الدراسة التحليلية النفسية للقصيدة الشعرية

ملخص

كانت نظرية الأحلام القاعدة التي أسس عليها سيقموند فرويد مدرسة التحليل النفسي، وكان هذا الأمر مؤثرا بشكل حاسم في جوهر نظرية التحليل النفسي، وبناء عليها قدم فرويد كافة المفاهيم التحليلية النفسية اللاحقة وصار يفسر مختلف الظواهر النفسية الفردية والجماعية بناء على منهجه في تفسير الأحلام، وكان الشعر (والأدب والفن عموما) أحد الإنتاجات البشرية التي أخضع فرويد تفسيرها لنظرية الأحلام، فنظم الشعر عند فرويد يخضع للآليات نفسها في إنتاج الحلم، وهو ناتج عن آلية التسامي التي تقوم باستبدال هدف غير مقبول اجتماعيا بآخر يحظى بالقبول.

أ. خياط خالد
قسم العلوم الاجتماعية
جامعة بسكرة
الجزائر

Résumé

La théorie des rêves est la base sur laquelle Sigmund Freud a fondé son école de psychanalyse. Sa conceptualisation psychanalytique ultérieure en porte la marque, de même que son interprétation des divers phénomènes de la vie psychique individuelle et collective. Ainsi en est-il de la poésie, de la littérature et de l'art, en général. Selon Freud, la création poétique obéit aux mêmes mécanismes que l'élaboration du rêve ; elle est aussi la résultante du mécanisme de défense, "la sublimation", qui se charge de remplacer un but socialement prohibé par un autre agréé par la société.

مقدمة

ظهرت بواكير العلاقة بين علم النفس والأدب في الحضارة اليونانية عند أفلاطون وأرسطو وفي علم النفس الحديث كان فخنر قد بدأ بحوثه في صلة التنبيه بالإحساس، ونشر سنة 1860 كتابه في السيكوفيزيقا. ثم وجه اهتمامه نحو دراسة الأحكام القيمية التي يصدرها الشخص عندما تقدم له أشكال هندسية مختلفة للتعبير عن تأثيرها السار أو الضار، وبعبارة أدق للتعبير عن تأثيرها الجمالي ، ونشر نتائج تجاربه سنتي 1871 و 1876 وبهذه المحاولات كان فخنر قد وضع أساس علم الجمال التجريبي.وهي محاولات جريئة لأن علم الجمال يعد آنذاك من العلوم الفلسفية، وكانت النزعة السائدة في دراسته استخدام القياس، إذ يبدأ من مبادى عامة ويستنبط ما تتضمنه هذه المبادئ من نتائج (1) لتتوالى دراسات علماء النفس اللاحقين معلنة عن ميلاد علم النفس أولا، ثم ميلاد علاقته بالأدب والنقد

© جامعة قسنطينة 1، الجزائر 2012

والنقد في النصف الأول من القرن العشرين.وقد قاد هذه الانطلاقة سيغموند فرويد وألفرد أدلر و أرل غوساتف يونغ و وطو رانك، يضاف إليهم فلاسفة مثل هنري برغسون ونقاد وأدباء تبنوا المنهج النفسي في دراسة الأعمال الأدبية وشخصيات الأدباء وعملية الإبداع الأدبي.

ولم تنعدم ملامح النقد النفسي عند النقاد العرب القدامى، إذ نجد بعضا منها على الخصوص عند ابن قتيبة (ت276هـ) في كتابه "الشعر والشعراء" والقاضي الجرجاني (ت393هـ) في "الوساطة بين المتنبي وخصومه"،وربما كانت الملامح النفسية أوضح عند عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) في كتابيه "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة"(2).

في هذا المقال الذي عنوناه بالدراسة التحليلية النفسية للقصيدة الشعرية، سوف نحاول إبراز أفكار أبرز علماء النفس الذين أسهموا في ترسيخ قواعد علم نفس الأدب والشعر، وهو سيغموند فرويد رائد مدرسة التحليل النفسي.

أولا – مفهوم الشعر :

إن الشعر من الفنون الجميلة التي يسميها العرب "الآداب الرفيعة"، وهي النقش والرسم والموسيقى والشعر، ومرجعها إلى تصوير جمال الطبيعة. فالنقش يصورها مجسمة والرسم يصورها مسطحة بالخطوط والألوان، والموسيقى تعبر عنها بالأنغام والألحان والشعر يصورها بالخيال ويعبر عنها بالألفاظ والمعاني (3).

- مفهوم الشعر لغة:

الأصل عند العرب قولهم: شعرت بالشيء إذا علمته وفطنت له. وشعرت أصبت الشعر، ومنه استعير شعرت كذا أي علمت علما في الدقة كإصابة الشعر. وسمي الشاعر شاعرا لفطنته ودقة معرفته. فالشعر في الأصل اسم للعلم الدقيق في قولهم "ليت شعري. وصار في التعارف اسما للموزون المقفى من الكلام" (4).

بينما يرى الزيات أن لفظة شعر أصلها من "شير" العبرية، ومعناها الترتيلة أو التسبيحة، ويستدل على ذلك بأنه يقال "أنشد الشعر" بمعنى ألقاه (5).

- مفهوم الشعر اصطلاحا:

يواجه المتخصصون في الأدب والدراسات الأدبية وعلم النفس الأدبي عسرا قاهرا في صياغة تعريف دقيق للشعر، هذا العسر (أو الاستحالة كما وصفها البعض) لم يثن الدارسين للشعر عن تقديم تعريفات له عبر العصور المختلفة، وسنحاول أن نستعرض تعريفات شتى للشعر ، سواء في التراث العربي أو التراث الغربي.

يقول ابن رشيق القيرواني بأن الشعر "مكون من أربعة أشياء، وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا هو حد الشعر، لأن من الكلام كلاما موزونا مقفى وليس بشعر لعدم الصنعة والنية، كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم ... وغير ذلك مما لم يطلق عليه أنه شعر" (6).

ولقد ارتأينا تقديم عرض أطول لمفهوم الرافعي للشعر لأننا رأيناه قد حاول تقديم تعريف أشمل لهذا اللّون من الكلام، فالرافعي يميّز بين الشعر وغيره من الأجناس

الأدبية والأعمال الفكرية انطلاقا من طبيعته الخاصة من حيث مادته وصورته وكذا شكله ومضمونه؛ فالشعر ليس نقلا مباشرا للواقع إنما هو نظرة خاصة إليه، فالشيء لا قيمة له في ذاته وإنما قيمته في كيفية رؤيته، والحقيقة إنما تتجلى بحسب انفعال الرائي لها، وقيمتها ليست في ذاتها من حيث هي ولكن في طبيعة علاقتنا بها.

والبيان عند الرافعي هو الأساس في تمييز الشعر والأدب بصفة عامة عن الخطاب العلمي، فليست العبرة في المعنى ذاته ولكن في صياغته والإبانة عنه بأفضل بيان وأحسنه، والبيان صناعة، ذلك أن الشعر تعبير جميل وليس تبليغا أو إيصالا مباشرا لفكرة أو غرض.

والشعر كذلك تخييل؛ فهو فن الممكن لا فن الكائن والخيال هو الذي يبدع الحقيقة في لغة شعرية موزونة، لذلك كانت الحقيقة الشعرية عند الرافعي حقيقة خيالية مجسدة عبر لغة تصويرية شعرية موزونة، أي أنها تتشكل من خلال اللغة والوزن. وهي مرتبطة بإحساس الشاعر وإدراكه أولا، وباللغة التي تجسد ذلك ثانيا، وإن كان الإدراك لا يتم خارج هذه اللغة الشعرية.

ونختتم عرضنا لهذا المفهوم الواسع للشعر عند الرافعي بتحديده لغاية الشعر، إذ يقول: "فالمراد بالشعر- أي نظم الكلام- هو في رأينا التأثير في النفس لا غير..."، فالحقيقة الشعرية تخاطب النفس بقواها المختلفة، لذلك كانت حقيقة مستثيرة تغمر النفس بالفرح أو بالحزن أو غير ذلك، عكس الحقيقة العلمية التي تخاطب العقل وتقدم له الأشياء هي هي، كما هي في الخارج (7).

ثانيا - التحليل النفسي والشعر:

إن أول من انتبه لأهمية التحليل النفسي في القراءات النقدية للإنتاج الأدبي كاتب نمساوي مغمور اسمه ألفريد فون برجي، عقب اطلاعه على التحليل النفسي للهستيريا المنشور في بعض المجلات العلمية، وقد تنبأ هذا الكاتب بجدوى هذه النظرية والطريقة النفسية في الكشف عما يتوارى في خبايا نفس الفنان المبدع من ذكريات وخبرات انفعالية شبيهة بتلك التي اكتشفها فرويد في جلسات التحليل النفسي التي عقدها مع مريضته الهستيرية دورا، مما جعله يقف على الدوافع اللاشعورية التي جعلتها تقع ضحية الهستيريا، كما لاحظ أن شكسبير صور شخصية الليدي ماكبث في مسرحيته الشهيرة حسب قوانين النمو النفسي التي حدد معالمها الكبرى برويز وفرويد في وصفهما النفسي لشخصية دورا الفتاة المصابة بمرض الهستيريا.

ويبدو أن اقتحام فرويد لمجال الدراسات الجمالية قد يكون بوحي ما قرأه لهذا الكاتب الذي يكون له بذلك فضل توجيه فرويد إلى هذا المجال المعرفي الذي لا يمت بصلة لاختصاصه بوصفه طبيبا نفسيا (8).

1- المفاهيم القاعدية للمنهج التحليلي النفسي:

إنّ التكلم هو الأساس الوحيد للتحليل النفسي؛ يقول لاكان في "كتابات" أن "ليس لهذه القاعدة سوى وسيط : كلام المريض". هذا الكلام -وهو غالبا وليد حدث جرى في اليوم السابق أو هو وليد حلم أو عبارة هجاسية- يحرض ويوجه دفقا من الصور

(التصورات) والأحاسيس والعواطف والذكريات والأفكار ستخضع بدورها للتحليل، ويرى لاكان أن الحالة التحليلية هي بصورة أساسية حالة بين-ذاتية ولو لم ير المريضُ المحللَ، ولو صمت المحلل: "لا يوجد كلام من دون إجابة -وإن قوبل هذا الكلام بالصمت- ما دام يلقى مستمعا. وهنا يكمن جوهر وظيفة المحلل أثناء التحليل".

المحلل -إذن كما تستنتج ماريني- صورة مزدوجة لآخر؛ فهو أولا ذلك الذي نتكلم في حضرته، أي الشاهد على ما يقال، والضامن لإمكان معرفة الذات كذات لهذا الكلام الغريب عنا والذي يفلت من سيطرة الذات الواعية، وهو في الوقت ذاته الآخر الذي نتوجه إليه من خلال كلامنا، وربما من الأفضل أن نقول "الآخرون" أو "الأخريات"، القريبون أو البعيدون، الحقيقيون أو الوهميون، بما فيهم ذواتنا نحن الأخرى، وكل هؤلاء الآخرين الذين يسكنوننا ويجسدهم وجود المحلل فحسب. لا يوجد حينئذ سوى حيز واحد للإسقاطات يحتمل ما يدعى -بحق- بالنقلة أو التحويل. وينتهي التحليل عندما تعثر كل هذه الأشباح على مكانها الصحيح في حكايتنا، وعندما نستطيع التحدث إلى المحلل بوصفه شخصا مفردا في الأخير.

لا يمكن فهم هذه العلاقة التي لا سابق لها إلا إذا افترضنا وجود حقل نفسي مشترك، في صميم وعلى هامش التواصل الواعي معا: إنه "اللاوعي"، وهذه العلاقة تجريبية لأنها تيسر ظهور عمليات لا واعية في الكلام أو الخطاب (9).

1-1- الحلم:

يصف فرويد الحلم بأنه "السبيل الملكي نحو اللاوعي". وعدّ فرويد -في وقت مبكر- الحلم بمثابة الإشباع المتنكر لرغبة منسية، أو على الأقل محاولة إشباع تلك الرغبة. هذا الإشباع ينضاف إلى تحقق أمنية أكثر راهنية باستعمال عناصر وأحداث اليوم السابق.

في الواقع، الحلم الذي يدرسه المحلل هو المحكي الذي ينتجه الحالم في حال اليقظة، بدءا من اللحظة التي يسترد فيها وعيه؛ ما رأيناه وسمعناه وتحملناه وتكبدناه بل وما فكرنا فيه أحيانا، في غضون وضع أقل يقظة، لا ندركه إلا بالتذكر وقت اليقظة، ونحكيه لأنفسنا ويمكن أن نحكيه للآخرين، إنه من الملفوظ، إنه ما تسميه اللسانيات بالملفوظ السردي، فالحالم يقدم حلمه بوصفه نصا: جمل مسلسلة تعرض سلسلة متوالية من السلوكات والإحساسات والأفكار الملموسة (إنها التمثيلات)، هو متتالية مصبوغة باللذة أو بالانزعاج أو بنسبة متغيرة منهما معا (إنه الانفعال)... إن الحلم لا يتكلم ولا يفكر، ويشدد فرويد على أنه "عمل". ويعدّ الحلم رسوما صغيرة "تحضر هنا على أنها" حروف ومقاطع وكلمات مطلوبة للتعيين والجمع في جملة.

يقول فرويد: "إن كلمة الحلم تسع نهائيا ثلاث ظواهر واضحة : طاقة راغبة (تكتسح الخشبة) وسلسلة مفككة من المسرحيات، ومحكي هذه التمثيلية الإيمائية الذي أعيد تنظيمه، أنا الذي كنت (فيما يبدو) في الوقت نفسه القاعة والخشبة والحافة والممثلين والمدير والأوهام والعرائس والتكشيرات والظلال" (10). وتتلخص العمليات الأولية الأربع للحلم فيما يلي:

1-1-1- التكثيف :

يمثل عنصرا وحيدا ما في الحلم عدة سلاسل متداعية مرتبطة بالمحتوى الكامن، وهو يكون حتما مضاعفا أو مشدد التحديد. ومن ثمة يمكن لكل عنصر -شخصا كان أو مكانا أو شيئا- أن يكشف عددا آخر من الأشياء في طرفي شبكة التحويل، فمثلا قد يحوي الحيوان الواحد أبا وأخا ومنافسا وشخصية نسائية. ومن هنا يجب إذن ـ في كل مرة وبفضل التداعيات ـ الكشف عن النقطة المشتركة المجهولة التي تعطي لهذا التكثيف معناه.

1-1-2- الإزاحة :

تنفصل العاطفة عن التصور الأصلي المبرر لها وتنزاح إلى تصور آخر لا علاقة لها به، وهذا ما يجعلها تظهر بصورة غير مفهومة؛ يقول فرويد: "يتركز الحلم في مكان مغاير وينتظم محتواه حول عناصر مغايرة لأفكار الحلم".. لا يستطيع سوى التحليل إعانتنا على فهمها، وبصفة عامة ينقل الجوهري نحو موضع ثانوي، بينما قد تحمل جزئية صغيرة الكلمة المفتاحية. إن ما تعلمنا إياه الإزاحة هو أنه عند مستوى العمليات الأولية (اللاواعية) لا تكون العواطف والتصورات مترابطة بصورة نهائية فالعاطفة "دوما على حق" غير أنها تنزلق من تصور إلى آخر، ومن هنا فالإزاحة إذن حاضرة دوما في عمليات تشكيل الحلم الأخرى، وخاصة في التكثيف (11).

1-1-3- التصوير :

تتحول الأفكار اللاواعية إلى صور، لأن الحلم إنتاج بصري يفرض نفسه على الحالم بوصفه مشهدا حاليا. إن الأفكار الأكثر تجريدية تمر ببدائل مصورة، وعندما يحلل فرويد "إجراءات التصوير في الحلم" فهو يستعين دوما بتقنيات فن الرسم وهكذا نجد أن الروابط المنطقية يتم حذفها أو استبدالها بصور متتابعة، بتحويل صورة إلى أخرى، بكثافة ضوئية أو بتصوير مكبر وبتنظيم المشاهد المختلفة... إلخ. أما الجمل والكلمات فـ "تعامل كأشياء" أي بوصفها عناصر دالة في تركيبة الحلم الخاصة لم يتم استخدامها بالمعنى الذي تحمله في اللغة. من ثم ليست مصادفة أن يتحدث فرويد عن "هيروغليفيات" أو "تلاعب بالحروف".

قد يبدو قانون الحلم هذا بعيدا عن الخطاب الأدبي، ومع ذلك باستطاعته إعانتنا على فهم بعض التقنيات المسرحية وخصوصيات التركيب السردي وأهمية الوصف الروائي وإنشاء الاستعارة... الخ. وهو -بالخصوص- لا يجعل من الكتابة عملا لغويا صرفا (شكلانيا)، بل عملا للخيال بواسطة اللغة وعملا للغة بواسطة الخيال، شريطة عدم الخلط بين التصور والنسخ البسيط للواقع.

1-1-4- الإرصان الثانوي:

تتقدم المتتالية التي تجمع العناصر اللاشعورية مصاغة بشكل ثانوي، بشكل غالبا ما يكون ابتدائيا، من خلال سيناريو سردي أو مسرحي (يسميه فرويد "واجهة الحلم"). ترجع هذه العملية الأخيرة -في عمل الحلم- إلى تدخل ما قبل الوعي الذي ينقح الحلم في اللحظة الأخيرة ليعطيه "واجهة" أكثر تماسكا أو قبولا. كما تحدث هذه العملية مرة

أخرى عند سرد الحلم، فبما أنه لا حق للمكبوت الخاضع للرقابة في كلام واضح ومميز، فلا حق له في هذا اللسان الذي يتمفصل مع الواقع الذي هو واقع العمليات الثانوية -التي وصفها أرسطو تحت اسم "المبادىء العقلية"- فعليه أن يصيغ نفسه عبر القنوات الأربع للحلم (12).

وغالبا ما تستعمل سيناريوهات جاهزة مقتبسة من القراءات أو من أحلام اليقظة (وهي تخضع أكثر للسيطرة) أو من الأنماط الجاهزة للخيال الجمعي. غير أن فرويد يزيح التركيز على العلاقات بين هذه السيناريوهات الجاهزة والإنتاج الفريد للحلم؛ فهو لا يقابل بينهما بل يجعل منهما تارة قناعا أو غطاء للإنتاج اللاواعي الذي يجب فك رموزه، وتارة أخرى عملية الترميز ذاتها لتلك الأفكار اللاواعية التي يمكن قراءتها من خلالها.

وهكذا ترتسم -ضمنيا- طريقتان مختلفتان في النظر إلى الأعمال الأدبية : من جهة هناك غمامة جمالية أو عقلانية تحجب الحقيقة العارية للاوعي، ومن جهة أخرى هناك النص الظاهر - مثل المحتوى الظاهر للحلم- وتربطه علاقات متينة في الترميز بـ"المحتوى الكامن" الذي ينتمي إلى اللاوعي. ويبقى هذان التصوران للإنتاج الأدبي في تنافس دائم.

يمضي فرويد أبعد من ذلك، فيشير إلى أن عمل الحلم يستخدم غالبا -ومنذ البداية- هذه السيناريوهات الجاهزة؛ فإما أن يتم تنظيم اللاوعي جزئيا من قبلها أو أنه -على الأقل- لا يصلنا إلا بصورة هذه الأشكال البسيطة الجماعية، وإما أن الإرصان الثانوي "يمارس دفعة واحدة ... أثرا استقرائيا وانتقائيا في عمق أفكار الحلم".

هذا يعني أن المتتالية {لا وعي/ ما قبل الوعي/ وعي} متتالية منطقية ضرورية للفهم العلمي أكثر منها متتالية زمنية، وتدخل كل هذه الآليات اللعبة في الوقت ذاته، فلا يغدو اللاوعي مزيجا معقدا أو مخزنا عشوائيا إنما يصبح نشاطا للنفس الإنسانية حاضرا دوما -بصورة صراعية- في الحياة اليومية والتخيلية والإبداعية. وباختصار "لا يعد الحلم سوى صورة مشوهة للرغبة الموجودة في اللاوعي" (13).

وبهذا نكون -بعد الانتهاء من الآليات الأربع- أمام خطاب يبدو مشوها وذا فجوات وهو بالفعل محول ومنبر بوجه آخر. وبصورة عامة وجيزة، أضحت الجملة المستترة (أو الأصح أنها لا تتقدم إلا) محكيا ظاهرا يكون أحيانا جد مختلط -لكنه معروف دوما بإمكانية تفسيره- ماعدا تلك العلامة الصغيرة حيث ينكشف أصله وسرته، كما يقول فرويد. لأنه في نظام النفس كل شيء يكون محددا بدقة ولا مجال هناك للصدفة ويكفي القيام بإعادة المعطى، لكن مع مراعاة ندبة التخمين.

1-2- حيل اللغة والكلام:

في الواقع، لا يمكن الاكتفاء بكتابات فرويد عن الحلم، وهو بنفسه قد حث على تجديد ممارسته بالاهتمام بالمادة اللفظية. ومنذ بداياته، ركز استعمال تفسير الأحلام على البحث عن تأثيرات اللاوعي على الخطاب.

كرس فرويد نصف كتابه "سيكوباثولوجية الحياة اليومية" (1901) لتحليل الظواهر

التي تهم اللغة. ووضع فيه أساسين جديدين ممتازين للأسباب التي جعلت فرويد نفسه - مثلا- عاجزا عن استرجاع اسم علم فورا (وهو سينيوريللي)، وجعلت أحد محاوريه - أيضا- عاجزا أمام الكلمة الأجنبية التي كان يحاول ذكرها (aliquis). فبماذا يتعلق الأمر؟

إنها حيل اللغة والكلام. هذه الحيل عديدة ومتنوعة، وقد خص فرويد بتركيزه الظواهر التالية : ما أطلقنا عليه "المناورات اللغوية"، و"زلات اللسان" و"زلات القلم"، و"النكت". ولا يسعنا المجال للحديث –هنا- عن ظواهر أخرى كـالأمثال الشعبية والحكم والأقوال المأثورة وغيرها.

يتخذ كتاب "النكتة وعلاقتها باللاوعي" من النكت موضوعا له. يقول فيه فرويد: "إن كتابي عن النكتة يشكل المحاولة الأولى لتطبيق المنهج التحليلي على أسئلة الجمال". من العينة الأولى المقدمة في أولى الصفحات يبدو كل شيء واضحا، إن الشاعر "هاين" يستحضر فى كوميديا "ساينيت" بورجوازيا صغيرا يتباهى بوجوده يوما جالسا إلى جنب البارون روتشيلد، الذي "تعامل معه بطريقة جد عائليونيرية Famillionnaire"، كما قال. إن هذه الكلمة نتاج تكييف يلحم جانبي مقطع لفظي مشترك، وهما "عائلي" و "مليونير". هذا هو ما يسمى "كلمة حقيبة"، وهو نظام معروف بقدر ما هو خصب. لكن أين عمل اللاوعي في كل هذا؟

لقد تفضل فرويد بأن شرح لنا كيف أن الشاعر "هاين" لم يختلق بكيفية بريئة كلية نكتة من هذا النوع، ولو أنه عن وعي لا يريد إلا تحقيق أثر فكاهي في هذه الصفحة من "لوحات السفر". إن الأمر مع النكتة هو نفسه مع حلم تخييلي متخيل من طرف روائي أو كاتب مسرحي، وتستحيل معالجته على غير ما يعالج به حلم حقيقي منسوخ ثانية "كلمة كلمة" في مذكرة حميمة.

يرى بالمن بأننا عندما نعتقد بإمكانية اختلاق حلم مناسب تخييلي فإننا نخدع أنفسنا بما أن هذا الحلم الذي أعيد بناؤه خصيصا لشخصية ما هو أيضا مثقل بالدلالات اللاواعية كما في حلم حقيقي أو كبقية المسرحية أو الرواية. بعبارة أخرى، نحن في هذا اللعب بالكلمات إزاء نمط من التكثيف يتواجد أحيانا في الشخوص المتداخلة أو الأشياء المركبة أقل مما في الحلم، لكنه يفترض تدخل العملية نفسها: يكون عنصران لفظيان بشكل محض مكثفين.

إن الإيجاز الذي يدرج في تكوين الكلمة الحقيبة ذو نتيجتين: فهو صدى للمشاكل المادية عند الشاعر هاين (وهو يعرف جيدا ما معنى أن يعامل بكيفية عائلية من طرف مليونير)، ومن جهة أخرى هو يبعث ابتسامة عند من يفهم الحمولة الهجائية لهذه الدعابة (14).

1-3- الرغبة والكبت :

يجعل فرويد من الحلم "تفريغا نفسيا لرغبة في حالة الكبت"، غير أن "تحقيقها المقنع". الرغبة اللاواعية التي تبحث عن إرضائها تصطدم برقابة الوعي، وجزئيا أيضا بما قبل الوعي. وهكذا فإن كل نتاج نفسي هو حل وسط بين قوة الرغبة والقدرة

الكابتة للوعي. من هنا نفهم مدى أهمية فكرة "الصراع النفسي" الأساسية: الصراع بين الرغبة والمحظور، بين الرغبة اللاواعية والرغبة الواعية، وبين الرغبات اللاواعية ذاتها (جنسية وعدوانية على سبيل المثال).

يحدد فرويد في كتابه "ما وراء علم النفس" هذه العملية : "إن حركة الرغبة تشكل في جوهرها مطالبة نزوية لاواعية تتحول -في ما قبل الوعي- إلى رغبة حلم (هوامات تحقق الرغبة)". فتحت ضغط النزوات الجنسية أو العدوانية يتم تجنيد مجموعة من المشاهد الطفولية والذكريات القريبة بأنواعها والتصورات والرموز الثقافية، فتنتظم منذئذ عند مستوى ما قبل الوعي. وعلى العكس، قد يوقظ حدث ما من الحياة اليومية أو كلام مسموع أو قراءة ما النزوات اللاواعية التي تنتهز تلك الفرصة لـ"تفرغ" نفسها مسببة هذا التكوين النفسي أو ذاك. وبالتالي فليست هناك إنتاجات مباشرة للاوعي، كما ليست هناك قراءة مباشرة للاوعي ولا نظام آلي للترجمة، وهو أمر ينساه الكثير من نقاد الأدب.

إن ذات العمليات وذات الصراعات بالنسبة إلى فرويد تكون فاعلة في جميع التكوينات النفسية: في الحلم وزلة اللسان والهفوة والعرض والإبداعات الأدبية... إلخ. وهذه الإنتاجات غير متطابقة طبعا، لكن هناك بنية مشتركة بينها هي الهوام (15).

2- تطبيق المنهج التحليلي على الشعر والأدب :

إن الحلم واللعبة والطقس والتداعي السري والخرافة والأسطورة والحكاية والملحمة والعدية والرواية والدعاية وسحر قصيدة ما كلها لا تشكل موضوعات منفصلة للدراسة إلا بالنسبة إلى الاختصاصيين الذين يعتقدون أنهم يشتغلون على مواد خام متنافرة، فانطلاقا من لحظة اعتبار هذه الظواهر الإنسانية على أنها - إلى حد ما- من إنجازات نفس اللاوعي (المقصود به هنا ذلك النظام كما هو، لا تنظيما فرديا) سيصير مشروعا أن يشتغل بها المفسر نفسه. ذلك لأن تطبيق التحليل النفسي على قسم من الموضوعات النفسية الخاصة يعنى ملاحظة الطريقة التي تظهر بها الرغبة عبر المواد الخام والسياقات والأعضاء والمؤسسات والمعطيات الثقافية التي يتعذر تبسيطها لكنها تخضع للقوانين نفسها.

يعمل الرياضي بالأعداد والتوافيق، ويلاحظ الفلكي ما يجري في اللامحدود الكبي والفيزيائي يلاحظ ما يجري في اللامحدود الصغير، والمهندس يهتم بالفعالية المثمرة لكنهم عندما يتخلصون من اختصاصهم ليسو إلا بشرا. أما فرويد فهو -بنظارته التي لا تفارقه- ينظر إلى الناس وهم يعملون كما يدرسهم وهم خارج العمل، وهي لا تغرب عن باله عندما يستريح ذهنه أو عندما ينتقل من شيء إلى آخر. إنه لا يخاطر أبدا بوضع النظارة بما أنه يخصص وقته لفك سنن نص الآدمي؛ وإجمالا هو لا يكف عن القراءة.

وعندما يكون فرويد بصدد قراءة كتاب ما فهو لا يكف عن التصرف محللا، إنه يصغي إلى ما يسمعه من النص المكتوب... لم يكن نبيا ولا صاحب أفكار بل كان دائم التفسير منتبها إلى الكلمات وإلى الجمل وإلى اللغة. لقد قيل إنه كان يحب الاستشهاد

(إلى حد أنه يستشهد كثيرا بصيغه الخاصة). وهذا دليل على الأهمية التي يعلقها لا فقط على فكر الملفوظات التي يعرض لها بل وعلى حرفيتها.

كان فرويد يأخذ مكانه بين ما يظهره بدقة المؤلف التراجيدي وما يجوز لنا إدراكه فيه، مع إقامة الوزن للبنيات اللاواعية التي تظهر والدفعات الليبيدية التي تشق طريقها بالرغم من معارضة الرقابة. لا شيء مجاني فالكل يدل، وما يستثير فرويد هو قذائف اللاوعي. إن النص بلا علم منه ولا قصد كتابة مرمزة يمكن وينبغي فك سننها (16).

ويمكن تقسيم طرائق التحليل النفسي في قراءة العمل الأدبي إلى طريقتين، القراءة الأعراضية والقراءة البنيوية، ويعتمد التحليل النفسي على التأويل في دراسته لأي منتوج لغوي.

2-1- القراءة الأعراضية :

تعود هذه التسمية إلى فرويد الذي يرى أن "الخطابات بحد ذاتها هي بمنزلة أعراض" أي حل وسط بين اللاوعي والوعي. ويمكننا التحدث أيضا عن القراءة القرائنية (أي حسب القرائن) وفقا لـ غينسبرغ. يقول فرويد عن الغراديفا : "إنه انتصار للفكر أن نستطيع -في صيغة واحدة- التعبير عن الهذيان وعن الحقيقة".

تحليل فرويد يبني قراءة مزدوجة ومتزامنة لهذه الرواية انطلاقا من غموض بعض الكلمات والصور والأقوال والمواقف السردية. غير أن الاستدلال على النشاط اللاواعي أمر أوسع بكثير، إذ يشتمل البحث على تكرار ملح، عن تنافر بين موضوع وعاطفة، عن غرابة أو زلة لسان أو تناقض، عن كلمة غير متوقعة، عن غياب أو وجود مفاجئين أو تفصيل يمنح أهمية ... إلخ. وهكذا ينكشف مجال جديد للقراءة. وإذا ما أردنا تعلم هذا النموذج من القراءة لابد من العودة إلى كتاب أوكتاف مانوني "مفاتيح لموطن الخيال". إن القراءة التحليلية قد تقف عند هذا الحد فحسب؛ غير أنها قد تستدعي قراءة بنيوية تؤكد أو تعمم التأويل.

2-2- القراءة البنيوية:

وهي تعمل وفق اتجاهين، فقد ننتقل من قراءة نص ما إلى ربط نصوص مختلفة للمؤلف ذاته للكشف عن بنية نفسية محددة. ولقد أشار فرويد إلى هذا الطريق في نهاية دراسته عن الغراديفا، ثم جاء مورون ليثبت هذه الممارسة. وقد نربط بين نصوص ذات أصول مختلفة للخروج ببنية شاملة وعامة، كما فعل فرويد في دراسته "العلب الثلاثة" حين كشف عن الوظيفة الثلاثية للصورة الأنثوية عند ذات مذكرة.

ويمثل أندري غرين هذا التيار الذي "يهتم بتحليل الأعمال الفنية -بصورة عامة- بدراسة عقدة أوديب الإيجابية عند الصبي، أي حالة التنافس مع الأب وحب الأم، فإن غرض دراساتنا الثلاث البحث في العلاقة العدائية بين الابن والأم ، والزوج والمرأة، والأب والبنت" .

إن هذه الدراسة مثيرة للاهتمام سواء من وجهة النظر التحليلية أو من وجهة النظر الأدبية لأننا نكتشف البنية الخاصة لكل مسرحية وللعبة الدالات اللغوية أو التمثيلية. لكن المجازفة بالنسبة إلى النقاد الأقل براعة تكمن في الرقابة المزعجة لما يسميه

ستاروبنسكي (في العلاقة النقدية) "دائرة التأويل"، فقد لا نجد في النهاية سوى فرضية البداية (العديمة الأهمية في معظم الأحيان)، لأن الناقد لم يعرف كيف يترك نفسه كي "يفاجأها" النص الأدبي، أو أنه لم يشأ ذلك أو لم يتجرأ عليه (17).

2-3- التـأويل التحليلي النفسي:

يقول لابلانش وبونتاليس:"يمكننا أن نسم التحليل النفسي بالتأويل، أي بكشف المعنى الكامن للمادة (العيادية)" ويعرفان التأويل بأنه: "استخلاص المعنى الكامن في أقوال وتصرفات الشخص بواسطة الاستقصاء التحليلي. يوضح التأويل أساليب الصراع الدفاعي ويستهدف -في نهاية المطاف- الرغبة التي تتفصح في كل إنتاجات اللاوعي" (18).

بالنسبة إلى المحلل النفساني، كل خطاب هو لغز لما تترابط فيه من عمليات ومعان لاواعية وواعية. يمكننا مقارنة التحليل النفسي بعمل التحري (التحقيق الأمني): جمع الدلائل المجهولة والخفية والمهملة، ثم تصنيفها وربطها ببعضها البعض وبدلائل أكثر بديهة، وفي النهاية تنظيمها لإيجاد حل مقنع وفعال معا. وفي الحالتين قد يشكل أي شيء دليلا: حركة ما، كلمة، نبرة صوت، التطابقات والاختلافات بين مختلف الروايات لحدث واحد، السهو، الاستطرادات، الإنكار الذي هو بمنزلة اعتراف ... إلخ. وفي الحالتين نعمد إلى إعادة بناء القصة. ونستهدف في الحالتين حقيقة ما يبقي وضعها صعب التحديد.

بعد ذلك يأتي دور التأويل الذي يستعين فيه المحلل النفساني ببعض العناصر المعلقة، مما يسمح له بتعديل تأويلات الآخرين. قبل أن تبرز هذه الظاهرة في النقد الأدبي كانت واضحة في نصوص التحليل النفسي، حيث يمكن العثور على عشرات التأويلات للحالة ذاتها .وأخيرا يعدل المحلل باستمرار تأويلاته الخاصة، لأن ما من تأويل يمكنه استنفاد جميع احتمالات معنى كلام ما أو حدث معاش أو تخيل.

إن النقد التحليلي النفسي هو نقد تأويلي. واصطلاح التحليل النفسي يعني تحليل النفس. وهو كقولنا : تحليل النص. وقد ظهرت مصطلحات جديدة تحدد خصوصية هذا الإجراء مثل: نقد نفسي، تحليل نفسي سيميائي، تحليل نفسي نصي، قراءة نفسية... إلخ. كما أن النقد التحليلي النفسي هو ممارسة محددة للتأويل. وهو بذلك نقد جزئي، ورغم ذلك يجب قبول محدوديته أمام بقية أشكال النقد. لكن عليه أن يشير في كل مرة إلى خياراته ومنهجه وإلى ما يستهدفه.

والنقد التحليلي -أخيرا- هو ممارسة محوّلة. غير أن التحول لا يتعلق "ببنية المؤلف أو ببنية عمله الأدبي، بل ببنية العمل الأدبي المقروء". والناقد -حسب سميرنوف- "يجد نفسه محصورا بين صاحب الخطاب المؤول ومتلقي التأويل" أي بين الكاتب وقارئ العمل النقدي. ومن هنا نرى مدى اختلاف هذه الحالة عن الحالة التي تنشأ بين الأريكة والمقعد.

لقد لاحظنا جيدا الاختلافات بين مشهد الاستشفاء ومشهد القراءة: (الكلام على حدة / الكتابة للعامة)، (الكلام المفكك / الكتابة المعدة والمدبرة)، (التجاور الجسدي / البعد،

بما فيه البعد التاريخي)، (الحضور / الغياب، وغياب التداعيات الحرة لتأسيس واختبار التأويلات). نضيف إلى ذلك أن ما يطلبه المؤلف من قارئه التخيلي أو الحقيقي ليس ما يطلبه المحلل analysant من محلله النفسي، وأن ترقب القارئ ليس ترقب المحلل النفسي.

عموما، كلما انتبهنا إلى خصوصية النص الأدبي وخصوصية إنتاجه وأصالة العلاقة المابين-ذاتية التي تنعقد حوله، تساءلنا عن طريقة تكييف المنهج المرتبط بالحالة التحليلية حصرا مع حالة القراءة (19).

4- القصيدة تستلقي على الأريكة:

في لغة التواصل النفعي الخالص تمتلك كل كلمة مدلولا (وهو واحد على العموم) والمخاطب يفكك الرسالة دون صعوبات كبيرة. أما لغة الطفل الذي يلعب ولغة الإنسان الذي يحلم ولغة الأحمق فهي لغات مبهمة لأن اللاوعي يسكنها ويحرفها باستمرار. وأما اللغة الشعرية فعليها أن تقدم لنا تركيبا من الاثنين ومنهما معا. ولهذا ينبغي الرجوع إلى تحديدها التقريبي قبل النظر في كيفية إنتاجها واستقبالها ...

ينبغي أن ننطلق مرة أخرى من تمظهرات الغريزة أي من المؤثرات والممثلات الإدراكية أو اللفظية. فالانفعالية تمر أولا داخل اللغة في شكل غير متمفصل، وبتعبير أدق في شكل "لا لساني" (أي في شكل صراخات وانفعالات ...إلخ) وبهذا فهي إما أن تستعاد من خلال معجم مطابق (هذا يعجبني، لا أحس أني بخير) وإما أن تقدم نفسها بطريقة ملتوية بالنظر إلى قطب الخطاب (20).

ما الذي يحدث عندما تجد نداءات الرغبة نفسها (أو ممثلات الغريزة أو اللاوعي...إلخ) خاضعة لإخراج فني (كيفما كانت التحديدات الإيديولوجية أو المسمى "الجماليات") بدل الخضوع لإخراج عرضي أو لإخراج حلمي أو لإخراج لاعبي؟

ما يحدث - في نظر فرويد - يستند إلى بعض الصيغ-المفاتيح. ونقدم هنا صيغتين تبدوان تحديديتين:

- "من اللافت للنظر أن بإمكان لاوعي إنسان التفاعل مع لاوعي إنسان آخر عن طريق تحويل الوعي".

- "يبدو ألا جدل في أن لفكرة "الجميل" جذورا في التهييج الجنسي، وأنه أصلا لا يشير إلى شيء آخر غير ما يهيج جنسيا".

هاهنا بالذات وصلنا إلى جوهر التفسير التحليلي النفسي للإنتاج الشعري (والفني عموما، سواء كان شعرا أو نثرا أو رواية أو رسما أو نقشا أو غير ذلك من الفنون الجميلة). لقد وصلنا إلى آلية دفاعية وضعها فرويد خصيصا لتفسير عمليتي الإبداع الفني والاستقصاء الذهني، إنها آلية "التسامي".

4-1- لعبة التسامي والشعر:

افترض فرويد هذه العملية لتبيان النشاطات الإنسانية التي لا صلة ظاهرية لها مع الجنسية. ولقد أطلق فرويد أساسا وصف التسامي على النشاط الفني والاستقصاء الذهني. وتطلق تسمية التسامي على النزوة بمقدار تحولها إلى هدف جديد غير جنسي،

حيث تستهدف موضوعات ذات قيمة اجتماعية (21). فـ "إذا استطاع فرد معين أن يستبدل بأهدافه القريبة أهدافا أخرى تمتاز بأنها أرفع قيمة من الناحية الاجتماعية، وثانيا بأنها غير جنسية، فقد قام بعملية "تسامي" (22).

يقول فرويد: "إن كل طفل يلعب سيتصرف بوصفه شاعرا مادام يخلق لنفسه عالما أو -بالأحرى- ينقل أشياء العالم الذي يعيش فيه إلى نظام جديد يلائمه تماما ... إنه يحمل لعبه على محمل الجد، ويستخدم فيه كميات كبيرة من الانفعال. لهذا فعكس اللعب ليس "الجد" إنما "الواقع" ... ولا شيء آخر يميز لعب الطفل عن حلم اليقظة (الاستيهام) غير الدعائم (التي توفرها اللعب الممكن لمسها)".

ويشدد بالمن-نوال على نواة نظرية فرويد فيقول: "إن التحليل النفسي (الفرويدية) - ولا ينبغي أن نبدل رأينا- هو اللاوعي والجنسية (أو إن شئنا: الرغبة) المتلازمان بما أنهما يولدان معا ويشكلان زوجا، في تاريخ الأفكار كما في تاريخ كل كائن إنساني. إن كل قراءة لـفرويد تنفي أو تهمل إحدى هاتين الكلمتين أو ترابطهما ستكون احتيالية".

لذلك فالأدب -إجمالا- إعادة اللعب بألعاب منسية وممنوعة، هو "التلذذ مجددا" بتكرار وتحريف هذه التلذذات المفقودة.. فاللعب بأعضاء الجسد.. مثل اللَّعِب باللُّعَب ومع الرفاق وبالبنيات المعقدة أو الكلمات. ولأن الأدب في جزء منه لعب، فقد اشتهر بكونه لا يصلح لشيء من جهة؛ ومن جهة أخرى، اشتهر بأنه يأتي بلذات لا توصف.

لكن الأدب لعب محضر: إن الجدية التي تدير إبداعه تفرض الكثير من الجهد المتواصل، وصياغاته تكون جد معقدة. لأن الأمر يتعلق (عن لاوعي طبعا) بمسح آثار العملية الأولية بإغراقها وسط العمليات الثانوية التي تجد نفسها مدمرة بشكل من الأشكال. إن الكاتب ينتج -على العموم من خلال لغة مطابقة للاستعمالات النحوية- خطابا شبه عقلاني وقريبا من المحاكاة بالنظر إلى شروط الواقع. وإذا كان يمنح نفسه "إجازات" التعبير وكان له الحق في رؤية تخيلية للأشياء (... إلخ) فإننا نعرف جيدا أن هذه هي مقتضيات "الفن". فبدون التزام كل الإنسان، وبدون ممارسته ذكاءه وثقافته، بل وبدون "حبة الحمق" التي تجعل من الفنان في نظر الجمهور نوعا من الطفل الكبير أو المنحرف الذي لا يضر، دون كل ذلك لن يوجد إطلاقا أي جمال ممكن (23).

يرى فرويد أن التسامي هو الأساس الذي تعتمد عليه العمليات المشتركة في الإبداع الفني، ويؤدي إلى إظهار عبقرية وامتياز في الفن أو العلم... إلخ.

وقد كتب شلر جوابا لصديق يشكو ضعفا في القوة الإبداعية، وهو خطاب يتضمن رأيا شديد الشبه برأي فرويد. يقول شلر لصديقه: "إن علة شكواك فيما أرى تتمثل في ذلك الضغط الذي يفرضه فكرك على خيالك. ومن الجلي أنه من العبث -الذي ليس من وراءه طائل- أن يختبر الفكر بدقة كل الأفكار التي تزدحم على الأبواب... والرأي عندي أن الفكر يبعد حراسه عن الأبواب في حالة الذهن المبدع، وأن الخواطر تندفع كالموج، وعندئذ فقط ينظر الفكر ويتفقد الجموع" (24).

لكن يتساءل براون: أحق أن التسامي يؤدي إلى تفريغ الطاقة فعلا؟ من خلال تعاليم

فرويد نفهم أن الإجابة هنا لابد أن تكون بالإيجاب. لكن أبحاث لفين تقوده إلى القول بعكس ذلك، إلى القول بأن التسامي لا يؤدي إلى خفض التوتر الذي يعانيه المحصور إلا إذا أدى به إلى الهدف نفسه الذي كان الشخص يطلبه منذ البداية. وهنا يفقد التسامي معناه لأنه يشترط إبدال الهدف، بل القلب -حسب هذا الاتجاه- هو الآلية التي تؤدي إلى حل الصراع فعلا وخفض التوتر الناتج، لأن عن طريق هذه الآلية يصل الشخص إلى هدفه الأصلي مستغلا أعراضه المرضية التي تبيح له في الحياة المرضية ما لا يباح للشخص السليم. هي تبيح له -مثلا- أن يكون محل رعاية الأسرة كلها وعطف الأم وسهرها وإغفال الكثير من شؤون الأب في سبيل السهر على شؤونه هو، وما إلى ذلك مما يقدم عادة للطفل دون الراشد.

ولقد شعر فرويد أن آلية التسامي ليس فيها الكفاية لتفسير عملية الإبداع، فأضاف إليها بعض العناصر في نصوص متفرقة مثل عنصر "الإبعاد لرقابة الفكر" بقدر الإمكان. يقول إنّ بعض الأشخاص يعانون من عسر في الانطلاق مع الخواطر التي تبزغ عندهم في حرية، ولا يستطيعون أن يغفلوا النقد الذي ينصب عليهم. كذلك شعر تلامذة فرويد بعدم كفاية التسامي، فأضاف إرنست يونس عملية التفكيك وهي ضد عملية التكثيف التي تحدث في الحلم. ورأى هانز ساكس أن آراء فرويد تكاد تغفل "الصورة" إغفالا تاما وتنسى دلالتها في النشاط النفسي للفنان فحاول أن يسد هذا النقص بفكرة "اللذة السطحية" و "اللذة العميقة". وسواء أكان هذا الشعور بنقص النظرية صادرا عن فرويد أم عن تلامذته أم عن المضادين له، فإنها -حسب سويف- بالفعل أضيق من أن تستوعب عملية الإبداع الفني بأسرها (25).

4-2- القصيدة مكافأة للَّذة :

هكذا نصل إلى الفرضية الفرويدية المعروفة بـ"مكافأة اللذة"، وهي فرضية نجدها مصاغة في نهاية نص "الشاعر والخيال" :

"يخفي الحالم اليقظ استيهامته عن الأخرين بعناية، لأن لديه انطباعا بأن هناك ما يستدعي الخجل. ولو اطلعنا عليها فإن هذا الاطلاع لا يجلب لنا أي لذة، ولهذا تبدو لنا مثل هذه الاستيهامات عندما نواجهها منفرة أو هي -بكل بساطة- ما يصيبنا بالفتور. لكن عندما يكون الشاعر... هو من يحكي لنا ما نجنح إلى اعتباره أحلامه النهارية الشخصية فإننا حينئذ نختبر لذة جد كبيرة معزوة بلا شك إلى تضافر الكثير من مصادر المتعة. كيف يتمكن من بلوغ هذه النتيجة ؟ ... إنه يلطف ما للحلم النهاري من تمركز على الذات وذلك بتحويله وإضماره، وهو يغرينا بحق الاستفادة من لذة محض شكلية ... يشجعنا من خلالها بالكيفية التي بها يقدم استيهاماته. نسمي كفاءة الإغراء أو اللذة التمهيدية مثل هذا الحق في الاستفادة من لذة تقدم إلينا من أجل تحرير متعة عليا تصدر عن طبقات نفسية أكثر من تلك عمقا ... فالمتعة الحقيقية أمام الأثر الأدبي تصدر عن نفسيتنا التي تجد معه خلاصها من بعض التوترات. وربما أكثر من هذا، ألاّ يكون الشاعر عندما يسمح لنا بالتلذذ باستيهاماته دون خجل أو وسواس هو من يساهم بقدر كبير في بلوغ هذه النتيجة ؟"

في النص (الشعري)، هي الإيقاعات ومن ثم التنفس واستردادات الأصوات

وتوافقات الأصوات والاستعمال اللامألوف للفظة أو لسياق جملة وسحر "صورة" مفاجئة وفجاءة صفة تغيّر السياق وديكور أو شخصية صائبان مستحضران على أساس من اللاواقع واستدعاء كلمة أو رمز من خلاله تنزلق فكرة معمارية متفق عليها وهي التي تتكلم، أو أحيانا هوس أو عادة أسلوبية نحسها كرفة جفن ... إن الجوهري هو أن يمر التيار، يعنى: "الانفعـال". وما قبل الشعور هو الذي يأخذ على عاتقه عددا وافرا من الشظايا التي لا تظهر للعيان والتي منها يجني ابتهاجا (26).

خاتمـة

كان الشعر ولا يزال العصا السحرية للجميع. لقد كان سبيلا سائغا لمن سعى إلى اللامعلوم، وكان دليلا دامغا لمن يشرح اللامفهوم، وكان إيجازا بالغا يسع فضاءات العلوم، كان الشعر ملجأ الفيلسوف حين تعوزه الأدلة، وكان سلاح القبيلة حين تغمد الأسنة، وكان لسان الخطيب حين يبتغي القلة، وكان ترجمان الفقيه للقرآن والسنة.

لم يجد فرويد حين كثرت عليه الغارات إلا ملجأ فردا، كهوف الشعر والأدب والرواية. لقد أعجب أيّما إعجاب بقدرات الشعراء، حتى عدهم أساتذته في علم النفس. وحين خانه البرهان العلمي كانت الأبيات والقصائد المرافعات عنه، وكان الشعراء والأدباء هداته. وكان أدلر كثير الاستشهاد بأعمال الشعراء والأدباء، شديد الإعجاب بعلومهم، حتى ناداهم بالعباقرة، وكانت أعمال كارل غوستاف يونغ وأوطو رانك قائمة أساسا على الأعمال الأدبية والشعرية حتى الشعبية منها.

وكانت ثمرة هذه الجهود أن ظهر اتجاه خاص أطلق عليه شارل مورون "النقد النفسي"، يجمع بين البحث التحليلي النفسي والنقد الأدبي. وسار على هذا الدرب كثيرون بعده، منهم اللساني جاك لاكان وأتباعه، كما ظهر توجه جديد، إنه استخدام الأدباء لنتائج التحليل النفسي وتبني مبادئه وقوانينه في إنشاء الروايات ونظم القصائد. بل وفي تنظيم حياة الأديب وشخصيته وأفكاره ومشاعره، ومن ثم تسيير عملية الإبداع الأدبي -والفني عموما.

لقد سعينا في هذا المقال إلى إبراز أهم عناصر التفسير الفرويدي لعملية الإبداع الشعري والفني عموما، وفي الأخير نقول كما قال يونغ: "النفس الإنسانية هي الرحم التي تحتضن جميع العلوم والفنون" (27)، والأدب أحد مظاهر الحياة النفسية ونحن بوصفنا أخصائيين نفسانيين لا نصنع نقدا أدبيا وما ينبغي لنا ما لم نتكون فيه، إنما باستطاعتنا أن ننقّب عن العناصر النفسية التي ينطوي عليها العمل الأدبي والتي يبثها الشاعر في أبياته أو بين طياتها، وعلينا إبداع الأدوات الكفيلة بذلك.

إحالات مرجعية :

1- مراد، يوسف. 1951. ضمن: سويف، مصطفى (1951). الأسس النفسية للإبداع الفني: في الشعر خاصة. دار المعارف. القاهرة. ط4. 1981. التقديم.
2- مختاري، عزالدين (1998). المدخل إلى نظرية النقد النفسي: سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1998. ص ص5-6.
3- زيدان، جرجي (1895). تاريخ آداب اللغة العربية. ج1. سلسلة الأنيس. موفم للنشر.

الجزائر. 1993. ص95 .
4- الهاشمي، عبد الحفيظ (2009). مصطلح الشعر في تراث العقاد الأدبي. عالم الكتب الحديث. إربد. الأردن. 2009. 2009. ص.17
5- الزيات، أحمد حسن (1936). تاريخ الأدب العربي. دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة. ط2. 1981. ص29 .
6- الشايب، أحمد (1945). أصول النقد الأدبي. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة. ط10. 1994. ص.295
7- علاق، فاتح (2008). في تحليل الخطاب الشعري. دار التنوير للنشر والتوزيع. الجزائر. 2008. ص ص17-25
8- مسباعي، محمد. 2009. ص ص9-10.
9- ماريني، مارسيل (1990). النقد التحليلي النفسي. ضمن: برجي، دانيال (تأليف جماعي تحت إشرافه.1990). مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. ترجمة: رضوان ظاظا. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. 1997. ص ص53-54 .
10- بالمن-نوال، جن (1978). التحليل النفسي والأدب. ترجمة: حسن المودن. المجلس الأعلى للثقافة. مصر. 1997. ص ص23-25 .
11- ماريني، مارسيل.1990/ 1997. ص ص55-56 / بالمن-نوال، جن. 1997. ص27.
12- ماريني، مارسيل. 1990/ 1997. ص ص56-57 / بالمن-نوال، جن. 1997. ص27.
13- ماريني، مارسيل. 1990/ 1997. ص ص57-58 .
14- بالمن-نوال، جن. 1997. ص ص27-31.
15- ماريني، مارسيل. 1990/ 1997. ص ص58-59 .
16- بالمن- نوال، جن. 1997. ص ص15-18.
17- ماريني، مارسيل. 1990/ 1997. ص ص78-79.
18- لابلانش، جن وَ بونطاليس، جن برترند (1967). معجم مصطلحات التحليل النفسي. ترجمة مصطفى حجازي. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. ط2. 1987. ص146.
19- ماريني، مارسيل. 1990/ 1997. ص ص59-62 .
20- بالمن-نوال، جن. 1999. ص ص41-42 .
21- لابلانش،ج. بونطاليس،ج،ب.1967/1987. ص ص173-174.

22- سويف، مصطفى (1951). الأسس النفسية للإبداع الفني: في الشعر خاصة. دار المعارف. القاهرة. ط4. 1981. ص199.

23- بالمن-نوال، جن. 1997. ص ص33-35 .

24- سويف، مصطفى. 1981/1951. ص ص202-203.

25- سويف، مصطفى. 1981/1951. ص ص200-203 .

26- بالمن-نوال، جن. 1997. ص ص43-44 .

27- يونغ، كارل غوستاف (1931). علم النفس التحليلي. ترجمة نهاد خياطة. دار الحوار للنشر. اللاذقية. سورية. ط2. 1997.