الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي –

معهد الآداب واللغات والعلوم
الإجتماعية والإنسانيـــــــة
قسم اللغة العربية وآدابهـــا

مدرسة الدكتوراه في النقـــــد
والدراسات الأدبية واللغويـــــة
التخصص : النقد المعاصـــــر
قطب التكوين : جامعة أم البواقي

تلقي النقد النفسي في الجزائر

أحمد حيدوش – أنموذجا-

مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في النقد المعاصر

إعداد الطالبة:
فيـروز قلقـــول

إشراف الدكتور:
صالح خديش

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
د. باديس فوغالـــــي	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي -	رئيسا
د. صالـــح خديـــش	أستاذ محاضر * أ *	جامعة عباس لغرور – خنشلة -	مشرفا و مقررا
د. يـوسف الأطـــرش	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور – خنشلة -	عضوا مناقشا
د. مختـــار قطـــــش	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي التبسي – تبسـة -	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2012/2011

مقدمة

من الطبيعي أن النقد يخضع لحتمية التطور و التفاعل مع نتائج العلوم الإنسانية في بيئاتها والتي يستفيد منها الناقد في تبرير مقاييسه واعطائها صفة الموضوعيـة،فالخطاب النقدي لايستمد استراتيجية من موضوعه بل من الخطابات الانسانية المتعددة التي تتداخل مع المكونات الاساسية والثقافية للمجتمع لتشكل حدود الممارسة النقدية مما يجعل مجمل المفاهيم المقدمة لمصطلح النقد ترتبط بالمستويات المعرفية للنقاد وبمنطلقاتهم الفكرية والفنية فهي تعبر بالضرورة عن راي اصحابها في زمان ومكان معينيين وتكشف عن مستوى تجربتهم وفهمهم الخاص بوظيفة النقد وماهيته ومن ثم فهي اشكالية قابلة للنقاش والأخذ والرد لاسيما ان النقد الادبي المعاصر لم يعد ذلك الفن الذي يربط وجوده بوجود الآخر أي الأدب فقد اخذت فعاليته تنتقل نوعا ما عن الأدب حيث أصبح يميل أكثر الى الاستقلال والاتصال بمختلف انواع المعارف الادبية والاستفادة منها و بالتالي فهو مبحث اشكالي لايقبل بالحدود الصارمة والدقيقة فهو لايقبل بمرجعية ثابتة ولامنهج واحد ومن بين المرجعيات التي استند اليها النقد الأدبي مرجعية علم النفس هذا العلم الذي كان تأثيره واضحا في الدراسات الادبية خاصة الغربية منها

لقد ارتبط مفهوم التحليل النفسي بالعالم النمساوي " سجموند فرويد" باعتباره منهجا لعلاج الأمراض العصبية وتعتبر السيكولوجية الفرويدية اعقد النظريات على أن أهم ما يميزها هو أنها ترتكز على فكرتي الكبت والطفولة الجنسية وقد عد فرويد هذه الفكرة هي الأساس الذي يختبأ وراء الأمراض العصبية.

تعرض فرويد بأشكال مختلفة لمسألة الإبداع الفني، وحاول ان يفسرها في ضوء نظرية التحليل النفسي، مؤكدا على انه من خلال الفن وحده يستطيع الإنسان أن يحقق رغباته الشعورية وينتج وكأنه إشباع لهذه الرغبات ويذهب فرويد إلى أن مظاهر أحلام اليقظة المتوافرة في العمل الفني لكن الأحلام لا تستهوي الآخرين، في حين أن العمل الفني يفعل ذلك لأنه يفترق عن الحلم في أن الأحلام مسألة بين الفنان وبين نفسه ، أما الإبداع (العمل الفني)، فانه يقدم نوعا من الإغراء المزدوج للآخرين .

فهناك الصورة النفسية التي تمنحها اللذة الأولى من جهة ،وتغربنا من جهة أخرى بالاندفاع نحو لذة أعمق ننالها ، إذ يتاح لنا أن نشارك الفنان في حلمه

تكمن أهمية علم النفس والتحليل النفسي بالنسبة للنقد الأدبي والأدب في أنه مظلة واسعة تندرج تحتها عدة مسارات هامة: النمو الإنساني ومراحله من الطفولة إلى سن الرشد، وعملية التأويل والتحليل، وكذلك فاعلية 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. فمن منظور النمو تركز النظرية النفسانية على وصف تتابع أفعال النمو ومراحله: كيف ينمو المرء في عملية من المد والجزر (التقدم والانحسار، الانعتاق والكبت) خاصة فيما يتعلق بمراحل النمو الجنسي، وكيف يبني المرء أنساقاً نفسية وعاطفية تتداخل مع علاقاته الأبوية (الأسرية) والاجتماعية والثقافية: انساقاً قد يقبلها أو قد يرفضها. وكيف يتفاعل مع البيئة العاطفية والمادية التي يسكنها ويعيش ضمنها فيعكسها أو يقاومها. وهكذا لا تقتصر نظرية علم النفس على خصوصية شخصية محددة بل هي تحاول دائماً ربط الخصوصية بعواملها الإنسانية والمادية والزمانية ومن ثم ربطها بالإطار الأسري والاجتماعي والثقافي والحضاري.

ومهما قيل عن أن علم النفس يضرب جذوره في حوارات أفلاطون (تأثير المحاكاة العاطفي على حراس الجمهورية الفاضلة) وفي رد أرسطو (المحاكاة تفضي إلى التطهير النفسي للمشاهد أو المتلقي)، فإن التحليل النفسي في النقد والأدب برز فعلياً مع سيغموند فرويد الذي يرى أن العمل الأدبي موقع أثري له طبقات متراكمة من الدلالة ولا بد بالتالي من كشف غوامضه وأسراره، ولئن كان للتحليل الفرويدي أنصاره في النقد الحديث فهذا لا يعني أن التحليل النفسي الفرويدي نفسه لم يتغير ويعيد النظر في مصطلحاته وأطروحاته. بل إنه تعرض كغيره إلى ضغوط التوجهات الجديدة، وتأثر بفرضيات إنتاج النص واستقباله وتغير مفاهيم اللغة وأهميتها وأساليب تقديم الشخصية وعرضها، وما إلى ذلك، لكن بقيت

الأرضية الفرويدية (اللاوعي) قائمة كمركز الاهتمام، وفكرة اللاوعي تقوم على مقولة أن المرء يبني واقعه في علاقة أساسية مع رغباته المكبوتة ومخاوفه. ولهذا فإن كل تعبير (سلوكاً أو لغة أو خيالاً) 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 الجنسية التي يفترض إشباعها أو كبتها، كما لا يعني هذا أن التحليل النفسي لا يتواءم مع غيره من النظريات النقدية أو أنه يلغيها، بل هو يضيء كثيراً منها خاصة أنه يتعامل مع ويهتم بتمثيل الذات والآخر والجسد والعواطف والعلاقات التي تحكم فعاليات السلوك والخطاب، أي طرق تحويل وترجمة الرغبة والحدث والتجربة إلى ذاكرة وإلى فعل لغوي. 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 تعبيراً عن رغبة ما ومحاولة إشباعها سواء كانت الرغبة ناتجة عن علاقة المرء بذاته أو بالبيئة أو العالم من حوله.

ومع فرويد أصبح العمل الأدبي والفني عموماً (وكذلك الأحلام والكوابيس والأعراض العصابية) يتكون من محاولة إشباع رغبات أساسية متخيلة كانت أم وليدة عالم الفانتازيا. 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 عموماً) لكنها تجد لنفسها متنفساً أو قد يسمح لها الرقيب بأن تشبع نفسها خيالياً من خلال صيغ محرفة وأقنعة من شأنها أن تخفي طبيعتها الحقيقية وتخفي موادها عن الأنا الواعية.

ان الاشكالية الاساسية التي تطرح في هذه الدراسة هي : كيف تلقى النقاد العرب منهج التحليل النفسي، وهل طبق هذا المنهج على أعمال ادبية عربية خاصة ان لكل عمل ادبي بيئته الخاصة وخصوصيته الادبية والحضارية؟ وهل كانت الاستجابة العربية لهذا المنهج استجابة كلية أو جزئية ، هذا المنهج الذي لم تكن بداياته الجادة الا من اربعينيات القرن العشرين حيث ظهرت دراسات تتميز بوضوح الرؤى ووعي اكبر لهذا المنهج

واذا اردنا ان نتحدث عن البعد الجدي والعلمي للنقد النفسي كان مع صدور كتابات "حامد عبد القادر" خاصة كتابه "دراسات في علم النفس الأدبي، وما تلاه من دراسات قام باحثون متعددون على رأسهم "محمد خلف الله" الذي يسعى الى التأصيل للعلاقة بين الأدب وعلم النفس مستعينا بجهود "أمين الخولي" دون ان نغفل "عزالدين اسماعيل"، "شاكر عبد الحميد" وغيرهم ممن اثروا بدراساتهم ذات الطابع التحليلي النفسي.

وبما انه كان من العسير العثور على موضوع يلائم توجهي الفكري ويرضي ذوقي الجمالي وترتاح له النفس ، فقد وقع اختياري على موضوع " **تلقي النقد النفسي في الجزائر أحمد حيدوش انموذجا** "

وسبب اختياري لهذا الموضوع هو أن علم النفس برأي أكثر العلوم الحديثة احتواء للأدب كون الأدب ظاهرة ارتبطت بالإنسان منذ ان وجد، كما يعود ايضا الى اهتمامي بالمنهج النفسي الذي يهتم كثيرا بالحياة الباطنية هذه الأخيرة حتما ستؤثر بالمبدع ومن ثم الى العمل الابداعي.

أما سبب اختياري للناقد "**أحمد حيدوش**" فكان لرغبة مني في معرفة صدى هذا المنهج في الدراسات الأدبية الجزائرية ولأنه من الذين كتبوا في الاتجاه النفسي وأولاه اهتمام في أعماله من خلال مؤلفاته النظرية والتطبيقية.

فمرحلة التحليل النفسي التي يمثلها كتابه "الاتجاه النفسي في الأدب العربي الحديث"، هذا الكتاب الذي كان توطئة للأسس التي قام عليها المنهج النفسي في النقد الأدبي ، كما خصص جزءا تناول فيه أمثلة من النقد التطبيقي في هذا الاتجاه

من خلال دراسات اثنتان منها للعقاد عن "ابن الرومي" و "أبي نواس"، كما تعرض لمدى نجاح نقاد الاتجاه النفسي في فهم شخصية الشاعر

أما مرحلة النقد النفسي فيمثلها كتابه "شعرية المراة وأنوثة القصيدة" قراءة في شعر نزار قباني ،وتكمن أهمية دراسة شعر نزار قباني في هذا الكتاب أنها من منظور مغاير للمنظور الذي انطلق منه كثير من الدارسين في ضوء هذا المنظور يحاول أحمد حيدوش أن يرسم معالم طريق جديدة في الدراسة النفسية للشعر تستفيد من مختلف المناهج ضمن الاتجاه النفسي العام ولكنها لاتهتم بشخضية الشاعر قدر اهتمامه بنتاجه.

أما مرحلة النقد الفسي فيمثلها كتابه" اغراءات المنهج وتمنع الخطاب " الذي كان عبارة عن تحليل نفسي لساني للخطاب الادبي، فكان تطبيقه للمباديء النفسية اللسانية خدمة لهذا الهدف

ولقد اعتمدت على خطة تمس أهم القضايا التي سبق ذكرها، وتتوزع الى : **مقدمة، مدخل، أربعة فصول و خاتمة .**

يضم **المدخل** توجهات الخطاب النقدي المعاصر (كلود ليفي ستروس، ميشال فوكو، بارت، جاك دريدا، جاك لاكان) وقد اعتمدت هذه التوطئة لتبيان ان هؤلاء الكتاب يعودون على الرغم من الحقول التي يعملون بها الى أصول مشتركة تتبع جميعها من اللغويات البنيوية التي وضع أسسها عالم اللسانيات الشهير"ديسوسير" الذي درس اللغة باعتبارها نظاما كاملا من الرموز في أي لحظة من لحظات وجوده، وأن هذه الرموز اعتباطية تقوم على مبدأ الاختلاف بين أي رمز وأي رمز آخر.

الفصل الأول : قسمته الى مبحثين، تناولت في المبحث الأول الاتجاه النفسي في الدراسات الغربية وتطوره، فكان عرضا لأسس هذا الاتجا، وبالتحديد على آراء شخصيتين أساسيتين، كان لهما تأثيرا بالغا في ارساء دعائم هذا الاتجا فيالنقد الغربي أولهما سيغموند فرويد الذي أخضع الأدب للتفسير النفسي فغدا بذلك مثالا للدراسات الكلا سيكية للأدب.

أما **المبحث الثاني:** تطرقت فيه للناقد الفرنسي شارل مورون الذي اشتهر بالدراسات النقدية الحديثة التي تقتفي أثر فرويد في تفسير التجربة الأدبية، طابعا يوضح التطور الذي طرأ على التفسير النفسي للأدب.

الفصل الثاني: تناولت في الفصل التلقي العربي للاتجاه النفسي وهو بدوره مقسم الى مبحثين .

تعرضت في **المبحث الأول** الى أقطاب هذا الاتجاه في النقد العربي أمثال العقاد ، عز الدين اسماعيل ، جورج طرابيشي .

أما **المبحث الثاني:** فخصصته للنقد النفسي في الجزائر وذكر أهم من استعان بمنهج التحليل النفسي، سواء في جانبه النطري أم التطبيقي.

الفصل الثالث : خصصته لمراجع القراءة النفسية عند حيدوش، كما بينت الآلية والاجراءات التي اعتمدها الناقد حيدوش في أعماله.

الفصل الرابع : خصصته لتطبيقات المنهج النفسي عند حيدوش ولتوخي هذا الهدف سأستعين بنقد النقد لقراءة مذكرة الناقد حيدوش .

أما الخاتمة فكانت محصلة لما تم استخلاصه من نتائج تتعلق بالنقد النفسي عند العرب بصفة عامة وفي الجزائر بصفة خاصة وبالخصوص عند الناقد حيدوش،وفي الأخيرلا يسعني الا ان **أشكر جامعة أم البواقي**" **العربي بن مهيدي**" **وجامعة خنشلة** "**عباس لغرور**" لإتاحتهما لي فرصة التكوين والوصول الى هذه المرحلة من التحصيل العلمي.

مدخل

قدم البنيويون وما بعد البنيويون خلال العقود الأربعة الأخيرة من القرن العشرين مساهمة معتبرة في المعرفة البشرية، حيث أنجز كل من كلود ليفيي- ستروس و جاك لاكان و ميشال فوكو ورولان بارت وجاك ديريدا أعمالا جد هامةُ، ورغم أن البنيوية وما بعد البنيوية تختلفان كثيرا – ما بعد البنيوية مثلا لا تستعمل اللسانيات البنيوية في أعمالها، أن وجه الشبه الهام فيتمثل في أن كلاهما يعد بمثابة تحليل نقدي أو بالأحرى إعادة نظر نقدية – أولا: هناك إعادة نظر نقدية في مفهوم الذات البشرية ومعنى كلمة "ذات" هنا يختلف عن معنى الكلمة المعروفة أكثر "فرد" التي تعود إلى عصر النهضة وتفترض أن الإنسان عامل فكري حر وأن عمليات التفكير لا تخضع للظروف الثقافية والتاريخية، ولقد أطلق ليفي- ستروس أحد أكبر رواد البنيوية اسم "ابن الفلسفة المدلل" على الذات البشرية أي بؤرة الوجود وذهب إلى أن هدف العلوم الإنسانية ليس هو بشكل الإنسان، بل على عكس ذالك تفكيكه وأصبح هذا شعار البنيوية فيما بعد.1

أردت أن أبدأ في هذا المدخل بـ: كلود ليفي- ستروس نظرا لالتزامه الصريح والمطلق بالبنيوية، وتميزه أيضا عن أصحابه المذكورين سابقا باتساق منهجه وبعقلانيته وبالمباشرة في نقل مكتشفاته وأفكاره.

لقد حظي عالم الأنثروبولوجيا " كلود ليفي- ستروس" بشهرة عظيمة لم يحظى بها عالم انثروبولوجي غيره و قد نبعت كل من الشهرة والصعوبة في حالته هو من منابع مشتركة إلى حد ما هي: ضخامة مشروعه الفكري وميل ذلك المشروع إلى البحث في ذاته والطبيعة الشعرية التي كثيرا ما يكتنفها الغموض لفكره وأسلوب كتابته – لقد ادعى انثروبولوجيون عديدون أنه ليس هناك من شيء اسمه الطبيعة البشرية غافلين عن أنهم بذلك ينكرون وجود الموضوع الذي يدرسه علمهم [وهو: الإنسان] 2.

1- مادان ساروب،دليل تمهيدي الى مابعد البنيوية ومابعد الحداثة، ترجمة:خميسي بوغرارة،منشورات مخبر الترجمة في الادب واللسانيات، جامعة منتوري،قسنطينة،2003، ص5

2- المرجع نفسه ، ص29

فكان التجديد الذي أتى به ليفي- ستروس وهو الإمساك بهذه المعضلة من قرنيها فحاول بدلا من مقابلة الطبيعة البشرية للتنوع الثقافي بوصفها فكرتين متعارضتين، أن الفكرة: الأولى تكمن خلف الثانية بوصفها بنية. فنجد أعماله تنقسم إلى ثلاث مجموعات إذا ضربنا صفحا عن المقالات المتباينة التي جمعها تحت عنوان " الأنثروبولوجيا البنيوية" الأنثروبولوجيا رقم 1 "، أطروحة الدكتوراه المعنونة "البنى الأولية للقرابة"، كتابان عنوان الأول منهما "الطوطمية" والثاني "العقل المتوحش"، الأجزاء الأربعة التي تشكل كتاب مقدمة لعلم الأساطير وهي "اللي والمطبوخ"، " من العسل إلى الرماد" و "الإنسان العاري"2.

سأتعرض إلى بعض الأمثلة والقضايا المختارة من هذه الكتب بلا ترتيب زماني وأترك موضوع القرابة هو الأخير لأنه موضوع يقع على هامش الجهود العلمية الرئيسية التي قام بها ليفي- ستروس، لكن القضية المهمة هنا التي لا يمكن تجاهلها هي أن كل كتب ليفي- ستروس هي عنده دفاع عن المنهج البنيوي وشرح له.

لقد خصص ليفي- ستروس كثيرا من صفحات " العقل المتوحش للتدليل على التنوع الذي لا حصر له لاهتمام الناس في كل مكان ببيئتهم وهو يدحض هنا الفكرة القائلة إن الشعوب البدائية عاجزة عن التفكير المجرد، ويتفق معه كثير من الانثروبولوجيين، فنختصر لنقول أن طريقة ليفي- ستروس أصيلة من نواحي ثلاث على الأقل، أولا فمن حيث الهدف: فما يستهدف فهمه من خلال دراسة الرموز الثقافية ليس مرحلة من مراحل التطور الفكري عند بني البشر وليس هو الإيديولوجية الكامنة في منطقة ثقافية معينة، بل هو طريقة التفكير التي يشترك فيها بني البشر بغض النظر عن الزمان والمكان و ثانيا: ليس ليفي- ستروس معنيا بعزف وتفسير واحد لكل رمز من الرموز، بل بإظهار قابلية التفسيرات 3

1- مادان ساروب،دليل تمهيدي الى مابعد البنيوية ومابعد الحداثة، ترجمة:خميسي بوغرارة،منشورات مخبر الترجمة في ،قسنطينة الادب واللسانيات، جامعة منتوري ،2003، ص5 .

2- المرجع نفسه ، ص 5.

3- المرجع نفسه،ص 6.

المختلفة التي يكمل بعضها البعض وثالثا: أن ليفي- ستروس يهتم بالعلاقات المنظمة بين الرموز والمستوى المجرد للتفسير وهو وسيلة لإقامة هذه العلاقات وليس هدفا بذاته1.

أما بالنسبة للأسطورة فلا يشكل إثبات احتواء على قدر أعظم من البنية الداخلية مما قد تدركه الأذن للوهلة الأولى إلا الجزء الأول من برنامج ليفي- ستروس.أما الجزء الثاني فيتناول ما قد ندعوه "بالبنية الخارجية للأسطورة. وقد كان دارسوا الأساطير منذ زمن بعيد وجود تشابهات قوية بين الأساطير المختلفة واحتدم الجدل بينهم حول ما إذا كانت أوجه الشبه هذه تدل على وجود أصول مشتركة لها، أو على مراحل متطابقة على سلم التطور الثقافي، أو على مقولات كلية تنطبق على الذهن البشري، وأولى الإضافات التي قدمها ستروس إثباته أن التشابهات ليست هي العلاقات الوثيقة الوحيدة التي توجد بين الأساطير فالشبه نوع واحد فقط من العلاقة المنتظمة بينها، والتعاكس نوع آخر، فبعض الأساطير تتصل بغيرها عن طريق اختلافها عنها اختلافا منتظما. كذلك يرى ليفي- ستروس أن الأساطير يجب ألا تحلل واحدة واحدة بل بوصفها جزءا من مجموعة أساطير مترابطة2.

أما فيما يخص القرابة فان ما يجعل بنية من بنى القرابة أولية عند ليفي- ستروس فهو احتواؤها على قاعدة ايجابية من قواعد الزواج من هذا النوع وقد كانت معالجة لبنى القرابة الأولية أصيلة من نواحي أربع أولها أخذ على عاتقه مهمة تركيب المعلومات المتوافرة على مستوى لم يسبق له مثيل ووضع لها تصنيفا منظما وثانيها- طور ليفي- ستروس الفكرة القائلة أن قاعدة الزواج الايجابية في البنى الأولية تقع في الصميم من العديد من المؤسسات كالعلاقات بين جماعات الأحفاد والتنظيم الرمزي للمجتمع والاتجاهات الثقافية....الخ، والمصدر الثالث من مصادر الأصالة في منهج ليفي- ستروس محاولته تفسير القرابة بواسطة البنى الذهنية الأساسية: وهي ضرورة القاعدة بوصفها قاعدة، فكرة التبادل باعتبارها

1- دان سبيبرير: البنيوية ومابعدها،عالم المعرفة،العدد 206،فيفري،تحرير جون ستروك،ترجمة/مخمد عصفور،1996، ص39 ،40

2- المرجع نفسه،، ص54،55

أشد أشكال إزالة التعارض بين الذات و الآخرين مباشرة: وأخيرا الطبيعة التركيبية للهدية، أي أن الانتقال المتفق عليه للشيء الثمين من فرد إلى آخر يجعل هذين الفردين شريكين ويضيف صفة جديدة للشيء المنقول، أما المصدر الرابع من مصادر الأصالة عند ليفي- ستروس فيشير إليه عنوان كتابه " البنى الأولية للقرابة" فهو يرى أن نظم الزواج القائمة على قاعدة ايجابية هي نظم أولية و يجب أن تكون دراستها هي أساس نظرية عامة حول القرابة1. أما بالنسبة للبنيوية

فهناك ارتباط واحد يشدد عليه ليفي- ستروس نفسه وهو ارتباطها باللغويات البنيوية السوسيرية.

أما رولان بارت فيبلغ من الجرأة في صياغة المبادئ الجديدة لفهم الأدب ما يبلغه من الإثارة في اطراح المبادئ القديمة وقراءته معناها اكتساب قدر أعظم من التفكير الذكي الممتع حول ماهية الأدب، حول كل من ممارسة الكتابة ووظيفتها، لقد جدد النقد الأدبي في فرنسا فصار نشاطا فكريا أكثر تنوعا وفائدة مما كان عليه وأخذ يساعد في تجديده خارج فرنسا مع انتشار ترجمات كتبه. لقد أخذ على عاتقه منذ البداية مهمة الإخلال بالآراء السائدة عن الأدب في فرنسا عندما كان شابا إخلال يهزها من الأعماق وكانت هذه الآراء هي تلك التي يتمسك بها مدرسوا الأدب في الجامعات بقوة، فسعى إلى تطوير نظرية مستقلة في الأدب وهي نظرية تسعى بكثير من الرفاهية والواقعية في كثير من الأحيان إلى ردم الهوة التي تفصل تقليديا بين الدراسة الأكاديمية للأدب وممارسة الكتابة الفعلية، فكانت الشكاوى التي عبر عنها بارت منذ البداية ضد النقد المعاصر بعيدة الأثر على ما كتبه فيما بعد فاعترض أولا على كون أن النقد غير تاريخي في معظمه يقوم على فرضية مؤداها أن القيم الأخلاقية والشكلية في النص المدروس لا تخضع للزمن ولا تعتمد بأي شكل من الأشكال على طبيعة المجتمع الذي كتبت تلك النصوص له، فكان الاعتراض ماركسيا لا لبس فيه أو فلنقل أنه كان اعتراضا ماركسيا جديدا لأن

1- دان سبيبرير: البنيوية ومابعدها،عالم المعرفة،العدد 206،فيفري،تحرير جون ستروك،ترجمة/مخمد عصفور،1996، ص،65،64

بارت لم ينظم مطلقا إلى الحزب الشيوعي، كما أن بارت أنكر قيمة الكتب الموجودة التي تؤرخ للأدب الفرنسي باعتبارها ركاما تاريخيا لا معنى له 1 كما أن كتابه بعنوان"الكتابة في درجة الصفر" يبعث في القارئ الشعور بالقوة و الحيوية باعتباره كتابا جدليا وسرعان ما احتل بارت بسببه مكانا متميزا. أما شكوى بارت الثانية هي ضد النقد الأكاديمي إذ اعتبر أنه كان ساذجا يؤمن بالحتمية في مفاهيمه النفسية وقد كانت تلك السذاجة والحتمية ضارتين فيما يقول بارت عندما كان النقاد يلجئون إلى تفسير المعطيات النصية بالرجوع إلى حياة المؤلف وهو أسلوب غير مقصور على النقاد الفرنسيين ولم يختفي بعد من أي بلد من البلدان – فعناصر العمل الأدبي– وهذه نقطة جوهرية تماما في البنيوية الأدبية– يجب أن تفهم في المحل الأول من حيث العلاقات التي ترتبط بها عناصر أخرى في ذلك العمل ويجب ألا تفسر من خلال سياق يقع خارج الأدب تماما2أما اعتراضه الثالث على النقاد الأكاديميين فهم أنهم يعانون بوصفهم طبقة مما دعاه a- symbolia (أي العمى الرمزي). فهم لا يرون إلا معنى واحد في النصوص التي يتناولونها وأن أي بحث عن معاني مكملة أو بديلة مضيعة للوقت فقد انغلقت أذهانهم أمام لطائف اللغة والى إمكان تعايش معاني مختلفة ضمن مجموعة الكلمات ذاتها أي أمام الرمزية وهنا نجد أن بارت يقطع صلته بالماضي وبكتاب " الكتابة في درجة الصفر" من حيث أنه يقطع الصلة بالعمل الأدبي والظروف التي أدت إلى إنتاجه، فالأدب غامض بطبيعته3

1 – جون ستروك: البنيوية ومابعدها،عالم المعرفة،العدد 206،فيفري،تحرير جون ستروك،ترجمةمخمد عصفور،1996، ص 78، 79

2 – المرجع نفسه ص،81،80

3– المرجع نفسه ، ص،82

أما نقد بارت الرابع للنقاد التقليديين فهو أنهم لم يعلنوا على الملأ ما أيديولوجيتهم، بل حتى لم يعترفوا في كثير من الأحيان بأن نقدهم كان إيديولوجيا. أي أنهم فشلوا بالمصطلح السارتري في تبني القيم التي طبقوها عندما أطلقوا أحكامهم على عمل أدبي ما1.

هذه هي إذن النقاط الأربع الأساسية التي ميز عندها بارت مفهومه للنقد وممارسته له عن ذلك النقد الضيق الأفق الذي كان يسود مدرسي الأدب في الجامعات الفرنسية.

أما ميشال فوكو فمن الصعب تحديد موقفه الأيديولوجي فهو إن كان يكره الليبرالية بسبب ميلها للموارية والى خدمة الوضع الاجتماعي القائم فهو يحتقر اعتماد الفلسفة المحافظة على التراث وموقفه الفلسفي قريب من عدمية نيتشه، فخطابه بلا مركز فكله سطح وقد أريد له ذلك ففوكو باتساق يفوق ما نجده عند نيتشه – كل دافع للبحث عن أصل أو موضوع متعالي يمكنه أن يمنح "معنى" خاصا للحياة البشرية. تكون العمليات المتعددة لقوة من وجهة نظر فوكو على أوضحها وأشدها صعوبة للتحديد فيما يعتبره أساس الفعل الثقافي بشكل عام الا وهو "الخطاب". و الخطاب مصطلح يجمل فيه فوكو كل أشكال الحياة الثقافية وتصنيفاتها، ومنها فيما يبدوا جهوده هو لإخضاع هذه الحياة للنقد. وإذا ما فهمت أعماله على هذه الشاكلة وجب أن ينظر إليها على أنها "بحث في أنواع الخطاب"، كما يقول هو نفسه في كتاب "علم آثار المعرفة". وهذا يعني أن علينا، إن أردنا فهم أعماله حسب شروطها هي، أن نحللها على أنها خطاب بكل ما تتضمنه هذه الكلمة من ملابسات مثل الدوران والحركة جيئة وذهابا2

---

1 – جون ستروك: البنيوية ومابعدها،عالم المعرفة،العدد 206،فيفري،تحرير جون ستروك،ترجمةمخمد عصفور،1996، ص،83

2– هيدن وايت: البنيوية ومابعدها،عالم المعرفة،العدد 206،فيفري،تحرير جون ستروك،ترجمةمخمد عصفور،1996، ص،11 1

والواقع أن فوكو يرفض سلطة كل من المنطق وفن السرد التقليدي. كثيرا ما توحي خطاباته بشيء من المسار القصصي ولكنها لا تتناول الشخصيات نفسها على الإطلاق، ولا تتصل أحداثها بقوانين تجعل بإمكاننا أن نقول أن بعضها أسباب وبعضها الآخر نتائج. "قصص" فوكو (تواريخه) مليئة بالفجوات، والانتقالات السريعة و التقطعات، شأنها في ذلك شأن عرضه لأفكاره. ولان ظل يسحر (بعضنا) فليس لأنه يقدم لنا تفسيرا متناسقا أو تحليلا لاختلاف ثقافتنا المعاصرة بل لأنه ينكر السلطان الذي تمتع به هذا التميز بين التناسق و الاضطراب في الفكر الغربي منذ أفلاطون. وهو لا يسعى إلى التوصل إلى "الأرضية" التي قام عليها هذا التميز بل إلى "الفضاء" الذي نشأ فيه 1، ففي لفتة جانبية في كتابه "علم آثار المعرفة" عرف فوكو الأسلوب بأنه"طريقة معينة في القول" وهو تعريف يكشف عما يجب أن نبحث عنه في محاولاتنا لوصف أسلوب فوكو، وهو أسلوب من الواضح أنه شديد الإحساس بذاته. لكن الواجب يقتضينا من وجهة نظره ألا نقع في شرك التمييز السخيف بين الأسلوب والمضمون، أو بين "ما يقال" وبين "كيف يقال" ما يقال لأن القول أو التصريح هو ما يشكل "المحتوى" أو "المدلول " أو"موضوع" الخطاب. إذ ما لم ينشأ الخطاب مقابل صمت الوجود المجرد أو ضمن "همهمة" "ارتعاش الأشياء" السابقة على اللغة فانه لا يكون هنالك فرق بين الدال والمدلول، بين الذات والموضوع، بين الرمز والمعنى. أو قل إن هذه الفروق هي نتاج الحادث الخطابي. لكن هذا الحادث يبقى دون وعي لهدفه الحقيقي وهو إن يوجد وأن يقنع عشوائية وجوده بقناع القول البسيط والأسلوب هو طريقة هذا الكشف والإخفاء المتزامنين في الخطاب، والجانب الفعال في الخطاب– كما في كل شيء– يشل دائما الرغبة والقوة ولكن على الخطاب أن يتجاهل امتداد جذوره فيهما إذا ما كان لأهداف الرغبة والقوة أن تتحقق وهذا هو السبب، كما يقول فوكو في "بحث في اللغة"، والخطاب شأنه شأن الرغبة والقوة يتكشف في كل مجتمع صمن سياق

1– هيدن وايت: البنيوية ومابعدها،عالم المعرفة،العدد 206،فيفري،تحرير جون ستروك،ترجمةمخمد عصفور،1996، ص118

الضوابط الخارجية التي تظهر على هيئة "قواعد استعباد"، قواعد تقرر ما يمكن أن يقال، من له حق الكلام في موضوع ما 1. كما يرى فوكو في كتابه بحث في اللغة أن هذه النظريات التقليدية يجب إهمالها لأنها ليست أكثر من تعبير عن قدرة الخطاب على نفي نفسه "بوضع نفسه تحت إمرة الدال". وهذا يعكس الكراهية العميقة للكلمة في الثقافة الغربية ويؤدي إلى تفادي "القوى" الحقيقية للخطاب و "مخاطرة". وهذه القوى والمخاطر المستمدة من قدرة الخطاب، في تفاعل الكلمات الحر، على الكشف عن عشوائية أي قاعدة أو معيار، حتى تلك التي يقوم عليها المجتمع بكل ما فيه من قواعد للاستعباد وللترتيب الهرمي. وقد أخذ فوكو على عاتقه أن يفضح الجانب الخفي من كل تشكيل خطابي يدعي أنه يخدم "إرادة الوصول إلى الحقيقة" وذلك من أجل تحرير الخطاب من هذه الضوابط ولفتح مصراعيه لمشروع قول أي شيء يمكن أن يقال وبكل الطرق الممكن قوله بها – وباختصار– من اجل الإشراف على انحلال الخطاب عن طريق ردم الهوة التي ينشئها التمييز بين "الكلمات والأشياء" 2. وهكذا لم تعد المعرفة في العلوم الإنسانية تأخذ شكل البحث عن التشابهات و التماثلات (كما فعلت في القرن السادس عشر) أو شكل التجاورات وجداول العلاقات (كما فعلت في العصر الكلاسيكي)، أو شكل التماثلات و التتابعات (كما فعلت في القرن التاسع عشر)، بل شكل الأسطح والأعماق – وهو ما ولدته عودة "الصمت" الذي لا اسم له والذي يكمن تحت كل خطاب ويجعل كل أشكاله ممكنة، بل في ذلك العلم، إلى مستوى الوعي وهذا هو السبب الذي يجعل المعرفة في عصرنا تميل إلى أن تأخذ إما شكل الصياغات الشكلية أو التفسيرات، وتتكشف في إطار إدراكنا لعجز الوعي عن

1 – هيدن وايت: البنيوية ومابعدها،عالم المعرفة،العدد 206،فيفري،تحرير جون ستروك،ترجمةمخمد عصفور،1996، ص123

2 – المرجع نفسه ، ص125

تعيين أصله، وعجز اللغة عن الكشف عن الموضوع، وهذا هو ما يفسر "انصباب كل تفكيرنا الآن على مسألة: ما اللغة؟ وكيف نفلت منها لتبدو لنا على ما هي عليه بكل ثرائها ؟"1

أما جاك ديريدا فيعتبر الشخصية الرائدة في تاريخ التفكيكية المعاصرة ولقد تحصلت التفكيكية على اعتراف واسع كإحدى أهم الحركات الفكرية الطلائعية في فرنسا وأمريكا، وهي في الأساس حركة ما بعد ظواهرية وما بعد بنيوية، حيث نشر ديريدا ثلاثة كتب هامة سنة: 1967 وهي « عن علم النحو» و « الكلام والظواهر» و « الكتابة و الاختلاف»، وتحتوي هذه الكتب على بحوث نقدية في الظواهرية (هاسرل) والألسنية (سوسير) و التحليل النفسي (لاكان) و البنيوية(ليفي–ستروس)، ولكي نتمكن من فهم أعمال ديريدا يجب أن نتعرض أولا لأحد المفاهيم الرئيسية عنده وهي فكرة sous rature التي عادة ما تترجم بـ "تحت الشطب" أو "تحت المحو"، لكي نضع مصطلحا ما تحت الشطب "نكتب الكلمة ثم نشطبها و نطبعها مشطوبة؛ والفكرة هي هذه: أن الكلمة غير صحيحة تماما أو غير مناسبة لذلك نشطبها، ولكن بما أنها ضرورية تبقى قراءتها من تحت الشطب ممكنة؛ ويستعير ديريدا هذا الاختيار الاستراتيجي من (مارتن هايداچر)(Martin Heideggr) الذي كان يشطب كلمة كينونة "ويتركها مشطوبة لأنها غير مناسبة وضرورية في آن واحد، إذ أنه يعتقد أن الدلالة لا يمكن أن تحتوي الكينونة (الوجود)، بل أن الكينونة سابقة للدلالة ومتسامية عنها؛ وبعبارة أخرى أن الكينونة هي المدلول النهائي الذي تدل عليه الدوال كلها– "الدال الأسمى".

ان الدال في نظرة ديريدا للغة لا يعطي مدلولا بطريقة مباشرة، مثلما تعكس المرآة الصورة، أي ليس هناك مجموعة تقابلات متناسقة، واحد لواحد، بين مستوى الدوال ومستوى المدلولات في اللغة، فالدال والمدلول يفترقان ويلتحمان باستمرار

1 – هيدن وايت : البنيوية ومابعدها،عالم المعرفة،العدد 206،فيفري،تحرير جون ستروك،ترجمةمخمد عصفور،1996، ص138

في مجموعة جديدة وهذا يبين عدم استقرارية نموذج العلامة اللغوية عند سوسيير الذي يرى أن الدال والمدلول عبارة عن وجهي ورقة. وبالفعل ليس هناك تمييز واضح بين الدال والمدلول؛ ولو أردت أن تعرف معنى دال ما فبإمكانك البحث عنه في معجم، ولكن كل ما ستجد هو دوال أخرى بإمكانك من جديد البحث عن مداليلها بنفس الطريقة وبنفس النتيجة وهلم جرا، وهذه العملية ليست لانهائية فحسب بل دائرية أيضا: الدوال تتحول إلى مداليل والعكس صحيح، ولن تجد أبدا مدلولا ليس في الوقت نفسه دالا 1. وبمعنى آخر، يرى ديريدا أن الدلالة ليست حاضرة بصفة فورية في العلامة؛ وبما أن دلالة علامة ما تتوقف على ما لا تعنيه فإنها بشكل ما دائما غائبة أيضا من العلامة أي أن الدلالة منثورة ومتشتتة على طول سلسلة الدوال، ولا نستطيع أن نثبتها بسهولة؛ فهي ليست حاضرة حضورا تاما في أي علامة بمفردها بل هي بالأحرى نوع من الوميض المتواصل بين الحضور والغياب معا؛ أي أن قراءة نص ما أشبه بمتابعة أثر هذا الوميض المتواصل منه بعد الحبات على سبحة 2 إن ديريدا اهتم كثيرا بدور اللغة ووظيفتها، وقد اشتهر بتطوير منهج اسمه "التفكيكية" deconstruction يتمثل أساسا في قراءة نص ما بصفة مركزة ومقربة جدا إلى حد يجعل المفاهيم التي يعتمد عليها النص نفسه تتميع وتنهار نتيجة الكشف عن الاستعمال المتضارب و المتناقض الذي تخضع له تلك المفاهيم داخل النص ككل. وبمعنى آخر، نرى من خلال هذه الطريقة أن النص يفشل وينهار قياسا بمعاييره الذاتية حيث تستعمل المعايير و التعاريف التي يبنيها النص لنفسه ضد النص نفسه لتشويش التمييزات الأصلية ودحضها؛ وقد استعمل ديريدا هذه الطريقة ضد هاسرل وروسو و سوسير وأفلاطون وفرويد وغيرهم، لكنها قابلة للتطبيق على أي نص مهما كان نوعه.

1- مادان ساروب،دليل تمهيدي الى مابعد البنيوية ومابعد الحداثة، ، ص 48

2- المرجع نفسه ، ص 49

كما أن للتفكيكية علاقة وطيدة بما يسميه ديريدا بـ "ميتافيزيقا الحضور" حيث يرى أن هاسرل، على غرار غيره من الفلاسفة بصفة عامة يعتمد على فرضية أساسية مفادها أن هناك منطقة إدراك مؤكدة فورية في متناول المدرك.ويتمثل أصل معظم النظريات الفلسفية وأساسها في مفهوم "الحضور"، وفي حالة هاسرل يمثل البحث عن التعبير المطلق أيضا بحثا عن ذلك الشيء الذي يتسم بالحضور الفوري؛ أي، وبصفة ضمنية، عندما يكون ذلك الشيء حاضرا حضورا ذاتيا مباشرا لا وساطة فيه وأيضا حاضرا بالنسبة لنفسه، يصبح حقيقة مؤكدة لا مجال للشك فيها 1. ومن نتائج فرضية الحضور هذه أن أعطيت للكلام (الصوت أو اللفظ أو النطق) أسبقية وجودية على الكتابة؛ ويسمي ديريدا هذا التبجيل Phonocentrism أي الصوتمركزية (أو اللفظمركزية). لقد اعتبر الكلام سابقا للكتابة لأنه أقرب إلى إمكانية الحضور، كما أنه أقرب لأن الكلام يتضمن الفورية، حيث يبدو المعنى متأصلا في عملية اللفظ، وبالأخص عندما نسمع الصوت الداخلي للوعي 2. وبقدر ما كانت الفلسفة الغربية "صوتمركزية"، أي ممركزة على الكلام ومرتابة من الكتابة، بقدر مكانة "كلممركزية" أيضا، تعتقد بوجود "كلمة" قصوى نهائية – أو حضور، أو جوهر، أو حقيقة، أو واقع– تكون ركيزة للفكر واللغة والتجربة 3، ويطلق ديريدا اسم "ميتافيزيقا" على كل نظام فكري يعتمد على قاعدة أو على ركيزة لا يمكن مهاجمتها، أي مبدأ أول أو أرضية محصنة يمكن بناء نظام ترتيبي دلالي كامل عليه، ويرى ديريدا أن كل التقابلات المفهومية أو التصورية في الميتافيزيقا تعتمد في مرجعيتها النهائية على حضور الحاضر (كثيرا ما يستعمل ديريدا "ميتافيزيقا" بمعنى "الكينونة كحضور").

---

1 – مادان ساروب،دليل تمهيدي الى مابعد البنيوية ومابعد الحداثة، ص 50 ،51

2 – نفس المرجع ، ص52

3 – نفس المرجع ، ص54

كما يرى أن التقابلات الثنائية الميتافيزيقية تشمل
الدال/المدلول،الحسي/الفكري،الكلام/الكتابة،اللفظ
(الأداء)/اللغة(النظام)،التعاقب(التاريخ) /التزامن(1ويرى ديريدا كذلك أن
الصوتمركزية والكلممركزية ترتبطان بالمركزية ذاتها- أي الرغبة البشرية في افتراض حضور "مركزي" في البداية والنهاية؛ ويؤكد أن هذه الرغبة في المركز، في مصدر السلطة، هي التي تولد التقابلات الثنائية المرتبة بطرف علوي وآخر سفلي؛ وينتمي الطرف العلوي في هذه التقابلات إلى الحضور والكلمة أما الطرف السفلي فمهمته تحديد مكانة الطرف العلوي وإحداث أو إظهار الانخفاض؛ فالتقابلات بين الفكر والحس، والروح والجسد استمرت على طول "تاريخ الفلسفة الغربية" مورثة عبثها للألسنية الحديثة التي تحدث التقابل بين المعنى والكلمة، ويأخذ التقابل بين الكلام والكتابة مكانة داخل هذا الإطار وتبعا لنفس النمط 2.

واذا كان اللقاء بين البنيوية وعلم الاجتماع قد تحقق على يد "ليفي شطراوس"، واذاكان المنهج البنيوي قد تعرف طريقه الى التاريخ الثقافي والابستمولوجيا من خلال "ميشال فوكو"، فان الفضل في تلاقي البنيوية والتحليل النفسي يعود الى "جاك لاكان" (1901 – 1981) وقد تميزت الاطروحات النظرية ل "لاكان" بحضورها المتميز ولاول وهلة من بروزها ، وقد كان اسمه معروفا لدى جمهور المحليلين النفسيين والاطباء والفلاسفة الاختصاصيي العلوم الانسانية بالخصوص ان اهم ما دعى اليه "لاكان" هو العودة الى "فرويد" وهو يعني بذلك ضرورة اعادة قراءة فرويد حول الوعي اللاوعي، الاحلام وغيرها، الى ان "لاكان" اتخذ وسيلة اخرى للعبور الى العالم الداخلي للانسان وهي اللغة اذ يعتبرها مشكلة في صميم الاشكالية الانسانية واعتبر الباحثون والنقاد ان لغة "لاكان" هي لغة مغلقة وأتهم

1- مادان ساروب،دليل تمهيدي الى مابعد البنيوية ومابعد الحداثة، ترجمة:خميسي بوغرارة،منشورات مخبر الترجمة في الادب واللسانيات، جامعة منتوري،قسنطينة،2003، ص55

2- المرجع نفسه ،ص56

بانه باطني وافكاره غامضة، كما ان خطاباته شديدة الاختصار، وهو ما ادى الى عدم فهمها من قبل القراء على اختلاف مستوياتهم الفكرية والعلمية، وقد كان "لاكان" يرد "ان افكاره التي يخيل للمرء عند قراءتها بانها صعبة وعسيرة الفهم لا بد ان تصبح بعد عدة سنوات بمثابة البديهيات المتداولة يتناقلها الناس فيما بينهم متعدية في ذلك اصحاب الاختصاص" 1

اعتبر "لاكان" ان الاسلوب هو الرجل وهو تعبير وجد عند " بوفون"، عندما عرف الاسلوب، وهي نظرية منبثقة من منظومته الفكرية ذات الطابع اللغوي، حيث اعتبر ان اللغة هي اساس تواصل بصفة عامة لا سيما المحلل النفسي للمريض فهي نظرية قائمة بذاته وطريقة ناجعة في العلاج وقد عده المفكرون والنقاد رائد التحليل النفسي البنيوي، لذلك ذهب للتاكيد بان الاعتماد على اللغة البنائي سوف يسهم في تقديم وصف اللاشعور بطريقة علمية ويفهم بالدقة اللازمة وانطلاقا من ذلك عمل على تقديم قراءة مغايرة ل " فرويد" مستندا في ذلك الى المنهج اللغوي البنيوي، موضحا طريقة في ولوج الى بنية اللغة باعتباره من اهم مظاهر السلوك الانساني.

فعلماء النفس يهتمون بالظاهرة اللغوية ليوضحا السلوك بصفة عامة، واللغويون يهتمون بها ليبنوا السلوك اللغوي بصورة خاصة والمحلل النفساني اذا اراد ان يدرس الاحلام للكشف عن بعص العقد او الامراض او الازمات النفسية (على اختلافها) عند شخص معين فانه سيطلب من ذلك الشخص ان يحول احلامه الى سلوك لغوي، أي سيطلب منه ان يتكلم، وحينئذ لا يسعنا الا ان نلاحظ ان المحلل النفسي انما يدرس الفاظ ذلك الشخص وتعابيره لا احلامه في حد ذاتها .

1- عدنان1عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والانوثة، ص55

وقد راى بعض العلماء ممن وافقوا على منهج "لاكان" ان الدراسة اللغوية بصفة عامة اذا لم تقم على دراسة القوى النفسية الكامنة وراءها، فهي غير مكتملة وكذلك الدراسة النفسية ان تستعين بمعطيات علم اللغة لكي يتحقق ما يعرف اليوم بعلم النفس اللغوي والفضل يعود الى جهود "لاكان" النفسية واللغوية في الوقت ذاتة 1 تسير العودة الى "فرويد"التي اعلن انها رسالته الشخصية و شعاره في مسارين مختلفين: الاول والاوضح في اجراءاته هو استخراج افكار "فرويد" من ركام التبسيطات والتفسيرات التي اعرفه بها من تلاه من الكتاب، اما اولئك الذين في الافكار الفرويدية اكثر من سلعة يتعاملون بها فلا ينالون منه حتى الغمز العابر، فمعظم المحللين النفسانين ارتكبوا ما هو اسوا من سوء فهم "فرويد" لقد فقدوا الاحساس بوطات هذه الافكار وجدتها واثارتها للحيرة كما صاغها اصلا، فقد فهمت هذه الافكار واصبحت بشكل بالغ السطحية وقبلت على ما هي عليه حيث اصبحت عائقا يقف امام البحث العلمي في العمليات الذهنية بدلا منان تكون بداية لمواصلة البحث وفتح افاق اخرى تلج الاحكام السابقة من زواياها المهملة 2 اما المسار الثاني هو الاعقد مقارنة مع الاول فيتعلق ببعض المفاهيم التي جاء بها "فرويد" حول الوعي واللاوعي وما يحكمها فهو يضطلع بمسؤولية تصحيح بعص الاجزاء التى راى انها تفتقد للمنطق فهو يستقرء كتابات "فرويد" ويعمد الى تصحيح ما اخطا فهمه تلامذة فرويد ايضا وخاصة وانهم جردوا التحليل النفسي بكل الياته من فاعليته الانقلابية لكي يلجؤو الى مفاهيم وراثية ومبسطة ،تقتصر فقط على علم السيكولوجيا السائد،وهذا يعني حسب فرويد اغلاق باب اللاوعي ،بعد ان كان مفتوحا مصرعيه اللاوعي اواللشعور، مبني كبناء اللغة ، وليس فوضويا كما جاء عند "فرويد" وهذه النتيجة المحور الاساسي الذي انطلق منه " لاكان" في مجهوده الفكري، واذا كان من السهل اطلاق مثل هذه الفكرة، فالصعوبة

1- عاطف مدكور، علم اللغة بين التراث والمعاصرة، دار الثقافة للنشر،القاهرة، 1987،ص58

2- مالكوم بوي، البنيوية ومابعدها،عالم المعرفة،العدد 206،فيفري،تحرير جون ستروك،ترجمةمخمد عصفور،1996، ص160

تكمن في البرهان عليها، لان مثل هذا العمل يطال الفكر الانساني باكمله في منهجيته، وبعد النظر في كثير من يختلف تماما عن المفاهيم السابقة التي ظهرتيتحدي "لاكان" المحللين جميعا بان يعود الى قراءة كتب "فرويد"من اولها الى اخرها لكي يتاكدوا بان اللاوعي هو بنية في حد ذاتها لها تركيبة شبيهة بتركيبة اللغة 1 ان "لاكان" يؤكد ان اللاشعور بنية منظمة ومهيكلة شانها شان بنية اللغة، وقد بنى تصوراته في التحليل النفسي على هذا الاساس ومن ثم دعا الى دراسة بنيات اللاشعور كما تدرس بنية اللغة اللاشعور لغة، ومن ثم فهو ليس نتيجة للكبت او اعراض ذلك الكبت كما راى فرويد وانما هو خطاب، وهنا يتجه "لاكان" الى" سوسير" في سلسلة من الجدل والاستدلال والجدل والاستدلالات ينتهي فيها الى ان اللغة استعارية بصورة اساسية ، وهناك مقاومة ذاتية داخل اللغة للالماع باالمعنى وهذا الاخير لا يتيسر الا بواسطة الاستعارة والاستعارة حينئذ خلف مدلول جديد ، وهي اللحظة التي يتم نسجها ما ان تكون، فلا يتكون مدلول الا وهو دال لمدلول اخر، وهذا هو معنى الاستعارة في كلامه 2 في هذا الموقف يسعى "لاركان" كمحلل نفسي وعالم لسانيات الى دراسة اللغة والتعبير عن منطلقات التحليل النفسي وتقنياته، مدرجا اساليب اللغة في كل اجراء.يرى "ميشال فوكو" ان لاكان قد كشف من خلال خطاب المريض واعراض اعصابه، ان المتكلم ليس هو الذات، بل البنيات اللغوية، ونسق اللغة ذاته، وهذا الطرح يعبر عنه "لاركان" نفسه في قوله : ان الطريق الذي افتتحه "فرويد" ليس له معنى اخر غير هذا الذي اقوله ان اللاشعور لغة 3 بعد تاكيد "لاكان" على البنية اللغوية لـ "اللا شعور" تطرق في ذات السياق الى الاحلام حيث اعتبر صياغة الحلم وصياغة اللغة يعتمدان على

1- حب الله، التحليل النفسي للرجولة والانوثة، ص،56

2- السيد ابراهيم محاور، مجلة النقد الادبي والدراسات الثقافية،ص 57

3- باسم خريسان، مابعد الحداثة، دراسة في المشروع الثقافي الغربي، دار الفكر ، ط1،دمشق،2006،ص88

نفس القاعدة والاسلوب، فالمجاز عنده هو بمثابة (التكثيف كما عند فرويد)، الكناية او المجاز المرسل بمثابة (النقلة)اي ان العمليات الاولية تكمن وراء اللاوعي (اللاشعور)، والبلاغة هي التي أشبه بما سماه " فرويد" بالعمليات الثانوية، يفصلهما خط فاصل يقاوم كل محاولات الغاء لاختراقه سيما استاصال المعنى الاجرائي أي المدلول 1، أي أن .المدلول في نظر "لاكان" لا يرتبط بكلمة واحدة او معنى محدد فاذا اردنا تاويل حلم بالكامل يصعب علينا استخراج المدلول الاخير له يشبه "لاكان" الدال والمدلول بنظرية الجرس الكهربائي حيث لا تنفتح الدائرة الا لتنغلق ولاتنغلق الا لتنفتح، وهكذا في سياق لايتوقف المدلول يتزحلق تحت دال يطفوا 2فوضوح الدال لا يعني بالضرورة وضوح المدلول بنفس الدقة، بل يبقى من الانشغالات الكبرى للفكر الانساني لابعاده التاريخية والثقافية والحضارية غير ان ما يميز "لاكان" هو اهتمامه بالدال على حساب المدلول

لقد اعتمدت هذه التوطئة لتبيان ان هؤلاء الكتاب يعودون رغم اختلاف الحقول التي يعملون بها الى اصول مشتركة تنبع جميعها من اللغويات البنيوية التي وضع اسسها عالم اللغويات الشهير "دي سوسير" الذي درس اللغة باعتبارها نظاما كاملا من الرموز في أي لحظة من احظات وجوده،وان هذه الرموز هي رموز اعتباطية تقوم على مبدأ الاختلاف بين أي منها واي رمز آخر.

1- عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والانوثة، ص57 .

2- السيد ابراهيم محاور، مجلة النقد الادبي والدراسات الثقافية،ص، 79.

الفصـــل الأول

الإتجاه النفسي عند الغرب

المبحث الأول: I- الاتجاه النفسي والأدب .

I-1- علم النفس والابداع الأدبي.

I-2- التحليل النفسي للأدب

المبحث الثاني: II- النقد النفسي

II- 1- شارل مورون .

II- 2- جاك لاكان..

II- 3- جان بيلمانويل.

I – الاتجاه النفسي والأدب: مما لاشك فيه ان الأدب وعلم النفس يتواكبان في مسيرة واحدة وقد ارتبطا منذ بدايتهما بالممارسات الفكرية للانسان ومساراته فالعلاقة بينهما قديمة قدم التاريخ.

فالنظريات السيكولوجية في الأدب واللغات المعبرة عن الحيرة بالنفس الانسانية جذور ترجع الى حقب زمانية أبعد بكثير من تاريخ ظهور مناهج علم النفس وهذا لايعني ان معالم هذه الدراسة كانت تحمل النظريات الحديثة نفسها الا انها حاولت الكشف عن سر العلاقة التي تجمع بين الادب وعلم النفس.

I-1–علم النفس والابداع الأدبي

لقد ادرك افلاطون في محاوراته ان الشاعر ينظم شعره عن الهام وحال تشبه حال الجنون، فهذا الشعر في راييه له اثر في اثارة العواطف الانسانية التي تدرك بدورها ضرر اجتماعي كبير مما قاده(افلاطون الى التعبير عن موقفه المعارض للشعر واستبداد هؤلاء المبدعين والشعراء من جمهوريته الفاضلة التي قوامها المثالية المطلقة.1

اما اريسطو: الذي عارض موقف استاذه افلاطون فيعيد الأدب الشرعي للنقد النفسي اذ خالف هذا الفيلسوف في نظرته ونظريته خاصة في نظرية التطهير التي اعتبرها ارقى اشكال التعبير بفعل ما تثيره من عاطفتي الشفقة والخوف على نحو رمزي يمكن ضبطه لتطهير المرء 2 فنحن امام مسرحية اوديب "ليسوفوبليس" نشعر بالشفقة على البطل لأن الكوارث التي حلت به لايستحقها كما نشعر بالخوف لأن ماحل به قد يصيبنا ايضا هاتين الصفتين يتطهر عواطفنا ، وبالتالي تخلصنا من المكبوتات الزائدة ،وتجعلنا اكثر توازنا من الناحية الانفعالية والعاطفية فيشعر المشاهد بعدها باالراحة والقوة فالتطهير اذن هو نوع من التنفيس ينطوي على عاطفتي الخوف والشفقة ، تؤدي الى شيء مهم وهو التوازن

1– ينظر صالح هويدي ، النقد الادبي الخديث، منشورات جامعة السابع من افريل، ط1، 1426هـ 80

2 – المرجع نفسه ، ص، 80

فيشعر المشاهد بعدها باالراحة والقوة فالتطهير اذن هو نوع من التنفيس ينطوي على عاطفتي الخوف والشفقة ، تؤدي الى شيء مهم وهو التوازن الاخلاقي ، وبالتالي فارسطو في نظريته هذه يسرد على افلاطون ويؤكد ان الشعر كما لا نعدم ملامح هذه الصلة التي تجمع بين الادب وعلم النفس عند الكثير من النقاد والفلاسفة الذين اولو اهتمام وعناية وشرحا الا ان اسهاماتهم لم تاتي بالجديد ، فقد اتخذت شكل التقديم او التاخير لما جاء به فكان توكيدهم ما تنطوي عليه من نظرات صائبة ومنطلقات اصلية لتكون حافزا وسببا في انتاجها من قبل "هوراس " ، "بوالو" ،"هيجل" ،"كانط" ، "وغيرهم من المفكرين و الادباء،

وقد حاول الناس منذ القدم ان يقدموا تفسيرا لما يحدث الشعر في نفوسهم من اهتزازات وحاولوا ان يعرفوا سر عبقرية الشاعر ، ففسرته بعض اساطير اليونان على انه الفنان انسان يخضعالى الهام من الهة الشعر، لذلك نجد "هومبروس" يبتهل في بداية كل قصيدة الى الهة الشعر كي تلهمه القدرة على قوي الشعر فاستهلها بقوله :

ربة الشعر عن اخيل بن فيلا انشدينا واروي احتداما وبيلا1

"فهومبروس" لم يطلب من ربه الشعران تلهمه الالفاظ والاساليب لكي تنشده، مباشرة على لسانه

ووفي نقلة نوعية نحو تعميق الخصائص النفسية المميزة للمبدعين يتسائل كل من "فوردزورث" و"كولورودج" ماالذي تعنيه كلمة شاعر؟، من الشاعر؟، ما الدافع لقول الشعر؟، ولمن يتوجه بشعره ؟ واي لغة ترجى، ويخلصان الى مجموعة من الاجابات ملخصها ان الشاعر يختلف في الدرجة لا في النوع فالله حذاه بنفحة الحماس الغائر، وميزه عن سائر البشلر كونه ذو حماسة اشد ورقة اعظم 2 ف "زورث " هنا يتحدث عن الخصائص النفسية الفارقة للمبدعين

---

1 – الربعي بن سلامة، الوجيز في مناهج البخث الادبي وفنيات البحث العلمي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001 ، ص22

2 – بسام قطوس، المدخل الى مناهج النقد المعاصر ، ص 53

I-2- التحليل النفسي للأدب

لا مندوحة من التأكيد على أن الشرارة الأولى كانت للمعلم الأول " سيموند فرويد " وشغله الشهير على رواية (كراديفيا جنسن) في كتابه (الهذيان والأحلام) 1والذي أحلّ سياقاً جديداً أنضج من خلاله آلية متعددة الأغراض والأهداف تسعى في اشتغالها على إشادةعمارة مليئة بالمتاهات والأسئلة التي تبحث في ماهية الفن والأدب استناداً إلى منهج معقد وصارم يدعى التحليل النفسي 1

.لقد كان عام "1907" عام تحولات هامة في علم النفس والتحليل النفسي للأدب وذلك من خلال مقاربة نصوص أدبية بعينها واخضاعها لأدوات تلامس جوانية تلك النصوص وعلائق مبعثها .

وذلك ما حقق (للفرويدية) فتحاً جديدا دعاها إلى الخروج من العيادة السريرية إلى حفريات المخيلة البشرية وأحلامها والتي رأى فيها فرويد حقلاً خصباً لتأمل أكثر تجريباً وانفتاحاً وكذلك نقلة أكثر حدسا وتشوفامما كان قد أحدثه مؤلفه الشهير (تفسير الأحلام)2.الصادر عام 1900 م والذي يعد بحق من الكلاسيكيات الفرويدية الهامة والمرجعية .

ولأهميةكراديفيا الرواية التي شكلت عبر اجرائية الاشتغال عليها مفتاحاً ذهبياً للفرويدية وحضوراً أولياً لإنشاء العلاقة الحميمة بين نظرية التحليل النفسي والفن والتي لم تكن أصلاً في أجندة (فرويد) وتطلعاته كمشروع للاحتكاك بالفن كطاقة غامضة يجوز عليه ما يجوز على غيره من العلوم الإنسانية . 3

---

1 . حميد حماموشي، موقع الأساتذة المبرزين ،والباحثين في اللغة العربية، 1430هـ، 2000، http:arabea.on.ma

2 . المرجع نفسه.

3 . المرجع نفسه.

لكن التأكيد اللافت الذي أبداه فرويد في الهذيان والأحلام بأن الكاتب الذي كرس نفسه منذ عام 1893 لدراسة تكون الاضطرابات النفسية لم يكن ليدور في خلده أبداً أن يبحث عن تأكيد لنتائجه لدى الروائيين والشعراء 1من هنا نلمس المكانة العالية والسامية لتأكيد فرويد على أهمية دور الفن كمرجعية للكثير من العلوم والكشوفات التي كرس نفسه من أجلها وبذا يكون " فرويد" قد حقق قصب السبق في الاقتراب من النقطة العمياء التي حامت حولها الكثير من المعارف الانسانية دون ان تحقق إدهاشاً أو كشفاً في ملامسة حقيقتها التي مازالت محصنة بغامض أكثر من الغموض ومتاهة من الأسئلة التي لم تجد لها جواباً بعد, وذلك ما دعى " فرويد " للقول (إن الشعراء والروائيين حلفاء موثوقون وينبغي أن تثمن شهادتهم عاليا ، لأنهم يعرفون أشياء كثيرة ما بين السماء والأرض وليس بمقدور حكمتنا المدرسية أن تحلم بها ، أنهم أساتذتنا في معرفة النفس) 2 لكن أشد الدوافع اشكالية تلك التي جعلت " فرويد " يذهب شوطاً تحليلياً في رواية كراديفيا هي كثافة الأحلام فيها إذ كان ينتقل من حلم إلى آخر, محاولاً جمع شتاتها ليؤكد حضور مفهومه الجديد عن تأويل الحلم في المخيلة البشرية وإسقاطاته المرضية التي يراها تحقيقاً لرغبة مكبوته لدى الحالم في الرواية كشخصية لها سلوكاتها النفسية وليس البتة كما هو الحال عند المؤلف كحالم يعبر عن حلمه .

أما المسألة التي حملت الكثير من المفارقات الهامة أن " فرويد" بعد اكتشافه باعثة اللاوعي في رواية (كراديفيا) من خلال سبر وتحليل منظومة الأحلام المتناوبة فيها غدا غير منفك عن إعادة دمج تلك الأحلام في النسيج الأساسي للنص ناظراً إليها كمعيار أساسي وهام يتم من خلاله تحديد أسس مبدأ تأويل الحلم استناداً إلى المصائر النفسية للبطل والشخصيات المحيطة به مؤكداً بذلك ومن جديد على

1 . النقد في القرن العشرين . هان ايف تاديه . ترجمه قاسم مقداد . وزارة الثقافة السورية 1993 . ص192

2 . الهذيان والأحلام . فرويد . ترجمة نبيل أبو صعب . وزارة الثقافة السورية . 1986،ص158

أهمية الشخصيات النصية ، وأن ما تم اكتشافه في كراديفيا من أحلام ونكوصات يعود إلى شخصيات النص وحيواتهم قائلاً : "لا بد أن قراءنا دهشوا لرؤيتنا نعالج نور برها نولد وزويا بيرتغانغ في جميع ضروب التعبير عن حياتهما النفسية وعن أعمالهما وتصرفاتهما كما لو كانا شخصين حقيقيين ، وليسا مخلوقين من إبداع القاص " 1

من هنا نلمس أهمية بالغة في النظر إلى ما قام به " فرويد " من تحليلات على النص الروائي مؤثراً عدم الإلماح أو الإشارة إلى الروائي(جنسن) وعلاقته السيرية بشخصيات كراديفيا معتبراً أن الروائي قد أدى رسائله الغامضةعبر تخيل مركب لشخصيات لبوسها الحلم وفاقاً لضروب من التعبير

.لكن وبعد سنوات من القبض على باعثين اللاوعي التي اكتشف معادلها " فرويد" في (كراديفيا) يقرر وبصورة صادمة وانقلابية " أن التحليل النفسي يسعى إلى معرفة خلفية الانطباعات والذكريات الشخصية التي استند إليها الكاتب لبناء عمله ، وهذا يعني أننا ننتقل من النص إلى السيرة الذاتية ومن الشخصية إلى الكاتب 2

لا شك أن تحول فرويد إلى تتبع مصائر الشخصيات في العمل الفني كمرجعية لاكتشاف لاوعي المؤلف في إطارها السيري قد أحدث انزياحاً كبيراً في منهج التحليل النفسي والأدب الذي سعى إليه فرويد منذ البداية ، وبدلاً من أن يكون للعمل الفني (لاوعيه الخاص) صار العمل الفني يخضع إلى معيار جديد يقوم على انقسام (أنا الكاتب إلى أنوات Egoism جزئية فمختلف الأبطال يجسدون اتجاهات الحياة النفسية المختلفة للروائي)3

---

1 . الهذيان والأحلام . فرويد . ص143

2 . النقد الأدبي في القرن العشرين . ص . (194 + 193)

3 . المرجع نفسه ، ص194

وبالرغم من أن منهج التحليل النفسي الوليد على يدي "فرويد "قد أعطى فرصة كبيرة للخروج من قوقعة العلم الذي نشأ أصلاً في حقل الأمراض الذهانية والممارسة السريرية وكذلك التأثير البالغ الذي أحدثته الإنزياحات الكبرى عن المسار البدئي في (كراديفيا) قد أوقع انقلاباً هاماً في المشهد النقدي للأدب والفن واتجاهاته العالمية . لقد كانت أولى المشاهد المثيرة واللافتة في السياق النقدي في أوربا وأمريكا أن إصدارات كثيرة كرست إنحراف مسارالفرويدية بعد (كراديفيا) ومن أهمها صدور كتاب فرويد نفسه(التحليل النفسي للفن)1 الذي ناجز فيه انحرافه عن المسار الذي وضع أسسه هو بتحليل شخصيّتي (ليوناردو دافينشي وديستوفوسكي) متتبعاً سيرتيهما الذاتيةعبر تنقيب لافت أحدث خلخلة تجلت في الإفتتان السهل لمجاراة إنقلابيته ، حيث صدرت من بعده مؤلفات عديدة من أهمها شارل مورون . التحليل النفسي لمالارميه وماري بونابرت عن ادغار آلن بو وكذلك فشل بودلير, للافورغ وتنظيرات سارة كوفمان عن طفولة الفن ثم شباب أندريه جيد لجان دولاي ، وهولدرلين ومسألة الأب لجان لابلانش) 2

وكذلك الكثير من المؤلفات التي عنيت بتأكيد هذا الشأن الذي شكّل في ماهيته التحليلية الاتجاه المختلف أو المرحلة التي تم فيها تراجع (المعلم الأول فرويد) عن الأسس التي وضعها في (كراديفيا) فقد آثرت تلك المؤلفات السابقة على تأكيد وضع اليد على البواعث اللاواعية لعملية الإبداع وتمتين الرا بط المقد س أيضاً بين فعل الإبداع ولاوعي المؤلف.

---

1. سيغموند فرويد ،التحليل النفسي للفن، دار الطليعة، ط2، ترجمه سمر كرم،ص45

2. النقد في القرن العشرين هان ايف تادييه . ترجمه قاسم مقداد . وزارة الثقافة السورية 1993 ، ص ،221

المبحث الثاني: II - أعلام النقد النفسي

1-II – شارل مورون

لقد اسس شارل مورون للنقد النفسي من خلال وضعه للمصطلح عام 1948 ففسح المجال للجمع بين النقد الأدبي والتحليل النفسي مستعينا في ذلك بتكوينه المعرفي المتنوع فقد درس الادب الانجليزي والعلوم الانسانية والعلوم التجريبية وعلم النفس وسعى جاهدا لطرح تصور جديد للدراسات الادبية .1

ولقد حاول مورون تطوير وتطويع التحليل النفسي للدراسات الحديثة، حتى ارتبط اسمه" بالنقد النفسي واستطاع الخوض في أمور جديدة لم يتعرض لها سابقوه، ويقوم هذاPsychocritique" النقد النفسي عند مورون " أساسا على ارتباط أفكار غير إرادية تحت التراكيب الإرادية للنص، ويستطيع الناقد بوعيه أن يلاحظ أن ثمة كلمات وتعابير واستعارات وصور لا تني تتردد تحت قلم الكاتب دون شعور، ودون شعور من معمارية عمله الأدبي، وتشكل هذه الكلمات والصور التعبيرية المتكررة والملحة بالنسبة للنقد النفسي مفتاحا إلى ما تحت الشعور، وهكذا فإن العمل الأدبي عند مورون يتشكل من جهد نابع من أآثر الإرادات وعيا بمتطلبات الفن وضروراته، لكن وجود التكرار

والاستعارات الملحة يفسح لهذا الناقد مجالا لاستخدام المعطيات الفرويدية في تفسير الأعمال الأدبية"2 وإذا كان مورون في منهجه هذا، قد صوب الاتجاه نحو التركيز على الصور المتعاودة في العمل الأدبي وتركيب بعضها فوق بعض بغية تكوين شبكة من الدلالات؛ تلك الشبكة التي يركز عليها النقد النفسي بدرجة كبيرة لأنها تحيل في الغالب على صاحب النص، فإن السبب يعود إلى " أن مورون يرى أنه إذاكانت العبارات والأفكار قد اختارها الأديب اختيارا واعيا فإن الشبكة الدلالية التي تكونها العناصر المتعاودة إنما تتصل باللاوعي وتحيل عليه

1- عمرو عيلا ن، النقد العربي المعاصر،ص98

2- أدباء منتحرون مكرم شاكر إسكندر . ص42

ثم إن هذه الشبكة فضلا على ذلك بناء مستقل عن الأبنية الواعية، ومن هنا فهي تمثل واقعا خفيا لا يعرفه وعي الأديب إلا معرفة جزئية"1

بهذه التقنيات الجديدة التي تحاول في عمقها بعث التحليل النفسي في ثوب جديد، حاول مورون دراسة الشاعر الفرنسي ستيفان مالارميه، فوجد بأن " أهم الحوادث في حياة هذا الشاعر هو موت أخته ماريا التي ماتت في الثالثة عشرة من عمرها عندما كان ستيفان في الخامسة عشر غير أن كثيرا من الدراسات لم يشر إليها البتة، والبعض يذكرها عرضا، وهو إغفال خطير في رأي مورون للوقائع العميقة"2ولهذا ركز مورون على هذا الحادث، لأنه فطن بأن موت أم ستيفان، وعيشته مع جديه فترة كان فيها مالارميه مرتبط ا بأخته كثيرا، إذ كانت في آل ذلك ماريا هي الرابطة الحية الوحيدة التي كانت تربط ستيفان إلى الأم وحنان الأم 3 بعد هذه الأحداث لابد أن نقول مع مورون " إنه ليس بالمرء حاجة إلى أن يكون عالما كبيرا من علماء النفس حتى يتخيل أن تعاون ظروف كهذه يمكن أن تكون له في النفس أصداء عاطفية عميقة بعيدة، إن عددا كبيرا من أمراض العصاب – في رأي .مورون – يرجع أصلها إلى صدمة أصابت المرء في طفولته4 إن أهم ما نستخلصه مما قدمناه مع مورون أن أهمية منهجه واستقلاليته تعود بالدرجة الأولى إلى ابتداعه مصطلح النقد النفسي، وكذلك فقد أصب ح معه النقاد يقاربون " بين حياة الأديب وأدبه فيمرون منها إليه ومنه إليها استكشافا لما نعرفه قبل).الشروع في الدرس ونعتقده أو نفترضه ولما نقرأ الأثر الأدبي "5

1 – حميد حماموشي، التحليل النفسي للأدب، ص44

. 2 – المرجع نفسه، .ص33

3 - جون بلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، ترجمة، عبد الوهاب تزو، منشورات عويدان، بيروت–لبنان ، ط1 ،1996 ص،102

4 – التحليل النفسي والأدب .ص103102

5– شوقي ضيف - البحث الأدبي. طبيعته .مناهجه .أصوله .مصادره .ص115

ولم يسلم شارل مورون بدوره من النقد، ولكان أبرز من ناقشه في آرائه واعترض على بعضها جون بلمان نويل في كتابه" التحليل النفسي والأدب" ، إذ لاحظ صاحب هذا الكتاب أن مورون نادى في منهجه بتفادي النزعة التطبيقية، ولكنه في دراساته كان مناقضا لذلك، ويشير إلى هذا بقوله ":من الواجب أن نثير الآن مسألة الالتواءات التي نصادفها عند مورون من خلال التصريحات عن النوايا والمبادئ النظرية والتطبيق، من وجهة نظر أخرى تبدو التناقضات واضحة، عندما طرد الإنسان من الباب لتلافي السيرة، قام بعد ذلك بمحاصرة النوافذ، آي يدخل إلى المنزل على هيئة "أسطورة شخصية، في حين أن الصراع بين " الأنا الاجتماعية " و " الأنا المبدعة "كان يصعد دخانا أمام أنف التحليل النفسي رائحة مريبة تدل على الهرطقة 1، وبعد هذا ودعما لاعتراضه يقدم بلمان نويل رأيا لجيفري فيلمان، الذي لاحظ بدوره نفس الانقسام والتباعد بين التنظير والتطبيق عند مورون ليخلص بأن " الأسطورة الشخصية هي صورة غامضة عن الذاتية المجزأةوالمتوارية باستمرار عن المسار النقدي، وعندما يتم تصورها على هذا الشكل، فهي تعمل على تدمير الشخصية" 2

1 - النقد الروائي عند جورج طرابيشي .ص . 31 أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في الآداب ،.د : بوسليخن محمدمرقونة بكلية الآداب ظهر المهراز فاس.

2 - حسين الواد 54- في مناهج الدراسات الأدبية ص ،15

II-2 – جاك لاكان .

تعتمد نظرية جاك لاكان جزئيا على اكتشافات الانثروبولوجيا واللسانيات البنيوية ،ومن اهم اعتقاداته ان اللاشعور بنية خفية او كامنة تشبه بنية اللغة ،فمعرفة العالم والآخرين والذات تتوقف على اللغة،وهو شرط مسبق لعملية وعينا بأنفسنا كهويات مستقلة ثم ان اساس الذاتية يرتكز على جدلية انا/ انت التي تحدد الذوات في تقابل تبادلي، ولكن اللغة ايصا ناقل لمعطيات اجتماعية وثقافية وممنوعات وقوانين 1 .

إن نظرة لاكان تكفي للبرهنة على أن فكره يتجذر حقا ضمن عصرنا .بالفعل فان مفكري العصور الماضية، بل وحتى في مطلع هذا القرن، كانوا يظهرون شكوكا كبيرة اتجاه اللغة في اغلب الأحيان .ف "برغسون" يقول مثلا: أن اللغة غير مناسبة لوصف الموضوعات في تفردها.(نحن نقول: هذه سيارة حمراء ولكننا لن نستطيع أبدا التعبير بالكلمات عن الظلال الدقيقة) وان الكلمات عاجزة بالخصوص عن وصف " حالاتنا النفسية الخاصة ، فيما هو حميمي ومتفرد ومعيش في الأصل" .وباختصار، إننا نتصور الأشياء في أغلب الأحيان، بالطريقة التالية:أن الإنسان يفكر، بل يتفكر في موضوعاته وحالاته النفسية وهو يتوفر على اللغة قصد "التعبير" عن فكره. ولكنها ليست سوى عادات ووسيلة خارجة عن الفكر نفسه وهي الوسائط التافهة التي يستعملها العقل البشري .

إن التفكير اللاكاني حول اللغة لم يكن بديهيا، بل انه لم يستطع التطور إلا باقترانه مع نقد جذري طال معظم التحليل النفسي الذي جاء بعد فرويد، تحليل يتراوح، في اغلب الأحيان، بين التأملات المضبوطة،بهذا القدر أو بذاك في القوى الخفية التي تدفع الإنسان إلى الفعل، وبعض الادعاءات ذات الطابع الذرائعي البحت والرامية إلى إعادة دمجه ضمن الواقع الاجتماعي.

1 – مادان ساروب،دليل تمهيدي الى مابعد البنيوية ومابعد الحداثة، ترجمة:خميسي بوغرارة،منشورات مخبر الترجمة في الادب واللسانيات، جامعة منتوري،قسنطينة،2003، ص 14

وضد هذا [الاتجاه]،يحافظ لاكان على شرط النظرية الحقيقية، ويظهر لنا أنها لايمكن أن تنطلق إلا من فحص [ذلك الشيء] الذي لايكف المحلل عن مصادفته في ممارسته:أي ممارسته أي كلام،واللغة التي يسجل ضمنها هذا الكلام.1

مرحلة المرآة باعتبارها مشكلة لوظيفة الأنا : تاتي هذه المرحلة في حياة الفرد الإنساني مابين ستة أشهر وسن السنة والنصف وفي الفترة التي يتمكن الفرد فيها للمرة الأولى من تصور نفسه باعتباره كيان متناسقا يتحكم بذاته رغم اكتمال سيطرته على نشاطه الجسماني وهذه الصورة يستطيع الحصول عليها بشكل مجسد عندما لا يرى صورته في المرآة

ان هذا التقبل الفرح من قبل الطفل في مرحلة الرضاعة بصورته المرآوية بينما هو لايزال غارقا في عجزه الحركي واعتماده على الرضاعة والرعاية، يبدو انه يكشف في موقف مثالي الوضع الرمزي الذي تترسب فيه الأنا في شكلها الأول قبل أن تتموضع في جدلية التماهي مع الآخر، وقبل ان تعيد لها اللغة في شكلها الشمولي وظيفتها باعتبارها ذاتا 2

تتميز مرحلة المرآة عند "جاك لاكان " ببروز الوحدات الدلالية للفروق بين ما هو خيالي ويكون في مكرحلة ما قبل الأوديبي حيث لاتكون في حياة الطفل إلا الأم التي تنظم حياته بحظورها وغيابها ويعيش بالتالي على نمط الوجود المتوحد بالغير غير المجزأ وما هو رمزي (symbolique) وهو وصول الطفل إلى مرحلة الغيرية التي يمكنه من خلال التمييز بين أنا وأنت وهو وهي3

.1- جان ميشال بالمي: اللغة الخيالي والرمزي (جاك لاكان) ، منشورات الاختلاف، ط1 ،2006، ص 8

2 – مالكولم بوي، البنيوية وما بعدها،ص167

3 – عمرو عيلان،النقد العربي المعاصر، ص 103

لايرى الطفل في الآخر أو في صورة المرآة أو في أمه الا الشبه الذي يميزه ، عن ذاته وهذا لايدعو الى الغرابة لمن يراقب الأطفال مابين الشهر السادس والشهر الثاني عشر، فاذا ما ضرب الطفل طفلا آخر كما لو ضرب هو واذا مااعتدى على احدهم يبكي كما لوكان قد اعتدي عليه، فهذا يدل على ان الطفل لايفرق بين صورته وصورة الاخر وأصبح مرهونا بها، ويتساءل لاكان ماذا دهى بالطفل لكي يأخذ بهذه الصورة التي يصادفها في المرأة والتي تلازمه مدى الحياة؟.1

فالمرآة اذن هي التي تجسد صورة الطفل لاول مرة، بحيث يحاول الطفلان يقوم بحركات يحدد فيها معالم الصورة ويمكن تقسيم مرحلة المرآة الى ثلاثة محطات اساسية:

1 في المرحلة الاولى يدرك الطفل انعكاس المرآة باعتبارها كائنا واقعيا يحاول الامساك به او الاقراض منه ويرد على هذه الصورة بإيمائيه ابتهاجية، الى ان هذا الحصول المرآوي، وهذه الصورة التي هي صورته يجري التعرف عليها باعتبارها صورة شخص اخروتدرك صورة الآخروعلى العكس من ذلك باعتباره صورة لجسده الخاص به .

ويتفهم الطفل في لحظة ثانية ان آخر المرآة ليس سوى صورة لا كائنا واقعيا لن يبحث عن الامساك بالصورة ولن يبحث عن الآخر وراء المرآة 2

اما المرحلة الثالثة فلن يطبعها التعرف على الآخر باعتباره صورة فحسب، وانما سيتعرف على الآخر ايضا باعتباره صورته، والان اصبح الطفل يعلم ان انعكاس المرآة صورة، وان هذه الصورة صورته، وان غزو هوية الذات سيتم من خلال هذا الجدل بين الكينونة والمظهر، وعبر الصورة الكلية والمستبقة لوحدة جسدها3

1 – عدنان حب الله ، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة، ص70

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

3 – المرجع نفسه

ان الصورة المتكاملة الموحدة للمرآة والموقع الجسدي المجزا تنتج عنهما عمليتان مهمتان الاولى يميز فيها الطفل في هذه الصورة وجوده ككائن يتحدث بالنسبة للآخر، ويصبح يحكم ذلك الممثل الاول للانا التي يخاطب بها (الانت) –من حيث ان اعترافه بالاخر كشيئ مختلف ومميز عنه، هو في الوقت نفسه للاعتراف به ومهما تكن مجهودات الذات، فيسيضل ثمة دائما بعض من الرغبة غير معبر عنها، اومعبر عنها تعبيرا رديئا، أي بعض من الرغبة في حالة الم، يقول "لاكان" فالامر يتعلق بتوصلنا الى التعبير عن رغبتنا باحسن الطرق الممكنة، وتوصلنا الى لغة رغبتنا وهي مهمة صعبة صعوبة خاصة 1

ان الطفل بتحديقه في المرآة يختبر استجابتين متناقضتين، ليس بالضرورة في وقت واحد فمن جهة يحقق الرغبة البشرية المستمرة بالتحديد والانصهار عندما يعرف نفسه برعشة النشاط البهيج، ومن ناحية اخرى يتعلم ان هذه الصورة التي تقدم وعدا بالكلية والهوية الذاتية هي من ضرب الخيال 2

اما عن علاقة الرغبة باللغة، فهي لا تدخل اطارها الانساني الا بعد ان تخلق من اللغة أي تنتقل من حقل التصوير والخيال الى حقل الرمز.

ان الرغبة تتجاوز الحاجة لانها ليست مجرد نداء موجه للآخرمن حيث هو اخر الى انها ليست مجرد التماس للحب وانما هي على حد تعبير "هيجل" رغبة في رغبة الآخر، أي انها رغبة في انتزاع اعتراف الآخر بصميم رغبة الذات وقد وقد استلهم " لاكان" نظريته في الرغبة من نظرية فرويد المعروفة في "الليبيدو" او الطاقة "الجنسية" 3

---

1 – جان ميشال بالمي: اللغة الخيالي والرمزي ، جاك لاكان، ص .12

2 – رث باركن غونيلاص، الأدب والتحليل النفسي، ص 24–.25

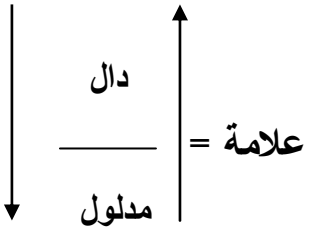
3 – زكريا ابراهيم، مشكلة البنية، ص 197

ان موضوع الرغبة عند "لاكان" يبدأ من المراحل الأولى للطفولة، ولكنه في ذات الوقت فرق بين الرغبة، الحاجة، والطلب، فالرغبة هي غير الحاجة البدنية، والطلب هو الممهد للحصول على الحاجة عبر سلسلة من الدوال الموجهة الى الآخر اما الطلب فلا يكتفي باكفاء الحاجة حقها من الاشباع، بل يتعداها الى ابعد من ذلك .

ان اللغة اساس اللاوعي واساس تاويل الاحلام، حيث يكون الدال هو محور العملية اللغوية،فالتحليل النفسي حسب "لاكان" يعيد للذات الجزء الناقص من خطابها الذي يعرفه بالجزء الذي ينقصالذات لكي تقيم خطابها الواعي ويؤكد ان ماهية الانسان توجد في اللغة والنظام الرمزي وهذا الاخير عامل حاسم في فهم الشخصية الانسانية لقد اعترف "لاكان" بفضل الالسليين في اضاءة بعض المفاهيم وعلى راسهم "دوسوسير" و " جاكبسون" ، حيث اسسا لعصر الالسونية الحديثة ذلك لان الاول " دوسوسير" قد حدد الوحدة اللغوية كجوهر ذي وجهين الدال والمدلول ولان الآخر قد ميز العملين الاساسين للكلام: انتقاء الوحدات اللغوية وتنسيقها، وما يلفت نظر "لاكان" عند "سوسير" ليس علاقة دال بالمدلول التي يتحدد بموجبها المعنى، بل انه على العكس من ذلك يلتفت الى الحاجز الفاصل "المقاوم للمعنى" "لاكان" ستفشل في معالجة السؤال عن طبيعة اللغة طالما اننا لم نتخلص من الوهم القائل بان وظيفة الدال تكمن بانه يمثل المدلول او بالاحرى ان الدال لا يوجد الا بناءا على معنى معين 1

1- فاطمة الطبال، النظرية الالسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، 1993، ص 108

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



اختلف لاكان مع الالسنيين باسقاطه لأفضلية العلامة واستبدالها في توالد المعاني واعتبر ان الفضل الأول والأخير يعود للدال نظرا لارتباطه وتشابكه بسلسلة الدوال التي تكون الذات، فلدال حق الصدارة على المدلول ، فهو في نظره مفصول عنه بخط سميك لا يمكن تجاوزه او اختراقه

دال

مدلول

الدال هو الذي يقود قوانين بنيته، تدفق الكلام والمعاني غير مرتبطة بالدال لأنها تستخرج من اصل ارتداد الدال الى دال آخر، وهكذا الفارق بين د 1 و د2 هو الذي يميزهما عن بعض ويفرز المعنى

ولهذا الدال افضلية في التعريف عن الذات ، متنقلة ضمن السلسلة الدلالية هو الذي يعرف عنها ويشير الى مكانها لأن الذات حسب تعريفه هي مايمثله الدال بالنسبة الى دال آخر، على اعتبار ان أي دال لا يستطيع ان يستأصل المعنى الأخير للمدلول1

1- عدنان حب الله ، التحليل النفسي للرجولة والانوثة، ص 59

لقد اسس "لاكان " لنظرية" اللغة اللاشعور" ، من خلال اتكائه على اطروحات " فرويد" حول الاحلام ودراسة خطاب اللاشعور من حيث تركيباته وبنياته، وقوانينه من جهة واستحضاره من جهة اخرى لمبدأ" ديسوسير"و" جاكبسون" حول اللغة وعلاقات الدال بالمدلول، وهذا المستوى الذي تبلغه اللغة متصل بالمرحلة الاولى لتشكل الذات عند الطفل وبداية انفصال شخصيته وتميزها عن الآخرين1

II-3 – جان بيلمان نويل

في سنة 1977 أصدر جان بيل مانويل كتابه الموسوم: "نحو لاوعي النص" الصادر سنة 1979 ولقد عمل جان بيل مانويل على تحديد مسار للتحليل النفسي للنص دعاه " التحليل النصي" ويقوم هذا التحليل على جملة من المعطيات التي تناقض الاطروحات الفرويدية التي تركز على سيرة المؤلف وتبحث في لاوعي الكاتب ويسعى بالمقابل الى مواجهة جسد النص الذي يتمظهر فيه لاوعيه الخاص،لا بوصفه شيئا مجسدا ومحددا بل باعتباره سمة وخاصية تتخلل مقاطع النص التي تتكثف فيها الدلالة وتتجدد المعاني عند كل قراءة جديدة2. ويمكننا

ويمكننا الاهتداء إلى مكونات اللاوعي النصي من خلال التعامل مع الكلمات والبحث في المسكوت عنه والمغفل و المضمر، وفي البياضات الفاصلة بين الجمل و المقاطع. فعبر مساءلة الحضور والغياب تتكشف حقائق تتجاوز المستوى السطحي للبنية النصية وتجعل الكلمات في النص تنطق بصورة أكثر شفافية3.

فالأدب والتحليل النفسي يفهمان مقاصد الإنسان في حياته اليومية كما قدره التاريخي وأكثر عمقا 4.وبالتالي فاللاوعي مشروط في ثنايا النص الادبي ويتعذر على القارئ فهمه ما لم يأخذ بعين الاعتبار مسار اللاشعور ونظرية الجنسية ونظرية الذات المتكلمة أو الكاتب.

1 – عمرو عيلان، النقد العربي المعاصر، ص 103

2 – عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي،ص223

3 – جان بيلمانويل، التحليل النفسي والادب،ص10

4 – جان ايف تاديه ،النقد الادبي في القرن العشرين،ص218

إن دعوة بيلمان للبحث عن لاوعي النص تأتي في سياق دراسة نفسية تسعى لتجاوز الأطروحات الفرويدية المحددة والمحدودة والتي تسير وفق نمط ثابت وقار يستند إلى مفهوم عقدة أوديب أو الاستهانات الليبيدية بما فيها من عصاب أو نرجسية، وبالتالي فان النص يصبح منتهي ومغلق وغير قابل للقراءة المتعددة والأحكام التأويلية تصبح مجرد اجترار بمفاهيم وصيغ ساكنة. وقد توصل نويل إلى فكرة البحث عن لاوعي النص انطلاقا من دراسته للنصوص الشعبية المجهولة المؤلف والتي يستحيل البحث بشأنها عن سيرة المؤلف ولا وعيه وانعكاسات حياته النفسية في الآثار الأدبية غير أن القارئ الذي يتواصل مع النص هو الذي ينتقل بين مستوى الملفوظ و الملفوظية ويتمكن من اكتشاف لاوعي النص عبر تواصله الحر مع الشخصيات، وعبر تأويله المنظم و المحكوم بانساق البناء اللغوي والنصي. وفي كتابه الحكايات الشعبية واستهاماتها (1983) يصرح نويل بأن ما يجعل نمط التحليل المرتكز إلى لاوعي النص ممكنا هو "أن الرسالة التي تفترض وجود مرسل و متلقي حتى و لو كان أحدهما (غائبا أو غفلا) فيمكننا بلوغ المعنى من جانب واحد وسيصل الناقد إلى حقيقة التنظيم اللاواعي الذي يحرك النص، لأنه يستنفر من أجل هذا الغرض تنظيمه اللاواعي1

1 – مارسيل ماريني، مقدمة في المناهج النقدية،ترجمة وائل بركات وغسان السيد،مطبعة زيد بن ثابت،ص91

I – المنهج النفسي عند العرب

II– النقد النفسي في الجزائر

الفصـــل الثاني

المنهج النفسي عند العرب

I - المنهج النفسي عند العرب

في منتصف القرن العشرين، ونتيجة لمثاقفة نقادنا مع الغرب، أُثير الاهتمام بالمنهج النفسي في تفسير الأدب، فتبناه أمين الخولي، وحامد عبد القادر في كتابه (دراسات في علم النفس الأدبي)، ومحمد خلف الله في كتابه (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده) 1947، ومحمد النويهي في كتابه (ثقافة الناقد الأدبي) 1949 الذي حلل فيه شخصية ابن الرومي اعتماداً على بيولوجيته، وأرجع تشاؤمه إلى اختلال وظائفه العصبية والجسدية. ثم وضع كتابه (نفسية أبي نواس) 1953 حلل فيه شخصية أ بي نواس اعتماداً على (عقدة أوديب)، التي اكتشفها (فرويد)، وعلى اللاشعور الجمعي الذي اكتشفه (يونغ). وعلّل إدمانه الخمرة بكونها تعويضاً عن مكبوتاته النفسية، وعن حنان أمه التي حرم منها منذ وقت مبكر من طفولته، حين تزوجت بعد وفاة أبيه، فأورثه هذا شذوذاً جنسياً يتمثل في النفور من النساء، بوصفهن . كأمه . خائنات. وقد دفع به نفوره من النساء إلى البحث عن (تعويض) فوجده في الغلمان حيناً، وفي الخمرة حيناً آخر. فتخيّل الخمرة أنثى، وخلع عليها صفات الأنوثة المغرية المثيرة التي يجدها الرجال العاديين في المرأة، ووصفها بالبكارة والعذرية، وسماها فتاة وبنتاً وجارية وعواناً، وأوهم نفسه أنه حين يمزّق دنّها فإنما يمزق غشاء البكارة عن عذراء1

1– محمد عزام، سلطة الكاتب، جريدة الاسبوع الادبي العدد 808 ،تاريخ05/18 ، 2002

كما اهتم عباس محمود العقاد بشخصيات الشعراء، فتتّبع سيرهم الذاتية، ورصد شخصياتهم، من أجل النفاذ إلى أسرار إبداعهم. فحلّل شخصية ابن الرومي في كتابه (ابن الرومي:حياته من شعره) 1963، درس فيه أصله، ونشأته، ومزاجه، وتكوينه النفسي والجسدي. وأرجع تشاؤمه إلى اختلال في أعصابه، وسخريته إلى خصائصه الجسدية. كما ردَّ عبقريته إلى أصوله اليونانية، وإلى الطيرة التي استحكمت به. ثم وضع كتابه (أبو نواس: دراسة في التحليل النفساني والنقد التاريخي) حلل فيه شخصية أبي نواس، وأظهر (عقده النرجسية) لديه، وعلى
ضوئها فسّر مجونه، معتمداً على (فرويد) و(إدلر)، و(يونغ)، و(فروم). ورأى أنه كان جميلاً مفتوناً بمحاسنه، بسبب نقص غدد رجولته، وأنه لقي من أمه دلالاً زائداً بسبب شيخوختها، فاتخذها قدوة، مما وطّد له سبيل الانحراف عن الولع بالنساء إلى الولع بالرجال1

وتناول طه حسين شخصية (المتنبي) في نشأته، فرأى أنه كان يتستّر على معرفة أبيه وأمه ويتجاهلهما في الوقت الذي كان الناس فيه يتفاخرون بالأنساب. وأنه اتصل بالقرامطة لأنه كان مثلهم ثائراً على الأوضاع في بغداد. ثم تتبع حياته في
في بلاد سيف الدولة، فرأى أنه شغل نفسه بحركة الحياة الخصبة التي كان يحياها سيف الدولة، وأنه أظهر نفحة الحزن عند كافور عندما وجد نفسه سجين العناء والمرارة. كما درس طه حسين شخصية (المعري) فردّ ولعه بالتلاعب بالألفاظ

1 . محمد عزام، سلطة الكاتب، جريدة الاسبوع الادبي العدد 808 ،تاريخ05/18 / 2002

في بلاد سيف الدولة، فرأى أنه شغل نفسه بحركة الحياة الخصبة التي كان يحياها سيف الدولة، وأنه أظهر نفحة الحزن عند كافور عندما وجد نفسه سجين العناء والمرارة. كما درس طه حسين شخصية (المعري) فردّ ولعه بالتلاعب بالألفاظ إلى أنه عاش نصف قرن (رهين المحبسين): محبس البيت، ومحبس العمى. فطال عليه الزمن حتى ملَّه، فلجأ إلى قتل الوقت بالتلاعب بالألفاظ.1

ودرس شوقي ضيف شخصية (عمر بن أبي ربيعة) فاستفاد من علم النفس، ووقف عند ظاهرة جديدة في الشعر العربي جاء بها عمر هي تحويل الغزل من المرأة إلى الرجل؛ فالمعهود هو أن يتغزل الرجل بالمرأة، لا العكس كما حدث مع عمر الذي أصبح هو المعشوق لا العاشق. وفسّر الناقد هذا التحول بأن عمر كفلته أمه بعد موت أبيه، فقامت على تربيته، وتعلقت به بوصفه وحيداً وجميلاً. وأغدقت عليه من فيض حنانها ودلالها. فانعكس ذلك إعجاباً بنفسه في شعره: فالنساء هـ 0ن اللواتي يطلبنه، ويعشقنه، ويرغبن في وصله، بينما يختال هو عليهن، ويتأبى ويتمنّع إعجاباً بنفسه. وهذا الإعجاب الزائد بالنفس هو ما سماه علماء النفس بـ(النرجسية)2.

ثم أصدر عز الدين اسماعيل كتابه (التفسير النفسي للأدب) عام 1963 عالج فيه عملية الإبداع الأدبي، فرآها وليدة اللاشعور، وأنها كالحلم، تتخذ من الرموز أو الصور النفسية ما ينفّس عن الرغبات. كما حلل نفسية المبدع، ورأى أنه قد يكون عصابياً، ولكنه ليس مجنوناً. وعصابه لا دخل له في قدرته على الإبدا، لأنه حين يبدع يعوّض بإبداعه الأدبي عن نرجسيته. ع، لأنه حين يبدع يكون في حالة جيدة من الصحة النفسية، كما أنه ليس نرجسياً

---

1. . محمد عزام، سلطة الكاتب

2- شوقي ضيف . التطور والتجديد في الشعر الأموي . دار المعارف بمصر، ص240-255

كما حلل نفسية المبدع، ورأى أنه قد يكون عصابياً، ولكنه ليس مجنوناً. وعصابه لا دخل له في قدرته على الإبداع، لأنه حين يبدع يكون في حالة جيدة من الصحة النفسية، كما أنه ليس نرجسياً، لأنه حين يبدع يعوّض بإبداعه الأدبي عن نرجسيته. ثم نشر خريستو نجم كتاب (النرجسية في أدب نزار قباني) عام 1983 قرأ فيه شعر نزار على ضوء (عقدة النرجسية) في التحليل النفسي. وهي عقدة مرضية تبتدئ في طفولة كل طفل، حيث يمر بالمراحل الثلاث: الفمية، والشرجية، والقضيبية. وقد تتبع الباحث تطور هذه المراحل في حياة نزار، واعتبر انتحار أخته إسهاماً في تسامي مشاعر الشاعر السلبية. فغدا الشاعر أنثوي الإحساس، يعبّر عن مشاعر المرأة الرقيقة.

ولكن عقدة (النرجسية) تنزاح عند الباحث ليجعل من الشاعر انطوائياً! وسادياً! ومازوشياً! وأوديبيا! ودون جواناً! مسلّطاً على شخصية نزار كل هذه العقد النفسية. كما تجاوز الناقد الأخذ من فرويد ليأخذ من معظم المدارس النفسية.

لكن المآخذ على النقد النفسي تتمثل في أن ممارسيه، هم في الأغلب، علماء وأطباء لا أدباء أو نقاداً. وقد اتخذوا الأدب وسيلة لخدمة ميدانهم المعرفي، وليس لخدمة الأدب أو النقد. وقد اعترف (فرويد) بذلك حين قال: "إن التحليل النفسي لا يستطيع أن يدرس الإنسان من حيث هو فنان، ولا أن يطلعنا على طبيعة الإنتاج الفني1. كما اعترف (يونغ) بذلك فقال: "إن المنهج الذي يمكن الوصول عن طريقه إلى حقيقة الفن لابد أن يكون منهجاً فنياً2

كما أن النقاد النفسيين اهتموا بشخصية ا لأديب على حساب أدبه، وتسرّعوا في استخلاص النتائج دون التمثل الجيد لمقولات علم النفس: فالعقاد يرسم لابن الرومي صورة جسمانية تفضي إلى صورة نفسية. والنويهي يمهد لبحثه بمقدمة طويلة في علم وظائف الغدد والأعضاء قبل أن يدخل "فأر التجارب" ابن الرومي إلى المختبر، ثم يعزله عن عصره، وبيئته، ومجتمعه لينتهي إلى تفسير عبقريته

1- نقلا عن فيدوح . الاتجاه النفسي في النقد العربي ص213.

2- نقلا، عن مصطفى سويف . الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة . دار المعارف بمصر . 1981ص88

بمرضه العقلي، وبعقدة الفشل الناجمة عن عدم تحقيق رغباته التي تتعارض مع الواقع. مما دفع الشاعر إلى التعويض، حسب (فرويد). وهكذا نجد أن سلطة الكاتب (أو المؤلف أو المبدع) التي أعلت المدرسة النفسية والرومانسية من شأنها، قد وصلت إلى ذروة الاهتمام بها لديهما. ولكن الانحسار سيأتي لاحقاً، حيث سيتحول الاهتمام إلى (النص) الأدبي.

ويعد الناقد جورج طرابيشي (سورية) من ابرز النقاد العرب المعاصرين الملتزمين بمحال النقد الادبي النفسي في ميدان الرواية. وقد الف في هذا المسار عددا كبيرا من المؤلفات اهمها :" لعبة الحلم والواقع دراسة في ادب توفيق الحكيم " 1972 " ، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية " 1973" ، " شرق وغرب "، " رجولة وانوثة " 1977، " الادب من الداخل " 1978، " رمزية المراة في الرواية العربية " 1981، " عقدة اوديب في الرواية العربية " 1982، " الرجولة وايدولوجيا الرجولة في لبرواية العربية " 1983 ، " انثى ضد الانوثة، دراسة في ادب نوال السعداوي" 1984، " الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية 1995 .وتتميز هذه المؤلفات في مجملها، بالتركيز على المقاربة النفسية للنصوص السردية عموما والروائية خصوصا. وقد بلغ طرابيشي ذروة استخدامه للتحليل النفسي في كتابه "الروائي وبطله:مقاربة اللاشعور في الرواية العربية"1 ،

حيث فصل فيه بين شخصية الكاتب، وشخصية البطل الروائي اثناء التحليل. وسعى لتقديم تصور نقدي مخالف لسابقه، يرتكز على جعل النقد الادبي هو غاية الدراسة،حيث يصبح التحليل النفسي في خدمة النقد الادبي وليس العكس.2

1- طرابيشي ، الروائي وبطله: مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، 1995.

2- عبد الهل ابو هيف : النقد العربي الجديد، ص183

وقد ذهب " محمود السمرة" ان" مفاهيمنا لا تزال دون هذا المستوى بكثير" 1 ويحذوا حذوه " عبد الله ابو هيف " ، الذي يرى انه لم يكن للنقد المتأثر بالتحليل النفسي نصيب وافر على الرغم من الترويج له في العالم، الذي يسير ببطء في هذا النوع من الدراسات ، يقول في ذلك " لم يتيسر للنقد الأدبي المتأثر بالتحليل النفسي انتشارا في الممارسة النقدية العربية، على الرغم من اتساع عمليات التعريف به في النقد الأدبي العربي الحديث على نحو مبكر ، وعلى الرغم من وفرة الجهود النظرية المترجمة والمؤلفة 2

، الا هناك بعض الجهود التي ظهرت في الساحة العربية أصبحت على إثرها هذه العلاقة المنشودة قائمة بين النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ثم مازج التحليل النفسي شيء من هذه العلوم حتى غدا هذا المنهج منهج من مناهج النقد الأدبي ، على حد تعبير " عبد الله ابو هيف " ،والدليل على ذلك هي الترجمات ، كما يثبت ذلك كتاب "مدخل الى مناهج النقد الأدبي " بترجمة" وائل بركات "و " غسان السيد" اذ خصص في الكتاب الأول 3 ،والثاني في فصل يحمل عنوان النقد التحليلي والنقد النفسي 4 على التوالي قدمه " مارسل ماريني "

يضم هذان الكتابان عرض لأهم الاتجاهات النقدية الحديثة التي يجمعها هم واحد وهو تفسير النص الأدبي .

غير أن الكتاب الأهم في التعريف بكشوفات التحليل النفسي في النقد الأدبي هو " رواية الأصول وأصول الرواية " لمارت روبير ، وقيمة هذا الكتاب تكمن في فصل الناقد الأدبي بين لا شعور الروائي ولا شعور بطله ، فلا الحالات الا جتماعية التاريخية والنفسية قادرة على ان تكشف عن البنية السيكولوجية لهذا الروائي ، ما يهم فقط هو النص فقط ولا شيء خارج النص5.

1- محمود السمرة، في النقد الادبي ، الدار المتخدة للنشر ط1، 1974، ص .81

2-عبد الله ابو هيف، النقد الادبي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب العرب، 2000، ص .187

3- مدخل الى مناهج النقد الادبي، مجموعة من الكتاب ، ترجمة رضوان ظاظا 1997 ، ص 59

4- المرجع نفسه، ص، 59

5- ينظر عبد الله ابو هيف ، النقد العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، ص 80

II – النقد النفسي في الجزائر

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

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

بعد ان يلخص مصايف كلا من القصتين يتجه في عمله النقدي الى معاينة العمليتين بالنقد والتقويم، ليبرز مآخذ كل منهما، ومايلفت النظر هو ان كل من تغدوين محمد و مصعور محمد الصغير حاولا ان يبينا ابطال عملهما، وفقا للمنهج النفسي(ولو انهما لم يصرحا بذلك) الا ان نقد مصايف لهما وضح ذلك، فبالنسبة لتغدوين فانه يعيب عليه المسوغ الفني فبعدما سرد قصة الفتاة التي وجدها في المقهى تقوم باعمال تفوق سنها، ولما اراد معرفة سر الفتاة لم تتردد واخبرته عن ظروفها وماآلت اليه ففي القصة بعض الهانات "فلايفتح الانسان صدره ويكشف سره لأول سائل،ولعل الموقف كان يقضي من القاص ان يصف نفسية الفتاة عند لقائهما لأول مرة"1

1- محمد مصايف، فصول في النقد الادبي الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2 ، ص90

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

في مجال الدراسة النفسية يبرز اسم آخر هو "شايف عكاشة" الذي استهل كتابه "مدخل الى عالم الرواية الجزائرية" ، بمقدمة يفصح فيها عن منهجه المتبع في هذه الدراسة حيث يعتبره جزئيا يحتاج الى تكملة من القارئ، فتتطرق الى ظاهرة الجنس التي وصفها بالحمى الهوجاء والتي اصابت مجموعة من الفنون

ومايلفت النظر في كتابه ومن خلال رواية "ريح الجنوب"، لـ عبد الحميد بن هدوقة، انه حاول دراسة شخصيات هذا العمل الابداعي مركزا في ذلك على الأحداث الاجتماعية والنفسية التي لاتكاد تظهر بوضوح الا انه سعى لاحداث تغير للنمط العادي للدراسة، فحلل ولو بطريقة سطحية نفسية بطلة الرواية "نفيسة" الفتاة المتعلمة الرافضة لحياة الريف بعامة وحياة المرأة بخاصة.

اما في تحليله الحالات النفسية ايصا لأبطال ثلاثية الجزائر فيقول شايف عكاشة " الأرض ... المراة على هذين المحورين بنية هذه القصة الشيقة التي تناولت ابطالا عديدين، فحللت نفسياتهم تحليلا عميقا ، حتى جعلت منهم رموزا لطائفات تتصارع في كل مجتمع يسعى الى تحطيم الاغلال لبناء مجتمع نامي جديد 2

1- مصايف، فصول في النقد الادبي الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2 ، ص93

2 - شايف عكاشة، مدخل الى عالم الرواية الجزائرية: قراءة في مفتاحية منهج تطبيقي، المطبوعات الجامعية، الجزائر ،ص 28

خطا "عبد القادر فيدوح" خطوة مهمة في مجال الدراسات الفسية فكانت اضافته ايجابية الى باقي الاسهامات في هذا المجال، ويهدف من خلال عمله هذا الى ابراز دور البعد السيكولوجي في النص الادبي وكذلك ملامحه عند القارئ أي كيف يستثير في القارئالوظيفة الانفعالية؟ ويولد فيه روح التفاعل مع النص، فيجعل منه مبدع لانه يحرر دوافعه المكبوتة وسبقها منخلال هذا النص او ذلك، ولذلك تاتي محاولة الربط بين النص الادبي، والاسلوب السيكولوجي لتوضيح معالم الاستدلال والاحساس ولتقويم تجارب الفنان

يقول المؤلف " وهذه حقيقة الاسلوب السيكولوجي المتبع في هذا البحث الذي يتجاوز في تعامله مع النصالنقدي حدود العرض والتفسير والتحليل الى اعادة بناءه من جديد صمن ما تقتضيه القراءة التاويلية"1

قسم عبد القادر فيدوح كتابه الى اربعة ابواب كل باب يشمل على ثلاثة فصول، فبدا تصوره حول هذه الدراسة لاستجلاء نظرة النقد العربي القديم حول ظاهرة الابداع وعلاقته بالمدركات الوجدانية التي تدفع بالشاعر الى الخوض في مضمار فن القول بما يصاحبها من ضروف يكون من شانها ان تساعد على انشاء الشعر، كما ركز على عمليات الشعور والاسقاط والحدس وغيرها وهذاما حاول اظهاره الاتجاهالنفسي في النقد الحديث خاصة ما جاء به الاتجاه التجريبي الذي دعى اليه مصطفي سويف في تعامله مع الاسلوب السيكولوجي 2

حاول المؤلف في هذا الكتاب استكشاف العلاقة بين السيمات النفسية في السيرة الذاتية والنص الادبي وهو معبرة عنه كل من " العقاد" "المعداوي" بصورة ادق الى اظهار الممارسة النفسية في النقد العربي الحديث عن طريق بعض الشخصيات وقد بين ان الدراسة النقدية في هذه المرحلة المبكرة جاءت وفق منظور الاسلوب السيكولوجي لمعرفة دراسة السلوك الانساني من خلال

---

1 – عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1،عمان 1988 ص 9

2 – نفس المرجع ، ص10

تعرضهم لهاؤولاء الشعراء لتحديد طبيعتهم العقلية والنفسية، وبخاصة ماجاء به" العقاد" و"النويهي في دراستيهما "لابن الرومي" و " ابي نواس" متوسيين في ذلك ادوات التحليل النفسي التي جاء بها فرويد واتباعه لفك رموز هذه الشخصية.

ضم الباب الثالث من هذا الكتاب احاطة بالجوانب النفسية في القصيدة القديمة من خلال ماتعرضت له الدراسات المعاصرة التي ادركت ما في القصيدة القديمة من ملامح نفسية، فكان منها ان اهتمت بجمالية المكان في المقدمة الطلالية، وما في ذلك من علاقة ببقية الأغراض الأخرى التي تنصهر فيما بينها لتعطي مفهوما للوحدة النفسية يتبنى انجازها الخيال في طاقته كما حاول البحث بناء الوقوف على

ماللقدامى من اهتمام بالتجسيد الحسي للصورة البيانية التي استطاعت ان تأخذ مبدأ التوازي بين الحس الظاهر في عالم المدركات، وبين الصورة الذهنية المصاحبة للآثار الانفعالية.

تمكن "عبد القادر فيدوح" من ابراز الصورة الادبية في القصيدة المعاصرة ضمن ابعادها النفسية و الجمالية، وقد تعددت الدراسات في هذا الشان سواء تعلق الأمر بالوظيفة الدلالية للصورة الشعرية أم بالسياق النفسي الذي تعامل معه النقاد في تحليلهم لبعض الرموز المعبر عنها في القصيدة المعاصرة، وقد حاول البحث ان يستقصي آراء هؤلاء النقاد وان يستجدي تصورهم النقدي القائم على ربط الصلة بين الأسلوب السيكولوجي والعمل الفني ان هذه الدراسة وسعت من افق القراءة التأويلية بحيث تنفتح على النص لتتيح فرصة القراءات المتعددة والتي لا تحيلر على معنى محدد يقتل النص من منظور النص المغلق، والمعنى الحقيقي للنص،

فالنص الأدبي يسعى للبحث عن اجابات تقف عند حدود مستوياته ولايبحث عن اداة التفسير التي تغلق القراءة بأجوبتها وانما يهدف الى سبر اغواره واستنطاقه عن طريق البنيات العميقة المكونة للنص.

أسهم زين الدين المختاري بصورة مميزة في توضيح بعض الجوانب من هذا المجال، حيث انتقى هذا الاتجاه بغية التعريف به للقارئ معرجا في بداية كتابه الموسوم بـ " المدخل الى نظرية النقد النفسي" الى اقطاب مدرسة التحليل النفسي "فرويد" وتلامذته، ويعقب هذا الفصل فصل ثاني رصد فيه ملامح هذه النظرية في النقد العربي الحديث، اما الفصل الثالث فخصصه لتجربة مصطفى سويف ويليه الفصل الرابع عرض فيه تجربة كل من" محمد خلف الله"،"أمين الخولي"،"حامد عبد القادر"،"عزالدين اسماعيل" الذي خصص له مساحة لدراسة نموذج تطبيقي سبق وان طبق عليه المؤلف المنهج النفسي في ختام دراسته افرد فصلا تناول فيه سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد، حيث يقول المختاري في نهاية بحثه " ان المدخل الذي نضعه بين يدي القارئ لا ندعي قصب السيف في دراسة موضوعه ولانزعم اننا اوصدنا باب الحديث فيه، بيد اننا نرى اهميته تكمن في بعض تخريجاته، وفي تيسير سبيل تناول المادة العلمية، ومن مرجعية فنية ومتنوعة يمكن ان ينطلق منها القارء الى فضاءات ارحب للاستزادة من المعرفة من هذا الموضوع 1 .

قدم ايضا المؤلف "يوسف وغليسي" دراسة تطبيقية تعتمد المقاربة النفسية في كتابه الموسوم خطاب التانيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم اعلامه، حيث خصصه للخطاب النسوي في الجزائر ، وتهدف هذه الدراسة – من منظور يوسف وغليسي الى البحث عن الشاعرة في الانثى وعن الانوثة في شعرها ، وقد تعمد في ان يضع مصطلح "الانوثة" عنوانا اشكاليا لكتابه، وهوعلى يقين بان كثير من المثقفات يتطيرن من رؤية هذه الجملة او سماعها ، كحجة ان الانوثة حصر لكيانهن الحر الواسع في سجن الجسد 2

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

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

ناقش يوسف وغليسي في هذا الكتاب سر تاخر الخطاب النسوي بل وقف عند مجموعة من الادبيات والشاعرات اللواتي توقف عطاءهن لاسباب غير واضحة ويقول في هذا السياق " كم يسعدنا ان يحي الكتاب اسماء شعرية نسوية منقرضة، يتعرف اليها العارفون بالنص الشعري الجزائري اول مرة، وان يعيد اكتشاف اسماء اخرى ظلمها تاريخ الادب، وان يعيد النظر في اصوات اخرى كرسها الاعلام والتعامل النقدي1

قدم المؤلف ايضا في هذا الكتاب شواعر كثيرات، فخص القسم الاول من هذه الدراسة الخطاب الشعري النسوي العربي في الجزائر، حيث ركز على الاديبات الجزائريات في زمن الوعي الثقافي النسوي وبداية الشكل، اما القسم الثاني فتناول فيه معظم الشواعر الجزائريات امثال : احلام مستغانمي، جميلة زنير، حبيبة محمدى... واخريات

انتقى المؤلف من ادبيات التحليل النفسي ثنائية الذكورة والانوثة وجعلها عنوانا لاغلب تحليلاته، وكمثال على ذلك ياخذ النموذج الابرز والاكمل لتجليات هذه الظاهرة – من منظوره طبعا – وهي الشاعرة فضيلة زياية الملقبة بالخنساء

كما كانت ليوسف وغليسي دراسة اخرى ذات طابع نظري حيث تحدث عن المنهج النفساني كما يفضل تسميته في كتابه " النقد المعاصر من الا لسونية الى الالسونية " و " ومناهج النقد الادبي " اذ تناول فيهما مجموعة من القضايا المتصلة بسلبيات واجابيات هذا المنهج ففي الكتاب الاول " النقد المعاصر من اللانسونية الى الالسونية وضح فيه كيف تم التاثر بهذا المنهج اوهذا الطيار في الوطن العربي وفي الجزائر خاصة مبرزا اهم اعلام المنهج النفساني، وفي الجزائر يقول "وغليسي" ان الخوض في هذا النوع من الدراسة السيكولوجية قليل جدا اذ يؤكد رايه بقوله " واذاعدنا الى الخطاب النقدي الجزائري فانه يعسر البحث عن موقع النفسانية منه وذلك راجع في ما نرى الى قلة رصد

1 – يوسف وغليسي ، خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي ،قسنطينة 2008، ص68

نقادنا من المفاهيم السيكولوجية والى ان الجامعة الجزائرية والمعقل للممارسة النقدية لم تعتمد مقياس " علم النفس الادبي " الا في وقت متاخر" 1

الا ان يوسف وغليسي لم يغفل عن ذكر بعض من الباحثين الجزائريين ممن اعتمدوا مفاهيم واسس هذا المنهج، سواءا كانت بحوث تخرج او مقالات نشرت في المجلات ومن هؤولاء " محمد مقداد" الذي درس ديوان " اطلس المعجزات" لـ " صالح خرفي " دراسة سيكوعسكرية بتطبيقه بعض مفاهيم علم النفس العسكري كذلك دراسة " سليم بوفنداسة " الموسومة بـ " عقدة اوديب في روايات رشيد بوجدرة " دراسة تحليلية، وقد اعتبرها اول ممارسة تستحق الذكر والمنافسة ويعود السبب في هذا الاستثناء الى ان " بوفنداسة " افاد وبطريقة منهجية علم النفس الاكلينيكي.وفي كتابه الثاني " مناهج النقد الادبي " 2. لخص اهم المرتكزات التي يقوم عليها التحليل النفساني ، شارحا اهم مبادئه، ثم تحدث بايجاز عن البحوث المستمرة في هذا المجال من قبل الباحثين امثال " مصطفى سويف"و"عباس محمود العقاد"و باعتبار المنهج النفساني من اكثر المناهج النقدية اثارة للمواقف المختلفة ، فثمت من يناصره وثمت من يناهضه، هذه المواقف الثلاثة، وقف عندها وغليسي مبرزا انصار كل تيار، ليخلص في الأخير الى عيوب التطبيقات النفسية.

وخلاصة هذا التصور يمكن القول ان في اعماق كل كائن بشري رغبات مكبوتة تبحث دوما عن الاشباع في مجتمع لايسمح بهذا النوع من التصرفات، ولما كان صعبا اخماد الحرائق... فانه مضطر الى تصعيدها وربما يعود هذا الى قلة الدراسات النفسية في المغرب عامة وفي الجزائر خاصة، كون هذا النوع من الدراسة يمس جوانب لاشعورية في الغالب تكون جنسية يأبى الباحث الجزائري الخوض فيها، وهذا ماجعل ربما الدراسات السابقة الذكر تفتقر للدقة

1 - يوسف وغليسي، النقد الجزائري من اللانسونية الى الالسنية، اصدارات رابطة ابداع الثقافية، ص 82
2 – المرجع نفسه، ص34

وللمنهجية العلمية المطلوبة لهذا النوع من التحليل، كما أن صلة نقادنا بالاتجاه النفسي قد تزامنت مع غزو المناهج الألسنية الجديدة بالساحة النقدية، فتوجهوا إلى دراسة النصوص الجزائرية والدواوين الشعرية وفقا للمناهج البنيوية والسيميائية والتفكيكية.

أما شايف عكاشة لم يهتم بالمنهج النفسي في الجزائر فقط وإنما خصص نظريا في كتابه "اتجاهات النقد المعاصر في مصر"،عارضا لأهم أسس هذا المنهج بدأ برائد هذا الاتجاه "سجموند فرويد" ثم تلامذته بصورة موجزة ليوسع دراسته فيما بعد في الوطن العربي واهم من ساير هذا المنهج، وهو يسعى في ذلك إلى توضيح العلاقة التي تجمع بين الأديب وعمله باعتبارهما ركنا العملية

الإبداعية، يقول عكاشة في كتابه هذا " ولئن كانت قضية "علاقة الأدب بالمجتمع، قد لقيت منذ القدم اهتمام الدارسين والمفكرين، فان قضية علاقة الأدب بصاحبه قد لقيت أيضا عنايتهم منذ القدم1

ويضاف الى هذا دراسات لـ عمروعيلان في كتابه الموسوم"مدخل الى مناهج تحليل الخطاب السردي 2 فصلا نظريا تعرض فيه للنقد النفسي كما جاء به شارل مورون وقبل ان يفصل في مقومات هذا النقد سلط الضوء على أهم مقولات الخطاب النقدي النفسي خاصة المنظور الفريدي التحليلي الذي ركز فيه الباحث على اهم اطروحاته.

كما تعرض عمرو عيلان لهذا الفصل الى المنظور الجديد للنقد النفسي، وبالتحديد الشخصية الرئيسية الفاعلة في هذا النوع من التوجه، وهما شارل مورون، وما يعرف عنده بالاستعارات الملحة، لينتقل مباشرة الى عرض الاسس المنهجية لـ جاك لاكان وعلاقته بالبنية النفسية للغة2 ، حيث ركز على جملة من المفاهيم اهمها الدال وبنية اللغة واللاوعي – البنية الرمزية و الدلالة في الرسالة المسروقة لـ " ادغار آلان بو"

---

1 – شايف عكاشة،اتجاهات النقد المعاصر في مصر،ديوان المطبوعات الجامعية،1985، ص 111 .

2 – عمرو عيلان ، في مناهج تحليل الحطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2008 ، ص 94

كما ركز عمرو عيلان ايضا في هذا الفصل على الرواية العائلية وعلاقتها بـ اللاوعي، كما جسدتها مارت روبير في كتابها "رواية الأصول وأصول الرواية"، لينتقل مباشرة في نهاية الفصل الى افكار جون بيل مانويل المتعلقة بـ لاوعي النص واهمية دور القارئ في انتاجية العمل الأدبي

وبهذه المناسبة اختتمت أشغال الملتقى الدولي الثالث حول: (الخطاب النقدي العربي المعاصر . النقد النفسي)، المنظم خلال أيام 3- 04 . 05 ماي / ، بمعهد الآداب واللغات التابع للمركز الجامعي خنشلة بدولة الجزائر. وكان الملتقى حلبة لدراسات ميدانية جادة أغنت القضايا المرتبطة عضويا بمجموعة من المحاور أهمها:

. الأدب وعلم النفس بين النقد النفسي والتحليل النفسي.

. اتجاهات النقد النفسي ومدارسه:

- جاك لاكان بين اللغة واللاوعي
- جان بيلمان . نُويل ولا وعي النص

. الظاهراتية والنقد النفسي

- بين النقد النفسي والنقد الموضوعاتي.

. التلقي العربي للنقد النفسي

- الجهود العربية لتأصيل النقد النفسي
- حضور النقد النفسي في الدراسات النقدية العربية
- الدراسات التطبيقية العربية في النقد النفسي

. دراسات تطبيقية

- تطبيقات على نصوص سردية وشعرية.

هذا وكان الملتقى حلبة لدراسات ميدانية جادة أغنت القضايا المرتبطة عضويا بالمحاور المقترحة، كما أغنتها مختلف تخصصات المشاركين من جامعات جزائرية: (البويرة، قسنطينة، خنشلة، الطارف، تيزي وزو، تبسة، المسيلة، سعيدة،

الجلفة، بسكرة، سوق أهراس، جيجل، البليدة، عنابة، سكيكدة، سطيف، وهران، المدية، باتنة) وعربية: (المغرب، السعودية، سوريا)، أسعفت في فتح نوافذ على رؤى منهجية دقيقة حول قضايا النقد النفسي وتطبيقاته المختلفة، واجتهاداته المتباينة.

ألقى المحاضرة الافتتاحية الأولى عمرو عيلان في موضوع: (مسار النقد الأدبي: من التحليل النفسي إلى النقد النفسي). وفيها وقف على ملامح تعددية الخطاب النقدي الأدبي، وما يتميز به من طرح إشكالي، وما يستند إليه من خلفيات معرفية، تستهدف البحث عن الجوانب الفنية للنصوص الأدبية، مثلما تتوخى البحث في الجانب المعرفي الساعي إلى جعل النقد الأدبي علميا بقدر الإمكان.

وتحت عنوان: (حضور النقد النفسي في الدراسات النقدية العربية) ألقى عبد الله أبو هيف بحثا مهَّده بتوضيحات مصطلحية ومنهجية ومعرفية في النقد النفسي تخص الصدمات النفسية وتفسير الأحلام والرموز النفسية والتوازن النفسي والاجتماعي واللاوعي والأعراض المرضية. ليعرج بعد ذلك على مؤثرات السلوك والأفعال الذاتية في مجالات الإنتاج الثقافي والتداعي الحر للأفكار، وقواعد الانتباه العائم من الغموض النفسي إلى تمثلاته المكشوفة

كما افتتحت الجلسة الأولى بمحاضرة محمد خرماش الذي تناول موضوع: (نظرية التحليل النفسي النصي عند جان بيلمان . نويل ولا وعي النص الشعري: نماذج من أشعار نزار قباني). وفيها نبَّه إلى أن النقد النفسي مثَّل مرحلة متأخرة ومتطورة في البحث عن الحقائق النفسية في النص الأدبي، وقد نادى مفهوم

التحليل النفسي النصي بضرورة تجاوز تطبيقات فرويد البيوغرافية إلى محاولة الكشف عن تناسق التمثلات الاستيهامية المشتركة بين الكاتب والقاريء من أجل الوقوف على فرادة التجربة السيكولوجية في فرادة النص المقروء؛ وهو أمر ممكن ما دام النص وحده كفيلا بتحقيق عملية التواصل بذاته، ولا يحتاج إلى حضور دائم

لطرفي الإرسالية. بعدها تحدث أحمد حيدوش في موضوع: (النقد النفسي في الدراسات النقدية العربية: من أين وإلى أين؟). وفيه فصل القول في منطلقات التحليل النفسي في النقد الأدبي بالوطن العربي، كما حاول الوقوف عند استشرافاته القائمة على إفاداته من مستجدات النقد الأدبي الغربي وتطعيماته المتباينة.

أما لخضر مذبوح، فحدد مداخلته في (نظام الدال والكلام عند جاك لاكان)، حيث وقف على تقريبات لاكان في كتابه الشهير: (كتابات)، بين اللسانيات والتحليل النفسي، وبين اللاشعور ونظام الدال والكلام، إذ يعيد التحليل النفسي للذات الجزء الناقص من خطابها الذي يعرفه بالجزء الذي ينقص الذات لكي تقيم مواصلة خطابها الواعي، ويؤكد أن ماهية الإنسان توجد في اللغة. والنظام الرمزي عالم حاسم في فهم الشخصية الإنسانية. والدال عند جاك لاكان أهم من المدلول كما تثبت ذلك "الرسالة المسروقة".

وفي هذا السياق التنظيري نفسه، قدمت راضية سكاوي: (قراءة تحليلية في كتاب: "التحليل النفسي والأدب" لجان بيلمان . نويل)، مبينة كيف عرف التحليل النفسي الفرويدي تغيرات وتحولات بارزة على الرغم من أنصاره في النقد الحديث

وتحت عنوان: (النقد النفسي والقراءة المفارقة) توقف مصطفى درواش عند مناقشة فرضية أن الكاتب يبدع أولا ويكشف مرضه بواسطة المعايير الفرويدية،. ثم انتهى الباحث إلى تقديم التحولات النوعية في تنظيم الفكر والممارسة، التي أفضت بالتحليل النفسي إلى الكشف عما يفتقر إليه تحليل الخطاب الأدبي من كفاءة نسجية.

وفي الجلسة الثانية التي ترأسها الباحث المغربي عبد النبي ذاكر، تناول الدارس السعودي سلطان سعد القحطاني: (السيرة النفسية PSYCHBIOGRAPHY في الرواية العربية)،

إثره تناولت الباحثة اللسانية زهيرة قروي قضية (التعبير اللغوي: مقاربة بسيكو . لسانية). وفي هذه المداخلة تم تشريح المكونات السيكولوجية واللسانية في التعبير اللغوي، من خلال نماذج أفصحت عن تداخل المكونين وتكاملهما في الخطاب. وفي هذا المنحى وقفت الباحثة على علاقة التقاطع بين علم اللغة وعلم النفس من حيث إن اللغة تؤسس على أقوال المتكلمين،وتحت عنوان: (مساءلة الذات والآخر من منظور النقد النفسي: رواية "إنها لندن يا عزيزي" أنموذجا)، حاولت ليلى جباري . وهي تستكشف الخبايا النفسية لرواية الأديبة اللبنانية حنان الشيخ . الوقوف عند علاقة المجتمع باللاشعور، وما يربط النص الأدبي بالفرد وتاريخه وخلفياته الفكرية والنفسية. الشيء الذي يكسب النص دلالات نفسية وشعورية وتضمينات تترجم ذاتية المبدع في صورة علامات نصية، لأن النص بنية لغوية. وانطلاقا من طرح نظري لمسته الباحثة في الكتابة النسائية المصنفة ضمن السيرة الذاتية، والمتعلق بتداخل شخصية المبدع مع بطل الرواية، بحيث تبدو التجربة الشخصية شبيهة بالتجربة الفنية، حاولت الدارسة تحليل الرواية المذكورة المتميزة بجرأتها في رصد واقع المرأة الشرقية، وهي رافضة للواقع الزائف، متمردة على مبتذلات الحياة، طامحة إلى التحرر من القهر الاجتماعي والجسدي والمصالحة مع الذات

متمردة على مبتذلات الحياة، طامحة إلى التحرر من القهر الاجتماعي والجسدي والمصالحة مع الذات

أما علية بيبية، فحاولت تحليل: (السياق النفسي في قصة سيدنا موسى عليه السلام)، مبينة كيف كشف القرآن الكريم عن حقائق نفس الإنسان من خلال تصوير المعاني الذهنية والحالات النفسية وإبرازها في صورة حسية والسير على طريقة تصوير المشاهد والحوادث. وللقصة القرآنية جوانب نفسية كثيرة تساعد على فهم متكامل للنفس الإنسانية في أبعادها الجسمية والإدراكية. وقصة سيدنا موسى عليه السلام تتكشف فيها السياقات النفسية المتعددة

وفي سياق التحليل النفسي للشعر، قدمت بدرة فرخي مداخلة بخصوص: (النقد النفسي وإشكاليات التأويل: قصيدة بعد عام لناصر الدين الأسد نموذجا)، استهدفت الكشف عن آليات التحليل النفسي في النقد الأدبي وأهم إشكالات التأويل على مستوى القراءة المتخصصة التي ستفصح عن حقيقة المنهج النفسي في تحليل النص وشرحه، وذلك بتبني الطرح النظري لأبحاث كل من نورمان هولاند ممثل مدرسة بوفالو وبخاصة عندما يطبق علم نفس الذات في درس الأدب، وهارولد بلوم الذي ارتبط بالفكر الفرويدي ومدرسة ييل للتفكيك، وشوشانا فلمان في مرحلة ما بعد البنيوية التي أبدت تأثرا قويا بالتحليل النفسي عند دريدا ولاكان.

هؤلاء بعض الكتاب الذين اثروا المؤتمر بمداخلاتهم ، ونستطيع القول: إن المؤتمر قد حقق نجاحا كبيرا بوقوفه على مختلف مدارس التحليل النفسي، وبرصده وإفادته من آخر مستجداته، وإعمال مبضع التشريح في مختلف الأجناس الأدبية كالقصة القصيرة والشعر والمسرح والرواية والحكاية الشعبية والمثل الشعبي واللوحة الفنية والقصة الدينية. كما كان الملتقى مناسبة لمراجعة السائد في النقد الأدبي النفسي في الوطن العربي، واقتراح البدائل، واستشراف الآفاق الممكنة، ومناقشة العطاءات الغربية في هذا المجال بدءاً بتحليل "لاوعي المؤلِّف" أو "لاوعي الشخصية" مع فرويد وأتباعه، مرورا بـ"لاوعي النص"مع جان بيلمان . نويل، وانتهاءً بـ"لاوعي القارىء" مع بّيير بايار. لقد كان الملتقى . بحق . فرصة للعبور من "تطبيق التحليل النفسي على الأدب" إلى "تطبيق الأدب على التحليل النفسي"، والخروج بخلاصات ومفاهيم تُعدُّ قيمة مضافة تجلبها خصوصية النصوص العربية عند احتكاكها بأدوات التحليل النفسي

1- عبد النبي ذاكر، اختتام الملتقى الدولي الثالث حول النقد النفسي في الجزائر

الفصـــل الثالث

مراجع القراءة النفسية عند حيدوش

المبحث الأول: I مراجع القراءة النفسية عند حيدوش.

I- I - مدرسة التحليل النفسي.

I- I - 1- فرويد والتحليل النفسي للأثر الادبي.

I- I - 2 - آرنست جونز.

I- I - 3 - آلفرد آدلر.

I- I - 4 - غوستاف كارل يونغ.

المبحث الثاني: II- نشأة الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث وتطوره.

II-1 حيدوش والدرس النفسي لأبي نواس مابين العقاد والنويهي

II-2- قيمةالاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث

المبحث الثالث: III- حيدوش بين طموح المنهج وتحدي النص

III- I - حيدوش والمنهج البنيوي النفسي

III - I-1- البحث عن الشخصية اللاواعية للمؤلف

III - I -2- من "أنا" المؤلف الى "أنا" القاريء

III - I -3- من أنا المؤلف الى لا وعي النص

III- II - مواد المنهج وآلياته

III- II - 1 الحلم والنص الأدبي

ا- مادة الحلم ومادة النص الأدبي

ب- تعدد معاني الحلم الادبي ومادة النص الادبي

ج- تطابق الأحلام الحقيقية والتي يبتدعها خيال الكاتب

د - الحلم يفترض لغة والنص الأدبي لغة.

III- III 1- الاستعارات الملحة.

III- III 2- التكرار

III-IV الأنا والتجليات النفسية للموضوع

III-IV -1 الأنا بوصفه عنصرا في البنية التخاطبية للنص.

III-IV- 2 الأنا بوصفه مصطلحا نفسيا.

III-IV- 3 الموضوع بوصفه مصطلحا نفسيا.

III-IV- 4 الموضوع بوصفه مصطلحا نقديا .

I- مراجع القراءة النفسية عند حيدوش

I -1- مدرسة التحليل النفسي

آتت البدايات الأولى للتحليل النفسي تتخذ أساليبها ومناهجها من أجل دراسة الاضطرابات العصابية، والأعراض المرضية وتفسير الأحلام، وكان ذلك لايتجاوزالكشوفات الباتولوجية التي كان يقوم بها فرويد وبعض تلاميذه عند دراسة حالات مرضاه المصابين خاصة بمرض الهستيريا، هذا المرض الذي آشف له عن العديد من التقنيات التي استغلها أحسن استغلال، وكانت أبرز هذه التقنيات تلك التي تجاوز بها التنويم المغناطيسي وسماها طريقة التداعي الحر، فكانت هذه الأعمال البذرة الأولى للتحليل النفسي الذي أصبح فيما بعد أحد أهم العلوم الإنسانية الرائدة.

وآما جاء في السابق بأن اللاوعي هو أبرز مفهوم جاءت به مدرسة فرويد، فإنه تبعا لذلك وجهت إليه اهتمامها وسلطت عليه الأضواء الكاشفة لتخلص في النهايةإلى أن "الأنا ليست سيدة نفسها في مسكنها الأصلي" 1وأنه " من الصعب أن نقوم بتدجين كامل لقوة دوافع اللذة فينا، كما أن إرادتنا وذكاءنا لا يتمتعان بالسيادة لأن جزء آبيرا من نشاطنا الذهني يفلت من رقابة الوعي"2كما أثبت كذلك أن " شيئا يفكر فينا ويوجه أفعالنا مع أفكارنا" 3بدون علم منا، وبذلك نسلم بأننا مسيرين بقوة تحتم علينا أفكارا ورغبات لا نعي مصدرها، وبفضل هذه التقنية أزال التحليل النفسي القناع عن العديد من الصور القديمة والأساطير اليونانية، بل وعن بعض الروائع والتراج يديات اليونانية الضاربة في القدم وأبان أن مشروعه الأسمى هو " الكشف عن النقطة المظلمة في النفس وتسليط الضوء عليها أملا في إحلال الأنا محل الهو، وإخراج اللاشعور إلى حيز الشعور الواضح وهو ما يجعل فرويد- كما يقول ماركوز -أآثر المفكرين عقلانية في الفكر الحديث" 4

1- التحليل النفسي والادب،جون بلمان نويل .ترجمة : د .عبد الوهاب تزو،ص14

2- المرجع نفسه،ص14

3 – المرجع نفسه،ص14

4 – التحليل النفسي اسسه الفلسفية ومكتشفاته الكبرى،بول لوران اسون، ترجمة وتقديم :محمد سبيلا.، ص5

لم يقتصر فرويد على النظر إلى الصورة الأدبية نظرة سطحية لا تتجاوز الظاهر بل غامر واستطاع النفاذ إلى ما وراء هذه الصورة، وكشف عن ما ترمز إليه من معاني بعيدة حتى جعل الأدباء والفنانين يسمون بآثارهم إلى مراتب العلماء والمفكرين، وليس هذا فحسب بل زود النقاد بتقنيات لم يألفوها في تعاملهم مع الأدب، ولكن تبقى أبرز المكاسب التي " أحرز عليها فهم الأدب بالمنظار النفساني، أنه مكن من معرفة أعمق بالآثار الأدبية في ما يتصل بنشأتها في علاقتها بمبدعيها، فكل إبداع أدبي عظيم ينبع من أعمق انفعالات صاحبه النفسية، ويمكن للناقد انطلاقا من الأثر أن يطلع على أخفى النزاعات الباطنية في نفوس المبدعين وأن يسبر أغوارها "1

وتبقى أهم أعمال فرويد هي تلك التي قام فيها بتحليل مأساة أوديب وهاملت، فاذا قيل ان مسرحية"هاملت" هي اعظم مسرحيات شكسبر، وانها احدى الروائع الخالدة في جميع العصور،فان ذلك يقرر امرا لا جدال فيه ،والادب بصفة عامة يشهد على ذلك لأن كثيرا من الباحثين اعيتهم هذه المأساة الشكسبيرية، وحاولوا اعطاء تفسيرات منطقية لأحداثها، و أهم من حاول إبراز الثقل الوجداني الذي تتميز به المأساة، و إضفاء نوع من العقلانية عليها هو " سيغموند فرويد"، حيث تفطن إلى حيثيات مسرحية " هاملت" إنطلاقا من بحثه في عقدة " أوديب " هذه الأخيرة أوحت له بأن يخطو خطوة في تحليله لهذا العمل الفذ الذي أنتجته شخصية عبقرية، جعلت منه نموذجا رائعا للصياغة الدرامية و المسرح العظيم. كما حظيت شخصية هاملت باهتمام كبير جدا،وقد سعى الى تحليلها الكثير من الادباء والمفكرين في كثير من الحقول المعرفية ، ومن جهة التحليل النفسي فمن الجلي ان يكون سبب ثأر هاملت لابيه هو اولا: لاشعوري،كما ان هاملت شخصية اوديبسة،فان مشاعره وخواطره الانتحارية وانفجاراته العصبية،واستجابته لزواج امه وتظاهره بالجنون وسلوكه نحو الشخصيات الاخرى في المسرحية توضح هذا المعنى وتؤكده.ومن ثم

1 – د .حسين الواد في مناهج الدراسات الأدبية ، ،ص،8

فان خواطره الطفولية الشبقية المرتبطة بأمه يمكن ان تثار لموت ابيه وتنعكس فياتجاهاته بعد ذلك نحوى اوفيليا 1.وبهذا يرى" **حيدوش**" ان صورة هاملت لا تقل اهمية عن اوديب، ، اذ انه غدا انموذجا للشذوذ المترتب على عجز الفرد عن تجاوز تلك المرحلة الاوديبية 2 ولعل هذه الصورة التي لازمت طوال هذه المرحلة هي التي جعلته ينظر الى الاثر الادبي على انه يمثل على نحو واسع،عرضا مرضيا مستمرا وراء المعنى الصريح الذي يشير اليه النص الادبي، لان النص الادبي عند فرويد، شانه شان الحلم يحمل معنيين او مضمونيين احدهما ظاهر وثانيها كامن لا يمكن الوصول اليه الا باستخدام طريقة التحليل النفسي القائمة على التداعي الحر، و فهم الاحلام 3ان الفنان في نظر"فرويد" هو سيد خياله،في حين ان المريض النفسي واقع تحت قبضة خياله،ومن هذه الفرضية انطلق في تحليله للنصوص الادبية، والاعمالان الفنان في نظر"فرويد" هو سيد خياله،في حين ان المريض النفسي واقع تحت قبضة خياله،ومن هذه الفرضية انطلق في تحليله للنصوص الادبية، والاعمال الفنية،وقد اشار " **حيدوش** "ان دراساته التطبيقية واهميتها في فهم الاثر الادبي اولها: قصة المانية بعنوان هذيان واحلام للقاص الدانماركي جنسن jensnوهي دراسة تحليلية لقصة "غراديفا " التي تبحث عن مواقع الهذيان والاحلام على اعتبار الاحلام والرغبات اللاشعورية تتقاطع في مجال الابداع لتنتج الحل التوفيقي يؤدي للتسوية النفسية وبالتالي يحدث لدى المبدع التوازن والانسجام فغراديفا منحوتة تمثل فتاة ذات مشية رشيقة زارت في الحلم البطل نوربرت هانولد ، وكان ولعه بشكلها وبلباسها كبيرا. وبنظرة الفنان الحالمة يطلق على اسم "غراديفا "التي تتقدم cell qui avence ويبدا في تخيل انتمائها العائلي ومكان اقامتها وسيرورة حياتها الى ان تنهي حياتها تحت

1 – مصطفى سويف،،مطالعات في علم النفس،مكتبة الانجلو المصرية(د ط) القاهرة 1962،ص، 103

2 – جان ستاروبنسكي، النقد والادب، ترجمة بدر الدين القاسم، دمشق، 1976،ص،251

3 – الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث،احمد حيدوش، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بنعكنون، الجزائر،ص،15

الانقاظ من جراء ثوران بركان " بومبي " pompei . ويفسر فرويد القصة من خلال الية عمل الحلم ليؤكد ان الحلم يمثل تحقيق الرغبات ومن خلال التحليل يوضح شخصية البطل وتصرفاته ويعلل دوافعه من تسلسل السرد، ويفحص بعمق من سيرة البطل النفسية. وهو دائم المقارنة بينهم وبين المرضى النفسيين، حتى ان عمله يوحي بالمعالجة السريرية 1. غير انه على الرغم من ذلك فان دراسة فرويد لقصة غراديفا تختلف بشكل جوهري عن ما نلمسه في دراساته الاخرى، ويتاسس هذا التميز على كون فرويد لم يسعى في دراسته لرواية جنسن الى اسقاطات خارجية بل قام بتحليل الشخصية الروائية في ذاتها دون اقحام لشخصية المؤلف.

وهذا ما خلص اليه الناقد **حيدوش** في هذه القصة اذ يقول:" ان فرويد في دراسته هذه لم يلجا الى البحث عن عقد صاحب النص وامراضه وعلله بل اكتفى بتفسير المبنى النفسي والحلمي في القصة مبرزا التقنيات الفنية التي استخدمها الكاتب وهي نتفقة تماما مع التقنيات التي تكشف الاحلام بواسطتها عن مضمونها الكامن. ودراسة كيفية تكون الهذيان وشفائه ،أي كيف يتارجح المبدع الادبي بين الاتصال بالواقع والانفصال عنه . ويثني هايمن على هذه الدراسة فهي على ما يقول نقد ادبي متصل حقا بالتحليل النفسي "2

ولقد راى "حميد لحمداني" في كتابه النقد النفسي المعاصر ان المحللين النفسانيين والنقاد ممن جاؤوا بعد فرويد اخطؤوا في حقه بشان هذه الدراسة وعلى راسهم شارل مورون صاحب منهج النقد النفسي الذي راى بان التحليل الفرويدي كله يؤول النتاجات الادبية على اعتبار انها مجرد تعبيرات عن اللاشعور مرضي غير ان "هذا الانتقاد الموجه لفرويد لاينطبق ابدا على دراسته لرواية غراديفا، فهذه الدراسة تعد تحليلا ادبيا دقيقا يبتدئ بالنص وينتهي اليه، وليس فيها اطلاقا انتقال الى شخصية الكاتب. واذا كانت تحتوي على تحليل نفسي علاجي فهي تقوم بذلك في نطاق الحالة المرضية التي تعانيها الشخصية الروائية وليس شخص الكاتب".3

---

1 – سيغموند فرويد،الاحلام والهذيان، ترجمة نبيل ابو صعب، وزارة الثقافة السورية،ط1986 ، ص9

2– حيدوش– الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث،احمد حيدوش، ص17

3– حميد لحميداني، النقد النفسي المعاصر، منشورات دراسات سال، ط1، 1991 ، ص 12

وهذه الملاحظة التي تتفق مع ماأشار اليه "ستانلي هايمن"، تزيح نوعا ما تلك النظرة الاطلاقية والأحكام النهائية التي لم تلتمس طريق البحث العلمي المتأني قبل اصدار الأحكام بشأن خصوصية وعلاقة التحليل النفسي للادب عند فرويد الذي يقر ان لجوؤه الى دراسة غراديفا جنسن غايته الأساسية الربط بين العمليات الابداعية وآلية الحلم وليس أكثر من ذلك يقول :"امكنني أن ابين من قصة قصيرة كتبها " و.جنسن" هي "غراديفا" التي لاقيمة لها في ذاتها ان الأحلام المختلفة يمكن تفسيرها على نحو تفسير الأحلام الحقيقية وان الأعمال اللاشعورية المألوفة لنا في " عمل الحلم" تتم على النحو نفسه كذلك في عمليات التأليف الخيالي" 1 ان ما نستنتجه من تحليل غراديفا جنسن مختلفة كلية عما قدمه فرويد بشأن نصوص ابداعية اخرى سعى الى مقاربتها من منظور مختلف يهدف الى معالجة النصوص بطريقة سريرية. اما الاثر الثاني فهي دراسة تحليلية بعنوان"ذكرى من طفولة دافينشي"،وهي دراسة لحالة مرضية كان للناحية الجنسية فيها اثره الاعظم، إن الملمح التمييزي لأحداث" دافنشي" الطفولية تقربنا إلى "عقدة أوديب"،حيث هذه العقدة كانت مسيطرة على حياته بأكملها، وسيرت سلوكا المنحرف، وقد مضى " فرويد" يدرس "دافنشي" في مذكراته و كتاباته، وما كتبه عنه معاصروه، محاولا أن يتعرف إلى كل التفاصيل التي عمت في لاشعوره وسلوكه و آثاره، و أول ما لفت انتباهه هو فقدانه لأمه، وقد كان شديد الإرتباط بها، وكذلك منا عرف عنه بأنه" قلما كان يكمل لوحاته، و أنه لم يحب امرأة من بعد أمه، ثم ذلك اللغز المحير الذي يتراءى في لوحاته التي يمكن أن تعد مكتملة مثل رؤوس النساء الضاحكات، وموناليزا- أعظم لوحاته- و القديسة آن، ففيها جميعا ترسم ابتسامة مبهمة تكشف عن عظمة العبقرية،التي استوحيتها". 2

1 – سيغموند فرويد ، حياتي والتحليل النفسي ، ص 76

2 – حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث،احمد حيدوش، ص، 18

وبناء على ما توصل إليه "فرويد" عن حياة هذا الفنان، حاول أن يفسر تصاويره أيضا، فعنده أن لوحته " يوحنا المعمدان" تتحد فيها الأنوثة و الذكورة، وعند ه أنه ينفس برسمه لابتسامات النساء على شفاههن عن وقوعه في طفولته في شباك أنوثة أمه وابتسامتها المميزة، تلك الشباك التي ظل يتعثر فيها طوال حياته" وهذا النوع من الرغبات المكبوتة هو الذي أطلق عليه اسم" عقد أوديب".[1]

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

يركز التحليل النفسي على هذه الحادثة (أحداث الطفولة) مبينا أهميتها في توجيه سلوكا الإنسان في مرحلة شبابه خاصة، يقول " فرويد" في ذلك:" وإن ما يفعله التحليل النفسي هو أن يأخذ العلاقات المتبادلة بين ما تأثر به الفنان في حياته ، وخبراته العارضة، ومنتاجته، ويستخلص منها نفسيته وما يعتمل فيها من دوافع، أي ذلك الجزء من نفسه الذي يشارك فيه الناس جميعا، مثال ذلك أنني واضعا هذا الهدف نصب عيني اتخذت من " ليوناردو دافنشي" موضوعا للدراسة، يستند إلى ذكرى واحدة من ذكريات الطفولة قصها هو، ويكدف أساسا إلى تفسير صورته القديسية أنا مع العذراء و الطفل". 2هكذا يدرك " فرويد" أن العوامل التي صبغت بطريقة ثابتة شخصية " دافنشي" و خياله الخلاق، تعود إلى مراحله الأولى من الطفولة، حيث كان لغياب الأب تأثيرا بالغا في حياته،كما أن بعده عن أمه حطم فيه كل شعور يمكن أن يستثمر في مرحلة شبابه وهو ما أدى إلى انحرافه . وهكذا توصل **الناقد** الى ان فرويد يلح

1- الربعي بن سلامة، الوجيز في مناهج البحث الأدبي وفنيات البحث العلمي، منشورات جامعة منتوري،(د.ط) قسنطينة 200-2001 ،ص 24.

2- سيغموند فرويد ،حياتي و التحليل النفسي،ص 75-76.

على الرابط النفسي بين خبرات الطفولة المنسية والانتاج الفني على امتداد صفحات دراسته عن ليوناردو، ثم يواجهنا في نهايتها بقوله:(يبدو انه انسانا له خبرات الطفولة ليوناردو هو وحده الذي يستطيع ان يرسم موناليزا، والقديسة آن وان يعد لأعماله ذلك المصير الحزين ثم يبلغ من ذلك شهرة مدهشة لكونه عالما من علماء الطبيعة كما لوكان سر كل هذه الأوجه من النجاح والفشل يختفي في تخييله الطفلي عن النسر "1اما الدراسة الثالثة ،فهي لا تختلف كثيرا عن الدراسة السابقة كونها دراسة طبية لشخصية الروائي "ديستوفيسكي"

يرى فرويد خلال دراسته لرواية دوستويفسكي، أنه يجب أن نميز بين أربعة وجوه لهذا الروائي الروسي "الفنان الخالق والعصابي، والإثم 2وبعد تحليله لهذهالوجوه يقر فرويد بأن دوستويفسكي مصاب بعقدة أوديب، ويقول في ذلك ": إنه منالممكن أن نقول مطمئنين إن دوستويفسكي لم يتحرر إطلاقا من الشعور بالذنب الذي ينشأ عن نيته في قتل أبيه، هذا الشعور الذي خلده في روايته الإخوةكارامازوف، ويرى فرويد أنه لا يمكن بسهولة أن نرجع للصدفة كون أكبر الأعمال الأدبيةفي جميع الأزمان مأساة أوديب لسوفوكلس، وهاملت لشكسبير، والإخوة كارامازوفلدوستويفسكي تتعرض آلها لنفس الموضوع؛ أي قتل الأب، وفضلا عن ذلك نجد فيالأعمال الثلاثة أن الدافع إلى ارتكاب ذلك هو المنافسة النسبية على المرأة معروض).بشكل صريح3لقد قدم فرويد تفسيرا لدوستويفسكي وروايته، بشكل لم يعد بعده الحديث ممكناعن هذا القصاص الروسي دون استحضار ما قاله فرويد عنه في كتابه"دوستويفسكي وجريمة قتل الأب" ، وفي رأيه أن العقدة بلغت عند هذا القصاص الروسي غايتها،" فإذا هي تتحول إلى ضرب من الصراع الهستيري ورغبة جامحة في أن يموت أبوه، ومضى يحلل آثاره نافذا منها إلى عقدة أوديب عنده واكتناهها في لا شعوره من الطفولة الباكرة)" 4

---

1 – فرويد، التحليل النفسي والفن،ترجمة،سمير كرم،بيروت 1979 ،ص91

2 – حميد حماموشي، التحليل النفسي للأدب ،ص31

3 – المرجع نفسه

4 – شوقي ضيف، البحث الأدبي .طبيعته .مناهجه .أصوله .مصادره .ص،108

ففي هذه الدراسة الثالثة و الأخيرة ، مزج فيها "فرويد" بين السيرة الذاتية ، و الدراسة التحليلية ، فتارة يبحث في عمله الإبداعي ليفهم شخصيته و ميوله ، وتارة أخرى يتخذ من.

شخصيته منبرا للوقوف على سر عبقريته ،وفي كلتا الحالتين أفاد "فرويد" اذ لا يمكن للتحليل النفسي إقصاء مسالة الذات ، يقول "أندريه غرين": هل من الممكن عدم إقامة أي علاقة بين الإنسان و إبداعه ؟ فمن أي قوى يقتات هذا الإبداع إن لم يكن من تلك التي تعمل عند المبدع ؟1.إن الكثير من القراء يميلون إلى مطابقة شخصية وهمية على شخص حقيقي أوالى استنتاج نفسية الكاتب مباشرة من أثره، على أنه بطل يتخفى وراء شخصية من شخصيات عمله الإبداعي ،إلا أن النص الأدبي يلعب هذه المرة دور الوسيط بين مكتب العيادة و النظرية ، و إنما هو التحليل النفسي الذي يلعب هذا الدور بين العمل الأدبي و قرائه.يمكن أن هذه الدراسة تعد بمثابة المستوى الوسيط بين الباتوغرافيا و الدراسة التحليلية ،و يرى "فرويد" أن المبدع الحقيقي هو الذي يخلع على أحلامه الشخصية طابعا فنيا يقلل من تدخل الذات،و يجعلها تنطبق على العام و المشترك و بذلك يتمكن القارئ من متابعة تخيلاته الفنية براحة.2 في الأخير يمكن أن نوضح منهج "فرويد" المتبع في دراسته السابقة،فمن خلال الدراسة الأولى أقام منهجا يبحث في جزئيات النص في حد ذاته ، و لا يستحضر الأحوال الشخصية للمؤلف ، و إنما يعتمد على تقنيات التحليل النفسي و أدواته الإجرائية ، ليكشف عن البنى العميقة للنص في حد ذاته ، دون التعويل على معطيات العالم الخارجي.

أما فيما يخص الدراسة الثانية ، فقد عمد "فرويد" في تحليله على الممارسة الطبية النفسية ، و هذا داخل في إطار المعالجة السريرية ،منطلقا في ذلك من أهم المحطات التي غيرت سلوك الفنان، و ساهمت في توجيهه ، بدءا بمراحل الطفولة الأولى ، وما نتج عنها من تخزين لمكبوتات ، و رغبات لا شعورية قابعة في اللاوعي .

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

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

هذا ويرى **حيدوش** ان ربط فرويد بين النص وصاحبه ربطا نفسيا ليس الا توسيع وتدعيم ذلك التقليد الذي استحدثه النقاد الرومانتكيين في القرن التاسع عشر واذا كان قد جعل الاثر الفني عرضا مرضيا 1، فما ذلك الا: "استمرار لموروث ذي حلقات كثيرة كان يتالف في القرن التاسع عشر من تشخيصات طبية غير علمية، يستنتج فيها احد الاطباء ... ان شعر بيرون يدل على انه كان مصابا بحصاة في المرارة، وان بوب كان مصاب بضغط عال في الدم، ثم استمر هذا على يد النفسيين في صورة سلسلة من الشخصيات النفسانية غيرالعملية " 2 اولا ثم في صورة تشخيصات شبه علمية على يد فرويد وتلامذته واذا كان فرويد قد التزم جانب الحذر في الدراسات النفسية اذ انه يعترف بقصور التحليل وعجزه امام الظاهرة الفنية ويلح على حرية الابداع حين يؤكد ان كل خلق فني صادق يصدر: " عن اكثر من دافع واحد وعن غير هائج واحد بنفس الشاعر و، وهو يفسح المجال باكثر من تفسير" 3، فان تلاميذته كانوا اكثر اندفاع وجزما في احكامه .على ان فرويد يلح ويؤكد وجوب النظرة الكلية الى الاعمال الابداعية سواء المتعلقة منها بالشاعر او كاتب معين او التعلقة بمجموعة من المبدعين نتنالهم بالدراسة، لان هذا الطريق على ما يقول، يبدوا متفوقا، بل لعله الوحيد الجدير بان يسلك لانه يجنبنا اخطاء النظرة الاحادية الى فن روائي من الروائيين او شاعر من الشعراء 4

---

1 – حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص26

2 – ستانلي هاملت، النقد الادبي ومدارسه الحديثة،ترجمة احسان عباس ومحمود يوسفنجم،بيروت 1958،ص264، 265

3 – فرويد ،الهذيان والاحلام،ترجمة،مصطفى صفوان،القاهرة(ب،ت) ص281

4 – حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص ،23، 24

لقد سجّل تلامذة "فرويد" فتحاً في مجالات أخرى– في إطار التحليل النفس بدءا **من** أرنست جونزالذي يعد أول تلامذة فرويد تطبيقا وتوسيعا لنظرياته في مجال الدراسة النفسية للأدب، فقد نشر في عام 1910 محاولاته الأولى حول مسرحية هاملت لـ شيكسبير في مجلة علم النفس الامريكية بعنوان عقدة اوديب وتفسير هاملت، وبعد تنقيحات واضافات اخرج هذه الدراسة في الكتاب بعنوان هاملت واوديب وذلك سنة 1949 ، وهي خير مثال للدراسات النفسية الفرودية للأدب في مرحلتها الأولى، ففيها تظهر مزايا هذا المنهج ونقائصه، ولقد حاول جونز في هذه الدراسة ان يجيب عن سر تردد هاملت في الثأر لأبيه بالرغم من توافر كل الظروف، فتوصل الى ان في المسرحية مبنى اوديبيا هو لاشعوري في شيكسبير، واودعه مسرحيته لاشعوريا، أي ان بطل المسرحية هو شيكسبير نفسه **حيدوش**1 ،و لم يقف "جونز" عند هذا النوع من الدراسة ، بل تعداه الفلكلور فقد دعا إلى التعاون المثمر بين التحليل النفسي و الفلكلور ، و أكد "التناظر بين رواسب الحياة المتخلفة من ماضي العرق (السلالة)، و الرواسب المتخلفة من ماضي الفرد".2

إن ما يمكن ملاحظته في هذا السياق هو أن "جونز" ، يعيد أصيل الأشياء إلى طابع جنسي محض ، وهو في هذا انما ينتهج خطا "فرويد" في هذا النوع من الدراسة.فهذه بعض الأمثلة التي يرى من خلالها "جونز" أن جوهرها جنسي فمثلا "حشد جونز" في بحث مطول له بعنوان "الدلالة الرمزية للملح في الفلكلور و الخرافات " شواهد عن احتواء الملح على بعض المزايا السحرية ، كما هو الحال في الطقوس التي تستخدم الملح لطرد الشياطين ، و ينتهي إلى أن الملح الأبيض المانح للحياة يرمز للمني و يمثل العنصر النشيط المخصب ، كما يرى إن رعب

1 – دورسن،مناهج الفلكلور المعاصرة ، ترجمة :حسن الجوهري و محمد الشامي ، لبنان 1995 ،ص ، 9

2 – حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص،25

الكوابيس ، و أشباح الجن المرهوبة ووجود الجثث مصاصة الدماء تشير إلى الاحتلام الليلي و إلى إحساس مكبوت بنوع من السادية الفمية"1 و غيرها من الأمثلة التي يردها إلى المكبوتات الجنسية و التي يتم إسقاطها غالبا في الأحلام. وقد ذهب حيدوش الى ان دراسات التحليل النفسي الادبي التي قام بها تلامذة فرويد تكاد لا تحصى،واذا كان معظمها قد قام بها محللون نفسانيون متخصصون فقد اتسمت دراساتهم بطابع طبي فما يهمهم هو البحث عن اعراض المرض في الآثار الادبية دون سواها 2

وقد ينفتح تلميذ آخر على آفاق واسعة، فيغادر الدائرة المرضية إلى عوالم خارجية تعيد للتحليل النفسي طبيعته الأدبية وتنحّي عنه السّمة الاكلينيكية الضيقة، شأن "شارل مورون" حين ربط التجربة الأدبية بثلاثة دوائر متماوجة متداخلة تتفاعل فيما بينها أخذاً وعطاء، لتشكّل في نهاية الأمر أسس التجربة الأدبية، وتحدّد طبيعتها، وخصوصيتها، فهو يعين الوسط الاجتماعي وتاريخه للدائرة الأولى، تسكنها دائرة ثانية لشخصية المؤلف وتاريخها أي: الشخصية اللاواعية المبدعة، ثم دائرة ثالثة تخالط الدائرتين للّغة وتاريخها.. وتشكل الدوائر الثلاثة في فكر "شارل مورون" مشروع النقد الواسع، والذي يحتل فيه التحليل النفسي جزءاً مهماً دون أن يطغى على غيره من حقول المشروع الكلي. فلا يُقصد لذاته، ويُكتفي به لأنّه لا يُقدم إلاّ صورة واحدية الزاوية عن التجربة الأدبية التي تشمل الفرد وتتعداه إلى واقعه ولغته وتاريخه. ذلك ما جعل "مورون" يُصرّ على أن حالة الإبداع ليست دائماً لا واعية. بل هي واعية واقعة تحت مختلف "الرقابات" وكل استنتاج قائم على حصاد اللاوعي يمكن ردّه3 كما يرى **حيدوش** انه متميز من اتباع فرويد من جهة ، ومن النقاد الكلاسيكيين من جهة ثانية . فقد خرج عن النقد الكلاسيكي الذي يرفض ادخال المعارف في

1– دورسن،مناهج الفلكلور المعاصرة ، ترجمة :حسن الجوهري و محمد الشامي ، لبنان 1995 ،ص ، 108 ،ص

2 - حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص، 24

3 – نفس المصدر ص25

دراسة الادب وابتعد عن التحليل النفسي الادبي ذي النظرة الاحادية الى التجربة الادبية على انها تفلت كلية من الرقابة الشعورية الكام، وهذه النظرة الاحادية تؤكد ان الشاعر لا يعرف شيئا عن قصيدته 1

كما سجّل المنشقون عن المدرسة الفرويدية فتحاً في مجالات أخرى- في إطار التحليل النفسي -بدءاً من "ألفرد أدلر" الذي عارض "فرويد" في تأكيده على الجنس كعامل أولي وأخير في بعث العبقرية. إلاّ أنّه وقف عند عقبة اللاوعي وسوّاه بالوعي حتى لا فرق بينهما عنده. فالناس يحتفظون بنظرتهم للحياة التي خطّتها الطفولة، حتى وإن تغيرت تعبيراتهم عنها وهم راشدون . فادلر يخالف فرويد في نقطة جوهرية وهي اساس التحليل النفسي بالنسبة لفرويد و هي قضية الجنسية .فهو يخالف أستاذه في أن تكون الغريزة الجنسية السبب الوحيد لظهور الأمراض العصابية ، و الباعث الأول على الفن ، يرى أن عقدة الجنس بكل تجلياتها و مركباتها لا تفلح في تفسير الإبداع ، بقدر ما يبدو النقص عند المبدع و الإحساس بالدونية أكثر منطقية.

لعل الشيء الذي يميز نظرية "ادلر" إلى جانب فكرة و غزيرة حب الظهور و التملك "هو اهتمامه بالبعد الاجتماعي ، فالدوافع اللاشعورية في تصوره ، لا يمكن ان تقدم بمفردها فهما مكتملا للطبيعة البشرية ، إذ لابد من تفاعل عالم الشخصية الباطني بالعلاقات الشيئية الموضوعية و بخاصة العلاقات الاجتماعية "2لقد اتسمت دراسات "ادلر" بمحاولاته الساعية للبحث عن مظاهر التعويض عن النقص في ضروب الفن و مظاهر الإبداع التي عرفت عنده بمصطلحه الشهير "مركب النقص"3 ومن هنا يتضح أن "ادلر" لا يتفق مع "فرويد"في ما يسميه بـ "عدة الجنس" بل يرى أن هذه الأخيرة بكل مظاهرها و مركباتها لا تفلح في تفسير الإبداع ،فما يفسره حقيقة هو ذلك الشعور بالنقص الذي يلازم المبدع فما يبحث عنه أصلا هو مظاهر التعويض الذي يسعى المبدع لإيجادها.

1- حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص،25

2- ينظر ، صالح هويدي،النقد الادبي الحديث، منشورات جامعة السابع من افريل، ط1،ص86

3- زين الدين المختاري، المدخل الى نظرية النقد النفسي، اتحاد الكتاب العرب 1998، ص14

يمكن الإشارة في الأخير إلى إن "فرويد" اتفق مع تلميذه "ادلر" في فكرة غريزة حب الظهور (التعويض) عن النقص إلا أن الاختلاف كان من جانب "فرويد" قي محتواها و مضمونها.لقد أتاحت نظرية "ادلر" المجال للدارسين و النقاد الذين تأثروا بها ، إعادة النظر في الكثير من دراساتهم ، و بالتحديد في كشوفاتهم على أعمال بعض المبدعين و الأدباء و حثت البعض الأخر في الاجتهاد على استنطاق أعمال أخرى لمبدعين آخرين لاستخراج عقدهم و نواقصهم و تفسيرها في ضوء المعرفة الشخصية للفنان المبدع. الا ان **حيدوش** يرى ان نظرية آدلر اقل تاثير في الادباء والنقاد واما الذي تبوا مركز الصدارة في مجال الدراسة النفسية للادب من تلامذة فرويد المنشقين عنه فهو كارل يونغ

أمّا "يونغ" فقد كان أبعد أثراً في النقاد بمقولة "اللاشعور الجمعي" فاللاوعي الفردي يتشكل أساساً من الوعي بمكوناته في إطار الشعور العادي، ولكنها تخفت تدريجياً مع الوقت وتتراكم في زوايا النفس لترسم خلفية اللاوعي الشخصي. أمّا الجديد عند "يونغ": فاللاوعي الجمعي لم يكن وعياً في يوم من الأيام، ولم يكتسب فردياً، بل وُجد في إطار اجتماعي يتوارثه منذ أبد الدهر البعيد. لذلك فهو واحد عند جميع الناس يستمد منه الشعراء والكتاب مادة الصورة والتخييل، وقد تنشط نماذجه عندما يتعرض الواقع لضغط من الضغوط، أو رقابة، فتزدحم آثاره في كل شعر ونبوءة كنوع من الإحالة على نمط معروف لدى الجميع تُغني الإشارة إليه عن الإفصاح عنه. ومن هذا المنطلق، يُقسم "يونغ" الأعمال الأدبية إلى قسمين: قسم يتحكم فيه اللاوعي الفردي، فيكون الأثر الأدبي من خلاله إفصاحاً عن مكنون نفسي تجاه مثير خارجي انفعالي، مادته الحياة بما رحبُت، تُشحن عناصرها بموقف الفنان منها. فيكون الأثر الأدبي واعياً في ظاهره، يقدم تجربتها، تُنسَجُ خيوطها على خلفية غير واعية تُؤثثها بصور يسهل ردّها إلى آليات القمع، والكبت، والتسامي، والقلب، وغيرها... وقسم يتجاوز تلك الحدود لأن الأثر الأدبي يكون فيه أشبه شيء "بالرؤيا" أو "النبوءة" تتخطى عناصره حدود الفرد إلى مُشكّلاتٍ غريبة عنه: تخلق عوالم شتى، تسكنها عناصر لا تُدرَك ماهيتها بعين الوعي الشاخصة، بل

تُحال على الوعي الجمعي لأنّها لا تخضع لمقاييس العرف السائد. فهي أصعب إدراكاً وفهماً، وقد عدد "يونغ" أمثلة لها: "كراعي هرمز "لـ(دانتي)، والجزء الثاني من (فاوست) "لجوته"، و (شعر) "وليام بليك" 1حيث يرى "ان علم النفس هو دراسة العمليات النفسية ، و يمكن حشد كل طاقاته لأداء مهمة دراسة النفس الانسانية هي الرحم لجميع إشكال العلوم و الفنون"1.

يحاول "يونغ" التاكيد على ان النفس هي أم كل عمل فني ، و الوعاء الحاوي لكل الإبداعات و إن اختلفت مصادرها. كما يرفض "يونغ" أن يقوم الليبيدو بالدور الرئيسي في الحياة النفسية اللاشعورية فهو ليس سوى مظهر من مظاهرها ، و الطاقة الجنسية لا تحظى بكل هذا الاهتمام و ليست محور الحياة النفسية بأكملها – و مكمن القوة في اتجاهه2– و يقول في ذات الوقت أن أستاذه غلى كثيرا في إعطاء الأهمية للغريزة الجنسية ، حين عدها سبب نشأة العصاب عند الفنانين ، و الباعث الأول على الفن ، و الحق أن "يونغ" يوافق ما ذهب إليه "فرويد" في وجود ما يعرف باللاشعور بوصفه مظهرا من مظاهر الفن ، و يسميه اللاشعور الفردي، و لكنه يضف إليه نوعا أخر يسميه "اللاشعور الجمعي" 3 ، هذا الاخير يتجاوز الأفراد إلى الجماعات البشرية الممثلة في أسلافنا القدامى" لذين تربطنا بهم صلات وثيقة تجعل الناس جميعا يشتركون في لا شعورهم الجمعي و أساطيرهم التي

تأخذ شكل صور ابتدائية أو نماذج أولية عليا ،تنحدر إلى المجتمعات في شكل رواسب نفسية موروثة عن تجارب الأسلاف تتطبع بطريقة ما في أنسجة الدماغ"5

فاللاشعور الجمعي هو الذي يحدد نمط أفعال النفس ، أي النماذج الأولية التي تشاهد كرموز في الأحلام و أحلام اليقظة و عالم الخيال ، كما يمكن التعبير على هذا النوع

1– حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث،ص، 30،31

2 – كارل كوستاف يونغ،علم النفس و الأدب ،مجلة نوافذ ،ترجمة:سمير حمارنة،ص 53

3 – ينظر:كارل كوستاف يونغ،علم النفس و الشعر ،ترجمة:جلال فاروق الشريف ،اتحاد الكتاب العرب مجلة الموقف الأدب ، دمشق 1971، العدد الول ، ص 40

4 – زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي ، ص 14

5– بسام قطوس ، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر 2006، ط1، ص 54 ،55

من اللاشعور و كأنه بوتقة لماضي الإنسان يخزن فيه هذا الأخير كل موروثاته التي تنحدر من العصور القديمة بطريقة اقرب ما تكون إلى حلم. هذا و قد حاول "يونغ" التوفيق بين التحليل النفسي و الدين ، و من المؤكد انه انكب على هذا المجال (فهم السياقات الدينية للإنسان و الرموز ، التي يتواصل التي يتواصل بواسطتها مع عالم اللاوعي الجمعي1 في ظل هذه السياقات اللاواعية بين ضربين : لاوعي فردي حاو لذكريات منسية و أفكار مكبوتة بعناء متعلقة بالذات ، و لاوعي جماعي مسكون بذكريات متوارثة و تصورات ترسخت عبر العصور في الأساطير2 .

فالخوض في الحديث عن العقائد الدينية و عالم الروح ليس بالأمر الهين خاصة فيما يتعلق بعالم النفس الذي لا يتوانى في طرح أسئلة تدعو إلى الحرج.

الا ان **حيدوش** يرى انه لا ينبغي الفهم من هذا ان الاعمال الادبية. في نظر يونغ تستمد جميعها من اللاوعي الجماعي مادتها. 3

1- ميشال ميسلان ،علم النفس الديني و الظاهرة الدينية ، ترجمة : عز الدين عناية ،مجلة كتابات معاصرة ، ص63

2- المرجع نفسه ،ص63

3 – حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص، 31

II- نشأة الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث وتطوره

يرى **حيدوش** ان الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث اكثر اتجاهاته وضوحا ذلك انه قدر مشترك بين المسائل توحد بين هذا الاتجاه ابرزها الاعتماد على علم النفس في تفسير الظاهرة الادبية، واذا كان علم النفس لم تستقر نظرياته بعد ولم تنصهر مدارسه في بوتقة واحدة،الا ان لهذا تأثير في النقد الادبي المعني بالاتجاه النفسي ،ومن ثم جاء كتابه الموسوم بـ:" الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث" منفذا يحدد بعض سمات النقد العربي الحديث من جهة ويكشف عن اهمية استخدام المعرفة العلمية في النقد الادبي واخطارها من جهة ثانية،خاصة وان دراسات كثيرة تناولت بالدرس شخصيات هذا الاتجاه منفردة ،الا انها مالت الى التركيز على استعراض آراء نقاد هذا الاتجاه سواء المتعلقة منها بالتجربة الادبية اوبشخصية صاحب الاثر الادبي وابتعدت عن جانب التقويم الموضوعي لمضمون النقد في هذا الاتجاه 1

لم يعرف خيط "اللفتات النفسية" انقطاعاً في القراءة العربية في أطوارها المختلفة من تفسير، وتأثير في مطلع هذا القرن وإن كانت في بعض وجوهها تطويراً نوعياً لما وقع في كتب الأوائل، غير أنّها أخذت طابعاً أعمق في استنطاق مكنون النصّ والتعرف على حقيقته الفارقة، والتي تُميّزه في إطار الفن عن غيره من الفنون، وكان الشعر ميدانها الرّحب الذي تضطرب فيه وتتنوع من خلال فهم الشعراء والنقاد.

تجلت اولى النظرات النقدية التي تدخل ضمن الاتجاه النفسي في النقد الادبي العربي الحديث والتي ظهرت في السنوات الاخيرة من القرن التاسع عشر والعقد الاول من القرن العشرين في ثلاثة محاور:

اولا: في تعريف الشعر:فقد حدد اليازجي الشعربمفهوم قريب الى حد ما من مفهوم

1 – حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص 6

النفسانين ،حين راى انه :"الكلام الذي يقصد به ما وراء مدلول اللفظ من مناغاة النفس، ومناجاة الوجدان،فتورى فيه المقاصد تحت الصور الخيالية، وتبرز المعاني تحت ثوب من المجاز او الكناية ونحوهما" 1وبهذا المفهوم يرى"حيدوش" ان الشعر يصبح رمزا يحمل معنى خفيا لا يدل عليه ظاهره،اويحمل معنيين احدهما ظاهر يدل عليه ظاهر الكلام،وثانيهما كامن يحدده الخيال وتلونه النفس بألوانها الخاصة، ومن هنا يكون اليازجي قد اهتم بالدلالة النفسية والرمزية للشعر2

ثانيا: البحث في اسباب تأثيرالتجربة الشعرية في المتلقي : يلتفت النقاد القدامى إلى "الجمهور" فيُحلونه مقاماً خطيرا في عملية الإبداع فهو حاضر ماثل في خلد المبدع لا تزول صورته ولا تتحوّل. بل هو " جمهور" متشدّد لا يرضى بالدني، بل يجب استدراجه من حيث لا يدري للغرض الرئيس في فنّ القول، وتُلتمس نقاطه الحساسة ليسهُل قياده، ويسلسَ أمره و "ابن قتيبة" من رواد الفكرة، فهو يُعلل بناء القصيدة العربية على هذا الأساس، حين التفت إلى الاستهلال بالبكاء على الأطلال ثم الانتقال إلى وصف الرّحالة والنسيب وكل ذلك " :ليُهيل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي إصغاء الأسماع. لأنّ التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإجاب الحقوق..." 3 وقد تابعه" حازم القرطاجني" في هذا المنحى حين جعل للاستهلال أي ا كان غرضه مرتبة خطيرة في فن القول فهو: "الطليعة الدالة على ما بعدها. المُنزّلة من القصيدة منزلة الوجه، والغرّة تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً، ونشاط ا لتلقي ما بعدها. إن كان بنسبة من ذلك، وربما غطّت بحسنها على كثير من التخوّن الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليّها"4

1 – ابراهيم اليازجي :"الشعر" ،مقالة في مجلة الضياء،مج 2،السنة الثانية،القاهرة 1899،ص65

2 – حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث،39

3– حازم القرطاجي: منهاج البلغاء. تونس 1966 ص،309

4– ابن قتيبة: الشعر والشعراء دار إحياء العلوم ط2، 1986 بيروت ص:31.

وقد ذهب حيدوش الى ان سر تأثيرالنص الشعري في المتلقي هو مايحمله من عواطف صاحبه،تلك العواطف المشابهة لعواطف المتلقي التي تبعث فيه احساسا مشابها لذلك الاحساس الذي عبر عنه الشاعر 1،ثم أنّ النظرة العجلى لقضية "الجمهور" في النقد العربي القديم يلفت انتباهنا إلى ما تدعو إليه القراءة الحداثية في مقولات "جمالية التلقي" والتي تفرض أفقاً للانتظار يقف فيه "الجمهور" المتلقي انتظاراً للصنيع الأدبي. فتكون مهمة المبدع –أثناء عملية الإبداع– تصور ذلك الجمهور النموذجي أو قارئاً منه ينوب عنه

ثالثا: البحث في علاقة النص الادبي بمبدعه: يعد الحمصي اول من ربط النص الادبي ربطا نفسيا بصاحبه وبأحداث حياته وسيرته الشخصية في تاريخ النقد العربي الحديث، ونبه الى ضرورة الربط بين احداث سيرة الشاعر او الكاتب وانتاجه الى ضرورة الربط بين احداث السيرة ومحاولة رسم صورة نفسية صادقة للشعراء من خلال البحث في اعمالهم اذ انها تكشف كثيرا من الحقائق النفسية التي اهملها مؤرخو السيرةح 2،ويظهر ذلك في كتاب الحمصي حين قرر انه لابد من الاهتمام بجزئيات حياة الشاعر جميعها، ودقائق اسراره واخباره، لأن جزيئات هذه الحياة الخاصة هي التي تشكل ابداع الشاعروتلونه بلونها الخاص، وان كل جملة في النص : " لم تسقط من قلم المنشيء الا لتغلب الهم او الحزن الذي استخفه اولخمار الخمر او لغير ذلك من اسباب الخوف والدعة او الطيش او السكون او لحدة التصور او البلادة الى غير ذلك من آثار الاحداث النفسانية" 3

هؤلاء بعض الأدباء الذين عززوا الملمح النفسي في نظرتهم النقدية ،و ان كانت محاولاتهم لم تزد عن كونها ارهاصات. سجلت بحق بصمة جديدة،واشارت الى اثر المثاقفة بين المعرفتين العربية والاوروبية ،كما سجلت قبول ثقافة الآخر حين اكتشفنا انفسنا من جديد ذلك الآخر.

---

1 – حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث،ص،41

2 – نفس المصدر، ص42

3 – قصطاكي الحمصي، منهل الوارد في علم الانتقاد،ج1، القاهرة 1907، ص 162 ،196

من الجدير بالقول بأن تباشير الدراسة النفسية ،تنظيرا وممارسة بدأت مع الطلائع الأولى للتجديد والاقتباس(عبد الرحمان شكري والمازني، وعباس محمود العقاد) وقد كان شكري امام الجماعة في مرحلتها الأولى، ويعد ايضا من اوائل من اهتدى الى الاستفادة من حقائق علم النفس ،وكان اصحابه يستمتعون بأحاديثه،وهو على رأي العقاد اول من خاول تطبيق المعارف النفسيةعلى ما يقرأمن شعر الفحول العربية،بيد ان شكري غلبت عليه النزعة الشعرية ،فلم يستفد كثيرا من الدراسات النفسية في اعماله النقدية 1

ولم تتحدّد النظرة النفسية المتلفعة بثوب العلمية إلاّ مع "المازني" من خلال مقولة "المثير والاستجابة" التي استقاها من علم النّفس الاكلينيكي، فغدت عنده المفسر الأول لكل فن حاصل، على أنّه توليد (قسري) لنوع من الرّدود المسجلة عند عامة النّاس وعند الشعراء والفنانين خاصة. وكلّ: "مؤثر قوي يثير في المرء حركات تتعلق بها المدارك في صورة عاطفية، أو انفعال نفسي لا يزال يبغي مخرجاً، ويتلمّس مُتنفساً حتى يصيبه"2

وتكون المسألة واحدة عند عامة النّاس في هذه الدرجة، ثم تبدأ في التخصّص كلّما صادفت لوناً منهم: "فإذا كان المرء من أواسط النّاس العاديين كان ذلك حسبه للترجمة عن عواطفه وانفعالاته، وصار قصاراه أن يبكي إذا حزن، وأن يضحك إذا فرح، وأن يثور، ويتوعد إذا غضب، حتى تفنى العاطفة نفسها ثم يثوب إلى نفسه" 3.

وهذه حال السّواد الأعظم من النّاس ولكن: "دقيق الشعور لا يكفيه هذا المتنفس لأنّه أحسّ من غيره بما تطلع عليه نفسه من الظواهر، وأعمق مع دقّة الحسّ شعوراً. وليس يخفى أنّ دقّة الإحساس وعمق الشعور يُطيلان أجل العاطفة وإذا استولت عليه عاطفة لم تزل تجيش وتضطرم حتى تقرر وتنتظم، ثم تتحول فكرةً قاهرةً تظل تجاذبه وتُدافعه حتى يُنفسَ عنها بما يناسبها"4

---

1 – حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحدث،43

2 – عبد القادر المازني: حصاد الهشيم. 1954 ص:262.

3 – عبد القادر المازني: حصاد الهشيم. 1954 ص: 263

4 –نفس المرجع، ص،263

بيد ان حيدوش يرى ان شدة الاحساس ، وقوة العاطفة وطول امدها عناصر ليست بكافية لفهم التجربة الشعرية ،فكم من اشارة فعلت في الشاعر مالم تفعله في غيره، وبهذا فهو يرى ان فهم المازني للتجربة الشعرية ذاتي ومحدود، ولا يعني حيدوش ان هذا الفهم للتجربة الشعرية ليس سليما ،فالتجربة الشعرية يجب ان تكون تعبيرا عن احساس الشاعر لوطأة ما يثيره الموضوع الموضع من احساس في نفسه ويجب ان تكون تعبيرا عن احساس الشاعر وهو يتجاوب مع البيئة الطبيعية والاجتماعية ،ولكن ان نطمح الى ان تكون التجربة الشعرية كدلك ،شيء وان نعرف ونحدد ماهو كائن ،شيء آخر، كما لم يوفق المازني ايضا ،حين نظر الى الشاعر "ابن الرومي" نظرة مرضية،ولكن الصواب لديه يكمن في توجهه الى شخصية ابن الرومي الغريبة عنعصرها،على انها نتيجة طبيعية لتصادم بين عالم الشاعر الخيالي المليء بالعاطفة ،أي بين عالم مثل يرسمه الشاعر ،وبين واقع يرفضه ويضيق به،كما يرى الناقد ايضا ان الفكرة التي غلبت على منطق المازني وتفكيره وهو يدرس شحصية ابن الرومي هي انه من الشعراء المغبونين الذين ظلمهم المجتمع لا لشيء ،الا لأنهم خلقوا للشعر، وانكل شاعر خلق لشعره لا بد ان يدفع ثمن الموهبة الفنية،ومن ثم راح يبحث عن مفتاح يلج به الى هذه الشخصية التي خلقت للشعر1

اما "العقاد" فقد اعلن في اكثر من مناسبة ان النقد النفسي هو اقدر المذاهب في قراءة الادب وتأويله يقول العقاد:" مدرسة التحليل النفسي هي اقرب المدارس الى الراي الذي ندين به في نقد الادب ونقد التراجم...لأن العلم بنفس الاديب او البطل التاريخي يستلزم العلم بمقومات هذه النفس من احوال عصره واطوار الثقافة والفن فيه" 2،ويعد "العقاد" اول ناقد عربي اقبل على دراسة الاديب عن طريق تحليل شخصيته حسب نظريات التحليل النفسي في وقت كان الدارسون المعاصرون له يقفون عند حدود جمع اخبار الشخصية المدروسة دون تحليل حقيقي 3

---

1 – حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث،ص47، 48

2– العقاد،دراسات في المذاهب الادبية والاجتماعية،منشورات المكتبة العصرية،بيروت،ص112

3– محمود السمرة، العقاد، دراسة ادبية، ط1، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر،بيروت ص:91

ان تجربة العقاد في النقد النفسي مبثوثة في كثير من كتبه ومقالاته فقد تنوعت بين التنظير والتطبيق،فقد حلل اكثر من ثلاثين شخصية ونذكر منها على سبيل المثال ابتداء بابن حمديس الصقلي، واحمد شوقي الذي وصفه بأنه شخصية مستعارة وكتب عن مزاج ابي العلاء المعري، وكتب عن ولع ابي الطيب المتنبيء بصيغ التصغير في شعره وربط بين ذلك وبين عقدة العظمة عنده،وفسر شخصية بشار بن برد،وتناول حياة ابن الرومي من شعره،ووازن بين ابي نواس وعمر الخيام وفي الخمسينات نشر كتابه" ابو نواس الحسن بن هانيء" ،وحلل شخصية شكسبير من الناحية النفسية، وحلل الاغاني الشعبية في ضوء المنهج النفسي1

وقد راى **حيدوش** انه رغم استفا دته من علم النفس في دراساته لشخصيات الشعراء في المرحلة الاولى ، ثم توجه الى مدرسة التحليل النفسي في المرحلة الثانية،الا انه حاول ان يرسم منهجا مميزا ومستقلا ، حتى في دراسته عن ابى نواس التي قد يتبادر الى الذهن انه كان فيها تلميذا مخلصا لفرويد2

اما طه حسين فقد تناول بعض الاعلام في نقده متعرضا لظروفهم النفسية الا ان موقفه من المنهج النقدي النفسي ظل متحفظا في غياب المعطيات الكافية لدراسة الشخصية خاصة من يتناولون القدامى لعدم توفر المعلومات الكافية عنهم وكأنه يقرن بين المنهجين النفسي والتاريخي، وقد عاب على الدراسات النقدية الاولى التي ظهرت في اطار هذا الاتجاه اهتمام اصحابها بشخصيات الشعراء وعدم اهتمامهم بالنص3

وقد ذهب **حيدوش** الى ان طه حسين محق في رفضه تطبيق منهج التحليل النفسي على القدماء من ششعراء العرب،وانه محق ، كذلك حين رفض الكيفية التي طبق بها هذا المنهج على هؤلاء الشعراء دون ان يرفض الدراسات النفسية ،اما يقدمه من عون للناقد، وانه حتى لو ان نقادنا اعتمدوا على اوثق الأخبار والأشعار في

---

1 محمود السمرة، العقاد، دراسة ادبية، ط1، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر،بيروت ص:114

2- حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص،53

3 – –مصطفى سويف، الاسس النفسية للابداع الفني، دار المعارف بمصر ،1959،ص 104

تحليلهم لشخصيات الشعراء القدامى فانه ينبغي ان نتذكر دائما ان التخليل النفسي لشخصية الأديب بواسطة آثاره لا يمكن ان نصل الى نتائج يقينية كالتي يمكن الوصول اليها بالتحليل المباشر لشخصيته حين يجلس هو نفسه بين يدي المحلل المعروفة ،واذا كان المازني والعقاد وطه حسين قد استفادوا من علم النفس واضاؤا بعض جوانب التجربة الشعرية وبعض الجوانب في شخصية الشاعر،فان حيدوش يرى بأنهم توقفوا عند جوانب التجربة الشعرية دون ان يهدفوا الى دراسة شخصيات الشعراء واشعارهم دراسة نفسية من خلال منهج تحليلي واضح،1

ويمكن الحدبث عن البعد الجدي العلمي للاتجاه النفسي مع صدور كتاب"دراسات في علم النفس الادبي"لـ "حامد عبد القادر" (1949) الذي كان فيه من السباقين الى ادخال علم النفس حقل الدراسات الادبية والنقدية ،وما تلاه من دراسات قام بها باحثون متعددون وعلى راسهم محمد خلف الله الذي سعى للتأصيل للعلاقة بين الادب وعلم النفس، وقد ساهمت دعوته هذه في دفع عجلة التحليل النفسي للعمل الادبي ذاته،وقد استطاع بمساعدة "امين الخولي" ان مادة "علم النفس الادبي" ضمن مواد التعليم وطلاب الدراسات العليا في جامعة القاهرة2

اما "امين الخولي فقد شعربأهميةعلم النفس في هذا المجال فدعا الى ضرورة ان يسبق درس البلاغة في علم النفس،وقد اعتمد هذه العلاقة في معالجة مسألة"اعجاز القرآن التي تحتاج في تصوره الى ان تدرس في ضوء السياق النمفسي او المعرفة النفسية 3 فهو يرى ان دراسة الادب دراسة نفسية ،والبحث في علاقة علم النفس بالادب من اجل تحديد مضمون علم النفس بالادبي لايمكن ان تكون لغير المتخصص في علم النفس، الا ان حيدوش لا يوافقه الراي لان اية دراسة تصدر عن غير المتخصصين في الادب لابد ان تجر صاحبها الى الاهتمام بالعناصر التي هي ضمن تخصصه ،فينسى انه امام نصا ادبيا 4

---

1 – حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص،49

2 – محمد خلف الله،من الوجهة النفسية في دراسة الادب ونقده،ص5

3 – زين الدين مختاري ،مدخل الى نظرية النقد النفسي ،ص 52

4 – حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص،68

ويبقى مصطفى سويف بدراسته الرائدة (الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة) علما متفردا يمثل تيارا متميزا من تيارات خطاب علم النفس في النقد الادبي العربي الحديث،هو تيار علم النفس التجريبي في دراسة الادب او"تيار علم النفس الادبي"1، وبالرغم من انشغال رواد هذا التياربتأسيس منهج علمي لدراسة الادب،فان قصور عملهم عن التعليل للظاهرة الادبية،وتغافلهم عن المكونات الداخلية للنص الادبي جعلهم يرخصون للنلقد بأن يؤول الى ذوقه المدرب،وهو ما يتنافى مع المسعى العلمي الذي جعلوه شعارا لهم، ويفتحهم – من جديد– على مفاهيم نقدية مستمدة من النقد الانطباعي ومن النقد العربي القديم 2

لقد اسهمت عدة عوامل في نشأة الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، وقد تطرق حيدوش الى هذه العوامل مبرزا دورها في تطور هذا الاتجاه، اولها:

الرومانتيكية،والجدير ان" هاوزر" كان من اوائل الباحثين الذين ربطوا بين التحليل النفسي والرومكانتيكية، وقال ان الطابع الرومانسي لمنهج التحليل النفسي في الفن يظهر في اوظح صورة فيما يعزوه للملكات العقلية والحدسية من دور كبير في مضمار الابداع الفني، وان هاتين المدرستين (التحليل النفسي والرومانتيكية) تشتركان في النظر الى اللاشعور بوصفه مصدر الصورة من صور الحقيقة الواقعية ، وان اسلوب التداعي الحر السائد في التحليل النفسي يمثل نمطا آخر من أنماط الصوت الباطن الذي نادت به الرومانسية3

لقد كانت الرومانتيكية بمنزلة التوسيع في حجم الهامش الصغير المتاح للتلقائية ضمن الاطار الكلاسيكي الجديد، وايضا في الوقت نفسه بمنزلة الخفض او الاختزال او الاختصار للمتن الكبير المعطى للعقل والمنطق والنسبة والتناسب في الابداع والتذوق.ويمكن القول بصحة ذلك ايضا بالنسبة للتحليل النفسي الذي ظهر في وقت كان فيه الاتجاه التحليلي التجزيئي او العناصري Elementary

---

1 – جسوس،عبد العزيز،خطاب علم النفس في النقد الادبي العربي الحديث،ط1، المطبعة الوراقة والوطنية ،مراكش ،2006

2 – المودن حسن ،لاوعي النص في روايات الطيب صالح –قراءة من منظور التحليل النفسي،تقديم محمد برادة،ط1،المطبعة والوراقة الوطنية،مراكش،2002،ص ،10،9

3 – هاوزر ارنولد: فلسفة تاريخ الفن، ترجمة: رمزي عبده جرجس، القاهرة: الهيئة العلمية للكتب ، 1998، ص101

الذي يدرس العقل الانساني العام والراشد السوي هو المسيطر على علم النفس، وذلك عندما بدأ فونت اولى الخطوات الحقيقية لتأسيسه العام 1879 في ليبزج بألمانيا، وما تلا ذلك من تطورات تسير في الاتجاه نفسه تجلت على نحو خاص في النزعة السلوكية التجزيئية التي سادت بدايات القرن العشرين على نحو خاص.1

وقد وقف **حيدوش** في هذه المحطة عن اسباب اهتمام النقاد العرب بشعراء دون آخرين ،كابن الرومي، وبشار والمتنبي وابي نواس دون سواهم من شعراء العصور الأدبية الأخرى كالعصر الجاهلي والاسلامي والأموي،وقد ذكر الناقد ان العقاد لم يدرس قط شاعر من شعراء العصر الجاهلي،وقد راى ان هذا الاهتمام بشعراء دون آخرين له ما يبرره،وهو ان هؤلاء الباحثون قد جاؤوا في مرحلة نهوض وتغيير اجتماعي كان فيها الانسان العربي يبحث عن نفسه ،وعن ذاته بعد عصور طويلة ظل فيها مكبلا مغلولا ،فامتد هذا البحث عن الذات الفردية او الشخصية الفردية الى الأعمال الأدبية ولا سيما الشعرية منها، فكان هم هؤلاء الكشف عن شخصية الشاعر من خلال شعره،فالتفتوا الى الأدب العربي القديم فوجدوا ما يروي ظمأهم في العصر العباسي، كما ان دعوة الشاعر الى التعبير عن حالته الذهنية كانت القضية الأولى لدى الذين حملوا لواء الرومانتيكية ،ولذلك اهتم نقاد هذا الاتجاه النفسي بشخصيات عرفت بالتعبير عن حالاتها النفسية اوالذهنية،ومن ثم فلا غرابة ان يتجه رواد هذا الاتجاه في النقد العربي الحديث ،الى مدرسة التحليل النفسي 2

وهكذا عني النّقد العربي الحديث بعلاقة الشعر بالوجدان في ضوء أغراضه وموضوعاته ولغته الوثيقة الصلة بعواطف النفس ومشاعرها ومعاناتها. وتلك هي دعوة جماعة الدّيوان. فقد نادى عبّاس محمود العقاد والمازني وعبد الرحمان شكري إلى الصدق الفنّي الذي يمثّل أصالة الشاعر في تعبيره عن إحساسه وحالته

1 – اونيل، بدايات علم النفس الحديث، ترجمة : شاكر عبد الحميد، بغداد: دار الشئون الثقافية العامة ،1987، ص 83

2 – حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص، 73

الشعورية دون الالتفات إلى صدقه الواقعي أو الأخلاقي أو النفعي. وهي خاصية الشاعر الوجداني المطبوع، لا شاعر الصنعة والتقليد .فالشاعر لا تلهمه إلا نفسه ولا يلبي إلا نداء خواطره وعواطفه المتصلة بعواطف الإنسان العامّة. وفي كلّ هذه الرؤية يكون الصدق الفنّي منافياً للتكلّف والتقليد معاً، لكونه معياراً جوهرياًلضبط الجودة والحداثة (التفوق). فعناية شكري الخاصة بشعر الوجدان، يرجّح أنّها كانت، وراء تصنيفه الفنّي والنّقدي لشعراء العصر العباسي: فابن الرومي هو الشّاعر المصور، وأبو تمام شيخ البيان، والبحتري أمير الصنعة. وكلّما كان الشاعر أقرب إلى فطرته الأولى أنتج وجداناً خصباً، مثلما يتجلّى ذلك في شعر الرثاء عند العرب الجاهلين، إذ: "كان أكثر نصيباً من الوجدان وصدق العاطفة والبصيرة النّفسية، وإنّ الشعر في كبار الدّولة العباسية رثاء تكسب إلا من كان في قريب أو حبيب" 1 فشعر الوجدان ليس تمجيداً لذاتية الشاعر، إنمّا هو شعر الحياة والطبيعة البشرية المميّزة. والشاعر فيه يجب أن يتخذ من صدق القول وصحته مذهباً له. وهذا هو صدق الإحساس الذي شغل نقد شكري في الشعر شكلاً ومضموناً، فإنّ: "شعر الشّاعر ابن طبعه ومزاجه.." 2

إنّ جماعة الدّيوان يذكرون بالشعر الذي تدفعه العاطفة، على ما هو الحال عند شعراء الغزل العذريين، ومنهم جميل بثينة في حين يعيبون على بشار ومن يماثلونه الانصراف الكامل إلى مطالب ورغائب النفس. ممّا يؤثر في تعبير الشعر عن صدق العاطفة وحقيقتها. فحقيقة الشعر من حقيقة الذّات الشاعرة، ممّا وعته الحواس، التي لا يخالطها الخطأ أو الكذب .ومغالطة الشعر للحقيقة المتعارف عليها لا تتجاوز صورته الظاهرة. وقد سبق كلوردج الجماعة إلى تأكيد الفكرة، فالشعر: "في جوهره إدراك عاطفي للحقيقة، وغايته أن يعرض التجربة الإنسانية عرضاً خيالياً، أن يعطينا قيماً، ويبصّرنا بحقائق الطبيعة والنّفس البشرية.."3

---

1 – عبد الرحمن شكري، الرثاء في شعر العرب، مقالة في مجلة الثقافة، ع19، س1، القاهرة1939 ، ص25 2

– شكري، مقدمة ج6، (الأفنان)، جمع وتحقيق وتقديم نقولا يوسف، منشأة المعارف، ط1، الاسكندرية 1960، ص ،437. 3 – محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف بمصر، القاهرة 1958، ص 60.

إنّ الشعر في ضوء الفكر الرومانتيكي يتطلب شخصية قوية مؤثرة، وموهبة وصدقا، فضلاً عن جودة الصياغة وبراعة تشكيل الصور والبعد عن الإتباع بضروبه وأنواعه. وهذا الشعر يؤثر مباشرة في المتلقي.

ثانيا: امتداد التفكير والتفسير العلمي للأدب،ذلك النقد الأدبي لا ينطلق من فراغ في نقده للنصوص ، إذ يمكن أن يؤسس لمنطلق جوهري هو المعرفة، ذلك إننا نقارب النصوص انطلاقا من تصورات يمكن أن تشكل حدودا وضوابط ثابتة للنصوص، إذ يجب أن نمتلك المعرفة لنقدم تصورا عن النص، ويمكن أن تتوزع المعرفة إلى معرفة بالأدب ومعرفة بالعلوم الإنسانية . إن الناقد يكون على دراية بالنظريات الأدبية و أساسها الفلسفية و المعرفية و تصوراتها حول طبيعة الإبداع الفني و الأدبي، و النقد الأدبي يستند للنظريات الفلسفية في تقيم الإبداع و دراسته. فالفلسفة المثالية التي تقر الفكر سابق عن الموجود، و أن التصور سابق عن الحقيقة، مثلتها الكلاسيكية التي مجدت العقل، وتوالى الأمر مع الرومنسية ومبدأ الحرية الفردية والذاتية. كما كانت الفلسفة المادية المرتكز الأساسي في الكتابات الواقعية، و المنهل الذي أفاد منه نقاد نظرية الإنعكاس،والأمر نفسه نجده في باقي الفلسفات كالوجودية التي تجعل النقد الأدبي يحدد موقعه في قلب الأثر الأدبي، ويسعى لإكتشاف مشروع الكاتب، و الطريقة التي ينضج بها شخصيته الذاتية بمعاناة الكتابة.و الفلسفة الظاهرية التي جعلت النقد الأدبي يمتلك جهازا مفهوميا و إجرائيا غايته الكشف عن الثيمات و الموضوعات الترميزية،كما عاينت حقيقة التأويل و تعدد أبعاده.إن مرجعيات النقد الأدبي لا تقتصر على الفلسفة فحسب، بل تتعداها إلى مختلف المعارف في العلوم الإنسانية والإجتماعية،وفي جانب من جوانب العلاقة بين النقد الأدبي و العلوم الإنسانية، يقف علم النفس موقفا متميزا في مقاربته للإبداع، محاولا فك الإشارات و الرموز، وساعيا للإجابة عن أسئلة تتصل بحقيقة الفن و الكتابة الأدبية، ودوافعها وتمثيلاتها لنفسيات الكتاب

وقدذهب **حيدوش** الى ان الاستعانة بالمعارف العلمية في الأدب العربي واستغلالها لفهم شخصية الأديب قد قام بها متخصصون في الأدب ،ولم يظهر اهتمام علماء النفس بالأدب الا في مرحلة متأخرة،وقد ارجع هذا الى حاجة الناقد

الناقد الأدبي الى المعارف العلمية،وحاجة المتخصص في العلوم الانسانية الأخرى ،كعلم النفس،وعلم الاجتماع ،وعلم الانسان الى الأدب في الغرب بدت ملحة في وقت ظهرت فيه النظريات التي حاولت ان تفسر الأدب وتجعله جزء من مجالاتها،لأنها وجدت فيه المجال الخصب للتأويل،لما فيه من ايحاءات ورموز 1 ثالثا: الأصول التراثية ،حفلت كتب "الأدب" القديمة بإشارات وأخبار تنحو منحى نفسياً في توكيدها على دواعي الإبداع من جهة بواعثها الكامنة في أغوار النفس، وعلى "المُهيئات" الواعية المصاحبة لعملية الإبداع قصد الإجادة والصناعة، وعلى "كيفيات" استدراج المتلقي "وتهيئته" نفسياً لتقبل الصنيع الأدبي، والانفعال له، والتأثر به. وتخطّت الإشارات حقل الشعر إلى النثر والخطابة، وسيقت جملة لأنها مما يُوصي به الفنانون بعضهم بعضاً. إلا أنّها جاءت في سياقات عامة، ولم تنتظم في خيط واحد يسمح لنا بوصفها جملة على أنّها منهجاً نفسياً تعرض لعملية الخلق أولاً، والاستعدادات المحفزة عليها ثانياً، وتأثيرها في الجمهور ثالثاً، وفقَ التصور الحديث للمنهج النفسي في خطواته القرائية المسطورة اليوم. إنّ" منهجية" تجميع هذه "الإشارات" تخرج عن نطاق بحثنا، إلاّ أنّ استعراضنا السريع لها، يكشف عن جذور متجذرة في الفكر النقدي العربي، وإن تطعيم القراءة النفسية العربية" بالأدوات" الغربية إثراء لها، تستمد منه خطوات المنهج العلمي في العرض والتخصّص، بعدما كانت لمحات وفلذات تستوقف الناقد ساعة ثم يمضي لغيرها، فذلك سر تناثرها في بطون المؤلفات العديدة على تطاول القرون. ولقد تفطن الشعراء القدامى إلى أثر العوامل الداخلية والخارجية، وفعلها في النفس، وبعثها للحاسة المبدعة فيهم. فأوقفوا دواعي القول عليها إذا حضرت. فهذا "أرطأة بن سهيّة "، يسأله "عبد الملك بن مروان": "أتقول الشعر اليوم؟ فقال: والله ما أطرب، ولا أغضب، ولا أرغب، وإنما يجيء الشعر عند إحداهن" 2 ولكنّها بواعث تتوزع داخليا وخارجيا فتكون بواعث لإثارة جملة من التوترات النفسية، تتوجم

1 – حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص 77

2– ابن رشيق: العمدة ، تحقيق محمد محيي الدين ج1، 120.

فورانها إبداعا يتناسب و شدة المثير مدا وجزرا، بل وتتناسب من جهة أخرى بفن خاص من فنون القول الشعري .وذلك ما نلمحه جليا عند الشاعر "دعبل بن علي الخزاعي" في قوله: "من أراد المديح فبالرّغبة، ومن أراد الهجاء فبالبغضاء، ومن أراد التشبيب، فبالشوق والعشق، ومن أراد المعاتبة فبالاستبطاء" 1. فصاغ لكل غرض شعري صورة وجدانية تعتمل به وتص ب في قناته وتعين عليه. وهذا" أبو تمام" (الشاعر) يوصي "البحتري" (الشاعر) فيقول: "واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإنّ الشهوة نعم المعين"2 وكأن الشاعر المدرب فطن لميكانزم مهم في عملية الخلق، فحدد ذريعتها الأساسية "الشهوة" شهوة التفوق في الصناعة الشعرية. إذا يُتوسّل بها ابتداء قولَ الشعر، ثم يتذرعها لإجادة نظمه. فإذا تحقّقت الرّغبة فيه، تحقق تباعاً لها مبدأ الجودة والتفوق. وذلك ما حدا ببعض النقاد إلى تعليل "ضعف" الرثاء ووصفه بأصغر الشعر: "لأنه لا يعمل رغبة ولا رهبة"3،ولقد حاول النقاد "منهجة" تلك "الإشارات" التي كشف عنها الشعراء ابتداء، فشققوا فيها الحديث على شكل وصايا حفلت بها مؤلفاتهم من مواطن شتى –أو استقلت بها– "فأبو هلال العسكري" في (الصناعتين): يخاطب المبدع شارحاً جملة من "المهيئات" تسهل عليه إدراك بغيته في فن الصناعة: "واعمله ما دمت في شباب نشاطك، فإذا غشيَك الفتور وتخوّنك الملال فامسك، فإن الكثير مع المَلال قليل، والنفيس مع الضجر خسيس، والخواطر كالينابيع يُسقى منها شيء بعد شيء، فتجد حاجتك من الري وتنال إربك مع المنفعة، فإذا أكثرت عليها نضب ماؤها وقل عندك غناؤها"4. وهي حركات نفسية في تفاعلها مع الفكرة، يُخشى عليها التكلف والمعاودة، ويرضى لها التهيؤ عند صفاء الحاسة وقابليتها للأخذ والعطاء، وذلك ما يُفسّر عملية الإبداع على أنها "صناعة" عند "أبي هلال العسكري" تؤخذ

1 – ابن رشيق: العمدة ، تحقيق محمد محيي الدين ج1، 120.

2 – نفس المصدر،ص 121

3 – حازم القرطاجني، منهج البلغاء، تونس ، 1966،ص، 203

4 – حازم القرطاجي: منهاج البلغاء. تونس 1966 ص: 203

برفق وصبر وحديث "بشر بن المعتمر" في صحيفته قريب الشبه من قول " أبي هلال" في التأكيد على الترفق والمُلاينة فهو يطلب من "الأديب" عين المَطلب في قوله: "خُذ من نفسك ساعة فراغك وفراغ بالك وإجابتها إياك. فإن قلبك تلك الساعة أكرم جوهراً، وأشرق حساً، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطأ، وأجلب لكل عين وغرّة من لفظ شريف، ومعنى بديع، وأعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالجدّ، والمجاهدة، وبالتكلف، والمعاندة" 1. فإنشاء القول، مسألة متعسّرة إذا داخلتها المغالبة والإرهاق، وكلّما صفت النفس صفا الصنيع وجاء وقد رقت حواشيه، وأن المكابدة لا تورث إلاّ خطلاً: "فإن أنت ابتليت بأن تتكلف القول، وتتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطباع، فلا تجعل ولا تضجر ودعه بياض يومك، أو سواد ليلك، وعاوده عند نشاط فراغ بالك فإنّك لا تعدم الإجابة والمواتاة"2. إنّها –إذن– عملية واعية يقظة تراقب الذات المبدعة في حالة عطائها وتراقب الصنيع في ثوبه الفني في آن واحد. إنّه ذات الموقف الذي أعلن عنه "شارل مورون" لاحقاً حين أعلن في وجه التحليل النفسي: "أن كلمات نص أدبي ما، وفي الأغلب الأعم من الحالات، تُكتب جميعها تحت الرّقابة الإرادية الكاملة"3

1 –ابن رشيق: العمدة ، تحقيق محمد محيي الدين ج1، ص،212

2 – نفس المصدر،ص ، 114

3 - Chareles Mauron: des metaphors obsedantes au mythe personnel. PARIS 1912 p30 .

II-2 – حيدوش والدرس النفسي مابين العقاد والنويهي

ا –أبو نواس،النويهي:

وقف **حيدوش** في هذه المحطة محاولا ان يجيب على مجموعة من الاسئلة كانت تراوده وربما تراود الكثير من الباحثين، والتي يصعب على كل واحد منا ان يرسى على اجابة واحدة اومقنعة، نظرا لتداخل امور في شخصية ابى نواس خاصة ان النقاد يجمعون على ان احد من معاصريه لم يبلغ ما بلغه ابو نواس في التغزل بالغلمان ووصف الخمر،فحين طبق النويهي المنهج النفسي على أبي نواس، لم يفعل ذلك انطلاقا من إيمانه بجدوى هذا المنهج في الدراسة الأدبية بصورة عامة، إنما من إيمانه بأن شعر أبي نواس وما ينطوي عليه من خصائص معينة لا يمكن أ ن يفهم وتسبر أسراره إلا بناءا عليه 1

يتوقف "النويهي" عند عند عقده "أوديب" على أنها: "السبب الرئيسي الذي تولدت عنه جميع علله النفسية أو عقده بمعنى أصح"2. فلا يرى في الخمر عنده إلاّ: "تعويض جنسي عن النساء، وتعويض عاطفي عن الأم، وتحقيق للنزوع الفاسق، وإشباع للارتداد الطفولي، ومشجع على الشطط والتمادي"3. ثم يتابع "النويهي" تطور الخمر عند "أبي نواس "حتى يبلغ مرحلة التقديس والعبادة، ثم ينعطف الباحث ليتخطى حدود المنهج الذي رسمه لنفسه قبلاً. فيجعل كل إنتاجه وليد كره الذات (المازوخية) فهي المحرك الذي ولّد فيه أشكال السلوك المختلفة: "إن ما يدفعه إلى الانسياق مع هواه في كل فنون الجموح، هو أنه كان فعلاً يضغن على نفسه، ولذلك يصنع بها الصنيع، ويُرهقها ذلك الإرهاق، ويحملها على كل ما عانته من العناء"4

1 – . النويهي ،. نفسية أبي نواس ، الطبعة الثانية ، دار الفكر ، بيروت ، د – ت ، ص 10

2 – نفس المصدر،ص ، 188

3 – نفس المصدر،ص ، 188

4 – نفس المصدر،ص ، 185

وكره الذات لا يكون نابعاً من باطن النفس، بقدر ما يكون من صنع الواقع، ومن ظروف النشأة. خاصة وأن الشاعر عرف أمّاً لاهية من جهة وكونه من كبار مثقفي العصر من جهة أخرى، ولا شك: "أن الرّجل كان يُعاني مشكلة عميقة الأثر في سلوكه وسيرته وشعره معا، ولكن مشكلته لم تكن ذاتية فردية خالصة، فقد كان يدرك أولاً مغبّة انزلاقه في انحرافات كانت تشين مكانته في مجتمعه.

وكان يدرك ثانية محنة القلق والمظالم والاضطرابات النازلة من جانب معاصريه ولا سيما فئة المثقفين منهم، ومحنة الانحلال الشائعة في أوساط نافذة في مجتمعه ترافقها ظاهرات متناقضة عجيبة منها الرّياء والنفاق مثلا"1

ان خمريات ابى نواس تفيض بشعور الاجلال نحوى الخمر ومن ذلك قوله:

ووقر الكأس عن سيفه فان آبينه الوقار2

أو قوله:

نفس المدامة أطيب لأنفس أهلا بمن يحميه عن أنجاس3

وقد رأى"**حيدوش** "ان العواطف المختلفة التي اثارتها الخمر في نفس ابي نواس متداخلة ومتنوعة الدلالة ،توحي بالتناقض احيانا ولاسيما اذا نظر اليها عاى انها تمثل شعور الشاعر...4

ان احتفال ابي نواس وتقديسه للخمر لامجال فيه للشك ، ، فقد كان حب المد من للشيء لا يكاد يفارقه، بل هو حب اختلط وامتزج بروح الشاعر ولا يكاد يعرف فيه الحد الفاصل بين ذاته وبين الخمر "5 . إنه أشبه بحب ظفر فيه المحب بضالته المفقودة ن حب امتزجت فيه بهجة المحب بنشوته واستمتاعه الروحي والجسدي معا.5

---

1 – حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت، ص 1988

2 – النويهي،نفسية ابي نواس، القاهرة، ص،33

3 – نفس المصدر،ص ، 33

4 – حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث،ص، 144،الل

5 – د.هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ص 492

احيي لي ياصاح روحي بغبوق وصبوح
واسقني حتى تراني رادعا ودع الجموح

وإلى جانب ما سبق، تبيَّن للنويهي أن خمرة أبي نواس شكّلَتْ السرّ الذي يمدُّه بالحياة بأكملها، ويضيف إلى روحه روحاً جديدة: 1

قهوَة تقرن في جسـ مك مع روحك روحا 2

لكن الناقد اكتفى من هذا بأن استخلص الدافع الذي حدا بالسُّذَّج إلى تقديس الخمرة ، وتأليهها في بدايات الحياة البشرية ، دون أن يمتد إلى استخلاص ما يمكن أن تكون قد لبَّتْ للشاعر لدى إمداده بالحياة والروح هاتين من غريزة البقاء التي اهتمّ بإيرادها علم النفس ، والتي تأصّلَتْ لدى كل إنسان بصورة عامة ، ولدى أبي نواس وأمثاله الذين اتخذوا مذهب الإقبال على الدنيا وملذاتها بصورة خاصة 3 .

وبهذا يرى **حيدوش** ان ابى نواس قد عبد الخمر شعوريا ولا شعوريا، فمن الناحية الشعورية عبدها ارتدادا، إلى الإحساس البشري البدائي، بيد أن النويهي

وبهذا يرى حيدوش ان ابى نواس قد عبد الخمر شعوريا ولا شعوريا، فمن الناحية الشعورية عبدها ارتدادا، إلى الإحساس البشري البدائي، بيد أن النويهي

ينظر إلى أشعار أبي نواس في هذا المجال على أنها أوصاف تقريرية شعورية، وفي هذه الحال لا نجد أبا نواس يصرح بهذه العبادة التي استشفها النويهي، وانما هناك احساس يكاد يصل إلى درجة العبادة، وهو موقف قد يقفه شاعر من الخمر ، ومن غير مثل ما نجد ذلك في موافق العشق و الهيام، أو المدح إلخ ...4

---

[1]– النويهي ، محمد. *نفسية أبي نواس* ، ص 35 .

[2]– أبو نواس. *الديوان* ، ص 684. القهوة : الخمرة ، سُميت بذلك لأنها تقهي العقل – تقرن : تجمع وتصل

3– الحفني ، عبد المنعم. *موسوعة الطب النفسي* ، المجلد الأول ، ص 566 .

[4]– حيدوش الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ص 116.

ربما تأكيداً لعثور أبي نواس في الخمرة على ما يعوضه عن المرأة، ويمده بالحياة، فقد تبين للنويهي دون سواه من الدارسين مدى تشكيلها بالنسبة إلى الشاعر ذلك المثار لرغبته الجنسية التي لا شك في أن النويهي قد استحضر مدى تكثيفها في حقيقتها لذينك الأمرين: الإقبال الشهوي على الطرف الآخر من جانب، والتوق من خلاله إلى استمرار الحياة من جانب آخر، لِما يحقق من تجديد النسل.

وقد توضّحَتْ للنويهي هذه الرغبة بصورة مباشرة من خلال إيراد الشاعر ما تعدَّدَ من الألفاظ والعبارات الدالة عليها: العذراء والبكر والفتاة... وبصورة غير مباشرة من خلال ما ذهب إليه علم النفس من عدم انحصار هذه الرغبة ما بين الذكر والأنثى، أو ما بين المثلين، إنما امتدادها في حال عدم تسنِّي مثل هذه العلاقة الطبيعية لتشمل الإحساس الجنسي حتى تجاه الأشياء التي لا حياة فيها كخمرة أبي نواس [1] لا بد لنا هنا بصورة خاصة من أن نستحضر نظرية " فرويد " الأساسية التي يذهب فيها دائماً إلى تشكيل الرغبة الجنسية الليبيدية الناشطة أبداً في لا شعور الإنسان، المنطَلَق الرئيسي لسلوكه على مختلف الأصعدة، حتى ما يتعلق منها بطعامه وشرابه، وبصورة محددة هنا بشرب أبي نواس للخمرة [2]

ومرَ ذا فرَح ، يسعى بمسرجة فاستل عذراء لم تبرز لأزواج [3]

زرتها خاطبا ؛ فزوجت بكرا ففضضت الختام غير مليم [4]

عن فتاةٍ كأنها حين تبدو طلعة الشمس في سواد الغيوم [5]

وقد رأى **حيدوش** ، أن أبى نواس حين يشرب الخمر و يبالغ في شربها فلأنها تحقق له ما فقده في الواقع أو ما لم يستطيع تحقيقه في الواقع من لذة، فحينما عجز

---

[1]– النويهي ، محمد. نفسية أبي نواس ، ص . 44 – 47

[2]– الحفني ، عبد المنعم ع. موسوعة الطب النفسي . الكتاب الجامع في الاضطرابات النفسية وطرق علاجها نفسياً ، المجلد الثاني ، الطبعة الثانية ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1999 ، ص 355 – 356 .

[3]– أبو نواس. الديوان ، ص 48 .

[4] – أبو نواس. الديوان ، ص 175 .

[5] – أبو نواس. الديوان ، ص 175

.

عن إرضاء شهوته الجنسية التي تلح عليه الحاحا في الواقع ثم لا تجد الإرضاء بسبب عقدته النفسية، التجأ إلى عالم الخيال و الوهم لإرضائها، ويظهر هذا قلنا الإحساس من خلال الأوصاف الأنثوية التي وصف بها الخمر ،بل لعلنا لا نبالغ أن أن خمرياته تكاد تدخل ضمن باب الغزل1، فنظرته إليها نظـرة عاشق ولهـان يتقدم لخطبة معشوقته فلا يتوانى عن دفع كل ما ملكت يداه مهرا لها، و عندما يظفر بها يبدأ بوصفها وهي ترفل في ثياب عرسها، وهكذا يستمر في وصف لقائها إلخ "،ويتجلى هذا الشعور في معظم خمرياته، ومن الأمثلة على ذلك قولهـ: 2

لا تعذلا في الراح انكمـا في غفلة عن كنه ما تسدى

لو نلتما ما نلت ما مزجت إلا بدمعكمـا من الوجد

ما مثل نعماها إذا اشتملت إلا إشتمال فـم على خد

وقد ذهب **حيدوش** الى إن هذا الشعور لا يقف عند بيت أو بيتين أو مجموعة من الأبيات، أو حتى عند مجموعة من القصائد، بل هو شعور عام يطغى على خمرياته و يلونها بلونه،

كما أن أبا نواس لو لم يجد ارضاء لدافع داخلي لما التجأ إلى هذه الصورة التي صور بها الخمر، ولما شحنها بهذه العاطفة، فبقدر ما أحب أبو نواس الخمر مرة، أحبها كذلك رمزا للأنثى، واندماج هذا الحب في ذلك وسيطرة فكرة المرأة على شعره الخمري لم يكن شيئا اعتباطيا فوراء ذلك دلالة نفسية عميقة يجب الكشف عنها، ليس من خلال مظهرها الشعوري فحسب، بل من خلال مظهرها اللاشعوري عند الشاعر أيضا ،لأن أبا نواس غذا خير بين أجمل إمرأة و أجود زجاجة فسيختار الثانية دون ريب و لكنه إن وصفها فسيغلب عليه لا شعوره و يبدأ في نعتها و كأنها أنثى .

1 – حيدوش الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ص 117.118

2 – عبد المجيد الغزالي، ديوان ابي نواس ، بيروت، (ب، ت)، ص188

ان هذه الخمر المعشوقة في هيكلها الأنثوي لا تؤثر بمظهرها في عاشقها فيعشقونها فحسب ، بل إنه عشق متبادل، فهي الأخرى ترنو إلى شاربيها بنظرة شبق تجمع بين الدل والدلال ، فنرى في النظرة عفوية الأنثى وتصنع المرأة: 1

لها من المزج في كاساتها حدق ترنو إلى شربها من بعد إغضاء 2

إن النويهي لم يستطيع أن يدرس حب الخمرة لدى أبي نواس كما يدرسه لدى الشعراء الآخرين، لأن هذا الحب قد تحوَّل إلى خلاصة لأساس الشاعر النفسي المعقد، ولأن الخمرة لم تَعُد تشكّل لديه مجرد ذلك الشراب الذي يمنح الشاربين الإحساس بالبهجة والمتعة، بل تحوّلت إلى ذلك الكائن الحي الذي لا يستطيع الانفصال عنه، أو بالأحرى إلى شقيقة الروح التي ذكرها صراحة في بيت له، فمثلت إذ هي في متناوله البديل والمعوض عن المرأة التي كانت عنه بعيدة المنال :الأم أو الحبيبة 3

عاذلي في المدام غير نصيح لا تلمني على شقيقة روحي 4

وبصورة أكثر تفصيلا منا: الأم التي تشكلت لديه حيالها عقدة أوديب، بفعل تماسه معها منذ طفولته دون الأب المفقود، وحرمت عليه بنا ء على ما تفرض الأحكام الدينية والأخلاقية والاجتماعية 5. هذا بالإضافة إلى انصرافها عن

1– ايمن محمد زكي العشماوي، خمريات ابي نواس ،دراسة تحليلية في المضمون والشكل ،كلية الآداب . جامعة الاسكندرية ، ط 1، دار المعرفة الجامعية، 2000،ص، 150

2– المرجع نفسه، ص، 151

3– النويهي ، محمد. نفسية أبي نواس ، ص 11 – 12 .

4 أبو نواس ، الحسن بن هانئ ح هـ. الديوان, حققه وضبطه وشرحه أحمد عبد المجيد الغزالي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، د–ت ، ص 24 .

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

خصه بمفرده بالحدب والحنان بعد زواجها الثاني من غير أبيه. أما الحبيبة، فهي التي لم تبادله الحب، ولم تشبع ميله الفطري إلى الأنثى، ربما نفوراً مما علمت من سلوكه الشاذ، أو لما أشيع عنها . هي الأخرى . من اتخاذها سلو كا مماثلا تجاه الإناث. ولا شك في أن النويهي قد أراد من خلال توضيحه تعويض خمرة أبي نواس عن المرأة أن يذكر بنظرية " أدلر " التي تقوم في أساسها على محاولة الإنسان من خلال ما يتخذ أحيانا من سلوك متميز خاص به أن يعوض عن مركب النقص الذي ربما يشعر بوجوده لديه بصورة واضحة 1

علما أنه توضح للنويهي بصورة مباشرة تمثيل هذه الخمرة لأم أبي نواس ، وحبه لها حبا بنويا من خلال تسميتها الدِّرة التي تعني اللبن ، وتسمية شرب
كأسها رضاعة 2

تراضعوا درة الصهباء بينهم وأوجبوا النديم الكأس ما يجب 3

وبإشارة النويهي إلى هاتين الكلمتين، وإلى سواهما من الكلمات والعبارات في الشواهد التي أوردها، يبدو وكأنه يعمل بنظرية " جاك لاكان " القائمة على التحليل النفسي من خلال اللغة التي يستخدمها المحلَّل، وتَتَبُّع مافيها من خصوصية متفرد بها بغية سبر أعماقه، واكتشاف ما فيها من مجاهيل كانت متخفية 4

---

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

2 –النويهي، محمد. نفسية أبي نواس ، ص 52 .

3 – أبو نواس. الديوان ، ص 192

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

ومثلما كان لأم أبي نواس دورها في إقباله الخاص على الخمرة معوضاً بها عن الحنان المفقود، كذلك تبين للنويهي دورها في شذوذه الجنسي ، وإقباله على الذكور دون الإناث اللائي وجد في كل منهن صورة لأمه الخائنة التي دلَّت بزواجها الثاني على تخليها عن ابنها ، وإيثارها عليه رجلا آخر. وبذلك يقول معبر ا عن تخوفه من غدر جارية بالرغم من حبه لها ، وتوقه إلى مواصلتها [1]

إنِ ي لأَهواك ، وإني جبان أَفْرَقُ من عِلْمِي بغدْرِ القِيَانْ [2]

ويقول بالمقابل معبراعن حبه للغلمان ، وعن إمكان توجه المرقّش إلى ذلك فيما لو أتيح له [3]

لو ان مرقشا حي تعلقَ قلبه ذكرا [4]

ولعل في قصة أبي نواس مع شذوذه ما يذكِر بقصة " ليوناردو دا فنشي " ، فهذا الثاني . هو الآخر . اتجه تلقائيا إلى الحب المثلي بفعل ما أدى إليه انفراده بأمه دون أبيه ، لكونه ابن ا غير شرعي ، من عدم تمكنه من إقامة علاقات حب نسائية مستوية وسليمة [5]. هذا وإن كان لا بد من أن نلحظ فارقا ما بين منطلق كل من المبدعيْن، فإذا ما كان أبو نواس قد توصل إلى هذا النوع من الحب بدء ا من سلبيته تجاه أمه كما تبين، وردها على حب استئثاره بها بالخيانة، فقد توصل إليه دافنشي بدءا من إيجابيته تجاه أمه هو، وتوقفه في علاقته معها عند حد تع لقُه بها، واستجابته لطغيان حضورها عليه .

لكن تجدر الإشارة، إلى أنه إذا ما كان على النويهي أن يركز . بحسب ما

---

[1]– النويهي ، محمد. نفسية أبي نواس ، ص 79، 82 .

2– المرجع نفسه، ص 311 .

3– المرجع نفسه ، ص 55 .

[4]– المرجع نفسه ، ص 559 .

[5]– مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف بمصر ، ص 79 .

يقتضي سياق البحث . على هذا العامل النفسي في شذوذ أبي نواس، فإنه لم يجد بداً من التطرق لعاملين آخرين لا يقلان شأناً: يتحدد أحدهما في التواء الشاعر الجسدي الذي جعله أقرب إلى الأنثى 1 ، وثانيهما في طبيعة العصر العباسي الذي أتاح بانفتاحه على الحضارات مثل ذلك 2 . الأمر الذي جعل الناقد يقتدي بهذا الصدد بالدارسين الآخرين الذين لا يزالون يحارون أمام هذه الظاهرة، ويجدون في أساسها المعقَّد ما ينطوي على العديد من الاحتمالات 3

بل إنه إذا ما تبيَّن للنويهي دور الأم في شذوذ أبي نواس، وتفضيله الذكور على الإناث ، كذلك تبين له بالمقابل دورها في حبه المخلص المتميز للجارية " جنان " التي وجد فيها مثال التعفف والطهر الأنثوي المفقودين لدى الأم ، أو بالأحرى التي كانت تحمله إرضاءً لها على الحذر والتوجس من استمراره في اتخاذ سلوكه الماجن 4

ل ولا حِ ذاريمن جنان لخلعت عن رأسي عناني

وركـ بت ما اهوى وكـ م أجفوا مقالة من نهاني 5

وهكذا فإنه من خلال هذا الحب الذي يبدو صادقاً لجنان ، يُفتَرَض بالنويهي أن يكون قد استنتج احتمالين اثنين : يتمثل أحدهما في عدم تأصُّل الشذوذ الجنسي لدى الشاعر بصورة معمقة ، إنما توجهه الفطري إلى الأنثى ، حين أتاحت له الظروف ذلك ، وجعلته يلتقي من تستحق إخلاصه دون سواها من الإناث والذكور. ويتمثل الآخر في إمكان جمع الشاعر في نفسه وشعره ما بين ميله إلى الذكر وميله إلى الأنثى في آن واحد ، كما يذهب علم النفس بشأن بعض بشأن بعض الشاذين 6

1– النويهي ، محمد. نفسية أبي نواس ، ص 77 – 78 .

[2]- النويهي ، محمد. نفسية أبي نواس ، ص 87 – 91 .

[3]- الحفني ، عبد المنعم. موسوعة الطب النفسي ، المجلد الأول ، ص 469 – 471 .

[4]- النويهي ، محمد. نفسية أبي نواس ، ص 83 .

[5]- أبو نواس. الديوان ، ص 289

6- الحفني ، عبد المنعم. موسوعة الطب النفسي ، المجلد الأول ، ص 467 .

ولكن في هذا الصدد يحيلنا **حيدوش** الى ان أبا نواس لم ينظر إلى الخمر نظر الولد إلى أمه، وإنما نظر إلى الكرم على أنها تمثل الأم و أنها تمثل رمزا للأم، في حين نظر إلى الخمر على أنها تمثل إبنتها تارة و تمثل حليبها طورا ومن ذلك قوله:

عقار أبوها الماء، والكرم أمها وفي كأسها تحكي الملاء المزعفرا 1

وقوله:

دعني من الناس، ومن لومهم واحس ابنة الكرم مع الحاسي

أو قوله:

هلا استعنيت على الهموم صفراء،من حلب الكروم

وقد عبر عن احساسه هذا في ابياته تعبيرا صريحا، وظهور هذه الأحاسيس في قصيدته هذه لها دلالة نفسية عميقة الجذور،لأن القصيدة وليدة ذكرى هاجت في نفس الشاعر، وفي ذلك يقول:

قطر بل مربعي، ولي بقرى القفص مصيف، وأمي العنب

ترضعني درها، وتلحفني يظلها، والهجير ملتهب 3

ومما زاد جواه احتراقا ولوعة على جنان امتناعها عن وصله، ومن ثم نظر إليها على أنها تمثل رمز الطهر و النقاء. فلا شك ،إذن، في أن لهذه العلاقة التي تربط بين الأم و المرأة المحبوبة و الخمر دلالة رمزية في ذهن أبي نواس،فالخمرة تمثل المرأة المحبوبة تارة وتمثل حليب الأم طورا وفي كلتا الحالتين يلوح معنى الطهر و النقاء، وقد سبقت الإشارة إلى أن أبا نواس نظر إلى الخمر على أنها تمثل روحا، و الروح طاهرة،وهذا الطهر جنان. 4

---

1 – حيدوش الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ص 119.120

2 – النويهي، نفسية ابي نواس، 106

3 – المرجع نفسه،ص، 108

4– ايمن محمد زكي العشماوي، خمريات ابي نواس ،دراسة تحليلية في المضمون والشكل ،كلية الآداب . جامعة الاسكندرية ، ط 1، دار المعرفة الجامعية، 2000،ص، 147

ويقول الدكتور العشاوي في علاقة ابي نواس بجنان: " كانت أول امرأة شغفته حباً، وعلى الرغم من شدة تعلقه بها في البداية ، وما قد يبدو من شغفه بها وما قد يبدو من صدق عواطفه نحوها ورغبته في صداقتها وصلتها فإن محاولاته معها باءت بالفشل..."1

فقد كانت من النساء اللاتي لم تكن لديهن القدرة على حب الرجال " إذ كانت امرأة من النوع الذي يستحوذ على قلوب الرجال لجمالها وثقافتها، ولكنها لا تلبث أن تنسحب تاركة فريستها ورائها غير عابثة بشيء، ينوب تصرفها استخفاف يمتزج بالتعالي، وأحيانا بالحدة والقسوة .ولقد ورد عند ابن منظور في أخبار " أبي نواس " وهو بصدد الحديث علاقة شاعرنا بجنان ما يؤكد ما ذهب إليه الدكتور العشماوي2

ومن هنا يؤكد لنا **حيدوش** أن خطأ النويهي يكمن في اعتماده كثيرا على مقولات آمن بها قبل دراسته عن ابي نواس،ونظريته،في الغالب،إلى أشعاره على أنها تعابير تقريرية، والاقتصار على أشعاره الخمرية، على الرغم من أنه لم يهمل تماما بقية الأغراض،في تأكيد مقولته النظرية. فمهما تكن قيمة هذه الأشعار فإنها لا تقدم لنا الصورة النفسية الحقيقية لأبي نواس إلا بمقابلتها بنصوص أخرى من شعره و أخباره. ثم إن النويهي ضيع الهدف من دراسته في ثنايا الاستطرادات و التشعبات فقد حاول أن يلم بكل شيء حتى بما لم يحدث في حياة أبي نواس فتنبأ مثلا بنوع الجنون الذي كان سيصيب أبا نواس لو لم يعجل به الموت، كما مال إلى إيراد المعلومات التي لا علاقة لها بالموضوع،أي ميله إلى التعليم و التلقين أكثر من ميله إلى النقد و التحليل فهو لم يكرس جهده لمحاولة اثبات عقدة أبي نواس الأوديبية في هدى منهج نفسي واضح ومحدد المعالم..3

1- ايمن محمد زكي العشماوي، خمريات ابي نواس ،دراسة تحليلية في المضمون والشكل ،كلية الآداب . جامعة الاسكندرية ، ط 1، دار المعرفة الجامعية، 2000،ص،148

2 - المرجع نفسه، 149

3- حيدوش الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ص 119

ب–العقاد ابى نواس

ومقابل انطلاق النويهي لدى دراسته نفسية أبي نواس من عقدة أوديب التي تعني تعلُّق الابن بأمه ، انطلق العقاد لدى دراسته الشاعر ذاته . وفق المنهج ذاته . من عقدة أخرى هي النرجسية التي تعني عشق الإنسان لذاته الفردية دون سواها 1 هذا وإن كنا لا نجد تباعداً ما بين العقدتين ، بل قدراً من الترابط شبه وثيق، وذلك ضمن علم النفس ، لأنه حين يتم التعلق بالأم ، لا يكون ذلك إلا بفعل ما يفرض التعلق بالذات ، نظراً لتشكيل الأم هذه الذات الأصلية التي يتأتى منها الابن 2، والتي . كما يتبين لنا من جانب آخر . تُحَقِّق بأنوثتها المكمل الأول لذكورته. وكذلك الأمر لدى تجربة أبي نواس الخاصة ، وإن تحقَّقَ فيها هذا الترابط بصورة معكوسة ، قائمة على تشكيل

عقدة أوديب لديه أساس نرجسيته ، وذلك بصورة إيجابية في البداية ، متمثلة فيما أدى إليه حب أمه وتدليلها له بعد طلاقها من أبيه من تأثره به محبل. هو الآخر لنفسه .3 ثم بصورة سلبية متمثلة فيما أدى إليه انصرافها عنه، وتحويل بيتها إلى مبغىً، ثم بزواجها الثاني من ردة فعل عنيفة جعلته ينكفئ على ذاته هذه مشفقاً عليها من إهمال أمه ،

ولقد تجلت للعقاد نرجسية ابي نواس نواس بدءاً من السلوك الإباحي الذي اتخذه،

1– الحفني ، عبد المنعم. موسوعة الطب النفسي ، المجلد الثاني ، ص 576 – 577

2 مجموعة من المؤلفين. النرجسية . حب الذات ، ترجمة وجيه أسعد ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، 1989 ، ص 9

3 – المرجع نفسه، ص، 10

الذي إذا ما نمَّ لدى الشعراء الآخرين على عدم المبالاة بذواتهم حين إظهارها للناس وفق أي درجة من التهتك، فإنه نمَّ لدى أبي نواس حين إظهار ذاته هكذا على محاولته التركيز عليها، وتحقيق حضورها وإن بهذه الطريقة غير المرضية1

ألا فاسقني خمرا، وقل لي هيَ الخمر ولا تسقني سرا إذا أمكن الجهرُ 2

وهكذا فإن أبا نواس حين يشرب الخمرة، لم يفعل ذلك . وفق منظور العقاد . بهدف تحقيق التلذذ لذاته، إنما بهدف المجاهرة بسلوكه أمام الآخرين، ومن ثم إثبات مخالفته لهم ، ومن ثم إبراز ذاته وتمييزها على حساب ذواتهم ، وإن انطوى هذا كله على الحرام ، بل إن الحرام هنا هو المطلوب لدى الشاعر ما دام سيوصله هو ذاته بلفت الأنظار تجاهه إلى مبتغاه 3 وإن قالوا حرام قل حرامٌ! ولكنَّ اللّذاذةَ في الحرامِ 4

كماأن ظاهرة الجهر بالمحرمات و التحدي بها التي كانت الدافع الأول لإقدام العقاد على تفسير شخصية أبي نواس تفسيرا نرجسيا،لأنه يرجع هذه الظاهرة إلى طبيعة النرجسي الميالة دوما إلى حب العرض و الظهور لم تقنع الناقد **حيدوش** ، ويرى انه الطبيعي أن يقف أبو نواس هذا الموقف، وهو الشغوف بالبحث عن اللذة في مجتمع كان فيه البحث عن اللذة و الجري وراءها من السمات البارزة فيه ، وانه من الطبيعي ا أن يجهر أبو نواس بما يفعل لأنه كان يتمنى في أعماق نفسه واقعا

1- العقاد ، عباس محمود ع م. أبو نواس . الحسن بن هانئ . دراسة في التحليل النفساني والنقد التاريخي ، مطبعة الرسالة ، ص 29 – 31 .

2– أبو نواس. الديوان ، ص 28 .

3- العقاد ، عباس محمود. أبو نواس ، ص 46 .

4 – أبو نواس. الديوان ، ص 693 .

تسود فيها للذة فيحقق فيه ما تطمح إليه رغباته بأدنى مجهود ودون حرج كما ان جهره بالمحرمات و استمراره في هذا الطريق هو الذي كان يحقق له رغباته أكثر،لأنه بتصريحه هذا يشتهر أكثر ويصير معروف،ومتى عرف قلت الموانع أمامه، ونقصت أصابع الإتهام المصوبة نحوه؟ إضافة إلى أن الفنان دوما لا يهتم بتقاليد عصره و يتجاوزها ولا يعيرها اهتماما لأنه ببساطة أعلى و أكبر منها، وان البحث وراء الدافع الذي دفع أبا نواس إلى المبالغة في طلب اللذة أجدر من البحث وراء تحديه بالمحرمات إذ عند ذلك نعد سلوكه نتيجة لرغبة دفينة تلح عليه في طلب الاشباع،وفي سبيل اشباع تلك الرغبة الدفينة، وعجزه عن تحقيق اللذة الكاملة التي كان يطابها راح يتحدى الجميع ويهزأ بقيمهم و أعرافهم، وهو يجد نفسه مدفوعا إلى هذا السلوك دفعا، وعند ذلك يكون إبليسياته، إن صح أنها له، دلالة نفسية أخرى غير تلك الدلالة نفسية أخرى غير تلك الدلالة الاعتباطية التي رآها العقاد فيها،إذ يمكننا أن نفهم من إبليسياته أن أبا نواس قد لجأ إلى أكبر قوة مغرية وظيفتها الاستجابة للرغبات الطامحة إلى تحقيق أكبر قدر من اللذة و المتمثلة في إبليس وسخرها من أجل إشباع تلك الرغبة الدفيئة التي تلح عليه في طلب اللذة ويكون تهديده لإبليس بالتوبة من باب الإضاءة لتلك الرغبة التي تلح عليه في طلب الإشباع، وفي الوقت نفسه تهديد لرغباته بالامتناع عن إشباعها والأعراض عن كل ما تطلبه، وتصور القصيدة الآتية هذا الصراع النفسي الذي نشأ في أعماق الشاعر، وقد حاول أن يحل هذا الصراع عن طريق انتصار الرغبة على الإدارة:1

1- حيدوش الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث 127.126

لما جفاني الحبيب وامتنعت عني الرسالات منه و الخبر
واشتد شوقي فكاد يقتلني ذكر حبيبي، و الحلم و الفكر
دعوت إبليس ثم فلت لـه في خلوة و الدموع تنحدر.
أما ترى كيف قد بليت وقد أقرح جفني البكاء والسهر
إن أنت لم تلق لي المودة في قلب حبيبي و أنت مقتدر
لا قلت شعرا ولا سمعت غنا ولا جرى في مفاصلي السكر
ولا أزال القرآن أدرسه أروح في درسه و أبتكر
وألزم الصوم و الصلاة ولا أزال، دهري،بالخير أأتمر
فما مضيت بعد ذلك ثالثة حتى أتاني الحبيب يعتذر 1

، ومما يؤكد للناقد **حيدوش** أن مبدأ محاولة إشباع الرغبة الملحة هو الذي كان يحكم عالم أبي نواس الداخلي رفضه البكاء على الطلل، إن خروج أبي نواس على نهج القدماء في اغراض دون سواها دليل على أن المسألة عنده ليست مسالة عرض و اظهار، فلو كان الأمر كذلك لخرج على هذا التقليد في أغراضه الشعرية جميعا. إن خروج أبي نواس على التقليد في خمرياته له دلالة خاصة،لأن شخصية أبي نواس تتراءى أكثر من خلال، ومن ثم ندرك أن له نفسا تريد أن تعيش ليومها أكثر من العيش في أمسها أو غدها، بل :" لم يكن الزمن عنده ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا و إنما كان زمنا مخمورا منفيا في الكأس فقد ظله و أبعاده الثلاثة فيها"، فالحاضر كله لم يقدم له اللذة الكافية إلا من خلال الكأس و الخيال، ولعل ما يمثل هذا الموقف بيته الشهير2

عاج الشقي على دار يسائلها وعجت أسأل عن الخمر البلد

1 – العقاد ، ابونواس الحسن ابن هاني، القاهرة (ب،ت)، ص 23
2 – حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث،ص، 128، 129

كما سيطرت على خمريات الوليد بن يزيد روح من العبث الجاد احيانا والهازل في اغلب الأحيان، مما كان له اثره فيما رأيناه من نزوع التعبير الى الناحية المعنوية، ومن استبداد الشهوة الى الشهوة الى حد المجاهرة بالمعصية1

فهل بهذا نستطيع القول ان ابن الوليد في عصره آنذاك كان نرجسيا ؟...

كما أنه ضمن ما تفرع من سلوك أبي نواس الإباحي، تجلت للعقاد تلك النرجسية أيضاً من خلال شذوذ الشاعر الجنسي الذي فسَّره علم النفس بهذا الصدد، أي بصدد النرجسية، بأنه تعلق الإنسان الذي يعشق ذاته بمن ينتمي إلى جنسه تحديداً ، نظراً لما يرى فيه من متلبِّس لهذه الذات ، أو ما يشبهها ، وذلك على نقيض من يتحرر من الطور النرجسي بعد عبوره مرحلة الطفولة ، وينعتق في سن الرشد من تعلقه بذاته نحو من ينتمي إلى الجنس الآخر 2 أو بعبارة أخرى نستطيع القول : إن الشاذ بعثوره على من يتعلَّق به من ابن جنسه ، ربما يكون قد عثر على من مثَّل له مرآة " نرسيس " الأسطورية التي عكست أمامه ذاته فهام بها 3 أو ربما عثر على من عوضه عن هذه الذات التي طالما اشتهاها ، ولم يجد من سبيل لتلبية رغباته تجاهها ، وإن شكلت ملكاً شخصياً له 4 .

---

1 – ايمن محمد زكي العشماوي، خمريات ابي نواس ،دراسة تحليلية في المضمون والشكل ،كلية الآداب . جامعة الاسكندرية ط 1، دار المعرفة الجامعية، 2000،ص،ص37، 38

2– العقاد ، عباس محمود. أبو نواس ، ص 42. ومجموعة من المؤلفين. النرجسية ، ص 15 .

3– الحفني ، عبد المنعم. موسوعة الطب النفسي ، المجلد الثاني ، ص 576 .

4 – المرجع نفسه،ص، 576

وقد استدل العقاد على ما ذهب إليه بشأن النرجسية في شذوذ الشاعر، من خلال تعلقه بغلام يماثله في اللثغة ، وإن كانا يتباينان فيها ما بين حرفي السي -ن والراء 1وَابأَبِي أَلْثَغَ لاجَجتُـهُ فقال في غُنْجٍ وإِخْناثِ

لمَّا رأَى مِنِّي خِلافِي لَه : كمْ لَقِيَ النَّاثُ من النَّاثِ 2 وكذلك من خلال تعلقه بغلام يماثله في بحة الصوت 3 فبِهِ غُنَّةُ الصِّبَا ، تعْتَلِيهَا بُحَّـةُ الاحْتلامِ للتّشْرِيفِ 4 وإذا ما أظهر أبو نواس أيضاً ميله إلى الجواري كما إلى الغلمان ، لم يكن ذلك . وفق منظور العقاد . إلا بفعل ما فرضت النرجسية من توق الشاعر لاستكمال تلبيس ذاته للنساء كما للرجال ، نظراً لِما يمكن أن يكون قد أدرك من انطواء هذه الذات على الأنوثة كما على الذكورةوما يعني جمعه ما بين هذين الميلين من جمعه ما بين تلبية الفطرة من جهة ، والشذوذ من جهة أخرى5 كما انه لم يَمِل إلى الجارية " جنان " ، إلا بناءً على غلبة ميلها إلى بنات جنسها كما أوردت أخبار ابن منظور ، وما عنى هذا من تماثلها معه في الشذوذ6 كما لم يَمِل إلى الجارية " حُسْن " إلا بناء على ما عنى اسمها من توحد فيما بينهما 7

---

1 – العقاد ، عباس محمود. *أبو نواس* ، ص 43 .

2 – أبو نواس. الديوان ، ص 25 .

3 – العقاد ، عباس محمود. أبو نواس ، ص 43 .

4 – أبو نواس. الديوان ، ص 720 .

5 – العقاد ، عباس محمود. أبو نواس ، ص 44 – 45. وداكو بيير ب. انتصارات التحليل النفسي ، ترجمة وجيه أسعد ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1983 ، ص 349 – 361.

6– العقاد ، عباس محمود. أبو نواس ، ص 45 .

7 – نفس المرجع ، ص 45

إلا أن **حيدوش** يرى ان هذا لا يفسر تعلق أبي نواس بجنان ذلك التعلق الشديد، ثم أننا نجهل كل شيء عن ظروف تعلق أبي نواس بجنان، هل كانت عن معرفة ودراية تامة بها أم أنه تعلق بها من أول نظرة، ومن ثم يكون من الصعب الإطمئنان إلى هذه الفكرة كما أنه لا يمكن الاطمئنان إلى الفكرة التي ذهب إليها العقاد من أن سر هيام أبي نواس بالجارية حسن يعود إلى استيجائه من اسمها معنى التوحيد بينها وبينه في القول 1:

ان لي حرمة فلو رعيت لي لا جوار ولا أقول قرابة
غير أني سمي وجهك لم أخ رمه في اللفظ و الهجاء و الكتابة
و إذا ما دعيت غير مكنى لم أقصر حفظا له في الإجابة
واكتبي و انظري إلى شبه الأح رف ثم اجمعيها في الحسابة2

كما ذهب **حيدوش** الى امكانية القول بأن أبا نواس قد استوحى من اسم هذه الجارية اسم ذكر، فقد كان يميل إلى الغلاميات،ويظهر ذلك من قوله في معشوق جارية أسماء بنت المهدي 3:

ومطمومة لم تتصل بذؤابة ولم تعتقد بالتاج فوق المفارق
كأن مخط الصدع في حر خدها بقية أنفاس بأصبع لاعق
دعته بماء المسك حتى أجابها إلى مستقر بين أذان وعاتق
غلام،و إلا فالغلام شبيها وريحان دنيا لذة للمعانق4

1 – حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث،ص،ص 124
2 – العقاد، ابي نواس،ص، 195
3 – حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث،ص، 160
4 – العقاد، المرجع نفسه، ص، 160

هذا وقد ذهب **حيدوش** الى ان نظرية الجنسية المثلية ،فيبدوا ان العقاد لم يطمئن اليها ،لأنه بعض مظاهر الشخصية النواسية لا تفسرها:" فغرام ابي نواس بالجنسين وانحرافه مع بني جنسه فاعلا ومنفعلا امر لا يفسره ايثار الذكران على الاناث... ولكن النرجسية تفسره، والنرجسية تفسرالولع بالمجاهرة ولكن الشذوذ الآخر لا يفسرهاح 1،ليس هذا فقط ،بل ان موقفه من فرويد يتسم بالحذر احيانا وبالرفض حينا آخر، وهذا الموقف العام لتلك الآراء جعله يرفض ايضا مفهوم النرجسية طبقا لراي فرويد، ولكنه كشف بموقفه تجاه فرضيات فرويد خاصة النرجسية على انها طور طبيعي من اطوار العمر يمر بها كل انسان مكتفيا بهذه الفكرة، وانما نظر اليها على انها حالة مرضية عندما يحدث فيها تثبت في مرحلة معينة،2

واذا كان العقاد قد اتخذ موقف الرفض من مفهوم فرويد للنرجسية، فان حيدوش يرى بأنه اتخذ موقف التوفيق بين آراء غيره فجعل نرجسية ابي نواس نرجسية خاصة، بل لا يتوانى في الرجوع الى مكتشفات فرويد حينما تعوزه الادلة او حينما يريد تأكيد وجهة نظر خاصة كما فعل في مقارنته بين الشاعر ابي نواس والرسام "كريستوف هايترمان" الذي تحدث عنه فرويد ح 3

أما ثالث الأعراض النرجسية التي لاحظها العقاد في شعر أبي نواس فيتمثل في لازمة الإرتداد، وهو يرى أن ما يدل على هذه اللازمة من شعر أبي نواس هو أن

---

1 – حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص ، 122 .

2 –. سيغموند فرويد، النظرية العامة للامراض العصابية ،ترجمة جورج طرابيشي،بيروت ، 1980،ص 211

3 – حيدوش، المصدر نفسه، ص122.

:" كل ما وصف به أكفاء المنادمة و الظرف وجعلهم من أقرانه لا يخلوا من هذا الإرتداد". ولكن **حيدوش** يرى ان المتتبع لأ شعار أبي نواس في هذا المجال يجد أن اكفاء المنادمة الذين وصفتهم هم الأشخاص الذين يتمناهم كل مرتشف متذوق للخمر يبحث من خلالها عن اللذة الكاملة التي لا يستطيع تحقيقها في غير الخمر، فأبو نواس يريد أن يكون المجلس كما يحب و يريد أن يكون ندماؤه من الذين يعرفون قيمة مجلس الشراب حتى لا ينغصوا عليه نشوته الروحية1

ولعل حماسة " أبي نواس " للخمر وتقديسه لها هو الذي جعله يرتع بقدر شاربيها إلى هذا النحو، فقد كان حبه لها حباً أشبه بالدين على حد قول الدكتور طه حسين2

أثن على الخمر بآلائها وسمها أحسن أسمائها

لا تجعل الماء لا قاهرا ولا تسلطها على مائها 3

ويعترف بأن للكأس عنده حقوق لا يجاريه فيها أحد إلا النديم، فللنديم عنده نفس حقوق الخمر، وهذا ما فيه من تقدير خاص للنديم الذي يسوى بينه وبين الخمر في المكانة والقيمة فيقول:

أرى الكأس حقاً لا أراه – لغير الكأس – إلا للنديم

هي القطب الذي دارت عليه رحَى اللذات في الزمن القديم 4

كما يحيلنا **حيدوش** إلى أن العقاد الذي بدأ مطمئنا كل الاطمئنان إلى أن النرجسية تفسر كل صغيرة وكبيرة في سلوك أبي نواس يعود فيطالعنا بعقدة جديدة في حياة أبي نواس النفسية ويخالها العقدة الوحيدة التي عانى منها أبو نواس وهذه أبي نواس النفسية ويخالها العقدة الوحيدة التي عانى منها أبو نواس وهذه

---

1 حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص ، 130.

2 –. ايمن محمد زكي العشماوي، خمريات ابي نواس ،دراسة تحليلية في المضمون والشكل ،كلية الآداب . جامعة الاسكندرية ، ط 1، دار المعرفة الجامعية، 2000،ص،ص ، 149

3 – ابو نواس ، الديوان، ص 13

4 – ابو نواس ، الديوان، ص 221

العقدة هي مركب النقص أو عقدة النسب، على ما سماها، والتي يخالها العقدة الوحيدة التي عانى منها ابى نواس "، وكما وجهت النرجسية أبا نواس في اختيار أكفاء المنادمة و الظروف وجهته كذلك عقدة النسب إلى اختيار نوع المجلس"،وقد راى حيدوش ان ابي نواس في نظر العقاد ،قد اتخذ الخمر تعويضا عن النقص الذي يعاني منه من ناحية نسبه، أو بمعنى آخر اتخذ الخمر حلا لصراعه النفسي الناتج عن موكب النقص الذي تكون لديه من ناحية نسبه غير المعروف الذي يضغط عليه ويثقل كاهله ولذلك :" فهو يختار المنادمة حيث لا مضايقة بالمفاخر و الدعاوى وحيث يرى من حوله التوقير و التسليم"، اما حيدوش فيرى في هذه الحالة ان احتيار ابى نواس هو حكم أي مرتشف للخمر يبحث عن النشوة قبل كل شيء وبعده، و المفاخرة لا تتفق و مجلس الشراب،ثم إن المفاخرة ليست العنصر الوحيد الذي دعا أبو نواس إلى تجنبه في مجالس الشرب، بل انه عاب كل ما من شأنه أن ينغص المجلس الذي جعل له أخلاقا و آدابا محددة أعتقد أنها في معظمها هي الآداب التي يتطلبها كل مرتشف يحس بلذة الخمر، ويحاول أن يحقق قدرا من النشوة الروحية و اللذة التي عجز عن تحقيقها في عالم الواقع1

ويبدوا ان هذه هي عادة شاربي الخمر في مجالسهم سواء كانوا من بيئة " ابي نواس" ام من غيرهم، وسواء اكانوا عربا ام غير عرب، ويذكرنا هذا بشعر جاءوا بعد" ابي نواس"، شعراء لهم باع كبير في وصف الخمر من شعراء الفرس الكبا، من امثال عمر الخيام وشاعر الغزل حافظ الشيرازي فقد كانوا يهتمون اهتماما كبيرا يجالسهم من الندماء وكانوا حريصين على اختيار ندمائهم بحيث يحققون ما للمجلس والشراب من جو يليق به من الصفاء والود والدعة والاستمتاع، ولذلك اثر عن عمر الخيام قولته المشهورة: ابعد ثقيل الظل عن مجلس2

---

1 – حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص ، 130

2 – ايمن محمد زكي العشماوي، خمريات ابي نواس ،دراسة تحليلية في المضمون والشكل ،ص، 152

حيدوش أن أبى نواس قد رفض الحياة على الطريقة التي يحياها بها السواد الأعظم من الناس، بل إنه يكاد يكون شاذا عن مجتمعه بذلك الأسلوب الذي ارتضاه لنفسه في الحياة، فهو قد انسحب من ميدان الصراع إلى الدعة والإستسلام، وصنع عالما وهميا من الخمرة، وهذا، حقا، مظهر رئيس من مظاهر مركب النقص. ولكن هذا المركب في نفسية أبي نواس يعود إلى حياة الطفولة المدللة التي وجهت حياته فيما بعد وقد يعود الإخفاق في الحياة واتخاذ الخمر مهربا إلى :" عدم تحقيق آمال الأطفال المدللين الذين يزعمون أن المجتمع يغصبهم حقهم ولا يضعهم في منزلتهم اللائقة بهم "، خلاصا من المصاعب و الواجبات الإجتماعية التي تتطلب متانة أخلاقية تعود إلى هذه التربية المخطئة.1وتمة سبب مهم آخر من الأسباب الرئيسة لتكون مركب النقص لدى الإنسان وهو الفشل في الحب الطبيعي بين الرجل و المرأة وقد حاول أبو نواس :" أن يكون مثل كا الناس و أن يحب كما يحب الناس ، وتبلورت القضية في شخص (جنان) التي لم تستطع أن تفهم تطلعات الشاعر ولم تنقذه من ورطته" ففشل في حبه لها وكان لهذا الفشل وقع شديد في نفسه إذ :"على الرغم من أن أبا نواس قد انساق في المجون بدوافع كثيرة فإن الدافع اللاشعوري الذي أنشأه في نفسه، اخفاقه في الحب، وفي الحصول على جنان كان أقواها جميعا، و أشدها توشيجا بنفسه". ومن المعروف أن النقائص العضوية من الأسباب التي تؤدي إلى ظهور هذا الشعور كالجسم الأنثوي في الرجل مثلا، وقد أشار العقاد إلى أن أبا نواس قد عرف بهذا النقص.

وهكذا يرى **حيدوش** ان مركب النقص الذي رده العقاد إلى نسب أبي نواس وفسر به ادمانه على الخمر يمكن ارجاعه غلى أسباب أكثر صلابة. وانه من هنا يصعب الإطمئنان إلى النتيجة التي توصل إليها العقاد في دراسته عن أبي

1 - حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص132

نواس .ولكنها،على أية حال، اضافة جديدة إلى النقد العربي الحديث واثارة لبعض الجوانب الخفية في شخصية أبي نواس التي تحتاج إلى دراسة نفسية منهجية ومتأنيةح 1

ومن خلال ماقدمه **حيدوش** ، فإنه إذا ما قدَّم الناقدان السابقان دراستين متباينتين حول أبي نواس ، بدءاً من تباين العقدتين النفسيتين اللتين انطلق كل ناقد من إحداهما ، فلا يُفتَرَض بالنتائج التي توصَّل كل منهما إليها أن تقتصر . هي الأخرى . على التباين ، وإن بدا هذا أمراً تلقائي الحدوث ، بل ربما تدخلان إطار التكامل ، بناءً على حمل كل منهما جزءاً من الحقيقة المتعلقة بالشاعر ، أو إطار الاحتمالين الاثنين اللذين يتفاوتان في درجة وضوحهما ما بين متلقٍّ وآخر ، وما يعني هذا كله من تشكيل الدراستين المذكورتين من تمهيد للمزيد من الدراسات التي من شأنها أن تقدم المزيد من التكاملات ، أو الاحتمالات ، سواء أضِمن المجال النفسي ذاته أم سواه. أو بعبارة أكثر تحديداً ووضوحاً: إن حب الخمرة لدى أبي نواس ، إذا ما شكّل . وفق منظور النويهي . محاولة من الشاعر للتعويض عن حنان الأم الذي فقده ، ووفق منظور العقاد محاولة من الشاعر للتباهي وإثبات الذات ، فإن هاتين النتيجتين ليس ضرورياً أن تظهرا متناقضتين متباعدتين مندرجتين ضمن مقولة : إما هذه وإما تلك ، إنما ربما ضِمن هذه وتلك معاً ، أو ربما ضِمن هذه بنسبة معينة وتلك بنسبة معينة يحددها كل متلقٍّ ، أو كل باحث بمفرده وفقاً لما يرى

II - قيمة النقد النفسي في النقد العربي الحديث

لقد تباينت الآراء والمواقف النقدية حول الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث بين مؤيد لاتخاذ نظريات التحليل النفسيادوات اجرائية في مقاربة العمل الادبي وكنه جماليات النصوص وتذوق هذا الجميل النصوصي، وبين من اتخذ موقفا

1 - حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص132

معاديا داعيا الى تجريد الادب من روافد العلوم الاحرى حتى لا يفقد سمته الادبية، وفي موقف آخر ثلة من النقاد موقفا وسطيا في التعامل مع هذه النظريات ، آخذين ببعض الآليات العملية لعلوم النفس مع الحذر الشديد في كيفيات توظيفها ضمن مسار نقد الخطاب الادبي.

ومن هنا خلص **حيدوش** الى ان معظم النقاد العرب المحدثين رفضوا هذا الاتجاه ،ويثنون على الدراسات الأولى التي ظهرت ضمن هذا الاتجاه ، ولكنهم لم يطمئنوا الى الدراسات المتأخرة ، أي تلك التي حولت ان تصطنع منهجا نفسيا في التحليل لأن مثل هذه الدراسات تحتاج الى التعمق في علم النفس لفهمها 1

واذاكان هدف الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث قد تناول، اساسا ،شخصية صاحب النص، فان **حيدوش** يرى ان العلاقة بين المبدع وابداعه علاقة معقدة جدا ولاسيما اذا نظر اليها انطلاقا من فرضيات جاهزة تؤدي الى قيام علاقة بين الحالة النفسية اللاواعية للمبدع وابداعه التي كثيرا ما ينظر الى هذه العلاقة نظرة مرضية ... وهذه هي النتيجة التي توصل اليها العقاد والنويهي في دراستهما عن ابن الرومي وابي نواس،فالدراسة التي قدموها اكتفت نظريا بتوكيد اهمية الانفتاح على علم النفس ووقفت عمليا اما عند حدود ارسال بعض الشذرات التي لا يتكشف منها انها تمثلت ادواته المنهجية ومفاهيمه واستفادت منها او عند مشارف بعض التطبيقات الجزئية التي تصل احيانا الى درجة افراغ مفاهيم علم النفس والتحليل النفسي من محتواها الفعلي 2 هذا وقد راى **حيدوش** ان دراسة العقاد بالرغم من جديتها وعلى اعتبارها تجربة رائدة في العالم العربي ، الا انها كغيرها من الدراسات تشوبها بعض النقائص واهمها ماذكرنه سابقا 3

---

1 -- حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص132

2– الآزدي ، عبد الجليل: اسئلة المنهج في النقد العربي الحديث– التحليل النفسي والادب : في النظرية والممارسة، المطبعة والوراقة الوطنية– مراكش ط1، 2005 ، ص 112

3– حسين مروة ، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، مكتبة المعارف ، بيروت، ص: 234

اما التصنيف المأثور عن فرويد ... الذي يفرق بين المضمون الظاهر للأحلام والمضمون الكامن ، فهو في نظر حيدوش لا يبدوا مفيدا في عالم الآداب اذا عنينا به التمييز بين الواضح والخفي ، فلو طرحنا المعاني الظاهرة في الاثر للوصول الى معانيه الكامنة لما بقي بين ايدينا الا احداث ماضية مفترضة فيكتفي الناقد آنئذ، استنادا الى وقائع السيرة ، بتأليف سلك منتظم انتظاما مسرفا من الرغبات والمشاعر المكبوتة او المصعدة، فيتحدث بدلا عن الاثر ويقضي على حقيقته ويعد حاجزا ويمنح قيمة واقعية لجملة من الافتراضات 1 وقد التفت **حيدوش** في هذا الصدد الى الدكتور "عز الدين اسماعيل" الذي يعتبر

واحداً من أهم نقادنا المعاصرين الذين أغنوا مكتبتنا العربية بدراسات نقدية مهمة، وفي ضوء التأثر بـ «فرويد» ودراساته النفسية، التي تعنى بالدوافع اللاشعورية، أكد هذا الناقدا ، أن العلاقة بين الأدب والنفس لا تحتاج إلى إثبات؛ لأن الأدب يُفهم في ضوء المعرفة بالحقائق النفسية، التي يلزمنا معرفة الإفادة منها إفادة عملية في دراسة الأدب2 الناقد يعلق أهمية كبرى على الإفادة من نتائج علم النفس في تفسير الأدب، داعياً إلى وجوب أن تَنْصَب الدراسة والتحليل على الأدب نفسه؛ لأن الدراسات التي تُعنى بشخصية الأديب بوصفه فرداً، ولا تتعرّض لشيء من نتاجه إلا بالقدر الذي يلقي الضوء على فهم شخصيته دراسات أقرب إلى

علم النفس منها إلى الأدب 3 وقد توقف حيدوش في هذه المحطةعند قصيدة للشاعر" عبده بدوي "بعنوان " ثناءية ريفية " والتي يرى ان "عز الدين اسماعيل" حللها انطلاقا من التحليل النفسي الفرويدي، والذي توصل الى انها دلالات جنسية بين الرجل الريفي وزوجته .. 4، اذ يرى الناقد ان الشاعر اختار هذه الرموز واقام العلاقات بينها لان لها اصلا بعيدا في اغوار نفسه اذ يلتقي هناك بكثير من تجاربه الخبيئة في اللاشعور التي لا يجمل بالشعر ان يعرضها، ومن ثم تحدث

---

1 – حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص، 165

2 – د. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، ودار الثقافة بيروت، من ، 13، 14

3 – نفس المردجع ص، 14

4 – حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص، 165

لاشعورية بصورة الية وهي عمليةمالوفة في النفس البشرية وتتجسم تلك التجارب في اشكال وصور طبيعية معترف بها انها صور مستخفية وراء صورتها الخارجية وبذلك يتيح لنا الشاعر ان نتعامل مع الصورة الشعرية بمنهجين مختلفين يؤديان الى النتيجة نفسها ، المنهج الاول ان ندرك الصورة في ظاهرها وفي حقيقتها الوقعة عندئذ نصل الى المدلول الشعوري الذي نريده والمنهج الثاني هو ان ندرك الصورة من خلال الرمز أي من خلال دلالاتها الرمزية1

يقول **حيدوش** في شأن هذا التقسيم :" وهو تحليل اذا قبلناه وسلمنا بأن القصيدة رمزية ، فان رمزيتها مقصودة من الشاعر ، أي انه تعمد صياغتها في قالب رمزي ، ومن ثم فهي لا تحمل رموزا لا واعية ولا يحتاج الدارس الى منهج التحليل النفسي لفهمها اونقلها من مضمون الى آخر لا يمت الى المضمون بصلة، فالقصيدة على مايبدوا صورة حوارية بين زوج ريفي وزوجة تعبر عن فرحة الزوجين بحلول موسم الحصاد ، والتغني بما انتجه حقلهما من ثمار بعد عام من الكد والشقاء، ولكن عز الدين ينقلها من هذه الدلالة الرائعة ومن الاحساس الشعوري الجميل الى دلالة رمزية لا واعية 2 " تعبر " عن التجربة الجنسية بين الرجل والمراة، وعما يلا بسها في الوسط الريفي من مواصفات"3

وعلى فرض اننا نؤمن اننا نؤمن مع الفرويديين بأن للقصيدة مضمونا كامنا يحدده اللاوعي ، ويفهم من خلال الرمز، فهل نتفق مع عز الدين بأن قول الشاعر على لسان حميدة زوجة الريفي 4 قد وافى الحصاد "، معناه ان الزوجة حامل ، وانها اوشكت على وضع طفلها"5 وقس على ذلك بقية الالفاظ والعبارات التي استنتج منها دلالات رمزية ، كالحقل المعري والبذور..الخ ، اذ من السهل ان يقوم أي واحد منا بعملية تركيب جديد

---

1 – عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص، 12، 125

2 – حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص، 166

3 – ابن مندور ، في الميزان الجديد ، القاهرة (ب،ت) ،ص 129

4 – حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص،167

5 – عز الدين اسماعيل ، التفسير النفسي للادب ،ص 123

لعناصر القصيدة بالتركيز على بعض الالفاظ والعبارات التي تتميز بقوة ايحاءاتها، فيتوصل الى المعنى الرمزي دون عناء.1

نفهم من خلال هذا الموقف ان حيدوش يرى في هذا التحليل نوع من التعسف ، لكن اذا كنا نتعامل مع النص من الوجهة النفسية، فان هذا يعني ان النص يحوي قيما نفسية كامنة ، وهو مركز لتلك القيم، ولذلك تأخذ عملية قراءة السياق ابعاد من التخمين والتأويل، وللنص الأدبي اشكاله وتراكيبه، وله سياقه العلمي والادراكي والنفسي والتداولي والثقافي " 2وله جهتا الاستقبال والتلقي، بوصفهما عمليتين ضرورتين لاكتمال تحققه فنيا والملاحظ ان القراءة النفسية تتغاضى عن تلك الوظيفة الفنية، والسبب في ذلك انا وضعت نفسها ازاء مهمة مختلفة، هي نوع من التأويل والتفسير والسبر لما هو كائن في النص ونذرت نفسها لمهمة صعبة وقراءة عز الدين اسماعيل هنا قدمت سبرا للسياق النفسي للنص، وشكلت البداية الاهم لهذا النوع من التقصي النفسي في النقد الادبي العربي، وهي قراءة اهتمت بالنص من داخله ،وكان النص الوسيلة الممكنة في عملية التلقي والبحث .

قال الشاعر

الحب فيما طرزت كفاي في الحقل الكبير

وقد كان امس حكاية تروى وأشواقا تدور

واليوم صار حديقة تلقى الغدير وتستدير

حبي له جذر ،له ساق، له ثمر منير

لقد قرأ اسماعيل سياقها النفسي فوجدها قابلة للتأويل النفسي من حيث اللاشعور الكامن في بنية الألفاظ والمفردات، ورأى ان امرأة الشاعر حامل، وان حملها في أيامه الأخيرة، ودليله في ذلك السياق الذي يحمله قول الشاعر على لسان الرجل دون ان يصرح به في النص، فالثمر هو الجنين المنتظر، وهو الذي يمنع من

1 – حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص، 167

2 د، حاتم الصكر، ترويض النص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998،ص،32

اللقاء وأن تركيبة الحقل الكبير والثمر والبذور هي ذوات"دلالات فرويدية "1
وهذا يعني ان الناقد اعتمد على السياق في قراءة النص، واستفاد من الاشارات التي اشتمل عليها النص كالدوافع والغرائز والطاقات، فعزز قناعته بأطروحات فرويد التي أكد فيها ان"الطاقات هي أساس الوطائف التي نسميها حياتنا النفسية‘2
ومن هنا فان الناقد اسماعيل حاول اضاءة الجوانب الغامضة،وليس " تعسف وتطرف في رد المشاعر كلها الى الدوافع الجنسية حتى لو تكلف في تفسيرها"3
فالقضية ليست قضية تعسف وتطرف ،فقد افترض الباحث ان القراءة النفسية للنص تجلي ذلك الغموض ، فقام باسقاط أدوات المنهج النفسي، معتقدا أنه قادر على تقديم سبر جديد لسياق النص
وليس مستهجنا ان ينهج الناقد القراءة التي يرتأيها مناسبة، فمن المعروف أنه حين" يتبنى القاريء النص يجعله تعبيرا عما يختلج في نفسه وذاته 4،وصحيح اننا لا نستطيع ان نجزم بأن هذه القراءة هي الأنسب، الا ان النص قائم على التأويل ، وهو حمال أوجه ذو سياقات متعددة ،

وبالرغم من بعض الاعتراضات التي توجه الى عزالدين اسماعيل ، فان **حيدوش** يراها من احسن الدراسات التي ظهرت في هذا الاتجاه ،فهي برايه رائدة في النقد العربي الحديث من حيث اهتمامها بالجوانب الشكلية في التجرب الادبية ولا يعني هذا انعدام الاهتمام بالجانب الشكلي او البناء الفني للقصيدة عند نقاد هذا الاتجاه اذ كثير ما يشيرون الى النواحي في شعر الشاعر 5 الا ان ما

1 – عز الدين اسماعيل ، التفسير النفسي للأدب، ص،224

2– سيغموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة ،د سامي محمود علي وعبد السلام القفاش، ،دار المعارف .بمصر،ط 4،1998

3– د، حاتم الصكر، ترويض النص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998،ص،155

4– د، سيزا قاسم، القاريء والنص، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، 2002،ص، 106

5 – حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص، 170

تميز به عزالدين اسماعيل هو انه حاول ان يتجاوز النظرة التقليدية الى النص الادبي على انه عرض من اعراض الحالة المرضية الى الحكم على هذا النص من الناحية الجمالية انطلاقا من المعرفة النفسية بمعزل عن صاحب النص ورغم هذا الثناء من الناقد **حيدوش** فهو يدعونا إلى أن نحذر من الاستعانة بالمعارف العلمية الحديثة أثناء إعادة النظر في تراثنا الشعري، وعدم التسرع في إطلاق الأحكام وتعيمها، فبدون سيادة هذه الروح نظلم تراثنا، بل نطمس كثيرا من معالمه أحيان .2

وعلى الرغم من نجاح هؤلاء النقاد (العقاد ،عزالدين اسماعيل) في كشف بعض الجوانب الغامضة في شخصيات الأدباء لفهم ادبهم وبأهميته في تفسير بعض الظواهر الأدبية والفنية الا أنها لم تسلم من الانتقادات التي وجهت الى هذا الضرب من التحليل المركز على الشخصيات، كما ان الاهتمام المفرط بالشخصية على حساب النص تحويلا للأدب عن وجهته وجعله في خدمة فرضيات علم النفس، فهو يغنيه من زاوية تقديم النماذج، ويُفقره من جانب إهمال النّص وعدم البحث عن رموزه الفاعلة فيه ذلك ما دعا د. "مندور" أن يدعوه "قتلاً للأدب". فالنّص لا يختلف في هذه الحالة عن شكوى يقدمها المريض إلى الطبيب المعالج ليكشف من خلالها عن العلل فهي تدين صاحبها، وتقدم عُقدَه جلية أمام الفحص الاكلينيكي، وذلك لا يسمح للتجربة الأدبية بالاستمرار والخلود، بل يتراجع ظلها إلى تسجيل أثر العلل الملتصقة بصاحبها لا تتعداه إلى غيره من عامة القراء ..لذا يرى "مندور" أن الأدب: "لا يمكن أن نجدّده ونوجهه ونحييه إلاّ بعناصره الداخلية، عناصره الأدبية البحتة.

---

1 – حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص، 170

2– المصدر نفسه، ص، 180

إنّه لوهم بعيد أن نظن في علم النّفس أو في علم الجمال أو غيرها من العلوم كبير فائدة للأدب"1 ورأي "مندور" الذي ينفي فائدة علم النّفس وعلم الجمال وغيره جملة، يصدر عن منزع تأثيري يقع تحت طائلة التفسيرية الفرنسية التي سادت بين الحربين، والتي رفضت مصطلح اللاوعي. وظلّ "لانسون" كثيف في رأي "مندور" غير أنه تبرّم مقبول حين يغدو البحث عن ذات معزولة عن عصرها وبيئتها ومكوناتها الخارجية من ثقافة، ودين، وانتماء. وجمال النّص تُغطيه ظلال مرضية باثولوجية تذهب بنضارته وجماله. وقد عاب "طه حسين" اهتمام النقاد ببعض الأسماء دون غيرها، وحصر الإجراء في أسماء قديمة تتكرر عند هذا الباحث وذلك، وكأن المنهج لا يصلح إلاّ لهؤلاء، فإذا عرضت عليه شخصية) عادية) تقاصر دونها. أو كأنه منهج صيغ لشواذ الناس ومعتوهيهم على وجه الخصوص. أما" مصطفى ناصف"، فقد رأى في التحليل النفسي أداة فعّالة إن هو خرج من الطوق المرضي إلى رحابة المعنى النصي الخبيء، وكان مَدعاة لآليات التأويل الخصبة التي تُوظِف بحوث علم النفس في الشعور واللاشعور والوعي واللاوعي وآليات الدفاع للوصول إلى كوامن المعنى وراء ظاهر النّص، لا في دلالتها على صاحب النّص، بل في ملاحقة الرّمز، فمادة العمل الفني: "لا توجد في تاريخ حياة الشاعر وإنّما تتبُع من العمل ذاته. وهي تتبع منطق اللغة لا منطق العواطف ، وكلما تعمقنا أصل العمل الفني في حياة الشاعر بُعدنا عن معناه الذاتي"2وذلك لأنّ النّص عند "مصطفى ناصف" لا يعدو أن يكون نظاماً: "لا شخصياً مغلقاً ينطوي على نفسه فقط، وكثير من عناصر العمل الفني يمكن أن تُشرح في ضوء نقد الفن الذي يتجاهل شخصية الفنان"3

1– محمد مندور: في الميزان الجديد، مطبعة النهضة مصر 1973. ص،136.

2– مصطفى ناصف: دراسة الأدب -64العربي.. دار الأندلس ط1981 2 بيروت ص، 146.

3– المرجع نفسه،ص،184

III- حيدوش بين طموح المنهج وتحدي النص

لم يعد النص سجين الشروط الجمالية التقليدية التي تجعل من الانسجام والتناسق عاملين اساسين في الحفاظ على وحدة النص ونظامه. فقد كشف افرام تشومسكي عن الدور الخطير الذي لعبته الديكارتية في تقنين النص ورسم حدوده، بحيث قضت على كل اشكال التعبير التي لا تخضع لنظام تمثيلي عقلي. وكان لابد من انتظار النظريات النصية الحديثة التي عملت على ان ينفجر النص الى وحدات جديدة، تكشف عن تعدد سطوح النص ومستوياته، وتفرغه من وحدته وانسجامه الميتافيزقيين: لقد اصبح النص يبطن الازدواج والتعدد والتناقض، فيأتي المعنى الادبي متعدد التحديد، تبعا لتعدد ا الابعاد والزوايا1

ان تعدد القراءات النقدية يعود ومن دون شك الى تعدد منهجي متباين هو من باب الوصف التمييزي للنص الادبي المتسم بالابداعية القادرة على خلق تشفير يحتاج الى رصيد ثقافي يكسب النص ابعادا براغماتية متحولة من ناقد على آخر. ولطالما شكلت النصوص الادبية منطلق القراءات النقدية التي تساهم في انتاج النص انتاجا يتراوح في نسبه بين الحسن والاحسن والجيد والرديء والضعيف والقبيح ويفسر ذلك بتقارب او تباعد حقل الكفاءة النقدية بين مختلف المحللين اظافة الى درجات التذوق التي تساهم وبشكل كبير في فهم الابنية النصية ومن ثم تفكيكها في وحداتها الكبرى فالصغرى لتأتي مرحلة التأسيس التي تعيد تشكيل تلك البنى. فيكون النص الادبي تشكيل جمالي يواري تداعيات الصور الجمالية التي تشد الأخر بطريقة ما لأنه في صور 2 ، فنجد ان كل نظرية تفرز وسائلها النقدية وومقاييسها الادبية التي تساعد في البحث عن مزايا النص التي يبحث عنها النقد لتميزها عن

النظريات النقدية الأخرى . ومن هنا يتأسس النقد كجهاز مفهومي متماسك يحاول ان يقبض على المعنى المتضمن في النص الأدبي3

---

1 – قراءة من منظور التحليل النفسي، تقديم محمد برادة، ط1،المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش 2002، ص33

2 – النص الادبي من التفكيكية، وليام راي، ترجمة يونيل يوسف عزيز، ط، 1، 1987، ص 25، 30

3 – بنية الحطاب الادبي، حسين خمري،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ص،33 .

يسمح هذا الشرح بتوضيح خصائص النص وكيفية تعامل الناقد مع النص الأدبي. وهو مايجرنا الى الحديث عن المنهج المفترض في كل نص. ذلك ان النص الأدبي نظرا لما يتضمنه من خصائص شكلية ومضمونة فانه يطلب المنهج الذي يجب ان يعامل به1

ان النص بما هو وحدة لغوية يتدخل في حدودها الديني، و الإجتماعي، والسياسي ،و العقائدي،بؤرة موارة لا تستقر على حد معين، تفتح باب قراءتها للكل، ولا تعطي معناها لواحد منهم فشاركت الخلود في يقينته و إبهامه، و النص لما له من وظيفة إخبارية أو جمالية يؤثر في متلقيه سلبا و إيجابا،فيكون من ناتج هذا التأثير أثر آخر ينتجه المتلقي من خلال النص، وأما من حيث النظر إليه فإن النص مجموعة من التصورات، فهو عند متلق شبكة من المعاني تخفيها الكلمات تتطلب الكشف عنها عبر قراءتها، وهو عند آخر إنتاج لغوي ملك لصاحبه وما القراءة إلا أداة للكشف عن قصد المؤلف. ويرى بعض القراء في النص خطة لغوي فلتت من صاحبها فصار من حق أي قارئ أن يلاحقها ويعيد صياغتها بالشكل الذي يراه لائقا مع الحفاظ على مقومات الخطة الأصلية،وقد تنوعت الآراء حول الكيفية التي تتم بها الصياغات التي ينشئها القارئ.إذ حول إنكاردن(R. ingarden) القراءةفي نظريته إلى" عملية إكمال أو ملء ولا تسمح بأي نوع من التبادل بين القارئ و النص، وسبب ذلك أن إنكاردن يعد العمل الأدبي كيانا متنوع الوجود،لا يعتمد على القارئ في شكل تخطيطاته".2

أما غريماس يرى أن الدلالة يمكن أن تتشكل من مجموع تنوعات القراءة، أما أن يمنح النص عددا لا نهائيا من القراءات فهذا غير ممكن في نظره لأن النص الأدبي بقدر ما هو عالم من المتخيل، فهو عالم من التصورات

1 – بنية الحطاب الادبي، حسين خمري،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ص،34

2 – ابن عبد ربه، العقد الفريد ، شرح وتصحيح احمد امين واحمد الزين وابراهيم الابياري، دار الكتاب العربي

و المعتقدات و الموروثات التي يمكن للقارئ أن يترصدها. يقول غريماس:" إن من المقبول أن نصا واحدا يمكن أن يشمل على جملة من تشاكلات القراءة، ولكن على عكس هذا وحين يقع التوكيد على قراءة جمعانية للنصوص، أي أن نصا واحدا معينا يمنح عددا لا حد له من القراءات،فإن ذلك يبدوا لنا مجرد افتراض فج، بقدر ما هو في الوقت ذاته غير قابل للتحقيق". 1من بين الذين أرقهم سؤال المعني في النص الألماني أيزر ،لكنه تجنب أن يتناوله مباشر ،وركز البحث على الأثر الذي يتركه المعني، لهذا قرر أن عمل الناقد" ليس شرح العمل الأدبي بل الكشف عن الشروط التي تحقق له تأثيرات متنوعة، إذ أنه إذا بين إمكانات النص فلن يقع بعد ذلك في الفخ القاتل الذي تمثله محاولة فرض معنى واحد على قارئه، باعتباره المعني الصحيح أو على الأقل أفضل التفسيرات".2

أما أمبرتو إيكو (U.ECO) فقد استخدم مصطلح القراءة المنشطة، فإذا كان دور الكاتب هو بناء النص و تشكيله فإن دور القارئ هو توليد المعاني منه، وكأن النص بما هو وحدة لغوية اكتمل بناؤها لا يمكن أن يؤدي دوره إلا من خلال منظور خارج عنه يستوعب بنيته في لحظات تشكلها– وهو موقف شلايرماخر سابقا– ما يتطلب قارئا نموذجيا هو في الحقيقة ليس قارئا واحدا، وإنما هو مجموع التقاليد القرائية التي تتوفر عليها لغة معينة "وعلى هذا الأساس فإن القراءة في نظره (إيكو) تدخل حثيث يعمل على تنشيط النص الذي هو،آلة كسولة" Une machine paresseuse" تحتاج إلى قارئ نموذجي " Un lecteur modèle" يفعل في " التوليد مثلما فعل الكاتب في البناء والتكوين، ويكون قادرا على تحيين " Actualisions" النص بالطريقة التي كان يفكر بها الكاتب" ، و

لتحديد أوليات القراءة النشيطة" المنشطة" يطرح ثلاث مقولات هي:

الموسوعة"L’encyclopédie" ،الطوبيك"Le topic"، و "العالم الممكن

1– وليم راي، المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيك ، ترجمة يونيل يوسف ، دار المأمون ، بغداد ،1987، ص42

2– المرجع نفسه ص،43

"le monde possible".1ما عن طبيعة العلاقة بين القارئ و النص ،فهي عند كريستوفر بلتر هي علاقة مواجهة" بين صورة العالم لدى القارئ، وصورة العالم كما يراها النص.و القارئ عادة ما يبدأ بفرضية أن النص يصور العالم كما يعرفه وقد يؤكد له النص هذه الفرضية وقد يخالفها ".2

والواقع ان التحليل النفسي شكل من اشكال تأويل النص، وهو معرفة بالمكنونات، لأن النص يحمل في طياته مزيدا من الدلالات ،ان النص مشبع بتلك المكنونات النفسية ، مما جعله مركزا لقراءات نفسية ،للتعرف الى تجربته، وكما تقول "بودكين":" ان تحليلنا انما هوللتجربة التي تنتقل لأنفسنا" ، وهذا ما يعزز قدرة التحليل النفسي على تأويل النص، وبخاصة حين تكون غاية التأويل السعي للوقوف على مقاصد المؤلف والقصد النفسي واحد من جملة المقاصد في النص 3

وقد ذهب **حيدوش** الى ان التحليل النفسي للنص الادبي ،يعلمنا القراءة قبل المنهج، ويدعونا الى اقامة علاقات حميمية مع النصوص اولا،ثم تقنين ما تبوح به الينا ثانيا، فهذا الكبان اللامحدود(النص) المنفتح على كل العوالم الممتنع على كل من يصادفه زيفا، يظل مستعصيا على الفهم والادراك، واي تأويل له او تقنين لمنطقه من البدايو يؤديحتما الى خطأ في النتيجة لا يبوح بمكنوناته، يفتح امام القاريء امكانات لا حدود لها لغويا ، واجتماعيا، ونفسيا ، واسطوريا...،وهذا البوح لا شك في انه يؤسس منهجا، ويلغي في نفس الوقت منهجا كان قائما ، فالمناهج النقدية التي تناولت النص،كانت في معظمها اوكلها وليدة قراءات نقدية كان همها الولوج الى عالم النص4

1- وليم راي : المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيك ، ترجمة يونيل يوسف ، دار المأمون ، بغداد ، 1987 ، ص46

2- عبد العزيز حمودة ، الخروج من التيه- دراسة في سلطة عالم المعرفة ، ع 298، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، نوفمبر 2003 ،ص129

3- د ، محمد العيسى، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 19، العدد 1+2003،2نص،93

4 - المرجع نفسه ص،94

ان القراءة النفسية تسعى الى مواجهة النص بافتراضات معرفية انسجاما مع طبيعة انتماءاتها العلمية بهدف الوصول الى تصور نفسي للنص الادبي ، وهي في ذلك غاية التنطير الذي يريد ان يصل اليه ، انطلاقا من معرفة النص من داخله 1

ان فهم النص نفسيا هو فهم خاص لقراءة خاصة، وهذا الفهم قوامه الغوص في مكنونات النص.

ويمكن القول بأن القراءة النفسية– ضمن الاتجاه النفسي العام– حققت خطوات مهمة واثرت الدراسات النقدية بتحليلات متعددة، وتعاملت مع النصوص الادبية وفق منطوماتها الخاصة، وقدمت التفسيرات المناسبة واولت مابين السطور تأويلا مختلفا وبصرت المتلقين بما في اعماق النص ومكنوناته ،وبرز دور القاريء في استنطاق النص نفسيا، ومعرفة ما يدور في داخله، وذلك بالتركيز على المستتر في النص او المسكوت عنه

كما ان القراءة النفسية مقترنة بالتحليل واعادة انتاج المعرفة في النص وهي تتراءى في التفسير والتأويل وتحليل الاشارات والدلالات الكامنة فيه، مما يؤكد اهمية القاريء النفسي في اضاءة النص نفسيا ، وذلك بالاستناد الى مبدأ الضرورة الذي تطرحه القراءة النفسية الا وهو فهم النص2

1– محمد العيسى، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي،ص، 80

2– المرجع نفسه ،ص81

. ويمكننا مما سبق أن طبيعة العلاقة التي تربط القراءة و التأويل، وهي على قدر كبير من الضبابية و الصعوبة في التحديد، ولكنها تتوضح من خلال" أسبقية أحدهما على الآخر، فقراءة النص تحتوي جانبا تأويليا، وعندما نقرأ النص ابتغاء تأويله،فإننا نمارس قراءة معينة لها خصوصية معينة،فالقراءة لا تتجه نحو تأويل محدد ولكن لا تحيد عن تأويل يلائمها.في الوقت الذي نجد فيه أن التأويل يرمي أصلا من خلال قراءة محددة/نقدية إلى تأسيس وجوده. نجد أن النص هنا يتجاوز كونه نصا فقط،كما أن القراءة لا تنصب عليه إلا باعتباره كذلك".1

التأويل يؤسس للذات القارئة من خلال النص، و القراءة تؤسس لوجود النص الفعلي، أو بتعبير الفلاسفة تخرجه من عالم الوجود بالقوة إلى عالم الوجود بالفعل. القراءة تصبح أداة أساسية للتأويل متى كان غرضها الفهم، أما متى كان غرضها الفهم،أما متى كان غرضها التأويل،فهي إلغاء مسبق للنص، وعليه فالقراءة تأسيس لمفهوم النص و التأويل تأسيس لمفهوم القارئ، و الفهم تأسيس للقراءة و تعليل

للتأويل الذي ينصب " مباشرة على المعنى العام للنص الذي نشرع في قراءته، وقد يبدو للملاحظ السطحي أننا نقوم بفك رموز نص ما جملة و لكننا في الواقع نؤول معنى هذه الجمل سعيا لإمكانية فهم إجمالي للنص".2وبهذا يرى **حيدوش** ان المنهج مجرد اندماج نفسي في النص على مستوى الوعي بحيث تنتج من خلال ذلك معنى يدرك ويقولب ، ولكننا في الو قت نفسه بصورة لا واعية، وهنا تنشط محتويات اللاوعي ،وتتفاعل مع محتويات النص، وفي الآن نفسه تنشط محتويات العي لتقوم بتنظيم محتوى ادراكنا وفق قوانين عقلية لا تترك مجالا للا ختلال ، وهكذا يبدوا النص وكأنه منظم للنشاط الذهني لدى

1 – احمد حيدوش ، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب،

2 – عبد العزيز السراج: انفتاح النص وحدود التأويل– أمبارتو ايكو نموذجا، مجلة فكر و نقد،ع67

القارىء وموجه لتلك الطاقة الحرة فيه ، لكن بقدر ما يفرض ذاته وسلطته على العقل وآلياته يعجز على ايقاف تدفق اللذة عند قراءته ، فيسعى القارئ الى تحقيق المزيد منها.1

وقد سعى "**حيدوش** " من خلال كتابه الموسوم" اغراءات المنهج وتمنع الخطاب"، والذي يمثل مرحلة النقد النفسي ان يضيء دروب هذا النقد في هذا الاتجاه انطلاقا من اهم محطات هذا المنهج عبر خط تطوره في النقد المعاصر، برصد ابرز ملامح هذا التطور، ومن خلال ذلك حاول ان يسشير الى اشكالات تتعلق بتحديد حقل المناهج النفسية في تحليل الخطاب بحثا عن المشترك بينها والذي يؤسس لمنهج محدد المعالم يمكن اعتماده. فهذه الدراسة تعالج في جوهرها اغراءات المنهج النفسي للخطاب الأدبي

III– I – حيدوش والمنهج البنيوي النفسي:

لقد برز في الخمسينيات من القرن الماضي اتجاه جديد في مقاربة الظاهرة اللغوية ، وقد جعل هذا الاتجاه من القضايا المشتركة بين علم اللغة وعلم النفس موضوعا له، سمي هذا الاتجاه باللسانيات النفسية او علم النفس اللغوي وبناءا على ماسبق سنتطرق الى المفاهيم الاساسية للمصطلحات التالية : التعبير اللغوي – اللسانيات – علم النفس

- التعبير اللغوي بين لسانيات وعلم النفس
- المفاهيم الأساسية للمصطلحات

1 التعبير اللغوي:

التعبير هو احد اركان اللغة الساسية وهو اساسي في قضية تبليغ الرسالة الى المتلقي وهو بهذا المعنى وسيلةتفاهم بين الناس ووسيلة عرض افكارهم ومشاعرهم، ولابد ان نشير في هذا المجال ان ابداع الشعراء والكتاب انما

1 – حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص، 34

يتصل باتقانهم لفن التعبير ومعرفة بالألفاظ وكيفية تركيبها فضلا عن العاطفة والموهبة؛واذا كانت الموهبة من خلال اتصالها بالذات المنشأة للتعبير قد عالجته كتب علم النفس فان التعبير هو العالم الاخر الذي يفتح ابوابا واسعة امام عملية الاتصال بين علم النفس والدراسات اللسانية الحديثة؛ وبالتالي يعد التعبير اللغوي طاقة بشرية مسخرة لاحتواء حمولات معرفية وتخييلية وانفعالية.

اللسانيات:

اللسانيات هي الدراسة العلمية للغات البشرية من خلال استخدام المعايير والمقاييس الموجودة في العلوم الطبيعية. وهذا ماقصده دوسوسيير حين اشار في مقدمة كتابه محاضرات في اللسانيات العامة قائلا : " الموضوع الاساسي والوحيد للسانيات هو اللغة لذاتها او من اجل ذاتها" (1). من هذا المنطلق فهدف اللسانيات هو معرفة سر آلة اللغة أي كيف تعمل اللغة وبعبارة شوميسكي هو تفسير " المعرفة اللغوية الموجودة في الدماغ البشري" وعلاقتها بالمعارف الأخرى من هنا يتبدى لنا ان اللغة ليست شيئا خارجيا عن الانسان والدليل على ذلك ان أذكى الأطفال وأغباهم يتعلم اللغة بمجرد ان يصبح في مرحلة معينة تسمح له باكتساب هذه الطاقة المعرفية التي تمكنه بدورها من التعبير وبهذا يشكل التعبير قسما مشتركا بين اللسانيات وعلم النفس حيث تلعب اللغة دورا اساسيا في سلوكنا الفردي.

يحدد "لالاند" معنيين للغة معنى عام ومعنى خاص؛ فاللغة بمعناها الخاص هي كل نسق للعلامات يمكن ان يتخذ كوسيلة للتواصل واللغة بمعناها العام هي وظيفة التعبير الكلامي عن الفكر داخليا وخارجيا ويتمركز هذا الارتباط بين اللغة والتعبير داخل الدلالة الاصطلاحية لكلمة "لغة" نفسها فقد حددها ابن جني من حيث انها اصوات يعبر بها كل قوم عن اغراضهم وعبرها تقوم الذات المتكلمة بنقل المعارف والأفكار والمشاعر بشكل قابل للادراك.وعليه فالذي

1 – ديسوسير، محاصرات في اللسانيات العامة، ص،12

يحقق كينونة الانسان بوصفه "أنا" هي اللغة اذ ان اللغة كما يقول "هايدغر" بيت الوجودوفيها يقيم الانسان وهو الذي يحققها أي يكشف عنها منخلال التعبير؛لكن لابد ان نميز بين اللغة بوصفها نابعة من وعي الأنا واللغة بوصفها نابعة من لاوعي المتكلم؛ فاللغة بهذا المعنى قد تكون واعية اذا اشترطت وعي من يتكلم بها فهي تنتج اللغة العادية وهي اللغة المتعارف عليها حين تكون نفعية ولكنها تنزاح الى اثر جمالي بوصفها دوال تشير الى مدلولات اخرى تقع خارج الأطر القاموسية وقوانين المصاحبة المعجمية حين تكون لغة ادبية من هنا تكتسب اللغة شرعية وجودها وتكتسب كينونتها بوصفه انا ولا وعي بوصفها آخر. تحدث " غريماس" عن التعبيرية التي تشكل روعة اللغة قائلا: " ليس هناك سر في اللغة ولكن سر اللغة وهو ما تبلغه اللغة". وهكذا فالعلاقة بين التعبير والابداع علاقة تلازم وهي تعتمد على قدرة المتلقي على فهم مدخلات عملية التعبير ومخرجاتها.وعلى هذا الساس حرصت اللسانيات من خلال اهتمامات المنهجية على الاحاطة باللغة وبالمتكلم الذي يستعملها وكيفية التعبير.1

علم النفس:

علم النفس ويقابله المصطلح (psychologie) وهي لفظة ماخوذة من اليونانية من (psyche) وتعني الروح وتعني كلمة لوغوس (logos) وتعني العلم 1.وعلم النفس هو العلم الذي يدرس النفس البشرية في مختلف حالاتها حيث بدأ التحليل النفسي، بوصفه وسيلة جديدة لعلاج الاضطرابات النفسية والعصبية، مع فرويد الذي وضع اسس هذا العلم وآلياته وطرق ممارسته و مصطلحاته. في هذا السياق يتحدد علم النفس باعتباره العلم الذي يهتم بالكائن الانساني كأولوية تتجلى في رصد مختلف السيرورات النفسية والعقلية التي تنتظم وفقها حياته. وبالتالي فعلم النفس هو الدراسة العلمية لسلوكات الكائنات الحية

1-ينظر اللسانيات بين علم اللغة و علم النفس ، شبكة الانترنيت، www. Maktooblog- kom

وبخاصة الانسان بهدف التوصل الى فهم هذا السلوك وتفسيره.وفي هذا السياق ينطلق علم النفس من مفهوم معين للأنا يفيد تعبيريته عن الذات الفردية وصدور الكلام عن قواه النفسية الواعية أو اللاواعية اذ يتعاملمع التعبير اللغوي من حيث انه نشاط سلوكي بواسطة اللغة؛ علما ان علم النفس منذ ان كان مرتبطا بالفلسفة ناقش اللغة وقضاياها. ان هذا الاهتمام اقتضى الاعتماد على علوم اخرى اهتمت بدراسة الذات المتكلمة بوصفها الذات المنتجة للكلام وتجلياته الابداعية. ولهذا استدرج الى حقل اللسانيات علم النفس للامساك بلحظة الذات داخل عملية انتاج الكلام. وكان من ثمار هذه الممارسة بروز علوم هي بالضرورة نقطة تقاطع علمين ممتازجة الاختصاص فانتجت اللسانيات من خلال هذا التقاطع ماسماه بعض الباحثين باللسانيات النفسية أو علم اللغة النفسي 1؛ بهذا تكون اللسانيات اسهمت الى جانب علم النفس في اعادة صياغة موضوع التعبير اللغوي وانخرطت في شراكة وبدينامية في اتجاه مغامرة علمية جديدة.

.من هنا برزت اللسانيات النفسية وهي تجمع بين علم اللغة وعلم النفس من حيث التأكيد على دراسة الظاهرة اللغوية من خلال خلفية سيكولوجية تؤثث جوانبها؛ اذ ان الظواهر السيكولوجية تطفو على سطح التعبير وهي تجد فيه خير سند في بروزه الى اضواء العالم المادي. وبالتالي فاللسانيات النفسية هي دراسة اللغة من الوجهة النفسية والعقلية مستفيدة من النظريات السيكولوجية في تحليل السلوك اللغوي2.

من هنا تبرز اهمية هذه الدراسة " التعبير اللغوي بين اللسانيات و علم النفس" موضحة الحلركة النقدية التي جسدتها اللسانيات النفسية وهي تمثل

1- عبد السلام المسدي: اللغة الموضوعة و اللغة المحمولة، الموقف الأدبي/ دمشق -سوريا/،العدد 135-136 تموز-آب،1982 ، 63 .

2- حلمي خليل ، الطفل في ضوء علم اللغة النفسي،دار المعارف بمصر، 1988،ص20، 21.

مدخلا أوليا يسعى الى بناء مقاربة تظهر التشابك الحاصل بين علم النفس و علم اللغة.اذا رجعنا الى مفهوم مصطلح اللغة في مضان الكتب العلمية لوجدناها قد فسرت من خلال. الاعتناء بجانبها الفيزيائي فضلا عن جانبها النفسي يقول ابن خلدون في مقدمته: " اللغة ملكة في اللسان للعبارة عن المعاني وهي في كل امة بحسب اصطلاحاتهم"1 ويلح " اميل بنفيست " على الوظيفة التعبيرية التي صادفناها عند ابن خلدون في تعريفه للغة فيقول: " اللغة هي تعبير رمزي ينتظم على صعيدين : فهي من جهة واقعة فيزيائية ... وهي من جهة اخرى بنية لامادية وايصال لمدلولات معوضة للأحداث و التجارب" 2 ان هذه الطبيعة المزوجة (الفيزيائية-النفسية) هي الخيط الرابط بين اللسانيات (الجانب الفيزيائي) وعلم النفس (الجانب النفسي).

ولعل هذا الرباط الذي يوصل النفس بالطاقة التعبيرية هو الذي ادى الى بروز تيارات نقدية تدعو الى الدراسة النفسية للادب باعتباره يصدر عن نفس المنتج المعبرة ويتوجه الى نفس المتلقي المتأثرة؛ وارتباط الأدب بالنفس يؤيده تعريف الأدب نفسه.

يقول سيد قطب في تعريفه للأدب " التعبير عن تجلربة شعورية في صورة موحية" 3 ويحلل هذا التعريف قائلا " فالتجربة الشعورية ناطقة بالفاظها عن اصالة العنصر النفسي في مرحلة التأثر الداعية الى التعبير و الصورة الموحية ناطقة بألفاظها كذلك عن أصالة هذا العنصر في مرحلة التأثير الذي يوحي به التعبير".4

1- ابن خلدون (عبد الرحمن ابن محمد): مقدمة ابن خلدون،تح درويش الجويدي،المكتبة العصرية/ صيدا-بيروت/، 2005 ، ص112.

2- ينظر اللسانيات بين علم اللغة و علم النفس.

3- سيد قطب :النقد الأدبي أصوله و مناهجه،دار الشروق،ط3 ،1980 ، ص 182

4 - نفس المرجع ، ص 182.

فالمتكلم أو الأديب لايفتأ يدعوك بين لحظة وأخرى الى تجربة الطريقة النفسية التي يسميها علماء النفس (الفحص الباطني) لهذا اهتمت التيارات النقدية الحديثة بتحديد مقاييس انعكاس الحياة الداخلية للأديب واعتبروه اساس المحاكمة النقدية وهو ماركز عليه الديوانيون في كتاباتهم المبكرة وعكسه نقد العقاد لأحمد شوقي و موقفه من البارودي كما عكسه نقد المازني للمنفلوطي وهذه تمثل الارهاصات الأولية لبروز الدراسة النفسية للأدب.

ومن الملاحظ ان اهتمام علماء النفس باللغة اهتمام قديم، فلقد ركز "جاك لاكان" في تحليله للنفس البشرية على وجود ترابط فكري وتقارب لساني بين الكلمات وهي متمركزة في لاشعور المتكلم (المريض) مما جعله يقول ان اللاشعور مبني على غرار اللغة 1

كما نعلم ان مدرسة بلومفيلد اللغوية قد تأثرت بعلماء النفس وكانت اول صياغة تطبيقية للمبادئ السلوكية في علم النفس على دراسة اللغة؛ فقد ذهب بلومفيلد إلى أن اللسانيات شعبة من شعب علم النفس السلوكي متأثرا

بواطسون (watson) معتبرا أن اللغة نتاج آلي واستجابة كلامية لحافز سلوكي ظاهر؛على هذا الأساس حاول تفسير التعبير اللغوي من منظور سلوكي بحت معتمدا مفاهيم ومصطلحات السيكولوجية مثل المثير والاستجابة فكان بذلك التعبير اللغوي في نظره استجابة كلامية لمثير خارجي ينبهنا به المحيط.

ومن الذين رفعوا لواء هذا المنهج العالم النفسي " سكنير" (B.F skinner) الذي اشار في كتابه " السلوك اللغوي" الى ان الاستجابات اللفظية ترتبط ارتباطا مباشرا بالمثيرات.

---

1 – جاك لاكان: اللغة الخيالي والرمزي، اشراف مصطفى المنشاوي، سلسلة بيت الحكمة، منشورات الاختلاف/الجزائر/،ط 1 ،2006.

وهكذا فأثر السلوكية على الدراسات اللسانية واضح جدا، حيث ان اللغة ترتبط ارتباطا وثيقا بسلوك الإنسان ونفسيته؛ والتعبير في هذه الحالة مرتبط بالحالات النفسية للذات المتكلمة وهو ما جعل مستعمل اللغة يقدم ويؤخر يحذف ويزيد.بل يذهب سابير(sapir) – وهو ينتمي إلى المدرسة الأمريكية– ابعد من ذلك حين قرر ان الفونيم(le phonème) يعتمد على الافتراضاتالسيكولوجية وهو ذو جانبين1:احدهما نفسي يتمثل في الصورة النموذجية التي يحملها الإنسان لكل صوت من أصوات لغته، و الآخر الصورة الفعلية التي ينطق بها ابن اللغة محاكيا ما وضعه من تصور نفسي للصوت.

الأولى: مثير مايقع على الحس أو النفس يسبب انفعالا على وجه من الوجوه.
الثانية: استجابة لهذا المثير في صورة انفعال وهذا الانفعال الشعوري ينصرف معظمه الى طاقة عظلية و عصبية عند المتكلم العادي وينصرف عند رجال الفنون متخذا لونا هي الصورة اتلفنية المشكلة للشعر2
ومن هنا" فان اللساني قد وجه المحلل النفساني بما قدمه من نظريات في مجال اللغة، ولكن مما لا شك فيه ايضا ان جهود التحليل النفسي حول اشتغال الدوال واكتشافه بنية اللاوعي، قد ساعدت كثيرا اللساني في توسيع ادراكه لطبيعة البنيات اللغوية ونظامها الخاص" 3

1– كمال بشر: دراسات في علم اللغة، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع/القاهرة/،1998 ، ص17 ،18
2– سيد قطب، كتب وشخصيات، دار الكتب العربية، بيروت، ص، 42، 43
3– بسام بركة، الدراسات النفسية والدراسات اللسانية، الفكر العربي المعاصر، ع23، مركز الانماء القومي، بيروت، 1983، ص54

وقد ذهب **حيدوش** الى" ان التقاءالتحليل النفسي واللسانيات حول هذه النقطة، لا يعني انسحاب احدهما لفتح المجال امام الآخر اواحلال احدهما محل الآخر، لأن اعتبار الخطاب الادبي بناء مغلقا وكيانا قائما بذاته ينموا وفق قوانينه وشروطه الخاصة التي تحددها اللغة وحدها لا يعني بحال من الاحوال انه غير معطوف او غير تابع لنص آخر، او انه غير مندمج فيه وهذا النص هو لا وعي المؤلف، وهذا ما يجعل منهما بنية واحدة ينبغي ان نبحث فيها عن قوانينها 1

وقد حاول "**حيدوش**" في هذا الصدد أن يستخرج المقومات الأساسية التي يقوم عليها الخطاب الأدبي القائم على التحليل النفسي واللسانيات من خلال اقتفاء أثره عند فرويد وأتباعه في مرحلة اولى ثم مقابلة ذلك بالمقولات التي ينطلق منها النقد النفساني اللساني عند اقترابه من اللسانيات في المرحلة الثانية ، وفي تعقبه لهاتين المرحلتين سعيا لبلورة مدى استفادة الحقلين من بعضهما البعض وحدود منهجيتهما عند تحليل الخطاب الأدبي، فكان هذا الفصل رصد لأهم محطات القراءة النفسية للنصوص الأدبية عبر خط تطورها في النقد المعاصر.2 من خلال ما يلي:

III - I-1- البحث عن الشخصية اللاواعية للمؤلف

لقد اعطى الأدب للتحليل النفسي الكثير وقد رد التحليل النفسي للأدب الكثير ايضا ، ولا ضير في ذلك ، فالدراسات التي قامت حول الأدب والفن بصورة عامة كثيرة جدا واسهمت في الكشف عن بعض الأسرار التي ظلت مستعصية على الفهم ، ولكن ما قد يكون مؤسفا حقا في دراسة الأدب دراسة نفسية هو ان نعري جسد النص من ثوبه اللغوي الأثيري وأن نخلع عنه رداءه البلاغي المتنوع الألوان... كما ان القراءة النفسية التي جاء بها فرويد تؤكد في بعض تحليلاتها على أن النص هو المنطلق لاحياة الكاتب 3

---

1 – حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب،ص ،53

2– نفس المصدر ،ص 54

3 – نفس المصدر ، 55

لقد حاول "فرويد" وهو يقرأ (كراديفا) "ليانسن (Jenssen) "، و"ليونار دافنشي "، و"دوستوينسكي"، و"شكسبير"، أن يتجاوز المقولات التي تُحيل الإبداع على الوعي والإلهام أو الواقع الاجتماعي الصرف، أو العقل، إلى مُكوّن ماثل وراء كل عمل يبعثه اللاشعور الشخصي ويُغذيه، فيكون مصدراً حقيقياً للإبداع وللكشف عن حقيقة المؤلف في نفس الوقت لأنّ "الإبداع" في جوهره ليس إلاّ تنفيساً عن الصراع الذي يسكن الشخصية، وراء تفاعل آلياته المتعددة: من قمع (Supression) ، وكبت (Repression)، وتسامٍ (Sublimation) ، وتبرير، وقلب (Converssion) ، وتقهقر. وهي تُفضي جميعها إلى أنواع شتى من السلوك، قد يكون أرفعها شأناً –فيما يخصّنا– التّسامي الذي: "يؤدي إلى إظهار عبقرية وامتياز في الفن أو في العلم" 1. ويظل" فرويد" معترفاً بعجز التحليل النفسي عن إدراك طبيعة الإبداع الفنّي لأنها: "بعيدة عن متناولنا بواسطة التحليل النفسي" 2. بيد أن التحليل النفسي لا يسعفنا إلاّ في إدراك مظاهر الإبداع وحدوده 3ذلك أن الإبداع الفني من خلال آلية القلب إنّما هو: "تعبير عن رغبة، وهذه الرغبة لم تجد تلبية لها في عالم الأشياء المحسوسة فانصرفت عنه إلى عالم الوهم والخيال" 4. إنّه استعاضة متسامية عن غرض أدنى بغرض أسمى يخفي في ثناياه حقيقة الفنان، التي عجزت السيرة الذاتية عن إدراكها من قبل. وفد ذهب **حيدوش** الى ان القراءة النفسانية للادب، على الرغم من تنوعها وتضمنها دلالات متعددة، ظلت تأويلية وفق مرجعية معرفية خارج نصية، وبذلك يمكن القول انها ابتعدت عن كل ما هو جوهري في قراءة النص الذي يتحلى دائما ضمن مساحة يحددها سياج يقيمه القاريء حول النض حتى يظل ضمن الخطوط الكبرى للتنظيم الاستهامي ولا يتجاوز كثيرا الى الخارج، وبذلك لا يخرج عن فضاء النصية5

---

1 – علي عبد المعطى محمد، فلسفة الفن،دار النهضة العربية، 1958 ، ص 83

2– سجمون فرويد: التحليل النفسي للفن (دافنشي، دستوينسكي (ت) سمير كرم. دار الطليعة بيروت 1975 ص91.

3 – نفس المرجع ص، 94

4 – جان ستاروبنسكي: النقد والأدب (ت) بدر الدين القاسم. دمشق 976 ص: 257.

5 – حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص 56

ان ما يشفع "لفرويد" والتحليل النفسي للأدب، ويؤكد مصداقيته: البحث عن كوامن اللاشعور والأحلام. ما نطقت به رواية "يانسن" (كراديفا) في وقت مبكر كان كاتبها يجهل مؤلفات" فرويد" الذي أُثر عنه أنّه كان يرد اكتشاف "اللاشعور" إلى الشعراء والفلاسفة قبله، وأن ميزته الوحيدة في إنشاء المنهج الكفيل بدراسته واستغلاله في القراءة النفسية للأدب والفن 1 فقراءة شخصيات العمل الأدبي، هي في واقع الأمر قراءة لشخصية المؤلف، تنزاح عنهم من خلال الظلال والمواقف إلى شخصه هو، فتُعريه أمام التحليل النفسي .والكُتاب: "حين يجعلون الأبطال الذين أبدعتهم مُخيّلتهم يحلمون، يتقيدون بالتجربة اليومية التي تدلّ على أن تفكير الناس وانفعاليتهم، يستمران في الأحلام ولا يكون لهم من هدف غير أن يصوّروا من خلال أحلام أبطالهم حالاتهم النفسية2

وإذا كان التداعي الحر احد أسس العلاج في التحليل النفسي، فان النقد النفساني استبدلها بتقنية نضد النصوص التي تكشف عن شبكات التداعيات ، وتجمعات الصور والاستعارات الملحة غير الإرادية على الأرجح ، ومن ثم تغدوا النصوص أصداء لبعضها البعض ترسم بنية مشتركة يطلق عليها مورون الأسطورة الشخصية.3

إن التحليل النفسي عند مورون يقوم على " تراكب النصوص"، الذي يلعب:" في مادة التحليل الأدبي، الدور الأساسي الذي تلعبه التداعيات الحرة في التحليل النفسي".4

1– جان ستاروبنسكي: النقد والأدب (ت) بدر الدين القاسم. دمشق،ص ، 250

2– -سجموند فرويد: الهذيان والأحلام في الفن (ت) جورج طرابيش دار الطليعة بيروت 1980 ص.7 :

3 – حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص،57

4– المودن، حسن: لاوعي النص في روايات الطيب صالح – قراءة من منظور التحليل النفسي؛ تقديم محمد برادة، المطبعة الوراقة الوطنية، مراكش، 2002، 28

ويمكن تلمس صيغ هذا التراكب في وقوفه على الصور الم لحاحة و الأسطورة الشخصية التي تؤول مقارنتها– في نهاية المطاف– بحياة الكاتب إلى خلق ضمانات خارج– نصية تشهد للأستيهامات المستبطنة

III - I –2– من "أنا" المؤلف الى "أنا" القاريء:

ان علاقة أكيدة تنشا بين النص والمتلقي، وهي علاقة قوامها التأثير والتأثر، اوما يمكن ان نسميه "الاستجابة" ، وقد راجت عمليات القراءة في مقولات الباحثين والنقاد وظهرت آراء "فولفجانج ايزر" المهمة في التلقي واعتقد فيها ان القاريء هو الغاية في قصدية المؤلف لحظة الابداع الادبي هو تبيان الاثر المتبقي في عملية القراءة ذاتها، واظهار استجابة القاريء المميز في ادراكه للنص المقروء

والمتتبع لآراء آيزر يلاحظ ان القراءة تسير في اتجاهين متداخلين: من النص الى القاريء ومن القاريء الى النص ، ويمكن ان نعد هذا الفهم اساسا مهما في القراءة واستجابة المتلقي، وبذلك يصبح النص مصدرا غنيا ينشط قدراتنا 1

. وفي هذا يرى **حيدوش** " انه مهما اعتقدنا ان العمل الفني عملية من عمليات النشاط النفسي الذي يحرر الفرد من مكبوتاته فاننا لن نتمكن من الوصول الى اسرار النص الادبي، ذلك انه مع كل قراءة جديدة نكتشف اشياء يقولها لم نلا حظها من قبل، فنجد انفسنا وكأننا في كل قراءة امام نص جديد 2

ان البحث في عملية "القراءة" يتحول الى تتبع متقن، وفي ذلك يتم التركيز على القاريء ويصبح المتلقيّ هو المهم في تشكيل النص الادبي" 3 وبفضله تأخذ القراءة مسارا متجددا في مكوناته، وبذلك يتقاطع–احيانا– السيكولوجي والاجتماعي والسيميائي وغير ذلك

ومن المؤكد أن النقد النفسي استثمر كثيرا من طروحاته و أفكاره في هذا المضمار ،فلا نكاد نجد من الدارسين الذين تلوا فرويد من لا يعترف بدور

1– فولجانج آيزر ، عمليات القراءة، ترجمة علي عفيفي، مجلة فصول، القاهرة ، 1988، ص،147

2–حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص، 60

3– محمد العيسى، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي،ص ،49

القراءة/ القارئ/ التلقي / المتلقي باعتبارها أهم الأركان التي يؤسس عليها النقد النفسي، وهو في هذا شبيه بالحلقة التي يجب أن توصل بين بقية الحلقات في عملية التحليل النفسي إن فن القراءة [عند شارل موروان 1966/1899 مثلا] هو الدعامة الأساسية التي يقوم عليها منهج النقد النفسي عنده فهو ينطلق من عوامل ثلاثة تكون الإبداع الأدبي هي : الوسط الاجتماعي و تاريخه، وشخصية الأديب وتاريخها، واللغة و تاريخها. و العامل الثاني أي شخصية الأديب و تاريخها– وهو موضوع النقد النفسي في المقام الأول " 1

وقد ذهب "**حيدوش**" إلى أن نظرية القراءة لم تحقق اجماعا مفاهيميا ، فهي لاتزال موضوع خلاف ، ومرد ذلك تلك المعضلات التي تقف دون التميز بين الاستقبال ، التلقي ، التأثير ، الاستجابة، ومن ثم عدم امكانية الفصل بين نظرية الاستقبال والاستجابة او التأثير . وان كانت هناك بعض الاقتراحات التي ترى ان الاولى تهتم بالقاريء وترتبط به في حين ان الاستجابة لها علاقة بالاوجه النصية، او تلك المحاولا ت التي التي تفصل بينهما على اساس التحول العام في الاهتمام من الكاتب والعمل الى النص والقاريء،لكن الملاحظ ان ماعرف في النقد الأنجلوساكسوني ب:" نقد استجابة القارئ " ، يرتكز في كثير من جوانبه على التحليل النفسي بصورة عامة2

ولا يخفى علينا ان هنالك صعوبات كامنة في مسألة "استجابة" المتلقي للنص ، وفقا للأدوات النقدية التي تستخدم في منهج ما من المناهج ، اذ ليس من السهل تبيان التفاعل في تلك الاستجابة لدى الناقد، لان النقد الأدبي" لا يتوفر الا على الشيء القليل جدا من ناحية الخطوط الموجهة، وبالطبع فان الشريكين في عملية التواصل،

---

1 – موريس روكلان .تاريخ علم النفس، ترجمة علي زيعور، مقلد .الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، ص9

2 – حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص 61

أي النص ، والقاريء، اكثر سهولة في التحليل من الحدث الذي يحصل بينهما"1 وبناءا على ذلك ، ينظر الى القراءة على انها شاملة لقضايا مهمة ابرزها" التلقي" و"التأثير"، وهما ركيزتان اساسيتان في القراءة، ولا يمكن تمثل الشمولية في ذلك الا بتطافر المناهج المعرفية" الابستمولوجية" والنقدية كاالبنيوية واللسانية والسيميائية – كما يرى **حيدوش** أن أصحاب النقد النفسي شديدو التعليق بالنفس سواء أكانت نفس المؤلف/ الفنان التي تنتج الأدب، أو نفس المتلقي/ القارئ التي تتلقى هذا الأدب، لما تمتاز به كل منهما من خاصيات التميز التي تجعل منها أداة للتجميع والاستنباط و الوصف و الحكم .إن" النص يمكن له أن يخاطب الحقائق الدفيئة في كل منا،لأن فرديتنا أو النفس فينا شيء له تفرده في كل منا، شيء جوهري بالنسبة إلى اللب الداخلي منا، وهذه النفس الجوهرية الداخلية يمكن لها أن تتجاوز – وهي بالفعل تتجاوز– كل القوى الاجتماعية الخارجية" 2

وفي هذا يرى إيزر أن " القارئ يقرأ النص دائما في ضوء ما عنده من معايير وقيم وخبرات غير أدبية. وهذا يستدعي مفهوم التحقق conretization في النص ،حيث يكتمل النص خلال القراءة مما يعني أن الفجوات في النص يملؤها القارئ خلال فعل القراءة"3

1– محمد العيسى، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي،ص 55،

2 – جان لوي كابانس . النقد والعلوم الانسانية . ترجمة. فهد عكام . دار الفكر. ط 1982 ص22

3 – ستانلي هايمن .النقد الادبي ومدارسه الحديثة ج 1. ص260

أما النقد النفسي فتكمن وظيفته في هذا المقام في البحث عن الخبايا التي تقف وراء تلك الخبرات و القيم، ما الدوافع الحقيقية التي أملتها على القارئ/ المحلل/ الناقد، وما السبب الحقيقي الذي جعله يضع هذا بدل ذاك، وهل أنه يلتقي مع المؤلف أو يختلف معه؟.أما فرضية التحقق فمن شأنها أن توجه المحلل/ الناقد إلى التفرقة بين المعايير الأخلاقية و المعايير الأدبية على سبيل المثال (السرقة بمفهومها الأخلاقي/ السرقة بمفهومها الأدبي. القتل باعتباره جريمة اجتماعية أو إنسانية/ القتل بالمفهوم الأدبي الصرف أو بالمفهوم البلاغي المجازي) ، يرى بعض الدارسين أن كل نص إنما يتوجه لكل من يحسن فعل القراءة مادامت هذه الأخيرة"ظاهرة اجتماعية تخضع لبعض الأنماط، ولذلك تعاني من تحديدات معينة. برغم ذلك ،لابد من استعادة المقترح الذي يقول إن النص يتجه ضمنا لكل من يعرف كيف يقرأ، بوصفه حدا لأي علم اجتماع عن القراءة".1

III - I -3- من أنا المؤلف الى لا وعي النص:

لتجاوز مازق جعل النص الادبي مطية لتحليل المؤلف تحليلا نفسيا، بحث النقد النفسي عن مجالات جديدة لفعالية الكتابة مغايرة لتلك التي سجن فيها النقد النفسي التقليدي نفسه،وذلك باستعمال مكاسب النظريات البنيوية ومابعد البنيوية ومكاسب اعادة قراءة فرويد وتأ ويله في ضوء النظريات اللسانية والأدبية الجديدة ، وثبت أن النص الفرويدي نص منفتح قابل للاستثمار في الخطاب النقدي بشكل اكثر فعالية كما ثبت التحليل النفسي والأدب علاقة ضرورية 2

1 – خريستوف نجم . النقد والتحليل النفسي .دار الجبل . بيروت . 1991 ص 29

2– المودن حسن ، لا وعي النص في روايات الطيب صالح – قراءة من منظور التحليل النفسي، تقديم ،محمد برادة، ط 1، المطبعة والوراقة الوطنية ،مراكش، 2002 ، ص، 30

وقدذهب **حيدوش** الى ان رولان بارت اول من استخدم لغة التحليل النفسي بدرجة متفوقة ، كما بحث في عن الأفكار الثابتة والملحة في مؤلفه حول راسين عام 1963 ، مؤكدا ان التحليل الذي قام به هنا لا يمت بصلة الى راسين وانما المستهدف فيه هو بطل راسين مبتعدا بكثير عن الذهاب من حياة المؤلف الى نتاجه او العكس...1

وقد اختصرت كيروزيل علاقة بارط بالتحليل النفسي بقولها:"والحق أن مسعى بارط كله لا يمكن فهمه إلا بعون من التحليل النفسي الذي ينظر بعين الاعتبار إلى التداعيات الصوتية والسياقية والرمزية الآنية. صحيح أن رولان بارت لا يقوم بتحليل نفسي للأفراد أنفسهم بل بتحليل نفسي لنصوصهم فحسب، ولكن يلح على تداعيات غريبة كل الغرابة.. إن كليهما [تقصد بارت ولاكان] –على أي حال– يقرأ نصوص المجتمع المعاصر، عن طريق الإعلاء من فكرة الدال، فيما يقول كلاهما. ولكن إذا كان جاك لاكان يتجه إلى الكشف عن الوعي، فإن رولان بارت "يوحد النص، ويعيد اكتشاف مقولاته اللاواعية" أولا، ليلح على استخراج كل علاقة ممكنة تصل هذا النص بقارئه؟ فتلك هي الطريقة التي يثور بها بارط "العلامة" signé والدال signifié فيما يقول"2.

لقد تناول بيلمانوال تناول " لاشعور النص" بكل ما يحمله هذا المعنى من تماه بين النص والذات 3، لذلك اتخذ موقفا يلغي وجود الكاتب عند قراءة العمل الأدبي،لينشغل بـ " الكلمات و الجمل و الصفحات والأجزاء" 4 . واعتبر التحليل الأدبي الفرويدي تحليلا بيوغرافيا، كما انتقد النقد النفساني لشارل مورون لأنه ينتهي في نظره إلى وصل قراءتنا للنص بلا شعور الفرد المبدع ، والبديل هو

1 – حيدوش ، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص، 62

2 – اديث كيروزيل: عصر البنيوية، من ليفي ستراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، ط 2، 1986، ص،198

3 – حميد لحميداني : النقد النفسي المعاصر : تطبيقاته في مجال السرد، منشورات دراسات سيميائية ادبية لسانية مطبعة النجاح الجديدة ، 1991 ، ص33

4 – المرجع نفسه ص ، 34

التحليل النصي الذي يلعب فيه مفهوم " لاشعور النص" دورا أساس، وتتجسد الفكرة التي توحي بلاشعور النص" في قوله بأن النص يحتوي على فراغات بين العناصر التواصلية فيه. وهي فراغات تصرخ بصمت، تماما كصراخ الغرائز من أعماق اللاشعور1. ومهما يكن، فإبعاده لدور الكاتب في النص ، أفضى به – على الأقل– إلى إعطاء أهمية بالغة للقراءة والقارئ مما يقرب مجهوده من جمالية التلقي حسب قوله: " المعنى لا يظهر إلا مع القراءة " 2 . غير أن هذا الاجتهاد لم يخل من تحفظ مبعثه احتفاظ مقاربة بيلمان – نويل بجانب من الانطباعية في تأمل الظاهرة الأدبية. واهتمامه بالقارئ لم يؤسس على معطيات علمية قادرة على تطوير الرؤية إلى النص الأدبي في اتجاه البحث الموضوعي 3

ان " التحليل النصي" عند بالمانويل ينطلق من فرضية " لاوعي النص" ، التي تترك جانبا الكاتب لتهتم بالخطاب اللاواعي الذي يتحقق داخل النص 4فالنقد النفسي التقليدي كان يبحث عن معنى سري، اما التحليل النصي فهو لا يريد ان يعرف، بل يريد ان يرى الكيفية التي تنتج بها هذه القوة اللاواعية خطابا ما، أي الكيفية التي يبلغ بها اللاوعي شكلا دالا 4 .

وفي هذا الصدد توصل "**حيدوش**" إلى أن القراءة النفسانية للأدب على الرغم من تنوعها وتضمنها لدلالات متعددة ظلت تأويلية موضوعية، إلا أنها قادرة على تتبع التنظيم الاستهامي ، وفق الكلمات الأساسية في الجملة وحروف النص، والأدوات النحوية و التقطيعات، ومن هنا يتحقق ذلك التفسير اللغوي داخل كل واحد منا على أساس نقص الاتصال الحيوية بين النفس والجسد5

---

1 – حميد لحميداني : النقد النفسي المعاصر : تطبيقاته في مجال السرد، منشورات دراسات سيميائية ادبية لسانية مطبعة النجاح الجديدة ، 1991 ، ص، 35

2 – المرجع نفسه ، ص ، 36

3 – المرجع نفسه ،ص،ص 37

4 – المودن، حسن: لاوعي النص في روايات الطيب صالح – قراءة من منظور التحليل النفسي؛ تقديم محمد برادة، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش 2002 ص34

5 – المرجع نفسه ، ص ، 35

وفي إطار التماثل القائم بين اللاوعي وبنية اللغة أعاد جاك لاكان تأسيسه للاوعي وهو مبني كاللغة ، الا ان وجه الاختلاف مع استاذه فيرديناند دي سوسيير يكمن في ان لاكان لاينظر الى اللاوعي كمعنى ثابت ويرفض اعتباره دليلا signe بالمعنى السوسيري، لأن اللغة بالنسبة له ليست نظاما من الأدلة، بل هي نظام الدوال Signifiants.1 لاكان يعتبر الدال هو الدليل نفسه. وقد بين أن ليس هناك اللاوعي تمييز بين الدال و المدلول. 2 و أكبر اكتشاف للاكان هو " قوة الدال"، به أثبت قمة الدال التي تبين أن الوظيفة الرمزية ضرورية في وجود الإنسان. وهذا المفهوم يقرب إلينا العالم الإستيهامي و الرمزي كعنصر جوهري لهذا " الواقع الداخلي" الذي اكتشفه فرويد. وهذا أفضى إلى استنتاج مهم:" إن المكانة التي أشغلها كذات الدال مغايرة لتلك التي أشغلها كذات المدلول: يعني هذا أن الأمر يتعلق بمعرفة ما إذا كنت عندما أتكلم عن نفسي، نفس الشخص الذي أتكلم عنه"3. استنادا إلى مبادئ البنيوية النفسية ذات الطابع اللساني،دعا جاك لاكان إلى ضرورة الفهم الجيد للفكرالفرويدي، مع إعادة النظر في مقاييس التحليل النفسي، لكثافة الدراسات اللسانية و اللغوية التي نبهته إلى ما كان غير معروف، وللنتائج النسبية و التسامي على النص كلغة. وفلسفته أن اللاشعور هو بنية في حد ذاتها ، لها تركيبة اللغة). 4 مؤكدا على

---

1 – حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص 65

2 – المودن، حسن: لاوعي النص في روايات الطيب صالح – قراءة من منظور التحليل النفسي؛ تقديم محمد برادة، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش 2002 ص31

3 – المرجع نفسه ص 32 ،

4 – وائل بركات ، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، ،جامعة دمشق ،كلية الآداب والعلوم الانسانية ، 2004، ص 120

مركزية الدال الذي (يتحرك ضمن شبكة محاكاة على قياس بينة الذات، يعبر عن الذات بالنسبة إلى دال آخر. فهو بمثابة رمز– وحدة متخفية– ينتقل عبر سلسلة من الدلالات، كل واحدة تمتاز عن الأخرى بفارق، يمثل اختلافها واقترانها فيما بعد،واللاشعور محاك من الدلالات التي تقتبس التصور النظري محاكية في تلك اللغة التي نتكلمها).1

وبالتالي لم يعد النص الأدبي يؤدي دور الوسيط بين العبارة و النظرية،بل إن التحليل النفسي هو الذي يؤدي دور الوسيط بين العمل الأدبي وقرائه). 2

أنه تحول نوعي لا ينكر أو يهمش من ناقد ظل تابعا لفرويد. فبعدما كان التركيز على دراسة الشخصية مستقلة ثم في صلتها بإبداعها و علاقة الإثنين بالمتلقي صار التحليل النفسي حاملا وظيفة أكثر دلالة.

إن القراءات النصية يفترض فيها أن تستقبل هذا النمط من القراءات المضافة،على الرغم من أبعادها السياقية. لقد سما لاكان برسالة اللغة ومنحها امتيازا، ظلت المقولات المرجعية تتجاهله،لأنه لا يتفق ورؤاها المعرفية.

إن لاكان يقرر أن اللغة هي الشرط الأساسي للوعي الذاتي ،والإنسان بحاجة إلى وسيط بينه وبين الأشياء،بينه وبين العالم بينه وبين ذاته، اللغة هي التي تسمي الأشياء). 3

---

1 – وائل بركات ، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، ،جامعة دمشق ،كلية الآداب والعلوم الانسانية ، 2004، ص 120

2 – نفس المرجع ص، 125

3 –نفسه ص ، 126

وبهذا فان اعتماد لاكان اللسانيات في تحليل الخطاب الأدبي.... تحليلا نفسيا، يمثل عودة أصيلة الى منجزات فرويد في هذا المجال، فالأعمال الكاملة لفرويد تشير الى ان صفحة من ثلاث صفحات مراجعه ومصادره هي مصادر لغوية تدخل في دائرة فقه اللغة تحديدا، ومن هنا دعى لاكان الى وجوب الاعتماد على اللسانيات والتحليل النفسي معا للكشف عن اللاوعي الذي يحكم عالم لغة الخطاب الادبي ومن ثم عالم المعنى فيه بما يفتحه من آفاق تاويلية تكشف عن اسرار ظلت متنمعة البوح عن خفاياها....1

III– II – مواد المنهج وآلياته:

من المعروف في مجال التحليل النفسي للنص الادبي انه يمكن الانطلاق اما من حياة صاحب النص او من النص نفسه بمعزل عن صاحبه، ولكن الهدف كان دائما محاولة الكشف عن علاقة النص بصاحبه،حتى غدا هدفا في حد ذاته واهمل الوجه الآخر، وهو الأهم، في التحليل النفسي النصي ،مما روج كثيرا من الافكار المخطئة ،لاسيما من قبل المعادين للتحليل النفسي النصي.

ولتجاوز المازق جعل النص الادبي مطية لتحليل المؤلف تحليلا نفسيا، بحث النقد النفسي عن مجالات جديدة لفعالية الكتابة مغايرة لتلك التي سجن فيها النقد النفسي التقليدي نفسه،وذلك باستعمال مكاسب النظريات البنيوية ومابعد البنيوية ومكاسب اعادة قراءة فرويد وتأ ويله في ضوء النظريات اللسانية والأدبية الجديدة ، وثبت أن النص الفرويدي نص منفتح قابل للاستثمار في الخطاب النقدي بشكل اكثر فعالية كما ثبت التحليل النفسي والأدب علاقة ضرورية2.

---

1 – حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص67،

2 – المودن، حسن: لاوعي النص في روايات الطيب صالح قراءة من منظور التحليل النفسي؛ تقديم محمد برادة ط 1، المطبعة والوراقة الوطنية ،مراكش 2002، ص 10.11. 9

وانطلاقا من التحليل النفسي للنص الادبي ركز حيدوش على الجانب المهم والخطير الذي يشكل اللاوعي في النص متمثلا في اللغة التي تحوله الى نسق من الاشارات والرموز والصور والايحاءات التي تؤسس لنظام رمزي، ومن ثم محاولة اكتشاف ماهو خفي تحت عباءة هذا النسق

ومن هناتظهر اهمية اللاوعي في النص الادبي الذي يمكن البحث عنه عبر اكثر من سبيل

III- II - 1 الحلم والنص الأدبي:

ان الحلم هو" الطريق الملكي" الذي يقود الى اللاوعي.وقد كان هذا صحيحا من الناحية التاريخية، او هو كذلك تقريبا،بما ان"تفسير الاحلام"، هو اول كتاب يظهر موقعا من طرف فرويد لاغير. ومن المثير ان يظهر هذا الكتاب في اقل عدد على رفوف المكتبات خلال الاسابيع الاخيرة من القرن التاسع عشر.وهذا صحيح ايضا بما ان الاحلام كانت قد احتلت المكانة الاولية في اظهار اول تحليل، التحليل الذاتي لفرويد : ان جزءا مهما من الوثائق المستعملة تصدر عن الحالم الذي يعرفه فرويد جيدا بما ان المحللين يدعون المرضى وقت المعالجة الى حفظ وتسجيل احلامهم الليلية ،كما احلام يقظتهم النهارية، من اجل حكيها خلال الجلسات لتكون مادة تسمح بالنفاذ الى رغباتهم المكبوتة1

يؤمن فرويد ايمانا مطلقا بأن محتويات الوعي في العقل الانساني لا تمثل الا الشيء القليل قياسا الى محتويات اللاوعي الذي يعد المحرك الأول لاهتمامات البشر في الحياة، وسر تأثيره فينا عن طريقتين,2

1 -عندما تتحول طاقته الى طاقة واعية اذا كانت على وفاق معنا.

2 -عندما تظل مستقلة وتعترضنا كلما استطاعت الى ذلك سبيلا، ذلك ما يعرف باللاوعي، ويحمل ابرز ما يؤكد نظريته في اللاوعي في.

1- جان بيلما نويل، التحليل النفسي والادب، ترجمة حسن المودن ، المشروع القومي للترجمة،ص 1998 ،ص24

2 - حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص،11

1- زلات اللسان

2- اغلاط القراءة

3- التذكر

4- الأحلام

يعرف فرويد الحلم بأنه" تحقيق مقنع لرغبة مقموعة او مكبوتة"1

وذهب **حيدوش** الى ان الاحلام اقوى دليل يؤكد على وجود اللاوعي وثراءه، وهو الطريق الامثل الذي يقودنا الى ولوج دهاليز اعماق النفس البشرية،لذلك كان فرويد شديد الاعجاب والاعتزاز بكتابة تأويل الاحلام الذي نشره سنة في اخريات حياته انه يحوي اثمن الكشوف التي شاء حسن الطالع ان تكون في نصيبهح ،وفي النصوص الادبية تندفع الرغبة اللاواعية المشبعة بالكتابة، شأنها في ذلك شان تلك الرغبة التي تندفع مشبعة في نص الحلم، وقد بين حيدوش علاقة الحلم بالنص الادبي كالآتي:2

ا- مادة الحلم ومادة النص الأدبي:

ان أولى الخصائص التي تميز الحلم هي ان الحلم قد تظهر فيه انطباعات ترجع الى حياة الطفولة الأولى والنص الأدبي يظهر دوما وكأنه من طبيعة الذكريات الطفولية، والطفولة مهد الرغبات المقموعة والمكبوتة.

ولقد راى فرويد ان الفنان يمتلك شخصية عصابية كونتها عوامل، كبت وكبح نشأت نتيجة ضغوط اجتماعية ونفسية متعددة عبر مراحل نموّ هذه الشخصية المختلفة، وأنه يحاول أن يعيد لهذه الشخصية توازنها من خلال ما يقدم من أعمال إبداعية، فالفنان يعيش حالة من التوترات الدائمة بين قطبي الحياة النفسية (الشعور واللاّشعور)، واللاّ شعور يمثّل المخزون الذي لاينضب من الرغبات

1- سيغموند فرويد، تفسير الاحلام، ترجمة مصطفى صفوان ، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص183

2 - حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص،11

المخنوقة ومن الغرائز والنزعات والميول المكبوتة التي تتحفز باستمرار للانطلاق والتعبير عن نفسها في العالم الخارجي باعتبارها تشكل طاقة نفسية شديدة الفعالية، وتعطيلها قد يؤدي إلى خلل كبير في توازن الشخصية الإنسانية الساعية دوماً إلى تحقيق مزيد من التوازن ليس في الحياة النفسية فحسب، إنما في الحياة الاجتماعية أيضاً. ولما كان العالم الخارجي يمارس نفوذه وضغوطه على اللاّشعور ويفرض على محتوياته رقابة شديدة تكبحها وتمنعها من الانطلاق الأمر الذي يدفع هذه المحتويات لأن تفلت من الرقابة بين الفينة والأخرى، فتتسرب عبر قنوات النفس المتعددة كي تظهر من خلال أعمال إبداعية أو أحلام أو مواقف مرتجلة وغيرها.

وقد وجد (فرويد) أن مثل هذه الأعمال تشكّل التعبير الرمزي الذي يكشف عن رغبات الفنّان المكبوتة أو اللاّشعورية. ويمكننا أن نكتشف طبيعة النفس ووجوهها المختلفة من خلال الكشف عن هذه الأعمال الإبداعية، وتتبّع مستويات وعناصر تشكيلها والقوانين التي انبنت عليها ولعلَّ أبرز ما يعبّر عن هذه المقولة، نظرية الحلم التي صاغها (فرويد) والتي حدّد فيها أهم الركائز التي ينبني عليها الحلم ويتأسس بها عمله، ومنها: التكثيف، والنقل أو الإزاحة، والتمثيل التصويري، والصياغة الثانوية، والرمزية. وهذه مفاهيم تقارب بين الحلم وبين النصوص الأدبية فكما أن هذه النصوص نشاط إبداعي تمارسه إرادة الكاتب، كذلك هو الحلم عند (فرويد)، "نتاج لنشاطنا النفسي الخاص"1

ب- تعدد معاني الحلم ومعاني النص الأدبي:

كثيرا ما يبدو الحلم شأنه شأن النص الأدبي حاصلا على اكثر من معنى واحد، فهو قد لا يقتصر على ان يحقق رغبات متعددة جنبا الى جنب، بل قد يتضمن فوق ذلك جملة من المعاني او تحقيقات الرغبات، يفترش كل منهما غيره.

وقد قطع (فرويد) في تحليل الحلم شوطاً كبيراً، إذ مضى يفككه إلى عناصره الأساسية ويحدّد معالمه ومعانيه وطرائق عمله.

1- تفسير الأحلام: سيجموند فرويد، ترجمة : مصطفى صفوان، دار المعارف بمصر، ط2 ، 1969 ص83

فقد أطلق على النسخة الأخرى المحوّرة أو المقنّعة اسم (ظاهر الحلم)، وبالتالي، يكون عمل الحلم، كشف العلاقة بين ظاهر الحلم وباطنه من أجل الوصول إلى المحتوى الكامن فيه، ذلك أن الحلم الباطن يختزن دلالات عديدة لا يتمكن الحلم الظاهر من الإفصاح عنها بسبب وجود رقابة عليها، الأمر الذي يجعلها تخرج متنكرة عبر صيغ وأفكار تنتمي إلى الحلم الظاهر، وفي الوقت ذاته تنبض بمعاني الحلم الباطن ودلالاته. ويقوم التحليل بمهمة كشف مثل هذه المعاني والدلالات المستترة بالاستناد إلى ما يعرف بعمل الحلم.

وعمل الحلم هو مجموعة العمليات التي يعمل الحلم بواسطتها على ترجمة باطن الحلم إلى ظاهره، وهي 1

1. التكثيف الذي يشير إلى غنى الحلم الباطن وسعة أفكاره بالقياس إلى العناصر الممثلة في الحلم والتي يمكن لها أن تعكس مثل ذلك الغنى والاتساع.

2. النقل أو الإزاحة، ويشير إلى أنه من الممكن أن يظهر في الحلم الظاهر عنصر غير ذي أهمية، أو عنصر يبدو وكأنه لا يمتلك أية دلالة معينة، غير أنه في الحقيقة يسهم في كشف دلالات هامة مستترة في الحلم الباطن، ويكون نقل مثل هذه الدلالات منوطاً ويعدّ هذا بمنزلة عملية) إبدال . (Commutation يحلّ فيها عنصر مكان الآخر، أو فكرة مكان فكرة أخرى، وهو نوع من أنواع التنكّر الذي تمارسه أفكار الحلم.

3. التمثيل التصويري: ويخص الأفكار التي يتكون منها الحلم والتي أسهمت في تكوينه، هذه الأفكار كثيراً ما تبدو غير مرتّبة، وقد يبدو بعضها أكثر أهمية من بعضها الآخر، كما قد تبدو العلاقات القائمة بين أجزائها المختلفة متنوعة غاية التنوع، بل ومتناقضة أحياناً، فضلاً عمّا يمكن أن تحتويه من ثغرات وتحريف وإشارات غير واضحة أو غير مكتملة، إلى آخر ما هنالك. والتمثيل التصويري يقوم بتوحيد هذه الأفكار وترتيبها بجزئياتها وعلاقاتها ثم ربطها في إطار سياق يجمعها في صورة موقف أو حدث 1.

1- تفسير الأحلام: سيجموند فرويد، ترجمة : جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت، لبنان – 1982 ص 291

4 . الصياغة الثانوية: وهي إعادة صياغة الحلم، وذلك بسدّ ما في الحلم الظاهر من ثغرات، وترميم علاقاته المفككة وإدخال التعديل اللفظي الملائم على كل فكرة من أفكاره حتى يبدو متلاحماً أو شبه متلاحم، مما يجعله قابلاً للفهم.

5- الرمزية: يرى (فرويد) أن الرمزية ليست خاصة من خواص الحلم بل هي خاصة من خواص التفكير اللا شعوري، وتفكير الشعب بنوع خاص، ممّا يجعلها توغل في عمق الثقافة البشرية الأولى. وربما كان ذلك يُظهر العلاقة الرمزية أحياناً، وكأنها أثر أو علامة على علاقة غابرة لطرفين، ليس من الضروري أن تمثّل النفس أحدهما. ولم يتوغّل (فرويد) في دراسته للرمزية في هذا الاتجاه وإنما تناول الرمز في إطار تفسيره للحلم والتفكير اللاّ شعوري وأولاه اهتماماً كبيراً في هذا المجال. فقد أشار إلى أن الحلم يستخدم الرموز من أجل تصوير أفكاره الكامنة، دون أن يعني ذلك أنه من الممكن أن يُفَسَّر دائماً الرمز الظاهر في محتوى الحلم بالمعنى الرمزي، بل من الممكن تفسيره بالمعنى الحرفي، لأن كثيراً من الرموز، قد تعني إلى حد ما الشيء ذاته، وهذا قد يعود إلى طبيعة المادة النفسية وما يمكن أن تتميز به من مرونة خاصة، كما يعود إلى موقع الحالم من ذكرياته وإلى طريقة تمثّل الحلم لهذه الذكريات. ويبدو أن (فرويد) قد ألحّ في فهمه للرمز على المحتوى الجنسي الذي يعبّر عنه، حتى أنه يشير إلى أن أغلب الرموز في الحلم رموز ذات طبيعة جنسية 1

وقد راى حيدوش ان مشكلة المعنى من اعقد المشكلات التي تواجه أي نظرية في تأويل النصوص الادبية، وان تعدد المعاني من ابرز خاصيات النصوص الادبية،. فالاغراض العصابية جميعها- شأن الحلم ذاته- تقبل اكثر من تفسير واحد ،بل هي تقتضي مثل هذا التفسير المضاعف اذ نحن اردنا ان نفهمها حق الفهم. 2

1- تفسير الأحلام: سيجموند فرويد، ترجمة : مصطفى صفوان، ص360، 361

2 – حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص،12

وكل خلق فني صادق يصدر عن اكثر من دافع واحد وعن غير هائج واحد في نفس الشاعرعلى مايؤكد فرويد.

ج- تطابق الأحلام الحقيقية والتي يبتدعها خيال الكاتب:

يذهب "**حيدوش**" ان النص الأدبي حلم مروي، كتابة بلغة مغايرة ولغته هذه هي مفتاحه السري الى عالمه السحري، وقد اكد فرويد ان بنات الليل التي ابتدعها كاتب الـ غراديفا قابلة للتأويلات التي تنطبق على الأحلام الحقيقية وبمعنى آخر ان الأحلام المتخيلة وسيلة اللاوعي للتعبير عن نفسه على المستوى الواعي، ومن هنا راح فرويد ينظر الى الخيال الأدبي في مجمله هو الآخر يعبر بموجب أوليات معروفة في عالم الأحلام (نقل ، ترميز، تكثيف، قلب....الخ) عن مركبات لاواعية

ومن ثم فوظيفته – شأنه شأن الحلم حمل دلالات ما، وغاية التحليل النفسي ابراز هذه الدلالة اللاواعية1.

لقد عرف عن فرويد ميله إلى التراجيديا الإغريقية والأدب الألماني فقد حلل قصة غراديفا لنسن تحليلا محايثا خلص فيه الى ان الشعراء والروائيين هم أعز حلفائنا وينبغي أن نقدر شهاداتهم أحسن تقدير، لأنهم يعرفون أشياء بين السماء والأرض لم تتمكن بعد حكمتنا المدرسية من الحلم بها، فهم في معرفة النفس معلمونا، نحن معشر العامة، لأنهم ينهلون من موارد لم نفلح بعد في تسهيل ورودها على العلم " 2

وقد انطلق فرويد في دراسته للرواية المذكورة من قناعة بأن الأحلام تمثل الطريق الملكي الى اللاوعي، فحلل الأحلام المتخيلة كما لو أنها أحلام واقعية، واستعان بالتفاصيل البيوغرافية دون تناسي عالم النص الداخلي: " انما ينبغي الانتباه اليه هو ان فرويد لا يستعمل البيوغرافي كما سيستعملها فيما بعد النقد البيوغرافي الذي يتيه في تفاصيل حياة المؤلف ويغيب كل اهتمام بعالم النص الداخلي 3

1- تفسير الأحلام: سيجموند فرويد، ترجمة : مصطفى صفوان، ص281

2 – حمد حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب،ص 12

3 – المودن، حسن: لاوعي النص في روايات الطيب صالح – قراءة من منظور التحليل النفسي؛ تقديم محمد برادة، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش 2002 ، ص20

د – الحلم يفترض لغة والنص الأدبي لغة:

ان الحلم كلمة تفترض لغة بحسب التفرقة التي اذاعها "فرديناند دي سوسير، فاللغة نظام اجتماعي واما الكلام فهو الفعل الذاتي الذي يطوع هذا النظام لمقاصده وان خضع له، انه كلمة او نص مكتوب بكتابة مصورة

واذا كان كذلك ، وجب الامر ان تكون هناك لغة هي اللغة المستعملة قي الأحلام، وهذ اللغة يجب ان تدرس من النواحي الثلاثة التي تدرس منها اللغة عادة أي في نحوها وبلاغتها ومفرداتها1،وقد راى حيدوش ان لغة الحلم بوصفها لغة الرغبة فانها فقيرة نحويا، ولكنها ثرية بلاغيا،ومن هنا يجب ان ننظر للنص على انه المستوى الثاني الراقي للحلم وان نبحث عن اللاوعي فيه انطلاقا من جدلية الرغبة والنسقح2 هذا وقد عمل جاك لاكان انطلاقاً من هذا الفهم، على تأسيس بنيوية تحليلة نفسية بدءاً من اللاّشعور الذي وجده مبنياً كلغة، مما يسمح بوجود تراكيب لا نهائية لعناصر محددة مترابطة فيما بينها، كما هي الحال في اللغة ذاتها النصوص الأدبية، أو ليست لغة اللا شعور نصّاً ينبغي على المحلل كشفه وتحليل عناصره؟... بل ربما كان كشف هذه اللغة يتوجب من المحلّل معرفة كبيرة بعوالم اللا شعور الواسعة، والطرائق التي تشكّلت منها لغته. ذلك اللاّشعور بيانه أو بلاغته الخاصة. وكان لاكان قد حصر القواعد التي تكشف عن هذا البيان أو تلك البلاغة في قاعدتين اثنتين، هما: قاعدة الاستعارة وقاعدة الكناية. وقد انطلق في تحليله لمحتويات اللاّشعور بدءاً من هاتين القاعدتين اللتين تشكلان بنية اللغة معتمداً في ذلك على الأساس الذي يشكّل قوام اللغة، وهو العلامة اللغوية (Le Segne) كما كان سوسير قد حدّدها، والتي تتألف من (دال) (Signifiant) و(مدلول) (Signifie).

1- احمد حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ، دار الأوطان للطباعة،النشر، التوزيع و الترجمة – الجزائر،2009 ص 14

3 - الازدي عبد الجليل: اسئلة المنهج في النقد العربي الحديث 1 – التحليل النفسي والأدب: في النظرية و الممارسة؛ المطبعة والوراقة الوطنية – مراكش ط، 2005. ص 46

وقد أقام (لاكان) دراسته لهما على أساس محوري اللغة: التأليفي (Syntagmatique)، والأمثالي (Paradigmatique) مستفيداً مما كان قد قدمه (جاكوبسون) في هذا المجال، وبهما يتم تشكيل اللغة. وطبيعة العلاقة بينهما هي التي تؤكّد فاعلية مثل هذا التشكيل وأهميته وقد استند تحليل (لاكان) لكلّ من الاستعارة والكناية إلى هذين المحورين. فالاستعارة التي تقوم على استبدال لفظ آخر، تنشأ في علاقات المحور الأمثالي (محور الاختيار) وهي ما يقابل (التكثيف) عند (فرويد) بينما تنشأ (الكناية) التي تشير إلى جزء من الموضوع على أنه يعبّر عن الكلّ في علاقات المحور التأليفي التي تقابل عند (فرويد) أيضاً (النقل أو الإزاحة).

من جهة أخرى، نرى أن جوليا كريستيفا (J.Kristiva) توسع من دائرة فهمها للغة الحلم، إذ الحلم عندها ليس مجموعة من الرموز فحسبِ، وإنما: "هو لغة حقيقية، نظام إشارات، بل هو (بنية) لها نحوها ومنطقها الخاصّان" 1، وبذلك توسّع مجال اللغة في الحلم لتشمل، بالإضافة إلى الرموز، علاقاتها الدالة الأخرى كالصور والتشابيه والأفكار التي تعبر عن حالات معينة، والأبنية اللغوية الأخرى، وما يمكن أن تكشف عنه من خصوصيات تعبيرية ودلالية.

أمَّا فيما يتعلق بتناول التحليل النفسي للنصوص الإبداعية، فإن هذا التحليل يعمل على كشف الجوانب الخفيّة في هذه النصوص باعتبارها تشكل الأساس الذي انطلقت منه عملية صياغة الجوانب الظاهرة فيه.

وما البنية التعبيرية والدلالية لأيِّ نصّ شعوري سوى عملية استرجاع لمخزون لا شعوري شديد الأهمية، إن لم نقل نتيجة نفسية بعيدة للعملية اللاّشعورية 2، على حدّ تعبير (فرويد). واستناداً إلى هذا الفهم فإن التحليل يعامل النص باعتباره نظاماً من العلاقات، كلٌّ عنصر فيه يتحدد بعلاقته بالعنصر الآخر، فضلاً عن اهتمام التحليل بعناصر الترميز المتشكلة في نسيج النص والعمل على تحليلها وكشف

---

1 - اللغة بين الدراسات النفسية والدراسات اللسانية: د. بسام بركة، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص 23-1983/1982 ص52.

2 - تفسير الأحلام: سيجموند فرويد، ترجمة : مصطفى صفوان، ص594.

أبعادها، بالإضافة إلى تتبع مستويات التعبير الأخرى الشكلية والدلالية بما يساعد على فهم النص من جهة، وعلى فهم العلاقة بين وجهي الحياة النفسية: الشعورية واللا شعورية لمبدع النص من جهة ثانية

***2 الثنائيات الضدية:**

حين اختزل ابن عربي العالم كله في ثنائية المحب والمحبوب وقسم الكون الى ظاهر وباطن قد ادرك بحق ان العالم ينتظم في الفكر البشري في سلسلة من الثنائيات قد يكون اصلها ثنائية واحدة. من هذا المبدا يرى حيدوش انه بالامكان ان ننظر الى المتخيل الأدبي ونحاول ان نكتشف دلالات الثنائيات الضدية فيه

وعلى سبيل المثال ثنائية (الحب والكراهية)، والتي حصرها في "**حيدوش**" هذه الثنائية في شعر الغزل وشعر الهجاء، التي تكشف التصور اللاواعي للمحبوب المكروه ،فالحب والكراهية يجتمعان دائما، لاحب بدون كراهية ولاكراهية بدون حب، وغالبا ما يتجه هذا الحب او هذه الكراهية صوب الأم او الأب بصورة لاواعية 1 وان صورة الأباء المحبوبين محفوظة في اللاوعي على انها اثمن ما نملك ذلك انها تحمي مالكها من الألم الناجم على الأسى المطلق 2، فالأب المحبوب والمكروه، والأم المحبوبة والمكروهة هما في الأصل موضوعا الاعجاب والكره والتعديل من قيمتهما في وقت واحد 3

اما مسلك الحلم بازاء مقولة التضاد والتناقض ،فيرى **حيدوش** انه مسلك يسترعي النظر الى ابعد مدى،فالحلم لا يزيد على ان يغفل هذه المقولة اغفالا فهو يبدي ايثارا خاصا نحو ادماج الاضداد في كل واحد او تصويرها على انها شيء واحد،

1- حيدوش. اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص 16

2 – ميلا ني كلاين وجون ريفيير، الحب والكراهية، ترجمة وجيه اسعد، دار البشائر،دمشق 1993،ص101

3 – نفس المرجع ص 99

وهو وفق ذلك يبيح لنفسه ان يصور أي عنصر من عناصره بواسطة ضده المرغوب فيه بحبث يعجز المرء للوهلة الاولى – اذا ورد في الحلم عنصر يقبل الضد– 1على ان يعرف ما اذا كانت افكار الحلم قد حوت هذا العنصرفي صورة موجبة او سالبة 2، وقد راى **حيدوش** ان معظم اللغات قدما تسلك في هذا الصدد مسلكا يشبه الحلم تمام الشبه. فهذه اللغات تملك في مبدأ الامر كلمة واحدة يعرب بها عن طرفين متضادين تتدرج بينهما سلسلة من الكيفيات او الافعال مثل:(قوي/صعيف/ خدث.بعيد/قريب...) ولم تصل الى حدود متمايزة للأضداد الا فيما بعد باحداث تغيير طفيف في الأصل المشترك3.

III– III – الاستعارات الملحة:

يعتمد مورون في نقده، منهج التحليل النفسي الفرويدي، مضافا إلى الألسنية البنيوية. ويقوم منهجه النقدي على مقاربة تسمح بتنظيم النص الأدبي حول بنيوية (رمزية) لأزمة ما، من أجل تقصي ملامح الأسطورة الشخصية للكاتب، وكيفية ظهورها عبر الصور والإستعارات الملحة عنده وبهذا يصبح النص تعبيرا مباشرا عن شخصية الكاتب وتكوينه النفسي. ويعتقد مورون أن الكاتب يعبر،من خلال رموزه،عن (فكرة) ثابتة أو(عقدة راسخة) ،قد تكون أحيانا واقعية، وأحيانا خيالية. يتناولها الناقد، في بداية تحليله،(كفرضية) قابلة للتطوير، في سياق العمل .ثم يقوم بتحليل تماثلي للنصوص، وفق أسلوب التقدم والإرتداد،آخذ بعين الاعتبار جملة من المسلمات، من أهمها:اللاشعور، و أهمية الطفولة ودورها في تشكيل اتجاهات الشخص البالغ، وآثار بعض الوقائع الراسخة في اللاوعي و الذاكرة،ووجود النزعات المتسلطة

1– حيدوش. اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص 16

2– ميلا ني كلاين وجون ريفيير، الحب والكراهية، ترجمة وجيه اسعد، دار البشائر،دمشق 1993،ص101

3 – المصدر السابق، ص، 17

وعلى ضوء هذه المفاهيم النقدية،تناول مورون نتاج مجموعة من الأدباء أمثال:راسين، وبودلير، وفاليري، وبروست، وكوكتو...إلخ. وطبق عليه تقنيات منهجيه النفسي التي تدور حول (المونولوج) الباطني و النزعة (المتسلطة) للأحلام و الأفكار ذات الإيقاع الهذياني 1ففي كتابه: من الاستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية (1962)، قام مورون بتنضيد النصوص المختلفة للكتاب الواحد،من أجل اكتشاف شبكة (الاستعارات المتماثلة) ،و (الصور الميثاوجية المتسلطة) ،و(المواقف الدرامية المتواترة)، متقصيا في النصوص،الوقائع و العلاقات المستترة، وشخصية الكاتب اللاشعورية، و الشهادات، و اليوميات، والملاحظات،و التدعيات اللاإرادية تحت البنى الإرادية المتجسدة في النص.

وبعد تنضيد النصوص وفق الإستعارات و الصور الملحة، تأتي الخطوة التالية في هذا المنهج النقدي، حيث يتم الكشف عن (الأسطورة الشخصية) للكاتب ، و التي هي عبارة عن استيهام دائم، يضغط على الكاتب ويظهر من خلال نصوصه الإبداعية.

وعند تطبيق مورون لمنهجه النقدي على ديوان (أزهار الشر) للشاعر لبودلير، بدأ بتنضيد عدة قصائد نثرية، ثم قربها من حلم لبودلير،أدراجه الشاعر في رسالة كتبها إلى أحد أصدقائه.واستخلص أن ثمة شبكة ترابطية متسلسلة من الاستع ارات الملحة تدور حول عبء شعري يربض بوزنه الشبقي على المرأة في قصيدته (دور وتيه الحسناء) .ومخلوق خيالي لدن كالمطاط، يثير الشفقة في قصيدته (لكل منا وهمه).وقد انتهى مورون إلى أن الشاعر بودلير عاش تمزقا حادا بين الحلم و الواقع، وأن هناك صدعا نفسيا لديه أشارت عقاربه إلى ساعة الزمن.

1- سامي الدروبي، علم النفس والادب ، القاهرة ، دار المعارف ،ط2، 1981، ص 34

وعلى هذا الأساس ينظر مورون إلى الصيغ الأساسية التي يبنى عليها النص الأدبي و التي تقودنا إلى بناء الشخصية اللاوعية و بالتالي تكون الأسطورة الشخصية الهوام الذي يدعم عملية الإبداع و الكتابة وتقوم ببنائه بشكل خاص و بالتالي يتواصل الأنا الإجتماعي و الأنا المبدع دون وقوع التطابق بينهما، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه سابقا في تلاقي شخصية المبدع ضمن مجموع الشبكات المكونة في النص وهذا ما ذهب إليه مورون واجتهد في كشفه في أعمال مالارميه حيث ننقل على لسانه جملة " إنني أسهر وحيدا قلقا،لأن أختي الميتة هي خلف هذا الجدار، وهي ستظهر كعازفة موسيقية". 1 وبذلك فالمبدع لا يكتب إلا من خلال شبكة من البدائل substitution المختلفة وهذه الإستبدالات تحدث على مستوى الأماكن والإنتقال من الفعل المتعدي إلى الفعل المبني للمجهول passif أو المطاوع reflechi و النفي negation وقلب العواطف renversement des affects وترتبط جميع هذه العمليات الرمزية بإجراءات للقوى النزوية pulsionnelles 2 الجمالية التي تميز نقد مورون أنه لا يتوارى وراء الحقائق العامة للصراعات داخل الأثر الأدبي و المسلمات التي تواضع عليها من سبقه" بل هو ينكب بعناد على تحليلها في خصوصيتها و إن التقت مع إيديولوجيا عامة (تحليلية نفسية). فعند مورون أخلاقية ترفض تحويل شخصيات أو مؤلفين إلى شعارات من المفاهيم التحليلية التي تحدد ما هو إنساني عام".3

1- مجموعة من الكتاب ، مدخل الى مناهج النقد الادبي ، ص 86

2- احمد زكي ، النقد الادبي الحديث اصوله واتجاهاته ، بيروت ، دار النهضة العربية ، 1981،ص 247

3- مدخل الى مناهج النقد الادبي ، ص 87.

ومن هنا يرى **حيدوش** ان مورون ينظر الى التجربة الادبية على انه وليدة اللاوعي وحده، أي ان الشاعر لا يعرف شيئا عن قصيدته. اذ يؤكد ان كلمات النص الأدبي في اغلب الحالات تكتب جميعا تحت الرقابة الكاملة. وهو يرفض اعطاء النص اصلا لا اراديا.، ولكنه يعترف بالدور الكبير للاوعي في عملية الابداع. ومن هنا استغنى عن الكلمات واتخذ العلاقة بينها وتجمعاتها وابنية الافعال فيها منطلقا له. ثم لاحظ ان افكار الكاتب او الشاعر الواعية تعبر عن نفسها بعلاقات منطقية ونحوية واشكال اسلوبية وروابط ايقاعية وصوتية بينما شبكات التجمعات التي يدرسها هو لا تنتمي الى أي من هذه المجموعات ،فهي تدل على فكر الكاتب ولكنها تكون بدائية وغير منطقية لأنها وليدة اللاوعي الذي يربط الصور حسب الشحنات العاطفية.

ومن الممكن التمييز بين العناصر الواعية والعناصر اللاواعية في النص الادبي، ومهمة النقد النفسي هي البحث عن العناصر اللاواعية1

ومن هنايرى "**حيدوش**" ان النقد النفسي تقنية تبحث في تداعيات الأ فكار غير الارادية تحت البنية المقصودة في النص ، وهذه التقنية تهمل البنية الظاهرة وتغوص في البنية الخفية من خلال اربع عمليات:

1- عملية تنضيد النصوص

2- عملية تبحث في نتاج المؤلف عن شبكة من الاستعارات الملحة وترددها التي بتجمعاتها حالات درامية.

3- البحث في نتاج المؤلف عن كيفية تردد هذه الشبكات وتجمعات الصور المختلفة التي ترسم حالات درامية. وهذه المواقف الدرامية ترسم ما يسمى الاسطورة الشخصية وتحولاتها.

4- البحث في حياة المؤلف عن صدق النتائج المحصول عليها من خلال دراسة نتاجه2

1- حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الحطاب، ص، 24

2- المصدر نفسه، ص 25

وقد مثل **حيدوش** لهذ ا المنهج بالكيفيةهذا التي طبقها "مورون" على شعر "ستيفان مالارميه" .عن طريق اربع عمليات1:

العملية الاولى وهي عملية تنضيد بسيطة بين مقطعين احدهما من قصيدة " التنهيدات" حيث يقول فيها ملارميه:

ويترك فوق الماء الميت حيث الأسود تحتضر

وأوراق تتدحرج في الريح وتحفر ثلما باردا

جر الشمس الصفراء في شعاع طويل.

اما القصيدة الثانيةهي "هيرودباد" والتي يقول فيها:

تحت السجن الثقيل من الأحجار والحديد

اين من اسودي العجائز تجر القرون التي تحتضر .

ومن خلال تنضيد ه للمقطعين تحصل الناقد على الجدول التالي :

الموت والاحتضار
العجائز تجر
جر الاحتضار
الاحتضار

1- احمد حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ، 25

ومن خلال هذا الجدول وجد "**الناقد**" تشابه بين المشهد الخريفي الأول ، وبين وجود الأسود في السجن و ان هذان المشهدان عند اظافتهما الى مجموعة من المشاهد الأخرى يشير اليها " مورون" يقودان فعلا الى صورة فتات ، اذ يرى تقاربا بين اسد هيودياد التي تحتضر وبين تساقط اوراق الخريف و الشمس الصفراء فيه ، والمت والاحتضار.

أما العملية الثانية فقد تعرض الناقد للكيفية التي تتردد بها هذه الشبكات وتجمعات الصور المختلفة التي ترسم حالات درامية ، من خلال ما قدمه مالارميه في "ما كانت تقوله اللقالق الثلاثة" الموضوع الإنشائي الذي كتبه وهو تلميذ في الثانوية ، صورة عن الهاجس الذي كان يلازمه ، حيث يقول الناقد عن هذه الصورة ، بأ نها الصورة الموجودة في " ما تقوله اللقالق الثلاثة" ، وتكررت في " هيروديياد"، والموجودة أيضا في قصيدة : ايتي ياب(ettie yapp) زوجة احد أصدقائه ، والتي نظم فيها قصيدة بعد موتها، الا ان الناقد حيدوش يحيلنا إلى أن هذه القصيدة تجسد حضور ماريا أخته الميتة من جديد ،فليست " ايتي " إلا ماريا :

في الغابات المنسية حيث يمر الشتاء القائم

تشتكي أيها الأسير الوحداني

هذا القبر لنا نحن الاثنان وهو فخرنا...

وقد رأى الناقد أن في هذه القصيدة تتردد صور الوحدة في الغابات ، في الشتاء القبر بلا أزهار .... وان هذه الوحدة هي التي أكثر مالارميه

اما العملية الثالثة ، فتمثل المواقف الدرامية التي تقودنا إلى الأسطورة الشخصية وتحولاتها ، والتي يراها حيدوش على أنها استيهام دائم ، وليست مظهرا عصابيا ، وان كانت تبرز على شكل هاجس أو وسواس 1

1- احمد حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ، دار الأوطان للطباعة ، النشر ، التوزيع والترجمة،2009 ص 28

إن المتتبع لبحوث القارئ الشغوف مورون يلاحظ أنه لم يقصر دراسته على إعادة صياغة لبعض المفاهيم النفسية الأدبية بل أوغل في صميم ماهية العلاقة النفسية الأدبية من أجل إعادة تأسيس هذه العلاقة على ضوء مفاهيم النقد الأدبي وعلم النفس في نفس الوقت،مع إبراز العناصر وبنيات التداعي و التدفقات الوجدانية اللاإرادية للوصول إلى ما سماه بالأسطورة الشخصية للكاتب التي تبدو في الأثر الأدبي على نحو غير شعوري، بحيث تضغط على جوانب النفس الشعورية عند المبدع في لحظات إبداعه الخاصة وبذلك" تتكون هذه التشكيلات الأسطورية.غنها تمثل (موضوعات داخلية) وتتشكل بتماهيات identificationمتتابعة، فالموضوع الخارجي يستيطن intériorise ليصبح شخصا داخل شخص. بالعكس، فإن مجموعة من الصور images الداخلية، المشحونة بالحب و الكراهية، تسقط على الواقع. وهكذا فإن تيارا مستمرا من التبادلات يملأ العالم الداخلي، إنها نوى شخصية يتم فيها بعد تمثلها ودمجها بصورة تقريبية في بناء شامل." 1 كما أن الأسطورة الشخصية مرتبطة بالمجال الإجتماعي لأن هذا الأخير يساهم في تشكيلها و توكوينها و بلورتها

خاصة في المراحل المقبلة للطفولة ويمكن للناقد أن يصل إلى اكتشاف هذه المرحلة عن طريق استنباط الدلالة الخاصة من الأثر الأدبي ومحاولة الوقوف بوجه خاص على الاستعارات والكنايات و العناصر المشكلة المضمرة في ثناياه باعتبارها تعبيرا رمزيا يصور مكونات اللاشعور للمبدع،ومن الواضح أن كل الاستعارات و الكنايات المضمرة في النص لا تكون من أصل لا شعوري بحت وفي هذا الصدد يبين لنا مورون الأسطورة الشخصية فيقول:" أنها ليست مظهرا من مظاهر العصاب

1 – مجموعة من الكتاب ، مدخل الى مناهج النقد الادبي ص 85

الشخصي لكنها تبدو في صورة دفقات مستمرة في باطن الفرد المبدع فهي عملية نفسية متصلة بالعالم الخيالي للكاتب وبدفعات الإبداع".1

هذا ويحيلنا الناقد للازمة شبح الموت قد ضربت فيه منذ سن مبكر ، وقد ظن أنه تخلص من هذا الهاجس بعد زواجه من ماري لكنه في الوا قع لم يتزوج من ماري إلا لأنه رأى فيها بشكل من الأشكال صورة أخته ماريا ، وقدبين لنا حيدوش هذه الصورة من خلال أشعار الحرب عنده حين احب (ميري) حيث يقول :

" قلبي الذي يبحث في الليالي عمن يسمعه

بأي الأسماء اللطيفة اناديك

لا اجد الا ان اتمتم...اختي.

اما في العملية الرابعة ، فبين لنا " **حيدوش**" من خلالها النتائج المحصول عليها من الدراسة والتي يمكن مراقبتها بمقابلتها بحياة المؤلف ، بالعودة الى آ ثار مالارميه ، التي فيها الحزن والكآبة الدائمة2

وهكذا كان حادث موت أخته ماريا، حادث هام في حياته، وقد وجد مورون أن أغلب الباحثين الذين تناولوا دراسة شعر مالارميه لم يشيروا إلى هذه الحادثة،بل ولم يستفيدوا منها حتى في الجانب السيكولوجي لشخصية مالارميه رغم أنها تعد عنصرا في فهم و قائع هامة في حياة الشاعر. وليس في آثار مالارميه إلا نصا واحدا يذكر فيه ماريا maria وموتها صراحة وهذا النص نجده في القصيدة المسماة شكوى خريف:

(منذ تركتني ماريا فضمني موكب آخر...أصبحت أوثر الوحدة دائما...

1- سمير حجازي ، النقد الادبي قضاياه واتجاهاته ، ص 60

2 – احمد حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ، دار الأوطان للطباعة ، النشر ، التوزيع والترجمة،2009 ص، 29

وأصبحت أحب حبا غريبا .حبا يعادل السقوط)،1 وقد كتب ملارميه حين كان تلميذا قصيدة (الأنشاء الفرنسي) بصورة عفوية فقال : (رجل جالس وحيد في البيت قرب الموقد يحلم بإبنته الميتة و في المقبرة المجاورة تخرج فتاة من قبرها و تأتي لتزور أباها وتجلس بجانبه أمام الموقد،ترقص و تغني ثم تختفي في الصباح)2 لقد اختار مالارميه هذا النص بعد موت أخته بقليل.

وفي هذا السياق نقف عند الرسالة التي بعثها مالارميه لصديقه كازاليس في أول جويلية من عام 1862 وكان كازاليس قد أرسل إليه صورة حبيبته، فأجابه ملارميه أن هناك عبارة تضيء رسالتك كلها ألا وهي عبارة :(إليك يا عزيزي صورة اختنا ما أعذب هذه الكلمة،إن فتاتك ستصطف إلى جانب ذلك الطيف الحزين طيف أختي ماريا... لقد كانت الشخص الوحيد الذي عبدته قبل أن أعرفكم جميعا ستكون فتاتك المثل الأعلى في الحياة كماأن أختي المثل الأعلى في الموت) 3 ويعلق مورونعلى هذا الحادث ليبين لنا كيف أن مالارميه قد تركت حادثة أخته آثارا هامة على حياته الداخلية وهو يعبر عن ذلك لصديقه بلغة مأثرة تأثيرا مباشرا ومن المعلوم أن مالارميه قد ماتت أمه وعهد به إلى جدهفكانت أخته ماريا maria هي الرابطة الوحيدة التي كانت تربطه بأمه.وكتب مالارميه قصيدته المشهورة إلى عزيزتنا الميتة عند موت إيتى حبيبة صديقه عام 1877 ويصف في هذه القصيدة رجلا وحيدا لم يستطع أن يثوي في الضريح الذي يوجد قرب حديقة بيته.

إن قراءة النصوص الشعرية على ضوء فهمنا لكل المعاني التي تدور حولها أشعاره تتميز بوحدة ترابطية عميقة وفيها تتابع تداعيات المعاني و

1 سمير حجازي ، النقد الادبي المعاصر قضاياه واتجاهاته ، دار الآفاق العربية القاهرة، الطبعة 1 ، 2001 ، ص 56

2 المرجع نفسه ، ص 56

3 المرجع نفسه ، ص56

يتدفق تيار من العواطف و التعابير التي التي تدور أساسا حول اخته ماريا maria، "فالأخت الميتة قد ظلت تحاصر خيال الشاعر خفية من أعماق ما تحت الشعور فتوحي إليه باختيار هذه الصورة التي تسوي بين حالة الشاعر النفسية و القصيدة المائلة من جهة و بين الحصار الخفي الذي كان يظهر من حين لآخر من جهة أخرى".1

III-IV الأنا والتجليات النفسية للموضوع :

اذا كان العمل الفني بصورة عامة ، والأدبي بصورة خاصة، خطابا من الأنا (الذات) الى الآخر (الموضوع) في سلسلة من الأصوات ينبثق من خلالها المعنى تدريجيا. فان العديد من الأعمال الادبية, خاصة الشعرية منها يحضر فيها الضمير" أنا" بصورة ملفتة للنظر , بل إننا نكاد نجزم أن ما يلفت النظر في النص الشعري انطلاقا من الضمائر المستخدمة فيه بكشف باستمرار عن مركزية الذات على الرغم من تحولات الموضوع, ويوضح اشكاليات الانا في تعاملها مع الآخر برمزيات آلية. حيث يظهر الكون في النص الشعري ميدان معركة كبرى يتصارع فيها الابطال من اجل تحقيق غاية او غايات, وغاية الشاعر دائما هي الحفاظ على روح الحياة وجوهرها كما تتراء للدات الشاعرة.

خلالدراستنا للأدب العربي يلفت انتباهنا الاستعمال الخاص للضمائر والأفعال بما يخالف قواعدها الأصولية. وقد أصبح مقرراً لدى نقاد الأدب وعلماء الألسنة المعاصرين، أنالضمائر والأفعال لا تستعمل دائماً لما وضعت له في أصولها اللغوية:

الأصل في المفردات اللغوية أن تدل على أشياء محددة في الواقع، أو معان متصو رة في النفس، أو مدركة بالفكر، ويكاد معظم البلاغيين القدماء يتفقون مع ابن الاثير فيقوله " :الحقيقة اللغوية هي حقيقة الألفاظ في دلالتها على المعاني، وليست بالحقيقةالتى هي ذات الشيء أي نفسه وعينه .فالحقيقة اللفظية إذن هي دلالة اللفظ

1 - سمير حجازي ، النقد الادبي المعاصر قضاياه واتجاهاته ، دار الآفاق العربية القاهرة، الطبعة 1 ، 2001 ، 57

على المعنى الموضوع له في أصل اللغة . والمجاز هو نقل المعنى عن اللفظ الموضوع له الى لفظ آخرغيره " 1

وليست اللغة – كما كتب عبد الفتاح الديدي – استخداما للرمز بقدر ما هي تمييز للاختلافات بين الدلالات .. ولهذا تتكون اللغة وهيتقوم بتكوين نفسها، ويتم تكوينها عن طريق المشاركة الشعورية وعن طريق تداخل الذواتفي تقاربها عند الأشياء المتفق عليها، ولا يصلح لها تكوين بغير أفق وبغير مستوى .فمن شأن الدلالات نفسها أن تبعث الحياة في الكلام .وتوقفها عند مرحلة معينة معناهاالاقتصار على قدرة معينة 2

من هنا يرى **حيدوش** إن الضمائر علمات نصية جديرة بالاهتمام, فالشاعر على امتداد نصوصه, يتحدث دائما عن نفسه بضمير المتكلم ولكنه يتحدث عنها ايضا بضمير المخاطب تارة وبضمير الغائب تورا , بل قد يوظف الضمائر نفسها للحديث عن الآخر لدلك نجد بين هذه الضمائر تنازعا' لكننا يمكن ان نميز الضمائر الدالة على الشاعر من الضمائر الدالة على الآخر ومن ثم اكتشاف الذات والموضوع أو الأنا والآخر.3

وفي هذا الصدد تعرض **حيدوش** إلى مصطلحين اساسيين هما الأنا والموضوع.محددا مفهوم هذيم المصطلحين ومبينا الحقل الدلالي لكل منهما

III–IV –1 الأنا بوصفه عنصرا في البنية التخاطبية للنص:

ان كلمة "انا " ضمير شخصي للمتكلم مفرد . يصف اللغوييون الضمائر على انها كلمات تستخدم كبدائل للأسماء (إن الكلمة اللاتنية pronomen) تعني حرفيا بديل

1 – عتيق عبد العزيز، في البلاغة العربية" ، بيروت، 1970،ص13

2 – الديدي عبدالفتاح القضايا المعاصرة في الفلسفة" القاهرة، 1976،ص 231

3 – حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص ، 75

الإسم وخلافا لأسماء الإشارة (هذا) (ذاك).... إلى آخره. التي تستخدم في مجالات مختلفة فان الضمائر الشخصية تعني دائما فاعل بالمعنى النحوي. فالضمير (أنا) يعني ضمير التكلم و(أنت) ضمير المخاطب يتميزان بشكل واضح عن ضمائر الشخص الثالث (أي ضمير المفرد الغائب) الشيء الذي ينسب فقط إلى البشر. ان الضمائر , أي موضوع اللغة وهما (أنا) (أنت) فقط يعتبران – خلافا لضمير غير العاقل– فريدان متعاكسان: "ان الذي احدده بـ(أنت) ينظر الى ذاته في مصطلحات (أنا) ويحول (أنا) الخاص بي إلى (أنت)1

غير انه هناك – اضافة الى "الأنا" الفردية –"الأنا" الجماعية.وانطلاقا من الرغبة في التاكيد على ثانوية الأنا أي انبثاق الوعي الفردي عن الجماعي – نجد ان البعض يقول إن الأنا قد اشتقت تاريخيا وتقوم على أساس (نحن). وسنتطرق لاحقا الى الحديث عن كيفية تكون مفهوم "الأنا" ولكن فيما يتعلق بالضمير انا" فان مثل هذا الحكم خاطئ. ومن تطور اللغة الطفلية وتطور اللغة تاريخيا تظهر " الأنا" قبل " نحن" ومن خلال الحوار في اشكالية اصل الضمائر الشخصية فان تركيبة " أنا" و" اللأنا" قد سبقت منطقيا وتاريخيا تشكيل ضمير "نحن" وليست احادية المعنى:فهي " تعني صيغة الجمع مع (الأنا), بل ان تكون صيغة صمنية هـ inclusive أنا+ أنتم أو أنا + هم (الصيغة الخارجية exclusive).

وفيما يتعلق بحالات تبديل صيغة المفرد بالجمع (نحن السلطوية او الكاتبية) فان هذه الظاهرة قد تاخرت قليلا. ان " نحن" الفردية ظهرت لأول مرة في القرن الثالث قبل الميلاد في أروبا في وثائق الامبراطورية الرومانية التي كان يتشارك في حكمها في ذلك الوقت اثنان أو ثلاثة حكام والذين كانوا يكتبون المراسيم بصيغة "نحن". ومع قيام فردية السلطة فان ضرورة استخدام هذه الصيغة انتفت,

1 – بنفينيست، علم اللسانيات العام، موسكو، 1974، ص، 246

لكنها اصبحت تقليدا: وفي اللغات الاوروبية اصبح الحاكم يصف نفسه رسميا بـ " نحن" والمواطنون بدورهم يتوجهون بالحديث اليهم ومن ثم الى المسؤولين الكبار بصغة الجمع وليس المفرد. وفي وقت لاحق اصبحت هذه الصيغة صيغة احترام عامة1.

ان صيغة " نحن" للكاتب – وفي الأدبيات العلمية قد انتشرت في الآونة الاخيرة من مصدرين. فمن جهة وكانها تشير الى صيغة المجهول والى موضوعية الحقائق المطروحة, ومن جهة ثانية تستخدم– وقد اصبحت استمرارية لتقاليد اللغة الوعظية – كوسيلة لانشاء الصلة النفسية مع الملقين وجذبهم الى جانب المتكلم. وعلى سبيل المثال ان تعبير " وهكذا فقد اقتنعنا " يعني اما أن ذلك لا يعبر عن راي المؤلف وحده, بل هكذا يعتقد الكثير من العلماء أي (أنا + هم = نحن) او هذا يعبر عن راي المؤلف والقراء (أنا + انتم = نحن).

ويبدو للوهلة الاولى ان قواعد الضمائر الشخصية لا تمت بصلة الى الاشكالية الفلسفية " أنا", غير ان النصوص الفلسفية وغيرها تعكس بالضرورة منطقية اللغة التي كتبت بهاان تاريخ المفاهيم مرتبط ارتباطا وثيقا بتاريخ الكلمة والصيغ النحوية. وعلى سبيل المثال عندما اراد وليام جيمس ان يحدد " أنا" كموضوع النشاط و" أنا" كهدف لإدراك الذات استخدم صيغة لغوية جاهزة " وللأنا" وهي ME (لي)2.

إضافة إلى ذلك فان الضمائر الشخصية لا تعبر فقط عن حالتنا الذاتية وموقفنا من المشاركين الآخرين في النقاش, بل تعتبر ايضا كمرآة صغيرة ينعكس فيها نظام العلاقات الاجتماعية3. وان مدلولاتها وتاريخها دائما وغطية .

ان" الأنا –الآخر تفترض ليس فقط التفرق, بل التاثير المتبادل القوي. ان " الأنا –

1– سيغموند فرويد، الانا والهو، اشراف الدكتور محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، ط 4، 1982، ص،8

2– المرجع نفسه ص، 9

3– المرجع نفسه ،ص 9

نحن" تعبر عن الملكية, المشاركة في شيء ما عام. ان (أنا – لي) تعبر عن موقف الكل من الجزء او الموضوع من الهدف ان (أنا – أنت) للنداء والمخاطبة (أنا – الآخر – أنا – أنا) تعني المخاطبة الذاتية والحوار الداخلي مع الذات. ان " الأنا" اذا وجدت في غير سياق مفيد فانها ستكون وببساطة بدون معنى .1

ولقد وجد بنفينيست في الضمائر العربيو: تصورا صائبا للعلاقات بين الاشخاص من حيث تسميتها بمتكلم ، مخاطب، غائب. وعليه فالضمائر تقوم مقام الاشخاص العاديين وتنوب عنهم في دورة التخاطب . بيد ان حيدوش يرى ان بن فينيست يقطع سلفا: " سبيل التوهم بين الشخص واضع النص وبين المتكلم فيه، وبين وقائع حياة واضع النص وبين ما يشير اليه النص من احالات الى الواقع خارجه فيتحدث عن واقع النص "على انه واقع مخصوص تحدده طريقة التكلم فيه"2

وتتحدد طريقة التكلم فيه عموما في كونه ينتظم بين ثلاثة ضمائر هي المتكلم و المخاطب والغائب عللى ان الاولين منها يختلفانعن الثالث في انهما يعينان في التكلم الشخصي,فيما يعين الضمير الثالث غير الشخص. كما ان العلاقة بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب علاقة " ذاتية " او فردية تقيم تعارضا بين شخصين " أنا وأنت3.

هذا وقد ذهب "**حيدوش**" الى أنه اذا كانت القصيدة رسالة ما بين " مرسل" و"مرسل اليه" وان العلاقات التخاطبية فيها تنتظم في جمل تبعا لادوات كالضمائر وظروف المكان والزمان كما يؤكد ذلك اميل بنفينيست فان " تعيين علاقات التخاطب فيه في الكلام الشعري بعد تعيين هويات اللذين يتبادلون الكلام" 4 فيه،

1– سيغموند فرويد، الانا والهو، اشراف الدكتور محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، ط4، 1982، ص،8

2– شربل داغر، اقتصاد الشعر، دراسة ضمن نزار قباني شاعر لكل الاجيال، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت ، ص 188 .

3– حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص 78

4 – جان كلود فيلو، اللاوعي ، ترجمة جان كاميد، المنشورات العربية، ص 136

تبدو ذات اهمية، خاصة من حيث فهم طبيعة الأنا أو الذات الشاعرة وتمظهر الآخر أي الموضوع الذي توجه اليه الرسالة التي تحمل رغبتا ما ، كما ان استخدام الضمير " انت " في الشعر إجراء تحويلي للموضوع " الآخر "وذلك لتتريل ذلك الآخر ضمن سياق القصيدة حتى لا يبقى قائما بالخارج 1

III-IV- 2 الأنا بوصفه مصطلحا نفسيا:

يقول فرويد" ان مهمة الأنا هي حفظ الذات، وهو يؤدي هذه المهمة فيما يتصل بالعالم الخارجي، بتعلمه كيف يتعرف على التنبيهات،وبمراكمته في الذاكرة، وبتحاشيه التنبيهات المفرطة في قوتها(بالهرب) ، وبتوصله اخيرا الى تعديل العالم الخارجي على نحو موائم ولصالحه(النشاط)، اما في الداخل، فهو يتصدى لمواجهة هذا باكتسابه السيطرة على مطالب الدوافع الغريزية، وبتقريره ما اذا كان من الممكن اشباع هذه الدوافع، او ما اذا كان من الأنسب ارجاء هذا الاشباع الى حين مؤات اوما اذا كان من الواجب خنقها اصلا "2

ويقول فرويد في موقع آخر:" حيث تكون الهو يكون الأنا"3

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

ومن هنا تصبح مهمة الانا شاقة دقيقة فعلية ان يقوم بمراعات هذه السلطات الثلاثة وهي العالم الخارجي والهو والأنا الاعلى, وهويحاول دائما ان يوفق بينهما واذا فشل في ذلك نشات الاظطرابات العصابية والذهانية, أي تفريغ التهيجات في العالم الخارجي. وهو المنظمة العقلية التي تشرف على جميع العمليات العقلية, وهي التي تنام بالليل ولكنها مع ذلك تستمر تقوم بالرقابة على الاحلام. وعن هذا الأنا ايضا

1- حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص 78

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

3- ايريك فروم، ازمة التحليل النفسي، ترجمة، طلال عتريبي، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، بيروت،1988، ص،28

يصدر الكبت الذي تمنع به بعض نزاعات العقل لا من الظهور في الشعورفحسب, بل تمنع ايضا من الظهور في سائر صور الطهور والنشاط الاخرى وتظهر هذه النزاعات المكبوتة اثناء التحليل متعارضة مع الأنا.

تقوم الانا بتجريد ليبيدو الهو من طاقته الجنسية بالتسامي, ويعزى الى هذا التسامي ميراثنا الثقافي واعظم ما لدينا من قيم ومعايير واخلاقيات واختراعات علمية ونظريات, ويخدم الانا مبدا الأنا الواقع لهذا السبب وينتصر لغرائز الحياة على غرائز الموت, وينهض ممثلا للأيروس في الانشطة النفسية ويسلك عن رغبة حقيقية في ان يحيا وان يكون محبوبا 2

ويدل استخدام فرويد لهذا المصطلح على انه لا يستبعد من مجاله ايا من الدلالات المرتبطة بمصطلحات الانا او ضمير المتكلم من جهة وان الأنا لا واعي في جزئه الأكبر3

ومن هذا المفهوم يرى حيدوش إن اهمية الأنا تبدو من حيث تخزين الخبرات المتعلقة في الذاكرة وكذا دوره في عملية التسامي التي هي اساس الفنون والآداب وكل ما هو ثقافي, وكذا انتصاره لغرائز الحياة ومن ثم تجسيده لرغبات الحب والكراهية .. 4

III-IV- 3 الموضوع بوصفه مصطلحا نفسيا:

يعرف الموضوع في علم النفس بصورة عامة بانه ذلك الشيء الخارجي او الشخص الذي يتجه اليه الفعل او الرغبة ادراكا او نزوعا او وجدانا, فهو كل ما يقابل الأنا او الذات 5

1- سيغموند فرويد، الانا والهو، اشراف الدكتور محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، ط4، 1982، ص، 31

2 – عبد المنعم الحفني, المعجم الموسوعي للتحليل النفسي, مكتبة مدبولي, القاهرة 1995 , ص 57 ,61

3- جون جان لا بلانش و بونتاليس معجم المصطلحات التحليل ترجمة مصطفى حجا ديوان المطبوعات الجامعية ط 1 الجزائر, ص99

4 – حيدوش، اغراءلت المنهج وتمنع الخطاب،ص،77

5 – فرج عبد القادر طه, معجم علم النفس والتحليل النفسي, دار النهضة العربية, ط1 , بيروت ص 443

عندما يحدث ان يضطر احد الاشخاص الى التخلي عن احد الموضوعات الجنسية فانه غالبا ما يترتب على ذلك ان يطرا تغير في انا هذا الشخص يمكن وصفه فقط بانه عبارة عن وضع هذا الموضوع داخل الانا . وعندما يتخذ الانا صفات الموضوع فانه يقوم بفرض نفسه على الهو كما موضوع للحب ويحاول ان يهون من امر ضياع ذلك الموضوع بقوله" انظلر, انني اشبه الموضوع ايضا, فانت تستطيع ان تحبني كذلك.

وقد راى **حيدوش** ان فكرة الموضوع (objet) تطرح في التحليل النفسي من ثلاثة جوانب رئيسية :

1. باعتباره متلازما مع التروة: فبه ومن خلاله تحاول التورة الوصول الى هدفها, أي الى نمط معين من الاشباع . وقد نكون هنا بصدد شخص كامل او بصدد موضوع جزئي, كما قد نكون بصدد موضوع واقعي او موضوع هوامي .

2.باعتباره متلازما مع الحب او مع الكراهية : حيث تقوم العلاقة موضع البحث عندها ما بين شخص كلي او ركن الانا, وبين موضوع مستهدف هو ذاته ايضا باعتباره كليا (شخص, كيان, مثل اعلى او خلافة) .2

3. او المعنى التقليدي الذي يتبناه علم النفس وفلسفة المعرفة فيطرح متلازما مع الشخص الذي يدرك ويعرف : انه ما يبدومتصفا بخصائص ثابتة ومستمرة تتمتع بحق الاعتراف العام بها من قبل جميع الاشخاص, وذلك بصرف النظر عن الرغبات والاراء الفردية)3.

1- سيغموند فرويد، الانا والهو، اشراف الدكتور محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، ط4، 1982، ص،

2- حيدوش، اغراءلت المنهج وتمنع الخطاب،ص، 82

3- جون جان لا بلانش و بونتاليس معجم المصطلحات التحليل ترجمة مصطفى حجا ديوان المطبوعات الجامعية ط 1 الجزائر, ،ص 449

III-IV- 4 الموضوع بوصفه مصطلحا نقديا :

ان النقد الموضوعاتي نسبة الى الموضوع واذا عدنا الى الجذر الفلسفي للنقد الموضوعاتي نجده تاثر بجملة من الأعمال الفلسفية، يرى عبد الكريم حسن أن المنهج الموضوعاتي " بحث في الموضوع وهو بحث يهدف إلى إكتشاف السجل الكامل للموضوعات الشعرية"1.

إذن يهتم المنهج الموضوعاتي بظهور موضوع ما في العمل الإبداعي أنه الموضوع الأكثر إلحاحا و الذي يتردد في النص بنسبة عالية .

أما سعيد علوش فيرى " أن المنهج الموضوعاتي بحث عن النقاط الأساية التي يتكون منها العمل الأدبي ومقاربة الكشف عن النقاط الحساسة التي تجعلنا نلمس تحولاتها وندرك روابطها في انتقالها من مستوى تجربة معينة إلى أخرى شاسعة" 2. يركز تعريف سعيد علوش على تتبع النقاط التي يتكون منها عمل أدبي ما، ومراقبة التحولات الطائة عليه.

تأثر النقد الموضوعاتي بجملة من الأعمال الفلسفية على رأسها أعمال غاستون باشلار وجان بول سارتر، وادموند هوسرل .

1- غاستون باشلار:

" لقد كان للتحليل النفسي فضل كبير فقد علمنا أن عقولنا عوالم خاصة، وكل ما نستطيع أن نعلمه علما يقينا أن الكاتب، كتب الكلمات التي نقرؤها لكن ما عناه من وراء هذه الكلمات شيء آخر، بعض الكتاب يحملون بفك هذا العالم الخاص و أولى بنا أن نبحث عن بنية الإنسان أو الشجرة التي نبع منها كل واحد "3.

---

1 – عبد الكريم حسن ، المنهج الموضوعي النظرية والتطبيق ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط 1 ،1983 ص 120

2 – سعيد علوش ،النقد الموضوعاتي ، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع الرباط ط1 1989 ،ص 12، 13

3 – مصطفى ناصف ،اللغة والتفسير والتواصل سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون ،الكويت

يلخص هذا القول ما ذهب إليه غاستون باشلار في البحث عما يسميه العالم البدئي هذا المفهوم الذي وظفه النقد الموضوعاتي. ويعتبر غاستون باشلار في تصور الكثيرين الأب الروحي للنقد الموضوعاتي بما قدمه من رؤى" ويعترف باشلار بأنه ليس محلل نفسيا غير أنه يستخدم أدوات التحليل النفسي ومقولاته ومفاهيمه على امتداد أعماله و إذا كان التحليل النفسي الفرو يدي يتجه إلى منطقة اللاوعي للبحث عن الصور و الرموز التي يحللها، يتجه التحليل الباشلاري إلى أعمق منطقة من مناطق الوعي ،وهي المنطقة الأصلية، منطقة الإحتكاك البدئي بالعالم" 1 إن الغاية من البحث عن العالم البدئي هي الوصول إلى مصادر الإبداع وعناصره و بالتالي يبحث التحليل الباشلاري" عن الصورة في أصولها البشرية العامة فيراها ماثلة في العناصر الأربعة: الماء،الهواء،النار والتراب.2

2- جان بول سارتر: ان للوجودية تأثير بالغ الأهمية على النقد الموضوعاتي " إلى الحد الذي أعتبر بعض الدارسين جان بول سارتر من النقاد الموضوعاتين".

وقد استمد النقد الموضوعاتي بعض المفاهيم الأساسية من الفلسفة الوجودية كمفهوم الوصف" الذي يستطيع تحريض الفهم من الداخل" 3 بالإضافة إلى مفهوم الخيار البدئي الذي يقود إلى الموضوع الذي شكل هاجسا للمبدع/ الكاتب.الاختزال من الوصول إلى الموضوع المهيمن وهي نقطة بالغة الأهمية في النقد الموضوعاتي.

---

1 – عبد الكريم حسن ، المنهج الموضوعي النظرية والتطبيق ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط 1 1983،ص 192

2- علي زغينة ، هاجس الحرية في الشعر العربي المعاصر ، دراسة موضوعاتية ، محمد مفتاح الفيتوري نموذجا اطروحة دكتوراء 16

3 – عبد الكريم حسن ، المنهج الموضوعي النظرية والتطبيق ،ص 25

يتأسس النقد المو ضوعاتي على جملة من المفاهيم يحددها عبد الكريم حسن في :الموضوع ، المعنى ، الحسية،العلاقة التجانس، الدال و المدلول، شكل المضمون، البنية،العمق،المشروع، المحالة...

تضم المفاهيم المذكورة أعلاه بعض المفاهيم الإجرائية التي تمكن الناقد من قراءة نص ما قراءة موضوعاتية ولعل المفهوم الإجرائي المركزي هو مفهوم الموضوع الذي يشكل بؤرة تلتف حولها مجموعة من الفاهيم الإجرائية الأخرى" الموضوع وحدة من وحدات المعنى هو وحدة حسية علائقية أو زمنية مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما، كما أنها مشهود لها بأنها تسمح انطلاقا منها وبنوع من التوسع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي ببسط العالم الخاص لهذا الكاتب"1.

إن مفهوم الموضوع يستقطب مجموعة من الفاهيم الإجرائية التي تتيح مقاربة نص ما مقاربة موضوعاتية منها :

1/ المعنى: فالموضوع وحدة من وحدات المعنى .

2/ الحسية: فالموضوع وحدة حسية .

3/ العلاقة: الموضوع وحدة علائقية، يتوسع بطريقة ما شبكية او خطية.

إن التوسع العلائقي يتم عن طريق مفهوم إجرائي آخر هو الاطرادية التي " تعد المقياس في تحديد الموضوعات،فالموضوعات الكبرى لأي عمل أدبي ماهي الموضوعات التي تشكل المعمارية غير المرئية لهذا العمل وبذا فهي تزودنا بمفتاح تنظمه، هذه الموضوعات هي التي تطور على امتداد العمل الأدبي، وهي التي نقع عليها بغزارة استثنائية،فالتكرار أينما كان دليل الهوس" 2 إذن الموضوع و التكرارية و العلاقات تمثل مفاهيم

---

1 – عبد الكريم حسن ، المنهج الموضوعي النظرية والتطبيق ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط 1 ،1983 ص39

2 المرجع نفسه ، ص 12

إجرائية تساعد على قراءة نص ما . يقول ريتشارد" ان النقد الموضوعاتي الذي يكشف عن معنى الرغبة،إنما يستوجب علاقته القوية بالتحليل النفسي وعلم العلامة..." 1إن التباس علاقة الموضوعاتية بالتحليل النفسي يرجع في واقع الأمر إلى:

1- طبيعة النقد : فالنقد يلي الإبداع ، وهو ، تابع له و فعاليته تتوقف عليه في حدود معينة، لكنها حدود يمكن عدها محددات.

2- طبيعة علاقة النقد بالنص: فالنص يتميز بتعددية روافده، وتعددية الروافد النصية تقتضي تعددية الإجراء النقدية،كل هذا كان الموضوعاتيون يجعلونه منطلقا،فكانوا يعدون الأدب " مستودعا لشتى الأفكار التي تكون صورة تجربة المبدع"2.

تأسيس على هذه الرؤية أباحوا للناقد " التجول في كل دروب المعرفة ، مستفيدا من جميع الإمكانات المتاحة، سواء كانت إمكانيات معرفية أم منهجية..."3 ،

في واقع الأمر يمكن أن نشدد مرة أخرى على أن التباس العلاقة بين الموضوعاتية وعلم النفس لا يقتصر على التلقي العربي لهذا المنهج فالفرنسيون أنفسهم يؤكدون أن هلامية الوضوعاتيين وانفتاحهم قد ولد أنسابا خاطئة"4

إن الموضوعاتيين يرفضون المظلة النفسية- كتوجيه نقدي أدبي- لأنهم يفرقون بين الممارسة النقد – نفسانية،وممارستهم

---

1 – عبد الكريم حسن ، المنهج الموضوعي ، نظرية وتطبيق . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . الطبعة الثالثة 2006. ص 170.

2 – حميد لحمداني . سحر الموضوع . عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر .منشورات دار سال. ص 23

3 – المرجع نفسه . ص 23

4 – دانييل برجيز . النقد الموضوعاتي . .عالم المعرفة. 1997 ص 117

الموضوعاتية،فالنفسانيون حينما يعودون إلى التحليل النفسي يرهنون النص بالعالم الخارجي،فيختزلونه في المؤلف،ويستهدف توجههم هذا كشف شخصية المبدع حيث تقاس فعالية منهجهم بمدى قدرته على مطابقة التحليل للحياة التاريخية للمؤلف، وهو ما يعني ارتهان المنهج والنص بالسياق الخارجي،وتندفع الممارسة النقد– نفسانية في هذه الأثناء مع ما يدعم التوجيهات،و النظريات،و الفرضيات التحليل– نفسية لتفسير بعض تداعيات الأحداث الطفولية ورصد ارتداداتها الخفية على المراحل العمرية المتأخرة مع محاولة تضخم تأثيراتها الخفية،وإبراز كل ذلك من خلال ظهوراتها اللفظية و البيانية في النصوص الإبداعية.

وما يستحق التوقف فعلا هو أن نجد أحد أعلام النقد النفساني يحكم على هذا العمل بالفشل ونعني بذلك يونغ لأنه يعتقد أن: الاهتمام ينصرف عن العمل الفني، ويضيع في فوضى متاهة علم النفس،بالبحث في السوابق و الأحداث القديمة،فيصبح الشاعر حالة مرضية،مثلا(هكذا دون رابط) توضيحيا،يحمل رقما في سايكولوجية الجنس المرضية، وهكذا فإن التحليل النفسي للعمل الفني يبعد بالفن عن غرضه ويحوله إلى منطقة المشكلات الإنسانية العامة، ومثل هذه المشكلات لا تقتصر على الفنان وحده كما أنها ليست ذات أهمية بالنسبة لفنه1

يحلو للموضوعاتيين أن يستشهدوا بهذا القول لإثبات تمايزهم عن النقاد النفسانيين،لأنهم حينما ينطلقون من المؤلف،سرعان ما يعودون إلى النص،ذلك أن البحث عن الموضوع أو الثيمة المحفزة للإبداع يحتاج إلى طمأنة بيوغرافية،تزيل كل تشويش خارجي–محتمل– من أمام التحليل النصي المحايث، الذي يميز النقد الموضوعاتي تمييزا فاصلا عن المناهج

1 – غاستون باشلار : جماليات المكان .ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ط5 ، 2000 ص، 28.

السياقية، و التحليل النصي المحايث إنما يستهدف التجربة الروحية، التي هي تجربة حياتية لم يعشها المبدع،فالحياة عند الموضوعاتيين لا تعني الحياة اليومية،أو التاريخية للمؤلف،لأن الإبداع تجربة،وليس تسجيلا،أو نقلا للوقائع من الواقع، و المبدع في رؤيتهم...يعيش ما لم يعش " 1 وهو لا يعدو أن يكون" متلقيا للغة موحية " 2 فإصرار الموضوعاتيين على صون أنفسهم من النفسانيين، نابع من وضوح وجهتهم، واختلافهم عن غيرهم،فهم يدركون أن نقطتهم الفارقة تكمن في انشغالهم عن سبر أغوار شخصيات المبدعين،بالبحث عن التجارب الحياتية الروحية،وحتى تحليلاتهم النفسية لوعي المبدع لا تنزلق إلى منطقة اللاوعي،ولا إلى البحث عن التطابق مع الخارج النصي، بقدر ماهي كد تحليلي يستهدف التجربة الروحان–حياتية بتلمس المشروع الإفتراضي الذي يوحد أطراف التجربة الإبداعية الممزقة3.

لقد ذهب "**حيدوش**" الى ان الدارسين العرب المحدثين يستخدمون مصطلح الموضوع في مقابل(objet.theme.sujet.motif) التي تعد مصطلحات لها معناها الخاص الى حد كبير. ولكن مع ذلك يمكن القول ان الذي يجمع بينها هو كونها مادة تقبل التكرار في العمل الادبي وهي بمثابة الخيط الذي ينظم العمل الفني ويوجهه. 4

---

1 –غاستون باشلار : جماليات المكان .ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ط5 ، 2000 ص، 27

2 – المرجع نفسه، ص، 27

3 –عبد الكريم حسن ، المنهج الموضوعي ، نظرية وتطبيق . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . الطبعة الثالثة . 2006. ص 107

4 – حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص، 83

الفصـــل الرابع

تطبيقات المنهج النفسي

عند حيدوش

I – من النقد النفسي الى النقد السيكونصي

1-I –المرأة آداة للتبئيير النصي في شعر نزار قباني

I- I - المرأة الجسد.

I -1- المراة الأم.

I- 2- المرأة الحبيبة.

II-II- المرأة المدينة .

II-1- دمشق الأم.

II-2 - بيروت الحبيبة

III- المرأة القصيدة.

IV- سلطة الأنا في "مجموعة زنابق الحصارلـ" أحمد شنة".

V – علاقة السيرة الذاتية بالسيرة النفسية عند حيدوش "طيور في الظهيرة والبزاة " لمرزاق بقطاش أنموذجا.

I – من النقد النفسي الى النقد السيكونصي

يمثل النقد النفسي مرحلة متأخرة ومتطورة في البحث عن الحقائق النفسية في النص الأدبي مباشرة وبالتركيز عليه، وربما عليه وحده، وقد نادى مفهوم التحليل النفسي النصي بضرورة تجاوز التطبيقات الفرويدية البيوغرافية الى محاولة الكشف عن تناسق التمثلات الاستهامية المشتركة بين الكاتب والقاريء من أجل الوقوف على فرادة النص المقروء، وهو أمر ممكن مادام النص وحده كفيلا بتحقيق عملية التواصل بذاته

ولتجاوز مازق جعل النص الادبي مطية لتحليل المؤلف تحليلا نفسيا، بحث النقد النفسي عن مجالات جديدة لفعالية الكتابة مغايرة لتلك التي سجن فيها النقد النفسي التقليدي نفسه،وذلك باستعمال مكاسب النظريات البنيوية ومابعد البنيوية ومكاسب اعادة قراءة فرويد وتأ ويله في ضوء النظريات اللسانية والأدبية الجديدة ، وثبت أن النص الفرويدي نص منفتح قابل للاستثمار في الخطاب النقدي بشكل اكثر فعالية كما ثبت التحليل النفسي والأدب علاقة ضرورية 1

1-I –المرأة آداة للتبئيير النصي في شعر نزار قباني

ان النقد النفسي كما جاء به شارل مورون هو المنهج الجديد الذي ضمنه الناقد مشروعه النقدي الجديد، واذي يتسم بالموضوعية المطلقة التي تنصف العمل الادبي ، والاديب معا، وهذا المنحى يقترب كثيرا من دراسة فرويد ل"غراديفا"، فهذه الرواية– وهي الاستثناء الوحيد في اعمال "فرويد التي انطلقت من النص الادبي ووصلت اليه من غير اقحام الحياة الطفلية او الجنسية للمؤلف– تعتبر تحليلا ادبيا دقيق يبتدىء من النص وينتهي اليه، وليس فيه اطلاقا انتقال الى دراسة شخصية الكاتب ، فهي تقوم بذلك في نطاق الحالة المرضية التي تعانيها الشخصية الروائية ، وليس شخصية الكاتب ، وبهذا فان تحليل فرويد لـ" غراديفا" مثالا عن الدراسة النقدية المحايثة لعالم النص ، لأنه لايخرج فيه اطلاقا عن نطاق النص، سواء الى صاحبه ام الى ظروفه النفسية او الاجتماعية ، وان كان

1– المودن حسن ، لا وعي النص في روايات الطيب صالح – قراءة من منظور التحليل النفسي، تقديم ،محمد برادة، ط 1، المطبعة والوراقة الوطنية ،مراكش، 2002 ، ص، 30

هنا فرويد يمارس التحليل النفسي العلاجي ، فانه يمارسه على الشخصية المتخيلة وليس على الكاتب،كما ان الاهتمام بالبنية الداخلية للنص– من قبل فرويد– هو الذي جعل هذا النوع من التحليل يمثل نقلة واعية في مثل هذه الدراسات ،وهذا مااعطى قصة" غراديفا" طابعا خاصا مكنتها من ادماجها ضمن الدراسات النقدية المحايثة .

هذا المسار بالتحديد، الذي عني به "حيدوش" في مؤلفه "شعرية المراة وانوثة القصيدة ،قراءة في شعر نزار قباني"، هو الممهد الاساسي لهذا التوجه ،وقد توقف **حيدوش** في مؤلفه هذا على سر حب نزار قباني للمرأة باعتبار ان هذه الأخيرة استنفذت جل طاقته الشعرية خلال نصف قرن من الزمن، إذ كانت موضوعا لأولى قصائده و موضوعا لآخر قصائده

ولقد سعى **حيدوش** من خلال هذه الدراسة الى محاولة فهم وسر أغوار القصيدة النزارية مزيحا عنها كل ما هو غامض في شعره خاصة وان أصحاب الأقلام الجريئة والاحكام المتسرعة لوثوا شعره بادعاءاتهم الخاطئة فنزار" كما يقول **حيدوش** يحتاج الى قراءة جديدة, وقد حاول حيدوش من خلال هذا البحث ان يرسم معالم طريق جديد في الدراسة النفسية لشعره تستفيد من مختلف المناهج ضمن الاتجاه النفسي العام ,و لكنها تتميز عنها بكونها لا تهتم بشخصية الشاعر قدر اهتمامها بنتاجه, ولا تتخذ ادلتها الا من شعره ومما صرح به هو نفسه في سيرته الذاتية وفي حواراته التي تعد وجها أخر لأدبه.

وقد تناول في التمهيد المنهج والاجراء فتعرض لاهم المناحي التي سارت فيها البحوث في هذا الاتجاه, فكان التوقف عند فرويد لا على اساس منهجه العام، ولكن ،على اساس تلك الافكار التي ربطت بين الحلم والنص الادبي ، وجعلت منه خطابا لغويا يبلور الرغبة في انموذج خيالي ويسعى الى تحقيقها تحقيقا مقنعا ويجعل الطفولة المصدر الاساسي لمحتويات الحلم والنص الادبي وينظر الى تعدد معاني النص الادبي ومعاني الحلم. ومن ثم قابليتها لاكثر من تاويل وتفسير .وفي كل ذلك تتخذ اللغة مرجعا ومنطلقا لاكتشاف عالم النص وتعد الصور البلاغية ابرز معالم اللاوعي في النص الادبي كما كانت له اشارة الى الاستعارات الملحة

التي جاء بها " شارل مورون " بوصفها احدى الدعامات التي يمكن ان تبنى عليها قراءة نصوصنا ، ومن ثم خلص الى تصور لمفهوم القراءة والمنهج والاجراء ،وهذا التصور هو الذي انطلق منه لقراءة شعر نزار قباني.

تعرض **حيدوش** في بداية بحثه الى التقسيم الذي تنبه إليه بعض الدارسين بخصوص شعر نزار قباني الغزلي وهو

أولاً: مرحلة العطش والجوع وتمثلها دواوينه:

1-قالت لي السمراء (1944)

2-طفولة نهد (1947)

3-سامبا (1949)

4-أنت لي (1950)

ثانياً: مرحلة ما بين الذات والآخرين، وتمثلها دواوينه:

1-قصائد (1956)

2-حبيبتي (1961)

-يوميات امرأة لا مبالية (1958-1968).

ثالثاً: مرحلة الارتواء والانطواء وتمثلها دواوينه:

1-الرسم بالكلمات (1966)

2-100 رسالة حب (1970)

3-كتاب الحب (1970)

4-قصائد متوحشة (1970)

رابعاً: مرحلة التخمة وإفلاس الشعور ويمثلها ديوانه

-أشعار خارجة على القانون 1972، لأنه وحده يشكل مرحلة نفسية مستقلة.

خامساً مرحلة الهاجس الزمني وتمثلها دواوينه:

1-كل عام وأنت حبيبتي (1977)

2-أحبك أحبك.. والبقية تأتي (1978)

3-أشهد أن لا امرأة إلا أنت (1979)

4-هكذا أكتب تاريخ النساء (1981)

5-قاموس العاشقين (1981)1

. ومن خلال تنضيد الناقد **حيدوش** لمائتين وثلاث قصائد في الدواوين السبعة السابقة التي تغطي مرحلة 1944-1968 لاحظ هيمنة مجموعة من العناصرو هي التي توجه التجربة الشعرية عنده

الشاعر وهي التي تقتضي دراستها، وتتمثل هذه العناصر في:

1 -المرأة من صنع الشاعر، الذات المبدعة للمرأة الصانعة لجمالها.

2 -عالم الجسد، في المرأة يتمثل في النهد و الشفة والشعر و العين.

3 -المرأة قصيدة، صانعة القصيدة، الصراع بين المرأة و القصيدة، وجود المرأة شرط وجود الشعر.

4 -العلاقة بين الرجل والمرأة علاقة مثالية غير محققة، والموعد بينهما لا يتحقق.

5 -المرأة الوهم، المثال، الملهمة، الغائبة، السر، الطيف، المجهولة، الصورة الذهنية. امرأة بدون ملامح محددة ولا مواصفات جسدية ..

6 -المرأة الأم، البيت، المدينة،الصبا والطفولة.

7 - المراة الطبيعة جسد انثوي

8 -العلاقة بين الطفولة والأمومة . الخطيئة والطهر ، القداسة والدنس، المرغوب والمرفوض في المراة .

9 -مثلث الرجل ، المراة، الطفل

10-العلاقة الباردة بين الرجل والمراة.

11 -الرجل المنافس المرفوض ، المراة المذمومة المرفوضة

وقد خلص الناقد حيدوش الى ان المراة الام ، المراة الشعر ،المراة المدينة هي النماذج الاكثر حضورا في شعر نزار قباني ، وهذا ماسنتعرف عليه في هذا الفصل1

المرأة في شعر نزار قباني

يؤكد نزار قباني ان تسعين بالمائة من الأحاديث الصحفية التي تجرى معه تطرح ذات السؤال الذي اصبح بالنسبة اليه صداعا يوميا لايحتمل.

" لماذا اخترت المرأة موضوعا رئيسا لشعرك... ونسيت الوطن ويجيب نزار قباني على هذه الأسئلة الخطيرة بسؤال بسيط ولماذا لا أكتب عنها؟! ثم يبرر ذلك

1-حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 ،ص 6

أو يحاول أن يجيب على هذه الأسئلة، وكأنه عالم اجتماع يحلل الواقع العربي بقسوة، ويقدم الحلول التي يراها بديلة لهذا الواقع، بديلة لمنطق ذكور القبيلة الذين يعدون الأنثى عارهم في الليل وذلهم في النهار، والذين لشدة خوفهم من جسد المرأة يتآمرون عليه، ويحاكمونه، ويدينونه، ويحكمون عليه غيابياً بالإعدام، هذا المجتمع الذي ثلاثة أرباع مؤسساته، تأكل، تشرب، وتعتاش على حساب الجنس الثاني، وحساب مواجعه، وخريطة الشرق الوحيدة التي تعتمد وتدرس في المدارس هي خريطة الجسد النسائي. فعلى جسد المرأة وحدها كما يقول، عمرنا المواقع الحربية، والحصون، والقلاع، ومددنا الأسلاك الشائكة.

ويؤكد في موضع آخر: "إن شعري كله ابتداء من أول فاصلة حتى آخر نقطة فيه، وبصرف النظر عن المواد الأولية التي تشكله، والبشر الذين يملؤونه من رجال ونساء، والتجربة التي تضيئه سواء كانت تجربة عاطفية أو سياسية هو شعر وطني"3. فما كتبه من شعر عن المرأة، إذن، كتبه عن الوطن. فالمرأة عنده وطن، لأن من يحب المرأة يحب الوطن ويحب الآخرين، وأن: "الوطن قد يصبح في مرحلة من المراحل عشيقة أجمل من كل العشيقات وأغلى من كل العشيقات" 4. ويؤكد ذلك شعرياً حين قال:

كلما غنيت باسم امرأة
أسقطوا قوميتي عني، وقالوا:
"كيف لا تكتب شعراً للوطن"
فهل المرأة شيء آخر غير الوطن؟
آه لو يدرك من يقرَأُني
أن ما أكتبه في الحب..
مكتوب لتحرير الوطن..5.

1.. نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج7، منشورات نزار قباني، بيروت 1993، ص 372

2 . نفسه، ص 421، 422.

لقد واكب "نزار قباني" فترة المطالبة بتحرير المرأة العربية ، وذلك بظهوره كشاعر في منتصف الأربعينيات فكانت البداية عنده من الخارج أي من الجسد الأنثوي، وما يتصل بالجسد من ثوب وعطر وألوان.

كانت هذه بداية منطقية لشاعر شاب ، متمرد، يريد أن يكسر القيود، وينطلق معبرا بحرية كاملة عن رؤيته الخاصة.

واستطاع "نزار" في هذه المرحلة أن يرسم في قصائده المختلفة لوحات فنية رائعة تجسد المرأة واهتماماته ا المادية كالفساتين والعطور، واستطاع بذلك أن يحقق نقلة هامة ومميزة في النفس العربية.

فقد كان الشعر العربي عند ظهور "نزار قباني" لا يتحدث عن المرأة إلا ويذكر الحزن والحرمان والفشل والدموع والألم.

أم "نزار" فقد قفز فوق الأسوار، محطما كل القيود ، مقتحما عالم المرأة من بابه الواسع، فقرر أن يترجم نظرة العين ولمسة اليد ، وحلاوة الفستان ومواعيد البنات والشبان إلى أغان جميلة ترقص، لا إلى دموع سلبية تقف على رصيف الحياة، ولا تعرف غير كلمة آه فيقول نزار على لسان فتاة تحدث شقيقتها.

بعد ذلك دخل "نزار" إلى مرحلته الثانية التي تتعامل مع المرأة ليس كمجرد جسد فحسب كروح وشعور، وهي مرحلة انتقاله من (الجسد الأنثــوي) إلى (النفس الأنثوية) فالمرأة تحب وتحب، وتتحول الاهتمامات بالخارج إلى الداخل فيعبر عن معاني تدور في نفسها وتصبح المرأة في نظره في صورة أنضج وأعمق.

وقد قدم هذا للتحول الذي طرأ على شعر "نزار قباني" في إجابة على أثر السن في تحول الشعراء، إذ المعروف أن مرحلة الطفولة والشباب هي مرحلة الانفعال في حين أن مرحلة الكهولة والشيخوخة هي مرحلة الحكمة والاتزان والهدوء.

بدأ من قصائد "قصائد متوحشة" إذ بدأ الشاعر يغيب المادي المحسوس ليقدم

العاطفي الأثيري الجميل على قواعد القلب الذي يجب حنونا صافيا دافئ التعابير مع كل الجمال الكوني الذي يحيط به، هذا الجمال الذي يبدأ مع أشياء الجمال النسوي التي يدركها الشاعر[1].

وينتقل "نزار" إلى مرحلة ثالثة تدفعه إلى الصفوف الأولى بين المفكرين والأدباء ، المرحلة التي عبر فيها عن المرأة في المجتمع الشرقي، التي تعاني الكثير من القيود ، فرغم التحرر الشكلي الذي أعطاه المجتمع العربي للمرأة إلا أنها لا تزال مقيدة في التعبير عن مشاعرها الداخلية وأفكارها بصراحة.

هذا هو نزار الذي كسر، ولا يزال المحرم الجنسي، يؤمن إيمانا مطلقا بأنه ما لم يتحرر الجسد، فلن يتحرر الإنسان سياسيا.

يتحدث الشاعر عن المرأة ، بعامة من موقعه ألذكوري، ويصبح في حالات قليلة إلى التقول بلسانها من أحاسيسها كأنثى "ونزار قباني" قد أكثر من ذلك ، مجسدا للقول البليغ : "في كل ذكر أنثى" وهو قول ليس بليغ فقط. بمعنى البديع والبيان والفذلكة البيانية ، ولكنه قول له أسانيده العلمية والطبية والتشريحية.

ومن المعروف علميا أن الجنين في رحم أمه يكون في أسابيعه الأولى حائرا بين الذكورة والأنوثة ، أي أنه يكون خلطة كيميائية لا جنس لها ثم يحسم ربك الأمر، فيرسم نهدين هنا ، وشاربين هناك، ويحل القضية بالتي هي أحسن ويفك الارتباط بين الجنسين ويرسم حدود لمنطقة المنزوعة السلاح2

فالبرغم من فك الارتباط بين الجنسين، إن العلاقة التاريخية الأولى التي بدأت في الرحم تبقى مخزونة في ذاكرة الذكر والأنثى معا، بحيث لا ينسى الذكر أصوله الأنثوية، ولا تنسى الأنثى جذورها الذكورية.

1- يونس فقيه، ملاح الالتزام القومي في شعر نزار قباني ، دار بركات للطباعة والنشر، ط1 ، 1998 ص 115

2– نزار قباني، لعبث بإتقان وها هي مفاتيحي منشورات نزار قباني ، بيروت، لبنان – ط3 ،1990 ،ص2 3

"فإذا كنت قد كتبت عن المرأة بمثل هذه الدقة والتطويل، فلان ذاكرتي الأنثوية لا تزال نشطة، لأنني وفي جدا لمرحلة ما قبل فك الارتباط"[1]

فالمرأة عند "نزار قباني" حرة، وهي عبد، يطالب لها بالإفلات من القيود الاجتماعية وتنشئها بحيث تكون مجرد انعكاس سلبي لرغبات محدودة، فبالرغم من هذه التناقضات "نزار قباني" لا ينكر هذا التناقض بل يحبه، لأن الشاعر عنده من دم ولحم، وزوابع وبروق و "نزار قباني" هو الأبيض والأسود والثلج والنار، والقديس والشيطان والمحافظ والليبرالـي.

والأصولي واللآاصولي والقانوني، والخارج عن القانون والأكاديمي والفوضوي والحضاري والبدوي، والتاريخي والهارب من مقبرة التاريخ .

"فالمرأة في حياتي لم تكن أبدا صورة معلقة داخل برواز"[2]

إذا فالمرأة عند "نزار قباني" طس، ومناخ، ومطر استوائي لذلك كان شعره يتابع تحولات الحب ، وتحولات النساء كما يفعل موظف مصلحة الأرصاد الجوية.

فبعد أربعين عاما من التجول في أقاليم الشعر والمرأة، مازال يشعر أن صورته لدى الناس لا تزال غائمة، ومضطربة ومتداخلة الألوان.

فبعضهم يرى وجهه من جانبه المضيء، يستريح إليه وبعضهم يراه من جانبه المعتم فيخاف منه

[1] – نزار قباني لعبث بإتقان وها هي مفاتيحي منشورات نزار قباني،ص 33

2 – "نزار قباني" قصتي مع الشعر، منشورات "نزار قباني" – بيروت 1973 ص 36

"أما أفكاري ، فكلها كانت دفاعا عن المرأة في الوطن العربي، عن المرأة العربية فكانت مثل مشاريع القرارات في مجلس الأمن الدولي تنال غالب أصوات الفقراء والمضطهدين والمقموعين والمقموعات والمؤودات من نساء العالة الثالث، وتصطدم غالبا بالفيتو الأمريكي"

"نزار قباني" يعلم أن اختيار المرأة كموضوع رئيسي للكتابة ، هو بالتأكيد اختيار صعب بالخوض في مشاكلها التي لا تنتهي، في وطن ربما – لا يقدر قيمة المرأة – إن صح التعبير وأن الحديث عنها هو حديث المحرمات، وأن من يمسك يد امرأة كالذي يمسك جمرة مشتعلة.

والمرأة العربية تغيرت وغيرت "نزار قباني" هي :

"هي صارت أشد ذكاء...وحبي لها صار أشد حضارة هي خرجت من قارورتها. وأنا خرجت من بداوتي المهم أن أتغير أن ... لن يتغير الرجل ...المرأة هي الوجه الآخر لي"[1]

إذا تعاملت معها كوردة...أعطيني عطرها

وإذا تعاملت معها كذبيحة...سال دمها على ثيابي

وإذا تعاملت مها كجارية ...سقطت... وأسقطتني معها...

فليس هناك امرأة حرة ... إلا بوجود الرجل الحر...[2]

وشعر "نزار باني" كله أو بالأحرى صاغ تجربته الشعرية في شكل مواقف إزاء المرأة هذا المخلوق الذي وهب حياته لأجل إخراجها من دائرة العبودية، مدافعا عن قضيتها بجرأة متميزة إذ جعلها قضية متصلة بأواصر تتم عن تجربة الشاعر هي وقود الحب، صار يراه من خلالها.

1- جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث دار الشرق ط1984،1 ص 251

2- المرجع السابق، ص 252

كما حاول الشاعر أن يمحو آثار العدائية المتمثلة في المواقف الموروثة من موقف العربي من المرأة منذ الزمن الماضي السحيق.

والمرأة عند "نزار قباني" تجسد الواقع الحقيقي لتجربته الشعرية، فهي عالمه الخاص به الذي يصوح من خاله موقفه من الحياة ، فلعله لن يكون الأخير ، حتى يبعث في أنفسنا الحنين الفطري إلى الأنثى "الشرعية" و" وجه الوطن" و"الدار" كرمز الاستقرار والطمأنينة والوئام . حيث يقول:

"عيناك وحدهما هما شرعيتي

ومراكبي، وصديقتا أسفاري

إن كان لي وطن، فوجهك وطني

أو كان لي دار، فحبك داري..."1

وبهذا يكون " نزار قباني" محامي الشيطان عنها، حيث أقام دعاوي جزائية، ضد كل الرجال العرب بتهمة تخويفها، واستثمارها، وابتزازها ، ونهب ثرواتها الجسدية والعقلية، كما كان الإنجليز يفعلون في مستعمراتهم الإفريقية.

"منذ أرعين سنة ، وأنا أسكن المحاكم، وأقدم اللوائح، وأقوم بالمدافعات، وأستدعي الشهود، واعرض أمام هيئة المحكمين، أدوات الجريمة وثياب المغرورات ولكن الرجل الأبيض كان دائما يدعي البراءة وينكر اقترافه الجريمة" 2

"لقد فعلت من أجل المرأة الكثير ، ربما كان من أهم إنجازاتي، إنني حذفت اسمها من قائمة الطعام، ووضعته في قائمة الأزهار، حذفت اسمها من قائمة العقارات، والأملاك المنقولة وغير المنقولة، ووضعته في قائمة الكتب التي تقرأ ،

1- نزار قباني، الحب لا يقف على الضوء الأحمر ص 12 ، 13 .

2- "نزار قباني" المرأة في حياتي وفي شعري، منشورات " نزار باني" ط 5 2000 بيروت – لبنان ص 10-11

حذفت جسمها من قائمة الخراف التي تنتظر الذبح، والعجول التي تنتظر السلخ ووضعته في قائمة المتاحف التي تزار، والسيمفونيا ت التي تسمع . فككت الرهن التاريخي على نهديها وأطلقتها حمامتي ، في سماء تحترف صيد الحمام الأبيض ووضعتها في قرنفلة بيضاء، على صدري، ودخلت بها على حصان أبيض إلى المدن العربية التي تمارس الحب بصورة سرية ، وتخاف أن تصافح امرأة حتى لا ينقض وضوؤها" 1

فالمرأة من خلال المواقف الشعرية"نزار قباني" تحتل مكانة أكثر سموا فكأنها سلطانة تتربع على عرش مجيد وتتحكم فيه لأنها ملكية، وهذا ما جعل روح الشاعر تنقاد لها ، وتستبرك بملامح السمو والجمال والحياة فيها.

"يا أنت سلطانة وملكتي

يا كوكبي البحري... يا عشتاري

إني أحبك...دون أي تحفظ

وأعيش فيك ولادتي...ودماري" 2

من خلال هذه الأبيات تتحدد مكانة المرأة عند "نزار باني" ،فهي رمز للحياة والعطاء والجمال، بل أكثر من ذلك لأنها علاقة روحية تبدأ من يوم ولادته إلى آخر يوم من حياته . فكأنها هي التي تحدد مصيره وتتحكم فيه.

وهكذا يمضي "نزار باني" نحو رحلة اكتشاف المجهول، نحو حضارة لا طالما ناشد بها وتحقيق ذاته ي واقع يجهل مغزاه فهو كالمسار في رحلة طويلة لا يعرف منهاها شأنه في ذلك شأن أي مفكر مثقف يبغي التطلع إلى الأفق حتى يزيد من زاده المعرفي للوصول إلى مراتب عليا من الحقيقة .

1 – "نزار قباني" المرأة في حياتي وفي شعري، ص 11–12

2 – "نزار قباني" الحب لا يقف عند الضوء الأحمر ص 16

"وهذه الآفاق هي التي يقر بها شاعرنا أن المرأة نبض يمنحه الأمان ، بل هي إرادة الحياة ذاتها التي من أجلها ينطلق الشاعر في رحلته وكله ثقة بنفسه" 1

"تسير معي في مطار الردى
تفح... وتنفخ في أعظمي
فتجعل من رئتي موقدا
ولا كان حلمي أن أحلدا
إذا يل عني أحس كفاني
ولا أطلب "الشاعر" الجيد" 2

من خلال المقاطع السابقة نلاحظ أن رحلة الشاعر "نزار قباني" في الحياة نحو بحثه عن ذلك الشعور والإحساس الحقيقي بالموجودات والتي تتخذ وتستمد أصوليتها من جمال المرأة .

فظلت المرأة دائما هي من أهم القضايا التي طرحها "نزار قباني" وظل في إطارها أو في شرنقتها.

"أنا شاعر مثل مدينة الفاتيكان ، أو إمارة موناكو، لي سيادتي وأعلامي وأختامي وسفرائي ، ووزرائي، وتمثيلي الدبلوماسي إنني متمسك جدا بخصوصيتي، ورأى ضرورة لكي أرى الأشياء بعيون شاعر آخر فالشعراء هم مجموعة من العدسات اللاصقة التي تختلف بؤرها.

"فإذا كان صديقي أدو نيس يستعمل العدسات البعيدة المدى في رؤية العالم فإنني أستعمل عدسات (الزوم) ، فإذا اختلفت الصور التي التقطها ، فلأن عدساتنا كانت مختلفة والزوايا التي وقفنا فيها كانت مختلفة" 3

1- "نزار قباني" الأعمال الشعرية الكاملة ص ،ص،15

2- "نزار قباني" لعبث بإتقان وهاهي مفاتيحي ص، 86

3- حكيم دهيمي – رسالة الماجستير في الأدب العربي الحديث – توظيف التراث في شعر "نزار باني" جامعة باتنة 2000-2001 ص 57

ولكنه في موضع آخر يعلن أنه عاش هذه التجارب التي كتب عنها مؤكداً أنه لكي نكتب عن العشق، لابد لنا أن نموت عشقاً، وأنه في كل ما كتبه كان جزء من الرواية، لا مشاهداً في مقاعد المتفرجين، على الرغم من أن هناك كتاباً يتفرجون على الحب، ويكتبون عنه ألوف الصفحات، وشعراء يقومون بتركيب المرأة تركيباً ذهنياً في مختبرات أحلامهم، بيد أنه يرى أن تجربة هؤلاء تبقى مخبرية باردة، محرومة من وهج الحياة وحرارتها1

I-I – المرأة الجسد

I-1- المرأة الأم

يقول نزار:" المرأة هي الشعر، وليست ملحقة به، اومظافا اليه، او هامشا من هوامشه، كل شعر كتب او يكتب او سيكتب مرتبط بالمرأة كما الجنين بالمشيمة، واي محاولة لفك الارتباط بينهما، يقتل الطفل والأم معا..."2

ومن خلال مجمل ما كتبه نزار قباني فيما يشبه سيرته الذاتية يمكن أن نحدد نوع المرأة التي يمكن أن تقوم بينه وبينها علاقة حب كما أورد شروطها وهي كما يلي 3: " أولها أن تكون من أحبها تشبهني، وثانيها أن تكون أمي.. فني جزءاً من عمرها كما هو جزء من عمري" 4 ويؤكد هذه الحقيقة مرة أخرى في حوار أجراه سنة 1987 وهو على مشارف الستين من العمر: "لم تتغير مطالبي من المرأة كثيراً.. فلا أزال أبحث عن أمي في كل امرأة أقابلها ... ولا أزال أبحث عمن ترضى أن تسكن معي أنا وشعري، تحت سقف واحد..."5.

1- قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج7، منشورات نزار قباني، بيروت 1993 ، ص 395.

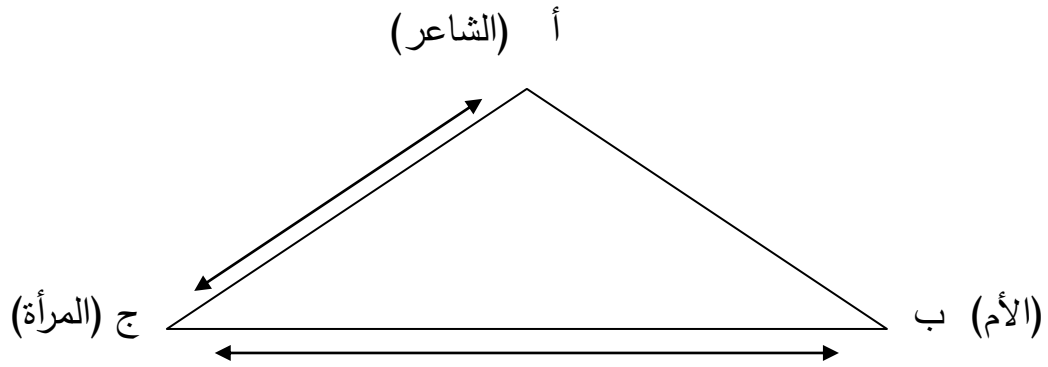
2 – نزار فباني، المراة في شعري وحياتي، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان،ط1، 1981،ص 77، 79

3 – حيدوش شعرية المرأة وأونوثة القصيدة ص،93

4 – قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، ص ،340

5 – نزار قباني، لعبت بإتقان وها هي مفاتيحي، ص، 132، 284.

يظهر من هذا الاعتراف أن العناصر التي يجب توافرها في المرأة . الشعر هي: قيام علاقة مشابهة بين الشاعر وبينها من جهة، وبينها وبين أمه من جهة ثانية. ويمكن صياغة ذلك في شكل مثلث (أ ب ج) 1



نلاحظ هنا علاقتين محددتين وعلاقة غير محددة:

1 . العلاقة أ جـ . جـ أ محددة بسمة المشابهة.

2 . العلاقة جـ ب . ب جـ محددة بسمة المشابهة.

3 . العلاقة أ ب . ب أ غير محددة بأية سمة.

ومن هذه العلاقة يرى حيدوش ان ما يفسر تحطم أكثر علاقاته مع المرأة غياب شرط من هذه الشروط 2 فمن كانت تشبهه لم تقبل أن تكون أمه كما يقول، ومن قبلت أن تكون أمه لم تقبل أن تكون معه ومع الشعر في غرفة واحدة 3، وإذا ما توافرت الشروط الثلاثة السابقة في المرأة سارع إلى إيجاد

---

1 – حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ص، 93

2 – المصدر نفسه، ص، 95

3 – قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، ص 344

مبرر آخرح: "ابحث مثل شهريار، عن االمراة تحبني لذاتي ، لا لكوني شاعراً معروفاً تحيط به الخرافات والأساطير من كل جانب" 1. ولعلنا هنا نكون قد وضعنا أصابعنا على أهم مفاتيح شعره في المرأة متمثلاً في البحث عن امرأة تحبه لذاته حباً أمومياً:2

أحببتني شاعراً طارت قصائده

فحاولي مرة أن تفهمي الرجلا

وحاولي مرة أن تفهمي مللي

قد يعرف الله في فردوسه المللا3

يقول نزار قباني: «الطفولة هي المفتاح إلى شخصيتي، وإلى أدبي، وكل محاولة لفهمي خارج دائرة الطفولة، هي محاولة فاشلة».4 هذه العبارة ليست غريبة عن منهج التحليل النفسي للأدب، فغاية المحلّلين أن يبحثوا عن الدوافع النفسية للإبداع، وهي كامنة في اللاشعور، تتفاعل منذ الولادة، ورأى بعض المحللين أن الرجل عامة وليس الفنان وحده، حصيلة طفولته.

ذهب **حيدوش** الى ان الانطباع الذي قدمه لنا نزار قباني في سيرته الذاتية عن الأم حين قال: "أما أمي فكانت ينبوع عاطفة يعطي بغير حساب، كانت تعتبرني ولدها المفضل، وتخصني دون سائر أخوتي في الطيبات (...) ظلت ترضعني حتى سن السابعة، وتطعمني بيدها حتى الثالثة عشرة" 5، والذي أكده عندما سئل مرة عن أول سيدة في حياته حين قال: "أمي كانت . ولا زالت . هي السيدة

1 . قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، ص 353.

2 – حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 95.

3 – نزار قباني، كتاب الحب، منشورات نزار قباني، بيروت 1988، ص 22.

4 – خريستوف نجم، نزار قباني وتأثيرات الطفولة، مجلة العربي، ص 1

5 – قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، ص 255.

الأولى في حياتي"1، قد وجه شعره منذ أن نشر باكورة أعماله إلى آخر ديوان صدر في حياته (تنويعات نزارية على زمن العشق 1996)، لقد ظلت الأم رفيقة مساره الشعري، والنثري، والإعلامي. ولاشك في أن حضورها الدائم في أشعاره وحالة الحزن التي رافقته تؤكد هاجسيتها.2

لقد أشار إلى الأم في دواوينه الأولى ثلاثاً وعشرين 3 إشارة، بشكل صريح أحياناً، وبشكل مضمر أحياناً أخرى، وكثيرا ما تتردد علاقة الصبا التي جمعته بالمرأة واستحالة أن يصير الحب واقعاً، فموعد الحب مستحيل، واللقاء بها كذلك مستحيل، لأنها مجرد طيف يعيش في الوهم والظنون، أو مجرد خيط سراب يموت دائماً قبل الوصول، أو هي سر لا يجب البوح به، ويجب أن تظل مجهولة لأنها فوق أن تعرف وهي سر وجوده. 4

إن القصائد التي ترسم ملامح الأم غالباً ما تتجلى فيها الرغبة وعدم تحقيقها والواقع والحلم. ، وتبدو العلاقة بين المرأة والآخر هنا دائماً علاقة صبي بامرأة، فالطرف الأول امرأة والطرف الثاني طفل مغامر تجارته الأشباح والوهم والليل معجم قصائد دواوينه الأولى يكشف عن استعارات ودلالات مدهشة، تصب كلها في دائرة العلاقة بين الطفولة والأمومة، وتتردد ثنائية الخطيئة والطهر لتحكم بنية كثير من القصائد، كأن تدفع الشهوة امرأة إلى رجل تقضي معه ليلتها، ثم يحملها مسؤولية طفلها، ويظهر هنا مثلث الأم /البنت/ الولد، أو يوجه هجاء إلى عجوز، وتظهر الغيرة هنا من الحليب الذي جعلته مورداً للآخرين. أو يصور الخيانة الزوجية ويهجو المرأة الخائنة، التي تقوم باستغلال غياب زوجها وسذاجته، لتشبع شهواتها مع رجل آخر. وفي هذه الحال تقوم بنية القصيدة على مثلث المرأة . الرجل . الطفل. ويكون الحليب هو العنصر الأكثر حضوراً في هذه العلاقة

---

1 . حوار مع الشاعر نشر في مجلة "ألف باء"، عدد 966، بغداد 1987.

2- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص .95

3- قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، ص 344.

4- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 100.

فالغريب يطعم بحليبها في حين يحرم الطفل الرضيع المهمل الذي يرنو إلى صدر أمه. وتبدو المرأة رفيقة الطفولة يوم كان يكسر النجوم ذرات، ويحصي ما انكسر1.ويظهر هذا في قصيدة" مدنسة الحليب" :

واسكبي اعكر الحليب بفيه

واتقي الله.... في رخام معرى

شفت فورة الحليب بثديك

طعاما لزائر مشبوه...1

يبدو في مثل هذه النصوص منافس تكون المرأة في أحضانه وقد تحكم القصيدة التي تظهر فيها الأم أربعة عناصر هي: البيت، الأم، الطفل، الفتاة. وفي هذه الحال يغيب الرجل ويحل محله الطفل. ويلاحظ باستمرار نكوص إلى مرحلة الطفولة وإلى البيت القديم ، والكوص عند فرويد " هو العودة الى اشكال سابقة من النمو والتفكير وعلاقات الموضوع، حيث يعود الفرد الى اقدم اوضاعه ، وهو بعث جديد لطفولته، وللدفعات التي تسيطر على هذه الطفولة، حيث يشتد الميل الى النكوص تحت جذب الدافع المكبوت ويتكرر كثيرا في الأحلام 2 في مثل هذه العلاقة يرى حيدوش" ان المرأة تبد هي التي ترجوه أن يلتفت إليها، فيدها ممدودة إليه لتستقبله، وتذكره بصدرها، وكم دلله، وكم صنعت له الجو ريحاً وراحاً. وتستحضر الذات الشاعرة أجواء البيت، وغالباً ما تركز في هذا الاستحضار على عاملين لهما أثرهما الكبير نفسياً وهما النجوم ونافورة المياه، وهمُّ المرأة هنا استماله الرجل، وهو نوعٌ من الإسقاط للرغبة الباحثة عن المرأة المدّلِلَة، المرأة الغائبة، هذه المرأة يكشف عنها بصورة صريحة في قصيدة بعنوان "خمس رسائل إلى أمي" في ديوانه "الرسم بالكلمات"، حيث يذكّر الأم بأنه ما زال طفلاً، حمل

---

1 – نزار قباني، مدنسة الحليب، من ديوان قالت لي السمراء، منشورات نزار قباني بيروت،ط،33، 1944

2 – حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 101.

2 – جان لا بلانش و ج،ب،بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص، 181

معه صورتها، والبيت الذي آواه، والحزن والبرد الذي يحسه مع باقي النساء، لأنه لم يعثر على المرأة التي تعامله معاملة الأم لطفلها، فهو في علاقته مع المرأة لم يكبر وفي علاقته مع البيت، والمدينة لم يتحول " : 1

أنا شاعر لا يزال على شفته

حليب الطفولة2

وفي قصيدة تحت عنوان: "القصيدة تولد من أصابعها إشارة إلى أن المرأة التي تشاركه كتابة القصيدة هي الأم، وأن حليبها هو الحبر الذي يكتب به، وأن ثديها هو الذي علمه صناعة النهد ورسمه ولكنه رمز له بالفخار: 3

حليب أمي.. كان حبراً أبيضاً

وثديها علمني صناعة الفخار4

ويبدو أن هذه القصيدة من نوع السيرة الذاتية وإن اعتمدت كثيراً على الإخفاء في توظيف اللغة والصور الشعرية. فقد كانت بدايتها واضحة جداً، بداية واقعية تتطابق تاماً مع حياة الشاعر:5

ولدت..

في الواحد والعشرين آذار6

وتتكرر صورة الأم في قصيدة أخرى في الديوان نفسه بعنوان صريح:

"هل تقبلين أن تكوني أمي؟". حيث تمتزج بشهر أيلول رمز التغير والتحول في الطبيعة وبداية الخريف، والفصل الذي ينبئ بالموت، موت الطبيعة. وهنا تستيقظ فجأة الذكرى النائمة لتطفو على السطح فيظهر الحنين بعد التعبير الصريح

1 – حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 103.

2 – قباني، تنويعات نزارية على زمن العشق، ص 105.

3 – حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص96

4 – نزار قباني، أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء، منشورات نزار قباني، بيروت 1993، ص 14.

5 – قباني، تنويعات نزارية على زمن العشق، ص 102.

6 – نزار قباني، أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء، منشورات نزار قباني، بيروت 1993، ص 9

عن أشواقه فتنتهي بالبحث عن تحقيق رغبة ملحة، حيث تتزاحم فيها عناصر ملحة: الرغبة، الرحم، الأمومة، الرغبة الطفولية، الجوازات المزورة (النساء)، العودة إلى الأصل:1

عندما يأتي أيلول

أشعر برغبة قوية

للعودة جنيناً إلى رحم أمومتك

عندما يأتي أيلول

أشعر برغبة طفولية قاهرة

للاختباء في تجويف يديك الصغيرتين..

وتمزيق كل الجوازات المزورة التي أحملها

والعودة إلى أصلي2

وفي قصيدة أخرى (عادات) تكاد تتكرر العناصر نفسها، الحبيبة، البيت، الأم، غطاء الأمومة:3

وفي حالة العشق..

يصبح ثوب الحبيبة بيتاً..

ويصبح أماً

(...).

تعودت أن أتغطى بريش حنانك

خمسين عاماً

ومنذ سحبت غطاء الأمومة عني

نسيت الرقاد..4

---

1 – حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 103.

2 – نزار قباني، أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء، منشورات نزار قباني، بيروت 1993، ص 186

3 – حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 103.

4 – نزار قباني، أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء، منشورات نزار قباني، بيروت 1993، ص 190–191

والمعروف في التحليل النفسي أن: "الأم يسعها أن تصب على ابنها كل العجب الذي ما أبيح لها أن تعامل به نفسها، كما تأمل أن تجد لديه تلبية لمطالب ما تبقى من عقدة الذكورة لديها. وتبقى السعادة الزوجية غير ثابتة الدعائم ما لم تفلح الزوجة في أن تتخذ زوجها طفلاً لها وتتصرف إزاءه تصرف الأم"1..

إن نزار قباني يستبدل دائماً المرأة الفعلية الحاضرة المثيرة المهيجة الشبقية بجسدها، بصورتها المرغوبة أكثر على مستوى الذاكرة والخيال، فيتحول ذلك الجسد إلى سلسلة من الكلمات المرغوبة.

هكذا تغدو المرأة الفعلية الواقعية بسحر جمالها وخفة ظلها وجاذبيتها مثير ا آنيا يدفع إلى الاستجابة إليه والاستمتاع به وتحقيق لذة حواسية من خلال فسح المجال للخيال يستحضر صوراً يصنعها انطلاقاً من أنموذج مستقر في الذهن قابل للإيحاء بآلاف الصور والأشكال. إنها المرأة المستقرة التي غازلها وغازلته ذات يوم، ومن ثم كان الحب في قصائده علاقة غامضة مع امرأة غامضة. 2

إن المرأة في كل قصيدة من قصائده هي امرأة منزاحة عن الأنموذج الأول هذا الأنموذج هو بمثابة البنية على ما يقول البنيويون، وهي الأسطورة الشخصية حسب تعبير شارل مورون التي ترمز الى الشخصية اللاواعية وتاريخها، حاصة قد لاحظ في سياق عمله حضور تيمات بعينها في آثار كل مبدع، وهي تيمات تتكرر بشكل منتظم في آثارهم، بل تلح على الأديب الحاحا حتى يجسدها في ابداعه، غير انها تتداعى بشكل واع، ولهذا لا يكاد مورون يشك في" كل اديب يحمل بين ثناياه آثار طفولته المبكرة في اسطورته الشخصية" 3 وهي الموضوع حسب مصطلح الموضوعاتيين فمهما تراءت لنا جديدة لا تغدو كونها تكرار ا لصورة مركزية مع الانزياح أحياناً والمطابقة في بعض الأحيان. وتعدد وجوهها ويخدعنا النص في كل مرة بأنه يقدم لنا صورة جديدة.

---

1 – سيغموند فرويد، محاضرات جديدة في التحليل النفسي، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت، 1980، ص 159.

2 – حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 104.

3 – أحمد اديوان، النص والمنهج، دار الأمان للطباعة والنشر، ص ،87

وإذا وضعنا قاموساً لكل الصور المركزية للمرأة في كل ما كتبه نزار قباني فإننا نخلص إلى القول: إن الأنموذج لم يتغير. ولذلك ينقلنا دائماً من الوهم إلى الواقع ثم يعود إلى الوهم. الوهم هو ذلك التصور الثابت المحدد عن المرأة،

والواقع هو تلك التصورات المنزاحة عن الوهم، من هنا أهمية إيجاد صورة ثم نفيها، كل امرأة تحمل بذور استمرارها وفي الوقت ذاته بذور فنائها، إنها ثنائية عجيبة تحكم عالم قصائد الشاعر وتظهر باستمرار في شكل تناقض بين الطهر والدنس فانظر إلى هذه الصورة التي تشير إلى بداية الخليقة، إلى أول علاقة قامت بين الرجل والمرأة أي تلك العلاقة التي ربطت آدم بحواء:1

أتصور أنك أول أنثى..
ظهرت منذ ملايين الأعوام
وبأني أول رجل عشق امرأة..
منذ ملايين الأعوام2

تكشف قصيدة "حب .. بلا حدود"، عن بنية أسلوبية، وموضوعاتية عجيبة، فهي تتكون من خمسة عشر مقطعاً يوجهها حرف النداء "يا" وضمير المتكلم "أنتِ" وأداتا النفي: "لا" و"لن": يا.أنتِ،أنتِ، أنتِ، أنتِ. يا، يا، يا، يا، يا، يا. لن. يا، لا،ولا، ولا،ولا، لا، لا. يا، لا، لا، لا، يا ، يا ، يا. لا. أنتِ، يا. لا. وقبل المقطع الأخير، الذي يبدو زائداً ولا وظيفة له في القصيدة، تنتهي القصيدة بهذا المقطع المعبر نفسياً أكثر من أية جملة أخرى يقولها عالم النفس:3

أنت امرأتي الأولى.
رحمي الأول.
شغفي الأول.
شبقي الأول.
طوق نجاتي في زمن الطوفان... 4

---

1 – حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 104.
2 – قباني، قاموس العاشقين، ص 29.
3 – حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 105.
4 – قباني، تنويعات نزارية على زمن العشق، 27.

ولعل هذا الإعتراف الشعري الصريح جداً الذي جاء في قصيدة بعنوان: "البيان الأخير من الملك شهريار"، لا يترك مجالاً لاجتهادات علماء التحليل النفسي لاستخراج صورة الأم من شعره: 1

إنك الأولى .. وما تبقى من نساء الأرض

ذرات رمال

(....).

وأنا أعرف من أرضعني لبن العشق..

ومن علمني أحلى الكلام..

فاشرحي لي: كيف أمضي هارباً من صدر أمي؟

(....).

كيف يا واحدتي؟

أرفض النهد الذي أطعمني

(....).

عقدتي الكبرى التي لم أشف منها

أن كل امرأة أحببتها

كان لابد بأن تشبه أمي..2

هذه النزعة للعشق الأمومي جعلت غزل نزار شبيهاً بغزل المتصوفة، فهناك المرأة المطلق المثال، وهي دائماً واحدة، تبدو أشعاره فيها تسابيح يتلوها على مسامعها ويخاطبها دائماً بضمير المخاطب أنتِ، وليس هناك أخرى سواها. فهي "سيدة العالم"، تجلس بعيدة في "نهاية العالم".3

فطول الشعر واحد..

ومحيط الخصر واحد..

وامتلاء الثغر واحد..

وجنون الصدر واحد..

وصراخ الحلمات 4

---

1 – حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 100.

2 – قباني، تنويعات نزارية على زمن العشق، 167– 174.

3 – حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 105.

4 – قباني، تنويعات نزارية على زمن العشق، 57.

يقول حيدوش:" هناك دائماً في شعر نزار قباني المرأة المحورية، التي هي الأصل التي رافقت الشاعر منذ الولادة وقبل الولادة، وظلت جزءاً منه ومن نتاجه، المرأة المطلق، المثال، وهناك المرأة العادية، امرأة الحياة اليومية، التي ترتبط مع الشاعر بعلاقات سرعان ما تنتهي، أو تأتي متأخرة لتربط معه علاقة فيرفضها "1

أريد استعادة وجهي البريء كوجه الصلاة.

أريد الرجوع إلى صدر أمي

أريد الحياة... 2

من هنا يرى **حيدوش** ان معنى: هروب الشعر منه = هروب القصيدة = هروب الموضوع = هروب المرأة التي يرغب في أسرها: "كلما حاولت أن أتعقب الشعر إلى حيث يسكن هرب مني. ثلاثون سنة، وأنا أحاول أن أفاجئه بملابسه الداخلية، أو عارياً.. ولكنه في كل مرة كان يلبس طاقية الإخفاء.. ويتبخر كالروح النقي..."3.

I -2 المراة الحبيبـــة

لكي نعرف المراة الحبيبة عند نزار قباني لا بد ان نعرف الحب عنده للحب لدى نزار قباني معاني عديدة... يتوزع على المجتمع ويتفاعل مع الاحداث والاشياء والانسان..

فالحب هو لحظة الشعور الفياض ازاء الوالدين او الاخوة والاطفال وكل مشهد مثير..

من معاني الحب عمد نزار نجد: الغرام والهيام، والعطف والرافة والحنان، والاعتراف بالجميل، المتعة بالمشهد الحسن، واخيرا تحدث عن الحب وعن وهم الحب.. فالظاهر، وفي العموم، اشتهر نزار بحبه للجنس اللآخر.. فهو عاشق

---

1 – حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 105.

2 – نزار قباني، سيبقى الحب سيدتي، منشورات نزار قباني، بيروت 1986، ص 149.

3 – قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، ص 204.

للمرأة..ظل يتغنى بها على امتداد عمره، حتى تفاعل معه المجتمع العربي ان الحب يتغير لديه كما يتطور الذوق وكذلك المعايير الجمالية الخاصة بالمرأة..

فما كتبه في الاربعنييات قد يتناقض مع ماكتبه بعد ربع قرن او اكثر .ان الحب والغزل عند نزار لغة ، مفرداتها في عيني المرأة رسائل ، وكل رسالة لها عنوان وحروفها في قلبها، وأبجديتها بحار لا سواحل لها ولا مرافيء ولا بدايات ولا نهايات , والحب عنده منه التمتمة ، ومنه الصلاة ومنه الغزوة البربرية زمنه النظرة على عجل ومنه المعاناة ومنه الاشباع على غير ارتواء جسداً ومنه الكتفاء روحاً 1

يحقق الجسد في النص الشعري دلالات متعددة منها الدلالة الفنية التي تخص الشاعر ودلالة جماعية التي يتم إنتاجها في علاقة المتلقي بالنص الشعري، فالنص يعتبر كأحد الفضاءات التي يسبح في عوالمها الكاتب ذلك ان الجسد بالنسبة له مسكن تخييلي فيه يتجسد وتتحقق الاحلام فالنص يأخذ من الجسد إيحاءات حركاته وحيوية علاقاته بمحيطه الخارجي، كما ان العوالم الداخلية التي تمرر عبرها المشاعر والعواطف تجعل من الرابط الجسدية وسيلة يتمكن من خلالها إنتاج الأثر الشعري، فالجسد هنا يقف على أساس قيام البناء الثقافي والاجتماعي وتحقيق الإمكانات الإجرائية للنص الشعري.

إن صورة الجسد الأنثوي بالشعر لا يحمل معنى خاصا تحدده ايحاءات الجسد د الذي يكتشفه، (فالشخصيات تسبر غور العالم والآخرين عبر جسدها) إن فتنة المتخيّل الشعري للجسد الأنثوي يظهر بأشكال مختلفة داخل النصوص الشعرية، اخل النص فحسب، بل هو أيضا العلاقة التي يخلقها هذا الشاعر بالعالم المحيط الذي يكتشفه، (فالشخصيات تسبر غور العالم والآخرين عبر جسدها) إن فتنة المتخيّل الشعري للجسد الأنثوي يظهر بأشكال مختلفة داخل النصوص الشعرية،

1- د . رضا ديب عواضة : المرأة في شعر (عمر بن أبي ربيعة- عمر أبي ريشة -نزار قباني) بيروت، لبنان، ط 1، 1999،ص189-190

فمن التعبير البصري إلى اللغوي إلى الحركي... فالأنثى تلهم بجسدها خيال الشاعر حيث يتلوى على طبقٍ من ذهب نصاً موشوماً وراقصاً، فهويصوغ من كلماته بشكل مختلف تماماً عن الشكل الخارجي. لهذا يحاول ان يصور جسدها في أشكاله المختلفة معتمداً على آلية الإغراء: لكي يغري ويؤسس علاقة مع الآخرلنجد ان الانثى في النص و الصورة التي تحملها عن ذاتها مكانة أكبر من جسدها الحقيقي الواقعي، إنه "الشاعر" يعطي للعالم قناعاً لكي يرتب للجسد مسافة ما .فهو يفضل إبراز التمثل الذي يحمله عن جسدها بدل جسدها الملموس. فموضوعة الجسد وتحوله إلى أيقونة، صورة خيالية لا تكتمل إلا لدى الرجل"الشاعر" الذي يمتلك أساسيات هذه الصورة. فجمال الأنثى بشكل عام وبما هو هويتها التي يجد شكله النهائي في الإغراء، وحسب ما يقوله بعض المختصين: هي تغري وتعيش وجودها خارج ذاتها وبشكل عدمي، لنجد ان الصورة الانثوية لدى الطرف الاخر"الرجل" صورة اغرائية. وها هي أساليب التمويه التي تلصقها بجسدها قد تحولت عبر وجودها الى ورقة يصب عليها الشاعر كلماته مثلما يشاء، وربما تولي عناية خاصة لفتحات جسدها، عينيها وفمها.إنها ترسم ورسمها تكثيف لرغبتها

فكتابة النصوص الشعرية التي تخص الجسد الانثوي .تعبر عن رغبة لا تتكلم نفس اللغة التي تكتب عن موضوعات اخرى.اما الدكتور سعيد بنكراد يضع الجسد الأنثوي بين الحجم الثقافي والمعطى الوظيفي، فالجسد عنده كلاً وأجزاء في نفس الوقت وهو باعتباره كذلك"يولد معطى انفعاليا وغريزياً وثقافياً عاماً، ولكن هذا المعطى لا يدرك إلا من خلال الأجزاء، ولا يستقيم وجود هذه الأجزاء إلا من خلال اندراجها ضمن هذا الكل الذي هو الجسد"

1- قصيدة الجسد نور القيسي http://www.alsabaah.com -

ولم يكن استحدام الشعر للفظة الجسد او اعضاء الجسد غريبا في الشعر العربي منذ الجاهلية الى وقتنا هذا ولكن المعنى المقصود به اختلف ودلالته اختلفت وكل حسب ما يرمي اليه، ويذهب شعراء الحداثة في هذا العصر الى الاحتفاء بالجسد وتميزه بل واسطرته مما عزز حسية النصوص في شعر نابض اصلا بالفكر والتجريد كما تنشأ بين الشعر والنص علاقة شبقية، يصبح النص لغة الحس، وتطغى صور الجسدعليه، كما تطغى لغة جنسية بازاء، لغة الاحتراق، والنشوة 1

يقول حيدوش :" إن محاولة إحصاء الصور التي يوحي بها كل جزء في جسد المرأة يشكل حقلاً دلالياً مدهشاً، كل عنصر فيه ينتج آلاف الصور، وأي جزء فيه يحرك كوامن الشاعر، ويجعله يتفنن في رسم لوحات فنية بالكلمات ويشكل صوراً تضفي على ذلك الجزء جمالاً لا يضاهيه جمال، ولعل الدهشة التي تثيرها أجزاء جسد المرأة لا تقل إثارة عن تلك التي تثيرها أشياؤها، ومن ثم كان ذلك الكم الهائل من الصور"2

إن المرأة في شعر نزار قباني مثير ثابت، ولكنه دائم التجدد. أو هو دائرة كبرى تحوي دوائر صغرى وأخرى أصغر تولد أنواعاً وأشكالاً من الاستجابات حين تغدو هي الأخرى مثيرات ضمن عالم الإغراء.3 ونزار قباني يعبر عن هذه الحقيقة شعرياً حين يقول:

1 – كمال ابو ديب، الحداثة، السلطة، النص، فصول المجلد الرابع، العدد الثالث، مايو،1984، ص61

2– حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص .108

3– نفس المصدر، ص109

أحبك جداً..

ويقلقني أن يمر نهار

ولا تحدثين به خضة في حياتي..

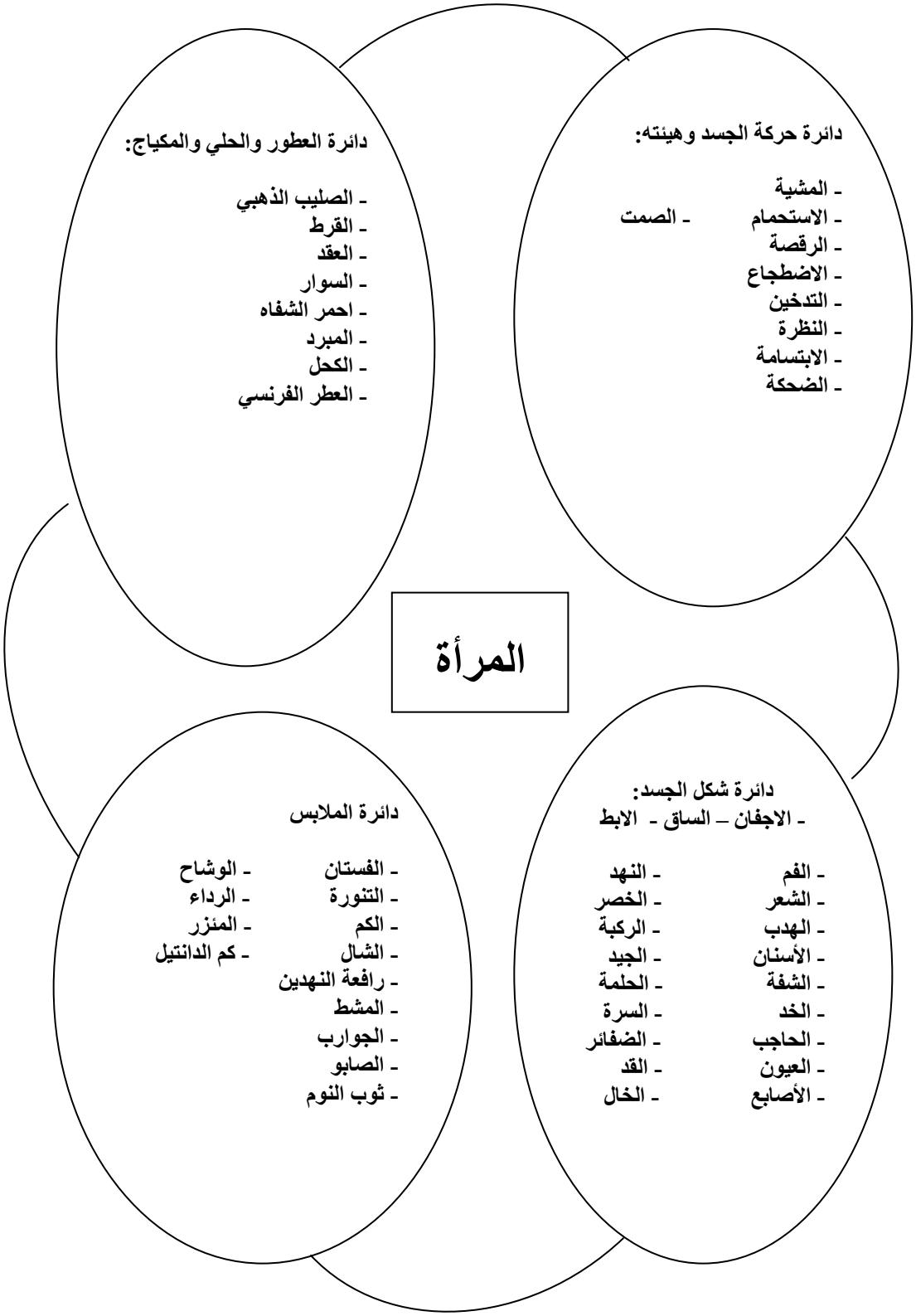
ولا تحدثين انقلاباً بشعري

ولا تشعلين الحرائق في كلماتي... 1

ويمكن أن نتمثل لذلك بهذا الشكل: 2

1 – قباني، تنويعات نزارية على زمن العشق، ص 70.

2 – حيدوش شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص110


المرأة
دائرة حركة الجسد وهيئته:
- المشية
- الاستحمام
- الصمت
- الرقصة
- الاضطجاع
- التدخين
- النظرة
- الابتسامة
- الضحكة
دائرة العطور والحلي والمكياج:
- الصليب الذهبي
- القرط
- العقد
- السوار
- احمر الشفاه
- المبرد
- الكحل
- العطر الفرنسي
دائرة شكل الجسد:
- الاجفان – الساق - الابط
- الفم
- الشعر
- الهدب
- الأسنان
- الشفة
- الخد
- الحاجب
- العيون
- الأصابع
- النهد
- الخصر
- الركبة
- الجيد
- الحلمة
- السرة
- الضفائر
- القد
- الخال
دائرة الملابس
- الفستان
- التنورة
- الكم
- الشال
- رافعة النهدين
- المشط
- الجوارب
- الصابو
- ثوب النوم
- الوشاح
- الرداء
- المئزر
- كم الدانتيل

هذه العناصر تعمل في اتجاه واحد هو الإغراء والإثارة ومن ثم توقظ عواطف شتى، وتسيطر على الحواس بنسب متفاوتة. فمن حاسة البصر إلى حاسة الشم إلى حاسة السمع إلى حاسة الذوق إلى حاسة اللمس إلى تراسل هذه الحواس أحياناً ترسم صورة هذا الجسد.1، فالمرأة لا تحتاج أن تتحدث حتى تخبرنا عن كونها امرأة جميلة، لأن الجسد وهو صامت ناطق مبين ولكن لغته غامضة أكثر من اللغة اللفظية، فقد حيرت ابتسامة الموناليزا الدارسين والنقاد مدة طويلة من الزمن وظلت لغزاً استعصى فهمه، وإذا كانت العين أبرز أدوات الاتصال والتواصل بين الناس في لغة الجسد، وهي بمثابة اللسان في لغة الكلام مع ما فيها من غموض وإبهام فإن باقي الأعضاء لا تقل أهمية عن العين، وفي مقدمتها الابتسامة.

إن عالم الداخل النفسي المتشابك غالباً ما يعبر عنه الجسد، فالألم واللذة، والفرح، والحزن، والأمل واليأس، والخوف والارتياح تظهر على ملامح الجسد، وما الثوب الذي يغطي هذا الجسد سوى رسالة منه إلى الآخر وتعبير عن رغبة.2

إن: "الصمت كلام ولغة، إنه أحياناً الأبلغ، والأشد توتراً، والمولد الأكبر للخواف والتخلخل، فهو خطاب في حد ذاته، وهو موقف، وقلق، وتوتر؛ فقد يكون دفاعياً، وهو أحياناً هجومي عدائي رافض ومتحد في جميع الأحوال، إنه حمال معنى؛ كما قد يكون ضرورة للإظهار الأفصح وللتعبير الأوضح وللتواصل".3

ومن هنا يرى حيدوش امكانية التحدث عن الحقيقة والمجاز في لغة الجسد، فالحداجة أي لغة العين هي أكثر مجازاً من غيرها، فعدم النظر إلى الشخص قد يعني عدم الاهتمام أو الإهمال، أو الكره، أو النفور أو الفتور، والنظر قد يعني التقدير، أو الحب، أو الرغبة، أو السؤال، فالنظرة رسالة رمزية إيحائية حمالة

1- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 111.

2- المصدر نفسه، ص 111.

3- علي زيعور، تأويل لغة الجسد داخل اللا وعي الثقافي العربي، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد (54،55)، بيروت 1988، ص 69.

معان، 1 وفهمها يقتضي تأويلها مثل ما نؤول نصاً شعرياً

إن القصيدة عند نزار قباني تبنى على قراءة جسد المرأة بوصفه نصا مفتوحا وموضوعا لحقيقتها المطلقة، ونواة هذا الجسد الجوهرية ومحورها الأساسي يكمن في الأنوثة.2 فماذا تعني الانوثة عند نزار قباني لقد سلط "نزار" الضوء على المرأة منذ البداية، وبقوة ومشى بخطى حثيثة تنويرية راح يفكك البنى التي ارتكز اليها الفكر العربي والتي رسخها متجاوزاً بذلك يقظة الوجدان الرومانسي الرخو راسماً أمامه الكثير من الأهداف ساعياً لمستقبل تكون فيه الأنوثة بخير .فحاول تنقية مفهوم الأنوثة من رواسب العلاقات الاجتماعية، وأراد له ألا يخضع لمنظومة الفكر التقليدي وسلطة الأب وتجليات التهميش بل أن يتحرر من التراتبية في نظام التصنيف وفي نظام العلاقات الرمزي، الذي أحكمت حلقته سلطة الذكر، الذي تمدد بدوره على مساحة واسعة من العقد المكبوتة وانتهى أمره إلى وضع المرأة على الهامش بحيث لا يراعى أي عامل آخر في التصنيف حتى ولو كان هذا العامل بيولوجياً أو نفسياً أو طبيعياً .فعمل على رد الاعتبارإلى اللغة الأنثوية، بل و عمل على توظيف الجانب اللغوي – وبردة فعل عنيفة – ضد الخطاب اللغوي الذكوري، فاستخدم اللغة ذاتها في مواجهة المحرمات المتراكمة فدعا إلى اظهار ما تم السكوت عنه، وإلى اظهار الجسد المغيب إلى السطح والاحتفاء به ، كما أن قصيدة القباني لا تحيل على جسد المرأة مباشرةالضوء، فتتحدث القصيدة عن جسد مغيب مهمّش، قبل حديثها عن جمال أنثوي . فتطلق قصائده صيحة هي صرخة الجسد الانثوي في وجه من قمع المرأة، وكبلها وطوقها، وأدخل في تلافيف عقلها أسطورة القصور، فنزار ومنذ البداية دعا إلى اظهار الأنثى جسداً وروحاً من مقام المكبوت والمسكوت عنه مصدر العار والخجل إلى موضوع مستقطب للتجربة الشعرية . وبهذا قاد نزار قباني المرأة لاكتشاف مخابئ هذه الروح وأسرار هذا

1– حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 112.

2– المصدر نفسه، ص 112.

الجسد فجعلها منذ دواوينه الاولى تتحسس جمالها وذلك من خلال أشيائها، لتدرك فيما بعد ذاتها. تطالعنا قصائد تدلل عتباتها عليها مثل (مذعورة الفستان، غرفتها) من ديوان (قالت لي السمراء – 1944) و(غرفتها إلى ساق إلى رداء أصفر همجية الشفتين) من ديوان (طفولة نهر – 1948) و(الفم الصياد، والمايو الأزرق، وثوب النوم الوردي، وأحمر الشفاه) من ديوان (أنت لي – 1949) و(عودة التنورة المزركشة، والجورب المقطوع والقميص الأبيض، والجورب المقطوع،، وإلى ساذجة (من ديوان (قصائد – 1956)، و(لوليتا) من ديوان (حبيبتي – 1961) .وتتالى دواوين القباني في السبعينيات، وتتسع مع تتاليها لغة الحوار بين نزار وأنثاه: محبوبته نصفه، فلا حياة إن لم تكن معه، تسير إلى جانبه. فيمطرنا نزار في هذه المرحلة ب (أشعار خارجة على القانون) فهذا الديوان نقرأ لحياة حقيقية وعواطف معاشة. وصور حية يرصد من خلالها نزار هنيهات العلاقة وتشابكاتها وما يصدر عن هذه العلاقات من حرارة أو برودة وتمثل ذلك قصائد من مثل (بيروت والحب والمطر)، وقصيدة التحديات، والاستحالة، ومحاولة لاغتيال امرأة، وحبوب منومة امرأة من خشب وتتصاعد حركة العمل لبلورة مفهوم الأنوثة في قصائد القباني التي تلي ذلك، ففي ديوان (أحبك أحبك والبقية تأتي) يتطور نوع العلاقة بين الرجل والانثى، ففي هذه القصيدة تصل العلاقة بينهما إلى علاقة حب لا تقتله الرغبات الآنية بل يقويه الدم المتدفق في الزمن .

ففي هاتين القصيدتين وفي غيرهما حبّ للانثى النموذج، وسعي للكمال في العلاقة معها فنقرأ (كل عام وأنت حبيبتي 1978)، و(حب استثنائي، وأقرأ جسدك وأتثقف، وأشهد أن لا امرأة إلا أنت 1979) بكل ما في هذه الشهادة من حب وحضارة، حيث تنتقل الانثى لتصبح عضواً فعالاً في كتابة القصيدةويصل نزار إلى قمة التفكيك في مشروعه الأنثوي فيقرر أن الأنثى كتابة، وأن الكتابة هي الأصل وهو محور عمل التفكيكيين، علماً أن لجاك دريدا رائد الفكر التفكيكي الفلسفة والنقد

وصاحب مقولة الاختلاف كتاباً بعنوان الكتابة والاختلاف فيه طبعاً يثبت أن الكتابة هي الأصل لأنها ثابتة والشفاهية ليست أصلاً وهو عكس ما يقول به فلاسفة اللغة والمنطق وعلماء اللغة حيث يعود الهامشي ليحتل المركز مكانه الأصل الذي سلب منه لسنوات إن لم يكن لقرون فنزار يعود بالمرأة إلى مكانها الأصل والطبيعي فتعود عنده أصلاً فيكتب (هكذا أكتب تاريخ النساء – 1981) يطلب فيه من المرأة أن تبقى أنثى تحافظ على أنوثتها وتجلوها لأنها عنصر مختلف أصلاً، ولأن كل الحضارة أنثى، والحرية أنثى والقصيدة أنثى، بل كل الأشياء الجميلة في حياتنا هي أشياء أنثوية .

وفي الدواوين الأخيرة تبلغ الأنثى حدّاً عالياً من التكثيف والقوة والعمق، حتى تكاد تتجلى في مظاهر الوجود كلها، وهكذا يتجاوز القباني الأنثى المحدودة بالزمان والمكان إلى الأنثى ذات الحضور المطلق، مزاوجاً بين اللغوي والأنثوي في

قصائد ملحمية، بيد أن ملحميتها تختلف عمّا ألفناه في الملاحم الكلاسيكية، إنها ملحمة الأشياء الصغيرة النثرية البسيطة، ملحمة الإنسان في انشغاله وهشاشته في أحلامه المنكسرة وأشواقه حيث لا مكان في ملاحمه للجليل المجرد ولا موقع للرائع المصقول في عمل نزار هذا .

وهكذا نجد أن الأنوثة قد شغلت الحيز الأكبر من حياة القباني وشعره، فلم يغب نزار جسدياً إلا وقد اطمأن لهذا الصنيع، حيث ترك ارثاً عظيماً، سينتقل ليصبح من قبيل المدونات الكبرى في ان المراة ليست دائما انثى، هي انثى في حالات وليست بانثى في حالات، والتانيث مجموعة صفات وحالات، اذا تمثلها الجسد النسوي فهو مؤنث، والا فهو خارج

1- نهلة قيصل الاحمد ، الانوثة في شعر نزار قباني، جريدة الرياض، ص2

الانوثة. ومن هنا يكون التانيث مفهوما ثقافيا وتصورا ذهنييا وليس قيمة طبيعية جوهرية.1

ويرى **حيدوش** ان الأنوثة ظاهرة لا تتكرر عند النساء إنها حالة خاصة بكل امرأة، ومادام الأمر كذلك فهي ناقصة ويتوجب البحث عن ملامحها باستمرار في جسد المرأة الذي لا يتكرر هو الآخر وذلك للعثور على الأنثى/ الأنثى وعند ذلك سنعثر على تلك المرأة المفقودة فهي حالة تخص امرأة واحدة. ولكن من العبث أيضاً البحث عن امرأة بعينها في شعر نزار قباني فهو لم يلجأ يوماً إلى تخليد واحدة من نساء الواقع اللواتي عرفهن دون أن يسدل عليهن ستاراً ويحولهن إلى رموز، المرأة عنده مثال جمع فيه صفات العديد من النساء اللواتي عرفهن. والمرأة في شعره شأنها شأن المرأة التي نشاهدها في الحلم فيها عناصر من مجموعة من النساء ومن الصعب تحديد هويتها. فالمرأة الجسد التي نقلها نزار قباني تجربة مشروطة أو ملونة بما يجري في الذهن في صورة تخييل مرتبط بأنموذج مستقر في الذاكرة: 2 "أنا أقص على الناس حلماً، وأترك لهم مطلق الحرية في تصديقه أو رفضه"3

كما ان نزار لم يكن في هذا الاستخدام الفاضح للمرأة/الأنثى يقلّد أحداً من شعراء العرب القدماء، ولا يمكن للمدقّق أن يُرجِعَ شعره إلى أيِّ شاعر بعينِهِ في التراث العربي، فما كان يصنعه كان جديدا بصورة مطلقة في ظنّي، وكان هو مدركا لذلك، رافضا في عدد كثير من المواقع في شعره ونثره أن يحيله النقد أو القراء إلى أيّ شاعر عربيّ، خاصةً عمر بن أبي ربيعة الشاعر الذي اعتاد النقاد على إرجاع شعر نزار إليه.فعلى سبيل المثال يقول:

1- عبد الله محمد الغذامي ، ثقافة الوهم، مقاربة حول المراة والجسد واللغة، ،ط1،المركز الثقافي العربي،1998 ،ص57

2- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 112.

3- قباني، لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي، ص 41.

إنني لم أرِثْ حبيباتي
عن عمر بن أبي ربيعة
ولا عن سواه من الشعراء الغزليين
فأنا أعجن نسائي بيدي، كفطائر العسل
وأسبِكهنّ في مختبري، كدنانير الفضّة 1
ويقول في كتاب "عن الشعر والجنس والثورة":

" أرفضُ القول أنني أنقل عن الذاكرة الشعرية العربية، أو أية ذاكرة أخرى. إنني بهذا المعنى شاعر مصابٌ بفقدان الذاكرة. منذ بداياتي حاولت أن أخرج على الأنموذج الشعري العام في الغزل العربي. فمن خلال قراءاتي الشعرية تنبهت إلى شيءٍ خطيرٍ، وهو أن كل الحبيبات في الشعر العربي هنّ واحدة. إن حبيبة جرير هي نفسها حبيبة الفرزدق، وحبيبة أبي تمام، وحبيبة الشريف الرضيّ، وحبيبة أحمد شوقي، وخليل مطران، وسامي باشا البارودي. ومقاييس المرأة الجسدية كانت هي الأخرى واحدة. والانفعال بجمال المرأة كان دائماً صحراويّا، بمعنى أن أمير الشعراء شوقي لم يستطع أنه يتحرّر، وهو في باريس، وإسبانيا، وجاردن سيتي، والزمالك، من رنين خلاخيل البدويات ووشمهنّ، وكحلهنّ، وأوتاد خيامهنّ.
كانت هذه الحقيقة ترعبني، لذلك أردت أن أدخل إلى الشعر العربي من بابٍ آخر، وأن أطرح عشقي الخصوصيّ على الورق دون استعارة عشقِ الآخرين.
الحبّ الذي كتبت عنه ،هو حبي أنا، ومعاناتي أنا، والأبجدية التي اعتمدتها في الكتابة عن هذا الحبّ هي أبجديتي أنا. إنني أول شاعر دخل إلى غرف الحب الضيقة، ورسم أشياء العشق المعاصرة بدقة عدسة تصوير. وأنا أول من أدخل تفاصيل العشق اليومية في الشعر (الجرائد، الكتب، الستائر، منافض الرماد، أدوات الزينة المعاصرة، المقهى، المرقص، ثياب الاستحمام، العطور، الأزياء...الخ)

1 . نزار قباني . تنويعات نزاريّة على مقام العشق . الأعمال الشعرية الكاملة ج 9 منشورات نزار قباني . بيروت 2002 ص640

ومن هنا أعترض على كلمة ذاكرة، لأنني، على حدّ تصوّري، كنت أحاولُ أن أسجّل علاقاتِ الحبّ في عصري، بطريقتي الخاصة، بحيث اتفق أكثر من ناقد على القول: إن شعري هو وثيقة اجتماعية للحياة العاطفية بين الجنسين خلال الثلاثين سنة الأخيرة 1

يقول الفيلسوف الفرنسي المعروف "جاك دريدا": ليس هناك من جوهر للمرأة لأن المرأة تزيح وتنزاح عن نفسها لا وجود للحقيقة. ولا وجود لحقيقة المرأة، فالمرأة هي اسم للا حقيقة الحقيقة" ح **2 أما أب التحليل النفسي "فرويد" الذي اعتقد الناس جميعاً أنه قد دخل دهاليز النفس البشرية، وبدد ظلماتها فقد قال عن سيكولوجيا النساء بعبارة صريحة لماري بونابرت إن السؤال الكبير الذي لم تتم الإجابة عليه أبداً. والذي لست قادراً بعد على الإجابة عليه على الرغم من ثلاثين سنة من البحث في النفس الأنثوية: هو" ما الذي تريده المرأة؟".. 3 وفي رسالة لخطيبته "مارتا" سنة (1883)، جاء فيها: "إن الطبيعة قد حددت سلفاً مصير المرأة بلغة الجمال، والفتنة، والعذوبة، وذلك قبل أن يكون الكائن البشري قد بلغ سن الارتقاء إلى مكانه في المجتمع، إن القوانين والأعراف ما تزال مدعوة إلى منح النساء عدداً من الأشياء التي لا تزال محظورة عليهن حتى الآن. بيد أن مصير المرأة سيظل رغم ذلك ما كان عليه حتى اليوم: ففي شبابها تكون ذلك الشيء اللذيذ والرائع. وفي سن الرشد تكون الزوجة المحبوبة" 4. ويؤكد في أحد أبحاثه إن سيكولوجيا المرأة "قارة مظلمة" 5 لقد رأى حيدوش في هذا الصدد ان نزار قباني هو الآخر إلى ما انتهى إليه فرويد، ليصرح 6: "المرأة مهنتي، وهي

1- نزار قباني ـ الأعمال النثرية ـ ج7 ـ منشورات نزار قباني ـ بيروت ـ 1993 ـ ص102

2 – حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص **

3 – ثائر ذيب، المرأة في التحليل النفسي الفرويدي، مجلة "المعرفة" ع 387، وزارة الثقافة، دمشق 1995، ص 100.

4 – نفسه، ص 89.

5– نفسه، ص 100.

6– حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 114.

قارة يجب أن تظل مجهولة واكتشافها اغتيال لها" 1. ويعبر عن ذلك بعد تجربة خمسين سنة من الحب شعرياً.

تورطت في الحب، خمسين عاماً
ولا زلت أجهل ماذا يدور برؤوس النساء
كيف يفكرن..
كيف يخططن..
كيف يرتبن أشياءهن..2

وفي موضع آخر يؤكد أن النساء مجموعة من الأسئلة لا يعرف جوابها إلا الله3، وقد ظلت المرأة عنده كتاباً مفتوحاً حمّال معارف لا يعرف صفحته الأولى ولا صفحته الأخيرة، وموسوعة إنسانية وكونية لا حدود لها فمما كتبه شعراً قبل وفاته بأقل من ثلاث سنوات يؤكد فيه هذه الحقيقة:4

بعد خمسين عاماً
من التحصيل الابتدائي، والمتوسط، والعالي
لازلت أتعلم كيف أحب امرأة..
وكيف أعتني بشمع يديها..
وفضة نهديها..
وكيف أخاف عليها..
فكما أن الحرية لا سقف لها.

1 – جريدة النهار العربي والدولي، عدد 328، بتاريخ: 1983/08/15.

2 – قباني، أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء، ص 19.

3– المرجع نفسه ،ص 242

4– حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 114.

والديموقراطية لا سقف لها.

فإن المعارف النسائية..

لا سقف لها..... 1

وكيف أخاف عليها..

فكما أن الحرية لا سقف لها.

والديموقراطية لا سقف لها.

فإن المعارف النسائية..

لا سقف لها..... 2

ومن هنا يرى **حيدوش** ان مشكلته مع المرأة، مشكلة وجودية لذلك نجد أن المرأة في شعره تكاد تغير وجهها ولباسها وزينتها واسمها وهويتها من قصيدة إلى أخرى على الرغم من الملامح العامة المشتركة بين بطلات قصائده 3: "المرأة كانت ذات يوم وردة في عروة ثوبي، خاتماً في إصبعي ، همَّاً جميلاً ينام على وسادتي ثم تحولت إلى سيف يذبحني"4

وقد ذهب **حيدوش** الى ان المتتبع الصورة الجسدية للمرأة في شعر نزار قباني يكتشف على نحو سهل أن المرأة في شعره: "ليست جسداً فحسب بل هي جسد وطبيعة5

ففي كثير من اشعاره نجد التماهي بين المرأة– الحبيبة والطبيعة، فقد نعثر على قصيدة كاملة في وصف المرأة وكل مادتها من الطبيعة، حتى ليكاد يخفى علينا الاثنين يتناول في الوصف ، وقد ذكر نزارهذا بصراخة في كتابه"قصتي مع

1– قباني، تنويعات نزارية على زمن العشق، ص 97.

2 – المصدر نفسه، ص 97.

3– حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 115.

4– قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، ص 467.

5– حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 115.

الشعر" اذ قال:" الحب عندي هو عناق للكون وللانسان" 1 انه شيء متبادل بينه وبين ماحوله، بين نفسه وبين الكائنات والاشياء المنتشرة على وجه الأرض بين عالمه الداخلي الذي يطوي كونا غريبا مليئا بشتى الأحاسيس والاتجاهات وبين عالم خارجي عالم الطبيعة الزاخر بخضم الألوان والمشاهد، يقول بودلير:" ان الاشياء تفكر خلال الانسان كما يفكر خلالها وذلك عندما تأخذه الأحلام. فاذا بذاتيته قد تفتحت لتختلط بما يحوطه من خلال الطبيعة، ولكم من مرة نستمع الى همس الرياح فنفهم انفسنا بصور الأشياء، كما نحلع عن الطبيعة معاني الانسان،2
فالمرأة والطبيعة كيان واحد بالنسية اليه، والفارق ليس سوى كم وحجم. الطبيعة حبيبة كبرى، والحبيبة رمز للوجود للطبيعة بالتحديد. لذلك نجده يتوغل في الاثنين معا ويذوب فيهما بالتساوي3

في ديوان الشعر عن المرأة ما قبل الأخير نجد بياناً شعرياً في قصيدة" اوربانتيا"عن المرأة الطبيعة يقول فيه:

أنا لا أحبك.. وحدي
ولكنني أحاول أن أقنع الحقول، والسنابل،
والغيوم، والأمطار، والبحار، والأشرعة،
والأرانب، والقطط، والأطفال، والحمائم..
حتى تحبك معي..
فلن يخرج الربيع إلا من بين أصابعك
ولن تتشكل الحضارات إلا على ضفاف أنهارك

---

1 – نزار قباني، قصتي مع الشعر،ص، 223

2 – محمد مندور، في الميزان الجديد، ص 123، 124

3–جورج شكيب سعادة، نزلر قباني في عالمه الشعري، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ، 2002، ص 20

ولن يستخرج الذهب إلا من مناجم أنوثتك1

ومن هنا لم يعد الشاعر يبحث عن امرأة من عالم البشر، ومن لحم ودم، وإنما راح يبحث عن جنية نائمة بغابة، مرآتها بحيرة ومشطها سحابة: 2

خطيئتي..

. إن كنت تحسبينها خطيئة .

أنني من طفولتي..

أبحث عن جنية نائمة بغابة مرآتها بحيرة..

ومشطها سحابة3

وهكذا يرى **حيدوش** ان الجسد قد تحول في شعره: "إلى كرنفال من المباهج والملذات وإلى احتفالية دائمة بالطرف الأول من القوس الذي يقف الموت عند طرفه الثاني. إنه شعر الرغبات المتوثبة والحيوية المدفوعة إلى ذر اها الأخير ة والترنح المستمر على الشفير الفاصل بين اللذة والألم" 4، لذة يجدها في الزهور والفل والياسمين، والزنبق، وغلال الأرض والطيور والعطور، فيقرن جمال الجسد بجمال الكون 5

ولكنه ما إن ينتهي من كتابة القصيدة حتى يحس أنه في حاجة إلى اكتشاف المرأة من جديد فيتبدى له أن هناك مناطق كثيرة جداً في جسدها لم تكتشف فيسعى إلى اكتشافها من جديد، وهكذا، لأنه يعتقد أن:

الجسد الأنثوي لغة

وأكثر الرجال لم يقرأوا في حياتهم كتابا.. 6

1- نزار قباني، لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي، ص .138

2- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص .113

3- نزار قباني، لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي، ص 280-.281

4- نفسه، ص .196

5- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص .121

6- نزار قباني، لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي، ص 196.

وأن:

جسد المرأة بيانو

وأكثر الرجال يجهلون مبادئ الموسيقى.. 1

وأن جسد المرأة أرض زراعية 2

شأن الشاعر هنا شأن المكتشفين الذين ينطلقون صوب مكتشفات جديدة دائماً ويعانون ضروباً من الحرمان 3. وقد: "أتاح البحث في التحليل النفسي اكتشافاً مفاده أن الاستيهامات الخاصة باكتشاف جسد الأم، الناجمة عن رغبات الطفل الجنسية العدوانية، وعن شراهته، وفضوله، وحبه، هي عناصر تسهم في هذا الاهتمام باكتشاف بلدان جديدة (...)، وتمثل أرض جديدة، في لا عي المكتشف أمَّاً جديدة، أمَّاً تعوض خسارة الأم الحقيقية" 4 وقد أتاح لنا التحليل النفسي كذلك معرفة بعض محتويات لا وعي الراشد الناجمة عن علاقته بالأم حيث يرغب الصبي بشراهة في أن يهاجم جسد الأم الذي يعد بالنسبة إليه امتداداً لثديها، وأنه يرغب في استيهامه أن يسرق منها محتويات جسدها5، وتعد الحاجة إلى الاكتشاف بصورة عامة . الاكتشاف المادي للعالم بالفعل والاكتشاف في المجالات الأخرى . استيهامات ورغبات بدئية في اكتشاف جسم الأم، يتم إشباعها باكتشاف أم الأيام القديمة مجدداً، الأم التي كانت قد فقدت في الواقع، وفي العواطف، وهي ذات أهمية كبرى في الفن، وفي اللذائذ التي يستمدها منه الناس الذين يقدرون قيمته6 وتبين محتويات اللا وعي المكتشفة كذلك أن المناطق الجميلة تمثل الأم المحبوبة، وأن الرغبة في بلوغ هذه المناطق والأراضي ناشئة

1- نزار قباني، لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي، ص 196.

2- نفسه، ص 198

3- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 122.

4- نزار قباني، لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي، ص 212.

5- نفسه، ص287

6- قباني، إلى بيروت الأنثى مع حبي، ص 29، ومابعدها.

عن رغباتنا في هذه الأم1 وللعلاقة بالطبيعة التي توقظ عواطف قوية جداً من الحب، وتقدير القيمة، والإعجاب، والإخلاص، وكثير من النقاط المشتركة مع العلاقة بالأم، وقد أدرك الشعراء ذلك من زمن طويل، فهبات الطبيعة العديدة يشبهونها بكل ما تلقيناه عن أمنا في الزمن الغابر، لكن هذه الأم لم تمنحنا الإشباع دائماً، وقد كابدنا في الغالب، عاطفة مفادها أنها لم تكن كريمة، وهذه العاطفة نعيشها عيشة جديدة أيضاً مع الطبيعة2

وهكذا يرى **حيدوش** ان المرأة في شعر نزار قباني ارتبطت بالأمومة وارتبطت معها رموز الطبيعة فلا تكاد تخلو قصيدة منها أو من رموزها، وغدا الجسد الأنثوي 3: "أشبه بالوعاء السحري الذي يتحول في داخله الدم إلى حليب يتفجر من فوهة الثدي، وبالمستودع الذي تختمر في ظلماته بذور الحياة لتنطلق من بوابة الرحم"4

وهكذا تعددت أنماط صياغتها وتشكيلها، وظلت الأثداء الأنثوية التي هي مركز العطاء في جسد المرأة العنصر الأكثر تكراراً في مجمل أشعاره. فالتعلق البَدْئي بثدي الأم وبحليبها أساس كل علاقات الحب في الحياة5

فأي شيء مدور يمكنه، على هذا النحو الرمزي، أن يمثل في لا وعي الطفل ثدي الأم. إن شيئاً يجده جيداً وجميلاً، شيئاً يمنح اللذة والإشباع بمعنى مادي أو بمعنى أوسع، يمكنه، بهذه الصيرورة، أن يتخذ تدريجياً، في لا وعي الطفل، مكان هذا الثدي الخير دائماً ومكان الأم برمتها. وعلى هذا النحو نتكلم عن بلادنا بوصفها الوطن الأم لأن بلادنا يمكنها ان تمثل أمّنا على نحو لا واع ويمكنها أن

1- قباني، إلى بيروت الأنثى مع حبي، ص 35، ومابعدها.

2- نفسه، ص35

3- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص .124

4- قباني، إلى بيروت الأنثى مع حبي، ص 49

5- نوننمشار، ص 46.

تكون عندئذٍ محبوبة حباً ترافقه عواطف طبيعتها ناجمة عن علاقتنا بالأم1.

وإذا كانت الأنوثة في شعر نزار قباني توحداً مع الطبيعة واندماجاً فيها، حتى لتراها وكأنها قطعة من هذا الكون،أو هي هذا الكون، فإن **حيدوش** يرى ان الأمومية توحد مع الطبيعة وخضوع لقوانينها2

هذا التماثل بين الانسان والطبيعة يدفعنا الى ايراد ما جاء على" لسان مدام دوستايل" في قولها:" الكون برمته صورة للنفس البشرية" فالطبيعة كالانسان تسعد وتشقى وتحزن ، تفرح وتحزن، تتألم وترتاح، تحبل وتلد. وكذلك الانسان تكمن في داحله طبيعة شبيهة بالتي يعيش عليها،فيها العواطف والأمطار والنسيم،والندى، وفيها الغابات والأودية والجداول والليل والنهار. وبفعل هذا التشابه في الأقاليم، والتقارب في العناصر ،بين الطبيعة والانسان تكونت لدى "نزار" هذه الصورة– الجنين، واعطت ملامح الوجود الواحد بين القارة الكبيرة والكائن الصغير الذي يدرج عليها فيعبث بها كما يعبث الطفل بجدائل امه، ويحن اليها حنينه الى احضان الأم وأحشائها 4

II–المرأة المدينة

لقد ارتبط الشعراء العرب القدامى بالمكان، ومن ثم انتشرت لدهم ظاهرة الوقوف على الطل وأشعار الحنين إلى الدار والأهل. مثلما عرفوا المدن وألفوها، وعانوا حياتها خيراً وشراً. فكتبوا فيها وعنها، مدحاً وهجاءً، وصوروا حالات الغربة والبعد عنها، أو الشوق والتطلع إليها، مثلما بكوها ورثوها عند الفتن والحروب. ومن الملاحظ على الشاعر الجاهلي انه لم يبكي المدينة بقدر ما كان بقدر ماكان يبكي غيابها، ولم يكن يبكي ثقل عمرانها وكثافة بشرها بقدر ماكان يبكي اطلالها

1– نزار قباني، خمسون عاماً في مديح النساء، منشورات نزار قباني، بيروت 1990، ص 158–159.

2– حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص .126

3– جورج شكيب سعادة، نزلر قباني في عالمه الشعري، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ، 2002،ص،22

5 –ابراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي : الجزائر انموذجا ،دار همومه للطباعة والنشر والتوزيع . الجزائر 2001، ص50

الدارسة وخلوها من اهلها. فقد كان يشعر بفقدانه السيطرة على المكان، ويعاني هروبه الدائم منقبضته ولا يجد في هذا سوى الذاكرة ملجأ وعون لاستحضاره واستحيائه بتلك الصور المتداعية، والهروب والتمنع، حاصية من خصائص الانثى، فلا غرو في ان يرتبط فقدان المكان– وبخاصة المكان الأهل– عند الشاعر الجاهلي بفقدان المرأة التي هي عامل التواجد والتواصل الانساني، وفقدان الارض، وفقدان المطر، عامل الخصب والتواجد والتواصل1

فماذا يعني المكان عند نزار قباني؟.

لقد سئل نزار قباني ذات مرة 2 عن الدور الذي يلعبه المكان في شعره، فكان جوابه: أن شعره كله مكان، وأن شعره منذ الأربعينات كان عبارة عن رائحة المكان، مؤكداً أنَّه لا هرب من المكان لأنه هو الذي يملي على الشاعر صوره ومشاعره ويعطيه مادته الشعرية. وقد لعبت عدة أماكن دوراً كبيراً في تكوين لغته الشعرية حيث نجد الموروث الأندلسي ظاهراً في شعره في إسباينا لا سيما في ديوانه "الرسم بالكلمات"، حتى إنه قسم شعره على مراحل حسب الأمكنة التي كتبت فيها فجعل قصائد الصين مثلاً ضمن المرحلة الصفراء وقصائد بريطانيا ضمن المرحلة الرمادية.

لقد لعبت الأسفار دورا كبيرا في في تكوين لغته الشعرية، يقول جورج شكيب:" انها في رأيي ينبوع غزير المياه، امتزج معينه بالمجرى الأصيل الهادر في اعماق الشاعر، فكاد ان يطغى عليه ، اذ أضفى على شعره الوانا كثيرة ومتنوعة، وزين هامه بشتى الازاهير تحفل بمحتلف الألوان والأشكال، وتفوح بالعبق الطيب والأريج الصافي، حتى غدا شعره كالنهر يترقرق من سهل الى سهل وينحدر من جبل الى واد، فينعم بالظلال، ويتعرض لأشعة الشمس، فيلوح منه بريق ويستيقظ فيه نغم صارخ 3

1 – محمود شريح، تجربة المدينة في شعر خليل حاوي، الفكر العربي المعاصر، 1981 ، ص 89

2 – حوار مع نزار قباني، نشر بجريدة البعث السورية، بتاريخ 3 أفريل 1984، عدد 7628.

3– جورج شكيب سعادة ،نزار قباني في عالمه الشعري ،ص100

واذا كانت اقامته في لندن قد لقنته دروسا في الحرية وفتحت ذهنه الى الشمس والهواء الطلق، فكانت ولادة" الرسم بالكلمات" على ما فيه من ابعاد حرة، ونقلت من القيود وحط الحواجز، من ثمار تلك الأرض ومناخاتها. فان اسبانيا كان لها اثرها ايضا في نتاجه فقد علمته، كما يقول 1:" التطرف في تذوق الأشياء والتعبير عنها، فكل شيء في اسبانيا حار وحارق كالبهارات الهندية "2

وعلى الرغم من عشرات المدن التي زارها وأقام فيها، وعلى الرغم من حضور بعضها في شعره إلا أنحيدوش يرى ان ثناءه على دمشق وبيروت كان ثناء خاصاً ولم يخلد مدينة من المدن مثلما خلدهما في شعره، فغدت المدينتان هاجساً رافق مسيرته الشعرية إلى آخر أيام حياته. 3

فما دلالة المدينتين في شعره؟...

إن المكان في الإبداع الأدبي عامة وفي الإبداع الشعري على الخصوص ليس (صورة فوتوغرافية) أو شكلا مرسوما هندسيا (طوبوغرافيا) كما أنه ليس موصوفا وصفا علميا أو مشهديا أو تشريحيا، وإنما هو تعبير أو تلفظ لغوي أو دال يحمل في ذاته مدلولا ثم يحيل على مرجع معين، ثم يصير من حيث الرؤية إلى مرجع مفتوح يعطي للدال فرصة كبيرة يتناسل من خلالها.

II-1. دمشق الأم:

لقد ذكر الشاعر دمشق في قصائد كثيرة ووضع اسمها عنواناً لمجموعة منها وهي:

1 . ديك الجن الدمشقي.

2 . إلى الأمير الدمشقي توفيق قباني.

1- جورج شكيب سعادة ،نزار قباني في عالمه الشعري ،ص 101

2- قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت 1973 ص106

3- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 135.

3 . من مفكرة عاشق دمشقي.

4 . ترصيع بالذهب على سيف دمشقي.

5 . مواويل دمشقية إلى قمر بغداد.

6 . موال دمشقي.

7 . ياسمين دمشقي.

8 . القصيدة الدمشقية.1

يقول عن دمشق: إن حضورها في شعره حضور خطير حتى إن لغته مشبعة بما سمّاه الأبجدية المائية الدمشقية. وأن أنهار دمشق السبعة لا تسير بالأرض الدمشقية فقط، بل بمفاصل شعره أيضاً، وأنه استعمل تعابير من النباتات التي كانت تزرعها أمه في بيتهم القديم، كالشمشير، والمنثور، والخبيز، والأضاليا الخ...2

ويؤكد في موضع آخر أنه في دمشق يشعر أنه في مملكته ويتصور أن صوته فيها أجمل، لأن العصفور يغني دائماً بصورة أفضل حين يقف على الشجرة التي ولد عليها وعاش في ظلالها. وأن النقاد الذين درسوه شموا في أبجديته رائحة النباتات الدمشقية، وأنه في كل مطار في العالم نزل فيه وجدوا في حقائبه قمراً أخضراً وشجرة صفصاف وعريشة ياسمين دمشقية، وأنه منذ أربعين عاماً 3 وهو يحمل مآذن دمشق على كتفيه ويطوف بها العالم، وأنه سوف يبقى كذلك حاملاً دمشق وأنهارها وأشجار خوخها، وتفاحها، ورمانها، وعنبها حتى آخر لحظة في حياته4.

وفي موضع آخر يقول عنها إنها تحضنه، تشعله، تضيئه، تكتبه، ترسمه باللون الوردي، تزرعه قمحاً، وشعيراً، وحروفاً أبجدية، تغير تقاطيع وجهه، تحدد طول قامته، تختار له لون عينيه، تؤكده، تجدده، تقبله على فمه فتغير ترتيب دمه5

1- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 140.

2- حوار مع نزار قباني، نشر بجريدة البعث السورية، عدد 7628 بتاريخ 3 أفريل 1988.

3- المرجع نفسه

4- جريدة البعث السورية، ع 7761، بتاريخ 20 سبتمبر 1988.

5- نزار قباني ، دمشق نزار قباني، ص 49-50.

هذه الحقيقة يؤكدها في موضع آخر في معرض إجابته على سؤال يتعلق بأثر طفولته في شعره، فقال: "أنا محصول دمشقي مائة في المائة. وأبجديتي تحتشد فيها كل مآذن الشام، وحمائمها، وياسمينها، ونعناعها، وخوخها، وعنبها، ووردها البلدي،... وبين كل فاصلة وفاصلة من قصائدي.. تضيء عينان دمشقيتان"1 ويؤكد الكلام نفسه في عام 1995 حين قال: "لا تطلبوا مني أوراقي الثبوتية. فأنا محصول دمشقي مائة بالمائة، كما الحنطة، والخوخ، والرمان، والجانرك، واللوز الأخضر في بساتين الغوطة. وكما البروكار، والأغباني، والداماسكو، وأباريق النحاس، والخزائن المطعمة بالصدف، التي هي جزء من تاريخي ... ومن جهاز عرس أمي"2. يؤكد هذه الحقيقة شعرياً في قصيدة "أم المعتز" التي يرثي فيها أمه:

أمي متفشية في لغتي..

كلما نسيت ورقة من أوراقي في صحن الدار

رشتها أمي بالماء مع بقية أحواض الزرع

فتحولت الألف إلى (امرأة).

والياء إلى (بنفسجة).

والدال (دالية)

والراء إلى (رمانة)

والسين إلى (سوسنة) أو (سمكة) أو (سنونو)3

من هنا يرى حيدوش ان نزار قباني ينحاز انحيازا كليا إلى دمشق لا بوصفها جسداً منفصلاً عن جسده ولا بوصفها حمالة ذكرياته الطفولية وذكريات شبابه،

1- حوار مع نزار قباني مجلة شذا، باريس، فبراير 1989، ينظر نزار قباني، لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي، ص 185.

2- نزار قباني ، دمشق نزار قباني، المقدمة.

3- نزار قباني ، كل عام وأنت حبيبتي، منشورات نزار قباني، بيروت 1986، ص 173-174.

وحمالة ثقافته فحسب، بل بوصفها من مكونات هذا الجسد 1: "إن جغرافية جسدي هي استمرار لجغرافية الشام، حتى إنني لا أعرف أين تبدأ تضاريس جسدي ولا أين تنتهي تضاريس قاسيون"2.ومن هنا ،فهذه المدينة استثنائية جداً لا يقابلها مكان آخر في عالم الواقع أي على وجه هذه المعمورة، ومن هنا وجب على الشاعر أن يجد لها لغة خاصة، لغة استثنائية، لغة لا وجود لها في معاجم الشعراء، لغة نزارية، قاموسها نزاري، لكن حروف أبجديتها من اختراع دمشق 3

تعد المدن، إذن، منذ القديم رموزاً للنساء بصورة عامة وللأمهات بصورة خاصة، ومن السهل أن يتوحد الجسد البشري الأنثوي بجسد المدينة لاشتراك الجسدين في التأنيث من جهة، ومن جهة أخرى فإنه: "في معظم الأحيان كانت حركة التاريخ ضد المدن فتحاً واجتياحاً واغتصاباً لها ولنسائها"4.

لم يشذ نزار قباني عن هذه القاعدة من حيث تأنيثه للمدينة لكن حيدوش يرى انه تميز عن غيره كونه الشاعر العربي الوحيد الذي تغزل بجسدين أنثويين، جسد المرأة وجسد المدينة، مستعيراً صفات المرأة للمدينة تارة وصفات المكان للمرأة تارة أخرى مازجاً بينهما في أغلب الأحيان. فهو حين يتحدث عن المكان يستعير له صفات المرأة الجمالية، وحين يتحدث عن المرأة يستعير لها صفات المكان الجمالية، يقول عن المرأة: ح 5 "إنها أوسع البحار، وأعمقها، وأخطرها" 6، ويقول عن الحب: "لن أترك غابة الحب أبداً ولكنني سأحاول أن أستنبت فيها أشجاراً جديدة وغريبة، وأستورد لها بذوراً ولقاحات وشتولاً غير مألوفة، وسأشق

1- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 138.

2- جريدة البعث السورية، ع 7761، بتاريخ 20 سبتمبر 1988.

3- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 139.

4- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978، ص 116.

5- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 141.

6- نزار قباني، الأعمال الكاملة، ج7، منشورات نزار قباني، بيروت ، 1993، ص 536.

فيها عشرات الطرقات الصغيرة وأحفر عشرات الآبار حتى تصبح غابة الحب نموذجية (...) أنا لم أترك شواطئ المرأة أبداً حتى أعود إليها، من ذا الذي يترك الرمال الدافئة والأصداف والأعشاب البحرية وسمفونية الموج والريح ويغير مكان إقامته"1.

كما إنَّ أقصى ما يمكن أن تبلغه المرأة الجميلة عنده هو أن تقوم بينها وبين دمشق ومآذنها وخاتم أمه علاقة مشابهة: 2

ألاحظت؟

كم تشبهين دمشق الجميلة

وكم تشبهين المآذن..

والجامع الأموي..

ورقص السماح..

وخاتم أمي

(...)

ألاحظت كم أنت أنثى3

دمشق والجامع والمآذن وخاتم الأم هي العناصر التي تحدد العلاقة بين المرأة والمكان والأم. وهي علاقة امرأة جميلة بمدينة جميلة، ويضفي على جمال المدينة القداسة، متمثلة في المسجد الأموي والمآذن، هناك جمال طبيعي وهناك قداسة بين الجسدين، جسد المرأة وجسد المدينة. بيد أن العلاقة بين المرأة والأم ملغاة، ولم يبق منها سوى العلاقة بواحدة من أشيائها "الخاتم"، فلا وجه للمقارنة بينهما سوى أن جمالها يشبه جمال خاتم الأم.

إذن فقمة جمال المرأة أن تبلغ جمال دمشق بيد أنها لا تستطيع أن تقوم بينها وبين الأم علاقة مشابهة. 4

1- نزار قباني، الأعمال الكاملة، ج7، منشورات نزار قباني، بيروت ، 1993، ص 537- 538 .

2- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 142.

3- نزار قباني ، ملاحظات في زمن الحب والحرب، منشورات نزار قباني، بيروت 1974، ص 21

4- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 142.

ومن هنا يرى حيدوش ان دمشق تأخذ صورة المرأة الأم التي تسيطر عليها عناصر الأمومة. ، فهي بالنسبة إلى نزار قباني امرأة ليست ككل النساء، إنها امرأة استثنائية، والمرأة الاستثنائية، لا يمكن أن تكون غير الأم. دمشق، إذن، تساوي الأم، حيث يقترن الحديث عن دمشق دائماً بالحديث عن الأم والبيت الذي ولد فيه الشاعر. إن المكان الذي ولد فيه الشاعر دمشق/ البيت لا يختلف عن رحم الأم ففي المكان الأنثى (دمشق) دفء، وانسجام وطمأنينة، وسعادة، شأنه شأن الحيز الذي كان فيه قبل الولادة (الرحم):1 يقول في قصيدة تحت عنوان:" القصيدة تولد من أصابعها":

كيف أقول إنني ولدت؟
ولم أزل في بطن أمي جالساً كفرخة مذبوحة
منتظراً أن يأخذوا أمي
إلى طاولة الولادة 2

وعلى فرض أن الولادة قد تمت، فقد كانت على غير عادة الولادات الأخرى، إنها مجرد انتقال من رحم الأم إلى رحم الطبيعة: 3

ما عندي أبداً مشكلة
فكل شيء ها هنا، وجدته ملحنا
الأرض، والسماء، والحقول
والطيور، والرياح، والأمطار 4

يستمد حبه المرأة قيمته من مدى إثارته عواطف حب المكان لديه، فالرغبة في حب المرأة هي رغبة في استرجاع تفاصيل بيته الدمشقي ذلك البيت الذي لا يمكن أن يحضر في مخيلته دون حضور الأم: 5

1- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 143.
2- نزار قباني، أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء، منشورات نزار قباني، بيروت 1993، ص 17.
3- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 143.
4- نزار قباني، أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء، ص 16.
5- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 143.

أريد أن أحبك
حتى أسترجع تفاصيل بيتنا الدمشقي،
غرفة... غرفة...
بلاطة... بلاطة...
حمامة... حمامة....
وأتكلم مع خمسين صفيحة فل
كانت أمي تستعرضها كل صباح1

يقول بسام ساعي " وارتباطه بدمشق قد اخذ عليه نفسه فهي ترحل معه أينما رحل ، وقد تحمل في صدره حبها كما يحمل الوالد الصغير اعز ما لديه".

وخبا في حقائبه
صباح بلاده الأخضر
و أنجمها، وانهرها ،وكل شقيقها الأحمر
وخبأ في في ملابسه
طرابينا من النعناع والزعتر
وليلة دمشقية
أيا أمي...أنا الوالد الذي أبحر
ولازلت بي خاطرة
تعيش عروسه السكر
فكيف...فكيف ...يا أمي
غدوت أبا...ولم اكبر2

وهكذا يتوزع حبه لدمشق إلى كل جزء فيها البيت ، السرير، وجدران الأزقة ، أطفال الحي ، القطط الهائمة.....الخ

1- نزار قباني، لا غالب إلا الحب، منشورات نزار قباني، بيروت 1990، ص 81.

2- احمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا دار المأمون للتراث، دمشق ،ص 491

هذا ويذهب **حيدوش** الى ان الحقيقة، حقيقة دمشق الأم الرمزية، أكدها نزار قباني، وهو في الثانية والسبعين، في مقدمة وضعها للكتاب الذي جمع فيه صباح قباني نصوصه في دمشق، بعنوان: (دمشق نزار قباني)، كتب في مقدمته يقول: "كل أطفال العالم، يقطعون لهم حبل مشيمتهم عندما يولدون. إلا أنا ... فأنا حبل مشيمتي لم يزل مشدوداً إلى رحم دمشق منذ 21 آذار (مارس) 1923. إنها معجزة طبية. أن يبقى طفل من الأطفال يبحث عن ثدي أمه سبعين عاماً"1 .

كما المقدمة التي وضعها لهذا الكتاب تكشف عن مكانة دمشق الرمزية في شعره. مقدمة من سبع صفحات من الحجم المتوسط ورد ذكر الأم فيها خمس مرات: أربع منها بصورة صريحة ومرة بصورة مجازية: "طفل يبحث عن ثدي أمه سبعين عاماً"، "الخزائن المطعمة بالصدف، التي هي جزء من تاريخي ومن جهاز أمي"،، "شجرة فل تركتها أمي على نافذتي"، "خزانة مشغولة بالصدف، وزبديتين من الخزف الصيني، وخمس أساور مبرومة من الذهب. هي كل ما تبقى من جهاز أمي"، "حبل مشيمتي لم يزل مشدوداً إلى رحم دمشق".

في هذه المقدمة تتزاحم العناصر المكونة لجمالية المدينة، من النباتات وأشجار الياسمين، والمشمش، والرمان، والتوت، والسفرجل، والحنطة، والخوخ، والجانرك، واللوز، والنرجس، والريحان، والزعتر، والطرخون، والقرنفل، والقرفة، واليانسون، والفل، الخ ... ومن قطط شامية وحمائم، وأسراب السنونو الخ ... ومن أماكن كصوامع المساجد، وأماكن الأولياء، ومن أثاث كالبروكار، والأغباني، والدام اسكو، وأباريق النحاس، والخزائن المطعمة بالصدف من مأكولات ومشروبات كالخبز المرقوق، وسطل العرق سوس، وكوم صبارة مثلجة، وعنقود عنب، وركوة القهوة الخ... ومن نوافير المياه.

لعل هذه العناصر الجمالية المكونة لدمشق المتزاحمة في هذه المقدمة هي نفسها العناصر الجمالية المكونة لبيت نزار قباني الذي عده المفتاح إلى شعره، والمدخل

1- قباني، دمشق نزار قباني، ، جمع صباح قباني، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق 1995 ، ص 12.

الصحيح إليه وبغير الحديث عن هذه الدار تبقى الصورة غير مكتملة ومنتزعة من إطارها، وهذه الأجواء التي نجدها هنا في معرض حديثه عن بيته هي نفسها الأجواء التي وصف بها دمشق في قصائده، عالم الألوان، والأضواء، والنباتات، والطيور، والنوافير، والقطط الخ.. ففي قصيدة بعنوان "القصيدة الدمشقية"، نجد هذه الأجواء ومنها هذا المقطع 1:

مآذن الشام، تبكي إذ تعانقني
وللمآذن، كالأشجار أرواح.
للياسمين ، حقوق في منازلنا
وقطة الدار تغفو.. حيث ترتاح
طاحونة البن جزء من طفولتنا
فكيف ننسى وعطر الهال فواح
هذا مكان ابي المعتز منتظر
ووجه (فائزة) .. حلو ولماح 2

وفي قصيدة بعنوان: "من مفكرة عاشق دمشقي"، نجد: الصفصاف، المآذن، البساتين العنب الخ....

هذي البساتين...كانت بين أمتعتي
لما ارتحلت عن الفيحاء مغتربا
فلا قميص من القمصان ألبسه
إلا وجدت على خيطانه العنبا3

وتتكرر بعض هذه الأجواء في مرثية ابنه توفيق التي بعنوان "إلى الأمير الدمشقي توفيق قباني":

1- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 143.

2- نزار قباني، الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق، منشورات نزار قباني، بيروت 1993، ص 136-137.

3- قباني، دمشق نزار قباني، ص 95.

أشيلك يا ولدي فوق ظهري

كمئذنة كسرت قطعتين...

وشعرك حقل تحت المطر...

ورأسك في راحتي وردة دمشقية... وبقايا قمر1 .

وهذه الأجواء تتكرر أيضاً عندما يتحدث عن قرطبة في إسبانيا، التي تذكره ببيته في دمشق حيث تحضر الأم مرة أخرى مع ذكر هذه الأجواء: "في أزقة قرطبة الضيقة، مددت يدي إلى جيبي أكثر من مرة لأخرج مفتاح بيتنا في دمشق. أحواض الشمشير، الليلك، القرطاسيا، البركة الوسطى، عين الدار الزرقاء، الياسمين الزاحف على أكتافنا، النافورة الذهبية، طفلة البيت المدللة التي لا تنشف لها حنجرة، القاعات الظليلة، أواني الرطوبة ومخبؤها، كل هذه الدنيا المغيبة التي حضنت طفولتي في دمشق وجدتها هنا(...) حجرة شرقية كانت أمي تنصب فيها سريري"2.

وقد ذكر الدكتور خالد حسين في دراسة جميلة يصف هذا الكتيب، قائلاً: "يبتدئ هذا الكتيّب بتصدير يتمرأى فيه هذا الشغف المكاني، هذا العشق لـ"دمشق" وهذا الهيام بها، تصدير ممهور باسم الشاعر على النحو الآتي: "كتب الله أن تكوني دمشقاً، بك يبدأ وينتهي التكوين" فالتسمية (دمشق) تأتي بأمر ميتافيزيقي، ليس للبشر يد فيها، ولهذا يمتلك المكان القدرة على إلغاء كل الأمكنة والفضاءات الأخرى، لتكون دمشق – المكان هي البداية والنهاية، المكان السرمدي الذي ينجز فيه "التكوين" شؤونه وكينونته، كما لو أن "دمشق – المكان"، وفق تصدير الشاعر، هي الصورة النهائية للتكوين مكاناً وكائناً، لأنها تكتسب سلطتها، قوتها، من الميتافيزيقا، ولهذا يبدأ بها العالم وينتهي!

1 . نزار قباني، أحبك أحبك والبقية تأتي، منشورات نزار قباني، بيروت 1986، ص 162.

2- قباني، الأعمال الكاملة، ج7، ص 25-27.

يكتب الشاعر في مقدمة هذا الكتيّب:

لا أستطيع أن أكتب عن دمشق، دون أن يعرّش الياسمين على أصابعي.

ولا أستطيع أن أنطق باسمها، دون أن يكتظ فمي بعصير المشمش، والرمان، والتوت، والسفرجل.

ولا أستطيع أن أتذكّرها، دون أن تحط على جدران ذاكرتي ألف حمامة..

وتطير ألف حمامة.

"تتخذ دمشق شكل القدر، قدر الشاعر، التعويذة التي تسيِّجه، السحر الذي يستبد به، فيغدو مسحوراً، لا طاقة له على تفكيك شفراته، ألغازه، كائن مسلوب تماماً من هذا المكان الساحر الذي يُسَمّى" دمشق."

كل حروف أبجديتي مقتلعة حجراً حجراً من بيوت دمشق.. وأسوار بساتينها، وفسيفساء جوامعها

قصائدي كلها معمرة على الطراز الشامي..

كل أَلِفٍ رسمتها على الورق هي مئذنة دمشقية..

كل ضَمّةٍ مستديرة هي قبة من قباب الشام..

كل حاءٍ هي حمامة بيضاء في صحن الجامع الأموي..

كل عينٍ هي عين ماء..

كل شين هي شجرة مشمش مزهرة..

كل سين هي سنبلة قمح..

كل ميم هي امرأة دمشقية.. وما أكثر الميمات في دواوين شعري

وهكذا تستوطن دمشق كتابتي، وتشكل جغرافيتها جزءاً من جغرافية أدبي

"يتراءى للمتأمل في هذه الشذرة أن دمشق أو دمشق – المكان هي نوع من المكان البؤري، المكان – البؤرة الذي يشكل محور كينونة الكائن، التي تتخذ من هذا المكان محارة لها، فيها تنبثق، وتضج بالحياة، وإليها تعود".

"إن البعد المكاني يشتغل بعنف في شعر نزار قباني، اشتغال صار حتى أن نزار

يتلمس طيف دمشق في تفاصيل المكان – الآخر عبر تداخل تناصي بين غرناطة ودمشق".

شوارع غرناطة في الظهيرة

حقولٌ من اللؤلؤ الأسود..

فمن مقعدي

أرى وطني في العيون الكبيرة

أرى مئذنات دمشقَ..

مصورةً فوق كل ضفيرة

"يمسك الشاعر بخاصية التماثل بين غرناطة – المدينة الأندلسية ودمشق مكاناً وبشراً، دمشق التي فرَّت بحضارتها وأشيائها وكائناتها إلى بلاد الأندلس في لحظة تاريخية، لتسكن فضاء غرناطة، فاحتضنتها الأخيرة، لتعيد إنتاجها، فالعيون دمشقية، والمآذن ترتسم على الضفائر، ولهذا يأخذ التخيل الشاعر بعيداً، حتى يشعر أنه محاط بحارات دمشق وناسها وأهلها، هذه دمشق، دمشق التي تحتاز على موقع أثير في شعره، دمشق التي لا تغيب عن الشاعر أبداً حتى من خلال شغب عصفورتين:

حديثكِ سجادة فارسيه..

وعيناكِ عصفورتان دمشقيتانِ..

تطيران بين الجدار وبين الجدار..

وقلبي يسافر مثل الحمامة فوق مياه يديك.1

ومن هنا يرى حيدوش ان التحام الأجساد الثلاثة: جسد المدينة، جسد البيت، وجسد الأم تشكل جسداً واحداً وهذا الجسد تغلب عليه صفات الأم وملامحها من طهر ونقاء وقداسة2

1- الدكتور خالد حسين، قراءة في" دمشق ونزار قباني" ،منتديات الشباب المسيحي،سوريا

2- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 149.

II -2 – بيروت الحبيبة

يثني الشاعر ثناء خاصاً على بيروت سواء في حواراته أم في شعره، ففي أحد حواراته سئل عن هذا الثناء لبيروت بعد دمشق دون سواها ، فيجيب:" 1، إن المدن نساء، وأنه لو اجتمع كل خبراء العشق وكل خبراء الشعر على مائدة مستديرة لما استطاعوا أن يعرفوا لماذا تقدر امرأة أن تفجر بنا الكرة الأرضية وتضرم النار في تاريخنا وجهازنا العصبي في حين لا تستطيع امرأة ثانية أن تضرم عود كبريت. وبيروت ذكية جداً وشاطرة جداً وذات خبرة عالية في استدراج الشعراء إلى حبها والاحتفاظ بهم، وحين تحاول أن تقترب منها تقول لك: "بعدين، بعدين، أكمل قصيدتك الآن وعندما تفرغ من كتابة قصيدتك سأحبك". وعندما تتركها خمس دقائق وتذهب لتجلس مع القصيدة، تقول لك: "ولو يا أستاذ، هل هناك رجل يدير ظهره لامرأة جميلة، ويغازل ورقة؟ ألا تعرف أن هذا وقت الحب لا وقت الشعر؟...

وعلى الرغم من محاولة نزار تلخيص الأسباب التي جعلته يخص بيروت بعد دمشق بهذا الحب متمثلة في كونها ذكية جداً، وشاطرة جداً، وذات خبرة عالية في استدراج الشعراء إلى حبها والاحتفاظ بهم، إلا أنه سرعان ما يؤكد جهله بالأسباب الحقيقية التي جعلته يهيم بعشقها إلى هذا الحد، وأنه لا يدري ماذا فعلت به هذه المدينة، ولا ماذا وضعت في فنجان قهوته، ولا أي مادة كيماوية حقنته بها فغيرت فصيلة دمه، ولا يدري كيف دخلها على هيئة إنسان وخرج منها على هيئة كتاب، ولا يدري كيف دخلها عازباً وخرج منها يجر آلاف القصائد. 2

بيروت، إذن، عشيقة الشاعر التي لا تضاهيها عشيقة أخرى، عشيقة متميزة، متفردة، لا يمكن أن تتكرر، لم يعثر عليها قبل أن يلتقي بها، ولن يعثر عليها مستقبلاً لأنَّه جرب كل نساء (مدن) العالم، ولم يفعل ذلك إلا لأنّه كان يبحث عنها،

1– حوار نشر بمجلة الحوادث، ع 1394، بتاريخ 1983/7/22.

2– حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 152.

وقد ذكرها الشاعر في قصائد غزلية كثيرة وخصها بقصائد كاملة كانت بمثابة رسائل حب وهي: بريد بيروت 1، يا ست الدنيا يا بيروت، سبع رسائل ضائعة في بريد بيروت، بيروت محظيتكم، بيروت حبيبتي، إلى بيروت الأنثى مع الاعتذار، بيروت تحترق وأحبك 2، أربع رسائل ساذجة إلى بيروت، ومحاولة تشكيلية لرسم بيروت 3، وقد أكثر الحديث عن بيروت في قصائد غزلية حيث تندمج المدينة مع المرأة في أغلب الأحيان، من ذلك هذا المقطع من 4 "قصيدة الحزن":

علمني حبك كيف الليل يضخم أحزان الغرباء
علمني كيف أرى بيروت
امرأة طاغية الإغراء
امرأة تلبس كل مساء
أجمل ما تملك من أزياء
وترش العطر على نهديها للبحارة والأمراء
علمني كيف ينام الحزن
كغلام مقطوع القدمين
في طرق (الروشة) و(الحمراء)5

ويتكرر الموقف نفسه في قصيدة "مع بيروتية" حين تغوص بيروت في عيني تلك الجالسة معه في مطعم كلؤلؤة حتى تغيب تماماً رملاً وسماءً وبيوتاً.. وحين يبحث الشاعر عن بيروت يجدها ماثلة أمامه امرأة فاتنة: 6

1- ينظر: نزار قباني، أشعار خارجة على القانون، منشورات نزار قباني، بيروت 1986، ص 19-55.

2- ينظر: نزار قباني، إلى بيروت الأنثى مع حبي، منشورات نزار قباني، بيروت 1978.

3- نزار قباني، تزوجتك أيتها الحرية، منشورات نزار قباني، بيروت، 1988، ص 95-100.

4- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 151.

5- نزار قباني، قصائد متوحشة منشورات نزار قباني، بيروت 1993، ص 95.

6- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 152.

بيروت. أفتش عن بيروت
على أهدابك والشفتين..
فأراها.. طيراً بحريا
أراها.. عقداً ماسيا
أراها.. امرأة فاتنة1

ولأن بيروت في قصيدة "بيروت والحب والمطر في ديوانه أشعار خارجة على القانون ليست كباقي المدن فإن أمطارها أمطار خاصة، فحين تمطر في بيروت تستيقظ فيه الحاجة إلى الحنان. وليس للعاشقين حاجة للبحث عن المكان المناسب لأن الحب في بيروت موجود في كل مكان.2

ويؤكد أن المدن نساء، أو هن: "كالنساء كل واحدة لها شخصيتها، ورائحتها، ومذاقها"3. وأن طبائع المدن وطبائع النساء تتشابه كثيراً. فثمة مدن مكشوفة تعطيك نفسها منذ اللحظة الأولى. وثمة مدن غامضة لا تكشف أسرارها لعشاقها إلا بالتقسيط 4. ومن ثم تأخذ المدينة قيمتها، . شأنها شأن المرأة تماماً . انطلاقاً من كمية المادة الشعرية التي تقدمها للشاعر 5: "وأنا أقيم المدن بكمية المادة الشعرية التي تقدمها لي"6. ويؤكد أن المدينة التي تحرضه على كتابة الشعر يعود إليها دائماً ويسأل عنها وتسأل عنه7. وأن بيروت تبلله بأمطار

الشعر وأعطته زوادة من التجارب الشعرية يأكل منها كلما داهمه الجوع والعطش ومن ثم فهو لا يقارن بيروت بأي مدينة أخرى فهي في كفه، وكل

1- نزار قباني، قصائد متوحشة منشورات نزار قباني، بيروت 1993، ص 74.
2- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 152.
3- نزار قباني، لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي، ص 196
4- نفسه، ص 264.
5- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 152.
6- نزار قباني، لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي، ص .196
7- نفسه، ص196.

نساء العالم في الكفة الثانية1.

لقد خص الشاعر بيروت بديوان كامل تحت عنوان: "إلى بيروت الأنثى مع الاعتذار" وفيه القصائد التالية:

1 . يا ست الدنيا يا بيروت.

2 . سبع رسائل ضائعة في بريد بيروت.

3 . بيروت محظيتكم... بيروت حبيبتي.

4 . إلى بيروت الأنثى... مع الاعتذار.

5 . بيروت تحترق.. وأحبك.

فما هي صورة بيروت التي نستشفها من خلال هذه القصائد؟

ففي قصيدة: "يا ست الدنيا يا بيروت" يبين لنا حيدوش ان الشاعر يرسم "بيروت" بمجموعة من الصور تدخل كلها في مايمكن أن نسميه الـ: قبل: (الماضي)، فهي ست الدنيا ذات الأساور المشغولة بالياقوت، والخاتم السحري، والضفائر الذهبية والعينين الخضراوين اللتين ينام فيهما الفرح، والشفتين الرائعتين. وهي سنبلة ومروحة الصيف ووردته الجورية، ولؤلؤة الشاعر، وأقلامه وأحلام أوراقه الشعرية، وخلاصات الأعمار والعصفور الدوري، وحقل اللؤلؤ، وميناء عشق، وطاووس ماء، وعشتار ونواره، وسلطانة والقنديل الذي يشتعل في القلب. وزنبقة البلدان وجوهرة الليل. وهي مكان الوعد الأول والحب الأول، ومكان كتابة الشعر، ومخبأ الشعر بأكياس المخمل. 2

وعلى الرغم من هذه الصفات التي تبدو عادية إلا أن بيروت عنده ليس قبلها ولا بعدها ولا مثلها شيء. لكن تحولاً ما حدث، فصارت قاسية وقطة وحشية، وعيناها تأويان خلاصة حزن البشرية، ونهداها محترقان. وهنا تغيب الصورة الأولى لتحل محلها صورة تدل على التدني والسقوط والقتامة. فكان لابد من

1- نزار قباني، لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي، ص 198

2- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 155.

دعوتها للقيام: 1

قومي كقصيدة ورد

قومي من تحت الأمواج

قومي كقصيدة نار

قومي من تحت الرد

قومي من حزنك 2..

فلماذا الرغبة في القيام؟:...

من أجل الحب والشعراء

من أجل الخبز والفقراء

إكراماً للغابات، للوديان للإنسان

كي نبقى نحن، ويبقى العالم، ويبقى الحب3...

ويظهر الراغبون في قيامها: 4

الشعراء، الرب، الحب5.

وبضمير الجمع المتكلم يعلن عن مجموعة من الأفعال في صورة اعترافات: 6

ها نحن أتينا معتذرين، ومعترفين

إنا أطلقنا النار عليك بروح قبلية

فقتلنا امرأة كانت تدعى (الحرية)7

1- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص .156

2- قباني، إلى بيروت الأنثى مع حبي، ص 29

3- نفسه، ص 35 .

4- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 156 .

5- قباني، إلى بيروت الأنثى مع حبي، ص 35

6- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 156.

7 - قباني، إلى بيروت الأنثى مع حبي، ص، 30

في القصيدة مجموعة من النداءات: 1

يا بيروت، يا ست الدنيا يا بيروت، يا سلطانة، يا نوارة، يا قنديلاً، ولكن لا جواب عند من تنادي. فتظهر مجموعة من الأسئلة لتحديد المسؤولية عما آلت إليه هذه المدينة:2

من باع أساورك المشغولة بالياقوت

من صادر خاتمك السحري

وقص ضفائرك الذهبية

من ذبح الفرح النائم في عينيك الخضراوين

من شطب وجهك بالسكين

وألقى ماء النار على شفتيك الرائعتين

وسمم بحرها، ورش الحقد على شطآنها الوردية3.

ثم يأتي الجواب : ما حدث لبيروت هودفع لضريبة حسنها ككل الحسناوات وجزية الكلمات. وأن الجماعة مسؤولة عن ذلك: راودناك، عاشرناك، ضاجعناك، حملناك معاصينا، وعرفنا ماذا اقترفت أيدينا. وأن الدنيا بعدك ليست تكفينا، وأن جذورك ضاربة فينا.

باختصار: إننا أخطأنا وجئنا نلتمس الغفران.

وعلى الرغم من التداخل الحادث بين المدينة والمرأة إلا أنه يلاحظ أنه فصل بينهما. فالنار أطلقت على المدينة لكن المغتالة هي المرأة.

إن الجماعة اعترفت بخطئها وراحت تطلب المغفرة، فالقصيدة تحكمها ثنائية

1- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 157

2- نفس المصدر،ص، 157

3 - قباني، إلى بيروت الأنثى مع حبي، ص 29

الخطيئة والتكفير. حماقة ارتكبها آخرون، وراحوا يطلبون المغفرة، فعلاقةالجماعة بالمدينة علاقة: ذنب وبراءة. نفور وانجذاب. أما علاقة الشاعر (الفرد) بالمدينة فهي علاقة: 1 محب بمحبوب. ولذلك يعلن الشاعر في نهاية القصيدة أنه ر غم حماقة الإنسان (الآخر) (الجماعة) بارتكابه لتلك الأفعال فإن علاقة الشاعر (أنا) بالمدينة هي العلاقة نفسها التي كانت البارحة، فهي علاقة حب كان وسيبقى.

استمرار الحياة وانهزام الموت، أي رفض انتصار إرادة الموت على إرادة الحياة. وانتصار الخيال على الواقع. (انتصار الماضي على الحاضر، وانتصار الحياة على الموت). ويصوغ ذلك في شكل ثنائية الحياة والموت فهناك معجم شعري (للحياة). وآخر للموت. الماضي/ الحاضر (عناصر الماضي الجمال وعناصر الحاضر القبح). ومع ذلك تنتصر عناصر الجمال على القبح، والخير على الشر. 2

يعلن الشاعر في نهاية القصيدة صرخته بضمير المتكلم المفرد بعد أن قال: ماذا نتكلم يا لؤلؤتي؟/ يا سنبلتي.../ يا أقلامي../ يا أحلامي../ يا أوراقي الشعرية../

مازلت أحبك يا بيروت المجنونة..

يا نهر دماء وجواهر..

ما زلت احبك يا بيروت القلب الطيب

يا بيروت الفوضى

يا بيروت الجوع الكافر والشبع الكافر

ما زلت احبك يا بيروت العدل3

1- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 158

2- نفس المصدر،ص، 158

3 - قباني، إلى بيروت الأنثى مع حبي، ص 29

ويا بيروت الظلم

ويا بيروت السبي

ويا بيروت القاتل والشاعر

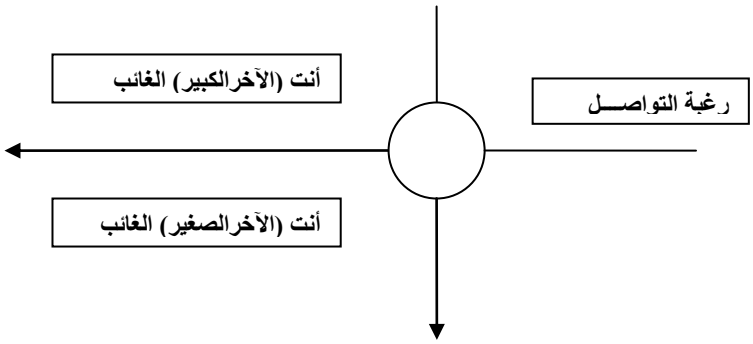
ما زلت احبك يا بيروت العشق

ويا بيروت الذبح من الشريان إلى الشريان1

تؤكد القصيدة هذه الحقيقة، إنه على الرغم من حماقة الإنسان فإن الحب الذي كان سيستمر، وسينتصر الحب على الحرب وتهزم الحياة الموت.2

ومن هنا لاحظ حيدوش ان اعتماد صيغ النداء وضمير المخاطب بصورة مكثفة في هذه القصيدة، وفي معظم قصائد الشاعر دليل على مخاطبة جسد حاضر فالنداء والضمير أنت دليل رغبة ملحة في التواصل مع شخص قريب ولكنه بعيد في الوقت ذاته، أو بمعنى آخر تقريب الغائب البعيد وإحلاله محل المخاطب القريب فتجد الرغبة إشباعها الآني، من الـ: (أنتِ) الحاضرة، ويظل بها شوق إلى الـ: (أنتِ) الغائبة.3

وقد استفاد **حيدوش** من خطاطة جورج نونمشار المبينة بالشكل التالي:



1 . قباني، إلى بيروت الأنثى مع حبي،ص32-46-47

2- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 159

3- المصدر نفسه، ص 159

رغبة التواصل أنت (الآخر الكبير) الغائب

أنت (الآخر الصغير) الحاضر.

وهو ما يعبر عنه باشلار بـ: المتناهي في الصغر والمتناهي في الكبر، ولكن ليس على أساس ماهما عليه موضوعياً، بل بوصفهما قطبين لإسقاط الصور. وإن الإحساس بالمتناهي في الكبر يوجد داخلنا ولا يرتبط بالضرورة بشيء. 1

مثلت أفكار باشلار إضافات مهمة للمنجز الفلسفي الظاهراتي، ولاسيما في حدود انشغاله بالمكان وتكشفاته القيمية والجمالية. فلقد خرج بالرؤية الظاهراتية القائلة بأن "لا موضوع دون ذات"، والتي سعى إدموند هوسرل)شيخ الظاهراتية ومنظرها الأول)، من خلال تبنيها فلسفياً وعلمياً، للتوصل إلى معرفة الخصائص الأساسية للوعي البشري بعامة 2، ليحيلها باشلار إلى أفق من المقاربة مع الذات وهي تصنع موضوعها الخاص الذي تنحاز به عن سواها من الذوات، وبحدود ما يتأطر لها من قدرات على الاستكناه الشعوري والجمالي، وهو ما ذهبت إليه فكرته القائلة بأن الإحساس المتناهي في الكبر المكاني –أو الصغر كذلك– موجود في دواخلنا ولا يرتبط بالضرورة بشيء خارجي 3، مؤشراً في ذلك إلى أهمية الخيال، الذي تتأتى طبائعه عنده في نوعين يستوعبانه، أولهما: الخيال المادي، الذي يحدد له باشلار توصيفه بكونه بدائياً وخالداً في الوجود، لتتأكد فيه عناصر الديمومة وتكرار الأشياء على طبيعتها القارة فيها. أما النوع الآخر من الخيال عنده فهو الخيال الشكلي، الذي يعلن عن قيمه عبر مقدرة الإحساس بجمال الموجودات وتحسسها شعورياً والانسجام الذاتي معها، وهو ما يكون –طبقا لرؤيته– مغرقاً

1– حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 159

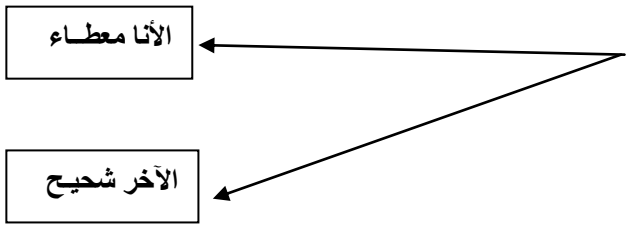
2– ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، بيروت 2000 م، ص، 214

3– غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط3، بيروت، 1987م، ص33.

بالطرافة والجمال الفاتن، وبالتنوع والمفاجأة كذلك 1

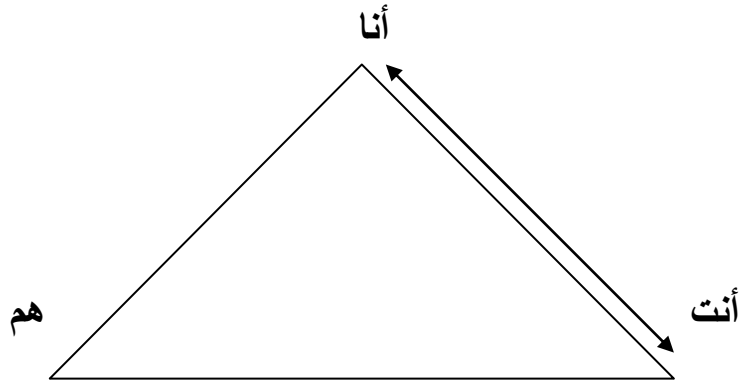
ومن هنا يرى **حيدوش** ان المكان بوصفه حيزاً جغرافياً طبيعياً جمالياً منفصلاً عن الـ: أنا وبوصفه موضوعاً (قيمة) تخييلياً ضرورة شعرية لا ينفصل عن الأنا يستمد قيمته كمحفز ومثير لمكامن الأنا.

يمكن القول، إذن، إن المكان هو الموقع الذي يجد فيه الأنا التعارض القائم بينه وبين الآخر. تعارض عنيف يجد فيه الـ: أنا ما لايجده فيه الآخر المغاير.2



فالعطاء هنا متبادل بين المكان والأنا .

أما العطاء من جانب واحد بين المكان والآخر ، فمثل له بالشكل التالي:



1- غاستون باشلار: جماليات المكان ، ص15.

2- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 159

فالـ: أنت هو البوصلة التي تحدد أفق العلاقة القائمة بين الزيف والصدق.جسد المكان بوصفه بنية بلاغية جمالية تحكم نسجه الشعري كجسد المرأة تماماً، فهو مرجع تارة وقيمة (موضوع) تارة أخرى، يحيل على فضاء شعري تخييلي، ومرة مجرد نص لا يحيل على شيء.

إن وضع الواحد إزاء المجموع الآخر يشكل باستمرار قطبين متعارضين. وهذا التعارض مصدره مكاني.

بنية التضاد هي التي تحكم عالم النصوص التي أنتجتها مدينة بيروت بوصفها رحماً فضائياً، مولداً، وجسداً أنثوياً.

تضاد قائم بين الجمال (قبل) والقبح (بعد) الذي أصابه الدمار والخراب والعنف، وقاد الآخر إلى اليأس والهرب، وهنا تظهر معجزة الشاعر الدائم الإخلاص لهذا الجمال. فالذين يتوجه إليهم نزار قباني في خطابه الشعري لا يشتركون معه في إنسانيته. من خلال إحصاء الدلالات التي ينفرد بها المكان، لاحظ حيدوش أن مفهوم المكان يتشعب بحيث تنزاح مدلولاته عن معناه المحدد المتداول ومن خلال التعدد الدلالي لمفهوم المكان والبحث عن بنية نفسية توحد عناصر الدلالات المتناثرة نكتشف القاسم المشترك الذي يجمع بين الجسدين جسد المكان وجسد المرأة. 1

ومن هنا يرى **حيدوش** ان المدينة الأولى عند نزار قباني تعتبر ذلك الركح التخييلي الذي تحدث عنه جورج نونمشار المتضمن: "فضاءً منشطراً على نصفين هما: الداخل والخارج (....). الداخل عبارة عن مكان مغلق ينطوي على نواة تكمن في باطنها طاقة، إنها بمثابة الملجأ الحامي، (البيت).

أما الخارج فهو فضاء لا محدود ولكنه منقسم على ذاته إلى فضائين أحدهما يمثل رحماً أمومياً غائراً، والثاني يمثل مكاناً شاسعاً للحرية والانعتاق والخلاص".2

وتمثل المدينة الثانية الانفتاح على المطلق، بداية الإقامة في البيت/خارج، في هذه

1- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص .161

2- قباني، إلى بيروت الأنثى مع حبي، ص 49.

المدينة يحس أنه خارج الرحم، ذاتاً، وكياناً مزروعاً في مكان لا يقل قيمة عن المكان الأول، مكان الأم، مكان الشعر، رحم الشعر، بيت الشعر. ترتبط هذه المدينة ارتباطاً عضوياً بالحرية، وممارسة الأنا لسلطته. وتظهر هذه الحاجة مرة أخرى إلى المكان الأرحب في عام 1994 عندما نشر ديوانه "خمسون عاماً في مديح النساء"، حيث يعود للبحث عن مدينة في فضاء واسع.1

أبحث عن مدينة
في آخر العالم لا نعرف فيها أحداً
وليس فيها أحد يعرفنا
...
أبحث عن مدينة
سماؤها مفتوحة كدفتر كتابة
وبحرها سفينة تدعوك للرحيل
أبحث عن حبيبة تجعلني
أكتظ بالشعر... كبستان من النخيل2.

ومن هنا نرى ان البنية النفسية التي تحكم النصوص الشعرية جميعها عند نزار قباني التي عالجت المكان (المدينة)، صورته في شكل رحم أمومي يتمثل في البيت ورحماً أوسع وأشمل هو المدينة هذا الرحم الأكثر شمولية هوعالم خال من الآخر فهو عالم خاص بالشاعر لا ينافسه فيه أحد. فضاء متناغم معه ومولد للشعر.3

وهكذا تأخذ المدينة عنده بعدا رمزيا أحاديا تتضافر مجموعة من الأطراف والعناصر لإظهار هويته وتتزاحم في صورة عناصر جمالية طبيعية كالنباتات ، والأشجار، والبحر، الخ... أو في صورة عناصر جمالية أنثوية تنتهي الى ثنائية

1- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص .164

2- جورج نونمشار، دلالات الأثر، ترجمة عبد العزيز بن عرفة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 1992 ، ص 46.

3- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 165.

مستقرة في الذاكرة لونها الخيال بألوانه الخاصة هذه الثنائيةالتي صاغها **حيدوش** على الشكل التالي: 1

الماضي	الحاضر/المستقبل
بيت الطفولة	بيت الحلم
بيت الماضي	بيت المستقبل
امرأة الماضي	امرأة المستقبل
مدينة الماضي	مدينة المستقبل
دمشق	بيروت
المرأة الأم	المرأة الحبيبة

ومن ثمَّ يرى **حيدوش** اننا لا ننتظر أساساً موضوعياً لسمات المكان حيث أننا 2: "نمتلك خلال صورة البيت مبدأ حقيقياً لسيكولوجية الدمج" 3. إنه الـ: أنا الذي يحمي الـ:أنا"4. وقد صور نزار قباني هذه الـ"أنا" الحامية "للأنا"، في كتاباته المختلفة التي تعد بمثابة سيرة ذاتية وفي أعماله الشعرية التي تعد كذلك سيرة ذاتية وعلى الرغم من أن كتابة السيرة تعد محاولة استعادة موضوعية للحياة السابقة، وهي نوع من التأريخ الخارجي لمرحلة الطفولة، إلا أنها ليست خالية تماماً من الجانب التخييلي، فالسيرة عند نزار قباني لا تختلف كثيراً عن المتخيل الشعري، أما الكتابة التأويلية، عنده فهي أكثر عمقاً لأنها تكشف عن أشياء خفية لكنها أكثر إلحاحاً في الظهور بشكل رمزي وبصورة خفية4

1- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 166

2- المصدر نفسه ، ص .166

3- نزار قباني، خمسون عاماً في مديح النساء، منشورات نزار قباني، بيروت 1990، ص 158-159.

4 – حيدوش، المصدر السابق، ص167

وبهذا فان نزار قباني لا يعنيه من كل العالم سوى مدينتين حبيبتين إحداهما دمشق بمسكنها القديم، وثانيهما بيروت بمسكنها الجديد فالعالم كله، إذن، عبارة عن مدينتين وبيتين وامرأتين إنه العالم الأصلي أما ما تبقى من العالم فهو انزياح عن الأصل. 1

كما ذهب **حيدوش** الى ان هذه الحقيقة يؤكدها نزار قباني في أكثر من موضع، وقد عد البيت بمثابة المفتاح الحقيقي لشعره: "دار مئذنة الشحم هي المفتاح إلى شعري والمدخل الصحيح إليه. وبغير الحديث عن هذه الدار تبقى الصورة غير مكتملة" 2، وعده قارورة عطر: "بيتنا تلك القارورة" 3، بل إنه يؤكد في موضع آخر إن الحس "البيوتي" ظل يرافقه طوال حياته ومرده ذلك البيت الذي نشأ فيه: "هذا البيت الدمشقي الجميل استحوذ على كل مشاعري وأفقدني شهية الخروج إلى الزقاق (...) ومن هنا نشأ عندي هذا الحس البيوتي الذي رافقني في كل مراحل حياتي (...) هذا البيت المظلة ترك بصماته واضحة على شعري"4.

إنه كلما تحدث عن البيت أو المدينة أو المرأة تداعت كلمات العطر، والأخضر، والليلكي، والضوء، والرخام، وشجرة النارنج، والدالية، والياسمين، والأقمار، والنجوم، والنوافذ، وأسراب السنونو، وبركة المياه، واللعبة المائية، والنوافير، والورد البلدي، والشمشير، والخبيزة، والشاب الظريف، والمنثور، والريحان، والأضاليا، والقطط الشامية، والأدراج الرخامية، والسمك وصفائح الفل، والأم.

وعندما انتقل إلى البيت الجديد بيت الحاضر/، المستقبل..، أو بيت الحلم الذي كونه هو بنفسه ونقل إليه الحب الذي يكنه للبيت القديم ولكن هذا الحب ما كان ليكون لو لم يصنعه هو بنفسه..، لقد سئل ذات مرة لماذا تحب بيتك؟..5

1- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 168

2 – حيدوش، المصدرنفسه، ص168

3- قباني ، الأعمال الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت ، 1993 ص 213.

4- نفسه، ص 213

5- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 168

فأجاب:"لأني لملمته قطعة قطعة ... كل شيء مهما ترينه صغيراً هو من نفسي جلبته بمزاج واستمتعت أكثر وأنا أراهأمامي.."[1].

إن بيروت ارتبطت عنده دائماً بمفهوم الحرية، وبغض النظر عن الحرية الفعلية التي ميزت بيروت، إلا أنها حرية على المستوى الفردي والنفسي، بيروت الأنثى/ الحرية

إن الحبيبة الجديدة تتماهى مع الأم، وتتماهى المدينة الجديدة مع المدينة الأصل، والبيت الجديد (بيت الحرية)، يتماهى مع البيت القديم (الرحم)، والمقطع التالي يكشف عن هذه الحقيقة:

ونحن من يوم تركنا بحر بيروت

تركنا خلفنا

أثداء أمهاتنا

وورود ذكرياتنا

وبيت حرياتنا

كما تركنا خلفنا

شهادة الميلاد [2]

ومن هنا يبين لنا حيدوش كيف تتزاحم هنا العناصر الدالة على البيت، كفعل الماضي (تركنا) الذي تكرر ثلاث مرات، وظرف المكان (خلف)، والذكريات، وبيت الحرية، والورود، وما يدل على الأمومة والولادة، أثداء الأمهات، والبحر، وشهادة الميلاد. ويتضح جلياً من هذا المقطع، وما أكثر مثل هذه المقاطع في شعر نزار قباني أن هذا الحنين الدائم إلى المأوى القديم (بيت الماضي) وهو الذي جعله يرفض إقامة علاقة عاطفية مع أي مكان آخر في الدنيا، عدا البيت البيروتي الذي يتماهى مع البيت الدمشقي (الأصل). وعندما تأكد من فقدانهما إلى الأبد، وأدرك

1- جريدة الرأي، عدد 8154، بتاريخ 1992/12/06.

2- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج8، منشورات نزار قباني، بيروت 1993، ص 774.

أن إمكانية عودتهما بأجوائهما القديمة يعد ضرباً من المستحيل، راح يبحث عن أم تلده مرة أخرى وتحضنه لبعض اللحظات، وهو نكوص يكشف عن ذات يملأها الإحساس بالضياع والتمزق والخوف، وقد عبر عن ذلك بنبرة حزينة تكشف عن الشعور بالتوتر والقلق وذلك في قصيدة بعنوان: "فاطمة في هايدبارك"... وهو على مشارف السبعين: 1

خبئيني... تحت قفطانك.
يا أحلى جميع الفاطمات.
لندن باردة جداً.
وإني خائف جداً
فنامي في جفوني، أو جفون الكلمات.
حاولي أن تصبحي أمي
لشهر.. أو ليوم.. أو لبعض اللحظات2

إن التعارض القائم، مثلاً، بين الصغير/ الكبير. الضيق/ الواسع. القيد/ الحرية، يفقد قيمته عندما يصبح المتعارضان مندمجين ومتوحدين.

فهو ينتقل دائماً من مجال إلى آخر من بيت الماضي إلى بيت الحاضر ومن الصغير إلى الكبير ومن الضيق إلى الواسع ومن المغلق إلى المفتوح ومن الداخل إلى الخارج، ومن الثابت إلى المتحول، ومن السكون إلى الحركة.

لكن المقابلة بين معجمي المتضادين كالصغير/ الكبير، الضيق/ الواسع يكشف عن ميل ملحوظ لتفضيل المكان الضيق عن المكان الواسع.

إن الوطن، على شساعته، يختزله في رحم الأم: 3

وبهذا يرى حيدوش ان المرأة عنده هي المكان، وهذا ما تؤكده جل أشعاره، وكتاباته النثرية، ويمكن أن نلمس ذلك بوضوح في كتابه "قصتي مع الشعر" 4

1- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 169

2- قباني، خمسون عاماً في مديح النساء، ص 193.

3- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 170

4- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 171

الذي يعد سيرة ذاتية حيث يؤكد فيه أنه لا قدرة له على الارتباط بامرأة تبقى منفصلة عنه بمناخها، وحرارتها، وجبالها، وأنهارها، وأشجارها. وأنه بحكم تكوينه لا يستطيع أن يحب امرأة لا يشم فيها رائحة النعناع، والزعتر البري، والحبق ، والوزال، والفل والمنثور والأضاليا. وأنه لا يستطيع أن يقترب من امرأة لا يكون جسدها مفصلاً تفصيلاً يشبه خارطة وطنه، بغاباته، وأمطاره، وخلجانه، ومآذنه، ومواويله، وأقداح عرقه، وهديل حمائمه 1. ولذلك يؤكد: "كان حبي مرة دمشقياً، ومرة بيروتياً، ومرة بغدادياً، لأنني أريدأن أبقى هنا، وأكتب شعراً هنا، وأعشق هنا، وأموت هنا".2

إن هذا التأكيد على المكان يكشف عن توحد جسد الطبيعة (المكان) بجسد المرأة وأن تركيزه على الـ"هنا" التي تكررت أربع مرات في سطر واحد، يكشف عن بعد نفسي يؤكد حقيقة ارتباطه بالمكان،

يقول نزار في هذا الصدد:

سأ لت عنها الطيب في بيته

والريح ... والغمامة الباكية

والسفح والضياء والمنحى

والليل والنجمة والراعية

بحثت عنها في الذرة في الكون 3

إن نزار في هذه القصيدة جعل من حبيبته صورة تجمع كل المناظر الموجودة في وطنه دمشق ، حيث جعل من التلال والهضاب من الرابية والبادية أوصاف الحبيبة.

1- قباني، خمسون عاماً في مديح النساء، ص .209

2- قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج7 ، ص 341-342.

3- نزار قباني، الاعمال السياسية الكاملة، ص 338، 339

واذا كان افلاطون قد قال إن المكان هو " بيت الرحم » أو " الأم المرضع » فهذا يعني ببساطة مركزية المرأة, ومحور الوجود، والمدخل الى العالم من منظور واسع حيث تملأ المرأة جميع انحاء المكان.

ويتلاقى افلاطون مع ابن عربي، في تأنيث المكان, أو ما أسميه أنا " بالمرأة المكان " ومن ثم مولد لغة وصورة وعلاقات جديدة من جراء هذا التأنيث والمرأة كمكان تدرك من خلال الحواس وعلى رأسها البصر. فالتو حد لا يكتمل إلا عبر قنوات متوالية ومتصلة تؤدي في النهاية الى الامتزاج والفناء وخلق وجود سام هو في الحقيقة مكان لنص معيش على مستوى الخبرة الحياتية الأرضية أو على مستوى العلو والارتقاء، أو مكان لنص مكتوب ومتحقق في المكان – الورقة, وهنا يتحقق وجود المرأة كمكان غني في القصيدة,وهي تكون مكانا متناهيا أو لا متناهيا حسب اتحاد الشاعر بها، ومعر فته, وتجانسه مع مفرداتها، باعتبار أنها، مكان والمكان مجموعة من الأشياء المتجانسة.

وفي هذه الحالة تشف وتذوب في ماء المتوحد بها. وتصير معادلا للكون ، للعالم1

III - المرأة القـصيدة

ان البحث في أنوثة جسد القصيدة والمرأة أسئلة أرّقت الشعراء، وهي أسئلة كبيرة لانهائية. فقد ربط الشعراء بين القصيدة والمرأة في الشعر العربي. إن نساء الشعراء كائنات أبدعتها مخيلة الشاعر، وفيها توحدت كل معاني الشعر. فللقصيدة كما للمرأة حليها وجمالها وعطرها في لغتها وصورها وبلاغتها التي تزين جسدها وتصنع جمالها ونضارتها وألقها. ولنقرأ هذا الوصف الجميل لعبد القاهر الجرجاني في سياق حديثه عن أقسام الصنعة في حد البلاغة، يقول: 'عرائس ما

1- جغرافيا العشق تجليات الروح ...إشراقات الجسد المرأة مكانا .. المكان امرأة W.W.W.BEZAAT.COM

لم تعرها حليها فهي عواطل، وكواعب ما لم تحسنها فليس لها في الحسن حظ كامل‘ 1. وهو تداخل جميل بين جسد القصيدة وجسد المرأة. فالقصيدة جسد أنثوي شعري جميل قوامه اللغة.

أدونيس مثلا يستعيد تاريخ العرب استعادة شعرية في عمله الشعري ’تاريخ يتمزق في جسد امرأة‘ 2. فهو عبر جسد امرأة يعيد قراءة التاريخ وزيفه، ويكشف عن المسكوت عنه.

وقد ذهب **حيدوش** الى ان إحسان عباس كان من الأوائل الذين أشاروا إلى هذه العلاقة– إن لم يكن أولهم– حين تساءل 3: هل كان نزار قباني شاعر حب؟ فاكتشف من خلال محاولة الإجابة على هذا السؤال أنّ نقطة الكشف النفسي التي ظل نزار يراوغ ويماطل في مواجهتها، ويتهرب من التحديق فيها أعواماً، تلتمع في قصيدته "الرسم بالكلمات" في ديوان يحمل الاسم نفسه، وقد كان نزار يومئ إلى هذه اللحظة إيماء سريعاً من قبل، وكنا نمر بتلك الإيماءات عابرين، ولكنه في هذا الديوان يكشف عنها وتتمثل في الصراع بين المرأة وبين الرسم بالكلمات أي الشعر. فحين تصبح هي (المرأة) واقعاً في حياته يَنْمَحي وجوده أي وجود الشعر، ومن ثم فقد كان واعياً أنّه اختار ما يريد منذ البداية وأنّه اتّخذ الجنس مُسَ لكِّفاً، وأصبح الحب كلّه متشابهاً، وفي ضوء هذا الصراع الطويل بين الحرف والجنس نستطيع أن نتصور مقته للمرأة المدمرة. التي لا تستطيع أن توحي له بالشعر لأن غايتها أن تمتص نسغ الشعر من عروقه، وخوفه من ضياع الحيوية الشعرية لا من ضياع العفة والفضيلة، هو الذي يحدد للحب وللجنس أبعادهما، وقيمتهما، ومن ثم فنزار، إذن، لم يتحدث عن الحب بمعناه العاطفي الذي يظنه الكثيرون، إنما تحدث عنه بمعنى جديد حين جعله طرفاً في قوتي صراع كبيرتين4

1– عبد القاهر الجرجاني، اسرار البلاغة ، دار المعرفة للطباعة و النشر، بيروت، 1978، ص:33

2 – أدونيس، تاريخ يتمزق في جسد امرأة، دار الساقي، .2007

3– حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 182

4– إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1978، ص177 وما بعدها.

يقول نزار قباني "في عام 1979 جئت الى بغداد لالقي قصيدة اسمها (بلقيس) وتزوجتها واقمنا قبل عشر سنوات اول مؤسسة وحدوية بين قلبين... " 1

ويقول نزار في ماكتبه عن قصائده السياسية " انني لست نادما على ما كتبت من قصائد سياسية ولكنني اشعر في مراجعة نفسي ... انني خنت زوجتي القصيدة"2

وقد اكتسبت المرأة قدسيتها من قدسية القصيدة في شعر نزار قباني، وعبر جسدها يعيد الشاعر قراءة التاريخ والتراث ونقد الأنظمة العربية. فهي أرض وهوية وحضارة ووطن وحالة لكتابة الشعر ولغة صافية اكتسبت جمالها من جمال جسد القصيدة، يقول:

لغتي أنت

وكم يسعدني أن أحب امرأة..

هي من أحلى..

ومن أرقى..

ومن أصفى اللغات. 3

ولكن نزار كان يحتار بين جسد المرأة وجسد القصيدة، فيجعل جسد المرأة من جسد القصيدة إلا أنه ينتصر في معظم الأحيان لهذه الأخيرة، يقول:

بوسعك أن تجلسي حيث شئت..

ولكن..

حذار بأن تجلسي في مكان القصيدة..

صحيح بأني أحبك جداً..

ولكنني في سرير الهوى

سأنسى تفاصيل جسمك أنت..

وأختار جسم القصيدة.. 4

---

1 – خطبة نزار قباني إلى الاتحاد العام لنساء العراق، بغداد، 11، 2 ، 1989 ، في الأعمال النثرية الكاملة نزار قباني (8)

2 – حوار مع نزار قباني – نشر في مجلة أوراق – أبو ظبي، وفي مجلة العواصف عدد 126 تاريخ 1992/7/17

3 – نزار قباني، تنويعات نزارية على زمن العشق، ص: 89

4 – نزار قباني، سيبقى الحب سيدتي، منشورات نزار قباني، بيروت، 1987، ص: 51

وقد ذهب حيدوش الى ان الصراع القائم بين القصيدة والمرأة قد رافق مسيرته الشعرية، منذ "قالت لي السمراء" إلى آخر ديوان صدر في حياته، فتارة يقول عنها إنها المسؤولة عن كل قصيدة كتبها، وأنها مزروعة في كل قصيدة قالها شاعر، ثم يصدر بياناً نزارياً عن أصل المرأة وأصل القصيدة، فيجعل القصيدة هي الأصل تارة والمرأة مادتها، ولكن المرأة فيها مثال، وطوراً يكتب الشعر للشعر، وأن أقدس مقتنياته هي الكلمات، إذا كانت هي مدينة حبه فإن القصيدة ستظل عاصمة الكبرياء، ولكنه ينشر اعترافاً خطيراً يقول فيه إن القصيدة هي أجمل سيدة في حياته:1

أنا قد أموت اشتهاء ً وعشقاً

ولكنني لا أقايض شعري

بطرف كحيل

وخصر نحيل

ونهد يخبئ لي الطيبات

فإن القصيدة أجمل سيدة في حياتي

فهل بعد نشر اعترافي

تسامحني السيدات؟؟..2.

وبالحدة نفسها ينشر اعترافاً آخر مناقضاً للاعتراف الأول فيجعل كل كتابة أنثى، والمرأة هي التي تتمدد على الورقة البيضاء. وهي التي تنام فوق كتبه، وترتب أوراقه ودفاتره، وتضبط حروفه، وتصحح أخطاءه، وباختصار هي التي تكتب له قصائده. ثم تصير في موضع آخر أجمل من الكتب التي كتبها، والكتب التي يفكر بكتابتها، ومن القصائد التي أتت، والقصائد التي سوف تأتي 3. فبعد أن كانت المرأة والقصيدة ثنائية متلازمة الطرفين لا يحضر طرف إلا وحضر معه الطرف الآخر، وبعد أن كانت القصيدة أجمل سيدة في حياته صارت المرأة أجمل من كل

1- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 178

2- قباني، تنويعات نزارية على زمن العشق، ص106.

3- نفسه، ص81.

ما كتب وما سوف يكتب 1 وعلى الرغم من هذه التأكيدات التي تبدو وكأن الصراع النفسي فيها قد حسم لأحد الطرفين إلا أن الشك ظل يراوده عن أصل القصيدة وأصل المرأة، ففي آخر ما كتبه يكشف عن هذا الصراع بصورة صريحة في قصيدة بعنوان: "هل المرأة أصلها قصيدة؟. أم القصيدة أصلها امرأة"؟ 2 حيث يقول:

هل المرأة أصلها قصيدة؟

أم القصيدة أصلها امرأة؟

سؤال كبير مازال يلاحقني

منذ أن احترفت حب المرأة..

وحب الشعر..

سؤال لا أريد له جوابا

لأن تفسير الأشياء الجميلة يقتلها..3

من خلال ما تقدم نستنتج ثلاثة مواقف:

-يتمثل الموقف الأول في كون المرأة تساوي القصيدة.

-ويتمثل الموقف الثاني في أن القصيدة أجمل من المرأة وأهم منها.

-أما الموقف الثالث فيجعل المرأة أجمل من القصيدة.

وقد راى **حيدوش** ان المواقف الثلاثة المشار إليها سابقاً، رافقت مسيرته الشعرية دون أن يتغلب موقف على آخر أو يتبنى موقفاً دون آخر، أو يلتزم بموقف في مرحلة من المراحل. فقصيدة "ورقة إلى القارئ" التي صدر بها ديوانه الأول "قالت لي السمراء" تشتمل على واحدة من هذه المواقف حين بدت لنا فيها تلك الذات الصانعة المبدعة للمرأة المجملة لها، قد أشار إلى ذلك

1- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 188

2- المصدر نفسه، ص 188

3 - نزار قباني، لا غالب إلا الحب، منشورات نزار قباني، بيروت 1990، ص57.

بصورة صريحة1

جمالك مني فلولاي لم تك شيئاولولاي لن توجدا.

إنّ القصيدة جسد مرسوم بالكلمات، وهي صورة لجسد مستعاد في النص بالذكريات. ان النص الأدبي يحقق وجود الجسد ويجعل منه موضوعا للإدراك على كافة المستويات يبرز فيها بشكل واضح المعطى اللساني والواقعي، فالجسد إذن " موضوع النص ومنبع معطياته ومنتجه ومتلقيه في الآن نفسه" 2 .

ان اهتمام نزار برسم الجسد لم يصرف نظره عن محاولة الخوض في أعماق المرأة لفهم نفسيتها وتفكيرها. وعلى الرغم من أنّه كشف في قصائده على لسانها عن فهم عميق لعاطفة المرأة، إلا أنها تكاد تكون امرأة واحدة كأنها قالب أو مثال صاغ عليه جل تلك القصائد3

وقد ذهب **حيدوش** الى ان القصيدة بوصفها جسداً لها زينتها وحليها التي تصنع جمالها متمثلة في الوسائل البلاغية من استعارة ومجاز، وتشبيه، وكناية وسوى ذلك، أي كل ما يسهم في رسم تلك الصورة الجميلة من كلمات، والمرأة بوصفها جسداً لها وسائلها التي تزين بها هذا الجسد الجميل فتزيده جمالاً ونضارة، متمثلة في الملابس والحلي والعطور. شأنها شأن القصيدة، تجعل من السهل إضفاء صفات الأولى على الثانية، وصفات الثانية على الأولى، بل اندماجهما في كيان واحد يكون جسداً واحداً.4

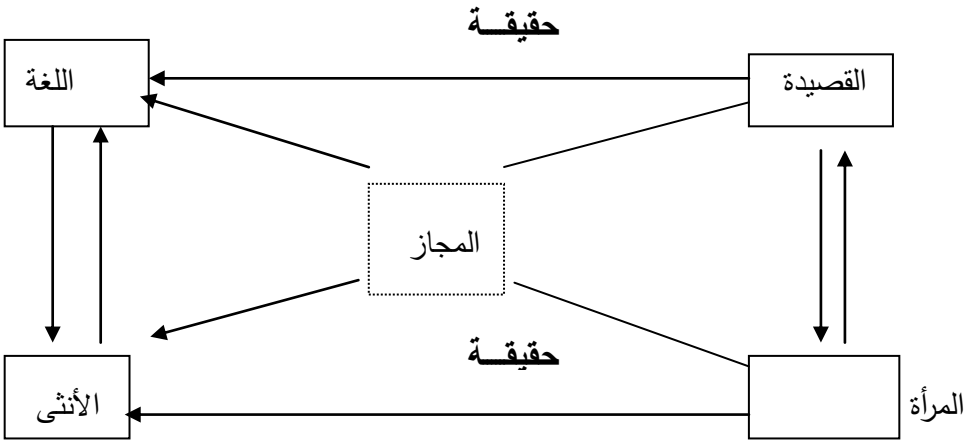
1- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص .189

2-. د.فريد الزاهي " النص والجسد والتأويل" إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الاولى، سنة 2003 ص،20

3- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص .184

4- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 184.

المرأة إذن، قصيدة، والقصيدة امرأة، المرأة أنوثة وأمومة، أنوثة بالجسد وأمومة بإنجاب الأطفال، والقصيدة أنوثة وأمومة، أنوثة بالجسد (اللغة)، وأمومة بإنجاب المعاني، والشكل التالي يبين ذلك:1



إن العنصرين المشتركين اللذين يجمعان بين القصيدة والمرأة هما اللغة والأنوثة. وتظهر أنوثة القصيدة أكثر عندما يتزين جسدها باللغة الشعرية وتلبس حليتها البلاغية. وشعرية المرأة تظهر أكثر عندما يتزين جسدها بالوسائل التزيينية الأنثوية. ومن هنا يتداخل الجسدان ويشكلان جسداً واحداً أحياناً، ولكنهما ينفصلان، أحياناً أخرى، ويسير كل جسد في اتجاهه الخاص.2

إن المعادلة: القصيدة / المرأة = الأنوثة / اللغة

تعطينا النتيجة التالية:

الأنوثة = اللغة.

1- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص .184

2- المصدر نفسه ، ص 185.

فالنص يعتبر كأحد الفضاءات التوليدية والتحويلية للجسد فالنص ،" مسكن تخييلي للجسد، فيه يتجسد ويحقق وجوده المتخيل " يأخذ من الجسد إيحاءاته الرمزية وحيوية علاقاته بالعالم الخارجي، كما بالعوالم الداخلية وهو إذ يمرر عبره
الأحاسيس والعواطف يجعل من ترابطه المرآوي بالجسد وسيلة يتمكن من خلالها من إنتاج أثره الفني 1

يَختزِل الجسد في النص العالم والأشياء ذاتها، إن الجسد لما يخرج من عزلته ومن هامش إدراكه للعالم الخارجي يمنح لصورته معنى يجعل الآخر في ذواتنا يعيش من أجل ذاته ومن أجل بُعده الخارجي كجسد ، " فالآخر هو خالق فرديتنا ، وذاتيتنا لا وجود لها إلا بوجود الآخر في إدراكه لها"2 .

ولذلك يخشى الشاعر أن يسرقوا الوقت منهما، فإن حدث ذلك سقطت بعض الأنوثة منها وسقط شيء من الشعر منه. كما يظهر ذلك في قصيدة "الحب نهار الأحد" 3، هذه الحقيقة نجدها مرة أخرى في آخر دواوينه في قصيدة تحت عنوان "حب بلا حدود":

أنت امرأة
صنعت من فاكهة الشعر
ومن ذهب الأحلام4

1- د.فريد الزاهي " النص والجسد والتأويل" إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الاولى، سنة 2003 ص: 25
2- د.فريد الزاهي " النص والجسد والتأويل" إفريقيا الشرق، الدار البيضاء سنة 2003 الصفحة: 29.
3- قباني، تنويعات نزارية على زمن العشق، ص68.
4- نفسه، ص17.

المرأة التي يتحدث عنها نزار قباني مصنوعة من مادة اسمها الشعر ولا وجود لها في الواقع، أو هي نتاج الأحلام، ومن ثم فالبحث عنها وعن سماتها وخصائصها ومميزاتها وعناصر جمالها، يعني البحث في مادتها الأولية أي اللغة التي تشكلها، فالأنثى لغة، واللغة أنثى، 1

وفي دراسة جميلة للشاعر شوقي بزيع حول نزار قباني وجَسْدنة العالم يعقد مقارنة بينه وبين الشاعر سعيد عقل، نسمعه يقول: "إن البعد الجسدي في شعر نزار قباني لا يتصل بالجسد الأنثوي وحده بل هو جزء لا يتجزأ من جسدنة اللغة التي لا تتولد عنده من احتكاكها بنفسها، كما عند الكثير من الشعراء، بل من احتكاكها بدورة الدم، والحياة المعيشة، إنه يكسو عبارته دائماً باللحم والدم، ويحقنها برعشة الخلق وكهرباء التجربة فنحس لها دبيباً في أوصالنا شبيهاً بدبيب الخمرة في قصائد الأخطل."2

إن دراما الجسد عند نزار قباني هي دراما الحياة والموت، فالجسد النسوي يذبل ويفقد نضارته ثم يموت، في حين أن جسد القصيدة خالد3

وقد أدرك الشاعر هذه الدراما في أخريات حياته، فكتب بياناً ضد كل شيء، قال فيه:

واعذريني.. مرة رابعة

إن رفضت الشغل بالسخرة، يا سيدتي.

ورفضت المسرحية

فحبيبتي قتلت.. وصار بوسعكم

لم يعد يمكنني أن ألعب الدور الدرامي الذي ألعبه

منذ خمسين سنة 4

1- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 186.

2- نزار قباني،موضوع شامل، الجسد في تجربة نزار قباني، منتديات الشباب المسيحي ،سوريا

3- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 190.

4- قباني، تنويعات نزارية على زمن العشق، ص 113، 120، 159.

ولعل إدراكه لهذه الدراما هو الذي دفعه إلى إلغاء "الواحدة" التي ظل يدافع عنها طوال حياته

إن المرة الوحيدة التي تموت فيها المرأة والقصيدة معاً كانت في قصيدة "بلقيس" حيث تقتل الحبيبة، وتغتال القصيدة 1

شكراً لكم ..

شكراً لكم ..

أن تشربوا كأساً على قبر الشهيدة

وقصيدتي اغتيلت..

وهل من أمة في الأرض..

-إلا نحن- نغتال القصيدة؟ 2

و قد لاحظ نذير العظمة أن الجسد والقصيدة والوطن توحدت كلها في النهاية في شخص الرسولة القتيلة بلقيس 3

فبلقيس هي واحة حياته وملاذه وهويته وأقلامه ،فقد تحولت بلقسي بعد نشر قصيدتها من مجرد زوجة وام لطفلين الى حزب كبير للمعارضة : " فهل تعلم بلقيس، وهي تتبختر كالغزالة في بساتين الجنة ان دمها اخذ لون التاريخ وان جسدها اخذ شكل تضاريس الارض ، وان عينيها صارتا وطن لكل الخائفين " 4

القصيدة شخصية إيحائية، والحديث عنها يدرك في بعده المجازي، فهي جسد ومعنى في مقابل الجسد والنفس، جسد معنوي يتماهى ويحاكي جسداً مادياً يتوحد

1- نزار قباني، قصيدة بلقيس، منشورات نزار قباني، بيروت 1982، ص1.

2- قباني، ما هو الشعر، ص117

3- نذير العظمة، نزار قباني وتحولات الجسد، دراسة ضمن كتاب: نزار قباني شاعر لكل الأجيال ج 1، دار سعاد الصباح، الكويت، 1998، ص293.

4- سهام الفريح، بلقيس امراة الالغاز ،مجلة العربي مايو،1999،ص 196 .

معه أحياناً ثم يدخل معه في صراع أحياناً أخرى ليفرض نفسه بديلاً، ويغدو أكثرأنوثة من الأنثى، فهو يجمع بين جمال أنوثة الأنثى وجمال أنوثة اللغة: الأول أحادي الأنوثة أما الثاني فمزدوجها. قصيدتها من مجرد زوجة وام لطفلين الى حزب كبير للمعارضة : " فهل تعلم بلقيس، وهي تتبختر كالغزالة في بساتين الجنة ان دمها اخذ لون التاريخ وان جسدها اخذ شكل تضاريس الارض ، وان عينيها صارتا وطن لكل الخائفين " 1

إن المرأة المثال هي هذا الجسد الرمزي، هي هذا المطلق المتحرر من قيود الجسد، هي هذا المتصور الذهني الذي تصنعه اللغة وتشكله بقالبها الخاص وألوانها المتميزة، هي أنثى جمعت عناصر الأنوثة كلها، ولكنها في الوقت ذاته ليست أنثى بمعناها المحدود. ومن ثم لا وجود للمرأة إلا في رحم القصيدة، وكل تحرير لها من أسر القصيدة، هو قتل لها، أو تشويه لجمالها ولأنوثتها 2

وبما أن القصيدة أنثى، والأنثى قصيدة فإنه عندما يحب امرأة، فذلك يعني البحث عن أصله، وعن أصل الكتابة 3، إن المرأة بوصفها موضوعاً لغوياً في شعر نزار قباني يتوالد من اللغة وباللغة، يصنعه الخيال ويلونه بألوانه، وليس ذاتاً محددة المعالم لها خواصها وأوضاعها، وجسدها مجموعة صور ولوحات فنية

صنعها الوهم والظن وهذا ما جعل الشاعر يحركها حسب هواه، ويلهو بتشكيلها كما يلهو الفنان التشكيلي بأشكاله ولذلك يدعو المرأة في كثير من قصائده أن لا تصدق ما يقوله عنها، لأن بعض كلامه نمنمة وبعضه تشكيل.4

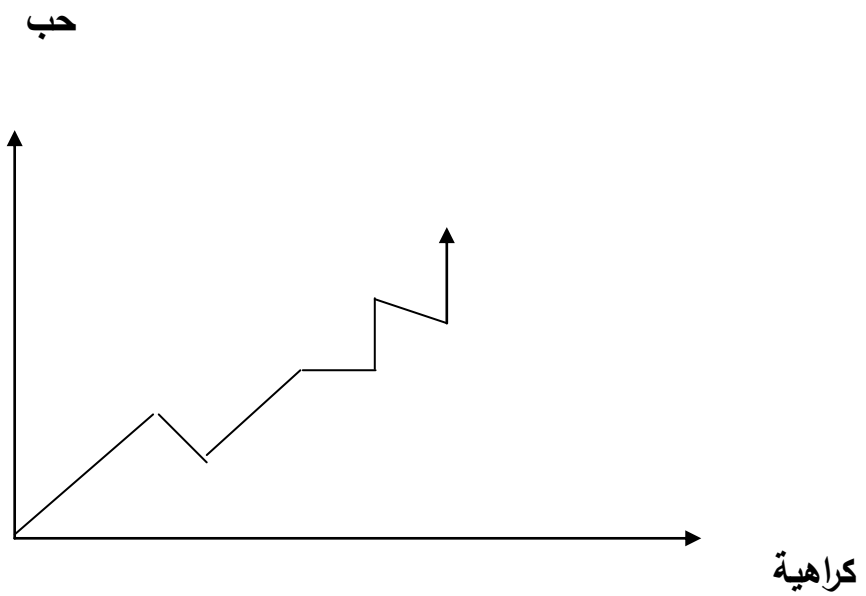
1- سهام الفريح، بلقيس امراة الالغاز ،مجلة العربي مايو،1999،ص 196 .

2- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 192.

3- قباني، سيبقى الحب سيدتي، ص83.

4- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 193.

إن المرأة التي يحبها والتي تغنى بها دائماً في أشعاره هي تلك المرأة التي صنعها أو التي نجدها داخل رحم قصائده، وعندما تخرج منها أو تنفصل عنها تصير امرأة أخرى كأية امرأة في الواقع1



إن التجاذب الوجداني في شعر نزار قباني في المرأة ظاهرة بارزة حكمت شعره من أول ديوانه الأول إلى آخر دواوينه، إنها محبوبة ومكروهة إنها مولدة للحب والكراهية، وبقدر ما يمدحها بقدر ما يهجوها، حبها يولد الهجاء، وهجاؤها يؤدي بدوره إلى التعاطف معها وإلى الشعور بالذنب أحياناً وإلى الشعور بتضخم الذات

أحياناً أخرى، وهكذا تسير قصائد نزار قباني في حركة اهتزازية يمثلها خط بياني على الشكل التالي:2

أحياناً أخرى، وهكذا تسير قصائد نزار قباني في حركة اهتزازية يمثلها خط بياني على الشكل التالي:3

1- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 193.

2- المصدر نفسه ، ص 193.

3- المصدر نفسه ، ص 193.

لقد رأى حيدوش ان معظم قصائد نزار قباني بنيت على شكل ثنائية الحب والكراهية، فهي صورة مدح وهجاء، فهو يمدح المرأة ويهجوها، وقد تظهر هذه الثنائية أحياناً في قصيدة واحدة، ولعل مرد ذلك إلى الصراع الناتج عن التنافس بين القصيدة والمرأة1

لقد تجاذبت المرأة المثال في شعره صورتان أو أنموذجان، الأول يتمثل في المرأة الشعر أو المرأة القصيدة، والثاني يتمثل في المرأة الجسد وظلت الصورتان حاضرتين بشكل صريح أو بشكل رمزي، وظلت صورة الحبيبة عنده صورة ناتجة عن انطباع طفولي.

ولعل هذا ما يفسر موقفه من المرأة، فهي بقدر ما هي محبوبة، بقدر ما نجدها مكروهة، على الرغم من أنه:

قد تفرغ خمسين عاما

لمدح النساء!!... 2

ولكنه في الوقت نفسه قد تفرغ لهجائهن كذلك خمسين عاماً. ولعل هذا ما يفسر في موضع آخر انهياله على المرأة باللوم والتقريع لأنها عاشرته كما نجد ذلك في قصيدة "إلى لئيمة" في ديوان "أنت لي" وفي قصائد أخرى. ولعل هذا ما يفسر كذلك، ذلك الصراع الذي رافق مسيرته الشعرية بين الرغبة في التطهر من الخطيئة والرغبة في ممارسة الخطيئة.

وهذا، أيضاً، ما يفسر موقفه من المرأة محبوبة ومكروهة، فـ"امرأة من دخان" في "طفولة نهد" امرأة مستحيلة، و"لن تطفئي مجدي" في "قصائد" امرأة مرفوضة لأنها تزاحم القصائد. فمن قراءة أشعار نزار قباني في المرأة نستطيع اكتشاف أنموذجين آخرين للمرأة كذلك أحدهما المرأة الأنثى ذات الجسد المرمري

1- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 195.

2- قباني، قصائد، ص96، 97، 98.

والرشاقة والأناقة، ذات النهد الناهد، والثاني المرأة ذات النهود المترهلة التي يكن لها كراهية خاصة، ويسخر منها سخرية لاذعة، و يهجوها هجاء وضيعا. ومن هنا تبقى المرأة في شعره تجسد البحث عن الذات الضائعة أو عن شيء مفقود. ففي قصيدة "رسائل لم تكتب لها" يقول:

أرسم الحرف

كما يمشي مريض في سبات

فإذا اسود في الليل تلال الصفحات..

فلأن الحرف، هذا الحرف..

جزء من حياتي

ولأني رحلة سوداء.. في موج الدواة

...

فأنا أكتب كالسكران..

لا أدري اتجاهي وحدودي..

أتلهى بك، بالكلمة، تمتص وريدي..

فحياتي كلها..

شوق إلى حرف جديد

ووجود الحرف من أبسط حاجات وجودي..1

ان المراة هي الكلمة الأولى والأخيرة ايضا في شعر نزار قباني بها بدأت النقطة الأولى في دائرة الشعر عنده لتتحول الى دوائر مركزها واحد، انها موضوع واحد يتردد في كل القصائد التي كتبها، ولكنه يلغي نفسه بعد كل قصيدة ليتشكل من جديد في قصيدة اخرى على وفق دلالات جديدة ، وديكور مغاير2

1- نزار قباني، لعبت بإتقان وها هي مفاتيحي، منشورات نزار قباني، بيروت 1990، ص55.

2- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 195.

وتذهب ماجدة الزين في هذا الاتجاه، حين تحدثت عن تجليات رموز المرأة في شعر نزار قباني حيث تعد محور شعره كله بما في ذلك الشعر السياسي، فقد وصفها أماً، وصديقة وعاشقة، ومناضلة، ومتهتكة أيضاً، وحلل مشاعرها في حنان وعمق وأن هذه القداسة التي خلع برودها على المرأة بلغت عنده تخوم العبارة وحوّلت المرأة إلى رمز، ومن هنا يمكننا القول إنّ المرأة في شعره مهما أزهرت في عروقها الحياة، ليست امرأة واقعية؛ أي ليست امرأة بعينها، بقدر ما هي رمز ممتلئ فيه مستويات معقدة من القضايا والاحتمالات. فالمرأة وطن وأرض وبلاد وأم ووحدة وحضارة ومدينة وهي في بعض الأحيان تجسيد للتراث العربي والأنظمة العربية، وهي أحياناً منفضة سجائر أو لفافة تبغ أو نافورة ماء أو سنديانة أو صفصافة أو قارورة عطر أو تمثال، وهي أحياناً موهبة قول الشعر أو حالة كتابة الشعر وتارة أخرى قصيدة. وتقرر الباحثة بالنسبة إلى الموضوع الأخير أن من يتحدث عن خلقه لها وارتباط وجودها بشاعريته هي القصيدة التي يعده ا من أعظم أعماله، ومن هنا يتحدث عن مراحل تشكلها وطريقة كتابتها، ومعاناته في استلهام معنى أو فكرة ما.1

ومن هنا يرى حيدوش ان قصائد نزار كلها حوار بين لغتين: احداهما يتحدث بها جسد المرأة ايحاء وايماءا واشارة، ورائحة، والأحرى يتحدث بها قلم الشاعر كتابة فيها من البيان والسحر ما في ذلك الجسد من الروعة والجمال. تتداخل اللغتان فتصنعان جسدا واحدا تارة هو القصيدة وطورا هو المرأة، فتغدوا القصيدة عنده حمالة اوجه، شأنها شأن المرأة، تتطلب منا اكثر من قراءة. فمن تفاعل الجسدين تنشأ علاقات وتراكيب واستهامات ورموز ودلالات اجتماعية وتاريخية وحضارية، سياسية وايديولوجية يحتزلها كلها الحضور الأنثوي بوصفه مشكلة من اعقد مشكلات العرب الراهنة لا بوصفها قصية سياسية لابد من ايجاد حل لها، لكن بوصفها قضية دونية جسد لا يمكن ان يتصور في ذهن الرجل دون اسقاطات

1- ماجدة الزين، المرأة في شعر نزار قباني، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، ع64، بيروت، 1991، ص156 وما بعدها.

وخلفيات نفسية. ومن ثم فمشكلة المرأة اذن، هي صصورة جسد مشوه في ذهن الآخر(الرجل)، ولكنها من اجمل الصور في ذهن الشاعر ومن تباين الصورتين يتشكل جسد المرأة الأنثى وجسد القصيدة الأنثى وجسد المدينة، وجسد الكون انثى إن الجسد في علاقته بالكتابة يبادل الدور الموضوعي لتحركاته في الفضاء إلى جسد من الخيال، فيتعدد البناء الدلالي للجسد، وهي تموضعات يتخذها الجسد وخاصة الأنثوي للتعبير عن هويته، وهذا التحول من النموذج الخام للجسد إلى التعدد الدلالي يتم وفق أشكال تلقيه، مشمولا بالتفضيلات المتنوعة التي يرتضيها عصر ما وحضارة ما، وتتحرك هذه الدلالات نتيجة لاشتغال الثقافي على الطبيعي، منها الدلالة الفينومينولوجية، السميولوجية،الجمالية، الأيروتيكية والرمزية ومن هذا نرى ان وعي نزار للعالم والاشياء كان ترجمة للجسد ، أو ما يُسَمَّى جَسْدَنَة العالم حسب تعبير الشاعر شوقي بزيع، فها نحن مثلاً نسمع تأثر نزار باللغة الإسبانية خلال تجربته الدبلوماسية هناك، يقول: ".. اللغة الإسبانية لغة مكشوفة على الشمس، والبحر، وسهول العنب والزيتون. وفيها من التوتر والحرارة، والعنفوان، والحركة، والزخم الصوتي واللوني، ما يجعلها شديدة الشبه براقصة إسبانية يحترق المسرح تحت ضربات قدميها..

الذي يستمع إلى امرأة إسبانية تتكلم أو تغني، أو تخاطب عشيقها، يستطيع بسهولة أن يشم رائحة البهارات الهندية تفوح من شفتيها"..

وفي الحقيقة، قلّما تعلمنا أن نصغي للجسد بعمق وحقيقة وصدق.. قلّما نحاول تحويل خلجاته العميقة ونزواته إلى إبداع شعري يخترق فضاء الشهوة .

تُعقَد مقارنة بين غزليات الشاعر عمر بن أبي ربيعة والشاعر نزار. إن غزل

1- عبد النور إدريس " ميثولوجيا المحظور وآليات الخطاب الديني- المرأة المسلمة بين السياق والتأويل" منشورات مجلة دفاتر الاختلاف، سلسلة عدد (1) ، مطبعة سجلماسة، مكناس، الطبعة الأولى ، شتنبر 2005، ص: 24.

نزار مختلف وذلك أن اللغة عنده تصبح جسداً، والأنثى قصيدة. إنه يعايش التجربة بكل جوارحه وليس بقاموسه الشعري. والشعراء يعرفون جيداً أن اللغة هي في آن ايروسية وتناسلية. يقول والاس ستيفنز: "ينظر الشاعر إلى العالم، كرجل ينظر إلى امرأة". ويصف براون الطبيعة الجنسية للغة في كتابه "جسد الحب".. فكل جملة هي ديالكتيك "فعل حب" أما المقاربة التحليلية النفسية الحديثة للجسد، فيشير ميشيل برنار " :بالنسبة إلى المحلل، لا يوجد واقع جسدي ما وراء الدلالات التي تترجم وتعرض مواضيع رغبتنا المخيلة. باختصار، الجسد نص، وتنظيم أحرف ممنهج ينبغي تفكيكه في منطقه وطرافته. فهذا هو المشروع الذي سعى إليه سيرج لوكلير، بعد لاكان، ولخصه في هذا التعبير الغني بالمعاني: يجب "أخذ الجسد حرفياً."

وفي موضع آخر يقول: "نكتفي أن نلمح مع لوكلير على أن الجسد، باعتباره منبع وعضو لذة، هو تدوين للغتنا، وأن لغتنا على العكس تعبر وتركّز في تجربة جسدنا الشبقية. ينبغي إذن أن "نقرأ" أو نفكك الجسد كما نقرأ ونفكك الكتاب والرموز، وأن نقرأ ونسمع أيضاً اللغة في تسجيلاتها الجسدية .فهنالك "حرف الجسد" و"جسد الحرف" على حد مصطلحات لوكلير".

فإذا أدركنا هذه الرمزية "بالمعنى الشبقي للواقع" عدنا إلى الوحدة الأصلية المفقودة من جراء انفصال الشخصيات و"ضروب الأنا" وجميعها أقنعة تخفي الصلة بين جميع الكائنات. ويقول براون أيضاً: "إذا اكتشفنا عالم الرمزية اكتشفنا الجسد البشري"، بأصالته وتمامه وكماله

هذا القاموس الواقعي الخاص بجسد المرأة لا يساويه إلا تعددية الخطاب الأدبي السابح في جغرافية الجسد الأنثوي، و التي تستدعي كل الإيحاءات الفنية المتفوقة على الجسد الواقعي المتواري خلف المعطيات العشقية والبلاغية والرمزية.1

1- نزار قباني،موضوع شامل، الجسد في تجربة نزار قباني، منتديات الشباب المسيحي ،سوريا

وهكذا تبقى نظرة الشاعرة للجسد نظرة فلسفية. وهي نظرة قريبة من نظرة نيتشة. فالجسد هو الحياة نفسها عند نيتشة، لأنه هو الحاضن للروح التي هي تابعة له. لأن الجسد هو الصوت أما الروح فهي دائما تابعة له لكي يُبعد النظرة المستهزئة بالجسد. لأنها نظرة عاجزة عن التجاوز والخلق من أجل تقدم الإنسان نحو مستقبل أفضل يُحس فيه بإنسانيته ورقيه. 1

وقد ذهب حيدوش الى ان قدرة نزار قباني تظهر أكثر ما تظهر في إعادة تشكيله الثابت وجعله دائم التحول، بحيث تتكرر المفردات في شعره فتؤكد هاجسية الموضوع، ولكنه من الصعب الوصول إلى دلالة الهاجس عندما تتولد من هذه المفردات مئات الصور، والمعاني المجازية والاستعارية، والتشبيهية، بوضعها أمام صيغ متعددة لا تتكرر، بحيث يختلف في كل مرة المعنى الذي يتوالد منها. هذه المفردات لاشك في أنها مفاتيح يمكن استخدامها للدخول إلى عالم قصائد نزار قباني التي تحوم دائماً حول موضوع وحيد قادر على الإشعاع في كل اتجاه، بصورة رمزية. فقصائد نزار تولد دائماً من رحم فكرة متسلطة، هي نواتها، حتى غدت من ثوابت نزار في جل أشعاره، ولكنه يصوغها في كل مرة بأساليب جديدة تتحرك ضمن لغة نزار قباني المليئة بالصور والإيحاءات وهذه الظاهرة، ظاهرة التكرير، دفعت أحد الباحثين إلى القول 2: "إن نزار قباني لم يكتب، في الواقع، إلا قصيدة واحدة، متعددة مقاطعها، مختلفة صورها، متعددة بحورها. هذه القصيدة الواحدة الكثيرة تقول إن العالم صور في مرآة واحدة (هي المرأة) أو صورة واحدة في مرايا مختلفة فترد بذلك الكثير إلى مبدأ واحد (المبدأ الأنثوي) وتحلل هذا الواحد إلى صور عديدة".3

1 . فريدريك نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فيليكس فارس، دار القلم، بيروت، لبنان، ص. 57-58.

2- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص .195

3- نزار قباني، هكذا أكتب تاريخ النساء، منشورات نزار قباني، بيروت 1981، ص17.

والتكرار لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري، وإنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه، فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري، ولو لم يكن له ذلك لكان تكراراً لجملة من الأشياء التي لا تؤدي إلى معنى أو وظيفة في البناء الشعري ، لأن التكرار إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره ولابد أن يعتمد التكرار بعد الكلمة المتكررة حتى لا يصبح التكرار مجرد حشو، فالشاعر إذا كرر عكس أهمية ما يكرره مع الاهتمام بما يعده حتى تتجدد العلاقات وتثرى الدلالات وينمو البناء الشعري1

وتتشكل ظاهرة التكرار في الشعر العربي بأشكال مختلفة متنوعة فهي تبدأ من الحرف وتمتد إلى الكلمة وإلى العبارة وإلى بيت الشعر وكل شكل من هذه الأشكال يعمل على إبراز جانب تأثيري خاص للتكرار، وتجدر الإشارة إلى أن الجانب الإيقاعي في الشعر قائم على التكرار، فبحور الشعر العربي تتكون من مقاطع متساوية والسر في ذلك يعود إلى أن التفعيلات العروضية متكررة في الأبيات فمثلاً في بحر الرجز: مستفعلن مستفعلن، مستفعلن. هذا بالإضافة إلى أن التفعيلة نفسها تقوم على تكرار مقاطع متساوية. إن هذا التكرار المتماثل أو المتساوي يخلق جواً موسيقياً متناسقاً، فالإيقاع ما هو إلا أصوات مكررة وهذه الأصوات المكررة تثير في النفس انفعالاً ما "وللشعر نواح عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام توالي المقاطع وتردد بعضها بقدر معين وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر2

1- الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، مدحت سعيد الجيار ، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب، ليبيا، 1984م ، ص47.

2- التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، د. فايز القرعان ،مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م1، ع6، 1996م.

تشير نازك الملائكة إلى هذه الظاهرة في الشعر العربي وبينت أن التكرار في ذاته ليس جمالاً يضاف إلى القصيدة وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات، لأنه يمتلك طبيعة خادعة فهو على سهولته وقدرته في إحداث موسيقي يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيري، فهو يحتوي على إمكانيات تعبيرية تغني المعنى إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه ويستخدمه في موضعه وإلا فإنه يتحول إلى مجرد تكرارات لفظية مبتذلة 1 ما أشارت إلى أنواع التكرار وحصرتها في تكرار الكلمة والعبارة والمقطع والحرف وترى أن أبسط أنواع التكرار تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة، وهو لون شائع في شعرنا المعاصر، يلجأ إليه صغار الشعراء ولا يعطيه الأصالة والجمال إلا شاعر موهوب حاذق يدرك المعول لا على التكرار نفسهوإنما ما بعد الكلمة المكررة. 2

إن ظاهرة التكرير في معجم نزار قباني تنهض بعدة وظائف: فهي من ناحية أولى، تشحن النص بطاقات إيقاعية جديدة تتداخل مع عناصر الإيقاع الأخرى تؤكدها وتغنيها. وهي من ناحية ثانية، تصل قصائد الشاعر ببنية الأناشيد حيث يصبح الترديد طقساً من طقوس الابتهال 3. وهي من ناحية ثالثة تكشف عن هاجسية الموضوع وتحاصر المعنى.4

إن ظاهرة التكرير في معجم نزار قباني تنهض بعدة وظائف: فهي من ناحية أولى، تشحن النص بطاقات إيقاعية جديدة تتداخل مع عناصر الإيقاع الأخرى تؤكدها وتغنيها. وهي من ناحية ثانية، تصل قصائد الشاعر ببنية الأناشيد حيث

1 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص 263 ومابعدها

2 – المصدر السابق ، ص 278

3– قباني، ما هو الشعر؟، ص91.

4– حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 195.

يصبح الترديد طقساً من طقوس الابتهال1. وهي من ناحية ثالثة تكشف عن هاجسية الموضوع وتحاصر المعنى.2

وقد رأى **حيدوش** أن ما يلفت النظر في أسلوب نزار هو معجمه المحدود 3

ان اول من أشار إلى محدودية معجم نزار قباني هو الباحث منير العكش في كتابه (أسئلة الشعر)4،

يرى الباحث النابلسي أن لغة نزار هي لغة الجسد والشهوة فقط 5 وقد استند في ذلك إلى إحصائية قام بها واعتمد فيها، حسب ما صرح، على سبع عشرة مجموعة شعرية للشاعر نزار قباني، وهي جميعها من أعماله الغزلية (شعر الحب، حسب تصنيفات الشاعر) وبالتالي فالإحصاء ليس شاملاً لمجموعاته جميعها، ومن ضمنها الأعمال السياسية. وقد ركز إحصاءاته على إحصاء ست مفردات فقط؟هي النهد، الشفة، الثغر، الشّعر، العيون، وكانت النتائج على النحو الآتي6

- النهد كرّرت في سبع عشرة مجموعة شعرية مائة وتسعين مرة.
- الشفة والثغر كرّرتا في سبع عشرة مجموعة شعرية اثنتين وثلاثين مرة.
- الجسد كرّرت في سبع عشرة مجموعة شعرية تسع عشرة مرة.
- العيون كررت في سبع عشرة مجموعة شعرية ستاً وعشرين مرة.
- الشعر كررت في سبع عشرة مجموعة شعرية ثلاث عشرة مرة .

ويذهب الدكتور فضل في دراسته الأولى إلى القول عن معجم نزار: «... والأهم من ذلك ما يكادون يجمعون عليه من محدودية هذا لمعجم، إذ يدور في

---

1 – نزار قباني، ما هو الشعر؟، منشورات نزار قباني، بيروت 1981 ، ص91.

2– حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 204.

3– المصدر نفسه، ص 204

4– د. علي الشرع: لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، «منشورات عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، الأردن 1991، ص: 17.

5– منير العكش،أسئلة الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979 ص : 14

6 – شاكر النابلسي: ،الضوء واللعبة واستكناه نقدي لنزار قباني،، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1. 1986 ص12

جملته حول مائتي كلمة فحسب، الأمر الذي يمكن أن يجعل شعر نزار يمثل أدنى نسب المفردات، وأعلاها في درجة التكرار1

وبناء على هذا التصور قسّم الدكتور فضل معجم نزار قباني إلى أربعة حقول دلالية:

– كلمات تتصل بجسد المرأة، وأعضائها، وملابسها، وأدوات زينتها، وتصل حوالي (70) كلمة بنسبة 35%.

– كلمات تتصل بالعالم الحسي الطبيعي وأشيائه مثل الجواهر واللؤلؤ والذهب، وتبلغ حوالي (80) كلمة من مجموع المعجم المدروس أي بنسبة 40%.

– كلمات تشير إلى أفعال حسية مثل الشهوة، والترف، والنظرة، والبسمة... مما يصل إلى حوالي (40) كلمة من مجموع مفردات المعجم المدروس أي بنسبة 20%.

– كلمات غير حسية تتميز بقدر محدود من التجريدية... مثل الحزن، والحنين، والشوق، والحب، والكراهية،... وهي عشر كلمات أي بنسبة 5%18 .

ويقول الدكتور أحمد بسام ساعي: «إن لكل شاعر معجمه الشعري الخاص، يكرر ألفاظاً يتكئ عليها في أكثر قصائده، ويسوق عبارات نجدها في أماكن عديدة من شعره، ولكن من الشعراء من تكون ألفاظه (حادة المذاق) يبقى أثرها طويلاً على لوحة النفس بسبب الشحنة الشعرية القوية من ناحية، وبسبب امتيازها الحاد عن ألفاظ الشعراء الآخرين، وعباراتهم من ناحية ثانية، فإذا تكررت عند الشاعر نفسه بعد ذلك أحسسنا برنينها القديم ما يزال في آذاننا وأدركنا بسرعة البديهة، أن تشابهاً ما قد وقع بين هذه القصيدة وبين ما سبقها من قصائد للشاعر، ويمكن أن نقول إن ألفاظ نزار قباني، وعباراته في معظمها من هذا النوع) الحاد الطعم) وما أسهل اكتشاف التشابه والتكرار عنده لهذا السبب2.

وذهب الدكتور صلاح فضل في تفسير ذلك إلى رأي مقارب من رأي الدكتور

1– . صلاح فضل: «أساليب الشعرية المعاصرة»، دار قباء، مصر، ط2 ، 1998 ، ص، 65.

2– الساعي، احمد بسام:حركة الشعر الحديث في سوريا ، دارالمؤمن للتراث، دمشق، ط1، 1398 هـ/ 1978 م،ص ، 58

ساعي عندما قال مبرراً الشعور بمحدودية المعجم النزاري: «...ولكن ما يعنينا الآن فيها هو الوهم الذي تخلفه في نظر القراء في أنها محدودة، وفي تقديري أن (خداع الحواس) في هذا الصدد يعود على البروز الشديد... لبعض المفردات الشعرية التي يتكئ عليها نزار في مساراته العديدة، بما يخطف انتباه القراء ويحفر في ذاكرتهم مما يعد مؤشراً إيجابياً على نجاح تواصله الجمالي مع جمهوره...1

ونشير في هذا السياق إلى أن الناحية الكمية في قياس المعجم، ليست القضية الأهم، فالقيمة الحقيقية لأية مفردة تأتي من موقعها داخل التشكيلات الدلالية في النص، ومن قدرة الشاعر على إعادة تشكيل المفردات ووضعها أمام احتمالات تشكيلية مختلفة الدلالة، فالكلمة تأخذ قيمتها من علاقتها بالكلمات الأخرى، السابقة واللاحقة، وأي عزل لأي كلمة عن سياقها هو عزل لها عن دلالتها، ومن هنا لا

تقاس قيمة النص بعدد كلماته، وإنما بالتشكيلات الدلالية الجديدة، والمبتكرة التي تولدت عن صياغة تلك الكلمات داخل النص. وقد أدرك الشاعر نزار قباني هذه الحقيقة، وأيقن أن اللغة في ذاتها خرساء، ولا تضمر أية قيمة خاصة، وإن كل شيء يتولد فيها من خلال التشكيل وضم الكلمات بعضها إلى بعض، والشاعر الذي لا يتقن ذلك، يعجز عن فك أسرار اللغة، لأن المهم في اللغة لا كثرة المفردات، وإلا كان القاموس المحيط أكبر شاعر في الدنيا، المهم هو تركيب المعادلات المقنعة في الشعر، ومعرفة كيمياء اللفظة وتركيبها فالحجر متوافر في جميع أنحاء الدنيا، ولكن المهندسين هم الذي يعطون الحجر أشكالاً ليست في الحسبان2

وعلى الرغم من أن البنية الموضوعاتية في الشعر لا تتحدد بعدد الكلمات، بل بتداعياتها في صيغ، وبعلاقاتها المتشابكة، إلا أن حيدوش يرى ان هذه الظاهرة تكشف عن بعد نفسي له أهميته، وقدبين لنا حيدوش هذا بلفظة "نجمة" التي تعد من

1- د. صلاح فضل: ، نزار قباني شاعر لكل الأجيال، دار قباء، مصر ، ط1 ،ص 382

2- نزار قباني 1993: «الأعمال النثرية الكاملة»، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1: 7/475-476.

أكثر المفردات تكريراً في شعر نزار قباني لاسيما في دواوينه الأولى، نلاحظ أنها ليست دائماً تلك الكائنات السماوية البعيدة المتلألئة– كما كانت عند القدماء والمحدثين 1

إن هذه المفردة إذا أخذت في سياق توظيفها في الجملة الشعرية، ومن خلال ديوانه الأول "قالت لي السمراء"، فقط، نجد أنها قد وردت سبع عشرة مرة على النحو التالي:

– أحن إلى الخط المليس.. ورقعة

تطاير كالنجمات أحرفها النشوى.

– أريدك

أعلم أن النجوم

أروم

– تباشير شال..

يجر نجوما

– أما بذرنا الرصد والميجنا

هناك في جنينة النجم

– قصة العينين.. تستعبدني

من رأى الأنجم في طوفانها

– وفي كرم الغمائم في بلادي

وفي النجمات في وطني تضيع

– نر الليل يرصف نجماته

على كتف القرية الراهبة

1– حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 206.

– مواويل تلمس سقف بلادي
وترسو على الأنجم الغاربة
– نصبت فوق النجم أرجوحتي
وبالدما رسمت مستقبلي
– كنجمة قد ضيعت دربها
خصلات الأسود المعتم
– وكيف ركزت إلى جنبه
غمازة.. تهزأ بالأنجم
– وتخطيط أكوان، وتعمير أنجم
ورسم زمان.. ماله.. ماله شكل
– قد فكتا.. فانفرط أنجم
على طريق معشب.. مزهر..
– مفكوكة الأزرار عن جائع
يصبو إلى النجم لكي يقضمه
– أعبئ جيبي نجوما.. وأبني
على مقعد الشمس لي مقعدا
– أنا لبلادي لنجماتها
لغيماتها.. للشذا.. للندى
– عزفت ولم أطلب النجم بيتا
ولا كان حلمي أن أخلدا.

وإذا أضفنا إلى ما سبق شيئاً مما أورده في سيرته أو أحاديثه وجدنا أنه عندما سئل مرة، لمن تكتب؟ أجاب على الفور: "في ذهني مخطط للشعر لا أتراجع عنه، وهو

مخاطبة أي شجرة.. أو غيمة.. أو سمكة.. أو هرة.. أو نجمة.. أو يمامة" 1وفي موضع آخر يؤكد أن الزهرة بالنسبة إليه لغة، والنجمة لغة، والشجرة لغة، ووجه امرأة لغة، وجسدها لغة، وضحكتها لغة، واستدارة نهدها لغة، والعصافير، والغابات، ودموع الأطفال كلها لغات بل إنه يربح المرأة باللغة ويخسرها باللغة .2 وإذا أضفنا إلى ما سبق أيضاً حديثه عن منزل الصباحين قال: "مكان ولادتي: تحت شجرة ياسمين تهرهر أقمارها على بلاط دمشقي قديم" 3، وأن شهود ولادته مجموعة من الحمائم، والسنونو، والقطط الشامية 4، ونضدنا كل ذلك بقصيدة "غرناطة" في ديوانه "الرسم بالكلمات"، حيث يقول:

ورأيت منزلنا القديم.. وحجرة
كانت بها أمي تمد وسادي
والياسمينة، رصعت بنجومها
والبحرة الذهبية الإنشاد..5

إذا جمعنا هذا كله، نكتشف على نحو سهل، أن النجمة انطباع طفولي عن زهرة الياسمين وصار هذا الرمز مع مرور الأيام متفشياً في لغته الشعرية، ويوجه شعره بصورة لا واعية، حاضراً بصورة مكثفة في دواوينه الأولى، وبصور أقل كثافة في دواوينه الأخيرة، ولكنه لم يفارق ديواناً واحداً من دواوينه، ففي آخر ديوان له

1- نزار قباني، ما هو الشعر؟، منشورات نزار قباني، بيروت 1981، ص82.
2- المرجع نفسه، ص54.
3- المرجع نفسه، ص54.
4- نزار قباني، الرسم بالكلمات، منشورات نزار قباني، بيروت د.ت، ص183.
5- قباني، تنويعات نزارية على زمن العشق، ص40.

يقول:

آه.. يا سيدة الماء التي تأخذني

للينابيع..

وتهديني نجوماً.. وكروماً.. وصنوبر..1

ومن هنا يرى حيدوش إن هناك مفاتيح لغوية كثيرة تقودنا إلى اكتشاف الموضوع في شعر نزار قباني عبر بوابة اللغة.2

1- قباني، تنويعات نزارية على زمن العشق، ص40.

2- حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 207.

IV – سلطة الأنا في مجموعة زنابق الحصارللشاعر"أحمد شنة"

"زنابق الحصار" هو العنوان الذي اختاره" احمد شنة" لمجموعته الاولى التي صدرت عن شركة الشهاب في نهاية 1989. يجمع الديوان بين دفتيه تسع عشرة قصيدة، كلها عمودية نظمها الشاعر في الفترة ما بين 1987 و1989. وقد نشر جزء منها في الصحافة الوطنية . والقصائد تحمل العناوين التالية: بطاقة هوية– زنابق الحصار– العبور– صلاة الغربان – القلب والدهليز– انبياء الطين – هل ستبقى عاشقا – رسالة الى آخر– الشهداء –نجاة– لهاف البحر– غبار امراة– لا تصلبوا الشعراء– رماد الحب – رسالة الغد – نقوش – الغيم والصلصال– ثرثرة الكهف – صرخة التذكار – موت الصفصاف

وكنظرة اولية على الديوان ،يرى **حيدوش** انها تكشف عن هاجس يحاصر مخيلة الشاعر ترتسم ابعاده عبر خيوط الثورة والقلق والالم والضياع والتمرد في عالم انقطع فيه الحبل السري الذي يربط الانسان بالله والكون، وفي خضم ذلك كان على الشاعر ان يصرح وان يصرخ في محاولة لاسماع صراخه الى الآخر حتى لا ينتحر [1]

يشكل الابداع الشعري تجربة منفردة عجز الانسان عن تفسيرها ، فربط اثرها اثرها بالسحر واعزها في كثير من الحالات الى الجن فالانسان العربي القديم جعلها عملية مشتركة بين الانس والجن" فالشاعر وعاء لقول يسكنه ويتخلص منه بالتلفظ به ، انه موقع لاستحواذ وفريسة لخطاب غريب ووحشي، وهكذا يتكفل

1– حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص،84

بالقصيدة فاعلان اثنان الجني المتخفي في جسد بشري ، وصاحب ذلك الجسد ذاته الذي يقتحم فجأة ولا يستطيع التحرر الا اذا نطق بكلمات "1

اذن فعل الكتابة هو فعل تحرر من عبىء مايقع على الشاعر تحت تأثيره، يبدأ بصورة غير واعية تجسدها صورة استحواذ الجني، وينتهي بفعل واع يحقق

لقد اختزل **حيدوش** كل ماهو مبعثر في نصوص زنابق الحصار من ضمائر في علا قاتها بالموضوغ الى مبدا عام يقوم على مفارقة قوامها الرغبة في الاتصال بالآخر من جهة والرغبة في الانفصال من جهة اخرى ، وقد اكتفى هنا بأمثلة على ذلك بقصيدتين تحمل الاولى عنوان" بطاقة هوية" وهي قائمة على ضميري المتكلم والغائب في صيغة انا/هم ، وتحمل الثانية عنوان" العبور" وتكاد تقوم صيغ التخاطب فيها في صيغة انا/انت وهذان الجدولان يوضحان ذلك 2

....

1 عبدالفتاح كليطو، لسان آدم ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال الدار البيضاء ، المغرب، ط1، ص 37

2 – حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص،84

الضمير النحوي وصورته ..... القصيدة	ضمير المتكلم (أنا) صورة المتكلم	ضمير المخاطب (أنت) صورة المخاطب	ضمير الغائب (هو) صورة الغائب
العبــور	حملت هزائم الشعراء وحدي – جرحي سوف تحمله السطور – أضحت كل أشعاري جحيما – تمزقني القصائد والأغاني – يوقظ طينتي الألم الطهور – سأكون بحرا – سأكون غيما – سأنسج من أصابعها جسورا – اعبر ان تحطمت الجسور	– لك الأزهارتشرق من رفاتي – لك الكلمات ان سقطت قلاعي – ياشبح الزنازن يا صديقي – اذا حبسوك في الأوراس كهفا/فمن أوراس تبتدئ الدهور –وان حبسوك في لبنان قبرا/ففي لبنان تنتحر القبور – وان حبسوك وهما يا صديقي/فأنت بسجنهم قدر كبير – ستصلب فوق اثداء البغايا /وتجلدك الظفائر والعطور –سيحسبك الوزير من السبايا ويعبث في محارمك الأمير – لا تسقط كثيرا ياصديقي –لا تحزن اذا شاخ الهدير – اراد الله ان تبكي طويلا/ شاءت ان تحاصرك الجذور – سينبتك الحصار من الشضايا – ويبدأ من مدامعك العبور	انت بسجنهم قدر كبير – تورق من مفاصلها الصخور – تحمله السطور

ارتبط مفهوم " الذات " قديما بمفهوم "النفس" , او(العين) أي بمفهوم " الجوهر" و" الماهية ", و " الحقيقة " 1 . فـ " الذات الشيء" نفسه وعينه, اي في حقيقته و ما هيته، او سماته الاساسية التي تجعل منه شيئا معينا, وليس شيئا آخر .و"ذات الشاعر" هي حقيقة الشاعر,هويته الشخصية, ما به يكون الشاعر ذاته أي شاعرا بعينه, وليس أي شاعرا بعينه, وليس أي شاعر, أي مقومات وجوده الواقعي او الموضوعي, بوصفه " انسانا+ متميزا " او " موهوبا ", او بوصفه " كائنا اجتماعيا تنهض فيه امكانية التفرد". فهو, من جهة " يحيا عضوا في جماعة انسانية ينتمي اليها, ويدخل في سلسلة من التنظيمات التي اوجدتها ضرورات الاجتماع البشري في مرحلة معينة من مراحل التطور الاجتماعي, وليس بالضرورة حاجة الفرد نفسه (ككائن) بيولوجي او حتى (ككائن) اجتماعي, ويرث اوضاعا اجتماعية سابقة على وجوده, منها ما يرجع الى الاسرة, ومنها ما يرجع الى مجتمع الحي او القرية, او المدينة التي يعيش فيها, ومنها ما يرجع الى الامة او الجنس البشري بعامة. وهذه الاوضاع منها ما هو اقتصادي وما هو سياسي, وما هو ثقافي, وما هو نفسي, وما هو لغوي. وكلها تتداخل وتتشابك بحيث يجد نفسه, في كل لحظة من لحظات حياته, فيما يشبه المتاهة. ولكنه, من جهة ثانية, لا يزال ذاتا متفردة, لها عالمها الخاص. فلكيلا يبتلعه ذلك الخضم من القوى الخارجية يلزمه او يعيد بناء ذاته بصورة مستمرة. والملراد باعادة بناء ذاته ان يحتوي التجارب التي ترد عليه من الخارج وويحيلها الى شيء من جنس ذاته 2

1– الجرجاني، علي بن محمد علي، كتلب التعريفات، تحقيق وتقديم ابراهيم بياري، دار الكتاب العربي،بيروت، ط 1، 1985،ص 143

2 – عياد شكري, دائرة الابداع, دار الياس العصرية, القاهرة, ص99

واذا كانت علاقة الاتصال بالموضوع تقوم اساسا على ما يصطلح عليه نوننمشار(الغريزة الانتباهية) حين يلجأ الشاعر في البناء الملفوظي الى صيغ النداء والى استعمال ضمير المخاطب والى افعال الامر،ففي القصيدة الاولى لم يعثر **حيدوش** على شيء من هذا القبيل.

فالآخر المشار اليه بضمير الغائب الجمع, يبدو في عالم منفصل تماما عن عالم ال : انا (الشاعر). فلا رابط بينهما سوى انه سيولد في احلامهم كل ليلة, وعلى الرغم من انه لم يكشف عن نوع هذه الاحلام التي سيكون بطلها في كل ليلة, الا اننا نلمس من التضاد القائم بينه وبينهم انه سيكون منغص نومهم.1

هذا يعني ان الشاعرقد صار في "افق المعاناة الكيانية", معناها " التصدع – التصارع الكياني", او "الانفصام –الالتئام "الكينوني, او الجدلي, أي القائم على النفي المتبادل بين " انوات" الشاعر (عناصر الوجود) (شخصية الذات) المنفصمة – الملتئمة, او المتصدعة – المتصارعة (بين الانا الشاعر) التي تعلو او تتجاوز والانا غير الشاعرة التي تعلو عليها تلك الانا او تتجاوزها, وانه من ثم, قد جعل يقول كلية وضعه الانطولوجي في سياق القول ذاته. يعني انه أي الشاعر الحداثي, قد جعل يتحرك الآن هنا – في سياق تجربة العلو الرؤياوي – حركة يمكن وصفها بانها حركة " وعي ضدي" او " مزدوج" بالعالم, يتحول خلالها الكائن الواعي الى وعي ينفي نفسه في فعل نفيه لغيره, او يتمرد على ذاته (امكاناته الشعرية) في فعل تمرده على غيره (على عناصر وضعه الواقعي او الخارجي) ويخضع ادوات معرفته للمسالة في الوقت الذي يخضع موضوع هذه المعرفة للمسالة نفسها2.

1 – حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص،87

2 – عبد الواسع الحميري، الذات الشاعر في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية، للدراسات والنشر والتوزيع،ط 1،ص16

المراد بالذات هنا الذات الانسانية المتناهية بشكل عام, أي سواء منها المتواجدة في العصر المتواجد خارج العصر, بوصفها ذاتا انسانية ممكنة يطمح الشاعر الى التوحد به 1ويندرج في هذا الاطار الشعراء الرومانسيون الذين قرروا رفض الواقع, والانسحاب منه من ثم, الى " ما وراء الغمام" أي الى " الخيال المجنح بعيدا عن الواقع الكرية "او بالحلم بوصفه " طريقا الى النفوذ في عالم الاسرار" او بوصفه " امتدادا للحقيقة والواقع" فضاء للاستغراق في الوحدة والعزلة عن العالم الواقعي او الخارجي المادي 2

أما في صيغة الاتصال أنا/أنت أو الآخر المشار اليه بضمير المخاطب فان حيدوش يراه يتوحد مع الأنا في معظم القصائد ، حتى يصبح الضمير أنا/أنت والضمير أنت/أنا ، وحتى لايكاد الشاعر يناديه يا "أنا" وهذا من خلال قصيدة "العبور" التي تكاد تقوم صيغ التبادل فيها بين الضميرين أنا وأنت، وكيف يلجأ الشاعر في البناء الملفوظي فيها الى صيغ النداء والى افعال الأمر (ياشبح الزنازن ، ياصديقي لاتسقط ولا تحزن...) ، وقد لاحظ "**حيدوش** " ان هذه الظاهرة في جل قصائد المجموعة.وعلى سبيل المثال : "لا ترحلي، توسدي" ،في (زنابق الحصار)،" افتح يديك" ، في (صلاة الغربان)3

أما بتالنسبة للأشكال التخاطبية في النص فان "**حيدوش**" رأى أنه القول بأن قصائد المجموعة كلها تنتظم في اشكال تخاطبية بين ضمير المتكلم أو الغائب ، ويتحدث المتكلم عادة عن نفسه ويوجه رسالته الى الآخر (مخاطب أو غائب) كائنالا ما كان ، فيكشف عن صورته وتتجلى كذلك صورة الآخر المنسوب الى الضمير أنت هو4

---

1 – عبد الواسع الحميري، الذات الشاعر في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية، للدراسات والنشر والتوزيع،ط 1،ص16

2 – غنيمي هلال ، الرومانتيكية، دار العودة بيروت, 1986م, ص 186

3 – حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص، 88

4 – حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص، 89

ومن هنا يحيلنا **حيدوش** الى انه بالامكان التعرف على شخص المتكلم "أنا" على نحو سهل في القصائد كلها على انه رجل ، كما يمكننا التعرف على سماته التي تميزه من غيره وتكون هذه السمات تتكرر في قصائد المجموعة كلها وقد ذهب الناقد الى ان الأنا في هذه المجموعة صورة المقتدر المزهو بنفسه المعتز بفعله الثائر الباحث عن التفسير تارة والمتعب اليائس المنهزم تارة اخرى، وتكاد تنحصر وظيفته في صناعة الشعر، وهو يفصح عن ذلك باستمرار، فهو شاعر في قصيدة" بطاقة هوية" اولى قصائد الديوان، وشاعر كذلك في قصيدة" زنابق الحصار" وفي" صلاة الغربان" وفي "القلب والدهليز" وفي" غبار امراة" وفي"ثرثرة الكهف"، وفي" صرخة التذكار". 1

ففي القصيدة الأولى يحيلنا "**حيدوش**" الى ان ضمير المتكلم يكشف عن الإحساس بالغربة وينقل الماضي، فيعرفنا بذات الشاعر وسماتها النفسية حين يعتمد البناء الملفوضي في هذه القصيدة على فعل الماضي (سقطت، ناقشت، جئت) في حين يصور لنا ضمير الغائب الآخر المتعارض مع هذا "الأنا" في صيغة الواحد المنفصل عن الجماعة بأفعال الماضي كذلك (أضاعوا ، حاصروا) ، إلا أن حيدوش يرى ان هذا الاحساس بالاغتراب ونقل الماضي سرعان ما يتحول إلى تفاؤل وأمل في المستقبل (سأقبل، سأولد...).2

وهكذا يكشف حطاب الـ:انا عن هاجس موضوعاتي تبدوا من خلاله في المجموعة غير راضية بصورة عامة متمردة ، ساخطة رافضة ولكنها ايضا متأزمة ومتحسرة ، تقف بالمرصاد لكل ما من شانه ان يجر الانسان نحو الهاوية تتالم لما تراه من تشويه لطبيعة الحياة والانمسان,واغفال للقيم الحضارية والثقافية

1 – حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص، 88

2– حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص، 89

ولكنها لا تستطيع ان تفعل شيئا فتبدو مهزومةمعذبة حائرة, فلا جدوى من القيام باي فعل, ولا امل في التخلص من هذا الوضع, ولكن مع ذلك لا بد من الانتظار قليلا فالايام سوف تدور, والليل سوف يزول والظلام سوف ينقشع,وهنا تنطلق الذات في محاولة تحرير الآخر (انت), فتعود من رحلتها مهزومة خائبة متشككة في كل شيء, ولكنها متحررة اكثر من اوهامها ومن عجزها على التكيف مع الآخر الذي ليس له من هذف سوى كبت انطلاقا. فتخوض حربا مع الآخر الذي يحتمي بالتراث لا سيما في جانبه الديني الذي اختزل كل مجالات الحياة في بعد احادي, وهنا تحتمي كذلك الذات بالتراث, وهذا ما يفسر طغيان الرافد التراثي في المجموعة.1

وبهذا فان الماساة لم تبق – في هذه المرحلة – ماساة الذات وحدها, او ماساة الجماعة, او الامة التي تنتمي اليها, بل ماساة الانسانية بعامة. وهي ماساة وجود قبل ان تكون أي شيء آخر. ولذلك فقد بدت الذات في هذه المرحلة مغتربة عن العالم, قلقة , حزينة, خائفة, كئيبة, حائرة, ولكنها في الآن نفسه متطلعة, هاجسة, متشوقة الى عالم ممكن للوجود, على نحو تشكل معه هذه الهموم –بتداخلها وتناقضها – هما واحدا, هو هم الوجود في العالم, الذي ظل يحدو الذات على الانفتاح على الخارج, بدلا من الانكفاء على الداخل, وعلى الانخراط في العالم عبر الممكن بدلا من التقوقع عن العالم.

وبهذا يمثل انكفاء الذات في هذه المرحلة – تحولا اوليا واساسيا على طريق التحول الى الممكن, من حيث انه يمثل حالة تداعي العالم في الداخل بعد تداعيه في الخارج. 2 وعلى الرغم من روح التفاؤل التي يتظاهر بها المتكلم من حين الى آخر

1 – حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص، 90

2– عبد الواسع الحميري، الذات الشاعر في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية، للدراسات والنشر والتوزيع،ط1،ص،36

الا ان حيدوش يدعونا ان نلحظ بوضوح تلك السوداوية التي طبعت خطاب الأنا في الحياة وأنه متاصل في طبع البشر فلا أمل من اجتثاثه من النفوس ومن هنا يعود حيدوش ليبين لنا انكماش الذات مرة اخرى عاجزة عن تغيير أي شيء:1

وقوافل الأحزان شقت في دمي / دربا من الآهات والشهقات

ولكنها تعاود الكرة من جديد بمفردها تارة" سأعود يوما" 2 وبمعية آخرين طورا(سنعود من شجر الجليل، سنحمل المعراج في اشلائنا 3 (لك الازهار تشرق من رفاقي) 4، (من سيفك المكسور تولد ثورة) 5

ومن خلال هذه الصورة يبين لنا **حيدوش** كيف ان الأنا عاشت آلاما وأحزانا وصراعا نفسيا لم تجد له حلا لأنها لم تعطى لها فرصة ، فسلكت طريق الشعر للتحدي به و "بطاقة هوية" دليل واضح على ذلك، وهكذا تبدو شخصية المتكلم مهزومة ولكنها تكشف في الوقت نفسه عن وجه آخر لشخصية تبدو مشبعة بالايمان بالمستقبل: 6 "ان يوما جديدا سيأتي ومعه فجره وشمسه ولكن : لن تولد السمات دون جماجم" 7

ان اهم ما ميز الذات تجربة الذات, في هذه المرحلة, ان الحضور الفعلي فيما لم يبق ملازما الواقع الماساوي الذي ظل يمارس – في التجربة الاولى – استلابا للذات, وتهميشا لدورها, بل غدا ملازما للذات الشاعرة التي اخذت تؤكد حضورها

---

1 – حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص، 90

2 – احمد شنة، زنابق الحصار، شركة الشهاب، باتنة، 1989،ص، 19

3 – المصدر نفسه،ص، 20

4 –المصدر نفسه،ص، 23

5، – المصدر نفسه،ص،35

6 – حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص، 88

7 – احمد شنة، زنابق الحصار، ص، 43

في العالم, وتحقق وجودها في التجربة, فبعد ان كانت الذات الاولى مستلبة, تابعة للعالم,ومن ثم ناقلة له, اومعبرة عنه, غدا العالم – في هذه التجربة – تابعا للذات , خاضعا لارادتها الحرة ولفاعليتها الخارقة, خلقا, واعادة خلق, لتسجيل الذات.فلئن جسدت التجربة الاوللى نوعا من " الانفسام " بين الذات والعالم, بحكم انها كانت ما تزال تشير الى وجود مسافة ما, بين الذات والعالم موضوع التجربة, فان هذه التجربة قد جسدت – باندثار تلك المسافة بين الذات والعالم – التوحد المطلق بينهما, اذ غدا لا يوجد في هذه التجربةسوى عالم واحد, وهو "عالم القصيدة الممكن" او " عالم التجربة " الذي يتمازج, او يتماهى في تكوينه طرفان اساسيان هما : الذات والواقع, لتصبح التجربة الابداعية ذاتها – ومن ثم – هي التجسيد
الحي والموضوعي لتلك العلاقة الاندماجية بالعالم 1

صورة الآخر (المخاطب/ الغائب)

اذا كان المتكلم انا قد تحددت ملامحه بوصفه الرجل المنقذ. فان المخاطب في المجموعه غير محدد الملامح فهو يجسد الأمل في قصيدة العبور التي اتخذها حيدوش مثالا وهو رجل كذلك في قصيدة " الغربان" يجسد ثورة الأمل ويجسد معاناة الشاعر، أو يتوحد معه:

" من سيفك المكسور تولد ثورة2

" تركوك يا شجر المدينة عاريا3

"لولا خشوعك عند كل قصيدة/لتسلقت اسوارنا الديدان"4

كما يحيلنا "**حيدوش**" الى انه امرأة في " القلب والدهليز" وفي " نجاة" و "في غبار امرأة" وفي "رماد الحب" وفي "نقوش" وفي "صرخة التذكار"

---

1 – عبد الواسع الحميري، الذات الشاعر في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية، للدراسات والنشر والتوزيع،ط 1،ص،37

2 – احمد شنة، زنابق الحصار، ص، 35

3 – المصدر نفسه،ص، 40

4 – المصدر نفسه،ص، 40

فالأولى تعبر عن محاولة الذات الهرب من الواقع والحنين الى الرحم وتبدو الـ "أنا" راغبة في الحياة في حين يريد لها الآخر (الغائب) الموت ولكن تنتصر الحياة والحب على ارادة الموت1 "مزقت اكفاني وبعت عباءتي / وولدت ثانية من الظلمات" 2

وتجسد" نزاة" الحنين الى الماضي رغم ثقله، وتتجلى فبها رموز الطهر والقداسة 3 " انت لي محراب حب واني/ عائد للحب والصلوات 4 وهي مرفوضة ان تحولت الى واقع في "غبار امراة" وفي" نقوش". 5 انني اعطيتك من حزني حياة حياة/ فاحبلي بالحزن ان ضاق الركوع 6 وهو غير محدد في" رسالة الى الغد" وفي "الغيم والصلصال" وان كانت ملامح الـ: انت في القصيدة الاولى توحي بمخاطبة الزمن الآتي، في حين تشير ملامحال: أنت في الثانية فتشير الى المخلص أو المنقذ: 7 سميتك التاريخ والرجل المقدام/ان ساخت بنا الطرق 8 وبهذا يرى حيدوش ان الذين يتوجه اليهم الشاعر أحمد شنة بخطابه يظهرون اما من اولئك البشر المعروفين الذين يشابهونه في انسانيته الى حد كبير ومن ثم يسعى لأقناعهم بظرورة الدخول الى عالمه لمحاربة قوى الشر التي تترصدهم وتترصده واما معارضون وبالتالي ليسوا من طينته، وبين هذه الاطراف الثلاثة حوار يدور داخل فضاء القصيدة المنغلق على نفسه، المكتفي بذاته ،اما المرجع الذي تحيل

---

1 –حيدوش، اغراعات المنهج وتمنع الخطاب، ص، 93

2 – احمد شنة، زنابق الحصار، ص 57

3 –حيدوش، نفسه، ص 93

4 – شنة، نفسه، ص 82

5 – حيدوش، نفسه ص 93

6– شنة ، نفسه،ص،116

7 – حيدوش،نفسه ، ص 93

8 – شنة، نفسه، ص،121

عليه القصيدة فليس شيئا قائما خارجها. فهو لا يعدوا ان يكون تجسيدا للآخر بالاعتماد على ضمير المخاطب انت .

كما ان الآخر المخاطب بضمير " أنت" هو متلقي النص الحقيقي الذي يعول عليه الشاعر، وهو ليس وحده في هذا الكون فهناك كائنات غير بشرية أخرى أسهمت قبله اوتسهم معه الآن من اجل انتصار الخير على الشر1

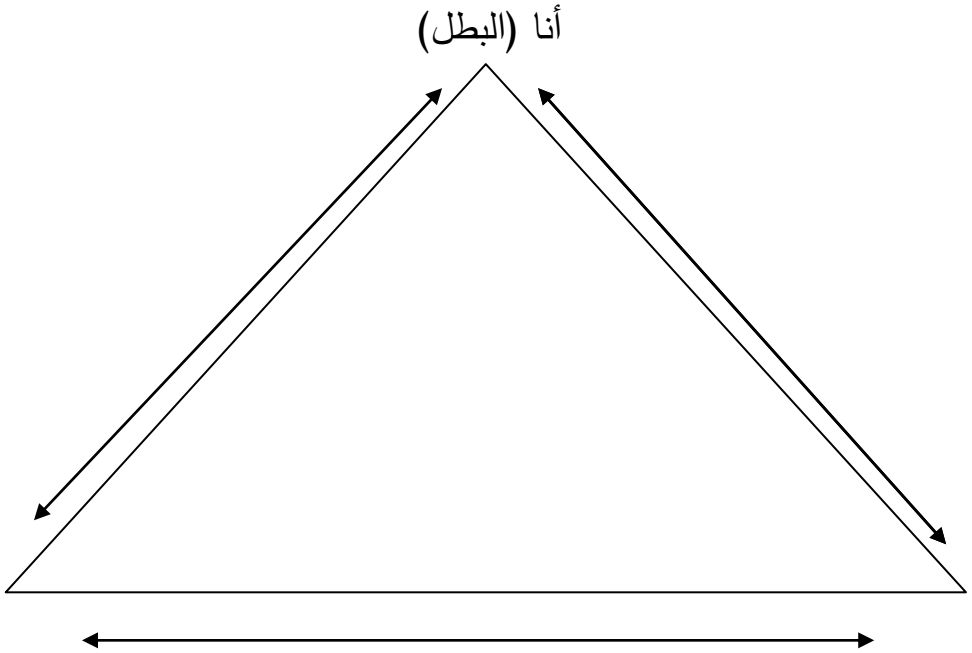
من هنا يترا ءى لنا ان الذات الشاعرة لم تعد مرتبطة بالآخر من حيث هو ذات انسانية، اووجود آخر يمكن التفاعل معه، او تحقيق الوجود الفردي من خلاله. بل بوصفه معطى من معطيات تجربتها، او مجرد محيط لمركزيتها. او هذا المحيط في شكل آخر انساني، اوحضاري، بل يمكن ان يأتي في شكل آخر لا انساني ، قد يكون اشياء من الطبيعة ، اوكلمة من الكلمات اللغة، أو رؤية ما من الرؤى المتعلقة با لابداع، أو الواقع. 2

وقد اطلق الناقد على الشكل التخاطبي بين الضمائر في القصيدة : الواحدة مصطلح " المثلث التخاطبي" الذي تتحدد علاقات التحاطب فيه بثنائية (الحب والكراهية) والموضح بالشكل التالي:3

1 –حيدوش، اغراعات المنهج وتمنع الخطاب، ص، 94

2 – عبد الواسع الحميري، الذات الشاعر في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية، للدراسات والنشر والتوزيع،ط1،ص، 76

3 –حيدوش، نفسه، ص 95



وبهذا المخطط يبين لنا "**حيدوش**" ان ثنائية أنا/ الآخر تبدوا وكأنها عبارة عن دائرتين تتصلان او تنفصلان اوهما دائرتان احداهما يحدث فيها التجاوز والاتصال والتوحد احيانا وثانيهما فيها التنافر والتباعد والانفصال . وبهذا فان الآخر (الموضوع) يتحدد دائما بأنه ذلك الكائن الذي تتجه اليه الرغبة حبا او كراهية، كما ان موضوعات المجموعة تبدوا وكأن الشاعر استقاها من الحياة ، ولكنه استوعبها نفسيا ، فتحولت الى تجربة شعورية مرتبطة بخبرة اوبخبرات فيها من آثار الطفولة ترسيبات والوان ، فالموضوعات كما تبدوا مستمدة من العالم الواسع للتجارب الانسانية الواعية المتميزة بالنشاط والحيوية،الا ان حيدوش يجد في ثنايا ذلك تصادمات نفسية ناتجة عن رفض الواقع على ما هو عليه.فبد معظم القصائد صراع بين الذات والآخر، والصراع فيها يحمل كل ملامح تأزم الأنا وعدم الرضى عن الآخر1

1 – حيدوش، اغراعات المنهج وتمنع الخطاب، ص ، 95

يقول سارتر في هذا الصدد:" الجحيم هم الآخرون بمعنى انهم يمثلون عقبة تحول دون تحقق وجودنا البشري, ومن ثم فان علاقتنا بـ " الآخر يجب ان تقوم على السيطرة او الامتلاك عن نفسه – او كما يقول هيدجر – على " اللرعاية" أي الانتباه اليه – الجار, كجار, حيث تفسر الانية وجود الآخر وفقا لوجودها.– عن "– غير ان موقفا معتدلا من " الآخر" قد مثله فلاسفة وجوديون آخرون من امثال " جابرييل مارسيل " و " مارتن بوبر" , و ينطلق هذا الموقف من القول, ان الوجود البشري لا يمكن ان يكون الا " وجودا – مع الآخرين", اذ ليس هناك – يقول بوبر –موجود بشري منظور اليه في ذاته, وانما هناك فقط الموجود البشري الذي يشكل " الوجود– مع الآخرين" أو " الوجود في العالم", والواقع اننا لوتاملنا وجود الموجود البشري كما يقول بوبر لوجدنا انه يشير الى ان فكرة " الموجود المنعزل " ليست الا وهما. فـ " الأنا " و" الأنت " ان هما الا مجرد اشتقاقات من الكلمة الاولية " انا – انت " يعني اننا عندما نقول " انا" فاننا نعترف ضمنيا بـ " الانت " التي تميز " الانا " نفسها منها, فقبل ان تكون هناك " انا " و" انت" منفصلتين كانت هناك " الانا – انت " او الواقع الجمعي او الاجتماعي الذي يجعل الذات البشرية والشخصية الفردية ممكنة1.

1 – جوليفييه ريجيس، المذاهب الوجودية من كوركجود الى جان بول سارتر، ترجمة فؤاد كامل، مراجعة، محمد، عبد الهادي ابو ريدة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1988،ص، 74.

V- علاقة السيرة الذاتية بالدراسة النفسية عند حيدوش(طيور في الظهيرة والبزاة لمرزاق بقطاش أنموذجا)

لقد خصص **حيدوش** الفصل الرابع من كتابه "اغراءات المنهج وتمنع الخطاب" للسيرة الذاتية من ثلاث نقاط وهي:حد السيرة الذاتية ، ورواية السيرة الذاتية ، السيرة الذاتية في الرواية الجزائرية ، وأخذ "طيور في الظهيرة والبزاة " لمرزاق بقطاش أنموذجا تطبيقيا ، وقد صب هذا الفصل في ثلاثة محاور وهي :

أولا في المصطلح : وتناول بالدراسة والتحديد مصطلح السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية في محاولة لتحديد مجالهما مستعينا بنظرية فيليب لوجون ، والمحور الثاني هو السيرة الذاتية في الرواية، كما تناول في هذا المحور مدى إسهام الروائيين الجزائرين في هذا المجال .

اما المحور الثالث فحصصه لأ نموذج تطبيقي حول رواية السيرة الذاتية في الجزائر وهو محور حاول من خلاله اقتراح منهج لقراءة هذا الصنف من الرواية ، خاصة وان بعض النماذج الروائية تظهر بعض التداخل القائم بين مختلف اشكال الرواية ، والصعوبات التي تعترض الدرس الذي يتناول هذا النوع ،ومن خلال الانموذج التطبيقي يخلص الى نتائج تعد بمثابة دعوة لقراءة الرواية الجزائرية قراءة مغايرة لنمط القراءات المألوفة.

لقد ضم بعض الدارسين السيرة الذاتية الى الرواية، فهي شكل آخر لينطم اليها من خلال مجموعة من التحولات غير المحسوسة. حيث ان اغلب السيرة الذاتية تكون ملهمة باندفاع ابداعي واسع الخيال نتيجة لذلك، يدفع الكاتب الى عدم الاحتفاظ بأحداث وتجارب حياته الا على تلك التي يمكنها ان تدخل ضمن بناء انموذج معين1،ومن هنا يؤكد لوجون على ان مايجب تحديده هو التعارض مع السيرة، اذ ان مصطلح رواية السيرة الذاتية قريب جدا من مصطلح السيرة الذاتية، وهذا الأخير قريب جدا من مصطلح السيرة، ومن هنا فان المشابهة في رواية السيرة الذاتية وفي السيرة هي التي يمكن ان تقودنا الى التطابق، اما في السيرة الذاتية، فالتطابق هو الذي يؤسس المشابهة 2

1- فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتارخ الادبي، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994،ص10

2- نفسه ،ص11

لقد ذهب "**حيدوش**" الى ان التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية هو الذي يحدد السيرة الذاتية ويميزها عن رواية السيرة الذاتية، وهنا ينبغي التمييز بين مفهوم التطابق و مفهوم المشابهة، وان تصنيف كل الحالات الممكنة بالاعتماد على معيارين هما علاقة اسم الشخصية واسم المؤلف، ثم طبيعة الميثاق المنجز من قبل المؤلف، تنتج عنه ثلاث وضعيات ممكنة بالنسبة الى الاسم وثلاث وضعيات بالنسبة الى الميثاق، فالشخصية اما:

1 -لها اسم مختلف عن اسم المؤلف.

2 -ليس لها اسم.

3 -لها اسم المؤلف.

أما الميثاق فهو اما :

1 -روائي.

2 -غير معلن (غائب).

3 -سيرة ذاتية 1

إن فضاء رواية السيرة على حد تعبير "**حيدوش**" يتكون من الذكريات والاعترافات والمذكرات، والمراسلات الرسمية أو الشخصية و البطاقات البريدية والبوم الصور العائلية والأشياء التي جمعها الكاتب، هدايا كانت أو مقتنيات ، وسوى ذلك حيث يحكى الموضوع من خلالها حياته.2

و من هنا يرى **حيدوش** ان هذا العالم المتشابك الذي يشكل شبكة معقدة داخل المتن الروائي، يجعل تصنيفه بسيطا ومعقدا في الوقت نفسه، ومن هنا تتداخل الرواية التاريخية، والرواية الواقعية، ورواية السيرة الذاتية، فيغدو المؤلف ساردا احيانا، وشخصية في الرواية احيانا اخرى، او هو سارد وشخصية في الوقت ذاته عن طريق التشابه احيانا والتطابق احيانا اخرى. وان اكتشاف مافي هذه الاصناف من بنيات شكلانية وموضوعاتية واختلاف انشغالاتها، قد يقودنا الى وضع حد لكل صنف، وانها لمهمة شاقة عسيرة لا ينجزها الا من درب نفسه عاى

---

1 – حيدوش: اغراءات المنهج وتمنع الخطاب،ص،105

2 – نفسه،ص ، ص،106

الصبر، وهي مهمة لاينجزها افراد وانما هي مهمة فرق بحث ينصب اهتمامها حول هذا الموضوع. وأن صعوبة التمييز تزداد تعقيدا عندما يتعلق الأمر باستحضار ذكريات الطفولة، فالطفل الذي ولد في مكان ما وتلرعرع في بيت ما في مرحلة لا يحمل عنها الكاتب من الذكريات الا أقلها، بل لا يحمل عن بعض مراحلها شيئا، والتي تندمج مع أناه الناضجة. 1

وقبل إن يتعرض "**حيدوش**" إلى دراسته التطبيقية على رواية طيور في الظهيرة والبزاة لـ مرزاق بقطاش، تعرض للسيرة الذاتية في الرواية الجزائرية بشكل مختصر، حيث ذهب إلى أن ظاهرة اللجوء إلى السيرة الذاتية في الرواية الجزائرية تكاد تشكل القاسم المشترك الذي تلتقي عنده جل الروايات ان لم تكن كلها منذ نشأة الرواية الجزائرية الى آخر ما صدر في المدة الأخيرة، كما اعطى لنا أمثلة من الكتاب الجزائريين أمثال مولود فرعون في روايته " نجل الفقير" تضحيات والده من اجل تعليمه وكفاح الكاتب في سبيل تحقيق طموحه، ومحمد ديب في ثلاثيته "الدار الكبيرة ،الحريق و النول" الذي سار في هذا الاتجاه – لكن بصورة أكثر إخفاء لفضاء السيرة الذاتية، ورشيد بوجدرة الذي استقى مادتها من طفولته بشكل جلي أو بصورة خفية وقد رأى "**حيدوش**" ان روايات رشيد بوجدرة يحدث فيها دائما الارتداد دائما الى ذكريات الطفولة، كما لاحظ فيها تشابه هذه الذكريات، وأحيانا تطابقها لدرجة انها تشكل بناء واحد أو انها تصور طفلا واحدا يغير بعضا من ملابسه في بعض الأحيان وفي اغلب الأحيان يكتفي بتغيير لون هذه الملابس. 2

كما يحيلنا " **الناقد**" ان الانفتاح على الفضاء الأبوي في الرواية الجزائرية بصورة عامة يكشف عن اسطورة الأب الشخصية عند الروائيين الجزائريين وهي اسطورة تكشف عن الوهم الذي تصوره الرواية عن الأب، وأن الأمكنة في الرواية الجزائرية معظمها أمكنة حقيقية مرتبطة بذكريات الكاتب في مرحلة من مراحل

1حيدوش: اغراءات المنهج وتمنع الخطاب،ص،109

2–نفسه،ص ، ص،111

حياته ولاسيما مرحلة الطفولة، وان ذكريات الكاتب عن المكان أحد المفاتيح السحرية التي يمكن ان تفتح لنا باب السيرة الذاتية في الرواية. و قد حاول "**الناقد**" من خلال الجزء التطبيقي ان يكشف ذلك في رواية "طيور في الظهيرة و البزاة".

من المعلوم ان الذات متجذرة في اعماق المبدعين تتوارى احينا وتتقاطع احيانا اخرى وتتنافر في اغلب الاحيان، لكن لا يغني ذلك انها تنفصل كليا عن التكامل بينها في في صالح العمل الفني، الذي يعلوا ويهبط بين شخص وآخر، وبين ظرف وظرف آخر، ونعلم–ايصا– ان المبدعين يتغذون على ماضيهم من محزون الذاكرة وعلى العموم ،فلا يمكن للتحليل النفسي اقصاء مسالة الذات،سواء كانت سيرة ذاتية، اوابداعا روائيا، على اختلاف شروط ومقومات كل منها، يقول اندريه غرين:" هل من الممكن عدم اقامة أي علاقة بين الانسان وابداعه؟ فمن أي قوى يقتات هذا الابداع ان لم يكن من تلك التي تعمل عند المبدع".1

لقد تعمق "سانت بيف" معارف عصره من تاريخية وعلمية، وهو يجمع المواد الكثيرة عن المؤلف لا ليكشف عن علاقة الأديب بالمجتمع وحسب، بل يتجاوزها إلى معرفة: "الأديب فرداً في أخص حالاته النّفسية. أما هذه المعلومات فهي التي تقدم الفردية الحيّة، غير مجردة، وتضع الأديب على قدميه في واقعية تامة ومفصلة من كل جوانبه بالأرض"2. ويغدو غرض سانت بيف الأخير من عمليات الاستقصاء والبحث ليس تسطيراً للسير الذاتية التاريخية، بقدر ما يصرف همه إلى كشف من نوع آخر، يتسلط على الفرد من خلال الأثر فيتلمس معالمه النّفسية، ليركب حالة من حالاته يجسدها النص ويتميز بها. فتكون الصورة في خاتمة المطاف حكماً على الكاتب من خلال ما كتب، وليس حكماً على الأثر من خلال الكاتب إنه لا يبحث في النص الأدبي التعبير عن المجتمع، وإنما يبحث عن الفردية

1– ادريه غرين،مناهج النقد الادبي، ترجمة رضوان ظاظا ،عالم المعرفة،221،ص90

2– علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1. 1979 بيروت: ص380.

بأعلى ما لديها من تميّز، يبحث التعبير عن مزاج، عن حالة نفسية، إنه يعمل مسبراً للنفوس، ولذلك تهمه الحالة النّفسية وتهمه الموهبة، وكل أحكامه على كتاب هي أحكام على كاتب" 1

وقد راى **حيدوش** اننا لكي نفهم النص لا بد ان نعرف تفصيلات حياة صاحب النص واطوارها المختلفة فالمؤلفات الفنية عامة، والادبية منها خاصة ترتبط بحياة صاحبهاارتبطا وثيقا،ومن ثم لابد من النظر الى الانتاج الادبي في علاقته بمبدعه لان حياة الانسان الذي اختارالكتابة لتحقيق وجوده لابد ان لها اثرا فيما ابدع 2

ان طيور في الظهيرة والبزاة عنوانان لرواية واحدة في جزئين يروي قيها قصة طفل من اطفال احد احياء العاصمة ايام الثورة "مراد"، وهو بطل الرواية، وسجل قصة نمو وعي ثوري في مرحلة من مراحل الثورة التحريرية ، وتجري احداث الرواية في حي من احياء الجزائر العاصمة (باب الواد/ القصبة)، وتعتبرهذه الرواية ، اقتحام لعالم المدينة اثناء الثورة، هذا العالم الذي ظل بعيدا عن اقلام الكتاب الجزائريين ، دخله بقطاش ، وحاول ان يؤرخ لحيه وللمدينة من خلاله ، انطلاقا من الذاكرة وعلى لسان طفل ابن اثنتي عشرة سنة ، آنذاك (1957) تاريخ اضراب الثمانية ايام في العاصمة، وقد سعى الناقد "**حيدوش**" من خلال هذه الدراسةان يكشف جديد بقطاش من خلال شريط الاحداث الذي سجله في المدينة بوصفه ابن المدينة. 3.لذلك جاء نمو وعي الشخصية في الرواية وادراكها لذاتها، ولاحداث محيطها عبر الفعل الذي يحتضنه المكان، ومن خلال الحركة التي تتم فيه حيث غدا هجرالامكنة المألوفة طابعا في الرواية.

1- علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1. 1979 بيروت: ص380.

2- حيدوش: اغراءات المنهج وتمنع الخطاب،ص،111

3- المصدر نفسه، ص،115

وبما ان المكان عنصر سردي يتمتع بخصوصية واهمية الا ان هذا العنصر لا يمكن النظر اليه من منطلق عزله عن بقية العناصر السردية الاخرى (الزمن، الشخصية..)، ولا سيما عنصر الزمن،اذ "يستحيل وجود مكان ارضي او غير ارضي لا يتضمن كمية من الزمن وجدت بوجوده واستمرت باستمراره" 1، كما ان المكان" لا تتجلى ابرز صفاته الجمالية الا من خلال الزمان والانسان"2، وفي حال التاكيد على المكان يمكن ان يلعب دورا مهما في السرد، وان السمات او الوصلات بين الاماكن يمكن ان تكون هامة ، ولا سيما في نصوص السيرة الذاتية، حيث يلعب المكان دورا هاما ومحوريا في تكوين مرجعيات الذات التي تحكي تجربتها،وبهذا يكون المكان في هذ الجنس الادبي"رمز لحياة البشر، يجسد الغربة والملل والضيق والمفارقة والعبور المؤقت، ويؤثر في مفهوم الزمن، فيعكس اظطرابه بين الديمومة واليومي ، بين السطحي والعميق، وبين الوهم والحقيقة" 3، "واذا كان المكان يتخذ دلالته التاريخية والسياسية والاجتماعية من خلال الأفعال وتشابك العلاقات ، فانه يتخذ قيمته الحقيقية من خلال علاقته بالشخصية عامة" 4

الزمن هو زمن حرب التحرير، والهاجس الذي يلاحق الكبار والصغار هو الثورة. أبو الطفل مراد يشتغل بحاراً في إحدى البواخر، ولكنه يعاني الحقد العنصري والإهانات بشكل مستمر ولعل ذلك ما يجعله يقتنع بضرورة العمل مع الجبهة سرا ويستغل أسفاره لاقتناء السلاح (المسدس)، أما ابنه مراد فيترك المدرسة الفرنسية ليلتحق بمدرسة حرة تدرّس اللغة العربية.

1- صلاح فضل،قضايا المكان الروائي في الادب المعاصر، القاهرة، دار شرقيات- القاهرة، 1997،ص20

2- لؤي علي خليل، علي خليل، المكان في قصص وليد اخلاصي، خان الورد نموذجا، عالم الفكر،عدد 4، 1997،ص52

3- د. محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة ، الجزء الأول دار الحوار، اللاذقية،1993، ص 232

4- د. ماجدة حمود، مقاربة تطبيقية في الادب المقارن، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000،ص42

وهو لا يني يفكر في علاقات أبيه التي تبدو له غير عادية كما يفكر في هؤلاء الأجانب الذين يختلفون عن بني جلدته.

تبنى الرواية إذن انطلاقاً من تصوير الواقع المأساوي الذي يعيشه الإنسان الجزائري تحت وطأة السيطرة الاستعمارية. الجوع الفقر الاستغلال، الإهانة التعذيب التشرد... الخ ،وعندما يعمد الكاتب إلى هذا التصوير بالذات، فهو في الواقع يبحث عن مخرج مناسب، يبحث عن مبرر معقول ومقبول لما سيقوم به مستقبلاً أو هو بتعبير آخر، عدم اكتفاء بتصوير انتقادي للواقع بل سعي لإيجاد بديل لذلك الواقع. وما ذاك البديل سوى الالتحاق بالجبهة عن طريق تصوير الحقد الذي يمارسه المستعمرون (بكسر الميم) تجاه المواطن الجزائري الذي هو في الرواية الأب. تسعى الرواية إلى إقناع القارئ بأن العمل السري الذي يقوم به وكذا التفكير في الالتحاق بالجبهة هو عمل أكثر شرعية بل أنه المَخرج الوحيد الذي يخلّص الأب وغيره من براثن المحتل. وهكذا تتشكل صورة حرب التحرير– الثورة بناء على وجود طرفين متناقضين المستعمِر والمستعمَر) بكسر الميم ثمّ فتحها.

وتكمن أهمية هذه الدراسة التي قام بها حيدوش ، في انه لم يعد البحث عن تأكيد حقائق السيرة الذاتية في الأعمال التخييلية يمارس اليوم بالطريقة نفسها التي كان يمارس بها منذ اقل من ربع قرن ومن هنا يبحث القاريء على كشف حضور المؤلف وراء انتاجات ليس لها طابع السيرة الذاتية كالرموز أكانت ضمنية أم صريحة

1– مخلوف عمر، الرواية والتحولات في الجزائر،،منشورات نقدية في مضمون الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق ،2000،ص1

يحيلنا "**حيدوش**" إلى أن أحداث الرواية تبدوا وكأنها حقائق سجلتها ذاكرة طفل كما عاشها في حيه ،ولكن هذه الأحداث تدور وتجري حركتها في الوقت نفسه بإلحاح شديد على امتداد صفحات الرواية ، يظهر هذا الرمز بصورة جلية أحيانا ويختفي أحيانا أخرى. كما يحيلنا الناقد الى شبكة من العلاقات الرمزية التي تبرز في ، حيث تتكشف **ثنائية** عجيبة تحكمها علاقة التضاد بين الأعلى والأسفل ، وهي العلاقة التي تحدد عواطف الشخصية تجاه المكان و الأشياء بصورة عامة 1، و مع تطور الدراسات أضحى الرمز من المفاهيم التي تعرضت لاستعمالات يصعب حصرها في المجال الفني، وذلك ما عناه بودلير (Baudelaire)

حيث صرح بأن " كل ما في الكون رمز، وكل ما يقع في متناول الحواس رمز يستمد قيمته من ملاحظة الفنان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علاقات ". 2فالرمز بالمفهوم البودليري أوسع من كونه وسيلة من وسائل الأداء الشعري لذلك اختلفت مدلولاته من حقل معرفي إلى آخر، بل كثيرا ما تعددت معانيه داخل الحقل المعرفي الواحد.فالإبداع الفني في نظر فرويد أشبه ما يكون بالحلم حين يفلت من الرقابة، فتكون فيه الصورة رمزية لها باطن وظاهر. ويصرح فرويد بأن"الرمزية ليست خاصية من خواص الأحلام فحسب، بل من خواص التفكير اللاشعوري "3 ، فالرمز بمعناه الواسع في التحليل النفسي يمثل تصويرا غير مباشر للأفكار والرغبات اللا شعورية. وقد عده فرويد أحد ميكانيزمات تفسير الأحلام فأفرد له مبحثا مطولا في كتابه تفسير الأحلام بعنوان » التصوير بواسطة الرموز في الأحلام"، فأشار إلى العلاقة الثابتة بين عنصر الحلم تأويله فسماها العلاقة الرمزية (La relation symbolique)، فتأويل

الأحلام من وجهة نظر نفسانية تستند إلى دعامتين أساسيتين» أولاهما تداعيات

1- حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب،ص 116

2- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 112.

3- سيقموند فرويد، تفسير الأحلام، تر مصطفى صفوان، مراجعة مصطفى زيور، د ط، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1981 ، ص.358

الحالم وثانيهما يتعلق بتأويل الرموز "1 ، كما أكد فرويد على ثبات العلاقة الموجودة بين الرمز والفكرة المرموز إليها، وهذا الثبات لا يلاحظ في الأحلام وحدها بل أيضا في أعراض اللا وعي الأخرى من مثل الأساطير والفلكلور والدين...ويرى بعض الباحثين في مجال الدراسات النفسانية ان رغبات الكاتب النابعة من غرائزه العديدة تلتمس إشباعا بالاستبدال والتعويضCompensation، لأنها تجد ما يعوقها عن الإشباع المباشر، فأحيانا يصرح الكاتب بهذه الرغبات دون إخفاء، ولكن الضوابط الأخلاقية والعرفية قد تضطره إلى التعبير بالرموز والأقنعة، ومن ثمة يتحول التعبير الرمزي على حد تعبير مصطفى ناصف إلى وسيلة للتوفيق بين الرغبات الأصلية والقانون الأخلاقي .2

وقد بدا هذا المنطق الرمزي عند "**حيدوش**" مع العنوان ويستمر الى آخر جملة في الرواية ،فالطيور في الظهيرة هي عنوان الجزء الأول من الرواية والبزاة هو العنوان الذي اختاره بقطاش للجزء الثاني منها،واذا كانت في الجزء الأول غير محددة بنوع ،فهي في الجزء الثاني "الباز"و"الباز"يرمز الى العلو والشموخ والقوة ،ويتخذ من المرتفعات واعالي الجبال مستقرا له ، المنطق الرمزي الممثل في ثنائية الأسفل والأعلى يتجلى بوضوح في الرواية وكل ما هو عال ممجد في الغالب ، فرمز الجبل في الرواية ظل مسيطرا على عقل "مراد" 3،فالجبل يمثل مكانا ثوريا منذ القديم ، فهو يأوي الخارجين عن القانون ، مكان ذو انساق متميزة (العلو ، الاتساع ، الانفتاح ، البعد) وهو ملائم لحاجات الوطن في الحرية والشموخ والعزة ومناسب لمتطلبات الثورة في الحركة والامتداد والفاعلية ، أما المدينة فهي مثار دائما للريف ، لا يحضر احدهما إلا قرينا بالآخر على نحو صريح ، أو ضمني في اغلب الأحيان ، فالمدن الجزائرية إبان الاحتلال

---

1 – جان لابلانش، ب بونتاليس، معجم التحليل النفسي، تر مصطفى حجازي، ط 2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1987، ص 271.

2– ا نظر : مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 174.

3– حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب،ص 123

لم تكن أمكنة للاقتلاع الحضاري فحسب ، بل مراكز لسلطة الغزاة الأجانب الذي يمارسون الحرب الشاملة على الأهالي، إذ يغتصبون أراضيهم وينهبون خيراتهم فيسرقون ذاكرتهم، فيشوهون هويتهم، هكذا أصبحت الأرض المغتصبة معتقلا كبيرا ، وأمست المدينة بمثابة الزنزانة الضيقة المظلمة التي تختنق فيها أنفاس شعب مقهور ثقافيا واجتماعيا...الخ، يقاوم حالة الدمار الشامل عبر قرن وثلث من الزمان، شعب لم يجد بديلا الحاضر الضائع... بالماضي المحفوظ في الذاكرة التراثية والممتد مع تاريخ الإنسان في هذه الأرض – الطبيعة الخالدة لذلك اتخذت المدينة صورة المكان السلبي العدائي الغريب في مقابل الأمكنة الطبيعية البديلة التي يسترد فيها الجزائري ذاته وهويته ويحقق من خلالها حضوره وفعله الثوري، ويشعر بالألفة والتوازن، ويلمس عبرها امتداده التاريخي العريق في حضارة الأجداد والأمجاد.1

وهكذا تبدو المدينة مكانا ثانويا وتأتي صورتها قليلة وباهتة في مقابل " الجبل" كمكان مركزي بحضوره المكثف والمتألق والذي يأخذ بما يشبه الصورة الكلية والرمز المطلق ، إلا أن الأحداث المتسارعة قي محيط "مراد" جعلته يركز اهتمامه على ما يجري في المدينة/ القصبة دون أن ينسى ما يدور في الجبل، فهو يتابع ما دار بين معلمه والمدير حين طلب منه الفرنسيون أن يمر بالمركز يوميا لتسجيل اسمه أثناء فترة الإضراب، حيث واجه المدير وقال له "إن الصعود إلى الجبل هو الذي ينقذه لأنه لا يستطيع تحمل هذه المذلة "2، وهنا يبدأ مراد أن الإضراب لا يقل أهمية عما يمارس في الجبل. 3، فمراد لم يدرك من الإضراب إلا معنى واحد هو انتقال الثورة إلى المدينة، وعند ذلك بدأ الجبل يغيب تماما عن الأنظار وغياب الجبل يعني حضوره داخل المدينة، ومن ثم انتقال المعارك إليها فلم يعد الجبل يشغل مراد، لأن المدينة والجبل كمكانين منفصلين من قبل، اندمجا وشكلا مكانا واحدا. 4

1 – د. ابراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي : الجزائر انموذجا ،دار همومه للطباعة والنشر والتوزيع . الجزائر 2001، ص 144

2 – مرزاق بقطاش، طيور في الظهيرة والبزاة، الشركة الوطنية للنشروالتوزيع، الجزائر،ص ،177، 178

3– حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب،ص،124

4– المصدر نفسه ، ص 125

وهكذا فان للمكان / المدينة أثر عميق في وعي الروائي، إذ يتفاعل معه معايشةً وتذكراً وتخيّلاً. ولا يتعامل الروائي مع المكان كحيّز جغرافي فحسب، وإنما بخاصة كحيّز إنساني. لأن هدفه لا أن يصف المكان بذاته، بل أن يصف الإنسان داخل هذه المكان. فشارع العربي بن مهيدي او شارع الشهداء هي تسميات بالنسبة للجغرافي، ولكنها مليئة بالاسقاطات والإحالات بالنسبة للروائي عندما يتوقف الكاتب عند وصف المكان، فإنه يربط بين هذا المكان وبين محمولاته الاسطورية والدينية والنفسية والإبداعية. فيصبح المكان كائناً حيّاً يثير المشاعر الإنسانية : من خوف وطمأنينة، وحلم ويقظة، واضطراب وسكينة، وكره وحبّ، ونفور وألفة... فالمكان كما يقول غالب هلسا أربعة أنماط : المكان المجازي (أو الافتراضي (، والمكان الهندسي، والمكان المعيش (كما عايشه الكاتب)، والمكان المُعادي والقامع) المتمثل بالسجون والمنافي وصنوف التعذيب)، وهو الذي يُفقد الإنسان إنسانيته وقيمته1 فالغنى المكاني يترك بصماته على حواس الإنسان الخمس، ويخلق تفاعلاً بين الرائي والمرئي، والسامع والمسموع، والمستنشِق (بالكسر) والمستنشَق (بالفتح)، واللامس والملموس والذائق والمَذيق. وقصارى القول إن الكاتب يكتشف المكان بعين الفنان، ويتذوّقه ويتفاعل معه بذاته وأحاسيسه وتخيلاته وانطباعاته (حنين، كره، إعجاب، حياد، دهشة، غمّ، فرح، سعادة، بؤس...). فالموضوع هنا . وهو المكان . ينصهر في الذات التي تضفي عليه مشاهداتها هي وانفعالاتها هي وتصوراتها هي. وهكذا يخلق الكاتب من المكان حيّزاً متحرّكاً، أي أنّه يحوّله من مادة موات إلى كائن حيّ وديناميكي. فتصبح للمكان شاعرية خاصة به، كما يقول غاستون باشلار، وجمالية متواشجة معه 2 فبقدر ما كان بقطاش يروي قصة طفل احد الأحياء بالعاصمة ،فهو في الوقت نفسه ، يروي قصة تنامي الوعي

الثوري بين ابناء المدينة.. والشخصية الأصلح لتجسيد ذلك هي شخصية الطفل /مراد ، وما مراد ، ومحمد الصغير وغيرهما من الأطفال /البزاة سوى نسخ

---

1 - -شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية. بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994، ص31

2 - -شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية. بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994، ص14

مصغرة من الأب. يشعرون بالاستغلال والغربة والاحتقار في وطنهم، فينمو في نفوسهم الحقد والتنافس والرفض والحنين إلى الالتحاق بالمجاهدين الذين صاروا يمثلون رموزاً جذّابة وأبطالاً يقتدى بهم. إن الثورة من صنع الكبار وأن الأطفال وإن كانت همومهم وانشغالاتهم من وحي الثورة إلا أنها لا تعدو أن تكون انطباعات زرعتها في نفوسهم وأذهانهم ممارسات المحتل، ولكن يبدو أنه ليس مبرراً كافياً، إذ يوجد في الرواية الكبار والصغار، بالإضافة إلى أن الصغر لا يمكن أن يكون حجة، ما دام الأديب قادراً على أن يضيء الواقع برؤية إمّا على لسان الكبير أو الصغير، فالرؤية في نهاية المطاف هي رؤية الكاتب قبل أن تنسب إلى شخصية مبتكرة.

لقد أنهى حيدوش هذه الدراسة بنتيجة مفادها ان رواية "البزاة" يمكن أن تقرأ قراءة أخرى، وهي ان رواية البزاة تعتمد على السيرة الذاتية، وأن مراد الطفل الموظف فيها هو مرزاق الكاتب، حتى من حيث الاسم الذي يشترك مع اسم الكاتب في الحرفين الأولين، وكذلك عمر مراد في الفترة التي تؤرخ لها الرواية هو نفس عمر مرزاق في ذلك الوقت (12 سنة)، وكان مراد الأنموذج المتميز بين أترابه وأبناء حيه وزملائه في الدراسة، هو مرزاق الكاتب يوم كان صغيرا وكان يشعر بالفارق بينه وبين الآخرين، وذلك شعور الكاتب في مختلف مراحل حياته. 1

ان هذه القراءة الأخيرة التي قرأها "**حيدوش**" هي قراءة مبررة لأن" النص الروائي نص منفتح قابل لقراءات متعددة يشكل التخييل فيه دورا مركزيا رغم خصوصيته الفردية الذاتية فهو في الغالب الأعم إنتاج معين ووليد ظرف حضاري يتقاطع في أماكن عديدة مع هذا المحيط ويتفاعل معه" 2 ومع ذلك تظل أهمية قدرة النص على إعادة تشكيل الواقع التاريخي وهو الواقع الأدبي، أي إعادة صياغته وتشكيله،وبهذا فان المتخيل يأخذ من الواقع مادة قبل أن يأخذ منه صورة وشكلا

1 – حيدوش، اغراءات المنهج وتمنع الخطاب،ص،127

2 – حسين خمري : فضاء المتخيل ، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية،دمشق 2001، ص 37

والمتخيل من جهة أخرى يمثل جانب من جوانب الواقع وأحد مكوناته، فالمتخيل برغم كونه مكون من مكونات الواقع يؤثر فيه ويحدث خلخلة في بنياته 1

لقد سئل مرزاق بقطاش في حوار صحفي، الى أي مدى تتجسد شخصية بقطاش في رواياته ؟،فأجاب:" ليس بالضرورة أن أجسد نفسي في رواياتي، ولكن، أعترف أن هناك علاقة حميمة بيني وبين الأشخاص الذين صورتهم في كل ما كتبت إلى حد الآن، بدءا من مراد بطل رواية "طيور في الظهيرة" ومرورا بعزوز الكابران، وأبطال رواياتي: خويا دحمان ودم الغزال ويحدث ما لا يحدث. مثل هذه العلاقة هي التي تبلبل الناقد الأدبي في الأدب العالمي كله. قيل عن بوريس باسترناك: أنت دكتور جيفاغو، وقيل لي ذات يوم في جامعة تيزي وزو: فلان الفلاني هو الجنرال الفلاني أو الفلتاني، وقيل عن نجيب محفوظ: أنت أقرب إلى عبد الجواد بطل ثلاثيتك، وقيل عن إرنست همنغواي :أنت هو "نيك آدامز" بطل قصصك القصيرة ورواياتك وهكذا دواليك. وما زال البحث قائما في هذا الشأن في الأدب العالمي كله. "2

ويذهب "**حيدوش**" الى انه، اذا كانت خصوصية الرواية تتحدد بخصوصية قراءتها فان ذلك لايتأتى الا بادراك حقلها الثقافي، الاجتماعي و النفسي ومرجعيتها التاريخية لا عن طريق الانعكاس والتشابه القائم بين الواقع والمتخيل حيث يتعذر التأكد من حقيقته، بل بنمط قراءة تسعى دوما الى اكتشاف ماوراء الظاهر. 3

عندما ختم حيدوش كتابة السيرة االذاتية في الرواية كان يعتقد جازما بأن السيرة الذاتية مرتبطة بالاتجاهات النفسية، لكن السؤال المطروح هل الذات تترجم النفس ؟

1- حسين خمري : فضاء المتخيل ، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية،دمشق 2001، ص ، 51

2- الجزائري مرزاق بقطاش: كل شيء بمقدار في عالم الأدب،رشدي رضوان

3- اغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص 128

ان الآخر من الناحية الابداعية الابداعية والفلسفية أيضا مختلف جذريا، فالدراسة المرتبطة بالذات تركز على جانب الوعي والاختيار ومن هنا فانها تحدد الوظيفة المرجعية المرتبطة بالذات وتجتهد في ان تظهر للقاريء صدقها.

أما الدراسة المرتبطة بالنص فانها بحث واستجلاء لما يجتهد الكاتب في اخفائه وتجتهد الدراسات النفسية في الكشف عنه، وبعد اطلاعنا على عمل **حيدوش** في هذا المجال رأينا انه لم يتجاوزالبعد الأول (المتعلق بالذات) واستكمالا لذلك يمكنني أن أقترح ان الدراسة النفسية للسيرة الذاتية تظهر جدواها التحليلي والمعرفي عندما تكون بموازنة تلك الاختيارات المكتوبة واستكشاف مالم يدرس من خلال المقارنة والتحليل.

و بالاظافة الى هذا فانه مهما كانت ذاكرة المرء قوية، فهو لا يستطيع أن يسترجع ذكرياته بدقائقها وتفاصيلها. فهناك أمور تغيب تماما عن الذاكرة، وتغشاها غشاوة النسيان (النسيان الطبيعي). ويمكن له أن يسترجع بعض ملامحها لما يذكره صديق بقرائنها أو يجد في حوزته ما يحيل عليها (رسالة، مذكرة، صورة، خاطرة، كراس). وهناك أمور أخرى يتقصد نسيانها وكتمانها (النسيان المتعمد)، ويمارس رقابته الطبيعية عليها لأنها تمس كيانه الداخلي وقد تؤذي غيره ممن شاركه قسطا من حياته 1. ولما يعيد ذكرياته، فهو يقدمها في حلة أخرى، وبترتيب مغاير، ومن زوايا جديدة " تهدم وتبين حسبما يلائم تجدد الظروف وتغيرها، وتجد التعليل والمعاذير لأشياء سابقة، لأنها في عملية كشف دائم؛ ومعنى ذلك أن الماضي شيء لا يمكن استرجاعه على حاله، ولا مناص من تغييره بوعي أو بغير وعي2.

---

1 – احسان عباس، فن السيرة،دار الثقافة،ط5، 1981، ص،113

2 – المرجع نفسه ص،114

قد يستعين كتاب السيرالذاتية بالوثائق للإمساك باللحظات الهاربة والمنفلتة، واسترجاع الماضي في كينونته الزمنية وبالانفعالات التي لازمت فترات منه. "ولنا في هذا المجال فريقان على الأقل من كتاب السيرة الذاتية، فريق يستعين بوثائق (رسائل قديمة ومقالات مقتطفة من الجرائد ولا سيما يوميات خاصة). وفريق لا يعتمد إلا على ذاكرته، إما عن اقتناع مسبق أو أحيانا لعدم وجود ما يقوم مقامها، شأن روسو الذي يشكو في بداية الكتاب السابع من الاعترافات أن كل الأوراق التي يقول عنها " لقد كنت جمعتها لتسد مسد ذاكرتي"، لم تكن متوفرة لديه" 1

وللراوي حق التصرف فيما يسرده لأنه يدخل في ملكيته الخاصة.وقد يعرض نفسه إلى انتقادات الآخرين إذا ما لاحظوا أنه يقلب الحقائق ويزينها. يمكن أن يغفل تجارب معينة لأسباب يجهلها القراء، ويملأ بياضات الذاكرة بأحداث متخيلة، ويوهم بأنه يتذكر جيدا ما يحكيه عن واقعة ما. وهكذا نجد أنفسنا أمام لعبتين يمارسهما الكتاب بنوع من المكر والدهاء: لعبة النسيان ولعبة التذكر. فهما – وإن شكلا طباقا -يشكلان وجهين لحقيقة واحدة. في لعبة التذكر أنسى أشياء أو أتناسها. وفي لعبة النسيان أتذكر ما يرضيني أو أعرض عما يمكن أن يسئ إلي.

هناك أمثلة كثيرة تدل على صعوبة التمييز بين الأعمال الروائية للكاتب وسيرته الذاتية، فكليهما ينهل من نفس النبع، من السيرة الذاتية والحياة الخاصة والمحيطة، وكتابتها هي اختيار الكاتب بين الأعمال الروائية والسيرة الذاتية. أليس الشخصيات الروائية، حتى لو كانت متخيلة بالكامل، تتحول إلى جزء من حياة صانعها، وهو ما ينتج تقاطعات تجعل من التعسف الفصل بينها إلا لاعتبارات الدراسة النقدية، وليس لإنتاج الإبداع.

استناداً إلى ما كتبه ماركيز في سيرته باعتبارها جزءاً "من أعماله التخيلية"، نستطيع مراجعة تجربتنا الشخصية في موضوع الذاكرة، لنكتشف أننا نعيد تأليف

1–جورج ماي، السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضي وعبد الله صولي، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، قرطاج، 1992،ص ،85 ،86

ذاكرتنا طوال الوقت، نحذف أحياناً، ونضيف أحياناً، وأحياناً نشعر أننا نتذكر قائع لم نكن شهود عيان عليها. بناء عليه نستطيع القول: من المشكوك فيه أن يعرف واحدنا فعلياً ما كان عليه قبل سنوات، فكيف، سيعرف ما كان عليه قبل ربع أو نصف قرن، وهي الفترة المنقضية التي تحتاجها كتابة السيرة الذاتية.

لأن حياة الروائي وسيرته الذاتية، ليست معزولة عن العالم المحيط، فهي لا تنفصل عن سيرة مجتمع الروائي ومحيطه القريب، ولا تنفصل عن زمنه. ولأن الرواية هي فن يحتاج إلى المكان والزمان والإنسان، حتى يصبح عملاً روائياً، فإن السيرة الذاتية يمكن أن تتحول رواية لسيرة ذاتية لمجتمع، وأحياناً ما تقوله الرواية، لا يستطيع التاريخ أن يقوله. أما السيرة الذاتية أو المذكرات، هي ببساطة الرواية التي تسرد حياة مؤلفها أو جزء من حياته. والرواية أصلاً سرداً متخيلاً، أما السيرة الذاتية فتكاد تكون حقائق عاشها راويها، إنها سرد استرجاعي لحياة مضت. ولكن من يستطيع الادعاء أن الخيال مقطوع الصلة بالواقع؟! ومن منا يستطيع القول أن عملية استرجاع الأحداث التي جرت سيرتنا الذاتية، لا تحتوي على عناصر التخيل؟! فهل تقوم رواية السيرة الذاتية حقاً على حقائق عاشها مؤلفها فقط؟! ألا يشكل الخيال قوة فاعلة ورئيسية في آلية التركيب التي يقوم عليها العمل الروائي، حتى لو كان سيرة ذاتية، ألا يعيد المؤلف تركيب سيرته الذاتية بخياله ويصبح الخيال أقوى من الحقائق المعاشة؟!.1

إنّ "الحقيقة في السيرة الذاتية هي على الأرجح قضية زائفة، إذ أنّ السيرة الذاتية من حيث هي سيرة ذاتية، مجافية للحقيقة. وأوّل أسباب ذلك أن كاتب السيرة الذاتية لا يستطيع مهما فعل أن يتخلّص من الحاضر الذي يكتب2

كما أن الذات التي تتحدث أثناء كتابة السيرة الذاتية ليست هي تلك التي عاشت في الماضي ولكنها ذات" المؤلف الراهنة"

1-السيرة الذاتية المفاهيم والحدود في ضوء نظرية الأجناس الأدبية خليل شكري هياس- سورية 2008/05/22

2-جورج ماي، السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضي وعبد الله صولي، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، قرطاج، 1992،ص،94

فعندما تكون السيرة الذاتية في مستقبل أدبياتنا جزءاً من السيرة النفسية، فهذا يعني خلق منظور جديد يوحد بين قطبي التحليل النفسي والعمل الأدبي، وصولا إلى النقد الأدبي، الذي من المؤكد أن يتجاوز من خلال هذا البعد التحليل اللغوي الشكلي للنصوص، بشكل علمي متزن، للكشف عن بلاغتي النفس واللغة، فالسيرة النفسية عندما تكون مبثوثة مشاعرها في السيرة الذاتية، فهذا يعني وجود سيرة ذاتية يقوم بناؤها على احتواء السيرتين، ظاهرها (القليل) الذات وباطنها) الأعم) النفس ورغم وجود بعض التجارب لمجموعة من الأدباء كتبوا سيرتهم الذاتية لكنها كتبت بطريقة انتقائية لا شفافة، كما أن ما كتب في مشهدنا الثقافي من سير ذاتية، أقرب لأن تكون سير عملية تسجل تجارب عملية لا تجارب خاصة.

ثم ان السيرة الذاتية كفن أدبي في المقام الأول يحتاج إلى كسر تلك الحواجز النفسية بين الكاتب والقارئ، وأولى هذه الشروط السماح للقارئ بالتبحر في مكنونات الكاتب وخواطره وعواطفه وتناقضاته والتجول في حياته بين أزقتها وحاراتها وقراها وأوديتها.. ليعرف مواطن الفشل وأسبابها ومواطن النجاح وتأثيراتها، وأن يجرؤ الكاتب على الاعتراف بأخطائه ومواقف فشله العاطفي قبل تسليط الضوء على نجاحاته وعلاقاته الإيجابية في العمل والدراسة.

ان السيرة النفسية هي جزء لا يتجزأ من السيرة الذاتية ولا يمكن الفصل بينهما من وجهة نظري، لأنها تعنى كفن بتسجيل تلك العواطف الإنسانية وشعور الكاتب النفسية تجاه المواقف على تناقضاتها ، ولهذا حين ينوي كاتب السيرة الذاتية اختراق هذا الفن على حقيقته ينبغي أن يكون قادرا على الجلوس على كرسي الاعتراف بأسراره، وهذا الاعتراف أمر للأسف حتى الآن لم يوجد ضمن منظومتنا الثقافية الاجتماعية الفنية حتى الآن.

وفيما يتكئ فن السيرة العالمية من حولنا، على النفس بين سرير التحليل النفسي، والاقتراب أكثر من الجلوس على كرسي مكاشفات الذات، فلا يزال هناك المزيد من الأسباب التي تحد من ظهور سيرة نفسية، في مشهدنا المحلي والعربي بشكل عام مع وجود ندرة في المحاولات

وفي هذا الصدد ترى د.فاطمة الوهيبي ان استخدام (السيرة النفسية) بوصفها مصطلحًا، قائلة: يمكن تناول الموضوع من زاويتين : الأولى منهج النقد النفسي، والثانية الاتكاء على مفاهيم علم النفس ومعايير النقد النفسي عند تناول السيرة الذاتية تحديدًا.1

كما ترى ان البون شاسع بين السيرة الذاتية عند العرب وبين السيرة الذاتية في الغرب، ولعله لأن السيرة الذاتية في الغرب تأتي ضمن سياقها الثقافي و الإيديولوجي وفي جذور تضرب في فكرة الاعتراف الكنسي تبدو تلك التجارب أكثر غوصًا وصدقًا في مواجهة الذات بأخطائها وبأبعادها البشرية، أما السير العربية فتعجز عن ذلك لآفة الخوف من رأي المجتمع وردة الفعل وممارسة مبدأ التقية، كما أن التجمل والتماهي مع النموذج التقليدي العربي الذي لا يمكن الفكاك فيه من سيطرة قوة تسلط رأي المجتمع المسكون بروح القبيلة والعرف يكرس تغليب خبرة الجماعة على تجربة الفرد وحريته في بسط رأيه والمجاهرة بها، كما أن للدين الإسلامي دوره في التخفيف من المجاهرة وإعلان الخطايا، مع ملاحظة أن معظم كتاب السير العربية يخلطون بين فكرة (الخطأ (و(الخطيئة) وبدلاً من أن يظهر الإنسان فيها بشرًا قابلاً للخطأ والمساءلة ومواجهة الذات بصدق ورؤية متزنة نجده يتحول إلى نموذج قريب من النبوة من جهة العصمة من الخطأ البشري ومن جهة التماهي مع نموذج النبوة الذي تتسم أول صفاته بالابتلاء، ومعظم كتاب السيرة مبتلون !! إما بالمناصب أو بالمال أو بتورم الذات واستفحال الادعاء بالتميز والإبداع العبقري، ولم أر سيرة ذاتية فيها كشف لأغوار الذات وتشوهاتها إلى جوار جماليات الذات في مواجهة أخطائها سعيًا إلى التغير والنمو والسير بتناغم مع صيرورة الذات، و لا أشير هنا إلى الأخطاء في الإدارة والعمل الرسمي على أهميته وإنما المقصود مكاشفة الذات في مواجهة ذاتها والآخر والعالم. وان أفضل المكاشفات السيرية اندست متوارية في ثوب الرواية ؛ لذلك كثر لدينا نوع 2

---

1 – د.فاطمة الوهيبي: لم أر سيرة ذاتية كشفت عن أغوار النفس وتشوهاتها ،تحقيق – محمد المرزوقي

2 – المرجع نفسه.

الرواية الممتزج بتقنيات السيرة، وهذا يؤكد مرة أخرى أن ما يُخفى في مكان قهرًا ينفجر ضرورة في مكان آخر، كما ان السيرة عندما تكتب بمداد النفس، تعني لصاحبها شيئا، وتعني للقارئ أشياء، فالرواي يعيد تشكيل ذاته من جديد، والقارئ يفتش في نفسه عبر هذه السيرة في علاقة ديناميكية تقوم على تداعي المعاني التي تخرج إلى سطح الذات صورا كانت تتنفس في أعماق الذات1

وقد تحدث الدكتور، سلطان بن سعد القحطاني عن أبرز هذه الأسباب قائلا: هناك أسباب كثيرة في تأخر ظهور السيرة النفسية في مشهدنا الثقافي العربي بشكل عام فالسيرة النفسية مرتبطة بعلم النفس، وعلم الاجتماع، والدراسات الإنسانية، والنقد العربي اهتم بدراسة النص، ودراسة صاحب النص من الظاهر، ولم يهتم بدراسة الظاهرة الإنسانية في النص الفني من الداخل، تحت ما يسمى بعلم التأويل2

ومضى د. القحطاني قائلا: التأويل في مثل هذه الحالات لا يكفي إذا لم يعد الدارس على خلفيات المبدع مع أن العقاد بدأ هذا المشروع أسوة بالنقد النفسي الإنجليزي في دراساته، لابن الرومي، والعبقريات، إلا أن هذا المشروع لم يستمر عند الآخرين ولم يطور، لأن النقاد لم يدرسوا علم النفس والتحليل النفسي للنص ومبدع النص على ضوء العلوم السيسولوجية، فغلب الجانب الذاتي في دراساتنا الثقافية على الجوانب الأخرى التي يجب على الناقد أن يراعيها في دراساته النقدية.

يقول د.القحطاني عن هذه العلاقة: السيرة النفسية تعالج الجوانب العقلية في ضمير المبدع، التي تظهر وتختفي في أوقات معينة يحددها سياق النص فيما يعرف بمصطلح(تداعي المعاني)وهي عملية ميكانيكية تتعلق بالحواس الخمس، وتحتاج على مثير تلقائي خارج إرادة المبدع، وبالتالي تجذب إليه معطيات لم تكن في ذهنه، لكنها موجودة تحت (اللا شعور)يستدعيها الحدث بما يشابهه، وتقدم للنص مصدرا مهما من مصادر الإبداع لا يحتاج من المبدع أكثر من صياغة فنية للموقف الحاضر مستمدا قوته من الحدث المخزون في الذاكرة.3

---

1 – د.فاطمة الوهيبي: لم أر سيرة ذاتية كشفت عن أغوار النفس وتشوهاتها ،تحقيق – محمد المرزوقي

2 – د، سلطان القحطاني، السيرة النفسية وتطبيق الادب على التحليل النفسي.

3 – المرجع نفسه.

واختتم د. القحطاني قائلا: السيرة النفسية، قادرة على أن تقدم للمثقف صورة معرفية عن ماض يشابه في صورته ماضيه أو يقاربه، من حيث التصور المعرفي الثقافي، فتلك الأحداث التي مرت بحياة كل الناس تتشابه في الصورة وتختلف في المضمون، وهي مقيدة بالسبع السنوات الأولى في حياة الفرد، لكنها تلازمه في صور تختلف عن صور السرية الذاتية المتصلة، بمعنى أنها تظهر وتختفي في أوقات معينة، أما السيرة الذاتية فتلازم الإنسان من ولادته إلى حين كتابتها، وكم من قارئ قرأ نصا فوجد صورته فيه، لكنها صورة مجزأة على شكل لوحات ومواقف1

ومن هنا يتراءى لنا ان السيرة الذاتية، التي ترفض أن تكون مجرد شهادات ومؤهلات، ودورات، ومشاركات، وحضور مؤتمرات، وعضويات، وكتيبات... ستكون قادرة على أن تكون فنا مدونا بمشاعر الذات و التي ستكون قادرة ذات يوم أن تقلب معادلة تطبيق التحليل النفسي على الأدب، إلى تطبيق الأدب على التحليل النفسي، للخروج بخلاصة السيرة، عندما تكون أول أدواتها لغة النفس.

1- د، سلطان القحطاني، السيرة النفسية وتطبيق الادب على التحليل النفسي

خاتمـــــة

خاتمـــة

يسعى هذا البحث إلى الإجابة عن بعض الأسئلة التي طالما شغلت النقد الأدبي بصفة عامة ،والأدباء والنقاد خاصة ،وأهمها كيف تعامل الأديب والناقد العربي مع منهج التحليل النفسي و ماهي الآلية أو الإجراء الذي عن طريقه استثمر فيه مبادئ النظرية السيكولوجية ، باعتبارها جزءا هاما من منهج التحليل النفسي.

إن النتيجة الأولى والتي تؤكدها هذه الدراسة، هي أن الاتجاه النفسي في النقد العربي له جذور تضرب في أعماق التراث العربي ، فهو لا يخلوا من بعض النظرات الحاذقة التي استقطبت إشارات نفسية واضحة المعالم ، وان المنهج النفسي لم يكن بالغريب عن الثقافة العربية ، وإنما كان العنصر النفسي أصيل في طبيعة الأدب مصدرا وغاية ،وببساطة شكلت قناعة على أن الإنتاج الأدبي هو أولا وقبل كل شيء إنتاج نفس بشرية لها نوازعها ،ورغباتها ووعيها ولاوعيها، وكذلك طرائقها في التفكير والمعالجة، وفكرة التحليل النفسي الفرويدي خاصة تقوم على هذا الأساس كما أن اغلب الدراسات العربية وفي مجمله بقيت تتراوح بين التعريف بعلم النفس العام ، وبين المنهج النفسي التحليلي أو تعمل على القيام بمحاولات لتطبيق التحليل النفسي ، بما يتيح القراءة السريرية القائمة على استنساخ قيمة نقدية ، تربط بين المفاهيم التي تسعى إلى البحث عن حقيقة الإبداع وعلاقته بالأمراض النفسية ، أو على اعتبار أن المبدع هو المادة الأساسية للدراسة، كما أن معظم الدراسات ركزت على النصوص الشعرية وتصب كل الخلاصات المتوصل إليها في حقل الكشف عن نفسية الأديب " المبدع" انطلاقا من إنتاجه

أما صدى هذا النوع من الدراسة السيكولوجية في الجزائر ،فهو قليل قليل جدا وإذا عدنا إلى الخطاب النقدي الجزائري فانه يعسر البحث عن موقع النفسانية منه وذلك راجع في ما نرى إلى قلة رصد نقادنا من المفاهيم السيكولوجية والى أن الجامعة الجزائرية والمعقل للممارسة النقدية لم تعتمد مقياس " علم النفس الأدبي " إلا في وقت متأخر

كما لا نغفل عن ذكر بعض من الباحثين الجزائريين ممن اعتمدوا مفاهيم وأسس هذا المنهج، سواءا كانت بحوث تخرج أو مقالات نشرت في المجلات ومن هؤلاء " محمد مقداد" الذي درس ديوان " أطلس المعجزات" لـ " صالح خرفي " دراسة سيكوعسكرية بتطبيقه بعض مفاهيم علم النفس العسكري كذلك دراسة " سليم

بوفنداسة " الموسومة بـ " عقدة أوديب في روايات رشيد بوجدرة " دراسة تحليلية، وقد اعتبرها أول ممارسة تستحق الذكر والمنافسة ويعود السبب في هذا الاستثناء إلى أن " بوفنداسة " أفاد وبطريقة منهجية علم النفس الإكلينيكي.وفي كتابه الثاني " مناهج النقد الأدبي " 2. لخص أهم المرتكزات التي يقوم عليها التحليل النفساني ، شارحا أهم مبادئه، ثم تحدث بإيجاز عن البحوث المستمرة في هذا المجال من قبل الباحثين أمثال " مصطفى سويف"و"عباس محمود العقاد"و باعتبار المنهج النفساني من أكثر المناهج النقدية إثارة للمواقف المختلفة

وخلاصة هذا التصور يمكن القول أن في أعماق كل كائن بشري رغبات مكبوتة تبحث دوما عن الإشباع في مجتمع لا يسمح بهذا النوع من التصرفات، ولما كان صعبا إخماد الحرائق... فانه مضطر إلى تصعيدها وربما يعود هذا إلى قلة الدراسات النفسية في المغرب عامة وفي الجزائر خاصة، كون هذا النوع من الدراسة يمس جوانب لاشعورية في الغالب تكون جنسية يأبى الباحث الجزائري الخوض فيها، وهذا ما جعل ربما الدراسات السابقة الذكر تفتقر للدقة

وللمنهجية العلمية المطلوبة لهذا النوع من التحليل، كما أن صلة نقادنا بالاتجاه النفسي قد تزامنت مع غزو المناهج الألسنية الجديدة بالساحة النقدية، فتوجهوا إلى دراسة النصوص الجزائرية والدواوين الشعرية وفقا للمناهج البنيوية والسيميائية والتفكيكية.

ومن النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة أيضا حول المسار النقدي لـ" احمد **حيدوش** مايلي :

من خلال هذه الدراسة يتضح لنا المنهج النقدي الخاص بـ "**أحمد حيدوش** " سواء من حيث صلته بمنهج التحليل النفسي أو فيما يرتبط بالأسس النظرية المستند إليها، ففي " الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث"، بين لنا مضمون النقد في هذا الاتجاه ، والذي تحدده أساسا أربع دراسات نفسية لشخصية شاعرين هما " ابن الرومي ،وأبي نواس " ،كما انه لم يطمئن إلى النتائج التي توصل إليها نقاد هذا الاتجاه، ، وذلك لأسباب عديدة وعوامل كثيرة أهمها اعتمادهم على مقولات آمنوا بها قبل تصديهم للآثار الأدبية. وان النقد في هذا الاتجاه لم يصل إلى حقيقة الشخصية الأدبية التي درسها

الاتجاه، ، وذلك لأسباب عديدة وعوامل كثيرة أهمها اعتمادهم على مقولات آمنوا بها قبل تصديهم للآثار الأدبية. وان النقد في هذا الاتجاه لم يصل إلى حقيقة الشخصية الأدبية التي درسها.

أما في "شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ،قراءة في شعر نزار قباني" ، فكانت مغايرة للمنظور الذي انطلق منه كثير من الدارسين، إذ استفاد الناقد من مختلف المناهج ضمن الاتجاه النفسي العام ، ومنها" الاستعارات الملحة" التي جاء بها شارل مورون ،كما بين من خلالها أهمية النص الإبداعي بالمرأة باعتبارها مجالا رحبا لتوجه القيم الإنسانية ومعطيات الحياة عموما .

أما في كتابه الموسوم بـ:"إغراءات المنهج وتمنع الخطاب" فقد التزم فيه الناقد، بمقولات " النقد النفسي" الذي ينطلق من النص ، من خلال التحليل النفسي اللساني للخطاب الأدبي ، فركز في هذه الدراسة على الجانب المهم والخطير الذي يشكل اللاوعي في النص والمتمثل في اللغة. وبهذا كان هذا الكتاب نقلة نوعية لاعتماده التحليل النفسي النصي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر

1- أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية ، بن عكنون، الجزائر.

2- أحمد حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني، اتحاد الكتاب اتحاد الكتاب العرب،(د ط)، دمشق، .2001

3- أحمد حيدوش، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب، دار الأوطان للطباعة والنشر والترجمة، ط1، 2009.

أحمد حيدوش، كاتب جزائري ، زاول تعليمه بصفة منتظمة، وحصل على شهادة دكتوراه دولة في جامعة تيزي وزو، قدم ما يقارب ال(25) بحثا علميا عبر الملتقيات الجامعية والصحافة الوطنية والمجلات الثقافية، والفكرية وعبر الملتقيات الوطنية.أجري معه مالا يقل عن الـ(20)حوار عبر الصحافة العربية والجزائرية،كما نشر العديد من قصائده الشعرية في جريدة المساء والشعب ومجلة آمال.

تقلد مناصب عليا بجامعة تيزي وزو حاليا يتواجد وعلى رأس المركز الجامعي بالبويرة(مديرا وأستاذا محاضرا)و بالإضافة إلى المؤلفات السابقة ألف قصيدتين الأولى بعنوان: (أنفاس الليل) ، والثانية بعنوان (كسوف في منتصف الليل)

قائمة المراجع بالعربية:

4 – أيمن محمد زكي العشماوي، خمريات أبي نواس ،دراسة تحليلية في المضمون والشكل ،كلية الآداب . جامعة الإسكندرية ، ط1، دار المعرفة الجامعية، .2000

5 – أبو نواس ، الحسن بن هانئ ح هـ. الديوان, حققه وضبطه وشرحه أحمد عبد المجيد الغزالي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ،(د- ت).

6 – احمد زكي ، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته ، بيروت ، دار النهضة العربية ، 1981.

7 – إيريك فروم، أزمة التحليل النفسي، ترجمة، طلال عتريبي، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، بيروت،.1988

8 – أحمد شنة، زنابق الحصار، شركة الشهاب، باتنة، .1989
9 – آندريه غرين،مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا ،عالم المعرفة،.221
10– إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي : الجزائر أنموذجا ،دار همومه للطباعة والنشر والتوزيع . الجزائر .2001
11– اونيل، بدايات علم النفس الحديث، ترجمة : شاكر عبد الحميد، بغداد: دار الشئون الثقافية العامة ،1987.
12– أحمد اديوان، النص والمنهج، دار الأمان للطباعة والنشر.
13– إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978.
14– أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا دار المأمون للتراث، دمشق.
أدونيس، تاريخ يتمزق في جسد امرأة، دار الساقي
15 – باسم خريسان، ما بعد الحداثة، دراسة في المشروع الثقافي الغربي، دار الفكر ، ط1،دمشق،2006.
16– بسام قطوس ، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، ط1، .2006
17– بسام بركة، الدراسات النفسية والدراسات اللسانية، الفكر العربي المعاصر، ، مركز الإنماء القومي، بيروت.
18 – بنفينيست، علم اللسانيات العام، موسكو، 1974
19– جون ستروك: البنيوية وما بعده ا،عالم المعرفة،العدد 206،فيفري، ترجمة محمد عصفور،1996.20
– جون بلمان نويل، التحليل النفسي والأدب ترجمة : د .عبد الوهاب تزو، منشورات عويدان، بيروت،1996 .
21– جان بيلما نويل، التحليل النفسي والأدب، ترجمة حسن المودن ، المشروع القومي للترجمة،ص .1998
22– جان ميشال بالمي: اللغة الخيالي والرمزي (جاك لاكان) ، منشورات الاختلاف، ط1 ،.2006

23- جورج طرابيشي ، الروائي وبطله: مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، دارالآداب، بيروت، .1995

24- جان ستاروبنسكي، النقد والأدب، ترجمة بدر الدين القاسم، مراجعة: انطوان المقدسي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي،(د ط) دمشق، 1976

25- جان ايف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة، بدر الدين القاسم، ، مراجعة: انطوان المقدسي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق (د ط)، 1976.

26- جسوس،عبد العزيز،خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث،ط 1، المطبعة الوراقة والوطنية ،مراكش ،.2006

27- جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي ، إعداد وترجمة عبد المقصود عبد الكريم، 1999.

28- جون جان لا بلانش و بونتاليس معجم المصطلحات التحليل ترجمة مصطفى حجازي، ديوان المطبوعات الجامعية ط 1 الجزائر.

29- جوليفييه ريجيس، المذاهب الوجودية من كوركجود إلى جان بول سارتر، ترجمة فؤاد كامل، مراجعة، محمد، عبد الهادي ابو ريدة، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1988.

30- جورج شكيب سعادة، نزلر قباني في عالمه الشعري، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ، 2002.

31- جورج نونمشار، دلالات الأثر، ترجمة عبد العزيز بن عرفة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 1992

32 - حميد لحميداني، النقد النفسي المعاصر، منشورات دراسات سال، ط 1، 1991.

33 - حلمي خليل ، الطفل في ضوء علم اللغة النفسي،دار المعارف بمصر،.1988

34- حميد لحميداني : النقد النفسي المعاصر : تطبيقاته في مجال السرد، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية مطبعة النجاح الجديدة ، .1991

33- حميد لحمداني . سحر الموضوع . عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر .منشورات دار سال.

34- حسين خمري : فضاء المتخيل ، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية،دمشق في الشعر المعاصر، .2001

35- حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت، 1988.

36- خريستوف نجم . النقد والتحليل النفسي .دار الجبل . بيروت . 1991

37- خير الله عصار . مقدمة لعلم النفس الأدبي . ديوان المطبوعات الجامعية. 1982

38- دورسن،مناهج الفلكلور المعاصرة ، ترجمة :حسن الجوهري و محمد الشامي ، لبنان .1995

39- دانييل برجيز . النقد الموضوعاتي . .عالم المعرفة. .1997

40- رث باركن غونيلاس، الأدب والتحليل النفسي، ترجمة: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة،(د ط).

41- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، أو أضواء على البنيوية، دار الطباع، (د ت)

42- زين الدين المختاري ، المدخل إلى نظرية النقد النفسي ،منشورات اتحاد الكتاب العرب .1998

43- سيغموند فرويد ،تفسير الأحلام ،دار المعارف ،ترجمة مصطفى صفوان . ط1، 1958.

44- سيغموند فرويد ، حياتي والتحليل النفسي ، ترجمة: مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي، دار المعارف، ط2، مصر، 1976.

45- ستانلي هاملت، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة،ترجمة إحسان عباس ومحمود يوسف نجم،بيروت 1958

46- سيغموند فرويد، التحليل النفسي للفن ، ترجمة سميركرم ، ط2

47- سيغموند فرويد، سيكولوجيا الشذوذ النفسي عند الجنسين ، ترجمة فؤاد ناصر ، الطبعة الأولى ، منشورات حمد ، بيروت ، 1959.

48 - سيغموند فرويد، النظرية العامة للأمراض العصابية ،ترجمة جورج طرابيشي،بيروت ،1980 .

49- سيغموند فرويد، مختصر التحليل النفسي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، للطباعة، والنشر،ط1، بيروت، 1981.

50- سيغموند فرويد، الهذيان والأحلام، ،ترجمة نبيل أبو صعب ،الثقافة السورية ،ط1 .1986

51- سيغموند فرويد، الأنا والهو، إشراف الدكتور محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، ط4، 1982 .

52- سيد قطب :النقد الأدبي أصوله و مناهجه،دار الشروق،ط3 ،.1980

53- سامي الدروبي، علم النفس والأدب ، القاهرة ، دار المعارف ،ط 2، 1981، ص 2

54- سمير حجازي ، النقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته ، دار الآفاق العربية القاهرة، الطبعة 1 ، 2001

55- سعيد علوش ،النقد الموضوعاتي ، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع الرباط ط1 .1989

56- شايف عكاشة،اتجاهات النقد المعاصر في مصر،ديوان المطبوعات الجامعية،.1985

57- شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية. بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، .1994

58- شايف عكاشة، مدخل الى عالم الرواية الجزائرية: قراءة في مفتاحية منهج تطبيقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د ط)،(د ت) .

59- صالح هويدي ، النقد الادبي الحديث، منشورات جامعة السابع من افريل، ط 1، 1426هـ .

60- صلاح فضل،قضايا المكان الروائي في الادب المعاصر، القاهرة، دار شرقيات- القاهرة، 1997.

61- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة»، دار قباء، مصر، ط2 ، 1998

صلاح فضل، ، نزار قباني شاعر لكل الأجيال، دار قباء، مصر ، ط1 .

62- عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة، المركز العربي للأبحاث النفسية والتحليلية، دار الفرابي، ط1،بيروت.2004

63- عاطف مدكور، علم اللغة بين التراث والمعاصرة، دار الثقافة للنشر،القاهرة، 1987.

64- عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب،(ط د)، دمشق. 2008
65- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1،عمان 1988 .
66- عبد الها أبو هيف : النقد الأدبي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب،(د ط)، .2002
67- عبد المنعم حنفي، موسوعة علم عالم النفس، قسم الدراسات في دار نوبلس، ج17،ج24، ط1، لبنان، 2005.

68- عبد الجليل الآزدي: أسئلة المنهج في النقد العربي الحديث- التحليل النفسي والأدب : في النظرية والممارسة، المطبعة والوراقة الوطنية- مراكش ط1،.2005
69- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، والشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية .دار العودة ودار الثقافة، بيروت ، لبنان.

70- عبد العزيز حمودة ، الخروج من التيه- دراسة في سلطة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، نوفمبر 2003.

71- عبد الملك مرتاض. في نظرية النقد متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها . دار هومة للطباعة والنشر الجزائر.2002.

72- عبد الكريم حسن ، المنهج الموضوعي النظرية والتطبيق ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط1 ،1983.
73- عبد الفتاح كليطو، لسان آدم ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال الدار البيضاء ، المغرب، ط1،
74- علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1. 1979 بيروت.
75- عياد شكري, دائرة الإبداع, دار الياس العصرية, القاهرة.
76- عبد الواسع الحميري، الذات الشاعر في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية، للدراسات والنشر والتوزيع،ط.1

77- عبد الله محمد الغذامي ، ثقافة الوهم، مقاربة حول المرأة والجسد واللغة، ،ط1،المركز الثقافي العربي،1998.
78- عبد النور إدريس " ميثولوجيا المحظور وآليات الخطاب الديني- المرأة المسلمة بين السياق والتأويل" منشورات مجلة دفاتر الاختلاف، سلسلة عدد (1) ، مطبعة سجلماسة، مكناس، الطبعة الأولى ، شتنبر 2005، ص.
79- غاستون باشلار : جماليات المكان .ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ط5 ، 2000.
80- غنيمي هلال ، الرومانتيكية، دار العودة بيروت, 1986م.
81- فاطمة الطبال، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، 1993،
82- فرج عبد القادر طه, معجم علم النفس والتحليل النفسي, دار النهضة العربية, ط1 , بيروت.
83- فريد الزاهي " النص والجسد والتأويل" إفريقيا الشرق، الدار البيضاء سنة 2003.
84- فريدريك نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فيليكس فارس، دار القلم، بيروت، لبنان.
85- قصطاكي الحمصي، منهل الوارد في علم الانتقاد،ج1، القاهرة .1907
86- كمال بشر، دراسات في علم اللغة، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع،القاهرة،،.1998
87- كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، فصول المجلد الرابع، العدد الثالث، مايو،1984.
88- مادان ساروب،دليل تمهيدي إلى مابعد البنيوية وما بع د الحداثة، ترجمة:خميسي بوغرارة،منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري،قسنطينة،2003.
89- مارسيل ماريني، مقدمة في المناهج النقدية،ترجمة :وائل بركات وغسان السيد،مطبعة زيد بن ثابت.
90- مصطفى سويف . الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ،دار المعارف بمصر ،1981 ، ط.1

91- محمود السمرة، في النقد الأدبي ، الدار المتحدة للنشر ط1، .1974
92- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من الكتاب ، ترجمة رضوان ظاظا 1997
93- محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2 ، الجزائر.
94- مصطفى سويف،،مطالعات في علم النفس،مكتبة الانجلو المصرية(د ط) القاهرة 1962.
95- مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي ،دار الأندلس ط1981 2 بيروت.
96- محمد خلف الله،من الوجهة النفسية في دراسة الادب ونقده، قسم البحوث والدراسات الأدبية واللغوية، ط2. .1970
97- مجموعة من المؤلفين. النرجسية . حب الذات ، ترجمة وجيه أسعد ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، .1989
98- موريس روكلان .تاريخ علم النفس، ترجمة علي زيعور، مقلد .الشركة الوطنية للنشر والتوزيع .
99- ميلا ني كلاين وجون ريفيير، الحب والكراهية، ترجمة وجيه اسعد، دار البشائر،دمشق 1993.
100- مصطفى ناصف ،اللغة والتفسير والتواصل سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون ،الكويت
101- محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة ، الجزء الأول دار الحوار، اللاذقية،.1993
102- د. ماجدة حمود، مقاربة تطبيقية في الأدب المقارن، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
103- مخلوف عمر، الرواية والتحولات في الجزائر،،منشورات نقدية في مضمون الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق ،2000.
104- مرزاق بقطاش، طيور في الظهيرة والبزاة، الشركة الوطنية للنشر والتوزي ع، الجزائر.
105- ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، بيروت 2000 م، ص، .214

106- ميلا ني كلاين وجون ريفيير، الحب والكراهية، ترجمة وجيه اسعد، دار البشائر،دمشق 1993 .

*1- نزار قباني، المرأة في شعري وفي حياتي، منشورات نزار قباني، بيروت 1986 .

*2- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، منشورات نزار قباني، بيروت 1993.

*3- نزار قباني، قاموس العاشقين، منشورات نزار قباني، بيروت 1988

*4- نزار قباني، لعبت بإتقان وها هي مفاتيحي، منشورات نزار قباني، بيروت 1990.

*5- "نزار قباني" قصتي مع الشعر، منشورات "نزار باني" – بيروت 1973.

*6- نزار قباني، الحب لا يقف على الضوء الأحمر.

*7- "نزار قباني" الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، 1977.

*8- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، منشورات نزار قباني، بيروت 1993.

*9- نزار قباني، كتاب الحب، منشورات نزار قباني، بيروت 1988

نزار قباني، تنويعات نزارية على زمن العشق، منشورات نزار قباني، بيروت 1996.

*10- نزار قباني، أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء، منشورات نزار قباني، بيروت 1993، ص 9.

*11- نزار قباني، قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، 1973.

*12- نزار قباني إلى بيروت الأنثى مع حبي، منشورات ، بيروت 1978.

*13- نزار قباني، سيبقى الحب سيدتي، منشورات نزار قباني، بيروت 1986.

*14- نزار قباني ، ملاحظات في زمن الحب والحرب، منشورات نزار قباني، بيروت 1974، ص 21.

*15- نزار قباني، لا غالب إلا الحب، منشورات نزار قباني، بيروت 1990،

*16- نزار قباني، الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق، منشورات نزار قباني، بيروت 1993.

*17- نزار قباني ، دمشق نزار قباني، جمع صباح قباني، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق 1995.
*18- نزار قباني، أحبك أحبك والبقية تأتي، منشورات نزار قباني، بيروت 1986.
*19- نزار قباني، أشعار خارجة على القانون، منشورات نزار قباني، بيروت 1986.
*20- نزار قباني، تزوجتك أيتها الحرية، منشورات نزار قباني، بيروت، 1988.
*21- نزار قباني، قصائد متوحشة منشورات نزار قباني، بيروت 1993.
*22- نزار قباني، قصيدة بلقيس، منشورات نزار قباني، بيروت 1982.
*23- نزار قباني، هكذا أكتب تاريخ النساء، منشورات نزار قباني، بيروت 1981
*24- نزار قباني، الرسم بالكلمات، منشورات نزار قباني، بيروت، 1966
107- هاوزر ارنولد: فلسفة تاريخ الفن، ترجمة: رمزي عبده جرجس، القاهرة: الهيئة العلمية للكتب ، .1998
108- وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيك ، ترجمة يونيل يوسف ، دار المأمون ، بغداد ،.1987
109- وائل بركات ، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، ،جامعة دمشق ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، .2004
110- يوسف وغليسي ، خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي ،قسنطينة 2008.
111- يوسف وغليسي، النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية .
112- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي ، جسور النشر والتوزيع ط1، 2007
113- يونس فقيه، ملاح الالتزام القومي في شعر نزار قباني ، دار بركات للطباعة والنشر، ط1 ، 199.
114- الجرجاني، علي بن محمد علي، كتاب التعريفات، تحقيق وتقديم إبراهيم بياري، دار الكتاب العربي،بيروت، ط1، 1985 .
115- الديدي عبد الفتاح القضايا المعاصرة في الفلسفة" القاهرة، .1976

116- الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، مدحت سعيد الجيار ، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب، ليبيا، 1984م
117- العقاد،دراسات في المذاهب الادبية والاجتماعية،منشورات المكتبة العصرية،بيروت.
118- العقاد ، عباس محمود،. أبو نواس . الحسن بن هانئ . دراسة في التحليل النفساني والنقد التاريخي ، مطبعة الرسالة .
119- المودن حسن ،لاوعي النص في روايات الطيب صالح -قراءة من منظور التحليل النفسي،تقديم محمد برادة،ط 1،المطبعة والوراقة الوطنية،مراكش، 2002،ص 9،10،.
120- النويهي ،. نفسية أبي نواس ، الطبعة الثانية ، دار الفكر ، بيروت
121- النويهي ، ثقافة الناقد الأدبي ، بيروت، 1969

المراجع باللغة الفرنسية:

1-Chareles Mauron: des metaphors obsedantes au mythe personnel. PARIS 1912 p30.

المجلات والدوريات

1- جريدة النهار العربي والدولي، عدد 328، بتاريخ: 1983/08/15.

2- جريدة البعث السورية، ع 7761، بتاريخ 20 سبتمبر 1988.

3- جريدة الرياض ،نهلة فيصل الاحمد ، الانوثة في شعر نزار قباني، ، ص2.

4- حوار مع الشاعرنزار قباني نشر في مجلة "ألف باء"، عدد 966، بغداد 1987.

5- حوار مع نزار قباني مجلة شذا، باريس، فبراير 1989.

6- حوار مع نزار قباني – نشر في مجلة أوراق – أبو ظبي، وفي مجلة العواصف عدد 126 تاريخ 1992/7/17

7- مجلة "العربي" ، خريستوف نجم، نزار قباني وتأثيرات الطفولة

8- "مجلة" الفكر العربي المعاصر" ،علي زيعور، تأويل لغة الجسد داخل اللا وعي الثقافي العربي،عدد (54،55)، بيروت .1988

9- "مجلة المعرفة "، ثائر ذيب، المرأة في التحليل النفسي الفرويدي،ع 387، وزارة الثقافة، دمشق 1995، ص10

10- "مجلة الثقافة" عبد الرحمن شكري، الرثاء في شعر العرب، مقالة ، ع 19، س1، القاهرة1939 .

11- "مجلة العربي " سهام الفريح، بلقيس امراة الالغاز، مايو،1999.

12- مجلة الفكر العربي "ماجدة الزين، المرأة في شعر نزار قباني ، معهد الإنماء ، ع64، بيروت، 1991، ص156 وما بعدها.

13- "مجلة مؤتة للبحوث والدراسات"، التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، د. فايز القرعان ، م1، ع6، 1996م.

14- " مجلة عالم الفكر"، لؤي علي خليل، ، المكان في قصص وليد اخلاصي، خان الورد نموذجا، ،عدد 4، .1997

15- " مجلة النقد الادبي والدراسات الثقافية"، السيد ابراهيم محاور، ص57

16- " مجلة نوافذ"، كارل كوستاف يونغ،علم النفس و الأدب ،ترجمة:سمير حمارنة.
17- "مجلة الموقف الأدبي"، كارل كوستاف يونغ،علم النفس و الشعر ،ترجمة:جلال فاروق الشريف ، دمشق 1971، العدد الاول.
18- " مجلة كتابات معاصرة"،بيشال ميسلان ،علم النفس الديني و الظاهرة الدينية ، ترجمة : عز الدين عناية.
19- " مجلة الضياء" ، ابراهيم اليازجي : مقالة في "الشعر" ، ،مج 2،السنة الثانية،القاهرة .1899
20- "مجلة فكر ونقد "،عبد العزيز السراج: انفتاح النص وحدود التأويل- أمبارتو ايكو نموذجا، ع67.
21- "مجلة الموقف الأدبي" عبد السلام المسدي: اللغة الموضوعة و اللغة المحمولة، دمشق ،سوريا،العدد 135-136 تموز-آب،1982 ، 63.
22- " مجلة الفكر العربي" ،اللغة بين الدراسات النفسية والدراسات اللسانية: د. بسام بركة، ، ص23-1982/.1983
23- " منتديات الشباب المسيحي "،نزار قباني،موضوع شامل، الجسد في تجربة نزار قباني.
24- " منتديات الشباب المسيحي "، الدكتور خالد حسين، قراءة في" دمشق ونزار قباني".

مواقع الكترونية

1- قصيدة الجسد نور القيسي http://www.alsabaah.com -
2- ينظر اللسانيات بين علم اللغة و علم النفس ، شبكة الانترنيت، www.Maktooblog- kom
3- جغرافيا العشق تجليات الروح ...إشراقات الجسد المرأة مكانا .. المكان امرأة W.W.W.BEZAAT.COM.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة: توجهات الخطاب النقدي المعاصر.

الفصل الأول:

المبحث الأول: I- الاتجاه النفسي والأدب ص 18.

I-1- علم النفس والابداع الأدب ص 18-19.

I-2- التحليل النفسي للأدب.ص 20-23.

المبحث الثاني: II- النقد النفسي ص24

II- 1- شارل مورون 24-26.

II- 2- جاك لاكان ص 27-33.

II- 3- جان بيلمانويل ص 33-34.

الفصل الثاني:

I - المنهج النفسي عند العرب ص35.

II- النقد النفسي في الجزائرص41 .

الفصل الثالث:

المبحث الأول: I مراجع القراءة النفسية عند حيدوش ص55.

I- I - مدرسة التحليل النفسي57-58.

I- I - 1- فرويد والتحليل النفسي للأثر الادبي.ص 58- 65.

I- I - 2 - آرنست جونزص66 -67.

I- I - 4 - غوستاف كارل يونغ ص69- 71

المبحث الثاني: II- نشأة الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ص72-85.

II-1 حيدوش والدرس النفسي لأبي نواس ص 86-108.

II-2- قيمةالاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث.102

المبحث الثالث: III-حيدوش بين طموح المنهج وتحدي النصص116-122

III– I – حيدوش والمنهج البنيوي النفسي ص122–129

III - I–1– البحث عن الشخصية اللاواعية للمؤلف ص129–132

III - I –2– من "أنا" المؤلف الى "أنا" القاريء 132– 135.

III - I –3– من أنا المؤلف الى لا وعي النص ص 135-140

III– II – مواد المنهج وآلياته ص140–141.

III– II – 1 الحلم والنص الأدبي ص140–142 .

ا– مادة الحلم ومادة النص الأدبي ص142–143.

ب– تعدد معاني الحلم الادبي ومادة النص الادبي ص144

ج– تطابق الأحلام الحقيقية والتي يبتدعها خيال الكاتب .

د – الحلم يفترض لغة والنص الأدبي لغة ص 144–149.

III– III 1– الإستعارات الملحة ص150– 159.

III–IV الأنا والتجليات النفسية للموضوع ص 159– 164 .

III–IV –1 الأنا بوصفه عنصرا في البنية التخاطبية للنص.

III–IV– 2 الأنا بوصفه مصطلحا نفسيا ص 164 –165 .

III–IV– 3 الموضوع بوصفه مصطلحا نفسياص 165–166.

III–IV– 4 الموضوع بوصفه مصطلحا نقديا ص167–172.

الفصل الرابع:

I- المرأة آداة للتبئير النصي في شعر نزار قباني ص174–185.

I- I - المرأة الجسد ص186.

I -1- المراة الأم ص186– 196.

I- 2- المرأة الحبيبة ص 196– 215 .

II-II- المرأة المدينة ص 215-217.

II-1- دمشق الأم ص217– 228.

II-2 - بيروت الحبيبة ص 229- 246.

III- المرأة القصيدة ص246–272.

IV- سلطة الأنا في "مجموعة زنابق الحصار"
لأحمد شنة ص 273- 286.

V - علاقة السيرة الذاتية بالسيرة النفسية عند حيدوش ص 287

-خاتمـــة.

-قائمة المصادر والمراجع.

-فهرس الموضوعات.

تلخيـص بالعربيــة :

تهدف هذه الدراسة إلى البحث في تيارات الاتجاه النفسي في النقد العربي،وقد اخترت كنموذج لهذا البحث "**أحمد حيدوش**"

ينطلق البحث من أسئلة جوهرية تتعلق أولا بآليات تلقي الاتجاه النفسي عند العرب، كما تتفرع إلى أسئلة لا تقل أهمية عن الأولى، حيث تبحث هذه الدراسة في مستويات تمثل " **أحمد حيدوش**" لهذا الاتجاه ، سواء في مرحلة التحليل النفسي ، أو مرحلة النقد النفسي وقد توصل البحث إلى مجموعة من النتائج أهمها :

التأكيد على انه ليست في العالم العربي عناية واضحة في مجال النقد الأدبي ونقد النقد بعلم النفس والتحليل النفسي وتطوراتهما،وما يمكن أن يقدماه من جديد في حقل الدراسات الأدبية ، مع أن الأبحاث الغربية المعاصرة طورت كثيرا النظرة إلى الأعمال الأدبية من الوجهة النفسية اعتمادا على معارف جديدة لها علاقة باللسانيات و السيميائيات .

إضافة إلى ما سبق يمكن القول أن العالم العربي لم يستهلك من النقد إلا ماله علاقة بعلم النفس أو بالتحليل النفسي الفرويدي ،أما ما حصل من تطور في ميدان علم النفس والتحليل النفسي ، فيكاد يكون غائبا سواء في الجانب النظري ام في الجانب التطبيقي.

هذا عن القسم الأول من هذه الدراسة ، أما نتائج القسم الثاني (المستوى التطبيقي) فخلصت إلى : ملامح هذه الاتجاه (النفسي) في دراسة الناقد "**حيدوش**"، وخلصت فيها إلى مرحلتين:

المرحلة الأولى: وفيها غلبت مقولات التحليل النفسي الفرويدي على النقد النفسي وهذا المسار تضمنه كتابه الأول بعنوان" الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث" وقد سعى الناقد من خلال هذا الكتاب ان يقدم لنا جانب التقويم الموضوعي لمضمون النقد في هذا الاتجاه وجوهره، أي انطلاقا من المعرفة العلمية، وهذا هو الاختلاف بين دراسته والدراسات المماثلة

كما يمثل التزامه بمقولات التحليل النفسي في كتابه الثاني:" شعرية المرأة وأنوثة القصيدة"، فكان توقفه عند فرويد لا على أساس منهجه العام ،ولكن على أساس

تلك الأفكار التي ربطت بين الحلم والنص الأدبي ،وجعلت منه خطابا لغويا يبلور الرغبة في أنموذج خيالي.

أما المرحلة الثانية : فغلبت فيها مرحلة النقد النفسي، وهذه المرحلة يمثلها كتابه " إغراءات المنهج وتمنع الخطاب"، والذي كان عبارة عن تحليل نفسي لساني للخطاب الأدبي، حاول من خلاله ا ن يضيء درب النقد في هذا الاتجاه انطلاقا من محطات هذا المنهج عبر خط تطوره في النقد المعاصر ، برصد ابرز ملامح هذا التطور ،خاصة مع الأولوية التي منحت للغة منذ سبعينات القرن العشرين ،نتيجة اعتماد المبادئ اللسانية، ومن هنا حاول الناقد أن يثير إشكالات تتعلق بتحديد حقل المناهج النفسية في تحليل الخطاب بحثا عن المشترك بينها والذي يؤسس لمنهج محدد المعالم يمكن اعتماده ، فكان تطبيقه للمبادئ النفسية اللسانية في هذا الكتاب على الشعر ، والسيرة الذاتية شرحا و خدمة لهذا الهدف.

Résumé.

Cette étude vise à examiner les courants psychologiques de l'évolution du Fonds monétaire arabe, j'ai choisi comme modèle pour cette recherche, "Hidoch Ahmed"

Commence à rechercher des questions fondamentales concernant les mécanismes premiers à recevoir la direction Arabes psychologiques, comme la fourche à des questions non moins importante que la première, cette étude examine les niveaux d'un "Hidoch Ahmed" à cette tendance, tant dans le processus de la psychanalyse, ou le stade de la critique psychologique a atteint Trouver un ensemble de résultats,

y compris:

Insistez sur le fait qu'il n'est pas dans l'attention du monde arabe et claire dans le domaine de la critique littéraire et critique de la critique psychologie et la psychanalyse et leur developpement , et peut la présenter à nouveau dans le domaine des études littéraires, avec la recherche contemporaine occidentale a développé plusieurs cherchent à les œuvres littéraires de la destination psychologiques en fonction des connaissances nouvelles Ballsaniyat connexes et de la sémiotique.

En plus de ce qui précède, nous pouvons dire que le monde arabe ne consomment pas de la critique, mais sa relation à la psychanalyse psychologie ou freudien, ce qui est arrivé à l'un des développement dans le domaine de la psychologie et la psychanalyse, est quasiment absent dans le côté théorique ou dans le côte pratique.

Il s'agit de la première section de cette étude, les résultats soit de la deuxième section (niveau de mise en œuvre) et j'ai a conclu les caractéristiques de cette tendance (psychologique) dans l'étude de «Hidoch», et a conclu que les deux phases:

La première phase: dans laquelle les catégories dominées de la trésorerie psychanalyse freudienne psychologiques et ce chemin d'accès garanti son premier livre intitulé «La tendance dans la critique psychologique de arabe moderne" a cherché porte-parole à travers ce livre nous offre le calendrier contenu de fond de la critique dans ce sens, et essentiellement, une base de connaissances scientifiques, et c'est la différence entre l'étude et des études similaires

Il représente aussi un engagement à Bmcolat la psychanalyse dans son deuxième livre: "la poésie des femmes et la poésie la féminité», a été arrêté lorsque Freud non seulement sur la base de l'approche generale , mais sur la base de ces idées qui sont liés entre le rêve et le texte littéraire, et lui fait une orthophonie cristallise le désir de fiction modèle.

La deuxième phase: **Accablés par** la scène critique psychologique, et cette étape est représentée par son livre "La tentation d'aborder et de prévenir le discours», qui a été une analyse psychologique de la langue de la littérature de la parole, dont il a tenté une n éclaire le chemin de la critique dans ce sens par les stations de cette approche à travers la ligne de développement en espèces d'aujourd'hui, la surveillance des caractéristiques les plus marquantes de cette évolution, en particulier avec la priorité donnée à la langue depuis les années du XXe siècle, à la suite de l'adoption de principes, linguistique, et ici Le porte-parole de soulever des problèmes avec le champ d'identification de l'analyse du discours programme psychologique à la recherche d'un dénominateur commun, qui établit la méthode des paramètres spécifiques pourrait être adopté, a été appliquée aux principes de la linguistique psychologique dans ce livre sur la poésie, biographie et une explication de la signification de cet objectif