وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجيلالي بونعامة– خميس مليانة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مطبوع بيداغوجي مقدم لاستكمال متطلبات ملف الأستاذية

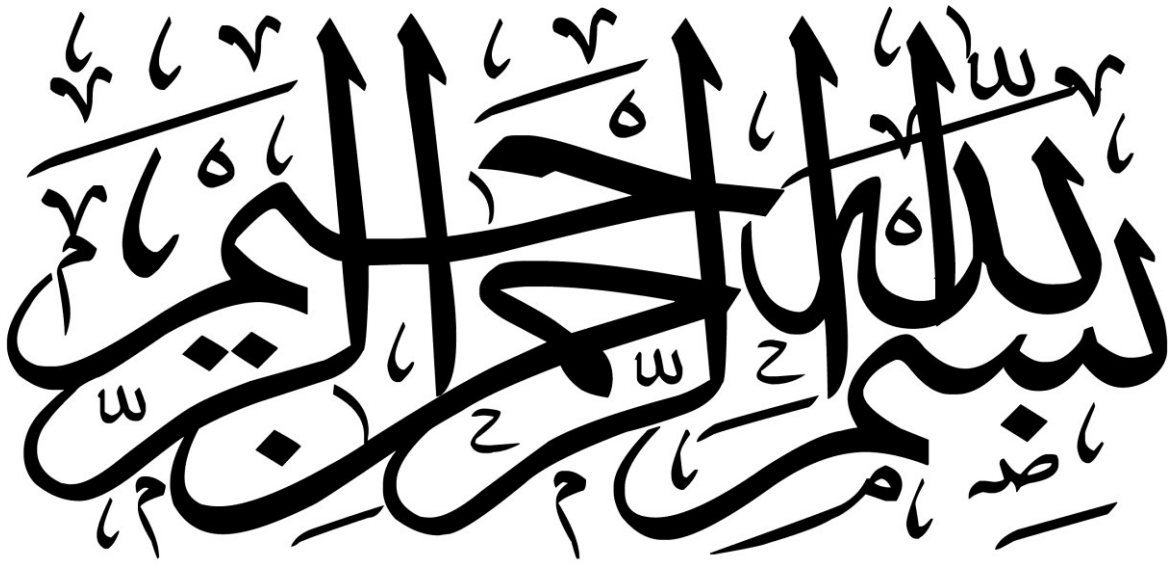
العنوان

محاضرات في مقياس التحليل النفسي للأدب

السنة الثالثة ليسانس (ل.م.د)، السداسي الخامس

تخصص النقد والمناهج

من إعـداد
د/ صليحـة بـردي


بسم الله الرحمن الرحيم

السداسي: الخامس

عنوان الليسانس: النقد والمناهج

المادة: التحليل النفسي للأدب

أهداف التعليم: إدراك أبعاد علاقة الأدب بعلم النفس وتوظيفه في النقد

المعارف المسبقة المطلوبة: معارف في علم النفس

محتوى المادة:

المادة: التحليل النفسي للأدب / محاضرة وتطبيق السداسي: الخامس المعامل: 02 الرصيد: 04

	مفردات المحاضرة	مفردات التطبيق
01	الأدب والأحاسيس النفسية	تحليل نصوص (التطهير لأرسطو ...)
02	النقد الأدبي وعلم النفس	تحليل نصوص علم النفس والأدب لسامي الدروبي
03	التحليل النفسي للفن 1	تحليل نصوص جريمة قتل الأب / سيغموند فرويد
04	التحليل النفسي للفن 2	تحليل نصوص فرويد / عقدة أوديب
05	علم النفس التحليلي	تحليل نصوص من كتاب علم النفس التحليلي لكارل يونغ
06	الرواية العائلية	تحليل نصوص أصول الرواية ورواية الأصول / مارت روبير
07	تلقي النقاد العرب للمنهج النفسي	تحليل النصوص: المقاربات التطبيقية
08	الأسس النفسية للإبداع الأدبي	تحليل نصوص من الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف
09	اللاوعي والأدب	تحليل نصوص من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده لمحمد خلف الله
10	التفسير النفسي للأدب	تحليل نصوص التفسير النفسي للأدب لعز الدين اسماعيل
11	نفسية الأديب من أدبه 1	تحليل نصوص نفسية أبي نواس لمحمد النويهي
12	نفسية الأديب من أدبه 2	تحليل نصوص ابن الرومي حياته من شعره لعباس محمود العقاد
13	الوعي بالمنهج	تحليل نصوص عقدة أوديب في الرواية العربية لجورج طرابيشي
14	آفاق التحليل النفسي	تحليل نصوص شعرية المرأة وأنوثة القصيدة لأحمد حيدوش

طريقة التقييم: يجري تقييم المحاضرات عن طريق امتحان في نهاية السداسي، بينما يكون تقييم الأعمال الموجهة متواصلا طوال السداسي.

المراجع: (*كتب، ومطبوعات، مواقع انترنيت، إلخ*).

1. آن جفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة، تقديم مقارن، (ترجمة سمير مسعود).
2. تيري إيغلتون: نظرية الأدب، (ترجمة ثائر ديب).
3. مارتن ليندار: الدراسة النفسية للأدب، (ترجمة شاكر عبد الحميد).
4. عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب.
5. عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي.
6. إبراهيم فضل الله، علم النفس الأدبي.

المجلس العلمي

المقدمة:

تناقش هذه المطبوعة البيداغوجية مجموعة من المحاضرات الخاصة بمقياس التحليل النفسي للأدب؛ وهي موجهة لطلبة السنة الثالثة، تخصص النقد والمناهج؛ وهي تتعلق بواحد من أهم المناهج النقدية السياقية التي اعتمدها الخطاب النقدي الحديث في مقارباته للأعمال الأدبية؛ ألا وهو المنهج النفسي الذي أفاد كثيرا من نتائج علم النفس التحليلي في دراسته للنشاط الإبداعي.

وقد اشتمل هذا الحامل البيداغوجي على معالجة المفردات المعرفية المقررة في مقياس "التحليل النفسي للأدب" وفق التصور النظري لمفاهيم النقد الأدبي في علاقته بعلم النفس، وكذلك التصور الإجرائي المتعلق بالتمثيل لها؛ ومناقشة القضايا الخاصة بالمنجز الأدبي من المداخل النفسية المتعددة.

وكان سبيلنا في تقديم محتوى المادة؛ الاستهلال بتمهيد يضع الطالب في السياق المعرفي العام المتعلق بالمحاضرة، ثم التطرق لأهم العناصر التي يفترض التطرق إليها ولو بشكل مختصر، ثم تقديم خلاصة تتضمن حوصلة وجيزة لأهم النقاط المطروحة في الدرس.

عالجت المحاضرة الأولى موضوع الأدب والأحاسيس النفسية؛ وقد تطرقنا فيها إلى مفهومي الأدب، والإحساس، بالإضافة إلى إشكالية العلاقة بين الأدب وما يقع في النفس من مشاعر وأحاسيس، على أن هذه العلاقة ذات أصول قديمة في التراثين الغربي والعربي.

واختصت المحاضرة الثانية بموضوع النقد الأدبي وعلم النفس؛ حيث تناولنا فيها مسألة اللقاء المعرفي بين النقد الأدبي وعلم النفس؛ وفق التصور المنهجي لعلم النفس التحليلي في دراسته للنشاط الإبداعي، مع التطرق لبعض المفاهيم النفسية حول المرض والعقدة، وأثر ذلك في توجيه الخطاب النقدي.

وتناولنا في المحاضرة الثالثة موضوع التحليل النفسي للفن في جزء أول خصصناه لمقاربة المعرفة النفسية للفن، والتنويه بأهم المقولات التي اعتمدها التحليل النفسي في معالجته للظاهرة الفنية؛ بما في ذلك: العبقرية والجنون، والعقل الواعي والعقل الباطن، واللاشعور في الأثر الفني، واللذة والألم؛ وغيرها.

أما المحاضرة الرابعة فجاءت تكملة للمحاضرة السابقة؛ حاملة العنوان ذاته؛ تطرقنا فيها لمفهوم الفنان في التحليل النفسي، كذلك الفن بوصفه موضوعا للمقاربة التحليلية النفسية، والفن في صلته بالمرض السيكولوجي؛ خاصة النرجسية والعصاب، ثم مناقشة مدى فاعلية هذا النوع من التحليل في إدراك الظاهرة الفنية.

قدمنا في المحاضرة الخامسة موضوع علم النفس التحليلي؛ من حيث المفاهيم التي قام عليها، فضلا عن عرض موجز لمقولاته المعتمدة في دراسة الأعمال الأدبية؛ متمثلة في: الفصل بين الشعور واللاشعور، وجدلية الرغبة والإشباع، وكذلك مقولة الأحلام، بالإضافة إلى العقد والأمراض النفسية.

واختصت المحاضرة السادسة بموضوع الرواية العائلية؛ وهي من الأعمال الأدبية التي حظيت باهتمام المحلل النفسي، وكذلك الناقد الأدبي؛ نظرا لعنايتها بعقدة الأصل الأسري، وهناك أيضا الرواية النفسية التي تنل حصتها من الاهتمام في التحليل النفسي؛ كونها تصطنع الخبرة النفسية اصطناعا.

ناقشت المحاضرة السابعة إشكالية تلقي النقاد العرب للمنهج النفسي؛ خاصة الدراسات النقدية المبكرة، والدراسات الأكاديمية المتخصصة، مع التطرق لأهم القضايا النقدية المطروحة في المقاربة المنهجية النفسية لدى النقاد العرب.

أما المحاضرة الثامنة فخصصناها لموضوع الأسس النفسية للإبداع الأدبي؛ وتناولنا فيها حضور العنصر النفسي في الأعمال الأدبية، وتجليات هذا العنصر في توجيه الممارسة الإبداعية لدى الأديب شاعرا كان أو ناثرا، ومدى توفيق الإنجاز الأدبي في التعبير عن مختلف الخبرات النفسية.

وحملت المحاضرة التاسعة عنوان اللاوعي والأدب، وقد تطرقنا فيها لمفهوم اللاوعي أو اللاشعور، وعلاقته بعملية الخلق الأدبي، وحاولنا مكاشفة تأثير اللاشعور بنوعيه الفردي والجماعي في تعزيز المواقف الأدبية من الوجهة النفسية.

تناولنا في المحاضرة العاشرة موضوع التفسير النفسي للأدب؛ من حيث الصلة القائمة بين الأدب وعلم النفس، ثم العمل على تحديد موضوع الخبرة النفسية، مع تقديم موجز لأهم الآراء النقدية في التفسير النفسي للأدب.

عالجت المحاضرة الحادية عشر موضوع دراسة نفسية الأديب انطلاقا من أدبه في جزء أول خصصناه للحديث عن الأدب ونفسية صاحبه، وكذلك الأديب وعلم النفس، مع التركيز على أثر هذه الصلات في عملية الخلق الأدبي.

وتطرقنا في المحاضرة الثانية عشر لنفسية الأديب في أدبه؛ وهي تكملة للمحاضرة السابقة؛ خصصناها للحديث عن المقاربة السيكولوجية للأديب، وتجليات الأثر النفسي في أدبه، ثم قمنا بعرض هذه الإشكالية بالاستناد إلى حجج القبول والاعتراض الخاصة بها.

أما المحاضرة الثالثة عشر فقد فتحدثنا فيها عن مسألة الوعي بالمنهج؛ أي المنهج النفسي، بما في ذلك موضوع الخبرة النفسية وحضورها في النقد الأدبي، ثم تطرقنا لأهم المسائل النقدية المطروحة على مستوى المقاربة المنهجية السيكولوجية، ثم ختمنا الدرس بنقد النقد النفسي لدى النقاد العرب.

وأخيرا المحاضرة الرابعة عشر؛ وعالجنا فيها موضوع آفاق التحليل النفسي؛ بالنظر إلى إيجابياته وسلبياته، وكذلك تحديد هذه الآفاق من منظور نقد المقاربة النفسية في دراسة الأعمال الأدبية، مع التنويه بأهم الأسئلة المطروحة في ممارسة النقد النفسي؛ خاصة من الناحية الإجرائية.

خلصنا أخيرا إلى خاتمة؛ تضمنت أهم الأفكار التي توصلنا إليها في معالجتنا لمفردات المقياس؛ ولعل أهمها أن العنصر النفسي في المنجز الأدبي فارض وجوده بقوة الإحساس؛ وهذا ما يبرر شرعية الإجراء المنهجي النفسي في المقاربة النقدية لهذا المنجز؛ شريطة الوعي بالمنهج، فضلا عن الوعي بالتجربة الأدبية.

وما كان لنا أن نتمكن من إعداد هذا الحامل البيداغوجي لولا الاعتماد على الوصف والتحليل سندا منهجيا في مناقشة مختلف القضايا، وعرض المفاهيم والتصورات المتعددة، بالإضافة إلى الإجراء المنهجي الذي يندرج تحت توصيف نقد النقد في مراجعة بعض التطبيقات النفسية لدى النقاد العرب.

المجلس العلمي

الأهداف البيداغوجية:

تريد هذا الحامل البيداغوجي تحقيق جملة من الأهداف التعليمية الخاصة بالمقياس؛ من حيث الإدراك والتحصيل، وكذلك توظيف المعارف المكتسبة في إعداد بحوث التخرج؛ فضلا عن التمييز المنهجي في التعامل مع مختلف المقاربات النقدية السياقية؛ وغير ذلك من الأهداف التي يمكن حصرها في النقاط الآتية:

1. الكشف عن المرجعيات المعرفية المؤسسة للمقاربة النقدية النفسية.
2. مقاربة خطاب التنظير؛ وما يشتمل عليه من مصطلحات ومفاهيم متخصصة في النقد النفسي.
3. مقاربة الخطاب الإجرائي على مستوى التحليل النفسي للمنجز الأدبي.
4. إثارة إشكالية سلطة النص في مقابل آليات الفهم والتأويل والتفسير الخاصة بالنقد النفسي.
5. مراجعة الجهود النقدية الغربية في التحليل النفسي للإبداع.
6. مناقشة إشكالية تلقي النقد العربي لنظريات التحليل النفسي، ومراجعة شروط الإفادة المنهجية المقترحة.
7. رصد مفاهيم المقاربة السيكولوجية وأثرها في فهم التجربة الأدبية.
8. إثارة سؤال الممارسة النقدية في مقابل سؤال النص؛ فضلا عن الوساطة النفسية التي يمارسها الأديب.
9. إثراء الرصيد المعرفي للطلبة في مجال الممارسات النقدية المنفتحة على حقائق علم النفس التحليلي.
10. التدريب على التحكم في الممارسة الاصطلاحية المتخصصة على مستوى النقد النفسي.
11. التدريب على التحكم في الممارسة المنهجية المتخصصة في التحليل النفسي للأدب.
12. إثراء المعرفة النقدية السياقية لدى الطلبة من مدخل الممارسة المنهجية النفسية.
13. تعريف الطلبة بأعلام وأعمال التحليل النفسي للإبداع.
14. تعريف الطلبة بأعلام المنهج النفسي من النقاد العرب، والكشف عن جهودهم في القراءة النفسية للنصوص الأدبية.

مفردات المقياس:

السداسي: (05)	المعامل: (02)	الرصيد: (04)
مفردات المحاضرة		
01	الأدب والأحاسيس النفسية	
02	النقد الأدبي وعلم النفس	
03	التحليل النفسي للفن (01)	
04	التحليل النفسي للفن (02)	
05	علم النفس التحليلي	
06	الرواية العائلية	
07	تلقي النقاد العرب للمنهج النفسي	
08	الأسس النفسية للإبداع الأدبي	
09	اللاوعي والأدب	
10	التفسير النفسي للأدب	
11	نفسية الأديب من أدبه (01)	
12	نفسية الأديب من أدبه (02)	
13	الوعي بالمنهج	
14	آفاق التحليل النفسي	

جامعة خميس مليانة
المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

المحاضرة (01): الأدب والأحاسيس النفسية

تمهيد:

الأدب أيقونة الإحساس، والوسيط التعبيري الأكثر قدرة على تصويره؛ كونه يعتمد اللغة نظاما في النقل والتبليغ، وهو من أقوى أنظمة التواصل الإنساني على الإطلاق، وإذا كان الأدب يعبّر عن الإحساس أو مختلف التجارب والخبرات الشعورية فإنها في الوقت ذاته تمثل موضوعا جيدا له؛ كونها تمثل قيمة من أشد القيم اتصالا بالنفس الإنسانية، وهذا ما جعل الصلة بين الأدب والأحاسيس النفسية من أهم موضوعات التحليل النفسي للأدب.

مفهوم الأدب:

الأدب (Littérature) بمعناه العام يدل على نوع معين من الكتابة[1]؛ فليس كل ما يُكتب أدبا، بل الأدب ما تحققت فيه صفة الأدبية؛ التي تعرّف غالبا بأنها ما يجعل الأدب أدبا؛ أي سمته الخالصة التي تميزه عن باقي الكتابات؛ حيث يفرض اختلافه انطلاقا منها، كما أنها تخرج به عن المألوف في خطاب التواصل الإنساني.

ويمكن النظر إلى الأدب على أنه لغة خاصة؛ بل نظام من العلامات اللغوية، فضلا عن أنه تعبير عن موضوعات متعددة، وفق تقنيات وقواعد كتابية محددة، تمكنه من أداء وظائفه في المنظور الاجتماعي؛ حيث يمكن تحديد الأدب على أنه تلك الكتابات التي يتخذها مجتمع ما في فترة زمنية معينة[2].

وغالبا ما يقترن مفهوم الأدب بالمنجز الكتابي؛ على أساس أن الأدب قوامه «كتابات من ملامحها الجوهرية أن يكون فيها التعبير والشكل لهما صلة وثيقة بمعاني ومناحي اهتمام، ذات دلالات شاملة ودائمة»[3]؛ غير أن هذا التحديد لا ينفك يقع في فخ العموم؛ ذلك أن كثيرا من الكتابات تخدم معانيها وفق هذا الوصف إلا أنها ليست من الأدب في شيء، وخير مثال على ذلك الكتابات التاريخية.

---

[1]- ينظر: ريموند وليمز، الكلمات المفاتيح معجم ثقافي ومجتمعي، تر. نعيمان عثمان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، المغرب – لبنان، ط1، 2007، ص187.

[2]- ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني / سوشبريس، بيروت / الدار البيضاء، لبنان / المغرب، ط1، 1985، ص31.

[3]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، 1986، ص11.

ولهذا فإن التمعن في مصطلح "الأدب" يفرض البحث في طبيعة الكتابة التي تختص به؛ وهو في ذلك لا يخرج عن شكلين اثنين؛ هما النثر والشعر؛ حيث يتقيد كل شكل منهما بـ «معايير الامتياز عن الكلام العادي، وقيمة الأدب تكمن في تعبيره ذي الكثافة الخاصة المرهفة عن الحياة في معانيها المتباينة، وتأتي الحياة قبل الأدب كما تأتي مواد أي عمل قبل العمل نفسه»[1].

والأدب بمعناه الخاص؛ «هو الشعر والنثر وما يتصل بهما من أخبار، وأنساب، وأحكام نقدية»[2]؛ وإذا كان الأدب قد سجّل مآثر العرب قديما بما تضمنه من ذكر لأخبارهم وأنسابهم، وأحكامهم في نقد الحياة وسائر شؤون الإنسان فإن ذلك من الأدب، أما الأحكام النقدية التي أصدرت فيه شعرا كان أو نثرا فهذا باب آخر من الفن يتمثل في النقد الأدبي، والأدب شيء ونقده شيء آخر.

والأدب مراتب؛ فمنه الجيد والأقل من ذلك، وبه يرتفع مقام الأديب أو ينزل بين أقرانه من أصحاب الصنعة الأدبية؛ وهذه الجودة مرهونة ببلاغة الأسلوب التي تكون في اللفظ والمعنى معا؛ وتتأتى قوة اللفظ في حسن اختياره للتعبير عن المعنى الشريف المقصود من نظم الكلام، وقيل الأدب «هو الكلام الذي ينقل إلى السامع أو القارئ التجارب والانفعالات النفسية، التي يشعر بها المتكلم أو المنتج»[3].

وفي جميع حالات التلقي تتحقق المشاركة الفنية التي تهدف إليها أي ممارسة أدبية؛ فقد يطرح المتكلم أو المنتج خبرة عاطفية أو تجربة نفسية سبق للسامع أو القارئ أن مرّ بها في حياته؛ فيتأثر بالعمل الأدبي المعروض عليه، أو ينفعل به من باب التعاطف وبغض النظر عن درجة هذا الانفعال ومدى عمقه، فإن التأثر الذي يبديه لا يتحقق إلا تجاه الكتابات الأدبية الجيدة التي تحمل قدرا من الكفاية الجمالية والفكرية في نقل الحمولة النفسية التي من شأنها استمالة المتلقي والتأثير فيه بالقدر المطلوب.

وبالنظر إلى أن بلاغة الأسلوب الأدبي محكومة بقوانين الخطاب، وتقنيات الكتابة الفنية التي تفرض تناولا خاصا للنظام اللغوي؛ من حيث الاختيار والتركيب، وأن العلم بها يسدد سبيل الأديب، ويعزز موقفه الجمالي؛ قيل في الأدب «أنه علم يضم أصول فن الكتابة النثرية والشعرية المتأثرة بالعاطفة، والمؤثرة في العاطفة، وغدا مرآة لنفس الأديب الذي يعكس بها حقائق ومتطلبات يحتاج إليها الشعب نابعة من أعماق المجتمع، صادرة عن أحد ينابيع الفكر، التي يرعف بها

[1]– إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص11.

[2]– محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص47.

[3]– نفسه، ص47.

قلم معبر متميز، يهدف إلى صقل البشرية بتوضيح صورة خيالية فيها واقع، وفيها عناصر فنية تميزه من الإنسان العادي، وإن كانت في الأصل هدفه ومنبعه»[1].

إن الأدب ممارسة فنية معقدة للغاية؛ تقوم على الجمع بين عمق الفكرة، وجمال الأسلوب، وبالنسبة للشعر يلزم إضافة شعرية الإيقاع، وفنية الموسيقى، ويتنوع النشاط الأدبي لدى الأدباء بتنوع المرجع الثقافي لديهم؛ ذلك أن أدب العرب خاص بأهله، وكذلك أدب الغرب، في التعبير عن تطلعات الأمم والشعوب.

ويختص مصطلح الأدب بمهنة الفكر، وبناء المعنى، وصنعة الكتابة والتأليف؛ وقد تطورت دلالته من المفهوم العام الدال على التأدب في كل مسلك من مسالك العلم والمعرفة إلى المفهوم الخاص الذي يشير إلى «مجمل الآثار التي يودعها الإنسان المقتدر خلاصة تجاربه العقلية، وصفوة معاناته النفسية، وأعمق أشواقه الفردية، والجماعية، والكونية معبرا عنها بصناعة لغوية حاذقة، وأساليب بيانية بارعة متميزة»[2].

وإذا كان الأديب متمكنا في صنعته، بارعا فيها، فإن كفايته اللغوية، ومهارته الأدبية لا شك في أنها تستجيب للتعبير عن أفكاره وأحاسيسه بكل سلاسة؛ فيأتيه اللفظ من أيسر المآخذ، والمعنى من أقرب المنافذ، وما يدعم موقفه الفني في الكتابة أنه ينقل تجربة نفسية عاشها فعلا أو انفعل بها بشكل ما، وهذا ما يجعل وصوله إلى وجدان القارئ وعقله أمرا متاحا.

وتختلف الموضوعات والأفكار التي يعالجها الأدب انتقالا من نوع لآخر، أو من قسم إلى آخر؛ حيث تخضع هذه المعالجة للخصائص الفنية والتقنية للكتابة على مستوى كل قسم، وما يتصل به من آفاق للاشتغال الأدبي؛ «والأدب بهذا المعنى قسمان: نثر مرسل يُعبر به غالبا عن تجارب الفكر، وتأملات الذهن، وتوجهات العقل؛ وشعر يُعبر به في معظم الحالات عن معاناة النفس، وتوتر الوجدان، وتوقد المشاعر، وتوثب الأحاسيس، ورؤى الخيال، في إطار البنية الشعرية المتميزة، مضمونا وشكلا؛ باعتماد الصور البيانية، وسائر ضروب الإيحاء، والإيقاع الموسيقي ومستلزماته؛ ... وأسلوب أداء وتعبير»[3].

وإذا كان الشعر –في فترة من الفترات– الأقدر على التعبير عن الحياة النفسية وما يحتدم فيها من مشاعر وأحاسيس، في حين راح النثر يختص بالموضوعات العقلية، فيمكن تفسير ذلك بأن لكل زمن أدبه؛ ولكل أدب رجاله؛

[1]– محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ص47–48.

[2]– إميل بديع يعقوب وميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة والأدب، مج1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، أيلول (سبتمبر) 1987، ص59.

[3]– نفسه، ص59.

حيث تتقدم فيه أشكال وأنواع في الوقت الذي تتراجع فيه أخرى، أو يحدث العكس في زمن لاحق؛ فلا قاعدة ثابتة في ذلك؛ لأن الأمر خاضع في المقام الأول لروح العصر ومتغيراته، فضلا عن المستجدات الطارئة عليه، أما العصور المتأخرة فقد شهدت إمكانية معالجة الخبرة النفسية في النثر أكثر من الشعر.

مفهوم الإحساس:

ورد في المعجم الفلسفي أن الإحساس (Sensation)؛ «ظاهرة نفسية متولدة من تأثر إحدى الحواس بمؤثر ما»[1]؛ حيث تنفعل النفس الإنسانية بما يعترضها من أحداث ووقائع، ويترتب عن ذلك اكتساب خبرة انفعالية يشكل الإحساس وسيطا جوهريا فيها.

وغالبا ما يصعب الفصل بين الإحساس وإعمال العقل، وهذا ما ينتج عنه خبرة انفعالية ذاك وسيط إدراكي مزدوج؛ ولهذا «يمكن أن يعتبر الإحساس ظاهرة مختلطة؛ أي ظاهرة انفعالية وعقلية معا؛ فهو انفعالي؛ لأنه عبارة عن تبدل في نفس المدرك، وهو عقلي؛ لأنه يشتمل على معرفة بالشيء الخارجي، وينحصر في معناه فيطلق على الناحية الانفعالية وحدها، فيصبح بهذا المعنى الأخير مقابلا للإدراك»[2].

ويأتي الإحساس في مقابل الإدراك، بل يمكن اعتباره فرعا من فروعه بما ينتج عنه من معرفة انفعالية وعقلية تجاه الأشياء الخارجية، ومختلف الموجودات، فضلا عن الأحداث والوقائع، وقد يعمد الإنسان إلى التعبير عن هذه المعرفة عبر أشكال إبداعية متعددة ومتنوعة، بما في ذلك الإبداع الأدبي.

وبما أن الإحساس وسيط إدراكي جوهري في التعامل مع مختلف الوقائع؛ فإنه يمثل قسما من الإدراك؛ «وهو إدراك الشيء الموجود في المادة الحاضرة عند المدرك، مكنوفة بهيآت مخصوصة من الأين، والكيف، والكم، والوضع وغيرها، فلابد من ثلاثة أشياء: حضور المادة، واكتناف الهيآت، وكون المدرك جزئيا، وكذا في شرح الإشارات، والحاصل أن الإحساس إدراك الشيء بالحواس الظاهرة»[3].

---

[1]– جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، ج1، الشركة العالمية للكتاب طباعة ونشر وتوزيع – مكتبة المدرسة –دار الكتاب العالمي – الدار الإفريقية العربية – دار التوفيق، بيروت، لبنان، 1994، ص43.

[2]– نفسه، ص43.

[3]– محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح. علي دحروج، تر. جورج زيناتي، ج1 (أ–ش)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص111.

يشمل الإحساس بالشيء إدراك سماته من حيث الموقع الذي يرد فيه، والكيفية التي يتحقق بها، والكم الذي يشتمل عليه، والوضع الذي يتخذه في بعض أو جميع حالاته، وإذا كان الإحساس قائما على الإدراك بالحواس الظاهرة فإن المعرفة الناتجة عنه تتفاوت من حيث الأثر لدى أصحابه، وبالمثل تختلف طرائقهم في التعبير عنها، بل إنهم في تفاوت ظاهر حتى في اتخاذهم وسيلة التعبير ذاتها، ولتكن الأدب مثلا.

وتتنوع الخبرات الإدراكية وتتعدد عند الإنسان على مستوى ملكة الإحساس لديه؛ ذلك أن «الإحساس: إدراك الشيء بإحدى الحواس، فإن كان الإحساس للحس الظاهر؛ فهو "المشاهدات"، وإن كان للحس الباطن فهو "الوجدانيات"»[1]؛ والتعبير عن المشاهدات أو الوجدانيات يخضع لدرجة تأثر الذات المدركة بمختلف الموجودات المحيطة به ما ظهر منها، وما بطن.

ويختلف الإدراك بالعقل عن الإدراك بالإحساس بحكم اختلاف الوسيط الإدراكي؛ إلا أن المرء لا يمكنه الاكتفاء بأحدهما دون الآخر؛ «وبالجملة فللإحساس معنيان؛ أحدهما الإدراك بالحواس الظاهرة، والآخر بالحواس الظاهرة أو الباطنة، أما التعقل فليس إحساسا بكلا المعنيين»[2].

إن الإحساس خبرة إنسانية تتحكم في توجيه مسارات الإدراك لدى الإنسان في اتصاله بالعالم الخارجي، وقد تحولت هذه الخبرة لموضوع لخبرات من نوع آخر؛ إنها الخبرات الإبداعية، بما في ذلك الخبرة الأدبية التي راحت تطرح وبقوة إشكالية الصلة بين الأدب والأحاسيس النفسية.

الأدب والإحساس:

يقوم الإنجاز الأدبي على مجموع خصائصه المتعددة التي تخرج به عن سائر أصناف الكتابات والفنون؛ وبما أن ممارسات الأدباء تختلف في طرائق التعامل الموضوع، فإن محاولة ضبطه بتعريف محدد يعدّ أمرا صعبا؛ إلا أنه لا يخرج عن سياق «التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية»[3].

[1]– علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، قاموس لمصطلحات وتعريفات علم الفقه واللغة والفلسفة والمنطق والتصوف والنحو والصرف والعروض والبلاغة، تح. محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، (د.ت.ط)، ص14.

[2]– محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ص112.

[3]– سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الفكر العربي، ط2، 1954، ص7.

ولفظة تعبير تختص بطبيعة المنجز الأدبي من حيث النوع وسمات الكتابة، أما التجربة الشعورية؛ فالمقصود بها ما تعلق بموضوعه، وأفكاره، والمادة اللغوية التي يشتغل عليها، في حين تحدد الصور الموحية شروطه وغاياته؛ أي المقاصد التي كُتب من أجلها[1].

ويتدخل الإحساس في الإنجاز الأدبي مرورا بعتبة التجارب الشعورية، بوصفها مصدرا من مصادر التعبير الأدبي، والمرجعية الموجهة لفعل الكتابة الأدبية، وبالرغم من طبيعتها الخاصة، فضلا أنها تقع على مستوى النفس البشرية إلا أنها تملك القدرة على أن تظهر في هيئة ألفاظ يتحقق بواسطتها العمل الأدبي، ومع ذلك يجب أن نميّز بين الأدب والشعور أو الإحساس؛ ذلك أن المدونة الأدبية ليست هي التجربة الشعورية، بل هي التعبير عنها، وبوصف أدق يمكن القول أنها محاكاة فنية لها.

مرجعية الصلة بين الأدب والإحساس:

اتخذ الأدب من الإحساس موضوعا له، ليس في النماذج الحديثة فحسب، بل هي ظاهرة قديمة في الموروث الأدبي الغربي، كذلك لدى الأدباء العرب، وهذا ما دفع نقادنا إلى الخوض فيها، إلا أن تصوراتهم لم ترق إلى مستوى النظرية الأدبية أو النقدية بقدر ما كانت مجرد مقولات نقدية يمكن الأخذ بها على سبيل الاستئناس.

– عند الغرب:

ترجع هذه الصلة للأصل الإغريقي الذي يربط العبقرية الأدبية بالجنون والمس؛ من منطلق أن الشاعر مصاب بهذه الحالة التي تجعله مختلفا عن أقرانه من البشر العاديين؛ فهو أقل منهم من حيث الصحة النفسية، إلا أنه أكثر قدرة على الإبداع، ويستطيع تقديم ما يعجز عنه غيره في هذا الباب.

أما عن تفسير موهبة الشاعر؛ فهناك فكرة قديمة مفادها أن المسألة ليست أكثر من تعويض؛ فقد قيل أن ربة الشعر (Muse) منحت "ديمودوقوس" (Demodocos) موهبة الغناء المحببة تعويضا له عن نعمة البصر التي أخذتها منه، كما أعطت الكفيف "تايرسياس" (Tiresias) موهبة التنبؤ بالأحداث، إلا أن التجربة الإبداعية أثبتت أن فرضية تفسير الموهبة بالعجز لا تَصْدق في جميع الحالات، فضلا عن أن هذا العجز لا يكون جسديا دائما، بل قد يكون نفسيا أو اجتماعيا[2].

[1]– ينظر: سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص7.

[2]– ينظر: رنيه وليك وآوستن وآرن، نظرية الأدب، تر. عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1992، ص113.

ترسخ هذا الطرح قديما، وكان أكثر إقناعا انطلاقا من فكرة أخرى لا تقل أهمية في اعتقاد القدماء؛ تتمثل في أن العجز يولد شعورا يدفع صاحبه إلى رد فعل عكسي، فكثيرا ما كان الشاعر من هؤلاء يتخذ من حالته حافزا لتعزيز قدراته الإبداعية والفنية، فينتج تحت هذه الوصاية النفسية نماذج خالدة.

وهناك فكرة أخرى أشار إليها "أفلاطون" (347 ق.م) في محاورته "أيون" مفادها أن العبقرية الأدبية ما هي إلا إلهام ووحي إلهي؛ ذلك «أن الشعراء كلهم لا يؤلفون قصائدهم الجميلة بالفن، إلا لأنهم ملهمون وممسوسون...، لذلك فإن الله يسلب العقل من الشعراء، ويستخدمهم كممثليه، كما يستخدم أيضا وسطاء الوحي والأنبياء الأتقياء، وهم ينطقون بكلمات بالغة النفاسة، أما القصائد الجميلة فليست إنسانية، ولا من صنع الإنسان، بل هي إلهية والله صانعها، إن الشعراء هم مفسرو الآلهة والمتكلمون من قبلهم، كل بمفرده»[1].

إن تفسير الموهبة الشعرية بالمس أو الإلهام ينزل بالشاعر من مقامه العالي ليكون مجرد وسيط لتبليغ الرسائل الإلهية التي يكلف بها الله من يشاء من عباده الشعراء؛ الصالح منهم أو الطالح، فيكون الأمر أشبه بالنشوة الفنية، في لحظات غياب الوعي الإنساني.

ذهب الفلاسفة الإغريق إلى أن الإبداع محاكاة للواقع، ولا يسعه أن يكون هو نفسه، وفي السياق ذاته لم يكتف "أرسطو" (322 ق.م) بالحديث عن «أن الحقيقة في الأدب المسرحي تختلف عن الحقيقة في الحياة والواقع، وإنما تطرق أيضا إلى ما يعرف بالتطهير (Catharsis)؛ وهو القول بأن مشاهدة الأعمال المسرحية تؤدي إلى تطهير نفسية المشاهد من العنف والجريمة والانحراف عن طريق إثارة مشاعر الإشفاق لديه، والخوف من العقوبة التي تنزلها الآلهة في البطل التراجيدي»[2].

يشير "أرسطو" إلى التأثير النفسي للأعمال المسرحية في المشاهد أو المتلقي؛ بما أن العصر آنذاك كان للتمثيل والمسرح أكثر من غيرهما من الفنون؛ ومسألة التطهير توحي بالوظيفة النفسية الأدب؛ بمعنى أن الإنجاز الأدبي يتصل بالأحاسيس النفسية للأديب هذا من جهة، فضلا عن تأثيره العاطفي في نفسية المتلقي؛ حيث يتطهر من جميع أشكال النزوع للانحراف الاجتماعي من جهة أخرى.

[1]– أفلاطون، المحاورات الكاملة، مج3، تر. شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1994، ص10.

[2]– إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط4، 2011، ص55.

– عند العرب:

التفت النقد العربي قديما إلى الحالات النفسية وعلاقتها بالأدب؛ حيث اتخذت الصنعة الأدبية في الباب ثلاثة مظاهر أساسية؛ متمثلة في الدوافع والأسباب الباعثة على النظم والنثر، والتأثر بأحوال الزمان والمكان، وإحساس السامع أو المتلقي تجاه ما يصدر عن الأديب من القول.

1- الدواعي النفسية لنظم الشعر؛ وقد تطرق النقاد العرب قديما لهذه المسألة؛ ومنهم "ابن قتيبة" (ت. 276 هـ) الذي فطن لوجود دوافع تحث الشاعر على النظم؛ حيث يتيسر له ذلك في حال توفرها دون غيرها، وهذا ما يدخل في باب حالات النفس في انفعالها بما تريده وترغب فيه، وما يتصل به من علل وأسباب.

ذكر "ابن قتيبة" علل الشاعر في النظم؛ فقال: «وللشعر دواع تحث البطيء وتبعث المتكلّف، منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب»[1]؛ وكلها حالات نفسية يُقبل فيها المتكلف في الشعر على نظمه إقبالا يحقق به المراد والغرض.

وهناك حالات يكون فيها الشاعر أقدر ما يكون على النظم، والكاتب أقوى ما يكون على النثر؛ ذكرها حين قال: «وللشعر تارات يبعد فيها قريبه، ويستصعب فيها ريّضه، وكذلك الكلام المنثور في الرسائل والمقامات والجوابات، فقد يتعذّر على الكاتب الأديب وعلى البليغ الخطيب، ولا يُعرف لذلك سبب، إلا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء، أو خاطر غم»[2].

والشاعر المطبوع يقصد في نظم شعره مدفوعا بأسباب النفس من البوح، ما يعتمل فيها من أحاسيس ومشاعر، كذلك المتكلف الذي يدفعه الطمع، والشوق، والشراب، والغضب، وغيرها، وأيضا الكاتب والخطيب، ومهما اختلفت العلل والأسباب من حيث القوة والضعف فإنها قائمة لا محالة في نفس الشاعر، متصلة بإحساسه اتصالا وثيقا.

2- صلة الشاعر بأوقات مخصوصة للنظم، فلا يتيسر له خارجها؛ بمعنى أن هناك لحظات من الزمن يتيسر فيها الشعر أكثر من غيرها، وهذا ما ذكره الشعراء قديما؛ حيث كان الواحد منهم يسأل عن حاله في الإتيان بالبيت من الشعر، وفي ذلك دلالة واضحة على إحساس المبدع بالزمن وانفعاله به.

[1]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح. أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ت.ط)، ص78.

[2]- نفسه، ص80-81.

إن هذه الأوقات تحمل الشاعر والكاتب على البراعة في صنعة القول؛ ذلك أن «للشعر أوقات يسرع فيها أتِيُّه، ويَسمح فيها أبِيُّه؛ منها أول الليل قبل تَغَشِّي الكَرَى، ومنها صدرُ النهار قبلَ الغَدَاء، ومنها يومُ شرب الدواء، ومنها الخلوةُ في الحبسِ والمسير؛ ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر، ورسائل الكاتب»[1].

وأكد "ابن رشيق القيرواني" (ت. 456 هـ) على أن لكل شاعر فترة؛ وقال موضحا: «لابد للشاعر –وإن كان فحلا، حاذقا، مُبَرزا، مقدما– من فترة تَعْرِض له في بعض الأوقات: إما لشغل يسير، أو موت قريحة، أو نُبُوٍّ طبع في تلك الساعة أو ذلك الحين»[2].

إنها أوقات ألف الكتاب والشعراء الإبداع فيها، وهم في ذلك على قدر من التفاوت والاختلاف، وإذا ما خرج الوقت عن هذه الحالات تعذر على الشاعر نظم شعره، وعلى الكاتب نثر كلامه، ويمكن تفسير ذلك بمدى انفعال الأديب بظروف المكان والزمان، وهو من الآثار النفسية المرتبطة بالذهنية العربية قديما.

إن اجتماع الدوافع النفسية، والأوقات الباعثة على الإبداع تتيح للأدباء المجال للتعبير عن أفكارهم ومشاعرهم؛ «ولهذين الجانبين أثر في التفاوت بين شعر الشاعر الواحد، فبعض الحالات النفسية والجسدية؛ كالغم وسوء الغذاء تمنع من قول الشعر، واختيار وقت من غير الأوقات المشار إليها لا يصلح كذلك، ولكن الشاعر قد يضطر إلى التغاضي عن الحالة الصالحة والوقت الصالح؛ فيكون ما ينظمه حينئذ مختلفا متفاوتا»[3].

ولهذا نجد الشاعر قد برع في هذا البيت وكان دون ذلك في غيره، أو تقدم في هذه القصيدة وتأخر في غيرها، وبيت القصيد في هذه الصنعة وغيرها أن هذه الدوافع والأوقات تثير الإحساس، وتجعل صاحبه أكثر استعدادا للتعبير والإبداع في القول، ولم يكن هذا حال الأديب العربي قديما وحده، بل كذلك الأديب المعاصر.

3– الحالة النفسية للمتلقي؛ وهي أكثر ما كان يُعنى به الشاعر العربي قديما؛ فيجعل شعره أشد وقعا في خاطر سامعه؛ الأمر الذي يحمله على قبوله واستحسانه؛ ولذلك يتخير الناظم المعنى الحسن، واللفظ الجيد في الأثر والدلالة، وكلما جاد لفظه وحسن معناه، كلما كان أقرب لنفس المتلقي، وأوثق صلة بإحساسه.

---

[1]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص81.

[2]– أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح. محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، ط5، 1981، ص204.

[3]– إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب – نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1983، ص111.

أشار "ابن قتيبة" إلى هذه المسألة في سياق حديثه عن الغرض الشعري في نظم القصيدة العربية؛ فبعد أن وقف الشاعر على الأطلال؛ وهو ما يُعرف بالمقدمة الطللية؛ «وصل ذلك بالنسيب، فشكا من شدة الوَجْدِ وأَلَمَ الفِرَاقِ، وفَرْط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليَسْتَدْعِيَ به إصغاء الأسماعِ إليه؛ لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب، وضاربا فيه بسهم، حلال أو حرام»[1].

فُطرت النفس البشرية على إلف النساء ومحبتهن، فما كان منها إلا استحسان الحديث عنهن، والميل إليهن، والانجذاب إلى التغزل بهن، وهذا ما يفسر انفعال السامع بما ينظمه الشاعر في باب الغزل من أشعار رائقة، وقد عرف هذا الموضوع في الشعر القديم بوصفه من أهم الأغراض الشعرية التي قامت عليها القصيدة العربية، واستمر في الحفاظ على مكانته حتى في العصر الحديث.

وهو ما ذهب إليه "ابن طباطبا" (ت. 709 هـ) في القول بأثر الشعر في نفس سامعه؛ عند حديثه عن موافقة معاني الشعر لمبانيه؛ حيث قال: «وليست تخلو الأشعار من أن يُقْتصّ فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول، فيحسن العبارة عنها، وإظهار ما يكمنُ في الضمائر منها؛ فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقبله فهمه، فيُثار بذلك ما كان دفينا، ويبرز به ما كان مكنونا، فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه، أو تُودع حكمة تألفها النفوس، وترتاح لصدق القول فيها وما أتت به التجارب منها، أو تضمن صفات صادقة، وتشبيهات موافقة، وأمثالا مطابقة تصابُ حقائقها»[2].

الشعر إحساس وقع في الخاطر، وصدّقه القلب، وهو من إبداع النفس وبتوجيه منها، ولهذا يشد إليه نفس سامعه، أما وساطة العقل فحاضرة في حسن تخيّر العبارات؛ لإظهار ما استقر في الضمائر، وقبلته الطبائع، واستحسنته الأفهام، فيكشف الشاعر ما استتر في النفس، وتعلق به الوجدان من مقاصد ورغبات ومطامح، وكلما كان صادقا في القول، كلما كان شعره أقرب للتصديق عند سامعه.

[1] – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص75.

[2] – محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح. عباس عبد الساتر، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص125.

خلاصة:

إن الصلة بين الأدب والأحاسيس النفسية قديمة قدم الصنعة الأدبية، فقد مارسها الأدباء وانفعل بها الجمهور، وبتوجيه منها اختلف الشعر بين الطبع والتكلف، وتفاوتت مراتبه، كما جعلت لكل مقام مقال، والمقامات تتبع أهلها في الميل والرغبة، فضلا عن تهذيب القرائح وصقل المواهب، والسمو بالأذواق، مع مراعاة الأثر في النفس وما يترتب عنه من الاستحسان أو الاستهجان، وهو ما يحملنا على الفهم الصحيح للشعرية العربية عبر أزمانها المختلفة.

جامعة الجيلالي بونعامة خميس مليانة
المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

المحاضرة (02): النقد الأدبي وعلم النفس

تمهيد:

عرف النقد الأدبي الحديث تقاطعا معرفيا مع مختلف العلوم الإنسانية بما فيها علم النفس؛ وقد نتج عن ذلك ظهور مقاربة نقدية تُعنى بدراسة الأدب من مدخل الإفادة المعرفية من مقولات وإجراءات التحليل النفسي، وعرف هذا الاتجاه لاحقا بالنقد النفسي، أما عن موضوعه فقد تمثل في الحياة النفسية للأديب وما تشتمل عليه من تجارب وخبرات عاطفية، والعمل على اتخاذها وسيطا تأويليا في عملية فهم النص الأدبي.

مدخل إلى اللقاء المعرفي بين النقد الأدبي وعلم النفس:

ظهر الاتجاه النفسي في دراسة الأدب وتأويله تأثرا بطبيعة العصر والمرحلة الحضارية في ميلها إلى إعمال العقل وترصد الحقائق العلمية أكثر من الميل إلى التذوق وترصد الحقائق الجمالية، وهذا ما ساعد على التطور الذي بلغته العلوم الإنسانية، كما ترسخت فكرة العلمية في التعامل مع مختلف أشكال المعرفة والإبداع الإنساني، وهذا ما قاد إلى اصطباغ المقاربة النقدية للأعمال الأدبية بصبغة العلوم الإنسانية بما في ذلك التاريخ وعلم الاجتماع، وكذلك علم النفس الذي وجد في المنجز الأدبي مادة جيدة كونه قد أظهر قدرة عاطفية كبيرة في تناول مختلف مظاهر الحياة الإنسانية، وحتى الأدب ذاته تأثر بهذا الاتجاه، فظهرت الرواية النفسية المعروفة باشتغالها على موضوع النفس البشرية بكل أسرارها وخباياها.

وقد تميّز هذا الاتجاه النقدي باختلافه من حيث الطرح؛ حيث «يعمل التاريخ والمجتمع واللغة بالتحديد في إنسان من لحم وعظم، ويتكون المنهج النفسي من فهم هذا الإنسان»[1]؛ انطلاقا من إدراك المؤثرات النفسية الفاعلة في حياته، أما من حيث المرجع فمختلف في كونه قد خرج من رحم المعرفة النفسية في حين انحدرت المناهج النقدية الأخرى من أصول فلسفية.

وقد ارتبط ظهور النقد النفسي بمدرسة التحليل النفسي (Psycho-Analysis School) التي ثارت على النزوع الجسدي في تفسير الأعراض النفسية، واتجهت نحو سيكولوجية الأعماق، فإذا كان أصحاب النزوع الجسدي

[1] – إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر. الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 1991، ص128.

يفسرون الاضطراب السلوكي لدى الإنسان بوجود أسباب عضوية، فإن أصحاب النزوع النفسي يفسرونه بأسباب عقلية[1].

أما الدراسات النفسية التي عُنيت بالإنجاز الأدبي دراسة وتحليلا، ففرضت حضورها في العقد الأول من القرن العشرين على يد أبرز أطباء النمسا في هذا المجال؛ خاصة سيجموند فرويد (Sigmund Freud) (1856-1939)، وأوطو رانك (Otto Rank) (1884-1939)، مركزة على البحث في التحليل النفسي لبعض الشخصيات الأدبية العالمية؛ مثل: أناطول فرانس (Anatole France) (1844-1924)، وجوستاف فلوبير (Gustave Flaubert) (1821-1880) وكذلك الروائي الدانماركي ويلهلم جنسن (Johannes Wilhelm Jensen) (1883-1950)، وغيرهم[2].

وأفاد النقد الأدبي من هذه الدراسات، بالإضافة إلى مقولات علم النفس ومفاهيمه، وكذا النتائج التي توصل إليها في دراسته للنماذج الأدبية العالمية، ومن هنا توطدت الصلة بين المقاربة النقدية والتحليل النفسي، وظهر ما يُعرف بالنقد النفسي أو المنهج النفسي في دراسة الأدب ونقده.

جهود فرويد في التحليل النفسي:

واتضحت ملامح الصلة بين النقد النفسي وعلم النفس في طرحه العام تزامنا والتطور العلمي الذي بلغه علم النفس التحليلي، حيث صدرت لفرويد أبحاثا قيّمة في هذا المجال شكّلت المهاد التأسيسي لعلم النفس ذاته[3]، واللافت للنظر في معظم هذه الأبحاث أنها اشتغلت على الظاهرة الإبداعية في الأدب والفن بوصفها انعكاسا للظواهر النفسية؛ وهي تتمثل في:

- تفسير الأحلام، 1900.
- ثلاثة مقالات في نظرية الجنس، 1905.

[1]- ينظر: إبراهيم السعافين وخليل الشيخ، مناهج النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، الأردن، 2008، مقرر رقم 4344، ص142.

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص137.

[3]- ينظر: إبراهيم السعافين وخليل الشيخ، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص143.

- خمس محاضرات في التحليل النفسي، 1909
- مدخل إلى التحليل النفسي 1916-1917.
- حياتي والتحليل النفسي 1925
- خمس حالات في التحليل النفسي 1925
- محاضرات جديدة في التحليل النفسي 1932.

عوّل فرويد في دراسته للأدب والفن منذ 1897 على قراءة مسرحية "أوديب ملكا" لسوفوكليس، وهاملت لوليم شكسبير في تحليلاته النفسية؛ حيث تمكن من التأسيس لواحد من أهم مفاهيم التحليل النفسي؛ وهو ما يُعرف بعقدة أوديب، ثم اطلع على رواية "الإخوة كرامازوف" في عام 1928، وهذا ما قاده إلى التصريح بأن الفلاسفة والأدباء وكبار الأسماء في عالم الفن هم الذين ألهموه المبادئ الأساسية التي أقام عليها نظريته في التحليل النفسي[1].

وتعاظم أثر التحليل النفسي في الدراسات النقدية تأثرا بالأفكار والمقولات التي جاء بها فرويد في أبحاثه؛ خاصة نظرته للعمل الأدبي على أنه «موقع أثري له طبقات متراكمة من الدلالة، ولابد بالتالي من كشف غوامضه وأسراره»[2]؛ وهو بذلك مترفع بطبيعته الفنية والإيديولوجية عن اعتماد اللغة الصريحة، والخطاب المباشر، ولهذا يكتنز من الأسرار والرسائل المبطنة خاصة النفسية منها، ما يجعله موضوعا جيدا للتفسير النفسي.

اقتحم فرويد عالم الأدب والفن، وكان أبرز ما توصل إليه من آراء أن الفنان إنسان عصابي، وهو أقرب ما يكون إلى الجنون أثناء إبداعه، وأن غرائزه؛ خاصة الجنسية منها هي الباعث الأول لفنّه[3]، وهذا ما يوحي بعدم استقرار الحالة النفسية لديه؛ إذ يكون في حالة اضطراب شديد أثناء الممارسة الإبداعية، وسرعان ما تعود نفسه إلى الاستقرار النسبي عقب ذلك.

[1]- ينظر: محمد دحروج، مناهج النقد الأدبي (المناهج الكلاسيكية)، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص64-65.

[2]- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، المغرب / لبنان، ط3، 2002، ص333.

[3]- ينظر: محمد دحروج، مناهج النقد الأدبي (المناهج الكلاسيكية)، ص66.

وقد استنتج فرويد في دراسته لشخصية الفنان وجود ثلاث مناطق على مستوى الحياة النفسية الخاصة به؛ إذ تتدخل في عملية الإبداع، وفق ثلاثة مستويات من النشاط الفني؛ وهذا ما دفعه إلى الاعتماد عليها في تفسيره للعمل الأدبي؛ وهي[1]:

1- الأنا (Ego): مكلفة بتحديد الجانب الشكلي في إبداع العمل الفني.

2- الأنا العليا (Superego): مكلفة بالمقاصد والتطلعات الروحية التي تتدخل في تحديد الأساس الفكري والإيديولوجي للعمل الفني.

3- الطاقة الجنسية (Libido): ويستمد منها الفنان أو الأديب طاقته العاطفية، وتصوره الغامض واللاعقلاني في إنجازه للعمل الإبداعي.

كما أقام فرويد منهجين أساسين في التحليل انطلاقا من إعداده لثلاث دراسات طويلة؛ هي "ليوناردو دافنشي: دراسة نفسية جنسية لذكريات طفولية"، ومقالة عن "دوستويفسكي وجريمة قتل الأب"، ودراسة لقصة ألمانية مغمورة عنوانها "غراديفا" لفلهلم جنسن؛ هما[2]:

- **المنهج الأول**: ويعرف بالباثوغرافيا؛ بمعنى الدراسة العصبية للمريض النفسي، والاعتماد على آثاره الأدبية بوصفها مصدرا لهذه الدراسة.

- **المنهج الثاني**: النقد الأدبي الذي يستند إلى التحليل النفسي؛ أي دراسة الآثار الأدبية وفق آليات التحليل السيكولوجي، والفرضيات الإكلينيكية.

1. العقد النفسية:

قامت مدرسة التحليل النفسي في تفسيرها للأعمال الأدبية على الدوافع الغريزية اللاوعية لدى الكتّاب؛ بتوجيه من العقد والاضطرابات؛ حيث اعتمد فرويد على مجموعة من العقد النفسية التي ربطها بالغريزة الجنسية تحديدا؛ وهي تتمثل في[3]:

[1]- ينظر: عبد الله خضر محمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د.ت.ط)، ص50.

[2]- ينظر: محمد دحروج، مناهج النقد الأدبي (المناهج الكلاسيكية)، ص70.

[3]- ينظر: وليد قصّاب، مناهج النقد الأدبي الحديث – رؤية إسلامية، دار الفكر آفاق معرفة متجددة، دمشق، سوريا، ط2، 2009، ص57-58.

– **عقدة أوديب:** وتتولد من الميل الجنسي للذكر تجاه والدته، الأمر الذي يجعله أشد غيرة عليها خاصة من والده؛ وتتطور هذه الغيرة فتصبح حقدا قد يؤدي إلى الثأر والانتقام؛ حيث يعتقد الذكر أن أباه قد سلب منه أمه وبسبب ذلك يكون كارها له طوال الوقت.

– **عقدة ألكترا:** وتتولد من الميل الجنسي للأنثى تجاه والدها، الأمر الذي يجعلها تغار عليه كثيرا خاصة من والدتها، وتتطور هذه الغيرة فتتحول إلى حقد يوّلد الثأر والانتقام؛ بسبب اعتقاد الأنثى أن أمها قد أخذت منها أباها.

– **العقدة الجنسية:** تتولد من رغبة المرء الجنسية تجاه ذاته.

– **عقدة الخصاء:** وتتولد لدى المرء بسبب خوفه اللاشعوري من فقدان أعضائه التناسلية؛ كنوع من العقاب لقيامه بأفعال جنسية محرّمة.

لجأ فرويد في تحليله النفسي إلى تاريخ الأدب مستمدا منه كثيرا من المقولات والمصطلحات يظهر ذلك من خلال: تسمية بعض العقد النفسية بأسماء شخصيات أدبية شهيرة؛ مثل عقدة أوديب (التعلق اللاواعي بالأم)، وعقدة ألكترا (التعلق اللاواعي بالأب)، بالإضافة إلى صياغة نظرياته في التحليل النفسي على أساس ما توصل إليه من دراسة عدد من اللوحات الفنية التشكيلية، وبعض الأعمال الأدبية، ويتعلق الأمر بالعلاقة بين الشعور واللاشعور وما يحكمها من قوانين.

2. الأنشطة النفسية:

بحث فرويد عن تفسير لعملية الخلق الإبداعي على مستوى الفنون والآداب، وذلك انطلاقا من التساؤل حول الكيفية التي تتم بها هذه العملية؛ وتوصل أخيرا إلى ربطها بثلاثة أنشطة ذات صلة بنمو الإنسان وتطوره عبر مراحل مختلفة من حياته؛ متمثلة في[1]:

– **اللعب:** يمارس الإنسان اللعب في طفولته، حيث يقوم بتجميع القطع أو الأشياء وفق ترتيب معين، وبهذا يكون قد تمكن من صنع عالم خاص به وفق هواه، واللعب بمفهومه النفسي لا يعني معارضة الجديّة، وإنما معارضة الواقع الذي يقمع الرغبات ويحول دون تحقيقها، فيلجأ الطفل للعب متخذا إياه وسيطا لخلق عالم آخر يسمح له بتحقيق ما حُرم منه من حاجات ورغبات، والشاعر في إبداعه شبيه بالطفل في لعبه من حيث خلق هذا العالم الموازي تعويضا عن الواقع.

[1]– ينظر: وليد قصّاب، مناهج النقد الأدبي الحديث – رؤية إسلامية، ص54–55.

– **التخيّل:** يمارس الإنسان هذه المهارة في مرحلة المراهقة، والتخيّل لدى المراهق يقابله اللعب عند الطفل؛ وبواسطة الخيال يتمكن المرء من خلق عالم خاص به تكون الأنا محورا له، وممارسة الإبداع تشبه ممارسة التخيّل في القدرة على خلق هذا العالم.

– **الحلم:** لا يرتبط الحلم لدى الإنسان بمرحلة معينة، ويأتي في صور رمزية ذات دلالات ظاهرة، وأخرى مستترة، والإبداع أشبه بالحلم من حيث عدم الخضوع لرقابة الواقع، وقد ركز المنهج النفسي في دراسة الأدب على الحلم تحديدا، على أساس المشابهة بينهما في إنشاء عالم مغاير للواقع.

ولا يتوقف أمر اللقاء بين الحلم والأدب في مسألة إنشاء هذا العالم المغاير بل وأيضا في كون «العمل الفني تدفع إليه أسباب هي الأسباب التي تدفع إلى الحلم، ويحقق من الرغبات المكبوتة في اللاشعور ما يحققه الحلم، وهو يتخذ من الرموز والصور ما ينفس عن هذه الرغبات، ويخلق بين هذه الرموز والصور علاقات بعيدة وغريبة في الوقت نفسه، على الأقل بالنسبة للعقل الواعي»[1].

اهتم فرويد بداية بتفسير الأحلام بوصفها مدخلا للاشعور، ومظهرا تعبيريا للشخصية عن ذاتها، وبؤرة تتمحور حولها قوانين الكبت والمنع ذات البعد الاجتماعي؛ أما المقابلة بين الأحلام والفن والأدب فقد أغرته باعتبار الفن مظهرا من مظاهر الكشف عن المكنونات الخفية في الشخصية الإنسانية.

تلاميذ فرويد وتصوراتهم المختلفة:

كثُر تلاميذ فرويد وأتباعه من المحللين النفسيين، والنقاد، إلا أن معظمهم قد انشق عنه لاحقا، أو اختلف معه في بعض الأفكار والتصورات، إلا أن الجميع متفق حول أثر اللاشعور والخبرات النفسية اللاواعية في الإبداع الإنساني، وأن تفسيره مرتبط بشكل وثيق بهذا الأثر.

ومن هؤلاء نذكر الطبيب النفسي النمساوي "ألفرد أدلر" الذي أضاف إلى مفاهيم التحليل النفسي ما يُعرف بمركب النقص؛ حيث اتفق مع فرويد على فكرة أن حب الظهور غريزة تعوّض الإنسان عن الشعور بالنقص، بينما يختلف معه في محتوى هذا التفسير؛ فإذا كان فرويد يرى أن الفن تعويض عن نوع من الكبت الجنسي للتعايش مع العالم الخارجي، فإن أدلر ذهب إلى الاعتقاد بأن عقدة الجنس لا تكفي وحدها لتفسير العملية الإبداعية؛ كونها تقف عند

[1] – عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط9، 2013، ص56.

حدود التعامل مع الشعور بالنقص لدى المبدع، كمظهر من مظاهر التعويض (Compensation) التي تكشف عنها الآداب والفنون؛ وهذا هو معنى مركب النقص لديه[1].

وقد شهدت مدارس علم النفس تطورا ملحوظا بظهور العديد من الاتجاهات والتيارات إلى جانب التحليل النفسي لدى فرويد، حيث كان لها الأثر البالغ في الكشف عن حقائق العالم الداخلي ذات الطابع الجماعي في اتصالها بالإبداع الأدبي، وهذا ما قامت عليه نظرية "جونغ" (Jung) حول اللاوعي الجماعي، والتي اتخذها "علم النفس الجماعي" موضوعا له، وإذا كان جونغ واحدا من أشهر تلاميذ فرويد فإنه سرعان ما استقل عنه في تأسيس مفاهيمه الخاصة حول "اللاشعور الجمعي"، متخطيا مقولة "اللاشعور الفردي"، ولهذا لا تقتصر حدود الشخصية الإنسانية – حسب اعتقاده – على التجربة الفردية، وإنما تمتد لاستيعاب التجربة الإنسانية للجماعة الموغلة في القدم، كما تحتفظ في ذاتها بالنماذج الثقافية، والأنماط العليا على مرّ الأجيال المتعاقبة؛ حيث تتدخل هذه النماذج والأنماط في طرائق التخيل، والتصور، والشعور، وكذلك منظومة القيم، والنشاط النفسي للإنسان[2].

أما عن مفهوم النشاط الأدبي فرأى جونغ «أن الأدب أحد مظاهر الحدث النفسي الكثيرة، ولهذا يقترح علم النفس أن نمعن النظر في تكوين العمل الفني من جانب، وفي العوامل التي تجعل المرء مبدعا فنيا من جانب آخر»[3]، أما عن تفسير الممارسة الأدبية فلا تتم بمعزل عن ذلك.

لكن جونغ لم يتجاوز فكرة ربط العمل الفني بالمرض النفسي؛ وهذا ما أشار إليه في مقال له بعنوان "علم النفس والأدب"؛ حيث قال: «العمل الفني شبيه بالمرض العصبي؛ إذ يمكن تتبع أثره إلى تلك العقد في الحياة النفسية التي ندعوها بالمركبات»[4].

[1] – ينظر: عبد الله خضر محمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، ص50.

[2] – ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص75-76.

[3] – إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ص128.

[4] – مارك شورر وجوزفين مايلز وجوردن ماكنزي، النقد – أسس النقد الأدبي الحديث، تر. هيفاء هاشم، مر. نجاح العطار، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، ط2، 2005، ص247.

كما اعتقد أن عالم النفس لا ينجز نقدا أدبيا بمقدوره فهم العمل الأدبي، فهما يصل إلى عمقه؛ أي لاوعيه الجماعي؛ بمعنى ذلك الاستعداد النفسي الذي يتكون بقوة الموروث، بينما يمكن لعالم النفس فهم عصبية الشاعر ونرجسيته وهوسه، وكافة مشاعره السلبية في حين لا تعنيه القيّم الفنية[1].

انتقل جونغ في دراسته اللاشعور من محيط الفرد إلى محيط المجتمع، ومن سياق الأبوين إلى سياق القبيلة، باحثا في الذكريات الحالمة للجماعة؛ بمعنى الأساطير؛ على أساس وجود ضربين من اللاشعور؛ أحدهما فردي؛ وهو ما قامت عليه النظرية الفرويدية، وآخر جماعي ينتقل من الأسلاف الأوائل مرورا بنفسية الآباء والأجداد، وهو الذي يصلنا بأساطيرهم، التي يتخذها الأدباء موضوعا لأعمالهم؛ بمعنى أن اللاشعور الجماعي هو مصدر للآثار الأدبية الجيدة، وأن العمل الأدبي الذي يكتفي بتصوير العواطف الخاصة بمجتمعه الحاضر لا قيمة له مقارنة بغيره من الأعمال التي تعبر عن ميراث القدماء؛ حيث يتقدم المتخيل الجماعي في حين يتراجع المتخيل الفردي[2].

التصور البنيوي في التحليل النفسي:

تزامنا وتصدّر البنيوية المشهد التحليلي في العلوم الإنسانية؛ ظهر منهج آخر يقوم على الربط المتماسك بين اللغة والأدب وعلم النفس؛ وقد ساهم عالم النفس الفرنسي لاكان مؤسس علم النفس البنيوي في تطور منهجية التحليل النفسي للأدب انطلاقا من مقولته الأساسية التي أحدث بها نقلة النوعية في الدراسات النفسية؛ وتتلخص في «اعتبار اللاشعور مبنيا بطريقة لغوية؛ بمعنى أن البنية التي تحكم اللاوعي هي بنية لغوية في صلبها، تعتمد على التداعي وعلى غير ذلك من قوانين اللغة التي أسسها سوسير ... وطبقا لذلك إذا كانت بنية اللاوعي بنية لغوية، 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 لمنهج النقد النفسي»[3].

[1]– ينظر: إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ص134-135.

[2]– ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط9، 2004، ص54-55.

[3]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ص78.

وقد تحقق اللقاء الفعلي بين النقد الأدبي والتحليل النفسي على يد شارل مورون، بفضل الدراسات التي قدمّها في مجال التحليل النفسي؛ وقد شهدت إقبالا واسعا من الباحثين والنقاد؛ أما عن القيمة النقدية لجهوده فتمثلت في دعوته الصريحة لارتياد الأدب بوصفه ظاهرة فنية، وليس مجرد وثيقة ناقلة للمعرفة النفسية؛ وهذا ما أكده في أهم آثاره؛ وهي[1]:

1- دراسة حول الشاعر الفرنسي مالارميه، 1941.
2- اللاشعور في آثار راسين، 1957.
3- من الاستعارات إلى الأسطورة الشخصية، 1962.
4- النقد النفسي للفن الكوميدي، 1964

شكلت هذه الدراسات إسهاما لافتا للنظر في التحليل النفسي للأدب؛ حيث تميزت بتركيزها على مقولة اللاشعور وأثره في الإنتاج الفني للآثار الأدبية، كاشفة عن دلالات اللاوعي في حياة الأديب وتجلياته الفنية والجمالية في نصوصه الأدبية، وهذا ما جعلها أكثر قربا من النقد الأدبي من حيث الموضوع.

وتتكشف مظاهر الاختلاف في تصور مورون للأثر النفسي في العمل الأدبي من خلال تلك الرؤية المركبة التي تُعنى بمقولة اللاشعور في اتصاله بالقيم الفنية في المنجز الأدبي؛ «ولاشك أن المتتبع لدراسة مورون سيلاحظ أنه لم يقتصر على تحليل الأثر تحليلا شكليا ولغويا، فضلا عن أنه لم يقف عند تحليله تحليلا نفسيا، بل هو مضى إلى صميم النقد الأدبي والتحليل النفسي من أجل العمل على تأسيس وحدة بينهما، والعمل على مواجهة النقد النفسي مواجهة جديدة، مع العناية بالتساؤل عن طبيعة العلاقة بين جوانب النفس اللاشعورية من جهة، وشبكة الصور البلاغية من جهة أخرى، ذلك على ضوء الأسس والمفاهيم المتبعة في مجال التحليل النفسي والنقد الأدبي في وقت معا»[2].

كان مورون أكثر قربا من النقد الأدبي منه إلى التحليل النفسي بالتزامه حدود الجمال في الكشف عن مكامن النفس اللاشعورية لدى المبدع، عن طريق البحث في الصور البلاغية للأثر الأدبي، وبهذا وسّع المفاهيم النفسية، وأفاد الناقد في بحثه عن حقيقة النص، كما خالف أتباع فرويد في دراساتهم للمعاني اللاشعورية على حساب جماليات الأثر الفني.

[1]- ينظر: سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص66.

[2]- نفسه، ص67.

لقد اعترض مورون على النظرية الفرويدية؛ كونها قد تعاملت مع العمل الأدبي على أنه وثيقة نفسية، وهذا بعيد تماما عن الموضوع الحقيقي للنقد الأدبي، وبذلك شوهت مظهره الفني والجمالي، فضلا عن تغييب العنصر اللغوي ولا شك في أهميته بالنسبة للأديب والناقد معا، وهذا ما دفعه إلى التركيز على اللغة الفنية للنص في سياق تقديم تفسير جديد للعلاقة بين اللاشعور والأدب؛ بمعنى أن اللغة الفنية هي التي تعبر عن اللاشعور لدى المبدع في الآن ذاته الذي تعبّر فيه عن شعوره.

خلاصة:

إن الدراسة النفسية للإبداع تعد الأقرب للتحليل النفسي منها إلى النقد الأدبي؛ لأنها تبحث في الأعمال الأدبية عن الوقائع الإبداعية التي لها صلة قوية بالأثر النفسي، وكأنها تجد فيها ما يقيم الحجة على أفكارها وتصوراتها المستفادة من حقائق علم النفس، في حين أن الأدب ظاهرة فنية وجمالية قبل أن تكون ظاهرة نفسية.

جامعة خميس مليانة
المجلس العلمي
كلية الآداب و اللغات

المحاضرة (03): التحليل النفسي للفن 1

تمهيد:

أحرزت الدراسات التحليلية النفسية تقدما ملحوظا في معالجتها لمختلف الفنون الإبداعية؛ انطلاقا من البحث في أسباب النشاط الفني وتحديد دوافعه المضمرة، وصولا إلى طبيعة المنجزات الفنية وطرائقها التعبيرية، بالإضافة إلى تقديم فرضيات حول مسائل الابتكار الإبداعي من حيث درجات التفاوت، ووسائل التبليغ، ولم يقف التحليل النفسي عند فن بعينه بقدر ما راح يبحث عن الحقائق النفسية وتفسيرها في كل فن أو لون إبداعي أخذ على عاتقه حمل رسالة النفس البشرية للعالم الخارجي.

المعرفة النفسية للفن:

إن إجراء المعرفة النفسية على الفن أدى إلى استحداث ثلاثة تطبيقات لعلم النفس، تتمحور حول مراحل النشاط الفني، والسيرة النفسية للفنان، والعناصر المكونة للعمل الفني؛ خاصة الشخصيات المتخيّلة، وقد اتجهت هذه التطبيقات وجهة تحليلية تفسيرية في غالب، أقبل الخطاب النقدي يفيد منها في دراسته للآثار الفنية؛ أما عن المحمول النفسي لهذه التطبيقات؛ فقد تمثل في[1]:

1- دخول الفن ميدانا جديدا للدرس والتفسير من شأنه تقديم خطاب أدق حول تفسير خطوات الإبداع الفني؛ وهذا ما تصوره "أي. إيه. ريتشاردز" (I. A. Richards) في كتابه "مبادئ النقد الأدبي" الصادر عام 1924؛ حيث أقبل فيه على تحليل مكونات التجربة الجمالية على أساس أن الجمال يفضي إلى الانسجام، وخلق نوع من الاستجابة المتناغمة بسبب الإثارة التي يحدثها العمل الفني في نفوس متلقيه، وهذا ما يدخل في باب الصلات اللاشعورية بين الفنان والجمهور، وكذلك الكاتب والقرّاء.

2- السيرة الأدبية؛ حيث أوضح "إدموند ولسون" (Edmund Wilson) أن أي دراسة لسير الفنانين تعد وسيطا هاما لفهم أعمالهم، ولهذا وجد كاتب السيرة في تطبيقات علم النفس ما يساعده على الكشف عن الجوانب الباطنية في الحياة النفسية للشخصيات المدروسة، أما من الناحية النقدية فإن القسم الأهم من صلة الفنان بأعماله الفنية تشبه إلى حد بعيد صلة الشخص المريض بأحلامه، وهذا ما قاد "دي أتش لورانس" (D. H. Lourence) إلى

[1]- ينظر: إبراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ت.ط)، ص58-59.

القول بأن الكاتب يصب مرضه في كتبه، وفي هذه الحالة يستحيل الناقد محللا يتخذ الفن عرضا مرضيا، ويتعامل معه على أنه كذلك، ويتوصل بتفسيره له إلى الكشف عن المكبوتات والدوافع اللاشعورية للفنان التي تؤدي بدورها إلى فهم العمل الفني وتفسيره تفسيرا صحيحا، أو أقرب ما يكون إلى ذلك.

3- دراسة الشخصيات المتخيلة؛ وهذا ما ذهب إليه "إف. إل. لوكاس" (F. L. Lucas) في كتابه "علم النفس والأدب" الصادر عام 1951؛ حيث اتخذ عدة نماذج من الحياة، راح يفسر بها أفعال الشخصيات المختلقة وردودها مهما كانت باعثة على الحيرة، وغير معقولة، أما الناقد الذي يبحث في هذا الجانب فيستحيل أيضا محللا نفسيا يبحث عن النماذج اللاواعية المتحكمة في بناء الشخصية المستوحاة من الخيال، وهذا ما قام به "إرنست جونس" في دراسته لشخصية هاملت.

مقولات التحليل النفسي للفن:

اهتدى التحليل النفسي لعدة مقولات راح يعتمدها في دراسته للظاهرة الفنية؛ على أساس أن العمل الفني جيد بقدر ما يصدق عليه من هذه المقولات؛ التي تتميز بطابعها النفسي؛ كونها مستمدة في الأصل من مجموع الحقائق التي توصل إليها علم النفس في تفسيره لعملية الخلق الإبداعي؛ متمثلة في:

– العبقرية والجنون:

ربط التحليل النفسي العبقرية الفنية بالجنون؛ أي أنها مظهر من مظاهر الاعتلال النفسي الذي من شأنه تفسير هذه الطفرة الإنسانية الموصوفة بعبقرية الفن؛ «على أنه مهما يكن من الأمر، فإن من الحقائق التي صححها القياس، وأيدتها كل الدلائل في هذا العصر، أن العبقرية والجنون صنوان، وأنهما جميعا مظهران لشر واحد هو اختلال التوازن في الجهاز العصبي»[1].

ينظر التحليل النفسي للعبقرية بمختلف مظاهرها النظرة ذاتها التي ينظر بها إلى الجنون من حيث أنه خروج عن السلوك النفسي السليم، وذلك مرده إلى وجود خلل في الجهاز العصبي، وهذا معناه أن أي إنجاز فني يحمل صفة العبقرية يدل على جنون صاحبه.

[1]– إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، المطبعة العصرية، مصر، ط2، 1932، ص355.

إن الربط بين العبقرية والجنون يرجع إلى عهد قديم جدا؛ حيث أدرك الناس خاصة العرب أن ذكاء المرء محسوب عليه، كما فظن أرسطو إلى ما يصيب العظماء من أمراض نفسية واضطرابات ذهنية، أما أفلاطون فراح يميز بين نوعين من الجنون؛ العقيم المألوف الذي يصيب الإنسان العادي، وذلك الجنون الذي يصيب الشعراء والعظماء، وهو الأمر الذي اعتبره هبة ربانية تمنحها الآلهة من تشاء، كما أدرك "سنيكا" و"دريدن" وجود صلات فعلية بين الذكاء والجنون، أما "لامارتين" فقام بوصف النبوغ بذلك المرض العقلي المسمى بالعبقرية، واعتبر "بسكال" الجنون المفرط ملازما للذكاء المفرط؛ على أساس أن حالات العقل هي ذاتها لدى العبقري والمجنون[1].

إن الذكاء والنبوغ والعبقرية في أي مجال من مجالات النشاط الإنساني لافتة للنظر النفسي؛ كونها تجعل من أصحابها ظاهرة قد لا تتكرر، ولا بد لها من تفسير حين يتعلق الأمر بتفاوت كبير بين العباقرة وسائر الناس، وبما أن الأمر مرتبط بالقدرات العقلية، والمهارات الذهنية كان من الطبيعي تفسير الأمر بوجود خلل في وظائف الأعصاب.

وفي محاولة لتحليل الكفاءة الذهنية لدى العبقري والمجنون وبيان أثرها في ربط الاتصال بالعالم الخارجي، والتفاعل معه أكد "المازني" «أن ذهن العبقري يفيض بالخواطر، ويجيش بمختلف الذكريات، ويرى من الصلات بين الحقائق والأصوات والألوان ما يعجز الرجل العادي عنه، والمجنون في كل ذلك قرينه وضريعه، كلاهما يرجع السبب في أساليب تفكيره وعمله إلى فرط نشاط، أو شدة اهتياج، أو فتور أو نحو ذلك في بعض نواحي الذهن، وليس الفرق في درجة حدة الإحساس، وقد يكون السبب في الحالتين وصول مقدار جم من الدم الفاسد إلى موضع في الذهن، وقد تكون خلايا هذا الموضع العصبية ووشائجه بطبعها مفرطة الحس، وكثيرا ما تصير العبقرية جنونا، أو ينقلب الجنون عبقرية»[2].

فسّر "المازني" عبقرية الإنسان على أنها شكل من أشكال النشاط المفرط في التفكير أو إعمال العقل، أما الإحساس فلا علاقة له مهما بلغت حدته؛ لأنه عبارة عن رد فعل تجاه هذا النشاط الخارق للعادة؛ بمعنى أن علة السلوك العبقري الذي يستحيل جنونا، أو الجنون الذي يتحول إلى عبقرية إنما تتعلق بالذهن، وما يعانيه من خلل على مستوى الأعصاب.

لكن المبالغة في هذا الطرح تقود إلى تغييب الوعي في عملية الإبداع الفني، واعتبار الفن حدثا لاواعيا لا يقبله منطق الإنشاء والخلق في جميع الحالات؛ ذلك «أن الفنان –ككل شخص آخر– قد يعاني من حالة مرضية، وقد يتألم

[1]– ينظر: إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، ص355.

[2]– نفسه، ص355-356.

لسبب أو لغيره، لكنه ليس مجنونا، حتى عندما يكون الفنان عُصابيا لا يكون لعُصابه أي دخل في قدرته على الإبداع الفني؛ لأنه حين يبدع يكون في حالة من الصحة واليقظة النفسية الواعية بكل ما في الواقع من حقيقة»[1].

إن القول بوجود خلل على مستوى الحياة النفسية للفنان قد يتطور إلى درجة العقدة، أمر ممكن الحدوث، والفنان في هذا شأنه شأن باقي البشر، لكن الاعتقاد بوجود خلل عصبي في وظائف المخ لديه، يكون قد تسبب في إصابته بالجنون، ولولا ذلك ما استطاع الإبداع في فنه، وتعميم هذا الطرح على المنجز الفني كله أمر غير معقول ولا مقبول بسبب المبالغة فيه، وإلغاء أي أثر للتفكير الواعي في الإبداع الفني.

– العقل الواعي والعقل الباطن:

يحتكم النشاط الإنساني بغض النظر عن طبيعته للمرجع العقلي؛ بما في ذلك العقل الواعي وكذلك الباطن، وهما في اتصال وثيق بكفاءة الوعي سواء كان فرديا أو جماعيا؛ وهذا ما يجعلنا نفسر الفن بهذا المرجع؛ على أساس أنه نتاج له؛ حيث يحتكم إلى العقل ليس في حالات الوعي فحسب، وإنما في الحالات اللاوعي أيضا، في حين أنه لا يستند إلى وعي الفرد بقدر ما يستند إلى وعي الجماعة[2].

والعقل الواعي والعقل الباطن وكذلك الوعي المتعلق بالفرد أو الجماعة هي مصطلحات نفسية في المقام الأول، اعتمدها التحليل النفسي في فهمه لعملية الإبداع الفني، وقد انقسم أصحاب البحث في هذا المجال بين مؤيد لأثر الوعي الفردي، ومتحمس لمفهوم الوعي الجماعي.

ويعدّ وعي الجماعة من أهم المفاهيم التي أسست لنظرية التحليل النفسي للفن خاصة عند جونغ؛ وقد ذهب إلى هذا الطرح فريق من علماء النفس، وكذلك أهل الإبداع والفن؛ من مدخل «أن وعي الجماعة هو المصدر الحقيقي للإلهام الفني العبقري، وهذا الوعي تيار ينحدر من الماضي إلى الحاضر بعد أن يزوده كل جيل بروافد جديدة، ومنابع هذا التيار إنما هي التاريخ القديم للجماعة، ومعتقداتها، وخرافاتها، وحروبها، وبطولتها، ومآسيها الكبرى، وأشخاصها الحقيقيين والخرافيين، وصورها الأدبية القديمة التي أخذت مكانها في عالم الخلود فلم تعد ملكا لجيل دون جيل، بل أصبحت تراثا مشاعا وغذاء لخيال الأجيال طوال العصور، ومن هذه المنابع الأولى يستمد الشاعر كثيرا من وحي صوره وصياغته،

[1]– عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط4، (د.ت.ط)، ص24.

[2]– ينظر: محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، 1947، ص153.

ويستمد القاص والروائي مادة لقصصهما وروايتهما، وهذا الأدب القديم بصوره وموسيقاه يشترك في تكييف أذواق الأجيال المقبلة»[1].

لقد رجحت كفة الوعي الجماعي بالنظر إلى حضوره القوي في الأعمال الفنيّة، فضلا عن أهميته من حيث مد جسور التواصل بين مختلف الأجيال في التعبير عن روحها، وكل ما يتعلق بأفكارها وتصوراتها عن الإنسان والحياة، ولأن الجماعة أهم من الفرد بمراحل، وأنه ليس سوى عنصرا مكونا لها، فضّل فريق من علماء النفس وعي الجماعة على وعي الفرد.

كما أن وعي الجماعة يفرض حضوره بشكل أو بآخر في العمل الفني مهما حاول الفنان أن يستقل بنظرته عن الجماعة؛ ولهذا فـ «إن النزعة الجماعية تتغلب على النزعة الشخصية في المزاج الفني، والفن دافع داخلي يقبض على ناصية الإنسان ويجعل منه آلته، كما أن الفنان لا يتمتع بحرية الإرادة والسعي وراء مصالحه، بل يسمح للفن أن يحقق أهدافه من خلاله، إن له كإنسان مزاجه وإرادته، ومقاصده الشخصية، ولكنه كفنان "رجل" بالمعنى الأسمى لذلك، بل هو "رجل جماعي" يحمل حياة البشر النفسية اللاشعورية ويعطي لها شكلا، ومن أجل أن يقوم بهذا العمل الصعب يضطر في بعض الأحيان إلى أن يضحي بسعادته وكل شيء من شأنه أن يجعل للحياة قيمة في نظر الإنسان العادي»[2].

الفن أكبر من الفنان نفسه، مع أنه هو من أبدعه، إن منطلقه الفرد لكنه يعبر في الأخير عن روح الجماعة، ولهذا تتغلب النزعة الجماعية على النزعة الفردية في العمل الفني، ويصبح الفنان رجلا جماعيا في انفعاله النفسي اللاشعوري تجاه الجماعة التي ينحدر منها.

– اللاشعور في الأثر الفني:

لم يقف المحلل النفسي عند حدود استخراج القيم النفسية العامة من الآثار الأدبية، بل اتجه إلى دراسة الفنان على أساس أن ما يقدّمه من عمل إبداعي ما هو في النهاية إلا سجلا للاشعور، يعبر عن نزعة جسدية مكبوتة يتحكم فيها شذوذ متراكم منذ مرحلة الطفولة، وما الإبداع الأدبي أو الفني إلا مظهرا من مظاهر التنفيس عن ذلك، كانت هذه هي

[1]– محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، ص153-154.

[2]– مارك شورر وجوزفين مايلز وجوردن ماكنزي، النقد – أسس النقد الأدبي الحديث، ج1، تر. هيفاء هاشم، مر. نجاح العطار، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، ط2، 2005، ص248-249.

الفكرة الإجرائية التي انطلق منها فرويد في دراسته للرسام الإيطالي ليوناردو دافنشي؛ حيث قام بمراجعة مذكراته وكتاباته المختلفة، ورسوماته الناقصة، وما كُتب عنه، في محاولة منه للكشف عن الدوافع اللاشعورية المكبوتة لديه منذ الطفولة، والتي حال العرف الاجتماعي دون تحقيق الرغبات المتعلقة بها، حيث فسّر إبداعه بعقدة أوديب؛ أي الحب العميق للأم، وهو ما أثر في سلوكه، وفنه[1].

من الواضح أن التحليل النفسي لا يتعامل مع المادة الفنية وحدها، بقدر ما يبحث في متعلقات الحياة النفسية اللاشعورية للفنان، وهو بذلك لا يهدف إلى فهم المنجز الفني بقدر ما يهدف إلى فهم نفسية صاحبه، ومعرفة الأسباب والدوافع الحقيقة التي قادته للإبداع الفني وفق تصوره الخاص، الذي لا شك في اختلافه بالنسبة لمنجزات الآخرين، حتى وإن تمسك المحلل النفسي بالتفسير ذاته في أحيان كثيرة.

والتفسير ذاته اهتدى إليه التحليل النفسي في دراسة لمسرحية "هاملت" لشكسبير؛ ذلك أن «ما عاناه هملت فيها من صراعات نفسية مدمرة إنما هو صورة مقنّعة لحب صبي لأمه، وما أثمره هذا الحب من بغض لعمّه وغيرة شديدة منه لمزاحمته له في هذا الحب»[2].

إنها عقدة أوديب التي تشتغل بدافع اللاشعور، وكثيرا ما كانت التفسير الأكثر ترجيحا في تعليل نفسية الفنان انطلاقا من فنّه، وهي من أهم العقد النفسية التي توصلت إليها نظرية التحليل النفسي خاصة مع فرويد، لكن السؤال المطروح هل يمكن أن يتكرر التفسير ذاته في كل مرة مهما اختلفت القطعة الفنية؟.

إن التسليم بمقولة اللاشعور وأثرها في الإنجاز الفني لا يلغي مقولة الشعور، إلا أن التحليل النفسي قد عُني أكثر بالمقولة الأولى؛ كونه قد اعتبرها المصدر الأهم لهذا الإنجاز، وقد قام بمراجعة هذه المسألة كثير من النقاد ومن بينهم "عز الدين اسماعيل الذي كشف عن وجهة نظره قائلا: «يتبين لنا أن العمل الفني يتم عند الفنان في حالة شعورية، وأنه يكون أكثر قربا من أعماق نفسه وطوايا صدره، إذا هو تم في حالة لاشعورية، وهو في هذه الحالة يؤدي غرضه بالنسبة للفنان

[1]– ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط9، 2004، ص54.

[2]– نفسه، ص54.

في أنه يخفف عنه القدر الزائد عن احتماله، وأيضا فإنه ينفس عن النزعات الفطرية والرغبات المكبوتة في اللاشعور، لا في صورة أو صور سافرة، بل في رموز تحمل نفس الدلالة، يؤلف بينها في صورة حرة تلقائية»[1].

تخضع عملية الإبداع الفني لمجموعة من الشروط الخاصة بالفن كفن، وهو ما يفرض على الفنان إعمال فكره الواعي في التعامل معها، حتى يتمكن من تقديم عمل مقبول فنيا؛ حيث يبتعد فيه ما استطاع عن كل مظاهر التشويش والارتباك التي نفترض حضورها في لحظات اللاوعي التي تضعف فيها القدرة الإدراكية الواعية؛ معنى ذلك أن الفن بكل ما يحمله من سمات الاتساق والانسجام لا يوحي أبدا بأنه تجربة لا شعورية خالصة.

– اللذة والألم:

تتأثر الحياة النفسية للفنان بمشاعر اللذة والألم، وما يترتب عنهما من ردود أفعال مختلفة تتعلق أحيانا بما يُعرف بنشوة الوحي أو الإبداع، «فعندما تنتهب نفس الشاعر الآلام يجد عوضا عنها تلك اللذة التي يستمتع بها وهو في نشوة الوحي، وفي هذه النشوة يكمن مرض الشاعر ودواؤه، ولا بد أن يعني هذا أنه بسبب تلك الآلام كان الوحي، ومع الوحي كانت النشوة؛ أي أن المعاناة كانت السبيل إلى الوحي؛ أي الإبداع، وكان الإبداع وسيلة لإخضاع تلك الآلام والتلذذ بها، فلولا الآلام ما كان الوحي، ولولا الوحي ما كانت اللذة، فإن كان هذا ليؤكد شيئا فإنه يؤكد تلك العلاقة السببية بين عُصاب الفنان وقدرته على الإبداع»[2].

يتخذ الفنان من عمله الفني وسيطا نفسيا للتنفيس عن آلامه ومعاناته، وهكذا يحل إحساسه بنشوة الوحي والإلهام محل إحساسه بالألم، وهي معادلة نفسية معقدة تستعصي على الكشف من منطلق الفن وحده، بل لابد من مراجعة أهم المحطات التي مرّ بها الفنان في حياته، خاصة مرحلة الطفولة، لإيجاد تفسير مقنع لفكرة الألم في ارتباطها بمفهوم اللذة وصلة ذلك كله بالوحي الفني.

أما عن مضمون هذه الخبرة النفسية في إنتاجها للإبداع الفني؛ فيمكن القول: «أن المتعة تحدث نتيجة لعملية التخفف التي تتحقق في النشاط اللاشعوري الذي يبذله الفنان، ولو أن النشاط المبذول كان من العقل الواعي لما حدثت

[1]– عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط9، 2013، ص57.

[2]– عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص21–22.

اللذة؛ لأن للوعي صفة الصرامة والجد، وأيضا فإنه لا يستطيع – إزاء الرقابة المبثوثة حوله – أن يكون وسيلة للتنفيس عن الرغبات المكبوتة»[1].

يرتبط الإحساس بالمتعة بالنشاط اللاشعوري لدى الفنان على سبيل التخفيف من وطأة الكبت وما يترتب عنها من شعور بالألم والحسرة، في حين تغيب هذه المتعة أو اللذة بمجرد أن يتدخل العقل الواعي؛ الذي يمثل السلطة التي تحول دون تخطي حاجز الكبت لتحقيق مختلف الرغبات اللاشعورية؛ وهذا ما يجعل الفنان «يبحث دوما عن تجنب الرقابة»[2]، إلا أنه يصطدم بهذه السلطة فيضطر إلى اتخاذ الفن متنفسا له، من باب التعويض أو الإتيان بالبديل.

خلاصة:

اجتهد التحليل النفسي في تفسيره للظاهرة الفنية؛ محددا بداية مفهوم الفن، وعلاقته بشخصية الفنان بتوجيه من المرض النفسي، وإذا كانت النظرية النفسية في تحليلها للأعمال الفنية قد توصلت إلى نتائج لا بأس بها من الناحية التفسيرية فبالنظر إلى مدى إفادتها من حقائق علم النفس، أما من حيث القيمة الفنية للمنجزات الإبداعية فإن المسألة تحتاج إلى مزيد من البحث والتحليل من وجهة نظر النقد الفني لا من وجهة نظر علم النفس التحليلي.

[1]– عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، ص57.

[2]– جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، تر. حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، دار الكتب، مصر، 1997، ص98.

جامعة الجيلالي بونعامة خميس مليانة
المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

المحاضرة (04): التحليل النفسي للفن 2

تمهيد:

يعد التحليل النفسي، من أهم الحقول الإجرائية التي توصل إليها علماء النفس بعد الخوض في العديد من الأبحاث والدراسات، حيث راح يلمتس منهجه في التعامل مع مختلف الحالات المرضية انطلاقا من التركيبة النفسية للإنسان، وبما أن الفنان إنسان قبل امتلاكه للصفات الأخرى، فإنه اتخذ موضوعا للتحليل النفسي، خاصة وأنه متميز بتضمين أعماله حمولة عاطفية كبيرة، وأنه يحسن التعبير عن هواجسه وتوتراته وانفعالاته أكثر من غيره.

الفنان في التحليل النفسي:

إن أهم مقولة عُني بها التحليل النفسي للفن تمثلت في مفهوم الفنان، قبل البحث في قوانين الفن وشروطه النفسية؛ ويمكن ردّ هذه العناية إلى الوعي بأهميته كذات منتجة للنشاط الفني؛ من شأنها أن تحمّله الكثافة العاطفية المطلوبة، والحمولة النفسية اللازمة للتنفيس عن نوازعها ومكنوناتها ومواقفها، وإحساسها بذاتها، وبالآخرين.

وقد يختلف تعريف الفنان من محلل نفسي لآخر، إلا أن التعريف الذي قدّمه الطبيب النمساوي سيجموند فرويد يكاد يكون الأهم، والأشهر؛ حيث قال: «إن الفنان هو في الأصل رجل انصرف عن الواقع؛ لأنه لا يستطيع أن يتقبل ضرورة التجاوز عن إشباع الغريزة في حالتها الفطرية، وهو بالتالي يطلق العنان لرغباته الغزلية الطموحة في حياة وهمية، ولكنه يجد سبيلا للعودة عن عالم الوهم هذا إلى الواقع، إذ أنه بما له من المواهب الخاصة يشكل أوهامه هذه كأنها نوع جديد من الحقيقة، ويضفي عليها الناس المبررات باعتبارها انعكاسات قيّمة للحياة الواقعة، ومن ثم فإنه –عن طريق معين– يصبح البطل، الملك الخالق، الأثير الذي كان يرغب أن يكونه، دون اللجوء إلى الطريق الملتف الذي يؤدي إلى خلق تغييرات حقيقية في العالم الخارجي»[1].

إن فرويد لا يلغي واقعية الفنان بقدر ما يؤكد على فكرة انصرافه عنه، وهذا التحول عن الحياة الواقعية والانغلاق على الذات يعدّ من العلل المفسرة للعملية الفنية، وهو يحدث نتيجة العجز عن التعامل مع الحاجات الغريزية وعدم القدرة على تجاوزها وتخطيها، وهذا ما يجعله يلجأ إلى التعبير عن هذه الرغبات في عوالم الأوهام والتخيلات أو الأحلام التي

[1]– رنيه وليك وآوستن وآرن، نظرية الأدب، تر. عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1992، ص115.

انتقل إليها هروبا من الواقع الصادم دائما بحقيقة المنع والإكراه؛ حيث يخلق لديه شعورا بالقهر والاضطهاد، ولأنه مضطر للعودة المستمرة لواقعه فإنه يمارس ذلك باستثمار مواهبه الفنية في التعبير عن رغباته المكبوتة، وأوهامه، وآماله، وأحلامه.

الفن موضوعا للتحليل النفسي:

عُني التحليل النفسي بالعديد من الموضوعات التي تم في ضوئها التوصل لمجموعة من الحقائق التي أسست لعلم النفس التطبيقي، «غير أن دراسات علماء النفس لم تقف عند حد دراسة الإحساس والإدراك بل تناولت تدريجا جميع ضروب النشاط النفسي، حتى تلك التي تبدو مستعصية حتى على محاولة وصفها وتحليلها كعملية الإبداع مثلا، سواء في العلم أو في الفنون الجميلة، وخاصة عندما تمر هذه العملية بهذه المرحلة الغامضة، أو بهذه اللحظة الخاطفة التي تسمى بالإلهام»[1].

لقد وسّع علم النفس التحليلي من مجال بحثه ليشمل جميع أشكال النشاط النفسي الصادرة عن الإنسان، بما في ذلك الممارسات الإبداعية في الأدب والفن وغيرهما، غير أن الإبداع بكل ما يحمله من رموز وإشارات يحتاج إلى الفهم والتأويل، الأمر الذي جعله يمثل تحديا بالنسبة لعالم النفس، وكذلك الناقد والمحلل النفسي، انطلاقا من حقيقة كون الحدث الفني أقرب ما يكون للنفس مقارنة بغيره من النشاطات حسب الاعتقاد السائد في هذا المجال.

اختلف علماء النفس في نظرتهم للإبداع الفني؛ فقد ذهب فرويد إلى تحليله على أنه نشاط مكتسب ناتج عن حالة من الكتب لبعض المشاعر التي تنتاب الإنسان في حياته، أما جونغ فعدّه موروثا من الأسلاف يرجع إلى المرحلة البدائية، وأنه ناتج عن تراكم نفسي لدى البشر سببته تجارب الحياة المختلفة[2].

إن حالة الاكتساب التي تحدث عنها فرويد في اتصالها بحاجز الكبت، الذي يعترض سبيل الميول والرغبات ومشاعر اللذة لدى الإنسان تندرج في سياق النشاط النفسي اللاشعوري؛ بمعنى آخر أن الفن من مكتسبات اللاشعور الفردي، أما جونغ في اعتقاده أن الفن موروث نفسي جماعي ينحدر من أصول قديمة قدم الخلق الإنساني في انفعاله بتجارب الحياة المختلفة على مر العصور، يحيلنا إلى فكرة أن الفن من مكتسبات اللاشعور الجماعي.

[1]– مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، 1951، ص و.

[2]– ينظر: نفسه، ص 18.

يقترن الفن بالموهبة، وبما أن البشر على قدر من التفاوت في مواهبهم فإن الفن كذلك فضلا عن أنه غير متاح للجميع؛ ولأن الفنان مختلف بفنه عن سائر الناس جاز القول بشذوذه في هذا؛ «فالموهبة شيء شاذ؛ لأنها غير موجودة عند بقية المخلوقات، والفنان إنسان غير عادي؛ لأنه يملك شيئا فريدا غير موجود عند البشر العاديين»[1].

وإذا كانت الموهبة الفنية تتحدد بوجود بعض الاستعدادات الفطرية والمكتسبات الذهنية على حد سواء لدى الإنسان الفنان، فإن لها صلة وطيدة بالاستعداد النفسي والعاطفي لديه؛ خاصة حين يتعلق الأمر بممارسة النشاط الإبداعي، وهذا ما يفسّر صعوبة فهم وتأويل عملية الخلق الفني؛ وذلك بسبب تعدد العوامل النفسية المتدخلة في إنتاجها.

انشغل التحليل النفسي في أبحاثه الإجرائية بمسألة تفسير العملية الإبداعية؛ ودراسة حالات المبدع أثناء ممارسته للنشاط الإبداعي في مجال الآداب والفنون؛ حيث «تتطلب عملية الخلق الفني حالة انفعالية لا يستطيع وصفها إلا الفنان نفسه، وربما يشعر بها، ولكنه لا يستطيع التعبير عنها، ولذا سوف تظل سرا إلى الأبد، وإن أقصى ما وصفت به هذه الحالة أنها تشبه عملية الولادة؛ حيث يجتاح الأم أثناء الولادة مزيج من مشاعر الألم، والخوف، والفرحة»[2].

لا شك في أن هذه المشاعر لا تتولد إلا في حالة الانفعال الشديد، أما عن معرفة طبيعتها وقياس مدى تأثيرها، فهذا يبقى متروكا للفنان نفسه؛ فهو أعرف الناس بها، إلا أنه قد لا يستطيع التعبير عنها بدقة مهما حاول ذلك، وهذا ما يصعّب على المحلل النفسي مهمته في فهم عملية الإبداع الفني، ومحاولة تفسيرها التفسير النفسي الصحيح، ولهذا اكتفى علم النفس التحليلي بالتعامل معها على أنها ظاهرة سيكولوجية وذهنية خاصة.

وقد خص التحليل النفسي النشاط الفني بتعبيرات طبية متخصصة في وصف الموقف الإبداعي لدى الفنان؛ وصفا يثبت قابلية هذا النشاط للتجريب وفق حقائق علم النفس، شأنه في ذلك شأن الظواهر الإنسانية الأخرى؛ وفي هذا السياق قال "أحمد عكاشه": «وباستعمال التعبيرات الطبية النفسية، فإن الفنان في أثناء لحظات الخلق يصبح في حالة توتر وتوهج وتألق وتناقض، وفي الوقت نفسه تناسق وتناغم، ومع أن الجهاز العصبي للفنان تشريحيا وفسيولوجيا لا يختلف

[1]– أحمد عكاشه، آفاق في الإبداع الفني (رؤية نفسية)، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص68.

[2]– نفسه، ص68-69.

عن الجهاز العصبي للإنسان العادي، إلا أنني أعتقد أنه يعمل بشكل يختلف عن الغالبية، وأنه يتعرض لتغييرات وجدانية وانفعالات لا يتعرض لها بقية الناس، وأن هذه الأمور لا شك تترك آثارها ربما المزعجة على أعصاب الفنان»[1].

إن الحقيقة النفسية التي لا تقبل الشك حين يتعلق الأمر بالفنان أنه شديد الحساسية تجاه مختلف المؤثرات النفسية والعاطفية التي يتعرض لها في حياته الخاصة، وهذا ما يحقق اختلافه وتميّزه مقارنه بغيره من الناس؛ حتى وإن تشابهت المواقف وتكررت الأحداث فإن درجة التأثر هي التي تتفاوت لدى الناس، وكذلك القدرة على التعبير عنها بواسطة السلوك أو الإبداع الفني.

الفن وصلته بالمرض النفسي:

أثار التحليل النفسي للأعمال الفنية جدلا واسعا، خاصة حين يتعلق الأمر بربط الفن بالمرض النفسي، والتعامل مع شخصية الفنان على أنها تبدع بدافع من المرض النفسي، ولعل من أبرز الأمراض النفسية التي تحدث عنها علم النفس التحليلي في صلتها بالإبداع الفني؛ النرجسية، والعصاب، على أساس أن كل ما يصدر عن الفنان ليس إلا نتاجا لهذا المرض أو ذاك.

– النرجسية (Narcissism):

النرجسية حالة نفسية مضطربة ناتجة عن إحساس مفرط قوامه «حب يقود الذات إلى موضع جد خاص؛ هو الذات نفسها»[2]، والحب المبالغ فيه للذات يكون على حساب الآخرين، خاصة حين يتعلق الأمر بالميول والرغبات والدوافع، وهذا ما يفسر طغيان الذات في الإبداع الفني لدى الفنان النرجسي.

والفنان النرجسي مضطرب الأعصاب جراء وجود خلل في توازنه النفسي؛ وقد أثرت حالته في الإنجاز الفني لديه على أساس «أن الفنانين عصابيين ونرجسيين، فهم يحاولون أن يصعّدوا ذواتهم، بشكل أو بآخر، سواء أكانوا يمجدونها

[1]– أحمد عكاشه، آفاق في الإبداع الفني (رؤية نفسية)، ص69.

[2]– جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، تر. حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، دار الكتب، مصر، 1997، ص130.

أو يبخسونها، كل هذا بفعل عوامل حياتية تراكمت في هذا اللاوعي، منذ الطفولة، واتخذت لها مسارا معينا يجد متنفسه في الفن»[1].

وإذا كانت الأعمال الفنية لا تنفك تعبر عن صوت الذات المبدعة في خطابها من منطلق أن «الفنان عموما، لا يخلو من النرجسية، ولكن طفولته وحياته اللاواعية تنتشر في أعماله بشكل أقنعة»[2]، فإن القول بنرجسية الفن بدافع من اللاوعي منذ الطفولة يضع الفنان في خانة المرض النفسي من الوهلة الأولى.

ولابد من التمييز بين صوت الذات كموضوع أو هامش للتعبير، والاعتداد به كشفا عن وجود حالة نرجسية حقيقية يعانيها الفنان؛ «ومهما يكن من شيء فالنتيجة التي يمكن الانتهاء إليها ... هي أن الفنان ليس نرجسيا بالمعنى المألوف، أو بالمعنى العادي للكلمة، وذلك لأنه لا يغرم بذاته، ولا يصنع من نفسه بطلا كما يصنع الحالم باليقظة، كما أنه يختلف عن الزعيم وإن اتفق معه في الرغبة في كسب الجمهور إليه؛ لأنه يحاول –كالزعيم– أن يستغل عواطف جمهوره لغرض شخصي، إن نرجسية الفنان نرجسية محوّرة أو منقولة، أو لنقل إنها نرجسية ملغاة يعوض عنها العمل الفني بنرجسية أرحب»[3].

نرجسية الفنان في فنه، تختلف عن نرجسيته بوصفها إنسانا، وهي تأتي كتعويض عنها، بل العمل الفني في حد ذاته تعويض عن حالات النفس المختلفة، بما في ذلك حب الذات، أو التعلق الشديد بها، إلا أنها تبقى مجرد أثر عارض لا يقطع الشك باليقين حين يتعلق الأمر بالمرض النفسي.

– العصاب (Neurosis):

ومن الحالات النفسية المرضية التي ارتبط ذكرها بالدراسة التحليلية النفسية لعمليات الإبداع الفني ما يُعرف بالعُصاب؛ حيث «يرى التحليل النفسي أن العُصاب إنما هو اضطرابات وظيفية، أو هو علة نفسية المنشأ لا يوجد معها اضطراب جوهري في إدراك الفرد للواقع أو للآنية ... ولا يقف التحليل النفسي عند فكرة الاضطراب الوظيفي، والعلة

[1]– ديزيره سقال وديزيره القزي، الإبداع الأدبي والتحليل النفسي (بين منهج الدراسة النفسية والتحليل السريري)، دار كتابات، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص3-4.

[2]– نفسه، ص3.

[3]– عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط4، (د.ت.ط)، ص27-28.

النفسية المنشأ فحسب، بل يرى في الأعراض العصابية (Neurotic Symptoms)؛ وهي تلك العلامات والدلالات التي يشعر بها المريض سواء كانت داخلية أو خارجية»[1].

والعُصاب بهذا المفهوم يدل على وجود خلل في الجهاز العصبي لدى الإنسان يتسبب في إحداث اضطراب على مستوى الوظائف العصبية من الناحية البيولوجية، وقد يكون ناتجا عن علة نفسية من الناحية السيكولوجية، وبغض النظر عن طبيعته أو مصدره، فإنه يظهر في هيئة أعراض يشعر بها الشخص المريض؛ حيث تؤثر فيه جسديا ونفسيا أو ذهنيا.

وبالنسبة لأعراض العُصاب؛ فهي الموضوع الأقرب للمعاينة التحليلية النفسية؛ حيث «يرى فيها التحليل النفسي تعبيرا رمزيا عن صراع نفسي يستمد أصوله من التاريخ الطفولي للفرد، ويمثل تسوية بين الرغبة والدفاع، أو هو حل وسط بينهما في مستوى المتخيل، فالعرض والحالة إشباع بديل للرغبة، وحل توفيقي»[2].

كل عُصاب إلا ويوحي بوجود صراع نفسي معين؛ يرجع إلى مرحلة الطفولة المبكرة؛ وهو يؤدي دور الوساطة في عملية التسوية التي يجريها المريض بين رغباته المكبوتة، وما يعترض سبيلها إلى التحقق، ويستدل المحلل النفسي على أثر الأعراض العصبية بواسطة التعبيرات الرمزية الخاصة بها.

وتطرق فرويد لمفهوم العرض العصبي وعلاقته باللاشعور، في كتابه "التحليل النفسي والفن"؛ فقال: «نحن نعلم أن الأعراض العُصابية أشكال بديلة لأفعال معينة مكبوتة، كان لا بد أن تتم خلال تطورنا من الطفل إلى الإنسان المتحضر، ونعلم أننا جميعا نخلق مثل هذه الأشكال البديلة، وأن درجة هذه الأشكال البديلة وشدّتها وتوزيعها فحسب؛ هي التي تبرر المفهوم العملي للمرض، واستنتاج النقص البنائي»[3].

تظهر المكبوتات بسبب الضغط النفسي الذي تسببه في شكل اضطرابات عصبية، وفي هذه الحالة يكون العُصاب بمثابة البديل النفسي الذي يتخذه المريض وسيطا للتنفيس عن الضغط الناتج عن الكبت على مستوى منطقة اللاشعور.

---

[1]- مجموعة من المؤلفين، معجم علم النفس والتحليل النفسي، مر. فرج عبد القادر طه، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، (د.ت.ط)، ص279.

[2]- نفسه، ص279.

[3]- سيغموند فرويد، التحليل النفسي والفن (دافينشي – دوستويفسكي)، تر. سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، نيسان (أبريل)، 1975، ص85.

قام فرويد بإسقاط هذا التصور الطبي على المنجزات الفنية، من خلال نظريته حول التحليل النفسي التي راح يطبقها على الفنانين؛ في محاولة منه لتفسير عمليات الخلق الفني، ومن بينهم الرسام الإيطالي "ليوناردو دي سير بيرو دا فينتشي" (Leonardo di ser Piero da Vinci) (1452-1519).

وبعد مراجعته لأعماله الفنية، خاصة الناقصة منها، وكذلك دراسته لحياته الشخصية؛ اهتدى إلى القول: «إننا إذ نتتبع الإشارات الطفيفة في شخصية ليوناردو يمكننا أن نضعه قريبا من ذلك النمط العُصابي الذي وصفناه بأنه "النمط القهري"، ويمكننا أن نقارن بحثه "بالهوس الفكري" عند العصابيين، وأن نقارن أنواع الكف عنده بما يسمى "بالتشتت" عند العصابيين»[1].

وبما أن العصاب حالة مرضية معروفة في الطب النفسي، فإن النتيجة التي توصل إليها فرويد في تحليله لشخصية دا فينتشي تؤكد أنه إنسان مريض، وهذا ما يندرج في سياق واحدة من أهم حقائق علم النفس التحليلي، ألا وهي وجود صلة سببية بين المرض النفسي والإبداع الفني، وأنها لا تحتمل الشك بقدر ما تحتمل الصعوبة في الكشف عنها.

ومهما بلغ أثر المرض النفسي في توجيه الخبرة الإبداعية إلا أنه لا يمكنه إلا أن يشكل عنصرا أو دافعا من بين عناصر الإنتاج الفني ودوافعه، ولهذا لا يمكن الاكتفاء به في تفسير العملية الفنية؛ وهذا ما دفع عز الدين اسماعيل إلى القول: «إذا كنا قد رأينا أن عصاب الفنان لا يفسر لنا قدرته على الإبداع، فكذلك لا نستطيع هنا أن نفسر هذه القدرة برغبة الفنان في كسب تلك النرجسية التعويضية التي يضمنها له العمل الفني، فالرغبة شيء والقدرة شيء آخر»[2].

يثير هذا الطرح إشكالية العلاقة بين النشاط الفني والمرض النفسي، ومدى الإفادة من معرفة الحقائق المتعلقة بهذا المرض في فهم الأعمال الفنية ومحاولة تفسيرها التفسير النفسي الصحيح؛ وقد تكون هذه وجهة نظر المحلل النفسي في تعامله مع الفنان وسعيه للكشف عن قدرته على الإبداع، أما الفن فبعيد بمسافة معينة عن كل هذا حين يتعلق الأمر بتحليل قيّمه الفنية.

[1]– سيغموند فرويد، التحليل النفسي والفن (دافينشي – دوستويفسكي)، ص85.

[2]– عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص28.

فاعلية التحليل النفسي للفن:

أثبت البحوث والدراسات التي قُدمت في سياق التحليل النفسي للفنون عجزها عن التوصل إلى حقيقة الفن بوصفه فنا، فضلا عن تغييب القيّم الجمالية الخاصة به؛ لأن مجال علم النفس التحليلي بعيد عن هذا النوع من الاهتمام، فهو من عمل الناقد، ومجاله النقد الفني.

وقد فطن المحلل النفسي نفسه لصعوبة فهم الفن بمفاهيم التحليل النفسي وحدها؛ نظرا لخصوصية المادة التي يتعامل معها، وأدرك أن قصارى ما يمكنه التوصل إليه أن يدرك الأسباب والدوافع النفسية المنتجة للعمل الفني؛ وفي هذا السياق قال فرويد: «إن الحوافز وتحولاتها هي الحد الأخير لما يستطيع التحليل النفسي أن يدركه، فهو من ثم يترك المجال للبحث البيولوجي، وينبغي أن يقتفي أثر الميل إلى الكبت، وكذلك القابلية للإعلاء، بالرجوع بهما إلى الأسس العضوية للشخصية، التي عليها وحدها يقوم البناء النفسي، وحيث أن الموهبة الفنية والاستعداد للخلق متصلان اتصالا صميما بالإعلاء، فإن علينا أن نسلم بأن طبيعة الإبداع الفني بعيدة عن متناولنا بواسطة التحليل النفسي»[1].

وبالرغم من اعتماد النقد الفني على حقائق علم النفس المتعلقة بدراسته لشخصيات الفنانين، وتفسيره النفسي لأعمالهم فإن ذلك لا يعني أن التحليل النفسي قد توصل إلى نتائج يمكن الاطمئنان إليها كليا، ولهذا فإن الإفادة منها بقيت في حدود معينة، أو يفترض فيها أن تكون قد توقفت عندها، وإلا لما أعاد الخطاب النقدي الخوض في مسألة الخلق الفني.

خلاصة:

أظهر التحليل النفسي اهتماما كبيرا بالنشاط الفني لدى الإنسان؛ خاصة عملية الخلق الإبداعي، وكذلك شخصية الفنان التي نالت القسم الأوفى من البحوث النفسية، أما النتائج المتوصل إليها فلم تكن تخلو من المبالغة الخطيرة، خاصة ما تعلق بالحكم على الظاهرة الفنية في المطلق على أنها حالة من الشذوذ؛ لمجرد خروج الفنان بقدرته على الإبداع عن سائر البشر وعجزهم عن الإتيان بما أتى من الإنجاز في مجال الفن، وكذلك القول بأنه شخص مريض نفسيا للسبب ذاته.

[1]– سيغموند فرويد، التحليل النفسي والفن (دافينشي – دوستويفسكي)، ص89-90.

جامعة خميس مليانة
المجلس العلمي
كلية الآداب و اللغات

المحاضرة (05): علم النفس التحليلي

تمهيد:

يعدّ التحليل النفسي من أهم مباحث علم النفس الحديث، وقد شهد من الأبحاث الجادة خاصة مع العالم النمساوي "سيغموند فرويد" ما ارتفع به إلى مصاف العلم؛ فظهر ما عُرف بعلم النفس التحليلي، وكان هدفه الأول التوصل لمعرفة الأسباب والدوافع الحقيقية التي تقف وراء الأمراض النفسية؛ وأن الزيادة في حدتها تصل إلى درجة العُقد؛ وهي مرحلة متأخرة من تطور المرض النفسي، وإذا ما تأتى للطبيب الفهم الصحيح لها تمكن من اقتراح العلاج المناسب لكل حالة مرضية.

مفاهيم علم النفس التحليلي:

تتعدد اهتمامات التحليل النفسي في دراسته للنفس البشرية، وما يصدر عنها من سلوكات ونشاطات تعبيرية؛ وتتمثل أهمية هذا التحليل وما يستثمره من مفاهيم وشروط خاصة بعلم النفس في «أنه مظلة واسعة تندرج تحتها عدة مسارات هامة: النمو الإنساني ومراحله من الطفولة إلى سن الرشد، وعملية التأويل والتحليل، وكذلك فعالية الاستشفاء والعلاج، وعلى الرغم من إمكانية فصل هذه المسارات عن بعضها إلا أنها في النهاية تعود لتختلط بمفاهيم الجسد، والعاطفة، والعقل، وتاريخ النمو، والتجربة الشخصية، ومن ثم تشتبك مثل هذه المفاهيم الشخصية الفردية بالإطار الثقافي والاجتماعي»[1].

تدرس النظرية النفسية أو التحليل النفسية شخصية الإنسان متتبعة مراحل نموها وتطورها وما يعترضها من حالات الكبت والمنع، خاصة في مرحلة النمو الجنسي، وما يصحبها من حالات الميول والرغبة، بالإضافة إلى دراسة النسق النفسي والعاطفي الذي يتكون لدى الإنسان بفعل تراكم الخبرات والتجارب في سياق العلاقات الأسرية والاجتماعية.

[1]– ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، المغرب / لبنان، ط3، 2002، ص332.

وبالنظر إلى اختلاف الشخصيات الإنسانية من حيث خصوصياتها النفسية والعاطفية فإنه «لا تقتصر نظرية علم النفس على خصوصية شخصية محددة بل هي تحاول دائما ربط الخصوصية بعواملها الإنسانية والمادية والزمانية، ومن ثم ربطها بالإطار الأسري والاجتماعي والثقافي والحضاري»[1].

إن الأسرة والمجتمع وكذلك التكوين الثقافي والحضاري كلها عوامل تساهم في بناء الخبرة النفسية لدى الإنسان؛ حيث تنتقل عبر السلوك، أو يعبر عنها بشكل ما من خلال ما يصدر عنه من نشاطات، ليست سوى ردود أفعال تجاه مختلف المواقف والحالات النفسية.

يقوم علم النفس التحليلي على تفسيرين أساسيين؛ الأول ينصرف إلى مفهوم التحليل النفسي (Psychanalyse) الذي يقوم على التعامل مع الأزمات النفسية الحادة على أنها حالات مرضية تتكشف أعراضها عبر سلوك الإنسان المصاب، أما العلاج فيتطلب معرفة أسبابها البعيدة بالعودة إلى مرحلة الطفولة المبكرة، أو البحث في مراحل أخرى يكون قد تعرض فيها لصدمات نفسية قوية، أما الثاني فقد قاد إلى مفهوم التحليل النفسي للإبداع (Psychanalyse des œuvres) وكان ذلك تحديدا مع مطلع القرن العشرين؛ حيث تعاظم شأن علم النفس على مستوى البحث الأكاديمي الجامعي، والكلينيكي التطبيقي[2].

طبّق فرويد منهجية التحليل النفسي على عينات مختلفة من السلوك الإنساني، وذلك عبر عدة مراحل من السيرورة العمرية؛ كما قام بدراسة النشاط الإبداعي لدى الإنسان معتبرا إياه مظهرا سلوكيا خاصا، خصوصية التجربة الإبداعية في حد ذاتها، أو ترجمة فعلية لحالة غير واعية؛ تكون قد دفعت الإنسان لتقديم نماذج مميزة في مجالي الأدب والفن وغيرهما؛ وأن فهم هذا النشاط أو محاولة تفسيره لا تتم بأي حال من الأحوال بمعزل عن الدوافع النفسية التي أنتجته.

[1]– ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص332.

[2]– ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص138.

هناك ثلاث طاقات تتدخل في توجيه النشاط النفسي للأفراد؛ تتمثل في الأنا (الشعور)، والأنا الأعلى (الضمير)، والهو (اللاشعور)، وهي تمارس أثرها في سياق التصادم والتصارع أحيانا، وهو ما يكشف عنه السلوك الشخصي عبر المواقف، ويطلق فرويد على مختلف أشكال الصراع مصطلح "الآليات"؛ متمثلة في القمع، والكبت، والتسامي[1].

إن الاضطرابات النفسية التي يعانيها الإنسان؛ خاصة المبدع في مجال معين سببها الرئيسي وجود خلل على مستوى الجهاز العصبي، وأن التحليل النفسي حسب فرويد هو الأقدر على علاجها، ومن هنا تأسس علم النفس التحليلي الذي راح يتخذ من البحث في المسارات الذهنية اللاواعية أو اللاشعورية لدى الإنسان، أو الشخص المريض موضوعا له[2].

لا يهتم علم النفس التحليلي بمعطيات الوعي التي تصدر عن منطقة الشعور؛ لأن الإنسان في حالاته الواعية يدرك ذاته، وما يعتمل فيها من أحاسيس ومشاعر بكل وضوح، فضلا عن إدراكه لمختلف الأفعال التي تصدر عنه تجاه الأحداث والمواقف التي يتعرّض لها في حياته، بينما يهتم المحلل النفسي كثيرا بمعطيات اللاوعي، أو اللاشعور التي يصعب معها الإدراك النفسي للذات بذاتها.

وقد بلغ علم النفس التحليلي من التطور والتوسع ما قادة إلى ترسيخ فهم جديد للمعرفة النفسية؛ حيث اختلفت المقاصد والغايات، ولم تعد نزعة التحليل على مستواه «مجرد إجراء للمداواة، ولكنها نظرية لتحليل النفس الباطنة للإنسان؛ فهي تصنّف ضمن المعرفة الإنسانية، ولعلّها من أجل ذلك تمس جانبا من الفلسفة التي لا يُعجزها الانتماء إليها، وقد استطاعت أن تكشف بفضل أدواتها اللطيفة المتسلطة، وبفضل إجراءاتها الاستبطانية عن مغزى علاقات الإنسان بنفسه، وعلاقته بغيره في الوقت ذاته»[3].

إن فهم الطبيعة النفسية للإنسان يعدّ أكبر إنجاز يمكن أن يحققه العالم المتخصص في علم النفس التحليلي، لأن معرفة الإنسان تنطلق من الفهم الصحيح لنفسه، الأمر الذي من شأنه تفسير جميع أنماط السلوك الصادرة عنه، إلى درجة إمكانية التكهن بأفعاله وردوده تجاه المواقف النفسية المألوفة، وهذا ما يسهل ويختصر رحلة علاجه من الاضطرابات التي يعانيها، بل العلاج في هذه الحالة يكون مجرد تحصيل حاصل.

[1]– ينظر: سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص65.

[2]– ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، ص139.

[3]– نفسه، ص140.

وتمر الحياة الباطنية لدى الإنسان بمجموعة من الحالات النفسية؛ وهذا ما يفترض أنها ليست في وضع مستقر دائما؛ وحالة عدم الاستقرار التي تمر بها، هي المتحكمة في جميع أشكال السلوك الصادرة عنها، بالإضافة إلى حضورها القوي في مختلف النشاطات الإبداعية التي تمارسها، وقد صنف فرويد الحالات المؤثرة في الحياة النفسية الباطنية إلى ثلاثة أقسام؛ هي[1]:

- حالات تتم على المستوى الشعوري.
- حالات ما قبل الشعور.
- الحالات اللاشعورية.

تركز نظرية التحليل النفسي على الحالات اللاشعورية؛ حيث تكون الحياة النفسية الباطنية في حالة توتر عاطفي حاد، واضطراب عصبي شديد، بسبب الضغط الذي تمارسه الرغبات المكبوتة، فتزداد الحاجة إلى الإشباع، وقد قسّم فرويد اللاشعور إلى العناصر النفسية الآتية[2]:

- الهو: ويتمثل في الجانب البيولوجي.
- الأنا: ويتمثل في الجانب السيكولوجي أو الشعوري.
- الأنا الأعلى: ويتمثل في الجانب الاجتماعي أو الأخلاقي.

المرجع الغريزي:

اهتدى فرويد إلى وجود مجموعة من الغرائز التي تتحكم في توجيه الحياة النفسية للإنسان، وانطلاقا منها تتحدد لديه درجات السلامة والصحة على مستوى السلوك الانفعالي؛ وأنه مهما حاول التعاطي مع المرجع الغريزي الخاص به، فإنه لا يستطيع أن يحول دون التأثر الشديد به، ويتمثل هذا المرجع في[3]:

[1]- ينظر: محمد دحروج، مناهج النقد الأدبي (المناهج الكلاسيكية)، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص65.

[2]- ينظر: نفسه، ص65.

[3]- ينظر: نفسه، ص65.

– **غريزة الحب أو الحياة:** وتتعلق بالحاجات النفسية البيولوجية، التي يحتاجها الإنسان لكي يضمن استمراره في الحياة؛ فهذه الغريزة متعلقة بمسألة بقاء النوع الإنساني.

– **غريزة الموت أو الفناء:** تتعلق بالرغبات التي تجعل الإنسان في حالة اضطراب نفسي قوي؛ يدفعه إلى العدائية، أو التدمير.

– **الغريزة الجنسية:** وهي الطاقة التي تتحكم في توجيه السلوك الإنساني، في اتجاه تلبية الرغبات الجسدية، وهي تأثر بشكل كبير من وجهة نظر علم النفس التحليلي في التكوين النفسي للإنسان.

المرجع المرضي:

اكتشف فرويد من خلال البحوث التحليلية التي أجراها على مرضاه أن الغرائز الكامنة في الحياة الباطنية للإنسان لا تؤثر في الآخرين، بقدر ما ترتد إلى الذات في الغالب، وبما أن «كل غريزة مكبوتة قوة مدمرة»[1]؛ فإنها تتسبب بالضرورة في تدمير هذه الذات.

وهذه القوة المدمرة الناتجة عن ضغط تمارسه الغريزة المكبوتة، تجعل الإنسان في حالة نشاط نفسي زائد بغض النظر عن أثرها السلبي في حياته الباطنية، الأمر الذي يمكّنها من التحكم في أفعاله، وردوده، وإبداعاته، وتشتغل القوى الكامنة بدافع من الأمراض النفسية؛ متمثلة في[2]:

– **النرجسية:** حب الذات، والتعلق بها؛ أي أن يغرق المرء في حب ذاته.
– **المازوخية:** إلحاق الأذى والألم بالذات تحقيقا للإشباع الجنسي.
– **السادية:** إلحاق الأذى والألم بالآخرين والتلذذ بذلك.

تنحرف هذه الأمراض بالذات الإنسانية عن المسار النفسي السليم، وتظهر آثارها في شكل سلوك على الصعيدين الشخصي والاجتماعي، في محاولة اضطرارية منها للتكيف والمحيطين الداخلي والخارجي، كما ينعكس ذلك على مختلف الأنشطة الإبداعية التي تمارسها.

[1] – محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1988، ص47.

[2] – ينظر: محمد دحروج، مناهج النقد الأدبي (المناهج الكلاسيكية)، ص66.

مقولات علم النفس التحليلي في دراسة الأدب:

هناك العديد من المقولات والتصورات المعرفية التي أسست لنظرية التحليل النفسي في اشتغالها على التجارب الأدبية، وبالنظر إلى أهمية النتائج التي تمخضت عنها؛ وجد النقد الأدبي ضالته في هذا الاتجاه؛ الأمر الذي دفعه إلى تبني حقائق علم النفس؛ خاصة في شقه التحليلي، وقد ترتب عن ذلك دخول المصطلح النفسي الخطاب النقدي الأدبي؛ ولعل من أهم المصطلحات النفسية التي اعتماد النقاد في مقارباتهم النصوص الأدبية: اللاشعور، واللاوعي، والرغبة، والدافع، والحافز، والكبت، والجنس، والحلم، والعقدة وغيرها.

ارتبطت المقولات النفسية التي أسس عليها علم النفس نظرياته التحليلية بمنطقة اللاشعور التي لا تخضع لرقابة الوعي في ممارسة نشاطها، كما أنها المنطقة الأعمق في النفس الإنسانية؛ والأكثر إثارة للجدل مقارنة بالمنطقة الواعية أو الشعورية التي تشتغل في الظاهر وفق شروط وقوانين واضحة، ونظرا لأهمية اللاشعور في تفسير مختلف مظاهر الإبداع الإنساني، أقبل المحلل النفسي يبحث في أسراره وخباياه، ومقوماته الباعثة على ممارسة الإبداع.

1– الفصل بين الشعور واللاشعور:

أسس فرويد نظريته التحليلية انطلاقا من فكرة التمييز بين الشعور واللاشعور، وكذلك الفصل بين الوعي واللاوعي في الحياة النفسية، وأن الشخصية الإنسانية تبدع، وتمارس نشاطها السلوكي بدافع من اللاشعور أو اللاوعي[1]، الذي يمنحها الأسباب والدوافع الباعثة على الإنشاء، في إشارة واضحة منه إلى أن المنجز الإبداعي، وكذلك الأداء السلوكي لا يمكن التعامل معهما بمعزل عن الوصاية النفسية للاشعور.

وفي دراسته النفسية للنماذج الأدبية قام هذا العالم بوضع مجموعة من الأسس والقوانين التي تهدف إلى تفسير الظاهرة الإبداعية بواسطة ما سمّاه بالتسامي النفسي لدى المبدع؛ بمعنى أنه يمارس الأديب نشاطاته الإبداعية بدافع من الرغبات اللاشعورية التي تدفعه إلى هذا النوع من الممارسات إشباعا لها، بعيدا عن كل مظاهر الترف الفني، وحتى لا يصطدم بالرقابة الدينية، أو قوانين المنع على مستوى العرف الاجتماعي.

[1]– ينظر: وليد قصّاب، مناهج النقد الأدبي الحديث – رؤية إسلامية، دار الفكر آفاق معرفة متجددة، دمشق، سوريا، ط2، 2009، ص52.

2- جدلية الرغبة والإشباع:

الرغبة حالة نفسية تعبّر عن نوع من الاحتياج الذي يعانيه الإنسان في لحظة من لحظات الضعف العاطفي؛ «ولا تكون الرغبة رغبة ما لم يحل بينها وبين الإشباع عائق ما؛ كالتحريم الديني، أو الحظر الاجتماعي، وأعراف القوم وتقاليدهم، وهكذا يحول "الرقيب" بين الرغبة وبين إشباعها سواء كان "الرقيب" هو الوازع الديني، أو الأخلاقي، أو العرفي الاجتماعي، ولهذا فالرغبة الحبيسة تستقر في مملكة اللاوعي من عقل الفنان أو الأديب (الإنسان عموما)، لكنها تجد لنفسها متنفسا، أو قد يسمح لها الرقيب بأن تشبع نفسها خياليا من خلال صيغ محرّفة وأقنعة من شأنها أن تخفي طبيعتها الحقيقية، وتخفي موادها عن الأنا الواعية»[1].

إن الحيلولة دون إشباع الرغبة تجعلها تستقر في المنطقة غير الواعية في الحياة النفسية للمبدع؛ إلا أنها ليست مستقرة في ظاهر الأمر، بل تمارس سلطة من نوع آخر عبر النشاط السلوكي، أو المنجز الإبداعي، وهي تختلف في أثرها عن الضغط الذي تمارسه الرغبات الواعية التي يستطيع الإنسان تجاوزها إذا ما لم يملك الشروط الكافية لتحقيقها.

وتشتغل الرغبة وفق مجموعة من القوانين الدفاعية المضادة؛ حيث تستخدمها في تخطي سلطة الرقيب وتجاوزها، بغية تحقيق الإشباع الذي يتخذ أكثر من مسلك تعبيري لدى الإنسان؛ وذلك بوسائط عدة؛ منها السلوك، والخطاب اللغوي، والمنجز الفني، والخيال الحالم، ويصطلح على الرغبات غير المشبعة التي يستحيل تحقيقها بالتحريفات أو الأقنعة؛ وتتمثل قوانين الدفاع الخاصة بها في[2]:

- **التكثيف:** حذف بعض العناصر من المادة اللاواعية، ثم العمل على مزجها بغيرها في وحدة متكاملة.
- **الإزاحة:** تعويض واستبدال موضوع الرغبة اللاواعية الممنوعة بأخرى يقبلها المجتمع والعرف.
- **الرمز:** تمثيل المكبوت (ويكون جنسيا غالبا) من خلال مواضيع غير جنسية تشبه المكبوت وتوحي به.

[1]- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص333-334.

[2]- ينظر: نفسه، ص334.

ينطلق المنظور النفسي في تفسيره للنشاط الإبداعي عموما من فرضية الإشباع؛ حيث «يفترض أن عملية الإبداع ذاتها إنما هي إشباع لحاجة نفسية عميقة، وأن التعديلات التي تطرأ على النصوص الأدبية إنما تمضي في سبيل الاقتراب من نموذج هذا الإشباع»[1].

وبما أن ممارسة الإبداع مرتبطة بالإشباع النفسي، فإن محاولة فهم العملية الإبداعية تتطلب فهما لحالة الإشباع نفسها، من حيث ربطه بمختلف الأسباب والدوافع اللاشعورية التي أدت إليه، وهذا ما يفترض أن يكون الإبداع في حد ذاته إشباعا لرغبة أو رغبات مكبوتة، حال الدين أو العرف أو الأخلاق دون تحقيقها.

3– الأحلام:

ارتبطت قوانين دفاع الرغبة بمفهوم الأحلام؛ فإذا كان الحلم يقوم على العرض الموجز للوقائع والأحداث، بواسطة التكثيف في الانتقال بها من مجال محسوس إلى آخر في هيئة رموز وإشارات متعددة، فإن فرويد قد فطن إلى إمكانية تطبيق هذه القوانين في مجال تحليل الأعمال الأدبية والفنية[2].

وقد حدد فرويد خصائص الحلم في التكثيف والإزاحة والرمز، ذلك أن الحلم يوجز الظواهر بإسقاط تفاصيلها الكثيرة وتكثيفها، ثم نقلها من حقل حسي إلى آخر بواسطة الرموز المتعددة، وفق قوانين التكثيف والإزاحة والرمز، التي قادت فرويد وتلاميذه إلى استنتاج إمكانية أن تكون الأعمال الفنية والأدبية محكومة بهذه القوانين أيضا.

وفي سياق تفسيره للأحلام بوصفها مجالا للاشعور؛ حيث تعبر عن مكبوتات الحالم ورغباته التي اصطدم فيها بقوانين المنع الاجتماعي، فاضطر للاحتفاظ بها في نفسه، اتجه فرويد بالبحث النفسي إلى عوالم الأدب والفن في مقابل الأحلام بحكم قدرتهما على التعبير عن مختلف الهواجس النفسية[3].

إن الأدب والفن تعبير عن اللاوعي الفردي، وانفعالات الذات، وصراعاتها الداخلية، وفي هذا يلتقي الإبداع بالحلم؛ وبما أن التعبير عن الهواجس النفسية قائم في الأحلام والإبداع معا، استنتج التحليل النفسي إمكانية المقابلة بينهما في تحقيق الإشباع العاطفي.

---

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص71.

[2]– ينظر: نفسه، ص67.

[3]– ينظر: نفسه، ص67.

وتستمد هذه المقابلة شرعيتها من احتمال الشبه بين الحلم والمنجز الأدبي في كونهما يمثلان وسيطا للتنفيس عن الرغبات المكبوتة؛ كما أن الأدب من وجهة نظر فرويد «تتشاكل دوافعه مع دوافع الحلم، ويحقق من الرغبات المكبوتة في اللاشعور ما يستطيع الحلم تحقيقه، وهو يتخذ في الوقت نفسه من الرموز والصور ما ينفّس عن هذه الرغبات، ويخلق بين تلك الصور أو الرموز علاقات جديدة، ومن هنا تأتي المتعة التي يجدها الفنان وهو يخرج عمله إلى حيز الوجود»[1].

يتأثر المبدع بطفولته التي تصدّر له أفكارا في هيئة خيالات وأحلام ذات صلة وثيقة برغباته المكبوتة؛ حيث يعبّر عن ذلك كله في إبداع آثاره الأدبية، وهذا ما يجعل من حياته اللاشعورية مصدرا جوهريا للإبداع الأدبي، ومادة جيدة لعلم النفس التحليلي.

4– العقد والأمراض النفسية:

عاد فرويد في تحليله للمنجز الأدبي إلى تاريخه القديم مستلهما أسماء بعض الشخصيات في تسمية العقد النفسية؛ مثل عقدة أوديب، وعقدة ألكترا وغيرهما، وعمد إلى تحليل الأثر النفسي في بعض اللوحات التشكيلية، والأعمال الأدبية مستنتجا بعض الرموز التي أسس عليها نظريته في التحليل النفسي، فضلا عن العلاقة بين الشعور واللاشعور.

وكان اهتمامه في المقام الأول بالتحليل النفسي بوصفه علما نشأ في حقل دراسة الحالات المرضية الذهنية؛ مثل: العُصاب، والانحراف، وانفصام الشخصية، ثم انتقل إلى تطبيق مكتسبات هذا العلم في حقل المنجزات الثقافية، خاصة الأدب كتابة أو مشافهة، في محاولة منه لتحليل اختباري مبتكر للكلام والخطاب، وهذا ما مهّد لنظرية نفسية عامة للتطور الإنساني[2]، تهدف للكشف عن القوانين المتحكمة في توجيه النفس الإنسانية في حالات الإنجاز الإبداعي.

ركزت منهجية التحليل النفسي بداية على الحياة الشخصية للمبدع، وما تحمله من خبرات وتوترات ومشاعر وأحاسيس تعود إلى مرحلة الطفولة؛ حيث يمكن اللجوء إليها في تفسير مراحل لاحقة من حياته، على أساس أنها تتحكم في توجيه مختلف الإبداعات والسلوكات الصادرة عنه، بوصفها استجابات يواجه بها ما يعترضه من مواقف في الحياة.

[1]– إبراهيم السعافين وخليل الشيخ، مناهج النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، الأردن، 2008، مقرر رقم 4344، ص152.

[2]– ينظر: مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر. رضوان ظاظا، عالم المعرفة (سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، الكويت، ع221، مايو 1997، ص50.

أما عن ردود أفعاله السلبية تجاه التجارب القاسية وكل مظاهر المنع والحرمان التي تعرّض لها في صغره فتتحول إلى رموز ومكبوتات تستمر في ممارسة نوع من ضغط في مراحل أخرى من حياته، وبالنسبة للمنجزات الإبداعية التي يقدمها؛ فما هي إلا ترجمة لهذه الوقائع، بل إنه يبدع أساسا بدافع منها، وأي تفسير لها يفرض مراجعة نفسية لطفولته المبكرة.

تعامل فرويد مع النفس في انحرافها عن السلوك السوي من وجهة نظر الطبيب والمحلل النفسي؛ فقال بالمرض تفسيرا لهذا الانحراف، وهذا «الحكم الفرويدي – الذي يقول بأن الإنسان مريض، قبل أن يكون شريرا– يتفق تماما مع المذهب الطبيعي الذي يرفض أن يدين كائنا لم يكن مسؤولا، وإنما كان مخدوعا ومستغلا من القوى الطبيعية التي تتجاوز حدود الإنسان، كما اتضح أن علم النفس يبارك الباعث الرومانسي تجاه التعبير التلقائي، كما يبارك استغلال الجوانب المنحرفة في الإنسان، ومعظم جنون الرمزيين الفرنسيين، والتجريبيين الذين تبعوهم يمكن اعتباره الآن منهجا للاوعي»[1].

والقول بمرض الإنسان يبرّر جميع أفعاله، ويرفع عنه المسؤولية والالتزام تجاه تصرفاته السلبية، وإذا كان علم النفس يبارك التعبيرات التلقائية اللاواعية، فلأنها تكشف عن مظاهر الانحراف والجنون، التي تؤكد صحة الفرضيات النفسية التي جاء بها علم النفس التحليلي.

وفي هذا السياق أكد علم النفس التحليلي العلاقة بين الفن والمرض العصبي، وأن الفنان إنسان مريض، وما ينتجه من فن إنما مصدره هذا الجانب المعتم في حياته النفسية، وبما أنه إنسان مريض يعاني من العُصاب، فضلا عن كونه عنيدا، فإنه معرض للانهيار في أي وقت، إلا أنه يقوم بصب توتره الشديد في عمله الفني، وبهذا يحمي نفسه[2].

كان هذا الطرح واحدا من أهم الأفكار التي أسس عليها علم النفس التحليلي نظرته للفن، وانطلاقا من ذلك حدد موقفه من الفنان، إلى درجة التسليم بمقولة الإبداع الفني بوصفه معادلا موضوعيا للمرض النفسي، وهذا ما دفع المحلل النفسي إلى التعامل مع مختلف الأعمال الفنية على أنها خطابات مشفرة تلمح لمرض ما، أو عقدة بعينها، وأن المهمة الأساسية للتحليل النفسي هي الكشف عنها.

[1] – إبراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ت.ط)، ص57.

[2] – ينظر: وليد قصّاب، مناهج النقد الأدبي الحديث – رؤية إسلامية، ص62-66.

خلاصة:

استطاع علم النفس التحليلي وضع عدد من المفاهيم والقوانين الخاصة به، التي راح يعتمدها في دراسته الحياة النفسية للإنسان، مع تركيزه على منطقة اللاشعور؛ بوصفها المصدر الأول للطاقة العاطفية الكامنة، وأنها مركز الغرائز والرغبات المكبوتة التي من شأنها تفسير حالات الانحراف العاطفي، والشذوذ النفسي لديه، وإذا كانت هذه القوانين قد أثبتت فاعليتها في التحليل السيكولوجي فإنها تبقى مجرد فرضيات تخضع لهامش النسبية والتفاوت على مستوى الحالات المدروسة.

جامعة خميس مليانة
المجلس العلمي
كلية الآداب و اللغات

المحاضرة (06): الرواية العائلية

تمهيد:

إن لكل عصر إنجازه الأدبي الذي يعبر عن روحه وهوسه بالاختلاف، وهذا ما نجد له انعكاسا واضحا في المنجزات الأدبية التي تخصه، وبما أن العصور المتأخرة شهدت من التعقيد في تفاصيلها الكثير، كذلك شخصية الإنسان المعاصر قد اختلفت، وصارت أكثر غورا في التفكير، وأشد حساسية من النواحي النفسية والعاطفية، هذا ما زاد من الحاجة إلى نموذج أدبي قادر على استيعاب هذا التحوّل، فكان السرد أقدر من الشعر في التعبير عن الحياة النفسية؛ خاصة الرواية التي اختصت بهذا الجانب حتى وصفت به أحيانا؛ فأطلق عليها مصطلح "الرواية النفسية"؛ أو عنيت به في تقديم موضوعها، وتبعا لذلك أخذت تسميتها؛ فقيل "الرواية العائلية".

الرواية النفسية والتحليل النفسي:

تقوم الكتابة الروائية على سردية نثرية؛ تجتمع فيها عدة عناصر؛ لعل من أهمها «التحليل النفسي، ويسود الرواية التحليلية، ورواية السيرة الذاتية التي تسير في شكل اعترافات من المؤلف، والرواية تكتب في صورة رسائل متبادلة»[1]؛ وبالنظر إلى غلبة هذا العنصر، أطلق على العمل الروائي من الناحية التصنيفية مصطلح "الرواية النفسية".

وتتميز الرواية النفسية عن سائر أنواع الكتابة الروائية بمجموعة من السمات؛ خاصة ما تعلق منها بالموضوع السردي؛ حيث «يسعى فيها القصّاص بالدرجة الأولى، إلى تحليل المشاعر والنزعات الفردية والجماعية، ويتوخى تصوير الطبائع، والعادات، والتقاليد التي تتحكم بسلوك الأشخاص، وتسود في بعض البيئات والمجتمعات، وقد يجيء عمل الروائي هنا تطبيقا لفرضية نظرية في علم النفس، يحاول الكاتب إثباتها بالحدث القصصي وأبطاله»[2].

يقوم هذا النوع من الروايات على انفعال الشخصيات، وتحليل العواطف، بالإضافة إلى التركيز على السمات الوجدانية والذهنية الخاصة بها، ولهذا نجد الروائي في كتابته للرواية النفسية يحتفي بأسباب الفعل وردوده، أكثر من العناية

---

[1] – مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص183.

[2] – إميل بديع يعقوب وميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة والأدب، مج1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، أيلول (سبتمبر) 1987، ص683.

بمجريات الحدث وتفاصيله، فضلا عن الوصف الداخلي لشخصية البطل، وإظهار عاداته الاجتماعية؛ وهذا ما جسدته روايات "ديكنز"، وكذلك مسرحيات "شكسبير"[1].

إن هذا النمط من الخطاب الروائي مختلف عن غيره، في تقديم الحدث القصصي وعرضه بواسطة الشخوص؛ حيث تسود النزعة الوجدانية والروحية مسارات الحكي، فضلا عن تصوير مختلف مظاهر السلوك العاطفي بما يتوافق والفرضيات السيكولوجية.

ويتصل توصيف "الرواية السيكولوجية" بموضوع الرواية أكثر من شكلها؛ حيث تُعنى بالوجدانيات؛ كما أن «الرواية التي تعتمد أصلا على ما يسمّى بتيار الوعي في السرد دون الوصف والحوار قد تكون نفسية أو غير نفسية حسب نوعية موضوع السرد، فإذا كان ذلك الموضوع يتناول تحليل نفسية الفرد سميت الرواية نفسية، ولكن إذا كان تيار الوعي يُستخدم لسرد أحداث خارجة عن خبايا نفس الشخصية، فلا تسمى نفسية»[2].

وتبعا لهذا تعد رواية "إبراهيم الكاتب" الصادرة سنة 1931 للمازني رواية نفسية؛ كونها تقوم على التحليل النفسي لشخصية "إبراهيم" المعقدة، خاصة في مغامراتها العاطفية، بينما تعد رواية "عودة الروح" الصادرة سنة 1933 لتوفيق الحكيم من روايات تيار الوعي إلا أنها ليست نفسية؛ كونها لا تُعنى بالتحليل النفسي لشخصية بطلها "محسن"[3].

إن الرواية النفسية تعتمد أكثر ما تعتمد على تيار الوعي، وتداعي المعاني، وكذلك المونولوج الداخلي، والأفكار المتعلقة بالتحليل النفسي؛ وقد تزامن هذا الاتجاه في كتابة الرواية مع الإقبال الواسع للكتّاب على الدرس النفسي، ثم تطور الأمر إلى الاشتغال على لاوعي اللغة ومكبوتاتها[4].

في هذا السياق راحت الأعمال المسرحية والروائية تزخر بشخصيات هي أقرب ما تكون للنموذج النفسي الذي قدّمته نظريات التحليل النفسي في أبحاثها، فضلا عن وجود أعمال أدبية تستند في قسمها الأكبر إلى الحقائق النفسية، إلى درجة أنها صنفت على هذا الأساس؛ خاصة الرواية النفسية.

---

[1]– ينظر: محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص495.

[2]– مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص188.

[3]– ينظر: نفسه، ص188.

[4]– ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني / سوشبريس، بيروت / الدار البيضاء، لبنان / المغرب، ط1، 1985، ص104.

وبالنظر إلى حالة الانبهار التي أصيب بها الأدباء تجاه الأفكار التي طرحتها الدراسات المتخصصة في علم النفس التحليلي، «فإن كتّاب المسرح والرواية بدأوا ينظرون إلى شخصياتهم في أثناء كتابتهم لها نظرة تراعي نتائج الأبحاث الفرويدية وظهرت بسبب ذلك روايات كتبت تطبيقا لنظريات التحليل النفسي؛ مثل رواية السراب لنجيب محفوظ، ومثل رواية تيار الوعي (Stream of Consciousness)، وأعيد النظر في كثير من الأعمال الأدبية الكلاسيكية في ضوء التحليل النفسي»[1].

ولعل الرواية قد انفردت باستيعاب الخبرات النفسية؛ وهو ما لا يترك مجالا للشك في «أن الرواية التي تبنى بناء ملفقا على أساس من المعرفة النظرية السيكولوجية وحدها، دون الحدس الأدبي تأتي خالية من الحياة، مطبوعة بطابع التركيب المصطنع، والافتعال الواضح، ولا يمكن أن تنقل إلينا نقلا صادقا مشاعر الشخصيات التي تصورها، لنشارك هذه الشخصيات حياتها الحميمة، ونتعاطف معها، ونصير إليها إن صح التعبير؛ لأن المبدأ الذي انطلقت منه لم يكن هذه المعايشة الداخلية التي تستطيع وحدها أن تخلق أثرا أدبيا صادقا»[2].

إن الرواية التي تشتغل على المعرفة النظرية السيكولوجية دون توظيف الحدس الأدبي تكاد تخلو من مظاهر الحياة الواقعية، وهي لا تكاد تتخلص من وطأة الافتعال المصطنع، والتكلف الظاهر، كما أن القيم العاطفية الخاصة بالشخصيات السردية ليست ذات عمق نفسي، بالقدر الذي يجعلنا ننفعل معها، ونشاركها تجاربها.

وقد يُقبل الروائي في سرده على الحقائق النفسية إقبالا شديدا؛ ظنا منه أنه يقدّم مادة تسترعي انتباه المحلل النفسي بينما يحدث العكس؛ ذلك؛ لأن «ما يسمى "بالرواية النفسانية" ليس ذا قيمة كبيرة بالنسبة للعالم النفساني كما يتصور ذوو العقول الأدبية؛ وبشكل عام فإن مثل هذه الرواية تفسر نفسها، وقد قامت بعملها في التفسير النفساني، لذا فأكثر ما يستطيع العالم النفساني فعله هو أن ينتقدها، أو يوسّع معناها»[3].

يتضح من عدم اهتمام التحليل النفسي بالروايات النفسية، أنه لا يأخذها على محمل الجد بسبب حالة التكلف والاصطناع التي تحاصرها، فضلا عن كونها لا تمت بصلة للحقيقة النفسية الخاصة بالشخصية الأدبية التي أبدعتها،

[1]– إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط4، 2011، ص58.

[2]– سامي الدروبي، علم النفس والأدب، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1981، ص128.

[3]– مارك شورر وجوزفين مايلز وجوردن ماكنزي، النقد – أسس النقد الأدبي الحديث، تر. هيفاء هاشم، مر. نجاح العطار، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، ط2، 2005، ص242.

بالإضافة إلى أن التحليل النفسي لا تعنيه دراسة العمل الروائي لمجرد الدراسة، فلا هدف له من ذلك، وإنما الذي يعينه هو نفسية الروائي.

ويرى جونغ أن ما يسمى بالرواية النفسية، لا يهم عالم النفس بالقدر الذي يهم الناقد الأدبي؛ حيث يقول: «ما يسمى "الرواية النفسية" لا يشد عالم النفس من أية وجهة نظر، كما يمكن أن يظن الناقد»[1]؛ لأن المحلل النفسي يعتمد على المؤشرات العاطفية اللاوعية أولا، والواعية ثانية في دراسته للعناصر الروائية؛ وهدفه في ذلك التوصل للتفسير النفسي الصحيح، والأكثر إقناعا بالنسبة للفرضيات التي ينطلق منها.

أما وقد عبّر الروائي عن دوافعه وميوله ورغباته بشكل راح يستثمر فيه النص الروائي جملة وتفصيلا في كتابته للرواية التي لا شك في تصنيفها النفسي بالنظر إلى محتواها، فإنه لا يجد لتفسيره محلا من الإجراء، ولهذا لا يعينه هذا النوع من الكتابات الروائية —حسب اعتقاد جونغ–.

إن الرواية النفسية – من منظور جونغ – تفسّر ذاتها بذاتها؛ كون الروائي قد ضمّنها تصوراته وتفسيراته النفسية الذاتية، وبهذا لم يترك مجالا للتأويل بحيث يشغله المحلل النفسي عدا التوسع في ذلك، ولهذا كانت الروايات الأكثر جذبا لعالم النفس تلك التي لا يفصح فيها الروائي عن دوافعه الخاصة، كونه يجد فيها ما يثير فضوله للكشف النفسي، والأمثلة من الأدب العالمي في هذا الباب كثيرة جدا؛ حيث قام جوته في ملحمته فاوست؛ بالتعبير عن الحب المأساوي لشخصية مرجريت، مستلهما مادته السردية من الضمير الإنساني، هذا في الجزء الأول منها، أما الجزء الثاني فمختلف تماما؛ حيث أظهر فيه طاقة من الإلهام فاقت قدرته تشكيلية، وبذلك قدّم نموذجا جيدا للتفسير بالنسبة لعالم النفس[2].

إن النفسية الحقيقية للروائي لا يمكنه بأي حال من الأحوال الكشف عنها في أدق تفاصيلها وهو بصدد كتابته للعمل الروائي؛ لأنه هو ذاته بحاجة إلى إدراكها؛ ولهذا فـ «إن أكثر الروايات فائدة للعالم النفساني هي تلك التي لا يقدم فيها المؤلف تفسيرا نفسيا لشخصياته، فيترك بذلك المجال للتحليل والتفسير، أو يدعو إلى ذلك بطريقة عرضه لهذه الشخصيات»[3].

[1]– إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر. الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 1991، ص134.

[2]– ينظر: نفسه، ص134.

[3]– مارك شورر وجوزفين مايلز وجوردن ماكنزي، النقد – أسس النقد الأدبي الحديث، ج1، ص242.

لقد حظيت سائر الأعمال الروائية باهتمام التحليل النفسي، أما الروايات النفسية فكان أقل اهتماما بها؛ في حين وجد النقد الأدبي النفسي ضالته المنهجية فيها؛ كونها قد أتاحت له مجالا أوسع لإجراء حقائق علم النفس على شخصياتها السردية، التي تعد من أكثر العناصر استجابة لتقمص الحقائق النفسية، ولهذا اتخذت موقعها في «الروايات المسماة "سيكولوجية"؛ حيث تتوزع مختلف مظاهر النفس على عدد من الشخوص»[1]؛ التي تتميز بطرحها للأفكار النفسية أكثر من غيرها.

إن الرواية النفسية تعكس آثارا من صلة الأدب بحقائق علم النفس، وبما أن المعالجة الأدبية للموضوع النفسي تظهر جلية في العمل السردي، لا يجد فيها المحلل النفسي ما يثير فضوله للكشف والتحليل، بينما للناقد رأي آخر في هذه المسألة بدليل أن من أكثر الأعمال الأدبية التي شدّت انتباه النقاد في المنهج النفسي تلك التي تميزت باستيعاب أكبر قدر ممكن من السمات النفسية قصة كانت، أو رواية، أو غيرهما.

وبما أن الرواية أو القصة من الأعمال الأدبية التي تُعنى أكثر شيء بعرض الخبرات النفسية؛ فإنها أقرب ما تكون إلى الخطاب العلمي منها إلى الخطاب الأدبي؛ ولهذا قد يستبعدها الناقد من المكاشفة النقدية؛ وهي الإشكالية التي أثارها عز الدين إسماعيل حين قال: «أحب أن أذكّر القراء بأن القصة النفسية التي تكتفي بذاتها، والتي لا تحتاج إلى تفسير، لا يمكن أن تدخل الميدان الأدبي، ولا يمكن النظر إليها بوصفها عملا فنيا، إن الكاتب المعاصر الناجح لا بد أن يكون مثقفا، وجزء كبير من ثقافته مرجعه إلى المعرفة العلمية العصرية المتاحة، فلا بأس إذن في أن يلم الكاتب بالحقائق النفسية، لا لكي يعيد صياغتها في عمل يسميه قصة مثلا، بل ليجعل منها ميزان صدق لحصيلته التجريبية، ولا بأس عندئذ في أن تتساند التجربة الشخصية والحقيقة الموضوعية، وعند ذاك تظل القصة تحمل طبيعة العمل الفني، وتحتاج –لهذا– إلى الدراسة والتفسير»[2].

تُستبعد القصة النفسية من الميدان الأدبي، وكذلك من الممارسة النقدية، للأسباب التي ذكرها الناقد؛ وأيضا لأنها قد أُفرغت من محتواها الجمالي في مقابل الحضور الطاغي للمحتوى النفسي، ولهذا يجب أن يتعامل الأديب بوعي فني مع التجربة السردية مهما طعّمها بألوان من الحقائق المعرفية؛ خاصة النفسية منها.

[1] – جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، تر. حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، دار الكتب، مصر، 1997، ص46.

[2] – عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط4، (د.ت.ط)، ص243.

التحليل النفسي للرواية العائلية:

تمثل الرواية العائلية (Roman Familial) بالنظر إلى الفكرة النفسية الأساسية التي تقوم عليها؛ والمتعلقة بمسألة الأصل الأسري، إلى درجة أن هناك من يسميها برواية الأصول؛ مادة جيدة للتحليل النفسي، والمتتابعة السيكولوجية لعقدة الأصل.

وفي محاولة لتعريف الرواية العائلية أو رواية الأصول؛ ذهب جان بيلمان نويل إلى القول بأنها حالة من الوهم الخاص؛ تتصور فيه الذات أنها مولودة لأبوين على قدر رفيع المستوى على الصعيد الاجتماعي، بينما تحتقر الأبوة الحقيقية إلى درجة الاعتقاد بفكرة التبني[1].

إنها حالة نفسية هي أقرب ما تكون إلى المرض أو العقدة، وهي توحي بعدم الرضا تجاه الأبوة الأصلية، في مقابل التباهي بالأبوة المصطنعة، ويمكن تفسير هذا الشعور بوجود خلل عاطفي في الحياة النفسية للشخصية قد تُعرف أسبابه، وقد لا يعرف له المحلل النفسي سببا واضحا في الرواية، فيبحث عن دوافعه خارج العمل الروائي؛ أي في حياة الأديب نفسه.

ويعدّ سيجموند فرويد أول من اهتم بالمحكي العائلي في سياق دراسته لحالة المريض النفسي الذي يقوم بابتكار نسب رفيع إلى أبوين استثنائيين بواسطة ما سمّاه بهذيان العظمة؛ وقد نشر بحثا قصيرا حول هذا الموضوع بعنوان "الرواية العائلية عن العصابيين"، ضمن كتاب "أسطورة ميلاد البطل" لأوتو رانك سنة 1909، ثم انتقل إلى دراسة الرواية العائلية في المحكي الديني في كتابه "موسى والتوحيد" سنة 1939؛ مفترضا: إذا كان موسى مصريا[2]، وقد اعتمد التحليل النفسي ذاته؛ الذي عالج به الرواية العائلية عند الأطفال ومرضى العُصاب[3].

والرواية العائلية من أكثر المنجزات الإبداعية السردية كشفا عن البعد السيكولوجي لفكرة الأصل لدى الإنسان؛ وهي تقوم على «مفهومٌ نفسانيٌّ استمده فرويد في البداية من حكايات الأطفالِ والعصابيين، ثم لاحظ بعد ذلك أن بإمكان المفهوم أن يعرفَ امتدادَه إلى محكياتٍ أخرى أكثرَ قيمةً وأهمية، وبخاصة المحكيات الأسطورية والدينية. وفي كل

[1]– ينظر: جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، ص131.

[2]– ينظر: سيغموند فرويد، موسى والتوحيد، تر. جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 1986، ص22.

[3]– ينظر: حسن المودن، "الحي اللاتيني" و"ساق البامبو" من الرواية العائلية إلى محكي الانتساب العائلي، مجلة الفيصل، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، المملكة العربية السعودية، ع 501–502، شوال – ذو القعدة، 1439هـ/يونيو – أغسطس 2018، ص59.

ذلك، فالروايةُ العائلية تعني أن هناك حكايةً عائليةً تتأسس في الطفولة على مرحلتين، وتَنتُج عن ذلك حكايتان مختلفتان: حكاية ما قبل إدراك الطفل للاختلاف الجنسي بين الأبوين، وحكاية ما بعد إدراك هذا الاختلاف؛ ويتعلق الأمر، في هذه الحكاية كما في تلك، بمحكي يركز على حكاية عائلية (واقعية أو خيالية) تُعيدُ الذاتُ بناءَها انطلاقًا من تمثلاتها واستيهاماتها وتخيلاتها»[1].

معنى ذلك أن المحكي العائلي يستند إلى وجود بنية تخييلية خاصة بمرحلة الطفولة، ثم تتحول لاحقا إلى نموذج سردي لاشعوري يقوم على بنية لا واعية في محكيات المتعلقة بمرحلة الرشد، بما في ذلك المحكيات الأسطورية وكذلك الدينية والأدبية.

عرف مفهوم الرواية العائلية طريقه إلى الخطاب النقدي الأدبي بفضل الناقدة الفرنسية "مارت روبير"؛ حيث أصدرت كتابا بعنوان "رواية الأصول وأصول الرواية" سنة 1972؛ تحدثت فيه عن فرضية أن تكون الرواية العائلية بالمفهوم الفرويدي منطلقا لجميع الأعمال الروائية؛ وعلى هذا الأساس يمكن تصنيف الروايات إلى صنفين؛ هما[2]:

1- روايات تتحدث عن "الطفل المعثور عليه"؛ وفي حالته يكون الشك حيال الأبوين معا، فلا صلة له بهما؛ ويجري تعويضهما بعائلة أخرى على قدر من النبل والقوة وغير ذلك؛ وهكذا ينتقل الأبوان من موقع المثل الأعلى إلى موقع الشخص الغريب، ويندرج هذا الصنف ضمن ما يُعرف بأدب العالم الآخر «المعثور عليه»، ونجده في أعمال سيرفانتس خاصة بطله دون كيشوط"؛ تلك الشخصية العجيبة والحالمة العنيدة.

2- وروايات تتحدث عن "الطفل اللقيط"؛ وفي حالته يكون الشك حيال الأب؛ ويؤدي الاختلاف الجنسي دوره في بناء العلاقات، كما يتم تعويض الأب الحقيقي بأب آخر يمثل الحقيقة في حياته، ويندرج هذا الصنف ضمن أدب مواجهة العالم الأصلي، من أجل الانخراط فيه مجددا، وهذا ما نجده في أعمال بلزاك.

تختلف الرواية العائلية انتقالا من مفهومها النقدي إلى مفهومها النفسي، وإذا كانت "مارت روبير" أول ناقدة حاولت الربط بين المفهومين، فإن ما قدّمته من تصور قد أثار جدلا على مستوى التحليل النفسي لهذا النوع من

[1]- حسن المودن، "الحي اللاتيني" و"ساق البامبو" من الرواية العائلية إلى محكي الانتساب العائلي، ص59.

[2]- ينظر: نفسه، ص60.

الكتابات السردية، حيث خلص المحلل النفسي الفرنسي "ديديه أنزيو" بعد النظر في فرضياتها إلى مجموعة من الملاحظات؛ هذه أهمها[1]:

1- ضرورة الأخذ في الاعتبار أن الرواية العائلية بمفهومها النفسي؛ مجرد شكل ابتدائي يقوم على العفوية والتلقائية، بينما الرواية ذاتها بالمفهوم الأدبي تقوم على بناء ثانوي يتأسس انطلاقا من الشكل الابتدائي، وهي تستحوذ على مجموعة من الشروط والخصائص، وأنها في تحول مستمر من حيث الشكل والمضمون.

2- لا تتعلق الرواية العائلية بمرحلة الطفولة وحدها؛ بل الإنسان منذ طفولته وحتى وفاته ينتج باستمرار تغييرات وتنويعات يلحقها بروايته العائلية، وبذلك ترافق الرواية العائلية مجرى الوجود الإنساني بأكمله، مجاوزة مسألة الانحصار في العائلة الأصلية، لتشمل الأهل والأقارب.

3- إن التمييز بين الأعمال الروائية لدى "سرفانتس" و"بلزاك" ليس سوى تمييزا مصطنعا؛ كونه يتعلق فقط بمتغيرات الغيرية (Altérité)؛ بوصفها مسألة جوهرية؛ ولا يقتصر الأمر على الأبوين وما يميزهما داخل الرواية العائلية، بل يتخطى ذلك إلى البحث عن المجهول على مستوى الذوات؛ أي اللاوعي الخاص بها.

إن العائلة لا تنفك تشكل موضوعا مركزيا في الأعمال الأسطورية والأدبية، وكذلك النصوص الدينية، ووفق التصور النفسي، وكذلك المقاربة النقدية يمكن التعامل مع العنصر العائلي في الرواية على أنه بنية مؤسسة للمحكي، وليس مجرد موضوع له، وأن التحليلي النفسي أصل المحكي في الرواية العائلية، وليست العائلة نفسها، وبغض النظر عن كونها واقعية أو متخيلة فإنه تمارس حضورها بوصفها بنية لاواعية في مختلف المحكيات.

خلاصة:

لم يقتصر تأثير علم النفس على النقد الأدبي وحده، بل امتد ليشمل الإنجاز الأدبي أيضا؛ فظهر ما يُعرف بالرواية النفسية التي استبعدها التحليل النفسي من دائرة اهتمامه؛ كونها لا تحمل أي أثر لخبرة نفسية حقيقية، كما أهملها النقد الأدبي لعدم اشتغالها على القيم الفنية والجمالية؛ التي تمثل موضوعا له، أما الرواية العائلية فقد استحوذت على الاهتمام النفسي للمحللين نظرا لطرحها إشكالية عدم تقبل الأصل الأسري، وبما أنه موضوع نفسي مهم حظي هذا النوع من الروايات بالعناية البحثية في التحليل النفسي.

[1]- ينظر: حسن المودن، "الحي اللاتيني" و"ساق البامبو" من الرواية العائلية إلى محكي الانتساب العائلي، ص60.

جامعة الجيلالي بونعامة خميس مليانة
المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

المحاضرة (07): تلقي النقاد العرب للمنهج النفسي

تمهيد:

عرف النقد العربي القديم مقولات حول علاقات الشعر بنفسية المبدع، وتجليات تعبيره عنها، وتلك الروابط المعقدة التي يقيمها الناقد بين النصوص الأدبية والوظائف النفسية المنوطة بها لدى المبدع من جهة، والمتلقي من جهة أخرى، أما في العصر الحديث فقد عرف المنهج النفسي العديد من الجهود التي ساهمت بشكل أو بآخر في رسم معالم هذا النمط من المقاربة النقدية التي ذاع صيتها في مدونة النقد الأدبي الحديث، وإذا كنا نبحث في تلقي النقاد العرب لهذا المنهج وما ترتب عنه من اتجاهات؛ فلا شك أن البحث لا يخرج عن الحديث عن التحليل النفسي للشخصيات الأدبية، وأثرها في توجيه المنجز الأدبي.

الدراسات النقدية المبكرة:

لا يكاد إبراهيم عبد القادر المازني (1889-1949) يخرج عن خطوات التفسير النفسي للشعر من البحث في نفسية الشاعر أولا؛ ثم محاولة ربطها بآثاره الفنية ثانيا؛ معتمدا في ذلك على أخبار الأوائل ورواياتهم، وما تناقلوه من ذكر لحال هذا الشاعر أو ذاك، وقد استرسل الناقد في الحكم النفسي على ابن الرومي وشعره حتى حكم عليه بالشذوذ ومخالفة الطبيعة؛ معتمدا في ذلك على آراء أهل زمانه ممن عرفوه ونقلوا أخباره، وكذلك أشعاره التي كشفت عن أحواله الغريبة التي جعلته مختلفا عن الناس في شؤونهم.

حاول المازني التماس أسباب هذا الشذوذ إلا أنه لم يستطع المضي أبعد من ردّ الأمر إلى النفس وما يكتنفها من أسرار؛ وهذا ما أكده قائلا: «وبعد فإن ما أوردناه من أخبار ابن الرومي على قلتها، وما سقناه من شعره على نزارته، خليق أن يُري القارئ أنه هنا بإزاء رجل غريب ليس كالناس، وإلا فلو أن ابن الرومي كان غير شاذ، وكانت حاله مألوفة، وأمره غير خارج عما عهد أهل عصره، لما أنكروا من أموره شيئا، ولما وجدوا من أحواله داعيا إلى العجب، ولا باعثا على التضاحك واللعب، وإذا كان هذا هكذا، فنحن خلقاء أن نلتمس أسباب هذا الشذوذ لعلنا نهتدي إلى بعض السر، إذا لم نوفق إليه كله»[1].

[1] – إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، المطبعة العصرية، مصر، ط2، 1932، ص354.

يتضح من هذا الطرح أن الناقد قد حكم على الشاعر من أخباره قبل شعره، وجاء بالشعر حَكَما ودليلا على شذوذه عن عامة الناس في القول والفعل، وكان يُفترض به المضي في الاتجاه المعاكس؛ فلا أدل على حال الأديب من أدبه، أما حياته وما عُرف عنه فعامل مساعد على فهم أثره، وليس هو الأثر نفسه.

وبالنسبة لعباس محمود العقاد (1889-1964) فكشف عن منهجه النفسي في نظرته للغة؛ من حيث هي استعمال للتعبير عن المقاصد والغايات القائمة في النفس؛ «فاللغة عنده عبارة عن رموز داخلية، أو هي عبارة عن دلالات نفسية، وأن علامات الإعراب، ما هي إلا حركات وضعت طبقا لصور ذهنية أو نفسانية .. وبذلك تصبح اللغة منذ نشأتها لغة تامة وكاملة، وليست في حاجة إلى التطور أو النمو .. وهنا تكمن بعض سلبيات المنهج النفسي من حيث نظرته الجامدة إلى الحياة اللغوية والأدبية»[1].

ومن المسائل اللغوية التي أثارها الناقد وفق التصور النفسي مسألة الألفاظ التي تتعلق بالجنس المشترك؛ وهي موجودة في جميع اللغات وأيضا في لغتنا، «ولكنها لم تترك عندنا بغير علامة مميزة؛ لأن اللغة عاجزة عن تمييزها بعلامة من علاماتها الكثيرة، بل هي متروكة لاعتبارها أصلا من المؤنثات المجازية أو المذكرات المجازية، فليس السبب هنا راجعا إلى نقص العلاقات والصيغ أو إلى قواعد اللغة على العموم، ولكنه راجع إلى التصور النفساني الذي يوحي إلى الذهن إلحاق بعض الأشياء بهذا الجنس أو ذاك على حسب العوامل الكثيرة التي تعمل عملها في هذه التفرقة عند أبناء اللغات أجمعين»[2].

لا تخلو نظرة العقاد للغة من التعليل النفسي خاصة ما تعلق بمسألة تمييز الجنس من حيث التذكير والتأنيث؛ إذ هناك كلمات مؤنثة في اللغة العربية، مع خلوها من علامات التأنيث، وكلمات تخص الجنس المشترك وهي كثيرة في اللغات الأجنبية؛ ولتمييزها لابد من إضافة ضمائر التأنيث لها، وغير ذلك من المسائل.

أما الدراسة التي قدّمها عن ابن الرومي من الوجهة النفسية في نقد الشعر، فكانت من أحس ما كُتب بشهادة طه حسين؛ حيث قال: «أما العقاد فكتب عنه كتابا هو من غير شك أحسن ما كتب عن ابن الرومي إلى الآن، وإن كان الأستاذ العقاد عُني بالشاعر أكثر مما عُني بالشعر، ولكن هذا نفسه فوز كبير، فشخصية ابن الرومي من أحسن

[1]- عبد السلام الشاذلي، الأسس النظرية في مناهج البحث الأدبي العربي الحديث، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص244-245.

[2]- عباس محمود العقاد، أشتات مجتمعات في اللغة والأدب، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط6، 1988، ص90.

الشخصيات الإنسانية التي يجب أن تدرس، وأنا حين أقول الإنسانية أعني ما أقول، فالباحثون يجب أن يعنوا بابن الرومي لا أقول في الأدب وحده، بل في الأدب والفلسفة وعلم النفس، فالعقاد في كتابه على عنايته بالشاعر قد أحسن إلى ابن الرومي، وأحسن إلى الأدباء المعاصرين إحسانا لا حد له»[1].

وما يلفت النظر في دراسته لابن الرومي الاعتماد على الأخبار والروايات التي أرخت لسيرة الرجل وأشعاره؛ فكانت أدعى للتوثيق النفسي أكثر من الدعوة إلى استجلاء الحقائق الشعرية؛ ولهذا فـ «إن قراءة العقاد لابن الرومي أرادت أن تكون (نفسية) لرسم (صورة) حيّة لشاعر قدّمت أخباره عنه إشارات ميّزته عن غيره من الشعراء، فكان (فريسة) سهلة لكل من حاول "تجريب" مقولات علم النفس، ليس لفهم الرجل وخط ترجمته الفنية، بل للحكم عليه مريضا، وجعل ذلك المرض علة لفنّه وتفوّقه فيه»[2].

وهذا هو المزلق الأخطر الذي غالبا ما وقع فيه النقاد العرب في تلقيهم للمنهج النفسي؛ حين يتعلق الأمر بشخصية أدبية مكتنزة بالمعطيات العاطفية؛ فتكون مادة جيدة لإجراء المقولات النفسية كيف ما شاء واتفق، في حين أنه لا وجود لحقائق مؤكدة يتسنى معها للناقد إطلاق هذا الحكم النفسي أو ذاك، فالأمر هنا لا يسلم من حالة الافتراض أو التكهن وما يترتب عنها من مجانبة الصواب.

وقدّم العقاد رسالة في دراسته لأبي نواس؛ وشاء لها أن تكون في التحليل النفساني والنقد التاريخي؛ فكانت متخصصة أكثر في الاتجاه النفسي؛ وهذا ما أكده بالقول: «وبالكلام على عقيدة أبي نواس تنتهي هذه الرسالة، وهي كما يرى القارئ من عنوانها ومحور بحثها مقصورة على الدراسة النفسية؛ لا ترمي إلى ترجمته أو نقد أدبه وشعره، ولا تمس وقائع الترجمة أو شواهد الأدب والشعر، إلا لما فيها من الإبانة عن طبيعته، والإعانة على تفسيرها واستطلاع كوامنها»[3].

وإذا كان العقاد قد وفق في ذلك إلى حد ما، فإنه تعامل مع مختلف مظاهر السلوك النفسي في حياة أبي نواس بمفهوم العقدة النفسية؛ واهتدى إلى فكرة أساسية مفادها أنه نرجسي معظم الشيء إن لم نقل في كل شيء؛ حيث قال: «وإنما تفسر آفات أبي نواس جميعا ظاهرة نفسية أخرى هي "النرجسية"»[4].

---

[1]– طه حسين، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، مصر، ط1، 1953، ص154.

[2]– حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2007، ص102.

[3]– عباس محمود العقاد، أبو نواس الحسن بن هانئ (دراسة في التحليل النفساني والنقد التاريخي)، مطبعة الرسالة، مصر، (د.ت.ط)، ص197.

[4]– نفسه، ص33.

يندرج هذا التفسير ضمن مبحث ربط الأدب أو الفن بالأمراض والعُقد النفسية، وهذا ما ذهبت إليه بحوث علم النفس التحليلي حول النشاط الإبداعي، وتفسير عمليات الخلق الفني، الأمر الذي يعكس تأثر الناقد بأفكار هذه البحوث والنتائج التي توصلت إليها، إن لم نقل كثيرا فربما إلى حد معين.

ودرس طه حسين (1889-1973) تجارب شعرية عربية عديدة، مركزا على البحث الشامل في حياة الشاعر وشخصيته وظروفه، بحثا نفسيا ذوقيا لأهم القصائد التي نظمها الشعراء، كالمتنبي وأبي العلاء وغيرهما، أما التصور النظري الذي انطلق منه؛ فقد تمثل في التعامل مع الأدب؛ على أساس أنه «متصل بطبيعته اتصالا شديدا بأنحاء الحياة المختلفة، سواء منها ما يمس العقل، وما يمس الشعور، وما يمس حاجاتنا المادية»[1].

وقد عني الناقد في تحليلاته النقدية بنواحي النفس وما يتصل بها من آثار سلوكية، وكذلك نواحي العقل الباطن، وقد برز الاتجاه النفسي لديه بشكل أوضح في دراسته حول المتنبي وأبي العلاء المعري؛ حيث بحث أولا في حياة الشاعرين، ثم راح يجد لذاته ما يؤكد صحة استنتاجاته النفسية في أشعارهما.

وفي تفسيره ظاهرة الغموض في شعر أبي العلاء لم يجد ما هو أكثر إقناعا من الطبيعة النفسية؛ بوصفها المتحكم الأول في جعل الإنسان أكثر تكتما حول أفكاره ومشاعره خاصة تلك التي يرغب بشدة في الاحتفاظ بها لنفسه؛ وهذا ما دفعه إلى القول مفسرا: «وما أشك في أن أبا العلاء قد كان مثلنا، يحب أن يعرف الناس من أمره شيئا، ويكره أن يعرفوا من أمره أشياء أخرى، وقد احتاط الرجل لذلك ألوانا من الاحتياط، واتقاه بضروب من التقية، فألغز وغلا في الألغاز، واصطنع الاستعارة والمجاز، ودار حول كثير من المعاني دورانا، ولم يرد أن يتعمقها في شعره أو نثره مخافة أن يظهر الناس على رأيه، وأن يعرفوا من أمره ما كان يحب أن يجهلوا، ويطلعوا من سره على ما كان يؤثر أن يظل عليهم مستغلقا، ودونهم مكتوما»[2].

وقد يحدث الإحساس بالضعف ردودا عكسية؛ فعوض الانكسار والانحصار يُظهر الشاعر شخصية على قدر من الغرور والتباهي؛ وهذا حال المتنبي من وجهة نظر طه حسين حين يتعلق الأمر بذكره أصله، ولهذا عمد الناقد إلى الوقوف مطولا عند هذه المسألة؛ نظرا لآثارها النفسية البالغة في تفسير الطبيعة الفنية للشاعر.

[1] – محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، 1947، ص22.

[2] – طه حسين، مع أبي العلاء في سجنه، دار المعارف، مصر، 1981، ص22-23.

وفي محاولة منه تفسير الشعر بالشاعر؛ وفهم مظاهر التناقض المختلفة لدى المتنبي اهتدى طه حسين إلى القول: «أما المتنبي فلم يستطع شعره أن يغلب غروره، ولم يستطع أن يضيف إلى أبيه ما ليس فيه، ولم يستطع أن يخلق أباه خلقا جديدا، ومن يدري! لعل مصدر ذلك أن جريرا كان يعرف أباه فصوّره كما أراد لا كما كان، وأن المتنبي لم يكن يعرف أباه، فلم يستطع أن يصوره لا كما أراد، ولا كما كان»[1].

إنها عقدة الأصل، وإشكالية الشعور بالانتماء الأسري؛ التي اعتبرها الناقد حقيقة لا تقبل الشك في حياة المتنبي؛ أما عن حجته في ذلك فلم تكن خبرا أو رواية، بل حقيقة نفسية؛ أكدها قائلا: «المتنبي لم يكن يستطيع أن يفاخر بأسرته، ولا أن يجهر بذكر أمه وأبيه، التمس لذلك ما شئت من علة، فهذا لا يعنيني، وإنما الذي يعنيني، ويجب أن يعنيك، هو أن شعور المتنبي الصبي بهذه الضعة، أو بهذا الضعف من ناحية أسرته وأهله الأدنين قد كان العنصر الأول الذي أثّر في شخصية المتنبي، وبغض إليه الناس، وفرض عليه أن يرى أن حياته بينهم لم تكن كحياة أترابه ورفاقه، وإنما كانت حياة يحيط بها كثير من الغموض، ويأخذها كثير من الشذوذ»[2].

والشذوذ الذي يقصده الناقد هو شذوذ عن القاعدة الإنسانية في معرفة الأصل، مع أن الشذوذ بوصفه مصطلحا نفسيا يقود إلى مفاهيم أكبر وأخطر؛ وقد لا يكون الشاعر قد سلم من أثره النفسي، بما أنه إنسان والإنسان يحتاج دوما إلى تعزيز موقفه الروحي بمسألة الأصل والانتماء.

ولا شك في أن هذا الشذوذ قد ترك أثرا نفسيا عميقا في حياة المتنبي، وهو ما دفع الناقد إلى تفسيره فقال: «رأى نفسه شاذا لأمر ليس له فيه يد، وليس له عليه سلطان، ففكر تفكير الشاذ، وعاش عيشة الشاذ، ثم انضمت إلى هذا العنصر عناصر أخرى سيظهرها لنا شعره، فكُوّنت هذه الشخصية التي لم نستطع أن نفهمها، ولا أن نحللها إلى الآن»[3].

يحيلنا الناقد إلى أن التفسير النفسي وبغض النظر عن النتائج التي يمكن أن يتوصل إليها في فهم الشخصيات الأدبية؛ إلا أنه يترك هامشا يظل أكبر من هذا التفسير نفسه، يتعلق بالحياة النفسية للأديب التي مهما تكشّفت عوراتها إلا إنها تستمر في الاحتفاظ لنفسها بسرها الخاص.

[1]– طه حسين، مع المتنبي، دار المعارف، مصر، ط13، (د.ت.ط)، ص14.

[2]– نفسه، ص21.

[3]– نفسه، ص21.

وفي دراسته لابن الرومي تبيّن للناقد ما تحمله هذه الشخصية من مظاهر الاعتلال، الأمر الذي جعله يشخص حالته على أنها اضطراب عصبي ناتج عن عدم تقبل الواقع؛ فقد كان سيء الحظ والطبع، الأمر الذي حال دون حدوث قبول بينه وبين الناس؛ فضلا عن مزاجه الحاد، وطبعه المضطرب، وأعصابه الضعيفة، وحسه الحاد إلى درجة الإسراف، وهذا ما جعله يأخذ صورة سيئة عن الحياة، إلا أن قوة حسه، ورقة طبعه قد حبّبت إليه الملذات بكل أشكالها، فأحب اللذة وأسرف في حبها إلى حد التهالك عليها، وهذا ما يفسر حبه الشديد للحياة بالرغم من نظرته السيئة لها، فضلا كراهيته للناس إلى درجة الرغبة في التخلص منهم، وتبقى الحقيقة الأهم في حياته والتي لا تقبل الشك أنه أخذ بحظ وافر من اللذة، وأسرف فيها حتى كانت سببا في إحساسه بالألم والاضطراب العصبي، وفساد المزاج[1].

تبين للناقد ما يعانيه الشاعر من توتر نفسي شديد في حياته، سنجد له أثرا في نظمه للشعر؛ وذلك بعد أن قام بتتبع مختلف الأخبار والأحوال التي نقلتها عنه الروايات؛ وهي خطوة تكاد لا تخلو منها الدراسة النفسية في الغالب؛ كونها تعد من أهم مصادر التفسير بالنسبة للنقد النفسي.

الدراسات النقدية الأكاديمية:

اتسع نطاق الدراسات النقدية النفسية بشكل غير مسبوق بعد أن شقت طريقها إلى الصحف والمجلات العربية؛ حيث شهدت إقبالا كبيرا، وزادت العناية البحثية بها، وكانت الصلة بين الأدب وعلم النفس من أكثر الموضوعات إثارة للاهتمام آنذاك، وبدأ التأصيل لهذا التصور بعد أن أتاحت كلية الآداب بجامعة القاهرة في قسم اللغة العربية، فرصا لتدريسه على يد أحمد أمين، ومحمد خلف الله، منذ عام 1938[2].

قدّم "محمد خلف الله" أهم دراسة له في الاتجاه النفسي؛ وجعلها تحت عنوان "من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده"؛ مؤكدا فيها على الطبيعة النفسية للفن الأدبي، وكذلك النواحي الوجدانية والذوقية في بحوث بعض الشعراء النقاد؛ بالإضافة إلى تسليط الضوء على المنزع النفسي في بحث أسرار البلاغة.

وقد أشار الباحث إلى ضرورة مراجعة المنهج النفسي بمفاهيم علمي النفس والجمال وغيرهما؛ وهو ما تحدث عنه بوضوح فقال: «ومن الفائدة المحققة لتطور الدراسات الحديثة أن يدرس مثل هذا المنهج ويناقش وينتقد، ولست أزعم أنني

[1]– ينظر: طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ص134-135.

[2]– ينظر: أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت.ط)، ص65.

أرخت له هنا أو نقدته النقد العلمي الذي يستحقه؛ ولكني عرضت له بالقدر الذي استلزمه توضيح الفكرة الرئيسية في هذا الكتاب، وهي دعوة النقاد إلى أن ينتفعوا في نقدهم بنتائج الدراسات الإنسانية الأخرى ولا سيما دراسات النفس والجمال، وإلى أن يصطنعوا لأنفسهم فلسفة ذوقية واضحة، يقيمون عليها دعائم بحوثهم ودراساتهم في الفن والأدب»[1].

أكد هذا الباحث على ضرورة انتفاع الناقد الحديث بنتائج الدراسات المتخصصة في العلوم الإنسانية؛ خاصة علم النفس ومحاولة اعتمادها في ممارسته للنقد النفسي؛ أما عن الجهد الذي قدمه في هذه الدراسة فلا يزعم أنه قد توصل فيها إلى التسجيل الفعلي لكل الجهود العربية والغربية التي بذلت في هذا الاتجاه.

كذلك "أمين الخولي" الذي برز في هذا الاتجاه بفضل الدراسة التي قدمها حول أبي العلاء؛ محاولا فهم آثاره الأدبية فهما نفسيا من مدخل الفهم النفسي لصاحبها، ومن الواضح تفضيله لهذا النوع من المقاربة النقدية في تفسير الظاهرة الإبداعية؛ متخذا إياه المنهج الأقرب والأوفى، ولا أدل على ذلك من إهداء جهده النقدي في هذه الدراسة «إلى الذين يرفعون القواعد من المدرسة النفسية في دراسة الأدب وتاريخه»[2].

واعتمد هذا الباحث في تفسيره النفسي لأدب المعري على سيرته النفسية؛ معتبرا ذلك من قبيل الإجراء المنهجي الداخلي؛ حيث تبيّن له «أنه رجل قد صدق الناس الحديث عن نفسه، وفي حياته وظروفها وأزماتها، ثم في فنه وسعته وتساميه .. في كل أولئك، مجال رحب للتفهم النفسي، والتحليل الشخصي، والانتفاع بما عرفت الدنيا الحديثة، عن النفس البشرية وعقدها، وبذلك يكون أبو العلاء خير مثال للعناية بالمنهج الأدبي الداخلي .. وهو ما يهدف إليه هذا البحث، ويقوم عليه ذلك الرأي في فهم أديبنا وأدبه، فهما صحيحا، ذا أساس نفسي تتصل فيه شخصية الأديب بأدبه، ولا يكتفي فيه بنظرات ادعائية أو مقررات تقليدية»[3].

اهتدى الباحث في دراسته النفسية لأبي العلاء المعري وأدبه إلى ما سماه بـ "المنهج الأدبي الداخلي"؛ الذي يقوم على الربط بين التحليل الشخصي والتفسير النفسي للأثر الأدبي، وأنهما يكملان بعضهما في المقاربة النقدية السيكولوجية الصحيحة دون الالتفات إلى الأفكار المسبقة عن الأديب أو أدبه.

[1]– محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، ص141.

[2]– أمين الخولي، رأي في أبي العلاء "الرجل الذي وجد نفسه!"، جماعة الكُتاب، 1945، ص5.

[3]– نفسه، ص7–8.

ولعل أكثر ناقد أجاد تطبيق المنهج النفسي في ممارسته النقدية هو "عز الدين اسماعيل"، الذي أظهر جهدا واضحا في كتابيه الأدب وفنونه والتفسير النفسي للأدب؛ بشهادة الباحث شايف عكاشة الذي قال فيه: «ربما لا نجانب الصواب إذا ادعينا أن أحسن من استخدم المنهج النفسي في النقد الأدبي المعاصر في مصر كان عز الدين اسماعيل»[1].

وقد تجلت ملامح المنهج النفسي لدى الناقد في هذين الكتابين تحديدا؛ انطلاقا من اعتماده على مجموعة معينة من المبادئ التي تبنّاها في ممارساته النقدية النفسية للأعمال الأدبية المدروسة؛ تطلعا منه لضبط الإجراء التحليلي للنصوص قدر الإمكان؛ وهي تتمثل في[2]:

- تحليل العمل الأدبي في ضوء الحقائق التي توصل إليها علم النفس، وتجاوز كل ما يتعلق بالبحث في شخصية الأديب، وعملية الإبداع لديه.
- العمل الأدبي وليد اللاشعور؛ ذلك أن النشاط اللاشعوري للأديب وما يشتمل عليه، وما يتصل به من رغبات وميول مكبوتة يعمل على إثارة النشاط الإبداعي ودفعه في اتجاه الممارسة الأدبية.
- معرفة حياة الأديب تساهم في فهم أدبه وتفسيره، شريطة عدم التركيز عليها كثيرا، والتعامل معها على أنها عامل مساعد على كشف أسرار العمل الأدبي، وليس تفسيره.
- علم النفس مفيد للناقد في تفسيره للعمل الأدبي، بينما لا يعني الأديب في أدبه، وإذا ما عُني به فإنه لا يقدم لنا أدبا بقدر ما يقدم لنا علما.
- التحليل والتقويم؛ فلا يكتفي منهج الناقد بتحليل العمل الأدبي والكشف عن عوالمه فحسب، بل يقوم بتفسيره للحكم على القيم الفنية الخاصة به؛ فلا مسافة تُذكر بين التحليل وإطلاق الحكم.
- كل عمل أدبي قابل للتحليل النفسي؛ فإذا كان أصحاب المنهج النفسي يركزون على الشخصية الأدبية التي تتسم في أدبها بحضور بعض الحقائق النفسية التي توحي بوجود عقد وأمراض سيكولوجية، فإن عز الدين اسماعيل يؤكد أن جميع الأعمال الأدبية تقبل الدراسة التحليلية وفق الأسس النفسية.

بالنسبة للمبدأ المتعلق بالتركيز على تحليل العمل الأدبي بدلا من الانشغال بتحليل شخصية الأديب، فقد أكد الناقد قائلا: «ربما جاز لي أن أقول إنني حاولت أن أتقدم خطوة في سبيل تأكيد المنهج العلمي في دراسة الأدب وتوضيح

[1]- شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، ص148.

[2]- ينظر: نفسه، ص149-151.

معالم هذا المنهج بطريقة تطبيقية عملية؛ تنصب هذه المرة أول ما تنصب على الأعمال الأدبية ذاتها، فليس يكفي أن نلم ببعض حقائق علم النفس، وإنما يلزمنا الآن معرفة كيف نستفيد من هذه الحقائق استفادة عملية في دراسة الأدب»[1].

أما عن الإفادة من حقائق علم النفسي في الدراسة النفسية التحليلية للعمل الأدبي؛ فقد كشف عن وجهة نظره قائلا: «ومع أنني قد أستفيد من حقائق علم النفس العام أحيانا إلا أن أسس دراستي للأعمال الأدبية التي عرضت لها كانت دائما مستمدة من حقائق علم النفس التحليلي، وربما أثير الشك هنا أو هناك في قيمة هذه الحقائق ومدى صدقها، لكنني اتخذت معيارا لهذا الصدق؛ نجاح هذه الحقائق في تفسير العمل الأدبي من كل جوانبه، وحل كل مشكلاته وتناقضاته، حتى إنه ليبدو لي متعذرا فهم هذا العمل أو ذاك دون الاعتماد على هذه الحقائق أو تلك»[2].

قد تفيد معرفة مفاهيم علم النفس التحليلي؛ وكذا حقائقه في الدراسة العلمية للأدب؛ إلا أن أمر هذه الإفادة مرهون بمدى التوفيق في توظيفها، نظرا لخصوصية المادة الأدبية، مقارنة بغيرها؛ وهذا ما يفرض اعتماد مبدأ الشك في التعامل مع هذه الحقائق مهما كانت مقنعة.

أما عن المبدأ القائل بأن العمل الأدبي وليد اللاشعور؛ فيمكن فهمه على أن الذاكرة اللاشعورية للأديب تحمل أفكارا غريبة، سرعان ما تتدفق آليا قليلا أو كثيرا أثناء عملية الكتابة، وهذا النشاط هو أقرب ما يكون إلى ما يسمى بتداعي الأفكار[3].

وبالنسبة لإفادة الأديب من الأفكار التي جاء بها علم النفس؛ خاصة في دراسته للشخصيات الإبداعية فإن هذه الإفادة لا يمكنها تخطي حدود معينة في ممارسة الإبداع؛ وهو ما أكده "سامي الدروبي" حين قال: «ولئن كان الأثر الأدبي يمكن أن يغتذي بالمعرفة السيكولوجية، إن هذه المعرفة السيكولوجية لا يمكن أن تكون ينبوع الأثر الأدبي، إن الأثر الأدبي الصادق يشتمل على الحقائق التي يقررها أو سيقررها علم النفس، ولكنه يضفو عنها ويربو عليها؛ لأنه يصور الواقع الحي الذي هو أغنى من كل تصور مجرد، ومن كل معرفة علمية»[4].

[1] – عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط4، (د.ت.ط)، ص8.

[2] – نفسه، ص8.

[3] – ينظر: عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط9، 2013، ص56.

[4] – سامي الدروبي، علم النفس والأدب، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1981، ص128.

وفي توضيح لمسألة تجلي الحقيقة النفسية في الأثر الأدبي أضاف "الدروبي" فقال: «إنه لا يضير الأثر الأدبي أن يكون منطويا على حقائق علم النفس الذي يكون الأديب قد عرفها، فبطّن بها أثره الأدبي أو جعلها قاعا له، فمن الواضح أنه ينبغي أن تكون هذه الحقائق ممازجة للأثر، غير مضافة إليه ولا مقحمة فيه، فهي تترقرق في ثناياه ترقرقا خفيا رفيقا، لا يذكر بها، ولا يدل عليها، ولا يمكن أن يفصل عنها، ولا أن يدرك إدراكا مستقلا عن سياقها الحي، وإلا كانت مفسدة للأثر الأدبي»[1].

إن المعرفة النفسية تشكل رافدا في إنشاء العمل الأدبي؛ ومهما بلغت درجة حضورها فيه إلا أن التجربة الأدبية أكبر من أن نحصرها في رافد بعينه، وهذا إن دلّ على أمر إنما يدل على حجم الطاقة الكامنة في الأدب التي تمكنه من امتصاص مختلف الأفكار حتى العلمية منها، دون أن يفقد خصوصياته الفنية والجمالية.

والتحليل والحكم من أهم مراحل الدراسة المنهجية في النقد الأدبي؛ وهذا ليس حكرا على المنهج النفسي وحده؛ كونهما يثمّنان جهد الناقد، ويعززان موقفه في المقاربة النقدية؛ وقد استحسن "عز الدين اسماعيل" فكرة أن يكون الحكم لصيقا بالتحليل؛ فقال: «في الوقت الذي استطعنا فيه أن نفسّر عناصر العمل الشعري ونحلله، كنا قد مهدنا السبيل للحكم على القيمة الفنية لهذا الشعر حكما دقيقا تسنده المعرفة، لا مجرد حكم ذوقي متميع، وربما لاحظ القارئ أننا في كثير من الحالات التي كنا نفسّر فيها الصورة أو الرمز، سواء في حالة النجاح الفني أو الفشل، كنا نضمّن عملية التفسير ذاتها حكما، والواقع أن الشوط بين مرحلة التفسير ومرحلة الحكم ليس بعيدا، إن هي إلا أن يفرغ الإنسان من عملية التفسير حتى يطفو الحكم على السطح»[2].

أما عن قضية التوافق التي تسمح بمعالجة هذا العمل الأدبي أو ذاك، بمفاهيم هذا المنهج أو ذاك، فقد أكد "عز الدين اسماعيل" إمكانية إخضاع جميع الأعمال الأدبية على اختلافها للمنهج النفسي؛ بما أنه يصلح لذلك، وهذا ما دفعه للقول: «إن أي عمل أدبي كائنا ما كان نوعه أو عصره إنما يمكن تناوله بالدراسة التحليلية على أسس نفسية»[3].

[1]- سامي الدروبي، علم النفس والأدب، ص128.

[2]- عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص117.

[3]- نفسه، ص242.

ويمكن ردّ ذلك إلى أن العمل الأدبي مهما اختلف في طرحه وموضوعه، فإنه لا يسعه إلا أن ينطق بلسان الروح، فلا يعدم شيئا من آثار النفس، وهذا ما يجعله في متناول القراءة النفسية؛ غير أن مدار الأمر كله متعلق بمدى الوعي بالمنهج، وضرورة مراعاة الطبيعة الفنية للمنجزات الأدبية.

أما "مصطفى سويف" فركز جهوده في البحث حول الأسس النفسية المتحكمة في توجيه الخطاب الشعري؛ وفي هذا السياق قدّم بحثه حول "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة"، الذي حاول فيه حسب رأي "يوسف مراد" أستاذ علم النفس بجامعة فؤاد الأول: «أن يبرز أثر العامل الاجتماعي في تكوين الإطار الذي يضم نشاط العبقري ويوجهه، وفي إحداث الصراع النفسي الذي سيتمخض عن الإلهام والإبداع الفني»[1].

أما عن منهجه في التفسير النفسي للخطاب الشعري فقد تميز عن غيره من الباحثين في طريقة المعالجة، التي شرحها عنه الأستاذ "يوسف مراد" فقال: «وقد ظل الإبداع وخاصة ما يتخلله من إلهامات من المسائل الغامضة المستعصية على البحث التجريبي، وكان التفسير الشائع للإلهام يرجعه إلى عمليات لاشعورية تستمد دوافعها من عالم الغرائز، ولكن المؤلف أدرك نقص هذا التفسير، وحاول أن يعلل الإبداع تعليلا علميا باستخدام الاستخبارات التي أرسلها إلى مجموعة من الشعراء في مصر والأقطار العربية، طالبا منهم أن يجيبوا عن أسئلة معينة وأن يضعوا تجاربهم النفسية في أثناء إنشاء القصيدة، ولم يكتف المؤلف بهذا الاستخبار التحريري، بل اتصل شخصيا ببعض الشعراء وطلب الاطلاع على مسودات قصائدهم، وقام بتحليل هذه المسودات ليكشف كيف تتم عملية الإبداع»[2].

فطن الباحث إلى قصور التفسير النفسي الذي ينظر إلى الإبداع على أنه عملية لاشعورية تتم بدافع غريزي؛ وحاول الإتيان بالبديل؛ بالاعتماد على طريقة الاستخبار العلمي بواسطة السؤال النفسي، فضلا عن التواصل المباشر مع الشعراء؛ للاستفسار عن أحوالهم في نظم الشعر، ودراسة مسوداتهم الشعرية، وهي آلية خرج بها الاتجاه الكلاسيكي في النقد النفسي.

[1] – مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، 1951، ص ي.

[2] – نفسه، ص ي.

خلاصة:

استقبل النقد العربي الدراسات النفسية الغربية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين؛ حيث كثرت الجهود النقدية العربية في هذا الاتجاه، واستطاعت فرض وجودها خاصة من الناحية الإجرائية، وكأن الناقد العربي قد وجد أخيرا التصور النقدي الذي يمكنه من أن يكون أشد قربا من الذات المبدعة، التي تعدّ أهم وسيط لفهم الإبداع والكشف عن مقاصده الحقيقية، إلا أن الأمر لم يكن ليسلم من وجود بعض المزالق التي أعاقت الفهم النفسي الصحيح للمنجز الأدبي أكثر مما ساعدت عليه في أحيان كثيرة.

جامعة خميس مليانة
المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

المحاضرة (08): الأسس النفسية للإبداع الأدبي

تمهيد:

إن الأدب إنجاز إبداعي يقوم على مجموعة من الأسس والمعايير المركبة التي تساهم في تشكليه من حيث المبنى والمعنى، غير أن هناك العنصر النفسي الذي يتدخل بقوة في توجيه مسارات هذا الإنجاز؛ نظرا لارتباطه بالموقف الأدبي من حيث الأثر العاطفي للكاتب تجاه القضايا والموضوعات التي يعالجها بواسطة الممارسة الأدبية، فضلا عن الحضور الجمالي لهذا العنصر على مستوى تجارب الاستقبال التي يمارسها القارئ أثناء تلقيه للمنجزات الأدبية.

مفهوم الإبداع (Creativity):

إن النشاط الإبداعي متميز بخاصية التفاوت تجريبا وتخريجا، وتبعا لذلك اختلفت النظرة إلى العملية الإبداعية من مداخل التركيز على عناصر بعينها في المنجزات الإبداعية؛ فضلا عن الاختلاف في تحديد مفهوم الإبداع انطلاقا من العناصر ذاتها، ويمكن تمييز ثلاث نظرات في هذا الشأن[1]:

أولا: يعكس الإبداع القدرة على الإتيان بالجديد؛ الذي لم يسبق له أن وُجد من قبل، وهذا الجديد يكون في أي مجال من مجالات النشاط الإنساني المتعددة.

ثانيا: الإبداع ليس مجرد قدرة على الإنجاز بقدر ما هو نتاج مجموعة من العمليات النفسية التي تكشف عنها المنجزات الإبداعية الجديدة بفضل ما تنطوي عليه من قيم فنية.

ثالثا: الإبداع ليس مجرد قدرة تجريبية أو عملية نفسية، بل هو المنجزات المتميزة في حد ذاتها؛ كون أي توصيف يتصل بالقدرة أو الممارسة العملية لا يعكس الإنجاز الإبداعي نفسه.

وبغض النظر عن تعدد التصورات في تحديد طبيعة الإبداع إلا أنه قد يفيد كل هذه التحديدات مجتمعة؛ ولهذا جاز القول بأن «عملية الإبداع هي فعل، أو نشاط نفسي اجتماعي كلي، يقوم به الإنسان المبدع، ويترتب عليه ظهور منتج إبداعي جديد يتميز بالجدة والأصالة والمناسبة، وهذه العملية هي مزيج من النشاطات المعرفية والمزاجية والدافعية والأدائية

[1] – ينظر: شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة خاصة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1992، ص39.

والاجتماعية التي يقوم بها المبدع وهو في سبيله للوصول إلى هدفه؛ وهو المنتج الإبداعي الذي يقوم بعد ذلك بتوصيله في شكل رسالة، أو منتج إبداعي مناسب إلى الآخرين»[1].

تستند الخبرة الإبداعية إلى عدة عناصر؛ منها ما يتعلق بالمعرفة الفنية، وكذلك النشاط النفسي وما يتصل به من دوافع وطبائع، وأيضا الأثر الاجتماعي؛ كل هذا يتدخل في صناعة المنجز الإبداعي، وبما أن النظرة التحليلية للظاهرة الإبداعية لا تنفك تركز على عنصر من هذه العناصر تعددت المقاربات المشتغلة على الحدث الإبداعي؛ في محاولة منها لفهمه وتفسيره، إلا أنها في الغالب عجزت عن ذلك بسبب هذه الرؤية الجزئية.

اتخذت التحليلات النفسية من الظاهرة الإبداعية موضوعا للكشف والدراسة؛ فما كان منها إلا أن ركزت أكثر على الجوانب الوجدانية للحدث الفني، بينما الجوانب الإدراكية والمعرفية فلم تلق لها بالا إلا قليلا؛ وفي هذا السياق نظر فرويد إلى عمليات الإبداع الفني على أنها «عمليات تمويه وإخفاء ومسارات فرعية للدوافع البيولوجية، وأي محاولة لتمثيل أو تصوير أو تأويل الوجود الإنساني تم النظر إليها على أنها موجهة لخدمة الدافع الجنسي، ولذلك فإنه يتم تحريفها بالضرورة»[2].

أما جونغ فأكد على أهمية اللاشعور الجمعي وكذلك النماذج البدائية؛ بما فيها من رموز وأساطير، فضلا عن الخبرات المتعلقة بالحدس، وممارسة الإسقاط وغير ذلك من العمليات التي يصعب تحديد موضوعها من الناحية الإجرائية[3]؛ إلا أنها قائمة بالفعل في ممارسة النشاط الإبداعي.

نفسية المبدع:

إن من أكثر المقولات تداولا في التحليل النفسي للعمليات الإبداعية؛ القول بشذوذ المبدع وجنونه؛ على أساس أن «المبدع رجل شاذ (ليس في اتجاه التفرد بمفاتيح العبقرية) ولكن شذوذه راجع إلى علة نفسية تجعله مختلفا عن الآخرين في مشاعره وأفكاره واستعداداته، ومن ثم فإن هذا الكائن المضطرب عقليا أو وجدانيا يختلف عن أواسط الناس وهو أقرب إلى عالم الجنون»[4].

[1]- شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة خاصة)، ص44.

[2]- نفسه، ص91.

[3]- ينظر: نفسه، ص91.

[4]- مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص7.

تحفظ كثير من الباحثين في هذا المجال بشأن هذا الطرح؛ حيث كشف البحث في مسألة المرض النفسي وعلاقته بالعملية الإبداعية عن أن المبدع قد يكون شاذا فعلا ليس لإصابته بالمرض النفسي، بل لأنه يتمتع بأعلى درجات الصحة النفسية، والاتزان الذهني والوجداني، وكذلك التفوق العقلي مقارنة بغيره؛ وقد تأكد ذلك انطلاقا من[1]:

أولا: بالنسبة لربط القدرات الإبداعية بمرض الفصام؛ لاحظ الأطباء أن أداء المريض المصاب بالفصام تجاه مقاييس النشاط الإبداعي هو أضعف من أداء غيره من الأشخاص الأصحاء؛ وهذا ما يشكك في فرضية الإبداع بدافع من المرض النفسي، بل يرفضها تماما.

ثانيا: أثبت الأطباء أن المبدع يتمتع بصحة نفسية جيدة، وأنه أفضل حالا بشكل عام مقارنة بالوضع الصحي للمرضى النفسيين، وهذا ما يفيد بأن الفعل الإبداعي يصدر عن نفسية سوية.

ثالثا: ثبت أن الأداء الإبداعي يتراجع بقدر تفاقم مظاهر الانحراف الوجداني، والارتباك العاطفي، واعتلال المزاج، وكلما اشتد التوتر النفسي كلما ضعف هذا الأداء وليس العكس.

مراحل الممارسة الإبداعية:

يمكن التأكد من السلامة النفسية للمبدع، بالنظر إلى العملية الإبداعية نفسها؛ حيث يمارسها بقدر من التعقيد اللافت للنظر، فضلا عن مرورها بعدة مراحل توحي بوجود حالة من النشاط الواعي المؤسس وفق مجموعة من الاستعدادات والمكاسب النفسية؛ متمثلة في[2]:

1. مرحلة الاستعداد: ويحدد فيها المبدع الفكرة المناسبة لعمله، ثم يجمع كل ما يتعلق بها من معارف ومعلومات من شأنها إثراء الفكرة الأولى، ودفعها في اتجاه التطور والاكتمال.

2. مرحلة الاختبار: يبتعد فيها المبدع عن موضوعه إلى حين يجري فيه بعض الاختبارات، وهي مرحلة يكتنفها كثير من الغموض والتعتيم من حيث طبيعة أنشطة الإبداعية الممارسة.

3. مرحلة الإشراق: ويمكن وصفها بمرحلة الانفتاح الذهني؛ حيث يكتشف المبدع فجأة ما كان خافيا عليه في معالجة الموضوع، فضلا عن دخوله في حالة من النضج الفكري، الذي يجعله قادرا على إثراء موضوعه وتطويره.

[1]- ينظر: مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، ص9.

[2]- ينظر: نفسه، ص10-11.

4. مرحلة التنفيذ والمراجعة: ينفذ المبدع موضوع إبداعه؛ فيقوم بمعالجته من جميع النواحي، ووفق أكثر من تصور، وإجراء ما يلزمه في المعالجة بالإضافة أو الحذف، أو غيرهما.

الأساس النفسي للإبداع:

عنيت كثير من دراسات التحليل النفسي بالبحث في الأسس النفسية للإبداع؛ وقد التطرق إليها يستوقفنا مفهوم الأساس النفسي الفعال؛ وهو «مفهوم يشير إلى نسق معين ذي مستويات وأبعاد، يعمل بمثابة جهاز دينامي تدور من حوله العملية الإبداعية، والنسق يفترض أساسا وجود كيان له نظام معين يعمل وفقا له هذا النسق، وهو ليس نسقا ذاتي الحركة، أو تلقائي النشاط، إنه محكوم بشروط معينة، ولكي يعمل على وجه أو آخر، فلابد من أن تتوافر الشروط الملائمة»[1].

يشتغل الأساس النفسي الفعال على مستوى العمليات الإبداعية وفق ثلاثة مستويات مركزية هي؛ الأساس النفسي العام، وكذلك الخاص، وما يعرف بالأساس النوعي؛ وبالرغم من احتمالات التفاوت التي تشهدها الأسس النفسية للإبداع إلا أنها تمارس حضورها عبر مختلف حالات الإنجاز الإبداعي؛ وفق التصور الآتي[2]:

– **الأساس العام:** ويقصد به استيعاب المبدع للمعطيات الثقافية والقيم الاجتماعية الخاصة بالعصر، والتشبع بها دون الانغلاق عليها، والاكتفاء بها، فقد يملك مثالا أرفع، وقيما أسمى، إلا أنه يقف بداية عند تفاصيل السائد في المجتمع من نماذج ذهنية، وأمثلة ثقافية، وأشكال جمالية، ثم يعمد إلى استيعاب القيم والأفكار والنماذج الخاصة بالمجتمعات الأخرى، وهذا ما يمكنه من تحصيل خبرات تؤهله للتميز في جماعته، ولدى الجماعات الأخرى التي سبق له أن اطلع عليها، أما عن استيعاب هذا الأساس فيتم وفق عمليات معقدة على مستوى التلقي والاكتساب، تبعا لقدرات المبدع في ممارسة النشاط الذهني ومهاراته في التذوق والتشكيل والاختيار والتقييم.

– **الأساس الخاص:** يتجه المبدع بعد التشبع بثقافة العصر وقيم المجتمع إلى مجال تخصصه، مرورا بتجارب ومحاولات عدة في مجالات مختلفة، إلا أن الظروف تحتم عليه أخيرا الاستقرار على تخصص بعينه يكون قد وجد نفسه فيه، وقد لا يتأتى له ذلك، فيتركه إلى غيره، إلى أن يجد ضالته، فيتمسك بها ولا يتحول عنها.

[1]– مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، ص18.

[2]– ينظر: نفسه، ص18-19.

– **الأساس النوعي**: يمثل بؤرة التألق لدى المبدع؛ حيث يجد نفسه وجها لوجه مع إبداعه؛ بعد أن مر بالمستوى العام، وأدرك ثقافة العصر، وتخصص في شكل أدبي بعينه، ها هو يرتفع إلى درجة الاحتراف في عمله، والمبدع قد يجرب في كذا عمل؛ فيقوم بعدة محاولات، إلا أنه يتعلق بموضوع أو فكرة أو قيمة ما، نجدها تتكرر في أعماله كلها؛ يمكن الكشف عنها بالنظر في قاموسه اللغوي، أو تشبيهاته، أو استعاراته، أو أفكاره، وأسلوبه، أو قيمه الفنية والجمالية، أو غير ذلك.

أبعاد الأساس النفسي للإبداع:

يعد الأساس النفسي الفعال من أهم الروافد المنتجة للعملية الإبداعية؛ وأن تفسيرها مرتبط بإدراكه واستيعابه؛ حيث يتحدد بما فيه العام والخاص والنوعي بمجموعة من الأبعاد التي تنطوي على وجود خصائص ومميزات لابد من توفرها في جميع أنواعه؛ وهي[1]:

1. البعد المعرفي: يتمثل في القدرات العقلية، والكفاءات الإبداعية؛ مثل المرونة، والكشف عن المشكلات والأصالة، ولابد من توفرها بداية لدى المبدع، وهي قابلة للنمو والتطور بشكل أو بآخر مرورا بعدة مستويات.

2. البعد الوجداني: ويتمثل في السمات الشخصية؛ والدوافع، والميول، والرغبات، والقيم، والتوتر النفسي، والقلق والمخاوف، والآمال، والطموحات؛ حيث تساهم بشكل ما في صقل وجدان المبدع، وتزويده بالطاقة العاطفية اللازمة للاستمرار في ممارسة العملية الإبداعية.

3. البعد الاجتماعي: ويتمثل في تأثير المجتمع والنماذج الإنسانية لدى المبدع، كما يشمل عمليات الاستحسان والتشجيع، والأحداث الاجتماعية، والتحديات السياسية والاقتصادية التي تستفز خيال المبدع، وتحث طاقته؛ فيتحول من إنسان عادي إلى طاقة متجددة في النشاط والإبداع.

4. البعد الإيقاعي والجمالي: يشمل هذا البعد كل ما هو كامن في نفسية المبدع، أو مكتسب لديه من ثقافة العصر؛ حيث يبعث فيه القدرة على النقد، والتقييم، والاختيار، والتشكيل؛ وإذا كان الإنسان يمارس الفعل والسلوك وفقا للمؤثرات النفسية والسمات الاجتماعية، مشكلة طابعا إيقاعيا معينا لديه، فإنه كذلك في ممارسته للعملية الإبداعية.

[1]– ينظر: مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، ص20–21.

العنصر النفسي في الأدب:

تعود الإرهاصات الأولى لتلقي المنهج النفسي في النقد العربي إلى تلك النظرات النفسية العربية في تحديد مفهوم الشعر، ومن ذلك ما ذهب إليه الرافعي من القول بأن: «أول الشعر اجتماع أسبابه، وإنما يرجع في ذلك إلى طبع صقلته الحكمة، وفكر جلا صفحته البيان، فما الشعر إلا لسان القلب إذا خاطب القلب، وسفير النفس إذا ناجت النفس، ولا خير في لسان غير مبين، ولا في سفير غير حكيم»[1].

ويعدّ الأدب مظهرا إبداعيا رائدا في التاريخ الإنساني، وبما «أن الإبداع في أي صورة كان: هو أداة التعبير الأقوى والأعظم؛ والتي بِمُكْنَتِها أن تعبّر عن مختلف الحالات الشعورية للذات الإنسانية»[2]، فإن الأدب قد فرض حضورا لا يقل قوة في هذا المجال؛ كونه يستعين باللغة وسيطا تعبيريا؛ وهي من أهم وأقوى وسائط التبليغ والاتصال على الإطلاق.

ويرتبط العنصر النفسي بالعمل الأدبي ارتباط وثيقا إلى درجة أنه يتدخل في تحديد مفهومه؛ على أساس أن أي واقعة أدبية تقوم على «التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية»[3]؛ وهذا إن دلّ على أمر إنما يدل على ملازمة العنصر النفسي لهذه التجربة التعبيرية في جميع خطواتها، كما أن التعبير عن التجربة الشعورية بواسطة الألفاظ والكلمات ينم عن أصالة هذا العنصر وتجذره على مستوى الأثر الذي يحدثه التعبير في نفوس القراء.

وبما أن أي تجربة شعورية تقوم على مفهوم المثير والاستجابة، فإن الأدب بوصفه تجربة شعورية يستند إلى «استجابة معينة لمؤثرات خاصة، وهو بهذا الوصف عمل صادر عن مجموعة القوى النفسية، ونشاط ممثل للحياة النفسية، هذا من حيث المصدر، أما من حيث الوظيفة فهو مؤثر يستدعي استجابة معينة في نفوس الآخرين، وهذه الاستجابة التي هي مزيج من إيحاء العمل الفني، وطبيعة المستجيب له من الناحية الأخرى»[4].

يمتلك المنجز الأدبي مرجعه النفسي من مدخل الذات المنجزة؛ أي شخصية الأديب وما يعتمل فيها من تجارب، ومواقف، وصراعات، وميول، ورغبات، وأفكار، وتصورات تدخل في باب تحصيل الخبرات نفسية، وفي الآن ذاته يمارس

[1]- مصطفى صادق الرافعي، ديوان الرافعي، ج1، شرحه محمد كامل الرافعي، مطبعة الجامعة، الإسكندرية، مصر، 1322هـ، ص3.

[2]- محمد دحروج، مناهج النقد الأدبي (المناهج الكلاسيكية)، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص65.

[3]- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، مصر، ط8، 2003، ص207.

[4]- نفسه، ص207.

وظيفته العاطفية التي لا تخلو من الأثر النفسي الذي يمارسه على القراء، فضلا عن الوظائف الأخرى التي يؤديها من النواحي الفنية والإيديولوجية.

اتخذ الإنسان الأدب منذ وجوده سبيلا للتعبير عن تجاربه الشعورية التي تتجمع فيها أحاسيس لا حصر لها، منها ما يتصل بحاضره، وما يتصل بماضيه البعيد الذي يرجع إلى طفولته المبكرة، وما يتعلق بها من ظروف وأحوال، حيث يحتفظ بكل هذه الأحداث والوقائع في ذاكرته على أن يعيد تقديمها في تجربته الأدبية.

وأهم ما يترتب عن هذه الأحداث أنها تعمق مشاعره، وأحاسيسه التي سرعان ما يعبر عنها من صميمه في شكل أدبي، «ولكن لا تظن أن هذا الشكل الأدبي الخاص الذي يتخذه لتعبيره شكل بسيط لم يعان في عمله، فهو ثمرة جهد في الأداء، وجهد أوسع في تنظيم الأحاسيس والمشاعر، جهد لا بد له من قدرة بارعة في استدعاء الدوافع والعواطف الماضية، ولا بد له من بصيرة نافذة، لكي ينفذ صاحبه إلى أعماق النفس الإنسانية، فيستخلص منها تجربته الأدبية»[1].

ولهذا حازت النفس أهمية كبيرة في أبحاث علم النفس، والدراسات النفسية، خاصة في مجال الأدب وفنونه؛ ذلك «أن النفس تصنع الأدب، وكذلك يصنع الأدب النفس، النفس تجمع أطراف الحياة؛ لكي تصنع منها الأدب، والأدب يرتاد حقائق الحياة؛ لكي يضيء جوانب النفس، والنفس التي تتلقى الحياة لتصنع الأدب، هي النفس التي تتلقى الأدب لتصنع الحياة، إنها دائرة لا يفترق طرفاها إلا لكي يلتقيا»[2].

وهذا ما جعل البحث في الأسس النفسية للإبداع الأدبي لا ينفك يثير مسألة العلاقة بين الأدب ونفسية صاحبه، في محاولة من الباحث تحديد العناصر المتحكمة في توجيه هذه العلاقة، التي لا شك في أنها تدعم الموقف النقدي في فهم العمل الأدبي.

وهذا ما ذهب إليه "جونغ" في مقال له بعنوان "علم النفس والأدب"؛ حيث قال: «ولا يسعنا أن ننكر أن طبيعة الشاعر النفسية تنتشر في عمله، ممتدة من الجذر إلى الفرع، كما أنه ليس هناك من جديد في القول بأن العوامل الشخصية تؤثر إلى حد كبير على اختيار الشاعر لمادته، واستعماله لها»[3].

---

[1]– شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط9، 2004، ص52.

[2]– عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط4، (د.ت.ط)، ص5.

[3]– مارك شورر وجوزفين مايلز وجوردن ماكنزي، النقد – أسس النقد الأدبي الحديث، تر. هيفاء هاشم، مر. نجاح العطار، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، ط2، 2005، ص247.

يسير هذا التصور في الاتجاه ذاته الذي يرى أن الشاعر سمي كذلك؛ لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره من الناس، كما أنه يعود في كل مرة إلى نفسه؛ فتحثه على النظم، ويحثها على الإحساس، ولهذا فإن النفس مكسب عاطفي مهم للتجارب الأدبية عموما، وليس حكرا على التجربة الشعرية وحدها.

ولولا الأدب لما تكشفت حالات هذه النفس، ولا ظهر منها ما بطن، أقله في حدود القدرة التعبيرية للأديب؛ أما القارئ فلا يعدم المتعة النفسية في تلقيه للإنجاز الأدبي؛ وقد استطاع الأدب أن يفتك لذاته المكانة التي يحوزها بفضل استجابته لـ «حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية: من رجاء ويأس، وفوز وإخفاق، وإيمان وشك، وحب وكره، ولذة وألم، وحزن وفرح، وخوف وطمأنينة، وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثرات»[1].

إن الإنسان في حقيقته نفس تحركها الانفعالات تجاه الأحداث والمواقف، ومهما كبرت بداخلها المشاعر، فإن حاجتها إلى البوح عن خلجاتها، وطموحها، وآمالها أكبر، وبما أن لكل إنسان طريقته في تصوير هذه المشاعر، فإن الأديب أقدر الناس على ذلك.

وليست مسألة التصوير الأدبي للحالات النفسية بالأمر الهين، فقد يستعصي الأمر حتى على الأديب المتمكن؛ ليس لأنه يعدم الوسيلة أو السبيل إلى ذلك، بل لأن النفس تتمرد على صاحبها أحيانا؛ لعلة ما، وهذا ما دفع "جونغ" في مقاله السابق إلى القول: «العمل الفني شبيه بالمرض العصبي؛ إذ يمكن تتبع أثره إلى تلك العقد في الحياة النفسية التي ندعوها بالمركبات»[2].

ولم يقف التصور النقدي عند حدود تشبيه العمل الأدبي أو الفني بالمرض النفسي، بل تعداه إلى جعل الأديب أو الفنان ينطوي على شخصية مريضة، تبدع بدافع من الأمراض والعقد النفسية، وهو طرح مبالغ فيه، ومرفوض بغض النظر عن حجج الإقناع المتعلقة به.

إن صلة الأدب بالأثر النفسي قائمة في جميع أجناسه؛ وإذا كانت الرواية أكثر توافقا والقراءة النفسية بما تكتنزه من حمولات سيكولوجية، فإن الشعر أيضا لا ينفك يستنطق النفس، ويبوح بمكنونها؛ «وليس للشعر معنى إن لم تكن فيه صورة لنفس الشاعر سواء أكان على علم بهذه الصورة أم لم يكن، والشعر يدل على كثير من خصائص نفس قائله

[1]– ميخائل نعيمة، الغربال، نوفل، بيروت، لبنان، ط15، 1991، ص70.

[2]– مارك شورر وجوزفين مايلز وجوردن ماكنزي، النقد – أسس النقد الأدبي الحديث، ص247.

بصرف النظر عن المعنى الذي يدل عليه اللفظ أو الفكرة التي يريد الشاعر إبرازها، ومن السهل على الجبان أن يفخر بشجاعته حتى لتحسبه صنديدا لا يشق له غبار، ولكنا نجد في شعره إن كان شاعرا حقا، ما يدل على حقيقته مهما تكن دعواه»[1].

يثير هذا الطرح مسألة الصدق العاطفي، وبما أن الشاعر المتمكن في صنعته، يستطيع توجيه منجزه الشعري الوجهة النفسية التي يشاء، فإن سيرته ستكشف لا محالة عن نفسيته الحقيقية، الحاضرة في شعره، أو الغائبة عنه، وهذا ما يدفع الناقد إلى تفسير مختلف الظواهر الشعرية على هذا الأساس؛ ومن ذلك ما ذهب إليه "محمد كامل حسين" حين قال: «لدي ما يحملني على الاقتناع بأن التعقيد في شعر المتنبي لم يجيء عفوا، بل إن فيه ما يدل على حالة نفسية معينة»[2].

إن هذه الحالة النفسية لا شك في كونها تثير الشاعر، وتحثه على الخوض في التعبير عنها، إلا أن عمليات الإسقاط المتكررة في تفسير الظواهر الشعرية بالعقد النفسية، لا تبعث على الاقتناع بقدر ما تطرح إشكالا أكبر على مستوى إفادة الخطاب النقدي الأدبي من حقائق علم النفس.

خلاصة:

لا يمكن إنكار قيام التجربة الأدبية على الأساس النفسي في المقام الأول، إلا أن هناك أسسا أخرى لا تقل أهمية في تكوين هذه التجربة، نخص بالذكر العناصر الجمالية والفنيّة التي من شأنها تحديد مقامات التفاوت بين مختلف التجارب الإبداعية في ممارسة الأدب والفن.

[1]- محمد كامل حسين، متنوعات، مطبعة مصر شركة مساهمة مصرية، القاهرة، مصر، 1951، ص39.

[2]- نفسه، ص39.

جامعة خميس مليانة
المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

المحاضرة (09): اللاوعي والأدب

تمهيد:

تتكون النفس البشرية من مجموع خبراتها الواعية وغير الواعية؛ حيث تتحكم في توجيه مختلف أنماط السلوك الصادرة عنها، بما في ذلك السلوك الإبداعي، وبفضل الشروط وقوانين الخاصة بالإنجاز الناتجة عن تلك الخبرات، يقوم الإنسان باستثمار قدراته التعبيرية والفنية في مجال الأدب والفن، وبما أنه يملك عقلا ظاهرا يقدم لنا تفسيرا مقنعا عن أحواله في الحياة الواقعية، فإنه يملك أيضا عقلا باطنا يشتغل في دائرة اللاوعي من شأنه تفسير أبعاد التعتيم، والغموض والتورية، والاستعارة، وغيرها في الإبداع الإنساني.

مفهوم اللاوعي:

هناك مصطلحات تفيد المعنى ذاته حين يتعلق الأمر بالمفهوم المعارض لدلالة الوعي أو العقل الواعي؛ وهي تتمثل أساسا في اللاوعي، واللاشعور، والعقل الباطن، ولعل مصطلح اللاشعور أكثر تداولا في الدراسات السيكولوجية النظرية والتحليلية.

وقد تعددت محاولات تحديد مفهوم اللاشعور في التحليل النفسي؛ نظرا لخصوصية المجال السيكولوجي الذي يشغله، وما يحيط به من غموض وتعتيم، فضلا عن صعوبة التعبير عنه بواسطة الاستعمال اللغوي؛ «فاللاشعور هو موضع معرفة مكونة من مادة لفظية خالية في حد ذاتها من الدلالة، ومنظمة للتلذذ، وضابطة للاستيهام والإدراك»[1].

والمقصود بهذا الطرح المعرفة اللاشعورية التي يصعب نقلها اعتمادا على الوسيط اللغوي، كما أنها تستند إلى نوع من الخبرة النفسية التي تقوم على تنظيم اللذة، ومحاولة إدراكها؛ أما الأدوار العامة المنوطة بها فهي معقدة يستعصي كشفها غالبا، إلا أنها ذات وجود فعلي في الحياة النفسية الإنسانية، ولا يمكن إنكارها.

وفي محاولة لضبط حدود اللاشعور (Inconscient) في الحياة النفسية؛ والوقوف على دلالته؛ جاء في الموسوعة الفلسفية أنه «اصطلاح يعني منطقة خاصة في النشاط النفسي؛ تتركز فيها رغبات، ودوافع، وأماني خالدة لا تتغير، تحددها غرائز غير مفهومة للشعور ... واللاشعور هو الأساس العميق للنفس، وهو يحدد كل الحياة الشعورية للفرد،

[1] – جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، تر. حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، دار الكتب، مصر، 1997، ص128.

بل حتى لأمم بأكملها، وتشكل الرغبات اللاشعورية في اللذة، والموت (أو غريزة العدوان) محور كل الانفعالات، والخبرات الانفعالية»[1].

يكتنز اللاشعور، أو المنطقة اللاواعية على المستوى النفسي كافة الرغبات المؤجلة، والدوافع الغائبة، والميول المكبوتة، الناتجة عن المرجع الغريزي؛ وهذا الشق من سيكولوجيا النفس البشرية ليس واضحا بالنسبة للعقل الواعي، إلا أنه يتحكم في السلوك الانفعالي للإنسان.

يستحوذ اللاشعور على هذه المنطقة الخاصة في الحياة النفسية أو العقلية، أو كما تُعرف بالعقل الباطن؛ استحواذا كليا، وهي تتميز بـ «أنها تدخر بعض تجارب الماضي العقلية، ولكنها تخالفها في أن التجارب التي انحدرت إلى منطقة العقل الباطن كانت مرة مؤلمة، إذ أن معظمها رغبات لم تتحقق، أو مخاوف هزت كيان النفس، وزلزلت أركانها، أو آمال وأماني لم يسمح لها نظام المجتمع وقيود الحياة الاجتماعية بالتحقق، فانحدرت إلى أعماق النفس، ولم يعد من الممكن استدعاؤها إلى حظيرة الشعور إلا بوسائل غير عادية، وبصور رمزية في بعض الأحيان، كما يحدث في أحلام النوم، وعند التنويم المغناطيسي، والتحليل النفساني، وعند الغيبوبة أو الذهول، وفي حالات انقسام الشخصية، والهوس والخبل، والجنون، والمرض، والاضطرابات العصبية، ففي هذه الحالات الشاذة تخرج الأفكار الدفينة، والرغبات المكبوتة إلى حظيرة الشعور، وتنحل العقد النفسية»[2].

لقد اتخذ "فرويد" من الأحلام وسيطا نوعيا في الوصول إلى منطقة اللاشعور؛ من منطلق أن الكشف عن تفاصيل الحلم عملية نفسية من شأنها أيضا الكشف على اللاشعور؛ حيث قال: «لقد أتاحت لنا هذه العملية أن نلقي أول نظرة على الظواهر التي تجري في حياتنا النفسية اللاشعورية، وبيّنت لنا أنها تختلف الاختلاف كله عما نعهده في تفكيرنا الشعوري، حتى إنها لابد أن تبدو في نظر هذا التفكير الشعوري خاطئة غير معقولة»[3].

تنطوي المنطقة اللاشعورية على تجارب مؤلمة؛ تأخذ شكل رغبات حالت قوانين المنع الديني والاجتماعي دون تحقيقيها، أو مخاوف وهواجس تكون قد نتجت عن ذلك، أما عن مواجهة النفس بهذه الوقائع، ودفعها في اتجاه الحضور

[1] – لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين، الموسوعة الفلسفية إشراف روزنتال ويودين تر. سمير كرم، مر. صادق جلال العظم وجورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د.ت.ط)، ص403-404.

[2] – حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس الأدبي، المطبعة النموذجية، مصر، (د.ت.ط)، ص

[3] – سيغموند فرويد، محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي، تر. عزت راجح، دار مصر للطباعة، (د.ت.ط)، ص14.

والتجلي، فإن ذلك يتم بوسائط خالية من الرقابة الواعية؛ مثل الأحلام، والتنويم، والغيبوبة، انفصام الشخصية، والهوس، حالات الاضطراب العصبي، وغيرها؛ فيخرج ما كان دفينا مكبوتا إلى العقل الواعي؛ فتنحل العقد، وتتماثل النفس للراحة والشفاء.

ويعدّ اللاشعور؛ من أهم المفاهيم التي قام عليها علم النفس التحليلي؛ و«هو المحتوى الغائب في لحظة معينة من الوعي»[1]؛ بمعنى أن النشاط اللاواعي في الحياة النفسية لدى الإنسان يغيب في حالاته الواعية، إلا أنه يمارس تأثيره بالرغم من هذا الغياب في شكل سلوك، أو أحلام، أو إبداع.

وفي سياق العناية بهذا المفهوم اهتدى "فرويد" إلى وجود عمليات لاشعورية تؤدي أدوارا أساسية في الحياة النفسية للأفراد، وتتصل اتصالا وثيقا بالحياة النفسية الشعورية، هكذا استقام مصطلح اللاوعي ضمن نظرية عامة تُعنى بدراسة الإنسان والوجود الإنساني[2].

وقد أخذ اللاشعور طريقه إلى التنظير مع "فرويد" في نظريته حول الغرائز، ونشأة الجنس البشري الذي يمثل نواة اللاشعور، وأنه مرتبط بفكرة الكبت؛ على أساس «أن جوهر عملية الكبت لا تتمثل في إلغاء أو تدمير التمثل الفكري للدافع الغريزي، وإنما في منعه من أن يصبح شعوريا»[3].

ويمثل اللاوعي أو اللاشعور بالنسبة لنظريات التحليل النفسي أهم مبحث سيكولوجي؛ كونه يعد المفهوم الأقوى دلالة على المنطقة الأكثر إثارة للجدل في الحياة النفسية للإنسان، فضلا أنها تتدخل بشكل ما في بناء شخصيته، وكذلك تكوينه الذهني، وهذا ما أثبتته الدراسات التحليلية في علم النفس.

ويعد اللاشعور كلمة السر الأولى بالنسبة للتحليل النفسي؛ فضلا عن كونه يمثل علامته المميزة، وفي هذا السياق تضمن اكتشاف "فرويد" للاشعور مسارا لا رجعة فيه من التحليل والمكاشفة؛ حيث تبيّن له كيف «يحتفظ اللاشعور بأثر

[1]– جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، ص128

[2]– ينظر: مجموعة من المؤلفين، معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، (د.ت.ط)، ص382.

[3]– نفسه، ص382.

يسجله حدث يمكن أن يمحى، وأن يعاود الظهور، فاللاشعور الذي يبرزه "فرويد" لا ينفصل عن الكبت الذي يحدد كيفية اشتغاله»[1].

معنى ذلك أن الأحداث تزول بزوال أسبابها، بينما الآثار النفسية باقية، يحتفظ بها العقل الباطن، إلى حين عودتها للظهور مجددا في شكل سلوك مرضي، أو حالة من الاضطراب العصبي، أو الإنجاز الإبداعي، أو في هيئة حلم وغير ذلك، وهكذا يعمل اللاشعور عمله بالموازاة وعمليات الكبت التي تحدد طبيعة نشاطه، وطرائق اشتغاله.

إن اللاشعور بوصفه مخزونا للخبرات النفسية الغائبة عن الإدراك بالعقل الواعي؛ والتي يمكن التعامل معها على أنها الموضوع الفعلي للعقل الباطن؛ يتحدد مفهومه الإجرائي من هذا المدخل انطلاقا من وجود ثلاثة عناصر أساسية تكشف عنه؛ وهي[2]:

- اللاشعور مفهوم قابل للصياغة على أساس أنه أداة أو جهاز من أجهزة العلم وأدواته.
- اللاشعور مفهوم مرتبط بمسألة الأثر النفسي.
- الأثر هو الحدث الذي من شأنه بناء الذات من الناحية السيكولوجية.

لقيت فكرة اللاشعور أو العقل الباطن رواجا كبيرا في العصر الحديث، حتى إنها لم تترك مجالا للشك في وجودها، كونها قد ارتبطت بوجود قوة كامنة في أعماق النفس تتحكم في سلوك الإنسان دون أن يشعر بها، وفي هذا السياق تتراجع حرية الإرادة لديه، وأن سلوكه لا يصدر عن العقل الواعي وحده، بل هناك الدوافع اللاشعورية التي تؤثر عليه على مستوى عقله الباطن[3].

وإذا كان وجود اللاشعور قد حل محل شك في وقت من الأوقات؛ خاصة مع فتوحات الدرس النفسي التحليلي؛ على أساس أن الشعور يلغي بالضرورة فرضية اللاشعور، فإن أكبر حجة على وجوده؛ هي الشعور نفسه؛ ذلك أن «الأفعال الواعية تظل غير متناسقة، وغير قابلة للفهم، إذا نحن أصررنا على الزعم أنه يتعين أن ندرك بواسطة الوعي أو

[1]– كاترين كليمان، التحليل النفسي، تر. محمد سبيلا وحسن أحجيج، منشورات الزمن، المغرب، 2000، ص31.

[2]– ينظر: نفسه، ص32.

[3]– ينظر: علي الوردي، خوارق اللاشعور أو أسرار الشخصية الناجحة، دار الوراق للنشر، لندن، ط2، 1996، ص141.

الشعور كل ما يحدث فينا من أفعال نفسية، لكنها تنتظم في مجموع يمكن أن نبرز تناسقه إذا ما قمنا باستقطاب الأفعال اللاشعورية المستنتجة»[1].

ويرى "لاكان" أن اللاشعور يفرض وجوده بأن يكون له مفعول الكلام، وأن بإمكانه تكوين بنية لغوية ذات بلاغة معينة، وإذا كان "فرويد" قد أطلق على عمليات النشاط السيكولوجي الأولي مصطلحي التكثيف والإزاحة؛ فإن "لاكان" راح يستحضر عمليات النشاط اللغوي على مستوى البلاغة اللاتينية؛ خاصة الاستعارة والكناية، وحسب اعتقاده لا وجود للغة أخرى غير اللغة نفسها، ولا وجود للغة خاصة يمكن أن نسميها بلغة اللاشعور؛ لأنه عبارة عن مسبب لعلة الذات، وأنه يتسبب في تسلسل الدلالات اللغوية، التي يعكس كل دال منها هذه الذات في جزئية معينة بالنسبة لدال آخر، وهكذا تتجلى الذات بين عناصر اللغة التي تتكلم بها[2].

يندرج تصور "لاكان" في اتجاه مغاير للتنظير النفسي التحليلي الذي جاء به "فرويد" في طرحه لمقولة اللاشعور؛ حيث اهتدى إلى التفسير البنيوي للحدث اللاشعوري من مدخل ممارسة الذات للنشاط اللغوي، وبالرغم من عدم انفراد اللاشعور بخطاب لغوي خاص به، إلا أنه يعدّ من أهم وسائط الإنجاز اللغوي في التعبير عن البعد السيكولوجي لهذه الذات.

آراء نفسية في مقولة اللاشعور:

اشتغل كثير من الباحثين في مجال التحليل النفسي على مقولة اللاشعور، إلا أن القاسم المشترك بينهم هو الإيمان بفكرة بوجود العقل الباطن في مقابل العقل الواعي، وقد اختلفت تصوراتهم في تحديده؛ حيث يمكن تمييز فريقين أساسيين؛ هما[3]:

الفريق الأول: يتمثل في أتباع مدرسة التحليل النفسي، الذين يرون بأن العقل الباطن مركز الرغبات المكبوتة التي لم يتمكن الإنسان من إشباعها، فبقيت محبوسة في العقل الباطن، لتمارس حالة من الضغط الشديد الناتج عن رقابة العقل الواعي، وفي غفلة منه وجدت طريقها للخروج في شكل صور وأساليب متنوعة، وأهم مجال تظهر فيه هو الأحلام.

[1]– كاترين كليمان، التحليل النفسي، ص32.

[2]– ينظر: نفسه، ص37.

[3]– ينظر: علي الوردي، خوارق اللاشعور أو أسرار الشخصية الناجحة، ص141–142.

الفريق الثاني: يرى أصحابه أن العقل الباطن هو مهبط الوحي، ومصدر الإلهام لدى الإنسان، وأنه منبع العبقرية والإبداع، وهناك من ذهب أبعد من ذلك في الاعتقاد بأن العقل الباطن هو الروح، وهو رأي بعيد عن المنطق العلمي؛ يقوم على تفسير خوارق اللاشعور بوجود عالم آخر غير العالم الذي نعيش فيه، وهذا الاعتداد بالأمور الغيبية يقلل من القيمة العلمية للبحوث والدراسات، خاصة وأن هناك مجالا لتفسيرها من الناحيتين الطبيعية والفلسفية، وهذا ما أثار حفيظة الباحثين في الأوساط العلمية تجاه هذا الطرح؛ إلى درجة أن بعضهم ذهب إلى إنكار بعض القوى النفسية الخارقة لمجرد اختلاطها بالغيبيات والروحانيات.

الأدب وليد اللاوعي:

أما عن النشاط النفسي للاشعور؛ فهو حالة معقدة تشتغل على معطيات الماضي، ولهذا فإن كل إنسان يمتلك ذاكرة لاشعورية؛ ومن هذا المنطلق ذهب "جان بيلمان نويل" إلى القول: «إن اللاشعور هو أن يُحكم علينا بأن نكرر ماضيا لا نتذكره، وأن نأخذ كذكريات ما لن يتكرر أبدا في شكله الأول، والأدب هو مجموع الكتابات المرتبة بوضوح تحت تأثير التخييل (بعيدا عن التقني والتربوي)، التي تعيد صياغة هذا الماضي الذي يهتز من الحقيقة السرية والتي هي نفسها خاضعة بشكل مباشر لقانون إنكاره، إن قراءة التخييل بالنظر النفساني تسمح في الوقت نفسه بمنح النصوص بعدا آخر، وبملاحظة الكتابة في تكوينها وفي اشتغالها»[1].

إن تكرار الخبرات النفسية الماضية في شكل مغاير لشكلها الأول بدافع من التذكر اللاإرادي؛ يعدّ ضربا من اللاشعور، وبما أن الخبرة الأدبية ليست سوى إعادة صياغة لهذه الخبرات النفسية، فإن المنجز الأدبي ما هو إلا حالة من الإنجاز اللاشعوري.

وبما أن اللاوعي واقعة نفسية خاصة بكل فرد، لاشك في أنها تتفاعل وباقي الوقائع النفسية المجاورة، إلا أن «فكرة اللاوعي تقوم على مقولة أن المرء يبني واقعه في علاقة أساسية مع رغباته المكبوتة ومخاوفه، ولهذا فإن كل تعبير (سلوكا أو

[1]– جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، ص123.

لغة أو خيالا) هو مجموعة علاقات معقدة تتوسط وتتدخل في كل ما يعتقد المرء أنه يفعله، أو يقوله، أو يحلم به، واللاوعي يضرب جذوره في البنى العاطفية والجسدية للحياة النفسية التي يفترض إشباعها، أو كبتها»[1].

تقوم النفس الإنسانية في شقها اللاواعي على مخزون من الرغبات والميول والهواجس المكبوتة التي تمارس ضغطا نفسيا شديدا؛ حتى يتم التنفيس عنها بواسطة الإشباع العاطفي الذي يأخذ أشكالا متعددة، بما فيها الإبداع الأدبي، والممارسات الفنية وغيرها؛ حيث تكشف عن الواقع النفسي الخاص بالمبدع.

والواقع النفسي يبنيه الإنسان انطلاقا من إدراكه لاحتياجاته، ورغباته المكبوتة، والهواجس التي تراوده تجاه ذاته وكذا ماضيه وحاضره، والتي يسعى لتلبيتها، أو إشباعها، أو التعبير عنها سواء بواسطة السلوك، أو الخطاب اللغوي، أو النشاط الإبداعي، وقد درج التحليل النفسي على ربط اللاوعي أو اللاشعور بالمنجز الإبداعي للبشر؛ حيث تتحقق فاعليته على مستوى العمق الباطن للحياة النفسية لديهم لحظة الإبداع؛ ذلك «أن اللاشعور الذي هو من خاصية منطقة (الهو)، وهو المصدر الحقيقي للإبداع الفني، والإبداع الفني المتميّز هو إنتاج غير واع»[2].

والقول بأن الأدب تجربة إبداعية لاواعية يلغي أي احتمال للممارسة الواعية داخل العمل الأدبي؛ وهذا يدفع للتساؤل بخصوص الخيارات الجمالية القائمة في أسلوب النص ولغته، والتي تعكس حالة من الإنجاز الواعي الذي يُعمل فيه الأديب عقله، مفيدا من خبراته الذهنية الواعية المتعلقة باللغة وقوانينها.

وقد اختلف مفهوم اللاوعي باختلاف التصور الخاص لكل محلل نفسي تجاهه؛ حيث ذهب فرويد إلى التأكيد على أنه التعبير عن لاوعي الفرد؛ في حين أكد يونج على أنه تعبير عن اللاوعي الجمعي؛ وهو في حال استقرار يحتفظ فيه العقل بالماضي الجنسي، والحقائق النفسية للإنسان قبل مراحل النشأة والنمو، وإذا كان الأدب وليد اللاشعور الفردي في كثير من نماذجه، فإنه كذلك يحمل صورا عليا وأساطير عريقة تتكرر وتردد في حياة البشرية تعبيرا عن لاوعي الجماعة[3].

وبما أن الأدب من نتاج الخبرة النفسية فإنه تعبير عن اللاشعور الفردي عند فرويد، وهو تعبير عن اللاشعور الجمعي عند جونغ، وعموما فإن الأدب كله، أو أكثر تصوراته مستمدة من اللاشعور، وأن الصور الأدبية رموز تكشف عن

[1] – ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، المغرب/ لبنان، ط3، 2002، ص333.

[2] – وليد قصّاب، مناهج النقد الأدبي الحديث – رؤية إسلامية، دار الفكر آفاق معرفة متجددة، دمشق، سوريا، ط2، 2009، ص63.

[3] – ينظر: نفسه، ص64.

الخبايا المضمرة في النفس وتحديدا في منطقة اللاوعي، متمثلة في مجموع العقد والرغبات المكبوتة، وعليه فإن وظيفة النقد تتمثل في اكتشاف هذه المنطقة الأشد عمقا في روح الإنسان بحثا عن تفسير مقنع للظاهرة الأدبية[1].

إن اللاشعور لا يختص بالحياة النفسية للفرد فحسب، بل يتعلق أيضا بالتجارب النفسية المتراكمة لدى الجماعة، وبغض النظر عن الاختلاف القائم بين اللاشعورين الفردي والجماعي من حيث المصدر، فإن الخبرات النفسية أيضا تختلف، ثم إن اللاشعور الجماعي يتشكل انطلاقا من لاوعي الأفراد.

ويندرج في سياق الممارسة الأدبية التي تستند إلى استلهام النماذج العليا؛ التجلي الواضح لأثر اللاشعور في التجريب الشعري؛ يقول "حامد عبد القادر": «ولست أشك في أن شياطين الشعراء الذين تتحدث عنهم الأساطير الأدبية ليسوا إلا شخصيات منتحلة من نسيج الخيال المستمد من العقل الباطن»[2].

وهناك كثير من الدوافع النفسية التي تقود الإنسان إلى ممارسة النشاط الفني عامة، والأدبي خاصة، وهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنزعات الباطنية المكبوتة، التي تؤثر في حياته العقلية دون أن يشعر بها بشكل واضح ومحدد، وفي هذه الحالة يتأكد عمل العقل الباطن بواسطة العقد النفسية؛ خاصة أوديب، إلكترا وغيرهما، التي برهن التحليل النفسي على أنها موجودة بالفعل منذ الطفولة، وأن الإنسان يحتفظ بها في مراحل لاحقة من حياته، دون أن يتوقف تأثيرها عليه، وقد يكون لها تأثير قوي وخاص في منجزاته الفنية[3].

إن هذه الدوافع من شأنها تفسير حالة التفاوت الإبداعي في الإنجاز الفني أو الأدبي لدى المبدعين، نظرا لاختلافها، بحكم اختلاف الخبرات النفسية اللاواعية التي يحتفظ بها العقل الباطن لدى المبدع، وتتباين في درجة تأثيرها من عمل إلى آخر.

ومن بين الوسائط اللاواعية التي راحت الأعمال الأدبية تستثمرها كفاية الحلم؛ وفي هذا السياق نرى كيف أن كتّاب الرواية والأشعار؛ «حين يجعلون الأبطال الذين أبدعتهم مخيلتهم يحلمون، يتقيدون بالتجربة اليومية التي تدل على

[1]– ينظر: وليد قصّاب، مناهج النقد الأدبي الحديث – رؤية إسلامية، ص62-66.

[2]– حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس الأدبي، ص21.

[3]– ينظر: نفسه، ص21.

أن تفكير الناس وانفعاليتهم يستمران في الأحلام، ولا يكون لهم من هدف غير أن يصوروا من خلال أحلام أبطالهم، حالاتهم النفسية»[1].

ويعتبر فرويد كتّاب الرواية والشعر أصحاب شهادة تستحق أن تعطى حقها من التقدير في صناعة الحلم الأدبي؛ ولهذا أكد فقال: «هم، في معرفة النفس البشرية، معلمونا، وأساتذتنا، نحن معشر العامة؛ لأنهم ينهلون من موارد لم نفلح بعد في تسهيل ورودها على العلم، فليت الشاعر أفصح بمزيد من الجلاء عن إيمانه بطبيعة الحلم، الحبلى بالمعاني!»[2].

تتخذ المحكيات الأدبية من الموارد اللاشعورية التي تتجلى في شكل أحلام فردية وسيطا فنيا جيدا؛ للتعبير عن حالات نفسية خاصة بالمبدعين، وقد تتناول في إنشاء خطاباتها السردية أحداثا ووقائع تعود إلى العصور القديمة، فضلا عن استحضار الخرافات والأساطير، تعبيرا عن حالة نفسية عامة بواسطة الأحلام الجماعية.

ومهما يكن من شأن التجربة الأدبية فإنها من منظور علم النفس التحليلي تستمد قيمتها من القيمة النفسية ذاتها التي تستند إليها، وهي قيمة لاشعورية فردية كانت أو جماعية، أما عن التفسير النفسي لهذه التجربة فيقتضي بداية المعرفة النفسية بشخصية الأديب، وبالكيفية التي يمارس بها عملية الخلق الأدبي.

خلاصة:

يعد اللاشعور مصدرا للإبداع الفني من منظور نظرية التحليل النفسي، بما في ذلك النتاجات الأدبية؛ أي أن الإبداع الإنساني بمختلف أشكاله هو نتاج لاواعي؛ وقد ربط فرويد الإبداع الأدبي بمنطقة اللاشعور غير المستقرة؛ لأنها غالبا ما تكون في حالة انفعال شديد مما يجعل الفيض الإبداعي أكثر تدفقا مقارنة بالمنطقة الشعورية المستقرة.

[1] – سيغموند فرويد، الهذيان والأحلام في الفن، تر. جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، كانون الأول (ديسمبر) 1978، ص7.
[2] – نفسه، ص7.

جامعة خميس مليانة
المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

المحاضرة (10): التفسير النفسي للأدب

تمهيد:

يبدع الأديب بدافع نفسي مختلف منجزاته الأدبية، معتمدا في ذلك على الخيال والتأمل وغيرهما من المهارات، وكذلك الأحلام والرغبات، وهذا ما دفع النزعة التحليلية في علم النفس إلى العناية بهذا الجانب الذي يعدّ الأهم في حياة الأدباء؛ كونه يتحكم في خياراتهم الفنية والإيديولوجية، وأن التفسير النفسي الصحيح لمنجزاتهم يفرض مراجعة دوافعهم ومقاصدهم، خاصة النفسية منها.

الأدب وعلم النفس:

شهدت المنجزات الأدبية انفتاحا خطابيا واسعا على مختلف الفنون والمعارف، والعلوم أيضا، إلا أنها بقيت محافظة على خصوصياتها الفنية والجمالية؛ وهذا ما قاد "المازني" إلى القول: «الأصل في كل شيء أن يزيد ويقوى ويتقدم، ولكن جمال الشعر في أنه ليس قابلا لشيء من هذا النوع من الزيادة والتقدم؛ لأنه ابن الإرادة والإحساس ولأن العلم اكتسابي، والشعر وحي وإلهام، وهو صورة من الحياة، والحياة كحجارة النرد لها أكثر من جانب واحد»[1].

تستعصي التجربة الشعرية على الفهم بحقائق العلم، إلا ما كان أكثر قربا من طبيعتها، ولهذا أقبل علم النفس التحليلي على دراستها، من منظور مقولة الوحي والإلهام، وربط النشاط الشعري باللاشعور؛ حيث تتوارى الأفكار الكامنة في حياة الشاعر، لتمارس حضورها الفني لاحقا في هيئة خطاب شعري أقل ما يقال عنه أنه من وحي صاحبه.

ومن العلوم التي احتكت بها الآداب علم النفس، بل يكاد يكون الأقرب إليها من حيث اشتغاله على الظاهرة النفسية التي تعد من أبرز الموضوعات التي خاض فيها الأدباء خوضا؛ وبالمثل شكلت الظاهرة الأدبية مادة خصبة للتحليل النفسي، وفي هذا الشأن يقول "خلف الله": «يوسع عالم النفس ميدانه، فيخضع الإنتاج الأدبي –وهو من أهم المواد التي يمكن أن يعتمد عليها في دراسة النفس– لبحوثه ومناهجه، ولا سيما إذا كانت نواحيه التي يتخصص فيها كبيرة المساس بالخلق الأدبي؛ كنواحي الوجدان، ونواحي العقل الباطن»[2].

---

[1] – إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، المطبعة العصرية، مصر، ط2، 1932، ص332.

[2] – محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، 1947، ص10.

بحث علماء النفس في الإنتاج الأدبي، وذلك ضمن المبحث الخاص بتفسير عملية الإبداع الفني في اتصالها بفكرة الخلق، حيث أفاد هؤلاء من مكاشفة الحياة النفسية للأديب، في فهم الأعمال الأدبية وتفسيرها، على أساس أن الأدب مرآة عاكسة لنفسية صاحبه، وأنها تكشف عن حالته السيكولوجية أثناء عملية الخلق الفني، ومهما شاب هذه العلاقة من الغموض والتستر، فإنها قائمة لا محالة.

إن الأدب والفن يعبران عن اللاشعور الفردي الخاص بالذات المبدعة، حيث يعكسان انفعالاتها وصراعاتها الداخلية، وقد توصل "فرويد" في دراسته للعديد من الشخصيات الفنية، إلى أن الدوافع الجنسية (Eros) كانت السبب الرئيسي في إبداعهم[1].

ومهما بلغ البحث النفسي غايته في تحليل العمل الأدبي، فإنه عبثا يحاول أن يحوم حوله بمعرفة ظروف العصر، وسياقاته الحضارية، وأطوار الثقافة والفن، وأثر ذلك كله في نفس الأديب؛ وبغض النظر عن مقولات المقاربة النقدية الأدبية في اشتغالها على الجوانب النفسية للأدب؛ فإن هناك جهودا معتبرة قدمت في هذا المجال على مستوى المعارف الإنسانية الأخرى.

وتعد مدرسة التحليل النفسي من أهم المدارس بحثا في الظاهرة الإبداعية عامة، والأدبية خاصة؛ و«هي أقرب المدارس إلى الرأي الذي ندين به في نقد الأدب، ونقد التراجم، ونقد الدعوات الفكرية جمعاء؛ لأن العلم بنفس الأديب، أو البطل التاريخي يستلزم العلم بمقومات هذه النفس من أحوال عصره، وأطوار الثقافة والفن فيه، وليس من عرّفنا بنفس الأديب في حاجة إلى تعريفنا بعصره وراء هذا الغرض المطلوب، ولا هو في حاجة إلى تعريفنا بالبواعث الفنية التي تميل به من أسلوب إلى أسلوب»[2].

تتدخل هذه العوامل جميعا في إنشاء الحدث الأدبي، وبالمثل لا بد من الوقوف عندها في فهمه وتفسيره؛ إلا أن فهم النفس وإدراك أحوالها يبقى الرافد الأهم من بين الروافد التي حازت على العناية والاهتمام؛ لاستنطاق ما سكت عنه العمل الأدبي في خطابه، ومهما يكن من أمر مدرسة التحليل النفسي، وبغض النظر عن النتائج التي توصلت إليها، فإنه

[1]– ينظر: إبراهيم السعافين وخليل الشيخ، مناهج النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، الأردن، 2008، مقرر رقم 4344، ص151.

[2]– عباس محمود العقاد، دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط2، يناير 2006، ص111.

يكفيها أنها استطاعت إثارة إشكالية الخلق في الإبداع الأدبي، وتسليط الضوء على شخصيات أدبية لم نكن نعرف عنها الكثير في وقت سابق.

الأدب والخبرة النفسية:

يعدّ الأدب موضوعا للخبرة النفسية في علم النفس التحليلي؛ وهو يندرج ضمن مبحث عام في دائرة اهتمام هذا العلم يسمى "الإبداع الفني"؛ وتتوزع هذه الخبرة على عدة عناصر؛ منها شخصية الأديب، والعملية الإبداعية، والأدب نفسه، فضلا عن مسألة العلاقات التي تربط هذه العناصر ببعضها مشكلة الإنجاز الإبداعي لدى الأديب.

وتُعنى الدراسات النفسية بدراسة النماذج الإبداعية التي يقدمها الأدباء في سياق تجاربهم الأدبية المتعددة؛ حيث تتفاوت من حيث الأثر النفسي، وأساليب التعبير البياني، فضلا عن التوظيف الخاص للغة الفنية، «ولعل السمة التي لا يتجاوزها التحليل النفسي هي أنه يتبع كافة خيوط العمل الأدبي إلى وعي، ولا وعي الذات: ظروفها النفسية، وسيرتها الذاتية، وتاريخ نموها، ويصبح العمل تعبيرا عن رغبة ما، ومحاولة إشباعها سواء كانت ناتجة عن علاقة المرء بذاته، أو بالبيئة، أو العالم من حوله»[1].

يقوم التحليل النفسي على دراسة الذات المبدعة؛ بما في ذلك الشخصية الأدبية؛ في جميع حالاتها الواعية واللاواعية، والبحث في ظروفها النفسية، ومراحل نموها الجسدي، وتطورها العاطفي، وبيان كيف استحال العمل الأدبي تعبيرا عن ميولها، وإشباعا لرغباتها المكبوتة من منظور صلتها بذاتها، وبالآخرين.

فرضيات التفسير النفسي للأدب:

ويقوم التفسير النفسي للأدب على مجموعة من الفرضيات التي يمكن التعامل معها على أنها قوانين، أو خطوات تحليلية يحتاجها القارئ في تعامله مع المؤلف وأدبه، وبما أن هذا القارئ سواء كان ناقدا، أو محللا نفسيا يستند إلى تكوينه النفسي الخاص بشكل ما، فإنه يتأثر من هذا المدخل بما يتلقاه قراءة وتحليلا؛ وتتمثل هذه الفرضيات في العناصر الآتية[2]:

[1] – ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، المغرب / لبنان، ط3، 2002، ص333.

[2] – ينظر: نفسه، ص336.

1- هناك تفاعل قوي بين الحياة النفسية لكل من المؤلف والقارئ والمحلل النفسي هذا من جهة، وما يتشكل لديهم من رغبات، وأحلام، وتخيلات ذات صلة بالواقع واللاواقع؛ حيث تفرض حضورها لاحقا في العمل الأدبي، والخطاب المتعلق بقراءته وتحليله.

2- يهدف التفسير النفسي للعمل الأدبي للكشف عن الأسباب والدوافع والمحفزات الخفية الخاصة بالمؤلف في نصوصه، والقارئ في تلقيه لها، والمحلل النفسي في دراسته لمختلف النماذج الأدبية؛ فهي بمثابة الحجج أو الوسائط التفسيرية التي لا غنى عنها في الإبداع، والدرس، والتحليل.

3- التعامل مع شخصيات العمل الأدبي على أنها شخصيات حقيقية لها دوافعها الخفية، وأسبابها غير المعلنة التي تكونت لديها في مرحلة الطفولة، فضلا عن امتلاكها عقلا واعيا، وآخر غير واع، هو المسؤول عن تقديم مختلف النماذج الإبداعية في الفن والأدب.

4- التركيز على الموضوعات الأدبية التي تتناول النزعات الإجرامية، والانحرافات الجنسية، والعلاقات الأسرية خاصة تلك المتعلقة بعقدة أوديب، والحالات المرضية؛ مثل: العصاب والعقد النفسية؛ مثل: السادية، وتعذيب الذات، ولمعالجة هذه الموضوعات يركز التحليل النفسي على ألوان أدبية دون غيرها؛ خاصة الروايات والمسرحيات أكثر من الأشعار؛ لأن حجمها القليل لا يفسح مجالا كافيا لنقل الحمولة التعبيرية.

خطوات المعالجة النفسية للأدب:

اهتم التحليل النفسي بالمنجزات الأدبية في محاولة منه لتفسيرها بواسطة دراسة الحياة النفسية للأدباء، وقد نتج عن ذلك ظهور فرع جديد من فروع الدراسات النفسية؛ تمثل في "علم نفس الأدب"، أو "علم نفس الإبداع" عامة؛ أما عن المنهجية المعتمدة في معالجة هذه المنجزات فقد قامت على اعتماد الخطوات الآتية[1]:

- وضع الفروض والمقولات النظرية، ومختلف التصورات موضع الاختبار والتجربة، بواسطة الدراسة الإكلينيكية الميدانية لحالات الإبداع من حيث طبيعتها التصنيفية؛ ففي حالة الأدب تتم المعالجة من مداخل الأجناس الأدبية المتعددة؛ شعرا، أو رواية، أو قصة، أو مسرحا.

[1]- ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص70-71.

– تعتمد الدراسة الميدانية على إخضاع حالات الإبداع لمجموعة من الاختبارات عن طريق طرح الأسئلة التي يتم إعدادها بشكل منهجي وعلمي دقيق؛ حيث تؤدي الإجابات المقدمة إلى استخلاص النتائج التي يفترض فيها الصدق والدقة قدر الإمكان.

– إخضاع المسودات، ومختلف التعديلات الخاصة بالأديب للدراسة والتحليل؛ كونها تكشف عن حالات الاختيار والتصويب، ونشأة مسارات التعبير وتطورها لديه، كما تشير إلى أسبابها العميقة بشكل ما، فضلا عن أنها توحي بكيفية انفعاله بالأفكار، وتفاعله مع اللغة؛ خاصة الكلمات المتكررة من باب التفضيل.

الآراء النقدية في التفسير النفسي للأدب:

يظهر اتصال الممارسة النقدية بعلم النفس، والإفادة من مقولاته ومفاهيمه في مجموع الآراء النقدية التي اتخذها التفسير النفسي في دراسته للأعمال الأدبية على أنها مبادئ وقوانين يعتمدها الناقد في تتبع الدلالات النفسية التي يعبّر عنها الأدباء في أعمالهم؛ حيث تتمثل في[1]:

1– العنصر النفسي متأصل في العمل الأدبي؛ بوصفه تجربة شعورية فردية خاصة بالأديب؛ قوامها الاستجابة الإبداعية للهواجس والمؤثرات والدوافع النفسية التي كانت سببا جوهريا في إنتاجه، وهذا ما يدخل في مجال دراسة سيكولوجية المؤلف.

2– العنصر النفسي متأصل في استجابة المتلقي للعمل الأدبي؛ ذلك أن ما يظهره من استحسان أو استهجان، أو قبول أو رفض تجاه ما يتلقاه من أعمال أدبية ليس إلا انعكاسا لأسباب نفسية فاعلة لديه، وهذا ما يندرج من الناحية المعرفية في إطار دراسة سيكولوجية القارئ.

3– اللاشعور هو مصدر الإبداعات الفنية؛ ولهذا يمكن التعامل معها على أنها نتاجات غير واعية، وإذا كان الأديب يبدعها في حالات واعية أحيانا، فإنها تكون أكثر تبليغا لما يعتمل في أعماق نفسه، إذا ما أنتجها في حالة لاشعورية تنفيسا عن مكبوتاته، وميوله الفطرية.

[1]– ينظر: وليد قصّاب، مناهج النقد الأدبي الحديث – رؤية إسلامية، دار الفكر آفاق معرفة متجددة، دمشق، سوريا، ط2، 2009، ص62-66.

4- صلة الأدب بالمرض العصبي؛ على أساس أن الأديب أو الفنان هو إنسان غير سوي، وأنه مصاب بالعُصاب أو مرض ذهني يجعله في حالة من عدم الاتزان؛ تولّد لديه تلك الرغبة الجامحة في إثبات الذات، والاختلاف عن الآخرين بواسطة الإبداع؛ الذي يحول دون تعرضه للانهيار والتمزق والجنون.

5- اللاشعور الجمعي يقابله اللاشعور الفردي؛ وهو مصدر جيد لبعض الأعمال الأدبية التي تحمل صورا ونماذج تتجاوز الفرد تعبيرا عن روح الجماعة، فضلا عن نقل أصداء لأساطير عريقة، متجذرة في التاريخ الإنساني؛ حيث تتناقلها الأجيال على مرّ العصور.

6- الأدب وسيط جيد لتحقيق الرغبات المكبوتة في عالم اللاشعور؛ والتنفيس عن الضغط الذي تمارسه العقد والحالات المرضية، وهو يشتمل على دلالة ظاهرة، وأخرى مضمرة تعكس نفسية الأديب، بواسطة الصور الأدبية التي تأخذ شكل إشارات، ورموز، وتلميحات.

7- تعد الأعمال المسرحية والروائية من المنجزات الأدبية الأكثر استجابة للتعبير عن آراء ومواقف الأدباء النفسية، ولهذا يفضل النقد النفسي دراستها، وكذلك التحليل النفسي؛ حيث استخلص منها "فرويد" أهم أفكاره النفسية؛ مثل مسرحية أوديب ملكا لسوفكليس، ومسرحية هاملت لشكسبير، ورواية الإخوة كرامازوف لديستويفسكي.

8- النقد النفسي هو نقد تفسيري في المقام الأمر، لكنه لا يُعنى بتفسير الوقائع الفنية والجمالية بقدر ما يُعنى بتفسير الوقائع النفسية في الأعمال الأدبية؛ أي استنباط المعاني والدلالات النفسية التي قصد الأدباء تبليغها؛ إشباعا لرغبات بعينها، أو تنفسيا عن حالات من الضغط النفسي لديهم.

تعاملت الدراسات النفسية مع النماذج الأدبية وكأنها نماذج بشرية؛ حيث تغلغلت في عوالم اللاشعور، وذكريات الطفولة، وبحثت في الموروث الشعبي الذي يعود إلى عصور المجتمع الأول؛ ونزعات المرجع الجنسي وغيرها، واعتبار ذلك كله مصدرا للأدباء في أعمالهم، التي تؤثر فينا، فنفعل بها أيما انفعال، وهذا ما يحدد جودة الأدب من عدمها[1].

هكذا اهتمت النظرية السيكولوجية في الإبداع ونقده بالدلالات الباطنية في الأعمال الأدبية والفنية؛ حيث تعكس تأثر المبدع بعقله الباطن أكثر من عقله الواعي، أما عن إرهاصات هذه النظرية في الكتابات النقدية فتعود إلى اتجاه جمع مختلف النظريات الأدبية؛ خاصة الرومانسية، والانطباعية، والذاتية.

[1]- ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط9، 2004، ص52.

خلاصة:

شهد المنهج النفسي انطلاقته الفعلية مع علم النفس منذ نهاية القرن التاسع عشر، تزامنا وصدور مؤلفات "فرويد" في التحليل النفسي التي ساهمت في التأسيس لعلم النفس، مستعينا في ذلك بدراسة ظواهر الإبداع في الأدب والفن؛ حيث انطلق في تحليله النفسي من التمييز بين الشعور واللاشعور/ الوعي واللاوعي، واعتبار اللاوعي أو اللاشعور العالم الباطني غير الظاهر في الحياة النفسية للبشر، أما ما يشتمل عليه من رغبات مكبوتة، ومكنونات ضاغطة، فهي المعني الأول بالسلوك، والإبداع، والإنتاج الفني لدى الإنسان.

جامعة خميس مليانة
المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

المحاضرة (11): نفسية الأديب من أدبه 1

تمهيد:

تكررت كثيرا مقولة أن الأديب ابن بيئته، لكنه في الآن ذاته في اتصال وثيق بنفسيته تأثيرا وتأثرا بما تفرضه عليه من أحاسيس، ومشاعر، وانفعالات، وردود أفعال تجاه المواقف والأحداث المختلفة، وبالإضافة إلى تأثيره فيها بما يقنع به عقله من أفكار، من شأنها التحكم في توجيه نفسيته، وهذا ما يحقق له ما يُعرف بمفهوم الخبرة العاطفية التي سرعان ما تصدر عنه في هيئة سلوك، أو نشاط إبداعي.

الأدب ونفسية صاحبه:

الأدب مرآة للأديب، يقول ما يقول على لسانه، وإذا كان المرء على دين خليله، فإن الأدب على دين صاحبه، وما أقرب الصلة بينهما، وما أوثقها حين يتعلق الأمر بذلك الرابط الروحي، أو الحبل النفسي، كانت هذه المسلمة الأكبر التي انطلق منها علم النفس في تحليله لنفسيات الأدباء بالنظر في آثارهم الأدبية، نظرة الباحث عن الدافع الكامن وراء عملية الخلق الأدبي، وصلة ذلك كله بالعلاقة النفسية التي تربط الأديب بأدبه.

يعبر العمل الأدبي عن شخصية صاحبه، ولهذا تعامل علماء النفس ومن بعدهم النقاد مع هذا المنجز على أنه وسيلة للكشف عن هذه الشخصية، وفهمها فهما نفسيا صحيحا حسب اعتقادهم؛ ذلك أن الأديب هو إنسان قبل أن يحمل أي صفة إبداعية، وبما أنه يتأثر لا محالة بما يعتمل في نفسه من خبرات، وتجارب، ومواقف نفسية، تكون قد تركت بصمة خاصة في مساره الفكري، فإن معرفة تفاصيل حياته النفسية تساعد في دراسة الأدب ونقده، وهذا ما يفسر ظهور السير الذاتية الخاصة بالأدباء، وشيوعها في القرن العشرين[1].

وعُني التحليل النفسي بدراسة أدب السيرة؛ بغية الإفادة منه في تفسير عملية الإبداع الفني، ومحاولة البحث عن صلات فعلية بين مختلف الصدمات العاطفية، والوقائع النفسية التي عاشها المبدع في حياته الشخصية؛ منذ مرحلة الطفولة المبكرة، وما تأتى له من أعمال فنية يعجز عنها غيره من الناس.

[1] – ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، مصر، ط1، 2003، ص357.

ومن الدراسات التي قدمت في سياق تحليل نفسية الأديب من أدبه، دراسة "ميدلتون مري" عن الروائي الإنجليزي "د. هـ. لورانس" تحت عنوان "ابن امرأة" الصادرة سنة 1983، والتي نالت شهرة واسعة، حيث قام فيها هذا الناقد بدراسة الأعمال الروائية للورانس في ضوء نظريات علم النفس الحديث، وخلص إلى أن الروائي مصاب فعلا بعقدة أوديب، التي راح يعبّر عنها في معظم أعماله الروائية، التي لا تستحق القراءة بما أنها صادرة عن نفسية معقدة، وأنها كاتبها إنسان مريض لا يدرك ما يكتب إدراكا سويّا، ومثل هذا التحليل قد يفيد البحث في مجال علم النفس، إلا أنه لا يقدّم أي إضافة بالنسبة للنقد الأدبي؛ إذ لا صلة له به، كما أنه لا يساهم بالقدر الكافي في فهم خصوصيات النص الروائي وطبيعته الفنية[1].

تقوم شخصية الأديب على ذلك التراكم النفسي الذي حصّله مرورا بتجارب ومواقف كثيرة في الحياة؛ حيث ولّدت لديه الشعور بالحضور الذي أقبل يعبّر عنه بواسطة الكتابة الأدبية، وتختلف الحساسية الأدبية تجاه الموضوع ذاته انتقالا من أديب لآخر، فما ينفعل به هذا الأديب لا ينفعل به غيره بالضرورة، وحتى الأديب الواحد تختلف نظرته النفسية تجاه الموقف ذاته، شريطة تدخل سياقات مختلفة تكون سببا في تغيّر إحساسه، أو التأثر بحدث لم يكن يعني له شيئا قبلا؛ لأنه لم تكن له صلة مباشرة به مثلا، وغير ذلك من المتغيّرات العاطفية.

وتستعصي نفسية الكاتب على الدراسة والتحليل؛ إذ من الصعب التكهن بمضمون الصلات النفسية بين الأديب وأدبه، وهذا ما جعل «نفسية حدث القراءة أقرب إلى النقد من نفسية حدث الكتابة»[2]، إلا أن نفسية الكاتب وإن اختلفت عن نفسية الكتابة من حيث درجة الإسقاط، فإنها تبقى تمثل الحقيقة الأهم بالنسبة للناقد والمحلل النفسي معا.

وإذا كانت الصلة بين الأدب وصاحبه لا تحتمل الردّ أو الشك، ليس لأنها مثبتة بالبحث والإجراء، بل لأنها قائمة فعلا، وقبل أن تكون مادة لهذا البحث؛ وبما أنه لا وجود لحقيقة إنسانية تولد من العدم، فكذلك الحقيقة الأدبية التي تولد بين يدي منجزها.

من هذا المدخل حاول كثير من الباحثين تحديد مفهوم الصلة بين الأدب ونفسية صاحبه؛ ومن هؤلاء "إنريك أندرسون إمبرت" الذي أشار إلى «أن حياة الفرد مثل لحن، والأدب الذي ينتجه الفرد تنوعات من لحنه العميق، ولأن

[1]– ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص357.

[2]– إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1992، ص129.

موضوع عمل ما حيوي، نجده أيضا في حياة مؤلفه، ومعرفة الفرد نفسيا تسمح لنا بأن نقوّم عمله على نحو أفضل، وليس ثمة شك إذن في أن السيرة مفيدة جدا؛ لأنها تقدّم لنا أخبارا متصلة بحياة الكاتب الخاصة والعامة»[1].

إن هذا الإلحاح على اتخاذ الحياة النفسية للأديب مصدرا لفهم وتأويل أدبه، اعتمادا على المعرفة النفسية التي يمكن تحصيلها من البحث في هذه الحياة الشخصية، مردّه إلى الاعتقاد بفكرة المحاكاة، وكذلك مفهوم الانعكاس في تفسير الصلة بين الأديب وأدبه، أو العكس بما أن أحدهما يؤدي إلى الآخر بالضرورة.

وتقاس قوة الأعمال الأدبية، ومدى عمقها في التحليل النفسي انطلاقا من طاقتها التعبيرية، على أنها ترجمة أو محاكاة للخبرات النفسية الخاصة بصاحبها، «والأديب بهذا المقياس النفسي شخص واسع الخيال شديد الحساسية، يستجيب أوسع استجابة لمؤثرات خارجية وأخرى داخلية، مما استبقاه في نفسه، وورثه عن أسلافه، وهي استجابة تأخذ شكل أحاسيس ومشاعر لا يزال يلائم بينها، مستتما لعلاقاتها من جهة ولعناصرها من جهة ثانية، حتى تأخذ الشكل الخاص في أثره الأدبي»[2].

إن هذا المقياس يضبط حدود الاختلاف بين الأديب والشخص العادي؛ اعتمادا على مجموعة من العوامل؛ متمثلة في سعة الخيال، والحساسية العالية، والاستجابة الواسعة لمختلف المؤثرات المتعلقة بالعالم الخارجي، وكذلك مثيرات الحياة النفسية الخاصة على حد سواء، بغض النظر عن مصدرها فرديا كان أو جماعيا؛ حيث يقوم الأديب بشكل ما بعملية إسقاط فني لها في أعماله الأدبية.

لقد توصل علم النفس التحليلي في سياق اهتمام بمجال الآداب والفنون إلى مبحث على قدر كبير من الأهمية أطلق عليه اسم "سيكولوجية الأديب أو الكاتب"؛ التي ساهمت في فهم عمليات الخلق الإبداعي لدى الأدباء، انطلاقا من المعارف النفسية التي تم تحصيلها في دراسة حياتهم الشخصية.

ولا تشتغل سيكولوجية الأديب بمعزل عن مقولة اللاشعور التي غالبا ما يعتمدها المحلل النفسي في تفسيره لحالة الإنجاز الإبداعي عموما، على أساس أن «الأديب في هذه الحالة يترك ذاكرته (اللاشعورية) تعمل وتسجل أفكارها

[1] – إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ص135.

[2] – شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط9، 2004، ص52.

الغريبة، وهو بذلك يحاول نوعا من الكتابة الآلية التي تقترب، بدرجة تختلف قلة وكثرة، من عمل اللاشعور عنده، أو يمثل ذلك العمل عن طريق تداعي الأفكار»[1].

يختزن الأديب على مستوى الذاكرة اللاشعورية مختلف الأحداث والوقائع النفسية التي خلّفت لديه آثارا من الكبت والحرمان، مسببة له حالة من الضغط النفسي، سرعان ما يكشف عنها بواسطة العمل الأدبي؛ وهكذا يعمل الأثر الأدبي عند الأديب عمل اللاشعور عند الإنسان العادي.

من هذا المدخل كانت العديد من الشخصيات الأدبية والفنية موضوعا للبحث النفسي، وبما أنها نماذج نفسية خصبة خاصة لدى الأديب، ف «إن عمليات الخلق التي يقوم بها؛ هي الهدف المشروع لأبحاث علماء النفس، ففي استطاعتهم تصنيف الشاعر طبقا للأنماط الفسيولوجية والسيكولوجية، وأن يصفوا معاناته العقلية، بل قد يستطيعون استكشاف عقله الباطن، وقد يستعين عالم النفس بشواهد من وثائق لا تمت إلى الأدب، وقد يستعين بالأعمال الأدبية ذاتها، وفي هذه الحالة الأخيرة يجب مضاهاتها بالشواهد التوثيقية الأخرى حتى يمكن تفسيرها»[2].

يعتمد عالم النفس أو المحلل النفسي على خطوات بحثية معينة في دراسته لشخصية الأديب أو الشاعر؛ حيث يحدد بداية صفاته الفسيولوجية والسيكولوجية التي يعتمدها في عملية التصنيف الأولي لمجموع الشخصيات على مستوى الإنجاز الفني المشترك، وليكن الشعر مثلا، ثم يقوم بعملية وصف نفسي للأعراض العقلية، في محاولة لكشف طبيعة العقل الباطن لدى الشاعر، مع الاستعانة بملف للشواهد الأدبية، وغير الأدبية.

ولا بد من التنبيه إلى أن عناية الدرس النفسي بشخصية المبدع أديبا كان أو فنانا، ليس بقدر الأهمية الأدبية والفنية التي يتميز بها عمله؛ حيث يأتي المحلل النفسي بهذا العمل شاهدا على نفسيته؛ وهذا ما أكده "عزّ الدين اسماعيل" حين قال:«الملاحظ أن كثيرا من تلك الدراسات النفسية قد اهتم – وهذا واضح منذ البداية – بتحليل شخصية الفنان من حيث هو فرد، فإذا تعرضت هذه الدراسات لشيء من إنتاجه الفني، فإنما يحدث ذلك لا لأهمية خاصة بهذا الإنتاج في ذاته، ولكن لأنه يلقي بعض الأضواء التي تساعد على فهم شخصية الفنان ذاته، فتجعلنا نستبصر بمشكلاته وبالحلول الكلية أو الجزئية التي وصل هو إليها لهذه المشكلات، فهذا النوع من الدراسات ما زال أقرب إلى النفس منه إلى علم

[1] – عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط9، 2013، ص32-33.

[2] – رنيه وليك وآوستن وآرن، نظرية الأدب، تر. عادل سلامة، دارالمريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1992، ص126.

النفس الأدبي؛ ففي هذا العلم ينبغي أن يكون الفن ذاته أو الأدب – أي ما ينتجه الفنان أو الأديب – هو موضوع الدراسة والتحليل»[1].

هناك فرق واضح بين علم النفس التحليلي الذي يدرس الشخصية الأدبية بمفاهيم علم النفس التي أجراها على الشخصية الإنسانية عموما، وعلم النفس الأدبي الذي يختص بدراسة الشخصية في علاقتها بآثارها الأدبية، فالرؤية هنا تختلف، كما أن دائرة الاهتمام النفسي تضيق بالضرورة.

وتعد الشخصية الإبداعية بما فيها الشخصية الأدبية من أعقد الشخصيات التي درسها علم النفس التحليلي؛ حيث علل أصحاب كتاب "أسس النقد الأدبي الحديث" ذلك بالقول: «تزدوج في كل شخص مبدع، أو تتوحد كفاءات متناقضة؛ فهو إنسان له حياته الشخصية من ناحية، بينما هو من ناحية ثانية طريقة مبدعة لا شخصية، وربما أنه يمكن له كإنسان أن يكون صحيحا أو سقيما، فإنه يجب أن ننظر إلى كيانه النفسي؛ كي نجد الأمور التي حددت شخصيته، ولكن لا يسعنا أن نفهم قدرته إلا إذا نظرنا إلى حصيلة إنتاجه وإبداعه»[2].

إن المبدع بالإضافة إلى كونه إنسانا يحمل في ذاته حمولة عاطفية ونفسية معقدة، فإنه يحمل شخصية الإبداع التي لا تقل خصوبة وتنوعا؛ بما تشتمل عليه من مؤشرات تحفيزية مثيرة للتحليل النفسي؛ خاصة ذلك الشق المتعلق بعملية الخلق الإبداعي.

هناك العديد من الأبحاث والدراسات التي قُدمت في هذا المجال؛ أي سيكولوجية الكاتب، واعتمادا عليها ساهم علم النفس في إدراك نفسيات الأدباء والكتّاب، إلا أنه لم يوفق دائما في بلوغ هذا الهدف؛ وهذا ما دفع "محمد مندور" إلى القول: «علم النفس قد يساعد إذا في فهم الكتّاب، وتحليل الشخصيات الروائية التي يخلقها أولئك الكتّاب، ولكنه قد يضللنا أيضا في ذلك الفهم، وهذا التحليل»[3].

ويمكن إرجاع هذا التضليل في الفهم والتحليل إلى كون الحقائق النفسية التي توصل إليها علم النفس في أبحاثه ودراساته؛ ليست سوى حقائق عامة أو مسبقة، وغالبا ما يأتي بها المحلل النفسي أثناء قيامه بعملية التحليل؛ ظنا منه أنها

[1]– عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط4، (د.ت.ط)، ص12.

[2]– مارك شورر وجوزفين مايلز وجوردن ماكنزي، النقد – أسس النقد الأدبي الحديث، ج1، تر. هيفاء هاشم، مر. نجاح العطار، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، ط2، 2005، ص248.

[3]– محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1988، ص40.

تصدق على هذا الكاتب أو ذاك، وهذا ما يجعله أبعد ما يكون عن الفهم الصحيح، بينما يخدعه ظنه فيتوهم بأنه اقترب أكثر.

الأديب وعلم النفس:

يمكن أن نسير في الاتجاه المعاكس حين يتعلق الأمر بمعرفة نفسية الأديب من أدبه؛ ذلك أن شخصية الأديب التي نلتمس لها سبيلا في أعماله الأدبية، يمكن أيضا أن نكتشف حقائق كثيرة عنها بالتركيز على الأديب نفسه في علاقته النفسية بأدبه؛ حيث يقوم جزء من المعرفة النفسية التي توصل إليها علم النفس بدور الوساطة على مستوى هذه العلاقة.

يطلع الأديب على مختلف المفاهيم النفسية لكي يدرك ذاته أولا، ويفهم نفسية غيره ثانيا، وبما أنه على قدر من الوعي الذي يستحيل معه الانعزال عن باقي المعارف، فلا يكتفي بأي حال من الأحوال بالمعرفة الأدبية؛ إلى حد قد يستثمر فيه مكتسباته من المعارف الأخرى، وقد يتفوق عليها أيضا، ف «إن الشعراء والأدباء كثيرا ما يكونون أصدق فهما، وأدق تحليلا لنفس بشرية بذاتها من علم النفس؛ الذي يصف ظواهر نفسية عامة لا وجود لها في واقع الأفراد»[1].

وكيف لا يتأتى للشاعر أو الأديب ذلك، بما أنه عصب الظاهرة الأدبية ومصدرها الأول، وأنه الأعلم بذاته إحساسا، حتى وإن تفاوتت درجات فهمه لها، إلا أنه يبقى الأقرب إليها، أما عالم النفس فلا يسعه إلا أن يقف على أعتاب الشخصية الأدبية وما يصدر عنها من أثر أدبي، وقوف الباحث الواصف المدفوع غالبا بأفكار سابقة، قد تصدق على الموصوف ،وقد لا تصدق بسبب طبيعتها العامة.

وقد يفيد الأديب من حقائق علم النفس حول مختلف القضايا المتعلقة بالذات الإنسانية، «وربما عاون علم النفس بعض الفنانين الواعين في إحكام إدراكهم للواقع، وفي شحذ قدرتهم على الملاحظة، أو في التوصل إلى صيغ لم تكتشف من قبل، ولكن علم النفس في ذاته، ليس إلا تمهيدا لعملية الخلق، وفي العمل الفني ذاته لا يكون الصدق السيكولوجي ذا قيمة فنية إلا إذا زاد من تراكبه واتساقه، أو باختصار إذا كان فنا»[2].

[1] – محمد مندور، في الأدب والنقد، ص41.

[2] – رنيه وليك وآوستن وآرن، نظرية الأدب، ص129.

يأتي مفهوم الصدق السيكولوجي عنصرا مكملا للأثر الأدبي، وليس هو الأثر نفسه، وتتحقق هذه التكملة بالنظر إلى ما يضفيه من مظاهر الاتساق والانسجام والتركيب؛ من الناحية الدلالية؛ بمعنى أن يصبح من السمات المنتجة للقيم الفنية الخاصة بالعمل الأدبي.

ويعتمد المحلل النفسي في حكمه على العمل الأدبي أو الفني على معيار الصدق السيكولوجي في سياق الإفادة من علم النفس في هذا العمل أو ذاك؛ وهي المسألة التي أثارها مؤلف "نظرية الأدب"؛ على لسان صاحبيه "رنيه وليك" و"آوستن وآرن"؛ حين قالا: «نحن نحكم على الشخوص في المسرحيات والقصص بأنها صحيحة "سيكولوجيا"، ونثني على المواقف، ونتقبل حبكة السرد لذات الصفة، وأحيانا تتفق نظرية سيكولوجية يعتنقها الكاتب عن وعي أو يميل إليها، مع إحدى الشخصيات أو أحد المواقف»[1].

وهذا الأثر النفسي الذي يجسده العمل الأدبي؛ يعكس توافقا وحقيقة نفسية معينة أقرّها علم النفس التحليلي بشأن الشخصية الإنسانية في الواقع الحقيقي، وها هي تجد سبيلها للتجلي في الواقع المتخيل، وهذا ما يؤكد فرضية الصحة السيكولوجية في هذا العمل من عدمها.

ولابد من التنبيه إلى مسألة لا تقل أهمية وتأثيرا حين يتعلق الأمر بالتحليل النفسي للشخصيات الأدبية الكبيرة؛ فقد لا يسلم الباحث المحلل من حالة الإعجاب الشديد إلى درجة الانبهار التي تراوده تجاه الأدباء الكبار؛ أمثال الأديب الإنجليزي "وليم شكسبير" (William Shakespeare) (1564-1616) صاحب مسرحية "هاملت"، أو الأديب الفرنسي "فيكتور ماري هيجو" (Victor Marie Hugo) (1802-1885) صاحب رواية "البؤساء"، أو الأديب الروسي "فيودور ميخايلوفيتش دوستويفسكي" (Fyodor Mikhailovich Dostoevsky) (1821-1881)، صاحب رواية "الإخوة كارامازوف"، أو وغيرهم.

وحالة الانبهار هذه تثقل كاهل المحلل النفسي، وتمارس عليه ضغطا ما؛ وهذا ما قاد "جان بيلمان نويل" إلى القول: «كل هذا يدلّ بداهة على أنه في مادة الفن نكون كلنا، هواة ومحترفين، مبهورين بالفنان، بالأصل الإنساني للأثر،

[1]– رنيه وليك وآوستن وآرن، نظرية الأدب، ص127.

لنضف إلى الانبهار ... ثقل العادة (أو ضغط الإيديولوجيا)، وسنفهم لماذا استطاع المحللون النفسيون أنفسهم أن يرزحوا تحت هذا الثقل»[1].

يمكن تعليل حالة الانبهار هذه بمادة الفن نفسها، وما تتميز به من حضور خاص لعناصر الجمال، وهذا ما يحرك الذائقة الفنية لدى المتلقي للانفعال بها، أما ثقل العادة فمرده لما اعتاد عليه الذوق العام في تعامله مع هذه الشخصيات، فضلا عن الخلفيات الإيديولوجية؛ ولا شك أن كل هذه العوامل تتحكم في توجه مسار التحليل النفسي في اتجاه معين دون غيره.

خلاصة:

أثارت نفسية الأديب اهتمام علم النفس التحليلي؛ فأقبل على مكاشفتها، إقبال الشغوف المولع بمعرفة سرها الغامض؛ وقد اهتدت الدراسات النفسية إلى أن بعض هذا السر يكمن في خاصية العلاقات؛ متمثلة في علاقة الأديب بذاته أولا، وعلاقته بأدبه ثانيا، وما يمتلك من معرفة نفسية ثالثا؛ إلا أن الفهم الصحيح لشخصية الأديب من شأنه أن يتحكم في إدراك مسار هذه العلاقات من وجهة نظر المحلل النفسي، وإن كان للناقد الأدبي أو يفترض أن يكون له رأي آخر في هذه المسألة؛ يدفعه في اتجاه البحث عن القيم الفنية والجمالية من مدخل البحث على مستوى هذه العلاقات.

[1]– جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، تر. حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، دار الكتب، مصر، 1997، ص93.

جامعة ميلة
المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

المحاضرة (12): نفسية الأديب من أدبه 2

تمهيد:

ترسخت فكرة أن فهم النص الأدبي يفرض مراجعة نفسية صاحبه؛ ذلك أنه لا يبوح بكل شيء، خاصة إذا انتهج أسلوب التلميح في معالجة الأفكار المسكوت عنها؛ كان هذا موضوع النقد النفسي، وسبيله الأوحد في الوصول إلى المقاصد الحقيقية للنص، وكسر حاجز سلطته المنيع، غير أن النتائج التي توصل إليها أثارت الشك في جدوى هذا الاتجاه، أكثر مما عززت موقفه المنهجي في الدراسة الأدبية.

المقاربة النفسية للأديب في أدبه:

درس المازني ابن الرومي فربط شكواه في الشعر بما آلت إليه حاله من ضنك العيش، وما لحقه من أذى الناس؛ الأمر الذي ترك أثره العميق في نفسه وشعره؛ وقد شرح ذلك فقال: «لا نعرف رجلا أصابه ما أصاب ابن الرومي، ولا عظيما تهاون به الناس حيا وميتا إلا هو، على أنه لو لم يكن عظيما، وكان من أجلاف عصره وهمجهم، لعجبنا كيف يجوع ويظمأ، ولاستغربنا كيف يخلو عصر من أهل المروءة والأريحية، فكيف وهو أشعر أهل زمانه، والموفى على أقرانه؟»[1].

من الواضح أن ابن الرومي قد مر في حياته بظروف عصيبة، خاصة ما تعلق منها بالمحيط الخارجي، ولا شك في أنها قد أثرت في تكوينه النفسي، فما كان منه إلا أن يطلعنا عليها في شعره، على شاكلة الشكوى، وما إلى ذلك من أغراض العاطفة.

أما عن أهاجيه التي لا تقل عن شكواه حضورا؛ فراح يبحث لها عن تفسير في الطبيعة النفسية للشاعر، غير أنه في الوقت ذاته يستدل على حدة الطبع لديه بهذه الأهاجي؛ قائلا: «وليس أقطع في الدلالة على ضيق خلق ابن الرومي ونزق طبعه، وقصر أناته من أهاجيه هذه، والظاهر منها أنه كان يندفع في الشتم، والذم، وبسط اللسان في الناس لأهون سبب، ومن أجل أشياء لا تهيج الرجل السليم الرشيد، كأن يعيبه واحد بمشيته، أو ينعي عليه صلعه، فيفور فائره، ويمتلئ

[1] – إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، المطبعة العصرية، مصر، ط2، 1932، ص349-350.

غيظا على عائبه، ويتناوله بكل قبيح، ويلصق به كل سوءة شنعاء، ومعرة دهماء، وفي ضيق الخلق وتوعره برهان على الاضطراب، واختلال توازن الأعصاب»[1].

إن الشاعر في الهجاء لا يسعه التحكم في حالة الثورة والغضب التي تنتابه؛ بسبب الانفعال الشديد تجاه المهجو، غير أن ابن الرومي لم يكن كذلك في شعره فحسب، بل وفي حياته أيضا؛ وفق ما ذهب إليه المازني؛ وقد نظر في أمره فلم يجد منه ما يجعله يظن فيه سلامة الرد تجاه مواقف الإثارة والاستفزاز، التي عادة ما يتصف بها الرجل السليم، الأمر الذي دفعه إلى الحكم عليه باضطراب النفس، واعتلال الأعصاب.

استوقف مفهوم الطبيعة الفنية العقاد في دراسته للخطاب الشعري؛ وتجلى له «أن الطبيعة الفنية هي تلك الطبيعة التي تجعل فن الشاعر جزءا من حياته، أيا كانت هذه الحياة من الكبر أو الصغر، ومن الثروة أو الفاقة، ومن الألفة أو الشذوذ، وتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئا واحدا، لا ينفصل فيه الإنسان الحي من الإنسان الناظم، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره، وموضوع شعره هو موضوع حياته، فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه، يخفي فيها ذكر الأماكن والأزمان، ولا يخفي فيها ذكر خالجة ولا هاجسة مما تتألف منه حياة الإنسان، ودون ذلك مراتب يكثر فيها الاتفاق بين حياة الشاعر وفنه أو يقل، كما يلتقي الصديقان أحيانا طواعية واختيارا، أو كما يلتقي الغريبان في الحين بعد الحين على كره واضطرار»[2].

ويظهر الاتجاه النفسي لدى هذا الناقد في مقاربة النصوص الشعرية من مدخل التركيز على الحياة النفسية للشاعر؛ وبيان أثرها في توجيه الطبيعة الفنية لديه؛ وهذا ما أشار إليه في دراسته لابن الرومي متخذا أشعاره مدخلا لذلك، ووسيطا جماليا للتعبير عن مشاعره وأفكاره.

ومن الشعراء الذين درسهم طه حسين البحتري؛ في إشارة منه إلى وجود أثر من النرجسية في حياة هذا الشاعر؛ حيث قال: «وكان على هذا شديد الإعجاب بنفسه، مفتونا بها فتنة لا تعرف، حتى كان إذا أنشد شعره بين يدي الخلفاء أنشده في شيء من التيه والعجب، يغيظ حتى الخلفاء أنفسهم»[3].

[1]– إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، ص360.

[2]– عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، مصر شركة مساهمة مصرية، (د.ت.ط)، ص5.

[3]– طه حسين، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، مصر، ط1، 1953، ص118.

من الواضح أن الناقد قد رأى في شخص البحتري من فرط إعجابه بذاته أنه نرجسي، عوض أن يراه واثقا بنفسه؛ وهو بهذا يكون قد أطلق حكمه اعتمادا على معيار المبالغة في الشيء، التي تجعل الأمور تنقلب إلى الضد، لكن القول بعقدة النرجسية ونسبتها إلى البحتري ليس بالأمر الهين بطبيعة الحال.

وما لفت نظره في شعرية البحتري مسألة الطبع الذي راح يبحث له عن تفسير نفسي، فلم يجد غير العفوية التي فطر عليها الإنسان في الأصل؛ غير أنه تعجب من أثرها البالغ، وحضورها الطاغي؛ فقال: «ثم نعجب من البحتري؛ لأنه كان في أكثر شعره مطبوعا، يُرسل نفسه على سجيتها، لا يتعمق ولا يتكلف، ... وإنما كان يرسل نفسه على سجيتها إرسالا، ويعبر عن عواطفه كما يعبر الناس جميعا حين يحبون أو يبغضون، فليس غريبا أن يجد كل إنسان من معاصريه مرآة لهذه العواطف التي يشعر بها في حياته، وفيما يختلف عليها من ظروف»[1].

وتحليل الناقد لمسألة الطبع في شعر البحتري إنما أجراه بالنظر إلى النقيض؛ أي التعمق والتكلف، وهو يعجب من سلاسة طبعه في نظم الشعر على السجيّة السليمة، إلى درجة أنه يراه في التعبير عن العواطف شأنه شأن جميع الناس البسطاء في الحب والبغض، وإلى حد أن كل إنسان يجد في نفسه أثرا من عواطف هذا الشاعر، مهما اختلفت الظروف والمواقف.

وقدّم طه حسين دراسة حول شوقي وحافظ؛ حيث تطرق إلى الصلة بين النفس والشعر؛ ملتمسا الصفات والدوافع النفسية في تفسير المنجز الشعر لكل واحد منهما؛ وقد تحدث عن الطبيعة العاطفية والمزاج الخاص بهما؛ فقال: «كانت نفس حافظ رحمه الله تمتاز بشيئين أتاحا لها إجادة الرثاء، وإتقانه، والبراعة فيه، كانت قوية الحس كأشد ما تكون النفوس الممتازة، قوة حس، وصفاء طبع، واعتدال مزاج، وكانت إلى ذلك وفيّة رضية لا تستبقي من صلاتها بالناس إلا الخير، ولا تحتفظ إلا بالمعروف، ولا ترى للإحسان والبر جزاء يعدل الإشادة به، والثناء عليه، ونصبه للناس مثلا يحتذى، ونموذجا يُتأثر، وكانت إلى هذا وذاك ترى دينا عليها –لا أقول لنفسها، ولا أقول للناس: وإنما أقول للفن، والحق، والتاريخ– ألا ترى خيرا إلا سجلته، ولا تحس معروفا إلا أذاعته»[2].

[1]– طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ص119–120.

[2]– طه حسين، حافظ وشوقي، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، (د.ت.ط)، ص140.

من الواضح أن الدراسة النفسية لديه تُعنى بالجانب السيكولوجي لدى المبدع، في علاقته بذاته وبالآخرين، وما لذلك من أثر في جودة الرثاء والبراعة فيه، خاصة وأنه من الأغراض الأقرب ما تكون لخطاب النفس في انفعالها بمشاعر الحزن والألم، جرّاء الإحساس بالفقد والغياب.

وفي بيانه مدى تأثير هذه النفس في أدب صاحبها؛ وكذلك في نفوس من عرفوها، واطلعوا على آثارها قوله: «كانت نفس حافظ بسيطة يسيرة لا حظ لها من عمق ولا تعقيد، وكانت لهذه الخصال نفسها محبة إلى الناس، مؤثرة فيهم، وكان شعر حافظ صورة صادقة لهذه النفس البسيطة اليسيرة، فأحبوه كما أحبوا مصدره، وأعجبوا به كما أعجبوا بينبوعه»[1].

يحيلنا الناقد إلى مسألة الإسقاط العاطفي الذي يجريه الشاعر مجرى النظم في إنشاء خطابه الشعري، وبأسلوب عفوي قد لا يدركه بالمعنى التام لحالة الوعي والإدراك، وهذا ما تمليه الفطرة السليمة، والصدق العاطفي قبل بلوغ مرحلة الصدق الفني.

وإذا كانت شخصية حافظ بالبساطة التي ذكر الناقد، فإن شخصية شوقي تسير في الاتجاه المعاكس تماما؛ وقد فسّر ذلك بالمرجع ذاته؛ على أساس أن لكل شخصية شعرية مرجعها النفسي الذي يتدخل بشكل قوي في تكوينها السيكولوجي.

واعتمادا على المقارنة بين الشخصيتين اهتدى الناقد إلى القول: «أما طبيعة شوقي فشيء آخر، معقدة ينبئنا شوقي نفسه بتعقيدها، فيها أثر من العرب، وأثر من الترك، وأثر من اليونان، وأثر من الشركس، التقت كل هذه الآثار وما فيها من طبائع، واصطلحت على تكوين نفس شوقي، فكانت هذه النفس بحكم هذه الطبيعة، أو الطبائع، أبعد الأشياء عن البساطة، وأنآها عن السذاجة، وهي بحكم هذا التعقيد والتركيب خصبة كأشد ما يكون الخصب، غنية كأوسع ما يكون الغنى، ثم لم تكد هذه النفس الخصبة الغنية المتوقدة تتصل بالحياة حتى لقيت من حوادثها وتجاربها، ومن كنوزها وغناها، ما يزيدها خصبا وثروة إلى ثروة»[2].

[1]– طه حسين، حافظ وشوقي، ص179.

[2]– نفسه، ص140.

درس طه حسين شعر أحمد شوقي من حيث الطبيعة النفسية العامة المتحكمة فيه؛ والموجهة له، بغض النظر عن الأغراض والموضوعات الشعرية التي تطرق إليها؛ فوجدها مناقضة تماما لطبيعة حافظ؛ وهو بهذا يكون قد أضاف عنصر المقارنة إلى المقاربة النقدية النفسية؛ في محاولة منه لمعرفة المعنى النفسي بما يخالفه؛ فظهر له أن يقابل شخصية شوقي بشخصية حافظ.

نفسية الأديب في أدبه بين القبول والتحفظ:

تباينت الآراء حول إمكانية التوصل إلى الفهم الصحيح لنفسية الأديب من خلال أعماله الأدبية، فمن قائل بأن الأدب صورة صادقة عن صاحبه، ومن قائل بأن هذه الصورة ليست بالضرورة انعكاسا حقيقيا لشخصية مبدعها، فضلا عن كونها لا تنقل جميع التفاصيل الخاصة بحقيقته النفسية، وقد تطرق لهذه المسألة كثير من النقاد غربا وعربا؛ مع امتلاك كل طرف لحججه المقنعة.

– حجج القبول:

إذا كانت الجهود الغربية في المنهج النفسي تركز على معرفة المبدع في فهم الإبداع، فإن النقاد العرب قد تأثروا كثيرا بهذا المبدأ، ويأتي على رأس هذا الاتجاه في النقد الغربي الناقد الفرنسي سانت بيف (1804-1869)، «الذي كان يؤمن بأننا إذا استطعنا أن نحصل على أكبر قدر ممكن من المعرفة بحياة الفنان، والعوامل التي شكلت فكره ونظرته إلى الحياة ... إلخ، فإن في إمكاننا أن نصل إلى فهم صحيح لعمله، وأن نتجنب بالتالي الاهتمام بالعوامل التي لا تدخل في صميمه، ونتحاشى أيضا ضياع معناه الحقيقي»[1].

ويمكن ردّ هذا المبدأ في تفسير العملية الإبداعية إلى إمكانية استحداث مقولة: "الفنان صوت نفسه" بديلا للمقولة السوسيولوجية الشهيرة: "الأديب ابن بيئته"؛ فلا يمكن أن يعزل المبدع نفسه، وبشكل تام عن عمله الإبداعي؛ الذي قام بإنجازه في الأصل؛ للتعبير عن اهتماماته الروحية.

وتتصدر نفسية الأديب اهتمام الناقد؛ بوصفها سندا ومرجعيا معينا له في فهم الأدب انطلاقا من معرفة صاحبه؛ حيث «تتجسد فاعلية الحركة النقدية الخصيبة في استكناه الذات المبدعة، من خلال التعامل مع النصوص بكل أبعادها

[1]– نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، مصر، ط1، 2003، ص 355.

المعرفية، مستهدفة بذلك الغوص في أسرار الأعماق الداخلية لهذه الذات، وذلك من خلال ما تعبّر عنه فاعلية النصوص ضمن مكنونات التجربة المعيشة التي تواجه المبدع»[1].

وبذلك تكون الذات المبدعة وما ينتج عنها من أعمال فنية موضوعا واحدا للمقاربة النقدية؛ حيث يصعب فصل عناصره عن بعضها، وهذا ما يفترض أن تكون القيمة النفسية المتصلة بهذه الذات مصدرا للقيمة الفنية الخاصة بالعمل الفني، وهذا الربط بين القيمتين يعدّ من أهم المقاصد التأويلية التي حددت طبيعة الإنجاز النقدي في هذا الباب.

إن دراسة الحياة النفسية للأدباء من خلال أعمالهم يمثل محور اهتمام المقاربات النقدية التي تندرج تحت توصيف المنهج النفسي في النقد الأدبي؛ «ولتفسير عمل ما ننطلق من معرفة نفسية المؤلف، ومن الواضح أن معرفة المؤلف هذه يجب أن تكون سابقة، ومن ثم نستبعد آليا نقد أي عمل مجهول المؤلف، أو مشكوك في أبوّته، أو أبدعه إنسان لا نعرف عنه غير القليل»[2].

واستبعاد النصوص الأدبية مجهولة المؤلف، أو المشكوك في نسبها لمؤلف ما، معناه أن المقاربة النفسية تقتصر في إجراء تطبيقاتها على النص المنسوب إلى كاتبه فعلا؛ أي أن معرفة الكاتب هي المعيار النقدي الذي يحدد الأعمال التي تصلح للدراسة، أما العمل الفني فلا مجال لتفسيره بالاعتماد عليه وحده؛ كونه لا يعرّف بذاته بالقدر الكافي، ولهذا لابد من وسيط، ولا وجود لما هو أدل على العمل الأدبي أكثر من صاحبه.

– حجج التحفظ:

إن دراسة العمل الأدبي بمعزل عن معرفة الظروف والعوامل السياقية التي أثّرت في نفسية صاحبه يعد أمرا ممكنا، ولهذا بما نفسر التعصب المطلق لاستحالة ذلك ما دام ممكنا، ثم إن هذا النوع من الدراسة يكون أشد قربا من النص نفسه، وهو الموضوع الحقيقي للنقد الأدبي، وإذا ما وضع الناقد النص نصب عينيه على أنه المصدر الوحيد بالنسبة إليه في الإجراء والتحليل يكون قد انغلق على نسقه، فيُعنى بمقاديره الجمالية والفنية.

وتزامنا مع مطلع القرن العشرين، حيث بلغت الدراسات النفسية أوجها شهد النقد الأدبي إقبالا واسعا للنقاد على مقاربة الأعمال الأدبية بمفاهيم علم النفس؛ خاصة ما تعلق منها بالتحليل النفسي للشخصية المبدعة؛ و«أصبح من

[1] – عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي (دراسة)، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د.ت.ط)، ص7.

[2] – إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1992، ص128.

الشائع في هذا العصر الذي أصبح فيه علم النفس جاريا على ألسنة معظم النقاد المتذوقين والمتلقين، أن يقعوا في خطأ اعتبار العمل مجرد انعكاس لشخصية الفنان، وإذا كان من الجائز اعتبار أي عمل أدبي أو فني مجرد انعكاس كهذا، فإن هذا الاعتبار أو التوصيف ليس سوى حقيقة جزئية؛ لأن العمل ينطوي دائما على ما هو أكثر وأعمق وأبعد من ذلك»[1].

إن فرضية كهذه تجعل من الإنجاز الأدبي مجرد انعكاس لنفسية صاحبه، قد أضرت بالنقد الأدبي كثيرا في مسألة تعامله مع النصوص الأدبية وكأنها وثائق نفسية، كتلك التي يعتمدها المحلل النفسي في علاجه للحالات المرضية، وإذا كان أصحاب هذا الطرح يدعمون موقفهم بفكرة أنه لا وجود لعمل أدبي خارج المرجعية النفسية، فإن ذلك لا يعني أنه نفسي في شكله ومضمونه لدرجة إلزامه بهذه الصفة، والحجة ذاتها تطرح في هذا السياق فلا وجود لعمل أدبي خارج المرجعية الجمالية التي تجعله منه أدبا بالاسم والصفة، فالمسألة لا تعدو كونها تغليب لعنصر على حساب العناصر الأخرى، والمبالغة في ذلك.

وما يسقط فرضية ضرورة معرفة نفسية الأديب من أدبه أن معرفة النقاد بالحياة النفسية لشكسبير قليلة مقارنة بغيره من الكتاب، ومع ذلك استطاعت الأعمال الشعرية والمسرحية التي قدّمها فرض حضورها وبقوة على مستوى القراءة النقدية العالمية، كما كتبت حولها العديد من الدراسات على الصعيد العالمي، ويكاد هذا الأديب يتفوق بأعماله من حيث كثرة الأبحاث والدراسات التي كتبت حولها[2].

ومن حجج الاعتراض أيضا كيف يمكن للناقد إثبات أن الحالة النفسية المعبر عنها في العمل الأدبي هي انعكاس فعلي لنفسية الأديب لحظة الكتابة، فقد تكون من الحالات التي تقع خارج هذه اللحظة، ثم إن القول بمسألة الانعكاس اللاواعي، مردود كونه يتوقف عند حدود الصنعة الأدبية التي تتطلب التعامل بوعي مع قوانين النظام اللغوي، ولهذا لا يمكن إنكار وجود هذا الجانب الواعي في التجريب الأدبي.

هذا ما دفع الشاعر والناقد "ت. س إليوت" إلى التأكيد على أن الأديب أو الفنان الناضج المتمكن من الصنعة الأدبية أو الفنيّة، يدرك الحالات التي يكون فيها واعيا، والحالات التي لا يكون فيها كذلك، وحين يفسح المجال للاوعيه يفعل ذلك بوعي أيضا، وهذا ما يحدد الفرق بين الأثر النفسي المعبر عنه في العمل الأدبي، والحالة النفسية للمبدع لحظة

[1]– نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص358.

[2]– ينظر: نفسه، ص359.

إبداعه، التي يعيد فيها صياغته من جديد، وهذا يجعلها بمثابة دافع منتج للنشاط الإبداعي الذي يتأثر لاحقا بكل ما يمر به من مراحل الإنتاج[1].

هناك فرق واضح بين حالة النفسية للمبدع أثناء ممارسته لعملية الإبداع، والحالة النفسية التي يعبّر عنها في منجزه الإبداعي، وإذا كان التحليل النفسي يُرجع هذا الإنجاز للخبرة اللاشعورية، فإن النقد الأدبي يقرّ بأن التجربة الإبداعية عامة، هي تجربة واعية مهما علق بها من آثار اللاوعي، وهذا ما يفسّر النضج الفني في الصنعة الأدبية.

خلاصة:

إن دراسة نفسية الأديب من خلال البحث في آثاره الأدبية، تستند إلى منطق معين في التحليل النفسي، وكذلك المقاربة النقدية، إلا أنه مبحث قابل للأخذ والردّ بسبب ما يحيط به من التفاوت والنسبية؛ إذ لا يمكن للأديب أن ينعزل تماما عن صوت الذات في إنجازه الأدبي، ولا يمكنه في الوقت ذاته أن يبوح بكل ما يعتمل في صميمه، حتى وإن أراد ذلك، ولا وجود لما يؤكد أن تلك الروح التي يستنطقها أدبا هي روحه فعلا؛ فقد يُظهر لنا ولعه بالجود، بينما هو في حقيقة أمره أبعد ما يكون عن الكرم، وغير ذلك من آثار التناقض المحتمل حدوثها.

[1]– ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص360.

جامعة خميس مليانة
المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

المحاضرة (13): الوعي بالمنهج

تمهيد:

يعد المنهج النفسي من المناهج السياقية التي تتعامل مع النص الأدبي من الخارج؛ أي من منظور مجموع الملابسات المحيطة به، المتصلة أساسا بنفسية المبدع التي تتدخل بقوة في إنتاجه؛ أي هناك صلة وثيقة بين الأدب والنفس؛ ذلك أن الأدب يملك من الطاقات ما من شأنه صناعة النفس المنتجة والمتلقية على حد سواء، فضلا عن أن هذه النفس بدورها تتحكم بشكل كبير في التوجيه الأدبي، هذا ما دفع بالنقاد إلى الخوض في مغامرة الكشف عن كل ما يتعلق بهذه الصلة من شروط وقوانين.

موضوع الخبرة النفسية في النقد الأدبي:

إن موضوع المنهج النفسي في النقد الأدبي متعدد العناصر؛ وتبعا لذلك تحددت خطواته في الدراسة والتحليل؛ حيث «يقوم بدراسة الأنماط أو النماذج النفسية في الأعمال الأدبية، ودراسة القوانين التي تحكم هذه الأعمال في دراسة الأدب، وربط الأدب بالحالة النفسية للأديب، ودراسة القوانين التي تحكم هذه الأعمال في دراسة الأدب، وربط الأدب بالحالة النفسية للأديب»[1].

كانت هذه أهم محاور الدراسة في المنهج النفسي؛ حيث تقوم على شق يتعلق بالأنواع الأدبية، وما يتصل بها من أنماط ونماذج نفسية، وشق آخر يتعلق بدراسة القوانين المتحكمة في الإنجاز الأدبي، وشق يختص بصلة الأدب بالحالة النفسية لصاحبه.

تبلورت النظرية السيكولوجية في دراسة الأدب مع جهود "فرويد" التي فتحت المجال أمام العديد من الباحثين في هذا المجال، فقُدمت دراسات تحليلية كثيرة في الأدب وسائر أشكال الفن؛ وقد عالج هذا العالم النفسي العمل الفني على أنه وثيقة تكشف عن القدرات النفسية اللاشعورية المتحكمة في شخصية الأديب أو الفنان، وبهذا أصبح الربط بين المنجز الأدبي والتكوين النفسي للأديب حقيقة لا مجال لإنكارها، كان هذا الاتجاه محط اهتمام علم النفس التحليلي.

[1] – عبد الله خضر محمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د.ت.ط)، ص48-49.

أما دراسة شخصية الأديب أو الفنان على أنها حالة نفسية أنتجت إبداعا معينا في مجالها، فكان الاتجاه الأهم بالنسبة للنقد التفسيري في دراسته للعمل الأدبي، خاصة حين يكون طافحا بالرموز والإشارات والتلميحات التي يصعب فهمها بواسطة القراءة النسقية وحدها؛ وهذا أكبر مكسب تفسيري قدّمته النظرية الفرويدية للنقد الأدبي؛ حيث دعمت الموقف التفسيري للناقد الأدبي في معالجته لرمزية النصوص، ودلالاتها الغامضة، بالإضافة إلى تسليط الضوء على حاجات الأديب، ودوافعه النفسية في التفسير المنهجي لهذه الرموز والدلالات[1].

يفترض النقد النفسي أن يحمل العمل الأدبي تشكيلا ظاهرا يتمثل في العناصر المتعلقة بالممارسة اللغوية، وآخر باطن قوامه الأفكار، والدلالات، ومختلف المضمرات العاطفية والأيديولوجية؛ وبما أن لكل منهج نقدي نظرته الخاصة في التعامل مع جزئيات النص ومكوناته، كان المنهج النفسي الأنسب لدراسته من المدخل الباطن.

وسبق أن حدد النقد النفسي موضوعه في قراءة الأدب، قراءة مجاوزة لسطحه الظاهر، وإذا كانت جهود "فرويد" في تحليل النماذج الأدبية محدودة؛ وقد اتجهت بشكل عام نحو تفسير الدلالات الجنسية، فإن تلاميذه قاموا بتطبيق منهجه بشكل أكثر دقة وتنظيما في دراساتهم للمعاني والدوافع الشعورية، مثل دراسة "أرنست جونس" في أنجلترا عام 1910 حول "عقدة أوديب في تفسير غموض هاملت"، ودراسة "فردريك كلارك" في أمريكا عام 1916 حول "علاقة الشعر بالأحلام"[2].

وغيرها من الدراسات التي تعمقت في مفهوم الجنس بحثا في الدوافع اللاشعورية والشعورية معا عوض الاكتفاء باللاشعور وحده، وبيان أثره في النشاط الإبداعي، والاتجاه إلى فكرة المرض النفسي في المطلق؛ بما في ذلك عقدة أوديب، مع أن كثيرا من الموضوعات التي ظلت دارجة في البحث والدراسة لم تخرج عن التفسير النفسي المعتمد على اللاشعور، أو الجنس، أو العقد النفسية.

أما النظرية النفسية في النقد الأدبي فركزت على مكاشفة الدلالات الباطنية التي يحملها العمل الأدبي، والتي تخضع لتأثير العقل الباطن للأديب، وقد أرسى هذا الاتجاه الناقد الفرنسي سانت بيف (1804-1869) مؤكدا على ضرورة

[1]– ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، مصر، ط1، 2003، ص355.

[2]– ينظر: سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص65.

تحصيل أكبر قدر ممكن من المعرفة بالحياة النفسية للأديب؛ وتحديد العوامل المشكلة لفكره ورؤيته في الحياة، من أجل التمكن من فهم أدبه فهما صحيحا[1].

وهذه المعرفة تتطلب تصوير الشخصية الأدبية من الداخل والخارج، وذكر كل ما يتعلق بحياتها الخاصة والعامة، بما في ذلك «مولدها، ونشأتها، وتربيتها، ومعيشتها، وأسرتها، وأقاربها، وأصدقاؤها، ووضعها الاجتماعي والمادي، وأعمالها، ومؤلفاتها، وعاداتها، وكل ما يتصل بحالاتها النفسية، وعلاماتها الجسدية»[2].

وبالرغم من أهمية هذه المعطيات إلا أن العمل الأدبي لا يمكنه أن يفي بها مجتمعة؛ ولهذا يضطر الناقد للبحث عنها خارج الإنجاز الأدبي؛ فيعتمد على مختلف الوثائق والشهادات الخاصة بحياة الأديب، لكن الأمر قد يتعذر فعلا حين يتعلق الأمر بالشخصيات الأدبية المغمورة، وفي هذه الحالة تكون الأعمال الأدبية المصدر الوحيد بالنسبة للناقد، ويكون مضطرا للاكتفاء بها، في حين يفيد أكثر من مهارات الحدس والتأويل لديه، وهو بهذا لا يقوم بدراسة سيكولوجية على الطريقة الفرويدية، بل ينجز سيرة أدبية[3].

هناك كثير من النقاد الذين ساروا على نهج "سانت بيف" في مذهبه هذا، الذي نجد له تطبيقا حتى لدى النقاد العربي، غير أن التركيز على معرفة نفسية الأديب، وجعلها العنصر الأهم في المقاربة النقدية، صرف الناقد عن البحث في جماليات العمل الأدبي دون الانتباه إلى ذلك، فاستحال الأدب وسيلة لتوثيق الفرضيات النفسية المستوحاة من حياة صاحبه، بعد أن كان غاية في حد ذاته.

ومهما كانت الإفادة المرجوة من انفتاح الخطاب النقدي على الدراسات النفسية فإن «استخدام علم النفس في نقد الأدب يجب أن يتم في حذر؛ لأنك بذلك قد تذهب بالأصالة الموجودة في العمل الأدبي، فتفهم الشخصية الروائية –مثلا– أو تحليل نفسية الشاعر على ضوء قوانين نفسية عامة، لا يصدق إلا في التخطيطات الكلية، وذلك لأن النفوس البشرية يستحيل أن تتطابق تطابقا تاما، فهي ليست أوراق شجر، بل إن أوراق الشجر ذاتها لا يصدق عليها مثل هذا

[1]– ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص355.

[2]– زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي– سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجا)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998، ص17.

[3]– ينظر: نفسه، ص17-18.

التطابق، ومن هنا لا نستطيع أن نلبس هذه الشخصية الروائية أو تلك أثوابا مجردة يحكيها علم النفس، عندما يستخلص صفات عامة لملكات البشرية المختلفة»[1].

إن الذي أضر كثيرا بالخطاب النقدي تلك المبالغة في التفسيرات النفسية، وكثرة الإسقاطات السيكولوجية التي راح يمارسها الناقد العربي وكأنه محلل نفسي لا ناقد أدبي، ثم يخرج علينا بألوان من الأحكام لا ندرك منها غير فكرة أن الأدب وثيقة نفسية حررها إنسان مريض بما شئت من العلل والعقد النفسية، وأن أكثر الأدباء تفوقا في أدبهم أشدهم مرضا.

المسائل النقدية في المنهج النفسي:

لا نشك في تدخل علم النفس في حقل الدراسات النقدية الأدبية؛ حيث أفاد الدرس النقدي الحديث من مختلف المقولات، والمفاهيم التي توصل إليها علم النفس في تحليله للنفس البشرية، وما يصدر عنها من سلوك انفعالي؛ وقد ترتب عن هذه الإفادة أن تحدد النقد النفسي للأدب في المسائل الآتية[2]:

1. الكشف عن عملية الخلق والإبداع في الأدب والفن، وما يصحب ذلك من محاولات تفسيرية تعتمد أساسا على العوامل الشعورية واللاشعورية المتدخلة في تشكيلها؛ ذلك أن البعد النفسي عنصر أصيل في الإبداع الأدبي الذي يُنظر إليه على أنه استجابة لمؤثرات نفسية معينة.

2. الدراسة النفسية للأدباء، ومحاولة الكشف عن العلاقة القائمة بين مواقفهم الأدبية وظروفهم النفسية هذا من جهة، والخصائص المميزة في أعمالهم الأدبية من جهة أخرى؛ أي أن عملية فهم الإبداع الأدبي مرهونة بمدى معرفة السير النفسية لأصحابه، وتفسير النص الأدبي لا يكون إلا بواسطة مكاشفة الحياة الشخصية لمؤلفه بمختلف محطاتها (الطفولة، والنشأة، والمواقف، والأحداث، والمذكرات، والاعترافات)، كما أن الكتابة تعد وسيطا جيدا للكشف عن مكبوتات الكاتب التي تتسرب منه في شكل وقائع كتابية، مهما حاول الكناية عنها.

3. دراسة العلاقات القائمة بين الإبداع الأدبي ومتلقيه، وما يمكن أن يترتب عن ذلك من أبعاد نفسية تأخذ شكل تأثيرات انفعالية لدى الملتقي لحظة استقباله للنص الأدبي، وفي هذه الحالة يجتهد الناقد النفسي في التركيز على ما يقدمه النص الأدبي للقارئ من إمتاع وإشباع انفعالي لرغبة ما، ذات وجود سابق لديه، فضلا عن أن القارئ يعيد بناء

[1]– محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1988، ص39–40.

[2]– ينظر: وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث – رؤية إسلامية، دار الفكر آفاق معرفة متجددة، دمشق، سورية، ط2، 2009، ص54–60.

التجربة الأدبية للنص المقروء بعد أن عاش تفاصيله، حينئذ تستمد القراءة دلالاتها النفسية من استدعاء النص لتجربة نفسية سابقة لدى القارئ.

لقد أفاد النقاد العرب في دراساتهم للأدباء وآثارهم من التحليلات النفسية التي قدمها علماء النفس، إلا أن المبالغة في هذه الإفادة دفعت بعض النقاد إلى تقديم خطاب هو أقرب إلى الاستبطان الذاتي منه إلى النقد الأدبي، «وهي استبطانات طريفة إلا أن لها عيبا؛ وهو أنها لا تصلح للتكرار في نقد النماذج الأدبية وتحليلها؛ إذ تُرَدُّ في مجموعها إلى آراء وعُقد عامة؛ كعقدة النرجسية، أو عقدة أوديب، وهي آراء وعقد يمكن تطبيقها على أكثر الأدباء، وأكثر آثارهم، فإذا أعيدت – وهي تعاد فعلا – كانت تكرارا مملا، وأيضا فإن الناقد النفسي يُقْبل على دراسة الأديب وآثاره، وقد استقرت هذه الآراء في نفسه، مبتغيا التطبيق، وكثيرا ما يضلله ذلك؛ لسبب بسيط، وهو أنه يحكم قبل أن يدرس ويفحص، ويضع النتيجة قبل أن يتخذ لها المقدمات السلمية»[1].

إن في هذا الطرح إشارة إلى مزلق من أهم مزالق المقاربة النفسية في النقد الأدبي، والمتمثل في إشكالية الأحكام المسبقة، وتأثيرها في توجيه آلية الفهم لدى الناقد، فنجده يبحث في الأدب، ليس طلبا للأدب نفسه، بل لكي يعثر فيه عمّا يؤكد صحة فكرة نفسية مسبقة لديه، ثم يجري ذلك الفرض على العمل الأدبي مجرى الحكم والنتيجة، قاطعا شكه باليقين.

وعوض الوقوع في فخ الحكم المسبق يُفترض في الناقد أن يبحث بحذر في الحياة النفسية للأديب، وأن يدرك بأن النفس الإنسانية أكبر بكثير من أن تستجيب لأي نوع من التحليل، حتى وإن كان علميا متخصصا، ولهذا قال "شوقي ضيف" موجّها خطابه للناقد العربي: «خير من التغلغل وراء العقد وفي باطن اللاشعور الفردي والجماعي، وإثبات أن الأديب يعاني أزمة نفسية، أو مرضا جنسيا شاذا يعوّضه بأدبه، ويمثُل في عمله، أن يعرّفنا الناقد النفسي الأسباب النفسية التي تجعله يرضى عن أثر أدبي، ويسخط على أثر آخر، وأن يصور مبلغ التأثير العميق الذي يؤثّر به عمل أدبي رائع في نفوس من يقرءونه، والتأثير الباهت الذي يؤثر به عمل أدبي رديء»[2].

يحلينا "شوقي ضيف" إلى مبحث لا يقل أهمية في النقد النفسي، يتمثل في دراسة الاستجابة النفسية للقارئ تجاه عمل أدبي معين، الأمر الذي يتطلب بالضرورة مكاشفة الأسس والمقومات الفنية الخاصة في هذا العمل، حتى استطاع

[1] – شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط9، 2004، ص55.

[2] – نفسه، ص55.

إحداث مثل هذا التأثير، بعيدا عن الانشغال بالسياق النفسي الذي يحمل في ذاته كثيرا من الغموض والإبهام، ولا يفيد في فهمنا لأدبية الأدب بقدر ما يضللنا، ويعترض سبيلنا إلى هذا الفهم.

وبعبارة أخرى جاز القول أن الاهتمام الزائد بفكرة المرض النفسي، والاعتماد المفرط على حقائق التحليل النفسي في مقاربة الأعمال الأدبية، هو ما حال دون تفسيرها التفسير الصحيح، حتى من الوجهة النفسية، وهذا ما أكده "محمد مندور" قائلا: «علم النفس قد يساعد إذا في فهم نفسية الكتاب، وتحليل الشخصيات الروائية التي يخلقها أولئك الكتاب، ولكنه قد يضللنا أيضا في ذلك الفهم، وهذا التحليل»[1].

وأكثر ما أثار حفيظة "مندور" في هذا الشأن مسألة الخطاب العلمي، وما يختص به من مصطلحات نفسية، حيث حذّر من خطر توظيفها في الخطاب النقدي دون وعي مسبق بمفاهيمها، ولهذا أضاف فقال: «نود أن نقرر ما سبق أن أوضحناه غير مرة في كتبنا ومقالاتنا، من أننا حتى عندما نسلّم بإمكان الاستفادة من علم النفس في دراسة الأدب، فإننا نحذر الحذر كله من أن ينتهي الأمر بإقحام مصطلحات علم النفس، وما يمكن أن يكون قد استبطنه ذلك العلم من قوانين عامة على الأدب ودراسته، ومن البديهي أنه في استطاعتنا أن نفهم ونحلل العناصر النفسية الفريدة ذاتها دون استخدام للمصطلحات الضخمة، والقوانين الطنانة، وذلك لأن فهم النفس البشرية شيء، وعرض نتائج أبحاث علماء النفس، أو إقحامها على الأدب شيء آخر»[2].

إن مسألة المصطلح أخطر من خطاب المعرفة نفسه؛ إذ به يُعرف ويتميز عن سائر الخطابات الأخرى، وبما أن لكل حقل معرفي خطابه ومصطلحاته، فإن النقد النفسي مطالب باستحداث مصطلحاته الخاصة بعيدا عن التوظيف الجاهز لمصطلحات علم النفس التي أصبحت في حكم المستهلك المبتذل.

نقد النقد النفسي لدى النقاد العرب:

قدّم النقاد العرب العديد من الدراسات في مجال النقد النفسي؛ حيث تعددت المدونات الأدبية التي اعتمدوها في أبحاثهم شعرا ونثرا، قديما وحديثا، غير أن هناك من النقاد فريق آخر راح ينظر في هذه الجهود نظرة الناقد المتفحص، فظهر له ما ظهر، وبطن ما بطن؛ ويندرج هذا النوع من المراجعة تحت توصيف "نقد النقد".

[1] – محمد مندور، في الأدب والنقد، ص40.

[2] – نفسه، ص40.

ومن ذلك رأي لـ"طه حسين" بعد أن قرأ كتاب "النويهي" عن نفسية أبي نواس؛ حيث ردّ عليه قائلا: «جمع ما استخلصه من كل هذه العصارات المختلفة؛ عصارة أبي نواس، وعصارة فرويد، وعصارات الدراسات المختلفة لأجيال الناس وعاداتهم ودياناتهم؛ فخلطها خلطا، ومخضها مخضا، واستخرج منها كائنا غريبا، عرضه علينا في كتابه هذا وسماه أبا نواس»[1].

بل يكاد النقد النفسي في أكثره إن لم نقل جله، غربيا كان أم عربيا يعدم القدرة على الانفلات من معظم هذه العصارات، وكيف يتأتى له ذلك، إذا كان في حد ذاته ناتجا عنها، ويأتي السؤال الأهم في سياق هذا الأخذ والرد؛ أين الأدب من كل هذا؟.

لقد عاب "طه حسين" على "النويهي" إفراطه في التشخيص النفسي، في حين ظهر له «أن أبا نواس شاعر قديم، ودراسة الشعراء القدماء لا تحتمل كل هذا التشخيص الذي حاوله الأستاذ؛ لأننا لا نعرف من حقائق حياتهم إلا أقلها وأيسرها، ونحن إن 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، ومن عند أنفسهم ما ليس بينه وبينها سبب»[2].

إن دراسة شاعر قديم، والاعتماد فيها على الأخبار التي تناقلها الرواة عنه، تجعلنا أمام حقائق لا شك أنها ناقصة مهما تعددت تفاصيلها؛ لأن بعدنا عن عهد الشاعر يجعله في حكم المجهول مهما عرفنا عنه، فضلا عن عدم إمكانية التأكد من صحة الأخبار المنقولة حوله.

وفي دعوة منه للحد من الإفراط في التشخيص النفسي لشخصية الأديب؛ يلح "طه حسين" على ضرورة التعامل معه على أنه إنسان عادي يتعرض للانفعال والتوتر، شأنه في ذلك شأن جميع الناس؛ ولهذا قال: «وشخص أبي نواس بعد ذلك كشخص من شئت من الناس أقبل على الحياة؛ فامتحن فيها بألوان الخير والشر، ثم صار إلى الله كما يصير الناس كلهم إلى الله، يعذبهم إن شاء، ويتوب عليهم إن شاء، فما أكثر الذين يمكن أن تطبق عليهم نظريات فرويد في كثير من الثقة، والدقة، والفائدة أيضا»[3].

[1]– طه حسين، خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط9، آذار (مارس)، 1979، ص223.

[2]– نفسه، ص224.

[3]– نفسه، ص227.

إن إمكانية إجراء أفكار "فرويد" في التحليل النفسي على العديد من الشخصيات الأدبية، قد أوهمت كثيرا من النقاد في ممارساتهم النقدية، وقادتهم إلى الوقوع في فخ الاستهلاكية والابتذال، خاصة حين يتعلق الأمر بإسقاط معطيات علم النفس على كثير من الأدباء، وهو أمر ينبغي ألا يغيب عن بال الناقد المتمرس في الصنعة النقدية، ولعلنا نفسر ذلك بحالة الانبهار التي صحبت تلقي النقاد العرب للمنهج الغربي في النقد النفسي.

وتذكيرا بالموضوع الحقيقي للدراسة النقدية النفسية، يؤكد الناقد على أهمية بذل الجهد في فهم الأدب، بدلا من صرف العناية في فهم الأديب؛ ولهذا أضاف فقال: «فأما أبو نواس وأمثاله من الأدباء فنحن في حاجة إلى أن نتذوق أدبهم ونستسيغه، فنستمتع بما فيه من روعة وجمال أكثر من حاجتنا إلى تحليل نفوسهم من غير علم بها، ولا دليل عليها، وإني لأنصح للأستاذ أن يعود إلى أبي نواس فيدرسه درس الأديب الناقد، ويدع التحليل النفسي لأصحابه الهائمين به، الغارقين فيه»[1].

يحتاج الأدب إلى الذوق السليم أكثر من حاجته إلى مقولات العلم، وإن كان لابد من تهذيب هذا الذوق بتوجيهات العلم، فإن ذلك يجب أن يتم بقدر من الوعي، الذي يحول دون الإكثار الممل، أو التقليل المخل، وإذا كان التحليل النفسي عصيا على الدقة والضبط، فإن النقد النفسي محتاج إلى مراجعة مفاهيمه في مقاربة الأعمال الأدبية، خاصة تلك المستلهمة من حقائق علم النفس.

خلاصة:

أثبتت المقاربة النقدية النفسية في استعانتها بحقائق علم النفس عدم جدواها في التوصل إلى الفهم الصحيح للأعمال الأدبية، ولا أدل على ذلك من كثرة المزالق التي وقع فيها النقاد العرب في دراساتهم للأدباء من الوجهة التحليلية النفسية، وهذا ما نتج عنه حالة من الاحتياج الشديد لمراجعة هذا التصور المنهجي بوعي خاص، خصوصية الأثر الأدبي نفسه.

[1]– طه حسين، خصام ونقد، ص227.

جامعة خميس مليانة
المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

المحاضرة (14): آفاق التحليل النفسي

تمهيد:

شهد النقد النفسي العديد من الإسهامات التي قادته نحو تجلي معالمه، كما كشفت عن إيجابياته ومزالقه، شأنه في ذلك شأن المقاربات النقدية عموما؛ لأنه لا وجود لنموذج للتفكير النقدي قد اكتمل في مشهديه النظري والإجرائي، فماذا يمكن أن يقال بخصوص هذا المنهج؟.

أسئلة النقد النفسي:

يتطلع المنهج النفسي للإجابة عن أسئلة تتعلق بالكيفية التي تتم بها عملية الخلق الأدبي، ودلالة الأدب على نفسية صاحبة، وكيف يتأثر الآخرون به؟، إلا أن محاولة الإجابة عنها جعلته يُظهر كثيرا من التكلف في تأويلاته، الأمر الذي علّله "سيد قطب" بالقول: «منشأ هذا في اعتقادنا هو الاعتماد على "علم النفس" – وهو أضيق دائرة من "النفس" بطبيعة الحال– هذا إلى أنه علم يعد إلى هذه اللحظة ناشئا بالقياس إلى عمر العلوم الأخرى، الطبيعية والبيولوجية– وما وصلت إليه من نتائج لها حظ كبير من الثبوت، ولأن من طبيعته– وهو يتناول "النفس" — ألا يصل إلى نتائج من نوع نتائج العلوم التي تتناول المادة الجامدة أو الحية، وعلم هذه مادته يكون أضمن له أن يوضّح ولا يقرّر، وأن يلقي الضوء ولا يجزم»[1].

أشار "قطب" إلى أمر مهم جدا بالنسبة لعلم النفس؛ من حيث طبيعته الناشئة، وأن تصوراته لم تكتمل بعد مقارنة بغيره من العلوم القديمة، بحكم ظهوره المستحدث، هذا ما يفسر حالة الارتباك التي اصطدم بها الناقد في مقاربته للنصوص الأدبية بمفاهيم هذا العلم، الذي لم يصل به إلى نتائج يمكن لعالم النفس الاطمئنان إليها في مجاله، فما بالك بتطبيقها في المجالات الأخرى، خاصة النقد الأدبي.

إن هذا المرجع العلمي بكل ما يحاصره من ارتباك في المنشأ، ونقص في التجربة، لا شك في أنه غير قادر على إفادة الناقد الفائدة التي يرجوها، والخطر كل الخطر أن يتسع استخدامه في الدراسات النقدية؛ فيؤدي إلى الأمر الأخطر؛ «وهو أن يستحيل النقد الأدبي تحليلا نفسيا!، وأن يختنق الأدب في هذا الجو، فمن الواضح أن العمل الفني الرديء كالعمل الجيد من ناحية الدلالة النفسية، كلاهما يصلح شاهدا، فإذا استحال النقد الأدبي إلى دراسات تحليلية نفسية، لم

[1]– سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، مصر، ط8، 2003، ص208.

تتبين قيمة الجودة الفنية الكاملة؛ لأن المجال لا يتسع للانتباه إليها وفرزها، وتقدير قيمتها كما في المنهج الفني، وذلك خطر غير مباشر، وقد لا يلتفت إليه في أول الأمر، ولكنه يؤدي إلى تواري القيم الفنية وانغمارها في لجة التحليلات النفسية!»[1].

لا يمكن للنقد الأدبي أن ينغمس كليا في إغراءات التحليل النفسي، على حساب موضوعه الأساسي؛ متمثلا في المادة الأدبية، التي تحمل من القيّم الجمالية والفنية ما يجعلها مختلفة تماما عن المادة النفسية التي يتخذها علم النفس التحليلي موضوعا له، وإن حدث ذلك اتفقت الأعمال الأدبية جميعا في الأثر النفسي بالرغم من تفاوتها فنيا وجماليا، وهذا ما لا يقبله الوعي النقدي، مهما تعددت المكاسب، وكثرت المناقب.

وقد صدقت هذه المخاوف إلى حد كبير؛ بالنظر إلى الجهود النقدية التي قُدمت في المنهج النفسي؛ ف «قد شاءت القراءة النفسية العربية لنفسها، أن تكون إكلينيكية، تتخذ النّص وثيقة إدانة، وتكشف عن أدوات مرضية تتلبس الشاعر في أطوار حياته، فتكون سببا في نضوج عبقريته، وفقا لمبدأ التعويض الفرويدي، غير أن تحويل فرضيات التحليل النفسي إلى أداء إجراء يشوبه –غالبا– كثير من التعسف في قصر مفهوم شعري على لون مرض معين استنادا إلى التأويل والاستنتاجات السريعة، كثيرا ما تتحول إلى أحكام جزمية يتناقلها الدارسون فيما بعد»[2]

سارت الدراسات النقدية النفسية لدى النقاد العرب على نهج "فرويد" في نظريته حول التحليل النفسي التي أسسها انطلاقا من دراسته للأمراض النفسية، وأثرها في حياة الإنسان؛ وقد تحمس لها الناقد العربي أكثر شيء، خاصة ما تعلق منها بتلك الدراسات النفسية التي قدّمها هذا العالم في تحليله للمنجزات الإبداعية في مجال الأدب والفن.

وقد استرسل الناقد العربي في تلقيه لمفاهيم التحليل النفسي حتى قال بمرض الكاتب، والشاعر، والروائي، وهو مزلق آخر لا يقل خطورة حذّر منه "شوقي ضيف" فقال: «إن الأدب والفن جميعا ليسا حصيلة نفوس شاذة، وإنما هما حصيلة نفوس ممتازة، ولا نقصد الامتياز الخلقي، وإنما نقصد امتياز البصيرة التي يستطيع صاحبها أن يمثّل سلوكنا النفسي في الحياة، بما يقدم من تجارب تصور علاقتنا بالكون الخارجي، وعلاقتنا بعالم النفس الداخلي، وما فيه من عواطف، وأهواء، ونزعات ذات أساس راسخ في كياننا. والأدباء يختلفون في تصوير ذلك، منهم من ينفذ إلى أعمق الأعماق في حياتنا الإنسانية، فلا نقرؤه حتى يهزنا هزا قويا، ومنهم من يظل عند السطح، لا يتعمق ولا يتغلغل، وهو أوساط الأدباء

[1]– سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص215.

[2]– حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي – دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2007، ص103.

الذين نفتقد عندهم التجربة الأدبية الكاملة، وكمالها إنما ينبع من الدوافع النفسية التي لا تثيرها فحسب، بل أيضا تنظمها تنظيما نشعر إزاءه بارتياح بالغ»[1].

إن الأعمال الأدبية وما تمتاز به من براعة في الصنعة الفنية والجمالية يستحيل أن تصدر عن ذات مريضة، وإلا كيف نفسّر قدرة الأديب الإبداعية على تصوير مختلف الانفعالات النفسية التي تراوده تجاه المواقف التي يتعرّض لها، والأبلغ من ذلك قدرته على التعبير عن مشاعر الآخرين وأحاسيسهم تجاه الوقائع والأحداث التي يعيشونها في حياتهم، ثم لو كان المرض النفسي مصدرا للإبداع الأدبي بما نفسّر تفاوت الأدباء في ذلك؛ فمنهم المجيد والأقل جودة.

وإذا تركنا مسألة المرض النفسي جانبا، وعدنا إلى نفسية الأديب؛ لوجدناها على قدر كبير من التعقيد الذي يصعب معه معرفتها وإدراك كنهها بالاعتماد على حقائق علم النفس وحده؛ وهذا ما أشار إليه "المازني" حين قال: «نقول بعض السر؛ لأن النفس الإنسانية أعمق من أن يسبر غورها نظر الناظر، وأغمض من أن يحسر عنها ظلال الإبهام فكر مفكر، تلك دعوى يقصر عنها باعنا، ولا يسعها طوقنا، لأن للحقائق المادية حدا تقف عنده، وغاية تنتهي إليها، وإنما يقول أحدنا بالأغلب في الظن إذا قال، وبالأرجح في الرأي إذا نظر، فإذا أصاب فموفق مجدود، وإن أخطأ فمشكور ومحمود، وليس يعيب أحدا أنه سعى فخاب، وإنما يعيبه أنه قصر وفرط، لأن دواعي الخطأ أكثر من دواعي الإصابة، إذا كانت الوسائل قليلة محدودة، والغايات لا آخر لها، ولا نهاية»[2].

وتبقى معرفة النفس الإنسانية محاطة بهالة من الغموض والتعتيم لا حدود لها؛ وهذا ما يجعل محاولة إدراك حقيقتها أمرا نسبيا، فما بالك بمعرفة نفسية الأديب؛ وهو المبدع في فنّه، الحامل من الوعي ما ينفرد به عن غيره من الناس، خاصة وأن السبيل إليه محفوف بمخاطر كثيرة؛ فضلا عن أن الوسائل قليلة ومحدودة.

لقد عاب المازني على النقاد استعجالهم الحكم النفسي على الشخصيات الأدبية، فلا يكاد يخرج الواحد منهم عن رأي من سبقوه؛ ومن ذلك أنهم «زعموا أن المتنبي بخيل كزّ، وأنه أهان نفسه الكبيرة – أو التي زعمها كبيرة – في سبيل المال، وقالوا أن بخله هذا ودعواه الشجاعة لا يتفقان، واعتمدوا في ذلك علة مشهور الاعتقاد دون الانتقاد، وأخذوا فيه بالتقليد لا بالتمحيص والاختبار، وقابلوا أصحاب هذا الرأي بالتسليم والامتثال، ولم يعن واحد ممن قرأنا لهم في هذا

[1] – شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط9، 2004، ص55.

[2] – إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، المطبعة العصرية، مصر، ط2، 1932، ص354-355.

الباب بأن يبين عوار ما روى عن الرجل وزلله، وعلة الخطأ فيم حكوه عنه وخلله، وليس هذا من النقد الأدبي في شيء، ولا هو يدل على وجود الاستعداد لفهم الشعر على الوجه الصحيح»[1].

وهذا تجاوز آخر وقع فيه الناقد العربي؛ جراء التسليم بالأفكار السابقة؛ دون مراجعتها بوعي نقدي يتعامل بمبدأ الشك؛ خاصة حين يتعلق الأمر بالأحكام النفسية، فما أدرانا ببخل هذا الأديب أو كرم غيره، بقدر درايتنا بضرورة الاستعداد لفهم الأدب أكثر من استعدانا لفهم النفس التي أبدعته.

ومن الناحية المنهجية فإن المقاربة النفسية متميزة بالوصف والتحليل أكثر من أي آلية أخرى، «ولعل القارئ يلاحظ أن المنهج يقف عند مرحلة التفسير التي تمكننا من فهم الأشياء فهما أصدق، ولكنه لا يحدثنا عن قيمة هذه الأشياء، أو قيمة هذا الذي فهمناه، والسؤال عن قيمة الشيء – بخاصة إذا نظرنا إلى عمل الناقد – سؤال جوهري ينتظر دائما الجواب، وهذا لا يبرز إلا في النقد الحكمي»[2].

وبما أن النقد النفسي يقوم على المنهج التفسيري الذي لا يبحث في قيمة العمل الأدبي، فإنه لا يرقى إلى مستوى النقد الحكمي الذي يمكنه ذلك؛ ولهذا تغيب القيّم الفنية والجمالية عن دائرة اهتمامه، ومرحلة الحكم هذه؛ هي من أهم المراحل التي يُفترض في الناقد أن يقف عندها.

نقد المقاربة النفسية في دراسة الأدب:

إذا كانت نظريات النقد السياقي إجمالا؛ بما فيها السوسيولوجية، والأيديولوجية، والتاريخية، والواقعية، والطبيعية، وغيرها تعاني قصورا في طرحها المنهجي من الناحيتين النقدية والتحليلية، فإن النظرية السيكولوجية لم تسلم من ذلك أيضا؛ بحجة[3]:

1- أنها نظرية في علم النفس، بينما النقد الأدبي هو أقرب ما يكون لعلم الجمال، وهذا ما دفعها إلى العناية بالمعالجة النفسية لعناصر العمل الفني ومكوناته من خارج العمل الفني نفسه، في حين كان يجدر بها مكاشفته من الداخل.

[1]- إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، المطبعة العصرية، مصر، ط2، 1932، ص237-238.

[2]- عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط9، 2013، ص60.

[3]- ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، مصر، ط1، 2003، ص356.

2- التركيز على مفاهيم علم النفس ومنهجيته في تحليل النماذج الإبداعية، لم يكن موفقا إلى حد بعيد؛ بسبب افتقار النظرية الفرويدية لأدوات النقد في فهم النصوص الأدبية من حيث الشكل الفني، وأساليب التصوير، ومستويات الاشتغال اللغوي، فضلا عن عناصر السرد، والدراما، وغيرها.

3- كون المنهج النفسي حال دون الإدراك الصحيح لجماليات الإنجاز الأدبي، خاصة مع الاكتفاء بالبحث في المضامين الفكرية ذات الإيحاءات النفسية التي لا تمثل العمل الأدبي برمته، بقدر ما تشكل عنصرا منه، ودراسة الجزء لا تغني عن دراسة الكل.

إيجابيات التحليل النفسي:

يمكن أن نحدد آفاق التحليل النفسي بالنظر إلى ما أحرزه من إيجابيات بالنسبة للمقاربات النصية، وكيف أعان الناقد على بلوغ غايته في فهم هذا العمل الأدبي أو ذاك، بالإضافة إلى استجابته لمختلف العناصر المكونة للنص المدروس؛ ويمكن حصر هذه الإيجابيات، وغيرها في النقاط الآتية[1]:

– العناية بالعنصر النفسي في الأدب والتنويه بأهميته؛ ذلك أن جميع أركان العمل الأدبي بما في ذلك المؤلف، والمتلقي، وحتى العمل الأدبي نفسه، تتصل بشكل ما بحالات نفسية معينة.

– المساهمة في فهم عملية الإبداع الفني، بعد أن أحاطت بها التفسيرات الغامضة ردحا من الزمن.

– تقديم آراء قيّمة عن بعض الحقائق النفسية المتعلقة بالنفس البشرية المبدعة؛ خاصة ما تعلق بالعلل والعقد ذات التأثير البالغ في توجيه النشاط الإبداعي.

– بيان التكوين النفسي للأديب الذي يجعل منه إنسانا مختلفا عن الإنسان العادي، وما لذلك من صلة وطيدة بما يقدمه من نماذج إبداعية يعجز عنها غيره.

شهد النقد الأدبي مع التحليل النفسي طرحا مغايرا، هو أقرب ما يكون للعلم منه إلى خطاب الانطباع والذوق المتأثر بالعوامل الذاتية الخاصة بالناقد، وإذا كانت شخصية الأديب قد غُيّبت تماما في نقد الأعمال الأدبية في مرحلة سابقة، فإنها قد حظيت باهتمام كبير في ظل هذا الاتجاه، نظرا لأهميتها في فهم المنجز الأدبي، وبما أن النقص سنة في

[1]– ينظر: وليد قصّاب، مناهج النقد الأدبي الحديث – رؤية إسلامية، دار الفكر آفاق معرفة متجددة، دمشق، سوريا، ط2، 2009، ص67.

المعرفة الإنسانية لا نستبعد أن تكون المقاربة التحليلية النفسية قد وقعت في بعض الأخطاء أقله بسبب المبالغة، وقلة الوعي بالمنهج.

سلبيات التحليل النفسي:

وقع التحليل النفسي في جملة من الأخطاء المنهجية التي جعلته على محك المراجعة بمنطق العلم الذي انحدر منه أصلا، وبمنطق النقد الذي لا يطمئن لأي منهج مهما حقق من التراكم في التنظير والإجراء، الأمر الذي حدّ نوعا ما من آفاق هذا الاتجاه، ودفع النقاد إلى البحث عن بدائل نقدية أخرى، وقد تمثلت هذه الأخطاء أو السلبيات في[1]:

– تعد المفاهيم التي قدمها علم النفس حول النفس البشرية المبدعة مجرد فرضيات لا ترقى إلى مستوى الحقائق العلمية القائمة على الأدلة والحجج المقنعة.

– العلاقة بين الإبداع والعامل النفسي ليست علاقة سببية بالضرورة، بمعنى كلما توفر العامل النفسي تحقق الإبداع، فقد لا يتحقق ذلك في جميع الحالات.

– تصدق آراء التحليل النفسي على نماذج بشرية بعينها دون غيرها، لذا لا يمكن تعميمها بأي حال من الأحوال، والمقاربة التي تصلح للجزء دون الكل، وتقف عاجزة أمام الفروق الفردية لا يمكن الاعتداد بها.

– تغييب القيم الفنية والجمالية للأدب، والانشغال المبالغ فيه بالتحليل النفسي للعقد والأمراض، وهذا ما ضيّق الخناق على إبداعية الأدب، واستوى في ذلك العمل الجيد بالعمل الرديء متى اشتركا في الدلالة النفسية.

– الاهتمام بسيرة المؤلف، واتخاذها أداة لفهم أدبه، وهذا ما أسقط من حسابات هذا النقد الأعمال مجهولة المؤلف، كما أن العلاقة بين سيرة المؤلف وأدبه غير مطردة، كون التجارب التي يتحدث عنها الأديب ليست دائما حقيقة عاشها في حياته، أو مرّ بها.

– تعميم فكرة المرض النفسي أو الذهني على جميع الأدباء وغيرهم من المبدعين في مختلف المجالات الفنية، وهذا افتراض لا تؤيده حجة منطقية، ولا برهان علمي، في حين أن الأديب إنسان سوي منحه الخالق الملكة والموهبة.

– التعامل مع الأدب مثل التعامل مع الحلم، في حين أن الأدب مختلف عن الحلم في الجوهر؛ كون الفنان يملك السيطرة على إنتاجه إلى حد معين، في حين أن الحالم لا يملك أدنى سيطرة على حلمه.

[1]– ينظر: وليد قصّاب، مناهج النقد الأدبي الحديث – رؤية إسلامية، ص67–72.

– التأويل الجاهز، وهو ما يجعل الناقد لا يعنى في دراسته النقدية إلا بالأعمال الأدبية التي تحمل من الدلالات النفسية ما يتوافق وتوجهه التحليلي النفسي، في حين يستبعد غير ذلك، ويتعامل مع النص الأدبي على أنه وثيقة نفسية يدرس من خلالها شخصية المبدع، وما تعانيه من عقد وأمراض، أما التحليل الذي يقدمه فلا يبتعد كثير عن التقرير الطبي.

– الحط من قيمة الإنسان الذي خلقه الله في أحسن تقويم، وجعله مجرد مخلوق مريض محكوم بغرائزه، خاصة الغريزة الجنسية التي يعدها التحليل النفسي مصدرا لجميع أفعاله، بما في ذلك الفعل الإبداعي، أما عن أثر الروح، أو العقيدة فلا علاقة لها بسلوكه.

– إهمال أثر الواقع الاجتماعي في الأدب، وتعظيم أثر العوامل النفسية في تحديد مصدر الإبداع الأدبي.

– النظرة الأحادية، وهذا مزلق وقعت فيه معظم المناهج النقدية الغربية؛ متمثلة في التركيز على المؤلف وحده، وإهمال النص.

إن هذه السلبيات على كثرتها مقارنة بالإيجابيات حدّت من آفاق التحليل النفسي في دراسة الإبداع الأدبي، خاصة ما تعلق منها بتغييب العناصر الجمالية والفنية في النصوص الأدبية، وإهمالها في مقابل التركيز على التشخيص النفسي للشخصيات الأدبية.

خلاصة:

يحتكم النقد النفسي في تصوراته للفكر الغربي الذي أنتجه، وهو فكر مختلف عن فكرنا العربي، لذا لا نستغرب كونه يحمل قيما هجينة ودخيلة لا يقبلها تفكيرنا، ولا ذوقنا، ومع ذلك فإن هذا التوجه المنهجي لم يكن سلبيا برمته، بل له إيجابياته التي لا يمكن إنكارها.

المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

الخاتمة:

1. يستند المنجز الأدبي في بناء قيمه التعبيرية للعنصر الوجداني؛ حيث تفرض المشاعر والأحاسيس النفسية حضورها بقوة على مستوى الممارسة الأدبية، بل إن الأدب الناجح من وجهة نظر أصحاب الاتجاه النفسي في الإبداع الأدبي هو ذلك الأدب الناطق بلسان النفس، والناقل الأمين لخطابها، وهو أثر لا نكاد نقبض على أصله الأول بحكم قدمه قدم الصنعة الأدبية نفسها، إلا أنه قائم في كل زمان، ولا يحتمل النكران.

2. أفادت نظريات النقد الأدبي من التحليل النفسي، خاصة في معالجته لموضوعات من قبيل تمثيل الأنا والآخر، وكل ما يتعلق بالعواطف والأحاسيس الإنسانية التي ينقلها الخطاب الأدبي في صور فنية موحية، فضلا عن دراسة أساليب التبليغ اللغوي التي اعتمدها الأدباء في التعبير عن مختلف الرغبات والهواجس النفسية.

3. عني التحليل النفسي بدراسة المنجزات الفنية، من خلال البحث في طبيعة الممارسة الإبداعية في مجال الفنون، وكذلك مكاشفة التكوين السيكولوجي لدى الفنان؛ بغية التوصل إلى تفسير مقنع لعملية الخلق الفني لديه، وما يتصل بها من سمات مميزة، إلا أن النتائج التي حققها قد اقتصرت على بيان القيم النفسية أكثر من التركيز على القيم الفنية.

4. هناك العديد من الجهود التي بذلت في مجال التحليل النفسي للأعمال الفنية، إلا أنها في غالب من تخرج عن مسار المقاربة بأعراض المرض النفسي، وهذا ما دفعها أخيرا إلى الحكم على النشاط الفني بأنه انعكاس لحالة من الشذوذ السيكولوجي، التي يصاب بها الفنان أثناء ممارسته للصنعة الفنية.

5. خرج علم النفس التحليلي بمجموعة من المفاهيم والقوانين في سياق ما أجراه من بحوث ودراسات متخصصة في الحياة النفسية لدى الإنسان، وتعد منطقة اللاشعور من أهم اكتشافاته؛ على أساس أنها تعدّ مرجعا للقدرات العاطفية الكامنة، ومصدرا للنشاط الغريزي، فضلا عن الرغبات والميول المكبوتة، وبالرغم من أهمية النتائج التي حققها الدرس النفسي التحليلي في فهم السيكولوجية الإنسانية إلا أنها تبقى مجرد فرضيات تحاصرها النسبية، ويضعفها التفاوت.

6. تأثر الإنجاز الأدبي بحقائق علم النفس؛ فظهر ما يُعرف بالرواية النفسية، التي تتخذ من أحاديث النفس موضوعا لها، وإذا كان التحليل النفسي قد استبعدها من مجال اهتمامه؛ لأنها لا تعرض خبرة نفسية حقيقية بقدر ما تصطنع أثرا نفسيا، بخلاف الرواية العائلية التي تناقش موضوع النسب العائلي، وتطرح إشكالية عدم تقبل أصل الانتماء، بينما يُعنى النقد الأدبي في اتجاهه النفسي بكل ما يحمل بعدا سيكولوجيا بغض النظر عن مسألة الصدق العاطفي.

7. تلقى الناقد العربي البحوث والدراسات الغربية التي قدمت في الاتجاه النفسي برحابة صدر؛ حيث أقبل يفيد من مقولاتها ومفاهيمها خاصة في ممارساته الإجرائية، وكأنه وجد أخيرا الخيار المنهجي الصحيح الذي يجعله أكثر قربا من الذات المبدعة، الأمر الذي من شأنه أن يتيح له فرصا أكبر لفهم منجزاتها الأدبية، غير أن المبالغة في إسقاط الأفكار الغربية الجاهزة على المقاربات النقدية العربية قد أضر بالتأويل النفسي للنص الأدبي أكثر مما أفاده.

8. تقوم التجربة الإبداعية الأدبية على الأساس النفسي في الأصل، إلا أن تجلي الآثار النفسية على مستوى النصوص يختلف ويتفاوت من أديب لغيره، وحتى لدى الأديب الواحد انتقالا من موضوع لآخر، وهو ما يؤكد في كل مرة فرضية الصلة بين الأدب والأحاسيس النفسية، إلا أن الأثر النفسي لا يشغل سوى مجالا معينا من الإنجاز الأدبي؛ إذ هناك أسس وعناصر أخرى لا تقل أهمية ولا يمكن استبعادها؛ تتعلق بالجانب الفني والجمالي.

9. يعد اللاوعي من المقولات النفسية الإستراتيجية في التحليل النفسي للأعمال الأدبية، حيث يعود إليه المحلل النفسي في تفسيره للقدرات الإبداعية لدى الأدباء، فضلا عن استيعاب عملية الخلق الفني لديهم، إلا التجربة الأدبية لا يمكن التعامل معها على أنها تجربة لاواعية بكل أبعادها، وإلا ألغينا الاختيار والتركيب في الاشتغال على المرجع اللغوي، وهي مسائل تحتكم إلى الممارسة الواعية.

10. قطع التفسير النفسي للأدب أشواطا في فهم عملية الخلق الإبداعي لدى الأدباء، وكذلك التعرف على سيرهم النفسية، والكشف عن مدى انعكاسها في أعمالهم الأدبية، مدعما موقفه التحليلي بمقولات علم النفس، في سياق الإفادة من الدراسات التي أجراها "سيجموند فرويد" في مجال الإبداع الفني، إلا سؤال النص بالنسبة للمقاربة النفسية ظل مطروحا؛ نظرا للاهتمام بنفسية الأديب دون التركيز على أعماله، إلا في حدود التعريف النفسي بصاحبها.

11. عُني التحليل النفسي أكثر شيء بنفسية الأديب، انطلاقا من مراجعة أعماله الإبداعية، وبذلك استحالت التجربة الأدبية مرجعا للمعرفة النفسية بالذات المبدعة، وفي هذا السياق اتجهت الدراسات النفسية إلى العناية بعلاقة الأديب بذاته أولا، وبأدبه ثانيا، وبما يمتلك من معرفة بحقائق علم النفس ثالثا، وبالرغم من الجهود التي بذلت في فهم نفسية الذات المبدعة بواسطة التحليل النفسي، إلا أنها لم تتمكن من إدراك حقيقتها إلا قليلا.

12. توصل التحليل النفسي إلى حقيقة أن الأديب لا يمكنه إلا الإصغاء لصوت الذات في ممارسته للنشاط الإبداعي، غير أن استنطاقه لهذا الصوت لا يحتمل الصدق النفسي دائما؛ إما لصعوبة إدراكه لذاته، أو لرغبة منه في مراوغة القارئ، وإثارة فضوله، وفي جميع الحالات تبقى الحقيقة الأهم بالنسبة للأديب أولا، والمحلل النفسي ثانيا، والناقد الأدبي ثالثا هي حقيقة النفس المبدعة، وإن كانت تمثل عاملا مساعدا على فهم المنجز الإبداعي بالنسبة للناقد الأدبي.

13. تمكن المنهج النفسي في المقاربة النقدية من الكشف عن بعض المناطق المعتمة في التجربة الأدبية من مدخل الاهتمام بنفسية الأديب، وكذا إثارة أسئلة النص من الوجهة السيكولوجية، إلا أن حالة الانبهار الشديد بهذا المنهج حالت دون التعامل معه بوعي أثناء الممارسة الإجرائية، ونتج عن ذلك أن وقع الناقد العربي في مزالق كثيرة، لعل أهمها الابتعاد عن النص الأدبي بوصفه موضوعا للتطبيق النقدي، فضلا عن إهمال القيم الجمالية والفنية الخاصة به، جراء الانجراف وراء هوس المعرفة النفسية بالشخصية الأدبية.

14. استطاع التحليل النفسي فتح آفاق أوسع للبحث في الإبداعات الفنية والأدبية، إلا أن النتائج التي حققها بالنسبة للمحلل النفسي كانت الأهم في مجاله التطبيقي، أما بالنسبة للناقد ونظرا لخصوصية المادة الإبداعية التي يشتغل عليها، والتي تفرض اشتغالا خاصا بالنسبة للمقاربة النقدية التي تحاورها، فإن سلطة النص الأدبي غالبا ما كانت في حالة انفلات شديد بين يدي الناقد؛ لنقص في الوعي بمنهج يتعامل أساسا مع التجربة الأدبية من الخارج.

تم الاطلاع عليه
بتاريخ 2024/05/24

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر والمراجع العربية:

1. اسماعيل (عز الدين)، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط9، 2013.
2. اسماعيل (عز الدين)، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط4، (د.ت.ط).
3. حجازي (سمير)، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
4. حسين (طه)، حافظ وشوقي، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، (د.ت.ط).
5. حسين (طه)، خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط9، آذار (مارس)، 1979.
6. حسين (طه)، مع أبي العلاء في سجنه، دار المعارف، مصر، 1981.
7. حسين (طه)، مع المتنبي، دار المعارف، مصر، ط13، (د.ت.ط).
8. حسين (طه)، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، مصر، ط1، 1953.
9. حمادة (إبراهيم)، مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ت.ط).
10. حيدوش (أحمد)، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت.ط).
11. خضر محمد (عبد الله)، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د.ت.ط).
12. خلف الله (محمد)، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، 1947.
13. الخولي (أمين)، رأي في أبي العلاء "الرجل الذي وجد نفسه!"، جماعة الكُتاب، 1945.
14. دحروج (محمد)، مناهج النقد الأدبي (المناهج الكلاسيكية)، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2015.
15. الدروبي (سامي)، علم النفس والأدب، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1981.
16. السعافين (إبراهيم) والشيخ (خليل)، مناهج النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، الأردن، 2008، مقرر رقم 4344.

17.سقال (ديزيره) والقزي (ديزيره)، الإبداع الأدبي والتحليل النفسي (بين منهج الدراسة النفسية والتحليل السريري)، دار كتابات، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

18.سويف (مصطفى)، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، 1951.

19.الشاذلي (عبد السلام)، الأسس النظرية في مناهج البحث الأدبي العربي الحديث، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

20.صادق الرافعي (مصطفى)، ديوان الرافعي، ج1، شرحه محمد كامل الرافعي، مطبعة الجامعة، الإسكندرية، مصر، 1322هـ.

21.ضيف (شوقي)، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط9، 2004.

22.عباس (إحسان)، تاريخ النقد الأدبي عند العرب – نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1983.

23.عبد الحميد (شاكر)، الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة خاصة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1992.

24.عبد الحميد حنورة (مصري)، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.

25.عبد القادر (حامد)، دراسات في علم النفس الأدبي، المطبعة النموذجية، مصر، (د.ت.ط).

26.عبد القادر المازني (إبراهيم)، حصاد الهشيم، المطبعة العصرية، مصر، ط2، 1932.

27.عكاشة (شايف)، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985.

28.عكاشه (أحمد)، آفاق في الإبداع الفني (رؤية نفسية)، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2001.

29.العلوي (محمد أحمد بن طباطبا)، عيار الشعر، تح. عباس عبد الساتر، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت.ط).

30.فضل (صلاح)، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

31.فيدوح (عبد القادر)، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي (دراسة)، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د.ت.ط).

32.ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح. أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ت.ط).

33. قصّاب (وليد)، مناهج النقد الأدبي الحديث – رؤية إسلامية، دار الفكر آفاق معرفة متجددة، دمشق، سوريا، ط2، 2009.

34. قطب (سيد)، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، مصر، ط8، 2003.

35. قطب (سيد)، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الفكر العربي، ط2، 1954.

36. القيرواني الأزدي (أبو علي الحسن بن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح. محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، ط5، 1981.

37. كامل حسين (محمد)، متنوعات، مطبعة مصر شركة مساهمة مصرية، القاهرة، مصر، 1951.

38. محمود العقاد (عباس)، ابن الرومي حياته من شعره، مصر شركة مساهمة مصرية، (د.ت.ط).

39. محمود العقاد (عباس)، أبو نواس الحسن بن هانئ (دراسة في التحليل النفساني والنقد التاريخي)، مطبعة الرسالة، مصر، (د.ت.ط).

40. محمود العقاد (عباس)، أشتات مجتمعات في اللغة والأدب، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط6، 1988.

41. محمود العقاد (عباس)، دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط2، يناير 2006.

42. محمود خليل (إبراهيم)، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط4، 2011.

43. المختاري (زين الدين)، المدخل إلى نظرية النقد النفسي– سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجا)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998.

44. مرتاض (عبد الملك)، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.

45. مرتاض (عبد الملك)، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.

46. مندور (محمد)، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1988.

47. مونسي (حبيب)، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2007.

48. نعيمة (ميخائل)، الغربال، نوفل، بيروت، لبنان، ط15، 1991.

49. الوردي (علي)، خوارق اللاشعور أو أسرار الشخصية الناجحة، دار الوراق للنشر، لندن، ط2، 1996.

المراجع المترجمة:

50. أفلاطون، المحاورات الكاملة، مج3، تر. شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1994.

51. أندرسون إمبرت (إنريك)، مناهج النقد الأدبي، تر. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1992.

52. أندرسون إمبرت (إنريك)، مناهج النقد الأدبي، تر. الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 1991.

53. بيلمان نويل (جان)، التحليل النفسي والأدب، تر. حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، دار الكتب، مصر، 1997.

54. شورر (مارك) ومايلز (جوزفين) وماكنزي (جوردن)، النقد – أسس النقد الأدبي الحديث، تر. هيفاء هاشم، مر. نجاح العطار، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، ط2، 2005.

55. فرويد (سيغموند)، التحليل النفسي والفن (دافينشي – دوستويفسكي)، تر. سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، نيسان (أبريل)، 1975.

56. فرويد (سيغموند)، الهذيان والأحلام في الفن، تر. جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، كانون الأول (ديسمبر) 1978.

57. فرويد (سيغموند)، محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي، تر. عزت راجح، دار مصر للطباعة، (د.ت.ط).

58. فرويد (سيغموند)، موسى والتوحيد، تر. جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 1986.

59. كليمان (كاترين)، التحليل النفسي، تر. محمد سبيلا وحسن أحجيج، منشورات الزمن، المغرب، 2000.

60. مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر. رضوان ظاظا، عالم المعرفة (سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، الكويت، ع221، مايو 1997.

61. وليك (رنيه) ووآرن (آوستن)، نظرية الأدب، تر. عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1992.

المجلات والدوريات:

62.المودن (حسن)، "الحي اللاتيني" و"ساق البامبو" من الرواية العائلية إلى محكي الانتساب العائلي، مجلة الفيصل، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، المملكة العربية السعودية، ع 501-502، شوال – ذو القعدة، 1439هـ/يونيو – أغسطس 2018.

المعاجم والموسوعات العربية:

63.بديع يعقوب (إميل) وعاصي (ميشال)، المعجم المفصل في اللغة والأدب، مج1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، أيلول (سبتمبر) 1987.

64.التهانوي (محمد علي)، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح. علي دحروج، تر. جورج زيناتي، ج1 (أ–ش)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

65.التونجي (محمد)، المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999.

66.الجرجاني (علي بن محمد السيد الشريف)، معجم التعريفات، قاموس لمصطلحات وتعريفات علم الفقه واللغة والفلسفة والمنطق والتصوف والنحو والصرف والعروض والبلاغة، تح. محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، (د.ت.ط).

67.راغب (نبيل)، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، مصر، ط1، 2003.

68.الرويلي (ميجان) والبازعي (سعد)، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، المغرب / لبنان، ط3، 2002.

69.صليبا (جميل)، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، ج1، الشركة العالمية للكتاب طباعة ونشر وتوزيع – مكتبة المدرسة –دار الكتاب العالمي – الدار الإفريقية العربية – دار التوفيق، بيروت، لبنان، 1994.

70.علوش (سعيد)، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني/سوشبريس، بيروت/الدار البيضاء، لبنان/المغرب، ط1، 1985.

71.فتحي (إبراهيم)، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، 1986.

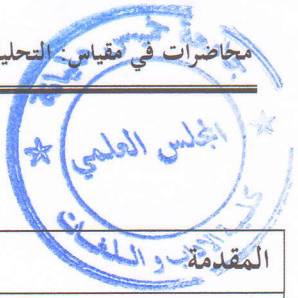
72.مجموعة من المؤلفين، معجم علم النفس والتحليل النفسي، مر. فرج عبد القادر طه، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، (د.ت.ط).

73.وهبه (مجدي) والمهندس (كامل)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

المعاجم والموسوعات المترجمة:

74.لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين، الموسوعة الفلسفية، إشراف روزنتال ويودين تر. سمير كرم، مر. صادق جلال العظم وجورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د.ت.ط).

75.وليمز (ريموند)، الكلمات المفاتيح معجم ثقافي ومجتمعي، تر. نعيمان عثمان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، المغرب – لبنان، ط1، 2007.



فهرس المحتويات:

المقدمة	**01**
الأهداف	**04**
مفردات المقياس	**05**
المحاضرة (01): الأدب والأحاسيس النفسية	**06**
تمهيد	**06**
مفهوم الأدب	**06**
مفهوم الإحساس	**09**
الأدب والإحساس	**10**
مرجعية الصلة بين الأدب والإحساس	**11**
– عند الغرب	**11**
– عند العرب	**13**
خلاصة	**16**
المحاضرة (02): النقد الأدبي وعلم النفس	**17**
تمهيد	**17**
مدخل إلى اللقاء المعرفي بين النقد الأدبي وعلم النفس	**17**
جهود فرويد في التحليل النفسي	**18**
1. العقد النفسية	**20**
– عقدة أوديب	**21**
– عقدة ألكترا	**21**
– العقدة الجنسية	**21**
– عقدة الخصاء	**21**
2. الأنشطة النفسية	**21**
– اللعب	**21**
– التخيّل	**22**
– الحلم	**22**
تلاميذ فرويد وتصوراتهم المختلفة	**22**
التصور البنيوي في التحليل النفسي	**24**
خلاصة	**26**

المحاضرة (03): التحليل النفسي للفن 01	**27**
تمهيد	**27**
المعرفة النفسية للفن	**27**
مقولات التحليل النفسي للفن	**28**
– العبقرية والجنون	**28**
– العقل الواعي والعقل الباطن	**30**
– اللاشعور في الأثر الفني	**31**
– اللذة والألم	**33**
خلاصة	**34**
المحاضرة (04): التحليل النفسي للفن 02	**35**
تمهيد	**35**
الفنان في التحليل النفسي	**35**
الفن موضوعا للتحليل النفسي	**36**
الفن وصلته بالمرض النفسي	**38**
– النرجسية (Narcissism)	**38**
– العصاب (Neurosis)	**39**
فاعلية التحليل النفسي للفن	**42**
خلاصة	**42**
المحاضرة (05): علم النفس التحليلي	**43**
تمهيد	**43**
مفاهيم علم النفس التحليلي	**43**
المرجع الغريزي	**46**
– غريزة الحب أو الحياة	**47**
– غريزة الموت أو الفناء	**47**
– الغريزة الجنسية	**47**
المرجع المرضي	**47**
– النرجسية	**47**
– المازوخية	**47**
– السادية	**47**

مقولات علم النفس التحليلي في دراسة الأدب	**48**
1- الفصل بين الشعور واللاشعور	**48**
2- جدلية الرغبة والإشباع	**49**
- التكثيف	**49**
- الإزاحة	**49**
- الرمز	**49**
3- الأحلام	**50**
4- العقد والأمراض النفسية	**51**
خلاصة	**53**
المحاضرة (06): الرواية العائلية	**54**
تمهيد	**54**
الرواية النفسية والتحليل النفسي	**54**
التحليل النفسي للرواية العائلية	**59**
خلاصة	**61**
المحاضرة (07): تلقي النقاد العرب للمنهج النفسي	**62**
تمهيد	**62**
الدراسات النقدية المبكرة	**62**
الدراسات النقدية الأكاديمية	**67**
خلاصة	**73**
المحاضرة (08): الأسس النفسية للإبداع الأدبي	**74**
تمهيد	**74**
مفهوم الإبداع (Creativity)	**74**
نفسية المبدع	**75**
مراحل الممارسة الإبداعية	**76**
1. مرحلة الاستعداد	**76**
2. مرحلة الاختبار	**76**
3. مرحلة الإشراق	**76**
4. مرحلة التنفيذ والمراجعة	**77**

الأساس النفسي للإبداع	**77**
- الأساس العام	**77**
- الأساس الخاص	**77**
- الأساس النوعي	**78**
أبعاد الأساس النفسي للإبداع	**78**
1. البعد المعرفي	**78**
2. البعد الوجداني	**78**
3. البعد الاجتماعي	**78**
4. البعد الإيقاعي والجمالي	**78**
العنصر النفسي في الأدب	**79**
خلاصة	**82**
المحاضرة (09): اللاوعي والأدب	**83**
تمهيد	**83**
مفهوم اللاوعي	**83**
أراء نفسية في مقولة اللاشعور	**87**
الفريق الأول	**87**
الفريق الثاني	**88**
الأدب وليد اللاوعي	**88**
خلاصة	**91**
المحاضرة (10): التفسير النفسي للأدب	**92**
تمهيد	**92**
الأدب وعلم النفس	**92**
الأدب والخبرة النفسية	**94**
فرضيات التفسير النفسي للأدب	**94**
خطوات المعالجة النفسية للأدب	**95**
الآراء النقدية في التفسير النفسي للأدب	**96**
خلاصة	**98**

المحاضرة (11): نفسية الأديب من أدبه 01	**99**
تمهيد	**99**
الأدب ونفسية صاحبه	**99**
الأديب وعلم النفس	**104**
خلاصة	**106**
المحاضرة (12): نفسية الأديب من أدبه 02	**107**
تمهيد	**107**
المقاربة النفسية للأديب في أدبه	**107**
نفسية الأديب في أدبه بين القبول والتحفظ	**111**
-حجج القبول	**111**
-حجج التحفظ	**112**
خلاصة	**114**
المحاضرة (13): الوعي بالمنهج	**115**
تمهيد	**115**
موضوع الخبرة النفسية في النقد الأدبي	**115**
المسائل النقدية في المنهج النفسي	**118**
نقد النقد النفسي لدى النقاد العرب	**120**
خلاصة	**122**
المحاضرة (14): آفاق التحليل النفسي	**123**
تمهيد	**123**
أسئلة النقد النفسي	**123**
نقد المقاربة النفسية في دراسة الأدب	**126**
إيجابيات التحليل النفسي	**127**
سلبيات التحليل النفسي	**128**
خلاصة	**129**
الخاتمة	**130**
قائمة المصادر والمراجع	**133**

جامعة الجيلالي بونعامة خميس مليانة
المجلس العلمي
كلية الآداب و اللغات

تم بحمد الله