الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة حسيبة بن بوعلي– الشلف–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الاتّجاه النفسي وتطبيقاته في النقد العربي الحديث

الأسس النفسية للإبداع الفنّـي لمصطفى سويف

– مقـاربة نقديـة –

بحث مقدّم لنيل درجة الماجستير في: تخصص: النقد الأدبي العربي

– إشراف الدكتورة: أنساعد سميرة

– إعداد الطالب: جلطي بن زيان سالم

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	*الرتبة*	*الجامعة*	*الصّفة*
د.محمد عدلان بن جيلالي	أستاذ محاضر" أ "	الشلف	رئيسا
د.أنساعد سميرة	أستاذة محاضرة "أ"	م.العليا الجزائر	مشرفا ومقرّرا
د.جغدم الحاج	أستاذ محاضر"ب"	الشلف	عضوا مناقشا
د.شارف لطروش	أستاذ محاضر" أ "	مستغانم	عضوا مناقشا
د. شارف عبد القادر	أستاذ محاضر " أ"	الشلف	عضوا مناقشا

السّنة الجامعية: 2013 –2014

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة حسيبة بن بوعلي– الشلف–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الاتّجاه النفسي وتطبيقاته في النقد العربي الحديث

الأسس النفسية للإبداع الفنّـي لمصطفى سويف

– مقـاربة نقديـة –

بحث مقدّم لنيل درجة الماجستير في: تخصص: النقد الأدبي العربي

– إشراف الدكتورة: أنساعد سميرة

– إعداد الطالب: جلطي بن زيان سالم

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	*الرتبة*	*الجامعة*	*الصّفة*
د.محمد عدلان بن جيلالي	أستاذ محاضر" أ "	الشلف	رئيسا
د.أنساعد سميرة	أستاذة محاضرة "أ"	م.العليا الجزائر	مشرفا ومقرّرا
د.جغدم الحاج	أستاذ محاضر"ب"	الشلف	عضوا مناقشا
د.شارف لطروش	أستاذ محاضر" أ "	مستغانم	عضوا مناقشا
د. شارف عبد القادر	أستاذ محاضر " أ"	الشلف	عضوا مناقشا

السّنة الجامعية: 2013 -2014

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالاً كَثِيرًا وَنِسَاءً، وَاتَّقُوا اللهَ الذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالأَرْحَامَ، إِنَّ اللهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا ﴾

سورة النساء: الآية (1)

إهـداء

لم أجد خيرا ممّن ثنّى بهما الله في كتابه العزيز، بعد الإيمان به، منْ أنال به شرف إهداء هذا الأثر العلمي لهما.

اللّذين..لا أملك...إلّا أن أكون... مِلْكًا لهما..

أمّـــــــــي

و

أبـــــــــي

مقدمـــة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، سيّدنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، أما بعد

فرض النقد الانطباعي أو الذاتي نفسه طويلا على المفكرة النقدية العربية، خاصة قبل ظهور حركات الانفتاح الفني الحديثة، على مستوى الأدب والنقد معا. ولم يجد كثير من النقاد ملاذا لهم إلا ما تعاهدوه من لدن الموروث النقدي العربي، بالرغم من عدم امتلاك هذا النقد منهجا واضحا، أونظرة شاملة تستوعب جميع متطلبات العصر والتفكير النقدي الحديث.، وذلك بحكم غياب المنهج والأفق النقدي الواسع، والنظرة الشاملة التي لم تستوعب كثيرا متطلبات العصر والتقدم الحضاري، وما يشاكله من تنوع وتبحّر في فنون الأدب ونقده.

ولعلّ النجاعة النقدية في الطرح، والتي كانت تعوز جيل النقاد المحدثين ألجأتهم إلى مناهج الغرب الحديثة، ليستقوا منها أطرا ومقاييس جديدة، كانت أقرب إلى العلم منها إلى النظرة الفلسفية والانطباعية ، كما كانت مضامينها أوضح، ونتائجها أدق إلى حد ما .

وظهرت في النقد العربي اتجاهات ومناهج تحمل مميزات وخصائص العلوم الإنسانية، كالاتجاه التاريخي والاجتماعي، والنفسي..ويعدّ هذا الأخير من جملة ما تمّ تداوله في النقدي العربي الحديث إلى وقت قريب. وقد تأثر غير واحد من النقاد بمقرراته ومباحثه، التي انبثقت عن علم النفس، وتحديدا عن نظرية سيجموند فرويد في " التحليل النفسي "، التي بدأت بداية إكلينيكية عيادية، لتلج لاحقا عالم النقد الأدبي على يد فرويد نفسه، ثم أتباعه من بعد.

بدا جليا اهتمام جماعة النقاد العرب بهذا الاتجاه الحديث في النقد، خاصة وأنه لقي رواجا عند أرباب النقد في الداخل والخارج، مما أدى إلى دفع حركية النقد نحوه دفعا قويا، وذلك على أيدي أشهر أعلام النقد كالعقاد والمازني، وعز الدين إسماعيل وجورج طرابيشي،..وغيرهم، الذين شهدت

دراساتهم النقدية من تشعبات وتعقيبات، مست جوانب عدة من المعرفة النفسية في الأدب. وطوّرت في مباحثه مع ما أضافته من تحاليل نوعية وفنية تنظيرا وتطبيقا .

نشير في هذا السياق إلى النموذج الأول، والتجربة الفريدة من نوعها في النقد النفسي، لصاحبها " مصطفى سويف " من خلال كتابه (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة) باعتبارها تجربة رائدة ومتميزة، حازت كثيرا من العرفان النقدي في الوطن العربي، على مستوى الشكل والمضمون، خاصة وأن الناقد بث فيها أسسا سيكولوجية جديدة، تعتمد على المنهج التجريبي بما يتوافق وخصوصيات الأدب، مركزا فيها على عملية الإبداع بؤرة وهدفا من الدراسة.

وجاء اختياري لموضوع الاتجاه النفسي في النقد العربي استجابة لدوافع، منها ما هو ذاتي، يأتي في طليعتها إعجابي بنتائج التحليل النفسي للأدب، التي بدت لي نافعة في استكناه الذات، والكشف عن خبايا الإبداع. هذا مع السعي إلى مطابقة نتائج الأبحاث النقدية النفسية على ذاتنا، ونحن نجد أنفسنا في أول الطريق الفنية في قرض الشعر، مع العلم أنّ الشعراء هم أكثر من تعاهدهم النقد السيكولوجي بالدراسة والنقد، فأردنا استبيان بعض المقومات النفسية في هذه التجربة الفنية المتواضعة، وهل فيها ما يتوافق حقيقة مع هذه التجربة الخاصة .

أما فيما يخص الأسباب الموضوعية ، فيأتي على رأسها عنصران مهمّان:

أولهما: الوقوف على مدى التبعية النقدية العربية للنقد الغربي، وإمكانية وجود عناصر إبداعية ابتكارية، توجت النقد المحلي بشيء من التفرد والتميز عن النظريات الغربية .

ثانيهما: بعد عودتنا إلى موقع الأطروحات النقدية الوطنية، لم نعثر على بحث في إطار الدراسات العليا، ألمّ بالجوانب النفسية للأثر الفني والأدبي على وجه الخصوص، إلا ما يتعلق بمجالات أخرى خارج إطار النقد الأدبي. كما أن المنجزات النقدية الجزائرية في رأينا لا تحفل كثيرا بالبعد النفسي إلا نادرا، ولسنا ندّعي أن تكون الأعمال السيكولوجية في النقد الجزائري منعدمة تماما، وإنما لم يسعها منهج واضح ودقيق، في نتائجها ومقدماتها.

يحاول هذا البحث طرح إشكالية واضحة، تلخّصها جملة من التساؤلات التي تستدعي الإجابة عنها، إذ أنها تفرض نفسها على الواقع النقدي العربي الحديث، وتبحث لنفسها عن تأويلات منطقية، تستند في أصلها على أسس منهجية بيّنة .

فإذا ما اعتبرنا سلفا أن مشروع النقد النفسي انبثق عن طبيعة علمية محضة، منطلقها علم النفس والتحليل النفسي، فهل يحفظ ذلك النقد الأدبي من تعسفات النظرية العلمية، ومن غلوها في تحليل الظاهرة الأدبية ، التي تعد إبداعا وتخييلا قبل أن تصير عينة مرضية ؟

وإذا كان تطور العلم لدى الغرب، بما في ذلك العلوم الإنسانية خاصة قد أفضى إلى انتشار تيارات النقد العلمية – ومنها الاتجاه النفسي – تبعا لمتغيرات ثقافية واجتماعية وفنية.. فما ذريعة النقد العربي الحديث في اقتفائه لهذا الاتجاه واعتماده على نطاق واسع في فترات سابقة خاصة ؟. وهل كان تعامل النقاد العرب مع جزئيات النقد النفسي تعاملا مطلقا صوب الأثر الفني، أم أنه شهد نوعا من التعديل والتحديث، تماشيا مع ما يلائم طبيعة الأدب العربي عامّة ؟. وما موقع الناقد مصطفى سويف في حقل الدراسة النفسية للأدب من خلال كتابه في هذا الباب ؟.

اهتمّ عدد من النقاد بالنقد النفسي للأدب، وأتيحت لذلك عديد من الأعمال النقدية أن تثري ساحة النقد في هذا المجال، بمؤلفات ومصادر قيمة، نذكر منها على التحديد كتابيْ: عبد القادر فيدوح " الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي " وأحمد حيدوش " الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث " وهما دراستان مهمّتان، تلمّان بكثير من عناصر الأثر النفسي في النقد، مع نماذج تطبيقية حول بعض الأعمال النقدية البارزة.

وإضافة إلى هذين البحثين تزخر مكتبتنا بأعمال قيّمة حول النقد النفسي عند العرب منها في باب المصادر: كتاب مصطفى سويف "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة " وهو المصدر المعتمد في الدراسة النموذجية للفصل التطبيقي، إضافة إلى كتب كل من: "العقاد" (ابن الرومي حياته من شعره)، و "عبد القادر المازني" في (حصاد الهشيم) و "عز الدين إسماعيل" في (التفسير النفسي للأدب)، و "جورج طرابيشي" في (عقدة أوديب في الرواية العربية).. أما في باب المراجع فنذكر: كتاب "سيّد قطب" (النقد الأدبي أصوله ومناهجه)، و"عبد الملك مرتاض" في (نظرية

النقد)، و" محمد عبد المنعم خفاجي " في (مدارس النقد الأدبي الحديث)، و" محمّد مندور " في (النقد المنهجي عند العرب)..إلى غير ذلك من المؤلفات الأخرى المعتمدة في الدراسة.

ترتسم حدود البحث وعناصره الكلية، والجزئية تبعا لما توفر من مادة علمية حول الموضوع، وما تخلله من محاور رئيسة وأخرى ثانوية ، تتضافر لتشكل معا مسارا موحدا ومحددا بعناصره وإشكالياته. وعلى هذا الأساس جاءت محاور البحث مبوّبة على النحو الآتي:

يتصدر هذا العمل مدخل تناولنا فيه: واقع الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث في ضوء الرؤية العلمية، وتنحصر تحته جملة من العناصر، تعالج بعض القضايا الخاصة بتاريخ النقد الأدبي عامة. ويلي ذلك فصل أوّل تم فيه البحث في المرجعية العلمية والتاريخية لتيار الاتّجاه النفسي في النقد الغربي. ويتفرع عنه محوران اثنان، أولهما: نظرية التحليل النفسي، أصولها ومبادؤها العامة، و ثانيهما: الاتجاه النفسي في دراسة الأدب ونقده .

وجاء الفصل الثاني متمحورا حول: تطور التفكير النقدي العربي الحديث في ضوء الاتجاه النفسي، وتركّز العمل فيه على محاور ثلاثة. يعنى أوّلها: بملامح وإشارات الاتجاه النفسي في التراث النقدي العربي، وثانيها: بالاتجاه النفسي من زاوية (سيكولوجية المبدع) ، وثالثها: بالاتّجاه النفسي من زاوية سيكولوجية (العمل الإبداعي) ويقع تحت كل محور منها مباحث جزئية في الجانبين النظري والتطبيقي .

أما الفصل الثالث والذي خصّص للنموذج التطبيقي فيتناول: موضوع سيكولوجية الإبداع عند مصطفى سويف– مقاربة نقدية في كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة –، متفرعا إلى ثلاث عناصر كبرى تتلخّص في: أوّلا: حدود عبقرية الشاعر وفق أسس دينامية تجريبية، وثانيا: الأسس التجريبية لقراءة عملية الإبداع، وثالثا: شروط عملية الإبداع ومستلزماتها وفق أسس دينامية تجريبيّة. ويسبق ذلك كلّه توطئة عامة، تلمّ ببعض الجوانب المهمّة في ما يتعلق بالمؤلِّف وكتابه، إضافة إلى بعض القضايا النقدية البارزة من حيث المضمون.

وبما أن لكل شيء عثراته ومعوقاته فقد اعترض بحثنا هذا بعض الصعوبات كانت شاقة في جوانب من البحث، وقد أمكن تداركها بما توفّر من جهد زائد، واستدراك للنقص الموجود في العمل.

وكانت أولى العثرات عدم وفرة بعض المصادر المهمة في الدراسة، ولعل أبرزها : كتابا " نفسية أبي نواس " وثقافة الناقد الأدبي " (لمحمد النويهي) ، وكتاب " الروائي وبطله " لجورج طرابيشي "، وكتاب " من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده " لمحمد خلف الله.. مع صعوبة الوصول إليها لظروف خارجة عن نطاقنا، كما أن تشعبات الموضوع في مباحثه كان سيفضي إلى اتساع محاوره، لولا التحكم في زمام عناصر البحث، وحصره في إطار محدود تفاديا للإسراف والإطناب غير المجدي.

أما عن المنهج المتبع في إنجاز البحث، فلم يخرج عن حدود المنهج الوصفي، لكونه الأنسب لتتبع المراحل الأساسية، المسهمة في تشكيل وتطوّر الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، كما أنه المنهج الأجدر بمتابعة واستكشاف الظاهرة النفسية، ومتغيراتها النظرية والتطبيقية من ناقد إلى آخر. كما لا يمكن أن نتجاوز في مثل هذا النوع من البحوث، الاعتماد على المنهج التاريخي الذي يتبع حركة النقد الغربي والعربي منه القديم والحديث، ويؤرخ للملامح والإشارات النقدية الماضية، أو لظروف نشأة هذا المنحى النقدي الحديث، التي قد تكون مدخلا هاما ومرجعا لا مناص من العودة إليه، بغية إثراء البحث أكثر ومنحه مصداقية علمية أكبر.

لا يفوتنا في الختام التقدم بالشكر الجزيل لكل من كانت له يد أو مساهمة في هذا الإنجاز العلمي، من قريب أو بعيد، ونخص بالذكر الأستاذة الدكتورة سميرة أنساعد، التي لم تأل جهدا في توجيه مسار البحث، عبر مجمل إرشاداتها وتوجيهاتها التي كانت لنا السند، والدليل العلمي الواضح في مختلف مراحله. دون أن نغفل – عرفانا صادقا منّا– الدكتور محمد زيوش، الذي أتاح لنا عبر نافذة مشروع النقد الأدبي العربي فرصة عرض هذا العمل النقدي في إطار أكاديمي، لنلقي من خلاله الضوء على شتى مباحث النقد العربي قديمه وحديثه .

مدخل: واقع الاتجاه النفسي في النّقد العربي الحديث في ضوء الرّؤية العلمية

مرّ النقد الأدبي في تاريخه، بمراحل، انتقل فيها مفهومه وتصوّره للظاهرة الفنية والأدبية من مرحلة إلى أخرى، انطلاقا من عصور النقد الأولى عند اليونان، إلى غاية عصر النهضة، ثم العصر الحديث وما بعده. وقد كان تأثُر النقد العربي بهذا الفكر النقدي معلوما منذ القديم، فضلا عما شهدته التبعية المنهجية والتطبيقية لتيارات النقد الغربي إلى وقت قريب .

لسنا بصدد عرض تاريخ النقد الأدبي، وسرد حقائقه ونظرياته المتباينة من فترة إلى أخرى، غير أنه يلزمنا تقديم إطار عام، نلم فيه بظروفه المصاحبة والمحيطة بالتجربة النفسية في النقد الأدبي عموما، والعربي خصوصا. ونحن إذ نمهد لهذا الاتجاه النقدي كتيار منهجي، نابع من لدن التجربة العلمية التجريبية في العصر الحديث، شأنه في ذلك شأن الكثير من الاتجاهات الإنسانية في دراسة الأدب ونقده، نسعى إلى الوقوف على المؤثرات التي استدعت مثل هذا الأسلوب الجديد، في تعامله مع الأثر الفني تعاملا علميا أكثر منه فلسفيا أو انطباعيا. خاصة وأن تاريخ النقد قد مرّ بحقب زمنية طويلة لم يتجاوز فيها حدود النظرة الفلسفية، المثقلة بالاستنتاجات العقلية والباطنية، بحيث لا نقع منها على دليل مقنع وواضح في الإفادة من مشروع العمل الفني، وتقويمه على الوجه الصحيح.

النقد الأدبي من الفلسفة إلى العلم:

تعود بوادر النزعة الفلسفية في النقد إلى حدود ما جاء به كل من " أفلاطون " وتلميذه " أرسطو ". وانطلاقا من نظرية أفلاطون التي بناها على مبدإ نظرية " المُثُلِ " فإن الشعراء في تصور أفلاطون مشوّهين للحقائق، ومذنبين، لكونهم يضعون البيانات الكاذبة، حين يقدّمون لنا أمثلة الشر والرذيلة في ثوب حسن ومقبول، وأمثلة الخير والصلاح في ثوب شقي تعيس..وبهذا لم يحقّ لهم العيش في المدينة الفاضلة[1]، ومذهب أفلاطون جلي، لا يحتاج إلى توضيح، فإنّه لم يكن يحفل بفن الشعر بتاتا، وكان يعدّ الشعراء مشوّهين للحقيقة المطلقة وللطبيعة، وأنّ الشاعر لا يرقى إلى

---

[1] أفلاطون، الجمهورية (المحاورات الكاملة) تر. شوقي داود تمراز ، بيروت، الأهلية للنشر والتوزيع، د.ط، 1994، مج.1، ص.138

بلوغ عالم المثل، كما هو شأن الفلاسفة الذين هم أقرب إلى بلوغ ذلك. كما يرفض أفلاطون في محاوراته فكرة التقليد أو المحاكاة، أو يحدّ من آفاقها الفنية، لأنها تشويه للحقائق، وتعدٍّ على روح الفضيلة، ويظهر تأثيره البالغ لدى الشباب أوّلا،كما في محاورته بين "سقراط و اديامنتوس" « **ألم تلاحظ مطلقا كيف أن التقليد بدءًا بسنيّ الشباب الأولى واستمرارا حتّى آخر الحياة، ينمو مع الوقت ليصبح عادة وحتى طبيعة ثانية، مؤثّرا في الجسم، والصوت، والعقل؟** »[1]، هذا مع الإشارة إلى أنّ أفلاطون لم يحكم على الشعر كله بالدونية والحقارة، واستثنى من ذلك ما يمت بصلة إلى الشعر الأخلاقي القومي، على عكس فنون المحاكاة الأخرى. فهو يدعو الشعراء إلى وجهة نفعية في تقليدهم للتصرفات والأفعال، وقد جاء في قوله: « **وإذا ما قلّدوا مطلقا فلسوف يقلّدون تلك الشخصيات التي تناسب مهنتهم: الشجعان، المعتدلون، المقدّسون، الأحرار، وما شابه ذلك..**»[2].

بينما خرج " أرسطو " بآرائه المخالفة لأستاذه " أفلاطون " وكان مذهبه في النقد أكثر سدادا، وإقناعا بحكم الأثر الذي تركه في العصور المتأخرة، وخاصة عصر النهضة الأدبية، وحتى في نقدنا العربي القديم، كما هو الشأن مع قدامة بن جعفر، وغيره. وهو يحدّد مفهوم المحاكاة في الفن، حين يؤكد على أنه من الواجب على الشاعر باعتباره فنان محاكاة « **أن يقدم الأشياء كما كانت، أو كما تكون، أو كما يحكى عنها، أو كما يجب أن تكون، ومادة الشاعر – لأداء ذلك – هي اللغة التي يرصّعها، – أو لا يرصّعها – بكلمات نادرة ومجازات، أو يجري عليها التغييرات المختلفة التي يحق له إجراؤها كشاعر** »[3]

يؤكد أرسطو في كتابه " فن الشعر " **Poétique** على أن أسلوب المحاكاة، ووسائلها تختلف في التعبير عن الموضوعات، حتى وإن كانت الموضوعات نفسها. « **إذ يمكن بنفس الوسائل**

---

[1] **أفلاطون، الجمهورية (المحاورات الكاملة)، ص.143**

[2] **المصدر نفسه ، ص.143**

[3] **كتاب أرسطو فن الشعر، تر. إبراهيم. حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، ص.41**

ولنفس الموضوعات أن نحاكي عن طريق القصص، إما بالقصّ الشفوي المباشر، أو حكاية عن أنفسنا، أو أن نحاكي الأشخاص وهم يفعلون »[1]. وشاعت لديه فكرة التطهير في فنون المسرح، من خلال ربط العلاقة بين الممثل والمشاهد، مما يؤثّر على العواطف. فالشاعر الفحل في نظر أرسطو هو الذي يدفع المشاهد دفعا إلى تمثّل العواطف المبثوثة في الفعل المسرحي، ويؤكد هنا على وجوب تسلسل الأحداث وترتيبها، والحكاية لن تؤثر في متلقيها إلا بأن تؤلّف على نحو يجعل من يتلقى وقائعها يفزع منها، وتأخذه الرحمة والشفقة بصراعها حتى وإن لم يعشها[2]، وهذا ما يترتب عنه فعل تطهيري لباطن الشخص، وأعماقه انطلاقا من الأحداث التي صادفت البطل المسرحي في مغامراته .

على الرغم من وضوح بعض المعالم الحداثية في التصور النقدي القديم عند هذين الناقدين، وخاصة أرسطو، إلا أن « **هذه الأمثلة كافية لإظهار الخطئ في إقامة قواعد النقد الفني على أساس" الفلسفة " أو" المنطق "**»[3]، ولم يزل النقد مثقلا بأغلال الفلسفة، وامتد ذلك ليمس عصر النهضة الغربية في أوروبا، وظهرت في ذلك مذاهب وتيارات أدبية ونقدية جديدة، بقي كثير منها مستمسكا بفلسفة أرسطو في الجمال إلى وقت غير بعيد .

وفي عصر الكلاسيكية الجديدة، ساد ما يعرف بنقد القواعد التي حددها " بوالو " في قصيدة شعرية تمثّل أصلا وقاعدة عامة للفنانين، « **وأصبح هذا النقد يعرف بالنقد الدّكماطي** Dogmatique **بمعنى قاعدي أو معياري أو قياسي، بحيث تشير الكلمة إلى الجمود العقلي في تطبيق القواعد** Dogme**، وهذا ما حدث فعلا في تطبيق ما عرف بقواعد أرسطو التي كانت تفرض على الفن قبليا** »[4]، وتتحدد وظيفة الفن عبر نوع المحاكاة التي يمارسها على الطبيعة، وما يضفيه الفنان عليها من جماليات وخصوصيات، تقتضيها مهارته وقدرته على الإبداع،

---

[1] أرسطو.طاليس، فن الشعر، تر. عبد الرحمن بدوي، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية، د.ط. 1953، ص.9، 10

[2] ينظر: المصدر نفسه ، ص.47

[3] سيد. قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، ص.121

[4] علي جواد. الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي– بغداد– منشورات المكتبة العالمية ، ط.2، 1983، ص.394

وبات غرض الفنان « **هو إثارة الشعور بالجمال، ويقتضي هذا لا ملابسة الطبيعة ومحاكاتها محاكاة تامة لكن انتقاء ما يتيح إثارة المتعة واللذة الفنية** »[1].وبهذا لم يختلف المنظور الكلاسيكي للمحاكاة، عن الآراء القديمة للفلسفة اليونانية، وخاصة ونحن نعلم مدى احتفاء الكلاسيكيّين بتقديس التراث والنسج على منواله ابتداء، هذا على الرغم من كونهم لا يطالبوا الفنان بالتقليد الحرفي للأشياء كما هي في الطبيعة، بل جعلوا من محاكاته خلقا لقيم مثالية وجمالية ،كمميّز ضئيل.

جاءت الثورة الرومانتيكية لتثور على التحجّر الكلاسيكي، وإسرافه في معارضة القدماء فنيا، والبناء على منوالهم، وكان أول ما ميّز نقدهم « **أنّ العمل الأدبي يجب ألا ينقد طبقا لقواعد مجردة منتزعة من آراء النقاد الأقدمين، ويجب ألا ينظر في تقدير قيمته الأدبية إلى مقدار مطابقته أو عدم مطابقته لأعمال الأقدمين من اليونان والرومان** »[2]، وإنما الصواب في رأي هؤلاء أن ينظر إلى الأدب في حد ذاته، بوصفه أثرا جديدا لا يمت بأدنى صلة إلى هذا الفنان أو ذاك من أدباء القرون الماضية، وأنه خلق جديد لمتغيرات العصر، تفرضها حدود الزمان والمكان، وطبيعة الثقافة الفنية والمعرفية الراهنة بصورة أكبر.

اعتنى جيل الرومانتيكيين كثيرا بأثر الصورة الفنية الجمالية، في الشعر والأدب، فمالوا بأفكارهم « **إلى الاعتداد بالصورة التي تكشف عن خواطر الشاعر ومشاعره، لأنّها مظهر الجمال في التصوير الفني** »[3]. وهذا التركيز على مجال الصورة في الإبداع، جعل نقدهم جماليا في فلسفته، حيث أعادوا قراءة نظرية المحاكاة قراءة مغايرة لما تعاهده النقد القديم عند اليونان، وحتى الكلاسيكية الجديدة، وأصبح ينظر إلى الفنان- كما يتصوره الناقد الفرنسي ديدرو- أنه « **خالق لا يحاكي الطبيعة، ولكنه يحاكي ما يجري في دخيلة نفسه، وما يخلقه لا وجود له في الطبيعة مجتمعا في الصورة التي صوّرها. والفن يجمّل الطبيعة، وكأنه يضرب المثل كي تحاكيه الطبيعة ولا**

---

[1] محمد الناصر.العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية- سوسة- كلية الآداب ، ودار محمد علي الحامي، ط.1، 1998، ص.52

[2] أحمد.أمين، النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية ، ط.3، ص.312

[3] محمد.غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، ص.71

يحاكيها »[1]، والأصل في نظرية الجمال أنها من مباحث الفلسفة، وليست من أدوات النقد كما يرى الكثير. ولا نريد التفصيل في هذا كثيرا، على أن اتجاه المدرسة الرومانتيكية في بحث عناصر الجمال وأسسه النقدية، أدّى بها إلى البحث المجرّد والمعمّق، بعيدا عن موضوع الأدب الذي يدرسه « **فيغرق في لجج من التفكيرات الفلسفية والخلقية والنفسانية تجعله في منأى عن الأدب والذوق الأدبي، بل تنتزع منه الحاسة الجمالية نفسها** »[2]، ويفقد الفن طابعه الفني الأصيل بسبب تلك الإغراقات الفلسفية، التي لا تستند إلى أساس نقدي حقيقي. وعلى العموم فهي لا تزال مشوبة بالغموض إلى اليوم، كما أنه « **يصعب فيها التحديد والإيضاح و ربط النقد الفني إليها لا يقرّبنا إطلاقا من ضبط قواعده، وتوضيح حدوده !** »[3]. وهذا لا يعني أن نظرية الجمال عند الرومانتيكيين لم تخدم النقد بشيء، ولكنها كانت فيما يبدو محدودة .

ظل النقد الأدبي سائرا وفق المباحث الفلسفية الجمالية زمنا طويلا بعد عصر النهضة، و لم يقتصر فقط على الوجهة الرومانتيكية فحسب، بل تلتها اتجاهات أخرى حملت شيئا من هذا الفكر النقدي، إما قليلا أو كثيرا. ونذكر من جملتها الفلسفة المثالية، والواقعية، والوجودية..، وكلها نهلت من معين فلسفة الجمال، على تباينٍ في توجهاتها وأطرها النقدية، عبر صياغة مختلفة للظاهرة الفنية والأدبية، التي قد نجد لها ملابسات عند كل من أفلاطون، وأرسطو قديما .

يمكن الخلاص إلى أن هذه الأمثلة وغيرها، توصلنا إلى نتيجة مفادها أن النقد وإن سعى في هذه المراحل المتفاوتة إلى الابتعاد قدر الإمكان عن التقاليد القديمة، إلا أنّه كان بحاجة إلى بعض المصداقية المنهجية، فتارة يؤسّس للأدب على اعتبارات تمس المضمون، وأحيانا تهتم بالشكل، وفي أخرى تتجه صوب الفن لذاته، أو الفنان والمجتمع..مع تعسفات كثيرة في النتائج المتوصل إليهـــا.« **ويبقى تجديد النظريات الجمالية، ومحاولة فرضها على دراسة الأدب ونقده منافيا تماما**

---

[1] **محمد.غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص.72، 73**

[2] **أحمد.أمين ، النقد الأدبي ، ص.311 ، 312**

[3] **سيد. قطب ، النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، ص.121**

لطبيعة الفن، وابتعادا عن جوهر الأدب والنقد وروحهما »[1]

وقد نجد في النقد العربي القديم شيئا من الاحتفاء بالنظرة الفلسفية في النقد، كما هو الشأن مع قدامة بن جعفر، وعبد القاهر الجراني. وقد حاول قدامة أن يقيم قواعد النقد على أسس فلسفية ومنطقية لكنه أخفق في ذلك، ثم حاول عبد القاهر أن يدخل الدراسة النفسية في النقد بشكل منظّم، بيْدَ أنه توقّف، حين لم يجد من يتابعه في ذلك[2]

ولا يخفى أن النقد العربي الحديث باعتباره تأثريا بدرجة أولى، كان ينهل من كل اتجاه نقدي غربي يطفو على سطح النقد، ويتبنّى أفكاره ومباحثه، ويطلق العنان لدراساته النظرية والتطبيقية، والأمثلة على ذلك كثيرة. ويكفي أن ننظر في مدى أثر النزعة الرومانتيكية على جيل الأدباء والنقاد في هذا العصر، الذي بلغ مداه – مع مطلع القرن العشرين– إلى جماعة الديوان، وشعراء ونقاد الرابطة القلمية، وبعض الجهات التي لا تنتمي إلى هذا أو ذاك. وكل هذا نتيجة التأثر بالثقافة الغربية معايشة واطلاعا على حد سواء.

العلوم الإنسانية والنقد الأدبي:

تفرض طبيعة التطور الحاصل في المجتمع على المستوى العلمي، والثقافي، والديني..أن يتوجه النقد الأدبي وجهة جديدة، تتماشى مع حدود الواقع وما جدّ فيه من نظريات، سعت إلى تحديث أصوله وإشكالياته السائدة، بعد أن طغت عليه النظرة الفلسفية المنطقية زمنا ليس بيسير. « **وقد ظهر هذا النوع من النقد في أواخر القرن التاسع عشر، وذلك على أثر النهضة الكبيرة التي ظهرت في الأبحاث العلمية والطبيعية، وبخاصة في علم الحياة** »[3]، ونعني بذلك نظريات العلوم الإنسانية كالتاريخ، وعلم الاجتماع، وعلم النفس بعد ذلك، وهي وإن بدت متباينة في أفكارها الخاصة، إلا أنهـــا تحمل في تصورهـــا النقـــدي إطارا عاما مشتركا، تهدف من ورائه جميعـــا إلى

---

[1] **محمد عبد المنعم. خفاجي ، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية ، ط.1، 1995 ، ص.116**

[2] **ينظر: سيد. قطب ، النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، ص.120**

[3] **محمد. مندور، في الأدب والنقد ، ص.14**

« **استجلاء الحقيقة سواء كانت تلك الحقيقة متصلة بالواقع العملي أم بالواقع الروحي، ويحتّم ذلك أن ينظر الناقد الإنساني إلى العمل الأدبي على أنه بناء لغوي شفّاف يمكّنه من رؤية الحقيقة المستبطنة في داخله** »[1]. ويحدد البعض لهذه الإطار النقدي عنصرين بارزين، يمثّلان طابعه الأساس الذي يبني عليه مقولاته النقدية، انطلاقا من حدود كل اتجاه على حدى. ويتمثّل هذان العنصران في عاملي الخبرة والقيمة، بحيث يسعى الناقد إلى استجلاء المعاني من خلال خبرته، معتمدا في ذلك على منظومة القيم التي يحتفظ بها في داخل نفسه. وهذا ما يجعل كل ناقد يكتفي بمجموعة القيم النقدية النابعة من إيديولوجيته، دون مراعاة للقيم الإيديولوجية الأخرى المخالفة له.[2]

لا شك أن كلاً من هذه المناهج، كان قبل هذا علما قائما بذاته من العلوم الإنسانية أوّلا وأخيرا، ولو دققنا النظر مليا، لوجدنا هناك ارتباطا بين كونها علما، وكونها اتجاها يدرس الأدب.

يقدّم لنا عز الدين إسماعيل تصورا عن هذا الاتفاق، والتشاكل بين بعض هذه المناهج فيقول: «..**تبدو لنا المناهج النفسية والمناهج الاجتماعية في دراسة الشعر متباعدة إلى حد التعارض (من وجهات نظر معينة) في حين أنها جميعا تتحرك داخل دائرة واحدة وفي إطار معنوي واحد يتمثل في أنها جميعا لا تتعامل مع الشعر بوصفه ظاهرة وجودية مطلقة، بل بوصفه ظاهرة متولدة عن ظواهر حيوية أو متجانسة معها** »[3] فتبدو مجموع التيارات متباعدة فيما بينها، مستقلة عن غيرها، من حيث إطارها النقدي العام الذي تنبني عليه « **ولكنها أخيرا تتفق في الاتجاه والهدف** »[4]، كما أنّ الأصل في هذه المناهج مجتمعة أنها تبحث في الإنسان، من حيث هو مبدع وناشط بصورة ارتقائية أكثر من غيره، إما لظروف اجتماعية أو تاريخية أو نفسية..وجميعها

---

[1] يوسف نور عوض ، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع ، ط.1، 1994 ، ص.9

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص9

[3] عز الدين. إسماعيل ، روح العصر.دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، بيروت، دار الرائد العربي، د.ط، 1978، ص.58

[4] المرجع نفسه ، ص.58

أثّرت فيه بشكل مباشر، وفي إنتاجه الفني والأدبي. وتبقى الاستعانة بطرق البحث العلمي، وبنظرياته النقدية ذات فائدة كبيرة في توسعة نطاق النتائج المحققة على أكثر من جبهة واحدة، لكن يجب مراعاة أنّ طبيعة العلم هي بخلاف طبيعة الفن، ولا بد أن تظهر لنا الفوارق عند التطبيق[1]

الاتجاه النفسي والنقد الأدبي:

ظهر الاتجاه النفسي كواحد من مناهج النقد الأدبي على أعتاب دراسات علم النفس، الذي تأسّس على يد " **وليام ڤونت** _ w.wunt " بعد أن ظلت الدراسات النفسية إلى وقت قريب رهينة النظرة الفلسفية، ومرتبطة بها إلى حد بعيد، ويعدّ "ڤونت" الأب الشرعي لعلم النفس التجريبي، إذ أنه خطا خطوة كبيرة بالدراسات السيكولوجية نحو منهجية جديدة، تعتمد على الفصل التام بين علم النفس والفلسفة، التي سادت مباحثه وطوّقتها طويلا. « **لقد كان المعتقد في ذلك الحين أن العقل والشعور لا يمكن قياسهما. أمّا منذ هذا التاريخ القريب فقد حُق لعلم النفس أن يتخذ مكانا إلى جانب العلوم الطبيعية التجريبية، وأن يصبح عملا مستقلا عن الفلسفة العامة من حيث منهجه في البحث على الأقل** »[2]، وبهذا أمكن لعلم النفس أن يصطنع له معامل تسعى إلى تكييف مناهجه ومباحثه مع طبيعة مادته المعروضة للدراسة، وإخضاعها للتجربة والقياس الكمي، شأنها شأن علوم الطبيعة الأخرى، وخلاصة ما ذهب إليه "ڤونت" أنه كان « **يرى أن مادة علم النفس هي حياة الفرد الشعورية، وأنّ الإحساسات هي نتائج الحس، وأنها تنقل التنبيهات من خلال السيال العصبي إلى اللحاء، وهي العناصر التي تصنع الخبرات** »[3]. ويعدّ كتابه "مبادئ علم النفس الفيسيولوجي" من أهم المراجع الكبرى في علم النفس، والذي حدد فيه مبادئ هذا المنهج، وأبرز أهدافِه وحدوده، بعد أن سار به نحو الاستقلال التام عن مباحث الفلسفة ونظرياتها.

---

[1] ينظر: سيّد. قطب ، النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، ص.121

[2] أحمد عزت. راجح ، أصول علم النفس، القاهرة ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ط.7، 1968 ، ص.27

[3] نبيل. موسى، موسوعة مشاهير العالم– أعلام علم النفس وأعلام التربية والطب النفسي والتحليل النفسي، بيروت، دار الصداقة العربية ، ط.1، 2002 ، ج.2 ، ص.294

أمّا عن ظهور الأبحاث النفسية في النقد الأدبي، فكان انطلاقا من نتائج الدراسات التي قدّمها "**سيجموند فرويد** " ضمن مجموعة من الأعمال النقدية التطبيقية، بعد تأسيسه لأحد أهم فروع علم النفس في العصر الحديث، ونعني به " **التحليل النفسي** " وفيه غيّر كثيرا من مسار المعطيات النفسية، انطلاقا من تأكيده على فكرة اللاشعور. أما في النقد فكان كتابه " **تفسير الأحلام**" أوّل رافد نقدي يعنى بالبعد السيكولوجي في الفن والأدب، بالإضافة إلى كثير من الإصدارات النقدية الأخرى التي عملت على التطوير في مباحثه، تماشيا مع النظريات المستجدة في الحقل السيكولوجي نفسه. وسيأتي تفصيل ذلك في ثنايا هذا البحث لاحقا.

صلة الاتجاه النفسي بالنقد العربي الحديث:

لا شك أن أثر الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، بات واقعا لا مراء فيه، غير أن هذا الأثر قد يكون خادما لنقدنا العربي، أو هادما له إذا تعذّرت السبل الناجعة لذلك، وضاق أفق المنهج المرسوم له. ولهذا نجد أنفسنا أمام فرضيتيين اثنتين تتمثلان في: إمكانية أن يخدم هذا الاتجاه النقد العربي، مع كونه اتجاها وافدا، وإمكانية أن يكون قد لقي صدى واسعا في الأوساط النقدية داخليا، باعتبار أن له ملامح في التراث النقدي القديم، جعلت أمر قبوله مستساغا ولو نسبيّا .

سنعمل على إبراز أهمّ المؤثرات الخارجية التي أسهمت في دخول النقد ذي الاتجاه السيكولوجي حيّز التطبيق في نقدنا العربي، وكان ذلك بصورة لافتة، كما سنحدد مواقف أخرى كانت بين متحفظ ومتشائم من نتائجه التعسفية غير المبرّرة . ولكن قبل ذلك لا بد من تحديد مشكلة مصطلحية تتعلق بمفهوم الاتجاه، والاتجاه النفسي، وما يتّصل بمفهومه المركب .

1- مصطلح الاتجاه النفسي:

ربما لم يكن حرصنا على توظيف لفظة " اتجاه " مفتعلا ولا مقصودا إليه قصدا، بحكم أنها متداولة كثيرا في موضوعات النقد الأدبي، إلا أن هذا لا يمنع من الوقوف عندها من حيث هي قضية مصطلحية، تؤثّر بشكل أو بآخر في فهم سيرورة البحث، وفي استيعاب مناحيه العامة.

يدخل مصطلح " الاتجاه " في معناه ضمن مجموعة مرادفات ومقابلات مصطلحية تصب جميعها في معنى (المنهج)، ولا تكاد تختلف عنه في إطارها العام كما يحددها "يوسف

وغليسي"[1]، من ذلك (الطريقة، المدرسة، المذهب، التيار، النظرية..)، فضلا عن (الاتجاه). وكلها تشير إلى ناحية من نواحي البحث على اختلاف درجاتها، ومقوماتها النظرية والتطبيقية. ولعلنا نكتفي بتحديد المعنى العام لـــ مصطلح (الاتجاه) وقد كثر تداوله في مؤلفات النقاد.

جاء في لسان العرب " **لابن منظور**" في مادة (**تجه**) ما يلي: « **ابن سيده: روى أبو زيد تَجَهَ يتْجَهُ بمعنى اتَّجَهَ، وليس من لفظه لأنّ اتَّجَهَ من لفظ الوجه، وتَجِهَ من ه ج ت ، وليس محذوفا من اتّجَهَ كَتَقِيَ يَتْقِي، إذ لو كان كذلك لقيل تَجَهَ. الأزهري: في ترجمة هـــ ج ت قال: أُهملت وجوهه، و أمّا تُجَاهُ فأصله وُجاه، قال: وقد اتّجَهنا و تَجَهنا، وأحال على المعتلّ . وفي حديث صلاة الخوف: وطائفة تُجاه العدوّ أي مقابِلتُهم، والتاء فيه بدل من واو وُجاه، أي ممّا يلي وُجوههم** »[2].

أمّا اصطلاحا: فهو يوحي بعدم الانزياح إلى جانب نظري، أو مذهبي، أو منهجي بمعناه المنظّم، ولو حدّدنا الفرق بينه وبين المنهج، وجدنا هذا الأخير يعبّر عن هدفه من حيث « **هو مجموعة أساليب منظّمة حسب قواعد معينة تطبّق للوصول إلى المعرفة اليقينية. وإنّ مدى اليقين الذي تحمله أية معرفة يعتمد مباشرة على نوع المنهج المتبع للوصول إلى تلك المعرفة.** » [3] كما أن معالم المنهج مرتسمة بشكل واضح، وتلزم الباحث بحدوده وقواعده وجوبا. أما عن الاتجاه فهو وإن لم يكن بالاختلاف الشاسع عن معنى المنهج، إلا أنه يتداخله نوعا ما بعض التصرف، والسلاسة والبعد عن الدقائق والجزئيات المنهجية .

إنّ أقصى ما يمكن وصفه به أنه: عبارة عن تفرّع منهجي داخل منهج أصلي، إذ يصح أن نعثر على اتجاهات شتى داخل البنيوية مثلا، وأخرى داخل الواقعية..والاتجاه مقابل للكلمة الفرنسية

---

[1] **يوسف. وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض – الجزائر– وزارة الاتصال والثقافة، د.ت، ص.20 وما بعدهـــا.**

[2] **ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، د.ت، مج.2 ، مادة (تجه)، ص.421**

[3] **خير الله.عصار، مقدمة لعلم النفس الأدبي– عنابة – منشورات بونة للبحوث والدراسات ، ط.1، 2008 ، ص.40**

(**Tendance**)[1]، وقد يتوافق هذا المعنى تحديدا، مع ما ذهب إليه عبد القادر فيدوح ضمن كتابه "الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي" في مقاربته لمفهوم الاتجاه قائلا: «..**وهو اصطلاح يمكن إدراجه في مقابل المنهج غير أنّ السبب الذي حدا بنا إلى تجنّب مصطلح المنهج هو أنّه في نظرنا جلي الحدود ، متكامل البناء. صحيح أن كل موضوع يرتبط بالمنهجية المتبعة، لكن هذه المنهجية ينبغي أن تكون قائمة بالأساس على خلفية معينة تحددها قواعد مضبوطة (...) في حين يحتوي مصطلح الاتجاه على قدر كبير من المرونة، ويستعين بفرضيات معينة. ونظرا لذلك فهو يجمع بين" الاحتمال والكمال** " » [2]. فهو يجعل من الاتجاه مرادفا للأسلوب أكثر من كونه أساسا منهجيا، مبنيا على الدعامة النظرية، التي تعدّ من خصائص المنهج بدرجة أكبر. وإذا كان الاتجاه احتماليا في رؤيته النقدية فإنه لا شك يعطي الحرية للباحث في استقصاء المعطيات النقدية، وبناء الأفكار حول موضوعه. وذلك بحثا عن النظرية للوصول إلى الحقيقة، عن طريق الاستدلال والتجريب، وبناءً على ذلك يمكن ربط مصطلح (الاتجاه) بمدلول الأسلوب السيكولوجي...ومن ثمة فإن "الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي" كما يتصوّره عبد القادر فيدوح، لا يحمل في طياته جميع المفاهيم النظرية التي يدرسها التحليل النفسي، كما هي في شكلها الإكلينيكي العيادي الطبي، وإنما القصد من ذلك في نظره هو البحث في الأدب، من منظور الإحاطة بجوانب الأسلوب السيكولوجي للسلوك الإنساني[3]، دون التوغل في تلك الأغوار البعيدة للظاهرة النفسية، من حيث هي مجموع علل وأعراض مرضية، واختلالات عصبية..وإن كان ذلك مفيدا في بعض جوانب البحث .

2- مبرّرات الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث

لم يزل النقد العربي إلى اليوم نقدا اتّباعيا، لا تكاد تعلو السطح نظرية من نظريات النقد الغربي إلا ويأخذ منها بنصيب وافر من البحث والدراسة، تنظيرا وتطبيقا، كما هو الشأن مع

---

[1] **ينظر: يوسف. وغليسي ، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص.23**

[2] **عبد القادر.فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، عمّان، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط.1، 2009، ص.10**

[3] **ينظر: المرجع نفسه ، ص.11**

الاتجاه النفسي، الذي أرسى قواعد فرويد النفسية في النقد العربي، وقد بدت في أوانها باهرة وملفتة لانتباه الكثير من النقاد العرب وغير العرب. وقد دفعت إلى ذلك مبرّرات تاريخية تتجلّى في النقاط الآتيـــة:

أ- الرومانتيكية:

يذهب كثير من النقاد إلى أنّ الاندفاع النقدي السيكولوجي، الذي شهده النقد العربي الحديث، كان خلاصة التأثر بعوامل مختلفة، على رأسها النزعة الرومانتيكية، وهذا نتيجة الاطلاع على الأدب الإنجليزي، الذي يمجّد الحرية الفنية، والانعتاق من قيود المجتمع. وحسبنا شاهدا على ذلك كل من العقاد والمازني، اللذين « **حاولا أن يقدّما مفهومات جديدة للشعر استمدّاها من ثقافتهما الإنجليزية، وتأثرا فيها بصفة خاصة بهازلت، يتضح ذلك عند المازني في كتابه " الشعر غاياته ووسائطه " (1915) وفي " الديوان " الذي أصدره العقاد والمازني معا وفي كتاب العقاد " شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي " وما تلا ذلك من دراسات له** »[1]

ويرى عز الدين إسماعيل أيضا أن النقد العربي الحديث شهد مرحلة انتقالية جريئة، بدأت منطلقاتها مع جيل النقاد المذكورين آنفا، على مستوى التنظير للفن والأدب. ومن هنا كانت الثورة والصراع على كل عريق أدبا ونقدا، بحثا عن المنهج والأساس النقدي الذي يكفل للأدب تميّزه الفني. غير أن المشكلة التي لم يستطع النقد العربي- في رأي الناقد- معالجتها آنذاك أنّ « **هذا الصراع المتجدّد كان دائما نقدا أو كلاما في نظرية النقد، ولم يكن ينتج أدبا، حتى ليستطيع الإنسان أن يقول أننا كنا نجتاز عصرا نقديا أكثر منه أدبيا.** »[2]

واضح أن النقاد العرب آنذاك وجدوا في شعراء العصر العباسي ضالتهم، التي تمثل هذه النزعة أكثر من العصور الأخرى السابقة. « **لا شك أنّ هذا الاهتمام بشعراء دون آخرين، وهذا الاهتمام بالعصر العباسي له ما يبرّره. فلقد جاء هؤلاء الباحثون في مرحلة نهوض وتغير**

---

[1] **عز الدين. إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة ، القاهرة ، دار الفكر العربي، د.ط، 1992، ص.5**

[2] **المرجع نفسه ، ص.5**

اجتماعي كان فيها الإنسان العربي يبحث عن نفسه، وعن ذاته بعد عصور طويلة ظل فيها مكبّلا مغلولا »[1]. ولا غرابة بعد ذلك أن يتوجّه نقادنا كالعقاد والمازني والنويهي وغيرهم، بدراساتهم النقدية نحو هذا العصر بالذات، وأن يتخيّروا لها شخصيات، عُرفت بنزعاتها الذاتية والفردية كابن الرومي، وأبي نواس، والمتنبي..دون سواهم، « **ولقد كانت دعوة الشاعر إلى التعبير عن حالته الذهنية القضية الأولى لدى الذين حملوا لواء المدرسة الرومانتيكية، ولذلك اهتم نقاد الاتجاه النفسي بشخصيات عرفت بالتعبير عن حالاتها النفسية أو الذهنية، فكانت أشعارها صُوَرا وتعابير أمينة عن مشاعرها وأحاسيسها الفردية العميقة بما تنطوي عليه من تعقيدات ولعل هذا ما يفسر دراسة ابن الرومي قبل غيره** »[2] من باقي شعراء ذلك العصر .

ب- ظهور التفكير العلمي في الأدب:

كان لزاما على النقد العربي الحديث أن يواكب ركب التطور الحاصل في مناهج البحث الأدبي، خاصة مع بداية أفول النظرة الفلسفية والمنطقية، وظهور النقد العلمي بشتى فروعه، التاريخي والاجتماعي والنفسي، واستثمارها في بحث الأدب ونقده .

يقرر طه حسين في مقدمته لكتاب " فجر الإسلام " لأحمد أمين « **أن كل عيب الأدب العربي أنه مجهول لا يحسنه أصحابه ولا يتعمّقونه، ويرى أنّ ما يحول بين الأدب العربي وبين الحياة والخصب والنفع أنّ مناهج البحث عنه والاستقصاء له سيّئة رديئة لم تنتظم بعد ولم يتناولها الإصلاح في مصر كما تناول إصلاح المناهج العلمية الأخرى** »[3]. ويعلل لذلك بأن واقع النقد العربي حينها كان يفتقد إلى الشجاعة لتغيير اتجاه النقد، وإلى الجرأة في اعتماد مناهج العلم ضمن نقد الأدب، تلك التي طغت بشكل كبير في أوروبا، « **ويقيننا أنه لو تغير تصوّر الناس للأدب وتغيرت مناهجهم لاستقصائه والبحث عنه لتغيّر الأدب نفسه، ولكان درسه في**

---

[1] أحمد.حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، بن عكنون، ديوان المطبوعات الجامعيّة، د.ت، ص.72

[2] المرجع نفسه ، ص.73

[3] أحمد.أمين ، فجر الإسلام ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ط.10، 1969 ، ص. (و)

مصر منتجا قيّما، كما أنّ درس العلوم التجريبية فيها منتج قيّم »[1]. ونجده في كتابه: " في الأدب الجاهلي " يعقد فصولا للحديث عن الصبغة العلمية في النقد الأدبي، « **متأثرا بمناهج " سانت بيف** Sainte-Beuve **" الذي ركز على متعلقات الشخصية الأدبية داخليا وخارجيا، و" تين** Taine **" الذي بحث في العوامل الخارجية التي تؤثّر في النص الأدبي، و" برونتير** Brunetière **" وميوله التطوري في دراسة الظاهرة الأدبية تبعا لنظرية داروين** »[2]. وامتدّ تأثير هذه المناهج إلى أبعد من أوروبا، ليصل مداها إلى المشرق، على يد طه حسين وغيره فيما بعد . وهو إذ يدعو إلى اعتماد نتائج العلم في النقد، لا يعني أن يستحيل النقد كله علما، لأن ذلك يقضي على عنصر الذوق الفني المهم في النقد « **فتاريخ الآداب إذن يجب أن يجتنب الإغراق في العلم، كما يجب أن يجتنب الإغراق في الفن، وأن يتخذ لنفسه بين الأمرين سبيلا وسطـــا** »[3].

وغير بعيد عن طه حسين، يرى محمد النويهي أيضا أن النقد العربي، يعاني من آفات عديدة، تنحصر أساسا في التفكير الجدلي، والمنطقي غير المبرر، وفي هذا يصرّح: « **إنّ آفة نقدنا الحديث هي أنّ معظمه مصروف إلى الجدل النظري المحض، حتى حين يبدأ المتناقشون في التحادث حول نص معيّن، سرعان ما يتركونه ويتيهون في أودية الجدل النظري..**»[4]، وبناءً على هذا يقترح النويهي منهجا يرى فيه سداد الخطى النقدية، وسلامة الطرح، عبر مسالك النظرية العلمية التي تركز على كل جزئية في الظاهرة الأدبية بعناية فائقة، ومتأنية. فعنده أنّ المنهج الصحيح هو « **أن نبدأ بالدراسة المعينة لألوف الجزئيات، وبعدها ربما يحق لنا أن نعمّم ونلجأ إلى التفكير الذهني الصرف، أو إن شئت التعبير المنطقي المضبوط، فقل إن الطريقة الاستقرائية في الوصول إلى**

---

[1] أحمد.أمين ، فجر الإسلام ، ص. (و)

[2] طه.حسين ، في الأدب الجاهلي ، مطبعة فاروق " محمد عبد الرحمان محمد" ، ط.3 ، ص.40، 41

[3] المرجع نفسه ، ص.47

[4] محمد.النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر،دت،ج.1، ص.27

المعرفة، وهي التي تبدأ باستقصاء ألوف الجزئيات ونرقى منها إلى الحكم العام »[1]. وفي معرض حديثه عن الشعر الجاهلي، وإنكاره لأسلوب نقده الباهت في العصر الحديث، يقول: « **فما أشدّ حاجتنا إلى أن نعيد تقدير الشعر الجاهلي وننظر فيه نظرة فاحصة متأنية تزيد طبيعته الفنية استكشافا، وتستغل المقدرات العلمية والفنية التي لم تكن متاحة للرّعيل الأول من نقادنا المحدثين** »[2]، وهكذا استطاع النقد العربي« **أن يفيد من التيارات العالمية في النقد الأدبي، وأن يوحّد بينها وبين أصول النقد العربي، وأن يكوّن منهما مزاجا موحدا ومعالم واضحة للأدب وفنونه** »[3]

ج- التراث النقدي العربي:

يحفل تراثنا النقدي العربي بإشارات وملامح كثيرة ومتنوعة، تخص الجوانب النفسية المحيطة بالظاهرة الأدبية، ممثلة في الشعر على وجه التحديد، بوصفه أشهر فنون الأدب تداولا آنذاك .

والحقيقة أن هذه الملامح لم تكن منطلقا أساسيا في حضور النزعة السيكولوجية في النقد العربي الحديث، بقدر ما كانت دافعا لكثير من النقاد إلى إعادة قراءة التراث، وصياغة جديدة للمقولات النقدية السائدة فيه، كما فعل " أمين الخولي " في كتابه فن القول - وسيأتي بيان ذلك - عبر صياغته الجديدة للعناصر البلاغية، وإعطائها صبغة نفسية أكثر انفتاحا على العصر.

ولعلّ « **الذين ناقشوا الصلة بين علم النفس والأدب، اعتمدوا على تلك الملاحظات النفسية المتناثرة في ثنايا الكتب البلاغية والنقدية العربية القديمة لتأكيد وجهة نظرهم، وقد أمدّهم كتاب (الشعر والشعراء) لابن قتيبة وكتابا (أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز) لعبد القاهر الجرجاني وكتاب (الوساطة بين المتنبي وخصومه) للقاضي الجرجاني وغيرها بزاد كثير مما له**

---

[1] محمد.النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ص.27 ، 28

[2] المرجع نفسه ، ص.12

[3] بدوي.طبانة ، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ، دار المريخ للنشر، ط.3 ، ص.119

علاقة أو صلة ما بالموضوع »[1]. ونجد مثل هذه الملامح في تلك المصنّفات، تنمّ عن وعي نفسي عميق، وإن لم يكن مدفوعا بالنزعة العلمية والمنهجية، وذلك ديدن النقد العربي القديم .

يجب الاعتراف قبل كل شيء بحقيقة أن الوجهة النفسية في النقد العربي الحديث، لم تكن ملاذا مطلقا لجميع رجال النقد، في الفترة التي ازدهرت فيها هذا النظرية الحديثة داخل المنظومة الفكرية والنقدية، خاصة أنّها انبثقت عن طبيعة إكلينيكية، هي أبعد ما تكون في أصلها عن واقع الأدب ونقده. ضف إلى ذلك أن التصورات والتقارير الناجمة عن أعلام التحليل النفسي قبل أن يصبح اتجاها في النقد، كانت أقرب إلى استبطان النفس البشرية وتحميلها ما لا تحتمل من عقد وعلل قد تبدو مختلقة وتعسفية في أحايين كثيرة .

وعلى هذا القياس جاءت مواقف النقد العربي بين مؤيّد لخطوات هذا الاتجاه، ومتبنية لأفكاره وعناصره المعرفية، ومحتفية احتفاءً بالغا بالأسس والإجراءات النفسية في العملية النقدية. وأخرى مناهضة له على العكس من ذلك، ورافضة لنتائجه التي بدت لهم مبالغا فيها بشكل كبير، وموقف ثالث اتخذ مبدأ الوسطية والاعتدال في التعامل مع المقررات السيكولوجية في نقد الأدب، مع الدعوة إلى الحذر من التمادي والإفراط في الأخذ به، مخافة أن يودي بالنقد إلى الضلال المنهجي.

وحسبنا مما سيعرض لاحقا في فصول هذا البحث شاهدا على هذه المواقف، التي وإن لم يفصّل فيها القول تخصيصا، فإنها ستبدو ماثلة في كثير من التعاليق والشواهد النقدية بين الفينة والأخرى .

---

[1] **أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص.78**

الفصل الأوّل: المرجعية العلمية والتاريخية لتيار الاتّجاه النفسي في النقد الغربي

أولاً: نظرية التحليل النفسي، أصولها ومبادؤها العامة

ثانيًا: تبنّي النظرية النفسية في دراسة الأدب ونقده

أولا: نظرية التحليل النفسي، أصولها ومبادؤها العامّة:

تمهيد:

شغل الانسان نفسه منذ القديم بخصائص النفس البشرية وما يعتريها من نزوات وتقلبات باطنية، تسعى إلى تفسير سلوكها وانفعالاتها وقراءتها قراءة صحيحة بمنطق فلسفي خالص، وهذا حتى لا يظنّ ظانّ أن المباحث الحديثة والمناهج السيكولوجية المعاصرة وحدها من يعزى إليها الفضل والسبق في الإلمام بجوانب هذه النفس، وإن تعدّدت الاتجاهات والأسس المنهجية في ذلك. وسنقتصر على الإشارة إلى أهم المعتقدات، والآراء التي نظّرت لهذا المعنى عموما على سبيل الإحاطة لا غير.

فالهنود مثلا:« **قالوا بوجود نفس في كل إنسان هي مختلفة عن البدن، وتستطيع التغلب عليه، كأنهم جعلوا النفس هذه مبدأ للحياة** »[1]، وخلاصة ما يُفهم من كلامهم أنّ النفس بمثابة جوهر الحياة الأسمى، وهي أرفع من الجسد الذي لا يمثّل إلاّ غطاءً ووعاءً لها لا أكثر، وبمقدار ترفّعها عن الدنايا فإنها تسمو بصاحبها إلى أعلى المراتب والمقامات الروحية.

أمّا لو عدنا إلى الفلسفة اليونانية فإننا سنعثر على إضافات جديدة، وآراء طبعتها خصائص ذلك العصر المتراكم بالأحداث والمتغيرات الفلسفية، وممّا ذهبوا إليه في اعتقادهم « **أنّ " الروح"– وكان الخلط كبيرا بين الروح والنفس والعقل– مادة كالهواء لكنّها بلغت حدا كبيرا مع أفلاطون (427_347 ق م) قال إن لأفكار الإنسان تأثيرا كبيرا في سلوكه، لكنه كان يرى أن هذه الأفكار لها وجود مستقل عن الإنسان، فهي تقيم في الجسم أثناء الحياة ثم تتركه عند الموت**»[2]، وهي نظرة فلسفية تعتمد على استنتاجات عقلية محضة، وبحاجة إلى كثير من الترتيب والتعديل باعتبارها لا تقوم على أساس علمي ممنهج. أما الذي تعزى إليه محاولات جادة ومؤثّرة حتى

---

[1] علي.زيعور، أحاديث نفسانية اجتماعية ومبسطات في التحليل النفسي والصحة العقلية ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط.1، 1986، ص.11

[2] أحمد عزت راجح، أصول علم النفس ، ص.24، 25

في علم النفس الحديث ونشأته، فهو" **أرسطو طاليس**" (**384– 322 ق م**)، الذي ترك من جهته أثرا لا ينكر في أحاديثه المتفرقة حول موضوعات النفس، ربّما تركت أثرا جليا في الدراسات الحديثة عن الموضوع، وقد أشار من جهته « **إلى أنّ الروح أو النفس هي مجموعة الوظائف الحيوية لدى الكائن الحي، أي وظائف الجسم، وبها يتميز عن الجماد، ومن دونها لا يكون الجسم أكثر من جثة** (...) **وصاغ قوانين في" تداعي المعاني" سادت علم النفس أكثر من عشرة قرون** »[1]، ومن خلال هذه الآراء والمفاهيم النظرية القيّمة استطاع أرسطو أن يصنع لنفسه مكانة بحق في كمّ الأبحاث الحديثة في ميادين علم النفس .

أمّا عن اهتمامات العرب بموضوع النفس، فكان متمحوراً حول أقوال الفلاسفة منهم، وخاصة أولئك المتأثّرين بأفكار أرسطو أمثال " **ابن سينا** " الذي آمن « **بأن للنفس تأثيرا فعّالا في الجسم. ويعزى إليه عدة حوادث عالج فيها مرضاه بالإيحاء، أو شخّص داءهم عن طريق التعرّف إلى عواطفهم** » [2]، وهي ذات الطريقة التي انبنى عليها منهج التحليل النفسي، الذي سنتطرق إليه بشئ من التفصيل، وتعدّ هذه المحاولة من ابن سينا سابقة لعصره وإن لم تكن على نسق منهجي معمّق.

ونشير أيضا إلى ما ذهب إليه " **أبو نصر الفرابي** " (**873_953 م**)، ويعدّ ثاني الفلاسفة العرب بعد ابن سينا من حيث مكانته الفلسفية، ويرى هو الآخر رأي أرسطو في أن الحواس مصدر العلم ، وأنّ كل حس يمثل علما في حد ذاته، وينزع من جهة أخرى إلى آراء أفلاطون أيضا، في اعتبار العقل أساس بلوغ اليقين، وخلاصة رأيه عن النفس أنها « **تتوزع إلى قوى نزوعية ومتخيّلة، وحساسة، فالأولى هي التي يكون بها النزوع الإنساني، بطلب الشيء أو الهروب منه، واشتياقه أو كراهيته** (...) **والقوة الثانية للنفس وهي المتخيّلة، مهمّتها تركيب صور الأشياء وتفصيلها في النوم واليقظة** (...) **والقوّة الثالثة الحسّاسة تتأثر بالمحسوسات عن طريق الحواس الخمس** ».[3]

---

[1] **أحمد عزت راجح ، أصول علم النفس ، ص.25**

[2] **علي زيعور، أحاديث نفسانية اجتماعية ومبسّطات في التحليل النفسي والصحة العقلية ، ص.12**

[3] **نبيل موسى، موسوعة مشاهير العالم ، ص.250، 251**

يظهر أن البحث في مشكلات النفس وتفسيرها عناصرها، بدأ منذ القديم انطلاقا من خواطر فلسفية وتراكمات نظرية كانت تعوزها المنهجية والجدية في الطرح، إلا ما ورد موافقا ومؤثرا في الوقت ذاته في مستقبل الدرس السيكولوجي الحديث، كما هو الحال لدى أرسطو بدرجة أكبر .

شهد مطلع القرن التاسع عشر توسّعا ملحوظا في الدراسات النفسية، وتشعّبا في مباحثها وكثرة روّادها، لتدخل في سياق النظرية العلمية، وكان من أعلامها، كل من :" **فاخنر" و "فيبر" و"شولتسه"** وغيرهم من أعلام وروّاد علم النفس. « **ولمّا كانت التجربة عماد العلم فقد اعتُبروا ممثّلين لعلم النفس " العلمي " بكل ما لهذه الكلمة من معنى** ».[1] ، وزاد " **وليام ڤونت** " على هؤلاء، بأن فصّل مباحث علم النفس الحديث عن التصورات الفلسفية، وقام بتأسيس علم أشبه ما يكون بمبادئ علم الفيسيولوجيا، من حيث خضوعه للملاحظة والتجريب، محاولة منه لبلوغ نتائج أقرب إلى الحقيقة والواقع في التعامل مع الأوضاع والمتطلبات النفسية الراهنة. وبهذا يكون المؤسس الحقيقي لعلم النفس، وقد مرت بنا الإشارة إلى تجربته هذه، في مدخل البحث.

بدأ البحث إذن في عوالم وخبايا النفس طفلا صغيرا في أوّلياته، التي لم تعدُ أن تكون مجرد تلميحات ميتافيزيقية، ألقت الضوء على بعض الخواطر، فبدت مؤثّرة إلى حد ما، خاصة كما رأينا عند أرسطو وهو أظهر وأجدر من يمثّل تلك المرحلة بالذات. ثم تطور المفهوم بعد ذلك مع حلول القرن التاسع عشر، الذي شهد ثورة علمية حقيقية في علم النفس ومدارسه، خاصة بعد انفصال علم النفس عن الفلسفة على يد " **وليام ڤونت** "، وسنقتصر من ضمن تلك المدارس على ما يخدم بحثنا هذا، ويصبّ في محتواه المتصل تحديدا بالاتجاه النفسي، ونظرياته النقدية في الأدب والفن عموما .

يحيلنا هذا بصورة مباشرة على أهم مدرسة أو منهج نفسي تصدّر الموضوع بالذات ، وكان له فيه سبق وريادة لا تنكر، هو اتجاه التحليل النفسي، أحد أبرز فروع علم النفس الحديث .

إذا كان علم النفس يعنى بدراسة الشعور كمكوّن أساسي في شخصية الإنسان، فإنّ التحليل النفسي عند رائده ومؤسّسه " سيجموند فرويد " يركّز « **على عدم عقلانية الإنسان، وعلى تأثير**

---

[1] **مصطفى. سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف ، ط.4 ، ص.58**

الدوافع والحوافز غير المعروفة لدى الإنسان على سلوكه، لذلك فإنها تكون خارجة عن سيطرته »[1]. وفي هذا المعنى بيان حديث، لمفهوم ومنطق جديدين للنفس، ومكوناتها الأساسية وخصائصها الباطنية، التي لم تكن سائدة من قبل في عالم النفس، أساسها الأوّل اللاشعور الباطني لدى الشخصية الإنسانية. وإلى فرويد نفسه يعزى هذا التوجّه المغاير والحديث بعد سلسلة من الأبحاث المستفيضة، قام بها الباحث في هذا الصدد. ثم إن النقد القائم على التحليل النفسي الفرويدي «..**لم يصبح اتجاها – في العالم– إلا بعد أن ظهرت نتائج دراسات الفرويديين للغة والباطن** »[2]، وهذا يؤكد حتمية التأثر الواضح بنتائج هذا المنهج، ومدى النجاعة التي طبعت مباحثه ودراساته، حيث اتّسعت وعمّت، وشملت النقد وصنوف الأدب والفن .

قبل الإفاضة في أهم المعطيات النقدية لاتجاه التحليل النفسي، كان لابد من التعريج على أفكار هذه المدرسة النفسانية، والإحاطة بنظرياتها ومبادئها العامة، وأبرز أعلامها ومؤسسيها.

سيجموند فرويد:

يعتبر فرويد رائد مدرسة التحليل النفسي الحديثة، ومؤسّسها الأول، وإليه يعزى منهج النقد النفسي الحديث، وترتسم معالم هذه المدرسة عبر تشكيلها من مجموعة أطر وأسس نظرية وتطبيقية. وهو طبيب نمساوي المنشأ ولد في« **عام 1856 من أبوين يهوديين في مدينة فرايبرج بمورافيا التي تُعرف بشيكوسلوفاكيا – وفي سن الرابعة انتقل مع أسرته إلى مدينة فينّا حيث نشأ ودرس الطب في جامعتها** »[3]. وتخصّص في دراسة الجهاز العصبي، وفي الأبحاث الفيسيولوجية والتشريحية، حيث حصل على شهادة الدكتوراه في هذا التخصص عام 1881، ومع حلول سنة 1882 أي سنة بعد ذلك « **اشتغل طبيبا في مستشفى فينّا الرئيسي، كما قام بنشر بعض الأبحاث الهامة**

---

[1] **علي.إسماعيل علي، نظرية التحليل النفسي واتجاهاتها الحديثة في خدمة الفرد، دار المعرفة الجامعية ، د.ط، 1995، ص.11**

[2] **أحمد. كمال زكي ، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته ، مكتبة لبنان ناشرون، والشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، ط.1 ، ص.200**

[3] **سيجموند. فرويد ، الموجز في التحليل النفسي، تر.سامي محمود علي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت ، ص.9**

في تشريح الجهاز العصبي، وأصبح بعدها محاضرا في علم أمراض الجهاز العصبي عام 1885 »[1]، وخلال هذه الفترة التقى فرويد بالطبيب " **جوزيف برورير** "، وهو نمساوي أيضا، وجمعتهما صداقة مهنية في التخصص ذاته، كان برورير من الأطباء المعروفين في فينّا وخاصة في انتهاجه أسلوب الإيحاء التنويمي في علاج المرضى، وقصّته معروفة مع الفتاة المصابة بأعراض الهستيريا، وجاءت إصابتها مباشرة بعد وفاة والدها، وقام بتشخيص حالتها عبر الإيحاء التنويمي. « **فقد خطر على باله أن العوارض مردّها إلى انطباع خلّفته الأيام التي قضتها وهي تمرّض أباها، ولهذا أقنعها وهي في حالة سرنمة (السير في حالة النوم) أن تنقّب في ذاكرتها عن العلاقة بين مرضها ومرض أبيها** »[2]، واتضح أن الأعراض قد اختفت بعدما هدأت الفتاة، وتأثّر فرويد بما لاحظه وشاهده من نجاعة، وفاعلية المنحى العلاجي الذي يعتمده برورير، فلم يجد بدّا من العمل به وتطبيقه على مرضاه. وفي هذا الشأن يقول: «..**على أنّ المسألة لم يكن ليحسمها غير التجربة، ولذلك شرعت أعيد مع مرضاي البحوث التي أجراها " برورير " ولم أعد بعد ذلك أشتغل بشيء آخر** »[3]، ومضى فرويد على هذا الحال زمنا، كان فيه القارئَ المتفحّصَ لنتائج هذا الأسلوب، فضلا عن كونه عاملا به في لقاءاته التشخيصية العيادية .

لم يمض وقت طويل، حتى أخذ فرويد يعدّد بعض العيوب لأسلوب الإيحاء التنويمي، ولنتائجه الهزيلة المشوبة بالقصور في نواحٍ عدة، ومما لاحظه عليه مأخذين اثنين، يحدّدهما في قوله: « **الأوّل أنّني لم أكن أفلح في تنويم كل مريض، والثاني أنّني لم أكن أستطع أن أجعل بعض مرضاي في حالة من التنويم بالعمق الذي كنت أبغي** »[4]، وكان هذا دافعا له نحو الاستفاضة في البحث عن

---

[1] سيجموند. فرويد ، الموجز في التحليل النفسي، ص.9

[2] جماعة من المؤلفين، قضايا في التحليل النفسي، تر. إميل خليل بيدس (بتصرّف)– بيروت– منشورات دار الآفاق الجديدة ، ط.5، 1986 ، ص.6

[3] سيجموند. فرويد، حياتي والتحليل النفسي، تر. مصطفى زيور، وعبد المنعم المليحي، القاهرة ، دار المعارف، ط.4، ص.37

[4] المصدر نفسه، ص.33

النجاعة العلمية والمنهجية، وبلوغ نتائج كلية فعالة في علاج المرضى، ولم يتقبّل بأي حال من الأحوال نسبية نتائج جوزيف بروير، فسافر عام 1889 إلى مدينة " نانسي" بفرنسا وقضى فيها عدة أسابيع في اتصال بالطبيب"ليبولت **Liebault** و برنهايم **Bernhaim**[1]، حيث أفاد من هذه الرحلة كثيرا في فهم المعضلة التي ساورته ولو بالشيء القليل، وساعته على الإلمام ببعض ما كا مستترا عن فهمه ومعرفته، إلا أنه وقع مرّة أخرى في ذات الشك وعدم اليقين من نتائج تلك الأساليب المنتهجة، فيما لاحظه خلال رحلته تلك، فقد كان العلاج وقتيًّا وعديم الفعالية على المدى الطويل، إذ كان العلاج التنويمي فعّالا أوّل الأمر، ثم لا تلبث المريضة أن تعود إلى طبيعتها الأولى، وحتى الطبيب برنهايم نفسه اعترف بعجزه عن إزالة أعراض المرض[2].

عاد فرويد مرة أخرى إلى بلده محمّلا بأعباء البحث عن الحقيقة، ومثقلا بالنكسات المنهجية التي شابت في نظره الأبحاث العصبية، واستعصت أمامها بشكل ملفت ومقلق. واتّصل مجدّدا "بجوزيف بروير " وجمعتهما شراكة جديدة تواصّلت من خلالها أبحاثهما حول موضوع الهستيريا وطرق علاجها، « **ففي عام 1895 نشرا كتابا تحت عنوان " دراسات عن الهستيريا "حيث ورد ذكر اكتشافات بروير، وبُذلت المحاولات لشرحها شرحا وافيا بنظرية تطهير العواطف** »[3].

كان لهذا المؤلَّف قيمة علمية كبيرة آنذاك، لما احتواه من نتائج وتقارير مهمّة ووافية في مجال الأبحاث العصبية حول الهستيريا، إضافة إلى قيمة أخرى قد نعدّها تاريخية ومعرفية في آن معا، جعلت من مضمون الكتاب يحتوي « **على البذور الأولى التي نمت منها فيما بعد نظرية التحليل النفسي، وقد أشار المؤلِّفان في هذا الكتاب إلى الدور الذي تلعبه الحياة العاطفية في الصحة العقلية الشعورية وبين الحالات العقلية اللاّشعورية** »[4]. وإثر هذه الخطوة الأولى بدأت تتضح شيئا فشيئا ملامح الاتجاه الجديد، الذي فجّر فيما بعد ثورة عالمية في مناهج البحث العصبي من

---

[1] ينظر: سيجموند. فرويد، حياتي والتحليل النفسي، ص.34

[2] ينظر: المصدر نفسه ، ص.34

[3] سيجموند فرويد ، الموجز في التحليل النفسي ، ص.11

[4] المصدر نفسه ، ص.11

جهة، والطب النفسي من جهة ثانية، وشاع لأول مرة مفهوم اللاشعور وصلته بالحياة العاطفية والعقلية، وبدا أن الهستيريا « **تنشأ عبر طاقة ذهنية محجوبة عن التأثير الواعي، ومحوّلة إلى أعصاب الجسم، ويكون العارض الهستيري بذلك بديلا عن عمل ذهني مغفل، وتذكيرا بالمناسبة التي كانت ستسفر عن هذا العمل** » [1]، وبالتالي فمدار العارض الهستيري هو منطقة اللاشعور في ذهن المريض، بحيث تكون الهستيريا ترجمة مرضية لنوبة عارضة موقعها اللاشعور.

صحيح أن طريقة التطهير وما تشتمل عليه من إيحاء تنويمي، قد لقيت صدى كبيرا عند فرويد، وأحدثت أثرا بالغا في العلاج، إلا أنها ظلت تقيّد الطبيب بملازمة المريض في كل وقت وحين. ويصرّح فرويد في هذا الشأن بقوله: « **أسفرت طريقة التطهير عن نتائج باهرة، أمّا عيوبها التي وَضُحت فيما بعد فهي عيوب العلاج بالتنويم بشتى صوره** »[2]، كما أن الشفاء بهذه الطريقة لم يكن نهائيا وتاما على النحو المرجو .

اعتزل فرويد " جوزيف برويز " لاحقا، وانفرد بالبحث والعمل المستفيض في سبيل بلوغ الهدف المنشود الذي بدا قريبا منه، وسعى إلى الكشف عن آليات جديدة لتشخيص حالات مرضاه، وكانت أولى خطواته في هذه المسيرة الطويلة، إذ تخلى« **عن ممارسة التنويم المغناطيسي واستبدله بالتداعي الحر** »[3]، الذي يعتمد على الأداء الكلامي، والإفضاءات التي يُسِرُّ بها المريض إلى المحلل، فيعمد هذا الأخير إلى استثارة أفكاره عبر الكلام والبوح من خلال عدة جلسات، ولقاءات دون محاولة منه للتأثير عليه، أو تغيير مسار تداعيات أفكاره، وهكذا فإنّ المحلل يتخذ موقفا محايدا دون التدخل في تداعيات المريض، ويسمّى هذا الحياد الناشئ بين المريض والمحلل بالنّقلة[4].

انطلاقا من هذه النظرية الجديدة التي قال بها سيجموند فرويد، دخل البحث النفسي مرحلة

---

[1] **جماعة من المؤلفين ، قضايا في التحليل النفسي ، ص.6**

[2] **سيجموند فرويد ، حياتي والتحليل النفسي ، ص.38**

[3] **لويس. كامل مليكة ، التحليل النفسي والمنهج الإنساني في العلاج النفسي، المؤلّف، ط.2 ، 1996 ، ص.12**

[4] **ينظر: النقد النفسي، منشورات المركز الجامعي خنشلة ، عين مليلة ، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، د.ط، 2009 ، ص.256**

جديدة، قطعت الصلة تماما بالمواقف والأطروحات المعرفية السابقة، سواء على مستوى المفهوم أو على مستوى الأسلوب، والمنهج المتّبع في الدراسة، وهذا ما أطلق عليه فرويد :" **التحليل النفسي** psychanalyse " .

الأسس المعرفية لنظرية التحليل النفسي:

أسفرت جهود فرويد في بحثه عن الحقيقة عن وجهة جديدة، كانت نموذجية إلى حد بعيد في بداياتها الأولى، واستقطبت إليها الأنظار والاهتمامات في زمن يسير، كما بدأ المحلل مشوارا آخر أكثر فعالية، وأجدر بالمتابعة والاهتمام في ميادين العلاج النفسي. كل هذا أتاح لفرويد أن يكون « **زعيم مدرسة التحليل النفسي والرائد في هذا المجال** (...) **إذ استطاع أن يرسم للجهاز النفسي الباطني خريطة أشبه ما تكون بالخرائط الطبوغرافية**»[1]. ولسنا نكتفي بشهادات الغير أو المعاصرين لفرويد على هذه الكفاءة، والتفوق الواضح في ابتكار منهج حديث، يعدّ أكبر من مجرّد إضافة للأبحاث السيكولوجية الحديثة فحسب، بل إنّ فرويد ذاته يشهد لنفسه بتلك الريادة العلمية، وبهذا الصرح الجديد من صروح علم النفس الحديث، الذي كان من اكتشافه هو نفسه، وفي ذلك يقول: «..**آية ذلك أن التحليل النفسي من صنعي: فعلى مدى عشر سنوات لم يكن أحد غيري يهتم به** »[2]، خاصة بعد انفصاله عن جوزيف برويز، لعدم توافقهما في الرؤى والأفكار المنهجية، وحتى على الأسلوب المتبع في طريقة العلاج، وتشخيص المرضى.

يتضح مفهوم التحليل النفسي وحدوده المعرفية بالعودة إلى مادته، وأسلوبه المعتمد في الدراسة والبحث، وكيفية تناولهما عمليا في تشخيص الحالات المرضية، إنه « **طريقة أو أسلوب يتبعه الباحث (المحلل) لدراسة السلوك الإنساني والشخصية من حيث (نموها، قياسها، اضطراباتها) من خلال استجلاب خبرات الطفولة المكبوتة والدوافع اللاشعورية إلى الشعور، ذلك أنها تلعب**

---

[1] **زين الدين. المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد أنموذجا، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1998، ص.9**

[2] **سيجموند.فرويد، مساهمة في تاريخ حركة التحليل النفسي، تر. جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط.2 ، 1982 ، ص.5**

دورا مهمّا في السلوك والشخصية »[1]، والتحليل يربط حاضر المريض، وأزماته النفسية التي يعيشها بمشاكل أو مثيرات خفيّة نشطة، استدعتها ظروف الماضي الطفولي للشخص، وسنرى لاحقا كيف ربط فرويد معظم، أو جلّ النزاعات النفسية بطفولة المريض، حتى في نقده للأعمال الفنية والأدبية.

يفرض قانون التحليل النفسي على المحلل شروطا مهمة كي يتحقق فيه ركن التداعي الحر، وهو المبدأ الأساس. « **فيجب عليه الإصغاء إلى الموارد التي يقدّمها إليه المريض، وأن يمنح نفسه الحرية في الاندماج بصورة حرّة مع ذكرياته الخاصة وتخيّلاته** »[2]، وبهذا المعنى فإنه يلزمنا في منهج التحليل النفسي طرفان اثنان، أساس العلاقة بينهما، الكلام والحوار لا غير، إنها ثنائية تداعي الأفكار لدى المريض من جهة، واندماج المحلّل في هذه الأفكار من أجل كشف أسرارها الغامضة، وعللها القائمة، للوقوف على العلاج من جهة أخرى.

إن لكل شيء مقدّماته وممهداته التي استمد منها منطلقه نحو الاكتمال والتفوق، وكذلك كانت نظرية التحليل النفسي، التي أضحت نتيجة حتمية لمجموعة مؤثرات، ونظريات أخرى سابقة لها، نذكر منها على وجه الخصوص:[3]

– **نظرية التطور لداروين** : خاصة في تأكيدها على مبدأ الفروق الفردية والبقاء، والتوافق وأهمية الوراثة ودورها البارز .

– **الأدب القديم والحديث**: حيث استطاع فرويد أن يوظّف الأدب كثيرا في خدمة أفكاره وآرائه النفسية مثل: عقدة أوديب المستنبطة من مسرحية " **أوديب ملكا** " لـ **سوفوكليس** .

– **التنويم المغناطيسي**: وكذا الاعتماد على الإيحاء التنويمي لتنويم المرضى اصطناعيا.

– **بعض العلماء والأطباء**: الذين عمل معهم فرويد من أمثال: " **أرنست بروك**" و"**جوزيف برويز**". وفضلا عن هذه الأسباب والمقدمات المسهمة في بلورة هذا التيار الحديث، فإن هناك من يرى لذلك أسبابا أخرى إنسانية واجتماعية ، كذا سياسية ودينية أيضاً « **إذ أن هذا القرن " عصر القلق " قد**

---

(1) **النقد النفسي ، منشورات المركز الجامعي خنشلة ، ص.411**

(2) **كمال.وهبي وكمال.أبو شهدة، مقدمة في التحليل النفسي، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، ط.1، 1997، ص.6**

(3) **ينظر: المرجع نفسه، ص.12، 13**

أفرز وحدة وعزلة لا تفتأ تتفاقم. كما أن انهيار الدين والعقم الظاهر للسياسة، وظهور إنسانية مستلبة في المجتمع "المنظّم" كل هذا حرم الطبقات الوسطى في المدن من إطار للتوجه ومن الإحساس بالاطمئنان في عالم مطلق »[1]. وذلك يؤكد مدى الحاجة القصوى إلى مثل هذا المشروع السيكولوجي، الذي تزامن مع طغيان حاجيات العصر إليه، وعوزها إلى مخططاته العلاجية، وبرامجه النفسية للتنفيس عن أحوال الناس المزرية. وتغيرت بواسطته الموازين وطفت إلى السطح بدائل منهجية أخرى، غير التي كانت شائعة آنذاك، ولعل أبرزها شخصية المحلل النفسي ذاته ، فقد صار بذلك « **بديلا عن الدين وعن السياسة وعن الفلسفة، وبدا أنّ فرويد قد اكتشف أسرار الحياة كافة: اللاوعي، عقدة أوديب، تكرار التجربة الطفولية** (...) **وهكذا بات الإنسان عضوا في طاقة باطنية إلى حد ما، راهبها الكبير هو المحلِّل** »[2].كما تتحدّد مقوّمات التحليل النفسي الأساسية عند فرويد، في ثلاثة مبادئ رئيسة ومفصلية هي:[3]

– طريقة أو أسلوب علاجي يستخدم أساسا التداعي الحر، وتعتمد على تحليل الطرح والمقاومة .

– مجموعة من النظريات السيكولوجية تركز النظر على دور اللاشعور، والقوى الدينامية في الوظائف النفسية .

– طريقة للبحث في وظائف العقل السّوية وغير السّوية .

مبادئ نظرية التحليل النفسي:

وضع سيجموند فرويد لمنهجه عدة أصول ومبادئ مهمة، تشكل معا النظرية الفرويدية المتكاملة للتحليل النفسي، ولكل منها حدوده وشروطه، في المفهوم النفسي، وهي موزعة كالآتي:

1– اللاّشعور:

هو من مرتكزات التحليل النفسي، ومن الدعامات الأساسية التي انبت عليها النظرية الحديثة

---

[1] إريك. فروم ، أزمة التحليل النفسي، تر. طلال عريتسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط.1، 1988، ص.8

[2] المرجع نفسه ، ص.9

[3] ينظر: لويس كامل مليكة ، التحليل النفسي والمنهج الإنساني في العلاج النفسي ، ص.9

للأبحاث النفسية الفرويدية، ولعلّنا لا نكون مبالغين إذا قلنا أن كل عناصر ومحاور التحليل النفسي هي ذات مبنى لاشعوري بحت، وهو بمعنى أوضح وأدق « **مجموعة العوامل والعمليات والدوافع التي تؤثّر في سلوك الفرد وتفكيره ومشاعره دون أن يكون شاعرا بها أو بكيفية تأثيرها** »[1].

والحقيقة أن لمعنى اللاشعور ما يسبقه وما يليه، في تشكيل الحالات النفسية، وذلك حسب ما ذهب إليه فرويد نفسه، بعد أن قدّم تشريحا نوعيا للشخصية، فوجدها تتألّف من:[2]

أ – الشعور (The consciousness) : ويوجد على سطح العقل، ويتكون من مجال ضيّق من الأنشطة العقلية التي نستطيع إدراكها في وقت معين.

ب – ما قبل الشعور (The preconscousned): ويقع في مكان متوسّط بين الشعور واللاشعور، ويشير إلى المدركات التي لا يتوفر عليها الشعور، ويمكن استدعاؤها إليها.

ج – اللاشعور (The unconsciousness): ويحتوي على الدوافع الغريزية البدائية الجنسية والعدوانية، التي تُكبت تحت تأثير المعايير الاجتماعية والأخلاقية. وقد أطلق فرويد على هذا التقسيم **بالطريقة الطبوغرافية** [3]، وهي تلخّص في معناها، تلك العلاقات المتبدلة فيما بين العناصر الثلاث: الشعور، ما قبل الشعور، اللاشعور .

2 – الكبت :

هو عملية لا شعورية، ويبدو من مسمّاه أنّه حالة نفسية مفتعلة، ومقصودة من قبل الشخص العصابي، أمّا عن معناه اللغوي، فهو « **مشتقّ من الجذر الخاص بالفعل" يكبت "** To repress **الذي يعني الإخفاء والقمع والتحكم والرقابة والاستبعاد..**»[4]، ولعلّ المريض يمارس هذا الفعل في محاولة منه إلى إراحة نفسه ولو مؤقتا من كم الأزمات، والخواطر المؤلمة التي تجول في

---

[1] **أحمد عزت راجح ، أصول علم النفس ، ص.113**

[2] **ينظر: علي إسماعيل علي، نظرية التحليل النفسي واتجاهاتها الحديثة في خدمة الفرد ، ص.14**

[3] **أحمد عزت راجح ، أصول علم النفس ، ص.113**

[4] **شاكر.عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1992، ص.52**

أعماقه الباطنة، وإيقافها بفعل الكبت المستمر، باعتباره حلاّ ذاتيا يفرضه المريض على نفسه قسْرا من الداخل.

إنّ ما يسعى الشخص المريض لكبته هو تلك الأفكار، التي تجعله في مقام الإحساس بالذنب والخزي، أو الشعور بالنقص والدونية، ويعطي فرويد كمثال عن ذلك موضوع الوسوسة عند بعض الأشخاص. « **فمثلا المرأة المصابة بداء الوسوسة في المبالغة بغسل يدها دائبة التحدّث إلى الناس عن النظافة زاعمة أن النظافة من ضروريات الصحة العامة**»[1].

كما يؤدّي الكبت من جهة أخرى إلى مشاكل، يعاني منها الطبيب أو المحلل النفسي بدرجة أولى، قد تعرقل أو تعوق عمليات المعاينة والتشخيص، ويوضّح فرويد مصدر هذا الإشكال في قوله: «..**ولكنهم ما إن يصبحوا أمام الطبيب حتى تنعقد ألسنتهم ويرفضون الكلام مهما كان السبب أو الداعي** »[2]، ولهذا السبب يترتب عنه مشاكل وعواقب وخيمة، تؤدّي حتما إلى اختلال في التوازن النفسي لدى الشخص المريض، خاصة إذا فشل عامل الكبت في إخفاء المرض وقمعه، وهذا ما ينجرّ عنه بالضرورة وقوع المريض في حالة من الهيجان المفرط، أو إلى اندفاعات جنسية في سن مبكرة قد يصعب السيطرة عليها .

3 – النظرية الجنسية:

أعطى فرويد بالغ الأهمية للوظيفة الجنسية في معرفة أسرار وخبايا النفس، ونراه يربطها بمراحل الطفولة الأولى للشخص، كما أن هذه الوظيفة الجنسية تتكون لديه عبر مراحل متلاحقة، تبتدئ بالعلاقة الناشئة بين الطفل وأمّه، « **ويغدو فعل مصّ ثدي الأم نقطة الانطلاق للحياة الجنسية بأسرها والمثل الأعلى الذي يتعذّر إدراكه في كل تلبية جنسية لاحقة** ».[3]

أمّا في مراحل البلوغ فإن هذه الغريزة ستعرف تطوّرا ملحوظا، ومغايرا بحكم التجارب الجديدة التي يمر بها الفرد في حياته وعلاقاته الاجتماعية، فالإنسان الراشد « **يحتاج لشريك جنسي، بعض المشاعر**

---

(1) **سيجموند.فرويد، و وليم شتيكل، الكبت تحليل نفسي، تر. علي السير حضارة ، القاهرة ، المكتبة الشعبية، ص.46**

(2) **المصدر نفسه، ص.48**

(3) **كمال.وهبي وكمال.أبو شهدة ، مقدمة في التحليل النفسي، ص.29**

كالحنان والحب، وتعتبر ظواهر ناتجة عن الاهتمامات اللبيدية ومرافقة لها، وهكذا يحتاج الأفراد إلى بعضهم البعض لإشباع دوافعهم المتأصّلة في العالم الفيزيولوجي»[1]

ويشير فرويد من ناحية أخرى إلى وجوب إحداث نوع من التوازن بين هذه المراحل الجنسية، إذ أنّ المبالغة في إشباع المراحل القبلية، أو الأُولى على حساب المراحل النهائية، قد يؤدّي إلى كفّ النّمو وتأخره وتأزّم الشخصية. والنظرية الجنسية –كما هو معلوم – مستمدَّة من مفهوم " **عقدة أوديب** " التي ترجع في مبناها السيكولوجي إلى التراجيديا اليونانية، من خلال مسرحية " **أوديب ملكا** " **لسوفوكليس،** وتعني هذه العقدة في منظور التحليل النفسي « **الرغبة في امتلاك الوالد أو الوالدة من الجنس المقابل كالأم (بالنسبة للولد الذكر) والأب (بالنسبة للبنت الأنثى) وفي نفس الوقت إزالة الوالد أو الوالدة من نفس الجنس** »[2]، ولا يتم حل هذه العقدة إلا بإجراء علاقة ناضجة مع شخص من الجنس الآخر.

4 – الأحـلام

اكتست نظرية الأحلام بدورها أهمية بالغة بين عناصر وأسس التحليل النفسي « **بل هي نقطة تحوّل فيه، فقد انتقل التحليل بفضل نظرية الأحلام من مجرد طريقة للعلاج النفسي إلى علم يتناول الأعماق من الطبيعة البشرية** »[3]، ويكفي أن تفتح هذه النظرية أول باب على عالم النقد والأدب من زاوية التحليل النفسي من خلال كتابه " **تفسير الأحلام** " لفرويد، وهو نواة النقد المعتمد على المباحث والأسس السيكولوجية في مجالات الأدب والفن عموما.

ليس الخوض في موضوع الأحلام جديدا في أصله، إذ أننا نجد في الفكر الفلسفي القديم إشارات، وخواطر حول معانيه وبعض ما يتصل به، ويبدوا أنّ فرويد نفسه يعزو إلى " **أرسطو** " شيئا من الاهتمام بمادة الأحلام قائلا: « **ثم جاء أرسطو بتفكيره العلمي فكان أوّل من أرسى وجهة**

---

[1] **إريك فروم ، أزمة التحليل النفسي، ص.38**

[2] **شاكر عبد الحميد ، الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة ، ص.50**

[3] **سيجموند.فرويد، محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي، تر. أحمد عزت راجح، دار مصر للطباعة، د.ت، ص.5**

النظر النفسية في دراسة الأحلام، وكان المعلّم الأول حاسما في قوله أن الأحلام ليست مسائل ترد علينا من الآلهة (...) وإنّما الأحلام عنده لون من النشاط النفسي، يصدر عن النائم بحسب الظروف التي يكون عليها في نومه » [1]، وهذا الرأي يبرّر سبب نعته بالمعلّم من قبل فرويد، إنّه اعتراف صريح منه بجدّية الطرح الأرسطي لمفهوم الأحلام ، وأهميتها في الحياة النفسية للفرد وفي تركيب شخصيته .

إنّ الحلم عند فرويد ليس إلا ترجمة غير واعية لرغبة، أو مجموعة رغبات مكبوتة في اللاشعور، ويركّز فرويد على مرحلة الطفولة في استجلاب الأحلام التي تمثّل « **أهمّ مورد تستمدّ منه الأحلام التفاصيل المهجورة والمنسيّة** »[2]. كما قد يكون مصدرها جزءا معيّنا من التراث وخبرة الأسلاف، التي يجلبها معه إلى الواقع والعالم قبل كل شيء. أمّا عن مصدر تلك الأحلام فإن فرويد يستمده من ملخّص أقوال، وآراء مجموعة من العلماء والباحثين الذين يجعلونها في نظره أربعة [3]:

- آثار حسية تأتي من خارج الجسم
- آثار عضوية باطنية
- آثار حسية تأتي من الجسم ذاته
- آثار نفسية خالصة

وتبقى لغة الحلم هي تلك اللغة الرمزية، مجهولة الدلالة في أغلب الأحيان، فإنه يتعذّر فهم معانيها ورموزها بسهولة، وهذا يتطلب نوعا من المراس والدراية بخبايا ذلك الحلم، لتأويل مدلولاته وفك شفراته .

5 – مثلث الجهاز النفسي:

رسم سيجموند فرويد حدود الشخصية، ووضع لها عناصر ومكوّنات رئيسة تدخل في تشكيل الجهاز النفسي منطلقا من فكرة اللاشعـور، وهذا الأخير تتفرع عنه ثلاثة محاور تعد الدعامة الأولى في

---

[1] **سيجموند.فرويد ، تفسير الأحلام ، تبسيط وتلخيص نظمي لوقا، دار الهلال، عدد.137، د.ط، 1962، ص.12**

[2] **المصدر نفسه، ص.18**

[3] **المصدر نفسه ، ص.19**

بناء الشخصية من الناحية السيكولوجية. وهي تتمثل أساسًا في:[1]

أ – الهو: (Le ca) ويمثّله الجانب البيولوجي .

ب – الأنا: (Le moi) ويمثله الجانب السيكولوجي أو الشعوري .

ج – الأنا الأعلى:(Le sur moi) ويمثله الجانب الاجتماعي أو الأخلاقي.

وتختلف هذه العناصر، من حيث قوتها وتأثيرها النفسي، ومدى انطباعها في الشخصية الإنسانية بالإيجاب أو السلب، وبشيء من التفصيل، فهو يرى أنّ **الهو** « **يضمّ الدوافع الفطرية الجنسية والعدوانية، وغيرها والتي ترجع في ميراث النوع الإنساني كله، وبعبارة أخرى فهو طبيعة الإنسان الحيوانية قبل أن يتناولها المجتمع بالتحرير والتهذيب وهو جانب لا شعوري عميق ليس بينه وبين العالم الخارجي الواقعي صلة مباشرة** ».[2] وإذا كان الأمر كذلك فإن السّمة اللاشعورية تطغى على صاحب هذه النزعة كثيرا، إذ تنهار أمامه جملة المبادئ والأطر الاجتماعية، وكذا معايير الدين والأخلاق، أما **الأنا** فإنّه « **يقبض على زمام الرغبات الغريزية التي تنبعث من الهو فيسمح بإشباع ما يشاء منها ويكبت ما يرى ضرورة كبته مراعيا في ذلك مبدأ الواقع** (Reality Principale) »[3]، وهو بهذا يتّخذ صفة العقلانية منطقا له، محاولا فرض موازنة بين ما هو معقول ممكن، وبين ما هو غريزي مفرط في رغباته ونزواته، « **فهو أداة التكيّف بين الدوافع الداخلية ومتطلبات الواقع الخارجي** »[4]، وبالتالي فصورة الأنا تتّخذ شكل الرقيب والموجّه لأي طغيان غريزي قد يشوب الشخصية، وهو يسعى إلى عقلنتها من خلال الواقع الخارجي.

أمّا **الأنا الأعلى**– وهو ثالث عناصر الجهاز النفسي– فإنه تمثيل صريح « **للقيم التقليدية للمجتمع والقوانين الأخلاقية وقواعد الحياة التي أرساها الوالدان وغيرهما من الأشخاص المهمّين في**

---

[1] **زين الدين المختاري ، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، ص.10**

[2] **أحمد عزت راجح ، أصول علم النفس، ص.407**

[3] **سيجموند فرويد ، الأنا والهو ، تر. محمد عثمان نجاتي، القاهرة ، دار الشروق ، ط.4، 1982 ، ص.16**

[4] **كمال وهبي، وكمال أبو شهدة ، مقدمة في التحليل النفسي ، ص.40**

حياة الشخص »[1]، وهو يترك أثرا بالغا في في نفوس المعجبين، والمهتمين بهذا السلوك أو ذاك، ما يدفعهم بعفوية إلى تقليد ومحاكاة ما تأثّروا به سلفا من سلوكات لافتة للانتباه. ويقدّم لنا فرويد مثالا عن ذلك عند الطفل خصّيصا، حين تسيطر عليه مثالية الأب فيرى فيه النموذج والمنهج الأسمى في حياته، لكن مع مرور الوقت وبفعل التمدرس تنتقل سلطة الأب إلى المتمدرسين، وتبقى تأثيراتهم وانفعالاتهم مصاحبة له في الأنا الأعلى أو الأنا المثالي[2].

تتموضع هذه القوى الثلاث على أساس صراع دائم ومتبادل، كما أن النفس أو الشخصية تتخذ شكل الجانب الطاغي والغالب عليها، كما تتحدد وظيفة الأنا في محاولة التوفيق بين مطالب"الهو" وغرائزه، مع مراعاة أولويات الضمير الأخلاقي والاجتماعي، لخلق نوع من الانسجام والاتزان في الشخصية.

تلك هي أهم القضايا والأطروحات التي طبعت منهج التحليل النفسي، من وجهة نظر مؤسّسه " **سيجموند فرويد** "، وإن بدا التركيز واضحا على هذه الشخصية، فمردّ ذلك إلى كونها الفاعل الأول في الحركة الجديدة ضمن مباحث علم النفس المتشعبة، كما أن فرويد لم يؤسس منهجا أو اتجاها في علم النفس فحسب، بل هو في حد ذاته يعدّ مدرسة خرّجت العديد من رواد هذا التيار من تلامذته ابتداءً، إلى غيرهم من الذين أضافوا وطوّروا في هذه النظرية، وأسهموا فيها بالقسط الوافر من نظرياتهم وأبحاثهم التي جاءت تباعا .

إسهامات أخرى في البحث النفسي:

لا يتوقف الاتجاه النفسي عند إسهامات سيجموند فرويد وحده، بل يتعدّاه إلى أعلام آخرين وضعوا بصماتهم في هذا الحقل المعرفي الفسيح الأرجاء، وأبانوا فيه عن دراية ومعرفة لا تنكر.

وكان جل هؤلاء من تلامذة فرويد أنفسهم، سواء ممن تتلمذوا على يديه شخصيا، أو من الذين طالعوا إصداراته وآثاره العلمية التي لا تكاد تعد. و كان أبرز هؤلاء تلميذه المقرّب، الذي ظل وفيّا له

---

[1] **علي إسماعيل علي ، نظرية التحليل النفسي واتجاهاتها الحديثة في خدمة الفرد ، ص.25**

[2] **ينظر: سيجموند فرويد ، الأنا والهو ، ص.61**

إلى آخر عمره، "**إرنست جونز**" الذي يُشهد له بإسهاماته القيّمة في مجال التحليل النفسي التطبيقي، إلا أن أهم مدوّنة تركها جونز هي تلك التي أرّخَ بها لسيرة وحياة أستاذه فرويد[1]، ولذلك كله كان دوما من المقربين إليه، وممن نال وحاز تزكيته، والإقرار له بالتفوق والإخلاص، في التماشي مع معطيات التحليل النفسي، والسعي إلى تطويره ونشر نتائجه وأبحاثه .

أ – المنشقين عن مدرسة التحليل النفسي:

يفرض علينا التسلسل المنهجي للبحث أن ندعَ جانبا – من أعلام الاتجاه النفسي– أولئك الذين وافقت مبادئهم آراء فرويد منذ البداية، فلسنا نعثر على جديد يمكن الوقوف عنده من وراء أعمالهم، إلا الإخلاص لنظريات أستاذهم، ورائدهم في التحليل النفسي. وعليه سنتوقف عند بعض الاتجاهات المخالفة، والمغايرة لما كان سائدا من قبل، كانت قد تبنّتها طائفة من تلامذة فرويد المنشقين عنه، لعدم اقتناعهم بآرائه ونتائج أبحاثه النفسية، ويأتي على رأسهم كل من: " **ألفرد آدلر، كارل جوستاف يونج، و أوتو رانك** " هذا من جهة، بالإضافة إلى أهم التوجهات السيكولوجية الحديثة بعد فرويد، وما أحدثته من جديد في المفهوم العام للدرس النفسي تماشيا مع ظروف العصر .

1– ألفرد آدلر:

يعتبر آدلر صاحب اتجاه علم النفس الفردي، وقد خالف فرويد في كثير من تصوّراته، خاصة في قوله بالغريزة الجنسية، فلم يتقبّل فكرة أن تكون « **السّبب الوحيد لظهور الأمراض العصابية (...) ويرى أنّ الشّعور بالنّقص هو السّبب الرئيسي في نشأة العصاب** »[2]، وأصبحت المذاهب القائلة بالجنسية، غير ذات معنى عند آدلر، واتّجه إلى ردّ المعاناة التي يعيشها المريض إلى الإحساس بالنّقص والدّونية، وضعف المبادرة والكفاءة . كما ركّز من جانب آخر على أهمية البعد الاجتماعي في فهم الطبيعة البشرية. « **فالدوافع اللاشعورية في تصوّره لا يمكن أن تقدّم بمفردها فهما مكتملا للطبيعة البشرية، إذ لا بد من تفاعل عالم الشخصية الباطني بالعلاقات الشيئية**

---

[1] **ينظر: نبيل موسى، موسوعة مشاهير العالم ، ص.163 ، 164**

[2] **زين الدين المختاري ، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، ص.14**

الموضوعية وبخاصة العلاقات الاجتماعية »[1]، وعليه كان مبدأ اللاشعور ضئيلا في تشكيل الشخصية وحدوث العصاب عند آدلر، ولم يكن بالأساس الذي بنى عليه مفهومه النفسي للشخصية، ألا وهو **"عقدة النّقص"** كعامل أوّل وأساسي، قد تفسّر به معاناة مريض ما.

وتكشف هذه النظرية عن برامج للعلاج ومساعدة المريض، تقوم على التربية والإلهام لتشجيع المرضى على انتهاز الفرص للسّلوك في وجهات جديدة أكثر ملائمة للواقع الشّخصي

والاجتماعي[2]، وأثناء ذلك يقوم الطبيب بالتعاون مع المريض، لتحقيق أهداف العلاج وشروطه.

2 – كارل جوستاف يونج:

يعدّ "يونج" أيضا من تلامذة فرويد الأوائل، ومن أعضاء مدرسة التحليل النفسي في مراحلها الأولى، وذلك قبل أن ينشقّ هو الآخر عن أستاذه على غرار " آدلر ".

وافق " يونج " آدلر في آرائه حول موضوع الغرائز الجنسية، ونفى أن تكون أساس نشأة العصاب، إلا أنه لا يتّفق معه في مبدئ اللاشعور الذي أضفى عليه يونج خصائص أخرى، فضلا عن المفهوم الذي اكتساه في نظرية فرويد، حيث يدلّ عند هذا الأخير على معنى اللاشعور الفردي أو الذاتي.لكنّ يونج يضيف له شكلا آخر أوسع، وأعمّ من اللاشعور الشخصي أو الفردي، هو **"اللاشعور الجمعي"**، ويقوم مفهومه على أسس وراثية، تتعلق بمخلّفات الماضي والتراث القديم « **إذ أنّ الإنسان يحتفظ وراثة بمعارف تعود إلى ما قبل التّاريخ** »[3]، يستمدّها الفرد من تراكمات الخبرة الإنسانية المتوارثة. ويعطي يونج أنموذجا عن الأعمال الفنية، والأدبية لتأكيد نظريّته عن اللاشعور الجمعي، حيث نراه يبرّر خلود بعض الأعمال الفنية رغم جهلنا لمصادرها وأوطانها، بكونها نابعة من اللاشعور الجمعي، حيث يبسط التاريخ، وتلتقي الأجيال مع بعضها.[4]

---

[1] **زين الدين المختاري ، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، ص.14**

[2] **ينظر: فيصل. عباس ، التحليل النفسي والاتّجاهات الفرويدية ، بيروت ، دار الفكر العربي، ط.1، 1996، ص.81**

[3] **أحمد حيدوش، الاتّجاه النفسي في النقد العربي القديم ، ص.28**

[4] **ينظر: مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص.204**

أما تقسيماته للشخصية، فهي على خلاف ما ذهب إليه فرويد، حيث وزّعها يونج على قسمين، هما **"الشخصية المنبسطة" و"الشخصية المنطوية"**. إذ أنّ: المنبسط يتمتع بروح اجتماعية وشديد التأثر بالمحيط، معتمدا على نفسه دون تردد، كما يمتاز بنوع من روح الدعابة والفكاهة. بينما المنطوي كثير التفكير، غير متفاعل ولا محتفٍ بالمؤثرات الخارجية، كما تغلب عليه العزلة والخجل، غير متحمّس، ولا مبالٍ بالمسائل الاجتماعية.[1]

يبدو أن "يونج" كان أوفر حظا من " آدلر" في حدود ما ذهب إليه من آراء خلافية ومناقضة لأستاذه فرويد، غير أنّه لم يسلم من بعض المآخذ، كان أهمها ما لوحظ على نظرياته « **من ميل نحو التديّن والتطلع إلى ما وراء الغيب، وهذه تعتبر جريمة علمية في ذلك الوسط المادي الذي يفضّل الوقوف عند صخرة الطبيعة على التحليق في غياهب الماورائيات** ».[2]

لفتت انتباهنا ملاحظة ارتأينا إدراجها في سياق البحث، ترتبط بالصراع الدائم بين الشرق والغرب في عدائهم القومي والحضاري القديم، وخاصة الصراع الصليبي الإسلامي. بحيث نجد أن يونج عند رجوعه إلى حقب الماضي، وتاريخ الأسلاف لتأكيد نتائج نظريته يعطي أمثلة عن المذاهب والديانات البوذية والهندوسية، ومذاهب الهند والصين، بخلاف المسلمين، الذين لا نكاد نعثر لهم حتّى على مجرد إشارة عابرة، على الرغم من كونهم يمثّلون أنموذجا فريدا وباهرا، لأية دراسة في أي مجال. ولعل الذي « **يعتبر شاهدا على صحة مقولة يونج في اللاوعي الجمعي هو الموروث اللاشعوري من أخلاق الأجداد، في الحقد على الإسلام والمسلمين** »[3]

حقق يونج بهذه المفاهيم المغايرة معنى جديدا لمفهوم اللاشعور، استطاع به أن يصطنع لنفسه مكانة حقيقية في الدرس النفسي، جعله أوفر حظّا من جماعة المنشقين عن نظرية التحليل النفسي .

---

[1] ينظر: أحمد.القبانجي، مدارس علم النفس، د.ت ، مج.1 ، ص.134

[2] المرجع نفسه ، ص.138

[3] المرجع نفسه ، ص.141

3 – أوتو رانك:

انشقّ " أوتو رانك " بدوره عن جماعة التحليل النفسي لاحقا، مخالفا هو الآخر لجملة من آراء سيجموند فرويد، وقد كان قبل ذلك أحد الأعضاء السبعة الأوائل الذين أسّسوا للتحليل النفسي الفرويدي، والمفارقة العجيبة أن هؤلاء جميعا بما فيهم " رانك، آدلر ويونج " كان دورهم المنوط بهم يتمثل في رعاية الحركة ضد الانشقاقيّين.[1]

أحدث كتاب رانك "**صدمة الميلاد** Trauma of Birth "[2] ضجة كبيرة بما يحمله في ثناياه من مفاهيم ورؤى جديدة، ومخالفة للتصورات الكلاسيكية الشائعة عند فرويد وجماعته، ويعد هذا الكتاب أهم إنجاز لرانك بعد انشقاقه عن فرويد، على الرغم من كونه يحمل بذور الثورة على أفكار معلمه السابق. وتبقى غالبية أعماله تصب في قالب الفن، الذي سنفرد له مبحثا خاصا.

ب – اتجاهات جديدة في التحليل النفسي:

1– نظرية سيكولوجية الأنا Ego Psycology :

اهتمت هذه النظرية بصفة جوهرية بدراسة موضوع الأنا ودوره في تشكيل الشخصية، وكانت بمثابة إعادة نظر، ومراجعة لما جاء في مفهوم فرويد نفسه عن هذا العنصر، باعتباره أحد مكونات الجهاز النفسي عنده كما سبق وأن مرّ معنا. إلا أنّ **الأنا** في نظريته لم يكن بالأهمية التي بلغها مركز **الهو** ضمن نتائج أبحاثه، مع كونه حاز جانبا كبيرا من الاهتمام.

تتحدد نظرية فرويد حول الأنا من حيث اعتبار دورها الذي يتمحور حول« **خدمة الهو عن طريق إيجاد طرق واقعية لإشباع رغباته** »[3]، كما أنه متّصل بالإدراكات الحسية، دون أن يفقد بعض الخصائص الهو المتمثلة فيه والمتعلقة بالغرائز. وتبعا لهذا الرأي يؤكد فرويد على أنه لاينبغي « **أن نأخـذ الفرق بين الأنا والهو بمعناه الجامد الدقيق، كما لاينبغي أن ننسى أنّ الأنا قسمٌ من الهو**

---

[1] ينظر: نبيل موسى، موسوعة مشاهير العالم ، ص.187

[2] المرجع نفسه ، ص.188

[3] علي إسماعيل علي، نظرية التحليل النفسي واتجاهاتها الحديثة في خدمة الفرد ، ص.109

قد تميّز بصفة خاصة ».[1]

تتأسس نظرية الأنا على رؤية نقدية لفرويد، وابتدر أعضاء هذا الاتجاه إلى تقديم معنى آخر ومغاير وقراءة أكثر جدية وفاعلية في الدرس السيكولوجي، من خلال موضوع الأنا، ثم إنّهم « **نظروا إلى الأنا على أنّه يعمل في انسجام مع مبدئ الواقع، في حين اعتبروا أن الهو يرتبط بمبدئ اللذة** »[2]. وتضمّنت هذه النظرية طرحا مغايرا لموضوع الأنا، يجعل من التحليل النفسي بمفهومه الصحيح موضوعا للبحث والدراسة والانفتاح على شساعة الطرح، وليس مجرد الاقتصار على جزئية دون حساب لجوانب أخرى.

يمثل هذه النظرية جماعة من الباحثين والدارسين من أمثال « **هارتمان وكريس وكذلك أعمال أنّا فرويد وإريك أريكسون** »[3]، إلا أن الإسهامات الكبيرة في هذا التيار قد تفرّدت بها **"أنّا فرويد"** وهي ابنة رائد التحليل النفسي، وكان اهتمامها أوّل الأمر منصبّا على الدراسات السيكولوجية للأطفال، وبدأت حياتها مدرّسة أطفال، « **وفي خلال عملها كانت تدوّن الكثير من الملحوظات عنهم، وبدأ اهتمامها بعلم نفس الطفل** (...) **وأصدرت سنة 1927 أول بحث لها عن اتجاهاتها في تحليل نفسية الأطفال والأسس، للعلاج النفسي الخاص بالأطفال** »[4]، وأصبحت فيما بعد عضوا فاعلا في تيار" **سيكولوجية الأنا** "، وأخذت أبحاثُها في التوسّع والانتشار. ونذكر من بين مؤلّفاتها في هذا المجال " **الأنا والميكانيزمات الدفاعية** " الذي أكّدت فيه على رؤية عميقة عن اللاشعور، وعلاقته بالأنا من خلال مفهومين أساسيين هما: أنّ الوصول إلى تحليل ومعرفة التغيرات التي تطرأ على غرائز المريض. وفي حين لم نستطع معرفة ميكانيزمات الأنا اللاشعورية عند المريض، فإنّنا نكون قد عرفنا الكثير من الرغبات والغرائز المكبوتة، دون معرفة التغيّرات التي ألمّت

---

[1] **سيجموند فرويد ، الأنا والهو ، ص.64**

[2] **علي إسماعيل علي، نظرية التحليل النفسي واتجاهاتها الحديثة في خدمة الفرد ، ص.110**

[3] **فيصل عباس ، التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية ، ص.68**

[4] **نبيل موسى، موسوعة مشاهير العالم ، ص.268**

بهذه الرغبـات[1].

ركزت "**سيكولوجية الأنا** " أيضا على أهمية التكيف، أو"**الأنا المتكيّف**"، ومثال ذلك المراحل الأولى من حياة الطفل، في اعتماده على نفسه بدل أمّه، وفي انفصاله عنها لاحقا واعتماده على نفسه، إذ أن أي تعامل سليم مع الطفل في هذه المرحلة، وتدريبه على المراحل الجديدة، سيؤدي إلى نتائج مختلفة. وبالتالي فإن « **فشل الأنا في السيطرة على الأزمة** (...) **سيعوق تشكيل الهوية وقد يؤدي إلى اضطرابات نفسية** »[2]

ويبقى منهج هذه النظرية على العموم أكثر تفاؤلا، واستجابة في إيجاد الحلول للمشاكل النفسية للتكيّف، وأكثر انفتاحا على الواقع من استبدادية الهو وتسلّطه، إضافة إلى كونه أدخل علم النفس في ضرب من علم التربية، حيث يتم التكيف عن طريق علاقة صداقة مع الطفل، لجعله طيّعا وأكثر استعدادا للتكيّف مع المحيط[3].

2 – الفرويدية الجديدة Neo Freudian Psychoamalysts:

تعدّ أيضا من النظريات المناقضة للفكر الفرويدي الكلاسيكي، فبادرت إلى تقديم رؤية جديد وأكثر حداثة للمنظور الفرويدي في الدراسات النفسية. أما مبادئها الجوهرية فإنها تنبني على:[4]

– رفض نظرية فرويد المتعلّقة باللبيدو Libido .

– إلغاء الرأي القائل بالحتمية الجنسية للسلوك البشري والأسباب الجنسية للعصاب، والحتمية الوراثية للإنسان وكذا عقدة أوديب.

– التأكيد على الصفة الاجتماعية، وتأثير الآخرين في العالم المحيط بالفرد .

– التركيز على العلاقات بين الأفراد، وقيمة الذات، وحاجـات الأمن باعتبارها محرّكا أوّليا للفرد.

---

[1] **ينظر: فيصل عباس ، التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية ، ص.109**

[2] **علي إسماعيل علي ، نظرية التحليل النفسي واتجاهاتها الحديثة في خدمة الفرد ، ص.113**

[3] **ينظر: فريق من الباحثين، علم النفس وميادينه، تر. وجيه أسعد ، الدار المتحدة للطباعة والنشر، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، ط.2، 1993 ، ص.126**

[4] **ينظر: فيصل عباس، التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية ، ص.113**

إنّها تلغي تماما أهم عناصر النظرية الفرويدة مثل نظرية الجنس- ورفض كونها السبب الرئيسي لمشكلة العصاب- وعقدة أوديب..« **ليس الجنس فقط بل الكبت والفكر اللاشعوري، تلك المفاهيم تمثّل مكانة جزئية في الفرويدية الجديدة وإزاء العلاقة المباشرة مع المحيط وبين الأفراد** »[1]

تختلف الفرويدية الجديدة عن التحليل الفرويدي الكلاسيكي في كونها لا تعتمد أساليب التداعي الحر، وأشكال العلاج الكلاسيكية، وإنما تركز بصفة كبيرة « **على العلاقة مع المحلل كتحرير للعلاقات الماضية والخارجية، ولهذا تكون العلاقة بصدد اكتشاف العقل اللاشعوري أقل أهمية** ».[2]

كان الدور البارز الذي لعبته الفرويدية الجديدة، أن أعادت قراءة مباحث التحليل النفسي، وحاولت صياغتها وفق رؤى مختلفة، بحسب المتطلبات الراهنة آنذاك، وبادرت إلى مدّ المفاهيم النفسية بميكانيزمات أكثر صرامة وفاعلية.

3- جاك لاكان واللاشعور اللغوي:

يمثّل "**جاك لاكان** " (**1901-1981**) مرحلة جديدة في أسلوب التفكير النفسي الحديث، وصاحب رؤية حديثة في الدرس السيكولوجي، وذلك من خلال إعادة قراءة حديثة لأطروحات سيجموند فرويد، وصياغتها وفق أفكار أكثر ملاءمة للتطور المعرفي الراهن.

إن أول ما لفت انتباه لاكان في نظريات فرويد، بنية اللاشعور، التي قرّر أنها ذات بنية لغوية، « **أي أنّ البنية التي تحكم اللاوعي هي بنية لغوية في صلبها تعتمد على التداعي وعلى غير ذلك من قوانين اللغة التي أسّسها سوسير..** »[3]، وتتحدد مزايا هذه اللغة، ووظائفها النفسية في ذلك الحوار القائم بين المريض والمحلل النفساني، إذ تتخذ شكل الوسيط في قالب لا شعوري، يهدف إلى إحداث نوع من التوازن والتنظيم للذات الإنسانية، ولرغباتها وغرائزها المختلفة. أما عن رمزية الأعراض التي استدل بها فرويد عن الذكريات المكبوتة، ينظر إليها لاكان على أنها ذات بناء لغوي، ويتلخص

---

[1] **فيصل عباس، التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية ، ص.113**

[2] **المرجع نفسه ، ص.114**

[3] **صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية ، د.ت ، ص.75**

معناها في عملية " **الإحالة** Transference " « **وهي عملية يترجِم فيها خطاب المريض ببطء الأعراض والخوافات وأنماط السلوك وسمات الشخصية، يترجمها إلى كلام يوجَّه إلى المحلل ويورّطه** »[1]. ويبرز دور المحلل في وضع تصوّرات حول إفضاءات المريض، لبلوغ حالة من التأثير في نفسه، وإيقاظ الجانب الخفي من لاوعيه، وتتّخذ اللغة في أثناء ذلك وظيفة العنصر اللاشعوري بين طرفي الخطاب. « **إن ما يقوله المحلل في الرد، بقدر ما يكون اكتشافا موفّقا أو غيرمتوقع ويكون له تأثير على المحلل ويستحوذ عليه (يجلب الضحك أو الدموع، يجافي أو يواسي) يمثّل معنى اللاشعوري: اللاشعوري هو خطاب الآخر**».[2]

دعّم لاكان نظريته بمفاهيم اللسانيات التي استمدّها من " **دي سوسير** " و" **ياكوبسون** " وكان مما شغل ذهنه، ثنائية الدال والمدلول اللغوية عند دي سوسير، باعتبارهما تمثّلان وجهان لعملة واحدة هي اللغة ذاتها. ويركز لاكان بصفة أخص على مفهوم "**الدال**" ويعطيه الأولوية على المدلول في أبحاثه النفسية اللغوية، ومن هنا يؤكّد على أهمية السلسلة الدالة ضمن الخطاب، « **أي أنّ العلامات الملاحظة داخل السلسلة هي أفضل دليل على البنية النفسية وعلى بنية الذات الإنسانية** »[3]. والشيء الواضح في لغة لاكان أنها تكرارية بصورة لافتة للانتباه، وهي أكثر ميلا إلى الموسيقى النغمية، وفي مقدورها مفاجأتنا وإدهاشنا بهذا التشابك اللفظي بين مفرداتها وأجزائها « **وكلما تصادمت الكلمات وتداخلت على هذه الشاكلة ساد جوّ اللعب** (...) **فإن كان الدال يلعب والمدلول ينسلّ تحته، فهذا يعني أنّ اللاوعي يتكلّم بلغته هو** »[4].

يعطي لاكان أيضا لمرحلة النمو الإدراكي لدى الطفل أهمية قصوى، فيما يطلق عليه" **المرحلة المرآوية** " التي عرض تفاصيلها في المؤتمر الدولي للتحليل النفسي (1936) بعنوان: " The

---

[1] **عبد المقصود. عبد الكريم ، جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي، المجلس الأعلى للثقافة ، د.ت ، ص.22**

[2] **المرجع نفسه ، ص.22**

[3] **جون.ستروك، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر. محمد عصفور، الكويت، عن سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ، د.ط، 1996، عدد. 206، ص.174**

[4] **المرجع نفسه ، ص.195**

looking glass phase " وهي تبدأ في البروز ابتداء من الشهر السادس إلى الثامن عشر، وتعني أن الطفل يمر بعدة مراحل حتى يصل إلى إدراك ذاته، وعبر هذه المراحل يتطور السلوك تبعا لمراحل النمو الإدراكي للطفل «..**ويتحقق الطفل، إذ يقبل صورته، أن بوسعه أن يقدّم مشهدا عن نفسه: إنّ بوسعه أن يرى نفسه وأن يراه الآخرون، ولم يكن بوسعه من قبل سوى أن يحس بجسمه، وهو من الآن فصاعدا يراه** »[1]، والغرض توجيه سلوك الطفل وجهة صحيحة، حيث تتبلور لديه خصائص الأنا الأولية عبر اكتشاف نفسه في المرآة أوّلا، ثم اكتشاف غيره وفق مراحل لاحقة لنموّه.

استطاع جاك لاكان استثمار المعطيات اللغوية، المتزامنة مع فترة تأسيسه لسيكولوجيته الحديثة، فخرج بمحتوى آخر يزاوج بين اللغة وعلم النفس في شكل دراسة بنيوية، جدّد بها محتوى الأبحاث الفرويدية خاصة في معنى اللاشعور كما رأينا، وما أحدثه فيها من ثورة في المفاهيم السيكولوجية.

يبقى للتحليل النفسي اتجاهات كثيرة وهامة، لسنا بصدد فهرستها كلها بقدر ما نحن ملزمون بتقديم صورة كلية عن الاتجاه النفسي، الذي انبثق عنه الأساس النقدي للفن أوالأدب خصوصا. وقد اقتصرنا على أهمّ الوجهات المعرفية لمدرسة التحليل النفسي، وعلى أبرز تفريعاتها المغايرة والحديثة للوقوف على نوعية الطرح المختلفة من جهة إلى أخرى، و من محلّل إلى آخر.

وبقدر التنوع الحاصل في المعطيات، والمفاهيم السيكولوجية عامة، بقدر ما تتشعب أساليب ومزايا النقد النفسي وتتنوع تبعا لذلك.

ثانيا: الاتّجاه النفسي في دراسة الأدب ونقده:

اللّمحة النفسية في الفكر النقدي القديم:

بعد هذه الحوصلة العامة حول مدرسة التحليل النفسي وأبعادها النظرية العيادية، وما لحقها من تطوير وتعديل في البُنى المعرفية، سنحاول الوقوف على بعض جوانبها النظرية والتطبيقية، التي طبعت بها ساحة النقد من وجهة نظر نفسية خالصة.كما سنتعرّف عن إمكانية أن تُؤتِيَ نظرية – هي في أصلها عيادية إكلينيكية – أُكُلها في قالب النقد الأدبي.

---

[1] **فريق من الباحثين ، علم النفس وميادينه ، ص.136**

انتقل التحليل النفسي باعتباره اتّجاها يعنى بمجال الأبحاث الطبّية العلاجية للأمراض النفسية، ومن الطبيعة العيادية التشخيصية، إلى حقيقة نقدية، همّها استبطان أعماق الشخصيات الورقية الفنية، والأدبية، فضلا عن تشخيصها حضوريا وواقعيا في مراكز العلاج، ومختبرات البحث السيكولوجي.

وتؤرّخ كل المصادر النقدية إلى أنّ التلاقح المعرفي بين التحليل النفسي والنقد الأدبي، بدأ على الحقيقة مع " **سيجموند فرويد** " من خلال مجموعة من الأعمال النقدية حول بعض الآثار الفنية والأدبية. ولم يتمّ استغلال هذا الاتجاه بمعناه الواسع « **إلا بعد أن تُرجم كتاب فرويد " تفسير الأحلام " سنة 1912 إلى الإنجليزية** »[1]، فأضحى يمثّل بذلك الانطلاقة الأولى لازدواجية معرفية، بين الأدب والنقد من زاوية التفسير النفسي .

وجد فرويد في الآثار الأدبية على وجه خاص، ما دفعه إلى تكلّف عناء البحث فيها، وسبر أغوارها للوقوف على بعض ما تجيش به من زخم عواطف ونفسيات مبدعيها، ومن خلجات مشاعرهم وقرائحهم. لقد كان فرويد « **شغوفا بقراءة الآثار الأدبية، شديد الإعجاب بالشعراء والأدباء، لأن الشاعر عنده رجل تراوده الأحلام في حال اليقظة كما تراوده في نومه** »[2]

وبما أن نظرية فرويد النفسية مبنية على أساس اللاشعور أو اللاوعي، فليس غريبا أن تصبح حقيقة كامنة في كل عمل نقدي يتخذ الاتجاه النفسي أداة له في ذلك. حيث إنّ الغرض من هذا كله إنما هو إثبات « **أن كل مظاهر الإبداع تخضع للحظات اللاوعي (...) كما أفضت بحوث فرويد وأصحابه إلى السعي إلى فهم الإبداع و كأنه كشف عن الرغبة الكامنة في النفس..** »[3]. فما يصدر عن الفنان من أعمال فنية، إنما هو من تلك الخواطر والبواعث اللاشعورية، المنبعثة إلى السطح بمثيرات وحوافز إبداعية، تطفو في صورة أثر فنّي جميل. وبالتالي ينطبق على الفنان أو المبدع ما هو منطبق سلفا على غير المبدعين، في إمكانية إصابتهم بالعصاب مثلا، وفرويد نفسه يسلّم بأنّ صاحب النص : « **شخص عصابي** (Nevrose)، **وأنّ نصّه الإبداعي هو عرض عصابي،**

---

[1] **أحمد كمال زكي ، النقد الأدبي الحديث. أصوله واتجاهاته ، ص.200**

[2] **أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص.14**

[3] **عبد الملك.مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2005 ، ص.143**

يتسامى بالرغبة المكبوتة في شكل رمزي مقبول اجتماعيا »[1]. يقرّر فرويد بهذا المعنى المستحدث في عالم النّقد، أنّ كل نتاج أدبي ليس إلاّ لمحة لاشعورية، تنبعث في شكل أفكار ورموز، تترجم إلى الخارج نوعا من الهذيان، أو الفوران النّفسي المكبوت، لم تجد النّفس منه خلاصا، إلاّ بتلك الإفرازات الفنية والإبداعية التي تنمّ عن طبيعة خلاّقة ومبدعة .

تعدّدت وفق هذا الاتجاه المغاير أبحاث فرويد، وقراءاته النقدية، التي سبقتها عديد المطالعات لأشهر المصادر الأدبية آنذاك، فاعتنى « **بالأديب وبالإبداع الأدبي اعتناءه بالقارئ والقرّاء والرّمز وبأبطال الروائع المسرحية وبأغراضها** »[2]. كما أعطى فرويد للفنان مصداقية أكثر من غيره، في تعويض النقص الحاصل لديه، بخياله الجامح المترفّع عن عالم الحقيقة والضغط النفسي المفرط، إلى رحابة الفن يشتى صوره. وبالتالي يقرّر أنّ « **الفنان كالعصابي ينسحب من واقع لا يرضي إلى دنيا الخيال هذه، ولكنه على خلاف العصابي، يعرف كيف يقفل منه راجعا ليجد مقاما راسخا في الواقع ومنتجاته، أعني الأعمال الفنية** ».[3]

تفرض علينا الحقيقة التاريخية الإشارة إلى أنّ الاهتمام بالجانب النفسي في تفسير الأعمال الفنية، أقدم بكثير من نظرية فرويد النفسية، وكان لبعض فلاسفة اليونان إلمام بشيء من هذا الموضوع، كما هو الشأن لدى " **أفلاطون** " و" **أرسطو**". ولعل هذا الأخير كان أوفر حظا من أستاذه، وأكثر منه استعدادا لتحرير الفن من أوهام الجمهورية المثالية الفاضلة، منطلقا من فكرة "**التطهير**"، وأثره على نفس المتلقي وعواطفه. ففي حين نظر أفلاطون إلى خطر الشعر مثلا على المجتمع، لكونه يمسّ العواطف ويفسدها، عارضه « **أرسطو طاليس بنظريته السيكولوجية الرصينة في"التطهير" أي أن الشعر يستثير عاطفتي الشفقة والخوف على نحو رمزي، يمكن ضبطه، ثم**

---

[1] **يوسف. وغليسي ، مناهج النقد الأدبي ، جسور للنشر والتوزيع ، ط.2 ، 2009، ص.23**

[2] **حسين الواد ، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية ، مراس للنشر ، د.ط، 1984، ص.5**

[3] **سيجموند فرويد ، حياتي والتحليل النفسي ، ص.97**

تطهيرهما. وما "البوطيقا " إلا نصّ في سيكولوجية الفن..»[1]. وقد منح أرسطو الحرية التامة للشاعر، وخلّصه من أغلال الرتابة، التي قيّد بها أفلاطون الشعراء والمبدعين، كما أنّ الفن أصبح يتكلّم بلغة سيكولوجية خالصة. ثمّ إنّ هجوم أفلاطون الشرس على الشعر، جعله يحكم على « **أن الشاعر مجنون أو ملهم أو مريض عصبيا، أمّا أرسطو طاليس فوجد فيه شيئا يشبه السيكولوجي الملهم** »[2]. وعلى سبيل المثال نجد أن المأساة في نظر أرسطو تقليد لفعل الإنسان، مصدرها الحياة البشرية بشتى صورها « **ثم هي تقوم بمهمة اجتماعية هائلة ألا وهي الشفاء اللاّذ من الانفعالات الزائدة عن الحاجة والمتصارعة فيما بينها..**».[3]

وتبقى هذه النماذج التاريخية، دالة على استفادة الأمم السابقة من طبيعة البحث النفسي، في نقد الفن والإبداع، كما رأينا عند أفلاطون، وعند أرسطو بصفة خاصة، وهو الذي تُحسب له إسهامات موفّقة في هذا المدخل النفسي، وفي غيرها من القضايا النقدية الجادة .

تجربة فرويد النقدية وفق الاتّجاه النفسي:

كانت أولى المحاولات الجادة لسيجموند فرويد في ممارسة الاتجاه النفسي لنظريته في نقد الفن، والأدب من خلال عملين اثنين مهمّين « **حلّل في الأوّل منهما شخصية الأديب والرسام العالمي الإيطالي ليوناردي فانشي** Leonard de vinci (**1452–1519**) **ووقف في الثاني على بعض الخصائص النفسانية في شخصية الكاتب الروائي الروسي دوستويفسكي** Dostivsky **فكشف عن أسرارها** »[4]. وقد قرن فرويد عبقرية ليوناردي فانشي بمجموعة من البواعث النفسية، التي كان يعيشها زمن طفولته الأولى، خاصة إذا علمنا أنه ابنٌ غير شرعي، قدّر له أن يعيش طوال عمره في كنف أمه، وبِلَا رابطة أبوّة، إذ لم يكن يعرف عن أبيه شيئا. ويوضّح فرويد في بحثه عن

---

(1) ستانلي. هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، تر. إحسان عباس و محمد يوسف نجم ، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، د.ت، ج.1، ص.259

(2) المرجع نفسه ، ص.259

(3) مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص.34

(4) حسين الواد ، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية ، ص.5

ليوناردي فانشي علّة جنسية كان سببها الكبت، معنى ذلك « **أن يعجز الكبت الجنسي عن توجيه جزء مهمّ من دوافع اللذة الجنسية إلى اللاّشعور** »[1]، ويواصل استطلاعاته النفسية مشيرا إلى أنّ حرمانه من الأب جعله يحتل مكانته في تعلّقه الواضح بأمه منذ طفولته، وربما راودته في صباه تلك الهواجس التي قد تراود أي طفل في مثل سنه عن كيف جاء إلى الوجود، وكيف يولد الأطفال وهو لا يعلم عن أصل عائلته سوى أمه فقط. كل هذا أفضى إلى نتائج عكسية أدّت إلى« **أنّ الحياة الجنسية لليوناردو تعطّلت إلى حد بعيد (ومن العسير علينا أن نعثر على اسم امرأة أحبَّها ليوناردو) مما أدى إلى انحرافه ناحية " الجنسية المثالية " »**.[2]

يلتفت فرويد لقضية مهمة في حياة ليوناردو، تتعلق في ارتباطه الشديد بأمه، الذي كان مثاليا لدرجة أنه كان شاغلا له عن أية علاقة جنسية أخرى مع طرف مقابل، هذا ما تفسّره بعض أعماله الفنية « **مثل ابتسامة الموناليزا واتحاد الأنوثة والذكورة في لوحة يوحنّا المعمدان، وانشغاله في محاولاته الفنية المبكرة بتصوير رؤوس نساء باسمات** »[3]، وبالعودة إلى مجمل أعماله الفنية وجدناها تؤكّد على الاتصال العميق بين ليوردو وأمّه، ربما لأنه وجد فيها تعويضا عن الحرمان الذي صاحب حياته، في فترة كان أحوج ما يكون فيها إلى عطف الأبوّة ودفئها.

كان فرويد قد استند في دراسة أعمال ليوناردي فانشي وشخصيته، على حلم كان شاهده هذا الأخير. حيث رأى نسرا في طفولته وهو يحطّ عليه في المهد، وفتح منقاريه وأخذ يضربه على شفتيه عدّة مرات، وهذا ما فسّر به فرويد تأخّر ليوناردو في إنجاز كثير من أعماله الفنية، إضافة إلى انحرافه الجنسي عن مستوى اللاشعور..[4]، وربطها دائما بمرحلة الطفولة وتأثيراتها السلبية في شخصيته. وكان فرويد بحاجة إلى دعائم علمية أكثر صرامة، وجدية في بحثه هذا، ومن ذلك أنّ

---

(1) سيّد قطب ، النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، ص.210

(2) المرجع نفسه ، ص.211

(3) مصطى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص.79

(4) ينظر: زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي ، ص.12

منهجه « **لم يكن منهج الفروض التي تغذيها التجربة أو تدحضها، بل كان منهجا تبريريًا** »[1]، وبالتالي فإنّ مبدأ الاعتماد على الفرض في تأويل اتجاه نفسية المبدع أو شخصيته، يحول دون الوصول حتما إلى نتائج دقيقة وحاسمة، تدفع الباحث نحو إيجاد مسوّغات تتوافق مع هدفه، ومراده الرامي إليه، وهذا ما أفضى بفرويد إلى شيء من التعسف في تبرير مقولاته النقدية .

أما عن ربط مشكلة الإبداع بالعقدة الجنسية، فإنّه أمر غير قابل للتعميم، إذ أن عقدة الجنس بجميع مركباتها – حسب آدلر– لا تحلّ لنا مشكلة النبوغ، كما لا يوافق يونج فرويد في قوله أنّ الفنان مريض تنبعث عبقريته ونبوغه من أسباب مرضية، ويردّها إلى اتصال بين اللاشعور واللاشعور الجمعي[2]. هذا عن شخصية الرسام ليوناردي فانشي .

أمّا فيما يخص بحثه الآخر عن شخصية الروائي الروسي" **دوستويفسكي** " فقد انطلق فرويد في تحليلها استنادا إلى روايته " **الإخوة كرامازوف** "، حيث تبيّن له فيها وجهان، أو صورتان متضادتان تماما، إحداهما تمثّل دوستويفسكي الفنان والمبدع، والأخرى ترى فيه الإنسان الآثم والمجرم « **وبقدر ما مجّد فرويد الفنان في شخصية دوستويفسكي ورآه جديرا بالخلود، قسا على الإنسان فيه، فهو عنده سجّان من سجّاني الإنسانية، وهو سادي يعذب نفسه ويعذب الآخرين، ومجرم يتعاطف مع الآثمين** »[3]، وإذا ما نحن سلّمنا بما ذهب إليه فرويد حول عبقرية دوستويفسكي الفنية والأدبية، فلا أقل من أن نبحث عن دواعي وأسباب نعته بالسجّان، وتجريمه بتلك الصورة في الجهة المعاكسة. ويبدو أن دوستويفسكي حسب فرويد مصاب بالعقدة الأوديبية، التي تركته مشبعا بكراهية شديدة للأب. وهو ما يتضح في الرواية من خلال الصراع القائم بين شخصياتها، من خلال تجسيده لواقع المعاناة والاستغلال الذي يعانيه " سمرديا كوف " وهو ابن غير شرعي لكارامازوف على عكس إخوته، وقد استغلّه أبوه وجعله خادما لديه، الأمر الذي استغلّه

---

[1] **مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص.80**

[2] **ينظر: سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، ص.212**

[3] **حسين الواد ، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية ، ص.6**

الأخ إيفان لقتل أبيه.[1]

ومن خلال هذه الرواية المليئة بالأزمات والعقد النفسية، تمكّن فرويد من أن يربط بين شخصية دوستويفسكي وأدبه برباط يمكن وصفه بالطفولي الأوديبي، مفاده رغبة هذا الأخير الجامحة في قتل أبيه والتخلّص منه، والظاهر أنه يحمّله من الوزر ما قد ناء بحمله كاهل القاتل الحقيقي، وكأنّ تعاطف دوستويفسكي مع المجرم الذي قتل أباه يمثّل نوعا من الْتماس العذر لنفسه في صلته بأبيه، واستحالة هذا الانقطاع والبعد عن أبيه إلى رغبة شديدة في الخلاص منه . وبهذا بات دوستويفسكي في نظر فرويد رجلا عصابيا جدّا، وإلاّ فلماذا يضعه في خانة المجرمين، بل ومن العطوفين عليهم أيضا. والواقع أن الرجل كان عصابيا، وذلك ما يتجلّى في مواقف الكراهية والحب نحو أبيه، التي اضطرّ إلى كبتها من جراء التهديد (...) إضافة إلى أنه كان عرضة لنوبات حادة، مع فقدان الشعور، والإصابة بالهستيريا.[2]

إذا كانت تلك حال دوستويفسكي فلا غرابة في نظر فرويد أن نعزوَ طبيعة فنّه، إلى هذه المنطلقات المرضية. « **فما أبدعه لا يمثّل إلّا مظاهر تركيبه النفسي منذ الطفولة، إنّه كان يريد أن يتخلص من أبيه ويمتلك أمّه..** »[3]، وبهذا تساوى كل من دوستويفسكي وليوناردي فانشي في العقدة الأوديبية اتجاه شخص الأم. فالأول يختزن في أعماقه نزعة الكراهية والبغض لأبيه، حرّكتها المحفزات الطفولية، وانعدام العطف والحنان الذي عوّضه الأديب، وأشبعه بحبّ عكسي من نوع آخر في أدبه، وذلك في عطفه على المجرمين وإيجاد الأعذار لهم. والثاني فرضت عليه طبيعة طفولته التي نشأ فيها تحت كنف أمّه نوعا من الميول إلى المثالية الجنسية، جعلت من وجه أمّه وصورتها رمزا خالدا، وأصيلا في معظم آثاره الفنية .

يربط فرويد كل هذه التقارير والنتائج المتشابهة من حيث مقدماتها وإشكالياتها بقوله: « **لا يمكن أن نرجع بسهولة للصدفة أنّ أكبر الأعمال الأدبية في جميع الأزمان، أعني مأساة**

---

[1] ينظر: علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي ، ص.428

[2] ينظر: أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص.20

[3] المرجع نفسه ، ص.21

أوديب لسوفوكل وهملت لشكسبير والإخوة كرامازوف لدوستويفسكي، تتعرض كلها لموضوع واحد هو قتل الأب.. »[1]. وكأنه يشير إلى حقيقة وجود نزاع أبوي بنوي قديم، دائم التردد في المجتمع الإنساني، مبني على جزئيات نفسية باطنية، محكومة بصراع لا ينتهي إلا بسقوط ضحايا .

على الرغم مما حققه فرويد من وراء هاتين الدراستين من نتائج مهمة، على صعيد التحليل النفسي، إلا أنه لا مناص من الإقرار ببعض المزالق الموضوعية، والمنهجية في طرحه. إذ كانت انطلاقاته الأولى من أحكام وآراء مسبقة، كما هو الشأن مع ليوناردي فانشي، الذي بنى عليه تحليله انطلاقا من مجرّد حلم راوده في صباه، كما جعل عناصر تحليله لشخصية دوستويفسكي في شكل قصة سردية لا غير، ولعلّه كان يبحث في ثنايا هذه الأدبيات عمّا يذيع نظريته، ويدعمها ويعطيها مصداقية أكبر « **وعندما وفّر له الأدب الدعامة التي التمسها منه لنظريته المشهورة في الشخصية عاد إليها بالسؤال وأراد أن يعرف الأسباب التي جعلت الأدب يوفّر له تلك الدعامة** »[2]، وهكذا سمح لنفسه بتأويل ماضي الأديب وحياته الطفولية، استنادا إلى شخصيات ورقية. ومن الواضح أن عقدة أوديب تحتل مقاما ذا أهمية من بين العقد السيكولوجية، التي طبعت الدرس النفسي لدى فرويد.

وغالبا ما يرتبط اللاوعي بعقدة أوديب **Le complexe d'oedipe**، التي تحيل على مرحلة الطفولة، ولقد أمست مع الوقت عقدة عالمية بشكل كبير[3]. وحيثيات القصة معلومة لدى الخاص والعام، وفيها قام البطل " **أوديب** " بقتل والده " **لايوس** " عن جهل منه، وتزداد الأحداث تأزّما أكثر، حين يعلم لاحقا أنّ المرأة التي تزوّجها ليست سوى أمّه " **جوكاست** " ما دفعه إلى فقئ عينيه تكفيرا عن ذنبه ، والعيش في حالة من الندم والحزن، أمّا والدته فلم تجد إلا سبيل الانتحار هروبا من الفضيحة والعار .

حسب التحليل النفسي فإن أوديب ذو وضع مزدوج « **فهو في وقت واحد ذات الاستقصاء وموضوعه، أي "المستقصي والمستقصى" وحركة المأساة تنظم ازدواجية الإنكار**

---

[1] **سيجموند. فرويد ، التحليل النفسي والفن– نقلا عن: حسين الواد ، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية ، ص.9**

[2] **حسين الواد ، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية ، ص.9**

[3] **ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد ، ص.139**

والإقرار حتى بلوغ الحقيقة المذهلة: المجرم الذي أطارده هو أنا »[1]. وبهذا تجلّت العقدة الأوديبية كقاعدة كبرى، في تفسير عديد الأعمال الفنية لشخصيات مختلفة، بإسقاط عناصرها الأساسية على سِيَرِهِم الذاتية، ابتداء بمرحلة الطفولة الأولى .

يتّضح من خلال هذه العقدة أن الربط قائم، وماثل بين الشخصيات الورقية في العمل الأدبي، وبين الأديب أو الفنان بصورة تكاد تكون عفوية أو اعتباطية، مردّها لاوعي الكاتب « **واللاوعي متولّد، بل يجب أن يتولّد بالضرورة عن افتراض وقوع صدمة نفسية حدثت للشخص (والشخص بالذات هو الأديب) في طفولته وظلّت مترسّبة فيها كامنة في مجاهلها إلى أن تبدّت في كتاباته..** »[2].

ترتبط عقدة أوديب أيضا بمفهوم (القدَر) الذي يغيب عن أعيننا ووعينا، فتصدمنا نتائجه المباغتة وغير المتوقّعة بتاتا، غير أنه تبقى له مزاياه السيكولوجية في رأي فرويد « **فما القدر والنبوءة غير تحقيق في الخارج لضرورة باطنة، وأمّا أن البطل يأثم دون أن يدري وعلى الرغم من نواياه فمن الجلي أن ذلك تعبير ملائم عن الصفة اللاشعورية لميوله الإجرامية** ».[3]

إن هذا القدر الذي لا يرحم قد كان في نظر التحليل النفسي هاجسا لا يرحم أمام كل من التقطت مسامعه أحداث التمثيلية الخالدة، ربما لأنهم وجدوا فيها شيئا من ذواتهم ماثلا أمامهم بعناصره وحيثياته « **فكل مستمع كان يوما من الأيام، في أصله أو خياله، أوديبا، ويرتعب أمام حلمه المنقول إلى الواقع** »[4]. وقد أعطى فرويد لهذه العقدة مصداقية كبيرة، وسعى إلى البحث عنها في كثير من الآثار الأدبية، خاصة وأنها أصبحت عالمية بمعناها النفسي.

---

[1] مجموعة من الكتّاب ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر. رضوان ظاظا ، الكويت، عن سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ، د.ط، 1997 ، عدد.221، ص.63

[2] عبد الملك مرتاض ، في نظرية النقد ، ص.146

[3] سيجموند فرويد ، حياتي والتحليل النفسي ، ص.96

[4] مجموعة من المؤلفين ، الأوديب عقده كلية ، تر. وجيه أسعد، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ، د.ط ، 1996 ، ص.29

بحث فرويد عن حضور " أوديب " في عمل أدبي آخر، يعود إلى إحدى أشهر مسرحيات "**شكسبير**" وهي مسرحية "**هاملت**"، وسعى إلى البحث عن الذات الأوديبية، ومدى حضورها في شخصية هاملت نفسه. والأصل في مسرحية شكسبير أنها مبنية على مبدأ واضح، أساسه الثأر والانتقام. وتبرز تلك العقدة عند هاملت استنادا إلى فعلين اثنين، « **رغبة في غشيان موجّهة صوب الأمّ، ورغبة في القتل موجّهة صوب بديل للأب** »[1]. وبديل الأب هنا هو عمّ هاملت الذي قتل أخاه وحل محلّه في المُلك، ثم تزوّج أرملة أخيه. وهنا يجد هاملت نفسه أمام موقف صعب في التعامل مع هذه المعضلة، خاصّة وهو يرى أمامه شبح والده يطارده، ويترصّده في كل مكان، يحثّه على الانتقام والثأر له، بينما هو لابث في تردّده الذي لا مبرّر له حتى في نظر القارئ .

يوضّح لنا التحليل النفسي معضلة هاملت بردّها إلى سمات الأوديب الماثلة في ذاته، أين تطغى عليه رغباته الجامحة في الاستحواذ على أمّه واستبعاد أبيه « **فهاملت يستطيع الفعل، غير أنه لا يستطيع الثأر من رجل أقصى أباه وأخذ مكانه بالقرب من أمّه، لا يستطيع قتل رجل حقق رغبات طفولته المكبوتة** »[2]، غير أنّ هاملت في قرارات نفسه، يسعى جهده للتوفيق بين رغبته هذه وبين إقناع نفسه وضميره بصواب ما يفعل. « **لقد بدا له أنّ النظر في الأمر عن كثب يظهر أنه هو بالذات ليس بأفضل من الآثم الذي يريد معاقبته** »[3]. أدّت كل تلك التضاربات النفسية بهاملت إلى الوقوع في غياهب الحيرة والشّتات في حياته الباطنية، حياة كان يغذّيها دوما الشعور بالإثم والخطيئة، بعد قصوره عن تنفيذ وصيّة أبيه بالثأر من قاتله. الأمر الذي ألقى به في دوّامة من الشعور بالذنب وتأنيب الضمير، كان محصّلتها إصابته بالشلل في يديه[4]. إذن فهاملت تتنازعه عقدتان جليّتان عبر القراءة النفسية لحالته، التي آل إليها: عقدة القتل الموجّهة نحو قاتل أبيه، وعقدة جنسية أوديبية موجّهة صوب أمّه، ولعل هذه الأخيرة أحدثت له نوعا من الإشباع الجنسي، جعله يستغني

---

[1] **مجموعة من المؤلفين ، الأوديب عقده كلية ، ص. 34**

[2] **مجموعة من الكتاب ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ص.64**

[3] **المرجع نفسه ، ص.64**

[4] **ينظر: سيجموند فرويد ، حياتي و التحليل النفسي ، ص.97**

عن كل صلة أخرى بأيّ طرف آخر. فرغم محاولات أوفيلي واجتهاداتها المضنية في استلاب قلب هاملت والاستئثار بعواطفه وحبّه إلاّ أنها لم تنل من ذلك حظّها ومرادها[1]، لأنه كان في دائرة مغلقة بين هاجسين : هاجس الاستجابة لمراد أبيه الداعي إلى الثأر، وهاجس قاتل أبيه، الذي وإن كان يبدو في مقام العدوّ، فقد قدّم له خدمة كبيرة، باستبعاده طرفا، كان سيصبح شريكا له في أمّه. فلا هو استجاب لشبح أبيه الذي ظلّ يدعوه للانتقام، ولا هو نال حظّه من " أوفيلي" ليُشبع رغبته الجنسية، بعيدا عن علاقته بأمه، وهنا يذكّرنا هاملت بما سبق عرضه آنفا، عن حياة ليوناردي فانشي، وخلوّ حياته العاطفية من أية علاقة جنسية مع طرف آخر، وذلك بسبب الرباط المتين الذي كان يجمعه بأمه، مع انعدام الأب تماما.

وإذا كان ليوناردي فانشي وجد نفسه متّصلا بوالدته بصورة عفوية دون شريك- وهو الأب- فإنّ هاملت أقصى أباه عن تلك الشراكة، من خلال تردّده في الثأر له من قاتله، الذي حقّق له رغبته الأوديبية، وإن لم يكن هو القاتل على وجه التحديد .

تظل النتائج المحققة من وراء هذه البحوث مهمّة بالنظر إلى الانفتاح المنهجي الحديث، الذي طُبعت به الساحة النقدية والفنية، غير أنّ الجزم بمصداقية ما تم التوصل إليه من خلاصة نهائية، أو أحكام قطعية يبقى غير ممكن، وفرويد نفسه يعترف بمحدودية النتائج المحققة في دراسة الأثر الفني، أو الكشف عن كثير من أسراره وعوالمه. « **إنّ الفرد العادي قد يتوقّع من التحليل بهذا الصدد أكثر من اللازم، إذ لا بد من التسليم بأنه لا يوضّح ما قد يعتبر أهمّ مشكلتين بالنسبة إليه.فالتحليل لا يملك أن يكشف عن طبيعة الموهبة الفنية، ولا هو يستطيع أن يبيّن الوسيلة التي يستخدمها الفنان- أي الأسلوب الفني** »[2]، وهو اعتراف صريح من فرويد يبيّن فيه قصور التحليل النفسي عن الاستجابة لعناصر الظاهرة الفنية في الأعمال الإبداعية، وأمّا حقيقته الواضحة فتكمن في أنه

---

[1] **ينظر: مجموعة من المؤلفين ، الأوديب عقده كلية ، ص.34**

[2] **سيجموند فرويد ، حياتي والتحليل النفسي ، ص.98**

يبحث في تاريخ تلك التجربة الفنية، من حيث المؤثرات المحيطة بها والموجّهة لها، والمعتمدة على شخصية الفنان وظروف حياته، وكأنها دراسة لسيرة حياة، وليس للعمل الإبداعي.

اتجاهات أخرى ما بعد فرويد:

لم يقترن الاتجاه النفسي في النقد الفني عامة، والأدبي خاصة بأعمال فرويد وحدها، وقد سبق في مبحث سابق أن بيّنا ما شهدته مدرسة فرويد من انشقاقات عديدة من طرف جماعة من تلامذته، كان دافعها إلى ذلك، التباين في الرؤى والنظريات، ولم يكن هذا الاختلاف على مستوى المفهوم العلاجي الإكلينيكي فحسب، بل تعدّاه إلى الاختلاف في أسلوب، ومنهج التعامل مع الآثار الفنية وتأويلها. هذا بالإضافة إلى المذاهب الجديدة، الساعية لتغيير الأفق النقدي النفسي عبر اختبارات جديدة في عالم النقد الأدبي، كما سيتبيّن مع نموذجي جاك لاكان وشارل مورون لاحقا.

أ- اتجاهات المنشقين عن فرويد:

كان على رأس جماعة المنشقين كل من " **ألفرد آدلر** " و" **كارل يونج** " و" **أوتو رانك** "،هذا فضلا عن اتجاهات جديدة، تلت المرحلة الكلاسيكية في التعامل مع المفهوم السيكولوجي للفن، من زاوية نقدية حديثة، وكانت جلّ منطلقاتها نقدية لمذهب سيجموند فرويد، والبعض منها منطلِقًا منه، أو معدّلا فيه، على حسب ما يتناسب مع الأوضاع العلمية والمعرفية السائدة آنذاك .

وكان لا بدّ قبل هذا وذاك، من التعريج على مذاهب بعض المناصرين لمذهب فرويد وآرائه، قبل الخوض في الاتجاهات النقدية النفسية، التي ناهضت مبادئه أو تطرّفت عليها .

يمثّل "**أرنست جونز**" نموذجا لأبرز الأوفياء والمتعاضدين مع أستاذهم في آرائه، وأطروحاته النفسية، كما أنّه كان قريبا منه وملازما له إلى آخر لحظة من حياته. وقد أسهم في حركة التحليل النفسي بأعمال لا تقل شأنا عن تلك التي قدّمها غيره من رواد المدرسة الكلاسيكية، « **ويبدو أنّ أكبر إسهام سيذكر له هو إسهامه في مجال التحليل النفسي التطبيقي، ومن أشهر ما كتبه " بحوث في التحليل النفسي"** Papers on Psycho-analysistssays in applied Psycho-analysis (1923) **في مجلّدين، وتحليلاته لشخصية هاملت عند شكسبير،**

مقارنة بشخصية الملك أوديب Hamlet and Oedipus: the oedipuscomplex (1949) as an explamationn of hamlet`s Mystery(...) **غير أن تأريخه لسيرة فرويد ستظل من أعظم كتاباته** ».[1]

يعنينا من مجمل أعمال أرنست جونز، تلك الدراسة النقدية لمسرحية " هاملت " لشكسبير، والنتائج التي توصّل إليها جرّاء بحثه النفسي، الذي أجراه على ذلك العمل الفني، وسعى من ورائه إلى البحث عن أوجه المقارنة والمقاربة، بين الأديب والبطل المسرحي .

كان اعتماد جونز في عمله هذا على ملاحظات أستاذه فرويد، حول تراجيديا " هاملت "، فاستعان بتقريره الوارد فيها. أشار فرويد إلى منطلقات جونز الأوّلية في هذا البحث والتي يعزوها فرويد إلى نفسه في قوله: «..**وقد حدّت ملاحظاتي الخاصة بتراجيديا هاملت " بأرنست جونز " فيما بعد إلى القيام بتحليل كامل لهذه التراجيديا** »[2]، وكان فرويد قد ألمّ بحيثيات الموضوع من خلال بحثه الذي ضمّنه كتابَه " **تفسير الأحلام** " وهو يعد المشكاة الأولى، في تبنّي النقد الأدبي لقواعد وأسس التحليل النفسي، وكان جونز بعد إفاضته الواسعة، قد خرج بنتائج مهمة وقيّمة من هذا العمل النقدي في كتابه: " **مقالات في التحليل النفسي التطبيقي** "، وكانت خلاصة هذه الدراسة المستفيضة، بعد أن حلل جونز شخصيات العمل الفني ما اكتشفه من « **أنّ في المسرحية مبنىً أوديبيا هو لاشعوري في هاملت، لاشعوري في شكسبير، لا شعوري في الجمهور. ثم يزيد زيادة حقيقية في مدى استساغة المسرحية حين يظهر فيها ما عجز عنه كل أحد إلاّه، وهو مدى المعقولية والحتمية في أحداثها..**»[3]

يبدو واضحا اقتفاء جونز لمنهج فرويد في تحليله لشخصية هاملت، وتكريسه لعقدة أوديب في نقد المسرحية، واعتبارها مرجعية لا شعورية في البطل والمؤلّف، والمتلقي (الجمهـــور) فـي آن معـًا،

---

[1] **نبيل موسى ، موسوعة مشاهير العالم ، ص.163، 164**

[2] **سيجموند فرويد ، حياتي والتحليل النفسي، ص.97**

[3] **ستانلي هايمن ، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ص.266 ،267**

وعليه فإنّ هاملت بهذا الفهم هو نفسه شكسبير، ولكن عبر منفذ وحيد هو الفن .

بعد أن عرّجنا على أهم شخصية سيكولوجية في المدرسة الفرويدية المحافظة، سنتطرق فيما يلي إلى جملة من المذاهب والاتجاهات المخالفة أو المغايرة لنظرية فرويد، سواءً من زاوية الدرس النفسي كاتجاه إكلينيكي- وقد مرّ بنا ذلك في مبحث سابق – أو كآلية نقدية، تتعامل مع الأثر الفني وتحاول الكشف عن مزاياه وأسراره الباطنة .

1- ألفرد آدلر:

تبنّى ألفرد آدلر قضية هامة من قضايا الاتجاه النفسي في تحليله للحالات والظواهر النفسية، التي شملت فيما بعد مجالات الفن والإبداع، وهي ما أطلق عليه بـ" **مركّب النقص** " متجاهلا كثيرا من معطيات التحليل الفرويدي، فقد« **أنكر إنكارا باهتا أهمية الجنسية، وردّ تكوين الخلق وأمراض العصاب إلى مبدإ واحد هو رغبة الناس في القوة وحاجتهم إلى تعويض ما بهم من نقص جبلّي** »[1] وهي علة تجعل المريض دوما، في بحث مستمر عن تعويض ما به من نقص جبلي، ولا أصل في الحقيقة لاعتبارات الغريزة الجنسية، التي قال بها فرويد، وجعلها قاعدة أساسية في تنظيراته، لحالات الإصابة بالعصاب.

يُلبس آدلر نظريته الصبغة الاجتماعية، مناقضا تماما للطابع الفرداني أو الذاتي للشخصية الإنسانية، وذلك حين يؤكّد « **أنّ الإنسان لم يكن يستطيع الحياة من دون علاقة وارتباط بالآخرين، فمنذ القديم كان الإنسان يعيش ضمن عوائل ومجتمعات بشرية مختلفة، ووجودهم ضروري لبقاء الفرد** »[2]، ويرفض آدلر بهذا أن يكون الإنسان بمثابة آلة تعمل بصفة ميكانيكية بحتة، دون أن تؤثّر أو تتأثر، أو تتفاعل نفسيا وبدنيا بشكل أو بآخر. بل يرى فيها عكس ذلك تماما « **والإنسان لذلك شعوري يعي نفسه وأحواله وطموحاته** »[3] في ظل روابط و تفاعلات يوفّرها له المجتمع الذي يحيط به من كل جانب. وليست تخلو الروابط الاجتماعية – على أهميتها – من بعض

---

[1] **سيجموند فرويد ، حياتي والتحليل النفسي ، ص.80**

[2] **السّيد أحمد القبانجي ، مدارس علم النفس ، ص.143**

[3] **نبيل موسى، موسوعة مشاهير العالم ، ص.21**

المعوّقات والعقد، ترجع إلى كيفية البحث في التغلّب على عقدة النّقص أو الحقارة، وتتمثّل أساسا فـي:[1]

أ-كيفية ارتباطنا مع الغير / ب- مشكلات العمل والكسب / ج- مشكلات الارتباط الجنسي.

ولن يصل الشخص إلى تعويض فعلي عن نقصه، إلا في حدود البعد الاجتماعي التبادلي، الذي يكرّس نوعا من حب الكل، والتجرد من الأهواء الذاتية والفردية للشخص .

طبّق آدلر نظريته الجديدة في الأعمال الفنية الإبداعية، منطلقا من قصور الفرضية الجنسية في تفسير الفن، حيث يؤكد على أن « **عقدة الجنس بكل مظاهرها ومركّباتها لا تفلح في تفسير الإبداع بقدر ما يبدو النقص عند المبدع محاولة تعويضية** »[2]. كما أنّ الفنّان محكوم بروابط اجتماعية، تفرض عليه أن يعيش كذات في جماعة تؤثّر في سلوكه وتوجّهه أحيانا كثيرة، وليس فقط ذاتا محبوسة في ماض طفولي، مبنيّ على الغريزة الجنسية لا أكثر.

صحيح أن آدلر في جانب ما يتّفق مع فرويد في تأويل غريزة الظهور بكونها تعويضا عن النقص، إلاّ أن المحتوى يختلف. فرآها فرويد تعويضا عن كبت جنسي هدفه خلق نوع من االتواؤم مع العالم الخارجي تفاديا للمرض، في حين هي عند آدلر تعويض عن الشعور بالنّقص[3]. وعليه فإن المبدع أو الفنان وفق هذا التصوّر شخص ناقص، يدفعه إحساسه المستمر بالحقارة والدونية إلى محاولة التعويض عن ذلك بالتميّز في جانب ما، يسعى عبره إلى التفوق والظهور بآلة النبوغ والفن.

تجمع أغلب الآراء والتصورات النقدية أن مقولات آدلر وأفكاره النفسية لم تلق رواجا كبيرا، على مستوى المقدمات والنتائج التي نظّر بها لسيكولوجية الإبداع، كما يبدو جليا تأثّره بالفلسفات المعاصرة إلى درجة أن يبني عليها نظريات بأكملها. فهو مثلا : « **يأخذ من "فايهنجر" صاحب "سيكولوجية كان" قوله بالأفكار العامة التي يصدّقها النّاس** (...) **وتكـون بمثابة الأهداف**

---

[1] **السيد أحمد القبانجي ، مدارس علم النفس ، ص.143**

[2] **بسّام. قطوس ، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ط.1 ، 2006 ، ص.54**

[3] **ينظر: المرجع نفسه ، ص.54**

النهائية وإن تكن أهدافا متوهّمة وليست واقعية »[1]

2 – كارل جوستاف يونج:

يعتبر يونج أوفر حظا من آدلر، من حيث الاتجاه الذي سلكه في تأسيسه لمفهوم اللاشعور الجمعي، وهذا ما أبان عنه في اتجاهه الجديد تحت مسمى"**علم النفس التحليلي** Psychologie Analytique". ويشيد يونج بقيمة الميراث الجماعي، والماضي الإنساني في تشكيل الشخصية الطفولية، وتأثيراتها على علاقات الفرد ومستقبله، ولم يكتف فقط بما قدّمه سيجموند فرويد في اللاشعور الفردي، وأضاف إليه نوعا ثانيا فضلا عن الأوّل، وهو اللاشعور الجمعي.« **فهناك ماض خصوصي ويلحق به لاوعي فري هو مخزن هذا الماضي في الطفولة، والثاني ماض جماعي هوالتاريخ البشري كله، ويلحق به لا وعي جمعي فيه ميراث كل السّلف** »[2].

يتفق كارل يونج مع آدلر في عدم جدوى النظرية القائلة بالجنسية، وعقدة أوديب، وعدم ضرورة أي تحليل للطفولة. وإذا كان فرويد يلخّص مراحل الجنسية لدى الشخص مبتدئا بالمرحلة الفمية، وأساسها الرضاعة، وأنها إحدى مقوّمات الجنسية لدى الطفل. فإن يونج يرى أن ذلك الإشباع العاطفي الذي يحظى به الطفل أثناء رضاعته من صدر أمّه ليس أكثر من كونه إشباعا نحقّقه في حاجتنا إلى الأكل وإشباع غريزة الجوع فينا.[3]

والحديث عن تقارير ومضامين سكولوجية يونج قد يطول، إذا حاولنا التفصيل فيه أكثر، وعليه جاءت هذه المقدمة تمهيدا لقراءة تطبيقاتها النقدية في مجال الفن، وكيف نظّر يونج إلى الظاهرة الأدبية والفنية من زاوية علم النفس التحليلي.

---

[1] **فيصل عباس ، التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية ، ص.83**

[2] **المرجع نفسه ، ص.89**

[3] **ينظر: ماجي.هايد ، ومايكل. ماكجنس ، أقدّم لك يونج ، تر. محي الدين مزيد ، المجلس الأعلى للثقافة ، د.ط، 2001 ، ص.42**

نظرية يونج في الفن والأدب:

لنعد إلى قضية اللاشعور الجماعي التي ربطها يونج بالموروث، والأساطير، والتاريخ البشري بكل تراكماته الماضية، وعلاقتها بالإبداع والفن، ومنه – اللاوعي الجماعي– يستمد المبدعون المتميّزون معظم أخيلتهم وصورهم الفنية والشعبية[1]

ينظر يونج إلى الأديب نظرة مختلفة ومغاير لمعطيات التحليل النفسي الكلاسيكي، وأوجد قراءة بديلة للظاهرة الإبداعية، حين قسّمها إلى قسمين متباينين هما:(**الفن السيكولوجي أو النفسي Psychological art**) و(**الفن الكشفي Visionary art**) ، ويرجع كل من هذين القسمين إلى طبيعة اللاشعور، الذي يتمثل فيه ويؤول إليه. « **فالأعمال السيكولوجية تشتق مادتها من اللاشعور الفردي، أما الأعمال الكشفية فتتحدد مادّتها في اللاشعور الجمعي الذي هو القاعدة الأساسية في رأيه لنفس الإنسان وشخصيته** »[2]

أمّا في موضوع الأحلام والرؤى والنبوءات، والعناصر التخييلية، فإنها تشكل لدى يونج دلالات رمزية في مجال الفن، وبصفة عامة فالأحلام هي« **مثل كافة أنماط العرافة، تكشف عن الحقائق النفسية، بل وتقدّم أحيانا نبوءات صادقة** »[3]. إنّ تلك الأحلام والرؤى والتنبؤات ، تمثّل تعابير غامضة ومبهمة، عن أشياء موجودة ومتوافرة، غير أنها مجهولة ومعناها خفيّ، وليس يتأتّى لغير الفنان إدراك كنهها وفك رموزها المشفرة، من خلال الارتقاء إلى تلك العوالم الأسطورية الموغلة في المعاني المرمّزة « **وعندما يتمكن فنان من الرؤية والتعبير عن هذه المشاهد والرؤى فإنه يقوم بالتعالي والارتقاء من المستوى الكلي الجمعي، إنه يتحدث كجنس بشري إلى الجنس البشري وليس كفرد إلى هذا الجنس** ».[4]

---

[1] ينظر: أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص.28

[2] شاكر عبد الحميد ، الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة ، ص.80

[3] ماجي هايد ومايكل ماكجنس ، أقدّم لك يونج ، ص.75

[4] شاكر عبد الحميد ، الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة ، ص.80

تتيح نظرية يونج للفنان أن يندمج في وسط جمعي، ضمن تلك الخبرة التنبؤية والرؤى الأسطورية، لينتقي منها الأفضل للنوع الإنساني لسموّه وارتقائه. وهنا يؤكد يونج على النماذج العليا والأنماط البشرية الموروثة والمخبوءة في الشخصية الإنسانية، أو داخل كيان الفنان و« **هذه النماذج والأنماط العليا تدخل في تركيب طريقة التخييل الإنساني وطريقة الشعور، وفي منظومة القيم، والفاعلية النفسية للإنسان..**»[1]، غير أنه لا بد لهذه النماذج والأنماط العليا من مكان ترسّبت فيه داخل العقل الجمعي، ويرى يونج في تحديده لمحتوى تلك النماذج والأنماط أنها عبارة عن صور ابتدائية أو رواسب نفسية لا شعورية، تعكس في ذاتها تجارب ابتدائية لا شعورية غير محدودة، فهي مشتركة بين الأسلاف في عصور بدائية توارثتها الأجيال في أنسجة الدماغ[2]، وهي تتخذ شكلا رمزيا في حال العودة إليها من بوابة الفن، وأشكال الإبداع، الذي يعدّ المنفذ الأمثل، والأقدر على التوغّل في تلك الرّؤى والصور البدائية واستحضارها فنيا .

لا يقصر يونج تلك النماذج العليا على ذات الفنان والمبدع فحسب، بل هي في نظره مبثوثة في الأثر الفني من جهة، وفي ذات القارئ أو المتلقي من جهة أخرى، إنّها تبين عن مضمونها «**كتصورات في اللاوعي عند الشاعر، وكموضوعات متردّدة أو سلاسل من الصّور في الشعر– وكتصورات في اللاوعي عند القارئ أو عند الجمهور** »[3]

وفيما يخص عصابية الفنان، فإنّ يونج لا يرى فيها رأي فرويد، بمرض الفنان سلفا، إذ هو أهمّ من العصابي بكثير، وليس لنا أن نفسّر النبوغ الأدبي بردّه إلى مرض الأديب أصلا. فهو « **إذ يؤكد على أهمية الفن في تفسير حياة الفنانين، فإنه في الوقت نفسه، لا يرى في حياة الشاعر الشخصية شيئا جوهريا بالنسبة إلى فنه، بل هي مجرد مساعد أو عائق لعمله والفني** »[4]

---

[1] صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، ص.73

[2] ينظر: ستانلي هايمن ، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ص.245 ، 246

[3] المرجع نفسه ، ص.246

[4] أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص.31

وفي حديثه عن اللبيدو، يرى يونج أنّ له فاعلية حيوية في تحريك خواطر الفنان ونفسه، بطريقة لا شعورية، وأنه يمتاز بالصبغة الاجتماعية، وهو يتّجه داخل الشخصية، فيظهر لدى الأشخاص العاديين في الأحلام، ولدى العباقرة في اليقظة، ومنهم المبدعون والفنانون فيظهر في صورة رمز ضمن أعمالهم الفنية يدعو إلى التعلّق به أكثر.[1]

لاقت نظريات يونج مصداقية منهجية أكثر من زميله – المنشق الآخر– آدلر، من حيث المبادئ العامة التي طبعت آراءه النقدية. إلا أنّ نزوعه المفرط إلى فرضية اللاشعور الجمعي قد واجهت بعض المآخذ والردود النقدية « **من ميل لإعلاء شأن اللاعقلانية والتصوف و" ذاكرة الجنس " أي تلك الأشياء التي جعلت يونج جذّابا لدى المفكرين النازيين والفاشيين** »[2]، الذين كان لديهم طموح جامح نحو القومية التي تمجّد العرق والدّم النقيّين، وحرصهم على إعادة إحياء أمجاد الأسلاف. كما اهتمّ يونج كذلك بالجانب الأنثروبولوجي الميتافيزيقي، القائم على شواهد تعود إلى عصور وأزمنة بدائية عريقة ، في حين كان أجدر به إضفاء بعض الحداثة والمعاصرة على مسلّماته النقدية، لإحداث توازن منهجي ومعرفي، في الأفكار والرؤى الموجهة إلى النقد الفني في اتجاهه النفسي. و« **الملاحظ هو استثارة المجهول باهتمام يونج وانتباهه، ودراساته كلّها ليست محاولة لكشف هذا المجهول بل لتأكيده أيضا** ».[3]

ومما يلام عليه يونج أيضا تقسيمه الأعمال الأدبية إلى قسم سيكولوجي، وآخر كشفي، مع عدم إعطاء قيمة للأوّل، لأن مصدره الواقع الخارجي، وليس اللاشعور الجمعي، كل ذلك « **يدلّ على أنه لم يكن يختلف عن فرويد كثيرا، إذ يتعامل مع أفكاره ومذهبه أكثر مما يتعامل مع الواقع الخارجي ويكيّف الواقع الخارجي على حسب أفكاره أكثر مما يكيف أفكاره على حسب الواقع الخارجي** »[4]

---

[1] ينظر: مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص.87

[2] ستانلي هايمن ، النقد الأدبي و مدارسه الحديثة ، ص.249

[3] شاكر عبد الحميد ، الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة ، ص.82

[4] مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص.87

على الرغم مما وُجّه إلى يونج من انتقادات إلا أنه كان أوفر حظا من آدلر، إذ استطاع أن يتبوّأ الوصافة في التنظير النفسي على مستو النقد الأدبي بعد فرويد، لما أحدثته آراؤه من تطوّر في الأفكار السيكولوجية، التي تجاوز بها أحيانا نظريات فرويد نفسه.

3 – أوتو رانك:

على غرار جماعة المنشقين الذين سبقت الإشارة إليهم – آدلر ويونج – انفرد أوتو رانك كذلك بمذهب خاص به، في التأصيل للمنهج السيكولوجي، بعد انفصاله عن أستاذه فرويد، ويعدّ كتابه "**صدمة الميلاد Trauma Of Birth** "[1]، أولى بوادر الانفصال والانشقاق عن المدرسة الكلاسيكية للتحليل النفس، وفيه أبان عن مشروع جديد ومخالف تماما للتصورات الفرويدية لعالم النفس. واضطرّ رانك للسفر خارج فينّا، للعمل أكثر على تفعيل نظريته، ونشرها بشكل أكبر.

اتخذ رانك لنفسه وجهة أخرى في التعامل مع الأثر الفني والأدبي نفسيا، وهو الذي عمل على تحديد الخصائص النفسية في العمل الفني من خلال بعض مؤلفاته، ويبدو أنّ أُولى اهتماماته في هذا الشأن كانت أيام اتصاله بفرويد، أين كان يستلهم جل تطبيقاته الفنية والنفسية منه، وكان قد حذا حذو زميله السابق إرنست جونز، في الانطلاق من ملاحظات أستاذه والاعتماد عليها كمرجعية للتأصيل النقدي السيكولوجي « **فاتخذ من هذه الملاحظات مقدمة لبحثه" تخيّر كتّاب الدراما لموضوعات رواياتهم ". وقد استطاع في كتابه الضخم عن المحارم أن يبيّن كيف أنّ الشعراء، طالما اتخذوا مسائل الموقف الأوديبي موضوعا لهم** »[2]. وفضلا عن هذا العمل الأدبي النقدي، قدّم أوتو رانك سلسلة أخرى من الإصدارات المتعلقة بميدان الفن كذلك، كانت جديرة بالتقدير والإشادة، قبل الانفراد بمذهبه الخاص، من ذلك: كتابه: " **الفنّان** "(**1907**)، و"**أسطورة ميلاد البطل** " (**1909**) ، و" **دافع الزنى بالمحرمات في الشعر والأسطورة** "(**1912**) ، وغيرها من الأعمال الأخرى من مقالات في ذات الموضوع .

---

[1] **ينظر: نبيل موسى ، موسوعة مشاهير العالم ، ص.188**

[2] **سيجموند فرويد ، حياتي و التحليل النفسي ، ص.97**

ويظل كتاب" **الفن والفنان** " (**1932**) أهم إصدارات أوتو رانك في جانب التعامل النفسي مع قضايا الفن والإبداع الأدبي، وذلك بعد انشقاقه عن مدرسة فرويد. وفي هذا الكتاب يعقد رانك مقارنة أو مقابلة بين مفهومي الفن والدين، حيث تجمع بينهما رغبة مشتركة، يلخّصها في البحث عن الخلود، بيدَ أنّه توافق محدود وليس مطلقا، إذ أنّنا في الفن مثلا نجد أن « **الفنان يريد خلوده هو نفسه، وفكرته عن الخلود نرجسية تميّز المرحلة قبل الدينية وقبل ظهور المجتمعات. أما في الدين فإن الإنسان كان عليه أن يتخلّى عن نمط الوعي النرجسي عنده ويخليَ السبيل لنمط الوعي الجماعي** »[1].

إن الفرضية التي بنى عليها أوتو رانك منهجه النقدي، تبدو في حقيقتها تعسفية إلى مدى بعيد، وهي في حاجة إلى نظر واستقصاء فعّال، قبل تداولها كمشروع نقدي سيكولوجي، فلسنا نرى فيها إلا مجرد اتهامات غير مبررة، في حق الفنان وشخصيته التي ينظر إليها، باعتبارها مولعة بنفسها، لا تقدّس إلا ذاتها في قالب الفن، ولا ترى في آلة الإبداع إلى ملاذا رحبا للخلود الأبدي. ولا يستثني رانك من هذا كله إلا القليل، الذي لم يرضخ لضغوطات المجتمع أو المحيط الخارجي.

يعلّق ستانلي هايمن على كتاب رانك المذكور آنفا وعلى محتواه قائلا: « **ثم لما انشق رانك عن فرويد لم يكتب عن الفن شيئا ذا قيمة إلا قليلا، وما كتابه الكبير في هذا الموضوع وعنوانه " الفن والفنان " الذي نشره بالإنجليزية سنة 1932 إلا اطروحة بليدة، ألمانية الروح في علم الجمال، تستمد كثيرا من أنثروبولوجيا أُحميت بعد أن بَرُدت، وتجعل دافع الفن مرتكزا على الرغبة في تخليد الذات** ».[2]

إن الواقع الحضاري في تفاعلاته الاجتماعية والثقافية، لا يستسيغ بحال من الأحوال ما ذهب إليه أوتو رانك، في كون الأديب أو الشاعر، أو رجال الفن عامة يبدعون وفق الحراك الاجتماعي، والمحيط الذي يغلب كثيرا من الأحيـان على ذات المبدع ونفسه أكثر من كونه ذاتيـا مفرطا. وهذا مـا

---

[1] **نبيل موسى ، موسوعة مشاهير العالم ، ص.191**

[2] **ستانلي هايمن ، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ص.266**

جعل نظرية رانك محدودة المعالم والرؤى، ولم تحقّق الشيء الكثير خاصة بعد انفصاله عن فرويد.

ب– النظريات الحديثة في النقد النفسي:

1– جاك لاكان والاتجاه النفسي البنيوي:

عرفت نظريات التحليل النفسي توجّهات جديدة مع مطلع القرن العشرين، وبدأ ظهور معارف وعلوم جديدة، أمدتها بمادة غزيرة في بنيتها النظرية والتطبيقية، تماشيا مع متطلبات الوعي النقدي والنفسي الحديث. وقد قام جاك لاكان بإعادة قراءة أفكار فرويد وتحويرها وفق منطق حديث، فرضته طبيعة المرحلة المعرفية الجديدة، فعمد إلى استثمار مباحث لسانيات فريديناند دي سوسير، لبلورة اتجاه نفسي يتعاطى مع البنى اللغوية في اللاشعور، فكان بذلك المؤسس لعلم النفس البنوي.

يعتبر جاك لاكان" التحلفسي"[*] معادلا للسانيات، « **وأنّ كلاّ منهما لم تعد غايته ما هو أدبي (Le litteraire) فقط، بل اغتديا يستهدفان شيئا واحدا أعمق من ذلك وهو (اللغة Le Langage) بل أمسيا يصطنعان تقنيات متماثلة من أجل تحليل النصوص** »[1]

يؤكّد لاكان على الزخم اللغوي المكون للنماذج الأدبية، فعمد إلى استنباط القوانين والأسس التي تنظّم هذا البناء اللغوي، والخصائص التي تميّزه ضمن حقل الأدب. وهذا يفضي إلى حقيقة أن اللاشعور ذو بنية لغوية، متحكمة في زمام الأثر الأدبي ككل « **فإن الأدب يعتبر أقرب التجليات اللغوية إلى تمثيل هذا اللاوعي، ويصبح تحليل الأدب، من منظور نفسي مرورا بالتوازي بين بنية الوعي وبنية اللغة هو المدخل الصحيح لشريعة النقد النفسي..**»[2]، وقد أجرى الباحث عديد التطبيقات النقدية، عبر التحليل البنيوي للغة، واخترنا كنموذج عن تلك التطبيقات ما يلي:

---

[*] **في قضية مصطلحية يسعى عبد الملك مرتاض إلى إيجاد اصطلاح مركّب للتحليل النفسي، يطلق عليه " التحلفسي" وهو يمثّل اختصارا تندمج فيه لفظتا (التحليل – النفسي).**

[1] **عبد الملك مرتاض ، في نظرية النقد ،ص.144**

[2] **صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، ص.75**

الرسالة المسروقة لـ: إدجار ألان بُو:

تدور أحداث القصة حول رسالة تلقتها الملكة دون علم الملك، « **فتحاول إخفاءها لكونها تحمل إدانة لشخص ما، يلاحِظ الوزير حركة الملكة وهي تخفي الرسالة، فيحصل عليها بدهاء شديد على مرأى من الملكة التي ظلت صامتة مخافة الفضيحة، بينما تُوكل مهمة استرجاعها إلى مدير الشرطة الذي يستعين بدوره بالمحقق " دوبان " الذكي الذي يكشف مكانها الظاهر للعيان في خطوة ذكية، تنمّ عن نباهة وفطنة بالغة، وتعود الرسالة إلى الملكة ولم يعلم أحد بسرّها حتى داخل القصة** »[1]، والدراسة واردة ضمن بحث مطوّل بعنوان " **كتابات** "، حيث قام لاكان بملاحظة خصائص الدال، ووظيفته التي يتشكل بها داخل المبنى .

تمثّل الرسالة المسروقة في رأي لاكان رمزا، يشير إلى دال تتعاقبه ثلاث ذوات في لحظات مختلفة ومتباينة، كما تتباين في حدود هذه الصراعات المتجاذبة ثلاث لحظات مهمة، ومكشوفة في مسار الرمز الدال أوالرسالة. فاللحظة الأولى« **هي لحظة النظرة التي ترى شيئا: إنها الملك والشرطة، والثانية هي لحظة النظرة التي ترى أنّ الأوّل لم ير شيئا، وتنخدع باعتقادها أنها تخفي ما تريد إخفاءه: إنها الملكة فالوزير، والثالثة هي التي ترى في هاتين النظرتين: أنّ ما وجب إخفاؤه قد تُرك مكشوفا لمن يريد الاستيلاء عليه: إنه الوزير وأخيرا دوبان** ».[2] والمسار الخاطئ الذي سارت وفقه الرسالة المسروقة، هو الذي أدخل كل تلك الذوات ضمن القصة، وتفعيل علاقاتها القائمة بينها، والمترّتبة عن اختلاف المقاصد حول رمز أو دال مشترك بينها، كان هدفا واضحا لكل ذات من هاته الذوات المشتركة في خط سير واحد. كما تتضح طبيعة كل ذات حسب مسيرة الدال (الرسالة) ووجهته، إذ أنّ كل ذات « **تخضع " لنظام رمزي " يتجاوزها ويحدّد موقعها مهما كانت مقدراتها الفطرية ومكتسباتها الاجتماعية وطبعها أو جنسها ذكر أم أنثى** ».[3]

---

[1] **جون ستروك ، البنيوية وما بعدها ، ص. 192**

[2] **مجموعة من الكتاب ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص.67**

[3] **المرجع نفسه ، ص.68**

يوحي انتقال الرسالة المسروقة من يد إلى أخرى، وفق المراحل التي خضعت لها بمعان مختلفة ومتفاوتة، تحكم الذوات داخل الدال (الرسالة)، تتجلى من حيث درجة قوتها وفاعليتها في مساره وحركه اللامتوقع، ففاعلية الوزير أقوى من فاعلية رئيس الشرطة، الذي استعان بالمحقق دوبان الذكي، وفاعلية هذا الأخير أظهر من تلك التي يمتاز بها الوزير.. وهكذا فإن كل الذوات تتحدد بدرجات متفاوتة بإزاء رمز الدال (الرسالة)، وتظهر هنا سمة التكرار الذي خضعت له الرسالة في سرقتها أكثر من مرّة إلى غاية بلوغها نقطة البداية (الملكة) .

يحدد لاكان ثلاثة فرضيات في مسار الدال ووجهته. حيث أنّ تعطّل تسليم الرسالة قد يكلّف الذوات تحمّل الألم، أمّا إذا مرّت الذوات تحت ظل الرسالة فإنّها ستصبح هي نفسها صورة لهذه الرسالة، وفي حالة تملك الذوات الرسالة فإن الأخيرة تتملك بدورها الذوات.[1]

يظهر تبعا للمسار الذي سلكته الرسالة في رحلتها العصية في هذه القصة، أنها تحتوي على معالم عقدة أوديب، التي أعاد لاكان صياغتها بصورة مغيرة عن محتواها لدى فرويد، وذلك حين يفترض لها علاقة جديدة يسميها " **التوحّد الأوديبي** " المبني على ثلاثة حدود هي: **حد الواقعي، وحدّ المتخيّل، وحدّ الرمزي،** حيث تنشأ بين الابن والأم علاقة متخيّلة غير منتظمة، وهنا يتدخل الأب في حدّه الواقعي بين الابن والأم من أجل التنظيم السيكولوجي لحياة الطفل، الذي كان خاضعا لمبدئ اللذة في اتصاله بأمّه عبر المتخيّل. وهنا يجسّد الأب بمركزيته في هذه العلاقة مبدأ الواقع والقانون الواجب احترامه من الغير. ويعمل حدّ الرمزي في هذه العلاقة على بناء الحدّين الآخرين ويعيد تبنينهما[2]. وقد وجد لاكان ما يوازي هذا التصور في محتوى الرسالة المسروقة، حيث تبرز العقدة الأوديبية بمكوناتها الثلاث، في فلك دالّ واحد هو الرسالة، ورمز واحد هو العضو الذكري.

وبشيء من التفصيل: فإن الملك يمتلك السلطة بفضل العضو الذكري، فيعهد بحمايته للمكة التي لا تملكه، وإنما هي تملك فقط القدرة على توريثه، ويفترض بها أيضا أن تدوم وفية لعهد الزواج، الذي

---

[1] **ينظر: جون ستروك ، البنيوية وما بعدها ، ص.192**

[2] **ينظر: مجموعة من الباحثين ، علم النفس وميادينه من فرويد إلى لاكان ، ص.140**

يجمعها بالملك، باعتبارها خاضعة له، ويعتقد الوزير بحيازته للرسالة أنّه أصبح قويّا قادرا لكنّه يتأنّث "Se feminise " أمّا "دوبان " فإنّه يفلت من هذا المصير بإعادة الرسالة إلى الملكة، وبهذا المعنى فإن هذا القانون اللاواعي ينسجم مع قوانين المجتمع الأبوي، الذي يضمن ضرورته الكونية.[1]

لا مناص من الاعتراف بما حققه جاك لاكان من أفكار جديرة بالاهتمام، لما أضفاه على البنى النفسية للغة من حداثة منهجية، في النقد النفسي، انطلاقا من استثمار حقائق المعرفة العلمية اللغوية الحديثة، ما مكنه من إعادة صياغة أفكار فرويد وتصوّراته النفسية، إلا أن الباحث وقع في بعض المزالق التي قيّدت حدود التجربة الفنية بعض الشيء، من ذلك بناؤه لفهوم اللاوعي على أنّه سلسلة دالة مرسومة تبعا لحدود معلومة وثابتة، في حين أن الأدب فضلا عن اعترافه بأصوله اللاواعية، فهو« **يسعد بفيض المعاني التي يستطيع التوصّل إليها، وبذا يعي المحلل النفساني نموذجا للّاوعي باعتباره سلسلة دالة تعقِّدُ نفسها ولا يمكن إيقافها عند حد** ».[2] كما اتّهم لاكان بغموض أسلوبه ونثره، الذي نراه ماثلا في غموض مفهومه للاوعي، ما أثقل كاهل المعنى بتراكمات هائلة من سلسلة الدوال المتشابكة مع بعضها، بحيث غطت المدلول بستار من الغموض اللامنتاهي. وتبقى نظريّته عموما ذات بعد حداثي، أسهم بكثير من الوعي في الاتجاه النفسي البنيوي اللغوي .

2- شارل مورون والنقد النفسي:

إنّ كل ما تم عرضه -أو بالأحرى معظمه- عن النقد المعتمد على نظريات الاتجاه النفسي، لم يخرج في أغلبه عن المنظور الإكلينيكي العيادي، الذي ظل مهيمنا على درس الأدب وربط حياة الأديب بجملة عقد، أكثر ما توصف به أنها كانت تخدم نفسها فوق مطية الفن، وليس العكس. وحتى ذلك العهد..ظهر ناقد من أمثال "**شارل مورون**"، حمل على كاهله مهمّة خطيرة وجريئة، حين أعلن فصل النقد الأدبي عن التحليل النفسي، وعلم النفس بصفة كاملة. وأسّس بذلك لمفهوم نقدي جديد لا يعترف بأية تعليمة سيكولوجية مفروضة عليه من الخارج. « **وتجمع عامة البحوث**

---

[1] **ينظر: مجموعة من الكتاب ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ص.68**

[2] **جون ستروك ، البنيوية وما بعدها ، ص.193**

والدراسات على أن الناقد الفرنسي شارل مورون (1899 – 1966) C. Mouron، الذي إليه يعزى مصطلح النقد النفساني (Psycho Critiqu) قد حقق للنقد الأدبي انتصارا منهجيا كبيرا، إذ فصل النقد الأدبي عن علم النفس، وجعل من الأول أكبر من أن يبقى مجرد شارح وموضح للثاني، مقترحا منهجا لا يجعل من التحليل النفسي غاية في ذاته، بل يستعين به وسيلة منهجية في دراسة النصوص الأدبية »[1]. وهذا يعني رفض أن تكون المادة الأدبية خاضعة لتجارب مخبرية، تدعّم بها مفاهيم ونتائج الأبحاث النفسية، تلك التي أثقلت كاهل الأدب بكثير من التّهم والأعراض العلية المرضية التي لا أساس لها.

ركّز شارل مورون في منهجه النقدي على عناصر مهمة، كمداخل حقيقية في بحث الأدب ونقده، وهو يلخصها في ثلاثة محاور تتحدّد في « **الوسط الاجتماعي وتاريخه، وشخصية الأديب وتاريخها، واللغة وتاريخها، ويعتبر عامل شخصية الأديب وتاريخها موضوع النقد النفسي في المقام الأول** »[2]، مؤكدا بذلك وجوب اللجوء إلى الحقائق اللاشعورية للأديب، من ماضيه الخفي وخباياه الباطنية، وظروف حياته وأحواله العسيرة والعنيفة، ولا يمكن استخلاص العناصر اللاشعورية خارج النص أو العمل الأدبي، بل داخله وضمن جزئياته إنّه على غير المألوف « **يكشف تحليلا نفسيا أدبيا بادئًا من النص ومنتهيا فيه وإليه** »[3]. فهو حين يركز على ضرورة دراسة لاشعور الأديب وتأثيراته في العمل الفني، إنما هو يقوم بدراسة هي – في حقيقتها – موجّهة إلى العمل الأدبي وليس مجرد تحليل نفسي لتلك الشخصية .

اهتمّ مورون بالعلاقات القائمة بين الكلمات، وليس بالكلمات باعتبارها عناصر مفردة، وركز بشكل كبير على الصور المتعاودة في النص، بعضها على بعض، وربطها بلاوعي الكاتب. لذا فهو « **يرى أنه إذا كانت العبارات والأفكار قد اختارها الأديب اختيارا واعيا فإن الشبكة الدلالية**

---

[1] **يوسف وغليسي ، مناهج النقد الأدبي ، ص.23**

[2] **النقد النفسي ، منشورات المركز الجامعي خنشلة ، ص.476**

[3] **أحمد كمال زكي ، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته ، ص.203**

التي تكوّنها العناصر المتعاودة إنما تتصل باللا–وعي وتحيل عليه، ثم إن هذه الشبكة، فضلا على ذلك، بناء مستقل عن الأبنية الواعية، ومن هنا فهي تمثل واقعا خفيا لا يعرفه وعي الأديب إلاّ معرفة جزئية ».[1]

بنى النّاقد تصوّره لشخصية الأديب، انطلاقا من اهتماماته بالأسطورة الفردية، التي تحيل على نفسيته وانفعالاته ضمن نتاجه الأدبي، وهذا حاصل تبعا لتداعيات الصور المجازية المتعاودة في الشبكة الدلالية « **وما يحدث للشبكة الدلالية من تحول دائب في آثار الأديب إنما يعني أن الانفعال أو الصدام أو التأزم في نفسه مستمر، وهذا الاستمرار (...) يمكّن من الحصول على الأسطورة الفردية التي تستبدّ بالأديب** »[2]، ومن خلال الربط بين أسطورة الأديب الفردية، وسيرة حياته والعمل الأدبي، تتّضح القراءة النقدية عند شارل مورون بعد مقارنة نتائجها، وبربطها ببعضها للخروج بتقرير نقدي نفسي لذلك الأثر الفني .

شخصية ملارميه في نقد مورون:

فرض شارل مورون آراءه النقدية على عديد الأدباء الفرنسيين، من خلال آثارهم الأدبية من أمثال « **ملارميه (Mallarmé) بودلير (Baudellaire) ونرفال (Nerval) وفاليري (Valéry) وكورناي (Corneille) وموليير (Moliere) في كتابه: من الاستعارات الملحّة في الأسطورة الشخصية) (Des métaphores obsédante au myth personnele** »[3]، وكانت دراسته عن شخصية ملارميه من أهم أعماله في النقد الفسي بمفهومه الحديث .

يرى الناقد أن أدب ملارميه يمتاز بحالة عاطفية سابقة، وجّهت أدبه وجهة معينة، كانت نتيجة تأثّره بوفاة شقيقته " ماريا "وهو في العشرينات من عمره، فطغت على ذهنه فكرة الموت التي طبعت

---

(1) **حسين الواد ، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية ، ص.13**

(2) **المرجع نفسه ، ص.13**

(3) **ينظر: أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص.25 ، 26**

كثيرا من قصائده الشعرية، وذلك تجسيدا لهذا الشعور وترجمة لحيثياته.وإذا كانت الأسطورة الشخصية تركز على الهوام الأكثر تكرارا، فإن عقدة الموت كانت أبرزها. ومن أمثلة هذا التحليل « **ما وقف عليه مورون في قصيدتين لملارميه وهما " القديسة "و" هبة الشاعر " إذ يلاحظ في القصيدة الأولى مدلولات مثل الملاك، والآلات الموسيقية القديمة، والأصبع المرفوعة، والحضور الأنثوي والصمت..لها دلالات مغايرة في القصيدة الثانية على المستوى المقروء، كدلالات الملاك على المصباح، والآلات الموسيقية على ترجيع الصوت، والأصبع المرفوعة دلالة على الضغط على الثدي..**»[1]. والاكتفاء بالمعنى المقروء قد لا يحيلنا على نقاط التقاء وتوافق بين القصيدتين، ولهذا يلجأ مورون إلى الشبكة تحت الشعورية الداعمة للمعنى العميق. فهذا الإصرار المزدوج للمدلولات في نظر مورون أشبه ما يكون بفكرة الحلم عند فرويد، وانقسامه إلى حلم ظاهر وآخر باطن، أو كما هو عند روايته في اليقظة أو في جزئياته العميقة الخفيفة، وهذا ما سمح له بالمضيِّ قدما في فهم العمل الأدبي، تزامنا مع الرهانات الجديدة[2]. وعندما يذهب إلى قصيدة ملارميه الأخرى"**مللت من الراحة المُرّة** " يراها تتشكل من معنى مقروء واضح في الذهن، إلا أنها تتشكّل من معنى عميق تستدعيه فكرة الموت، وطقوسه ومراسمه، فظلت فكرة الموت تحاصر خياله ولا شعوره دون أن يعلم شيئا عن ذلك « **ولكن هذه المحاصرة الخفية تتجلى في وفرة الصور الجنائزية التي تعرض لخياله من تلقاء نفسها: فكره عقيم، دماغه أشبه بمقبرة، هو نفسه يعمل كحفّار قبور. فكيف لا يمل ؟** »[3]

إن كل مدلول في القصيدة يتحدث عن " ماريا " الصغيرة، وتطيش به فكرة الموت، ويستبد به اللاشعور إلى أبعد الحدود. وقد مثّلت الزهرة في القصيدة شخصية الفتاة "ماريا "، إذ أن الارتباط بين الزهرة وعقدة الموت يبدو اعتياديا عند ملارميه، خاصة إذا علمنا أن الزهرة باتت مصدرا يمتّ بصلة

---

[1] **سامي.الدروبي ، علم النفس والأدب ، دار المعارف ، ط.2 ، ص.295**

[2] **ينظر: مجموعة من الكتّاب ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ص.80**

[3] **سامي الدروبي ، علم النفس والأدب ، ص.297**

وثيقة إلى الوقع الطفولي للشاعر نفسه، فتلقّحت بها روح ملارميه الطفل. « **إن كلمة " تلقّح " تحدّد الصلة الحية التي قامت في الماضي بين الأخ وأخته، والتي ما تزال حيّة في لا شعور الأخ** »[1]

نلفت الانتباه في المسلك الذي سلكه " شارل مورون " في إبراز تفصيل شخصية ملارميه، أن له مبرراته ودوافعه التي لا تبدو عادية، خاصة ربطه لهذه الشخصية كثيرا بموت شقيقته ماريا. في حين « **أن أغلب الباحثين الذين تناولوا دراسة شعر ملارميه لم يشيروا إلى هذه الحادثة، بل لم يستفيدوا منها حتى في الجانب السيكولوجي لشخصية ملارميه رغم أنها تعد عنصرا فيفهم وقائع هامة في حياة الشاعر** »[2]. والواقع أن حرص شارل مورون المفرط على استقصاء معالم الشخصية الفنية، والغوص عميق في أغوار شخصية الأديب، أبقاه قريبا بعض الشيء من دائرة المنهج الكلاسيكي، ويرى "جان بيلمان نويل" أنّ هناك تفاوتات عند مورون بين تصريحاته بالمقاصد، والمبادئ النظرية والتطبيقية. « **وبخصوص النقطة الثانية تأتي الالتباسات صارخة: إنّ الإنسان المطرود من الباب بصفته بيوغرافية يحاصر النوافذ لكي يدخل إلى البيت على هيئة " أسطورة شخصية " في حين أن الصراع بين " الأنا الاجتماعية " و" الأنا المبدعة " يرفع إلى أنف التحليل النفسي دخانا برائحة الهرطقة** »[3]

– نقد المدخل النفسي في الأدب:

ليس من بد بعد الذي تم عرضه في هذا الفصل، الإقرار بحقيقة تبلورِ اللمحة النفسية داخل الأثر الفني، باعتباره استجابة لمؤثرات خاصة، تمسّ الفنان نفسه كمحرّك أوّل، لتنتقل منه إلى نتاجه الفني والأدبي كترجمة إبداعية لذلك. وعلى الرغم من أن النقد الأدبي المعتمد على الفرضيات السيكولوجية قد سعى إلى سبر أغوار نفسية الأديب من جهة، وكشف أسرار أدبه من جهة ثانية، إلا

---

[1] **سامي الدروبي ، علم النفس والأدب ، ص.298**

[2] **النقد النفسي ، منشورات المركز الجامعي خنشلة ، ص.527**

[3] **جان نويل. بيلمان ، التحليل النفسي والأدب، تر. حسن المودن ، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة ، د.ط، 1997، ص.97**

أنه على ما يبدو وقع في العديد من الفروض الخاطئة، أو غير الدقيقة في مؤداها النقدي العام، جعلت من نتائجه محلّ تشكيك من أطراف كثيرة، لم تطمئنّ إلى حقائقه وكشوفاته.

نذكر من تلك المآخذ المسجّله على المذهب النفسي في النقد بصورة عامة، أنه يتعامل مع العمل الأدبي بصفته وثيقة نفسية ذات مستوى واحد، علما بأن العمل الأدبي يتشكل من طبقات ومستويات، لا يعدو المستوى النفسي أن يكون واحدا منها. مما يفرض نوعا من المساواة بين العمل الجيّد و الرديء في دلالته على نفسية صاحبه.[1]

ويضيف "سيّد قطب" من جهته مآخذ أخرى، قد تقضي على روح الأدب من حيث هو بنية فنية قبل أن يكون غرضا نفسيا، فهو يرى أن من الأخطار التي تداهم الأدب أن يستحيل النقد الأدبي تحليلا نفسيا، بحيث يؤدي ذلك إلى اختناق الأدب في هذا الجوّ، وإذا استحال النقد الأدبي كذلك –أي إلى تحليلات نفسية – لم نتبيّن قيمة الجودة الفنية الكاملة، لأن المجال لا يسع للانتباه إليها، وفرزها وتقدير قيمتها[2]، كما أن المبالغة في التعامل مع صاحب النص، واعتباره العنصر الأساس في التعاملات النقدية النفسية قد يؤدي إلى إهمال الأثر الفني للنص تماما، ويلح "عبد الملك مرتاض" هو الآخر على أنّ نظرية "التحلفسي" لا تستطيع أن تكون منهجا كاملا، ومتكاملا للنقد الأدبي« **ذلك بأنّ غايتها ليست في الحقيقة هي الإبداع نفسه، وإنما غايتها المبدع (...) ومن أكبر ما يجب أن تنتقد به هذه النظرية أنّها تعنى أساسا بصاحب الإبداع، وهي سيرة كان الناس نبذوها وراءهم ظهريا منذ الزهد في مذهب تين المنقرض** »[3]. وكثيرا ما يذهب أصحاب الاتجاه النفسي في تصوّراتهم حدّا بعيدا من خلال استبطاناتهم المقدّمة حول شخص الأديب، والمغرقة في التعميم، والتكرار الذي لا يقدّم جديدا يمكن الانتفاع به في مذاهب الإبداع. « **إذ ترد في مجموعها إلى آراء وعقد عامة كعقدة النرجسية أو عقدة أوديب، وهي آراء وعقد يمكن تطبيقها عل أكثر الأدباء وأكثر آثارهم، فإن أعيدت – وهي تعاد فعلا – كانت تكرارا**

---

[1] ينظر: بسام قطوس ، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، ص.58

[2] ينظر: سيّد قطب ، النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، ص.215

[3] عبد الملك مرتاض ، في نظرية النقد ، ص.158

مُمِـلاً »[1]، إنها عناصر تُجمع كلها على اختلال الأديب، أو الفنان ومرضه وشذوذه، وكذا القول بأنه يعاني أزمة حادة في اللاشعور، منهم من يردّها إلى لا شعور شخصي مثل فرويد، أو لا شعور جمعي مثل يونج، ما يدفع الأديب إلى محاولة تعويضها بآلة الفن والإبداع، ولو دقّقنا مليّا في الأمر وجدناه على غير ذلك. « **إن الأدب والفنّ جميعا ليسا محصّلة نفوس شاذّة، وإنما هما حصيلة نفوس ممتازة، ولا نقصد الامتياز الخلقي، وإنما نقصد امتياز البصيرة التي يستطيع صاحبها أن يمثل سلوكنا النفسي في الحياة، بما يقدّم من تجارب تصور علاقتنا بالكون الخارجي وعلاقتنا بعالم النفس الداخلي وما فيه من عواطف وأهواء ونزعات ذات أساس راسخ في كياننا**». [2]

تجدر الإشارة في ختام هذا الفصل إلى ملاحظات قيّمة خرج بها " سامي الدروبي " في خضمّ التضارب الكبير حول معطيات المدرسة السيكولوجية في النقد، فإنّ من الشتات في هذه النظرية، أنها لا تستلهم أبنيتها الفكرية والمرجعية في النقد من مصدر واحد، فهناك مذهب فرويد وآدلر ويونج ..ومنها المستقلة عن هذا كله. « **وقد يميل المرء إلى الشك في قيمة هذه الدراسات جميعا، ما دامت تعتمد على "نظريات " يضرب بعضها بعضا. ولكن الواقع أن هذه النظريات يرجع إلى أنها تنتبه إلى جوانب من الواقع مختلفة، أكثر مما يرجع إلى تعارض في تفسير جانب بعينه من الواقع** »[3] وهي بهذا أحوج ما تكون إلى نوع من التكامل المعرفي، والمنهجي في نظرياتها وتطبيقاتها على السواء. وأما عن القول بأن الآثار الأدبية هي دوما ثمرة نفسية المؤلِّف (الأديب أو الفنان)، فهو حكم لا يقبل الإطلاق بتاتا، لأن في الكاتب أو الأديب صبوة دائمة إلى التحرر من قيود شخصيته، بالزيادة أو النقصان، وعلى هذا الأساس قد تكون آثاره الفنية أكثر تحرّرا من شخصيته أو أقل من ذلك. وقد لا نجد في آثاره شيئا عن شخصيته، كما أنّه قد يعبّر عن جانب نفسي في أدبه، لا يمتّ بأدنى صلة إلى واقع شخصيته[4]

---

[1] شوقي. ضيف ، في النقد الأدبي ، دار المعارف ، ط.9 ، ص.55

[2] المرجع نفسه ، ص.55

[3] سامي الدروبي ، علم النفس والأدب ، ص.253، 254

[4] ينظر المرجع نفسه ، ص.254

يستخلص ختاما أنّ البحوث السيكولوجية في أغلبها، وإن اختلفت في مدى نجاحها أو إخفاقها، تبقى بحاجة إلى خبرة النقد الحقيقي، الذي يمارسه الممتهنون له باعتباره أثرا فنيا، لا كرجل مريض. كما فعل من امتهنوا النقد وما هم بالواعين لأصوله وحدوده. وهذا ما جعل كثيرا من الدراسات النفسية للآثار الأدبية « **توصف، دون أن تظلم، بأنها أجلست الواقع النفسي على سرير بروكست فبترته تارة ومطّته تارة بحيث ينطبق على السرير دون زيادة ولا نقصان** »[1]. وهذا كلّه، لا يعني بحال نفي جميع ما تحقق في هذا الحقل النقدي، الذي وإن كانت انطلاقته إكلينيكية بحتة، إلا أنه استطاع أن يفتح على عالم الفن والأدب بابا واسعا من القيم والمعارف النقدية الحديثة، زادت من توسيع فرضيات التأويل والتفسير النقدي للأدب، بالقدر الذي تعدّدت فيه المذاهب والمشارب، بما مسّ المنهج من تطور على اختلاف التوجهات الفكرية لكل ناقد، أو جماعة نقدية على السواء.

تطرح في سياق البحث مجموعة تساءلات وإشكاليات مهمّة، تبحث لها عن أجوبة مقنعة وصارمة في ما سيأتي، ضمن بقية عناصر الموضوع ومحاوره التالية، التي يمكنها أن تحمل في جزئياتها المتشعّبة كثيرا من القضايا النقدية، خاصة ما تعلق منها بالنقد العربي في شقه السيكولوجي. ويبقى التساؤل الذي لا زلنا نبحث له عن مخرج مقنع، وشاف. هل تتوافق مثل تلك الأطروحات والتصورات النفسية – التي مرت معنا في نماذج النقد الغربي– مع طبيعة المحتوى الفني والثقافي العربي؟، وهل مرّ المبدع العربي بلحظات وتقلّبات نفسية وشخصية قد تخضعه لبحث نفسي بطريقة مباشرة ؟ هذا ما سيتم بحثه واستقراؤه ضمن الفصل التالي، للوقوف على مصداقية التجارب النقدية السيكولوجية، وحظّها من أدبنا العربي، مع أهمّ التطبيقات المتاحة حول ذلك .

---

[1] **سامي الدروبي ، علم النفس والأدب ، ص.254**

الفصل الثّاني: تطور التفكير النقدي العربي الحديث في ضوء الاتّجاه النفسي

أولاً: إشارات وملامح الاتّجاه النفسي في التراث النقدي العربي

ثانيًا: الاتّجاه النفسي من زاوية (سيكولوجية المبدع)

ثالثًا: الاتّجاه النفسي من زاوية (سيكولوجية العمل الإبداعي)

تمهيد

لا شكّ أنّ واقع النقد تأثّري، كواقع الأدب وسائر الفنون، الأخرى، وليس مستبعدا حسب هذا الواقع المفروض أن تستقطب نتائج مدرسة التحليل النفسي النقاد العرب، وأن تلهمهم السّير وفق معطياتها ومضامينها المنهجية. وتأثُّر النقد العربي بالنظريات النقدية الغربية ليس جديدا مع الاتجاه النفسي، بل سبقته وتلته نماذج أخرى كانت أسرع ما تدعو إلى تبنّيها والعمل تبعا لمعطياتها، مع العلم أنها لا تمتّ بصلة إلى الواقع الفكري العربي. يقول "سيّد قطب" في هذا الشأن: « **إنّ استخدام "علم النفس" وما وصلت إليه الدراسات فيه من نظريات مرسومة وقواعد محدودة، وطرائق خاصة، لفهم الأدب ونقده** (...) **هي أشياء مستحدثة بلا جدال، والذين حاولوا عندنا أن ينتفعوا بها قد استمدّوها من الغرب فعلا، ولم يكن لها – على هذا الوضع – أصول في ثقافتنا العربية الأدبية** »[1]، وإنّما ظهرت في شكل ملامح وإشارات مبثوثة في ثنايا المؤلفات، والمدوّنات النقدية في التراث النقدي العربي القديم، كما سيأتي بيان ذلك لاحقا.

وعليه فإنّ تبنّي النقد العربي الحديث للمفاهيم السيكولوجية في درس الأدب ونقده، لم ينطلق من مجرّد العودة إلى تلك الإشارات التراثية كمحاولة جادة، لإعادة تحويرها علميا، وإخراجها في قالب نقدي حقيق بالإشادة، يضيف سيّد قطب: « ..**إنما كان ذلك ابتداءً واستمدادا من الغرب، وربما كان هذا موقفنا – إلى حدّ كبير – في المنهجين الفني والتاريخي** »[2]. ومعلوم أنّ الوجهة النقدية الجديدة لنقاد العصر الحديث، تبلورت في ظروف، كان فيها الواقع الأدبي والنقدي العربي قد اتخذ شكلا جديدا، بعد مرحلة انتقالية من مدرسة الإحياء الكلاسيكية، إلى انفتاح مغاير على تيارات ومدارس حديثة، استمدّت معظم تصوراتها الأدبية والنقدية من لدن أفكار ومناهج غربية خالصة، تنظيرا وتطبيقا، على غرار جماعة الديوان، وجماعة أبولو، والرابطة القلمية. خاصة مع طغيان التيار الرومنسي، الذي يعدّ أحد أهم أسباب الاهتمامات النفسية في النقد الأدبي عموما .

---

(1) **سيد قطب ، النقد الأدبي أصوله واتجاهاته ، ص.218**

(2) **المرجع نفسه ، ص.218**

أحدثت تلك المرحلة الانتقالية انقلابا في المفاهيم، وبدا الوعي التام بجوانب الشخصية الفردية، التي أضحت تمثّل جزءً من الحركية الأدبية والنقدية، « **وكان دافعا قويا نحو الاهتمام بدرس الشخصية واستبصار مواطن قوّتها، واكتشاف عبقريتها، وتقديمها للحياة بعنوان جديد** (...) **فقد اهتمّت مدرسة الديوان – وخاصة أعلامها الثلاثة – بالمدخل النفسي في دراسة الشعراء أو الشخصيات الأخرى وراحت تكشف من الأثر دلالته على صاحبه أو صانعه** ».[1]

اتّخذ المنحى النفسي في النقد العربي أشكالا عدة، تماشيا مع الرؤية النقدية لكل اتجاه على حدى، ولو جئنا لعرض المحاور الثلاثة الكبرى التي سلكها الاتجاه النفسي في النقد العربي، ألفيناها لا تخل من بعض التداخل والتشاكل الموضوعاتي، والزمني. إذ يصعب وضعها في إطار تسلسلي أومنهجي صارم، لكونها بدت دائمة التردّد في الدراسة. لذا اجتهدنا لدراستها تبعا لبواكيرها الأولى كما يلي:[2]

أ- دراسة شخصية المبدع (الاتجاه البيوغرافي أو سيكولوجية المبدع)

ب- دراسة العمل الأدبي في ذاته من زاوية سيكولوجية (التحليل النفسي للأدب)

ج- دراسة عملية الإبداع في ذاتها (سيكولوجية الإبداع)

سنقتصر في الاتجاهين الأوّلين – سيكولوجية المبدع ، وسيكولوجية العمل الأدبي- على تتبع أهم التطبيقات النقدية النفسية في النقد العربي، على سبيل التمثيل لا الحصر.

أمّا الاتجاه الثالث، المعني ببحث عملية الإبداع في ذاتها، فستقدّم فيه قراءة أو مقاربة نقدية في مذهب " مصطفى سويف " ضمن كتابه " الأسس النفسية للإبداع الفني.." لاستنباط أبرز نتائج دراسته. وقبل هذا ومراعاة للتسلسل المنهجي الذي يفرضه البحث قمنا بالتعريج التراث النقدي العربي القديم، بغية تصفّح بعض الخواطر والإشارات النفسية المبثوثة في ثنايا المؤلّفات النقدية، وذلك لدى جماعة من النقاد واللغويين والبلاغيين، ومدى مطابقتها للمعطيات النفسية الحديثة.

---

[1] **أحمد.يوسف علي، نقد الشاعر ابن الرومي في مدرسة الديوان، مطابع الطاووس الذهبي ببلبيس، د.ت، ص.98، 99**

[2] **ينظر: يوسف وغليسي ، مناهج النقد الأدبي ، ص.24**

سنعمل على تجاوز تلك المراحل المتقدّمة من النقد القديم، التي سبقت مرحلة المنهجية في النقد، ولم يتّسع فيها نطاق التفصيل، والتبويب للحركة النقدية، ونعني بتلك المراحل، ما دون مرحلة التأليف – أي قبل تصنيف ابن سلّام الجمحي لكتاب الطبقات– فالنقد حينها لم يكن مبنيا على « **قواعد فنية، ولا على ذوق منظّم ناضج، إنّما هو لمحة الخاطر، والبديهة الحاضرة** »[1].

وكانت جل تلك الخواطر النقدية تلقى في الأسواق، أو المجالس، وفي حضرة الملوك والأمراء، وأما مقياسها الأول فهو مقدار وقع الكلام في نفس الناقد، وتأثّره به لا غير. «..**فليست لديه أصول مقرّرة للكلام الجيّد كما عند المحدثين مثلا، وليست لديه مقاييس يأنس بها في المفاضلة بين الشعراء، ليس لديه غير طبعه وذوقه** ».[2]

ولم يختلف الأمر كثيرا في عصر صدر الإسلام أو البعثة عن زمن الجاهلية، من حيث المعايير النقدية التأثريّة. غير أنّه قد انضافَ إليه معيار جديد فرضته طبيعة الدين الجديد، الذي أصبح يتعامل مع الظاهرة الشعرية من زاوية أخلاقية بحتة، تماشيا مع ما يتوافق مع الشرع والدين، وهو المقياس الذي أكّد عليه الرسول " صلّى الله عليه وسلم " في كثير من أحكامه النقدية، وكذا الخلفاء الراشدون من بعده وكان انصرافهم جميعا « **إلى الشعر الخُلُقي، إلى شعر الفضائل والعظات،إلى شعر المروءة والهمّة** ».[3]

وبالتقدم قليلا إلى عصر الدولة الأموية، نجد النقد موزّعا على بيئات ثلاث، اشتغلت عليه وبرز فيه بعض المفوّهين من رجال الأدب، أما بيئات النقد فهي: الحجاز والشام والعراق، إلا أن النقد فيها بقي بحاجة إلى متانة أكبر، ومنهج أقوم، فلم يخرج عن كونه « **يدور حول تفضيل شاعر على شــاعــر، وميــزة الشعـراء بعضهم على بعض، وضعف المعاني التي يأتي بها الشعراء، وتفضيل**

---

[1] **أحمد أمين ، النقد الأدبي ، ص.418**

[2] **طه.أحمد إبراهيم ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ، بيروت، دار الكتب العلمية ، ط.1 ، 1985 ، ص.24**

[3] **المرجع نفسه ، ص.38**

بعضها على بعض وتخير الألفاظ وحسن الصياغة أو قبحها..»[1]، وكلّه من الذوق الفطري.

بعد مخاض عسير في مراحل النقد المتعاقبة، شرع النقاد في استقصاء الأسس المنهجية في أعمالهم وأحكامهم النقدية، التي أخذت تُطلَق تبصُّرا لا تأثُّرا، وبدأ مشوار النقد المنهجي الصحيح «..**الذي يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات يفصل القول فيها ويبسط عناصرها بمواضع الجمال والقبح فيها** »[2]

والكل يعرف المكانة النقدية السامية التي تبوّأها ابن سلّام الجمحي، بكتابه: "طبقات فحول الشعراء" إذ يُعدّ بحق صاحب قصب السبق في تأليف أول مصنف نقدي، مبوّب ومرتب على أسس منهجية، ثم توالت بعده المصنّفات في ذات المجال، بحيث لا يمكن حصرها كمًّا، ومن أهمها تمثيلا: كتاب "عيار الشعر لابن طباطبا العلوي " و" العمدة لابن رشيق القيرواني " و" الصناعتين لأبي هلال العسكري " و" الشعر والشعراء لابن قتيبة " و" الوساطة للقاضي الجرجاني " و" الموازنة للآمدي" وكتابا " أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني"..) ومعظمها يحتفي بكثير من الإشارات النقدية، المطلّة على الاتجاه النفسي، وإن جاءت عفو الخاطر، أو دون وعي منهجي صريح .

وفيما يلي حوصلة عامة عن تطبيقات الاتجاه النفسي في النقد العربي قديما و حديثا.

أوّلاً : إشارات وملامح الاتجاه النفسي في التراث النقدي العربي:

– ابن سلاّم الجمحي (ت 332هـ):

يحفل كتاب " طبقات فحول الشعراء " لابن سلاّم الجمحي ببعض الملامح النفسية في نقد الشعر، من ذلك حديثه عن الانفعال بوصفه ظاهرة نفسية باطنية، وذلك في معرض تفصيله لعلاقة الشعر بالظروف السياسية وبالحروب في قوله: « **وبالطائف شعراء، وليسوا بالكثير، وإنما يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء، نحو حرب الأوس والخزرج، أو قوم يغيرون ويغار عليهم، والذي قلّل شعر قريش أنه لم يكن بينهم ثائرة ولم يحاربوا، وذلك الذي قلّل شعر**

---

[1] **أحمد أمين ، النقد الأدبي ، ص.434**

[2] **محمد. مندور ، النقد المنهجي عند العرب ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، د.ت ، ص.5**

عمان وأهل الطائف »[1]. والمقارنة التي عقدها ابن سلام بين شعراء الطائف ومكة، تؤكّد على أنّ تحرّك الانفعالات، وتهيّجها عند الشعراء، هي من العوامل المتصرّفة في نبوغهم، بدواعي الثارات والحروب التي قامت بين العرب قديما، وبهذا يعطي أهمية كبيرة للظروف السياسية في تحقيق التمكّن والهيمنة الأدبية، أو الشعرية داخل المجتمع القبلي بصفة خاصة .

– أبو عثمان الجاحظ (ت 255هـ):

نشير في ذات السياق إلى ما أورده الجاحظ، في كتابه " البيان والتّبيين " في تعقيبه على صحيفة **"بشر بن المعتمد "** (**ت 210هـ**) المشهورة ببلاغتها، وبيانها الساحر. وهي الصحيفة التي عُدّت من أوثق النصوص الفنية تأصيلا للبلاغة العربية، وذلك لكونها « **تعتبر أهم مرجع في تاريخ البلاغة، لا لأنها تمثّل أولى الوثائق البلاغية فحسب، بل لأنها تكشف لنا عن عمق النضج الذي توصّلت إليه الذهنية العربية في تفسير البلاغة بشتى السبل** ».[2]

أورد الجاحظ نص الصحيفة في حواره عن البلاغة العربية، ومعناها وحدودها عند جماعة من البلغاء وأهل البيان. والذي يعنينا من كلام بشر بن المعتمد، هو تلك المعايير والأسس التي تتصل اتصالا وثيقا بالعوامل والشروط النفسية المفترضة، لتحقيق اللحظة المناسبة والمواتية لعملية الإبداع والتأليف. يقول بشر بن المعتمد: « **خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك، فإنّ قليل تلك الساعة أكرم جوهرا، وأشرف حسبا، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطاء، وأجلب لكل عين وغرّة من لفظ شريف ومعنًى بديع..** »[3]. والملاحظ من هذا القول أنّ "بِشْرًا " يعطي أهمية بالغة للتهيّء النفسي، وإراحة البال كعامل جوهري في شحذ القريحة وحفز المشاعر، التي هي في أمسّ الحاجة إلى جوّ ملائم، يطبعه الهدوء والسكينة قبل الشروع في الكتابة والتأليف. كل هذا « **أعطى لبشرٍ مصداقية التفطن والنباهة باستكشاف جوهر**

---

[1] **محمد. بن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح. محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، د.ت، ص.259**

[2] **عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ص.24**

[3] **أبو عثمان.الجاحظ، البيان والتبيين، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط.2، 1960، ج.1، ص.135، 136**

ما يعتور الإنسان من مشاق في أثناء تغذية الفكر، أو ما يعترضه من عناء حين المخاض الإبداعي، ففي مجال هذه المفارقات جاء خيال بشرٍ حدًا للطاقة الشعورية ببديهيته وحسّه المرهف »[1]. ويستطرد بشر أيضا حين يضع موازين ومقاييس يُفصل فيه القول، بين الكلام المطبوع والمتكلّف وعلاقته بالمثيرات النفسية في قوله «..**فإن ابتليت بأن تتكلّف القول، وتتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة، وتعاصى عليك بعد إجالة الفكر، فلا تعجل ولا تضجر، ودَعْهُ بياض يومك وسواد ليلك، وعاوِده عند نشاطك وفراغ بالك..**»[2]. وهنا ينبّه بشر على أهمية الاستعداد الفطري، والانشراح النفسي، دون إجهاد للعقل فيما فيه تكلّف أو صنعة، لأنّه مشقة للنفوس ومَتعبة للفكر.

– ابن قتيبة (ت 276هـ):

مما ذهب إليه ابن قتيبة في كتابه " الشعر والشعراء " تخيّر الأوقات المناسبة لقرض الشعر في قوله: « **وللشعر أوقات يسرع فيها أتيُّه ويُسمح فيها أبيُّه، منها أوّل الليل قبل تغشّي الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير. ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكاتب** »[3]، وهكذا يبدو العامل النفسي مهمّا عند ابن قتيبة، من خلال صفاء الذهن وانبساط النفس، لاستقبال حالات الإلهام في أوقات محدّدة .

وفي حديثه عن بعض العوامل المؤثّرة في عملية الإبداع يقول: « **وللشعر دواع تحثّ البطيء وتبعث المتكلف. منها الطبع ومنها الشوق ومنها الشراب ومنها الطرب ومنها الغضب، وقيل للحطيئة أيّ الناس أشعر؟ فأخرج لسانا دقيقا كأنه لسان حيّة فقال هـذا إذا طمع** »[4]، ولهذا السبب جاءت الأغراض الشعرية مواتية لنوع المحرّك النفسي الذي هزّ الشاعر، كالغزل حين الشوق، والهجاء حين الغضب، والمدح عند الطرب والسرور..وكما أنّ لتهيّج القرائح دواع، فإنّ لتعذّر الإبداع دواع

---

[1] عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ص.27

[2] الجاحظ ، البيان والتبيين ، ص.138

[3] ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، بيروت، دار إحياء العلوم، ط.3 ، 1987 ، ص.35

[4] المصدر نفسه ، ص.34

نفسية كذلك، كما في قوله: « **وللشعر تارات يبعد فيها قريبه ويستصعب فيها ريّضه، وكذلك الكلام المنثور في الرسائل والمقامات والجوابات** (...) **ولا يعرف لذلك سبب إلا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غمّ، وكان الفرزدق يقول أنا أشعر تميم وربما أتت عليّ ساعة ونزع ضرس أسهل علي من قول بيت** ».[1]

لا يكاد يخلُ شاهد من شواهد ابن قتيبة من أن يكون دالّا عن حقيقة الوعي بالإطار النفسي الوجداني، الذي يتحكّم في الظاهرة الشعرية، من أحوال باطنية مغرية، أو منفّرة للشاعر .

– ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ):

نجد لدى ابن رشيق أيضا شيئا من تللك الملامح، والإشارات النفسية عند حديثه عن حركية الإبداع، وما يتصل بها من عوامل انفعالية عاطفية كقوله: « **من أراد المديح فبالرغبة، ومن أراد الهجاء فبالبغضاء، ومن أراد التشبيب فبالشوق والعشق، ومن أراد المعاتبة فبالاستبطاء** ».[2] والمعنى واضح في ردّ كل غرض من أغراض الشعر إلى نوع من الانفعال النفسي، الحاصل لدى الشاعر وفي وجدانه. ويقول في موضع آخر: « **مع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النّسيم ، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعّد والعقاب الموجع** »[3]، وهي عناصر واضحة، تكاد تكون مشتركة بين جميع النقاد القدامى، ولو أنها بحاجة إلى شيء من التحليل والتفسير المنهجي، على الرغم من كثرة شواهدها .

– أبو هلال العسكري (ت 395هـ):

يقدّم أبو هلال العسكري من جهته مقومات نفسية مهمة ، تساعد على الكتابة والنظم في قوله: « **إذا أردت أن تصنع كلاما فاختَرْ معانيه ببالك وتنوّق له كرائم اللفظ واجعلها على ذكر منك ليقرب عليك تناولها. ولا يتعبك تطلّبها، واعمله ما دمت في شباب نشاطك، فإذا**

---

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء ، ص.35

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح. محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط.5، 1981، ج.1، ص.122

[3] المصدر نفسه ، ص.120

غشيَك الفتور وتخوّنك الملال فامسك (...) فإنّ الكثير من الملال قليل، والنفيس من الضجر خسيس. والخواطر كالينابيع يسقى منها شيء بعد شيء، فتجد حاجتك من الرّي، أو تنال أربك من المنفعة. فإذا أكثرت عليها نضب ماؤها، وقل عنك غناؤها..».[1]

إنّه تأكيد جليّ على ضرورة تهيئة الجوّ النفسي الملائم للكتابة، مع استحضار اللفظ والمعنى المناسبين لذلك، واستغلال وقت النشاط المناسب للكتابة، مع الابتعاد عن التكلّف ومجاهدة النفس حين الفتور أو الملل..حتى يستقيم المعنى شكلا ومضمونا .

– القاضي الجرجاني (ت 366هـ):

لعلّ الذي يُشهد له بكثير من التأصيل في طرح قضية الأثر النفسي في النقد، أبو الحسن القاضي الجرجاني، في كتابه: "الوساطة بين المتنبي وخصومه "، وترد النماذج النقدية فيه مُبِينَةً عن ذكاء وفطنة، في تأويل الظواهر الشعرية.« **وهي الخلوة من الابتذال قدر البعد عن الصنعة والإغراب، ثم التأثير في نفس السامع وهزّها (...) وهذا اتجاه نفسي في النقد قلّ أن نجد له مثيلا عند النقاد الآخرين».**[2]

وكان من بين القضايا النفسية، التي ناقشها القاضي الجرجاني في كتابه، حديثه عن جودة الشعر وإجادة الشعراء، بردها إلى خصائص نفسية وخَلقية وفنية، في قوله: «..**فيرقّ شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعّر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق. فإنّ سلاسة اللفظ تتبع سلاسة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخِلقة وأنت تجد ذلك ظاهرا في أهل عصرك، وأبناء زمانك، وترى الجاف الجلف منهم كزّ الألفاظ، معقّد الكلام، حتى أنّك ربّما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته وفي جرسِه ولهجته** »[3]. كما نجده يورد

---

[1] أبو هلال.العسكري ، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، تصحيح. محمد أمين الخانجي ، مطبعة محمود بك، ط.1، 1320هـ، ص.100

[2] محمد مندور ، النقد المنهجي عند العرب ، ص.263

[3] علي.بن عبد العزيز القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، بيروت ، المكتبة العصرية ، ط.1، 2006 ، ص.24 ، 25

أبياتا شعرية لشاعر ما ويعلّق عليها تعليقا يرتبط غالبا بالمؤثرات النفسية، خاصة عند المتلقي، كما في أبيات البحتري مثلا:[1]

أجدّك مـا ينفـكّ يســري لزينبـَا خيـالٌ إذا آب الظّــلامُ تـأوَّبــا

ومــا زارني إلا وَلِهْــتُ صبــابــةً إليـه وإلاّ قلتُ: أهـلا ومرحبـا

أضرّت بضوء البدر والبدرُ طـالـع وقامت مقــام البدرِ لمّـا تغيّبـا

علمتكِ إنْ مَنَّيْتِ مَنَّيْتِ موعــدا جهـاما وإنْ أبرقتِ أبرقتِ خلّبا

وكنت أرى أنّ الصدور الذي مضى دلالاً فمــا إنْ كــان إلاّ تجنُّبا

يعلّق الجرجاني عليه قائلا: «..**ثم تأمّلْ كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقّدْ ما يتداخلك من الارتياح، ويستخفّك من الطرب إذا سمعته، وتذكّر صبوةً إن كانت لك تراها ممثّلة لضميرك، ومصوّرة تلقاء ناظرك** »[2]، فيشير بذلك إلى مزيّة التأثير في السامع أو المتلقّي، وتحريك مشاعره ونفسه إلى درجة تجعله يستذكر معنى القصيدة، إن كان فيها ما ينطبق على ظرف من ظروف حياته. ويضيف قائلا: « **فإن قلتَ هذا نسيب والنفس تهشّ له والقلب يعلق به والهوى يسرع إليه فأنشد له في المديح** »[3] قولَه:[4]

بلونــا ضرائب من قــد نرى فمــا إن وجـدنا لفتح ضريبا

هو المرأُ أبدتْ له الحــادثــا تُ عزمًـا وشيكاً ورأياً صليبا

وعندما يتمثّل الجرجاني بأشعار البحتري دون سواه في كثير من المواقف النقدية، فإنّ لذلك دواعيَ نفسية بحتة، يفصّلها في قوله: « **وإنّما أحلتك على البحتري لأنّه أقرب بنــا عهـدا ونحن أشــدّ به**

---

[1] **البحتري، ديوانه ، تح. يحيى شامي ، بيروت ، درا الفكر العربي ، ط.5 ، 2005 ، ج.1 ، ص.44**

[2] **القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص.33**

[3] **المصدر نفسه ، ص.33**

[4] **البحتري، ديوانه ، ص.43**

أُنسًا، وكلامه أليق بطباعنا وأشبه بعاداتنا، وإنّما تألف النّفس ما جانسها وتقبل الأقرب إليــهــا »[1]

تحضُر في كتب الجرجاني أيضا قضية الطبع والتكلف، بوصفها ترتبط كثيرا بطبيعة الشاعر النفسية في قرض الشعر. وقد كان الجرجاني أميل إلى الطبع، لكونه ينمّ عن راحة تامة لدى الشاعر، في غير إجهاد ولا تعب في قول الشعر، ولهذا نجده يعيب على أبي تمام تكلّفه، وغموض شعره حين يصرّح قائلا: « **فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر، وكدّ الخاطر، والحمل على القريحة (...) وتلك حال لا تهشّ فيها النفس للاستمتاع بحسنٍ، أو الالتذاذ بمستطرف، وهذا جريرة التكلف**». [2]

وتبقى شواهد القاضي الجرجاني عديدة، متنوعة، تدل على مدى إلمامه بجوانب الرؤية النفسية في نقد الشعر عموما. وقد كان هذا طرَفا منها.

– عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ):

تحتفي آراء رائد البلاغة العربية عبد القاهر الجرجاني، بملامح وإشارات نفسية في غير موضع من مؤلفاته، وخاصة في كتابيه " أسرار البلاغة " و"دلائل الإعجاز" على وجه التحديد، وإن كان كتابه الأوّل أكثر احتفاء بتلك الشواهد النفسية .

إنّ أوّل ما يلفت الانتباه عند الجرجاني، حديثه عن تأثير الكلام البليغ في النفوس والأفئدة بدرجة كبيرة، فيقول: « **فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا، أو يستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ** (...) **فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحـروف، وإلى ظاهــــر الوضع اللغــوي، بل إلـى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زنــاده** »[3].

---

[1] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص.34

[2] المصدر نفسه ، ص.26

[3] عبد القاهر.الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تح. محمود محمد شاكر، جدّة ، دار المدني، د.ت ، ص.5، 6

يعرض الجرجاني مفهوما واضحا عن نفسية المتلقي للنصوص، وفكّ رموزها بعد كدّ وجهد، ويجعل لذلك مزية وفضلا كبيرا على النفس. « **ومن المركوز في الطبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى. فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضنَّ وأشغف** »[1]. فيجد القارئ نفسه في حالة استمتاع وانشراح وهو يفكّ رموز الأثر الفني، خاصة إذا ما بذل في ذلك جهدا واضحا لبلوغ غايته من الفهم. « **والمعقّد من الشعر والكلام – مثلا – لم يذمَّ لأنه مما تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة، بل لأن صاحبه يعثر فكرك في متصرّفه، ويشيكُ طريقك إلى االمعنى، ويوعّر مذهبك نحوه..**»[2]، بحيث لا تقع على معناه إلا بعد مشقة وجهد جهيد .

وفي معرض حديثه عن أبواب التشبيه، وأنواعه النادرة المستحسنة، يؤكد الجرجاني على ارتباط النفوس دوما بالمشبهات الصورية المعروضة على العيون قبل النفوس، حيث « **أنّ مما يقتضي كون الشيء على الذكر وثبوت صورته في النفس، أن يكثر دورانه على العيون، ويدوم تردده في مواقع الأبصار، وأن تدركه الحواس في كل وقت أو في كل الأوقات** »[3]، فبمقدار ما يقترن التشبيه بصورة تمنعه من الاندثار و الزوال، بقدر ما يظل عالقا بالنفوس وراسخا في الأذهان.

تعدّدت النماذج والأمثلة، مشيرة إلى غَناء التراث النقدي العربي القديم، بمقتطفات النظرة السيكولوجية، في طرح الرؤى والأفكار النقدية، والتعليل لها، وإن كانت تعوزها المنهجية والتنظيم. غير أنّه ليس من الأصالة في شيء، نكران المعطيات التي تفرّد بها هؤلاء النقاد، وغيرهم كثير في إثارة مثل تلك الملاحظات، وتفعيلها ولو على سبيل اللمحة أو الومضة الخاطفة .

---

[1] **عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، ص.139**

[2] **المصدر نفسه ، ص.147**

[3] **المصدر نفسه ، ص.165**

ثانيا:الاتجاه النفسي من زاوية (سيكولوجية المبدع):

بدأ النقد العربي يتّخذ شكل الممارسة الفعلية والجادة، في إطار البحث السيكولوجي، خاصة بعد الانفتاح الذي تحقّق وتأكّد مع مرور الوقت، بمعطيات الأطروحات النفسية في نظرية فرويد وعلم النفس عموما، تلك التي تبلورت كفكر جديد في النقد الأدبي. وأخذ الاهتمام بشخصية المبدع أو الأديب يتوسّع لدى نقادنا المحدثين، في ظل الظروف المنهجية والنقدية الراهنة. حيث برز في ذلك المنحى جملة من النقاد، الذين عملوا على نشر دراسات، أكّدت الوعي النقدي العميق بالمفهوم السيكولوجي، من زاوية البحث في شخصية الفنان.

كانت البدايات الأولى لهذا الاتجاه « **حين حاول المازني تصوير شخصية ابن الرومي تصويرا نفسيا، وتبعه في ذلك العقاد بكتاب كامل عن الشاعر نفسه موسوم بـ "ابن الرومي حياته من شعره " فضلا عن دراسات طه حسين والنويهي..**»[1]. ومع هؤلاء اتضح جليا المنهج التطبيقي في أعمالهم النقدية المنصبّة على شخصية الفنان، ومدى انعكاسها إيجابا أو سلبا على أثره الأدبي. وحظيت شخصيات التراث العربي- في مجال الشعر خاصة - بالنصيب الأوفر من النقد النفسي على أيدي هؤلاء النقاد، وغيرهم. ولو أخذنا جماعة الديوان مثلا، فإنهم « **كانوا أحرص الناس على تقديم التاريخ على أنه نماذج فردية مشرقة، قوية، فعّالة، لما في ذلك التقديم من أهداف تعليمية، ورفع للمعنويات** »[2] والنماذج كثيرة ومتنوعة، تلك التي تصبّ في قالب البحث في سيرة الأديب، وظروف حياته، ونوازعه، وخلجاته الباطنة، منذ نشأته إلى أن نبغَ وأبان عن تلك الخلجات في أدبه وفنّه .

إنّ حصر كل تلك التطبيقات النفسية والنقدية، وإفرادها جميعا بالدراسة والإحصاء، أمر غير ممكن، ولا يسع البحثَ استيعاب ذلك كلّه. ولهذا السبب عمدنا إلى أبرز تلك الإصدارات النقدية النفسية محاولين أخذ نماذج بعينها، على اعتبار أنها الأكثر جدية في الطرح، والأكثر انتشارا في

---

[1] **زين الدين المختاري ، المدخل إلى نظرية النقد النفسي ، ص.21**

[2] **أحمد يوسف علي ، نقد الشاعر ابن الرومي في مدرسة الديوان ، ص.98**

الأوساط النقدية. وفي هذا السياق يمكن اعتبار كل من دراسة العقاد والمازني عن شخصية الشاعر ابن الرومي، وكذا دراسة محمد النويهي عن شخصية الشاعر أبي نواس. أهمها جميعا ، وأجدرها بالمتابعة والبحث. وسنسعى إلى الإلمام قدر الإمكان بأسلوب كال ناقد، وملاحظة مدى التطابق في الحقائق، والنتاج المتوصل إليها في كل دراسة على حدى .

أ – عباس محمود العقاد:

يعلن العقاد منذ الوهلة الأولى، انتماءه لمدرسة التحليل النفسي، ويبدي تأثرا واضحا بمعطياتها، كما في قوله: « **إذا لم يكن بدّ من تفضيل إحدى مدارس النقد على سائر مدارسه الجامعة، فمدرسة النقد السيكولوجي أو النفساني أحقّها بالتفضيل في رأيي، وفي ذوقي معا لأنها المدرسة التي نستغني بها عن غيرها ولا نفقد شيئا من جوهر الفن أو الفنان المنقود** ».[1]

والعقاد عندما ينحاز لهذا الاتجاه، فإنّ له مبرراته المنهجية، كما أنه يتهيّأ على شروط علمية، تتيح لدارس الأدب أسلوبا مواتيا، وحقيقًا بالنجاعة النقدية في بحث الشخصية، « **لأنّ العلم بنفس الأديب أو البطل التاريخي يستلزم العلم بمقومات هذه النفس من أحوال عصره وأطوار الثقافة والفن فيه** »[2]، وهنا يفترض العقاد نمطين من البحث في دواخل الشخصية الأدبية، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، فبحث الشخصية في نظره يستلزم النظر في خصائصها الجسمية، ومكوّناتها النفسية، أمّا البيئة فإنّها تعمل على تنمية هذه المكوّنات وتوجيهها.[3]

يحيلنا هذا الرأي على ما سبق إيراده عند القاضي الجرجاني، في ربط البراعة، والملكة الأدبية بالمواصفات الجسدية والنفسية من دماثة الكلام ودماثة الخلقة..لنرى سابقة التراث النقدي في كثير من الموضوعات والقضايا النقدة الحديثة، بما فيها النقد النفسي.

---

[1] **عباس. محمود العقاد ، يوميات ، القاهرة ، دار المعارف ، ط.3 ، ج.2 ، ص.10**

[2] **عباس.محمود العقاد ، دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية ، بيروت ، منشورات المكتبة العصرية ، د.ت ، ص.112، 113**

[3] **ينظر: أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص.51**

وفي حال وقع الناقد على بيئة واحدة لكثير من الشعراء فإن العقاد يرى وجوب العودة إلى نفس الشاعر، حين لا يتاح للبيئة الاجتماعية تفسير تلك الفوارق في الشخصية لعشرات، بل مئات الشعراء[1]، لأن العامل النفسي والشخصي للشاعر، ينوب عن عدم إمكانية الاعتماد عل عناصر البيئة والظروف الاجتماعية للفنان .

وتعتمد الدراسة البيوغرافية للشعراء والعباقرة عند العقاد على ثلاثة عناصر، ومقوّمات أساسية يمكن رصدها كالآتي:[2]

أ – رسم الصورة النفسية الجسدية.

ب – استنباط مفتاح الشخصية.

ج – أمّا الدراسة نفسها فتعتمد على منحيين اثنين، أوّلهما المنحى النفسي الفنّي أو السيكوفني، وثانيهما المنحى النفسي الجسمي أو السيكوسوماتي.

شخصية ابن الرومي في نقد العقاد:

درس العقاد وفق الاتجاه النفسي مجموعة شعراء وأدباء من أعلام الشعر العربي القديم، من أمثال " **أبي العلاء المعرّي** " و" **أبي نواس** " ويبقى بحثه الذي أجراه حول شخصية " **ابن الرومي**" أهمّ أعماله النقدية على الإطلاق. وهو الذي أضفى عليه خبرة سيكولوجية واسعة في النقد النفسي.

وفي لمحة سريعة عن بعض ما استنتجه العقاد عن نفسية أبي العلاء المعري، فإنه يصف أدب الشاعر بأنه متطابق إلى درجة كبيرة مع نظرية داروين التطورية حول غريزة البقاء، وكثرة ذكره له في شعره ونثره «..**ولا عجب في ذلك، فإنّ المعرّي نزل إلى معترك هذه الحياة العصيب عزلا من الأسلحة المنجحة فيه، فنزل إليه يتيما فقيرا سوداوي المزاج مفرطا في الحس** »[3]،كما كثر كلامه أيضا في موضوعات التباغض، والتنافس بين الناس. « **فهو يردّده في قصائده ولا يبرّئُ منه**

---

[1] **ينظر: العقاد ، يوميات ، ص.420**

[2] **زين الدين المختاري ، المدخل إلى نظرية النقد النفسي ، ص.22**

[3] **عباس.محمود العقاد ، الفصول: مجموعة مقالات أدبية واجتماعية وخطرات وشذور ، د.ت ، ص.7**

نفسه ويتّهم من يُظهر خلاف ذلك بالكذب والمراء »[1].

ومثال ذلك قوله في لزومياته:[2]

شقينا بدنيانا على طول ودّها فدونكَ مارسْها حياتك واشْقَها

ولا تُظهرنّ الزّهد فيها فكلّنــا شهيد بأنّ القلب يُضمرُ عِشْقَها

وحتى الحيوانات تهوى البقاء في رأي المعري ، كما يصرّح: [3]

أرى حيوان الأرض يرهب حتفه ويُفزعــه رعــدٌ، ويُطمعه برقٌ

كانت هذه لمحة مختصرة عن بعض ما استخلصه الناقد في جوانب، تمس شخصية أبي العلاء المعري، وطبيعة شخصيته في كتابه الفصول .

ينطلق العقاد في دراسته لشخصية الشاعر ابن الرومي، بتقديم نظرة شاملة عن تركيبه النفسي والبيولوجي، ومدى تأثيرهما لاحقا على نبوغه الشعري. وكانت أوّل فرضية يطرحها، تكمن في اختلال أعصاب الشاعر، ومردّ ذلك طبيعة صورتِه الجسمية المزرية، إذ أنّ « **كلّ ما نعلمه من نحافته وتقزّز حسّه وشيخوخته الباكرة، وتغيّر منظره واسترساله في الوجوم واختلاج مشيته وموت أولاده وطيرته ونزقته وشهوانيته الظاهرة في تشبيبه وهجائه، وإسرافه في أهوائه ولذّاته، ثمّ كلّ ما تطالعه في ثنايا سطوره من البدوات والهواجس، قرائن لا تخطئ في الدلالة على نوع الاختلال والشذوذ** »[4]، وهذا الرأي قد لا يختلف في مضمونه ومنهجه عن دائرة التّصور الفرويدي لمرضية الفنان، واختلال أعصابه مسبقا. وبالتالي فإنّ « **اختلال الأعصاب لدى ابن الرومي تعدّ سببا رئيسيا في دفع قدرته على إظهار عبقريته الفنية، لأن هذه الأعراض العصبية تغري بإرجاعها إلى**

---

[1] **عباس.محمود العقاد ، الفصول ، ص.10**

[2] **أبو العلاء المعرّي، لزوم ما لا يلزم، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، د.ت، مج.2، ص.195**

[3] **المصدر نفسه ، ص.175**

[4] **عباس.محمود العقاد ، ابن الرومي حياته من شعره – المجموعة الكاملة– ، القاهرة ، دار الكتاب المصري ، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ط.2 ، 1991، مج.15، ص.101**

مركّب النقص أو التعويض عن النفس حين يسوّغ وجدانه إلى التعبير الفني..»[1]

1– العبقرية:

يحدّد العقاد ملامح عبقرية ابن الرومي، بردّها إلى طبيعة وراثية عرقية، فيصفها على« **أنها عبقرية يونانية على المعنى المفهوم بين قرّاء الآداب من هذه الكلمة، إذ لا نعرف صفة لعبقرية ابن الرومي هي أوجز ولا أبيَن من هذه الصفة المجموعة في كلمة واحدة: فإنّه كان محبّا للحياة في خفّة وطفولة وأريحية دائمة، كالحب الذي عهدناه في جملة الفنون اليونانية، وكان مشخّصا لمحاسن الطبيعة وعناصرها كما شخّصها أساطير اليونان (...) وكان مأخوذا بالجمال في كل شيء، مستغرقا في الحس الدنيوي كما استغرقوا فيه** »[2]

نلاحظ جليا كيف يستغني العقاد عن ربط حقائق نفسية ابن الرومي بالواقع الاجتماعي، والظروف المحيطة، وإن وجدت فقليلة مقارنة بعامل الوراثة، وتكمن دواعي تلك العبقرية عند الشاعر في ثلاثة عناصر جوهرية هي: "عبادة الحياة " و "حبّ الطبيعة " و " تشخيص المعاني "، باعتبارها خصائص مثالية وجوهرية في الفن، لا يمكن أن نقع عليها عند غير اليونان أو الإغريق، بوصفهم أصحاب فنون[3]. ومثالُ شغفه بالحياة وافتتانه بها قوله:[4]

لعمرك مـا الحيــاة لكل حـي إذا فُقد الشباب سوى عذابِ

فقل لِبَنَاتِ دهـري فلتصبني إذا ولَّى بأسهمــها الصِّيــابِ

فشغف ابن الرومي بالحياة، يعني بالضرورة خوفه من الموت المحتّم، الذي يفسد عليه سعادته بالحياة لمجرد تذكّره ، وذلك الذي طبع عديد قصائده كقوله في إحداها:[5]

رأيتُ حيــاة المرء رهنًــا بمـوتـه وصحّـتُـه رهنًــا كذلـك بالسّقْمِ

---

[1] عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ص.137

[2] العقاد ، ابن الرومي حياته من شعره ، ص.233

[3] ينظر: المصدر نفسه ، ص.206

[4] ابن الرومي، ديوانه ، شرح. أحمد حسن بسج ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ط.1، 1994، ج.1 ، ص.167

[5] المصدرنفسه ، ص.232

إذا طاب لي عيش تنغّصْتُ طِيبـهُ بصدقِ يقيني أنْ سيذهبُ كالحُلْمِ

وفي حبّه للطبيعة مثال ثانٍ، دال على عبقرية الشاعر، فهو« **يستروح من محاسنها نفَسًا تتصبّى الناظرَ إليها وتتبرّج له "تبرّج الأنثى تصدّت للذكرِ" ويرى وراء هذه الزينة التي تبدو على وجهها عاطفة من عواطف العشق تتعلق بها العفة والشهوة، تعلّقَها بالعاطفة الإنسانية الشاعرة** »[1].

ومثال ذلك قول الشاعر:[2]

فهي في زينة البغيِّ ولكن هـي في عفَّةِ الحَصَان الرّزانِ

ولم يكن لابن الرومي أن يأتي بهذا الوصف، لولا اتّصاله النفسي، وتعلّقه اللافت بمفاتن تلك الطبيعة، حتى أضحى بينه وبينها ما يشفّ معناه « **عن شغف الحي بالحي وشوق الصاحب بالصاحب**..»[3]، فبدا واضحا ذلك التمازج الروحي بين الواصف، (الشاعر) والموصوف (الطبيعة) في أبهى تعبير شكلا ومضمونا. « **وإذا لم يكن هناك تفاعل بين طبيعة الحياة وشعور الفنان، فإنّ انعكاس ذلك على الفعل الإبداعي يكون باهتا لا يتغلغل في تأثيره على النتاج الفنّـي** ».[4]

والأمثلة من شعره كثيرة في هذا الباب كقوله:[5]

هبّت سحيراً فناجى الغصن صاحبهُ موسوسا وتنـادى الطيـرُ إعـلانا

وُرْقٌ تُغنّـي علـى خضـر مهـدَّلةٍ تسمـو بها وتشتمُّ الأرض أحيـانا

والطبيعة من جهــة أخــرى، هـي صـورة لذكـرى الشباب عند ابن الرومي، بل هما كلٌّ يتجسّد في روح واحدة.

---

[1] **العقاد، ابن الرومي حياته من شعره ، ص.220**

[2] **ابن الرومي، ديوانه ، ج.3 ، ص.418**

[3] **العقاد، ابن الرومي حياته من شعره ، ص.220**

[4] **عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ص.139**

[5] **ابن الرومي، ديوانه ، ج.3 ، ص.396**

وفي ذلك يقول:[1]

يذكّرني الشبابَ جنانُ عدن على جنبـاتها أنهارٌ عِـذاب

يذكّرني الشباب رياض حزن ترنّــم بينــهـا زرق الذبــاب

يذكّرني الشباب وميضُ برق وسجع حمـامة وحنين نـابٍ

فحنين الشاعر إلى شبابه الفائت، هو من نفس جنس حنينه إلى رياض الطبيعة الفاتنة وشبابها، لأنهما بمثابة مزاج واحد، لكونها تبعث في ذهنه خواطر أيام الصبا الخالية، ومراتع الشاعر المفقودة، التي استعاض عنها بمباهج الطبيعة الساحرة .

يتلخّص ثالث عناصر العبقرية لدى ابن الرومي في خاصية التشخيص والتصوير « **وإنّما المقصود بالتشخيص تلك الملكة الخالقة التي تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا، أو من دقّة الشعور حينا آخر** (...) **وهذا الشعور الدقيق هو شعور ابن الرومي بكل ما حوله، وسبب ما عنده من قدرة الإحياء وقدرة التشخيص** »[2] . ويعطي العقاد في هذا المعنى الأولوية للشعور، في تشخيص الموصوف، وليس للفظ، ولا يتأتّى ذلك إلا لمن توافرت فيه شروط البراعة الفنية « **فلا بدّ إذن من شعور يسبق التشخيص ويلقي عليه ظله ويبث فيه من حياته**».[3]. ومن ذلك قوله في تشخيص مدينة بغداد:[4]

بلدٌ صحبت به الشبيبة والصّبـا ولبستُ ثوب العمر وهو جديدُ

فإذا تمثّل فـي الضميــر رأيتـه وعليـه أغصـان الشّبـاب تميـدُ

وهنا يظهر في نظر العقاد طبع ابن الرومي المثقف، الذي « **ينظر إلى ما حوله فينطبع ما يراه في حسّه وإنْ دقّ وخفي كما ينطبع النور البعيد الضئيل في مصوّر الفلكي المحكم التركيب** »[5]

---

[1] **ابن الرومي، ديوانه، ج.3، ص.169**

[2] **العقاد، ابن الرومي حياته من شعره ، ص.225**

[3] **المصدر نفسه ، ص.225 ، 226**

[4] **ابن الرومي، ديوانه، ج.1، وقد ورد عَجُزُ البيت الأول في الديوان:" ولبست فيه العيش وهو جديد " ، ص.496**

[5] **العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، ص.229**

2- الطّيرة:

بحث العقاد فضلا - عن موضوع العبقرية - عند ابن الرومي في مشكل طيرته وتشاؤمه، اللذين أثّرا بصفة كبيرة في سلوكه وشخصيته، بسبب الألم واليأس الذي طبع حياته القاسية. والطيرة كما يراها العقاد « **شعبة من مرض الخوف الناشئ من ضعف الأعصاب واختلالها** »[1]، وعليه فمردّ طيرة الشاعر راجع إلى اختلال أعصابه أوّلا، وشعور الخوف ثانيا، إضافة إلى عوامل أخرى ثانوية أو فنية، منها « **ذوق الجمال وتداعي الخواطر، فالنفس المطبوعة على ذوق الجمال تفرح وتتهلل للمناظر الجميلة السوية، وتنفر وتنقبض من المناظر الدميمة الشائهة، ويصاحب الفرح الإقبال والاستبشار والرغبة، ويصاحب النفور الحزن والإنكار والتشاؤم والكراهة** »[2]

يُرجع العقاد منابع طيرة ابن الرومي، إلى محصّلة الظروف الاجتماعية، والثقافية السائدة آنذاك في المجتمع العباسي، من أمراض نفسية وعصابية وخرافات « **فقد كان أصحّ الأصحاء في عصره يصدّق الطوالع ويؤمن بالسّعد والنحس والتفاؤل والتشاؤم** »[3]، كما يلاحظ في شعره كثير من التصحيف وتداعي الخواطر الدالة على طيرته، فهو مثلا في المعاني يقوم بتشعيب المعنى حتى يستنفد، وإذا عنّ له خاطرٌ ما، جاء بما يقاربه ويناسبه حتى تبطل مناسبته، أمّا في الألفاظ فإنظّه يعمد إلى تصحيف حروفها، ويستخرج القريب والبعيد من رموزها، ويستنبط منها ما يشاء من ملامح اليُمن والشّؤم ودفائن المدح والذم[4]. فـ (جَعْفَرُ) عنده تساوي " جاع وفرَّ "و(الخان) يذكّره بالخيانة، كما في قولـه:[5]

وكم خانٍ سفْرخان فانقض فوقهم كما انقض صقر الدجن فوق الأرانبِ

---

[1] **العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، ص.153**

[2] **المصدر نفسه، ص.154**

[3] **المصدر نفسه، ص.157، 158**

[4] **ينظر: المصدر نفسه ، ص.155**

[5] **ابن الرومي، ديوانه، ج.1، ص.136**

ونراه يلعب بتصحيف الكلمات، فينقلها من المدح إلى الهجاء كقوله في القيان:[1]

لا تَلْحُ من تفتنه قينةٌ فإن تصحيف اسمها فتنةٌ

ويجعل عمرو عمْيَرًا في قوله:[2]

يا عمرو لو قَبِلَتْ ميمٌ مسكَّنَةٌ يــاءً محرّكــةً لـم تخـطأ الفُقَــرُ

ويضرب العقاد مثالا أكثر وضوحا عن هجاء ابن الرومي، ومبالغته في تطيّره، بلغ منه في ذلك مدى بعيدا. وكمثال عن ذلك، الأبيات الآتية: [3]

أُزيرق مشــؤومٌ أُحيمــرٌ قــاشر لأصحابه نحس علـى القوم ثـاقب

وهل أشبَــــهَ المرّيــخَ إلا وفعلــهُ لفعـل نذيــر السّــوء شبه مقارب

وهل يتمارى النّاس في شؤم كـاتبٍ لعينيه لون السيف والسيف قاضب

ويُدعــى أبوه طــالبــا وكفــاكمُ بـه طيــرةً أنّ المنيّــة طــالــب

ألا فاهربـوا من طـالب وابن طالب فمن طالب مثليهمــا طـار هارب

يعلّق العقاد على الأبيات قائلا: « **فانظر إلى لون الوجه " الأحيمر " القاشر وإلى نذير السوء والبلاء أين هما وماذا يجمع بينهما من الصلة والمناسبة ؟ لا صلة ولا مناسبة ! ولكن ضع بينهما المريخ ولونه الأحمر ثم ضع مع المريخ ما اقترن به في الأساطير من خصائص الحرب والفتنة، تنتظم العلاقة وتنعقد المناسبة من جميع أطرافها، وقل مثل ذلك في لون العين ولون السيف القاضب** (...) **واجمعه كما جمعه ابن الرومي فإذا هو أقرب المناسبات وألزم العلاقات** ».[4]

---

[1] **الشاهد غير موجود في الطبعات المعتمد عليها من ديوان الشاعر، وهو عند العقاد، ص.155**

[2] **ابن الرومي، ديوانه، تح. عبد الأمير علي مهنّا، منشورات دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، ط.2، 1988، ج.3، ص.111، (ولم تُعتمد هذه الطبعة إلا في تحقيق هذا الشاهد فقط).**

[3] **ابن الرومي، ديوانه ، (طبعة دار الكتب العلمية) ج.1، وقد وردت لفظة " نذير في عجز البيت الثاني من الديوان": (شبيه)، ص.194**

[4] **العقاد، ابن الرومي حياته من شعره ، ص.147**

أصّل العقاد في دراسته هذه عن حياة الشاعر ابن الرومي لنهضة سيكولوجية لا تقل أهمية وقيمة في شكلها ومضمونها العام، كما أبان عن تدرّج منهجي واضح في بلورة الخبرة النقدية الجديدة في درس الأدب. غير أنّ الحديث عن المزايا يفضي بنا – للضرورة المنهجية – إلى الوقوف عند بعض المآخذ المسطّرة حول بعض النتائج، المستخلصة من الدراسة، والتي منها :

ردّه لعبقرية ابن الرومي إلى دواعٍ جنسية وراثية، حين ربط عبقريته بالعبقرية اليونانية، وهو رأيٌ « **لا يعطي دفعا لرؤيته هذه، وبخاصة في مجال اكتساب العلم عن طريق الوراثة الجنسية التي لم يبتّ فيها العلم بعدُ رأيا صريحا، وأنّ القول بالموروث العلمي إنّما هو قول لم يأخذ مكانه لا في ضوء الدراسات النفسية ولا حتى في ضوء الدراسات العلمية** »[1]، وبهذا المعنى، كان من غير المعقول إطلاقا اعتبار عامل الوراثة أساسا ذا قيمة في تعليل عبقرية الشاعر ونبوغه. وما أكثر النوابغ من الشعراء والأدباء، الذين ولدوا في بيئات أقل تميزا وارتقاءً في ميادين الإبداع، وما كان لبيئاتهم تلك أن تورّثهم ما وصلوا إليه من التفوق والنجاح الفني. لقد فسر العقاد في بحثه عقلية إبداعية، ولم يقم بتفسير مظاهر هذه العقلية الإبداعية لدى ابن الرومي في شعره، وبذلك كان نظره إليه من الخارج، وليس من داخل تكوينه، اعتمادا على وراثة الدّم أو الوراثة العرقية، دون الركون إلى تأثيرات الزمان والمكان والتاريخ في بيئته العربية المغايرة[2]. وحتى لو كان لعنصر الوراثة تأثير، فربما كان ذلك على مستويات محصورة، كالذكاء الفطريّ، أو في الصّفات الجسمانية، غير أنّها « **لا تؤثر في اتجاه التفكير، ولا في الإنتاج الأدبي، ثم إنّ ابن الرومي نشأ في بيئة عربية يجهل اللغة اليونانية وكذلك أبوه** ».[3]

وفي موضوع الطيرة نظرٌ أيضا، تلك التي عزاها العقاد إلى اختلال الأعصاب والخوف، ثمّ إلى تداعي الخواطر وتذوّق الجمال عند ابن الرومي، في حين « **أنّ تذوق الجمال وتداعي المعاني**

---

[1] **عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ص.139**

[2] **ينظر: أحمد يوسف علي، نقد الشاعر ابن الرومي في مدرسة الديوان ، ص.128، 129**

[3] **المرجع نفسه ، ص.129، 130**

والخواطر والأفكار من ميزات الشعراء الموهوبين في أي عصر، وفي أيّ مكان أو زمان. فإذا عددنا هاتين الميزتين من روافد الطيرة فكيف نفسر ظهورها عند شعراء دون آخرين »[1]، وما أكثر الشعراء الذين لا تنطبق عليهم نظرية العقاد، بحيث لم يعقهم عائق من طيرة، أو مرض في الأعصاب ، وعليه فليس من الضروري الجزم بسببية تداعي المعاني والألفاظ على تطيّر ابن الرومي، وتشاؤمه في كل طارئٍ يطرأ عليه. « **فقد يأتي هذا التداعي من باب إشباع الرغبة الفنية. أو من باب التفكّه والرياضة الذهنية ليس غير، ولهذا فربط صوره الشعرية بهذا الجانب النفسي المرَضيّ، قد يصدق وقد لا يصدق** »[2].

ومن جانب آخر نجد العقاد يطلق الحكم جزافا، عندما يتحدث عن طبيعة شخصية ابن الرومي وحياته، فيجعل منه رجلا تعيسا لا حظ له في السعادة، وأنّ هذا قدره الذي لا مفرّ له منه، فالشاعر « **وُلد مقضيا عليه بالفشل وعاش في زمن لا رحمة فيه لمثله، ووجب أن يُترك لقضائه يصنع ما لا حيلة في دفعه** »[3]، هذا ما يصرّح به قولا، وهو حكم جاء ليشمل– فضلا عن الشواذ من الشعراء – الأصحّاء منهم بلا استثناء، وهذا في الحقيقة اجترار واضح للمعطى الفرويدي حول أسبقية مرض الفنان واختلال أعصابه، دون العودة إلى دليل قاطع يجزم بذلك. ثمّ إنّ الفنّان كغيره من الناس، يمكن أن ينجح في حياته ويحقق طموحاته وآماله، وقد يفشل في ذلك شأنه شأن أيّ فرد في المجتمع، من غير أهل الفن والإبداع.[4]

خلاصة ما يمكن استنتاجه من دراسة العقاد النقدية لنفسية الشاعر ابن الرومي، أنها كانت عيادية إكلينيكية أكثر من كونها تصبّ في قالب النقد الفني، إذ أنّه « **لم يُعنَ بدراسة القيم الجمالية لنتاج الفنانين الذين ترجم لهم أو كتب عنهم..**»[5]، وإن كان ذلك لا يطعن في

---

[1] **أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص.96**

[2] **زين الدين المختاري ، المدخل إلى نظرية النقد النفسي ، ص.83**

[3] **العقاد ، ابن الرومي حياته من شعره ، ص.152**

[4] **ينظر: أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص.96**

[5] **أحمد كمال زكي ، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته ، ص.211**

إسهامات العقاد النقدية السيكولوجية، وفي كونها ذات قيمة علمية جديرة بإعادة قراءتها على نحو آخر، خاصة وهي تعدّ من بين الممهدات الأولى لتطبيقات لاحقة في ذات الاتجاه. وما دراسته عن حياة ابن الرومي من شعره، إلا غيظٌ من فيض الأعمال النقدية الكثيرة، على غرار كتابه عن أبي نواس الحسن بن هانئ، وأبي العلاء المعري، وسلسلة العبقريات الخالدة، التي لا تكاد تخلو جميعها من فصول متفرّقة هنا وهناك، تشيد في محتواها بالأثر النفسي، أو ترجع إليه في كثير من المرّات، في سياق الحديث عن أحوال وظروف تلك الشخصيات، المتناولة بالبحث والدراسة .

ب– محمد النّويهي:

على غرار العقاد، أسهم محمد النويهي هو الآخر بخبرته النقدية، في معترك الواجهة النفسية في نقد الأدب، من زاوية سيكولوجية المبدع. وله في ذلك دراسات عدّة أبرزها على الإطلاق ما ألّفهُ حول شخصية الشاعر " **أبي نواس** "، فضلا عن أعمال أخرى عن شخصيات كل من " بشار بن بردّ، وابن الرومي "، وكلها كانت في إطار ممارسة النقد النفسي.

تعدّ إصدرات النويهي في النقد النفسي متنوعة، فقد أخرج فضلا عن كتابه عن أبي نواس دراسة عن"ابن الرومي" في كتابه: " ثقافة الناقد الأدبي " متأثرا بأعمال كل من العقاد، ومحمد خلف الله ، وعملا آخر عن الشاعر "بشار بن برد" في كتابه: " شخصية بشار".« **وكانت دراسته التطبيقية لابن الرومي – في الكتاب – بيولوجية أكثر منها نفسية إلا أنها كانت تنبئ بتحوّل مؤكّد إلى فرويد ويونج، حتى أصدر بعد ذلك كتابه " شخصية بشار" عام 1951** (...) **غير أنّ الكتاب جاء في جملته مُظَاهَرَةً للتأثير الاجتماعي في الشاعر العظيم** »[1]، ثم إنّه لم يلبث أن غيّر مساره، وعمد إلى تبنّي أفكار الفرويديين وتطبيقها بصفة واضحة في كتابه: " **نفسية أبي نواس** " الصادر عام 1953، وهو الكتاب الذي حلل فيه النويهي شخصية الشاعر، من منظور نقدي سيكولوجي حديث « **مرجّحا أنّ خصائص النفس ومظاهر السلوك التي استنبطها من أشعاره**

---

[1] **أحمد كمال زكي ، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته ، ص.219**

وأخباره هي في جوهرها تفسيرات لرابطة الأم، على عكس العقاد الذي فسّرها بالنرجسية »[1] في كتابه: " أبو نواس الحسن بن هانئ ".

يؤسّس الناقد لنظريته العامة إزاء وظيفة الفنان، ودوافعه النفسية ، بربطها بمعنيَيْ "**التنفيس**" و"**التوصيل**" وهما « **مسألتان واردتان في النقد النفسي والأدبي، فأي عمل يبدعه أديب صادق أصيل، إنما يريد منه التنفيس عن همومه ورغباته وعواطفه، وهو لا يكتفي بهذا بل يريد أن يوصل عمله إلى غيره ليعيش معه تجربته..**»[2]

يطالب النويهي المتلقي في كتابه " ثقافة الناقد الأدبي " بأكثر مما هو مطلوب منه حين يدعوه إلى تمثّل تجربة الفنان والعيش معها كما عاشها الفنان بصفاتها وجزئياتها، بحلاوتها ومرارتها ذاتها. ذلك أن هذا المتلقي لا بد أنه يملك معادلا موضوعيا لها في نفسه، من تجاربه الذاتية. وتجربة الشاعر أو الأديب هي التي توقظ مخزون ذاكرته من السكون، فتدفعه إلى المعايشة الوجدانية[3]. هذا عن موضوع النقد ومادته الأولية، وزيادة على ذلك يقدّم محمد النويهي للناقد السيكولوجي أسُسًا، وتوجيهات ذات أهمية قصوى، في تحقيق المبتغى المنهجي للناقد، وهو أمر لا غنى له دونه: فهو يدعو كل من يهتمّ بفهم حياة الشخصية المبدعة خاصة، أن يتّجه إلى علوم الأحياء والعلوم الإنسانية (الدراسات الإنسانية) بحيث تقدّم الأولى فهما لتكوين الشخصيّة الجسماني، والثانية لتكوينها الثقافي ولأثر البيئة عليها[4]، فهما لازمتان، من لوازم الفهم الأعمق لشخصية الفنان، التي توصل الناقد إلى نتائج أكثر صرامة ودقّة في ميدان النقد في وجهته النفسية. « **والحقيقة أنّ النويهي يريد أن يعوّد القارئ – النـاقـد، أو المبدع – على استكشاف مظاهر الكون الحقيقية المرتبطة بالإنسان، من المعارف**

---

[1] أحمد كمال زكي ، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته ، ص.220

[2] زين الدين المختاري ، المدخل إلى نظرية النقد النفسي ، ص.30

[3] ينظر:محمد.النويهي، ثقافة الناقد الأدبي– نقلا عن: زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، ص.337

[4] ينظر: العلي.الدريوش، صورة الناقد الأدبي في كتاب ثقافة الناقد الأدبي لمحمد النويهي، (مقال متاح على الإنترنت) http://schoully.x10.mx/Assoura/Assoura-No2/02-005.PDF ، ص.38

الإنسانية المستمدَة من التجربة العلمية ».[1]

يعتبر محمد النويهي لدى البعض من دعاة الأخذ من كل طرف بنصيب من المعارف العلمية، في درس الأدب ونقده، لتحقيق تكافل منهجي قادر على مدنا بنتائج حقيقية، أكثر من مجرد الاكتفاء بالمعيار الفني والجمالي وحده. وهذا ربما أوقع الناقد في مزلق خطير، يتمثل في « **أنّ الكتاب لم يستطع أن يبلور منهجا نقديا واضح المعالم، وإنما هناك منهج قائم على التّلفيق والتوفيق: يأخذ من هذا العلم ومن ذاك، وينتقل بين المعارف البيولوجية والنفسية دون معرفة للحدود لأنّه يفترض أنّ هذه العلوم تتكامل** »[2] فيما بينها، وتلتقي معا في جوانب عدة من البحث النقدي.

نفسية الشاعر أبي نواس:

لجأ الناقد هو الآخر إلى شخصيات الشعر العربي القديم، شأنه شأن العقاد وغيره من النقاد الآخرين، وإذا كان العقاد قد تناول موضوع النرجسية لدى الشاعر نفسه (أبي نواس)، فإن النويهي غيَّر زاوية البحث إلى دراسة الجانب الجنسي بشكل خاص، وذلك انطلاقا من خلفية مرضية، أدّت بسلوكه إلى وجهة أوقعته في غياهب الاختلال، والشذوذ ومردّ ذلك كله عائد إلى طبيعة نفسيته المتقلبة، وظروف نموه وتكوينه .

تتجلى معالم هذا الاختلال والشذوذ عند أبي نواس أولا في الخمر، وإفراطه في تقديسها، وميوله الذي كان يستدعيه للتغزل بالغلمان..ويبقى السبب الرئيس في انحرافه وشذوذه، تلك الحال التي آلت إليها أمّه بعد موت أبيه، من انحرافها هي الأخرى وتعهّرها، بحيث باتت مهوى للفسّاق وأهل اللهو والمجون. الأمر الذي كان سببا رئيسا في كثير من العلل التي آل إليها الشاعر لاحقا.

---

[1] **عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ص.170**

[2] **العلي الدريوش ، صورة الناقد الأدبي في كتاب ثقافة الناقد الأدبي لمحمد النويهي ، ص.38**

1- قداسة الخمر في حياة أبي نواس:

لعبت الخمر دورا مهما في حياة الشاعر وفي تكوين شخصيته، ولم يُعرف بها شاعر بمقدار ما عُرف بها أبو نواس نفسه، ولا غرابة أن يلقَّب بعد ذلك بشاعر الخمريات . ولنَنْظر إلى قوله فيها:[1]

دعْ عنك لومي فإن اللوم إغراءُ وداوني بالتي كانت هي الداءُ

صفراءُ لا تنزل الأحزان ساحتها لو مسَّها حجر مسَّتهُ سرَّاءُ

ثم إنّ النويهي بنى أغلب دراسته السيكولوجية عن الشاعر انطلاقا من أثرها - أي الخمرة - في حياته ومدى التقلبات التي أحدثتها في نفسه وسلوكه و شعره. وهي التي بلغت من نفسه درجة القداسة والرهبانية، حتى غدت تلك المعبودة الروحانية، الممزوجة بذاته الباطنة في مجسّمٍ واحد. ويقرر النّويهي كيف « **أن الخمر أثارت في نفس أبي نواس إحساسات الرهبة والخشوع، ونزعات التقّرب والتقديس التي تصدر عن المتديّن نحو إلهه الذي يعبده** »[2]، فهي عنده بمثابة المحرّر من كل ضغط أو كبت نفسي، أو فراغ روحي، ويجعل منها منبع نشوته وهدوئه، إذا ضاقت به السبل يومًا. « **ومن هنا كان تقديسه للخمرة، والتعظيم من شأنها بمثابة الجوهر الذي ينشده التماسا لرضاه لأنّها تجلب له التآلف مع واقعه الذي قد يتحقّق بين وظائفه النفسية وسعادته الضائعة التي من شأنها أن تُشبع رغباته الحسية** »[3].

ولقد مضى النويهي بدرسه بعيدا، حين حاول البحث عن قداسة الخمرة وعبادتها عند الشعوب البدائية، وحتى في بعض الملل والديانات السماوية، فيما يخصّ تقاليدها وطقوس شربها. وليس غريبا بعد ذلك أن يتخذها أبو نواس معبودته الأولى، وأهمّ طقسٍ من طقوسه التعبدية. لكنّ هذه الطاقة الروحية القائمة على المتعة الذوقية، ليست هي الحقيقة نفسها التي يتوخاها المتعبّد للشعائر السماوية، (...) فهو يبحث عن سعادة مقرونة بوضعه النفسي الواعي، إذْ لم يجد لها أثرا إلا في

---

[1] أبو نواس ، ديوانه ، شرح: علي فاعور ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ط.2 ، 2002 ، ص.11

[2] محمد النويهي، نفسية أبي نواس- نقلا عن: عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ص.190

[3] عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ص.190

تقديسه للخمرة، التي جاءت عن طريق الانفعال الفني[1]، فالعامل النفسي واقترانه بقداسة الخمر لدى أبي نواس، هو الذي أوجد تلك المساحة الانفعالية التي ترجمها في قالب فنّي خاص. وبلغ التقديس من أبي نواس أن جعل من الخمرة شقيقة روحه، كما في قوله:[2]

عاذلي في المدام غير نصيحٍ لا تلمني على شقيقة روحي

وفي قوله أيضا:[3]

ألا فاسْقِنِي خمرًا و قل لي هي الخمرُ ولا تسقني سِرًّا إذا أمكنَ الجهرُ

ومـــا الغُبنُ إلّا أن تراني صـاحيـا وما الغُنـمُ إلا أن يُتَعْتِعَني السُّكرُ

فالشاعر لا يتقبّل الواقع بنفسٍ صاحية وأُذنٍ واعيةٍ، وإنما أصل الواقع والحق لديه، أن يُرى في ذلك التمازج الروحي بينه وبين خمرته، التي يرى الصّحوَ عنها غُبْنًا، والتمادي في شربها غُنْمًا.

يمكن أن يكون النويهي قد اتّخذ أسبابا تحتمل شيئا من الصواب، أو تقرب منه أكثر ، حين صبغ حبّ أبي نواس للخمرة بخصائص الألوهية والتعبّد، « **فذلك لما رآه في الشاعر من موقفه المتعالي، حيث يريد أن يستغني عن حقيقة الوجود بقدرته على تجاوز الموروث بالنزوع إلى عالمه اللامتناهي** (...) **لذلك يقدّس الخمرة في نشوتها، ويتمرّد على قيود الطبيعة، وحدودها الوصفية وانتهاك حرمتها** »[4]. ويضرب لذلك أمثلة عدّة على طغيان لذة الشاعر، وشهواته المفرطة، التي كانت في صدام عنيف مع اعتبارات الدين والأخلاق، وكذا الموروث الثقافي والاجتماعي..

ومن ذلك قوله: [5]

آذَنَكَ الناقوس بالفجْرِ وغرّدَ الراهب في العصْرِ

وحنَّ مخمورٌ إلى خمرتِه وجاءك الغيْثُ على قـدْرٍ

---

[1] **ينظر:محمد النويهي، نفسية أبي نواس– نقلا عن: عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص.191**

[2] **أبو نواس ، ديوانه ، ص.124**

[3] **المصدر نفسه ، ص.201**

[4] **عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ص.193**

[5] **أبو نواس ، ديوانه ، ص.206**

ففي الوقت الذي يهب فيه المصلّون فجراً لأداء صلاتهم، يعرّج أبو نواس في جرأة كبيرة إلى الحانة ليرتشف من كأس محبوبته رشفات شوق، في نشوة عالية لا يرجو من ورائها صحوةً، ولا استفاقة.

2- الخمر والغريزة الجنسية:

يذهب النويهي بعد تفصيله للروابط القدسية للخمرة عند أبي نواس، إلى تحديد أثرها في حياته الجنسية، ومدى ترجمته لذلك في قوالب الشعر والإبداع الفني .

لقد كان شعوره بها شعورا جنسيا لدرجة كبيرة، بحيث إنّها « **كانت تُهيج فيه الشبق الجنسي، وتثير فيه لذة المواقعة، لا مواقعة النساء والغلمان، وإنما مواقعة الخمرة، فكأنه كان يحصل على إشباعه الجنسي من الإدمان على شربها** »[1]، وبالتالي فهو يستحضر في ذهنه صورة المرأة التي تقمّصت الخمرة دورها في حياة الشاعر، والتي باتت تعني له تعويضا عن الحرمان، والعلل أو العقد التي خلّفتها له طفولته، بسبب أمّه التي ضنّت عليه بعطفها وحنانها. وأمّا إسرافه في احتسائها، ومبالغته في تعاطيها « **فلأنّها تحقق له ما فقده في الواقع أو ما لا يستطيع تحقيقه في الواقع من لذة، فحينما عجز عن إرضاء شهوته الجنسية التي تلحّ عليه إلحاحاً في الواقع ثم لا تجد الإرضاء بسبب عقدته النفسية** »[2]. أدّى به ذلك للجنوح إلى عالم الأخيلة والأوهام، لإرضائها إرضاءً من نوع خاص، حين يعطي لها خصائص الأنوثة، أو المعشوقة التي غلا مَهرها، وعزّ مطلبها.

كقول الشاعر:[3]

والخمر برزتْ في ثوب زينتِها فالناس ما بين مخمور ومصطحبِ

وكقوله أيضا:[4]

لا تعذلا فـي الرّاحِ إنّكمــا في غفلةٍ من كُنْهِ ما تُسْدِي

لو نِلتُما ما نلْتُ ما مُزِجتْ إلاّ بدمعِكُـمــا من الوَجْـدِ

---

[1] **محمد النويهي، نفسية أبي نواس- نقلا عن: زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، ص.32**

[2] **أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص.116**

[3] **أبو نواس ، ديوانه ، ص.9**

[4] **المصدر نفسه ، ص.159 ، 160**

ما مثل نعماها إذا اشتمَلَتْ إلاّ اشتمــال فَــمٍ عَلَـى خَدٍّ

وعندما يتطرق النويهي إلى موضوع الجنس عند أبي نواس، فهو يطرح استفهاما مهما، حول عزوفه عن النساء والارتباط بهن، في حين أنه يتخذ للخمرة صفات الأنثى. لكنّ النويهي يثبت وجود امرأة وحيدة في حياة الشاعر، كحالة استثناء ، تدعى " جنان " وقد صار خبره معها على كل لسان « **بل لعلّنا لا نبالغ إذا قلنا إنّ أصدق ما قاله أبو نواس في الغزل أشعاره في جنان** »[1]. وهو ما يطرح تساؤلا حول التناقض الموجود في عواطفه ، بين نَفْرَتِهِ من النساء إلى معاقرة الخمر، ثم نعتها بأوصاف الإناث. وتفسيرُ ذلك أن " جنان " أيقظت في الشاعر نوعا من العرفان لها، بنبلها وصفاء نفسها، كما أنّها كانت بمثابة أحد طرفي مفارقة حقيقية بينها، وبين والدته. وأمّا عن حبّه لها وتعلّقه بها فلكونه « **قد رأى فيها مثال الطهرِ الأنثوي الذي حطّمتهُ أمّه** »[2]. ولعل انحرافه المفرط وشذوذه، كانا من الأسباب التي حالت بينه وبين وصالها، مما أحلّ الخمرة مقام كل أنثى في حياة الشاعر، لأنّه استعاض بها عن ودّ النساء وقربهنّ. وهذا يحيلنا على ما كانت ترمز إليه الخمرة في حياته، بوصفها تعويضا عن الحرمان الأنثوي الجنسي، فهو يرمز لشجرة (الكرْم) بالأمّ، وأنّ الخمرة تمثّل ابنتها حينا، وحليبها حيناً آخر .

ويتّضح معنى ذلك في قول أبي نواس:[3]

عقارٌ أبوها الماءُ والكرمُ أمّها وفي كأسِها تحكي الملاء المزعفرا

وفي قوله كذلك:[4]

دعني من الناس ومن لومهم وأُحْسُ ابنة الكرْم مع الحاسِي

---

[1] **أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص.117 ، 118**

[2] **محمد النويهي، نفسية أبي نواس– نقلا عن: أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص.118**

[3] **أبو نواس ، ديوانه ، شرح. محمد أفندي واصف، طبع على نفقة اسكند آصاف– مدير المطبعة العمومية، ط.1، 1898، ص.294 (ولم تُعتمد هذه الطبعة إلا في تحقيق هذا الشاهد فقط).**

[4] **أبو نواس، ديوانه (طبعة دار الكتب العلمية)، ص.303**

وفي قوله أيضا:[1]

هلاّ استعَنْتَ على الهمومِ صفـراءَ، من حلـبِ الكُـرومِ

وعلى هذا الأساس « **فالخمرة تمثّل المرأة المحبوبة تارة، وحليب الأم طورًا و في كلتا الحالتين يلوح معنى الطّهر والنقاء، وقد سبقت الإشارة إلى أنّ أبا نوّاس نظر إلى الخمر على أنها تمثّل روحًا، والروح طاهر** »[2]

إنّ كل تلك الميول الجنسية اتجاه الخمر، توحي إلى ناقدنا بأنّ الشاعر مصاب بعقدة أوديب اتجاه أمّه، التي لم يستطع التخلّص منها أو حلّها من ذاكرته. غير أن النويهي لا يفسر تلك العقدة عند أبي نواس على ضوء النظرية الفرويدية، التي تعني « **رغبة الطفل الجنسية الموجّهة إلى الأب من الجنس المقابل والعداوة الموجّهة إلى الأب من جنس الطفل** »[3]، وهذا على ضوء ما حلّل به فرويد شخصية كل من " ليوناردي فانشي " و" شكسبير "..وإنّما يفسّرها النّويهي بردّها إلى عامل البُنُوَّةِ، ورابطة الولد بأمهِ في غير ميول إلى غشيانها ومواقعتها. وبالتالي فليس صحيحا أن تكون حرقة أبي نواس« **التي ظلت تلفح بضرامها أعماق نفسه طوال حياته هي غيرته الجنسية على أمه ونزوعه الفاسق إليها نزوعا، لم يستطع التغلب عليه والتخلص منه** »[4]، بل تفسر هذه العقدة باعتبارها ترمز إلى معنى الارتواء عبر الرضاع، حين ينعت الشاعر الخمرة ويضعها في مقام أمّه التي أرضعته، لا لبنًا سائغًا، بل شرابا معتقًا. كما في قوله:[5]

قُطْرُبُّلٌ مربعي، ولـي بقرى الـ كرخِ مَصيفٌ، وأُمـيَ العنبُ

ترضعُنـي دُرّهـــا وتلحفـني بظلّهـــا، والهجيــر يلتهبُ

فقمتُ أحبو إلى الرّضاع كما تحامل الطّفل مسَّـهُ سغَبُ

---

[1] **أبو نواس، ديوانه ، ص.461**

[2] **محمد النويهي ، نفسية أبي نواس – نقلا عن: أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص.119**

[3] **مجموعة باحثين، الأوديب عقده كلية ، ص.9**

[4] **محمد النّويهي ، نفسية أبي نواس – نقلا عن: عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص.196**

[5] **أبو نواس ، ديوانه ، ص.33**

معنى هذا أنّ الخمر سدّت على الشاعر ذلك النزوع الفاحش اتجاه أمّه، فعوّضته بخصوصية لبنها المسكر، عن حنان أمّه الضائع فعشقها عشقا جنسيا.

إنّ جنسية الارتواء التي وفّرتها الخمر لأبي نواس، هي ذاتها التي خلّفت- حسب النويهي- تلك الآثارا الوخيمة في حياته، من حيث أنها « **أوقفت نفسيته عن النمو، وأعجزتها عن بلوغ النضج، وكان من مظاهر ذلك التوقف ارتداؤه إلى الأصل البشري البدائي في الخلط بين شهوة الجسد ونشوة التعبد في تقديس الخمر** »[1]، التي ألقت به في غياهب الشذوذ والعربدة .

يشير الناقد إلى النوع الثاني من أنواع الجنس الذي جنح إليه أبو نواس، وهو الجنسية المثلية، التي ظهرت في انحرافه وشذوذه الجنسي، على غرار العديد من الشعراء والأدباء آنذاك. وكان الكثير من هؤلاء من ذوي المزاج المنحرف قد فُتنوا بالشاعر، ومالت أنفسهم إليه لما توافر فيه من عناصر الشذوذ الجنسي، « **فتسارعوا إليه وقد بهرهم جماله وفتنهم حسن قدّه، ورشاقة جسمه ونعومته، فوجدوا فيه نفسية معدّة أتم إعداد، للاستجابة السريعة الراضية** »[2].

كان هذا نتاج الحرية الفطرية التي نزع إليها أبو نواس، تلك الحرية التي جعلته يتعالى على كل ما هو موروث، أو ما يمتّ بصلة إلى القيم الاجتماعية الفاضلة « **فكان طلب المحظور أمله الوحيد بتحقيق رغبته في إثبات ذات جديدة متميّزة عن الهوية الموروثة..**»[3]. ويحدد الناقد أسبابا ودوافع خاصة، أتاحت للشاعر مثل هذا النوع من الشذوذ، في الاحتفاء بالجنسية المثلية، إذ يرى حسب اعتقاده أن المسوّغات التي أتاحت لأبي نواس نزوعه إلى الجنسية المثلية، ليس لرغبة منه في إشباع غريزته الجنسية، وإنما كان ذلك طلبا للخلاص من رقابة الضمير الأخلاقي فحسب[4]، والفرار من ضوابط الدين والمجتمع، بوصفها تمارس ضغطا نفسيا على الشعراء والفنانين، لضعف وازعهم الديني والأخلاقي،الذي طالما ألزم الشعراء بحدود معينة .

---

[1] **نفسية أبي نواس – نقلا عن: عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص.196**

[2] **نفسية أبي نواس – نقلا عن: المرجع نفسه ، ص.202**

[3] **عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص.202**

[4] **ينظر: المرجع نفسه ، ص.203**

لا يسعنا إغفال قيمة ما توصّل إليه محمد النويهي من نتائج مهمة في بحثه، غير أنّ الجزم بمطلق صواب تلك النتائج غير ممكن، فقد بدا الناقد مغاليا في بعض التقارير. مثال ذلك احتفاؤه بالنظرة القبلية السابقة لجوّ الدراسة، فقد كانت نظرته إلى أشعار أبي نواس في الغالب « **على أنها تعابير تقريرية، والاقتصار على أشعاره الخمرية على الرغم من أنه لم يهمل تماما بقية الأغراض** »[1] التي كان من الممكن أن تكون معينًا لا ينضب، لوجهات نقدية نفسية أخرى، قد تسهم في كشف المزيد من الخبايا عن شخصية الشاعر.

عندما ننظر في علاقة أبي نواس بالواقع والحياة القاسية التي عاناها، نجد النويهي يقرر أنه خلال هذه الظروف « **كان يعيش على شفا حفرة من الجنون، نعني هذا الاختلال العقلي الكامل الذي يفصم بين صاحبه وبين واقع الحياة فصمًا تامّا** »[2]. وهذا التقرير في الحقيقة لا يستند في مرجعيته إلى أصل ثابت، ولا دليل قاطع يُلزم بقبوله والأخذ به ولو نسبيا. « ..**فالمصادر كلّها لم تُشر– حتى ولو كانت إشارة إيحائية – بهذا النوع من المرض في حياة أبي نواس** »[3]، وربما لم يكن هذا غير افتراض مسبق، نابع من خلاصة المنهج الفرويدي، الذي يجعل من الفنان مجرّد عيّنة عيادية، تراكمت فيها مسوّغات المرض، والاختلال النفسي لا أكثر.

كان الأجدر بالنويهي البحث في خبايا اللاشعور، بدل إصدار الحكم جزافا، لأن كثيرا من العقد والحالات العصابية تبقى مستترة عن الشعور.أما فيما يخص معطياته عن عقد أوديب، فإن الناقد وقف منها موقف الشارد، الذي اختلطت عليه سبل تحديدها بدقة، على الرغم من كونها لعبت دورا أساسيا في بحثه. وممّا عقّد عليه الأمر أكثر « **تفسير كل ظاهرة نفسية عند أبي نواس ثمّ محاولة الربط بين هذه الظواهر وردّها إلى جذر نفسي واحد دون أن تكون شبكة الاتصال بين تلك الظواهر صلبة** »[4]، فعزاها مرّة إلى إحساس الشاعر بالذّنب، بسبب عجزه عن إصلاح نفسه،

---

[1] **أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص.119**

[2] **محمد النويهي ، نفسية أبي نواس – نقلا عن: عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص.206**

[3] **عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص.207**

[4] **أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص.119**

ومرّة إلى عدم مسؤولية الطفولة، وقصوره عن مواجهة مناحي الحياة المختلفة، دونما نسيان للعامل الأبرز، المتمثل في الخمرة التي أضحت في مقام الأمّ، والحبيبة .

ج- عبد القادر المازني:

تعدّ تجربة إبراهيم عبد القادر المازني تجربة رائدة هي الأخرى، في واجهة النقد المتّكئ على قواعد النقد النفسي، من خلال النماذج العملية التي أصدرها، وتبنّى فيها هذا الاتّجاه الجديد. وله في ذلك عديد الأعمال والدراسات التطبيقية، من ذلك تحليله لشخصية كل من الشعراء العباسيّين أمثال: " **ابن الرومي** " و" **المتنبي** " و" **بشّار بن برد** "، بالإضافة إلى ما خطّه في كتاب الديوان من إشارات، ونقود حادة ولاذعة، موجهة إلى أعلام وأدباء الحقبة الحديثة، على غرار" **أحمد شوقي**" و"**حافظ إبراهيم** "،وزميله السابق في مدرسة الديوان " **عبد الرحمان شكري** " وغيرهم..وكلّها دراسات تحمل في طياتها أبعادًا نفسية في محتواها النقدي العام .

إنّ أول ما نستهل به نظرات وخواطر المازني النقدية النفسية، ربطه لمفهوم الشعر بالجانب العاطفي، والعاطفة كما هو معروف تنمّ عن طبيعة نفسية لا عقلية كما يوضّح « **فإنّ الشعر مجاله العواطف لا العقل، والإحساس لا الفكر، وإنّما يعنى بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس، ولا غنى للشعر عن الفكر** »[1]، وبهذا يكون منبع كل قفزة فنية إبداعية من لدن الشعور، والإحساس العاطفي لا غير. وليس يظهر للعقل أو الفكر مقام- في مفهوم المازني- إلا بمدى تعلّقه بالعواطف.«..**ولكنّ سبيل الشاعر أن لا يعنى بالفكر لذاته ولسداده ورزانته، بل من أجل الإحساس الذي نبّهه أو العاطفة التي أثارته** »[2]، وفي هذا إشارة واضحة من الناقد، إلى رد طبيعة الشّعر ومعنــاه الأصحّ إلى أصل واحد، هو العواطف والأحاسيس، التي إليهـا مرجع كل خبـرة فنيـة،

---

[1] **عبد القادر.المازني، الشعر غاياته ووسائطه، تح. فايز ترحيني ، بيروت ، دار الفكر اللبناني، ط.2، 1990، ص.58**

[2] **المرجع نفسه ، ص.58**

وإبداعية خالصة. ويستشهد المازني لفكرته هذه بقول الشاعر ابن الطثرية:[*]

فديتك أعدائي كثير وشقّتي بعيدٌ وأشياعي لديك قليلُ[1]

ثم يعلّق على ذلك فيقول:«..**فإن ابن الطثرية، لم يقصد إلى سرد هذه الأخبار عليك، ولو أن رجلا ساقها إليك نثرا ما تحرّكت لها النفس ولا نزا لها القلب** (...) **ولكنّك ترى البيت برغم ذلك يمتزج بأجزاء نفسك ويتّصل بفؤادك لأن الشاعر بثّك فيه كمده الباطن وحسرته الدخيلة ونزع فيه بالآمال فانتقل إحساسه منه إليك وتغلغل من نفسه إلى نفسك** »[2]. فهو يركّز على الأثر المنعكس على نفسية المتلقّي، ومدى استجابته للمثيرات الفنية، التي جلتها له عاطفة الشاعر المتوهّجة. غير أنّ المازني يستثني من هذا التأثير – على النفس المتلقية – فنّ النثر الذي لا يصدح بتلك العواطف، والأحاسيس المنسابة في الشعر على وجه الخصوص. بل يستثنى من هذه الدائرة حتى الشعر الذي تعوزه الجدية الفنية، أو غير المتشبّع بالكمّ العاطفي اللازم «..**فقد خرج من الشعر كل ما هو (نثري) في تأثيره، أو ما كان في جملته وتفصيله عبارة عن (قائمة) ليس فيها عاطفة ولا هو مما يوقظ عواطف القارئ، ويحرّك نفسه ويستفزها..**»[3]

وتنحصر مزايا الشعر الحق عند المازني ، في العناصر الآتية:

1- ضرورة أن يصدر الشعر عن انفعال عاطفي، يكون سببا لتهيّج قريحة الشاعر نفسه .

2- أن يكون هذا الشعر على درجة من التأثير في القارئ، بحيث يوحّد بين مزاجه ومزاج الشاعر معًا

3- أن يصدر أيضا عن نفس مطبوعة، غير متكلّفة، ولا راغبة إلى التصنّع والابتذال، ولذلك عاب المازني بعض أغراض الشعر، كالمدح لما فيها من تكلّف، وخروج عن طابع النفس الحقيقي.[4]

---

[*] هو يزيد بن الطثرية ، والطثرية هي أمّه ، وهي من طثر بن عنزٍ بن وائل ، وقد قتله بنو حنيفة يوم الفليح (ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء)، ص.290

[1] حاتم صالح. الضامن، شعر يزيد بن الطثرية ، بغداد ، مطبعة أسعد، د.ت ، ص.89

[2] عبد القادر المازني، الشعر غاياته ووسائطه ، ص.60

[3] المرجع نفسه ، ص.60

[4] ينظر: محمد زغلول.سلّام ، النقد العربي الحديث أصوله قضاياه مناهجه ، مكتبة الأنجلو المصرية ، د.ت، ص.216

تبنّى المازني الاتجاه النفسي في النقد الأدبي، وكانت له في ذلك مجموعة من الأعمال النقدية، خاصة فيما يخص الشخصيات الفنية القديمة، وتحديدا نماذج العصر العباسي. وتعدّ تلك الأعمال أوضح مثال عن حقيقة وجهته السيكولوجية في النقد الأدبي، الذي كان منصرفا حينها إلى البحث في سيرة المبدع وطبيعة حياته الشخصية، بوصفها ذات تأثير كبير في مساراتهم الفنية والإبداعية.

شخصية ابن الرومي في نقد المازني:

نالت شخصية ابن الرومي قسطا وافرا من الاستقصاء النقدي، خاصة إذا علمنا أنّ ظروف حياته كانت ملاذا خصبا للممارسة النقدية النفسية، كما مرّ سابقا عند العقاد في ذلك. ولسنا بصدد تكرار تجربة العقاد في ذات الشخصية، بقدر ما نحن ملزمون بتتبع أبرز وأنجح الأعمال النقدية، لكل ناقد على حدى ، ثم إنّنا لم نجد في سيكولوجيات المازني النقدية، دراسة أمثل ولا أقرب إلى النجاعة المنهجية، من بحثه في شخصية ابن الرومي نفسه. وربّما كان وقوفنا على ذات الشخصية عند أكثر من ناقد، مزية تفيدنا في مقارنة النتائج بدقّة، ومقاربتها في ضوء رؤية نقدية موجّهة .

1- أصله:

ركّز المازني البحث في أصل ابن الرومي، وهو ما ذهب إليه العقاد أيضا، ويعطي لمحة عامّة عن انتمائه فيقول:« **لم يكن ابن الرومي عربيا ولا شبيها بالعرب وإن كانت العربية لغته التي لم يكن يعرف- أو التي لا نعلم أنه كان يعرف- سواها، ولقد وُلد وشبّ وترعرع بين العباسيين ولابسَهم وصار منهم** (...) **ولكنّه لم يصر بذلك كالعرب لا في طبيعته ولا في فنه ولا في أساليب تفكيره، بل ولا حتّى في عاداته وأخلاقه** »[1]، وكأنه كان منجذبا بالفطرة إلى أصله الرومي، ومشبعا بخصائص العبقرية الرومية، التي أكسبته طباعا غير طباع المجتمع الذي يحيا فيه، على الرغم من أنه لم ير النور إلا في كنف البيئة العربية، أو قد يكون كل ذلك الاختلاف في الطباع مفتعلا ومصطنعا بدافع العصبية العرقية، وليس مجرّد نزوع فطري كما يظن المازني .

---

[1] **إبراهيم عبد القادر.المازني، حصاد الهشيم، دار المعارف بالاشتراك مع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت، ص.286**

ويعرض الناقد نماذج من شعر ابن الرومي، يعترف فيها بأصله الرومي، كشاهد على رؤيته النقدية. ويعطي مثالا عن ذلك في قوله:[1]

فادْعُ القــوافي ونصّ اليعمُلاتِ لـه تجِبْك كـلّ شرودٍ و هي مِذعانُ

إنْ لم أزُرْ ملكا أشجى الخطوب به فلم يلدنـي أبو الأملاك (يونانُ)

بل إنْ تعدّت فلم أحسن سياستها فلم يلدني أبو السّواس (ساسانُ)

يطرح المازني علامة استفهام، حين يعقد مقارنة بين شخصية ابن الرومي من جهة، وبين غيره من الشعراء أمثاله غير ذوي الأصل العربي، من أمثال « **بشار بن برد ومروان بن أبي حفصة، وأبي نواس، ومهيار وابن المقفع وابن العميد والخوارزمي وبديع الزمان وأبي إسحاق الصابي، وأبي الفرج الأصبهاني وغيرهم ممن لا يكاد يأخذهم حصر** »[2] ، غير أنه يخرج بنتيجة مفادها أن ابن الرومي خلاف هؤلاء جميعا، الذين ذابت أصولهم وأعراقهم في نسبهم العربي الجديد، وتلاشت مع اندماجهم في الحضارة العربية، كل نزعة عرقية يمكن أن ينسبوا إليها. أمّا هو فقد « **احتفظ بطبيعة الجنس الذي انحدر منه، حتى صارت روميته هذه التي يتشبّث بها ويعلنها ولا يكتمها ولا يقشبها بالفارسية – مفتاح شعره ونفسه، وحتى لا سبيل إلى فهمه وتقديره بغير الالتفات إليها والتنبّه لها** »[3]. وبهكذا يصرّ المازني على ضرورة اللجوء إلى الأجناس البشرية، أو الأصول العرقية لفهم واستيعاب التراث الفني، والأدبي..وترجمته ترجمة صحيحة .

2– طبيعة شخصيته:

يشكّك الناقد في سلامة أعصاب الشاعر، ويرى أنه كانت تشوبه معوّقات، تفسّرها وتترجمها طبيعة قصائده الشعرية. « **ومهما يكن من الأمر فإنّ من المحقق أنه لم يكن سليم الأعصاب، وأن جهازه العصبي كله كان غير منتظم، يدلّ على ذلك موت أبنائه الثّلاثة واحدا بعد واحد**

---

[1] **ابن الرومي ، ديوانه، ج.3، ص.373**

[2] **عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، ص.289، 290**

[3] **المصدر نفسه، ص.290**

وفي غير السن التي يكون فيها الإهمال من أسباب الوفاة »[1]، فهو يرثي أوسط أبنائه "محمّد" بقصيدة منها:[2]

توخَّــى حِمامُ الموتِ أوسط صبْيَـتي فللّه كيــف اختــارَ واسطـةَ العِقْـدِ؟
وإنّــي وإن مُتِّعْـتُ بِابْنَــيَّ بعــدَه لذكراه مــا حنَّــتِ النّيـبُ في نجْــدِ
وأولادُنــا مثــل الجــوارح أيُّـهــا فقدنــاهُ، كــان الفــاجـعَ البيِّن الفقْدِ
هل العينُ بعد السّمع تكفــي مكانَهُ أم السَّمعُ بعد العينِ يهدي كما تَهدِي؟

ويقول أيضا في رثائه لابنه الثالث " هبة الله ":[3]

أبُنــيّ إنَّــك والعــزاءُ معًــا بالأمس لُفَّ عليكُمَــا كَفَنٌ
تا الله لا تنفــكُّ لــي شجنًا يمضي الزّمانُ وأنت لي الشَّجَنُ
ما أصبحت دنياي لــي وطنًا بل حيث دارُك عنديَ الوطـنُ
ما في النّهار وقد فقدتُك منْ أَنَسٍ ولا فـي اللّيلِ لي سَكَــنُ

وهي كلها شواهد، تنبئُ عن صدمة نفسية عصبية حادة، فتحت الباب أمام اعتلال ابن الرومي ومرضه، واختلال أعصابه « **وليس يخفى أنّ فقدان أولاده جميعا في حدَثانهم لا يدع مساغا للشك في اعتلاله واضطرابه وأنه لم يكن صحيحا معافًى في بدنه** ».[4]

يضيف المازني عاملا آخر أسهم بدوره في اختلال نفسية ابن الرومي، وتردّي أعصابه، والذي يردّه إلى طبيعة المجتمع الذي نشأ فيه، وما لاقاه في حياته من نبذ واحتقار، ومهانة جعلت منه شعلة غيظ لا تخمد. فعاش ناقما على مجتمعه، ساخطا على مبادئه الفاسدة، فكان دائم البحث عن حياة فنية بدرجة أولى « **أي حياة تكون أقرب إلى مثله العليا التي كان ينشدها، وأخلقَ بما يفهمه من وظيفة الشاعر وأليقَ بمنزلته، كما هي في نظره، فبغى ذلك وعجز عنه ولم يظفر به، وعزّ أن**

---

[1] عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، ص.299
[2] ابن الرومي ، ديوانه ، ج.1 ، ص.400 ، 401
[3] المصدر نفسه ، ج.3 ، ص.433 ، 434
[4] عبد القادر المازني، حصاد الهشيم ، ص.277

يكيّف نفسه على مقتضى الظروف والأحوال التي تحيط به، ومن هنا حفل شعره بذكر نفسه، واكتظّ بالمقابلة بين الرغبة والإمكان، وبين الأمل والواقع »[1].

ومن ذلك قوله في هجاء أصحاب المراتب السامية، والرفيعة، الذين ليسوا عنده أهلا لتلك المقامات:[2]

أَتُراني دون الأولى بَلَغُوا الآ مالَ منْ شرطـة ومن كُتَّابِ؟
وتجّار مثل البهائـم فـــازوا بالمنى في النفـوس والأحبابِ
أصبحوا يلعبون في ظلّ دهر ظاهر السُّخْفِ مثلهم لعَّابِ
ويظلّون في المنـاعم واللّذّات بيــن الكـواعــب الأَتْــرَابِ
من أُناسٍ لا يُرتضَـوْنَ عبيدًا وهـم فــي مراتــبِ الأرْبَابِ
وكذاك الدّنيــا الدّنيَّــة قدْرا تـتصــدَّى لألأَمِ الخُطّــابِ

3- العبقرية والجنون:

تتّفق دراستا المازني والعقاد معا في وصلهما بين ثنائية العبقرية والجنون، ومدى تلازمهما في شخصية شاعر كابن الرومي، خاصة وأنّ عصره كان أدعى لأن تمتثل فيه هذه الثنائية بشكل واضح.

إنّ العبقري في نظر المازني شخص غير عادي، فذهنه « **يفيض بالخواطر ويجيش بمختلف الذكر ويرى من الصلات بين الحقائق والأصوات والألوان ما يعجز الرجل العادي عنه، والمجنون في ذلك قرينه وضريعه، وكلاهما يرجع السّبب في أساليب تفكيره وعمله إلى فرط نشاط أو شدة اهتياج أو فتور أو نحو ذلك في بعض نواحي الذهن** »[3]. كل ذلك جاء مؤكّدا بلا شك عن عدم استقرار نفسية ابن الرومي، واختلال أعصابه ودخوله في دائرة الجنون العصبي الذي يتملك العباقرة من الناس. ليتركهم في حالة مرضيّة خاصة « **هذا الفهم المرضي لعبقرية الشاعر هو**

---

[1] **عبد القادر المازني، حصاد الهشيم ، ص.293**
[2] **ابن الرومي ، ديوانه ، ج.1 ، ص.189 وما بعدها.**
[3] **عبد القادر المازني ، حصاد الهشيم ، ص.274**

الذي قاد المازني إلى أن يَعُدَّ ابن الرومي أعظم شعراء العرب على الإطلاق، وهو ما قاده إلى البحث عن الحياة الخاصة لهذه الشخصية التي لم تحظ باهتمام كبير من الباحثين »[1]، هذا إذا علمنا أنّه عاش في بيئة غريبة عنه، وهو شاذ غريب عن عصره وزمانه غرابة ذهنية وفكرية، لا جسدية. وقد يكون لهذه الغربة الذهنية دور فاعل في إمكانية الوصول إلى تفاصيل حياته الخاصة.

وإذا نحن اعتبرنا ما وصلنا من أخبار الشاعر، وظروف حياته لا يقدّم لنا تفسيرا صادقا، ولا صورة حية عنه، فقد استطاع المازني تعويض ذلك النقص بالعودة إلى شعره، ليتّخذ منه الملاذ الخصب لتفسير نفسيّته، استنادا إلى فنّه، وفي ذلك يقول: « **غير أنّ ما يعزّينا أنّ شعر ابن الرومي كاف في الدلالة على مرضه وإثبات اعتلاله** »[2]، وإن كان في القول إجحاف في حق الشاعر والشّعر معا، فليس بالضرورة أن يقودنا العنف النفسي الذي ألفيناه في قصائد ابن الرومي، إلى الجزم بدلالته على مرضه، كما أن الفنّ عموما، ليس دائما تعبيرا صادقا عن ظروف حياة الشاعر ونفسه.

سنحاول فيما يلي تقديم بعض الصور المهمّة حول مرض ابن الرومي، واعتلال نفسيته، بوصفه كان واسع الأثر، وبالغ الخطورة في تشكيل حقيقة عبقريته الفنية، التي يرى المازني أنها تمثّل الاستنتاج الأهم لموضوعات (**الطيرة، الهجاء، السخرية**)، كما يصوّرها لنا الناقد في دراسته عن الشاعر.

4- طيرته:

يظهر ابن الرومي في نظر المازني في صورة رجل متطيّرٍ، وأنّ طيرته هذه كانت إحدى عوامل إصابته بخلل في الأعصاب، ما أدّى إلى اضطرابها، ثمّ إنّه كان مفرطا فيها بكثرة « **وبلغ من غلوّه أنه كان كلّما أراد الخروج من البيت " يتعوذ " بعد أن يلبس ثم يمضي إلى الباب وفي يده المفتاح، ولكنه لا يدِيره فيه، بل ينظر أوّلا من ثقبٍ هناك في خشب الباب لأنّ له جارًا أحدب يتطيّرُ من رؤيته ويخشى أن يلقـاه..** »[3]. وبلغت به طيرته من هذا الجار الأحدب أنْ قال فيه شعرا

---

[1] أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص.47

[2] عبد القادر المازني ، حصاد الهشيم ، ص.275

[3] المصدر نفسه ، ص.300

ومن ذلك هذان البيتان: [1]

فصرتُ أُخَادعه وطَال قذالُه فكــأنّـه متربِّصٌ أن يُصْفَعَا

وكأنَّمَـا صُفِعتْ قَفَـــاه مرَّةً وأحَسَّ ثـانيَـةً لَهَـا فتجمَّعَا

وقد جرّ عليه مثل هذا التطيّر الوقوع في متاعب كثيرة مع الناس، إذ كان عرضة للسخرية والاستهزاء، خاصة من أولئك الذين عرفوا أسرار طيرته وتشاؤمه، وبواعثهما المختلفة « **وبلغ من تطيّره أنّه كان يقلب الأسماء فيقول مثلا " حَسَنٌ مقلوبة على نَحْسٍ "، ويتشاءم إذا رأى نوى تمرٍ في الطريق، ويقول إنّ النّوى الفراق، وإنّ هذا يشير بأن لا تَمُرّ** »[2]. ولابْن الرومي في طيرته قصص وأخبار طريفة، يظهر البعض منها في شعره، من ذلك هجاؤه لكاتب اسمه أبو طالب، يحذّر الناس من شؤمه، كقوله:[3]

أحذّر أهل الأرض حدّا ابن طـالب فما زال مشحوذا على من يصاحبُ

أُزَيْرِقٌ مشــؤوم أُحَيْـمِــرُ قــاشــرُ لأصحـــابه نحس علـى القوم ثاقبُ

أعـوذ بعـــزّ الله من أن يضمّـــنـي وإيّــاه في الأرض البسيطة جــانبُ

ألا فـاهربوا من طـالب وابن طـالب فمـــن طــالب مثليهـما طار هاربُ

وخلاصة ما وصل إليه الناقد، تأكيده على أنّ مرد طيرة الشاعر لا يمكن تخرج عن كونها من أعراض الاختلال العصبي، الذي كان يعانيه، ونمّتْها أكثر مواقف الناس الساخرة، الذين استغلوها كملاذ للعبث والسخرية منه. وكان ربما يلزم بيته ويدع أهله بلا طعام أو شراب، مخافة أن يبرح الدار فيباغته ما لا قِبلَ له باحتماله، ممّا يتطيّر منه، خاصة وأنّ الناس لا يأخذهم عليه عطف، ولا تأخذهم بضعفه هذا رحمة..[4]، ما أغراه بالتطيّر والتشاؤم من كل شيء، واحتقاره ونبذه في نفسه.

---

[1] **الشاهد الشعري غير موجود في الطبعات المعتمدة من الديوان، وهو عند المازني ، ص.300**

[2] **عبد القادر المازني ، حصاد الهشيم ، ص.300**

[3] **ابن الرومي ، ديوانه ، ج.1 ، ص.194، 195**

[4] **ينظر: عبد القادر المازني، حصاد الهشيم ، ص.284**

5- سخريته وهجاؤه:

تطرّق الناقد أيضا إلى موضوع سخرية الشاعر وهجائه في شعره، معلّلا إياها بأسباب قهرية غذّتها ظروف عصره المتردّية، ويحمّل المازني الذنبَ كلّه لذلك العصر، الذي شاعت فيه مثل تلك التوجّهات الشعرية الدنيئة «..**فعصره من ناحية، كان يبيح له أن يفحش وأن يأتي بالشناعات، ويخرج بالشعر عن سبيله، ويعدل به عن غايته، ويتّخذه في بعض الأحايين أداة انتقام شخصي فظيع** »[1]، فكان ذلك بمثابة دافع للشاعر إلى التغاضي عن كل مقوّم أخلاقي، أو ديني أو اجتماعي، خاصة وقد وجد نفسه مجبرا على مجابهة ما كان يأسف له، ويشمئز منه من مَشاهد عصره البذيئة. فتراه يبرز نقمته وسخطه على مرارة العيش بقوله:[2]

كيف العزاء ومــا في العيشِ مغتبطٌ ولا اغتبــاطَ لأقــوام يمـوتـونــا

متــى نعشْ فيَبلَــى الأحيـاءُ يدركنـا وإن نمتْ، قبلــي الأموات يعفــونـا

وكل لهــــوٍ لهــاه النّــاس مشغلـةٌ عن ذكر ما هم من الأحداث لاقونا

غير أنّنا نلحظ في تصريح المازني التالي مفارقة فيها من التناقض ما يستدعي بعض المراجعة في الرؤى النقدية، فهو لا يردّ إفحاش ابن الرومي وجرأته في الهجاء إلى سوء طبع في أخلاقه، أو وضاعة نفسه، بل على العكس من ذلك تماما، فهو على كثرة ما في شعره من الفحش« **صحيح الإدراك من حيث الآداب والأخلاق، ومن شاء أن يقدّر مبلغ ما رزق ابن الرومي من صحة الإدراك الأخلاقي فما عليه إلا أن يدع ما يراه في كلامه من التنزّي إلى المقابح وأن يبحث عن البواعث التي دفعته والأسباب التي أغرته، فإنّه لا يلبث أن يتوسّم من معاريض كلامه، ويستشفّ من وراء لفظه صحّة مبادئه وعظم نصيبه من سموّ النفس وجلالة الروح** »[3]. وكأن المازني يبحث لشاعره عن عذر يغطّي به أهاجيه المقذعة، وعلّتُه في ذلك أنّه اضطرَّ إلى مثل هذا الشعر اضطرارا، ليردّ به أذى

---

[1] عبد القادر المازني ، حصاد الهشيم ، ص.320

[2] ابن الرومي، ديوانه ، ج.3 ، ص.434، 435

[3] عبد القادر المازني ، حصاد الهشيم ، ص.321

النّاس عنه. وكان الأولى بابن الرومي أن ينُمّ خاطرُه عن شعر حكمي، يوجّه به، ويقوّم ذلك التخلّف والانحطاط الأخلاقي، ثمّ هل من المعقول أن يصدر عن نفس خلوقة، مشبعة بالمبادئ السامية –كما يقول المازني – مثل تلك الأشعار الفاحشة. لا شك أن بين هذا وذاك بونا شاسعا، وتناقضا كبيرا.

أما عن فكاهته، وسخريته في الهجاء، فإنها كانت بديعة في نظر الناقد، إلى درجة أنها بدت في قالب مصوّر، كأنك تراه بعينك، وكان الشاعر قد « **استعاض من الريشة بالقلم، ومن اللوحة بالقرطاس، فاكتفى بهما وأثبت في النّظْمِ البديع ما لا تثبته الألوان والأشكال** »[1]

ومن ذلك قوله في بخيل:[2]

غدونا إلى ميمون نطلبُ حاجةً فـأوسعنَا منعًا جزيلا بلا مَطْلِ

وقــال اعذروني إنّ بُخلي جِبلّةٌ وإنّ يدي مخلـوقَـةٌ خِلقَةَ القُفْلِ

ويقول في رجل يصفه بالبخل:[3]

يقتِّر عيسى عل نفسه وليس بباق ولا خالد

فلـو يستطيع لتقتيــره تنفّس من منخرٍ واحد

ويعزو المازني مثل هذه الأضرب من الهجاء الساخر لدى الشاعر، إلى عدم رضاه بظروف عصره، وأحوال مجتمعه المزرية الفاسدة. واتّجاه السخرية أصلا « **مبعثه مقابلة الواقع باعتبار ما فيه من النقص، بصورة الكمال باعتباره أسمى الحالات التي ينبغي أن يكون عليها الواقع** »[4]. وتكون المواجهة التي يبديها الشاعر غير مباشرة أو صريحة، وهدفه من ذلك كله دفع المتلقي إلى فهم مراده بما يوحيه إليه في شعره تلميحا، لا تصريحا، يؤدّي به إلى إعادة النظر في سلوكه وتقويمه.

كان هذا إجمالا محتوى بحث المازني في نفسية الشاعر ابن الرومي، ويبدو أن كثيرا من نتائج عمله لم تشذ عما توصّـل إليه العقّــاد – وإن كان عمل المازني أسبق – خاصة في ربطه لمعنى العبقرية

---

[1] **عبد القادر المازني ، حصاد الهشيم ، ص.321**

[2] **ابن الرومي ، ديوانه، ج3 ، وقد وردت لفظة " جزيلا " في الديوان، في عَجُزِ البيت الأوّل: " وجيزًا " ، ص.98**

[3] **المصدر نفسه ، ص.412**

[4] **عبد القادر المازني ، حصاد الهشيم ، ص.310**

بالجنون، وكذا تركيزه على الجانب الوراثي في تحديد تلك العبقرية، التي تعدّ من مزايا بحثه الفريدة.

لعل المازني –كما العقاد– بدا مفتونا بمعطيات النظرية الرومنسية الغربية، التي لا تضع حدا فاصلا بين العبقري والمجنون، كما أنّها تستثمر في ظروف الفنان وحياته على حساب فنه وأدبه. وحتى لو وُجد تشابه بين العبقري، والمجنون فهو إنما « **ينحصر أساسا في الخيال، فخيال الشاعر هو أساس مدركاته الجمالية، وكذلك خيال المجنون أساس مدركاته المتباينة** »[1]، وما ذهب إليه أولئك من مطلق التشابه بين العبقري والمجنون غير متقبّل على الجملة، فهم عندما يضعونهما في منزلة واحدة، لم يراعوا مزيّة « **أنّ الشاعر يتحكّم في خياله، في حين أن المميّز الصحيح للعصابي هو أنّ خياله يتسلّط عليه** »[2]، ويبقيه أسيرا له لنزواته المستعصية والمفرطة .

وعن موضوع الوراثة العرقية، ونسبة عبقرية الشاعر إلى العبقرية اليونانية، وأنها كانت منبع تفوّقه الشعري بعض الغلوّ المنكر، لأنّ معطيات كهذه ينكرها العلم ويرفضها التاريخ، لغياب الرؤية الفكرية المتكاملة التي تستوعب في آن معا، الشاعر وشعره، في إطارهما التاريخي والاجتماعي، وفي إطار المقولات النقدية..[3].

وإذا افترضنا كون اهتمام المازني بشخصية ابن الرومي، يرجع إلى اشتغال الشاعر كثيرا بالأحاسيس والوجدانيات، الذي يخدم موضوع البحث من الجانب النفسي، أشرنا إلى ما يراه البعض، من أنّ ابن الرومي ليس أكثر اشتغالا بالأحاسيس والوجدانيات من أبي الطيب المتنبي، الذي له في ذلك شعر كثير، وربما كان أولى بالمازني أن يدرس شعر هذا، قبل ذاك[4].

تبقى تجربة المازني فضلا عن جماعة الديوان، أكثر التجارب إفادة من المرجعية النفسية، عبر احتفائها الواسع بالوجدانيات النابعة من المدرسة الرومنسية، باعتبارها اتجاها طالما كان يمجّد الشخصيات المتحرّرة .

---

[1] **أحمد يوسف علي ، نقد الشاعر ابن الرومي في مدرسة الديوان ، ص.138**

[2] **عز الدين. إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، مكتبة غريب ، ط.4 ، ص.23**

[3] **ينظر: أحمد يوسف علي ، نقد الشاعر ابن الرومي في مدرسة الديوان ، ص.141**

[4] **ينظر: أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص.48**

د– موقف طه حسين من الاتجاه النفسي في النقد:

لاحظ طه حسين كثرة الغلوّ والإفراط في انتحاء المنهج النفسي، واستثماره في سبر أغوار الشخصية الأدبية، وتأويلها بردّها إلى أسباب مرضية وعصابية..دون دليل قاطع. ومن المعلوم أنّ طه حسين يفضّل النقد العلمي على النقد السيكولوجي، الذي لا يمكن اتخاذه سبيلا ناجعا لتلك الدراسات لأسباب، منها: أنّ هذا النوع من البحث لا يرقى إلى حدود المصداقية العلمية، خاصة إذا تعلّق الأمر بالشخصيات القديمة، وفي ذلك يقول: «..**لأنّي أرى كل ما ينتج من إخضاع القدماء لهذا التحليل ضربا من الظن لا يرقى إلى العلم ولا ينتهي بأصحابه إلى اليقين ولا يُلزم قرّاءه الاقتناع به والاطمئنان إليه** »[1]، وهو حين ينكر هذا الضرب من التحليل، ليس لعلّة أنّ النقاد يجهلون حدود هذا الاتجاه، أو لقلة معرفتهم به، وإنّما ينكر العصر الذي انتُقِيَتْ منه تلك النماذج الشعرية ، خاصة ونحن لا نعلم من أخبارهم، وقصصهم شيئا قد يصلح لمثل هذا النوع من النقد، لكثرة التّلفيق عليهم، والوضع والانتحال..ولبعد عهدهم عنّا.

وعندما يقع طه حسين على دراسة " محمد النويهي " لشخصية " أبي نواس " فإنه يراه واقعا في الإسراف والابتذال بلا جدوى، خاصة والأمر يتعلق بشاعر قديم «..**ونحن إذا سألنا التاريخ لم يكد ينبئنا من حياة أبي نواس بشيء ذي بال، إنما هي أطراف حفظها الرواة، وعسى أن يكونوا قد أضافوا إليها من أحاديث الناس ومِن عند أنفسهم ما ليس بينه وبينهم سبب** »[2].ثم هو يستنكر على النويهي إحاطتَه لشخصية الشاعر بكثير من المجون والاستهتار، والشهوات الجنسية، وشغفه بالخمرة إلى حدّ تأنيثها، وإصابته بعقدة أوديب..، في حين أنّ أمر أبي نواس« **أيسر من هذا جدّا وأقوى من هذا جدّا وأروع من هذا جدّا لو درسه الأستاذ على أنّه شاعر ممتاز من شعراء الحب والخمر والمجون، ولو عني بأدبه وفنّه وروعة شعره أكثر ممّا عني بشخصه الذي لا نعرف من أمره إلّا قليلا** (...) **وإنّي لأنصح للأستاذ أن يعــود إلــى أبــي نواس فيدرسه درس**

---

[1] **طه.حسين ، خصام ونقد، بيروت ، دار الملايين ، ط.9 ، 1979 ، ص.105، 106**

[2] **المرجع نفسه، ص.224**

الأديب الناقد ويدع التحليل النفسي لأصحابه الهائمين به الغارقين فيه ».[1]

ويتّضح الرأي السابق أكثر، إذا علمنا أنّ الدكتور طه حسين لا يطمئنّ البتة إلى تقارير نظرية فرويد النفسية، ويشكّك في مصداقية الطرح الذي تقدّمه للقارئ عبر نتائجها الزائفة، ويستشهد بأنّ علماء العصر أنفسهم « **لم يطمئنوا بعد كل الاطمئنان إلى نظريات فرويد ولا إلى ما نشأ عنها من فنون التحليل النفسي الذي أصبح بدعا شائعا في أوروبا وهام به الأمريكيون هياما شديدا** »[2]. ويستثني طه حسين من موقفه النقدي حول الدراسة النفسية للشخصية الأدبية، ما تعلّق بشخصيات المحدثين أو المعاصرين، التي في مقدور الاتجاه النفسي التطرق إليها بالنقد « **فما أكثر الذين يمكن أن تطبّق عليهم نظريات فرويد في كثير من الثقة والدقة والفائدة أيضا، فلْيعمَدِ الأستاذ إلى من حوله من المعاصرين فيحلّل نفوسهم كما يحبّ ويهوى** »[3]. هذا مع دعوته النقاد إلى الحيطة والحذر، في انتهاج المسلك النفسي في النقد، لأن نتائجه تبقى محدودة دوما.

أمّا القدماء كأبي نواس وغيره، فالأولى أن ننظر في جمال أدبهم ونتذوقه، أكثر من أن نحلّل نفوسهم بغير دليل. هذا ولا نعدم في بعض أعمال طه حسين النقدية، اهتمامه ببعض العناصر النفسية، حتى وإن لم تكن مقصودة. كما في كتابه "مع أبي العلاء في سجنه " غير أنه لم يقصد إلى ذلك قصدا، وإنما جاءت في ثنايا بحثه متداخلة مع اتجاهات أخرى على الأرجح. وكشاهد على اللمحة النفسية في نقده، ما فسّر به إرهاق أبي العلاء نفسه في لزومياته، ونظمه فيها على جميع الحروف « **وأوّل ما أواجهك به من ذلك وأنا أقدّر أنّك ستلقاه منكرا له ثائرا عليه، هو أن اللزوميات ليست نتيجة العمل، وإنّما هي نتيجة الفراغ، وليست نتيجة الجدّ والكدّ، وإنّما هي نتيجة العبث واللّعب** »[4]. خاصة وأن الشاعر عاش حياته كلّها رهين فراغه، ولم يجد له في حياته ما يسلّيه، ويرفهُ عنه غير ألفاظ اللغة ومعانيها، وأخبار الرواة، وما حفظه من هذا وذاك، وقد رسخت في

---

[1] طه حسين، خصام ونقد ، ص .227

[2] المرجع نفسه ، ص.225

[3] المرجع نفسه، ص.227

[4] طه.حسين ، مع أبي العلاء في سجنه ، دار المعارف ، د.ت ، ص.101

ذهنه « **فلمَ لا يلعب بهذه الألفاظ ؟ ولم لا يلعب بهذه المعاني؟ ولمَ لا يتّخذ من الملاءة بينها على أكثر عدد ممكن من الأوضاع والأشكال والضروب سبيلا إلى التسلية والتلهية والاستعانة على الفراغ ؟** »[1]

لا نكاد نختلف على أنّ منهج طه حسين، كان منهجا علميا ، يجمع بين المعطيات الوضعية والفنية، بعيدا نوعا ما عن المظاهر السيكولوجية، التي يراها تعسفية في النقد. والأمثلة على ذلك كثيرة في أعماله النقدية، وعلى هذا الأساس جاءت أعماله مزيجا من المناهج النقدية المتعدّدة، والمتنوعة .

ثالثا: الاتجاه النفسي من زاوية (سيكولوجية العمل الإبداعي):

اتجه جيل آخر من النقاد وجهة مغايرة، لم يكن همها حياة الأديب أو ماضيه الطفولي، أو غرائزه النفسية والجسدية، بقدر ما انصرف اهتمامهم إلى البحث داخل العمل الأدبي ذاته، دون سواه. وكان لزاما أن يتطوّر التفكير النقدي السائد، وينْحُوَ نحوًا تعديليّا – حتى لا نقول جديدا– في قراءة التجربة الأدبية وفق منظور نفسي، يراعي بصورة أكبر كل زاوية من زوايا التجربة الأدبية، فلا يكون الغرض من وراء ذلك شخص المبدع أو الأديب عينه. وإن كان، فلا يشغل من حيّز البحث إلا ما يدَعَّم به للفهم فقط. أمّا الصواب في التجربة النقدية النفسية فهو« **أن يكون الفن ذاته أو الأدب– أي ما ينتجه الفنان أو الأديب– هو موضوع الدراسة والتحليل** »[2] ابتداءً وانتهاء.

يرجع الفضل في بعث التصور النقدي الجديد إلى كوكبة من النقاد، المضطلعين بخصائص التجربة السيكولوجية في النقد ، من أمثال " محمد خلف الله " في كتابه " من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده " و" " في كتابه " فنّ القول " و" عز الدين إسماعيل " في مؤلَّفه "التفسير النفسي للأدب" وكذا " جورج طرابيشي " في مجموعة مؤلّفات منها: " عقدة أوديب في الرواية العربية " و" الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية " و" شرق وغرب رجولة وأنوثة"..«..**هذه المؤلفات التي مارست تأثيرها طويلا على نحو عميق، وإن كانت الأقلّ نحو تكوّن النقد الأدبي**

---

[1] طه.حسين ، مع أبي العلاء في سجنه ، ص.105

[2] عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص.12

النفسي، إذ انصرف غالبية النقّاد المعتبرين إلى إدغام التحليل النفسي أو إنجازات علم النفس في مناهجهم التكاملية التقييمية ».[1]

كان حافز الكثير من هؤلاء النقاد، السعي إلى برمجة مشروع أكاديمي، مفتوح على الجامعات المصرية، ليجعل من مادة علم النفس، حاضرة في مدرّجاتها، ومتيحة الفرص أمام طلبتها للتخصّص في هذا الحقل النقدي الجديد. ففي عام 1938 راحت كلية الآداب المصرية تنشئ دراسة جديدة لطلبة الدراسات العليا بها، تدور حول علاقة علم النفس بالأدب، وكان الأستاذان أحمد أمين ومحمد خلف الله أحمد يتوليان تدريس هذا الموضوع، وفي العام التالي، أي في عام 1939، نشر الأستاذ أمين الخولي في مجلة كلية الآداب بحثا بعنوان "البلاغة وعلم النفس" أكّد فيها الاتّصال الوثيق بين البلاغة وعلم النفس، وأثر الخبرة النفسية في العمل الفني.[2]

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

أ- أمين الخولي:

يعتبر أمين الخولي رائدا من رواد الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ومن الذين مهّدوا الطريق لاستثمار معارف علم النفس رفقة محمد خلف الله، خاصة في تحليل الأثر الأدبي، من جهة ربطه بالمقوّمات البلاغية والنفسية. وله في ذلك البحث الذي أُشِيَر إليه آنفا، بعنوان: " البلاغة وعلم

---

[1] عبد الله.أبو هيف ، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، د.ط، 2000 ، ص.173، 174

[2] ينظر: عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص.6

النفس" موضّحا فيه الأطر البلاغيّة وصلتها بعلم النفس. كما أنّه كان من الأوائل الذين دعوا إلى ربط الأدب بالحياة الاجتماعية، وإلى دراسة التطوّر اللغوي للعربية[1]. ونجده في كتابه " فنّ القول " يضع موازين جديدة للبلاغة العربية، بعد أن فصّل فيها الحديث عند القدماء، ووقف على جملة من المآخذ التي لم تعد – في نظره – متوافقة مع روح العصر، من حيث الاستعمال البلاغي وغاياته الحديثة. ودعا إلى وجوب استثمار معطياتها استثمارا فنيا جماليا، وهو ما يوضّحه في قوله: « **وكذلك سيكون شعارنا في هذا التجدّد، ذلك الشعار الذي يحدّده قولي: أوّل التجديد قتل القديم فهمًا، ويقوّيه إيماننا بأنّ الحياة نماء مستمر** ».[2]

كان من القضايا البارزة التي بحثها الخولي – سواء في كتابه هذا أو في غيره – موضوع العلاقة بين البلاغة والقرآن الكريم، وبدأ بتحديد الملامح والمقوّمات النفسية، التي تعدّ المنفذ الأوّل لفهم نصوص القرآن الكريم واستيعابها. إلاّ أنه يضع حدودا فاصلة في المفاهيم والأحكام النفسية عندما يتعلّق الأمر بموضوع بالغ الحساسية هو القرآن، الذي لا يسعنا الإحاطة بصاحبه على خلاف نصوص الأدب، وإنْ كان الناقد « **يلحّ على ضرورة الانطلاق من النص القرآني نفسه، فإن منهجه في دراسة العمل الأدبي يقوم على ضرورة الاعتماد على حياة الأديب** »[3]. فاستحالة الوصول إلى صاحب النص القرآني والإحاطة به – في رأيه – لا تنفي إمكانية دراسته وتحليله نفسيا، بالعودة إلى بعض المرتكزات، والظروف الخاصة لفهمه، إذ « **يرى أن تتبّع أسباب النزول وظروفه وأحوال المجتمع الذي نزل فيه القرآن ضروري لفهم النّص القرآني** »[4]، وهي عودة إلى السياقات الخارجية التي أحاطت بالقرآن الكريم، والتي يمكن اتخاذها كآليات في فهمنا له نفسيا، لتحديد مواطن الإعجاز فيه، بعد أن تعذّر السبيل لبلوغ صاحبه.

---

[1] **ينظر: شايف. عكاشة ، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية ، د.ط، 1985، ص.145**

[2] **أمين. الخولي، فن القول، القاهرة ، مطبعة دار الكتاب المصرية ، د.ط ، 1996 ، ص.192**

[3] **شايف عكاشة ، اتجاهات النقد المعاصر في مصر ، ص.146**

[4] **المرجع نفسه ، ص.146، 147**

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

يحدّد أمين الخولي لذلك الغرض منهجا ينطوي على فكرتين:[2]

- الأولى: وصل الأدب بالأديب لفهمهما فهما نفسيا.

- الثانية: النظر إلى العمل الأدبي كوحدة متكاملة متماسكة ليسهل فهمه، وفهم صاحبه.

قراءة فنية ونفسية لمفهوم البلاغة:

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

يبتدئ الناقد بالوقوف على مقولات القدماء في موضوع البلاغة، ويعقّب على كثير من التوجهات والنواحي التأصيلية لها في عصورها الأولى. كما يلقي نظرة أخرى على مقوماتها ومباحثها في العصر الحديث، من خلال عقد مقارنة بين المراحل التي مرّت بها البلاغة، موضوعا ومضمونا.

1- البلاغة بين القديم والحديث:

لم يكن عند العرب قديما وعي بالمنهج وبأسلوب البحث والدراسة، حتى يتحقق لهم النظر في البلاغة من زاوية أكثر اتّساعا وفاعلية « **وتاريخ البلاغة يبيّن لنا أنها كانت كسائر المواد : حاجة**

---

[1] **شايف عكاشة ، اتجاهات النقد المعاصر في مصر ، ص.147**

[2] **زين الدين المختاري ، المدخل إلى نظرية النقد النفسي ، ص.53**

فنية من حاج الحياة الاجتماعية، في عصور العربية التي لم تكن للقوم فيها حياة علمية دارسة »[1]. وكان لجوؤهم إليها بغرض الوصول إلى نوع من الكلام الجيّد البليغ، نثرا أو شعرا. فظهر فيهم الخطباء والشعراء، وتوارثوها بينهم بغير نُظم، ولا أسس تعليمية، وكانت أداتهم الوحيدة لإتقانها تكمن في الممارسة لا أكثر. وأمّا عن بداياتها المنهجية من حيث تبويبها وتقسيمها بشيء من العلمية، فإنّها بدأت على الأرجح حوالي أواخر القرن الثاني، وفي القرن الثالث، فكان ذلك من مظاهر بدايات التجلّي الواضح للدراسة البلاغية التعليمية الموجّهة[2]. وهي وإن بدت في ثوب منهجي وعلمي نوعا ما، أو لم تكن كذلك من قبل، إلا أنّها – في نظر الخولي– لم تكن مبنية على الوظيفة الفنية الجمالية، بل كانت عقلية أكثر، وذات غرض تعليمي توصيلي، حتى بعد تطوّرها، وتشعّب أصولها وفروعها. ولم تخرج عن كونها « **تعتمد على الضبط العقلي، والقواعد المطّردة، والحدود الضّابطة، وما إلى ذلك ممّا يحقّق الغرض التهذيبي المحض، ولا يتحقق معه في سهولة كثير من الغرض الأدبي العلمي الذي يراد من تعلّم لغة، ومعرفة أدبها وفنّها القولي** ».[3]

أثبت كثير من النقاد بعض المراحل التي مرت فيها البلاغة العربية بتعقيدات جمّة، نظرا لعقلنتها أكثر من اللازم، خاصة مع امتزاجها بالأصول الفلسفية والمنطقية، ما جعل منها مادة عقلية لا فنية. « **فكان هذا الاتّصال بالمعاني والأعراض الفلسفية، عاملا قويا في سيطرة المنهج العقلي النظري، وتحكّم الأسلوب المنطقي في تفكيرهم ودراستهم** »[4]. ولو بحثنا مليا عن خلاصة للأسباب والعراقيل التي حطّت من قدر البلاغة، وأفضت بها إلى التعقيد والغموض والبلادة، وجدناها تكمن في امتزاجها بعلوم أخرى « **كالنحو وعلم الأصول والمنطق، والإعجاز، وهي علوم تأثّرت بالفلسفة وعلم الكلام (...) كما أنّ غالبية البلاغيين كانوا من الفقهاء والمتكلمين والأصوليّين،**

---

[1] أمين الخولي ، فن القول ، ص.113

[2] ينظر: المصدر نفسه ، ص.114

[3] المصدر نفسه ، ص.117

[4] المصدر نفسه ، ص.119

ولم يكونوا من الأدباء أو الشعراء، إضافة إلى أنّ أكثر علماء البلاغة كانوا من غير العرب ».[1]

ولو أخذنا مثالا عن بعض من اهتمّ بهذا الإسراف والتمادي في عقلنة البلاغة ومنطقَتِها، وحشْوِها بالتعقيد والغموض، وانتُقد في ذلك نقدا لاذعا، كان " السّكاكي " أبرز مثال على ذلك، ويتّفق الكثيرون على أنّه « **أفسد البلاغة العربية بأسلوبه المنطقي الذي تميّز بالكثير من العسر والالتواء بسبب وضع الحدود والتقسيمات المتشعّبة، فأزهق روح البلاغة، وحوّلها من فن الذوق والطبع والجمال إلى أبحاث علمية منطقية جافة** »[2]. وعلى خلاف ذلك فإنّ الخولي عندما يرسم معالم البلاغة عند الغربيين، في العصر الحديث، فإنه ينظر إليها نظرة مثمرة وذات قيمة فعّالة. إذ هي تعني لديهم " الأسلوب" أو" الأسلوبية " بمعنى الشخص أو الرجل، وليست تخلوا من مزايا فنية وجمالية، من جهة تأثيرها في المتلقين لها. كما يؤكد الخولي أن المنهج الأدبي عند هؤلاء، واضح المعالم، متميّز القسمات، سليم الأساس، وأنّ طرائق ترتيبهم للعناصر الأسلوبية والأدبية، تنمّ عن مظاهر فنية جليلة وقيّمة، يمكن تلخيصها فيما يلي:[3]

- الصّلة الوثقى بين البلاغة والفنون .
- تنسيق العناصر الأدبية .
- ربط هذا الدرس بالثروة الأدبية للغة المدروسة .
- إقامة الدرس على أساس وجداني وذوقي .

ومنتهى ما يرمون إليه من تلك الدراسات الأسلوبية الفنية، البحث المستمر والدائم عن « **آلية التعبير عن معنى واحد بصور مختلفة، منها صورة تكون آنقَ عنده وأحسن في تقديره، وهكذا يتأيد المنهج في طريقة الدراسة نفسها، بعد الذي تهيأ به ذلك من صلة بالفنون الأخرى، وتنسيق للأبحـاث بين الدراسات الأدبية، وربطٍ لها بالثروة الأدبية للغة المدروسة** (...) **فيأتلف**

---

[1] مليكة. بن عطا الله ، علوم البلاغة عند العلوي اليمني بين التقليد والتيسير والتجديد– مذكرة ماجيستير– ، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة ، السنة الجامعية: 2009 / 2010 ، ص.5

[2] المرجع نفسه ، ص.5

[3] ينظر: أمين الخولي، فن القول ، ص.153، وما بعدها

من ذلك منهج أدبي، سليم غير مشوب ».[1]

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

2- الأسس النفسية لبلاغة صحيحة:

يؤسّس أمين الخولي لمنهج بلاغي أكثر انسجاما مع الواقع والفن ، أساسه الروابط النفسية والمؤثرات الباطنية، والوجدانية التي تؤثّر وتتأثّر بالقول في آنٍ معا. ومن أهمّ ما ركّز عليه أثناء ربط البلاغة بالمقومات النفسية، ما يتعلق بمفهوم البلاغة من وجهة فنية خالصة، فالناقد ينكر كل تلك التعريفات القديمة، التي حجّرت البلاغة وجعلت منها مجرد كلام أو تركيب لفظي، مثقل بدلالة إفهامية لا غير. وذلك واضح في تعريفاتهم لها، من ذلك قول العتابي: « **كلّ من أفهمك حاجتك من غير إعادة ولا حبسة، ولا استعانة فهو بليغ** »[2]، وفي قولهم أيضا: « **لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناهُ لفظَه، ولفظُه معنَاه، فلا يكون لفظُه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك** »[3]، إلى غيرها من التعريفات، التي لا تخرج في عمومها عن قصد الإخبار والتبليغ فقط. غير أن الذي يقف عنده ناقدنا، ويرى فيه حاجة ماسّة لدرسه حول مفهوم البلاغة هو قولهم: " البلاغة هي مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته " « **غير أنه لا يخلو من الإبهام في معناه، إذ لا يوضّح طبيعة الكلام المطابق والموضوعات التي تحدث فيها تلك المطابقة إن كانت مطلقة أم جزئية** »[4]، وعلى الرغم من كون هذا التعريف أقرب الاحتمالات التي حصرت مفهوم البلاغة قديما، إلا أنّه لا يفسّر تلك الخصوصية الفنية، والجمالية لمعناها الحقيقي.

---

[1] أمين الخولي، فن القول ، ص.156

[2] الجاحظ ، البيان والتبيين ، ص.113

[3] أمين الخولي، فن القول ، ص.115

[4] المصدر نفسه ، ص.252

يتّضح للخولي بعد كل هذا أنّ النظر في البلاغة أو –كما يسمّيها هو – يجب أن يكون مؤسَّسا وفق أطر فنية خالصة، تتصل اتصالا وثيقا بالعناصر النفسية، ويحدّد ذلك بقوله:« **والقول الفني: هو الكلام المعبِّر عن إحساس الإنسان بالحسن، فكأنه بتلك القولة القصيرة، يذكر جنس الحسن في الكلام، وهو كمال تعبيره، ثم يبيّن مجال هذا التعبير، فيخصّه بأنه التعبير عن الإحساس بالحس** »[1]، وبقدر ما بلغ هذا القول درجة عالية من الحسن والفن، كان تأثيره في متلقّيه أبلغ، وفي نفسه أوقع، كأنه يشترك مع القائل في عواطفه وأحاسيسه. « **ولا ينقل التعبير عن هذا الإحساس إلا إذا كان في أصله عند القائل إحساسا، وكان في وقعه عند السامع مشاركة واضحة في هذا الإحساس** (...) **ويرجع الأمر في جملته إلى اللون الفني، الذي يحيلك من نفسك على نفسك، لكن في غير إبهام وجهالة. بل يردّك إلى ما تجد وقد لفتك إليه لفتا يكشف لك الخفي، ويبيّن لك المستور، فإذا سرّك بين يديك وفي نفسك، وإذا أنت تطمئنّ لما تجد، فاهمٌ عن روحك في غير عناء ولا مئونة** »[2]. ينكر الخولي بقوله هذا ما تعاهده رجال البلاغة قديما، من قصْرهم قصد المتكلم على إفادة الحُكم، أو إفادة العِلم لا أكثر. وبالتالي لا يتّضح بهذا دور البليغ، وأثره الفني في نفوس المتلقين، وكأننا أمام قول عادي من كلام العامة، وعليه لا تتجاوز مقاصد المتكلمين أكثر من إفادة العِلم. « **وأما حين يتحدثون في أحيان خاصة حديثا مرْويًّا، فإنما يتحدثون ليؤثّروا في النفوس ويحرّكوها، وذلك القصد الأخير من خبر المُخبرِ هو ولا شك ما ينبغي أن يتحدث عنه أصحاب البلاغة..** »[3].

وعليه يفرّق الخولي بين مقاصد المتكلم من جهة، ومقاصد المتفنّن من جهة ثانية، إذ أنّ الثاني أكثر توافرا على العناصر الفنية الجمالية، المؤثّرة في المتلقّين. ولا نعدم حسب الباحث إشارات في النقد القديم على بساطتها، تربط بين قول المتكلّم وأحواله النفسية، في تصوّرها لتلك العلاقة، كقولهم:

---

[1] **أمين الخولي، فن القول ، ص.253**

[2] **المصدر نفسه ، ص.253**

[3] **المصدر نفسه ، ص.255**

« **كفاك من الشعراء أربعة: زهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، وعنترة إذا كلب، وزاد قوم: وجرير إذ غضب**». [1]

على الرغم من أن القول يصبّ في قالب الإشارة النفسية، إلا أنّه يظل في نظر الخولي شعورا خاصّا، وضئيلا لم يعطه النقد العربي القديم كفايته من التحقيق والتفصيل المنهجي. وزيادة على ذلك فإن اللمحة النفسية في نقدهم، منصرفة إلى الاهتمام بأحوال المخاطَب دون المتكلم، أو أعلى منه، إذ يجعلون للخبر أضربا، تختلف باختلاف منزلة المخاطَب ومقامه، ويتحدّثون عمّا يلزم في كل ضرب من وسائل التقوية والتأكيد[2]، في حين أنّ أحوال المتكلّم النفسية هي التي توجّه ذلك النوع من الكلام، وانطلاقا منها يمكننا الإلمام بأحوال ذاته الباطنة، وظروفه الخاصة. وليس يتحقق ذلك إلا إذا وجّهنا الدرس البلاغي وجهة أدبية وفنية محضة، وما هذا الفنّ القولي « **إلا استجابة لحاج نفسية يريد المتفنّن أن يحقّقها، وأحوال عاطفية يجلوها ويغنيها، ويشرك مَنْ حوله فيها، ويحفظ للخالفين بعده وسيلة المتعة بها** »[3]. فهو يشرك فيها معه المتلقي لفنّه، أو المخاطَب عموما، وهذا الأخير وإن لم يكن من اهتمامات الخولي في بحثه النفسي، إلا أنه لا يستبعد أن تكون له بدوره آثار نفسية، متصلة بحال المخاطب ذاته. « **فإن كان هناك اعتبار لحال المخاطب، فإنّما يكون بقدر ما لهذه الحال من وقع على المتكلم وتجاوب مع نفسه، وتأثّر له بها. فكأنّ اعتبار حال المخاطب ليس في حقيقة الأمر إلا اعتبارا لحال المتكلم** »[4]. وبهذا يكون إحساسه بالأثر الفني جاريا على منوال إحساس المتكلم به، الذي يعدّ في تصور الباحث الأَوْلَى بالعناية من الجانب النفسي، لأنه يمثّل أصل ذلك القول الفني ومنبعه الصحيح، وإليه يرجع ذلك الإحساس وتلك العواطف الخصبة. وإنّما المخاطب أو المتلقي في ذلك تابع له، وجارٍ على منواله .

يخلص الدرس البلاغي عند أمين الخولي، إلى أن أساس الفن القولي « **ليس أمر المنطق العقلي**

---

[1] **ابن رشيق ، العمدة ، ص.95**

[2] **ينظر: عبد العزيز.عتيق، في النقد الأدبي ، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ط.2، 1972 ، ص.298**

[3] **أمين الخولي ، فن القول ، ص.257**

[4] **المصدر نفسه ، ص.260**

العقلي الاستبطاني الفلسفي بل هو ألوان أخرى من المنطق العاطفي النفسي، المتّصل بحياة الإنسان الوجدانية ونشاطه الذوقي، وإدراكه للحسَنِ، وانفعاله به (...) حقّ على الأديب والناقد أن يعرف من أمر النفس الإنسانية، في هذه الناحية وذياك الجانب، ما يبصّره بأسرارها، ويكشف له عن خفاياها ما دام الفنّ ليس إلا تعبيرا عن خلجاتها..».[1]

طبّق الناقد مذهبه النفسي على شخصية الشاعر " أبي العلاء المعري " وسعى إلى فهم نفسه فهما صحيحا ومستوفيا، وخلاصة ما خرج به من نتائج، ما يتجلّى في ظاهرة "التناقض" عند الشاعر، حيث أن التناقض الذي اتّسمت به أفكار المعرّي ومواقفه، لم يكن فقط منحصرا في المسائل الدينية على حد ما يرى القدماء والمحدثون، وإنما هي ظاهرة عامة في جميع مذاهبه وآرائه، ولعلّ سرّ هذا التناقض يرجع إلى ظاهرتي: الرغبة في الاستعلاء على ضعفه وقهر واقعه من جهة، وإلى رقة نفسية في إدراك عوالمها وخلجاتها المتغايرة[2]. بيد أنّ هذه الرؤية النقدية لشخصية أبي العلاء، لم تختلف في مضمونها عما أقرّه جماعة النقد التأثّري، كالعقاد، والمازني، وطه حسين، وغيرهم، وهؤلاء جميعا فضلا عن الخولي « **وجدوا أنّ أبا العلاء المعرّي كان من الشعراء الذين يصوّرون خلجات أنفسهم ومشاعرهم أصدق تصوير** ».[3]

صحيح أن منهج الخولي لبلاغة جديدة قد ألقى الضوء على كثير من الخبايا والمضامين النقدية الحديثة، بحيث كانت قراءة للتراث العربي بآليات حديثة، بعثت في البلاغة روحا جديدة، إلا أنّ انطلاقه في ذلك بناءً على قصور منهج القدماء، وعجزهم عن صوغ مفهوم نفسي لها، يعدّ مأخذا عليه، وهو ما علّق عليه سيّد قطب بقوله: «..**ولكننا لا نرى أن منهجهم كان مقصّرا أو خاطئا، لقد اعتمدوا على "الملاحظة النفسية" في محيطها الواسع، ولم يقتصروا على"علم النفس" ونظرياته وقضاياه، ونحن لا نزال نرى أن طبيعة الآداب والفنون تلتئم مع طبيعة "الملاحظة**

---

[1] أمين الخولي ، فن القول ، ص.262

[2] ينظر: شايف عكاشة ، اتجاهات النقد المعاصر في مصر ، ص.147، 148

[3] المرجع نفسه ، ص.148

النفسية"– باطنية أو خارجية– أكثر مما تلتئم مع "علم النفس" الذي يأخذ صفة "العلم" ».[1] كما أنّ الإفراط في ربط النقد الأدبي بحركة علم النفس، يمارس تضييقا وخناقا على روح الأدب والنقد معا، وعليه يجب تناول الظاهرة النفسية في معناها الأوسع من علم النفس، لأن ذلك قد يؤدي إلى الوقوع « **في الأغلاط التي وقع فيها من حاولوا إخضاع قواعد النقد الفني إخضاعا تاما للفلسفة، أو لنظريات العلوم الطبيعية والبيولوجية..**»[2]، ما يدفع الأدب إلى عوالم مجهولة من التعقيدات العلمية، قد تفقده مرونته الفنية والجمالية، ويصبح مجرّد نوازع مرضية بحاجة إلى تشخيص دائم، ليس من طرف الناقد الأدبي، وإنما بآلة علم النفس. وربما لم يع أمين الخولي وهو يضع الأدب في أيدي علماء النفس أنّ « **عالِم النفس حينما يتعامل مع النص الأدبي فإنه غالبا ما ينسى أنّ لهذا النص قوانين تحكمه غير تلك القوانين التي تحكم الظواهر النفسية الأخرى**».[3] وتبقى المفاهيم العامة التي ناقشها أمين الخولي حول علاقة علم النفس بالظاهرة الأدبية، من الممهدات التي عبّدت الطريق أمام النقاد، لتطوير البحث فيها تنظيرا وتطبيقا.

ب– عز الدين إسماعيل:

يشغل كتاب عز الدين إسماعيل الموسوم: " التفسير النفسي للأدب " مكانة معتبرة ضمن حقل الاتجاه النفسي الموجه إلى دراسة العمل الأدبي، بوصفه المحور الأساس الذي انطلق من الباحث في بحث المرجعية النفسية لأي أثر أدبي كان. ويعقد الناقد الصلة في بحثه بين الظاهرة الأدبية والمنهج العلمي، وتوضيح معالمه بطريقة تطبيقية عملية، تنصبّ أوّلا على الأعمال الأدبية ذاتها[4]، بعيدا عن الاهتمام الكلاسيكي بسيرة الفنان أو الأديب وشخصيته، التي لا تقدّم لنا – على سذاجتها – أكثر من تفاصيل عن حياة الأديب دون أدبه .

---

[1] سيّد قطب ، النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، ص.221

[2] المرجع نفسه ، ص.221

[3] أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص.68

[4] ينظر: عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص.8

يقدّم عز الدين إسماعيل قضية منهجية مهمة، حول صلة علم النفس بالأدب، ومدى نجاعته في الإلمام بعناصر الظاهرة الأدبية، خاصة إذا تعلّق الأمر بنماذج أدبية قديمة « **ولسنا نبعد في القول فندّعي أنّ الأدب أو الفنّ يمكن تفسيره من جميع جوانبه في ضوء علم النفس، وإنما نستطيع بسهولة أن ندّعي أنّ علم النفس قادر على أن يفسّر لنا بعض الجوانب التي ظلت غامضة في الماضي..**»[1]، على خلاف من أنكروا- هذا التصوّر كما رأينا سابقا لدى طه حسين، الذي عاب مثل ذلك على العقاد والنويهي-...في تطبيقاتهم على الشعراء القدامى. إضافة إلى كون أدبهم لم يتزامن مع ظهور الحركة النفسية في النقد، التي قد تشفع لها بجانب نقدي سيكولوجي.

وبالعودة إلى العصر الحديث، فإننا نجد الباحث يعيب على كثير من الأدباء والمبدعين اتكاءهم على مقرّرات علم النفس وموضوعاته، في إبداع أعمالهم الأدبية، وحشوها بالعقد والآثار النفسية بصورة قصدية ومفتعلة. وهم بهذا يهيّئون الظروف المواتية للناقد الأدبي لاستنباطها دون عناء أو جهــد .

والحقيقة أن الإلمام بتلك المعطيات السيكولوجية مسبقا -كما يرى عز الدين - يعدّ من خصوصيات الناقد، وليس الأديب، وله في ذلك أغراض يسعى لتحقيقها. « **وهو يحقّقها عندما يستفيد من تلك النتائج في إلقاء مزيد من الضوء على العمل الفني واستكشاف أبعاد التجربة أو التجارب التي يقدّمها** »[2]. أمّا الأديب في نظر الناقد، إنّما ينطلق من خبرته الشخصية، التي قد تتفاعل مع خبرات الآخرين، ويحدث بينهما تجاذب وتجانس في المضمون، دون أن تصبح خبرات غيره ملكا له، باعتبار الأدب خبرة فنية قبل أن يكون أثرا سيكولوجيا. ويبقى الأدب مستقلا عن علم النفس، في علاقته بحقائق الحياة الإنسانية، والأمر كذلك مع العلوم الإنسانية الأخرى، فلكلّ مساره ومنهجه الذي تقتضيه طبيعة المضمون. « **وتبقى صلة الأدب بعلم النفس تسير في نطاق متواز في ارتياد الحقائق وليس متداخلا إلى الحد الذي يصبح فيه أحدهما موضوعا ومنطلقا**

---

[1] **عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص.12**

[2] **المصدر نفسه ، ص.17**

لمضمون الآخر »[1]. كما أنّ عالِمَ النفس ليس مخوّلا لأن يمارس مهنة الناقد الأدبي لمجرد إلمامه ببعض الرموز والدلالات الأدبية، كما أنّ تحليل الأدب وفق آليات علم النفس، ليس بالضرورة قادرا على إنشاء الأدب وتفعيله. ويتّفق مع عز الدين إسماعيل كثير من النقاد على هذه النقطة بالذات، فمحمد مندور مثلا، يدعو من جانبه إلى الحذر في الاستفادة من تقارير علم النفس في نقد الأدب، لأنه يضلّل الناقد، ويدفعه إلى التعسّف، « **ومن البديهي أنه في استطاعتنا أن نفهم ونحلل العناصر النفسية الفريدة ذاتها دون استخدام للمصطلحات الضخمة، والقوانين، الطنانة ذلك لأن النفس البشرية شيء، وعرض نتائج أبحاث علماء النفس أو إقحامها على الأدب شيء آخر** ».[2] ونحن في غنًى عن عالِم النفس الممتهن للنقد، والذي يذهب بالتحليل والتفسير أبعد ممّا هو مخوّل له. وحسبنا « **أنّ الشعراء والأدباء كثيرا ما يكونون أصدق فهما، وأدقّ تحليلا لنفس بشرية بذاتها من علم النفس الذي يصف ظواهر نفسية عامة لا وجود لها في واقع الأفراد** »[3]

1- فرضية مرض الفنان:

اعتدنا في كثير مما مرّ معنا، على أنّ الفنان مريض سلفا، أو أن أدبه نابع من اختلال أعصابه ونفسه..كما هو الشأن عند جماعة الفرويديين الكلاسيكيين، و منْ والاهُم في ذلك. بينما يذهب عز الدين إسماعيل مذهبا آخر، حين يؤكّد على « **أنّ الفنان – ككل شخص آخر – قد يعاني من حالة مرضية، وقد يتألم لسبب أو لغيره، لكنه ليس مجنونا، حتى عندما يكون الفنان عصابيا لا يكون لعصابه أيّ دخل في قدرته على الإبداع الفني، لأنه حين يبدع يكون في حالة من الصحة واليقظة النفسية الواعية بكل ما في الواقع من حقيقة** »[4]. وأما عن كون الفنان يعاني من تبعات النرجسية في شخصه وأدبه، وربطها بحب الذات، والاعتزاز المفرط بالنفس، فهذا ليس أمرا مطلقا في نظر عز الدين، إذ أنّ النرجسية تختلف لدى الفنان عمّا هي عليه لدى أصحاب أحلام اليقظة. وتبرز

---

[1] **عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص.18**

[2] **محمد.مندور، في الأدب والنقد ، القاهرة ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، د.ت ، ص.40**

[3] **المرجع نفسه ، ص.41**

[4] **عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص.24**

نرجسية الفنان أساسا عبر صلته بالمتلقّين لفنّه، فهو يحقّق ذاته « **بأن يبدع عملا فنّيا لا يتم مطلقا إلا إذا كان هناك من يتلقّى عمله، ولن يظفر فنّان يمجّد ذاته بأي تقدير من الجمهور** »[1] وبالتالي فهو لا يستسلم لأحلام اليقظة مثل غيره من الناس. والنرجسية في الواقع هي ذات نزوع تبادلي بين المبدع وجمهوره، خاصة عندما يسعى لإخضاعها بالمشاركة من طرف المتلقين لفنه، استعدادا لتحقيق ذاته. « **عندما يحدث هذا التحول يبرز شكل العمل وجماله فهما يجعلانه جذابا ويساعدانه على إثارة العواطف والسيطرة عليها، ونحن نعرف أنّ المؤلِّف يحتاج إلى هذا لكي يخفف من شعوره بالذنب** »[2]. وهنا يكمن الفرق بين الفنان والزعيم البطل، حيث يهدف الأوّل إلى استمالة قلوب الجماهير إليه، لتحقيق أغراضه وأهدافه، حتى و لو لم يكن صادقا في ذلك. بينما الفنان زعيم الناس من خلال عمله وأثره وليس بشخصه الخاص «..**فهو لا يهتم إلا بتلك العواطف العميقة الأصيلة، وإن كان يقنَع بدموع جمهوره وضحكه ولا يخطر له أن يستغلّها أبعد من ذلك** »[3].

إنّ عبقرية الفنان في ما يذهب إليه الناقد، أبعد من كونها مجرد تخمينات مرضية، عصابية أو نرجسية..بل هي مجموعة عناصر فاعلة في نشاطه، يلخّصها عز الدين في عاملي الذكاء والانفعال، زيادة على منطق الفنان المتّبع، الذي يفرض طابعه عليه. « **فالعبقرية إذن، إلى جانب أنها ذكاء وانفعال حاد، تمثّل طريقة خاصة في التناول، فالذكاء والانفعال يمثّلان في العبقرية الضرورة، أمّا طريقة التناول فتمثّل في العبقرية الإمكان** ».[4]

2- حقيقة اللاشعور:

تطرّق الناقد إلى موضوع اللاشعور، ودوره في تحريك العملية الإبداعية لدى الفنان، باعتباره « **مجموعة العوامل والدوافع التي تؤثّر في سلوك الفرد وتفكيره ومشاعره دون أن يكون شاعرا**

---

[1] **عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص.24، 25**

[2] **المصدر نفسه ، ص.25**

[3] **المصدر نفسه ، ص.27**

[4] **المصدر نفسه ، ص.34**

بها أو بكيفية تأثيرها »[1]، فالدافع إلى العمل الفني لا يختلف عن الدافع إلى الأحلام، من غرائز جنسية مكبوتة تطفو إلى السطح بفعل الحلم، وفي حين غفلة من الشعور. والعمل الفني كالحلم يستخدم الرموز والصّور، للتنفيس عن رغبات الفنان المكبوتة، بإخراجها من خناق اللاشعور إلى فسحة الوعي والشعور، وجل المبدعين يقرّرون أنهم طالما أحسّوا بالمتعة والسعادة –خاصة بعد إتمامهم لأعمالهم الفنية– نتيجة براعته في التنفيس عن فائض شعورهم أو عن رغباتهم المكبوتة في اللّاشعور[2]

3– التشكيل الشعري:

يقسّم عز الدين التشكيل الشعري إلى: " زماني ومكاني "، والتشكيل الزماني كفنّ الموسيقى، أمّا التشكيل المكاني فمثاله الرسم والتصوير، والنحت..إلاّ أنّ في مجال الشعر تكون اللغة هي أداة الشاعر، وهي ذات طابع زماني مكاني في آن معا، وذلك ضمن عملية التشكيل الشعري.« **ومن أجل ذلك كان النظر إلى إمكانيات التعبير اللغوي على أنها تفوق إمكانيات التعبير التشكيلي الصرف** »[3]، التي إما أن يكون التشكيل فيها زمانيا، أو مكانيا صرفا على السواء .

يشغل التشكيل الزماني حيّز الموسيقى الشعرية للقصيدة، ومن خلال العودة إلى "العَرُوضِ الخليلية " مثلا نجد أن لكل وزن أو مجموعة من الأوزان طابعا نفسيا، قد ينمّ عن حالة حزن أو سرور أو غضب..والشاعر حين يعبّر عن نفسه من خلال وزن معيّن، فهو يختار لنفسه أكثر الأشكال الطبيعية تلاؤما مع حالته الشعورية، والوزن بهذا يحمل معنى شعوريا، يتحدّد عبر دلالة الكلمات.[4] غير أنّ هذا الحكم يحتاج في رأي الناقد إلى نظر، فليس من الضروري أن يتفرّد كل وزن من أوزان الشعر بحالة شعورية ونفسية خاصة به، بل هو يثبُت بتسجيلات صوتية أجراها عز الدين إسماعيل، أثبت من خلالها أن بيت الشعر ناتج عن توزيع غير مطّرد، من النبرات العادية القوية والضعيفة، مع

---

[1] أحمد عزت راجح ، أصول علم النفس ، ص.113

[2] ينظر: عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص.40، 41

[3] المصدر نفسه ، ص.48

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص.51

وقفات أطول وأقصر مع صعود وهبوط في الشدة. ومن ثم كان التعبير عن الحالات النفسية المتعددة في الوزن الواحد كثيرة ومتعددة. ومن ذلك قول الشاعر أحمد شوقي في موضع حزن وأسى:[1]

الضلــوع تتّقــد والدّمــوع تطّردُ

أيّها الشّجيُّ أفقْ من عناء ما تجدُ

ثم نجده في موضع سرور، وبهجة يقول في قصيدة أخرى من الوزن نفسه:[2]

حفَّ كأسها الحَبَبُ فهــي فضّـةٌ ذهبُ

ويحدّد عز الدين بعد ذلك معالم التشكيل المكاني، بحيث يفرق بين التشكيل المكاني الذي يعبر عن حقيقة نفسية، فالشاعر يستمدّ عناصر صورته الشعرية من عينات ماثلة في المكان « **وكأنه يصنع بذلك نسقا خاصا للمكان لم يكن له من قبل، تماما كالنسق الزماني (الموسيقي) الخاص الذي صنع به الصورة الصوتية للقصيدة، فإذا كانت حقيقة المكان في الشعر – كحقيقة الزمان– نفسية وليست موضوعية، كان تشكيل " الصورة " بالمعنى الذي شرحناه، أي من حيث هي نسق للفكرة وليس للطبيعة** »[3]. وليست الصفات الموضوعية للمكان، إلا وسائل موضوعة للتعامل بين الناس، بصفة قياسية في حياتهم اليومية. وهو ما يتجاوزه الشاعر بتشكيله الشعري للمكان، فيرتفع عن تلك العناصر القياسية البسيطة، إلى تعبير أجمل وأصدق عن تلك الحقيقة النفسية للمكان. وعلى هذا الأساس ينبغي علينا النظر إلى الصورة الشعرية، بوصفها تعبيرا عن المكـان النفسي، بحيث لا يربطه بالمكان المقيس إلا المفردات العينية.

والشاعر عندما يستخدم كمًّا معيّنا من المفردات، إنّما « **يقصد بها تمثيل تصوّر ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية، وكل ما للألفاظ الحسية في ذاتها من قيمة هنا هو أنها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهابها، لأن الشعر إذا كان تقريريا أو عقليا صرفا كان مدعاة للملَلِ** »[4]

---

[1] أحمد.شوقي ، الشوقيات– الأعمال الشعرية الكاملة ، بيروت، دار العودة، د.ت، ج.3، ص.59

[2] المصدر نفسه ، ج.2 ، ص.9

[3] عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص.58

[4] المصدر نفسه ، ص.62

وجب ختاما الإشارة إلى أسلوب عز الدين إسماعيل في التعامل مع الأثر الأدبي، وطريقة تقويمه والحكم عليه، فهو يؤكد على ضرورة التفسير أو التحليل، والتقويم معا في معرض قوله: « **لأننا في الوقت الذي استطعنا فيه أن نفسر عناصر العمل الشعري ونحلّله كنّا قد مهدنا السبيل للحكم على القيمة الفنية لهذا الشعر حكما دقيقا تسنده المعرفة، لا مجرد حكم ذوقي متميعٍ** (...) **والواقع أن الشوط بين مرحلة التفسير ومرحلة الحكم ليس بعيدا. إنْ هي إلا أن يفرغ الإنسان من عملية التفسير حتى يطفو الحكم على السطح** ».[1] يشير الباحث هنا إلى لزوم المزاوجة بين التفسير كخطوة أولى، متبوعا بحكم أو قرار نقدي، يبني عليه القارئ أو المتلقي فكرة عامة حول ذلك التأويل النقدي. لأن حكم الناقد على ما يبدو، يأثّر بقوة في ذهن المتلقّي، ويربّي ذوقه ويجعله مكتسبا للخبرة في إطار الأحكام النقدية المبرَّرة .

4- نموذج تطبيقي في منهج عز الدين إسماعيل:

تناول الناقد بالتطبيق شتى فنون الأدب من شعر ومسرح وقصة، بخلاف كثير ممّن امتهنوا المنحى السيكولوجي في النقد، والذين ركزوا على الشعر أكثر من الفنون الأخرى. ومن النماذج الفنية التي بحثها عز الدين إسماعيل بحثا نفسيا: قصيدة الشاعر الأموي " ذو الرّمة " في مدح الخليفة " عبد الملك بن مروان "، والتي مطلعها:[2]

ما بال عينك منها الماء ينسكبُ كـأنّـه مـن كلـى مفريَّـةٍ سربُ

لا يمكن أن نقع على الدلالة الشعورية للقصيدة دونما عناء في التأويل والتفسير، ولهذا وجب الارتفاع بالتحليل عن معناه السطحي الظاهر. فعزّ الدين مثلا يخالف النقاد القدامى فيما عابوه على ذي الرمة في معنى البيت السابق، الذي استنكره الخليفة نفسه بردّه العنيف على الشاعر في قوله: "بل منك إن شاء الله " لكونه ينمّ عن قلة ذوق الشاعر، وعن عدم مراعاته للمقام[3]. ويتدعّم هذا

---

[1] **عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص.117**

[2] **ذو الرّمة ، ديوانه ، شرح. أحمد حسن بسج ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ط.1، 1995 ، ص.10**

[3] **ينظر: أحمد أمين ، النقد الأدبي ، ص.431**

الاستنكار لشعر ذي الرّمة بمقالة أبي عمرو بن العلاء، الذي يحكم على شعره جملة وتفصيلا بقوله: « **إنّ شعره حلوٌ أوّل ما تسمعه، فإذا كررت إنشاده ضعف، يريد أنّه غير خصب، ولا قوي ولا عميق الأثر في النفس..** »[1]

لندَعْ هؤلاء جميعا، وننظر فيما علّل به عز الدين إسماعيل هذا البيت وغيره. فهو من جهته يعذر الشاعر، ويردّ جرأته على الخليفة إلى دافع لا شعوري، أوحى له بتلك الصورة الغريبة، التي سلّطت عليه غضب عبد الملك. ولعلّ الشاعر قد صادفته حالة من العطش في الصحراء، وحين عمد إلى قربته ليشرب وجد الماء قد تسرّب وغار في الأرض، ما ترك هذه الصورة الشعرية ماثلة في ذهنه في حضرة الخليفة فابتدر البيت كما هو[2]. ولو كان في نيّته التعريض بالخليفة، لما انساقَ مع شعوره الباطن في البيت التالي قائلا:[3]

وَفْرَاءَ غَرْفِيَّةٍ أَثْأَى خَوَارِزَهَا مشلشل ضيَّعَتْهَا بينها الكُتُبُ

ويخلص الناقد في رأيه إلى أن قصّة " الكلى المفرية " محفورة في تاريخ ذي الرمة النفسي، وليست مجرد صورة عقلية جسّدتها عين الخليفة، « **ففي تلك الحال من العطش واللهفة إلى من يروي ظمأه، يخيّل إليه أنه قد وصل إلى النبع، أو أنّ ركبا قافلا في الصحراء قد أتاه بخبر عن محبوبته يروي ظمأه ويشفي غليله** ».[4]

ويستشهد عز الدين لرأيه النقدي بقول الشاعر في البيت الموالي:[5]

أستحدثُ الركبَ عن أشياعهم خبرا أم أراجــع القلب من أطرابه طربُ ؟

فليس من تفسير لتلك الصورة التي ألقاها ذو الرمة على شخص الخليفة، إلا لكونه ربما كان يأمل منه أن يقضي له حاجته الكامنة في نفسه، وأن يغدق عليه من عطائه.

---

[1] طه أحمد إبراهيم ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص.60

[2] ينظر: عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص.85

[3] ذو الرّمة ، ديوانه ، ص.10

[4] عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب، ص.85

[5] ذو الرّمة ، ديوانه ، ص.10

يقدّم لنا الباحث مبرّرا عاما عن شعر ذي الرمة، الذي أغفل النقاد كثيرا مكانته الشعرية، وبحثها من الجانب النفسي.« **والحق أن شعر ذي الرمة مجال واسع للدراسات التحليلية النفسية، فقد اعتمد كثيرا على الرمز، ويمكن تفسير شعره على هذا الأساس** (...) **وقد امتاز بصفة الربط بين الصور المتباعدة، دون اعتبار للحدود الزمانية أو المكانية وهي الصفة التي تدل دلالة واضحة على أن شعره كان يتم في حالة لا شعورية حالمة.** »[1]

كما حلل الناقد فضلا عن النصوص الشعرية، نماذج من فنون القصّة والمسرح، مستنبطا منها كمًا غزيرا من الخصائص النفسية الناتجة عن تفاعل الشخصيات داخل الأحداث. وكان نموذج مسرحية "**شهرزاد** " لـ " **علي باكثير** " من أهم الأمثلة على تنوع البحث السيكولوجي عند ناقدنا، من خلال وقوفه على خصائصها النفسية، التي انبثقت عبر العلاقة بين شهرزاد وشهريار.

يرى عز الدين أن "شهريار "كان يعاني من اضطراب في تأكيد رجولته، وهو في سعي دائم إلى (البحث عن الذات) خاصة بعد قتله لزوجته " بدور " التي اتهمها بالخيانة، ما دفعه إلى قتل كل العذارى اللّاتي زفّت إليه، وكان ذلك قبل تعرّفه إلى شهرزاد. وكان شهريار يعلم أن " بدور " لم تخنه، لكنّ رغبته اللاشعورية ثبتت في نفسه بفعل استنتاج معكوس في أنها خانته، فبقي متمسّكا بالحقيقة المزيفة، لأن الحقيقة اليقينية ستشعره بالذنب[2]، وهنا برز دور شهرزاد المهم لإعادة الأمور إلى نصابها، ضمن الواقع النفسي اللاشعوري لشهريار، حيث استطاعت بذكائها وفطنتها « **أن تقرّ في لا شعوره أن الخيانة لم تقع، فإذا تم ذلك انفصلت تلك الوحدة النفسية التي كانت تجمع في لا شعوره بين القتل والخيانة، وعند ذلك ينتقل شعوره بالقتل على أنه كان عقابا على الخيانة فيظهر أمام عقله الواعي في صراحة وقوة على أنه كان تجنيا منه على بدور يستحق التفكير** »[3]. وعبر هذا التدرج النفسي في التغلغل إلى أعماق شهريار، تمكنت شهرزاد أخيرا أن

---

[1] **عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب، ص.86**

[2] **ينظر: المصدر نفسه ، ص.192**

[3] **المصدر نفسه ، ص.193**

تدفعه إلى الشعور بذنبه، والسعي للتكفير عنه، مع حصول الندم على جريمة القتل. وبهذا قدمت شهرزاد مفهوما نفسيا لشهريار عن معنى الرجولة، التي ترتفع عن النزعة الحسية البهيمية – وهي التي كانت سببا في قتله لزوجته بدور– إلى النزعة التي تتجلى فيها معاني الإنسانية.[1]

إذا ما وقفنا كل الحقائق النظرية والتطبيقية لمنهج عز الدين، وجدناه –كما يشير البعض– منهجا رائدا وذو وجهة أقرب إلى حقيقة النقد النفسي، وربما كان كتابه يؤرخ لعهد سيكولوجي جديد في النقد الأدبي، وهذا فضل لا ينكر. غير أنّ مما يؤخذ عليه احتذاؤه لمنهج الفرويديين،خاصة في تسليطه للعقد النفسية على شخصياته النقدية، مثل العقدة الجنسية، عقدة **أورست**[*]، وعقدة الشعور بالذنب..[2]، بالإضافة إلى تركيزه الكبير على خاصية اللاشعور الذي قد يُفقد العمل الأدبي ميزته « **إذ يصبح العمل مجرّد كلمات منبثقة من لا شعور الكاتب أو الأديب دونما سلطان عليها، وهذا يجعل من النقد تعقّبا للشخصية وليس للعمل الأدبي** ».[3]

هناك نقطة مهمة يجب الوقوف عندها، تمس مشكلة اللاشعور عند عز الدين إسماعيل، عندما يؤكد على أن التجربة الشعرية عملية واعية تارة، وغير واعية تارة أخرى، فهناك من الشعراء « **من ينتج قصيدته تحت الرقابة الواعية الكاملة دون تدخل من اللاوعي، وهناك من ينتجها في حالة لا واعية حالمة، وهذا يعني، بداهة، ومحدودية تطبيق منهج التحليل النفسي وحصره في إطار ضيّق، أي أنه لا يمكن اللجوء إليه في تفسير الآثار الأدبية، إلا في حالات محدودة ومعدودة** »[4]، لا تخرج عن حدود اللاشعور الذي تفسّر به الصورة الشعرية، إذا خفي عنّا إدراكها المباشر، وتعذّر تفسيرها بردّها إلى الشعور. والحقيقة أنّ التعويل على اللاشعور، له مزاياه ومساوئه.

---

[1] ينظر: عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص.194

[*] عقدة أورست: هي عكس عقدة أوديب ، بحيث يكون ميول الابن نازعا إلى رغبة في قتل الأمّ، و أورست شخصية أسطورية مستوحاة من" ثلاثية أجاممنون " المسرحية لإسخيلوس، وقد قتل – أورست– أمه"كليتمنسترا" بعد خيانتها لأبيه" أجاممنون " مع رجل آخر.

[2] ينظر: شايف عكاشة ، اتجاهات النقد المعاصر في مصر ، ص.164، 165

[3] المرجع نفسه ، ص.165، 166

[4] أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص.170

« **أمّا المزايا فتكمن في تجلية رموز دلالات الألفاظ والصور الأدبية. وتكمن خطورته في أنه قد يجعل العمل الأدبي مجرد خواطر وتجارب كانت تعيش في اللاشعور ثم تسربت دون وعي من الأديب** »[1]، وهو دليل على أن تصورات الناقد في عمومها، كانت تجمع بين التوفيق حينا، وبين القصور في المبنى النقدي السيكولوجي حينا آخر، لكنها تبقى تجربة أكثر ملامسة للأثر الفني .

ج – جورج طرابيشي:

مارس جورج طرابيشي النقد النفسي على كثير من الأعمال الأدبية، وقد صدر له في ذلك عدة مؤلفات، كان قد طعّمها بالمنهج النفسي، الذي بدا أنه الاتجاه الأمثل بالنسبة له، خاصة إذا تعلق الأمر بمجالات النقد التطبيقي. وقد أبرز رؤيته السيكولوجية لعالم الفن والأدب في كثير من مؤلفاته النقدية، على غرار: " أنثى ضد الأنوثة " و" الرجولة و إيديولوجيا الرجولة في الأدب العربي " و" شرق وغرب رجولة وأنوثة " و" عقدة أوديب في الرواية العربية ".. وأبان فيها عن فكر نقدي جديد، يتعامل مع النص مباشرة، من حيث أنّه مشروع نقدي له غاياته الواضحة وأهدافه المرسومة، لبلوغ المغزى الحقيقي لدواخل العمل الأدبي. فهو عندما يتحدث مثلا عن غاية الاتجاه النفسي، وبغيته من النص الأدبي، نجده يقول: « **فنحن لا نريد اختزال النص الأدبي إلى سياقه النفسي، بل نطمح من منطلق هذا السياق إلى الكشف عن أبعاد جديدة للنص الأدبي، وهي أبعاد قد تبقى معتّمة إذا لم تستكشف على ضوء منهج التحليل النفسي** »[2]. أي أنّه يلتزم بالوجهة الصحيحة لهذا الاتجاه، دون أن يجعل منه هدفا في حد ذاته. ولهذا نجده ينكر على كل من فرويد في دراسته لشخصية " دوستويفسكي " و"أرنست جونز" في دراسته لشخصية " هاملت " لشكسبير، ربطهما للشخصيتين بالجانب العصابي، بصفة أكثر غلوًّا وإسرافا في الطرح، والسبب في رأيه يكمن في أنهما « **لم يقرآ الأدب إلا بغية تأسيس التحليل النفسي كعلم** ».[3]

---

[1] **شايف عكاشة ، اتجاهات النقد المعاصر في مصر ، ص.165**

[2] **جورج.طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط.2، 1987، ص.5**

[3] **المصدر نفسه ، ص.6**

يستدعي البحث في الظاهرة الفنية عند طرابيشي الاتّكاء عل معطيات العلم، للكشف عن خباياها وتجليتها، من حيث هي غاية في ذاتها، وتحليل الأدب بآليات العلم ومعطياته، يضعنا أمام اختبار تطبيقي فيه، خاصة وأن حقيقة النقد الأدبي تكون أكثر استجابة لمنهج التطبيق منها إلى التنظير. « **فالنقد الأدبي مهما وضعت فيه من نظريات يبقى فنّا تطبيقيا، وخير تعريف بمنهج من مناهج النقد هو في تطبيقه، فخصوبة المنهج تتحدد بالنتائج أكثر منه بالمقدمات** ».[1]

1- اللحظة الإيديولوجية:

اهتم جورج طرابيشي بفن الرواية في مجمل أعماله النقدية ، وخاصة ما تعلق بموضوعات السيرة الذاتية، واتخذها حقلا واسعا للدراسات النفسية، كما أضفى على تلك التحليلات والقراءات النقدية سياقات جديدة أكثر انفتاحا، وشمولية في الطرح، اتّسعت معها فرص التأويل. كما تتضح الرؤية المغايرة للناقد حين سعى إلى المزاوجة بين البعدين " السوسيو إيديولوجي والسيكولوجي "، في معالجة النص الروائي وتحليله عبر« **ربط الحالات النفسية والعصابية بالممارسات الاجتماعية والتنظيمية، والتقسيمات الطبقية المهيمنة، أو المسلكيات القمعية العنصرية السائدة في مجتمع من المجتمعات** »[2]، وفي هذا إشارة منه إلى وجوب التماهي الموضوعاتي بين أطر مختلفة ومتنوعة من البحث في العمل الروائي، وليس مجرد اختزال للنص في سياقه النفسي فحسب. ففي كتابه: " عقدة أوديب في الرواية العربية ".

يؤكد جورج طرابيشي على أهمية اللحظة الإيديولوجية، وأولويتها الفنية والجمالية، حين يقول: « **فإن هذه الدراسة لا تخفي انتماءها الإيديولوجي، كما لا تخفي تعاملها مع الرواية من منطلق وظيفتها الإيديولوجية المتضامنة مع وظيفتها الجمالية ومع ما يمكن أن نسمّيه بطانتها النفسية** »[3]. وبالتالي فإنّ منهج البحث في قوالب الرواية أو الأدب ليس تحليلا سيكولوجيا خالصا،

---

[1] **جورج.طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية ، ص.5**

[2] **النقد النفسي ، منشورات المركز الجامعي خنشلة ، ص.26**

[3] **جورج طرابيشي ، عقدة أوديب في الرواية العربية ، ص.6**

بل تمتزج فيه العناصر السوسيولوجية والإيديولوجية، التي تتجلى معالمها بوضوح في أعمال المبدعين.

يستدرك طرابيشي بالإشارة إلى كون بعض الأعمال الأدبية، تتخذ منحىً سيكولوجيا صرفا، لا اعتبار فيه للمضامين السوسيو إيديولوجية، وهذا يكون بصفة أقل من تلك التي تتبلور فيها العناصر السوسيو إيديولوجية، وتختص الأعمال السيكولوجية في كونها « **تتعاطى مباشرة مع العقدة الأوديبية وعلى سطح صفيحها الساخن إن جاز التعبير. وفي مثل هذه الأحوال قد يتقلّص منهج الدراسة إلى بعده السيكولوجي الخالص، ولكن في أحوال أخرى – وهو الغالب لحسن الحظ– يتقدم الإخراج الجمالي والإيديولوجي لعقدة أوديب على العقدة نفسها، وفي مثل هذه الأحوال تتغلب السوسيولوجيا على السيكولوجيا في المنهج** ».[1]

يعطينا الباحث صورة أكثر جلاء وتمثيلا للبعد الإيديولوجي، ومدى تأثيره في تغيير مسار الأحداث والوقائع وتوجيهها، ويضرب لذلك مثالا عن ثنائية "الرجولة والأنوثة" في سياق إيديولوجي. ويذهب إلى موضوع الاستعمار الأبيض للسود كنموذج واضح، فيرى طرابيشي « **أن الرجل المستعمِر، الراسف في أغلال إيديولوجيا طهرانية متزمتة في المجتمع الأبيض، يرخي العنان لجامع غرائزه وشهواته الملجومة ما إن تطأ قدماه أرض المستعمَرة، و نظيرَه يفعل الرجل المستعمَر، إذا ما قيّضت له الأقدار إلى أن يجيء إلى الدولة المتروبولية، لأنه يريد أولا أن يثأر لنفسه ولرجولته، ولأنه يعاني ثانيا في الكثير من الحالات من كبت جنسي شديد ناشئ عن الإيديولوجيا الأبوية الحنبلية التي تشدّ على خناق العلاقات بين الرجل والمرأة في مسقط رأسه** »[2].

فالفارق الإيديولوجي بين المستعمِر والمستعمَر، يحيلنا إلى قضية من قضايا التحليل النفسي، تتعلق بموضوع الرغبة الجنسية، فالمستعمِر يتّخذ صفة المذكّر أو الرجل أو السّيد، أما المستعمَر فيتخذ صفة المؤنّث، أو المرأة أو العبد المخصيّ. وفي الوقت الذي تتجه فيه الدراسات السوسيولوجية –

---

[1] **جورج.طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية ، ص.6، 7**

[2] **جورج طرابيشي ، شرق وغرب رجولة وأنوثة ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط.4، 1997 ، ص.10**

السيكولوجية المحدثة نحو التوكيد على تلبّس العلاقات العنصرية بين البيض والسود طابعا جنسيا متعاظما، نستطيع أن نجد مثالا تاريخيا عريق القدم على تلك الثنائية (الرجل–المرأة والسّيد–العبد)، كخصاء العبيد في الحضارة العباسية، وكحقّ السيد الإقطاعي في الليلة الأولى مع عروس الفلاح.[1] كل هذا يؤكد اهتمامات جورج طرابيشي بالمميزات الإيديولوجية السوسيولوجية، حتى خارج نطاق الأدب كما رأينا آنفا. وذلك لكونها تحمل في طياتها أبعادا فنية وجمالية، إذا ما تعاملنا معها في نطاق الأدب والفن تحديدا .

استنادا إلى المنحيين السيكولوجي والسوسيو إيديولوجي، تتحدّد خطوات البحث والدراسة النقدية للأثر الأدبي، عبر نقطة انطلاق ونقطة وصول في تضامن منهجي حيث أن هذه المزاوجة بين المنظور الفرويدي وبين المقاربة السوسيولوجية، تنطلق أولا من الرؤية النفسية والواقع اللاشعوري، لتصل إلى الحقيقة الاجتماعية[2]، كما يبدو أن هذا التلاقح المعرفي والمنهجي الصارم لدى الناقد، لم يأت على هذا النحو إلّا لكونه وجد لذلك متطلبات ومسوّغات فرضت نفسها على واقع الدراسات النفسية، التي تحمل في أبعادها إرثا إيديولوجيا واجتماعيا، لا يمكن التغاضي عنه.

وعلى هذا الأساس« **وظف طرابيشي التحليل النفسي كليا في خدمة التحليل الاجتماعي المؤدلج، ولم ينكر منظّروا التحليل النفسي في النقد كمون سلطة الإيديولوجيا وثقل التاريخ ثقلا لغويا وإرثا رمزيا داخل عمليات التحليل النفسي** (...) **ولنا أن نقرر بارتقاء التوظيف النفسي في سياق الأدلجة إلى مستوى الإضاءة الفكرية العميقة لرؤى الرواية** ».[3]

2– بين الروائي والبطل:

يضع الباحث شروطا وحدودا معلومة، وأطرا واضحة في تعامله مع البعد النفسي في النقد الأدبي، ومنطلقاته وأهدافه المزمع تحقيقها، وذلك ما يبيّنه في قوله: « **نقطة وصولنا، كما نقطة**

---

[1] **ينظر: جورج طرابيشي ، شرق وغرب رجولة وأنوثة ، ص.9**

[2] **ينظر: النقد النفسي ، منشورات المركز الجامعي خنشلة ، ص.26**

[3] **جورج طرابيشي ، شرق وغرب رجولة وأنوثة ، ص.80**

انطلاقنا هي النقد الأدبي. وليس التحليل النفسي بين أيدينا إلا أداة منهجية، ولا ندّعي أنّنا نقدّم كشوفا جديدة في مجال التحليل النفسي، بل نبغي توظيف كشوف التحليل النفسي في خدمة النقد الأدبي »[1]. وبهذا يرتفع النقد الأدبي عن كونه وسيلة لبلوغ غايات سيكولوجية لا تتعامل مع الأدب إلا على أنه قضية نفسية لا أكثر، بينما الحقيقة عكس ذلك تماما. وإذا كان غرض الدراسة يبتدئ بالنقد وينتهي إليه، فهذا يفضي إلى حقيقة أخرى، مفادها أن الروائي ليس من خيارات الناقد الأدبي، في تعامله مع الأثر الأدبي .« **ومن ثم فإن الكاتب بحد ذاته لا يعنينا بكثير أو قليل، ونحن لا ندّعي إطلاقا المماهاة بين الروائي وبطله، أو تجسير الهوة بين لا شعور كل منهما، ولا نزعم على الأخص أنّنا نقرأ النص الروائي على أنه ضرب من سيرة ذاتية للروائي** (...) **فالرواية عمل فني، والفن في الإنسان طاقة حريّة** »[2]. فالباحث يناقض ما ذهب إليه جماعة فرويد وأمثالهم، من الإسراف في بحث شخصيات المبدعين، وقد رأينا في ذلك نماذج كثيرة، كالذي تم عرضه من أمثلة (سيكولوجية المبدع) في العنصر الثاني من البحث، عن شخصيات الشعراء القدامى وسيرهم الذاتية .

يؤسّس جورج طرابيشي رؤيته النقدية على فرضية اللاشعور في البطل الروائي، حين يجعل منه مرتَكزا لدراسته النقدية الروائية. ويتمرّد بهذا عن ربط شخصية (البطل الروائي) بشخصية الروائي نفسه، من خلال إعطاء أفق أوسع للنص الأدبي، مما يضفي بعدا إبداعيا على مداخل النص، وعناصره التكوينية، فتتّسع بذلك المدلولات اللاشعورية لتشمل العناصر الإبداعية والجمالية، التي يتماهى فيها المستوى السيكولوجي مع المستويات الفنية والجمالية. « **فالانتقال والتحول والتفاعل المتعدّد بين المادة النفسية الخام، وبين توظيفها جماليا يجعل من العناصر المكوّنة للّاشعور تتلاشى أمــام الاستعمــال الجمــالي والإبداعي، وتفقد خصوصياتها، ومن ثم تتحول من حقيقة**

---

[1] جورج طرابيشي، الروائي وبطله مقاربة اللاشعور في الرواية العربية – نقلا عن: النقد النفسي، منشورات المركز الجامعي خنشلة ، ص.41

[2] الروائي وبطله – نقلا عن: المرجع نفسه ، ص.41، 42

مطلقة تدل على واقع ثابت إلى واقع ممكن قابل للتغير والتحول والاستبدال »[1]

تمكّن جورج طرابيشي بهذه المقدمات النقدية المعاصرة، من طرح نظرية نقدية سيكولوجية، تبدو أقرب إلى روح النقد الفني الموجّه منها إلى النقد السياقي، الذي فرضته المفاهيم الكلاسيكية زمنا. وقد تضافرت في نقده عدة مقوّمات، أسهمت كثيرا في بروز المنهج، تتجلى تحديدا في« **براعة التحليل وإحكام المنهجية والسّند الثقافي والمعرفي من التراث الشعبي الشفاهي والمكتوب، ومن الأفكار والفلسفات، ومن الدراية الواسعة باللغة..** »[2]، وهذا كله من أجل تفعيل منهج في النقد النفسي، يكون أجدر بالممارسة في نطاق الفن لذاته، وهكذا « **يغدو التحليل النفسي في صلب آليات النقد الأدبي** ».[3]

3- تطبيقات الاتجاه النفسي عند جورج طرابيشي(السيرة الذاتية) :

قدّم جورج طرابيشي عديد التطبيقات النقدية وفق تصوراته النظرية للظاهرة النفسية، يصبّ البعض منها في فن الرواية أو القصة، وكان من بين توجهاته التطبيقية اهتمامه بالسيرة الذاتية في جانب من تلك الأعمال النقدية. وتعدّ دراسته عن روايتيْ عبد القادر المازني: "إبراهيم الكاتب" و"إبراهيم الثاني" وكذا توفيق الحكيم في روايته "عودة الروح" وأمينة السعيد، وسهيل إدريس.. كلها من فنون الرواية العائلية أو السيرة الذاتية، التي حملت في تصور الباحث أبعادا نفسية تستحق البحث.

قراءة نفسية في روايتيْ " إبراهيم الكاتب و إبراهيم الثاني " للمازني:

يشير الباحث كخطوة أولى إلى ما حاول المازني إقناعنا به، في محاولة منه لخلق شخصية إبداعية « **فالمازني، على حد زعم مقدّمته، أراد أوّلا أن يخلق شخصية من إبداعه المحض، لا تمتّ بصلة قربى، ولو بعيدة إلى شخصه :" ولست أحتاج أن أقول إني لست بإبراهيم الذي**

---

[1] **النقد النفسي ، منشورات المركز الجامعي خنشلة ، ص.42**

[2] **عبد الله أبو هيف ، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد ، ص.191**

[3] **المرجع نفسه ، ص.191**

تصفه الرواية، وإنّ هذا المخلوق ما كان قطّ ولا فتح عينيه على الحياة إلا في روايتي ».[1] والحقيقة على ما يبدو خلاف ذلك تماما في رأي طرابيشي، فكل مراحل الرواية، وأحداثها وجزئياتها تنطق بكونها سيرة ذاتية للكاتب نفسه، وليس تصريح المازني إلا ادعاءً منه بخلاف ذلك. « **والتطابق بين شخصية إبراهيم الكاتب وبين شخصية المازني لا يكاد يحتاج إلى برهان، فالمازني ما وصف أحدا في روايته غير نفسه** »[2].

وحتى عندما يرجع الناقد إلى أسلوب المازني، ونمط تناوله للموضوعات، يجده يتنافى مع طرائق السرد الغربي. « **فليس في رأي المازني أن يكون تميّز رواية من خلال انتهاجها لنسق الرواية الغربية، بحكم أن لكل أمة خصائص حياتها** (...) **وعيب الرواية الغربية أنّ موضوعاتها لا تكاد تخرج عن عاطفة الحب، الذي لا يستغرق حياة الإنسانية كلّها** »[3].

وتبرز عناصر الذاتية في شخصية المازني في روايته، ممّا يؤكد حتمية إصابته بالعصاب، بسبب تأثيرات عقدة أوديب نفسها. كما أنّ طغيان شخصية البطل إبراهيم الكاتب على شخصيات الرواية مع أنه لا يتصف بقوة الشخصية، دليل آخر على إمكانية عصابيته.[4]

يتبيّن من خلال ما سبق أن المازني يعيب على النمط الغربي إسرافه في بناء الرواية كلها على عاطفة الحب كمنطلق أوّل، في حين وجد طرابيشي أن في قوله تناقضا من حيث « **أن الموضوع الوحيد الذي تدور عليه رواية إبراهيم الكاتب هو الحب ولا شيء آخر غير الحب** »[5]. والأصل في عاطفة الحب كموضوع روائي، أنها مبنية على علاقة ثنائية بين الرجل والمرأة، ولعل المبرر لانغماس المازني في هذه العاطفة ضمن روايته « **إنما مردّه إلى كون المازني نفسه، ذو شخصية**

---

[1] **جورج طرابيشي ، عقدة أوديب في الرواية العربية ، ص.9**

[2] **المصدر نفسه ، ص.11**

[3] **المصدر نفسه ، ص.10**

[4] **ينظر: المصدر نفسه ، ص.12**

[5] **المصدر نفسه ، ص.13**

عصابية بدرجة كبيرة »[1]، وهذا ناتج عن فشله في علاقاته العاطفية المتتالية، وبالتالي فشله في إشباع غريزته الجنسية، التي ظلت مكبوتة لديه وعسيرة المنال، فبات عصاب الفشل عند المازني في حبّه، مبرّرا لتلك التداعيات لعاطفة الحب في روايته.

يشغل الأوديب حيزا هاما في بحث طرابيشي حول طفولة المازني، ويستند في تحليله إلى ما أورده المازني في سيرته الذاتية، مع ربطه بالشخصية الروائية، وما تحمله من تلك السمات التي ترتسم في الواقع، في شخصية الكاتب عينه. فوجد أن صورة الأم ترتسم في قالب إنساني عاطفي عنده، بعكس صورة الأب، التي تتّضح فيها معالم الشر، والقسوة المنهالة على هذه الأم ظلما وعدوانا. وبالعودة إلى سيرة المازني بعنوان " قصة حياة " نراه ينهال على أبيه تجريحا وتعريضا، في لحظة يتمثّل فيها حوارا مع أمّه بقوله: «..**لم أعرف أبي كما ينبغي أن أعرفه، فقد مات قبل أن أكبر، ولكنّ القليل الذي عرفته مضافا إلى الكثير الذي سمعته منك، يقنعني بأنه "هو" لم يكن يساوي الظفر الذي يطيره المقصّ من أصبعك..**»[2].

وعلى خلاف عاطفته مع أبيه الجافة –حتى بعد موته – يبدو جليا تعلق الكاتب بأمّه تعلّقا كبيرا إلى الحدّ الذي يصرّح فيه بالقول: « **وإذا كنت أبخسُه حقّه فذاك لأنك عندي بمنزلة لا تدانيها منزلة، أنت خير الناس، وسيدة الدنيا، وكل ما عداك هباء** (...) **وما هممت بشيء إلا رأيتني أسأل نفسي – هل ترضى عنه أمي لو علمتْ أو لا ترضى – فأقدم أو أحجم تبعا للسؤال. ولو خلت منك دنياي لما بقي شيء يصدّني عن الشر والرذيلة، ولست أطيق البعد عنك لحظة ولكني مقتنع أنه لو كان أبي حيّا لما أمكن أن أحتمله** »[3]. تبدو هذه المشاعر في منظور التحليل النفسي، أوديبية بالضرورة، فالابن يقصي أباه ويحلّ عليه سخطه حتى وهو ميت، وينحاز بالكلية إلى أمّه التي وجد فيها إشباعا كبيرا لعواطفه، وترجع هذه المزية الأوديبية عند المازني إلى

---

[1] **جورج طرابيشي ، عقدة أوديب في الرواية العربية ، ص.14**

[2] **إبراهيم عبد القادر.المازني، قصة حياة ، دار الشعب ، د.ت ، ص.27**

[3] **المرجع نفسه ، ص.28**

كونه كان يعاني منذ طفولته من عدد من الأرهبة PHOBIES، وعلى الأخص رهاب النار ورهاب الفرو والدببة، ورهاب الثعابين، والحشرات والهوام بأنواعها[1] « **والأرهبة الطفلية كما هو معروف، مقدّمات للأعصبة الراشدية، هذا إن لم تكن شرطها اللازم، وبالإضافة إلى ذلك كان المازني متطيّرا**[2]**، ويعاني معاناة شديدة من هاجس المرض كالحمّى ومرض القلب** ».[3]

يخلص جورج طرابيشي إلى أنّ كل تلك الاختلالات والاضطرابات في نفسية البطل الروائي إبراهيم الثاني، والذي لا يعدو أن يكون المازني نفسه « **إنما تنم عن مشاعر ذنب وإثم مكبوت في اللاوعي، وما النار والدب (ممثل للأب ؟) والأفاعي والحشرات وفأل النحس والأمراض المتوهمة إلا بدائل رمزية للعقوبة الرمزية التي يفترض أن تنزل بكل من تساوره هذه المشاعر الآثمة، وهذه المشاعر هي في مذهب التحليل النفسي أوديبية بالضرورة** ».[4]

استطاع جورج طرابيشي أن يوجد تداخلا بين أبعاد الرواية العائلية، وعقدة أوديب في عديد الروايات والقصص، على غرار روايات أمينة السعيد وتوفيق الحكيم،..« **ويتضح الشبه بين الرواية العائلية وعقدة أوديب في مبناه الذي يقوم على علاقة ثلاثية هي الابن والأم والأب، مع اختلاف قد يحصل، ويكون بمثابة تبادل للمواقع من حيث تقارب الأقطاب الثلاثة أو تنافرها** »[5]

تجدر الإشارة ولو من بعيد إلى أن السيرة الذاتية، كفن أدبي، سجّلت عليها بعض المآخذ التي وضعتها في دائرة حرجة، خاصة وأنها لا تقدّم جديدا من حيث القيمة الفنية لها لأنّ كثيرا من كتّابها « **يجـدون أنفسهم متّهميـن "بالاستعـراض الأدبــي" بقصد جلب الانتباه، خاصة عندما لم يعد**

---

[1] **ينظر: عبد القادر.المازني ، إبراهيم الثاني، مطبعة المعارف ومكبتها بمصر، د.ت ، 179**

[2] **المرجع نفسه ، ص.177**

[3] **المرجع نفسه ، ص.64، 65**

[4] **جورج طرابيشي ، عقدة أوديب في الرواية العربية ، ص.42**

[5] **النقد النفسي ، منشورات المركز الجامعي خنشلة ، ص.30**

ممكنا لمعظمهم صنع بروز أو إنجازات جديدة في تخصصاتهم الأصلية على الإطلاق »[1].

أضف إلى ذلك مشكلة الأخلاقيات المنحطة، المبثوثة في ثنايا هذه الأعمال الأدبية، جعل منها منفّرة للأذواق الفنية، ونجد الكثير من الآراء تتجه إلى اعتبار السيرة الذاتية، تميل إلى الكشف غير اللائق والمنحط لخفايا النفس، وعن الخيانات غير المستساغة، وممارسة الكذب الذي لا مفرّ منه، ولمسات الخــداع.

كل هذا جعل من فن السيرة الذاتية عـارا علـى الأنواع الأدبية الأخـرى (الفلسفة والرواية والشعر..الخ)[2]، وربما قد نجد ما يصادف ذلك في سيرة المازني الذاتية، خاصة وقد وقعنا على ما حاول به تزييف حقيقة كونه هو بطل الرواية التي مرت بنا، ولعلّه هروب وتستّر عن أمور لا يريد الأديب أن يفصح عنها، لسبب أو لآخر.

أضفى جورج طرابيشي مفهوما حديثا لمعاني النظرة السيكولوجية على النقد العربي، وهو وإن كان يبدو منفتحا كثيرا على نظم فكرية وإيديولوجية جديدة، فقد جرّ عليه بعض الاستنكار، من ذلك « **تماديه في تبني إيديولوجيا غربية تتعاطى مع المذاهب العلمانية والماركسية والوجودية، في حين كان أولى به العمل لصالح حضارة بعينها هي الحضارة العربية** »[3]. ضف إلى ذلك الجانب الأحادي في تقصّيه للمضامين النفسية ضمن الأثر الأدبي ، كاعتماده على عقدة أوديب وحدها في سلسلة كاملة من الروايات من بدايتها إلى نهايتها، مما يضيّق أفق البحث، ويجعل العمل الأدبي مبنيًّا على تعقيدات مرضية لا أكثر. كما يعيب "محمد بوسخلين"[*] على طرابيشي عدم اعتمـاده « **على المنـاهـج النقدية السيكولـوجية المعاصرة، كمناهج شارل مورون وباشلار وجاك**

---

[1] **دانيال. مندليسون وآخرون ، نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية ، تر. حمد العيسى ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط.1، 2011 ، ص.140**

[2] **ينظر: المرجع نفسه ، ص.139، 140**

[3] **النقد النفسي ، منشورات المركز الجامعي خنشلة ، ص.194**

[*] **محمد بوسخلين: عن أطروحة دكتوراه دولة : " النقد الروائي عند جورج طرابيشي " ، إشراف: د.حسين المنيعي، ظهر المراز فاس ، 1998، 1999– ينظر: النقد النفسي، منشورات المركز الجامعي خنشلة ، ص.196**

لاكان..وجان بيلمان نويل وغيرهم ممن اهتموا بتحليل الترميز الأدبي والعلاقات التي تنعقد بين البُنى الواعية والبنى اللاواعية ».[1]

وأمّا مضمونا، فإنّ الرتابة المملة كانت طابعا قائما بذاته في نقد طرابيشي، حسب بوسخلين « **فهيمن على أسلوبه الشرح والبحث عن الحلول والتأويلات لفهم وتفسير النصوص من خلال الرغبات اللاشعورية ومظاهر الخصاء أو النرجسية والخوف من الأب المؤمثل أو الأوديبي..**»[2]، إلى غير ذلك من الانتقادات المختلفة، التي وجّهت إلى الناقد ورؤيته النقدية في حدود وإطار الاتجاه النفسي .

إنّ الإشكاليات التي تمّ طرحها في بداية هذا الفصل، المتمثلة في احتفاء النقد العربي الحديث، بمضامين المناهج والنظريات النقدية الغربية، قد أجابت عن نفسها حين كشفت عن بعض اللمسات المستقلة عن أغوار المنهج النفسي الغربي الصرف، الذي كان في غالبيته إكلينيكيا في مرحلته الكلاسيكية مع أتباع فرويد، قبل أن تطفو إلى السطح إسهامات أمثال جاك لاكان وشارل مورون وجان نويل بيلمان..، الذين أضفوا على الاتجاه كثيرا من الحداثة والاستقلالية، في التعامل مع الظاهرة الأدبية شكلا ومضمونا. وقد لاحظنا الإشكاليات التي طرحها النقاد العرب المحدثون، حول الوجهة الصحيحة التي يفترض أن يسير بحسبها التطبيق السيكولوجي للأدب. هذا إذا ما تركنا جانبا اتجاه سيكولوجية المبدع، على أساس أنّه لم يكن بنفس الأثر الذي تركه اتجاه سيكولوجية العمل الأدبي.

أمّا بالنظر إلى ما ألحّ عليه أمين الخولي في بحثه النفسي في الدرس البلاغي، وتركيزه على بلاغة المتكلم أكثر، وكذا ما ذهب إليه عز الدين إسماعيل من ملامح تجديدية، استنادا على المآخذ التي سجّلها على تقارير فرويد عن مرض الأديب، واختلال أعصابه وجنونه..حيث أعاد صياغة مفهوم النرجسية على أنّها ترجع إلى علاقة الفنان بجمهوره. إضافة إلى ما طعّم به جورج طرابيشي نظرته النفسية، عبر وصلها بعوالم الإيديولوجيا والسوسيولوجيا، واعتداله عن الإفراطات الفرويدية في اتخاذ

---

[1] **النقد النفسي، منشورات المركز الجامعي خنشلة ، ص. 196**

[2] **المرجع نفسه ، ص.196**

الأدب مطية لخدمة التحليل النفسي. كل هذا يشير–بلا ريب – إلى أنّ تبني المناهج النقدية الغربية، لم يستقر في أذهان بعض نقادنا إلا بعد غربلتها وتمحيصها، ثم إخراجها في شكل أكثر تلاؤما وتوافقا مع واقع الأدب العربي خصوصا. وهذا باعتبار أن طبيعة التجربة الفنية لا يمكن أن تقبل بحال أن تدرس إلا في ذاتها ، كموضوع لرؤية نقدية سيكولوجية معتدلة، وهادفة. وإن كنّا لا نبرئ هؤلاء من بعض مآخذ التبعية المنهجية لمذاهب الغربيين في أحايين كثيرة .

الفصل الثّالث:سيكولوجية الإبداع عند مصطفى سويف– مقاربة نقدية في كتاب الأسس النفسية–

أولاً : حدود عبقرية الشاعر وفق أسس دينامية تجريبية

ثانيًا : الأسس التجريبية لقراءة عملية الإبداع

ثالثًا : شروط ومستلزمات عملية الإبداع وفق أسس دينامية

توطئة

بعد أن تم استعراض النموذجين السابقين للأبحاث النفسية في النقد العربي الحديث، ونعني بذلك الاتجاه النفسي من زاوية سيكولوجية المبدع، ثم من زاوية سيكولوجية العمل الإبداعي أو الأدب، وما حقّقاه من نتائج، أسهمت بشكل كبير في تطوّر النقد العربي، بقي أن نستعرض استكمالا لحلقة النقد النفسي ثالث التوجهات النقدية، وربّما أهمّها، بالنظر إلى أبرز عمل نقدي سيكولوجي قدّم تحت هذا الباب، الخاص ببحث الأسس النفسية لعملية الإبداع نفسها.

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

كان هذا باختصار خلاصة كتابه الموسوم بـ : " الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة " وهو الذي نال به درجة الماجستير من جامعة " فؤاد الأول" برتبة ممتاز، إضافة إلى جائزة أحسن بحث يقدّم في كلية الآداب[1]. انطلق الباحث في كتابه من فكرة نقدية موجّهة، تدور حول المعطيات النظرية السائدة آنذاك في حقل الإبداع، وبالتحديد تلك التي كانت تعزو الإلهام إلى عمليات لا شعورية غريزية بدرجة أكبر، في حين يتّجه مصطفى سويف بنظرته المغايرة إلى « **أن يبرز أثر العامل الاجتماعي في تكوين الإطار الذي يضم نشاط العبقري ويوجّهه، وفي إحداث الصراع النفسي الذي سيتمخض عن الإلهام والإبداع الفني** »[2]. واتخذ الناقد في سبيل ذلك آليات المنهج التجريبي أساسا واضحا، لنتائج أكثر دقة وصرامة، تمتاز بخصائص العلم والموضوعية في الطرح.

لم تتبلور مشكلة الإبداع من زاوية الاتجاه النفسي كمنظومة نقدية واسعة الأفق، إلا مع هذا الكتاب وهذا الناقد تحديدا. ومن خلاله شهد النقد السيكولوجي انطلاقة عملية حقيقية، قامت على غربلة العديـد من القضـايـا النقدية والمعرفية على مستـوى التحليل النفسي، وعلم النفس على السواء،

---

[1] **ينظر: مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة – مقدمة المشرف ، ص. (س)**

[2] **المصدر نفسه ، ص.(ن)**

وذلك بإعطاء فرضيات جديدة، تدعّمها أسس العلم من ملاحظة وتجريب.

تتابعت الأعمال النقدية للفن بعد المجهود الذي بذله مصطفى سويف على أيدي تلامذته، والمتأثرين بتجربته الحديثة، ونذكر من هؤلاء: " **شاكر عبد الحميد** " في كتابه: " **الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة** " الذي قدّم له مصطفى سويف نفسه، وكذا " **مصري عبد الحميد حنورة** " في كتابيْه: " **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي**" وكذا "**الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية** ". ويكفي أن نلقي نظرة على عناوين هذه المؤلّفات لنقع على مدى الأثر الكبير الذي تركته تجربة سويف في عديد النقاد الملمّين بقضية الإبداع من بعـد.

جاءت كل تلك الإصدارات مُشيدة بالفضل الذي اختصّ به الناقد في تأصيله الفريد لعملية الإبداع على أساس من البحث النفسي الممنهج، وهو ما يعترف به شاكر عبد الحميد، الذي يُرجع جزءًا من نجاحه في تأليف كتابه هذا إلى العالم مصطفى سويف، الذي أشرف على إنجاز بنيته الأساسية[1]. وباعتبار هذا كله رأينا أن نتتبع مسار التجربة، للوقوف على أساسيات البحث الذي أجراه الباحث، وعلى مدى مصداقيته ضمن الدراسات السيكولوجية في النقد العربي الحديث.

ولكن قبل ذلك، لا بأس من إلقاء نظرة كلية عل سيرة المؤلِّف وكتابه، للتعرف على بعض الجوانب المهمة من حياته، في مشواره الطويل مع البحث النفسي.

1 – مصطفى سويف:

يتفق الجميع على أن شخصية مصطفى سويف شخصية فريدة من نوعها، فيما يخصّ صلته بالبحث النفسي، الذي شغل تفكيره وأبحاثه العلمية زمنا، حتى صار إلى اليوم رائده بلا منازع فيه. والباحث « **من مواليد مدينة القاهرة في 17 يوليه سنة 1924** »[2]. مرّت حياته العلمية بالكثير من المتغيرات، والإنجازات المعرفية الكثيرة على مستوى البحث النفسي، وكذا الاجتماعي.

ومن غير الممكن الوقـوف على جميـع المحطّات الحياتية والشخصية للباحث، لغزارتها واتساع أحداثها،

---

[1] **ينظر: شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة، ص.9، 11**

[2] **مصطفى. سويف، المخدرات والمجتمع، عالم المعرفة، د.ط، 1996 ، ص.229**

وليس أهمّ من هذا كله، غير عرض أبرز محطاته وإنجازاته العلمية، التي أتاحت له المجال واسعا للتخصص الدقيق في ميدان البحث السيكولوجي، محليا وعالميا.

أ- رسالة الماجستير وموضوعها: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، وهي بحث نقدي في مجال الإبداع الفني وفق منهج تجريبي بحت. وحولها يصرّح: « **وفي فبراير سنة 1949 حصلت على درجة الماجستير. وكان أحد الممتحنين في لجنة المناقشة هو الأستاذ أمين الخولي، وكان حديثه يشفّ عن قدر كبير من الرضا عن البحث ونتائجه** (...) **ثم أتيح للبحث أن ينشر فإذا به بعد النشر يلقى مزيدا من الإقبال بصورة لم تكن تخطر لي على بال** »[1]

ب- رسالة الدكتوراه وموضوعها: المخدرات والمجتمع : وهي دراسة اجتماعية بدرجة أولى، كرّس من خلالها برامج علم النفس، في معالجة قضايا الإدمان في المجتمع من زوايا عديدة لإيجاد الحلول لها. وقد جسّد هذا المشروع بحق « **عبقرية سويف العلمية والتنظيمية، وتجلي سجاياه في أبهى صورها: الإصرار والمثابرة، واتّباع الطريق عندما يعلم، والقدرة على القيادة العلمية، والمنهجية الصارمة** »[2]، هذا إضافة إلى العديد من المؤلفات والبحوث الكثيرة، والمناصب المهمة التي شغلها الباحث في تاريخ مشواره العلمي، ويمكن إجمالها مختصرة فيما يلي:[3]

- رسالة دكتوراه موسومة بـ " الأسس النفسية للتكامل الاجتماعي " سنة 1954[4]

- دبلوم علم النفس الإكلينيكي من جامعة لندن.

كما شغل الباحث مناصب مهمة منها:

- أستاذا ورئيسا لقسم علم النفس بجامعة القاهرة.

- باحثا زائرا بمعهد الطب النفسي بجامعة لندن سنة 1963، 1964

---

[1] **محمد. الجوهري، مصطفى سويف سيرة علم ومسيرة عالم، وحدة النشر العلمي بكلية الآداب جامعة القاهرة ، ط.1، 2006 ، ص.36**

[2] **المرجع نفسه ، ص.23**

[3] **ينظر: مصطفى. سويف ، المخدرات والمجتمع، ص.229**

[4] **محمد. الجوهري، مصطفى سويف سيرة علم ومسيرة عالم ، ص.23**

- أستاذا زائرا بجامعة لند بالسويد سنة 1972

- عضو لجنة الخبراء الدائمين لبحوث تعاطي المخدرات بهيئة الصحة العالمية..

ظل الباحث طوال حياته العلمية محتفيا بالنزعة العلمية التجريبية في بحوثه، « **وكان الاقتراب من المنهج التجريبي هو الوجه الآخر من فهم علمية العلم واستكمال أدواته البحثية، تأكيدا لمعنى العلمية في تخصص علم النفس** »[1]. وذلك ما سيتأكد لاحقا في الدرس المقدم عن كتابه " الأسس النفسية للإبداع الفني.." في ثنايا هذا البحث.

2- الهوية المعرفية لكتاب الأسس النفسية :

أ- عرض وصفي للكتاب:

يقع كتاب " الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة " لمصطفى سويف، في حوالي أربعمئة وسبع وعشرين (427) صفحة، في طبعته الرابعة المزيدة والمنقحة، أحدث فيها المؤلِّف بعض التعديل الطفيف على مستوى المتن (النص) إلا أنه لم يكن بالتغيير المؤثّر على مضمونه العام.

أمّا عن واجهة الكتاب وغلافه الخارجي فإنه يبدو عاديا، وهو بلون أبيض يحيط به شريط أسود، وبطاقتان صغيرتان باللون ذاته، إحداهما في الزاوية العلوية اليمنى للكتاب والأخرى في الزاوية السفلى، على جهة اليسار. وقد كُتب على البطاقة اليمنى اسم جماعة النشر والمشرف، وعلى اليسرى اسم دار النشر. ويتوسط الغلاف عنوان الكتاب الأصلي ببنط غليظ، تحته عنوان فرعي بخط رفيع. وعلى جهة اليسار في أعلى العنوان خُطّ اسم المؤلِّف، أمّا عن صدور الكتاب، فكان عن (دار المعارف بمصر) تحت إشراف الدكتور " يوسف مراد ".

ب- محتوى الكتاب:

يتضمن الكتاب في ثناياه مقدمات الطبعات الثلاث السابقة، تليها مقدّمة المشرف، ثم تصدير المؤلِّف للطبعة الأولى. وبعدها يذهب الباحث إلى تقديم حوصلة عامة يلخّص فيها (مبررات البحث، ميدانه، موضعه، وموقعه العلمي والمعرفي) .

---

[1] **محمد. الجوهري، مصطفى سويف سيرة علم ومسيرة عالم ، ص.15**

وفيما يتعلّق بتفصيلات البحث وأبوابه وفصوله، فإن المؤلّف أخرجه في بابين اثنين، ضمن كل باب مجموعة فصول فرعية. حيث عنون الباب الأوّل بـ: " في الفن والحياة والعلم "، وتقع تحته ثلاثة فصول. تطرّق في أوّلها إلى موضوع الصلة بين الفن والحياة، ثم بحث في الثاني إشكالية المنهج التجريبي في الماضي والحاضر، وجاء ثالثها ملخّصا لمناهج الباحثين في مشكلة الإبداع الفني عند جماعة المحلّلين النفسانيين الغرب. وأمّا الباب الثاني فقد عنونه الباحث بـ: " محاولة لتفسير ديناميات الإبداع في الشعر على أساس المنهج التجريبي الموجّه " ويقع تحته خمسة فصول. حيث تناول في الفصل الأول موضوع العبقرية، وفي الثاني موضوع الشاعر، وركّز في الفصل الثالث على عملية الإبداع، ورابعا تطرّق إلى تقديم تخطيط عام لتفسير عملية الإبداع على أسس دينامية، وجاء الفصل الخامس والأخير مبرزا علاقة الإبداع الفني بالمجتمع. ثم ختم الباحث مؤلَّفه بمجموعة ملاحق حول الموضوع .

ج- حول مضمون الكتاب:

ينطلق الباحث في كتابه من تصوّر نقدي للتيارات السائدة من قبل في التعامل مع التجربة الفنية، وكذا الأساس الحقيقي للفنّ، خاصة مع تشبّعها بالنظرة الأحادية التي أغفلت تماما كل علاقة بالواقع والعلم، وإقصائها لأيّة خبرة اجتماعية أو أي صلة بالعالم الخارجي، ناظرة إلى الفن من منطلق بحثها في نزوات الفنان، وعالمه الباطني الساخط على الواقع وحتمياته.

كان هذا ما سعت إلى تحقيقه كل من السريالية والوجودية، بأفكارهما المتسلطة.« **فكما أنّ السريالية ثائرة على الخبرة الشعورية، كذلك الوجودية ثائرة على كل ارتباط بالواقع الخارجي، وكما أنّ السريالية لم يعد لها أمل إلا في الرجوع إلى الغرائز..**»[1]، وقد كانت دعوة هؤلاء -كما يقول سويف- أحادية الجانب، تدعو الفنان إلى التخلي تماما عن الواقع الخارجي، والانعزال لاشعوريا ضمن الواقع الباطني. فالسّريالية مثلا مبنية على« **إبراز معالم الخبرة اللاشعورية على نطاق اجتماعي مع أنها هي في ذاتها مضادة للحياة الاجتماعية** (...) **هي مظهر من مظاهر الانهيار**

---

[1] **مصطفى. سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص.12**

في التكامل الاجتماعي، وليست أداة لاستعادة هذا التكامل »[1]، وكذلك الوجودية لا تؤمن بغير الحرية الفردية للإنسان، بارتقائه فوق اعتبارات الواقع والمجتمع،« **والطريق إلى الحرية إنما يكون بالرجوع إلى ذاتنا العميقة عندما نواجه أيّ موقف من مواقف الاختبار، أو بعبارة أوضح يكون بالرجوع إلى مشاعرنا الغريزية** »[2]، ومعلوم أنّ السريالية هي بنت الرومنتيكية، وهي التي قامت على أنقاضها. وللمذهب الرومنتيكي بصمته الخاصة في التحليل النفسي، وفي ازدهار نظرياته النفسية، وذلك راجع إلى تقارب وجهات النظر بين الفكر الرومنتيكي والاتجاه النفسي التحليلي[3] في تركيزهما على أحقية الاهتمام باللاشعور، وكذا التداعي الحر للأفكار والعواطف.

وفي مقابل هذا كلّه نجد مصطفى سويف يتّجه وجهة مغايرة، أساسها الوعي بالإطار العام للحضارة، وروح العصر، كما يقول..« **لأنّنا نرى فيه الطريق إلى الحرية وليس العكس كما يزعم أصحاب السريالية والوجودية. نريد أن نلقي بهذا البحث بعض النور على الأسس النفسية للإبداع الفني، فنساهم في تعبيد الطريق أمام الفنان، ليحدّد موقعه من الواقع الحي** ».[4] ولبلوغ هذا الهدف الفني يستعين الباحث بوسيلتين مهمتين، تدعمان هذا التكيّف، تتمثّلان في: "المعرفة العلمية " و" التعبير الفني "، فيرى أنّ العمليات الفكرية والعلمية والفنية تنتظم في إطار قواعد متشابهة، أبرزها جميعا قاعدتان أساسيتان (التمثيل والتصميم) حيث تعني قاعدة **التّمثيل** (Représentativeness) « **أنّ ما يقدّم في الفن ينبغي أن يكون ممثّلا تمثيلا جيّدا لعالم على درجة معقولة من الاتّساع، وكذلك ما يقدّم في العلم يجب أن يكون عيّنة ممثّلة تمثيلا جيّدا لعالم متّسع يمكن التعميم عليه، وأما القاعدة الثانية فهي قاعدة (التّصميم)** Desing **وخلاصتها أنّ كلّ عمل فنّي إنّما يقوم على تصميم أو خطة كأنّها هيكل أساسي يختفي وراء**

---

[1] **مصطفى سويف، المصدر نفسه ، ص.9، 10**

[2] **المصدر نفسه ، ص.12**

[3] **ينظر: أحمد. حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص.73**

[4] **المصدر السابق ، ص.13**

التفاصيل..»[1]. ولعلّنا نجد لدى طه حسين، ما يوافق هذا الرأي أو يقاربه، في مقاله " الحياة في سبيل الأدب " حين يصرّح مؤكّدا « **أنّ الحياة التي ينبغي أن يتّجه إليها الأدب والتي يتّجه إليها بالفعل كما يتجه إليها العلم والفن والفلسفة إنما هي حياة الجماعات الإنسانية من حيث إنها جماعات طامحة بطبعها إلى الرقيّ والسّموّ وإلى الكمال بقدر الطاقة في جميع فروع النشاط الذي تبذل فيه جهودها على اختلافها** »[2]. ويضيف موضّحا هذا الموقف بقوله: « **وإنّ الأدب منذ كان كالفن منذ كان، وكالعلم والفلسفة منذ كانا، ظواهر اجتماعية لا تستطيع أن تبرأ من ذلك حتى حين تحاوله** »[3]. وباتحاد ثنائية العلم والفن، يؤسّس الباحث لدراسته النفسية، ويربطها أساسا بالعالمين الداخلي والخارجي، لإحداث تلاؤم حضاري وفكري واسع الأفق. والبحث في الأسس النفسية للإبداع الفني على هذا النمط الثنائي كما يقول الباحث يمكن أن يكون « **ردًّا علميّا على دعاة الفردية المطلقة، من أصحاب الفن والفلسفة على السواء** ».[4]

اختار الناقد فنّ الشعر، دون سواه من فنون الأدب الأخرى، لتأكيد نظريته النفسية في عملية الإبداع، ويلخص مبرّرات ذلك أوّلا في محاولة تحديد ميدان البحث وحصره دفعا للتّشتّت العلمي والمنهجي، ثمّ لسبب آخر جوهري، يتلخص في محاولة اتخاذ التراث العربي ميدانا خصبا للقيام بالدراسة التجريبية، باعتبار الفنون الأخرى كالتصوير والنحت والموسيقى جديدة على البيئة العربية، بينما الشعر فجذوره ضاربة في الأعماق.[5]

كانت تلك حدود الموضوع ومبرّراته وأهدافه العامة، التي أفضت بالباحث إلى هذه الوجهة النقدية، وذلك اعتمادا على خصائص النظرة العلمية التي تدعّمها الملاحظة والتّجربة، كأساس نقديّ في

---

(1) مصري عبد الحميد. حنّورة، علم نفس الفن وتربية الموهبة– القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2000، ص.10

(2) طه حسين، خصام ونقد ، ص.118، 119

(3) المرجع نفسه ، ص.120

(4) مصطفى. سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة – مصدر سابق ، ص.13

(5) ينظر: المصدر نفسه ، ص.15

سيكولوجية المبدع .

3- مناهج الباحثين في مشكلة الإبداع:

بحث مصطفى سويف في مناهج الباحثين السابقين في مشكلة الإبداع، من حيث المنهج المتبع في الدراسة، وقد وقف على مجموعة من النقاط والنتائج، لإبراز مدى نجاعتها في تحقيق كفاءة نقدية صحيحة في مسارها السيكولوجي ضمن النقد النفسي.

أ- منهج فرويد:

يحدّد مصطفى سويف منهج فرويد بالعودة إلى دراسته عن ليوناردي فانشي، عندما يصفه بالمنهج التجريبي من الناحية التشكيلية على الأقل، « **وذلك من خلال عودته إلى بعض الوثائق المتصلة بحياة الفنان، وراح يستخلص منها بعض الأحكام والتصورات، لتعيين الأسباب اللاشعورية للسلوك والتي ترجع في أصلها إلى رغبات الطفولة** »[1]. غير أنّ أساس المنهج التجريبي الموجّه في رأي سويف، يقع بين حدود الفرض ثم يليه الاختبار التجريبي، وهذا هو الذي يطبع البحث بطابع النظرية، في حين أنّ فرويد « **لم يبدأ بفرض يمكن أن يثبت فيستقرّ لديه، أو لا يثبت فيتخلى عنه، بل بدأ في هذا البحث بنظرية راسخة لديه، بحيث إنّ انتقاده وتحليله للوثائق لم يكن من قبيل التجريب بل كان من قبيل التبرير، ومن هنا كان بحثه مليئا بالتعسّف..** »[2]. ويظهر تعسّف فرويد في هذه الدراسة بالذات، من خلال ما كان يلجأ إليه مثلا من « **إلقاء الفروض إذا افتقد إحدى حلقات السلسلة التي يتابعها في وضوح مثل تفسيره لحلم الحدأة[*] عند دافنشي** »[3]

---

[1] **مصطفى سويف، المصدر نفسه ، ص.77**

[2] **المصدر نفسه ، ص.78، 79**

[*] **الحدأة: هو الطائر الذي رآه ليوناردي فانشي في حلم شاهده في طفولته ، حيث فتح الطائر منقاره وأخذ يضربه على شفتيه عدة مرات، و قد بنى فرويد تحليله للشخصيته بناء على هذا الحلم.**

[3] **المصدر نفسه ، ص.80**

ب– منهج يونج:

إذا كان منهج سيجموند فرويد يتسم بشيء من الخصائص التجريبية ولو شكليا، في نظر الباحث « **فإن منهج كارل يونج في الحديث عن الشعر والأدب عامة، لا صلة له بالتجريب حتى من الناحية الشكلية، فهو منذ البداية مصرّ على رأي معيّن، يحاول أن يعرض علينا كل ما يبرّره** »[1]. ومعلوم أن اللاشعور الجمعي هو حجر الزاوية في نظرية يونج (علم النفس التحليلي) ضمن عملية الإبداع الفني، بينما تنبني نظرية فرويد على ما يعرف بعقدة أوديب. ويتّضح الفرق بين الرؤيتين بالتّعليل لكل منهما، فإذا كان فرويد يراهن على أحداث الطفولة الباكرة للفنان، التي خلّفت لديه عقدة أوديب، فإنّ يونج يعلّل سلوك الفنان بالحاضر « **فهو في مشكلة الإبداع يرى العامل الحاسم في تعليل هذه العملية انسحاب اللبيدو من رموزه الاجتماعية التي كان متعلّقا بها في الخارج، نتيجة لأنّ الأخيرة لم يعد تصلح لأداء مهمّتها وذلك لما أحدثه تطوّر المجتمع** »[2]، وبفضل هذا الانسحاب يتّجه اللبيدو ليثير أعمق مناطق الشّخصية، فتبرز بذلك بعض كوامن اللاشعور. غير أنّ يونج من خلال تقسيمه للأعمال الأدبيّة إلى قسم سيكولوجي، وآخر كشفي[3]، وتغاضيه عن تعليل الأدب السيكولوجي بحجّة أنّه تافه « **يدلّ على أنّه لم يكن يختلف عن فرويد كثيرا، إذ يتعامل مع أفكاره ومذهبه أكثر ممّا يتعامل مع الواقع الخارجي، ويكيّف الواقع الخارجي على حسب أفكاره** »[4]، وبالتالي فتركيزه على الصيغة الجماعية ليس إلا من الجانب الذي يحدّده يونج نفسه، وليس أثر الفنان أو المبدع. بحيث يبحث عن وقائع لتبرير نتائجه السابقة عليها، وهذا قصور واضح في المنهج في نظر مصطفى سويف .

---

[1] مصطفى سويف، المصدر نفسه ، ص.86

[2] المصدر نفسه ، ص.87

[3] ينظر: شاكر عبد الحميد ، الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصّة ، ص.80

[4] المصدر السابق، ص.87

ج- منهج دي لاكروا :

بعد تصدّيه لمنهجَي فرويد ويونج، يلتفت الباحث إلى منهج كل من "دي لاكروا وَريدلي" ليحدّد مسار البحث المنهجي في تعاملهما مع الأثر الأدبي، كل على حدى. وأوّل ما يقف عليه من مذهب"دي لاكروا" هو إقراره « **بأنّ الإبداع والتذوق عمليتان متشابهتان بحيث يمكن معرفة إحداهما بواسطة الأخرى، كمعرفة بعض جوانب عملية الإبداع استنادا إلى خبراته في التذوّق، وهذا منهج خاطئ في رأي مصطفى سويف..فضلا عن نظرته إلى النشاط الإبداعي، إذ هو نشاط متناسق، وإلاّ لما قدّر له أن يخرج هذا العمل المتناسق صورة ومضمونا، وهذا خطأ آخر في المنهج** ».[1]

وعلى الرغم من لجوئه إلى مسودّات الشعراء، لتحقيق بعض المصداقية المنهجية والعلمية في بحوثه، ضمن مؤلَّفه " سيكولوجية الفن " إلا أنّ منهجه لم يكن بالمنهج التجريبي الدقيق. إنّه « **ليس سوى ملاحظات عابرة على بعض الوثائق، ونتائجه في الغالب تستند إلى الاستنتاج المنطقي، الذي يستند بدوره إلى فلسفة لم تتخلص من شوائب النزعة الآلية** ».[2]

د- منهج ريدلي:

يتّضح منهج "ريدلي" في أنه كان يستند إلى المسودّات في قراءة بعض قصائد الشاعر " كيتس" متتبّعا خطوات الشاعر وألفاظه وعباراته، في محطاتها المتغيّرة من البداية إلى النهاية.« **ومن الواضح طبعا أننا بصدد دراسة تجريبية دقيقة حاول الباحث فيها أن يتّصل بظاهرة الإبداع الفني عن كثب، فاختار مسودات القصائد، وهي بالفعل من أفضل المواضع التي يمكن الإشراف منها على حركات الشاعر في شعره** »[3]، غير أنه لم يقدّم لنا – كما يشير الناقد – خطوات الإبداع، على الرغم من خطواته الجريئة والفريدة، في اتخاذ المسودات كمواد لدرس الإبداع. « **على أنّ أوضح**

---

[1] **مصطفى سويف ، المصدر نفسه ، ص.91**

[2] **المصدر نفسه ، ص.92**

[3] **المصدر نفسه ، ص.94، 95**

أخطاء ريدلي، وأشدّها دلالة على منهجه وتصوره لنشاط الذهن، اهتمامه بتعليل الشطب في جزئياته، فقد قصد مباشرة إلى الألفاظ والعبارات المشطوبة وحاول أن يعلّل شطب كل لفظ وكل عبارة كأن الفكر ينتقل من لفظ إلى لفظ، ومن عبارة إلى عبارة دون أن يعِيَ الكل قبل الألفاظ وقبل العبارات (...) **فتارة يرى أن ذلك يرجع إلى إحساس الشاعر بأن هذا اللفظ لن يساير القافية، وتارة أخرى أنّه يرجع إلى حكم " الذوق السليم "..»**[1]

كانت ذلك ملخّصا عاما عن مناهج بعض الباحثين في المجالات السيكولوجية، استقاها الناقد من محاولاتهم التطبيقية على عناصر الفن والأدب، كاشفا عن محدوديتها العلمية، المفتقدة إلى الوعي التجريبي الدينامي، في بحث عملية الإبداع تبعا لأهدافها المنشودة.

وفيما يلي عرض لأهم القضايا النقدية النفسية، ضمن أسس عملية الإبداع في الشعر، استنادا إلى تصوّرات المنهج العلمي التجريبي عند مصطفى سويف، لتحديد مزايا هذا الاتجاه النقدي الحديث، ونتائجه المتوخّاة من درس عملية الإبداع، بآليات نفسية أكثر صرامة وفعالية في رسم حدود ومميزات الظاهرة الأدبية، بوصفها تخضع لخصائص وممهّدات، تمثّل حجر الزاوية في خطوات الإبداع .

أوّلا: حدود عبقرية الشاعر وفق أسس دينامية تجريبية:

ينصبّ اهتمام مصطفى سويف – تحت هذا الفصل– على الكيفيّة التي يُنشِئُ بها الشاعر قصائده، والخطوات التي يتّبعها، ويسير معها في عمليّة الإبداع، ومن شأن الحل الذي يوضع لمشكلة الشاعر في نظر الناقد « **أن يفتح الطريق إلى حلول لمشكلات أخرى على جانب من الأهمية كمشكلة العبقرية، وعلاقة العبقري بمجتمعه، والعوامل المحددة لاتجاه العبقرية..**»[2]

ويحدد الباحث لذلك منهجا تجريبيا متكاملا، متجاوزا به تلك العثرات المنهجية، تلك التي وقع عليها في نتائج الباحثين السابقة. وتتّضح خطوات هذا المنهج في:[3]

---

[1] **مصطفى سويف، المصدر نفسه ، ص.99**

[2] **المصدر نفسه ، ص.113**

[3] **المصدر نفسه ، ص.114**

أ- الفكرة العامة السّاذجة (وهذه مستمدة من المشاهدات العابرة)

ب- تكوين فرض عامل

ج- اختبار الفرضية بتجربة عاملة

1- معالم وحدود العبقرية :

يفترض الباحث أوّلا لتحديد عبقرية الشاعر، وجود شرط حقيقي لقيام هذا الشاعر ونهوضه بمستوى الإبداع، ويتجلى هذا الشرط أساسا في « **ظهور " علاقة معينة " بينه وبين مجتمعه، وهنا نطبّق تلك القاعدة السيكولوجية العامة التي تقضي بأنّه لا يمكن تفسير أية ظاهرة بعزلها عن مجالها** »[1]، مناهضا بذلك منهج السّرياليين والوجوديين -كما مرّ معنا- الذين أعلنوا الحرب على كل ما يمتّ بأدنى صلة لما هو واقعي اجتماعي، بدعوى أنّه أكثر انحيازا للشعور. وعليه فربط الصلة بين الشاعر ومجتمعه، لا مناص منه لبلوغ غايات الفنان، سعيا إلى العبقرية، وإدراك التميز الفني.

إنّ الحديث عن البعد الاجتماعي، يفضي بنا في رأي الباحث إلى وجوب التمييز بين معنيين، هما: " الجماعات الاجتماعيّة " و" الجماعات السيكولوجية " « **وهي تبدو في كون الشخص أكثر قدرة على الاندماج في هذا المجتمع منه في ذاك، وتتحقق بدرجة مرتفعة في النوع الثاني، وتكون ضئيلة أو بسيطة في النوع الأول** »[2]، بمعنى أنّ التكامل الاجتماعي يتبلور في الجماعات السيكولوجيّة، التي يكون الشخص على صلة صداقة أو معرفة بها، بخلاف الجماعات الاجتماعية التي نصادفها في روتين الحياة اليومية بصفة مؤقّتة، دونما رابط قوي .

أ- فرضية النحن:

تبرز في هذا المقام حالة تسمّى " حالة النحن " لدى الشخص ضمن المواقف التي يتحقق فيها التكامل الاجتماعي، وقد استعان مصطفى سويف في هذا الموقف بآراء جماعة من الباحثين مثل: "شولته H.Schulte " صاحب "فرض النحن"، ويوسف مراد، في بحث التكامل الاجتماعي.

---

[1] **مصطفى سويف ، المصدر نفسه ، ص.114**

[2] **المصدر نفسه ، ص.121**

وهذا (النحن) يضم مجموعة من الأَنَوَاتِ المستقلة، تشكّل ضمن النحن كلاً موحّدا في إطار هدف اجتماعي واحد. فالشخص « **عندما يتحدث عن اتجهاهه نحو الهدف المشترك أو العقيدة المشتركة، لا يقول " أنا " ولكن يقول " نحن " وهذا الضمير يكشف هنا عن حقيقة دينامية ليست مجرد " أنوات مستقلة " لكنّها كل واحد، يكون للأنا فيه دلالة خاصة كدلالة الكلمة في النّص** »[1]، ثم إنّ المجتمعات القائمة على فرضيّة " النحن " هي أدعى من غيرها للثبات والاتزان السيكولوجي« **بل لقد تصبح من قوة التأثير بحيث يؤدّي انفصال أحدها عنها إلى موته المحقّق** ».[2]

لنعد قليلا إلى الوراء، وتحديدا إلى المبحث الثاني من الفصل الثاني، حين رأينا كيف أن العقاد يردّ منشأ العبقرية عند الشاعر " ابن الرومي " إلى أسس عرقية وراثية، مرجعها الأوّل العبقريّة اليونانية، وليس لها في نظره سبب آخر قد تعزى إليه[3]. وهي فضلا عن ذلك فردية ذاتية لا مرجعية لها داخل حدود المجتمع، كما أنها « **تتصل بحب الطبيعة وتشخيص محاسنها، ومستغرقة في الحسن الدنيوي على نهج تقاليد اليونان** »[4]. ويبدو أن هذا الرأي جاء على غير ما ذهب إليه سويف، في تأصيله لموضوع العبقرية في حدود عملية الإبداع، في حين كان العقّاد يبني رأيه حول عبقرية الشاعر من كونه هو جوهر البحث السيكولوجي، وقد يدفع هذا الاختلاف في رأينا إلى تضارب التصوّرات تبعا لذلك ، والأمر ذاته مع المازني أيضا.

بناءً على" فرض النحن " الذي وضعه مصطفى سويف، في صلة الفرد أو الأنا المستقلة بالكل (النحن)، فإنه يفترض حقيقة منشئِ العبقرية، انطلاقا من كون « **الصراع الذي تتعرّض له الشخصية، بين أهدافها الخاصّة والهدف المشترك للجماعة، يمكن أن يكون منشأ العبقرية**

---

[1] **مصطفى سويف، المصدر نفسه ، ص.123**

[2] **المصدر نفسه ، ص.124**

[3] **ينظر: العقاد ، ابن الرومي حياته من شعره ، ص.233**

[4] **المصدر السابق ، ص.233**

كما أنّه يمكن أن يكون منشأ الجنون، أو منشأ أية ظاهرة تدل على سوء التكيّف »[1]. وهو رأي قد يبدو موافقا ولو قليلا لما ذهب إليه عبد القادر المازني، حين علّل إفراط " ابن الرومي " في سخريته بعدم انسجامه مع الواقع، لما فيه من تدهور وفساد في الطباع، فكان مبعث سخريته « **مقابلة الواقع باعتبار ما فيه من النقص، بصورة الكمال باعتباره أسمى الحالات التي ينبغي أن يكون عليها الواقع** »[2]

تكاد تجزم كل الآراء التي يستشهد بها سويف حول موضوع الصراع بين الفرد " الأنا " والجماعة "النحن " في منشئ العبقرية برأي موحّد، عن سببية الصراع في النبوغ الفني والتميّز العبقري. ففرويد مثلا: يشير إلى أنّ الفنان كالعصابي ينسحب من واقع لا يرضي إلى دنيا الخيال هذه، غير أنه يعمل على تكييف هذا الواقع المرّ عبر الجنوح إلى عالم الفن[3]، ومثاله أيضا عند " ألفرد آدلر "، وذلك في ربطه لدوافع الفنان التعبيرية بعقدة النقص أو الشعور بالدونية، في صراعه الدائم مع المجتمع، ما يدفعه إلى محاولة الظهور والارتقاء[4]. والأمر ذاته مع كارل يونج، وبراون، ولنجفيلد، الذين اشتركوا جميعا في هذه النقطة الجوهرية، في ردّ العبقرية إلى حالة من الصراع القائم بين الفنان والمجتمع. وحتى وإن بدا هذا الصراع سلبيا في جوانب عدة من حياة الفنان، إلا أنه يعدّ المنطلق الأول لارتقائه وتفوقه الفني انطلاقا من هذا الصراع. « **والمبدع لا يعمل في فراغ، أي أنّه لا يبدأ من العدم، إنّ المادة التي يعالجها مستمدَّة أساسا من رصيد ضخم من المعلومات أتيح له أن يقف عليها من خلال وجوده في مجتمع من المجتمعات** »[5]، ويحاول تكييفها حسب ميوله ورغباته، محافظا على اتّزانه مع مجتمعه، وإبقاء دائرة التلاؤم قائمة ، ما لم يحدث شرخ في هذه العلاقة الثنائية. كما قد يحدث

---

[1] **مصطفى سويف ، المصدر نفسه ، ص.126**

[2] **عبد القادر المازني ، حصاد الهشيم ، ص.310**

[3] **ينظر: سيجموند فرويد ، حياتي و التحليل النفسي ، ص.97**

[4] **ينظر: بسّام قطّوس ، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ،ص.54**

[5] **مصري.عبد الحميد حنورة ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ط ، 1986 ، ص.64**

هناك تعارض بين أهداف الفرد وأهداف الآخرين، نتيجة وجود خلل أو صراع في النحن، وهذا ما يستلزم منا إعادة تشكيله وبنائه –أي النحن– عبر « **إحداث تغيير في الحواجز والمسالك بحيث يطابق هدف الآخرين هدفنا الجديد، وفي محاولتنا نرجع أحيانا عن هدفنا ونعود إلى هدف الآخرين، ونفلح أحيانا في إحداث تغيير طفيف في هدفهم مقابل تغيير طفيف في هدفنا أيضا، وقد نستطيع أن نحلّ هدفنا محل هدفهم** »[1]، وكل هذا من أجل إعادة التوازن لـ " النحن ".

قد لا يكون الصدع الحاصل في " النحن " ناتجا عن حدوث اختلال في الأهداف أصلا، « **بل عن ظهور حاجات لدى الشخص لا تشبع داخل النحن، بل إنّ الآخرين يقيمون الحواجز في سبيلها** (...) **فإنّ المراهق تظهر عنده تبعا للنمو البيولوجي حاجات جديدة لا تلبث أن تدفعه في اتجاهات يلقى فيها حواجز، فيحاول مهاجمة هذه الحواجز، وقد يتّجه إلى تكوين نحن خارج الأسرة، من أصدقاء خيّرين وأشرار، وقد يتّجه إلى تكوين نحن خيالية، وهنا يبدأ يخطو خطوات نحو الإغراق في أحلام اليقظة** »[2]، هذا عند الناس العاديّين . أمّا عند الشخص العبقري فإنه هو الآخر ينطلق في حركته الأوّلية من حدوث صدع في " النحن "، إلا أنّ حاجاته الجديدة التي لم تشبع داخل " النحن "، تسعى به « **إلى تغيير الحواجز لا إلى تحطيمها. ومن ثم تكون ديناميات السلوك في حالته، مختلفة عنها في حالة المراهق الذي تتجه ثورته إلى التحطيم لا إلى التغيير، كما أنها تختلف عنها في حالة الذهاني الذي يتجه إلى التغيير في مستوى خيالي..** »[3]. ومما يميز العبقري عن هؤلاء جميعا (المراهق والذهاني) أنه يرجع إلى الواقع العملي، وليس كما يقرّر " كرتشمر " حين ربط العبقرية بالمرض النفسي، أو بحالة العصاب، وبالذهاني أيضا. والواقع عند سويف يؤكّد خلاف ذلك. « **فما أكثر أن تتشابه الظواهر السلوكية لدى شخصين بنسبة كبيرة، غير أنّ الدينامية التي يسير وفقها كل واحد منهما هي التي تحدد**

---

[1] **مصطفى سويف ، المصدر السابق ، ص.129**

[2] **المصدر نفسه ، ص.129، 130**

[3] **المصدر نفسه ، ص.130**

نوع الاختلاف بينهما، وبالتالي فالمقارنة التي عقدها "كرتشمر" كانت على أساس السّلوك لا غيــر».[1]

ب– التحقيق التجريبي:

يقدّم لنا الباحث تحقيقا تجريبيا للوقوف على مدى تصدّع " النحن " عند بعض المبدعين، ليربطها بخصائص العبقرية الناتجة عن وجود صراع بين طرف وآخر. ويقيم تحقيقه على مجموعة نصوص لمبدعين، ولكثرة هذه النصوص وتعدّدها في المصدر، آثرنا إدراج ثلاثة نماذج منها لكل من "**بايرون** و **إدجار ألان بو** "[2] إضافة إلى " **توفيق الحكيم** "، لملاحظة مستويات التصدّع الحاصل في الفرضية الاجتماعية "النحن"، وأثرها في إنشاء وتفعيل نشاط العبقرية لدى المبدعين من الأدباء.

يقول "بايرون " في إحدى خطاباته: "..إذا لم أستطع الفوز على الجميع فلن تعني المحاولة شيئا بالنسبة لي.."

ويقول " إدجار ألان بو": " لقد ظلّت حياتي اندفاعة – أو هوى – أو حسًّا إلى الوحدة، وازدراءً لكل ما هو حاضر وإلحاح في التعلّق بالمستقبل. "

ويقول " توفيق الحكيم " في إحدى رسائله: «..**ثمّ هناك شيء آخر... هو طبيعتي التي تميل إلى عدم الأخذ بما يأخذ به النّاس جميعا من أوضاع هربا من الوقوع في الابتذال وشغفا جنونيا بالتميّز والاغتراب...لقد وجدت سندا وأساسا لرغبتي المحرقة في الخروج ممّا أسمّيه المنطق العام...أريد أن يكون هنالك منطق خاص، يحوي فروضا خاصة لا تخضع للمألوف من الآراء والمشاعر..**»[3]

يتبيّن من جملة النصوص التي أوردها الباحث، وجود تصدّع في " النحن "، ولكن بأشكال مختلفة، وهذا التصدع يفضي إلى حقيقة أخرى، مفادها وجود علاقة أساسها: " الأنا والآخرون "

---

[1] **مصطفى سويف ، المصدر نفسه ، ص.133**

[2] **المصدر نفسه ، ص.134**

[3] **توفيق. الحكيم ، زهرة العمر ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ، د.ت ، ص.52، 53**

وليس هناك " نحن " بمعناه المطلق التام، أو المستقل. « **هناك على الدوام أنا أشعر بشعور لا يمارسه الآخرون، أو أقتنع برأي يميّزني عن الآخرين، أو أتّجه اتجاها لا يعرفه الآخرون** »[1].

وفي هذا تجسيد واضح لتصدع " النّحن " إلى شقّين، أحدهما المبدع ذاته، والآخر يظهر في الواقع الاجتماعي، أو الناس الذين يشكّلون الحاجز بالنسبة له، والذي ينجم عنه ذلك الصراع.

وقد يسعى الفنان بعد هذا كله إلى محاولة الاندماج في النحن، بمجرّد أن يفرغ مثلا من إنجاز عمله الفني، وذلك بعرض عمله الشّعري على الآخر. إن كان شاعرا مثلا « **فإن النحن لن تتحقّق إلا بأن يجد على الأقل شخصا يحترمه، يتلو عليه ما أبدع** (...) **فإذا أظهر الرضا، فالاستجابة المباشرة لدى الشاعر هي مهاجمة الاعتراض** (...) **فهو حاجز " يقف في طريق " الأنا " إلى " النحن " فيحاول الشاعر التغلّب عليه، وأيسر السّبل إلى ذلك مهاجمة المعترض، وقد يفلح في ردّه والوصول به إلى الاعتراف بروعة القصيدة أو ما إلى ذلك، ولو أنّه في الغالب يلتمس الاعتراف الصادق. وقد لا يفلح في ذلك فيدفعه ذلك إلى بعض التنقيح لقصيدته، وقد لا يفلح هذا ولا ذاك ويتّجه إلى مهاجمة الناقد وتجريحه** ».[2]

يبدو أنّ فكرة سويف عن علاقة الفنان بمتلقّيه، في توحيد " النحن " ليست جديدة، وإن كان أسلوب عرضها جديدا لديه. فمحمّد النويهي مثلا، يؤكد من جهته على ثنائية (التنفيس، والتوصيل) ، مقرّرا أنّ أيّ عمل يبدعه أديب صادق وأصيل، إنّما يريد من ورائه التنفيس عن همومه وعواطفه، كما يريد إيصال عمله وتبليغه إلى غيره ليعيشوا معه تجربته الفنّية[3]، وهذا ما يحقّق الروابط الاجتماعية بين المبدع والآخر، وتعيد صياغة هذا الصراع الغالب في فرضية "نحن" حقيقيّة، بعد تجاوز كل الحواجز، وكذا العقبات السيكولوجية .

---

[1] **مصطفى سويف ، المصدر السابق ، ص.137**

[2] **المصدر نفسه ، ص.148، 149**

[3] **ينظر: زين الدين المختاري ، المدخل إلى نظريّة النقد النفسي ، ص.30**

2- الشاعر ومتطلبات الإبداع:

بعد أن فصّل الباحث القول في موضوع العبقرية كمميّز عام للشاعر عن باقي فئات المجتمع، من الأفراد الذين لا تمسّهم عناصرها وخصائصها، يتّجه بالبحث إلى تناول الشاعر كنوع نموذجي لموضوع العبقرية، لإبراز جوانب العامل النوعي الذي من شأنه أن يميز الشاعر عن سائر العباقرة في مجالات أخرى من أشكال الإبداع المختلفة. وفي هذه النقطة بالذات يلجأ الباحث إلى عنصر مهم، هو تاريخ شخصية الشاعر، ليبحث عن مجموعة من الأطر المسهمة في تحديد وتشكيل عبقريته، تلك التي تميّزه عن عبقرية العالم، والفنّان المصوّر، والموسيقي وكذا السياسي، كلٌّ في مجاله، ويطرح الناقد سؤالا مفاده: لماذا يكون العبقري شاعرا، أو ما هو العامل النوعي الذي يميّز عبقرية الشاعر؟، وهو لم يَعْنِ به البحث عن سبب جوهري، إذا ما وجد وتحقّق قد يجعل صاحبه شاعرا عبقريا، بل يرى أن تجربة الشاعر ككل هي نتاج تنظيم، وتراكمات تاريخية...ولهذا فالأَوْلى أن نبحث في الخصائص الرئيسية لمجاله كشاعر[1]. وتتجلى الخصائص الرئيسية المحدّدة لمجال الشاعر في

عملية الإبداع في العناصر الآتية :

أ- مرجعية الإطار في عملية الإبداع:

يؤكد سويف في هذه النقطة على أهمية الإطار، في رسم جوانب العبقرية عند الشاعر، وفي تحديد خصائص عملية الإبداع من حيث درجة تأثير الإطار المرجعي في بنائها. ويتحدد تأثير الإطار في مضمونه من عدة زوايا مختلفة، مثل تأثيره في استيعاب المدركات الحسية، وفي مجالات الفهم، والاستيعاب الذهني للمعارف والمدركات المعرفية الجديدة، وكذا في تذوّق الأعمال الفنية وتقويمها من جهة أخرى...فعالمنا السيكولوجي يتألّف من مجموعة من " الأصناف " السيكولوجية، بحيث يؤثر كل صنف منها في سلوكنا الحاضر في ضوء الماضي.« **فهو يساهم في تحديد إدراكنا للأشياء، أي يكون بمثابة إطار معيّن يضفي على هذه الأشياء دلالة معيّنة، بأن يوجّه إدراكنا وجهة**

---

[1] ينظر:مصطفى سويف، المصدر السابق ، ص.157، 158

معيّنـــة »[1]، سواء كان ذلك في مجال المدركات الحسّية الخارجية، أو في المدركات ذات الأطر الذهنية، التي تؤثّر بشكل واضح على ما نحمله من معلومات ومدركات أيضا.

ترتسم المعارف والموضوعات داخل الأطر، على اعتبار نوع ودرجة الفهم لتلك المدركات الذهنية، ومدى استيعابها طبقا للمعرفة السابقة أو الماضية. « **ولذلك نجد غير المثقّفين يفهمون الظواهر الطبيعية مثلا فهما معينا غير الفهم الذي يمارسه المثقّفون** (...) **فسقوط الأمطار خير وهبوب العواصف الرملية الهوجاء معناه بعض الشر عند الأوّلين، وهو عند الآخِرين يعني الاضطراب في أحوال الضغط الجوي والحرارة** »[2]. والأمر نفسه مع الوعي العام بشتى الموضوعات في مختلف مجالات الحياة، إذ أنّ لكلٍ إطاره الخاص، الذي ينبني عليه تصوّره وقراءته المختلفة للمضمون، استنادا إلى مرجعية تاريخية، أو تجربة ماضية.

يمضي الناقد بعد ذلك إلى تحديد مضمون الإطار ضمن عملية التذوق الفني، باعتبارها مجرّد تنظيم لإدراكنا للأعمال الأدبية داخل أطر " إستطيقية "، مخزّنة في أنفسنا، ومن هنا يتّضح الفرق بين التذوق العلمي، والتذوق الفني للأعمال الأدبية.« **حيث يقوم الناقد العلمي من منطلق إطاره الخاص بتقديم تصوّرات ذات طابع تجريدي علمي، في حين يلتجئ الناقد الفني إلى شيء من التعبير والأحاسيس المختلفة، ولكلٍ منهما إطاره وتنظيمه الخاص به** »[3]. ولو نظرنا في مجال النقد الفني من زاوية الإطار، وجدنا أن الأطر تختلف عند النقاد في تناولهم لتجربة فنية ما. فقد لا يقبل الناقد عملا من أعمال الفنان – على الرغم من تميّزه – بدافع الإطار الذي يحمله في ذهنه، والذي تستدعيه خبرته النقدية، المنتظمة داخل إطاره الشخصي.

وتعدّ نظريّة " عمود الشعر " في القرن الماضي إلى اليوم مثالا على ذلك، وقد راحت ضحية لثورة الشعر الحر أو قصيدة النثر..بين مؤيّد ومعارض. وعلى العموم فالإطار بوصفه ظاهرة نفسية، يسهم

---

[1] **مصطفى سويف ، المصدر نفسه ، ص.159**

[2] **المصدر نفسه ، ص.161**

[3] **المصدر نفسه ، ص.161**

بشكل كبير في احتواء وتفعيل الخبرات الثقافية التي تنمّيه، وتحرّره من قيود التبعيّة الثقافية[1]، ويتيح للفنان توجيه مساره الفني، من حيث أنه فاعل في العملية الإبداعية، لا بوصفه ناقلا لخبرات الغير- وإن كانت خطوة أولى- وفي رأينا أنّ الأديب إذا لم يستطع إطلاع قارئيه ومطالعيه بسمات ثقافته وتوجّهه الفكري، وزادِهِ الفنّي، لم يكن له في نفوس الغير من الترحيب إلاّ النّزر اليسير. وهو إنّما يلقي بها في ظلال فنّه إبداعا متميّزا، ليستقرئها النّاس ويلمّوا بجوانبها المختلفة عن خلجات نفسه .

ب- التحقيق التجريبي:

يعرض مصطفى سويف في كتابه لمجموعة من الوثائق لبعض الشعراء، بغرض كشف جزئيات السلوك الذي تشترك فيه تلك الوثائق، من حيث دلالتها الديناميّة حول اكتساب الإطار. وكانت الغاية من هذا التحقيق، تأكيد كون الإطار الذي يحمله الشاعر، هو المرجع النوعي للعبقرية. وعليه جاءت النماذج المستقاة للدراسة كالآتي:

يقول " **بايرون** " في خطاب إلى " هوبهاوس " في 31 مارس 1817[2]

" لقد اشتريت عدة كتب...من بينها أعمال فولتير Voltaire كاملة في اثنين وتسعين مجلّدا، وجعلت أقرؤها، إنّها تُشعر باللذة، ولكنك واجده مليئا بالشطحات "

ويقول " **ستيفن سبندر** "[3]: "...جعلت أسوّد صفحات وصفحات بعبارات مفككة ركيكة خُيّل إليّ أنّها تشبه أسلوب جيمس جويس في يوليسيز، وقرأت شكسبير، والرومانتيكيين والمحدثين.."

ويقول " **توفيق الحكيم** " في إحدى رسائله:

« لم يكن الحب في باريس بالقوة التي تخرجني عن التوازن، إنما الذي أخرجني عن طوري هو حبّ الأدب، وحلّت المطامع الأدبية محل المطامع العاطفية..»[4]

---

[1] **ينظر: عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ص.92**

[2] **مصطفى سويف، المصدر السابق ، ص.166**

[3] **المصدر نفسه ، ص.167**

[4] **توفيق الحكيم ، زهرة العمر ، ص.169، 170**

ويقول أيضا:« **إنّي أطالع في اليوم ما لا يقل عادة عن مائة صفحة في مختلف ألوان المعرفة..مائة صفحة في اليوم أي ثلاثة آلاف صفحة في الشهر** ».[1]

يناقش سويف في ظل هذه النصوص مشكلتين جوهريتين، أوّلهما اكتساب الأديب الإطار عن طريق الإطّلاع على الأعمال الأدبية خاصة، وثانيهما اشتراط أن تكون عمليّة الإطّلاع (التلقي) منظّمة تنظيما خاصا. ففي المشكلة الأولى، يؤكد الناقد على أهمية الإطار كعامل مسهم في تنظيم فعل الإبداع.« **وقلنا إنّ هذا الإطار مكتسَب من حيث مضمونه. وقد قامت النصوص كلها على تحقيق هذا الرأي، بحيث نستطيع أن نعتبره فرضا عاملا، فنجزم بأنّ الإطار الشعري إذا لم يتوفر لدى الشاعر فإنه لن ينتج** »[2]، وهنا تتأكد ضرورة الإطار في صلته القوية بالإبداع عند أهل الفن، من قصّاصين ومصوّرين وموسيقيين وغيرهم، ممّا يلزم كلاًّ منهم إطارٌ خاص به، اكتسبه من جرّاء اطّلاعه، ومتابعته لتجارب ثقافية وفنية سابقة. وكذلك الأمر مع الشاعر الذي ينطلق من مجموعة قراءات ومطالعات لمن سبقه من الشعراء تأثّرًا بهم، كما تبيّنه نصوص التحقيق التجريبي. وقد لا ينحصر حدّ الإطار في التأثّر بمن سبق من المبدعين فقط، بل نجد " مصري عبد الحميد حنورة " في كتابه عن أسس الإبداع في الشعر المسرحي[3]، يضيف عدّة عوامل من بينها:

– الإطار المعرفي من عمليات معرفية واستعدادات عقلية.

– السياق الإجتماعي لعملية الإبداع، ويتضمّن التنشئة العامة للمبدع، وخبرات حياته الماضية ومعتقداته الإيديولوجية العامة، وأثر الآخرين عليه في الحياة وفي الإبداع الفني.

– المجال الوجداني لعملية الإبداع من دوافع وقيم وخبرات انفعالية، تنتاب المبدع قبل وأثناء وبعد التنفيذ الإبداعي.

---

[1] **توفيق الحكيم ، زهرة العمر ، ص.170**

[2] **مصطفى سويف، المصدر السابق ، ص.174**

[3] **ينظر: مصري عبد الحميد حنورة ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي ، ص.51**

وإذا افترضنا أن انطلاق الشاعر– مثلا– من ولعه بأعمال سابقة ومؤثرة فيه، يبقيه في دائرة التبعيّة الفنيّة، ويقف أمام ابتكاره لمنوال خاص به، ويقضي على جوهر الإبداع من حيث إنه الخلق على غير مثال، وجدنا سويف يخالف هذا المذهب ويخطّئه. إذ يرى أنّ الإطار« **من حيث هو كلٌّ منظّم يخضع لظروف الشخصية المختلفة، بحيث لا يمكن أن يكون الإطار الذي أحمله أنا مطابقا تماما للإطار الذي تحمله أنت مهما حاولنا أن نقرّب بين اطّلاعاتنا الحاضرة** (...) **وإذا استطعنا أن نتشابه في بعضها فلا يمكن أن نتشابه في كلها** (...) **فلا خوف إذن على الإبداع من حيث إنّه الخلق على غير مثال** »[1]. وتكمن قيمة الإطار من جهة أخرى –كما يوضّح الباحث– في أنّه يستطيع أن يحلّ لنا عدة مشكلات هامّة، كهذا التّشابه الذي نلقاه بين أعمال الفنّان الواحد، أو بين أعمال مجموعة فنّانين، ممّا يسمح لنا بالقول أنّهم أصحاب نزعة مشتركة أو أنهم أعضاء مدرسة واحدة[2]، ومثال ذلك تشابه الأساليب بين المبدعين أو لدى مبدع واحد في أعمال متفرّقة، وكمثال على ذلك معارض اللوحات الفنية، فقد نجد تشابها بين لوحات فنان ما مع لوحات فنان آخر أكثر من غيره، أو أنّ بعضها متشابه فيما بينه عند فنان واحد. « **وعلى هذا الأساس يقال إنّ الأوّلَيْن يمثّلان مدرسة أو اتجاها واحدا مغايرا لاتجاه الأخير. والمدرسة التي تقوم على تشابه الأطر لدى أعضائها إلى حد لا يتوفر بينها وبين الأطر لدى أبناء مدرسة أخـرى** ».[3]

يضيف الباحث نقطة جوهرية أخرى، تدور حول مشكلة الصلة بين الفنان، والمتذوّق أو المتلقي بشكل عام، من حيث أنّهما يتحرّكان ضمن إطار واحد يجمعهما بإزاء بعضهما بطريقة ما. وهنا يلزم الفنان أن يكون فعل الإبداع والتعبير عنده منظّما بإطار مشترك بينه وبين متلقّيه.« **فتذوّقي لأعماله لا يكون تامّا إلا بأن أدرك ما يعني هو بالضبط. لقد أبدع هو هذا العمل وله دلالة**

---

[1] **مصطفى سويف ، المصدر السابق ، ص.176**

[2] **ينظر: المصدر نفسه ، ص.176**

[3] **المصدر نفسه ، ص.178**

معيّنة عنده، فكلّما اقتربت دلالته عندي من هذه الدلالة كان تذوّقي له أتمّ و أعمق »[1]، وبهذا يتحدد الإطار المشترك بين الفنان والمتذوّق بصورة متكاملة .

وفيما يخص المشكلة الثانية، المتمحورة حول عملية التذوق، التي يجب أن تكون على قدر معتبر من التنظيم الخاص، فإن الناقد يؤكّد على ضرورة أن تكون قراءة المتلقي لنص المبدع أو الفنان قراءة خاصة ضمن إطار الفنان، تختلف عن قراءة أي متلقٍّ آخر له، كأنْ ينصبّ اهتمامه على بعض التعبيرات أو الملحوظات الهامشية، أو التشبيهات[2]، كما رأينا في تصريحات توفيق الحكيم، الذي كان يبحث عن أسلوب معيّن ينتهجه في كتاباته، فوجده ممثّلا في عنصر الحوار. الذي ظل يتّبعه في قراءاته المختلفة، كما جاء في رسائله، مثل قوله: « **أمّا أنا فلا تعنيني حكايات الكاتب بل يعنيني فنّه وسرّ صناعته. وطريقة أسلوبه في البناء وخلق الأشخاص ونسج الجو وإحداث التأثير** »[3]. كما يلعب عنصر المران الذي يمارسه الفنان دورا مهمّا كذلك في تنظيم الإطار، وفي زيادة قدرة المبدع وكفاءته. « **ويكفي لتحقيق هذا الرأي أن نشهد الفرق بين تذكّرنا لمحاضرة "فهمناها " تلقّيا منظّما، ومحاضرة سمعناها دون أن نتقن فهمها. وازدياد انتظام الإطار ورسوخه معناه تغلّب تأثيره في السلوك التعبيري على الأطر الأخرى** »[4]. ويدخل في هذا المران تلك الأعمال الأدبية، التي أُلِّفتْ ثم مُزِّقتْ، في بحثها عن الإطار الخاص والتنظيم المحكم. ونستشهد لذلك بقول توفيق الحكيم مرة أخرى في هذا السياق: « ..**وبعد ذلك كله انكببت أكتبُ وأكتبُ مخطوطات..كان مصيرها كلها التمزيق، إنَّ ما جعلتُك تقرؤُه منها...لا يوازي جزءا من عشرة أجزاء ممّا أخفيتُه عنك وانتهيت إلى تمزيقه قبل أن تطّلع عليه عين..**»[5]، ولعل هذا الموقف الذي يقع فيه كثير من المبدعين، يعدّ من المراحل والخطوات الأولى لتوجّههم نحو عالم الفن.

---

[1] **مصطفى سويف، المصدر نفسه ، ص.179**

[2] **ينظر: المصدر نفسه ، ص.181**

[3] **توفيق الحكيم ، زهرة العمر ، ص.156**

[4] **المصدر السابق ، ، ص.182**

[5] **توفيق الحكيم ، زهرة العمر ، ص.195، 196**

قد تكون الحدود مختلطة بين الإطار لدى المتذوق، أو المتلقي، والفنان معا. وفهم الإطار عند الشاعر لا يتحقق إلا بإدراك دلالته في الكل النفسي لهذا الشاعر..ولهذا فإن مهمة الإطار كعامل نوعي في عبقريّة الشاعر « **لا تتضح إلا بأن نضع هذا الإطار في بناء شخصية تعاني توتّرا دائما من ضغط الحاجة إلى النحن. فإنّ مثل هذه الشخصية التي تبدو مدفوعة إلى استعادة النحن لا بد منها كأرضية يقوم فوقها الإطار المبدع، بحيث يعيّن هذا الإطار الطريق إلى هذه الاستعادة** »[1]

ذهبت بعض الآراء النقدية إلى التشكيك في النجاعة المطلقة لهذه الرؤية النقدية، التي جاء الباحث ليحدد بها مفهوم الإطار، بوصفه مكتسبا ضمن الأثر الفني، وذلك باعتبارها « **رؤية لا تتعدّى كونَها مجرّد تنظيم للمعلومات السابقة التي اكتسبها المرء في حياته العادية والتعليمية لتشكّل بذلك مدركات ورُؤًى جديدة استنتجها بفعل استيعابه لها** »[2]، وذلك في الحقيقة شيء طبعيّ عند جميع المبدعين، الذين كانت منطلقاتهم تأثرية، ثم إبداعية بعد ذلك .

لو أمعنّا النظر قليلا في ما ذهب إليه الباحث، في إفراطه بعض الشيء، حينما اتّخذ من الإطار مرجعا أوّليا لفعل الإبداع، وجدناه ينفي تماما طاقات الفنان الباطنيّة الذاتيّة، إذ « **أنّ نفيه لما يمكن أن يقوم به الدور الاستبطاني للفنان حال دون معرفة الذات الحقيقية لهذا المبدع من خلال نتاجه، وبهذا يصبح الفنان في نظره، ودون وعي منه– متلقيا سلبيا، يبدع دون إحساس بما يدور في ذاته وفق جدلية قائمة على معايير تتحكم فيه مجسِّدَةً إعادة إسقاط الماضي وتصوّر لما سيأتي** »[3]. ويأتي التأكيد أيضا من جانب آخر على أهمية وجود تلاقح معرفي، في اكتساب الخبرة الفنية والإبداعية داخل الإطار، فطاقة الفعل الإبداعي إنّما « **تتشكل بتعانق خبرة العالم الخارجي، وتجارب العالم الداخلي اللّذيْن يحدّدان الإطار العام للمكوّنات المعرفية لدى الفنان**

---

[1] **مصطفى سويف، المصدر السابق ، ص.183**

[2] **عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص.94**

[3] **المرجع نفسه ، ص.94، 95**

نتيجة مثير فعلي يستجيب له، فيحرك مشاعره، ليمدّنا بأسمى ما يملك من تجربة نوعية »[1]، وهو ما يوحّد بين خبرة الأديب أو الشاعر الفطرية الذاتية، النابعة من أعماق نفسه ومن وعيها الخاص بعلاقات الأشياء ومضامينها، وبين خبرته في تلقي الإطار الخارجي، عبر التذوق الفنّي، الذي يتيح له تثقيف قريحته، وصقل موهبته بالاعتماد المرحلي على خبرات غيره .

ثانيا: الأسس التجريبية لقراءة عملية الإبداع:

يفصح الباحث عن وجهته النقدية منذ البداية، عندما يربطها بالمنحى التجريبي، وفق أسس وشروط محددة، حتى تُبين عن نتائج أكثر ملاءمة لمقدماتها. وقد اعتمد في سبيل تحقيق ذلك على مجموعة من الآليات التجريبية، المساعدة على فهم أسس العملية الإبداعية، ممثلَةً في خطوات: **"الاستخبار "** و**" الاستبار "** و**" تحليل مسوّدات الشعراء"**.

وقبل ذلك كله يناقش الباحث بعض الإشكاليات، والنظريات النفسية ومدى فاعليتها في تفسير عملية الإبداع، وتحديد مستوياتها في القراءة النقدية لفعل الإبداع لدى الفنانين. فعندما ينظر سويف في مشكلة " الإلهام " مثلا : والذي بات يعني في اصطلاح المحدثين مفهوم " الحدس " المتعلق أساسا بمجالات الشعور. وهو في الواقع – وكما يرى البعض – نتيجة لتأمّل شعوري، وآخر لا شعوري. والواقع أنّه لا الحدس ولا التأمل اللاشعوري قد يكون كافيا لتفسير عمليّة الإبداع في الشعر، لأنه يجعل من الشخص أو الفنان إنسانا سُلبت إرادته تحت وطأة الإلهام، وتلك صورة تتسع لكل خطوات الإبداع على اختلافها[2]. ودليل ذلك مشكلة " الأداء " عند الفنّانين، من تردد أثناء الكتابة، واختلال للأفكار، والشطب والتغيير والتعديل والاضطراب..كلها عمليات تنتاب المبدع، وتُلزمنا« **ألّا نتوقف عند الإلهام كقول فيه الكفاية، فإنّه إن استطاع أن يصوّر لحظات الانسياب، فهو عاجز عن تصوير لحظات المقاومة والاضطراب** ».[3]

---

[1] **عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ، ص.116**

[2] **ينظر: مصطفى سويف ، المصدر السابق ، ص.196**

[3] **المصدر نفسه ، ص.197**

1- النظريات السابقة في تفسير عملية الإبداع:

يعرّج مصطفى سويف على تقويم نتائج بعض الآليات النفسية في تفسير عملية الإبداع، عند كل من " سيجموند فرويد " و" كارل يونج " و" برغسون "، للوقوف على جدواهان في تحديد وتشخيص مركبات عملية الإبداع ككل .

أ- التسامي عند فريد:

يمثّل التسامي الفرويدي أو " الإعلاء " -كما يطلق عليه- الأساس الكلي لميكانيزمات الدفاع، يلجأ إليه الشخص بغية الانحراف عن المطالب الشبقية الجنسية، إلى مطالب أكثر إيجابية من ذلك.« **ففي الإعلاء تتلاشى الحفزة الأصلية لأنّ طاقاتها تنسحب لصالح طاقة بديلة، ويمكننا ملاحظة ذلك في ألعاب الأطفال حيث تشبَع الحفزات الجنسية بطريقة مجرّدة من الجنسية بعد شيء من التحريف في الهدف أو الموضوع** »[1].

وأمّا بالعودة إلى مجال الإبداع الفني أو الأدبي، فإن آراء فرويد كما يعرضها سويف، تتجه إلى ذات المعنى السابق، ولكن بوساطة الفن والإبداع ، وملخّص القول: أنْ يستبدل المبدع أو الفنان أهدافه الشبقية الجنسيّة القريبة إلى النزعة الغريزية، بأهداف أخرى أرفع قيمة من الناحية الاجتماعية، وتكون غير جنسيّة[2]، كأن يتسامى الفنان مثلا عن نزوعه الشبقي نحو أمّه، من خلال إبداع قصيدة أو قصّة، أو قطعة موسيقية...تكون أكثر قيمة اجتماعية، من أجل أن يتخلص من مشكلته تلك. إلا أنّ قصور هذه النظرية، يتجلّى في كونها « **لاتحدّد نوع التسامي عند غير الشعراء والمبدعين الذين يحملون في أنفسهم دافعا شبقيا نحو أمّهاتهم مثلا...هل هو تسامٍ إبداعي عبقري أم عصبي، وهذا ما لا تفسره النظرية في رأي مصطفى سويف** ».[3]

---

[1] كمال وهبي وكمال أبو شهدة ، مقدّمة في التحليل النفسي ، ص.47

[2] ينظر: مصطفى سويف ، المصدر السابق ، ص.199

[3] ينظر: المصدر نفسه ، ص.202

ب- الإسقاط عند يونج:

لا يختلف معنى الإسقاط عند يونج كثيرا عن مفهوم التسامي الفرويدي، ويبدو أكثر ارتباطا بالرمز كأساس مهم لدى الفنان، والإسقاط (Projection) في مفهومه العام يعني « **أن يُسقط الفرد ما يشعر به هو على غيره من الناس، وأن يترجم ويفسّر سلوكهم بالرجوع إلى خبراته الذاتية هو، فيرى الناس من زاويته هو..**»[1]، ويلجأ إليه الفنان، متّخذا من الرموز مطية لإسقاطاته الفنية. فالإسقاط أداته التي بها « **يحدّد مشهده ويخرجه من نفسه واضعا إياه في شيء خارجي هو هذا الرمز** (...) **إنّه يعتمد على الهوية بين الذات والموضوع** »[2]. وينقسم الإسقاط عند يونج إلى سلبي وإيجابي، وهذا الأخير يكون موجّها وأكثر مصداقية مقارنة بالأوّل، وبه يتسنّى للفنان الفصل بين أحاسيسه وبين الذات، بقدر ما يتاح لصاحبه أن يكون عبقريا.

واضح في نظر الباحث أن نظرية يونج تعوزها التجربة العلمية، وتتّسم بالقصور في بعض الجوانب المشكَلةِ، إذ لا يمكنها أن تستوعب عملية الإبداع جيدا. وبالتالي فهو لم يخرج في تحديده لمعنى الإسقاط عن كونه « **يعتمد على الحدس، ومن ثمّ كانت صورة الفنان عنده لا تزال شبيهة بصورته عند الفرويديين والقائلين بالإلهام** »[3]

ج- الحدس عند برغسون:

ليس في الحدس المنسوب إلى برغسون مزية خاصة عن التسامي والإسقاط، في بحث عملية الإبداع وتفسيرها، لأنه لا يقوم على أسس علمية تجريبية في رأي الباحث، بالقدر الذي تعطى من خلاله مصداقية نقدية للعمل الفني، بقدر ما هو « **تأمّلات نظرية يشدّ أزرها الاعتماد على بعض الملاحظات الاستبطانية** (...) **وموطن الضعف في هذا الاتجاه أنّ موضوع البحث يصبح بالنسبة للباحث أداة لتبرير آراء تبلورت لديه من قبل، ومن ثمّ فهي لا تكشف عن حقيقة**

---

[1] **عبد الرحمن.العيسوي ، أصول البحث السيكولوجي ، بيروت، دار الراتب الجامعية ، د.ت ، ص.21**

[2] **مصطفى سويف، المصدر السابق ، ص.207**

[3] **المصدر نفسه ، ص.208**

الموضوع بقدر ما تكشف عن تعسّف الباحث ».[1]

لم تتجاوز هذه التصوّرات الحدسية في- نظر سويف- حدود التفسير الميتافيزيقي، الذي يجعل من الفنان عنصرا شاذا، ومعزولا عن واقعه وعالمه، وبالتالي كان تخلّفها ماثلا في تفسير عمليّة الإبداع، واندفاع الفنان، وكذا العبقرية، كما أنّ الحدس البرغسوني لا يعير اهتماما لصلة الفنان بالتراث الفني (الإطار)، ولا بين الفنان وواقعه الاجتماعي، بوصفه مؤثّرا في بناء عملية الإبداع[2].

واستدراكا للمزالق التي وقف عليها الناقد في نظريات النقد الغربية لعملية الإبداع، يقدّم بديلا ينبني على أساس تجريبي موجّه، لصياغة عملية الإبداع ديناميا ، عماده العناصر الآتية:

2- العناصر التجريبية لعملية الإبداع عند مصطفى سويف:

يحدّد الناقد ثلاث خطوات رئيسة، لتفسير عملية الإبداع، وقراءتها وفق أسس تجريبيّة محققة، تبعا لشروطها ومتطلباتها، للوقوف على دقائق، وتفاصيل تشكّل عملية الإبداع ابتداءً وانتهاءً.

ويمكن تفصيل مضامينها التجريبيّة على النحو الآتي:

أ- الاستخبار والاستبار:

يتحدّد مضمون (الاستخبار) بمجموعة من الأسئلة الدقيقة والهادفة، يعتمدها الباحث كأُولى الخطوات الموضوعة، لرسم معالم وشروط عمليّة الإبداع. وهي موجّهة إل عيّنة من الشعراء، الذين اختارهم الناقد للإجابة عن نصوص الاستخبار الخمسة، الموضوعة والمبرمجة سلفا.

أما (الاستبار)، فإنّه يتميز عن الاستخبار بكونه يعتمد على المقابلة « **واستعمال الاستبار شائع في اللغة العربية منذ السنوات الأربعين، وهو مصطلح يهدف إلى تمكين الباحث من معرفة حقيقة ما يوجّهه إلى غيره من أسئلة بقصد الحصول على معلومات عن سلوكه ».**[3]

---

[1] **مصطفى سويف، المصدر نفسه ، ص.208، 209**

[2] **ينظر: المصدر نفسه ، ص.211، 212**

[3] **عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ص.97**

اقتضت بعض الصعوبات- التي تصاحب اعتماد الاستبار في محاورة الشعراء- من الباحث تقليص العمل عليه، فلم يعتمده إلا مع الشاعر " أحمد رامي ". وأما عن أسئلة الاستخبار فكانت مخصصة لعدد معلوم من الشعراء في المشرق العربي، هم: " خليل مردم بك " و" رضا صافي " و" محمد مجذوب" من (سوريا) و" بهجة الأثري " من (العراق) وكل من " محمد الأسمر " و"عادل الغضبان " وأحمد رامي " من (مصر). غير أننا نتساءل، كيف لم يوسّع الباحث من نطاق عيّناته التجريبية، لتشمل نماذج فنية من الضفة الأخرى في المغرب العربي؟، كان ذلك ربما سيمدّه بقضايا ومضامين مفتوحة على أكثر من احتمال في المقدمات والنتائج. والظاهر في رأينا أنّ الناقد تعمّد اللجوء إلى هؤلاء الشعراء تحديدا، بحكم سطوة الإبداع في المشرق العربي على غيره، في سائر فنون الأدب شعرا ونثرا.

يكتسي نص الاستخبار قيمة تجريبية مهمّة لدى سويف، لما يتضمنه من أسئلة تفضي إلى حصر خطوات الإبداع، لبلوغ نتائج نقدية قابلة لأن تفسّر وتعمّم إن أمكن ذلك. وقد ارتأينا إدراج نصّ الاستخبار كاملا، حتى يمكّننا من الاطلاع على أهم معطياته النقدية الموجهة لعملية الإبداع.

نص الاستخبار[1]:

1- إذا استطعت أن تتذكر عمليّة الإبداع كما جرت في آخر قصيدة لك ، فالمرجو أن تتتبّع حياتها في نفسك. هل عاشت في نفسك صوَرها وأحداثها كاملة قبل النّظم ؟ أم هل بزغت وقت النّظم فحسب ؟. وإذا كانت قد عاشت قبل النظم فهل عاشت حياة جامدة أي أنها ظهرت فجأة كاملة وظلّت كما هي حتّى انتهيت من كتابتها أم تطوّرت في حياتها قبل الكتابة أو أثناءها. وجعلت تمتلئ وتنضج في بعض نواحيها وتتضاءل وتتلاشى في نواح أخرى؟

2- وإذا صحّ أنها تطوّرت وتغيّرت، فهل تمارس أنت عملية تغييرها ؟ أم تشعر بأنّ الأمور تجري بعيدة عن متناول قدرتك، وكل ما هنالك أنك تشهد آثار التغيير؟.

3- ألك عادات تمارسها ساعة النظم أم لا (جوّ خاص، حجرة خاصة، قلم خاص، حبر خاص..الخ).

4- أتشعر بوجود صلة بين أحداث حياتك الواقعية وبين ما يرد في قصائدك من أحداث وصور، وإذا كانت هناك صلة يحسّها الشاعر، فليحدّثنا إذن عمّا يشعر به إزاء ما يرد عليه من صور وأحداث يضمّنها أعماله، أيشعر من أين تأتي وكيف؟.

---

[1] **مصطفى سويف ، المصدر السابق ، ص.216**

5- أترى نهاية القصيدة قبل أن تبلغ هذه النهاية ؟ وإذا كان الأمر كذلك فهل تراها واضحة أم لا، وإذا لم تكن تراها فما الذي يحدّد لك أنّ ها هنا قد بلغت النهاية ؟ وإذا كنت تراها فهل تنتهي القصيدة حيث كنت ترى ؟.

وحتى يسير الاستقراء المنهجي بشكل صحيح، وتكون النتائج دقيقة وفعالة، يلحّ الباحث على الشعراء، بأن يلتزم كل واحد منهم بعرض إجاباته الخاصّة، النّابعة من لدن تجاربهم الذاتية، التي عايشوها وتأثّروا بها في حياتهم، مع إمكانية الاستشهاد بنماذج من أعماله الأدبيّة .

ب- إجابات الشعراء:

قد يأخذ عرض جميع إجابات الشعراء كمًّا واسعا من البحث، لا يسعه استيعابه كله، كما أنّنا لا يمكننا أخذ عينة من تلك الإجابات وترك الباقي، لأن ذلك قد يخرجنا عن دائرة تشاكل الإجابات والتقائها، الأمر الذي يؤثّر في النهاية في طبيعة نتائج الاستخبار العامة. ولهذا بدا من الأنسب تقديم خلاصة شاملة لما توصّل إليه الباحث، بعد تحليله لإجابات الشعراء، وقراءته المفصلة لدينامية الإبداع، مع الاستعانة بنماذج من تلك الإجابات عند الضرورة. وكانت النتائج الأوّلية

التي خرج بها الناقد في تحليل الإجابات على النحو الآتي:[1]

1- خلص الباحث إلى أنّ خمس إجابات للشعراء تتفق على أنّ معظم القصائد تبرز عبر مراحل ومقدمات، وليس دفعة واحدة.

2- وجد أن كل الإجابات تتفق بأن الأنا لا يسيطر على عملية الإبداع، بل إن المعاني التي تجول في رأسه هي التي تبحث عن ألفاظها اللائقة بها، وتستدعي بعضها البعض بقدرة خفية، بينما تبقى الأنا بلا حول ولا قوة.

3- تتفق الإجابات على انتحاء المكان الخالي في أثناء ممارسة الإبداع، فهو يساعد على بروز مجال الإبداع وسلبية الأنا، وبهذا يتحقّق الإبداع بدرجة مرتفعة. ويؤكد هذا المعنى قول " بهجة الأثري " في الاستخبـار ": أنّ « **المكان الخالي والسكون الشامل طالما أوحيا إلي فنونا من القول لم يتيسّر**

---

[1] **ينظر:مصطفى سويف، المصدر نفسه ، ص.247 و ما بعدها**

لي مثلها حين تتيقظ الشاعرية عندي في الأماكن التي تكون فيها حركات وأصوات».[1]

4- تعدّ إجابات الشاعر " مردم بك" و" رضا صافي " دقيقتين من حيث تأكيدهما على التغيير الذي يطرأ على مجال الشاعر في لحظات الإبداع.

5- يشير الباحث كذلك إلى الدور الذي تلعبه الأحداث الواقعية والمشاهدات والاطلاعات التي تحدث في حياة الشاعر، وصلتها بما يبدعه، ولم ينكرها أحد من المجيبين، سواء ما تعلّق بالحياة اليومية، أو بالرؤى والأحلام، أو الواقع العملي.

6- يعدّ التوتر أساسا ديناميا لوحدة القصيدة، وإن كان الشاعر يتحرك في حدوده، فإن اللحظة التي ينتهي فيها التوتّر تكون نهاية القصيدة. ويلحظ سويف بعض التعارض في إجابات الشعراء، لكنّه يفضي إلى نتيجة حتمية واحدة. " فعادل الغضبان " يقول: « **النهاية أنا أحدّدها** »[2] ويتّفق معه " بهجة الأثري " في ذلك، في حين يقول " محمد مجذوب " « **لا أذكر أنني قدّرت نهاية بعينها لقصيدة ما قبل الوصول إلى تلك النهاية** »[3]، ويتفق معه في ذلك كل من الشعراء: (مردم بك وأحمد رامي، ورضا صافي). وهي إجابات قد تشفّ عن بعض التعارض حول نهاية القصيدة، لكنّها جميعا متفقة في الحقيقة الدينامية التي تعبّر عنها، وهي التوتر الذي يقوم كأساس دينامي لوحدة القصيدة، وفي اللحظة التي ينتهي فيها التوتر تكون نهاية القصيدة. وهذا ما أبانت عنه معظم الإجابات[4].

ج- تحليل المسودات:

آثر مصطفى سويف عدم الاكتفاء بما تقرّر في إجابات الشعراء، عن الاستخبار والاستبار فحسب، بل عمد إلى مشروع تجريبي ثان، مكّنه من الاطلاع على نماذج حية من مسودات بعض

---

[1] **مصطفى سويف ، المصدر نفسه ، تنظر: إجابة الشاعر " بهجة الأثري " على نص الاستخبار ، ص.220**

[2] **المصدر نفسه ، تنظر: إجابة الشاعر " عادل الغضبان " على نص الاستخبار ، ص.239**

[3] **المصدر نفسه ، تنظر: إجابة الشاعر " محمد مجذوب " على نص الاستخبار ، ص.233**

[4] **ينظر: المصدر نفسه ، ص.250**

أولئك الشعراء، بغية متابعة خطوات عملية الإبداع عن كثب. واعتمد في هذا الفصل على ثلاث مسودات، اثنتان منها للشاعر " عبد الرحمن الشرقاوي " وواحدة للشاعر " محمود أمين العالم ".

يلاحظ على هذه الطريقة أنها طريقة ذات فائدة كبيرة في مناهج الدراسات الأدبية السيكولوجية، بوقوفها على المستوى الخارجي لتلك الآثار الفنية [1] .

لاحظ الباحث على تلك المسوّدات بعض الغموض والالتواء، وشيء من صعوبة الفهم والتأويل، ولهذا استعان بجملة من الأسئلة التي ألقاها على الشاعرين، لاستدراك الغموض من خلال إجاباتهما. خاصة وأنّ الباحث شاهد بعض التناقض بين ما ورد في المسودات، وبين ما صرّح به بعض الشعراء في إجاباتهم، مثل الشاعر: " عبد الرحمن الشرقاوي"[2]

تمثّل المسودة الأولى لقصيدة الشاعر " عبد الرحمن الشرقاوي " (أرأيت ها أنذا) نموذجا مناسبا، لإلقاء بعض الضوء على ما ميز خطوات الإبداع فيها، استنادا إلى ما جاء في المسودة، وسيكون القصد استخلاص النتائج التي خرج بها الناقد من تحليلها، وإمكانية تعميمها على مسودات شعراء آخرين في حال اتّفقت مقدّماتها .

إنّ أوّل ملاحظة يسجلها الناقد على مسودة الشاعر، باعتبارها أوّل صورة تظهر فيها القصيدة، أنها « **ليست صورة دقيقة لعملية الإبداع كما جرت فعلا لدى الشاعر، فالشاعر يقرر في إجابته أن أول عبارة وردت على ذهنه هي " أنا لا أخون مشاعري "، بينما تبدأ المسودة " أرأيت ها أنذا.."، والفرق بينهما واضح من حيث الدلالة على موقف الأنا، ففي الأولى يقف الأنا موقفا تقريريا، ويعبّر عن موقفه تعبيرا مباشرا، بينما يقف في الأخير موقف " الآخَرِ " الذي يشهد الأنا ويصفه** »[3]، ويجلي لنا هذا المعنى أكثر، ما أجاب عنه الشاعر نفسه في الاستبار الذي ألقاه عليه الباحث إذ يقول فيه: أول ما أتاني " أنا لا أخون مشاعري..."

---

[1] ينظر: عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ص.58

[2] ينظر: مصطفى سويف، المصدر السابق ، ص.251

[3] المصدر نفسه ، ص.253

ثم أتاني بيت لم أثبته في القصيدة ..." وجميع أحلام السعادة في صباك الزاهر ".

ثم أتاني " أنا إن عشقت سواك إنسانا آخر فلست بشاعر.." « **وقد يغري هذا الاختلاف بين تتابع الأبيات في المسودة وتتابعها كما حدث في ذهن الشاعر، قد يغري بعدم الاطمئنان إلى المسودة لأنها ليست صورة دقيقة للأحداث الذهنية..** »[1].

كانت هذه الفروق بين ما وقع في ذهن الشاعر من معان، وبين ما ورد في المسودّة أُولى الملاحظات التي وقع عليها الباحث، ثم نجده يعرض ملاحظة ثانية، تتضح بعد قراءة القصيدة كاملة، حول ما يسميه " بالقمم والمنخفضات " التي تتشكل منها. و« **الواقع أن المنخفضات نجدها عندما يعود الشاعر إلى تكرار بيت أو بيتين أو مقطع بأكمله بعد عدة أبيات منوعة، ومما هو جدير بالملاحظة أنّ هذه المنخفضات يسبقها نوع من الغموض في الصور والمعاني** »[2].

وهذا التكرار الذي يشير إليه الباحث، يفضي إلى ما يعرف بـ "الترجيع" الذي يتكرّر بين مجموعة من المقاطع ضمن المسودّة، بعد لحظة من الغموض أو الانغلاق في عملية الإبداع. وذلك ما يؤكّده قول الشاعر في الفقرة التالية: "أنا لا أخون مشاعري"[3]: بدأت تتضح عندي معان لكنها لم تكن بالمعاني المجردة، كانت معان لها شكل حلو..ثم إذ بي في غيبوبة فجعلت أكتب البقية..ثم اتضح الموقف من جديد، شارع فيه الوضوح فكتبتُ: "الرقة الهوجاء تمرح في صباك الزاهر.."

واتخذت الضحكات شكلا مجسّما، كأنّما أرى تمثال بوذا الساخر. عندئذ كتبت: " ومواكب الأوهام تخفق في ذهول ساخر.." إلى " فكلّ أيّامي جنون.." ثم أتتني تلك الحالة التي كالغيبوبة.

وأوّل ما نستنتجه هنا: أن الشاعر يدفع هذا الترجيع دفعا. فكلّ لحظة انسياب وتحرر في النظم هي بمثابة قمة، أمّا الغموض أو الغيبوبة بمعنى الترجيع تمثل انغلاقا وانسدادا في النظم على العكس.

ويبدو « **أنّ لهذا الترجيع وظيفة معينة بالنسبة لعملية الإبداع فقد رأينا أن الشاعر يصل إليه بعد**

---

[1] مصطفى سويف، المصدر نفسه ، ص.253

[2] المصدر نفسه ، ص.254

[3] المصدر نفسه ، ص.254

وضوح ويخرج منه إلى وضوح، والظاهر أنه يمكّن الشاعر من مواصلة فعل الإبداع ».[1]

كما تتضح دلالة الترجيع في نظر مصطفى سويف من حيث أنه يمثل نهاية وثبة، وهي الدلالة الدينامية للترجيع. وبالعودة إلى المشهد الأخير نجد الشاعر يبتدئ بقوله: " ولقد مضيت أثير من تحت التراب معذَّبين ". في حين تبدأ الفقرة السابقة لهذا البيت بقوله: " أرأيت هأنا لا أبين "« **وتمثل هذه الفقرة ترديدا لأبيات قيلت من قبل. وبهذا تكون الدلالة الدينامية لهذا الترجيع أنّه نهاية " وثبة" واضحة، وأنّه استغلاق المجال الذهني أمام الشاعر، وحين سُئل الشاعر عن تلك اللحظة أجاب بأنه كاد يتوقف عند هذا الموضع " أرأيت هأنا لا أبين" واستغلق المجال أمامه، وقد بدأ الغموض قبل ذلك بقليل عند قوله:**

وأكاد من فرط الحنين

أقول ما لا أستبين

انقشع قليلا لكنه لم يلبث أن عاد إلى غموض آخر »[2]

وأكّد استبار الشاعر أنه فعلا كان لا يدري ما يريد تصويره، وهو تحت تأثير الغيبوبة الذهنية، والانسداد الفني فجسّد ذلك في قصيدته، دلالة على ما كان يعتري " الأنا " لحظة الإبداع. والأمر نفسه مع مسودّة الشاعر الثانية، التي تتجلى فيها الوثبات بوضوح .

وعلى هذا الأساس « **فالشاعر لا يبدع القصيدة بيتا بيتا، بل يبدعها قسما قسما، فهو يمضي في شكل وثبات، في كل وثبة تشرق عليه مجموعة من الأبيات دفعة واحدة، أو تنساب المجموعة دون أن يقف الشاعر قليلا أو كثيرا ».**[3]

وفيما يلي مسودة الشاعر، التي يمكن مقارنتها مع ما تمّ استقراؤه، وملاحظته من قبل الناقد من تفاوتات واضحة بين ما صرّح به الشاعر في الاستبار الذي أجراه معه مصطفى سويف، وبين ما

---

[1] مصطفى سويف، المصدر نفسه ، ص.254

[2] ينظر: المصدر نفسه ، ص.255

[3] المصدر نفسه ، ص.266

عرضه في أبيات قصيدته من مقاطع ووثبات..انتهجها الناقد بعد مجموعة خطوات تجريبية مركّزة .

إنّ الخطوات التي خطاها سويف من وراء تحديد دينامية الإبداع، على الرغم من كونه متغاضيا عن معطيات التحليل النفسي إلى التفسير التجريب،ي وآلياته النقدية من استخبار، واستبار وتحليل للمسودات، إلا أن هذا سيظل في نظر البعض « **دون العملية الإبداعية بوصفها عملية معقدة، لأن كثيرا من تفاصيلها الدقيقة، يجري في لا وعي الشاعر، ثم إنّ النفس الإنسانية عموما لغز عجيب، فهي من العمق والغموض والتعقد ما يجعل الفكر الإنساني قاصرا أمامها** ».[1]

وإذا ما عدنا إلى الخطوات التي انتهجها الباحث، في سبيل تحديد العناصر الدينامية لعملية الإبداع، فإننا نقف على إشكالية مهمة في منهجه. من ذلك استنتاجاته التي بدت عرضية في ظاهرها، مما يعني أنّ افتراضاته لم تضع بصمتها على المضامين النفسية في المسودات، خاصة في عرضه لشطب بعض الأبيات، أو لبعض الأخطاء المعدّلة من الشاعر، ربما أعانه ذلك على معرفة المعنى الحقيقي للمبدع[2].

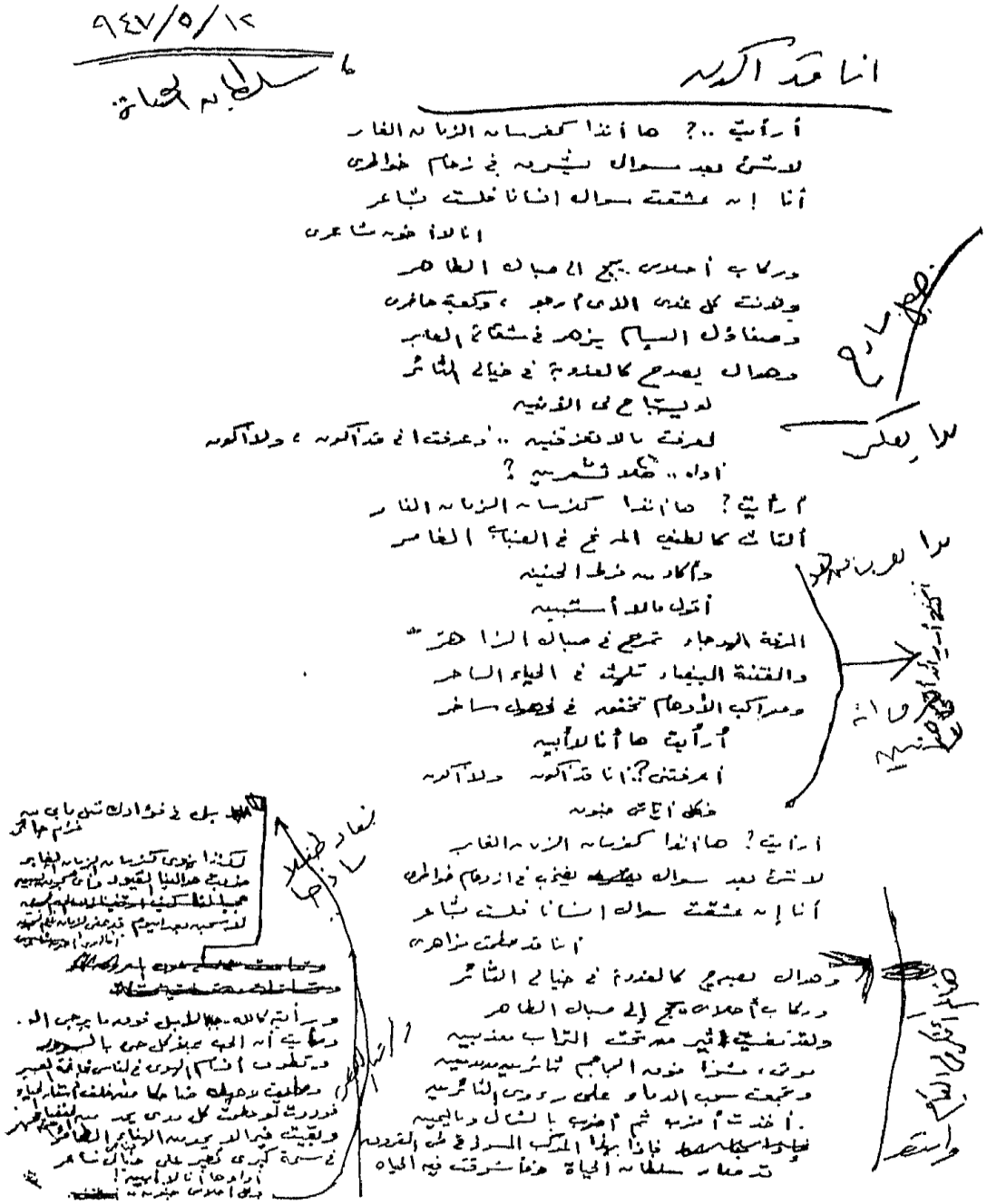
ومن جهة أخرى كانت قناعات الباحث بإجابات الشعراء كبيرة، إلى درجة أنه يعلّق عليها بالنفي أو الإيجاب « **مستعينا بها في إبراز بعض السمات الكامنة في باطن المبدع، حيث كان يمكن أن تسهم في فهم حياة الشاعر التي لم تجد لها مخرجا. وللوصول إلى هذا المبتغى (...) ينبغي على الباحث أن يجمع بين النظريات النفسية واقتناعه بها للوصول إلى رؤية خاصة به، وبين صفات الناقد النزيه الذي يدخل النص برؤية تمكّنه من استكشاف خيال المبدع البـاطنـــي** ».[3]

---

[1] **زين الدين المختاري ، المدخل إلى نظرية النقد النفسي ، ص.47**

[2] **ينظر: عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص.99، 100**

[3] **المرجع نفسه ، ص.100**



مسودة الشاعر: عبد الرحمن الشرقاوي .

بعد أن عرض مصطفى سويف لثنائية " العبقرية والشاعر " عبر تفسير ديناميات الإبداع وفق أسس تجريبية موجهة. وما خرج به من نتائج، جراء عقد الصلة المباشرة مع الأثر الفني (الشعر)، ومع الشعراء، من خلال وسائط علمية تجريبية أكثر مصداقية ودقة في الطرح. يتجه الناقد بمنهجه المتكامل، إلى مدّ خطوة أخرى جريئة، لا تنفصل بحال عمّا تم بلوغه في المباحث السابقة. وقد قام بتقديم مخطّط عام ومنظم، محاولا فيه الإلمام بعملية الإبداع لتفسيرها تفسيرا ديناميا.

ثالثا: شروط ومستلزمات عملية الإبداع وفق أسس دينامية:

ينطلق هذا الجزء من البحث لدى الناقد، بعد فراغه مباشرة من تحليل إجابات الشعراء المقدمة عن الاستخبار والاستبار، وكذا بعد تحليل مسوّدات بعض القصائد المعروضة في الكتاب. ويحدد معالم الخطوة التالية بقوله: « **ونريد الآن أن ننظر في هذه الحقائق لنكشف عما وراءها أو بعبارة أخرى، نريد أن نكوّن فكرة منظّمة عن ديناميات عملية الإبداع في الشعر** »[1].

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

1- التجربة الخصبة:

يُقصد بالتجربة الخصبة تلك العلاقة الناشئة من تشابه أو تماثل بين تجربتين، إحداهما قديمة أو ماضية، والأخرى حديثة، مرّت بذهن الشاعر في مجال الإبداع، فكثيرا ما تمرّ بالشاعر عدة حوادث في حياته، فيقف فجأة عند إحداها مندفعا إلى مجال الإبداع، الذي يمزج بين الواقع والتهويم، ولا شك في أنّ حادثا معينا هو الذي ألهمه الشعر[2]. وهذا يعني أنّ أي قصيدة يبدعها الفنان لها ماض في نفسه. ويفنّد سويف مقولة : أن تكون كل حادثة قابلة لأن تُعدّ ملهما لعمل فني ما. وقد جاءت تصريحات الشعراء منافية لهذه الفكرة تماما في إجاباتهم[3]، حيث يصرّح " أحمد رامي " في أنّ الصوت

---

[1] مصطفى سويف ، المصدر السابق ، ص.278

[2] ينظر: المصدر نفسه ، ص.278

[3] ينظر: المصدر نفسه ، ص.279

المرجّع طالما ألهمه القصيد. وقول " بهجة الأثري " بأنّ وفاة صديقه ألهمته قصيدته التي مطلعها:

لمن حشدت هذي المآتم يا دهرُ وناح الحجـا والعلم والشعر والنثرُ

وكذلك الشاعر " خليل مردم بك " و" عبد الرحمن صديقي " و" عبد الرحمن الشرقاوي ". الذين كانت وفاة الأعزاء ملهما لهم، وباعثا أوّلًا لقولهم الشعر، ومحركا لنفوسهم وقرائحهم نحو الإبداع.

يتعلّق الشاعر بتجربة ما من تجارب الماضي، تلك التي خلّفت فيه أثرا أبلغ من غيرها وأشد وقعا. وأحدثت في نفسه انفعالا فريدا يطلق عليه مصري عبد الحميد حنورة (الأساس النفسي الفعّال)، الذي يحققه المبدع « **حين ينتزع نفسه انتزاعا من تيار الحياة الرتيبة، ومن متع الواقع المبتذل من أجل الوصول إلى تلك الحالة التي أطلقنا عليها اسم (الأساس النفسي الفعال) تلك الحالة الإبداعية المتمركزة حول عمل من الأعمال..**»[1]، وهذا الماضي هو الذي يشترك فيه " الأنا "ككل، ضمن تجربة الشاعر في أحوال معينة، وليس في كلها. وتترك التجربة القديمة أثرا عميقا في " الأنا "، وبمجرّد حدوث تجربة مشابهة تمس أعماق الشاعر، وتكون بنفس دلالة التجربة القديمة « **فإنّ آثارها تلتقي بآثار التجربة القديمة ويؤثر هذا في دلالة التجربة الجديدة، ويحدث هنا ما يسمّيه بعض الشعراء " دوامة " تبعث فيها بعض المواقف الماضية وتختلط بآثار الموقف الحاضر، هذه التجربة التي تقع للأنا وتثير فيه آثار تجربة مشابهة من حيث موقعها من الأنا، هي التجربة الخصبة بالنسبة للشاعر، أعني من يحمل الإطار الشعري باعتباره الطريق إلى استعادة النحن** ».[2]

2- لقاء التجربتين:

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

---

[1] **مصري عبد الحميد حنّورة ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، ص.17**

[2] **مصطفى سويف ، المصدر السابق ، ص.281**

يوضح الباحث ذلك بما ورد في إجابات بعض الشعراء عن السؤال الأوّل، وسنكتفي للتمثيل عن ذلك، بإجابة الشاعر " خليل مردم بك " مع مخطّط توضيحي حيث رأى الشاعرُ بداره جزّارا يذبح الأضاحي، الواحدة تلو الأخرى بقسوة وعنف شديدين، وهي تتخبّط بدمائها، وتغطّ غطيطا منكرا، فقامت صورة ذلك المشهد في نفسه، وهو يستهجن صنيع الجزار، ويشفق على الأضاحي. وبعد زمن طويل فُجع الشاعر بمصيبة آلمته كثيرا، لحدّ كره معه الرثاء، وتشاغل عن الشعر، وصار كالمذبوح من الألم، ثم تنبّهت في نفسه صور الضحية . ورأى حاله أشبه بحالها من هول المصيبة، فأوقع ذلك في قريحته قول الشعر[1]. ويثبت مخطط القصة العناصر السيكولوجية، التي صاحبت الشاعر كالآتي:[2]

التجربة القديمة ← أنا مع شاة تُذبح

أنا أُذبح (المصيبة ذبح لي أنا)

التجربة الحديثة ← أنا أصابتني مصيبة

ومن خلال عرض بعض أبيات القصيدة التي نظمها الشاعر في مصيبته هذه، يتضح للناقد تمثّل"الأنا" الواضح فيها. يقول الشاعر:

لحى الله جزّارًا يتلّ ضحيّة وركبته عبئ على الصدر مطبقُ

حنا فوقها كالذئب فوق فريسة وما كلّ حانٍ لو تدبّرتَ مُشفقُ

ولم أرها تزداد إلا وداعةً فما باله يزداد عنفا ويحنقُ

فالشاعر حسب الناقد لا ينطلق من كون الشاة " ترمز له " إلى حالته، أو أنّ ركبة الجزار مثلا تشير إلى القدَر القاس، « **غير أنّ ارتكاز الركبة على الصدر بأنّه عبئ، والمقارنة بين " الحاني المشفق " و" الحاني المفترس " يدل على أن التجربة تدور حول الأنا** »[3]، والأمر ذاته مع الشاعر رضا

---

[1] مصطفى سويف، المصدر نفسه ، تنظر: إجابة الشاعر " خليل مردم بك " عن الاستخبار ، ص.216، 217

[2] المصدر نفسه ، ص.284

[3] المصدر نفسه ، ص.285

صافي، إذ أن التجربة ككل تدور حول موضوع " الأنا "، الذي يمثل مركزها في عملية الإبداع. وعليه فلحظة الإبداع تتفرد بخصائصها المعيّنة، وأبعادها الفنية، التي تقوم بناء على مؤثّرات قبلية، وأخرى لاحقة. و« **الذي تشهد به التجربة أن تلك اللحظة هي لحظة من حياة المبدع لها ما قبلها وهي متصلة بما بعدها، وهي مرتبطة أوثق ارتباط بحياة المبدع** »[1]، قد تكون مرّت على خلده أو ذهنه، أو أثّرت فيه بشكل من الأشكال .

وإذا كانت أحكام مصطفى سويف، مقتصرة على النماذج التي عمل عليها في الاستخبار، والأجوبة المطروحة على الشعراء، فلا إشكال في ذلك. لكن أن يعمّم ذلك على سائر التجارب الإبداعية، فهذا فيه مراجعة ونظر. وليس من الضروري في- رأينا المتواضع – أن يكون منطلق الشاعر تجربة ماضية أو قديمة، تكون هي المحرك والدافع إلى الإبداع، لمجرد وجود حالة من التشابه بين التجربتين. فما أكثر الصدامات النفسية العنيفة، التي تمر على شاعر ما، دون أن تحرّك فيه خالجة من نفسه، أو تسيل له في عالم الإبداع قطرة مداد. ولعلّ القول بهذا التصوّر عند الباحث- التجربة الخصبة أو الماضية – قد يحجّر الإبداع، ويجعل من استجابة الشاعر مجرد منعكس شرطي لا أكثر .

3- الخصائص الفراسية:

يصل الباحث إلى مفهوم الخصائص الفراسية عند الشاعر، عن طريق مقارنتها بحضورها لدى الطفل، والإنسان البدائي، وكذا الشخص الراشد. ويظهر الفرق عبر النظر في العلاقة بين الأنا والمجال الإدراكي للأشياء، الذي يؤدّي بالضرورة إلى الفعل، بأجهزة حركية وغير حركية. « **وهذه الأجهزة في أصلها متكاملة تصل بينها أفعالها، فيكون الإدراك مؤديا إلى الفعل، ونحن إذ ندرك الأشياء إنما ندرك خصائصها الفراسية، وهذا ما نجده لدى كل من الطفل البدائي والشاعر** ».[2] ويختلف عالم الطفل والبدائي عن عالم الشخص الراشد المتمدِن، في إدراكه للأشياء، « **فهو عند الأوَّلَيْن عـالــم قـوى متفـاعلة، فهذا الشيء جذاب وذلك منفر، وهذا رهيب وذلك مزعج، في**

---

(1) **مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، ص.17**

(2) **مصطفى سويف ، المصدر السابق ، ص.287**

حين أنه عند المتمدين عالم " أشياء " لها حظ من الاستقلال والاستقرار »[1].

ويختلف موقف الشاعر في هذا الإدراك عن مواقف هؤلاء، وإن كان هناك تماثل بين إدراكه وإدراك الطفل والبدائي إلى حد ما « **فهو راشد في مجتمع متحضّر، وإدراكه يمضي داخل إطار اكتسب مضمونه من تراث مجتمعه،** (...) **فإنّ إدراك الشاعر يماثل إدراك الطفل أو البدائي من حيث إنه يدرك الخصائص الفراسية للأشياء، أي يدركها على أنها دافعة للأنا إلى فعل، لكن هذه الخصائص التي تبدو له لا شك أنها مغايرة لما يبدو للطفل أو البدائي، فهي ككل ما في المجال السلوكي تعتمد على تاريخ الشخصية** »[2]. فإن كان هناك تماثل في الشكل، فإنه يختلف عنه في المضمون، الذي يتعامل معه كل واحد على حسب طبيعة فهمه لخصائصه الفراسية. « **فالشاعر لا تكون مهمته فقط من تحديد الأشياء والوقائع ولكن يكون عليه أيضا أن ينقل الخبرة الحية الخاصة بالقوى المتفاعلة في مجاله بشكل تعبيري** »[3]، وحتى هذه الخصائص الفراسية ليست واحدة –كما يرى سويف– لدى جميع الشعراء والمبدعين، بل هي تختلف من هذا إلى ذاك، ويضرب مثالا لذلك بالثورة، « **والتي تعني عند "هوراس" الحزن والأسى، وهي عند "أراجون Aragon" مقرونة بالأمل والرجاء** (...) **كذلك الآلة التي تعني عند البعض مصدر شؤم وبؤس، وعند البعض الآخر الإشراق والمستقبل الباسم..**»[4]، وهذا ما يميّز الفنان بخصائصه عن غيره بآلة الإبداع، والأفق المتميز .

4- خطوات الإبداع:

تنبني فرضية الإبداع على مبدئ خلق الاتزان، عن طريق صرف الاضطراب والتوتر عن الفنان، ويكون كرد فعل عنِ التقاء التجربتين (القديمة والحديثة) في ذهن الشاعر كما سبق أن رأينا قبلاً. وإنما يبدع الشاعر عمله الفني تبعا لذلك، وانطلاقا من اختلال توازن الأنا، الذي فقد توحّده وصلته

---

[1] مصطفى سويف، المصدر نفسه ، ص.287

[2] المصدر نفسه ، ص.287، 288

[3] شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة ، ص.104

[4] ينظر: المصدر السابق ، ص.288

بالنّحن في إطاره الاجتماعي، وعليه « **فإنّ اختلال اتّزان الأنا ككل واندفاعه إلى تحصيل اتّزان جديد يعني اختلال الصلة بينه وبين النحن، واندفاعه إلى إعادة هذه الصلة على أسس جديدة، تبدو فيها آثار تجربته عن طريق الإطار، ومن هنا كان العمل الفني فرديا واجتماعيا في وقت معا، فهو تنظيم لتجارب لم تقع إلاّ لهذا الفنان لكنه تنظيم في سياق الإطار ذي الأصول الاجتماعية الذي يحمله الفنان ويتخذ منه عاملا من أهم عوامل التنظيم**».[1]

تمثّل عملية الكتابة شكلا من أشكال التنظيم لدى الشاعر، لاستعادة الاتزان داخل الأنا، وليست هي الشكل الوحيد من أشكال التنظيم التي يعمد إليها الشاعر، بل إن لهذا التنظيم أشكال أخرى، غي الكتابة . ومن خلال العودة إلى الاستبار الذي أجراه مصطفى سويف مع الشاعر " أحمد رامي"[2]، نجد هذا الأخير يفصح عن أداة أو وسيلة أخرى ، تبرز لديه لحظة الإبداع غير الكتابة. كما يقول: " أنا لا أكتب الشعر بل أغنّيه (...) وبذلك يظهر الشعر "، ويعتبر عثور الشاعر على أداته، أو وسيلته الإبداعية خطوة مهمّة نحو الفكاك من التوتّر والاضطراب، إلى بلوغ شكل من التنظيم الذي يبدو نهائيا بدرجة كبيرة . وهنا يظهر ما يعرف بالتوتر الدافع، الذي يدفع الشاعر رويدا نحو بلوغ التنظيم في الإطار، داخل التجربة الجديدة. « **والظاهر أن هذا التوتر يكون في بدايته العملية سطحيا، لكنه كلما اقترب من نهايته ازداد عمقا وثقلا على الأنا، بحيث إن الأنا يصبح في قبضته (...) فالمشاهدة تدل على أن أي فعل متكامل نبدأ ونمضي فيه نحو نهايته، نزداد اندفا كلما اقتربنا من هذه النهاية، أي أن التوتر الدافع يزداد سيطرة على الأنا** »[3]. ويتجلى هذا الاندفاع في الوثبات، التي ينتقل عبرها الشاعر من توتر إلى آخر، وكأنها تمثّل لحظات كفاح. ففي لحظة ما تبزغ على الشاعر عدة أبيات دفعة واحدة، ما يدفعه إلى الإسراع في كتابتها، خشية أن يضيع أحدها، وقد يجعل آخرها أوّلَها، وهي بناء متماسك منظّم، تحدّد فيه دلالة الأجزاء حسب

---

[1] **مصطفى سويف، المصدر نفسه ، ص.290**

[2] **المصدر نفسه ، ينظر: استبار الشاعر " أحمد رامي" ، ص.239**

[3] **المصدر نفسه ، ص.291**

موضعها في الكل [1]. وتتحدد قيمة الوثبات في التنظيم، أي أنّ أي تعديل يقوم به الشاعر على عمله الإبداعي، لا يتجاوز حدود الوثبات نفسها بالزيادة أو النقصان، أو بنقلها كلها عن موضعها دون تشتيت أبياتها.

تمّتِ الإشارة في فصل سابق إلى أنّ الشاعر تعترضه قيود وحواجز لحظة انتقاله من وثبة إلى أخرى، تتسم بالغموض والعجز عن المواصلة، وهو يدل على نهاية وثبة وبداية أخرى. وهنا يفقد الشاعر الصلة بالكلّ « **نتيجة لوقفته عند الوثبة وسلبيته في تلقيه لها. وفجأة وفي اللحظة التي يستعيد فيها الصلة بالكل يثبت وثبة جديدة متكاملة، ومعنى ذلك أن قوى مجاله الإبداعي قد انتظمت من جديد** ».[2]

وخلاصة القول أنّ القصيدة تتألف من مجموعة وثبات، من حيث هي عملية دينامية، وتمثل الوثبة فيها وحدة القصيدة ككل. ويتعامل الناقد مع القصيدة الشعرية على أنها بناء، مجزّؤ إلى أبنية صغرى هي الوثبات، وليست كلا متجانسا إلا بقدر ضئيل. « **والشاعر لا يتقدم من التوتر العام القائم وراء القصيدة ككل إلى الأبيات، ولكن هناك بين هذين الطرفين مرحلة وسطى على جانب كبير من الأهمية، هي مرحلة التوترات الصغرى، التي تقوم وراء الوثبات** »[3].

يلاحظ على آراء مصطفى سويف في موضوع الوثبات، وعلاقتها بالكل الدينامي للقصيدة، تقديمه لمفهوم الجزء على الكل، « **وذلك من حيث أن الشاعر ينطلق في إبداع قصيدته من البيت إلى الفكرة العامة، وهذا ما يبدو صحيحا على المستوى الظاهري للإبداع، وفي كتابة القصيدة، أما من حيث بناؤها الكلي فهو أعقد من ذلك بكثير** »[4]. وقد تقرر من قبل عند الباحث أن مجموعة الوثبات التي يجسدها الشاعر في قصيدته، تمثل كلا متكاملا، داخل الحركة الكلية الكبرى للقصيدة، وأنها تؤدي إلى التنظيم في شكل متناسق، إلا « **أنّ الإطار العام الذي يتحكم في**

---

[1] ينظر: مصطفى سويف، المصدر نفسه ، ص.292

[2] المصدر نفسه ، ص.293

[3] المصدر نفسه ، ص.296

[4] عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ص.104

القصيدة في مفهومها الضمني لا يخرج عن التدفق العام الذي يتصوره المبدع، وهو ما تدركه الحقيقة، ويتقبله منطق الأشياء بوضوح من أنّ أصل المعرفة أساسه التعميم الذي يتصف بالصبغة الشاملة، وأن مجرى الشعور لتصور الأشياء تظهر صورته دفعة واحدة، ثم يبدأ في تحوّل مستمر نحو أفعال مرتبة ترتيبا تصاعديا لاكتمال الصورة على ما كانت عليه بعد إفرازها في ذهن الشاعر »[1]، ولم يزد الناقد على أن اعتمد على الملاحظة والدليل السطحي، في متابعة الوحدات الأولية للإبداع. في حين أنّ القصيدة تمثل إدراكا كليا، من حيث هي في إطارها الكلي عبارة عن نتائج للفكر القائم على التعميم، وفق آليات الاستدلال والبرهنة، على ترتيب جزئيات الكل ترتيبا سببيا.[2]

5- مشهد الشاعر:

يركّز مصطفى سويف في هذه النقطة على طبيعة إدراك الشاعر أو المبدع لطبيعة الواقع العملي، المبني على التهويم. والذي يختلف فيه كل من الشخص الراشد والطفل، والإنسان البدائي والمتحضر، في استيعاب هذا الواقع العملي. وعن هؤلاء جميعا يختلف وعي الشاعر بذات الواقع، الذي ينطبع في ذهنه عر فهم أعمق لحقائق الأشياء، ويستشهد الباحث لذلك بقول " لفين " الذي يرى « **أنّ الشخص الواقعي جدا، الذي ليس لديه من سعة الخيال ما يمكّنه من أن " يرى " إمكانيات تغير الموقف الراهن لا يمكن أن يصبح مبدعا مبتكرا، والحق أن النشاط الإبداعي يعتمد على حدوث علاقة معينة بين الواقع والتهويم** ».[3]

يظهر مجال التميز عند الشاعر، من خلال تعامله مع الخصائص الوظيفية للأشياء، التي تبدو واضحة وثابتة، تبعا لحاجاتنا المستمرة إليها، واستفادتنا منها. وفي هذه الحال يظل الأنا في حال اتزان مع تلك الحاجات الوظيفية باندفاعه نحوها. « **فإذا اختلّ هذا الاتزان واشتد تقلقُل الأنا اختلفت**

---

[1] **عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ص.105**

[2] **ينظر: المرجع نفسه ، ص.105**

[3] **مصطفى سويف ، المصدر السابق ، ص.297**

هذه الخصائص عن الأشياء وحلّت محلها خصائص أخرى، تمليها ديناميات الموقف الراهن »[1]، وهو مايحدث فعلا في حالة الشاعر، عبر انسياقه وراء عملية الإبداع، فيبدأ الأنا في فقدانه لاتزانه، وتحرره من الخصائص الوظيفيّة للأشياء، تحررا قد لا نجده بهذه الدرجة عند الآخرين. وفي هذه اللحظة « **تكتسب الوقائع دلالات تمليها ديناميات الموقف، ففي موقف مركزه الأنا تصبح ذات خصائص فراسية، وهنا نستطيع أن نقول إنّ التهويم قد اكتسب بُعد الواقع العملي، أو بعبارة أخرى أن الواقع العملي أصبح تابعا للمجال الذهني إلى حد بعيد** »[2]، فأية صورة ذهنية يقدمها الشاعر في أعماله، إنما هي في نظره تمثل واقعا عمليا بالنسبة له، وإذا أخذنا مثال الاستعارة في الشعر، وجدنا من أبرز خصائصها لدى الباحث « **أنها تعتدي على حدود الواقع العملي بدرجة كبيرة، فليس في واقعنا العملي " شمس صفراء عاصبة الجبين " ولا فيه " نجوم تستحم في الغدير " إنما يوجد ذلك في المجال الإبداعي للشاعر حيث يكتسب التهويم بُعد الواقعية إلى حد بعيد** ».[3]

تتبدّى لنا حقيقة مفادها، أن الباحث لا يحفل بالمفهوم الكلاسيكي للاستعارة، الذي يجعل منها مجرّد طرفين، لتشبيه لا يستسيغه الواقع العملي، إذ نجده يعيب الفصل بين طرفي التشبيه، إلى "مشبّه ومشبّه به "، كقولهم: « **وإنما تستعار اللفظة لغير ما هي له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استُعيرت له ويليق به لأنّ الكلام إنما هو مبنيّ على الفائدة في حقيقته ومجازه..**»[4]، وكذا قولهم أيضا: « **وإنما الاستعارة ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها** »[5]. وهذه التعاريف بحسب- ما يوضحه مصطفى

---

[1] مصطفى سويف، المصدر نفسه، ص.298

[2] المصدر نفسه ، ص.299

[3] المصدر نفسه ، ص.299

[4] الحسن. بن بشر الآمدي ، كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحتري، مطبعة الجوائب بالإستانة العلية ، ط.1، 1287هـ، ص.83

[5] القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص.45

سويف- تجعل من الاستعارة مركبا لوجهين منفصلين، لا يتحقق بهما الأساس الدينامي المنشود من وراء الاستعارة، ومن مغزاها داخل الإبداع. وخلافا لهذا« **فالشاعر لا يرى شيئين بل يرى شيئا واحدا وقد أصبح هذا الآخر، ومن ثم كان الطريق إلى الدراسة الصحيحة لهذا هو الكشف عن عوامل تغير الدلالات** »[1] في نظرة كلية متكاملة، تذوب فيها خصائص الطرفين في معنى كلي موحد، وإن كان التشبيه في نظر الباحث لم يزل يحتفظ هو الثاني بتلك الحدود الفاصلة- ولو نسبيا – في نظرته إلى الواقع العملي، والعيب يكمن في أداة التشبيه نفسها، التي تجمع بين طرفين، هما مشبّه ومشبّه به .

6- قيود الإبداع:

تتحدد تجربة الشاعر بوصفها تقع ضمن إطار فني معيّن، يفرض عليه التحرك داخله، وهو يمثل- أي الإطار – قيودا وحواجز تنبني في سياقاتها عملية الإبداع. ومهما بلغت حرية الشاعر في نظر الباحث أثناء مشروعه الفني، فإنه يبقى خاضعا سلفا لجملة من الحواجز الإبداعيّة. « **والواقع أن الشاعر لا يمضي في التهويم بغير قيود، بل هو مقيّد بتوجيه الإطار، وبالعودة إلى آثار مجموعة من الشعراء يمثّلون تيارا أدبيا واحدا، للاحظنا أنّ الإطار يتدخّل في توجيه حرية الشاعر في لحظات طغيان التهويم، وقد نجد طرُزا من الاستعارات والتشبيهات والخصائص الفراسية، يكون بينها من التقارب ما يميزها عن طرز أخرى** »[2]. من ذلك تقارب المعنيين في قول " طرفة بن العبد " و " زهير بن أبي سلمى " في معلقتيهما:

يقول طرفة بن العبد : [3]

لخولـةَ أطلالٌ بِبُرقـة ثهمـدِ تلوحُ كباقي الوشم في ظاهر اليدِ

---

[1] مصطفى سويف ، المصدر السابق ، ص.300

[2] المصدر نفسه ، ص.300

[3] أبو عبد الله الحسين.بن أحمد الزوزني ، شرح المعلقات السّبع، تح. لجنة التحقيق في الدار العالمية ، الدار العالمية، د.ط، 1993 ، ص.48

ويقول زهير بن أبي سلمى:[1]

ديـارٌ لهـا بالرَّقمتين كـأنّهـا مراجيع وَشْمٍ في نواشر مِعصمِ

وعليه فالقول بأن تلك الخصائص الإبداعية من استعارة وخصائص فراسية، وتشبيه، تابعة لذاتية الشاعر وفرديته بصفة مطلقة، هو قضاء على قيمتها التوصيلية والاجتماعية معا. في حين أنّ الشعر على ما تقرّر سابقا هو « **أداة لبناء "نحن" جديدة، والواقع أن كل ما يأتي به المبدع لا بد أن يكون ذا صلة بالإطار الذي يحمله والذي هو من أهم الأسس الدينامية التي تقوم عليها النّحن** ».[2]

وفضلا عن قيود الإطار الفني، هناك قيود الإطار الثقافي والاجتماعي للشاعر، وتقوم على تحديدها ظروف البيئة والعصر، فما كان لبيت طرفة السابق حسب الباحث أن يبدعه شاعر محدث، والعكس كذلك، إذ لم ترقَ ثقافة الشاعر القديم إلى الاتجاه بفنه وشعره، إلى ظروف عصر لم يعشه، ولا حتى توقّعه في ذهنه. غير أنّ الباحث ينظر إلى هذه الفروق نظرة أخرى، تعدّ إشكالية في حد ذاتها، ذلك « **أن " العصر الأدبي " يعني بالنسبة للشاعر أكثر مما يعني " العصر الزمني " فقد يعيش بيننا شاعر ينصرف إلى حد كبير عن المشاركة في ثقافتنا المعاصرة ويتجه إلى الشعر والأدب العربي القديم** »[3]، كما هو شعر المعارضات، الذي شاعر عند شعراء الإحياء، في عصر النهضة الأدبية، أمثال (سامي البارودي، وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم)..وقد عيب مثل هذا النزوع إلى تقليد القدامى، والنسج على منوالهم في معانيهم، وألفاظهم « **خاصة وقد بادت الطلول والقصور ونُسخت آية المديح بمطالعه ومقاطعه وتفتحت للقول أبواب لم تخطر لأحد من المتقدمين على بال** ».[4]

---

[1] **الزوزني، شرح المعلّقات السبع ، ص.71**

[2] **مصطفى سويف ، المصدر السابق ، ص.302**

[3] **المصدر نفسه ، ص.303**

[4] **عباس محمود.العقاد وإبراهيم عبد القادر. المازني ، كتاب الديوان ، القاهرة ، دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، ط.4 ، ص.42**

ويعدّ عامل اللغة أيضا قيدا من قيود الإبداع، من خلال وظيفتها الأصلية لدى الشاعر « **فهي أداة متكاملة لبناء نظام متكامل هو " النحن " والشاعر إنما يستخدمها هكذا متكاملة، وربما كان من أهم مظاهر هذا التكامل لديه تطابق اللفظ والمعنى..**»[1]. ويمثّل الباحث لذلك بقول امرئ القيس في معلّقته[2]:

مِكَرٍّ مِفَـــرٍّ مقبـلٍ مدبرٍ معًـا كجُلمود صخرٍ حَطَّهُ السّيل من عَلِ

وكذلك قصائد الشعراء المحدثون، من أمثال: "ميخائيل نعيمة" في قصيدتيه "الرياح "، و" أخي "..

يذهب سويف في التفرقة بين نوعين من الاستعمال اللغوي، هما: الاستعمال الرمزي، باعتباره من خصائص التأليف العلمي، وكذا الاستعمال الانفعالي، وهو السائد في مجال الشعر. « **ويكون الاستعمال الأول لتنظيم الإشارات الذهنية وتوصيلها، بينما يكون الاستعمال الثاني للتعبير عن أحاسيس واتجاهات وإثارتها عند الآخرين** »[3]، وتحكم هذين الاستعمالين دلالة دينامية، في اتجاهها إلى بناء " النحن "، وإعادة التكامل فيه كلما تصدع. « **ويبقى الاستعمال الانفعالي للغة سابقا على الاستعمال الرمزي، ويبدو ذلك بوضوح في البوادر الأولى للغة عند الطفل وفي قيمة الكلمة عند البدائيين وما تثيره فيهم من انفعالات عميقة** »[4].

7- النهاية:

بعد كل تلك المراحل التي تمر بها عملية الإبداع، يتحتم على الشاعر أن يبلغ بقصيدته نهايتها التي تفرضها الخطوات الديناميّة لفعل الإبداع . وخلاصة النتائج المتوصّل إليها في هذا الفعل، أن النهاية لا يفرضها " أنا " الشاعر بل هو يتلقاها من حيث هي نتيجة، تحتّمها طبيعة فعل الإبداع بكونه فعلا متكاملا، له بداية ونهاية، مدفوع إليه الشاعر بتوتر منذ فعل الإبداع. ولا ينخفض إلا مع

---

[1] مصطفى سويف ، المصدر السابق ، ص.304

[2] الزوزني ، شرح المعلقات السبع ، ص.32

[3] المصدر السابق ، ص.304

[4] المصدر نفسه ، ص.305

بلوغ الفعل نهايته، دون أن نخطط لها من قبل، أو ندركها باعتبارها كذلك، بل تكون علاقتنا بها علاقة دينامية.[1]

ويعدّ هذا التوتّر عند الشاعر- فيما يراه الناقد- أساسا ديناميّا لوحدة القصيدة ومسارها نحو نهايتها، ببلوغ الهدف المنشود. « **وبهذا يتحقق للشاعر فعل متكامل في صميمه، ينتهي في موضع شبيه بموضع بدئه وإن لم يكن هو بالضبط، ما يكسب الشاعر خبرات جديدة** ».[2]

تجدر الإشارة في الختام إلى عدم تناول الفصل الأخير من الكتاب، في خطة البحث لأسباب منهجية، لها علاقة بالمضمون الذي يعنى في موضوعه بالإبداع الفني، من جهة علاقة الشاعر بالمجتمع. إذ أننا وجدناه يمثل في عمومه تلخيصا، وتفصيلا لما جاء في كثير من الفصول السابقة من جهة. وكذا أنه أبعد ما يكون عن المعطيات النفسية لعملية الإبداع. وكان مجمل ما يتخلل الفصل، موضوع الخصائص الوراثية، والمكتسبة لدى الشاعر في بناء عبقريّته، وقد توصّل الباحث إلى « **أنّنا ما نزال نرى في العبقري جانبا مجهولا لا نرجعه إلى فكرة الاستعداد الفطري، خاصة وأنّ مجال الأبحاث الوراثية لا زالت قاصرة على إفادتنا بنتائج قيمة يمكن الاستمساك بها** ».[3]

كانت تلك شروط ومستلزمات عملية الإبداع، وفق أسسها الدينامية، ابتدأها الباحث بعامل التجربة الخصبة، واختتمها بالنهاية الناجمة عن توتّر حاصل ضمن فعل الإبداع نفسه، الذي يصاحب الشاعر، عبر مجموعة الوثبات الفنية داخل القصيدة . وهذا يجعل من فعل الإبداع لدى الفنان قائما ومبنيا على دعامة تسلسلية، قد بدا أن الباحث تعمّد إدراجها على هذا النحو، ليبدوَ كخطة عملية يسير تبعا لها كل ممتهن للفن، أو للشعر تحديدا. غير أن الباحث، وعلى الرغم من مصداقية كثير مما توصل إليه من نتائج، لم يبيّن لنا صراحة إنْ كان هذا التسلسل الدينامي لشروط عملية الإبداع، قابلا لصياغة تسلسلية أخرى، أم لا ؟.

---

[1] ينظر: مصطفى سويف، المصدر نفسه ، ص.305، 306

[2] المصدر نفسه ، ص.306

[3] ينظر: المصدر نفسه ، ص.323

وحتى و إن حاولنا أن نضع الشعر أو الفن عموما في اختبار دينامي، تجريبي، فهل بوسعه أن يؤدي إلى نتائج مشتركة وموحدة لدى جميع الشعراء والمبدعين؟. وهل كل من طرق عالم الفن والأدب ملزَمٌ بأن يمرّ عبر هذه العناصر المرتبة ترتيبا ضمنيا، وإن لم يطّلع عليها الأديب أو الشاعر نظريا ؟.

ولو أخذنا على سبيل المثال حديثه عن التجربة الخصبة، ولقائها بتجربة أخرى ماضية، وجدنا هذا المسمّى بحاجة إلى تعديل، باعتبار أنّ ما مرّ على حواس الشاعر وذهنه في الماضي، لا يعدّ كله من تجاربه هو، وإلا لكان أصدر عن كل تجربة منها قصيدة بديعة. ثم كيف نفسر عدم تحرّك عواطف الشاعر " خليل مردم بك " لحادثة ذبح الأضاحي ساعتها، وانتظر حتى استدعاه إلى النظم حادث مشابه، وقع له هو نفسه، ومسّه في ذاته شخصيا ؟.

إن القول بمطلق التجربة القديمة أو الماضية، أو لقاء التجربتين غير ممكن دوما، وكان الأفضل أن ينعت الباحث هذه النقطة بالذات مثلا: " بمحرّك الإبداع "، وأغلب ما نعرفه عن الشعر العربي أنه كان ينطلق من حوادث – إن لم تكن مسّته في شخصه هو– كانت فيما نرى مدعاة لتهييج قريحته، وتحريكها بالقول. ولو كان مبدؤ لقاء التجربتين ناجعا للنظم، لكان أدعى لإبداع قصيدتين، تماشيا مع عدد التجارب، التي تلاقت فيما بينها، قصيدة واحدة لكل تجربة .

خاتمة

حقّق مشروع الاتجاه النفسي في النقد العربي نتائج قيّمة، وبلغ بحدود التجربة النفسية مدى لا بأس به من الكفاءة العلمية والمنهجية، على الرغم من كونه اتجاها جديدا على نقدنا العربي الحديث. ويعزّز هذا المذهب الذي ذهبه النقد العربي، كونه نابعا من تجارب العلوم الإنسانية التي طغت كثيرا على الفكر العربي الحديث، بتصوّراتها النقدية المشحونة بالدلالة العلمية، أو شبه العلمية، باحثة عن مصداقية حقيقية تمسّ جوهر الأدب ونقده. وليس الاتجاه السيكولوجي من هذا كله سوى أنموذجا يحتذى به، فضلا عن مناهج التاريخ وعلم الاجتماع..لكونها أقرب نوعا ما إلى أن تبرز كثيرا من التفاعلات الداخلية في باطن الشخصية الفنية، وفي علاقاتها المتشابكة مع بعضها. وأقدر على بسط العلل وعقد الإبداع، بشتى أشكاله وصنوفه.

صحيح أنّ النتائج النقدية النفسية في النقد العربي الحديث أثمرت نماذج تستحقّ العرفان ، في تصوراتها وما توصّلت إليه. وأنها بقدر ما كانت المذاهب فيه متنوعة ومتضاربة، كانت النتائج باهرة ومفضية إلى حقائق نقدية لم يسبق إليها من قبل. وعلى الرغم ممّا تحقق من نتائج وإن كان مرضيا إلى حدّ ما، بما أنضج به الوعي النقدي المحلي، من اعتماد أسس العلم في نقد الأدب، وبما أعاد به صياغة كثير من نماذج أدبنا القديم شعرا ونثرا. إلا أنّه لم يستطع في كثير من معطياته وتقاريره المقدّمة أن يتخلّص من خناق المبادئ السيكولوجية الغربية، التي أحالت الفن عموما، والأدب خصوصا إلى مصحّات عقلية، شوّهت إلى حد كبير صورة كثير من المبدعين والأدباء، ولم تزد على أن أخرجتهم لنا في قالب رثّ، بال، يدعو إلى الشفقة عليهم أكثر مما يدعونا إلى الوقوف على مكانتهم الفنية والأدبية، والتعمّق في آثارهم بوصفها تجربة حية واعية، لا عصبية. وقد سبق وأن عرضنا في هذا الصّدد عديد الأمثلة الحيّة في النقدين الغربي والعربي.

لسنا ندّعي بحال أن النقد العربي كله كان يؤمن بالنظرية الغربية في النقد النفسي، ولسنا كذلك ننظر إلى النقد الغربي على أنه بقي محاذيا لآراء فرويد، في ردّه الظاهرة الفنية إلى اختلالات عصبية

مرضية. بل رأينا في سياق البحث من سعى إلى تخريج البنى السيكولوجية للإبداع الأدبي تخريجا مغايرا، تبعا لتطور المعرفة النقدية النفسية، وتشعب المناهج النقدية الأدبية وتواصلها فيما بينها في المضمون خاصة. غير أنّ النقد العربي في جلّ تطبيقاته لم يتماش مع هذا التطور الملحوظ، وظلّت جلّ تطبيقاته تصبّ في باب النظرية الفرويدية، وما يشاكلها من نظريات أخرى مماثلة، تلك التي لم تتجاوز الأعراض المرضية للفنان بوصفه شخصا مختلا. وقد مثّل هذا الاتجاه دراسات كثيرة من النقد العربي، كما رأينا عند العقاد والمازني، والنويهي..وغيرهم. وحتى تلك الأعمال التي اهتمت بسيكولوجية العمل الإبداعي، لم تستطع الحفاظ على هذا النحو بالذات، وتجاوزته إلى كثير من العقد والأزمات النفسية التي تمسّ الأديب، وتجعل منه عينة مرضيّة في كثر من مباحثها النقدية، وإن بدت أقرب إلى التحرّر المنهجي، وأكثر تماشيا مع الواقع النقدي الراهن بما يفرضه أفق النقد الحديث من معطيات، وإيديولوجيات جديدة، سلكت بالاتجاه النفسي مسلكا آخر، وحرّرته من أغلال الوجهة الإكلينيكية الجامدة.

منحت تجربة " مصطفى سويف " النقدية دفعا كبيرا للعمل أكثر على الاتجاه النفسي، خاصة في ما يختص بمجال عملية الإبداع. والملاحظ على تجربة سويف، أنها أعطت مصداقية بالغة للطابع العلمي التجريبي الذي كان غائبا، أو بالأحرى شبه منعدم تماما عن مجالات النقد الفني، إلا ما ورد عفوا أو اجتهادا لم يبلغ من البحث مناه في حدوده التجريبية .

وكما كانت خطوات " شارل مورون " ممهّدة، لبعث حركية نقدية مستقلة بذاتها عن تشخيصات مدرسة التحليل النفسي للفن، التي ألبست الأديب ثوب العقد والاختلالات والأمراض، كانت تجربة مصطفى سويف مدفوعة دفعا، إلى تجاوز هذا وذاك معا، لبلورة وجهة نقدية منهجية، وصريحة، وأجدر بالعمل والممارسة. ومن خلال وقوفه على عينات من الأدب العربي، في إطار تجريبي واضح المعالم، استطاع الباحث تجريد النقد النفسي من تعسفاته الذاتية، وانطباعاته التبريرية، وتقييم العمل الفني بآليات المنهج، الذي يلقي الضوء على كثير من الخبايا الجوهرية المستترة وراء قناع المرض والاختلال، بوصفه اتهاما للأدب لا تفسيرا له.

وعلى الرغم من كون الأدب لا يعترف بمطلق نتائج العلم المفروضة عليه، لكونه يرتبط بالوجدان أكثر من منطق العلم والتجربة، إلا أن الأديب على الأقل، لم يُتّهم في ظل المنهج العلمي التجريبي بما اتّهم به فيما سواه من مناهج واتجاهات أخرى من أسبقية مرضه، واختلال أعصابه.. كما هي الحال مع اتجاه سيكولوجية المبدع،وتركيزه على بحث الشخصية. وإذا كانت هناك مآخذ عليه، فهي في نظرنا لا تقلّل من شأن ما حققته هذه التجربة المتميّزة، التي يمكن القول أنها أسّست فرعا كاملا من فروع النقد النفسي، وليس مجرّد قضية نقدية فحسب.

ومهما وقفنا عليه من انتقادات في ثنايا البحث لحقيقة المسار النقدي العربي، ذي الطابع النفسي، فإننا لا نعدم لذلك عذرا فيما أشرنا إليه، كانت قد فرضته علينا طبيعة وخصوصية الأدب المرنة، التي لا يمكن أن تستقرّ بحال على مقاييس نقدية مطلقة أو نهائية، باعتبار أن الجديد فيها دائم التعاقب والتضارب، ولا توشك نظرياته المستجدّة بين الحين والآخر أن تستقرّ على رأي أو أن تثبت على مقال. وهو ما لاحظناه عبر تتبع مراحل تطور الأفكار والمعارف النفسية على مستوى التنظير النقدي، أو فيما سوى ذلك، جرّاء تغير زوايا القراءة والتأويل من ناقد إلى آخر، أو من جيل نقدي إلى آخر. ويكفي أن نعود إلى ما أوردناه في البحث من اختلاف توجهات النقاد ونزعاتهم، بحيث يجتمع في مرحلة ما من المراحل مذهب معيّن، واهتمام متقارب، على الرغم من اختلاف أساليب الطرح والدراسة. وهو ما جعل النقد النفسي في النقد العربي يتفرّع إلى ثلاثة فروع متباينة، وهي على درجة بيّنة من التشاكل والتداخل الموضوعاتي، أي أنها لم تكن على قطيعة ابستيمولوجية مطلقة، فقد نجد اتجاهين منها يتماشيان في فترة واحدة أو فترات متقاربة. الأمر الذي أسهم من جهة ثانية في إغناء ساحة النقد العربي بأعمال جريئة ومهمة، وجديرة بالمتابعة والاهتمام.

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصـــــادر:

1– إسماعيل.عز الدين ، التفسير النفسي للأدب ، مكتبة غريب ، ط.4.

2– الآمدي.الحسن بن بشر ، كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحتري، مطبعة الجوائب بالإستانة العلية ، ط.1، 1287هـ.

3– البحتري ، الديوان ، تح. يحي شامي، بيروت، درا الفكر العربي، ط.5، 2005 ، ج.1

4– الجاحظ.أبو عثمان، البيان والتبيين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط.2، 1960،ج.1

5– الجرجاني.عبد القاهر، أسرار البلاغة، تح. محمود محمد شاكر، جدّة ، دار المدني، دت.

6– الجرجاني.القاضي علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي ، بيروت ، المكتبة العصرية ، ط.1.

7– الجمحي.محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، تح. محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، د.ت

8– الخولي. أمين، فن القول، القاهرة، نطبعة دار الكتب المصرية، د.ط، 1996.

9– ذو الرّمة ، الديوان ، شرح. أحمد حسن بسج، بيروت، دار الكتب العلمية، ط.1، 1995.

- ابن الرومي:

10– الديوان ، شرح. أحمد حسن بسج، بيروت، دار الكتب العلمية، ط.1، 1994،ج.1، 3

11– الديوان، تح. عبد الأمير علي مهنّا، منشورات دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، ط.2، 1988، ج.3،

12– الزّوزني.أبو عبد الله الحسين بن أحمد، شرح المعلقات السبع، تح. لجنة التحقيق في الدار العالمية، الدار العالمية، د.ط، 1993

13– سويف مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف، ط.4

14– شوقي أحمد ، الشوقيات– الأعمال الشعرية الكاملة ، بيروت ، دار العودة، د.ت، ج.2، 3.

- طرابيشي جورج:

15– شرق وغرب رجولة وأنوثة ، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط.4، .1997

16– عقدة أوديب في الرواية العربية، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط.2، 1987.

17– العسكري أبو هلال، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تصحيح. محمد أمين الخانجي، مطبعة محمود بك، ط.1، 1320.

- فرويد سيجموند:

18– الأنا والهو، تر. محمد عثمان نجاتي، القاهرة، دار الشروق، ط.4، 1982.

19– حياتي والتحليل النفسي، تر. مصطفى زيور، عبد المنعم المليحي، القاهرة، دار المعارف، ط.4.

20– محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي، تر. أحمد عزّت راجح، دار مصر للطباعة، د.ت.

21– مساهمة في تاريخ حركة التحليل النفسي، تر. جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط.2، 1982 .

22– الموجز في التحليل النفسي، تر.سامي محمود علي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت .

23– (فرويد سيجموند وَشتيكل وليم)، الكبت تحليل نفسي، تر:علي السير حضارة، القاهرة، المكتبة الشعبية، د.ت .

24– القيرواني.ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه نقده، ج.1، تح. محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط.5، 1981

25– ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، دار إحياء العلوم ، بيروت، ط.3 ، 1987

26– المازني إبراهيم عبد القادر ، حصاد الهشيم، دار المعارف بالاشتراك مع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ت

27– محمود العقاد. عباس، ابن الرومي حياته من شعره - المجموعة الكاملة-، القاهرة ، دار الكتاب المصري، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ط.2، 1991، مج.15.

28– المعري.أبو العلاء، لزوم ما لا يلزم، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، د.ت، مج2.

29– ابن منظور، لسان العرب، تح. عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، د.ت، مج.2

- أبو نواس:

30– الديوان ، شرح. محمد أفندي واصف، طبع على نفقة اسكند آصاف- مدير المطبعة العمومية، ط.1، 1898،

31– الديوان ، شرح. علي فاعور، بيروت، دار الكتب العلمية، ط.2، 2002 .

ب- المراجع :

1- مراجع عربية

32– أبو هيف.عبد الله، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، د.ط، 2000 .

33– أحمد إبراهيم.طه ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، دار الكتب العلمية، د.ط، 1985

- إسماعيل.عز الدين:

34– ، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، القاهرة، دار الفكر العربي، د.ط، 1992

35– روح العصر دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، دار الرائد العربي،د.ط، 1978

36– إسماعيل علي.علي، نظرية التحليل النفسي واتجاهاتها الحديثة في خدمة الفرد، دار المعرفة الجامعية، د.ط، 1995

- أمين. أحمد:

37– فجر الإسلام ، بيروت، دار الكتاب العربي، ط.10، 1969 .

38– النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية ، ط.3

39– جواد الطاهر.علي، مقدمة في النقد الأدبي، بغداد ، منشورات المكتبة العالمية ، ط.2 ، 1983.

40– الجوهري.محمد، مصطفى سويف سيرة علم ومسيرة عالم، وحدة النشر العلمي بكلية الآداب- جامعة القاهرة، ط.1، 2006 .

- حسين.طه:

41– خصام ونقد، بيروت، دار الملايين، ط.9، 1979.

42– في الأدب الجاهلي، مطبعة فاروق " محمد عبد الرحمان محمد" ط.3 .

43– حسين.طه، مع أبي العلاء في سجنه ، دار المعارف، د.ت.

44– الحكيم.توفيق ، زهرة العمر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ، د.ت .

45– حيدوش.أحمد، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، بن عكنون- الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ت.

46– الدروبي.سامي ، علم النفس والأدب ، دار المعارف ، ط.2 .

47– زغلول سلام.محمد، النقد العربي الحديث، أصوله، قضاياه، مناهجه، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت .

48– زيعور.علي، أحاديث نفسانية اجتماعية ومبسطات في التحليل النفسي والصحة العقلية، بيروت، دار الطليعة للطباعة النشر، ط.1، 1986

49– سويف.مصطفى، المخدرات والمجتمع، عالم المعرفة، د.ط، 1996

50– صالح الضامن.حاتم ، شعر يزيد بن الطثرية، بغداد، مطبعة أسعد ، د.ت .

51– ضيف.شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط.9 .

52– طبانة.بدوي ، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ، دار المريخ للنشر، ط.3 ، د.ت .

53– عباس.فيصل، التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية ، بيروت، دار الفكر العربي، ط.1، 1996.

54– عبد الحميد حنورة.مصري ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1986 .

55– عبد الحميد حنورة. مصري، علم نفس الفن وتربية الموهبة، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2000.

56– عبد الحميد.شاكر، الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1992

57– عبد الكريم.عبد المقصود ، جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي، المجلس الأعلى للثقافة، د.ت .

58– عبد المنعم خفاجي.محمد ، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ط.1، 1995

59– عتيق.عبد العزيز، في النقد الأدبي، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط.2 ، 1972.

60– عزت راجح أحمد، أصول علم النفس، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ط.7، 1968

61– عصار.خير الله، مقدمة لعلم النفس الأدبي، عنابة، منشورات بونة للبحوث والدراسات، ط.1، 2008

62– عكاشة.شايف، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 1985.

63– العيسوي.عبد الرحمن، أصول البحث السيكولوجي، بيروت، دار الراتب الجامعية، د.ت .

64– غنيمي هلال.محمد، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت

65– فضل.صلاح ، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية ، د.ت .

66– فيدوح.عبد القادر، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، عمان، دار الصفاء للنشر والتوزيع، ط.1، 2009 .

67– القبانجي.أحمد ، مدارس علم النفس ، د.ت، مج..1

68– قطب.سيّد ، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، القاهرة، دار الشروق، ط.8، 2003 .

69– قطوس.بسام ، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ط.1، 2006.

70– كمال زكي.أحمد ، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، ط.1

71– كامل مليكة.لويس، التحليل النفسي والمنهج الإنساني في العلاج النفسي، المؤلِّف، ط.2، 1996

– المازني. عبد القادر:

72– إبراهيم الثاني، مطبعة المعارف ومكبتها بمصر، د.ت .

73– الشعر غاياته ووسائطه، تح: فايز ترحيني، بيروت، دار الفكر اللبناني، ط.2، 1990.

74– قصة حياة ، دار الشعب ، د.ت .

– محمود العقاد.عباس:

75– ، دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، منشورات المكتبة العصرية، د.ت .

76– الفصول: مجموعة مقالات أدبية واجتماعية وخطرات وشذور، د.ت .

77– محمود العقاد.عباس، وعبد القادر المازني.إبراهيم، كتاب الديوان، القاهرة، دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، ط.4

78– محمود العقاد.عباس ، يوميات، القاهرة، دار المعارف، ط.3 ،ج.2 .

79– المختاري.زين الدين، المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد أنموذجا، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د.ط، 1998.

80– مرتاض.عبد الملك، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2005 .

- مندور.محمد:

81– في الأدب والنقد– القاهرة– نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت،

82– النقد المنهجي عند العرب،نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، د.ت.

83– موسى.نبيل، موسوعة مشاهير العالم.أعلام علم النفس وأعلام التربية و الطب النفسي والتحليل النفسي، بيروت، دار الصداقة العربية، ط.1، 2002 ، ج.2 .

84– الناصر العجيمي.محمد، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، سوسة، كلية الآداب، ودار محمد علي الحامي، ط.1، 1998 .

85– النقد النفسي، منشورات المركز الجامعي خنشلة، عين مليلة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2009.

86– نور عوض.يوسف، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، ط1، 1994

87– النويهي.محمد، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، القاهرة، الدار القوميّة للطباعة والنشر، د.ت، ج.1.

88– الواد.حسين، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، مراس للنشر، د.ط، 1984.

- وغليسي.يوسف:

89– الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، طبع على نفقة الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها التابع لوزارة الاتصال والثقافة ، د.ت.

90– مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط.2، 2009.

91– وهبي.كمال، أبو شهدة.كمال، مقدمة في التحليل النفسي، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، ط.1، 1997.

92– يوسف علي.أحمد، نقد الشاعر ابن الرومي في مدرسة الديوان، مطابع الطاووس الذهبي ببلبيس، د.ت.

2- مراجع مترجمة:

93– أفلاطون، الجمهورية، المحاورات الكاملة، تر. شوقي داود تمراز، بيروت، الأهلية للنشر والتوزيع، د.ط، 1994، مج.1

94– جماعة من المؤلفين، قضايا في التحليل النفسي، تر:إميل خليل بيدس، بيروت، منشورات دار الآفاق الجديدة ،ط.5، 1986.

95– طاليس أرسطو، فن الشعر، تر. عبد الرحمن بدوي، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية، د.ط، 1953.

96– فروم إريك، أزمة التحليل النفسي، تر. طلال عريتسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط.1، 1988.

97– فريق من الباحثين، علم النفس وميادينه، تر. وجيه أسعد، الدار المتّحدة للطباعة والنشر ومؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط.2، 1993.

98– كتاب أرسطو فن الشعر، تر. إبراهيم حماده ، مكتبة الأنجلو المصرية ، د.ت .

99– مجموعة من المؤلفين، الأوديب عقده كلية، تر. وجيه أسعد، منشورات، دمشق، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، د.ط، 1996.

100– مندليسون دانيال وآخرون، نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية، تر. حمد العيسى، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط.1، 2011

101– نويل بيلمان جان ، التحليل النفسي والأدب، تر. حسن المودن، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط،1997.

102– هايد ماجي وَماكجنس مايكل، أقدم لك يونج، تر. محي الدين مزيد، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، 2001

103– هايمن ستانلي، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر. إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، د.ت، ج.1 .

ج- الدوريات:

1– سلسلة عالم المعرفة:

104– ستروك جون ، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر:محمد عصفور، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، د.ط، 1996، عدد.206 .

105– مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر. رضوان ظاظا، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، د.ط ،1997، عدد. 221 .

2– **سلسلة كتاب الهلال:**

106– فرويد سيجموند، تفسير الأحلام، تبسيط وتلخيص نظمي لوقا، دار الهلال، د.ط، 1962، عدد. 137 .

ج- الرسائل الجامعية :

107– بن عطا الله مليكة ، علوم البلاغة عند العلوي اليمني بين التقليد والتيسير والتجديد– مذكرة ماجيستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، السنة الجامعية: 2009 / 2010

د- المقالات:

108– الدريوش العلي، صورة الناقد الأدبي في كتاب ثقافة الناقد الأدبي لمحمد النويهي (مقال متاح على الإنترنت) **http://schoully.x10.mx/Assoura/Assoura-No2/02-005.PDF**

فهرس الموضوعات

مقدمة: .....(أ، ب، ج، د، هـ)

مدخل: واقع الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث في ضوء الرؤية العلمية.....(1- 16)

الفصل الأول: المرجعية العلمية والتاريخية لتيار الاتّجاه النفسي في النقد الغربي

أولا: نظرية التحليل النفسي، أصولها ومبادؤها العامة: 18

تمهيد 18

سيجموند فرويد 21

الأسس المعرفية لنظرية التحليل النفسي 25

مبادئ نظرية التحليل النفسي 27

1- اللاشعور..... 27

2- الكبت 28

3- النظرية الجنسية 29

4- الأحلام 30

5- مثلث الجهاز النفسي 31

إسهامات أخرى في البحث النفسي 33

أ- المنشقين عن مدرسة التحليل النفسي 34

1- ألفرد آدلر 34

2- كارل جوستاف يونج 35

3- أوتو رانك 37

ب- اتجاهات جديدة في التحليل النفسي 37

1- نظرية سيكولوجية الأنا **Ego Psycology** 37

2- الفرويدية الجديدة **Neo Freudian Psychoamalysts** 39

3- جاك لاكان واللاشعور اللغوي 40

ثانيا: الاتجاه النفسي في دراسة الأدب ونقده: 42

اللمحة النفسية في الفكر النقدي القديم 42

تجربة فرويد النقدية وفق الاتجاه النفسي 45
اتجاهات أخرى ما بعد فرويد: 53
أ– اتجاهات المنشقين عن فرويد: 53
1 – ألفرد آدلر 55
2–كارل جوستاف يونج 57
نظرية يونج في الفن و الأدب 58
3–أوتو رانك 61
ب– النظريات الحديثة في النقد النقد النفسي: 63
1– جاك لاكان و الاتجاه النفسي البنيوي 63
الرسالة المسروقة لـ: إدجار ألان بُو 64
2– شارل مورون والنقد النفسي 66
شخصية ملارميه في نقد مورون..... 68
نقد المدخل النفسي في الأدب 70

الفصل الثاني: تطور التفكير النقدي العربي الحديث في ضوء الاتجاه النفسي

تمهيد.....75
أوّلاً: إشارات وملامح الاتجاه النفسي في التراث النقدي العربي: 78
– ابن سلام الجمحي 78
– أبو عثمان الجاحظ 79
– ابن قتيبة 80
– ابن رشيق القيرواني 81
– أبو هلال العسكري 81
– القاضي الجرجاني 82
– عبد القاهر الجرجاني 84
ثانيا: الاتجاه النفسي من زاوية (سيكولوجية المبدع): 86
أ – عباس محمود العقاد: 87
شخصية ابن الرومي في نقد العقاد 88
1– العبقرية 90

2- الطيرة 93
ب- محمد النويهي: 97
نفسية الشاعر أبي نواس .....,.....99
1- قداسة الخمر في حياة أبي نواس 100
2- الخمر والغريزة الجنسية 102
ج- عبد القادر المازني: 107
شخصية ابن الرومي في نقد المازني 109
1- أصله 109
2- طبيعة شخصيته 110
3- العبقرية والجنون 112
4- طيرته 113
5- سخريته وهجاءه 115
د- موقف طه حسين من الاتجاه النفسي في النقد: 118
ثالثا: الاتجاه النفسي من زاوية (سيكولوجية العمل الإبداعي): 120
أ- أمين الخولي: 121
قراءة فنية ونفسية لمفهوم البلاغة 123
1- البلاغة بين القديم والحديث 123
2- الأسس النفسية لبلاغة صحيحة 126
ب- عز الدين إسماعيل: 130
1- فرضية مرض الفنان 132
2- حقيقة اللاّشعور 133
3- التشكيل الشعري 134
4- نموذج تطبيقي في منهج عز الدين إسماعيل 136
ج – جورج طرابيشي: 140
1- اللحظة الإيديولوجية 141
2- بين الروائي والبطل 143
3- تطبيقات الاتجاه النفسي عند جورج طرابيشي (السيرة الذاتية) 145
قراءة نفسية في روايتيْ " إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثاني " للمازني 145

الفصل الثالث: سيكولوجية الإبداع عند مصطفى سويف– مقاربة نقدية في كتابه الأسس النفسية –

توطئة 153

1- مصطفى سويف 154

2- الهوية المعرفية لكتاب الأسس النفسية: 156

أ- عرض وصفي للكتاب 156

ب- محتوى الكتاب 156

ج- حول مضمون الكتاب 157

3- مناهج الباحثين في مشكلة الإبداع: 160

أ- منهج فرويد 160

ب- منهج يونج 161

ج- منهج دي لاكروا 162

د- منهج ريدلي 162

أولا: حدود عبقرية الشاعر وفق أسس دينامية تجريبية: 163

1- معالم وحدود العبقرية: 164

أ- فرضية النحن 164

ب- التحقيق التجريبي 168

2- الشاعر ومتطلبات الإبداع: 170

أ- مرجعية الإطار في عملية الإبداع 170

ب- التحقيق التجريبي 172

ثانيا: الأسس التجريبية لقراءة عملية الإبداع: 177

1- النظريات السابقة في تفسير عملية الإبداع: 178

أ- التسامي عند فريد 178

ب- الإسقاط عند يونج 179

ج- الحدس عند برغسون 179

2- العناصر التجريبية لعملية الإبداع عند مصطفى سويف: 180

أ- الاستخبار والاستبار 180

ب- إجابات الشعراء ......, 182

ج- تحليل المسودات 183
ثالثا: شروط ومستلزمات عملية الإبداع وفق أسس دينامية:..... 189
1- التجربة الخصبة 189
2- لقاء التجربتين 190
3- الخصائص الفراسية 192
4- خطوات الإبداع 193
5- مشهد الشاعر 196
6- قيود الإبداع 198
7- النهاية 200
خاتمة 203
قائمة المصادر والمراجع 206
فهرس الموضوعات 213