا العالم الخاص ، و أولى بنا أن نبحث عن بنية الإنسان أو الشجرة التي نبع منها كل واحد [43]"

يلخص هذا القول ماذهب إليه باشلار في البحث عما يسميه العالم البدئي .

ـــ **التحليل النفسـي عند جان بيلمان نويل JEAN BELLEMIN** : ينطلق التحليل النفسـي عنده من فرضـية "لا وعي النص " التي تترك جانبا الكاتب لتهتم بالخطاب اللاواعي الذي يتحقق داخل النص ، و قد اسـتند بيلمان في كتاب " التحليل النفسـي و الأدب " الصـادر سـنة 1978 إلى التصـور البنيوي في تطبيقاته النفسـية و في كتـابيـه "نحو لا وعي النص " VERS L'INCONSCIENT DU TEXTEو "الحكـايـات واسـتيهاماتها "دعا إلى الانفتاح على النظريات التداولية و السـيميولوجية كما انفتح في كتاب "ما بين السـطور "على الأنثروبولوجيا و يعود له الفضـل في الانحياز للنص و إلى التخييل و إلى إدماج القارئ ضـمن اهتمامات النقد النفسـي الفرنسي .

و يقوم التحليل النصي عند بيرلمان على جملة من المعطيات التي تناقض الأطروحات الفرويدية التي تركز على سيرة المؤلف و تبحث في لا وعي الكاتب و يسعى في المقابل إلى" مواجهة جسد النص الذي يتمظهر فيه لا وعيه الخاص،

لا بوصفه شيئا مجسدا و محددا بل باعتباره سمة و خاصية تتخلل مقاطع النص التي تتكثف فيها الدلالة و تتجدد المعاني عند كل قراءة جديدة [44]

و يمكن الاهتداء إلى مكونات اللاوعي النصي من خلال التعامل مع الكلمات و البحث في المسكوت عنه والمغفل و المضمر ، و في البياضات الفاصلة بين الجمل و المقاطع ، فعبر مس\الة الحضور و الغياب تتكشف حقائق تتجاوز المستوى السطحي للبنية النصية و تجعل الكلمات في النص تنطق بصورة أكثر شفافية " [45]

إن المسار المقترح يقضي بإبعاد المؤلف من دائرة التحليل و التفرغ للبحث في لاوعي النص انطلاقا من القوى اللاواعية التي تنتظم ضمن البنية اللغوية و التي لا تتصل بفاعل محدد ، و هذا التصور القريب من الأطروحات اللاكانية بل و المستند على جوانب مهمة فيها خاصة فيما تعلق بدور المتلقي ، نجده يسعى لإحلال الذات القارئة محل الذات الكاتبة و يغدو بذلك التواصل مع النص حوارا مع الآخر الذي نشكل بصدده تصورا و رؤية يتفاعل من خلالها لاوعي النص المستند إلى التحليل النفسي مع القيم و المدركات الخارجية للمتلقي الذي يشكل رؤيته المطلقة من تجربته في الحياة و التي تسمح له من إدراك البنية النفسية للنص إنطلاقا من بنيته اللغوية و بعيدا عن كل تأويل مستند إلى ما هو خارجي أو لغة شارحة ، إن النص الأدبي لا يتعلق بالقراءة الأحادية الإطلاقية بل يقبل سلسلة التواصل المتعددة التي تفتحها أمامه فعاليات القراء مما يسمح بجعله متعددا في حركيته التي لا تقبل النهائية و تتحدد إنتاجية النص من خلال معناه المتولد فقط عبر سيرورة الفعل القرائي و عبر القارء الذي يشحن النص برؤيته الخاصة " [46]

و قد توصل نويل إلى فكرة البحث عن لا وعي النص انطلاقا من دراسته للنصوص الشعبية المجهولة المؤلف و التي يستحيل البحث بشأنها عن سيرة المؤلف و لا وعيه و انعكاسات حياته النفسية في الآثار الأدبية ، غير أن القارئ الذي يتواصل مع النص هو الذي ينتقل بين مستوى الملفوظ و الملفوظية و يتمكن من اكتشاف لا وعي النص عبر تواصله الحر مع الشخصيات ، و عبر تأويله المنظم و المحكوم بأنساق البناء اللغوي و النصي.

إن بيرلمان واصل المجهود النظري و الإجرائي لكل من لاكان و مورون اللذين قدم قراءة لأعمالهما في كتابه علم النفس و الأدب و استطاع أن يطرح مفهوم لا وعي النص الذي كان لاكان قد جعله مجسدا فبي بنية اللغة التي

تعتبر تعبيرا ممسرحا لذات الكاتب الذي كان في السابق يتوارى خلف شخصيات تنكرية كما هي الحال في المؤلفات القصصية و الدرامية كاشفا بذلك عن خطاب الآخر . (47)

و يعد نورثرب فراي frye و ريتشاردز richards من أتباع النقد النفسي في العصر الحديث ، الأول له كتب تشريح النقد و الثاني له كتاب مبادئ النقد الأدبي و الأفكار المهمة و المفيدة في هذا الكتاب كثيرة ، فريتشاردز اهتم بنظرية التوصيل و قد أكد على الاعتماد على الدوافع الشعورية الواعية في تفسير عملية التوصيل لا يكفي و متى أخذنا في اعتبارنا الدوافع اللاشعورية و الواعية اتضحت لنا أهمية التوصيل و طبيعته في التو ... و يؤكد ريتشاردز أن المهم في عملية التوصيل هو قدرة المبدع على استعادة الحالة الشعورية للتعبير عنها بقوة أي أن الإنسان العادي لا يستطيع استعادة تجربته مع المحافظة على توازنه و هدوئه ، أما الفنان أو الأديب فإنه قادر على ذلك لما تتسم به شخصيته من توازن كما أقام نقده النفسي على ما يعرف بموضوع الدوافع ، كما التفت إلى تحليل استجابة القارئ المتلقي للعمل الإبداعي

كما حاول بعض البنيويين التوفيق بين التحليل النفسي و النقد البنيوي و من هؤلاء من اخترع تعبير لاوعي النص عوضا عن لا وعي الكاتب أو الشاعر و أسطورة النص عوضا أسطورة الكاتب ، و ذلك للتوفيق بين " القراءة النفسية " و مقولة بارث " موت المؤلف و هذه القراءة تعتمد إقصاء الذات و الاهتمام بالوعي اللامكتوب ، كما بدأت جوليا كريستيفا بعد صدور كتابها من أجل ثورة للغة الشعرية التوجه شيئا فشيئا نحو التحليل النفسي و تجلى هذا في أعمالها الشمس السوداء و حكايات غرام و قوى الرعب و اهتمت هذه الكتب جميعا بالربط بين التحليل السيميائي و التحليل النفسي . (48)

التحليل النفسي في النقد العربي الحديث :

لدينا في الثقافة العربية مدرسة نشأت منذ منتصف القرن العشرين و أصبح لها إنجازها المتفرد في مجال علم نفس الإبداع ، أسسها عالم جليل هو "د. مصطفى سويف " الذي يعتبر كتابه "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة " بمثابة نقطة الارتكاز الجوهرية لأعمال هذه المدرسة التي لم تلبث أن تشعبت بعد ذلك لذى تلاميذه فكتبوا

بحوثهم و دراساتهم اللاحقة عن بقية الأجناس الأدبية ،كتب "د. شاكر عبد الحميد " " الأسس الفنية في الإبداع الأدبي في القصة القصيرة "، و حامد عبد القادر "دراسات في علم النفس الأدبي " و كتبت " د. سامية الملة " " الأس النفسية للإبداع الفني في المسرح " و تكونت في الثقافة العربية نواة مدرسة لعلم نفس الإبداع .[49]

و من رواد الاتجاه النفسي عبد الرحمان شكري الذي استفاد من حقائق علم النفس في دراسة الشعر ، فقد كان شكري " إمام الجماعة في مرحلتها الأولى لا يبعد أن يكون لتوجيهاته النفسية الشفوية دور في توجيه زميله نحو الاستفادة من معطيات علم النفس ، و كا، أصحابه يستمتعون كثيرا بأحاديثه ، و هو على ما يبدو من كلام العقاد أول من حاول تطبيق المعارف النفسية على ما يقرأه من شعر الفحول في اللغة العربية "[50]

ولطه حسين تجارب في مجال الدراسة النفسية من خلال كتابي تجديد ذكرى أبي العلاء و مع أبي العلاء في سجنه،حيث قام بمحاولة فك رموز التجربة الشعرية عند المعري و جعل من قصائده وثيقة لولوج عالمه الداخلي سيما و أن العالم الشعري عند المعري قد اتسم بالغموض ففي عام 1914 حصل طه حسين على الدكتوراه في الأدب عن "أبي العلاء المعري " و رد ولعه بالتلاعب بالألفاظ إلى كونه قد عاش نصف قرن رهين المحبسين البيت و العمى ، فطال عليه الزمن حتى مله .

عباس محمود العقاد و دراسته عن ابن الرومي و أبي نواس فقد اهتم العقاد بشخصيات الشعراء فتتبع سيرهم الشخصية من أجب النفاذ إلى أسرار إبداعهم و قد أرجع تشاؤم ابن الرومي إلى اختلال في أعصابه و سخريته إلى خصائصه الجسدية ،كما رد عبقريته لأصوله اليونانية و إلى الطيرة التي استحكمت يه "[51]

فما كان حياة ابن الرومي من نقص و تكوين جسدي سبب في انحرافه النفسي . و إبراهيم عبد القادر المازني و محمد النويهي في دراسته لبشار و أبي نواس و في كتابه ثقافة الناقد الأدبي معتمدا على حقائق علم النفس و علم الإحياء و قد سعى النويهي إلى استنباط الخصائص النفسية و مظاهر السلوك المتجلية في أشعار أبي نواس و أخباره منتهيا إلى تفسير تعقيده بالاضطراب الجسماني المتصل بطبيعة تكوينه نتيجة لإرهاف في حسه وتوتر في أعصابه و لرابطة الأمومة الناشئة من تزوج أمه بغير أبيه عقب وفاته ،مما قاده إلى ضروب من الشذوذ أبرزها تعلقه بالخمرة و

إحساسه نحوها إحساس الولد نحو أمه "و أما عبد الرحمان شكري فهو رائد تطبيق البلاغة النفسية ، كما تعد سنة 1938 تاريخا حاسما في علاقة النقد العربي بالمنهج النفســـي ، حيث أوكلت كلية الآداب بجامعة القاهرة إلى كل من أحمد أمين و محمد خلف الله أحمد مهمة تدريس مادة جديدة لطلبة الدراسات العليا تتناول صلة علم النفس بالأدب و في سنة 1939 نشر أمين الخولي بحثا بعنوان " البلاغة و علم النفس " و قد كان محاولة لترسيخ دراسة خاصة بعلم النفس الأدبي . (52)

أبو نواس في التحليل النفسي :

كان من بين الشعراء العرب القدامى الذين حظوا بالدرس النفسي الشاعر العباسي أبو نواس الذي تناوله كل من العقاد و النويهي بناءً على عقدتين متمايزتين: الأول بناءً على عقدة النرجسية، والثاني على عقدة أوديب. وعلى الرغم من أسبقية العقاد زمنياً في دراسة أبي نواس نفسياً، فقد ارتأيت تقديم دراسة النويهي، نظراً لتمهيده لتطبيق المنهج النفسي على الشاعر بصورة أكثر دقة ووضوحاً.

علماً أن النويهي حين طَبَّق المنهج النفسي على أبي نواس، لم يفعل ذلك انطلاقاً من إيمانه بجدوى هذا المنهج في الدراسة الأدبية بصورة عامة، إنما من إيمانه بأن شعر أبي نواس وما ينطوي عليه من خصائص معينة لا يمكن أن يُفهَم وتُسبَر أسراره إلا بناءً عليه. فهو إذا ما وجد ضرورة في دراسة نفسية ابن الرومي في كتابه " ثقافة الناقد الأدبي "، فإنه لم يجد ما يماثلها لدى دراسة " شخصية بشار " التي اكتفى بربطها بظروفها السياسية والاجتماعية والفكرية والجسمية، أو لدى دراسة " الاتجاهات الشعرية في السودان " التي ربطها بما يماثل ظروف بشار، أو لدى دراسة " الشعر الجاهلي"، أو " قضية الشعر الجديد " أو بعبارة أخرى: ربما أراد النويهي أن يذهب إلى أن الناقد حين يلتزم في نقده بمنهج معين، لا يحدث ذلك منه بصورة تلقائية غير مدروسة، بقدر ما يحدث بناءً على ما يفرض كل أدب أو كل عمل أدبي، بحسب الطابع الذي يسمه : النفسي أو الاجتماعي أو الأسطوري.

إن النويهي . على سبيل المثال . لا يستطيع أن يدرس حب الخمرة لدى أبي نواس كما يدرسه لدى الشعراء الآخرين، لأن هذا الحب قد تحوَّل إلى خلاصة لأساس الشاعر النفسي المعقد، ولأن الخمرة لم تَعُد تشكّل لديه مجرد ذلك الشراب الذي يمنح الشاربين الإحساس بالبهجة والمتعة، بل تحوّلت إلى ذلك الكائن الحي الذي لا يستطيع الانفصال عنه، أو بالأحرى إلى شقيقة الروح التي ذكرها صراحة في بيت له، فمثلَتْ إذ هي في متناوله البديل والمعوض عن المرأة التي كانت عنه بعيدة المنال: الأم أو الحبيبة

عَاذِلِي في المدام غَيْرَ نَصِيحِ لا تَلُمْنِي على شقيقةِ رُوحِي

و يبدو أنها الأم التي تشكلت لديه حيالها عقدة أوديب، بفعل تماسِّه معها منذ طفولته دون الأب المفقود، وحُرِّمَتْ عليه بناءً على ما تفرِض الأحكام الدينية والأخلاقية والاجتماعية هذا بالإضافة إلى انصرافها عن خصِّه بمفرده بالحدب والحنان بعد زواجها الثاني من غير أبيه. أما الحبيبة، فهي التي لم تبادله الحب، ولم تشبع ميله الفطري إلى الأنثى، ربما نفوراً مما علمَتْ من سلوكه الشاذ، أو لِما أُشيع عنها . هي الأخرى . من اتخاذها سلوكاً مماثلاً تجاه الإناث. ولا شك في أن النويهي قد أراد من خلال توضيحه تعويض خمرة أبي نواس عن المرأة أن يُذَكِّر بنظرية " أدلر " التي تقوم في أساسها على محاولة الإنسان من خلال ما يتخذ أحياناً من سلوك متميز خاص به أن يعوض عن مركب النقص الذي ربما يشعر بوجوده لديه بصورة واضحة علماً أنه توضح للنويهي بصورة مباشرة تمثيل هذه الخمرة لأم أبي نواس ، وحبه لها حباً بَنَوياً من خلال تسميتها الدِّرة التي تعني اللبن ، وتسمية شرب كأسها رضاعة :

تراضعُوا دِرّةَ الصَّهْباءِ بيْنهمُ وأوْجَبُوا لنديم الكأْسِ ما يجبُ

وبإشارة النويهي إلى هاتين الكلمتين، وإلى سواهما من الكلمات والعبارات في الشواهد التي أوردها، يبدو وكأنه يعمل بنظرية " جاك لاكان " القائمة على التحليل النفسي من خلال اللغة التي يستخدمها المحلَّل، وتَتَبُّع مافيها من خصوصية متفرد بها بغية سبر أعماقه، واكتشاف ما فيها من مجاهيل كانت متخفية إن لغة الرضاعة والدِّرة في البيت السابق لا بد من أن تشكل أمام النويهي دلالة واضحة على عقدة أوديب لدى الشاعر، هذه التي تمثلَتْ هنا في تعلقه بأمه إلى حد توقه للعودة معها نحو طفولته الأولى، نحو المرحلة الفمية، واتصاله بها ثانية كما لو أنه رضيع ، وما استتبع هذا كله من خلع رغبته المحرمة على شربه للخمرة التي رأى فيها صورة معوضة عن أمه لما حققَتْ له من إرواء .

كما تجلى للنويهي في موضع آخر تمثيل خمرة أبي نواس للمرأة بصورتها العامة الشاملة لذينك الشطرين، حين وصف الشاعر عطفه عليها وتدلهه بها وعدم تمكنه من فصل وجوده عن وجودها . علماً أنه كان بإمكان الناقد أن يتبين ذلك كله مكثفاً في كلمة " هوىً " التي برهنت بصورة واضحة كما عبارة " شقيقة الروح " على العلاقة الخاصة التي تربط الشاعر بالخمرة كما لو أنها امرأة حقيقية، ولا سيما حين أثبَتَ تركيزه على هذه الكلمة من خلال تكرارها مرتين في البيتين الأخيرين، وتنويعه في صيغتيهما ما بين التعريف النّامّ على خصوصية تجربته العاطفية، والتنكير النّامّ على الحب العاطفي بصورة مطلقة غير محددة، وذلك بحسب ما أورد الجرجاني بشأن الدلالة البلاغية لكل من التعريف والتنكير :

تلكَ . لا أعْدَمنيهَا اللّـهُ . أنْسِي ، عِدْلُ روحي

يجْنَحُ القلبُ إليـها في الهـوى أيَّ جُنوحِ

عطفتْ نفْسِي عليـها بهـوى غيْرِ نَـزُوحِ

وإلى جانب ما سبق، تبيَّن للنويهي أن خمرة أبي نواس شكّلَتْ السرّ الذي يمدُّه بالحياة بأكملها، ويضيف إلى روحه روحاً جديدة :

قهْوَةً تُقْرِنُ في جِسْـ ـمكَ معْ رُوحِك رُوحَا

لكن الناقد اكتفى من هذا بأن استخلص الدافع الذي حدا بالسُّذَّج إلى تقديس الخمرة ، وتأليهها في بدايات الحياة البشرية ، دون أن يمتد إلى استخلاص ما يمكن أن تكون قد لبَّتْ للشاعر لدى إمداده بالحياة والروح هاتين من غريزة البقاء التي اهتمّ بإيرادها علم النفس ، والتي تأصّلَتْ لدى كل إنسان بصورة عامة ، ولدى أبي نواس وأمثاله الذين اتخذوا مذهب الإقبال على الدنيا وملذاتها بصورة خاصة .

وربما تأكيداً لعثور أبي نواس في الخمرة على ما يعوضه عن المرأة، ويمده بالحياة، فقد تبين للنويهي دون سواه من الدارسين مدى تشكيلها بالنسبة إلى الشاعر ذلك المثار لرغبته الجنسية التي لا شك في أن النويهي قد استحضر مدى تكثيفها في حقيقتها لذينك الأمرين: الإقبال الشهوي على الطرف الآخر من جانب، والتوق من خلاله إلى استمرار الحياة من جانب آخر، لِما يحقق من تجديد النسل. وقدتوضّحَتْ للنويهي هذه الرغبة بصورة مباشرة من خلال إيراد الشاعر ما تعدَّدَ من الألفاظ والعبارات الدالة عليها: العذراء والبكر والفتاة... وبصورة غير مباشرة من خلال ما ذهب إليه علم النفس من عدم انحصار هذه الرغبة ما بين الذكر والأنثى، أو ما بين المثلين، إنما امتدادها في حال عدم تسنِّي مثل هذه العلاقة الطبيعية لتشمل الإحساس الجنسي حتى تجاه الأشياء التي لا حياة فيها كخمرة أبي نواس . ولا بد لنا هنا بصورة خاصة من أن نستحضر نظرية " فرويد " الأساسية التي يذهب فيها دائماً إلى تشكيل الرغبة الجنسية الناشطة أبداً في لا شعور الإنسان، المنطلَق الرئيسي لسلوكه على مختلف الأصعدة، حتى ما يتعلق منها بطعامه وشرابه، وبصورة محددة هنا بشرب أبي نواس للخمرة:

ومرَّ ذَا فَرَحٍ ، يَسْعَى بِمِسْرَجَةٍ فَاسْتَلَّ عَذْرَاءَ لم تبرُزْ لأزْواجِ

زُرْتُها خاطباً ؛ فزُوِّجْتُ بِكْراً فَفَضَضْتُ الختامَ غير مُليمِ

عن فتاةٍ كأنها حين تبدو طلْعَةُ الشَّمْس في سواد الغُيومِ

ومثلما كان لأم أبي نواس دورها في إقباله الخاص على الخمرة معوضاً بها عن الحنان المفقود، كذلك تبيَّن للنويهي دورها في شذوذه الجنسي ، وإقباله على الذكور دون الإناث اللائي وجد في كل منهن صورة لأمه الخائنة التي دلَّت بزواجها الثاني على تخليها عن ابنها ، وإيثارها عليه رجلاً آخر. وبذلك يقول معبراً عن تخوفه من غدر جارية بالرغم من حبه لها ، وتوقه إلى مواصلتها :

إنِّي لأَهْوَاكِ ، وإني جَبَانْ أَفْرَقُ من عِلْمِي بغدْرِ القِيَانْ

ويقول بالمقابل معبراً عن حبه للغلمان ، وعن إمكان توجُّه المرقّش إلى ذلك فيما لو أتيح له :

لَوَ انَّ مرقَّشاً حيٌّ تعلَّقَ قلْبُه ذكرَا

ولعل في قصة أبي نواس مع شذوذه ما يذكِّر بقصة " ليوناردو دا فنشي " ، فهذا الثاني . هو الآخر . اتجه تلقائياً إلى الحب المثلي بفعل ما أدى إليه انفراده بأمه دون أبيه ، لكونه ابناً غير شرعي ، من عدم تمكنه من إقامة علاقات حب نسائية مستوية وسليمة . هذا وإن كان لا بد من أن نلحظ فارقاً ما بين منطلق كل من المبدعَيْن، فإذا ما كان أبو نواس قد توصَّل إلى هذا النوع من الحب بدءاً من سلبيته تجاه أمه كما تبين، وردها على حب استئثاره بها بالخيانة، فقد توصَّل إليه دافنشي بدءاً من إيجابيته تجاه أمه هو، وتوقفه في علاقته معها عند حد تعلُّقه بها، واستجابته لطغيان حضورها عليه.

لكن تجدر الإشارة، إلى أنه إذا ما كان على النويهي أن يركز . بحسب ما يقتضي سياق البحث . على هذا العامل النفسي في شذوذ أبي نواس، فإنه لم يجد بداً من التطرق لعاملين آخرين لا يقلان شأناً: يتحدد أحدهما في التواء الشاعر الجسدي الذي جعله أقرب إلى الأنثى ، وثانيهما في طبيعة العصر العباسي الذي أتاح بانفتاحه على الحضارات مثل ذلك . الأمر الذي جعل الناقد يقتدي بهذا الصدد بالدارسين الآخرين الذين لا يزالون يحارون أمام هذه الظاهرة، ويجدون في أساسها المعقَّد ما ينطوي على العديد من الاحتمالات ..

بل إنه إذا ما تبيَّن للنويهي دور الأم في شذوذ أبي نواس، وتفضيله الذكور على الإناث ، كذلك تبين له بالمقابل دورها في حبه المخلص المتميز للجارية " جنان " التي وجد فيها مثال التعفف والطهر الأنثوي المفقودين لدى الأم ، أو بالأحرى التي كانت تحمله إرضاءً لها على الحذر والتوجس من استمراره في اتخاذ سلوكه الماجن .

لَوْلا حِذَاريَ مِنْ جِنَانِ لَخَلعْتُ عَنْ رأْسِي عنَاني

وركبْتُ مَا أهْوَى وكمْ أجْفُو مقَالَة مَنْ نَهَاني

وهكذا فإنه من خلال هذا الحب الذي يبدو صادقاً لجنان ، يُفتَرَض بالنويهي أن يكون قد استنتج احتمالين اثنين : يتمثل أحدهما في عدم تأصُّل الشذوذ الجنسي لدى الشاعر بصورة معمقة ، إنما توجهه الفطري إلى الأنثى ، حين أتاحت له الظروف ذلك ، وجعلته يلتقي من تستحق إخلاصه دون سواها من الإناث والذكور. ويتمثل الآخر في إمكان جمع الشاعر في نفسه وشعره ما بين ميله إلى الذكر وميله إلى الأنثى في آن واحد ، كما يذهب علم النفس بشأن بعض الشاذين .

ومقابل انطلاق النويهي لدى دراسته نفسية أبي نواس من عقدة أوديب التي تعني تعلُّق الابن بأمه ، انطلق العقاد لدى دراسته الشاعر ذاته . وفق المنهج ذاته . من عقدة أخرى هي النرجسية التي تعني عشق الإنسان لذاته الفردية دون سواها.

هذا وإن كنا لا نجد تباعداً ما بين العقدتين ، بل قدراً من الترابط شبه وثيق، وذلك ضمن علم النفس ، لأنه حين يتم التعلق بالأم ، لا يكون ذلك إلا بفعل ما يفرض التعلق بالذات ، نظراً لتشكيل الأم هذه الذات الأصلية التي يتأتى منها الابن والتي. كما يتبين لنا من جانب آخر . تُحَقِّق بأنوثتها المكمل الأول لذكورته. وكذلك الأمر لدى تجربة أبي نواس الخاصة ، وإن تحقَّقَ فيها هذا الترابط بصورة معكوسة ، قائمة على تشكيل عقدة أوديب لديه أساس نرجسيته ، وذلك بصورة إيجابية في البداية ، متمثلة فيما أدى إليه حب أمه وتدليلها له بعد طلاقها من أبيه من تأثره به محباً . هو الآخر . لنفسه. ثم بصورة سلبية متمثلة فيما أدى إليه انصرافها عنه، وتحويل بيتها إلى مبغىً، ثم بزواجها الثاني من ردة فعل عنيفة جعلته ينكفئ على ذاته هذه مشفقاً عليها من إهمال أمه.

وقد تجلت للعقاد نرجسية أبي نواس بدءاً من السلوك الإباحي الذي اتخذه، والذي إذا ما نمَّ لدى الشعراء الآخرين على عدم المبالاة بذواتهم حين إظهارها للناس وفق أي درجة من التهتك، فإنه نمَّ لدى أبي نواس حين إظهار ذاته هكذا على محاولته التركيز عليها، وتحقيق حضورها وإن بهذه الطريقة غير المرضية :

ألا فاسْقني خمراً، وقلْ لِي هيَ الخمرُ ولا تسقني سرّاً إذا أمكن الجهرُ

هذا وإن كنا لا نعدم النرجسية في حال دلالة الإباحية لدى أولئك الشعراء الآخرين على عدم مبالاتهم بذواتهم، لأنهم يعبِّرون بذلك أيضاً عن عدم مبالاتهم بسواهم الذين تظهر أمامهم هذه الذوات ، أو يعبِّرون عن ذلك الشطر من النرجسية التي تعني مقابل عشق الذات إهمال من هم خارجها. وبناءً على ذلك، لا ينبغي أن نتغافل أيضاً عما يمكن أن يكون قد حقق الشطر الأخير المذكور من استكمال النرجسية الإباحية لدى أبي نواس، وذلك حين بدا مقابل حرصه على إبراز ذاته غير حريص على مشاعر من يتلقون عنه صورة هذه الذات.

وهكذا فإن أبا نواس حين يشرب الخمرة، لم يفعل ذلك . وفق منظور العقاد . بهدف تحقيق التلذذ لذاته، إنما بهدف المجاهرة بسلوكه أمام الآخرين، ومن ثم إثبات مخالفته لهم ، ومن ثم إبراز ذاته وتمييزها على حساب ذواتهم ، وإن انطوى هذا كله على الحرام ، بل إن الحرام هنا هو المطلوب لدى الشاعر ما دام سيوصله هو ذاته بلفت الأنظار تجاهه إلى مبتغاه :

وإن قالوا ((حرام؟)) قل ((حرامٌ!)) ولكنَّ اللّذاذةَ في الحرامِ

علماً أنه ما كان يُفتَرَض بالعقاد أن يستبعد ما يمكن أن تكون قد أملت نرجسية الشاعر من ذلك التلذذ بشرب الخمرة، نظراً لِما يمكن أن يكون قد حقَّقَ له من تلبية لذاته الفردية، وإرواء حاجاتها، وإن بدت التلبية هنا مقتصرة في

تحققها أمام صاحب هذه الذات على نقيض المجاهرة التي تلبي هذه الذات أمام صاحبها وأمام الآخرين، وتحقق نرجسيتها بصورة أعلى وأكثر اتساعاً.

كما أنه ضمن ما تفرع من سلوك أبي نواس الإباحي، تجلت للعقاد تلك النرجسية أيضاً من خلال شذوذ الشاعر الجنسي الذي فسَّره علم النفس بهذا الصدد، أي بصدد النرجسية، بأنه تعلُّق الإنسان الذي يعشق ذاته بمن ينتمي إلى جنسه تحديداً ، نظراً لما يرى فيه من متلبِّس لهذه الذات ، أو ما يشبهها ، وذلك على نقيض من يتحرر من الطور النرجسي بعد عبوره مرحلة الطفولة ، وينعتق في سن الرشد من تعلقه بذاته نحو من ينتمي إلى الجنس الآخر . أو بعبارة أخرى نستطيع القول : إن الشاذ بعثوره على من يتعلَّق به من ابن جنسه ، ربما يكون قد عثر على من مثَّل له مرآة " نرسيس " الأسطورية التي عكست أمامه ذاته فهام بها . أو ربما عثر على من عوضه عن هذه الذات التي طالما اشتهاها ، ولم يجد من سبيل لتلبية رغباته تجاهها ، وإن شكلت ملكاً شخصياً له.

وقد استدل العقاد على ما ذهب إليه بشأن النرجسية في شذوذ الشاعر، من خلال تعلقه بغلام يماثله في اللثغة، وإن كانا يتباينان فيها ما بين حرفي السين والراء :

وَابأَبِي أَلْثَغَ لاجَجتُـهُ فقال في غُنْجٍ وإخْناثِ

لمَّا رأَى مِنِّي خِلافِي لَه : كمْ لَقِيَ النَّاثُ من النَّاثِ

وكذلك من خلال تعلقه بغلام يماثله في بحة الصوت :

فبِهِ غُنَّةُ الصِّبَا ، تعْتَلِيهَا بُحَّـةُ الاحْتلامِ للتّشْرِيفِ

وإن لم يفصِّل العقاد في معالم هذا التوحد ، ويوضح ما إذا كان يتحدد في إمكان إطلاق هذا الاسم على الذكور والإناث معاً ، أو في دلالته على الجمال الذي ذُكِر أنه شكّل إحدى صفات الشاعر .

وعلى الرغم من تحقق النرجسية لدى أبي نواس وفق هذه الصورة الواضحة المتميزة ، فإننا نستطيع أن نذهب إلى ما ذهب إليه " لاكان " ، وذلك من حيث انتقاده الإفراط في دراسة هذه العقدة ، أو التي أطلَق عليها مرحلة " المرآة" ، لأنه إذا كان لا بد من التسليم بوجودها في الحياة البشرية عامة ، فليس ضرورياً أن تكون على درجة واحدة لدى الأفراد جميعاً ، بل لا بد من تفاوتها فيما بينهم قوةً وضعفاً ، بحسب الظروف النفسية والخارجية التي تخص كلاً منهم. ومن ثم فإن أبا نواس ، إذا ما كان نرجسياً بصورة بارزة ، فلا يعني هذا بالضرورة تماثل الشعراء الآخرين معه ، المعاصرين له أو غير المعاصرين ، ما داموا لم يماثلوه في جوانب حياته الخاصة.

وهكذا، فإنه إذا ما قدَّم الناقدان السابقان دراستين متباينتين حول أبي نواس ، بدءاً من تباين العقدتين النفسيتين اللتين انطلق كل ناقد من إحداهما ، فلا يُفتَرَض بالنتائج التي توصَّل كل منهما إليها أن تقتصر . هي الأخرى . على

التباين ، وإن بدا هذا أمراً تلقائي الحدوث ، بل ربما تدخلان إطار التكامل ، بناءً على حمل كل منهما جزءاً من الحقيقة المتعلقة بالشاعر، أو إطار الاحتمالين الاثنين اللذين يتفاوتان في درجة وضوحهما ما بين متلقٍّ وآخر ، وما يعني هذا كله من تشكيل الدراستين المذكورتين من تمهيد للمزيد من الدراسات التي من شأنها أن تقدم المزيد من التكاملات ، أو الاحتمالات ، سواء ضِمن المجال النفسي ذاته أم سواه. أو بعبارة أكثر تحديداً ووضوحاً: إن حب الخمرة لدى أبي نواس ، إذا ما شكّل . وفق منظور النويهي . محاولة من الشاعر للتعويض عن حنان الأم الذي فقده ، ووفق منظور العقاد محاولة من الشاعر للتباهي وإثبات الذات ، فإن هاتين النتيجتين ليس ضرورياً أن تظهرا متناقضتين متباعدتين مندرجتين ضمن مقولة : إما هذه وإما تلك ، إنما ربما ضِمن هذه وتلك معاً ، أو ربما ضِمن هذه بنسبة معينة وتلك بنسبة معينة يحددها كل متلقٍّ ، أو كل باحث بمفرده وفقاً لما يرى .

أما بالنسبة إلى الذين يتفاوتون في درجات تقبلهم لتطبيق المنهج النفسي بصورة عامة ، ولا سيما على الأدب القديم، فلا يمكن الإدلاء إلا بأن هذا المنهج . وبغضّ النظر عن مدى رجاحته ومنطقيته . لا يُهدَف من خلاله في النهاية . شأنه شأن أي منهج آخر . إلا إلى سبر واحد من أسرار الأدب ، واحد من حقائقه التي ستبقى بحاجة إلى مثل ذلك ، بناءً على اغتناء العالم الأدبي بها ، وتفاوتها ضمنه في درجات وضوحها. (53)

مركب النقص لدى بشار بن برد

المتأمل في أوضاع عصرٍ عاش فيها بشّار بن برد، ومجتمعه، والظروف القاسية الحاكمة كالظلم والصراعات بينه وبين أعدائه، وتحقير بسبب كونه مولىً، ووجود عوامل بيئية، عائلية، ووراثية، مثل الفقر، التنشئة الأسرية وذلّتها، قباحة وجهه، وعاهته التي أدّت إلى تكوين الكثير من المرارة والضغوط النفسية في ضميره، فتلك العوامل كلّها جرّته إلى تكوين عقدة النقص، إذ إنّ الإحباط والضغوط كثيراً ما يؤدي إلى الغضب والعدوان، فأدرك بشّار أنّه لا يستطيع مقابلة المبصرين من الشعراء، لأنّه كان يشعر أنّه مكشوف لبصرهم، وهم مستورون عنه لايستطيع أن يجسّد معايبهم الخلقية، وقد رسّخ هذا في نفسه كرهاً للناس وتبرّماً شديداً بهم.

إنّ الشخص المصاب بعقدة النقص يحاول أن يسدّ نقصَه الداخلي، أو لأجل إقناع نفسه على الأقل، يقدم على أفعال يتصوّرها صحيحةً ومناسبة، لهذا فإنّه يحاول أن يبرّر كلّ عملٍ من أعماله بأسلوبٍ معقول صحيح حتى يقنع الناس بذلك. وحين يؤدي الشعور بالحقارة إلى الانفعال عند الفرد، فسيسعى إلى التخلّص من هذه الظروف القاسية، وإن لم يستطع الغلبةَ على حقارته بسبب ضعفٍ ما أو لأسباب أخرى؛ يشدَّد ذلك الشعور المرّ، ويعقبه بآلية نفسية لكلّ فرد طبيعي أو غير طبيعي آليات للدفاع النفسي، وهي عمليةٌ تلقائية ومنسّقة تعمل لتقليل الاضطرابات النفسية، وهي أساليب عقلية لا شعورية تقوم بتشويه الخبرات وتزييف الأفكار والصراعات التي تمثّل تهديداً ما. والذي لم يتسلّح بهذه الآليات؛ فلن يقدر أن يدافع عن نفسه تجاه المسائل العاطفية والاجتماعية. ولعلّ أهمّ خاصية لهذه الآليات–كما تناولها أصحاب مدرسة التحليل النفسي– أنّها:

1. تحدث وتعمل لا شعورياً بحيث لا يفطن الفردُ إليها، فمستخدمها لا يعرفها أو يدركها على أنّها آليات دفاعية

2. أنّها قادرة على التكيُّف مع العوامل النفسية المشكلة

3. أنّ آليات الدفاع تُعدّ نوعاً من الحيل، وتحرّف وتنكر وتكبت أجزاءً جوهرية من الواقع

4. أنّ الاستفادة المتكرّرة منها هي سمةٌ لسلبية شخصيته.

تحتلّ آليات الدفاع النفسية مكانةً هامّة في نظرية التحليل النفسي بوصفها جزءاً من الآليات الدفاعية التي يمتلكها الأنا في تعامله مع الواقع الخارجي، فعندما يعجز الأنا عن التوفيق بين الواقع الخارجي واندفاعات الهو ونواهي الأنا الأعلى ينشأ الصراع، وعندما يفشل الأنا في حلّ الصراع تتحوّل الطاقة النفسية المتضاربة إلى قلق لاشعوري غامض، ومن أجل صدّ هذا القلق الغامض والتغلّب عليه يقوم الأنا بحشد وسائل الدفاع النفسي التي تخفّف من حدّة القلق.

كان فرويد أوّل من تحدّث عن آليات الدفاع النفسية، ورأى في هذه الآليات نوعاً من الحلّ النفسي الاضطراري لتجنّب الصراعات.

فإذا استخدمت الحيل الدفاعية بشكل مسرف فإنّها تمنع الفردَ من التعامل مع الناس بطريقة واقعية، وتؤثّر سلبياً في نموّه، وتنكر الواقع، وتغير تفكيرنا.

عبّر عنها علماءُ التحليل النفسي بأنّها تشكل أنماطاً سلوكية لدفاع الأنا عن نفسها في سبيل إعادة التوازن للشخصية. تسبّب أن يحمل الفرد تكيفاً مع الجوّ المتوتّر. ليست هذه الحيل الدفاعية متساوية فيما تترك من آثار على الشخص.آليات الدفاع اكتسابية، وتستعمل للحيلولة دون فقدان الأنا لقيمتها بصورة تلقائية . هي أساليب عقلية لاشعورية تقوم بتشويه الخبرات وتزييف الأفكار والصراعات التي تمثّل تهديداً، وهي تساعد الناس على خفض القلق حينما يواجهون معلومات تثير التهديد

فيما يلي استعراض لأهمّ آليات الدفاع التي لجأ إليها لاشعورُ بشّار للتنفيس عمّا يعتمل بداخله من صراعات وتنافس:

التقمّص أو التوحّد: »يكتسب به الشخصُ بصورة لاواعية خصائصَ شخص آخَر تربطه به روابط انفعالية قوية، ويستعير ويتبنّى وينسب إلى نفسه ما في غيره من صفات مرغوبة، ويتراءى على غرار ذلك الشخص للحدّ من القلق.

إنّه في الواقع بمعنى الاستلهام من الآخرين، وذلك يمهّد السبيل إلى الهوية، ويقوّي الثقة بالنفس لدى الفرد .

من المستحسن أن نشير إلى أنّ التقمّص يشبه الإسقاطَ ولكنّه يأخذ اتجاهاً معاكساً، فبدلاً من أن يكون الفرد بعيداً من نفسه كما يحدث في الإسقاط، فإنّه في التقمّص يأخذ خصائصَ فردٍ آخر.

فنرى بشّاراً يعتبر نفسَه مثل الخليفة في المقام والمكانة الرفيعة، ويساوي نفسه معهم، رغم أنّه كان ضريراً مولىً؛ كلّ ذلك ليغطّي على عاهاته ويرفع نفسه:

يغدُو الخَلِيفَةُ مِثلِي فِي مَحَاسِنِهِ وَلَستَ مِثلِي فَنَم يا مَاضِغَ الماءِ

وفي مكانٍ آخر يجعل نفسه في معركةٍ رافق فيها المقاتلين، ويجعل نفسَه في معركةٍ جنباً إلى جنب المحاربين:

أحَلَّت بِهِ أُمُّ المَنَايا بنَاتِهَا .....بِأسيافِنَا، إنَّا رَدَى مَن نُحارِبُه

إذا المِلكُ الجَبّارُ صَعَّرَ خَدَّهُ ...مَشَينَا إليهِ بِالسُّيوفِ عَاتِبُه

التكوين العكسي: عبارة عن إبدال المشاعر المسبّبة للحصر بمشاعر مناقضة لا تتسبّب فيه، كالذي يخاف ولا يريد أن يطلع الناس على خوفه، فيظهر الشجاعة ويغالي فيها، أو كالذي يضمر الكراهية وتستبدّ به ميولُه العدوانية فينجح في كبتها بأن يظهر الحبّ، معنى التكوين العكسي هو أن يحاول الإنسان تبنّي اتجاهٍ ما أو رأي معين في مسألة أو قضية مطروحة، ولكن هذا الاتجاه أو الرأي يخالف ما يضمره من آراء أو اتجاهات، تسبّب له ضيقاً أو قلقاً أو شعوراً بالذنب. فإنّ الإنسان قد يُظهر سلوكاً لكنّه يخفي السلوك الحقيقي، كما قلنا فإظهار سلوك المودّة والمحبة المبالغ فيهما، قد يكون تكويناً عكسيّاً لحالة العدوان الكامن الذي يمتلكه الفردُ في داخله. وإذا تأمّلنا في هذه الحالة وجدنا أنّ الإنسان يحاول تكوين مقاومة مضادة، خلالها يخفّف من وطأة مشاعره المرتبطة بما يضمره من اتجاه أو آراء مضادة لما يعلنه. لما نَهى الخليفةُ المهديّ بشّاراً عن التغزّل الإباحي والنسيب والتشبيب في النّساء؛ اضطرّ بشّار إلى القيام بعمل يخالف عمله السابق إرضاءً لأمر الخليفة ومخالفاً لضميره، فارتدّ عنه ولم يرجع إلى إنشاد الشعر في النساء، في قولٍ ظاهر الإيمان:

فَقَد كنتُ فِي ظلّ العَذارَى مُرَفَّلاً ...أُحَبُّ وَأُعطَى حَاجَتِي حَيثُ حَلَّت

فَغَيَّرَ ذَاكَ العَيشَ تَاجٌ لَبِستُهُ... وَ طَاعَةُ وَالٍ أحرَمَت وَ أحَلَّت

وَ نُبِئتُ نِسوَاناً كَرِهنَ تَحَلُّمِي .....وَ لِلهِ أوبِي أكثَرَت أم أقَلَّت

إذَا أنَّا لَم أعطِ الخَلِيفَةَ طَائِعاً يَمِيني فَلَا قَامَت لِكَأسٍ وَ شَلَّت

قَامَ الخَلِيفَةُ دُونَهُ فَصَبَرتُ عَنهُ وَ مَا قَلَيتُهُ

وَنَهَانِي المِلكُ الهُمَا مُ عَنِ النِّسَاءِ وَ مَا عَصَيتُهُ

هنا يقرّ بشّار بأنّه كان متعوّداً بالتغزل والنسيب للنساء منذ زمنٍ بعيد، ولكنّ العناية بأمر الخليفة المهدي حسبُ منعه عن ذلك، مع أنّ في باطنه الرغبة في الحبّ للنسوان.

يفهم من الأبيات السالفة أنّ بشّاراً كان لا يزال يحنّ للمغازلة، ولكنّه تركها طاعةً للخليفة، أما تذكره لها فلا يفتأ عنه وإن أباه الخليفة.

يقصد بشّار بالبيت الأوّل، كان الخوف من الخليفة هو العامل الأصلي للتجنّب عن النسيب والتغزّل بالمحبوبة. يشير (هجرت المنى) في البيت الأخير إلى أنّ الشغف بالجميلات في نفسه ولكن الإطاعة عن أمر الخليفة أكثر أهميةً له.

الاستدماج الاحتواء:يقوم الفرد باستدماج الموضوعات التي يهتمّ بها في داخل ذاته بحيث تصبح جزءاً من ذاته، كأنّ الفرد يمتصّ موضوعات العالم الخارجي ويدخلها، أو يبتلعها في ذاته.

والاستدماج عبارة عن آلية دفاعية لا شعورية، يأخذ فيها المرء لنفسه خواص وقيم شخص آخر أو مجموعة أخرى تربطه به روابط عاطفية قوية جداً. في الواقع هو امتصاص الفرد في داخله قيم الآخرين. كان بشّار يعتقد بأنّه هو مَن أحدث في الآخرين تطوّراً ورُقيّاً، أكسبهم الشهرةَ فكان ينسب شهرتَهم في الشعر إلى ذاته هو وقدرته، أي يعزي كلَّ ما كسب الناسُ إلى نفسه، فللدافع عنه دون حمّاد –وهو كان من أعدائه– زعَمَ أنّ أشعارَ حمّاد تقليدٌ عن أشعاره، وهي زائفة:

إذَا أنشَدَ حَمَّادٌ فَقُل أحسَنَ بَشَّارُ

تَسَرَقتَ شِعرِي فَإكتَسِبتَ بِهِ الغِنَى وَ مَا كَانَ لَقَّاطُ النَّوَى بِكَسُوبِ

ندرك إلى أنّ بشّاراً انتسب صفة »السارق« إلى أبي هشام الباهلي، إذ ارتزق من أشعاري حتّى وصل إلى الثروة والغنى.

ومنه قوله أيضاً:

«وَلَولَا اصطِنَاعِي مَالِكاً وَ ابنَ مَالكٍ قَدِيماً لَمَا زَلَّت بِهِ النَّعلُ فِي البَحرِ»

فإنّه يصوّر مدى الاستدماج الذي مارسه بشّار في التغطية على سلبياته. يتحدّث وكأنّ مفاخر المسلمين والمقاتلين والمجاهدين والمضحّين كلّها قد اجتمعت لبشّار نفسه وأنّه كان واحداً من الذين ردّوا الملك لبني العباس الذين اعتقد أنّهم أهل البيت النبي (ص).

التقديس:

حيلةٌ دفاعية، تستخدم لرفع قيمة الفرد بشكل مبالغ فيه، فيصف ممدوحه بكلّ المحاسن التي فيه، ويضِف عليها محاسن أخرى يبالغ فيها ثمّ ينسب جميع هذه المحاسن لنفسه أيضاً، ويحدّ من الصفات السلبية ليجعلها أدنى مستوى من أهم عيوب هذه الحيلة، أنّها تبعد الشخص عن الحقيقة.

كان بشّار يفتخر في عهد بني أميّة بكونه مولىً من قبيلة قيس وذلك بسبب التشدّد والعصبية السائدة على عصره، ولكن في العصر العباسي تغيرت سياسته تجاه العرب، فانصرف عن ولائه وحبّه إليهم، وأزدراهم، انظر إليه وهو يبالغ في مدح أجداده وكيف ينسب لنفسه وأجداده صفات قدسية، ويبرّئ نفسه عن الصفات القبيحة. وقد بدأ يلجأ إلى نسبه الفارسي، وهنا نراه يقابل محقّري نسبه العجميّ بالافتخار بعجميته:

جَدِّي الّذِي أسمُو بِهِ كِسرَى، وَ سَاسَانُ أبِي

وقيصرٌ خالي إذا عددتُ يوماً نَسَبي

ثم يتحامل على ما كان يفتخر به في ماضي الزمان فينال من العرب ويحقّرهم لشظف العيش في الصحراء: إنّ بشّاراً غلا في ذكر محاسنه، ولكن قام بتضخيم عيوب الآخرين، وتحقيرهم، واعتبر خلقتهم من الكلب. الإسقاط: هو ما يعني إطلاق الأفكار والانفعالات الموجودة والأفكار والآمال داخل الفرد خارج ذاته، بعبارة أخرى هو أن ينسب الفرد ما في نفسه من عيوب وصفات غير مرغوب فيها إلى غيره من الناس ويلصقها بهم

.كما يرى «نرمان لي» أنّ: «الإسقاط ردّ فعلٍ تعويضي يستعمَل لأجل الإحالة دون الاضطراب. فهو أن يلجأ إلى إخراج الدفعات العدوانية مثلاً، أو تهديدات ضمير، بأن ينسبها للعالم الخارجي أو أشخاص آخرين، فبدلاً من أن نقرّ بأنّنا نكره شخصاً فإنّنا ننسب الكراهية للشخص هذا، وقد تُعذبنا ضمائرنا فنخفّف من عذابات الضمير بأن تقول إنّنا مضطهدون. والإسقاط يفيد من حيث أنّه يخفض التوتّر نتيجة استبداله للخطر الأكبر بخطر أقلّ شأناً، كما أنّه يتيح الفرصة لمن يلجأ إلى الإسقاط أن يعبّر عن دفعاته تحت ستار الدفاع عن النفس وهو محاولة الإنسان أن يسقط ما بداخله من فشل أو مشاعر مؤلمة أو نوازع سلبية على الغير.

كما تناولنا بالوصف والتوضيح فيما سبق، كان بشّار متّهماً بالزندقة والكفر،وهو في طليعة الزناديق، «ابن قتيبة يتّهم بشّاراً: بأنّه كان يرمي بالزندقة« ، ومن خصومه الذين اتّهمهم بذلك حمادُ عجرد؛ ولكن بشّاراً قد اتّهمه بالزندقة ردّاً إليه، وأسقط ما في نفسه –مِن الزندقة وعدم التمسّك بالدِّين و..–على حمّاد:

ابنَ نِهيَا رَأسٌ عليَّ ثَقِيلُ واحتِمالُ الرَّأسَينِ خَطبٌ جليل

دعُ غَيرِي إلى عبادَةِ الاثنَيـ ـن فإنِّي بواحد مَشغول

وهذا الهجاء من بشّار لعجرد بترك الصلاة:

لِنلاحظ الآن بشّاراً يتهكّم بصلاة المسلمين، وليس يلتزم بالإسلام:

ولكن من العجب أن نراه يريد أن يغري في حمّاد التديّنَ بالإسلام، فيتذكّر وقت الصلاة ويومَ الحساب وذكرَ الموت له:

نِعمَ الفَتَى لَو كَانَ يَعرِفُ رَبَّهُ وَ يُقِيمُ وَقتَ صَلَاتِهِ حَمَّادُ

و ابيضّ مِن شُربِ المُدَامَةِ وَجهُهُ وَ بَيَاضُهُ يَومَ الحِسَابِ سَوَادُ

رأينا بشّاراً فاتر العقيدة تجاه الإسلام يترك ويكفر بعبادة الله، ثمّ يسقط كفرَه على حمّاد.

التجنّب أو الإحجام:

«يحدث التجنّب بصورة مَرضية في حالات الخوف المرضي حيث يتّجه المصاب إلى الابتعاد تماماً عن مصدر الخوف رغم عدم وجود مبرّر كاف لذلك، وفي حالة اضطراب الشخصية الاجتنابي يميل الشخص إلى العزلة والابتعاد عن الآخرين نظراً للخجل والحساسية الشديدة للانتقاد»

مع أنّ بشّاراً هجّاء، ولم ينجُ أحد من شرّ لسانه، لكنّه هنا نراه قام بالتجنّب عن الدخول في المشادات. عمله هذا هو بمثابة الدخول في آلية الدفاع الآخر وهو الإحجام أو التجنّب.

نرى بشّاراً يشير إلى عدم تورّطه في النزاع مع أعدائه، وإلى ابتعاد نفسه عن لَومهم، واستكراهه في المواجهة معهم:

وَ فِي نَافِعَنِي جَفَاءٌ وَ إنَّنِي لَأُطرِق أحيَاناً وَ ذُو اللُبِ يُطرِقُ

يبتعد بشّار عن مجابهة زوج «منجاب»، ولا يلتفت إلى الوشاة أيضاً:

يَسعى بِنَا زَوجُ مُنجَابٍ فَنُعتِبُهُ وَ لَا يَهِمُّ لَنَا يَوماً بِإعتَابِ

ويتنحّى عن المواجهة مع السفلاء والأدنياء، إذ ينفع برأيه الصمتُ والإباء في بعض الأحيان:

إذا ما سامنِي الخُلطاء خَسفاً أبيتُ ورُبَّما نفع الإباءُ

ويقول بشّار: إن استحلّ الأعداءُ عرضي لا أهجوهم:

والضيق الذي يعانيه بسبب ورود عوامل متضاربة الأهداف في نفسه « ، وباستخدام هذه الآلية فإنّ الإنسان يحرّر نفسه ولو مؤقتاً من الضغوط المتسلّطة عليه، فيهرب من ذلک الموقف بكبته ومحاولة تحييده على الأقل. يعتبر الكبت من الآليات الدفاعية،حيث يتمّ دفع الأفكار والمشاعر من العقل الواعي، والكبت يكون بكبح الأفكار قبل أن تصل إلى الوعي، فيكون بالتخلّص من الأفكار التي توجد في حيز الوعي، والأشياء التي يتمّ كبتها لاتنسى بل يتمّ تخزينها في العقل الباطن . فهو الاستبعاد اللاشعوري للمشاعر أو الأفكار والحوادث المؤلمة. فسعى بشّار أيضاً أن ينسى أفكارَه السابقة التي تزخر باللهو واللعب، ويستبعد تلک الأفكار من منطقة شعوره إلى منطقة اللاشعور. إذ كان المهدي شديدَ الحميّة للنساء، غيوراً عليهنَّ، وبلغته أبيات لبشّار فيها مجون؛ فنهاه عن قرض الشعر والتعرّض إلى النساء وذلک أدّي إلى تكوين الكبت في نفسية بشّار كما سنراه في بعض أبياته:

نَهَانِي الخَلِيفَةُ عَن ذِكرِهَا وَ كُنتُ بِمَا سَرَّهُ أكدَحُ.

يتذكّر أيّاماً مضت مع أحبائه، ولكن يخطر بباله أمرُ الخليفة المهديّ فذلک يحول دون تلک الذكريات، ولا يرجّح بشّار الحوراءَ على أمر الخليفة، احتراساً من سعاية الناس وأحاديثهم، وليس من المعقول. إنكار الواقعية: يعني تجنّب الفرد الواقع المؤلم أو المسبب للقلق، فهذا الفرد ينكر أنّ حبيبه قد مات رغم وجود الدليل المقنع لهذه الواقعة، ولا يطيق أن يناقش هذا الدليل أو حتّى فكرة موته.

هو رفض الاعتراف بوجود مصدرخارجي مثير للقلق، وتظاهر المرء بتجاهل الواقع، والإنكار اللاشعوري للواقع المؤلم أو المسبّب للقلق، برفض إدراكه أو مواجهته. فالإنسان ينكر الأشياء التي تسبّب قلقه هنا. لكي يتفادى بشّارُ احباطَه وقلقه قام بنفي وإنكار الواقع الحقيقي، فأنكر كلَّ الأحداث والحقائق التي وصلت إليه من الإهانات وتُهَم الأعداء ومنافسيه؛ ويقصد بهذا العمل في الواقع التخلُّص أو التقليل من إحباطه وضغوطه النفسية، واستخدام الإنكار بشكل غير واعي عاملاً دفاعياً بعد أن يسخروا منه ويستهزؤه:

وَ عَيَّرَونِي الأَعدَاءُ وَ العَيبُ فِيهِمُ وَ لَيسَ بِعَارٍ أن يُقَال ضَرِيرُ

اعتقد بشّار: ليست أحاديثُ الناس إلّا كذباً وبهتاناً، مهما يكون من الأمر، تلک الأقوال أو التُهَم تمكن أن تكون صدقاً، ولكن بشّار فنّدها.

التبرير:

«هو أن يخترع المرء أعذاراً لإقناع الناس بأسباب فشله من أجل المحافظة على ثقتهم واحترامهم، وإبعاد الشعور بالنقص عن نفسه» .و«يبرّر المرء بهذه الحيلة سلوكه ومعتقداته وآراءه ودوافعه المستهجنة بأن يعطينا أسباباً معقولة لها.

ويختلف التبرير عن الكذب، بأنّ التبرير يكذب فيه الإنسانُ على نفسه، في حين يكون الكذبُ بأن يكذب الإنسانُ على الناس. وهناك فرق بين تبرير الإنسان لشيء أو عمل أو رأي على منطق، والتبرير بغير منطق أو بما لم يؤمن به الإنسان أصلاً، فالتبرير من النوع الثاني هو المقصود بالأسلوب الدفاعي اللاشعوري الذي نحن بصدده،

هذه الآلية تؤدي إلى الراحة المؤقتة السلبية للإنسان، فبدلاً من أن يبحث الإنسانُ عن السبب الحقيقي، تختلق سبباً غير منطقي أو ليس له وجود في الواقع في محاولة إخفاء الحقيقة التي قد تؤلمه.

وهذا الأسلوب يؤدي إلى الهروب بدلاً من المواجهة، وعندما يتكرّر عند الإنسان يكون مصدراً مهماً من مصادر ضغوطه النفسية التي قد تنتهي به إلى اضطرابات مؤثّرة.

وقد لجأ بشّار إلى التبرير، وذكر أسباباً زائفة عندما واجه مواقفاً لا يستطيع أن يتصرف فيها عادياً أو أن يذكر الأسبابَ الحقيقية، ليخفّف من لومة نفسه من جراء ضغوطه:

وَ ما ذَنبُ مَقدُورٍ عَلَيهِ شَقَاؤُهُ مِنَ الحُبِّ عِندَ اللهِ فِي سَابِقِ الكُتبِ

ويذكر بشّارُ البعضَ من شعراء عشّاق العرب مثل:«جميل بن معمر»، و«عروة»، يقوم بشّار بهذا العمل لئلّا يرميه أحدٌ بالفساد والشذوذ، ولِيزيلَ عنه تهمةَ النسيب للنساء، إذ منعه المهدي عن ذكر الحسناوات والتغزّل بهنّ.
المزاح والاستهزاء بالآخرين:

يجعل المزاح، الهزل، والاستهزاءُ الظروفَ التي يسبّب التعارضَ والضغط النفسي في إطارٍ جديد، وهو تنكيت الآخرين.
لقد حاول بشّارُ أن يعالج عقدته، وأن يعوّض عمّا حرمته الطبيعة من نعمة البصر، عن طريق التحقير والسخرية والإهانة التي عمد إليها في كثير من سلوكه، إذ رأى فيها نوعاً من التسرية، فصارت السخرية تجري على لسانه. روي أنّ رجلاًقال لبشّار: «إنّ الله عزّ وجلّ ما سلب أحداً كريمتيه إلّا عوضه عنهما حُسن صوت، أو ذكاء فأنت ماذا عوضك من بصرك؟ قال: عوضني فقدان النظر إلى.. مثلك.

ذكر النموذج الآخر: «دخل على المهدي العباسي وعنده خاله يزيد بن منصور الحميري فأنشده قصيدة، فلمّا أتمّ إنشاده قال له يزيد: ما صناعتك يا شيخ؟ فردّ عليه بشّار بجواب ملؤه السخرية قائلاً: أثقب اللؤلؤ. فقال له المهدي: أتهزأ بخالي؟ فقال: يا أمير المؤمنين، فما يكون جوابي لمن يرى شيخاً أعمى ينشد شعراً فيسأله عن صناعته؟

هجا بشّار في هذه الأبيات عبُيدَ الله بن قَزَعة، ففيها طلبَ العطاء وامتزج بخليله بحيث ظنّه اثنين في العدد، وواصل أمر صداقة معه حتّى يمكننا أن نجعلها في عداد: التواصل، من كلا النوعين.

الإزاحة: هي إعادة توجيه الانفعالات المحبوسة نحو الأشخاص أو الموضوعات التي سبّبت الانفعالات. الإزاحة تنحصر في النقل من موضوعه الأصلي إلى موضوعٍ بديل. معظم الناس حينما يواجهون تحدياً قوياً يصبون نارَ غضبهم في غير مكانها، ويهجمون على أهداف أو ممتلكات، فيكون أشخاص آخرون كبش الفداء، وربّما هم أبرياء، فالإزاحة «عملية يقوم فيها الأنا بنقل دافع أو رغبة مرتبطة بموضوع معين إلى موضوع آخر.. الشخص الذي عنفه رئيسه ولم يستطع أن يرد عليه.. يعتدى على أوّل شخص يقابله دون أن يكون مستحقاً لهذا العدوان.

الإزاحة كالتسامي وسيلةٌ لتغيير مجرى الأمور من المجرى الطبيعي إلى مجرى آخر.

وقد قيل إنّ حمّادَ عجرد كان عدواً لبشّار، ولكن لما كان سهيلُ بن سالم صديقَ حمّاد عجرد؛ فإنّ بشّاراً قد هجا سهيلَ بن سالم بدلاً عن حمّاد:

وأطَرَتُ جنَّةَ عَجرَدٍ وَ أنَّا المِغَنُّ المِشغَبُ25 □وَ لَقَد وَضَعتُ عَلَى سُهَيـ لِ مِيسَماً لَا يَذهَبُ26[68]

ومن ذلک أيضاً، لقّب بشّارُ سهيلاً بـ «جنة عجرد» بسبب أنّ سهيلاً قد اتصل به حمّاد عجرد، وأفسده على بشّار، بعد أن كان صديقاً لبشّار، فهجاه:

وَ لَقَد أفَأتُ عَلَى سُهَيلٍ مِثلَهَا حَمرَاءَ لَيسَ لحَرِّهَا تَقتِير

هو ديسم العنزي كان يحفظ أشعار حمّاد وأبي هشام الباهلي، فغضب بشّارُ من حمّاد ولكن قال في ديسم هذا البيت.

التعويض فالتسامي: إنّ الطفل الذي يتجرّع الضغط والتحقير والسخرية من الآخرين، يحمل حقداً خاصاً في قلبه، ويحاول تدارك الفشل الذي لاقاه في حياته، فيقدم على كلّ عمل خطير،فيحاول تدارك حرمانه بصور مختلفة، ومن تلک الصور: التعويض.

اختلف أدلر مع فرويد حول موضوع الرغبات وطبيعتها، بينما وجد فرويد أنّ هذه الرغبات تتمثّل في الغريزة الجنسية، رأى أدلر أنّها تكمن في التعويض، والتعويض الأعلى أو التسامي. «قدرة التعويض التي يمتلكها جسم حّي ناقص، استخرج ألفرد أدلر منذ سنة 1907 القانون العامّ الذي على أساسه ينمو كلّ فردٍ معاق أو مجروح أو ناقص أو محروم من إحدى وظائفه الحياتية نموّاً طبيعياً كي يحيا بنشاطٍ متزايد يسعى من خلاله إلى التعويض عن نقصه وحتى تعديله إلى أن يصبح أخيراً أعلى ممّا كان يشكل عقدة نقصه.

وعلى حسب ما عرّفه أدلر: «هو سَداة ولحمة نفسية تجرّ بعضَ الناس إلى التعويض المضاعف عن حقارتهم الجسمية أو النفسية التي يعانون منها.

إذن التعويض بحسب التعريف العلمي له: «مجموعة من الصفات، وأنواع السلوك أو الأفعال التي هدفُها إزالة الشعور بالدونية" فعملية التكبُّر وإعطاء قيمة للذات و.. كلّ ذلك ليس سوى عملية تخلُّص من شعور خاص"، يجب أن نشير إلى أنّها عمليةٌ لاشعورية أيضاً.

في سيرة أدلر المدرسية يتبيّن أنّه كان التلميذ الأخير في صفه كما كان ضعيفاً جدّاً في الرياضيات لكنّه لم يلبث أن انتقل في العام نفسه إلى المرتبة الأولى في تلك المادة، ثمّ إنّ الكساح الذي أصابه باكراً وضعفَ بنيته أضفيا على جسمه شكلاً غير عادي، وهذا التشويه الجسماني أوجد في نفسه إرادةَ الكفاح والصراع ليفوق أقرانَه فيغطي بذلك ضعتَه ويستر ضعفه.

وكما وضّحنا فإنّ التعويض محاولة للشخص المصاب بالعقدة في أن يتغلّب على الشعور بالنقص والضعف إلّا أنّ محاولته بالتعويض هذه توصله إلى التعالي

أما التسامي أو الإعلاء: هو حيلة دفاعية ومن أهمّ الحيل، والأكثر انتشاراً، بواسطة هذه الحيلة يستطيع الإنسانُ أن يرتفع بالسلوك العدواني المكبوت إلى فعل آخر مقبول اجتماعياً وشخصياً، فمثلاً النتاجات الفكرية والأدبية والشعرية والفنية.. في علم النفس، هو تحويل طاقة حافزٍ ما أو غريزةٍ ما إلى هدف أسمى أخلاقيا أو ثقافياً. الحاجةُ إلى التغلّب على الشعور بالدونية تضغط على الناس دائماً، ويجرّهم الحبُّ بالتفوّق وراءَه .فيسعون إلى التفوّق والنّجاح للتعويض عن شعورهم بالدونية أو الضعف الذي يقابلهم في الحياة. «هذا الشعور يلازمه طوالَ عمرهم إن كان ناتجاً عن النقص الجسمي أو النفسي، ويهدف للارتقاء إلى الأمام.

هو من الحيل النفسية الدفاعية التي يلجأ إليها الفرد للتخلّص من تأثير التوتّر الناشئ في داخله، والتي تخفّف من شدة الصراعات والتوتّر الداخلي لدى الإنسان من خلال تحويل تلك الأفكار والصراعات إلى مجالات مفيدة وسليمة ومقبولة اجتماعياً، كما أنّها تمكّن الفردَ من الإبقاء على هذه الصراعات مكبوتةً وبعيدة عن الوعي «.عملية الإعلاء عمليةٌ غير مقصودة، ولكنّ الحاجة إليها تكون شعورية.

يجعل أدلر الكفاحَ من أجل القوة دافعاً وجزءاً من الحياة، ويرى أنّ لكلّ شخصٍ طريقته في الكفاح من أجل التفوّق.

إنّ كلّ شخصٍ يتأثّر حتماً في حياته بالضعف في مواجهة القوى المحيطة به، والحياة الإنسانية تكرّس في الحقيقة للنضال من أجل التفوّق كتعويض عن ذلك الاحساس، أي «إنّ إرادة القوة هي القوة الدافعة الانسانية الأساسية، والحقيقة أنّ سيكولوجيا أدلر وثيقةُ الشبه في كثير من النقاط بفلسفة نيتشة.

لنا في التأريخ مآثر من أولئك الذين ظلّت تلاحقهم عقدة النقص، ويعرض علينا أدلر من تلك النماذج التأريخية ما يدلّ على أنّ تلك العقدة استطاعت أن تعلو بشأن بعض الأفراد:

القائد الفرنسي الشهير «نابليون بونابرت» الذي كان يعاني من قصر القامة، ويشتكي منها، لكنّه مع ذلك كان يتمنّى قامةً أطول، وكان يكره من يفوقونه في الطول ونشأت عنده نزعة عدوانية تجاههم وعمِلَ على تعويض شعوره بالنقص الجسمي عن طريق حبّ التسلّط والجبروت .والنموذج الآخر، «تيمور الأعرج»، وهو مؤسّس دولة «التيموريين» الذي كان مصاباً بالشلل، فاستطاع أن يتغلّب على عاهته بإرادته القويّة ومثابرته ودأبه، حتّى أنّه أسّس دولةَ التيموريين، ويقال-أيضاً- أنّ «هتلر» و«موسوليني» و«فرانكو» و«ستالين» كانوا على شاكلة نابليون من قصر القامة، فحاولوا تعويض شعورهم بهذا النقص من خلال الحصول على جمع النفوذ السياسي في سلطتهم بعد أن عزّت عليهم الطبيعة. وقد «أوضح أدلر أنّه، ومن خلال نتائج التحليل الإحصائي للمعلومات المستخلصة من الاستبيان، تبين أنّ سبعين في المئة من الرسّامين الشهيرين كانوا قد أصيبوا بنقص العمى».

على أيّة حالٍ لم تؤدّ هذه الأحداثُ—كما قلنا من قبل- إلى اضعاف الروح المعنوية لدى بشّار؛ وبالاستناد إلى ما سبق نعتقد أنّ بشّاراً لم يرزح لعاهته، بل استطاع أن يقوم بعملية التعويض عن عماه، ويجعل من حياته وطفولته ركائز لعبقريته، وهكذا استطاع بإرادته الفذّة التغلّب على ضعفه وعيبه كما استطاع بهذه الإرادة الساعية دوماً أن يحقّق لنفسه شهرةً خلّدت اسمَه وساعدته على أن يتخطّى عاهته وضعفه، وقد ارتقى إلى درجةٍ ما بحيث عبّر عنه«الجاحظ» بهذا التعبير: «بشّار مع العيوق، وليس في الأرض مولد قروي يعدُّ شعره في المحدَث إلّا وبشّار أشعر منه« ، و اكتفى الأصمعي في حقّه بهذا القول: «بشّار خاتمة الشعراء، والله لولا أنّ أيامَه تأخّرت؛ لفضّلتُه على كثير منهم «فالمتأمّل في شخصية بشّار يجد أنّ عقدة النقص جعلته في مكانٍ مرموق يمكننا أن نلاحظه بجلاء. صحيح أنّه أعمى؛ ولكنّقوّته القلبية والسمعية طوّرت قوّة الخيّال عنده، فجاء بما لا يقدر البصراءُ أن يأتوا بمثله، فتشبيهاته مع العمى الذي أصابه كانت من أحسنها، وقد تدارك عاهته، وتجاهل وتناسى أنّه أعمى في أكثر الأحيان، من ذلک قوله:
كأنّ مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافَنا ليلٌ تَهاوَى كواكبُه

ونراه أيضاً أنّه كان يتعمّد في تجاهل عماه، ويأتي بأشياء يحس قارئ شعره معها أنّه شاعر مبصر من ناحية أخرى. وأكثر ما يتجلّى ذلک في غزله هذا:

وسألت النساء: أبصرن ما أبصرت من حسنها، فقال النساء: □دون وجه البغيض وحشة هول وعلى وجه من تحب البهاء.

وقيل إنّه سُئِل عن ذلک: «فمن أين لک هذا ولم ترَ الدّنيا قطّ ولا شيئاً فيها؟ قال: أنّ عدم النظر يقوّي ذكاء القلب ويقطع عنه الشغل بما ينظر إليه من الأشياء فيتوفّر حسّه وتذكو قريحته، «وأنشد قوله:

إذا وُلِدَ المولود أعمى وَجَدتَه وَجَدِّک أهدَى من بَصِيرٍ وأجوَلَا

عمِيتُ جَنِيناً والذكاءُ من العَمَى فجئتُ عجيبَ الظنِّ للعِلم مَعقِلا

هذا بشّار يقدّم تحليلاً لذكاء المكفوف الذي لا يكون بالضرورة موروثاً، بل جعلته طبيعة عاهته عبقرياً. كما يقول بشّار نفسُه، لم يكتفِ بذلک، بل يريد دائماً التفوّق على المبصرين، ولم يكن لديه وسيلةٌ لبلوغ ذلک سوى العبث الذي عبّر به عن وجوده، فأشار في غير موضع من أشعاره إلى أنّه أجاد الوصف مع أنّه كفيف، وقد ذكر ذلک على لسان إحدى النساء:

عَجَبَت فَطمَةُ مِن نعتي لهَا هل يجِيدُ النعتَ مكفوفُ البَصَر

إنّ بشّار نال إعجاب النقاد، أو الكثيرين منهم.

أحلام اليقظة:هي عبارة عن سلسلة من الصور أو الأفكار أو الانفعالات التي تتمثّل لعقل المرء، وقد وصف بعضُهم الأحلام بأنّها مسرحيات تحدث في الذهن وتصوّر بعض الجوانب اللاشعورية. بعبارة أخرى لا يكفي الفردَ إرضاءٌ نفسي وعاطفي قد أحصلته الوقائع والحقائق في حياته، فيتفحّص عن ذلک الإرضاء في عالم الموهومات والنوم. عندما يعجز الفردُ عن تحقيق دوافعه بالطريق الطبيعي، وتصطدم رغباته وحاجاته بعقبات شديدة، وينسلخ عن العالم الواقعي فيلجأ إلى عالم آخر هو عالم الخيال.

وعلى هذا الأساس، إنّ في الخيال يستطيع الفردُ أن يتجنّب السدّ والضغط الواقع عليه من البيئة الخارجية، ويخفّف من الإنسان الكثيرَ من الضغوط الواقعة عليه.

النموذج من أحلام اليقظة في بشّار:

وَ أرَى النَّاسَ يَرَونِي أسَداً فَيَقُولُونَ بِقَصدٍ وَ هدى

وهذا بشّار يستهدف التخلّص من حالة التوتّر والقلق فيجد طريقاً للنجاة منها في الأحلام بطريقة غير واقعية من أجل التخفيف عن شعوره بالفشل والإحباط.

نعم إنّ حيل الدفاع حيل تخفّف من التوتّر والقلق، لكنّها لا تحلّ المشكلة بأكملها.. لأنّها لا تحقّق التوافق الكامل بين الفرد ونفسه أو بين الفرد وبيئته.. ومع ذلك ليست حيلاً شاذة، لأنّ كلّ الناس تستخدمها، سواء بقدر كبير أو قليل، وإن كانت تبدو بصورة واضحة لدى بعض النّاس، غير أنّها تصبح ضارّةً إن أفرط الفرد في الالتجاء إليها عند كلّ صدمة أو موقف متأزم.

قد تكون هذه الطرق ايجابية تؤدي بالشخص إلى التكيف السليم وإيجاد حلول لمشاكله أو التعايش معها بصورة جيدة، أو قد تكون سلبية تؤدي إلى تفاقم المشكلة. وفي ضوء هذه الاعتبارات نتناول فيما يلي آليات الدفاع ممثّلةً في نوعين:

النوع الأول: يتضمن الأساليب العفوية غير المدركة من جانب الإنسان والتي حين يبالغ فيها تؤدي به إلى مزيد من الاضطراب، وتكرارُ استخدامها دلالةٌ على المرض، لذا نطلق عليها: آليات الدفاع السلبية.

والنوع الثاني: يمثّل أساليب مجاهدة النفس والتي من شأن استخدامها على المستوى البسيط أو المفرط أن يؤدّي إلى صحة نفسية، لذا نطلق عليها آليات الدفاع الموجبة، وكلا النوعين يشير إليه القرآن الكريم.

أولاً: آليات الدفاع السلبية:

يضمّ هذا النوع عديداً من الأساليب التي تتخذها النفس للدفاع عن توازنها وهي في اتخاذ الإنسان لها على المستوى البسيط أو غير المزمن تعدّ مفيدة، حيث تتواصل الحياة بأقلّ قدر من عدم التوازن أما الإفراط فيها، أو كونها مزمنة فهو دلالة على اضطراب الإنسان نفسياً أو عقلياً [54].

عقدة النرجسية عند المتنبي :

النرجسية :تعني حب النفس وهذه الكلمة نسبة إلى أسطورة يونانية، ورد فيها أن نارسيس كان آية في الجمال وقد عشق نفسه عندما رأى وجهه في الماء

الصفة الأساسية في الشخصية النرجسية هي الأنانية فالنرجسي عاشق لنفسه ويري أنه الأفضل والأجمل والأذكى ويري الناس أقل منه ولذلك فهو يستبيح لنفسة استغلال الناس وتسخيرهم. والنرجسي يهتم كثيرا بمظهره وأناقته ويدقق كثيرا في أختيار ملابسه ويعنيه كيف يبدو في عيون الأخرين وكيف يثير أعجابهم ويستفزه التجاهل جدا ويحنقه النقد ولا يريد أن يسمع إلا المديح وكلمات الأعجاب.

النرجسية مصطلح استقاه المحلل النفساني سيجموند فرويد من أسطورة يونانية،حيث أن تأويل هذه الأسطورة اليونانية مكن فرويد من اكتشاف هذه العقدة، وهي افتتان الذات بنفسها، نرى معالم هذه العقدة النفسية من خلال شعر المتنبي وسيرته الحياتية.

يقول المتنبي في صباه:

أمط عنك تشبيهي بما وكأنما ..فما أحد فوقي ولا أحد مثلي

إن هذا البيت قد أربك شراح الديوان، حتى قال أبو العلاء المعري في شرحه للديوان " وقد أكثر الناس في هذا البيت، من حيث أن "ما" ليست من أدوات التشبيه. وقال ابن جني: إن المتنبي كان يجيب إذا سئل عن هذا البيت بأن يقول: تفسيره أنه كان كثيرا ما يشبه فيقال: كأنه الأسد، وكأنه البحر، ونحو ذلك. فقال هو معرضا عن هذا القول: امط عنك تشبيهي "بما" و "كأن"، فجاء بحرف التشبيه وهو "كأن" وبلفظ "ما" التي كانت سؤالا فأجيب عنها بكأن التي للتشبيه وأدخل "ما" للتشبيه لان جوابها يتضمن التشبيه، فذكر السبب والمسبب جميعا. وقال القاضي الجرجاني: إن المتنبي سئل فذكر: أن "ما" تأتي لتحقيق التشبيه كقوله [عبد الله الأسد] : ما عبد الله إلا الأسد، وإلا كالأسد تنفي أن يشبه بغيره، فكأن قائلا قال : ما هو إلا كذا، وآخر قال : كأنه كذا، فقال امط عنك تشبيهي بما وكأنه، و "ما" في التحقيق للنفي في هذا الموضع، ولكنها تضمنت نفي الأشباه سوى المستثنى منها فمن هذا الوجه نسب التشبيه إلى "ما" و"كأن"، إذا كان له هذا الأثر.

ويمكن تعميق هذ الطرح بأبيات أخرى يتجلى فيها الاعتداد بالنفس بصورة مكشوفة يقول المتنبي:

أي محل أرتقي أي عظيم أتقي (مجزوء الرجز)

وكل ما خلق الله

وما لم يخلق

محتقر عن همتي

كشعرة من مفرقي

إن هذا الأبيات التي قالها المتنبي في صباه مفتخرا، اختلف فيها الشراح من حيث الحكم على مضمونها فأبوالعلاء المعري في شرحه، اكتفى فقط بإعادة كتابه الأبيات نثرا، وذاك أن معنى الأبيات لا يكتنفه الغموض، يقول : "أي محل ارتقى إليه؟ فلا مزيد فوق ما أنا عليه فاصير غليه، وأي عظيم أخشى منه وأقدر ؟ وكل شيء خلقه الله وما لم يخلق بعد، هو محتقر عند همته."

غير أن أبا البقاء العكبري، ناقش مضمون هذه الأبيات عقائديا، وأخلاقيا فاتهم الشاعر بالكذب وأنه لزمه الكفر، يقول شارحا الأبيات ومعيدا لشرح الواحدي . قال الواحدي "يريد: أنه لم يبق محل في العلو ولا درجة إلا وقد بلغها، وأنه ليس يتقي عظيما ولا يخافه، وكذب في ادعائه مترقى العلو، بل محله العلو في الحمق، وفي شرح البيتين 2-3، سيستشهد بشرح الواحدي. قال الواحدي : ليس معناه ما لا يجوز أن يكون مخلوقا كذات البارئ وصفاته لأنه لو أردا هذا للزمه الكفر بهذا القول، وإنما أراد ما لم يخلقه، مما سيخلقه بعد، وإن كان قد لزمه الكفر باحتقاره لخلق الله، وفيهم الأنبياء المرسلون، والملائكة المقربون " . أما عبد الرحمان البرقوقي فقد اكتفى في شرح الأبيات بنقل ما ورد في شرح الواحدي.

أن هذه الأبيات تعكس نرجسية المتنبي بشكل صارخ وتخفي شيئا آخر، هو الإحساس باللاجدوى، هذا الإحساس الذي ظهر في شعر الصبا بشكل جنيني سيعرف تطورا في مرحلة النضج. نخلص إلى نتيجة مفادها أن المتنبي أحس بتفوقه وسط محيط كان يشعر فيه بنقص اجتماعي ومن تم أصبحت نرجسيته تعويضا عن هذا النقص، وتعويضا عن الإحساس بالاضطهاد " فالذات تمعن في احتضان ذاتها كلما أوغل الواقع في إحباط النزعات الفردية ". إلا أن هذه النرجسية ليست سلبية خصوصا وان مفهوم الرجولة يتصدر قائمة القيم الاجتماعية و العربية والاعتزاز بالانا هو موضوعة تواتر بشكل كبير في الشعر العربي. وقد جاء المتنبي ليجسد نرجس الأسطوري في ارض الواقع العربي. وان هذا التجسيد الذي أفضى بالانا حد التضخم ليعد جانبا مهما لإضاءة سر ارتباط العرب بشاعرهم المفضل.

وبالمقابل نلاحظ ظهور نزعة سادية مجاورة للنزعة النرجسية حيث إن هاتين النزعتين تتعايشان في كيان واحد، وذلك نتيجة للتعامل المزدوج تجاه الإحباط الذي مسني به الشاعر، فهو مرة يتعالى عليه ومرة يحس بالعبث واللاجدوى. إن هذا التعامل المزدوج يجعل الذاتي تتأرجح بين نوازع نرجسية، هي المولدة للنزعة الحيوية وحب الحياة، ونوازع سادية لحب الموت والفناء. فهذه النزعة الأخيرة هي التي أبرزت في شعر المتنبي ميولا مبكرا نحو تدمير الذات. ولقد بلغت هذه النزعة التدميرية للذات مبلغا صريحا في قوله:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا

وحسب المنايا أن يكن أمـانيا

تمنيتها لما تمنيت أن ترى

صديقا فأعيا أو عدوا مداجيا

لقد ورد هذان البيتان في مطلع القصيدة التي مدح بها المتنبي كافورا الأخشيدي، وهي أول قصيدة قالها المتنبي بحضرته كافور بعد رحيله عن سيف الدول.

إن مثل هذه المطالع اعتبرها النقاد العرب القدامى "إساءة للأدب" بالأدب، حيث أن ذكر الموت في مثل هذا المقام يبعث على التشاؤم؛ فالمتنبي في هذا المطلع كان واقعا تحت تأثير الفراق المر وتأثير النزعة اللاشعورية للموت باعتباره محركا أساسيا لعوالمه المتنبي الباطنية. لقد أرغم هذا الوضع الشاعر على خرق أدبيات المقام المدحي الذي قيلت فيه القصيدة.

أنا ترب الندى ورب القوافي

وسمام العدى وغيظ الحسود

أنا في أمة – تداركها الله–

غريب كصالح في ثمود

البيت الأول نرجسية مفرطة أما البيت الثاني فغربة وشعور حاد بالاضطهاد.

إن الملاحظة الأولى التي يمكن أن نبديها على كلام الدارسين للمتنبى –النرجسي– هي أنهم طبقوا بعض مقولات المنهج النفسي عند آدلر، الذي ينطلق من فرضية أن الإنسان كائن ناقص، إما عضويا أو اجتماعيا، ولكي يتفادى عقدة النقص والدونية يلجأ إلى استحداث آليات تعويضية تضمن له التوازن النفسي، أما الملاحظة الثانية فتتجلى في المراوحة بين معطيات التحليل النفسي الفرويدي والأطروحات الأدلرية، خصوصا حينما عالج العقدتين النرجسية والسادية معتبرا أن النرجسية هي بمثابة آلية تعويضية عن فقدان الحنان الأمومي

فالمتنبي هو تلك الشخصية التي استلهمت العصر وتمثلته، إنه تمثل حي لعصر ينوء بتناقضات صارخة، إنه ذلك المبدع الفرد الذي استطاع أن يعبر عن رؤية العالم لمرحلة بكاملها، رؤية عصر في حالة انهيار وسقوط. وآية ذلك أن شخصية المتنبي وشعره مبصومان بتقابلات ومفارقات صارخة، فلديه جنوح نهم نحو العليان والتفوق الذي يواجهه حس القنوط واللاجدوى .(55)

النقد الروائي و علم النفس : لئن كانت دراسة الباحث مصري عبد الحميد حنورة : " الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية " بعيدة عن ميدان النقد ، لانتمائها إلى تخصص الدراسات النفسية ، وباعتبارها أطروحة جامعية قدمت في تخصص علم النفس العام ، فإن جانبها النظري لا يخلو من قيمة نظرية ، يمكن أن تكون بها الفائدة بالنسبة للنقد الروائي ، أو على الأقل تدعو هذا النقد إلى مقارنة نتائج بحثه بخلاصاتها ". (56)

و يعتبر جورج طرابيشـــي أغزر نقاد الرواية العرب تأليفا في هذا المجال و قد مارس النقد النفســـي في كثير من مؤلفاته مثل الله في رحلة نجيب محفوظ و قد اســـتثمر فيه المنهج الموضـــوعاتي ، شـــرق و غرب رجولة و أنوثة الذي هيمنت فيه النظرة السـوسـيولوجية ، رمزية المرأة في الرواية العربية ، عقدة أوديب في الرواية العربية الذي التزم فيه باتخاذ التحليل النفسي الفرويدي أداة للنقد"

كما أخذت تطبيقات التحليل النفسي في تحليل الرواية تعرف تطورات جديدة مستفيدة من إجراءات التحليل البنيوي و السيميائيات المعاصرة و الانثروبولوجيا و من الدراسات التي سارت في هذا الاتجاه كتاب صراع المقهور مع السلطة دراسة في التحليل النفسي لرواية الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال للباحثة رجاء نعمة .[57]

و يعد الناقد اللبناني خريستو نجم من الذين تبنو التحليل النفسي في الكثير من كتاباتهم مث : " المرأة في حياة جبران ، في النقد الأدبي و التحليل النفسي ، النرجسية في أدب نزار قباني.....

أما الناقد عز الدين إسماعيل فيرى أن محاولة تفهم الأدب في ضوء التحليل النفسي ضرورة ملحة و أن علم النفس : " وسيلة لفهم الأدب على أساس صحيح و أنه قادر على أن يفسر لنا بعض الجوانب التي ظلت غامضة في الماضي ، و يجنبنا كثيرا من المشكلات التي جرها منهج التقويم القديم ". [58]

و قد أصدر بعض المؤلفات التي تبنى من خلالها المنهج النفسي من بينها " التفسير النفسي للأدب "و " روح العصر " الذي تناول فيه النسيب في القصيدة الجاهلية برؤية جديدة .**كما أصدر عبد العزيز الدسوقي مؤلفه " الاتجاه النفسي " التحليل النفسي لفريد مسرحية هاملت** :

ثمة تفسيرات عديدة بشأن تردد هاملت، كثير منها معقول، على سبيل المثال يمكن المجادلة بأن عنده وازع أخلاقي عميق فيما يخص الانتقام، وذلك يماثل الإدانة المسيحية الرسمية له كفعل غير أخلاقي. وبشكل اختياري فرض أن هاملت لديه بالفطرة طبعٌ "تأملي": أي أنه يميل "للفكر" أكثر من الفعل. الاحتمال الثالث: هو انه سوداوي بطبيعته ويعاني من أفكار مُشتتة عن الانتحار وأفكار سوداء عن الخبث الإنساني، وكل هذا جعله عاجزاً ومنعه من الفعل. إعتقد سيجموند فرويد أن أسطورة أوديب تعبر ببصيرة ثاقبة عن مرحلة مهمة من التطور النفسي للمخلوقات بشرية. لقد إقترح أن كل الاولاد يمرون بمرحلة في طفولتهم يرغبون فيها قتل أباءهم والزواج من امهاتهم. هذه الرغبة لا واعية لكن تأثيرها ليس أقل واقعية. إنها تميز مرحلة مبكرة في تطور الطفل نحو البلوغ الجنسي. حتى أنذاك يكون الطفل – في المرحلة ما قبل الأوديبيه – قد وجه نحو الام فقط. في المرحلة الجديدة يصبح الأب غريماً في عواطف الأم وحبها. والخوف من "الخصاء" يجبر الإبن على التخلي عن رغبته المحرمة تجاه الأم (كل ذلك في اللاوعي). والآن يتماهى الإبن مع الأب وينتبه له كقدوة اكثر من غريم. وبهذه الطريقة يتم الإنتقال لفترة البلوغ ولهوية الذكر البالغ. على كل حال كما أظهرت دراسات الحالة الكثيرة التي قام بها فرويد فإن مرحلة الأوديبية لا يتم تجاوزها تماماً لأن التخلي عن حب الأم يتم فقط

بكبت الغربة اللاواعية. والرغبات المكبوتة لا تغادرنا أبداً: إنها تظل كاملة تنتظر لحظات الأزمة في حياة البالغ. بكلمات أخرى ثمة ثمن للبلوغ الناضج. وإذا لم يتم التغلب على عقدة اوديب بنجاح فإن الإبن سيظل محتفظاً بحب مرضي وسيجد من الصعب الانتقال للحب الطبيعي [المتبادل بين الجنسين].

إن صلة نظرية فرويد عن عقدة اوديب بهاملت واضحة بشكل جيد،فرويد نفسه كان اول من أشار اليها في"شخصيات سايكوباثية [مريضة نفسياً] على المسرح" (1905)، الفن والأدب، صفحة 119 - 127).

. يجادل فرويد بأن هاملت مثل كل الذكور البالغين يجب أن يكون قد مر بالمرحلة الاوديبية وكبت بشكل فعال مشاعره الأوديبية ولكن أزمته حدثت في حياته – وجعلت رغباته المكبوتة تطفو ثانية على السطح – هي التي أبطلت كلياً قدرة هاملت عن الفعل. وهاملت غير واع لهذا الصراع الضار داخل نفسه لكنه يكشف عن وجوده للجمهور من خلال أعراض معينة في سلوكه ولغته. في عمله المشهور" هاملت واوديب " (1949). يطور أرنست جونز تناول فرويد المختصر للمسرحية. يخمن جونز ان هاملت كبت مشاعره الاوديبية في فترة بلوغه بنجاح بالغ حتى ان إعجابه وحبه ولوالده كان أكثر بروزاً في عواطفه البنوية. وقرب بداية المسرحية يسمع هاملت من الشبح ان واله قتل. هذا التحقق لرغباته الطفولية مبكرة (قتل والده) – والتي كبتت بالكامل – تبعث فجأة فيه " أفكار" أوديبية عن السفاح وقتل الأب. وفي قراءته للمسرحية يفسر جونز تردد هاملت بمصطلحات نفسية. يماهي هاملت نفسه مع كلوديوس لأنه فعل الشئ ذاته الذي رغب الإبن بلا وعي فعله. إن مشاعره المذنبة (التي عبر عنها الشبح) تدفعه للإنتقام من كلوديوس لكنه يتوقف لأنه في قتل كلوديوس سيقتل نفسه. وتسلط تاملات فرويد وجونز الأضواء بشكل مفيد على التغيرات النفسية الدرامية لكن ينقصها التركيز على النص. هل الممكن أن نطبق مباشرةً مفاهيم التحليل النفسي على النص نفسه؟ إن الملمح الأساسي في سلوك هاملت الذي يتطلب التفسير هو ما يدعى جنونه. المشكلة انه برغم تصريحه بنواياه (لهوراشيو) إنه سيتخذ " الطابع التهريجي"، فإن ثمة مشاهد في المسرحية يظهر فيها هاملت فعلاً مخبول (خاصة في مقابلاته أوفيليا خلال مشهد حفاروا القبور حين يواجه لرتيس). قد يكون من غير الممكن أن نقرر إذا كان خبل هاملت حقيقياً أم لا في بعض أجزاء المسرحية، على كل حال السؤال ما زال قائماً – ما نوع هذا الجنون (سواء مفترض أو حقيقي)؟ أي أخذ بالحسبان بجنون هاملت – والذي يقلص الأنماط الفريدة والجديرة بالاعتبار لخطابه الى مرض عادي (سوداوية) – ستنقصه قابليته للإقناع. قد يضيف المرء انه ليس من السليم ان نعامل سلوك هاملت المعروض علينا بأنه بأحد المعاني طبعه الفطري. بالإضافة لذلك أن لديه أسباباً مباشرة ليكون سوداوياً وأيضاً يخبرنا بجلاء إنه سيتصرف عمداً بشكل شاذ. ربما ما زال علينا آن نبقى الاحتمال قائماً بأنه كان أصبح فعلاً مخبول في مواقف معينة خلال المسرحية.

ثمة مغزى أبعد مدى لكلماته لهوراشيو (الفصل الاول، المشهد الخامس) يجدر بنا أن نؤكد عليه. أنه يصرح إنه سيتحدث بإسلوب مريب وغامض [يحمل أكثر من معنى]. هذه الناحية من جنونه علاقتها ضعيفة "بالسوداوية ".وكما سنوضح لاحقاً فإن الانواع الأكثر حداثة من النقد التحليل نفسي تُعامل خصائص التلاعب والخداع للغة كدليل على الطبيعة المضطربة والمتدهورة للشخصية. وقد خلق شكسبير شخصيات اخرى عديدة مغرمة بالغموض والتوريه،بخلاف الكتاب الإليزابيثين الذين إستطابوا التوريه الجديدة. وتلاعب الكلمات لمهرجي شكسبير غالباً ما كان يأخذ شكل تضليلهم للآخرين لأغراضهم الخاصة. وثمة شئ ما هدام في الإستعمال المتدهور للغة. إنه غالباً يستعمل ليكشف عن حقائق ترفض اللغة العادية تمييزيها. ومن كل شخصيات شكسبير فإن هاملت كان المضلل [من خلال التورية] الضليع. وقد أدرك قوتها حين اشتكى من إستعمال حفار القبر لها ضده: " علينا أن نكلمه بأضبط الألفاظ [بشكل غير غامض] والا قضى علينا اللبس والإبهام". إن تورياته الخاصه به تربك أو تحير اوز تثير غرترود وكلوديوس وأوفيليا روزنكرانتيز وغلدنسترن. على كل حال فإن من وجهة النظرية التحليلنفسية علينا أن نضيف أن نتلاعب هاملت بالكلمات ليس فقط يقلل من وضع الأشخاص الآخرين لكن – الأكثر أهمية – انه يكشف على الأفكار اللاواعية لدى هاملت.

يُلاحظ بولونوس تلاعب هاملت بالكلمات ويعلق على الترابط بين الجنون والمهارات اللغوية: "ما املأ اجوبته في بعض الأحايين ! فيها براعة كثيراً ما تتفق بالجنون ". على كل حال فإن جنون أوفيليا – والذي يقودها للثرثرة على التبتل المفقود والهروب – لا يشمل هذا التلاعب الماكر بالكلمات. إن السيد الذي يخبر جرترود بخبل اوفيليا يؤكد بشكل بارز على حديثها المتقطع..

[هي] تضرب برجلها الهباء غضباً، وتقول أشياء غير يقينية
لا تنطوي على أكثر من نصف معنى. كلامها لا شئ
بيد أن اللاتماسك فيه يحدو
السامعين الى الاستنباط: فإذا يستهدفون المعنى
يرقعون الألفاظ لتتفق وأفكارهم.
وألفاظها بغمزاتها وإيماءاتها وهزت رأسها
تجعل المرء في الحق يعتقد بأنها تحمل فكراً
قد يخلو من التحديد...
(الفصل الرابع،المشهد الخامس،6-13)

إن نموذج التواصل الشفهي الموصوف هنا هو نقيض لنموذج هاملت. في حين انه يستلم رسائل [شفوية] يفسرها ويردها بشكل مغاير من خلال التورية، فإن حديث اوفيليا عبث، وينقص كلماتها الترابط وتتطلب من المستمعين تجميعها معاً لتشكل عبارة ذات مغزى. إن حديث اوفيليا يتطلب من مستمعيه أن يعملوا بنشاط لتفسيره بينما حديث هاملت هو تفسير قوي لحديث الآخرين. إن حديثها تملأه بالفجوات التي تتطلب سدها. لكن حديث هاملت يضاعف المعاني ويشبه ما يسميه بارت "النص المكتوب " الذي يشجع تعدد التفاسير. هذا التعدد للمعاني يجعل من الممكن فك شفرات من رسائل العقل اللاواعي لهاملت.

الحوار التالي بين هاملت وكلوديوس يبين كيف من الممكن أن يكون تلاعب هاملت بالكلمات قاطعاً:

الملك: كيف حال إبن اخي؟
هاملت: ممتازة والله ! طعامي طعام الحرباء: آكل الهواء
محشواً بالوعود، حتى الفرخة لا تستطيع إطعامها كذلك
الملك: إني أنكر هذا الجواب يا هاملت. هذه الكلمات ليست لي.
هاملت: ولا لي...
(الفصل الثالث، المشهد الثاني 92-96)

يقترح هاملت أن الكلمات حين ينطقها المرء تنزع فوراً ملكيتها منه. وإنها تستطيع التملص من سياقها ومقصدها الأصلي وتستعمل لأغراض أخرى، وهذا يعني انها على الرغم من تلاعب هاملت بالكلمات يعطيه سلطة على الآخرين فإنها في النهاية ليست تحت سيطرته. يقول الفرويدي أننا حين نبتدع نكات او توريات –ونتحدث بغموض – فإننا نسمح للأفكار اللاواعية بالتعبير عن نفسها أي أنا نسمح برفع مؤقت للرقابة المفروضة عبر التقاليد والقيود المتحضرة العادية. وغالباً ما لوحظ أن هاملت يبدو مهووساً بالجنس. وقد أذكى زواج أمه المحرم لكلوداياس اشمئزازه. هل تلاعب هاملت بالكلمات يتعلق بعقدة اوديب؟ هناك مثالين مبكرين للتورية يركزان على مسألة القرابة.

الملك: والآن يا هاملت، يا إبن أخي وإبني؟
هاملت (جانباً): أقرب من القربى وأبعد من الخلف.
(الفصل الاول،المشهد الثاني 64-65)

وتشتكي غروترود من أنه ما زال يبحث عن أب نبيل في التراب.

الملكة: هاملت، لقد أسأت كثيراً الى أبيك.

هاملت: أماه، لقد أسأت كثيراً الى أبي.

الملكة: إنك تجيب برسائل الهذر واللغو.

(الفصل الثالث،المشهد الرابع، 8-10)

يصرح هاملت انه لا يستطيع ان ينسى أنها زوجة أخ زوجها. هذا الكلام عن الاضطراب في العلاقات اللائقة للقرابة يركز على السفاح. إن المضاجعة الجنسية بين زوجة وأخ زوجها من الممكن إعتبارها كسفاح، في هذه الفترة يشير كلوديوس لغرترود بقوله صراحة '' التي كانت زوجةً لأخينا والتي هي الآن ملكتنا'' إن كلوديوس أكثر من مجرد قريب (إبن عم أو خال)، لقد أصبح قريباً حميماً بشكل مزعج بزواجه بامه، وحتى '' أبعد من خلف '' (ليس والده الحقيقي الذي قد يحس تجاهه روابط عميقة أساسها الشعور العائلي). إن لغة هاملت ''العقيمة '' (التورية) تماثل هاملت الكبير وكلوديوس (" أبيك " / "أبي ")، هكذا يجذب الإنتباه للإختلاف، لكنه أيضاً يكشف عن الاختلاف، لكنه أيضاً يكشف عن الشك بوضع هاملت كذات لها جنس (يستعمل المصطلح ذات في النظرية النقدية المعاصرة ليعبر عن "الشخص الأول " انا) إن هوية هاملت الكاملة كذات مذكرة تعتمد على كبته الناجح لرغباته الأوديبية. هذا الكبت الآن الآن يمر بعملية رفعه وتبدده ويصاحب نتائج مدمرة. إن إنشغال هاملت بالسفاح يرتبط بإهتمامه الهوسي العام بالجنس. وإشمئزازه من زواج غرترود المحرم يدفعه أن يرى الجنس كله بدئ ومريض وخاصة إن تعلق بأوفيليا وأيضاً أعبر عن إشمزازه بتلاعب بالكلمات: أأضطجع في حضنك؟... هل تعتقدي أني اعني مسائل تتعلق بالدولة country [ry + فرج المرأةcunt] ''

هاملت: ما أجمله ظناً مضجعه بين سيقان الفتيات

أوفيليا: ماذلك يا مولاي؟

هاملت: لا شيء

(الفصل الثالث، المشهد الثاني،119-110)

إن التلاعب الغريب لهاملت بالكلمات يشمل بعد ينيره التحليل النفسي. كما يشير المحررين أن عبارة "لا شئ "قد تعني '' نقص الشئ الذكوري '' او" الصفر" O الذي يمتد بين ساقي البنت. وثمة فقرة يحتمل أن يكون لها علاقة هي تلك التي يربك فيها هاملت كلٍ من روزنكراتنز وغلدنســـترن بتلاعب الكلمات. حين يســـأل أين الحثة (جثة

بولونيوس) يجيب هاملت " الجثة مع الملك لكن الملك ليس مع الجثة فالملك شئ – " وحين يسأل غيلدنسترن " شئ يا مولاي " يجيب هاملت " من لاشئ " (الفصل الرابع،المشهد الثاني – 26–29).كلوديوس لديه " شئ " ذكوري الذي يتمنى هاملت ان يخصيه ويجعله لا شئ، يشتكي هاملت (الفصل الثالث، المشهد الرابع 103،101) الى غروترود ان الملك إستولى على " تاجاً غالياً "(أخذ الشئ) وأنه " ملك من مزق ورقع " (صورة تمثل الخصاء) على النقيض من الصورة الكاملة عن الرجل التي كانت لوالده.

و النقد والتحليل نفسي الحديث لا يقبل الطريقة التي عالج بها فرويد وجونز الشخصية كأنها شخصيات حقيقية. الشئ الوحيد التي يمكن للتحليل النفسي دراسته وفقاً للمنظر الفرنسي جاك لاكان هو " "النصية بحد ذاتها – الخطاب الذي قد تكمن طياته علمية اللاوعي. يقول لاكان بأن الذوات الإنسانية تمر بأوضاع داخل نظام –تشكل مسبقاُ– من الدوال (أم – أب – إبن – إبنة) التي تستيطع العمل فقط داخل نظام لغوي،إن حوافز اللبيدو (الشرجية والفمية وغيرها) في فترة الطفولة تقمع تدريجياً برادع قانون الأب الذي يرتبط بشدة بالدخول للمرحلة الرمزية للغة. على كل حال فإن الرغبات المكبوتة لا تغادرنا، وكبتها يحافظ بشكل دائم على ذات منفصلة. وتظهر عمليات اللاوعي فقط في الأحلام، والنكات وزلات اللسان وهلم جرا. ولاكان في مقالته الغامضة لكن الحافزة أيضاً " الرغبة وتأويل الرغبة في مسرحية هاملت " (11،1977 – 52) يُجادل أن تلاعب هاملت بالكلمات ذو أهمية بشكل عميق لفهم البعد النفسي للمسرحية."

إحدى وظائف هاملت أن ينشغل بعمليات دائمة – من التورية والتلاعب بالكلمات والعبارات ذات الوجهين [أحد الوجهين بديئاً] وذلك ليتلاعب بالغموض. لاحظ أن شكسبير يعطي دوراً هام في مسرحيته لتلك الشخصيات المسماة بالمهرجين، مهرجي البلاط الذين تسمح لهم مناصبهم أن يكشفوا عن أكثر الدوافع كموناً، عن ميزات الشخصية التي لا يمكن مناقشتها بصراحة بدون انتهاك لقواعد السلوك اللائق إنها ليست مجرد مسألة وقاحة أو إهانات. ما يقولونه يتأتي أساساً عن طريق الغموض والاستعارة والتوريات والصور المعقدة والحديث المتكلف – تلك البدائل للدوال التي شددت على وظيفتها الهامة. تلك البدائل للدوال تعير مسرح شكسبير أسلوب ولون معين هو أساس البعد النفسي. فعلاً هاملت بمعنى محدد يجب أن نعتبره إحد هؤلاء المهرجين. العقل اللاواعي يظهر نفسه فقط بأشكال مشوهة. ان رغبات هاملت المكبوتة أيضاً تطفو على السطح بهذه الطريقة. هو نفسه يصرح انه واع لشيء ما يجري داخله اكثر عمقاً من حزن سطحي: " غير أن في نفسي ما يعجز عنه كل مظهر" إن مظاهر الحزن الخارجية (الملابس السوداء، النواح، الدموع) تخفق في الدلالة عليه (الفصل الأول، المشهد الثاني، 83) الأشياء الوحيدة التي تدل عليه بصدق هي الدوال (الكلمات الفعلية التي ينطقها، متحررة من أي معاني ثابتة) إن هاملت يعرف ان زواج

امه الثاني السـريع من أخ زوجها الميت هو شـئ مزعج وسـئ بشـكل مبالغ لكن ذلك يهزه داخلياً عميقاً حتى أن مناجياته الذاتية لا تقدر على رده تماماً للوعي.

لقد اخترت إتباع التعديل اللاكاني على نظرية فرويد لأنه يمكننا من تجنب التفكير في السـيرة العائلية لهاملت او في معاملاته كما لو أنه شخص حقيقي. لا يمكننا أن نطلب من هاملت التمدد على سرير المحلل النفسي وإخبارنا عن مشـاكله. بأية حال فاننا نستطيع اكتشـاف أعراض مشـاكله النفسـية من الكلمات ذاتها التي يتلفظ بها في المسـرحية. وتلاعب هاملت بالكلمات هي المنفذ للاوعيه. بالنسبة للاكاني ما كشفت عنه دراسة تورياته هو صدمة نفسية كامنة [تعتمل داخله] مصـدرها عقدة أوديب. هذا النوع من النقد التحليل نفسـي يسـتهدف الاعراض اللغوية لعمليات اللاوعي وبالتالي ينسجم مع التركيز النصي الذي هو غاية النقد الادبي المعاصر. (59)

حضور النقد النفسي عند سامي يوسف اليوسف:

أسهم الناقد الفلسطيني الفذ يوسف سامي اليوسف (1938- 2013) بمؤلفه: "مقالاتٌ في الشعر الجاهلي" في إغناء النتاج النقدي العربي الحديث، ولا سيما النقد الذي ينحو نحو التراث الشعري لغاية استئناف النظر فيه، وإعادة دراسته من جديد في ضوء الأفكار النقدية المعاصرة، والمناهج الجديدة التي تسبر غور النص الشعري سبرا تتجاوز فيه ما اعتاده القدماء، وبعض الأكاديميين المحدثين من توقف لدى المعاني، فيكتفون بالشرح اللغوي مع بعض الملاحظ البلاغية والبيانية التي تنتقد النصوص، أو تحللها تحليلا خجولا لا يُسمنُ، ولا يغني من جوع.

فهو يؤكد في كتابه " مقالات في الشعر الجاهلي "تلك الغاية، وأنه ينشد الرجوع إلى الشعر الجاهلي لنفض ما علق بدراساته من غبار، وما هيمن عليها من قشور الاعتناء بالشرح اللغوي والكشف عن الملابسات التاريخية أو البيئية التي تحيط بالنصوص حسب. وأنه يريد أن يتجاوز ذلك مستخدما المداخل التي يتيحها النظر النقدي الحديث من نفسي وأنثروبولوجي واجتماعي وشكلي، مؤكدا أنه لن يقيم حدودا ولن يصطنع حاجزا بين منهج نقدي وآخر، ولا بين رؤية فنية للشعر ورؤية أخرى: " في مقالاتي هذه أوظف أكبر قدر من المناهج في دراسة الشعر الجاهلي، ودمجت هذه المناهج بعضها ببعض، بحيث يمكن أن تتعايش – جميعًا– في المقالة الواحدة على الرغم من طغيان هذا المنهج أو ذاك في بعض الأحيان.. "ص 11 .

وهذا لا يعني أن تناول الشعر ينبغي له ألا يجري في إطار البحث بالظروف الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي أحاطت به وبالشعراء، وبمتذوقي الشعر في ذلك الزمان. ولهذا نجده يعترف بتشديده على صلة المجتمع الرعوي الجاهلي بالشعر، وبتلقيه، وبما شهدته بعض البيئات العربية من نشاط تجاري محموم بمعيار تلك الحقبة من التاريخ، وما نشأ عن

هذا وذاك من قيم جمالية اختص بها هذا الشعر في عصره، واختلف عن أي شعر في عصر تلاهُ كالعصر العباسي مثلا، أو الأندلسي. فتضخم الأنا عند الشاعر الجاهلي ناتج بصورة من الصور عن مواجهته بوصفه فردًا تقلبات الحياة، وقسوة الصحراء القاحلة من حوله، واستحقاقات التعصب القبلي في كثير من الحالات.

والسؤال الذي يحاول يوسف اليوسف ابتداءً الإجابة عنه هو: ما سبب شيوع المقدمة الطللية في القصيدة، ولم تمثل هذه المقدمة نمط الرؤية التراجيدية للحياة عند هذا الشاعر أو ذاك؟ لقد عانى الشاعر الجاهلي في رأي الناقد من ثالوث هو: التهدم الحضاري، والقمع الجنسي، وقسوة الطبيعة التي تلخّصها كلمة القحْط.(ص19) فوجد هذا الشاعر في ذكر الديار والبكاء على الدمن نظير ما وجده أورفيوس في الأسطورة الأغريقية، فذلك يعزف لأنه يريد أن تعود حبيبته إلى الحياة بعد الموت، وهذا يبكي لأنه يريد أن تتفجر تحت دموعه حياةٌ جديدةٌ لا تخلو من الحبّ، والخصب، ومن زهو الحياة (ص 21) فإحساسُ الشاعر الجاهلي بالإحباط ولد لديه الرغبة في البكاء، ولأنَّ الطلل يوحي بذلك الإحباط، وبالجنس المحرّم، وبالاستقرار الزائل نتيجة التنقل، والترحّل، من مكان لآخر، فإنه يبكي بكاءً شديدًا، بل يستبكي الآخرين، في حين أن أوروفيوس يغني طربًا، ومع هذا فكلٌّ منهما: الشاعر الجاهلي، وأورفيوس، عشتارٌ على طريقة شعبه.(ص23) .

وكغيره ممن وقفوا عند الشعر الجاهلي يتساءل يوسف اليوسف عن سبب خلوّه من الملاحم التي عُرفت في شعر الإغريق والرومان.(ص25). وقد حاولَ أن يجيب عن هذا، ولو أنّ السؤال افتراضي في طبيعته، ولا يحتاج الجواب عنه لطويل بحث. فهل ينبغي على كلّ شعر أن تكون فيه ملاحمُ، أو شعر تعليمي، أو شعر قصصي، أو شعرٌ درامي؟ هذه الطريقة في طرح التساؤلات نراها من باب التزيُّد الذي لا ضير في أنْ يصرف إليه الدارسون الهمم للبحث فيه، بشرط ألا يؤدي هذا البحث لاختلاق نماذج يدعون أنها ملاحم، وأن الشعر العربي لم يخل منها، وأن أحدا لا يمكن أن يكون خيرًا من أحد.

ويوسف اليوسف شأنه شأن غيره من السابقين واللاحقيين، يحاول أن يتخذ من تضخم الأنا عند الشاعر الجاهلي ومن فروسيته، وشجاعته، وبطولته، وفرديته، علة في أنه لم يكن ليتخيل الأبطال، والصراع الذي يحتدم بينهم، وتغييب شخصيته عن مسرح الحوادث، مثلما هي الحال لدى شعراء الملاحم من هوميوس إلى ملتون، مرورًا بفرجيل صاحب الإنيادة. " فمما يعيق ظهور الشعر الملحمي، هو ممارسة الشاعر الفعلية للفروسية، فشعراء الجاهلية طرًا لهم هذه الدرجة، أو تلك، من الفروسية. ولما كانت الملحمة إرواءً لحالات مكبوتة في النواة المركزية في النفس، وتحقيقا لهذه المكبوتات، توجه الشاعر الملحمي لاختراع الفروسية عن طريق الخيالات، والحوادث، في الملاحم. وأما شاعرنا الجاهلي، فلم يكن في حاجة لمثل هذا الشعر ليفرغ فيه تلك الشحنة من المكبوتات " (ص28).

ويبدو الناقد يوسف اليوسف من المقالة الأولى، أنه لا يؤثر التركيز على أمر واحد من الأمور الملبسة التي تثيرها قراءة الشعر الجاهلي في هذا العصر. فعدا عن أنه شعْرٌ يغلب عليه النوع الغنائي، الذاتي، فهو وجداني أيضًا، ينم عن توافر الإحساس بالاغتراب لدى الشاعر الجاهلي، وهذا الإحساس في رأي اليوسف لم يكن إحساسًا عشوائيًا، وإنما هو نابعٌ – أساسا- من واقع حياة الجاهليين، فتضخُّم الإحساس بالذات، رافقه إحساس آخر مناقض بضرورة نكران الذات، وإلا أفردَ عن قبيلته " إفراد البعير المعَبّد " مثلما يقول طرفة بن العبد، أو يَخال " المنتأى واسعًا " مثلما جاء في شعر النابغة الذبياني، أو ضرورة الميل إلى قوم غير قومه " فإني إلى قوم سواكم لأميلُ " (ص30- 31) فالوضع القبليّ، وتنكر الأب لابنه مثلما هي الحال مع عنترة، وقمع الدافع الجنسي(الليبيدو) هذا كله يجعل الشاعر الجاهلي الذي هو على بيِّنةٍ من ترفُّع أناه يشعرُ، ويُحسُّ بالاغتراب. ولهذا نجد الشاعر، في شعر الصعاليك، نموذجًا لما يُعرف في الأدب والأساطير بالأنماط العليا Archetypes (ص 37) التي تحدث عنها، وأشار إليها كثيرون.. من مثل كارل يونغ Jung ونورثروب فراي Frye .

ولا يفتأ الناقد اليوسف يتجاوز بالقارئ من مسألة شائكة لأخرى، فهو ما إن ينتهي من توضيح مرماه بما يختص بالشاعر المغترب في القصيدة الجاهلية، ونموذجه في هذا شعراء الصعاليك بصفة عامة، وعروة بن الورد خاصة، حتى ينتقل بنا لشأن آخر، وهو موقف هذا الشعر من الطبيعة؛ لأن تيارات النقد الحديث انطلقت أساسًا من المدرسة الرومنسية التي تعنى عناية شديدة بالطبيعة. ومواقف وردزوورث Wordswoorth، وكولردج Coleridge، وغيرهما من وحي الكون معروفة مشهورة. ولا تحتاج لطويل بيان. لكن يوسف اليوسف بقف بنا إزاء الشعر الجاهلي وقفة مغايرة، فهذا الشاعر لا ينظر للطبيعة نظرة المتخيّل الشعري التي عرفناها لدى شعراء الرومنسية، وإنما ينظر إليها نظرة تعتمد التعامل الحسّيَّ المباشر(ص42). وهذا النوع من التعامل الحسي مع الطبيعة قاد الشاعر لنوع ممّا يسمى تشخيصًا characterization بوصفه مسعىً فنيا يؤدي إلى أنسنة الأشياء، وتشخيص الطير والحيوان في صورة الإنسان. وهذه هي قصة الشنفرى مع الذئب في اللامية المعروفة(ص43) صحيح أنّ الشنفرى يتحدث عن الذئب، لكنه حديث يختلف عن حديث وليم بليك عن النمر، أو حديث كولردج عن الأفاعي، أو حديث كيتس عن العندليب، أو حديث شيللي عن القبرة. فهو في رأي يوسف اليوسف يطابق ما عناه إليوت في حديثه المفصَّل عن المعادل الموضوعي objective correlative. أيْ أنّ الناقد يجد في ذئب الشنفرى، وما جري له في القصيدة، صورة من حوادث جزئية، وحقائق حيوية، تعبر بطريقة غير مباشرة عما جرى ويجري للشاعر الذي طردته القبيلة، وأقصته من حماها، فالتجأ إلى الأرقط الزهلول، والعرفاء الجيأل:

طريدُ جناياتٍ تياسَرْنَ لَحْمهُ عقيرته لأيّها حُمَّ أولُ

ويكمن خلود هذا الشعر في ما عُرف عن الشاعر الجاهلي من حكمة تصل به حد التفلسف الفطري الذي يمكنه من تلخيص التجربة البشرية، والخبرة الإنسانية، بعبارات قصيرة موجزة تتداولها الألسنة تداول الأمثال، وفي هذا

السياق لا يرى الناقد ما يفوق أبياتَ طرفة- في معلقته المكْتنزة- تعبيرًا عن عبثية الحياة " لعمرُكَ إنَّ الموْتَ ما أخْطأ الفتى " و " إذا لم تكنْ تسْطيعُ دفْعَ منيَّتي " و " دعني أبادرها بما ملكت يدي " فهو يواجه النهاية الحتمية بالملذات (ص 52- 53) ومثل هذه الفلسفة الوجودية المبكّرة تذكر الناقد بالخيام، و(الرباعيات) ودعوته فيها لنعبّ من كأس الحياة قبل أن يأتي طارق المنون" قبل أن تجرعوا كأسَ الموت " (ص54) وهذا شيء يتكرر في شعر الأعشى خلافا لزهير بن أبي سُلمى الذي امتزج لديه التفلسف بالمواعظ، مستبقا بذلك شيخ المعرة في فلسفته القائمة على الزهد في الحياة، والتقشّف، وإن خالطه هو الآخر في مرحلة من مراحل شعره شيءٌ من الإلحاد الناتج عن نظرته المتشككة تجاه الوجود والعدم، وتجاه الفناءِ والبَعْث. (ص 56) .

وعلى الرغم مما تبدو في مقالات يوسف اليوسف من عناية تنصبُّ على موقف الشاعر، ومحتوى شعره، وفلسفته وتشخيصه للطبيعة، ورمزية بكائه على الطلل، بوصفه شكلا من أشكال الاحتجاج على فقدان الاسْتقرار، والجنس المكبوت، والقحط، الذي يحيل رغد العيش إلى شَظَف، على الرغم من ذلك كله، لا يتجاهلُ الجانب الفني في هذا الشعر، وذلك ما تناوله في موقفه التحليلي من الصورة.

فالصورة عنده ضربٌ من المعادل الموضوعي الذي تحدث عنه إليوت. فالشاعر الجاهلي يلتقط من الوجود عنصرًا ما، ويتخذ منه صورة تتراءى فيها الفكرة التي يريد التعبير عنها تعبيرًا غير مباشر، كصورة القطاة التي وقعت في الفخ فأخذت ترفرفُ في محاولة منها للنجاة مثلما جاء في بيتين للشاعر:

كأن القلب ليلة قيل يُغْدى بليلــى العامرية أو يراحُ

قطاةٌ عَزّها شرَكٌ فــباتتْ تعالجُهُ وقدْ علّقَ الجناحُ

فالقطاة التي في الفخّ، ومعاناتُها، تحولت إلى صورة لعاطفة الشاعر، وإحساسه الغامر بالألم.(ص58) وهذا شيءٌ اعتاده الشاعر الجاهلي، فكلما اشتد به الأمر هُرع إلى ناقته، فيصور آلامه، ومشاعرهُ، عن طريق تصويره لتلك الناقة التي تتأوه آهة الرجل الحزين تارة، أو تَتأ لّم لاكتشافها أنّ (البو) ما هو إلا ابنها جرى ذبحه وحشو جلده تبنًا لترأم عليه، وتحنّ، فيمتلئ ضرعها باللبن الصريح. حتى صورة الطلل المقفر الذي خلا من ساكنيه ما هي في رأي يوسف اليوسف إلا تعبيرٌ عن شعور مؤلم بالحنين، والتوْق. (ص 61) والسمة الطاغية على الصور الشعرية اعتمادُها المحسوسات في التعبير عن المجردات، ولهذا نجد التشبيه واحدًا من عناصر الصورة لدى أولئك الشعراء، فعندما يريد امرؤ القيس وصف السرعة التي ينماز بها جوادهُ، فإن أسرع شيء للبديهة هو الحجَر المتدحرج من أعلى الجبل بفعل السيل الجارف، وهذا تشبيهٌ للمُجرد- وهو السرعة – بالمحسوس، وهو جلمود الصخر المتدحرج من قمّة الجبل "كجلمود صخر حطه السيلُ من علِ " (ص 64-65) فالصورة الشعرية، في نهاية المطاف، تمثّلُ الشيء المجرد، غير المحسوس، بالمحسوسات. وهذا

لا ينم في الواقع إلا على خيالٍ وُصفَ في بعض دراسات المستشرقين بالخيال المادّي، الذي لا يسمح للشاعر بالتحرّر من نواميس الواقع ليخترع صورًا خيالية توغل في الابتعاد عن الواقع.

بيد أن يوسف اليوسف تجاهل في هذا السياق ضربًا من الصور الشعرية شاع في القصيدة الجاهلية، وتنبه إليه دارسون كثر، وهو الصورة التي تقوم على عدة أركان تتراءى فيها شخوصٌ تتصارَعُ، وتقتتل، تارة ينتصر فيها ثورُ الوحش، وتارة تنتصر فيها كلابُ الصياد. وهي صورٌ أفاضَ في الحديث عن الإعجاب بها المستشرق جبّ Gibb في كتاب له عن الشعر العربي، لكوْن هذه الصورة- فضلا عن أنها متناميَة تمتد في بضعة أبيات- فإنها من النوع الذي يذكر الدارس بالمشهد الدرامي. علاوة على هذا، أدار الناقد اليوسف ظهره لجُل الدراسات التي قامت على الجانب الأسطوري مؤكدة أن للمقدمة الطللية، وللنسيب، والتشبيب بالمرأة، أصولا ضاربة الجذور في أساطير العرب قبل الإسلام بزمن، وأنَّ التغزل بسعاد، أو أم عمر، وغيرهما.. إنما هو ترميز لآلهة كانت تعبد في الجاهلية الأولى، وأن الثور الذي يذكر في القصيدة بقية من بقايا العصر الطوطمي الذي عرفه العرب في الماضي السحيق.

ولأن الشيء اللافت في القصيدة الجاهلية هو الوزن، والبناء العروضي، والقافية الواحدة التي تطرد في نهايات الأبيات دون أن يشذ منها بيت واحد، على الرغم من طول القصيدة في بعض الأحيان، فقد رأى يوسف اليوسف أنّ من اللازم الالتفات لهذا الجانب. ففي القصيدة موسيقى مجلجة تحاكي قرع الطبول في الحرب (ص73) وهذا في رأينا انطباع سريع، عذره أن الناقد لا تتوافر لديه القدرة على تحليل موسيقى الشعر الجاهلي تحليلا يراعي فيه العامل النفسي (ص72). وقد وهم الناقد أنّ في الوزن إطارا شكليًا خارجيًا يُشعِرُ بوحدة القصيدة " فكأنّ الشاعر بهذه الموسيقى يعوّض عن تفكك أجزاء القصيدة بتلك الكلية الموسيقية التي تلم شتاتها في وَحْدة عضويّة. (60)

رواية السراب لنجيب محفوظ :

قال عنها نجيب محفوظ أنها رواية نفسية تربوية وهي نوع نادر في كتابات نجيب محفوظ يعاني فيها البطل من مشاكل نفسية نتيجة تعلق الأم به بشكل مبالغ فيه نتيجة فقدها لأبنين استردهما طليقها .هذه الاضطرابات النفسية تضع البطل في مشاكل لا حصر لها

ملخص الرواية :يسرد البطل كامل رؤية ذكرياته منذ الطفولة حتى اللحظة التي بسردها فيها أي أن الرواية تقدم شخصية البطل الراوي مما يعني أن الذكريات والأحداث المسرودة تأتينا من منظور البطل نفسه يرجع كامل رؤية بذاكرته إلى طفولته الأولى حيث وجد نفسه في بيت جده لأمه هو وأمه المطلقة وقد كان يلتقي الكثير من العناية والرعاية من أمه التي كانت تفرط في تدليله حتى نشأ خجولا ومعزولا عن الآخرين بشكل لافت للنظر وقد حدث أن رأى صورة في يد أمه وكانت صورة زفافها مع أبيه فهجم عليها ومزقها فتروي له أمه قصة زواجها المعذب فنعرف أن أباه سكير عربيد وان له أخا وأختا يعيشان في قصر جده لأبيه مع أبيهما وقد حاول الأب أبو رؤية قتل أبيه من اجل المال وأخفقت المحاولة فطرد من القصر إلى أن عاد إليه بعد وفاة أبيه الطبيعية أما بالنسبة إلى كامل فقد دخل المدرسة

غير انه اخفق فيها لخجله وانطوائيته فتابع دراسته بشكل خاص حتى نال الثانوية وحين دخل الجامعة اخفق بها أيضا فعمل موظفا في أحد الدوائر الرسمية وكان في أثناء ذلك يراقب فتاة جميلة تعمل معلمة فتزوجها فعرض ومنذ الليلة الأولى كان يعجز معها ولم يكن كذلك يعود إلى البيت سكرانا فعرض نفسه على طبيب سيكولوجي أعدله أن طبيعي وان سبب عجزه هو نفسي لا عضوي بحيث أن يشك كامل رؤية في سلوك زوجته فيراقبها وفي هذه الأثناء يتعرف على إحدى المومسات ويدخل معها على علاقة جنسية لفترة طويلة ويحدث أن تذهب زوجته إلى بيت أهلها وتموت هناك فيعلم أن سبب الوفاة يعود إلى خطا في عملية الإجهاض التي تعرضت لها ويخمن كامل أن الحمل يعود إلى صلة زوجته بالطبيب النفسي فيرجع إلى أمه غاضبا مؤنبا ومهددا انه لن يعيش معها تحت سقف واحد وكان ينام هو وأمه في سرير واحد حتى الخامسة والعشرين من عمره وفي اليوم التالي تموت أمه وكان أبوه قد مات من قبل مع الإشارة إلى أنه كان قد رغبت في قتل أبيه حين لم يساعده في زواجه وهكذا يستمر كامل في علاقته بالمومس التي لا تملك أي خط من الجمال

استثمار الاتجاه النفسي في رواية السراب لنجيب محفوظ : لم تكن العقدة الأوديبية وحدها في الرواية، فقد وجدت عقد أخرى كعقدة الخصاء وعقدة الشعور بالنقص وغيرها . عقدة الخصاء castration de Complexe : يرى الفرويديون أن عقدة الخصاء تدل على الخوفً على اللاشعوري في فقدان الأعضاء التناسلية، أو ما يقابلها من الأعضاء، عقابا إتيان الفرد بعض الأفعال الجنسية المحرمة، أو شعوره ببعض الدوافع الجنسية تجاه موضوع محرم ، فالخوف من الخصاء ينشأ نتيجة لوجود الموقف الأوديبي .ففي سرد لأحداث حياته، يذكر حالة جعلته يصاب بالخوف حين ضبطته والدته وهو يقوم بعلاقة جنسية مع خادمة دميمة كانت تكبره بسنوات، "وانجذبت إليها على قبحها في اهتمام وسرور، وواجهت التجربة بلذة وسذاجة، على أن العهد لم يطل فما أسرع أن ضبطتنا أميً ... وانتظرت على متلبسين، ورأيت في عيني أمي نظرة باردة قاسية، فأدركت أني أخطأت خطأ فاحشا خوف وخجل، ثم عادت متجهمة قاسية، ورمت صنيعي بالمذمة والعار، وحدثتني عما يستوجبه من عقاب في الدنيا وعذاب في الآخرة، وقع كلامها مني موقع السياط حتى أجهشت باكيا .عقدة الشعور بالنقص سبب صراع النفسي معاناة شديدة، خجله المفرط، انطواءه، فشله المدرسي استياء رفاقه و معلميه من برودته، رقابة أمه له باستمرار ، إحساسه أبنه في عالم خاص فرضه عليه واقعه النفسي المرير ، كل هذه الأسباب جعلته يشعر بالنقص والدونية حتى أنه أقدم على الانتحار ولم يستطع ذلك، أسترق السمع إلى ما يتناثر من أحاديث التلاميذ، عن السياسةُ .

...وكأني أصغي إلى سكان كوكب أخر وودت لو كان لي بعض فصاحتهم... وودت لو يرفع ذلك الحاجز الأصم الذي يحبسني دوما " .النزاع المتواصل، فانتهّ وشق علي إلى التفكير الجدي في الانتحار ...." عن النقص الذي كان يشعر به أمام رأى في الانتحار الذي أقدم عليه، تعويضا وحادثت نفسي قائلاً: يقولون إنني لا أحسن شيئا في الحياة.... ولكنني سأفعل ما لا يسع أحدا الإقدام عليه وألقيت على الماء نظرة "....

الحلم واللاشعور الجمعي : يرى أن الأحلام هي المادة التي تتجسد فيها الأنماط الأولية للاشعور الجمعي، والأحلامُ رواغة، والمتقلبة، والحلم يعبر عن شيء خاص، يحاول وفقا هي تلك التخيلات المختفية في ساحة

اللاشعور، وصور الحلم هي صور رمزية لا تصرح بالواقع بطريقة مباشرة، بل تعبر عن القصد منه بشكل غير مباشر . كان في لا شـــعور رغبة في قتل أبيه، وقد حقق ذلك في الحلم، ولاشـــعوره ورثه عن أبيه، فأبوه أراد قتل جده ولنفس الغاية، واللاشعور الجمعي ينتقل عبر الوراثة، و يطلق علماء النفس على الآليات النفسية للصراع مصطلح الميكنزمات الدفاعية تارةً و الحيل الدفاعية، تارة أخرى، وهي تلك الأحداث النفسية التي تقوم النفس على الأحول الاجتماعية، والطبيعية التي تعرقل الإشـــباع الكلي لحاجة ما، فتنعكس وتترجم في أقوال الفرد العادي أفعاله وأحلامه .وقد وجدت في علم النفس آليات كثيرة لحل الصـراع النفسـي، منها التسـامي، الكبت، النكوص التناقض الوجداني وغيرها من الآ ليات . الكبت : Refoulement :مصـدر مشـتق من الفعل "يكبت"، الذي يعني الإخفاء وقد اسـتخدم هذا المصـــطلح في نظرية Freud,،وما بعدها ليشـــير إلى العمليات العقلية التي تنشـــط لحماية الفرد من الأفكار والاندفاعات والذكريات التي يمكن أن ينتج عنها القلق والخوف والشـــعور بالذنب، إذا أصـــبحت واعية، أي في مجال "الشعور"، وقد تم النظر إلى الكتب Refoulement على أنه ينشط عند مستوى "اللاشعور ، " تشير الدراسات النفســـية، أن الكبت لا يخمد ولا ينتهي أو يموت، بل يســـتمر في وجود هـ الحي في اللاشـــعور ، ويمكن للكبت أن يترجم إلى أفعال و أحلام ورموز...،

و الكبت بسبب صراع ال نفسي في الحياة،.... الأم –مع – الحياة ككل، مما جعل مكبوتاتهُ ترجم في أفعال كفعل اللاشعورية ، أو الأحلام، " واكتشفت بنفسي – تحت ضغط الحياة – هواية الصبا الشيطانية. ولم يعرف أحد إذ كنت معدوم الرفاق، فاكتشفتها، كما اكتشف أول مرة في حياة البشر، واستقبلتها بالدهشة والذل و ذاك سجني فلأقتنع به، فيه لذتي وألميّ سـجن مفتوح الباب ولكن لا وفيه أمان من الخوف، إنه سـبيل إلى تجاوز عتبته، ولم أجد من متنفس غير الأحلام "....التسامي :Sublimation :تشير آلية التسامي في التحليل النفسي إلى العملية التي تم من خلالها إعادة الاندفاعات الغريزية والمحرمة في شكل سلوكيات جديدة، وغير غريزية .

بعد التأزم النفسي الذي شهده إثر وفاة زوجته وخيانتها له، و و فاة والدته ...يخفض عنه التوتر الشجار الذي احتدم بينهما، لم يجد فن الكتابة مأمناً له، ومهربا من القلق، والشـــعور بالذنب، واســـتمر في الكتابة، ليســـتمر في الحياة، بعد إقلاعه عن فكرة الانتحار، إني أعجب لما يدعو ني للقلم، فالكتابة فن لم أعرفه، لا بالهواية ولا بالمهنة، و ل يكن القول بأنه فيما عداً الواجبات المدرسية على ع هد على صباي، والأعمال المكتبية المتعلقة بوظيفتي، فإنني لم أكتب شـيئاً الإطلاق والأعجب من هذا أني لا أذكر أني سـود أو رسـالة طوال الدهر الذي عشـته ت خطابا في الدنيا . ...". والفعل الكتابة إعلاء للغرائز وإظهار للعبقرية والفن

ـــ **النكوص :Régression** :هو الرجوع والارتداد، وقد قصد المحللون النفسيون منه العودة إلى مرحلة الطفولة، أي العودة للممارسـة السـلوك الطفلي، وكل ما يشـتمل عليه من رغبات وحاجات بعضـها جنسـي ، أو هو وجود حرمان من الإشباع في الوقت الحاضر، ينجم عنه ارتداد "الليبيدو" إلى مراحله السابقة التي توفرً نكوصً إشباعا . لم يحقق الإشباع الجنسي مع زوجته، لكنه وجد الإشباع، عند امرأة أخرى (امرأةً العباسية ،) و هذا لا شعوريا عاد إليه يعد نكوصـــا إلى مرحلة الطفولة حين ضـــبطته والدته مع خادمتها الذميمة، " .. أجل إن المرأة قد أهاجت في

صـــدري انفعالا جنســـيا، ولكن ليس في هذا جديد، فقد كنت ولا زلت أتلقى هذه الانفعالات الجنســـية من أقبح الآدميات، وأقذرهن ".....

التناقض الوجداني :**Ambivalence**:يرى علماء النفس أن التناقض الوجداني، هو تلك المشـــاعر والعواطف المتناقضـــة ناحية شـــخص واحد بالذات . يحمل "كامل همه" عاطفتين متناقضـــتين، عاطفة الحب، وعاطفة الكره ، فالكراهية اتجاه والدته حالة لا شـعورية عبر عنها في الحلم وفي الكتابة، "اسـتقللت الترام وشـرودي المعهود، ينفس عن كربي بأحلامه التائهة ...لم يكن في الحلم أثر لأميْ أني تذكرت بســـرعة كيف أن الحلم، لم يجعل لأميً ، وســـرت في بدني رعدة خوف وتقزز وجودا ....كيف سمحت لهذا الخاطر الشيطاني بأن يلوث نفسي مرة ثانية.... وجعلت أردد في نفسي " اللهم بار ك لي في عمرها" "....، فهي دائما أبدا وراء أمالي وآلامي ، وراء حبي وكراهيتي، أسـعدتني فوق ما أطمع، و أشقتني فوق ما أتصور، وكأني لم أحب أكثر منها،و كأني لم أكره أكثر منها

".....بناء على هذا التحليل نرى أن "نجيب محفوظ" قد اصـطنع رواية السـراب، حسـب مصـطلحات وآليات نظرية التحليل النفســـي، فالرواية في مجملها تحمل عقدة نفســـية ومرضـــية كثيرة، وهذا ما افقدها قيمتها الفنية والجمالية هذا النقد البسيط أكده نقاد كبار

النقد النفسي في المغرب العربي :

صـــدر في المغرب الأقصـــى كتاب في نقد النقد لعبد الجليل الأزدي يتعلق بمســـاءلة النظرية و الممارســـة في التحليل النفسـي الأدبي داخل مسـار النقد العربي الحديث عرض من خلاله التوجهات الأسـاسـية التي فتحها التحليل النفسـي أمام النقد الأدبي .و كتاب لحميد لحميدني في مجال نقد النقد و كتاب حســـن المودن في ممارســـاته التطبيقية للاوعي النص و قد حاول هؤلاء إلى تمثل المسـارات و الأشـواط التي قطعها في الغرب و في التجارب الإبداعية العربية بدءا من " لاشعور الكاتب و الشخصية المتخيلة إلى " لا شعور النص "، مع محاولة التخلص من مسلمات الأدبيات الجمالية الفرودية و القطيعة مع إسقاطات المعالجات النفسية للأدب في التراث النقدي و البلاغي العربيين .

و للباحث الجزائري عبد القادر فيدوح كتاب موسوم "الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي "سعى من خلاله الى ربط النص الأدبي و الأسلوب السيكولوجي و قد خطا عبد القادر فيدوح خطوة مهمة في مجال الدارسات النفسية فكانت إضافته إيجابية إلى باقي الإسهامات في هذا المجال ،ويهدف من خلال عمله هذا إلى إبراز دور البعد السيكولوجي في النص الأدبي وكذلك ملامحه للقارئ ، أي كيف يستثير في القارئ الوظيفة الانفعالية ؟ ويجعل بين القارئ والنص تفاعلا تجعل منه مبدع فيحرر مكبوتاته وخباياه النفسية ، لذلك حاول أن يربط بين النص الأدبي ، والسيكولوجي

ليوضح معالم الاستدلال ، والإحساس لتقويم تجارب الفنان كما قام عبد القادر فيدوح بتقسيم كتابه إلى أربعة أبواب ، كل باب يشمل على ثلاث فصول ،فجاء تصوره حول هذه الدراسة لاستجلاء نظرة النقد العربي القديم حول ظاهرة الإبداع وعلاقته بالمدركات الوجدانية التي تدفع بالشاعر إلى الخوض في مضمار فن القول بما يصاحبها من ظروف يكون من شأنها " أن تساعد على إنشاء الشعر ، كما ركز على عمليات الشعور والإسقاط ، والحدس وغيرها ، وهذا ما حاول إظهاره الاتجاه النفسي في النقد الحديث خاصة ما دعا إليه مصطفى سويف في تعامله مع الأسلوب السيكولوجي.[61]

و يعد أحمد حيدوش ، من النقاد الجزائريين الذين اهتموا بالمنهج النفسي ،حيث صدر له الكثير من الكتب حول هذا المنهج من أبرزها " الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث . ويعتبر هدا الكتاب مقاربة في نقد النقد عرض فيها أهم الأسماء النقدية التي ارتبطت بالتحليل النفسي للنصوص ، كما نجد كتاب " شعرية المرأة وأنوثة القصيدة " قام فيه بقراءة في شعر نزار قباني وفق المنهج الموضوعاتي، إضافة إلى مجموعة من الكتب نجد أبرزها كتاب " إغراءات المنهج وتمنع الخطاب " ويمكننا أن نختصر ما جاء في دراسته لبعض القضايا الآتية :القضية الأولى : الحلم والنص الأدبي : في هذه القضية نجد أحمد حيدوش يوافق أب التحليل النفسي سيقموند فرويد ،الذي قام بتغيير وتعديل الكثير من الرؤى والملاحظات المستنتجة من قبل المفكرين والعقلانيين، من ملاحم وتراجيديات وأساطير وحكايات شعبية ولوحات وروايات ... الخ ، فهو يوافقه في موضوع الأحلام التي يرى أنها أقوى دليل يؤكد وجود اللاوعي وثرائه ، وهو الطريق الذي يقودنا إلى ولوج دهاليز أعماق النفس البشرية ،ويعتبر فرويد" الأحلام تعبير عن رغبات مكبوتة، وأن هذه الرغبات تستخدم الكثير من الحيل النفسية لكي تعمل وتحدث فيه عن كما تناول طبيعة الفن ، وعلاقة الفنان والأديب بأحلام اليقظة " ، فمن خلال الأحلام تتحقق الرغبات المقموعة ، فحيدوش يعتبرها هي مادة النص الأدبي تجمعهما علاقة وطيدة "كون الحلم تظهر فيه انطباعات ترجع إلى حياة الطفولة " ، فالحلم هنا يعود بصاحبه إلى المراحل الأولى من حياته ، وكل الأشياء التي تأثر بها في طفولته تبقى منطبعة في ذاكرته ، وتظهر هذه المكبوتات على شكل أحلام ، كما أن النص الأدبي يظهر وكأنه من طبيعة ذكريات الطفولة ، فالطفولة هي الرغبات المختفية في ذواتنا وتبقى مرسخة في لاوعينا ويعتبر الحلم والنص الأدبي لهما عدة معاني أي كلاهما يتضمنان معاني عديدة "، فاحتمال أن يكون للحلم معنى آخر غير الذي كشف عنه يظل قائما" [62] ، أي ظاهريا يكون له معنى وباطنيا يحمل معنى آخر، نجد نفسه في النصوص الأدبية ،حيث تعاني الكثير من النظريات مشكلة إيجاد معنى حقيقي لها ،إن أردنا فهمها فهما مطلقا ، كما تطرق أيضا إلى تطابق الأحلام الحقيقية والتي يبتدعها خيال الكاتب عندما تحدث عن فرويد ،الذي أكد أن " بنات الليل " التي ابتدعها الكاتب الألماني قابلة للتأويلات ،التي تنطبق

على الأحلام الحقيقية ومن هنا راح فرويد ينظر إلى الخيال في مجمله على أنه هو الآخر يعبر بموجب أولويات معروفة في عالم (نقل ، ترميز، تكثيف ، قلب ...الخ) عن مركبات لاواعية ،فهو يعتبر كل من الحلم والنص الأدبي لغة تأويلهما يعني قراءتهما ،فصور الحلم تشبه الكتابة الهيروغليفية وتفسيره يعني حل هذه الرموز، حيث تعد لغة الحلم لغة الرغبة إذ برى حيدوش أن " لغتها هي لغة الرغبة فقيرة نحويا لكنها ثرية بلاغيا "بمعنى أن لغة الحلم تحمل دلالات عديدة وكثيرة ،وتعد لغتها كأنها استعارات مكنية أو صريحة، أما البنيوية فهي ترى في الحلم حين يتحقق يكون على شكل رسالة لا يكتمل معناها إلا في التأويل، [63] حيث " يتكون المعنى من خلال المرسل إليه الذي يعطي لهذه الرسالة معنى " ،فلا يتم معنى إلا من خلال المتلقي الذي يفك رموز هذا المعنى ودلالته ، ويمكن أن ننظر إلى النص الأدبي على أنه المستوى الثاني الراقي للحلم ،وأن نبحث عن اللاوعي فيه انطلاقا من جدلية الرغبة ، والنسق فما يحكم النص قوتان : الرغبة ونسقها .كما تناول في هذا الفصل أيضا الثنائيات الضدية والنص الأدبي و حاول حيدوش إبراز دلالات أهم الثنائيات الضدية الموجودة في واقعنا وفي نصوصنا الأدبية ومن أهمها : أ- ثنائية الحب والكراهية : "فالحب والكراهية يجتمعان دائما فلا حب بدون كراهية ولا كراهية بدون حب ، وغالبا ما يتجه هذا الحب أو هذه الكراهية صوب الأب أو الأم بصورة لاواعية ، وأن صورة الآباء المحبوبين محفوظة في اللاوعي على أنها أثمن ما نملك ذلك أنها تحمي مالكها من الألم الناجم عن الأسى المطلق [64] " ، فتبلور عاطفتي الحب والكراهية تحل الإشكال القائم في الفصل الثانيمن مؤلف قراءة نقدية في إغراءات المنهج وتمنع الخطاب لأحمد حيدوش تناول القصة الأسطورية للطفل ، الذي يجعل من حضوره صو رة الأبوين تتعاطى مع الخيال المشدود بالإكراه الاجتماعي الذي يبلور الصور المتعددة للفعل النهائي فالأم دائمة الحضور في اللاوعي "، فمن خلالها تتبدى مجموعة من الأنساق التأويلية التي يتم تثبيتها في القصة الأسطورية للرواية ،وتتحكم بصورة محورية في بنية الرواية انطلاقا من موقعها [65] المتبدل بين الخطيئة والاستقامة " ، حيث نجد أن صورة الأم بشكل محوري في بنية الرواية ، بداية بموقعها المتبدل بين الخطيئة أو الاستقامة ، فإذا كان الحكم الموجه لها نابعا من الخطيئة ،فإنها تنزل وتتدنى في اللاوعي الطفلي إلى مرتبة الخادمة أو المرأة الضائعة، ويحصل عكس ذلك إذا كان الحكم الموجه لها نابعا من الاستقامة . ب- ثنائية الجسد والروح قام حيدوش بإبراز دلالة هذه الثنائية من خلال الألفاظ ،التي اعتبرها العرب على أنها لباس للجسد (النص) المحتوي للروح، والتوفيق بينهما هو التوفيق بين مطالب الجسد ومطالب الروح، بمعنى أن المعاني هي التي

تغذي الألفاظ فبدون المعاني تصبح الألفاظ أجسادا عارية ، كذلك اعتبر الشعر العربي محكوم بثنائية الجسد والروح ، لذا فالاهتمام بالجسد ولد الغزل الحسي ، والاهتمام بالروح ولد الغزل العفيف .

و في الفصل الثاني: قراءة نقدية في إغراءات المنهج وتمنع الخطاب لأحمد حيدوش [66] يتناول ثنائية المذكر والمؤنث إذ يعتبر الدارسون أن الذكر هو الأصل وتذكير الكون اللغوي، إنما هو شكل من أشكال تأصيل الأصول كما يعتبر أن " تذكير المؤنث أسهل من تأنيث المذكر لأن المذكر أصل والتأنيث فرع " ،أي إرجاع المذكر مؤنث أصعب من إرجاع المؤنث مذكر لأن المذكر أصل و أن المؤنث فرع ،كما يرى ابن جني أن " تذكير المؤنث واسع جدا لأنه رد فرع إلى أصل لكن تأنيث المذكر أذهب في التناكر والإغراب "، فتذكير المؤنث وارد جدا لأنه رد فرع إلى أصل، أما تأنيث المذكر يعد منكرا وغريبا،و نجد أيضا حيدوش تناول هذه الثنائية وقام بدراستها ،حيث وجد أن الأرض / الشمس ،الأرض = الأم (أمنا الأرض) ،الشمس= الأب، فهو اعتمد على هذه الأسطورة التي اعتبرت الشمس صنم وبدل تذكيرها أنثت فالانفعالات اللاواعية التي تثيرها الشمس مرتبطة بصورة الأب، فجل الأساطير ترى كل من الماء والقمر والأرض بداية مؤنثة ،في حين الشمس والنار ترمز إلى البداية المذكرة ، كما نجد أيضا أن البداية المذكرة مقترنة بالجهة اليمنى والحياة والأعداد الزوجية ، بينما علامة اليد اليسرى أحد طرق التمثيل الرمزي للمرأة قضية الاستعارات الملحة : من المعروف أن مدرسة التحليل نشأت زمن الرومانتيكية التي ألهمت الفلاسفة والمحللين النفسانيين،وفي مقدمتهم سيقموند فرويد الذي يرى أن الرومانتيكية أوج ما بلغته مدرسة التحليل النفسي، والمعروف أيضا أن هناك علاقة وثيقة بين التحليل النفسي والأدب الذي نما في أحضانه واستمد مقوماته وأسرار وجوده منه، وقد أخذ على عاتقه تفسير نتاجات الفكر من ملامح وأساطير وتراجيديات مرتكزا على أهميتين_1 : أهمية اللاوعي في تشكيل العمل الفني_ 2 .أهمية الطفولة في تكوين محتويات اللاوعي .فقد كان فرويد شغوفا بالآثار الفنية حيث حاول اكتشاف ما فيها من أسرار وقد " خص الفن بإحدى عشر دراسة "

. فن السيرة الذاتية :

يعد سانت بيف sent beuf(1804ـــ 1868)صاحب منهج نقدي يقوم على " تصوير الشخصية من الخارج و الداخل ، و ذكر كل ما تعلق بها مولدها و نشـــأتها ، و تربيتها و معيشـــتها ...و أعمالها و مؤلفاتها ، و عاداتها و كل ما يتصل بحالاتها النفسية و علاماتها الجسدية.

معنى هذا أن صنيع سانت بيف بدراسة حياة الأديب يتجاوز دراسة شخصية المبدع إلى خلق عمل أدبي ثاني يســـميه "الســـيرة الذاتية" أو التاريخ الطبيعي و هو بهذا يريد أن يكون النقد خلقا و ابتكارا ". (67) و قد شهد العصر الحديث موجة عارمة في كتابة السيرة، ، نذكر على سبيل المثال:"الاعترافات "لـجون جاك روسو وجوته في كتابه "الشـعر والحقيقة"،و سـتندال وتولتسـوي في " وشـبابُ طفولة " او الفلاسـفة الغربيون الذين ترجموا لأنفسـهم كثر، فقد عرضـوا تصـويرا دقيقا لحياتهم العقلية و لفلسـفتهم .إلا أن"سـيغموند فرويد" سخر من فكرة أن يكتب سيرته الذاتية واعتبر هذا الاقتراح مستحيل لأنه سيتضـمن ويتطلب الكثير من البهو حسبه- "بوحّ الحدوث لأنه يرى أن – هذا الأمر فضـائحي" لشـخصـه وللمحيطين به هذا من جانب، ومن جانب آخر يعود موقفه العدائي ضـــد كتابة الســـيرة ما يتخللها من كذب وزيف وخداع لذلك تعد تعرية الفضائحّ احد أهم أسباب رفض البعض لهذا الفن، إضافة إلى ما قد ّيتضمنه من الزيف والتباهي والتزوير، لذلك يعتبرها البعض تشـــويها وتحويرا للتاريخ ولا يمكن اعتبارها مرجعا تاريخيا، لذلك هاجم الناقد الأمريكي "وليام تماس" هذا الفن واعتبره تجارة ملطخةّ ؛ لأن الغرض من هذا الفن هو نقل تجارب الآخرينّ وتصـوير بيئتهم والعوامل التي جعلت منهم شـخصـيات بارزة تسـتحق الذكر، وقدّ تطور هذا الفن في العصـر الحديث خير دليل على ذلك إقبال القراء الكبير عليه، مما يدل على الوعي بأهميته والفائدة التي يقدمها للثقافة الإنسانية (68).

التعريف الاصطلاحي: «السيرة علم وفن، فمن الناحية الأولى تتحرى تصوير الحقائق والوقائع التاريخية، ومن الناحية الثانية تصاغ في أسلوب راق وبخصائص فنية متميزة .يعرفها "محمد صابر عبيد" بأنها : «نمط سردي حكائي، ينتظم في فضاء زمكاني "

و يعرفها عز الدين إسماعيل" بأنها:« "ترجمة حياة أحد الأشخاص البارزين لجلاء شخصيته والكشف عن عناصر العظمة فيها" ، " فالسيرة هي بحث يستعرض فيه الكاتب حياته أو حياة شخصية بارزة من خلال ما تحقّ مسيرة حياة المتحدث عنه،و يعرفها أنيس المقدسي" بتعريف موجز وجامع فيقول:«نوع من الأدب يجمع بين التحريّ التاريخي والإمتاع القصصي ويراد به درس حياة فرد من الأفراد ورسم صورة دقيقة فهي نوع أدبي يجمع بين التاريخ والقصص من خلال التحري والمتعة. وكانت كلمة سيرة وثيقة الصلة بما كتب عن الرسول صلى االله عليه وسلم ". [69]، .**أ– خصائص السيرة**– **1** :إيراد الأحداث وفق التسلسل الزمني، حسب ما أوردت المصادر القديمة .تحر براهين القوية.ّ 2 – الدقة والموضوعية والاعتماد على الأدلة واالعتماد العقل والبعد عن الهوى والتقيدّ الصارم بالحقيقة– 4 .اتخاذ الأسلوب القصصي الذي يقوم على السرد و إتباع المنهج المشوق– 5 .ضرورة ربط أشخاص السيرة ببيئتهم، وكذا حياتهم السياسية والدينية لمعرفة التأثير والتأثر– 6 .الاعتماد على التحليل النفسي، لإجلاء المواقف الغامضة والوصول إلى الأحكام الحقيقية .7– عرض الروايات المختلفة إن وجدت، مع ترجيح الرواية الأكثر صدقا مع التدليل والبرهنةّ والموضوعيةّ أما "**فيليب لوجون**" فقد وضع تعريفا أكثر دقة ووضوحا فقال: «هي حكي إستعاديّ ، نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية "كما أن لكاتب السيرة الذاتية خصوصية تميزه عن غيره فهو«قريب إلى قلوبنا لأنه إنما كتب تلك السيرة من أجل أن يوجد رابطة ما بيننا وبينه وأن يحدثنا عن دخائل نفسه وتجارب حياته «**عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط:1992،1م، ص:27) .1–)لبنان، ط:1 ،1994م، (2 (فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت ص: 8 .أنيس المقدسي، الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، ص: 551)**

ومن بين مؤلفات السيرة الذاتية نذكر: "الأيام" لطه حسين، "سبعون" لميخائيل نعيمة، "حياتي " لأحمد أمين،"أنا" لعباس محمود العقاد، "قصة حياة"لإبراهيم عبد القادر المازني،"قال الراوي"لإلياس

فرحات،"قصـــة حياتي"لمصـــطفى الديواني، "حياتي"لتوفيق الحكيم، "أيامي"لأحمد الســـباعي،"طفل من القرية"للسـيد قطب .وتنقسـم السـيرة الذاتية إلى أقسـام كثيرة ، نذكر منها : : «سـرد نثري يتولى فيه الشاعر تدوينّ 1-السيرة الذاتية الشعرية :ّ ، فالسارد هنا لا يتجاوز سيرته الشعرية إلى جوانب سيرته الشعرية فقط تاريخا ومكانا وحادثة فهو يقتصر على سرد الأحداث التي لها صلة وثيقة ومباشرة بتجربته الشعرية، مثل (قصتي مع الشعر) لنزار قباني، وهناك من يطلق تسميات أخرى مثل (تجربتي الشعرية) مثل عبد الوهاب البياتي،أو (حياتي ل صلاح عبد الصبور، .

السـيرة الذاتية القصـصـية :ّ و هي :«سـرد نثري سـير ذاتي يعمد فيه القاص إلى تسـجيلُ سـيرة ذاتية خاصة بتجربته القصصية ، فهي تتناول مرحلة قصصية يعتقد القاص بأهميتها في تجربته أو في مسيرته (2 (النضـج والشـهرة «القصـصـية أو يحيط بتجربته القصـصـية بمجملها، ابتداء من محاولاته الأولى إلى غاية بلوغه مرحلة النضـج واكتسـابه مكانة مميزة في قصـصـيا لثقافته التي ينتمي إليها ،وقد يتمكن من خلال السيرة القصصية أن ينتج عملا قصصيا أعمّ .

3 -السيرة الذاتية الروائية:ومن بين تعريفاتها: « قيام الراوي إلى سرد نثري سير ذاتي يتوج تقويم سيري لتجربته الروائية، يشتمل على نقل حكايته مع الرواية والكتابة الروائية إلى القارئ، ولا يتحقق ذلك بطبيعة الحال إلا على يد روائي له حضور مؤثِّر ولافت في ميدان الإبداع. (70)

-السـيرة الذاتية النقدية:ّ يقوم فيها الناقد بعرض نظريته ورؤيته ومنهجه وفكره النقدي عرضـا تاريخيا تكوينيا، يشتمل على بداياته النقديةً عن إبرازّ وصلته بمفهوم النقد، يتم التركيز في هذا النوع من السيرة على الجوانب الفكرية والعلمية في الشـخصـية مع مراعاةّ الاختلاف في الأسـلوب؛ لأن أسـلوب النص السـير ذاتي النقدي يختلف عن أسـلوب النص النقدي، فالنص السـير ذاتي النقدي يحاول الكشـف عن رؤية الناقد ومنهجه وفكره وأسـلوبه وعلى الناقد أن يحقق التوازن بين ما يزعمه في النص السـير ذاتي وما حققه في الساحة النقدية.

ـــ السيرة الغيرية وتسمى أيضا الموضوعية،و هي الشكل الآخر من أشكال السيرة، فهي السيرة التي يترجم فيها الكاتب لغيره من الشخصيات البارزة ومن بين مؤلفات السيرة الغيرية (الموضوعية) نذكر على سبيل المثال: "ابن المقفع" لعبد اللطيف حمزة،"الجاحظ "لشفيق خيري ،"أبو نواس" لعمر فروخ ،"إبراهيم الحوراني" لكمال اليازجي، "الأصمعي "لعبد الجبار جومرد،" خليل مطران "لعلي أدهم،"الحسن البصري"

لإحسان عباس،"فارس الشدياق" لمارون عبود،" أمين الريحاني"لمحمد علي موسى،" أحمد أمين"لكامل محمد محمد عويضة الفنية «**محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية، ص: 121**) .**1**)**المرجع نفسه، ص: 122**) .**2**)**المرجع نفسه، ص: 123**

و في العصر الحديث ازدهر هذا الفن في مطلع القرن العشرين، ، وأصبح فنا قائم بذاته «وتميزت بما يلي: –اعتمادها على التحليل، والتدقيق وفق الطرق العلمية الحديثة— .

اعتمادها على بعض المناهج النفسية الحديثة، وذلك لاكتشاف الجوانب الخفية في حياة المترجم لـــه مما لم تتعرض إليه النصوص «وهذهً المرحلة شهدت ظهور التراجم الذاتية بكثرة ،لعل أهمها:(الأيام) لـــطه حسين،(حياتي) لـــ أحمد أمين،(قصة حياة) لـــإبراهيم عبد القادر المازني،(سبعون)لـــ ميخائيل نعيمة،(أنا) لعباس محمود العقاد —

كما وضع "فيليب لوجون "الحدود التالية لفن السيرة الذاتية » :شـــكل اللغـــة : السـيرة الذاتيـة هـي قصـة نثريـة،الموضـوع المطـروق: تـروي حيـاة فرديـة وتـاريخ لشخصية معينة، موقع المؤلف: لابد من التطابق بين المؤلف والسارد،تطـور الحكـي: باعتبـاره حكيـاّ ـل هـذه الحـدود أهـم الخصـائص الفنيـة والجمالية والدلالية لفن السيرة عموما .

وقـد تحـدث "يحيـى إبـر اهيم عبـد الـدايم" عـن أهـم ملامـح السـيرة والسيرة الذاتية العربية الحديثة وخصائصها» .و هي:– أساليب التعبير – .الكشف عن الغاية – .الكشف عن أثر الوراثة والبيئة – . تصوير مرحلة الطفولة .الصدق والتجردُ – والصراحة – .تصوير الصراع – .تصوير فترات زمنية متفاوتة.

ويمكن أن نلخص هذه الخصائص في النّقاط التالية – :ِ السيرة قصة نثرية تروي حياة شخصية معينة – .التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية فيما يخص السيرة الذاتية – .ِّتحري الصدق والصراحة والابتعاد عن الخيال والعاطفة – .التسلسل الزمني للأحداث ابتداء من مرحلة الطفولة في أغلب الأحيان – .تصوير الصراع والدوافع المحفزة لكتابة السيرة من خلال ربط الشخصية بمحيطها – .تغليب العقل على العاطفة و وراء كل سيرة حافز يلح .

ثانيـا : خصوصية التاريخ، تغيرت النظرة إليه وأصبح له فلسفة خاصة، وبدأ الجدل حول جزءً إذا كانت حقا الســيرة من التاريخ ؟ »وقد أنكر الأســتاذ "كولنجوود" اعتبار الســيرة كذلك لأنها تفقد

القاعدة الصحيحة التي يقوم التاريخ عليها ، وحدود السيرة هي الأحداث البيولوجية الواقعة بين ولادة شخص ومو ته، من طفولة ونضج وأمراض وغيرها، فهي صورة للوجود الحيواني الجسماني وقد يرتبط بها كثير من العواطف الإنسانية، ولكن هذا كله ليس تاريخا لذلك نخلص إلى القول بأن السيرة كانت تاريخا في نشأتها وغايتها الأولى، ولكنَّها فيما بعد ابتعدت عن هذا الأصل التاريخي، وأصبح لها غايات أخرى: كالتعليمية و الأخلاقية...إلى غير ذلك .وأصبحت بذلك فنا قائما بذاته لها أصولها وقواعدها، ولم تعد مجرد جمع للمعارف والأقوال وحشد للأخبار، حيث أصبحت تعتمد على التحليل والطرائق العلمية وعلى المناهج النفسية الحديثة.

بل لقد اتخذ بعض كتاب السيرة منطلقا لموضوعاتهم «كما فعل "هرمن ملفل" حيث كتب "موبي ديك" ، فقد كانت حياته خصبة، غامر فيها و ركب البحر إلى عوالم مجهولة واشتغل فترة بصيد الحيتان، ووقع أسيرا في أيديَّ قبائل من أكلة لحوم البشر، فكتب قصة مستمدا أصولها من واقع تجاربه، ولوَ بخيال القصاص، إذن هناك علاقة وطيدة بين القصة والسيرة فالسيرة أخذت الخيال والقدرة على عرض الصراعٍ والأحداث من القصة، وكذلك صياغة الأحداث الحقيقية لحياة الشخصية في قالبٍّ فني وثوب أدبي **ماهر حسن فهمي، السيرة تاريخ وفن، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة– مصر، ط:1 ،1970م، ص: 249) .1)المرجع نفسه، ص: 14**

الميثاق والتطابق والدوافع أولا: الميثاق السير ذاتي: نعني بالميثاق أو المعاهدة النصية :«تحديد هوية النص بأنه سيرة ذاتيةّ ، فالميثاق يشكل من خلال النص ذاته، دون اللجوء إلى عوامل خارجية لإثبات هذه الهوية" التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسيةّ حدا فاصلا بين الأجناس الأدبية، فوجوده يحق ويضع النص ضمن جنس السيرة الذاتية، وتتمثل أهميته في كونه اتفاقا يعقده المؤلف مع القارئ يوجههٍ من خلاله، وهذا ما يؤكده "فيليب لوجون" من خلال تعريفه للميثاق، والذي يطلق عليه مصطلح (العقد) فيقول : «مصطلح عقد يستتبع ويفترض وجود قواعد صريحة ثابتة ومعترف بها لاتفاق مشترك بين المؤلفين والقراء بحضور الكاتب الشرعي الذي يتم التوقيع عنده على نفس العقد، ، فالميثاق بمثابة رابط بين المؤلف والقارئ. (2 (وفي نفس الوقت «هناك ثلاثة أنواع للميثاق:.

1 ــ الميثاق المرجعي: خاص بفنون القول التي يتوخى الكاتب فيها الدقة العلمية والحقيقة التاريخية، ويعمل هذا الميثاق على تحديد حقل الواقع المراد تصويره وتدخل السيرة الذاتية في النصوص المرجعية 2 .

–**الميثاق الروائي:** وهذا النوع عماده نفي التطابق بين اسم المؤلف على الغلاف واسم الشخصية في النص،ً وسنده الإقرار بالطابع التخيلي للنص، كأن يذكر في عنوان فرعي أن الكتاب رواية .

3ـ الميثاق السير ذاتي: ويقوم هذا النوع على تلك العقدة التي يبرمها المؤلف مع القارئ لغاية التأكيد على التطابق بين المؤلف والبطل والرجوع بكل شيء إلى الاسم الشخصي المكتوب على ، وهذا الأخير تحقق في سيرة"أحمد أمين" الذاتية، إذ نلاحظ التطابق بين المؤلف والسارد

(3 (الغلاف والشخصية الرئيسية .أمل التميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط:1 ،2005م، (1)ص: 205 . فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ والأدبي، ص: 13) .2): 23

27 . تجليات فن **السيرة في كتاب "حياتي" لأحمد أمين هناك طريقتان للإعلان عن الميثاق** :من

ذلك عندما يتطابق اسم (السارد– الشخصية الرئيسية) داخل السرد مع اسمُ المؤلف الموجود على غلاف الكتاب وفي الواقع، وهو ما تجسد في سيرة "أحمد أمين" الذاتية بها «وإذا أردنا تقصي الميثاق السير ذاتي في كتاب "أحمد أمين" نجده في العنوان ذاته، فالضمير النحوي في العنوان "حياتي" يعود على المؤلف والسارد والبطل، وهو "أحمد أمين" نفسه، وإذا أردنا تتبعه في الكتاب فإنَّه لا يكاد يفارق القارئ ابتداء من مقدمة الكتاب التي يفتتحها بقوله: «لم أتهيب شيئا من تأليف ما تهيبت من إخراج هذا الكتاب،ّ فإن كل ما أخرجته كان غيري المعروض وأنا العارض، أو غيري الموصوف وأنا الواصف، و أما هذا الكتاب فأنا العارض ، وهذا إعلان صريح بالميثاق السير ذاتي الذي يتحقق فيه (3 (والمعروض، والواصف والموصوف «التطابق التام بين المؤلف (العارض) والبطل (المعروض)، وهو ما نلاحظه في فصول الكتاب التي بلغً عددها سبعا وثلاثين فصلا لم يضع لها أحمد أمين بالفصل عناوين، وإنما هي فصول بالأرقام بدءّ الأول منّ فصل لا يخلو من حضور ضمير المتكلم الذي يعبر من خلاله إلى غاية الفصل السابع والثلاثين، وكل المؤلف والسارد والبطل في الوقت نفسه، فهو يستهل «ما أنا إلا نتيجة حتميَّةّ **أحمد أمين، حياتي، موفم للنشر، الجزائر، دط، 1988م. ص: 7) .3 28)**

تجليات فن السيرة في كتاب "حياتي" لأحمد أمين ، ثم يعلن عن نوع مؤلفه بأنه تاريخ حياته فيقول: (1 (لكل »ّّ ما مرَّ علي وعلى آبائي من أحداثّ « ..... مذكرات يومي نبتت عندي

فكرة تاريخ حياتي منذ أول عهد شبابي، فقد رأيتني .... ، ويظهر الميثاق المرجعي واضحا في قوله : (2 (رحلاتي، وعن حياتي في الأسرة وأيام زواجي « تصور جانبا من جوانب جيلنا، وتصف نمطا من أنماط حياتنا، »فلماذا إذا لا أؤرخ حياتي لعلِ أن أصف ما حولي مؤثرا في نفسي، ....من خلال المعاهدة يتضح لنا التطابق بين المؤلف والسارد والبطل (3 (ونفسي متأثرة بما حولي «وهذا ما يؤكد أو العقد الذي عقده المؤلف مع القارئ بحضور الكاتب الشرعي.ُ

ـــ الميثاق ثانيا: التطابق بين المؤلف والسارد والبطل لكي يكون هناك سيرة ذاتية لا بد من أن تتطابق في المتلفظ الســـير ذاتي ثلاثة أنواع من "الأنا- 1 :"أنا المؤلف الحقيقي : وهو الذي يقف وراء عمله بحكم وصف السيرة الذاتية- 2 .أنا السارد: وهو المنبثق من الحاضر- 3 .أنا الكائن السير ذاتي: وهو الذي يعود إلى الكائن السيري» .إن البحث عن التطابق بين هذه الأركان الثلاثة في النص السير ذاتي لا يخلو من بعض الإشكالات سواء كان ذلك على المستوى النظري، كأن يعتقد البعض أن التأكيد على ضرورةٌ تحقيق التطابق يسهل إمكانية منح قاعدة نصية عامة للسيرة الذاتية، أو على مستوى التطبيق الذي يدور حول شكل الضمير النحوي الموظّف داخل النص السير ذاتي ولتفادي هذهّ. داخل مفهوم التطابق هنا بين مقياسين مختلفين هما: مقياس الضمير الإشكال علينا أن نمي النحوي الذي يعود على الشخص، ومقياس تطابق الأشخاص الذي يدلنا عليهم الضمير ، والملاحظ على سيرة "أحمد أمين" الذاتية هو طغيان ضمير المتكلم المفرد الذي يهيمن على النص، والذي يحيل على الذات مباشرة، وبالتالي يحيل على المسافة الفاصلة بين السارد والشخصية المركزية، ويجعل الحكاية المسرودة مدمجة مع روح المؤلف ويلغي بذلك الحاجز الزمني . (71)

ـ تجليات فن السيرة في كتاب "حياتي" لأحمد أمينّ زمن السرد و زمن السارد، إنّ العمل بأكمله ورد بصيغة ضمير المتكلم المفرد مما يؤكد التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية (البطل) . ثالثا: الدوافع وراء كل سيرة حافز، وقد تكون الحوافز داخلية أو خارجية أو هما معا، وقد يسيطر أحد هذه الدوافع على غيره، مما يجعله هو الغالب، وهذا لا يعني إلغاء بقية الدوافع «وأول ما يهدف إليه كاتب السيرة الذاتية إيجاد رابطة بنيه وبيننا؛ لأنه يثير فينا رغبة في الكشف عن عالم ، و من بين هذه الدوافع نذكر : الاعتذار، أو التبرير، أو الدفاع، أو اتخاذ موقف من الحياة، (نجهله «أو التخفيف من انفعال، أو تصوير الحياة الفكرية، وهذا الأخير ما صر أحمد أمين" في مقدمةّ ح به " كتابه فقد

تساءل على الهدف من كتابة تاريخ حياته، ثم أجاب عن هذا التساؤلّ هو تصوير جانبا من جوانب جيلنا، وتصف نمطا من بقوله: « فلماذا -إذن- لا أؤرخ حياتي، لعلّ ها تفيد اليوم قارئا، وتعين غدا مؤرخا، فقد عنيت أن أصف ما حولي مؤثرا في أنماط حياتنا ولعل ، وبذلك فالدافع من كتابة "أحمد أمين" لسيرته الذاتية ليس نفسي، ونفسي متأثرة بما حولي «شخصيا، وإنما هو تصوير الحياة الفكرية لجيله .من خلال ما سبق يتبين ما يلي- : الميثاق: هناك عقد بين المؤلف والقارئ وذلك بحضور الكاتب الشرعي .أمكن لنا من خلاله وضع كتاب (حياتي) لأحمد أمين ضمن جنس السيرة الذاتية— .

التطابق: هناك تطابق بين المؤلف والسارد والبطل، وهو "أحمد أمين ."التي صرح بها في مقدمةّ - الدوافع: يتبين لنا الدافع الحقيقي وراء كتابه "أحمد أمين" لسيرته الذاتية، كتابه، والمتمثلة في تصوير بيئته وتسليط الضوء على الحياة الفكرية لجيله

تجليات فن السيرة في كتاب "حياتي" لأحمد أمين: الصدق والحقيقة والصراعٍّ أولا: الصدق والصراحة: سر بناء السيرة الفنية الناجحة، الصدق والصراحة فهما من أهم الشرو ط الواجب توافرهما عند كتابة السيرة الذاتية؛ لارتباطهما بميثاق السيرة بشكل وثيق إذ تميزت ما السيرة عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة والرواية، لذلك على كاتب السيرة «أن يبني ما يكتبه على أساس متين من الصدق التاريخي، فإذا ضعف عنصر الصدق في السيرة فإنه لاّ ا ، فالصدق (1 (تسمى سيرة لأن الخيال قد يخرجها مخرجا جديدا يجعلها قصة منمقة ممتعةو نجد إحسان عباس" يطرح تساؤلا مهما عن مدى قدرة التزام كاتب السيرة الذاتية بالصدق والصراحة المطلقة، ثم يجيب عنه بقوله: « والجواب على هذا التساؤل سهل لا يحتاج إلى كثير من التدقيق، فالصدق الخالص أمر يلحق بالمستحيل، والحقيقة الذاتية أمر نسبي، مهما يخلص صاحبها في نقلها على حالها ولذلك كان الصدق في السيرة الذاتية محاولة لا أمرا متحققا « و قد تحر أحمد أمينّ " في ترجمته الصدق التاريخي حتى عده البعض مؤرخا أكثر منه أديبا ومن بينهم "شوقي ضيف" في قوله : « فهو فيها إلى ذوق المؤرخين أقرب منه إلى ذوق الأدباء مثل طه حسين وربما دفعه إلى ذلك دراساته السابقة في العرب وتاريخهم وحياتهم الفكرية فانحدر في أغلب ما كتب من تاريخ نفسه إلى تاريخ عصره ولم يعن بأحداثه بل تحول مؤرخا في مقدمة الكتاب في قوله: وهو يصر « لعلّ (جوانب جيلنا وتصف نمطا من أنماط حياتنا .**إحسان عباس، فن**

السيرة، ص: 74) .1)المرجع نفسه، ص: 76) .2)المرجع نفسه، ص: 113) .3)شوقي ضيف، التر جمة الشخصية، ص :120 ،121) .4)أحمد أمين، حياتي، ص: 9

ـ **تجليات فن السيرة في كتاب "حياتي" لأحمد أمين** فقد أراد لكتابه أن يكون مرشدا ودليلا على ذلك العصر بأحداثه وتطوراته وإيجابياته وسلبياته، آخذا بعين الاعتبار الجانب التاريخي فيقول : «تفيد اليوم دارسا، وتعين غدا ،ويؤكد على ذلك "شوقي ضيف" في قوله : «هذه سيرته، وهي تطوي في تضاعيفها (مؤرخا «سيرة ستين عاما من حياتنا بما فيها من أحداث ورجال وتطور في شؤوننا الاجتماعيةً ،كان "أحمد أمين" في حديثه عن نفسه، ونلمس الصراحةوالعلمية «صادق حتى في اعترافه بضعفه في الإنشاء «كنت وأنا مدرس في المدارس الابتدائية غير متفوق في الإنشاء «تواضع خلقي فيه اعتراف بالنقص .وقد كانت هذه الصراحة، وهذا الصدق صفتان ملازمتان لأحمد أمين وجزء من شخصيته وأخلاقه، فمن «صراحته وتواضعه أيضا اعترافه بأنه مع أنه كان يشارك في المساهمة في الساسة و يشارك في بعض من صاروا من زعماء السياسة، ويشارك بعض من صاروا زعماء شجاعتهمّ فإنه لم يندفع اندفاعهم ولم يظهر فيها ظهورهم، لأنه يخاف السجن ويخاف العقوبة، وكان مفرطا في التفكير في العواقب «ومن صراحته وصدقه تعجبه حين اختير عميدا لكلية الآداب، فهو يعترف بأنه صغير على هذا المنصب، وموقفه حين خطب في حفل أقيم تحية له ولمن معه من أساتذة الجامعة .....

ثانيا : الحقيقة والخيالّ يستمد جماله من روح كاتبه، وهي تتصل بالواقع، وتبتعد عن الخيال السيرة الذاتية فن ،فشخصيات السيرة الذاتية وأحداثها مستمدة من الواقع، وهي متصلة بأحداث تاريخية لها صلة وثيقة بالواقع، و"أحمد أمين" يميل إلى ذكر الحقيقة، كما يقول عنه "إحسان عباس"،

ـ كما أن السيرة الذاتية تحقق لكاتبها الاتزان من خلال الكشف من أسرار حياته الباطنية فهو «يحاول أن يكشف عن الصراع بين بطل سيرته والطبيعة، وصراعه مع الناس الآخرين ومع نفسه، وهو يحاول أن ينقل إلى القراء حقيقة ذات قبول عام ،وهناك ثلاثة أنواع من الصراع يحاول كاتب السيرة أن يكشف عنها : صراعه مع الطبيعة، وصراعه مع الناس الآخرين، وأخيرا صراعه مع نفسه (الصراع الداخلي)، فالصراع مع الآخرين في سيرةّ نلمسه في رفضه للوضع السائد آنذاك، منهاّ "ندم أحمد أمين" من عدم تحقيق العدالة التي تشب من خلال نشأته الأزهرية، وتربية والده التي كان لها بالغ الأثر

في نفسه، ومن أبرز صور هذا النـوع مـن الصراع خلافه مع "طه حسين ."..... هـل يرسـله ّ صراعه مع نفسـه، فيبـدأ من حيرة والده في الاتجاه الذي يجب أن يوجهه إي رسله للمدرسة فيتلق «وقد وضع لي برنامجاً للأزهر فيلتقي تربية دينية وتربية مدنية.

النقد النســوي feminist: الأدب النســوي هو الأدب الذي يؤكد وجود إبداع نســائي و آخر ذكوري لكل منهما هويته و ملامحه الخاصــة و علاقته بجدور ثقافة المبدع و موروثه الاجتماعي و الثقافي وتجاربه الخاصـة من نفسـية و فكرية تؤثر في فهمه للعالم من حوله و المرحلة التاريخية التي يعيشـها ،و قد يتسع مفهوم الأدب النسوي ليشمل الأدب الذي تكتبه النساء ، و الأدب الذي يكتبه الذكور عن المرأة من أجل أن...المرأة و كل أدب يعبر عن نظرة المرأة لذاتها أو نظرتها للرجل و علاقتها به أو يهتم بالتعبير عن تجارب المرأة اليومية و الجسدية و مطالبها الذاتية ، فهو أدب نسوي .

و قد واجه تعبير الأدب النسوي مشكلات كثيرة على صعيد تحديده ، فإذا كان كاتبان مثل فلوبير أو تولسـتوي اللذان أبدعا " مدام بوفاريه " و " أنا كرنينا " يصـنفان في الأدب الذكوري مع أن القضـية الأســاســية لكل منهما هي المرأة فإن في المقابل ثمة روايات تكتبها المرأة للتعبير عن إنكار الازدواجية و معايير التمييز على أســاس الجنس ، فكيف يمكن أن تحتســب هذه الأعمال في الأدب النســوي و لا تحتسب الروايتان المذكورتان ؟

و يبدو الأمر أقل صـعوبة فيما يتصـل بالنقد النسـوي.، فالنقد النسـوي هو كل نقد يهتم بدراسـة تاريخ المرأة و تأكيد اختلافها عن القوالب التقليدية التي توضـع من أجل إقصـاء المرأة و تهميش دورها في الإبداع.

و يهتم إلى جانب ذلك بمتابعة دورها في إغناء العطاء الأدبي و البحث في الخصـــائص الجمالية و البنائية و اللغوية في هذا العطاء و أواخر ستينات القرن الماضي اهتم النقد الأنغلو ـ أمريكي بدراسة إبداع المرأة و التأكيد على خلوه من كل ما ألصـق بها من خصـائص تتعلق بالعرضـي و السـطحي و الهامشـي وبعد عن كل ما هو جوهري و من أشـهر الكتب التي ظهرت في هذا السـياق كتاب ماري إلمان التفكير بالمرأة 1968 و كتاب فيلس شيلو النساء و الجنون و كتاب كاتي ميلت السياسة الجنسية 1977. (72)

و النقـد النســـوي بـدأ في كـل من الولايـات المتحـدة الأمريكيـة و إنجليترا ، و من أعلامـه الروائيـة الإنجليزية فرجينيا وولف v.woolf(1882ـ1941) و الأديبة الفرنسية سيمون دي بوفوار simon de beuvoir(1908ـ1986) و تمثل صاحبات هذا التيار تحديا للثقافة التي يهيمن عليها الرجل ، و محاولة للبحث عن جماليات الكتابة الأنثوية و تميزها . (73)

و برز التركيز على المرأة الناقدة و المنتجة للنص ، و أعيد النظر في تاريخ الأدب و صدرت مؤلفات متعددة لإيلين شـولتر و إنيس برات و سـوزان غوبر و غيرهن حاولن فيها صـياغة تاريخ الأدب صـياغة جديدة تظهر دور المرأة و أهمية الأدب النسوي أما في فرنسا فقد اتجه النقد النسوي للإفادة من التحليل النفســي و اســتخدمت أدواته لدراســة نماذج أدبية تظهر اضــطهاد النســاء في المجتمع الذكوري و قد أوضـحت هيلين سـسـكسـوس في دراسـتها ما ينضـح به الأدب الذكوري من تحيف على حسـاب المرأة فالرجل في هذا الأدب هو الذي يتمتع بالصـفات الإيجابية الفعالية المنطق التحضـر طيبة القلب بينما لا تتصـف المرأة في هذا الأدب إلا بالصـفات السـلبية كالخديعة و التقلب و الخيانة و الضـعف ، و كشـفت هذه القراءة النفســـية عن أن أدب المرأة محتاج إلى إعـادة نظر للتخلص مما تنطبع عليه من هلامية قابلة

لتأويلات متعددة و قد ساعد التحليل النفسي الناقدة على معرفة الأسباب التي تؤدي إلى غلبة مفاهيم الذكورة على الخطاب .

و لهذا شرع النقد النسوي يعيد قراءة الأدب بصفة عامة متتبعا ما فيه من صور لكل من الرجل و المرأة بغية الكشف عما فيه من انسجام مع الأيديولوجية الأبوية أو اختلاف ، فعلى سبيل المثال يتضح من دراسة كاتي ميللت millet المذكورة لأدباء غربيين أن الهيمنة الجنسية الذكورية في قصص لورنس و هنري ميللر و جان جينيه تتجلى من خلال استعمالهم مفردات و وحدات سردية يتبين فيها أن الكاتب يتوجه إى القارئ من جنس واحد هو الذكر ، و نستنتج من ذلك شيئا آخر و هو أن المرأة حين تتحدث عن الموضوعات الخاصة بها تتمتع بقدرة أكبر على تصويرها لكونها ترى الأشياء رؤية مختلفة عن الرجل ، و هذا محتاج إلى قراءة قادرة على تمييز الجوانب التي لم يكن الناقد معنيا أصلا بملاحظتها ، لذا لا بد من أن يقرأ هذا الأدب قراءة نسوية قراءة متحررة من تحكم الرجل في الخطاب و المصطلح النقدي، متحررة من الخطاب النسوي السائد الذي لخصته روبين لا كوف la Koof بالصفات الثلاثة التالية : الضعف ، و التردد ، و التركيز المبتدل و التافه .

و مثل هذا الهدف الذي يسعى له النقد النسوي صعب المنال عصي على التحقيق فالوصول إلى نقد من هذا النوع محتاج إلى الكثير من النشاط الثقافي و العقلاني و اللغوي و السيكولوجي فضلا عن الاجتماعي للتخلص من أثر الفكر الأبوي الذي أفرزته في العصور المتوالية لغة نموذجية تأكد هيمنة النقد الذكوري.

خصائص النقد النسوي :

ـ يميل هذا النقد إلى التركيز على عالم المرأة الداخلي بما في ذلك الأمور الشخصية و العاطفية و تجلية هذا الجانب من خلال القراءة النقدية لأعمال المرأة في الرواية و القصة خاصة .

ـــ الاهتمام باكتشاف التاريخ الأدبي الموروث للمرأة و هو التاريخ الذي همشته الأعمال السابقة بفضل الهيمنة المزعومة للأدباء و المؤرخين من الذكور على هذا المجال من البحث.

ـ السعي المستمر لتحديد سمات خاصة بلغة المرأة ، و الأسسلوب الأنثوي ، و ما فيه من صور مجازية و خيالية ، و ذلك كله من خلال التأمل الموصول في الأعمال التي تبدعها المرأة ، سواء كانت هذه الأعمال قديمة أو معاصرة .

يسعى النقد النسوي أيضا لفرض نموذج من الدراسات النقدية يلغي الفروق بين الذكر و الأنثى فيما يسمى بالجنوسية gender و يعنونون بها الهوية الثقافية أو الاجتماعية للشخص بصرف النظر عن كونه ذكرا أو أنثى ، و هذه المسألة مرتبطة بطبيعة الحال بأهداف الحركة النسائية الرامية لخلخلة المفاهيم الاجتماعية التقليدية القائمة على التمييز الوظيفي بين المرأة و الرجل على أساس بيولوجي ، و ذلك أدى فعلا إلى الكشف عن الخلل ، و لكن لم يؤد إلى إلغائه ، و انتقلت الرغبة في إزالة التميز الوظيفي على أساس الجنس sex إلى تفضيل المرأة و تمجيد الأنثى ما يهدد بالعودة إلى الدوران في الحلقة المفرغة ذاتها ، فالادعاء بأن الأنثى هي الأصل لا يختلف تماما عن الادعاء بأن الرجل هو الأصل و هكذا...[74]

الأدب النسوي و النقد النفسي :

يعد الناقد السوري جورج طرابيشي واحدًا من أبرز النقاد العرب الذين طبقوا منهج التحليل النفسي على الأعمال الأدبية، وتميزت مؤلفاته بالتركيز على المقاربة النفسية للنصوص السردية، في كتاب "أنثى ضد الأنوثة– دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي" ينطلق الناقد السوري جورج طرابيشي من خلال منهج التحليل النفسي لا سيّما الفرويدي لدراسة بعض الأعمال الأدبية للكاتبة والمفكرة المصرية نوال السعداوي، التي يعدّها الكاتب واحدة من

أبرز الأقلام النسائية العربية، وأكثرهن تعبيرًا عن الأيدولوجيا النسوية الواعية، ومن ثم فإن الكاتب يُقر في مقدمة دراسته أن دراسته لأدب النوال السعداوي من منظور التحليل النفسي كان هو الأصعب مقارنة بأعماله الأخرى في التحليل النفسي التي بدأها بـ"عقدة أوديب في الرواية العربية، وتابعها في "الرجولة وأيدولوجيا الرجولة في الرواية العربية".

قدّم جورج طرابيشي دراسة نقدية لرواية (مذكرات طبيبة) لنوال السعداوي أراد فيها تقرير واقعة أنّ الكاتبة تتبنّى في نتاجها الأدبي أيديولوجيا لاشعورية معادية للمرأة بإثبات أنّ رؤيتها للعالم ((ليست نتاج ذاتيتها الأصيلة بل هو على العكس نتاج تماهيها مع مستعمرها واستبطانها لأيديولوجيتها المعادية لها))(1)، ويبدأ البحث بجزم يتمثل بأنّه لا مجال للشك ((في أنّ ذلك الصراع ضد الأنوثة إنما يدور أولاً، وقبل أي إخراج اجتماعي، على المستوى البيولوجي أو حتى التشريحي))(2)، ونحن نجد تناقضاً بين أن يكون الصراع ذاتياً (مشكلة ذات) أو أن يكون اجتماعياً (مشكلة مجتمع) في عمل الناقد، وبالنتيجة نجد توصله المحسوم إلى أن صراع البطلة صراع ((ضد أنوثتها لا ضد الظلم الاجتماعي الذي يقنن ويراتب هرمياً الفروق التشريحية بين الجنسين بل هو صراع ضد القدر التشريحي))(3) توصلاً واهماً.

يقول طرابيشي: في حالة نوال السعداوي نجد أنفسنا أمام أيدولوجيا شعورية مناصرة للمرأة تتقاطع من أيدولوجيا لا شعورية معادية للمرأة، كما أنها تنتمي إلى الجنس المضطهَد، فكيف نستطيع أن نتخذ موقفًا نقديًا من رؤية بطلاتها للعالم بدون أن نفك تضامننا معهن من حيث انتماؤهن إلى الجنس المضطهّد، وبدون أن يغيب عنا أن المضطهَد حتى لو كان على خطأ هو أكثر أحقية من مضطهِده؟ فكيف ننقدها دون أن نلعب لعبة مستعمِرها؟ هناك سبيل واحد على ما نعتقد، هو أن نثبت أن ما ننتقده في رؤيتها للعالم ليس نتاج ذاتيتها الأصلية، ولا نتاج تمردها أو ثورتها على وضعها كمستعمرة بل هو على العكس نتاج تماهيها مع مستعمِرها واستبطانها لأيدولوجيته المعادية لها.

ونتيجة لذلك، يوظف طرابيشي منهج التحليل النفسي الفرويدي في محاولة لاستكناه لاشعور الكاتبة، ولا وعيها بالمقابلة مع أيدولوجيتها الواعية التي تحاول أن تمنطقها من خلال أعمالها الروائية ومسيرة بطلاتها، ومن ثم فإن تركيز الكاتب يتفرع في قسميّن: الأول هو استكناه البُعد اللاشعوري عبر توظيف نظريات فرويد في التحليل النفسي، والثاني هو البحث في منطقية الحجج الكامنة وراء الأيدولوجيا النقدية الواعية للكاتبة، ومنها فكرة العلاقة بين الرجل والمرأة التي تعزز في بعض أطروحات الكاتبة على أنها حرب ينبغي أن يخرج منها أحد الطرفين رابحًا، وهنا ينوه طرابيشي بأنه إن تكن للنساء من رسالة نوعية فهي أن يكسبن الحرب بإلغائها لا بخوضها وهن متسلحات بدورهن بالأشواك أو بالبنادق.

يُقدّم طرابيشي قراءته النقدية لعدد من الأعمال الروائية وهي: امرأة عند نقطة الصفر، مذكرات طبيبة، امرأتان في امرأة، الغائب، فضلًا عن قراءة مُقتضبة في عدد من القصص القصيرة، ولمحةٌ عن الكتابات النظرية للكاتبة.

امرأة عند نقطة الصفر

تناقش رواية "امرأة عند نقطة الصفر" أشكال قهر الرجل للمرأة جسدياً ونفسياً، وذلك من خلال شخصية محورية وهي فردوس، التي أمضت حياتها متخبطة بين شخصيات مشوّهة ومريضة ومزدوجة المعايير في كل ما يخص

العلاقات الإنسانية على كل مستوياتها، لتكون فردوس في النهاية شخصية مريضة مثيرة للشفقة، في وحدتها وقهرها، آلامها وانفصال روحها عن جسدها، حيرتها وبحثها في العيون عن ضوء تتشبث به، وفي الظلام وخلف البوابات عن أمان افتقدته، كانت مقاومتها سلبية وثورتها اختلط بها الأبيض بالاسود، لتكون ثورتها على النظام الظالم والقهر الذي تعرضت له هي ثورة على كل ما يربط المرأة بالرجل.

في معرض تحليله النفسيّ للرواية، يتحدث طرابيشي عن منطق الحرب الذي تعكسه السعداوي عبر قصة فردوس بطلة الرواية؛ فهي امرأة تتحدى القانون البيولوجي، فلم يخلق الناس ذكورا وإناثا ليتعارفوا ويتحابوا ولكن ليتصارعوا ويتحاربوا إلى الأبد، وهي تتحدى القانون الاجتماعي فليست العلاقة الأكثر طبيعية بين إنسان وإنسان هي العلاقة بين رجل وامرأة ولكنها العلاقة الأكثر عدائية وعدوانية. ومن ثم فمسيرة حياة فردوس التي تحلم الكاتبة بالتماهي معها هي سيرة صراع ضد الرجل.

يتجه طرابيشي لفحص منطق الكاتبة، فهي لا ترى أن فردوس تعاني من أي مرض، وتصر على نفي المرض عنها، بينما كان من الأحرى أن تُعبر عن أن فردوس حالة مرضية لمجتمع مريض أو لمجتمع يعاني من أمراض، وهو تعديل في زاوية الرؤية يبدو أكثر واقعية ومنطقية، ومن هنا ينطلق نحو بُعد نفسي آخر وهو إذا كان تعريف العصاب أنه افتقاد القدرة على التكيف مع الواقع إيجابا أو سلبًا، قبولاً أو رفضًا، تكريسًا أو تغييرًا، فالزهد العدمي في حالة فردوس وسيلة من وسائل رفض الواقع ولكنه ليس وسيلة لتغييره. ويتساءل طرابيشي: هل لنا أن نتصور حالة أكثر عصابية من حالة امرأة اختارت البغاء والقتل لتخوض حرب الجنسين ولتؤكد ذاتها وتفوز بالإمارة في مجتمع الرجال؟

مذكرات طبيبة

تختلف هذه الرواية عن الرواية السابقة كما يشير الكاتب؛ فهنا تتطابق البطلة والراوية، ويتوحد الخطاب، فالأحداث تروى بضمير المتكلم المباشر. وبلا وساطة اسم. وفيها تظهر ذاتية الكاتبة بشكل كبير وواضح، وهي نقطة يتوقف عندها طرابيشي أكثر من مرة في تحليله للرواية.

ثمة ارتكازات نفسية يتكئ عليها طرابيشي في تحليله لهذه الرواية، فهو يرى أن الكاتبة رغم كل التعقيلات الإيدولوجية التي ستحاول أن تضع الصراع ضد الأنوثة على مستوى اجتماعي بحت، فإن هناك الكثير من المرتكزات في الرواية لا تدع مجالا للشك في أن ذلك الصراع يدور أولا على المستوى البيولوجي أو التشريحي، ورغم ما تحاول الكاتبة توضيحه من أن الفروق بين الجنسين تأخذ طابعًا اجتماعيًا سافرًا، فمجتمع العنصرية الذكرية يقيم علاقة مساواة بين الأنوثة والدونية، ولكن هذا الجانب الاجتماعي للظلم الجنسي ليس هو الجانب الذي يستأثر باهتمام بطلة روايتها مذكرات طبيبة، فهذه تعيش هذا الظلم، لا شعوريا على الأقل على أنه خصاء نرجسي، يستدل على ذلك بأن بطلة مذكرات طبيبة تتبنى بصرامة تبلغ حد العدوانية السادية تهمة الدونية التي تدمغ بها الأنوثة في المجتمع الأبوي.

امرأتان في امرأة

البطلة "بهية شاهين" في رواية "امرأتان في امرأة" تحمل جملة ملامح بطلة "مذكرات طبيبة، فهي طالبة سنة أولى مشرحة، وزواجها الأول كان فاشلًا وفشلت تجربتها مع أستاذ التشريح، وعندما ستحب سيكون رجل غير عادي قادر على انتشالها من "قبر الأيام العادية"، وبجانب الأحداث فالبنية النفسية متقاربة: تكن ازدراء لبنات جنسها، وترفض الانتماء إليهن.

يقارن طرابيشي بين آلية التعامل مع الرغبة لدى بطلة رواية "امرأتان في امرأة" وبطلة رواية "مذكرات طبيبة"، فالأخيرة كانت تقمع غريزتها أما بهية شاهين فهي لم تكن بلا أعضاء جنسية فحسب بل كذلك بلا رغبة جنسية، "لكنها لم تكن تخفيها بإرادتها، كانت تتقلص وحدها رغم أنفها، وتحس بها وهي تنسحب منها، كالروح تنسحب من الجسد، حين تكون معه تصبح إنسانا جديدا بغير غرائز وبغير تلك الشهوات المعروفة".

ورغم كل النقد الذي وجهه طرابيشي للكاتبة وأيدولوجيتها الباطنية إلا أنه عاد في ختام الرواية ليؤكد على شاعرية بعض المقاطع ورهافة الفكرة؛ فكرة الفصام الذي تعكس من خلال بطلة الرواية وما يدل عليها من شجاعة واختلاف وصراحة واتساق مع مبادئ غائبة، بكل ما تمثله من صدق مع الذات في مواجهة الزيف المجتمعي.

الغائب

يُصدّر طرابيشي تحليله للرواية بجملة للامرتين: "يغيب عنك كائن بعينه، فيقفر الكون كله من حولك". في الرواية تبدو البطلة فؤادة سالم وكأنها تحيا وفق مبدأ المطاوعة. إن وجودا محكومًا بإيقاع المطاوعة لا الضدية، وبالتالي بإيقاع المشابهة لا المفارقة، هو بطبيعة الحال وجود كمي لا نوعي؛ وهذا التكميم الذي كانت تهرب منه بهية شاهين كما لو من طاعون، يبدو هو العلامة الفارقة لتلك القطرة في البحر. فالتفرد هو المحور الذي تدور من حوله حياة بطلة الغائب مثلما كان هو المحور الذي دار من حوله وجود بطلة امرأتان في امرأة، ولكن ما كان واقعًا بات أسطورة، وفؤادة تعيش لا زمن الوهم، بل زمن انقشاع الوهم. فبهية سالم أرادت واستطاعت أما فؤادة سالم فتريد ولا تستطيع.

الفارق الكبير بين بطلة الغائب وبطلة امرأتان في امرأة، وحتى بينها وبين بطلة مذكرات طبيبة، هو أن فؤادة لا تعيد توظيف الليبيدو المسحوب في ذاتها ولا تحب عالمها الأنوي بغيض الكينونة على حساب نقص كينونة العالم الغيري، بل على العكس من ذلك، فموت العالم يعكس لها كالمرآة موتها عن نفسها، والفراغ الذي في الخارج ينسخ طبق الأصل الفراغ الذي في الداخل. الفارق الكبير بين بطلة الغائب وبطلة امرأتان في امرأة، وحتى بينها وبين بطلة مذكرات طبيبة، هو أن فؤادة لا تعيد توظيف الليبيدو المسحوب في ذاتها ولا تحبو عالمها الأنوي بغيض الكينونة على حساب نقص كينونة العالم الغيري، بل على العكس من ذلك، فموت العالم يعكس لها كالمرآة موتها عن نفسها، والفراغ الذي في الخارج ينسخ طبق الأصل الفراغ الذي في الداخل.

المؤلفات النظرية

يبرر طرابيشي تعرضه للكتابات النظرية للسعداوي في كتاب نقدي لأعمالها الأدبية بجملة مبررات على رأسها نقدها النظري في كتاباتها للتحليل النفسي الفرويدي، وهو المنهج الذي يعتمد عليه الكاتب في نقده، يناقش طرابيشي

بعض من الكتابات النظرية للكاتبة نوال السعداوي لاسيمّا تلك المناطق التي تعرّضت فيها إلى نقد التحليل النفسي الفرويدي، ففي كتاب "المرأة والصراع النفسي" تكرس الكاتبة جزءا من مؤلفاتها للحديث عن منهج فرويد، تتهم فرويد بأنه الوريث الشرعي لكهنة العصور الوسطى ومتحيز لعضو الذكر الجنسي، تنكر أسبقية كشفه عن اللاشعور وتعزوها لابن سينا.

وفي "الوجه العاري للمرأة العربية" تقول إن الفلسفة الإسلامية ممثلة بشخص أبي حامد الغزالي في كتابه "إحياء علوم الدين" اعترفت بإيجابية المرأة في الجنس، وهي بذلك تتفوق على النظريات البيولوجية والنفسية التي وصفت المرأة بالاستجابة السلبية، فرويد وتلاميذه. وفي "الأنثى هي الأصل" تكرر اتهامها لفرويد بأنه رجل متحيز بحكم نشأته اليهودية لجنس الذكور الأسمى، وبحكم انتمائه لطبقة العلماء والأطباء كان يأخذ بوجهة نظر أصحاب السلطة الحاكمة وينسى وجهة نظر المحكومين من العبيد والنساء.

يحاجج طرابيشي للرد على هذا بقوله إن فرويد وقف من الديانة اليهودية ومن الدين بصفة عامة موقفا إلحاديا، وأنه لم ينتم إلى "طبقة العلماء والأطباء" إلا بعد وفاته، وأن المؤلفة تحاول أن تجد سندا بيولوجيا لنفيها الاجتماعوي للقدر التشريحي، وهذا السند تجده في الازدواجية الجنسية. فالكائن البشري مزدوج الجنس بيولوجيا وفسيولوجيا. وهي تقول: "هذه الحقيقة البيولوجية هي التي تقف كالصخرة أمام أفكار فرويد، وهي التي تشل جميع أنشطته الذهنية، وتقضي بالتهافت على نظريته السيكولوجية في الإنسان".

ويرد طرابيشي على ذلك يقوله إن فرويد هو الذي أدخل مفهوم الازدواجية الجنسية على التحليل النفسي وجعله ركنا أساسيا من أركانه، ويختم طرابيشي مستشهدًا بفقرة للمناضلة النسوية جوليت ميتشل: لقد كان فرويد ولا يزال هو العدو في نظر الغالبية العظمة من الحركة النسوية، وهناك اتفاق على القول بأن التحليل النفسي يبرر النظام القائم الأبوي والبرجوازي، ولكن رفض التحليل النفسي وأعمال فرويد رفض مشؤوم بالنسبة إلى الحركة النسوية. فالتحليل النفسي، بغض النظر عن الكيفية التي استخدم بها، لا يساند المجتمع الأبوي بل يحلله، وإذا كان هدفنا أن نفهم واقعة اضطهاد النساء وأن نناضل ضدها، فلسنا نستطيع أن نبيح لأنفسنا الاستغناء عن التحليل النفسي".

وأخيرًا، يُمكن القول إنه رغم كل الثغرات التي قد تتأتى من الالتزام بالمنهج الفرويدي في تحليل الأعمال الأدبية، وما ينجم عن ذلك من استنطاق لأبعاد بيولوجية وتشريحية قد لا يكون لها الوجود الأكبر أو الرئيسي لدى شخوص العمل الروائيّ، فإن ما قدّمه جورج طرابيشي فيما يتعلق بالتحليل النفسي للأدب يُعد من أبرز الجهود النقدية وأكثرها جديّة وتأثيرًا.

عيوب المنهج النفسي : لعل أبرز عيوب المنهج النفسي معاملته العمل الأدبي بوصفه وثيقة نفسية ذات مستوى واحد علما بأن العمل الأدبي يتشكل من طبقات و مستويات ربما كان أحد هذه المستويات المستوى النفسي، و هنا يبرز تساوي العمل الفني الجيد و العمل الرديء في دلالته على نفسية صاحبه مما يؤدي إلى انتفاء

القيمة الأدبية و هي لب العمل الأدبي ، و على أساسها يجب الانطلاق إلى تقويم العمل الأدبي بوصفه بنية لغوية و جمالية .

كما أن المنهج النفسي أنتج دراسات متقاربة أو شبه متقاربة سواء في الأدب الغربي أو العربي فدراسة أرنست جونز e.jonesعلى سبيل المثال لمسرحية هملت لشكسبير جعلته يخلص إلى تفسير تردد هملت في أخذ الثأر لأبيه بعقدة أوديب ، فماذا يمكن أن يفعل لو درس" الملك لير" ، أو "حلم منتصف ليلة صيف " أو غيرها؟ (75)

و العيب نفسه وسم الدراسات النقدية العربية ، فأبو نواس ، و ابن الرومي عند العقاد كما هو عند محمد النويهي ، و بشار عند المازني ، و أبو العلاء عند طه حسين ، يشكلون صورة نمطية واحدة لحالات نفسية متعددة ، و لا يختلفون في تناولهم إلا باختلاف أسمائهم أو مؤلفيهم .

و يرى صلاح فضل أن أدوات التحليل و الإجراءات التي تستخدم المنظور النفسي غالبا ما تنجح في إضاءة قطع متناثرة ، و أجزاء يسيرة من النص الأدبي ..هي تلك القطع و الأجزاء التي تتجلى فيه عمليات الإسقاط ، أو الإشارات للحالات النفسية المتعددة ، أو بعض الرموز المرتبطة بالتاريخ الباطني لشخصية المبدع ، مما لا يمثل في جملته إلا نسبة ضئيلة من العمل الأدبي ذاته فأقصى ما يصل إليه التحليل النفسي مهو أن يشرح بعض الاختيارات التصويرية، أو يفسر بعض ال يصل إليه التحليل النفسي مهو أن يشرح بعض الاختيارات التصويرية ، أو يفسر بعض الإشارات الأدبية ، أما أن يلقي بضوئه على جملة النص بأكمله فهذا ما لا يحدث في كل الحالات ، معنى ذلك أن قصارى ما يبلغه المنهج النفسي لتحليل الأعمال الإبداعية إنما هو إضاءة بعض المناطق الخاصة في العمل الأدبي تاركة بعض المناطق و هي الغالبية . في الظل . لأن فهمها و تفسيرها لا ينتمي إلى هذا المجال و لا تفلح معها أدواته .

أما النتيجة الأخيرة المرتبطة بقصور منهج التحليل النفسي في نظر دكتور صلاح فضل فتكمن في " عد إمكانية عقد علاقة سببية بين العامل النفسي من ناحية و الإبداع ذاته من ناحية أخرى ، بمعنى أننا لا نستطيع أن نقول أنه كلما تحقق هذا العامل النفسي أنتج لدينا ذلك المظهر الإبداعي المتمثل في الأعمال الإبداعية أي عدم إمكانية الربط السببي بين الظواهر يجعل حصرها في النطاق النفسي نوعا من التعسف غير المبرر .." (76)

الهامش:

1- **فن الأدب : المحاكاة : سهير القلماوي مكتبة الحلبي سنة 1953 القاهرة ص 75/ 76**

2- **فن الأدب ، المحاكاة ص 95**

3- **مقالة في النقد ، غرهام هو ن ترجمة محي الدين صبحي دمشق سنة 1973 ص 56**

4- **ابن قتيبة : الشعر و الشعراء .....**

5- **القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي و خصومه ص 13 نقلا عن الأسس الجمالية ص 268**

6- **عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص 141**

7- **صالح هويدي ص 41**

8- **صالح هويدي ص 82/ 83**

9- **قضايا النقد الأدبي بين القديم و الجديد محمد زكي العشماوي ، بيروت دار النهضة العربية سنة 1969 ص 62 / 63**

10- **شكري عزيز الماضي : محاضرات في نظرية الأدب دار البعث قسنطينة سنة 1984ص 105**

11- **شكري عزيز الماضي ص 105**

12- **ص 107/ 108**

13- **شكري عزيز الماضي ص 101**

14- **ص 111**

15- **جميل حمداوي الفكر النقدي الأدبي المعاصر ص 87**

16- **المرجع نفسه ص 87**

17- **نفسه ص 88**

18- **سيجموند فرويد : حياتي و التحليل النفسي ترجمة جورج طرابيشي دار الطليعة للنشر بيروت ط 1 سنة 1961 .**

19- **نفسه ص 90**

20- **نفسه ص 91 .**

21- **نفسه ص 94 .**

22- **النقد الأدبي من المحاكاة إلى التقليد ص 58**

23- **المرجع نفسه ص 85/ 59كارل غوستاف يونغ (1875. 1961)**

24- **إبراهيم محمود خليل : النقد الأدبي من المحاكاة إلى التقليد ص 59.**

25- يوسف وغليسي ، مناهج النقد الأدبي ، جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 ،2007 ص22

26- وليد قصاب مناهج النقد الأدبي دار الفكر دمشق، ط1ن 2007، ص 54

27- محمد صايل حميدان قضايا النقد الأدبي الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، ،1991 ص 96.

28- صايل حميدان 97

29- النويهي ، محمد م. نفسية أبي نواس ، الطبعة الثانية ، دار الفكر ، بيروت ، د – ت ، ص 10

30- أبو نواس ، الحسن بن هانئ ح هـ. الديوان, حققه وضبطه وشرحه أحمد عبد المجيد الغزالي ، دار الكتاب العربي، بيروت .

31- فرويد ، سيجموند س. سيكولوجيا الشذوذ النفسي عند الجنسين ، ترجمة فؤاد ناصر ، الطبعة الأولى ، منشورات حمد ، بيروت ، 1959 ، ص 61 .

32- الحفني، عبد المنعم ع. موسوعة الطب النفسي . الكتاب الجامع في الاضطرابات النفسية وطرق علاجها نفسياً ، المجلد الأول، الطبعة الثانية ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1995 ، ص 34 - 37 .

33- مجموعة من المؤلفين. جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي ، إعداد وترجمة عبد المقصود عبد الكريم ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، 1999 ، ص 22 - 23 .

34-موجودة في المتن.

35- موجودة في المتن.

36- موجودة في المتن.

37- موجودة في المتن.

38- موجودة في المتن.

39- موجودة في المتن.

40- موجودة في المتن.

41- اتجاهات نقدية حديثة و معاصرة تأليف وائل بركات و د/ عسان السيد و د/ نجاح هارون منشورات جامعة دمشق مطبعة الروضة سنة 2003/222/ 121/223/ 224/ 225

42- **JEAN BELLEMIN NOEL: VERS L'INCONSCIENT DU TEXT ed texte ed puf 1979 page** 194

43- مصطفى ناصف : اللغة و التفسير و التواصل سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ص

44- المرجع نفسه

45- المرجع نفسه ص 8.

46- المرجع السابق ص 194.

47- المرجع نفسه ص 19.

48- ص 62/ 63/ 64 إبراهيم محمود خليل النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك دار المسيرة 2003ط1 الأردن .

49- مناهج النقد المعاصر : **صلاح فضل دار الآفاق العربية ط 1 سنة 1997 القاهرة ص 69**

50- أحمد حيدوش : الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ص 43 / 44

51- شاكر عبد الحميد مجلة الفكر ص 25

52- يوسف و غليسي : مناهج النقد الأدبي ، دار جسور ط3 سنة 2010ص24

53-المرجع نفسه.

54- ديوان بشار بن برد

55- ديوان المتنبي

56- حميد لحميداني النقد النفسي المعاصر ص 42

57- حميد الحميداني : النقد النفسي المعاصر ص 80

58- **عز الدين إسماعيل التفسير النفسي للأدب ط 4دار العودة ، بيروت ، سنة 1981 ص 22**

59- **اعتمدت في ترجمة المقتطفات على ترجمة جبر ا إبراهيم جبرا لمسرحية هاملت.**

60- **مقالات في الشعر الجاهلي يوسف سامي اليوسف** ص **75**

61- أحمد حيدوش ،إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، دار الأوطان ، الجزائر ، 2009 ،ص: 14

62-سيقموند فرويد ، تفسير الأحلام ، تر مصطفى صفوان ، دار المعارف ، القاهرة، 1981 ،ص:183

63- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص: 13

64-قراءة نقدية في إغراءات المنهج وتمنع الخطاب لأحمد حيدوش

65- عمر عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص: 218

66- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص؟؟؟

67- **كارولين وفيللو : النقد الأدبي في العصر الحديث ، ترجمة جورج سعد يونس ، دار مكتبة الحياة ، بيروت (د ط) سنة 1963**

68- **ينظر: دانيال مندليسون وآخرون، قضايا أدبية ، ص: 139**

69- **عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، د ط، د ت، ص: 203) .1)أنيس المقدسي، الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ط:6 ،2000م**

70- **محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية، ص: 110) .1)المرجع نفسه، ص: 111**

71- **أحمد أمين، حياتي، ص: 29/15).**

72- **النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ص134**

73- **المدخل إلى مناهج النقد المعاصر : بسام قطوس ط 1 سنة 2006 دار الوفاء الإسكندرية ص218**

74- **إبرهيم محمود خليل : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ص 134/ 135 / 136 / 137 /138، بالتصرف.**

75- **بسام قطوس : المدخل إلى مناهج النقد المعاصر دار الوفاء الطبعة 1 سنة 2006 الإسكندرية ص 58**

76- **صلاح فضل ص 71/70**