

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران - السانيا-



كلية الآداب و اللغات و الفنون
قسم اللغة العربية و آدابها
تخصص: تحليل الخطاب الشعري المعاصر

رسالة مكملة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي:

القراءة النفسية للقصيدة العربية المعاصرة

إعداد الطالب:

عبد القادر بن طيب

إشراف الأستاذ:

د. عبد الوهاب ميراوي

أعضاء اللجنة المناقشة 2015/04/30

رئيساً	جامعة وهران	أ.د. عبد الله بن حلي
مقرراً و مشرفاً	جامعة وهران	د. عبد الوهاب ميراوي
مناقشاً	جامعة وهران	أ.د. هواري بلقاسم
مناقشاً	جامعة وهران	أ.د. أحمد مسعود

2015 - 2014

المقدمة:

إن دراسة الأدب من وجهة نفسية ليست وليدة العصر الحديث، بل ترجع بذرتها إلى العصر اليوناني حيث كانت البداية الفعلية مع " أفلاطون " الذي كان يظن أن الإبداع الشعري ليس من نتاج الإنسان بل تحركه قوة إلهية عظيمة، وكذلك ما ظهر عند "أرسطو" إذ تتخلل تشريحاته النفسانية كل مؤلفاته، وتجلت بشكل بارز في نظرية (المحاكاة) التي ربط فيها وظيفة الفن بالتطهير.

إن آراء هؤلاء الفلاسفة و النظرة التي كانت سائدة رغم اعتمادها على التفسير "الميتافيزيقي" لم تصبح اتجاهاً نقدياً إلا بعد ظهور نتائج الدراسات النفسية الحديثة التي ربطت بين اللغة واللاشعور، وكذلك بعد تطور النتائج التي توصل إليها فرويد و أتباعه في التحليل النفسي.

أما في نقدنا القديم، فقد أشار القدامى إلى المحفّزات (البواعث) التي تثير التوترات النفسية و تدفع إلى قول الشعر، لقد اهتم النقد العربي بهذه القضايا، لكن لم يقدر لها أن تنمو و تنضج في تراثنا النقدي القديم، إلا أنها أبنعت في القرن الخامس الهجري عند بعض النقاد كابن قتيبة، والقاضي الجرجاني، وعبد القاهر الجرجاني، تم نمت وترعرعت بين أحضان (فرويد) الذي أخرجها في حلتها النهائية القائمة على مناهج علمية انطلاقاً من الفرضيات ووصولاً إلى النتائج.

وقد أسهمت كما أشرنا العلوم النفسية في تفعيل دراسة الأدب وتحليله؛ ومن أبرزها علم النفس الأدبي، علم نفس الإبداع، علم نفس اللغة، علم النفس التحليلي... وكان لمدرسة التحليل النفسي الفرويدية الريادة في تحليل الآثار المُبدّعة وصولاً إلى نفسية المبدع؛ ومن ثم اتخذ هذا الأثر حقلاً من حقول التحليل النفسي؛ لأن الإبداع الفني من الأشياء الغريبة التي لا يمكن تحليلها، كما أنّ علم النفس والأدب يتناولان نفس الموضوعات، و نعني الخيال والأفكار والمشاعر مجتمعة وهذا ما يؤكد العلاقة الحميمة بين الإبداع وعلم النفس.

لكن أتباع (فرويد) تطرفوا في تفسير الأعمال الإبداعية، فذهب (أدلر) إلى أن الإبداع هو تعويض عن (عقدة النقص) التي يعاني منها المبدع، وقسم (يونغ) اللاشعور إلى نوعين: لا شعور شخصي ولا شعور جمعي. و يعد علم النفس من بين العلوم الإنسانية التي كان لها الأثر البالغ في دفع الحركة النقدية الحديثة وإمدادها بأدوات إجرائية مكنتها من قراءة النص برؤية جديدة، و محاولة بناء أسس حدائثة لنقد يعتمد على معايير علمية في التعامل مع الظواهر الأدبية.

غير أن الانطلاقة الحقيقية للنقد النفسي كانت في العصر الحديث، ونتيجة لمثاقفة نقادنا مع الغرب أُثير الاهتمام بالمنهج النفسي في تفسير الأدب، كجماعة الديوان، و من هذا حذوهم من الجامعيين و الأكاديميين، وإن أهم ما يميز النقد الأدبي الحديث انه يفيد في مناهجه إبراز الأهمية الأساسية القائمة على تحليل النصوص الأدبية، سواء كان ذلك بما ينعكس في هذه النصوص من حياة أصحابها، أم بما كان لحياة المبدع من أثر لطبيعة النص وكلتا الحالتان تستكشف تجليات ما تكبته روح الخلق المبدعة في عوالمها الخفية وبذلك النقد الأدبي قد تحول من تماثلية وحدة العرض المباشر إلى استنباط الإحساس الشعوري بحثا عن العوامل الخفية للذات المبدعة .

و أصدر عز الدين إسماعيل كتابه (التفسير النفسي للأدب) عام 1963 حلل فيه نفسية المبدع و عالج عملية الإبداع الأدبي، فرآها وليدة اللاشعور، وأنها كالحلم، تتخذ من الرموز أو الصور النفسية ما ينفّس عن الرغبات. و يرى أن تقاسم بعض المفردات بين الأدب و علم النفس دليل على الصلة الوثيقة بينهما كالشعور والعواطف و الانفعالات والوجدان والتخيل والإدراك الحسي وغيرها، إن الأدب و النفس يصبان في نهر واحد لأن الحديث عن الأدب يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن الحالات النفسية والوجدانية لدى المبدع، و لابد أن نوضح أنه يؤمن بوجود علاقة وثقى بين الأدب و النفس، و قد بلغت تلك العلاقة عنده من الوضوح أن ذكر أنها لا تتطلب إثباتا¹ و يرى أن هناك اشتراكا بين علم النفس و الأدب في دراسة

¹ عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، بيروت، دار العودة، ط 4، 1981، ص 13

الأفكار، العواطف، الخيال و المشاعر.¹ و لذا فمن المحتمل مبدئيا أن يساعد علم النفس في دراسة العملية الإبداعية.

حين يفسر الناقد طبيعة الأثر النفسي للقصيدة المعاصرة ينقاد في الغالب إلي نطاق علم النفس للحديث عن الحالة الذهنية والنفسية التي يتم فيها الإبداع الأدبي.

وتكمن أهميته في البحث عن عملية الخلق والإبداع، وكذلك في الدراسة النفسية للأدباء بأعيانهم لتبيان مواقفهم وأحوالهم الذهنية والنفسية من خصائص نتاجهم الأدبي.

و المنهج النفسي لم تتوقف وظيفته عند هذا الحد في النقد الحديث، بل تطور مع تطور النقد بصفة عامة، و واكب النقد المعاصر في الاهتمام بالقارئ (المتلقي) و تعدد القراءة و ذلك في نظريات الأدب، و نظرية القراءة و نظرية التلقي و غيرها من المناهج النقدية المعاصرة كالمنهج النفسي التحليلي، و سيكولوجية القراءة و التأويل، و كل ما يتعلق بالنقد النفسي.

إن المتتبع لمسيرة الاتجاه النفسي في هذه الدراسة يجد أننا حاولنا أن نتناول جميع الجوانب و الاهتمامات التي يقوم عليها (المنهج النفسي) و قد استهدفت هذه الدراسة علاقة علم النفس بالأدب، ثم تناولت نقد تحليل الشخصيات و علاقة شخصية الأديب بإبداعه، في بادئ الأمر، و انتقلت بعد ذلك إلي دراسة التفسير النفسي لعملية الإبداع، ثم تناولت تحليل الظواهر النفسية و الفنية في بناء القصيدة المعاصرة، و ختمت الدراسة بالتلقي النفسي للقصيدة المعاصرة و الأثر النفسي لهذا التلقي.

وفي خضم إشكالية قراءة النص الأدبي تتعدد الرؤى التي من شأنها أن ترسي الأسس لإطار المنهج النفسي المتبع في هذه الدراسة؛ والذي يمدنا بأدوات نستعملها في عملية التحليل، والتي نميز بها افتراضات تأويلية لمجموعة الخصائص العامة التي ينتمي إليها كل نص.

¹ المرجع السابق، ص 20

ومن الدوافع الأساسية التي جعلتنا نختار هذه الدراسة " القراءة النفسية للقصيدة المعاصرة " هي تجسيد فاعلية الحركة النقدية النفسية الخصبية في استكناه الذات المبدعة، من خلال التعامل مع النصوص بكل أبعادها المعرفية والنفسية، مستهدفين بذلك الغوص في أسرار الأعماق الداخلية لهذه الذات. وكذا الكشف عن الذات المتلقية للنص الشعري من خلال التحليل النفسي، و القراءة النفسية للقصيدة المعاصرة.

ومن دواعي اختيارنا كذلك لهذا الموضوع دافع الرغبة العلمية للوقوف على أهمية المنهج النفسي في دراسة شعرنا العربي المعاصر، وكذلك لمعرفة الإضافات التي أسداها إلى النقد الأدبي المعاصر.

وسعياً منا كذلك إلى دراسة الفكر والتفكير الأدبيين عند الشعراء المعاصرين والاستخلاص من تجاربهم نسقاً يحكم الاتجاه النفسي في الشعر المعاصر.

و على الرغم من هذا التآتي الضخم من النصوص النقدية التي حاولت أن تفسر النص الأدبي، إلا أنه ما يزال متمنعاً غامضاً، و هو بحاجة إلى مزيد من الكشف و التفسير و التأويل، ويفسح المجال لقراءات عديدة، و قادر على أن يشع في كل اتجاه، وهو في الوقت نفسه معطاء لا يكاد يرفض أية يد تمتد إليه.

إنّ اختيارنا لهذه النصوص مقصود، وهو ليس اعتباطياً، وهذا يعني أنها نصوص ثرية مفتوحة على عالم واسع من الدلالات النفسية، منها ما هو محطة هامة في الشعر العربي المعاصر، و نشير هنا- على سبيل المثال لا الحصر- إلى شعر كل من أدونيس بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتي، نزار قباني، أمل دنقل و غيرهم ... و منها ما هو جزائري مثل ديوان (مقام البوح) لعبد الله العشي.

توحيّنا في عملية الاختيار أموراً كثيرة، أولها ما أسلفنا القول به من ثراء هذه الأعمال وانفتاح دلالاتها على آفاق نفسية لانهائية، والنص الشعري المفتوح بعيد عن المباشرة قريب من الغموض، و يبوح دون أن يتكلم، ثانياً التنوع والاختلاف (الرومانسية، الحداثة التصوف، الحب، المدينة و الكون... إلخ)، وثالثها شخصي يعود إلى مطالعات القارئ

والإفاه لهذه النصوص؛ وعمله عليها، منتهجاً طريقة بعض النقاد في اختيارهم نصوصاً من الشعر المعاصر لما يخدم عملهم النقدي أمثال عبد المالك مرتاض محمد لطفي اليوسفي، صلاح فضل...

و كان لابد من وضع خطة البحث، ولهذا ارتأينا أن يكون مخطط بحثنا على الشكل التالي:

الفصل الأول، خصصته للجانب النظري؛ و يشمل أسس الاتجاه النفسي للنقد الأبي وفيه بحثت عن صلة علم النفس بالأدب والنقد من خلال الأدباء والنقاد وعلماء النفس، وملامح النقد النفسي عند العرب القدامى، ثم تعرضت للانطلاقة الحقيقية للنقد النفسي ، ودراسة شخصية الشاعر. كما أشرت إلى أهم محطات النقد النفسي من خلال النقاد أنفسهم.

وفي **الفصل الثاني** تعرضت للتفسير النفسي للعملية الإبداعية و فيه الدراسات النفسية للعمل الأدبي سيكولوجية العملية الإبداعية و صلته بالوظائف التي تساهم في الإبداع و أشرت إلى الدوافع النفسية لهذه المرحلة، وبحثت فيه أيضاً عن تحليل خبرة الشعراء المعاصرين أثناء عملية الإبداع، و ذلك من خلال مراحلها الثلاثة.

أما في **الفصل الثالث** تعرضت فيه للتشكيل الفني و النفسي للقصيدة المعاصرة و بدأتها بالأسس النقدية عند عز الدين إسماعيل و تجربته في النقد النفسي للشعر المعاصر، ثم تعرضت لعناصر تشكيل القصيدة المعاصرة و دلالتها النفسية مطبقاً ذلك على بعض النصوص المختارة من الشعر العربي المعاصر، و قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب.

و في **الفصل الأخير،** وهو **الفصل الرابع** تناولت فيه أثر التلقي النفسي للقصيدة المعاصرة، و المرجعية النفسية في قراءتها، و بحثت فيه عن انتقال اهتمام منهج النقد النفسي من دراسة نفسية المؤلف إلى نفسية القارئ، ومنها إلى العلاقة بين المؤلف والقارئ والنص. كما طبقنا هذه الإجراءات النقدية لعملية الإبداع على ديوان (مقام البوح) لعبد الله العشي.

أما المنهج المتبع في هذه الدراسة، هو المنهج النفسي التحليلي لأنه يبدو لي الأنسب لقراءة النص الشعري في كثير من جوانبه.

و لا بد من الإشارة إلى أهم المراجع و المصادر التي اعتمدت عليها في هذا البحث ومنها: معظم دراسات عز الدين إسماعيل و مؤلفاته، و أهمها " التفسير النفسي للأدب " و " الشعر العربي المعاصر، قضايا و ظواهره الفنية و المعنوية"، و بعض الدراسات لأحمد حيدوش، مصطفى سويف " الأسس النفسية للإبداع الشعري خاصة " الاتجاه النفسي في النقد العربي" لعبد القادر فيدوح، " أسئلة الشعرية " لعبد الله العشي، " لحظة المكاشفة " لمحمد لطفي اليوسفي " التجربة الإبداعية " لإسماعيل الملحم، وغيرها من المؤلفات التي أنارت لنا درب للوصول إلي مبتغانا.

وأخيرا أتوجه بالشكر الكبير إلى أستاذي الدكتور " عبد الوهاب ميراوي " على إخلاصه و نزاهته و توجيهاته التي أنارت درب بحثي.

■ - أسس الاتجاه النفسي في النقد الأدبي

1 - المبحث الأول: علم النفس وعلاقته بالأدب والنقد

أ - احتكاك علم النفس بالأدب

تعتبر الصفات التي تميز العلم الحديث عن الحركات الأوروبية الأخرى، أنها أول ما اتجه إليه الفكر العلمي في أوروبا الحديثة دراسة المادة و محاولة السيطرة على الطبيعة، ثم اتجه هذا الفكر لدراسة ظواهر الحياة، دراسة علمية منظمة في القرن التاسع عشر. و ما كاد يبدأ النصف الثاني من ذلك القرن حتى خطى البحث خطواته الكبرى نحو دراسة النفس الإنسانية في مظاهر تفكيرها و إحساسها و ذوقها و اجتماعها، و دراسات شاملة لونت بلونها العصر الذي نعيش فيه الآن.¹ ومن ذلك الحين أصبحت الدراسة النفسية للإنسانية تبحث في أصولها العلمية، و علاقتها بالعلوم الأخرى.

غير أن صلة الدراسة النفسية بالأدب والنقد ممتدة الجذور في التراث الإنساني وخصوصاً تلك التي تربط الأدب بصاحبه، وتجعل تميّز الشاعر نابغاً من الإبداع الذي يأتي به، والسحر الذي يضيفه على النفوس ويحرك به القلوب، حتى لا يقتصر الشعر في الآداب القديمة بالآلهة والسحر وبالجن.

« والواقع أن ميدان التحليل النفسي^(*) من أخصب ميادين علم النفس من جهة علاقته

الأدبية، فإن تنقيبه في أعماق النفس الخفية وجها لوجه أمام طائفة من المعضلات التي شغلت باحث الأدب قروناً طوالاً و لا تزال تشغلهم.»²

فهل نعجب بعد ذلك أن نرى تيارات علم النفس تحتك بالأدب، و دراسته في غير

موضع؟ أليس الأدب من أروع ما تنتجه نفس الإنسان؟ أليس وليد الشخصية الإنسانية؟

¹ محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، جامعة الدول العربية، القاهرة، طبعة الثانية 1961. ص 11

(*) - لا يقصد التحليل النفسي الفرويدي خاصة

² نفس المرجع، ص 22

كان هذا الاحتكاك بالأدب طبيعياً كما كان من الطبيعي أن يحتك الأدب بدراسات الجمال و الواقع أن هذين النوعين من الدراسة (النفس و الجمال) أصيلا في طبيعة الأدب و ليس أدل على ذلك من أن يحاول الباحث وضع تعريف علمي للأدب، حتى تبدو له ناحيتا النفس و الذوق في مكانهما الجوهرى من إنتاج الأدب و جماله و منافذه إلى النفوس.¹

و لكن احتكاك علم النفس لم يجيء من علماء النفس وحدهم بل من رجال البحث الأدبي أيضا الذين تكلموا في تاريخهم الطويل عن الخيال في تقليده و اختراعه، وعن العاطفة في صدقها و باطنها و اضطراباتهما و هدوئها، وعن الشخصية عن ظهورها أو عدم ظهورها في القصيدة... وعن أسباب إجادة هذا الشاعر في فن ما، و ذلك في فن آخر و عن الأحوال و الظروف التي مر فيها منشأ الأدب، و ما كان لها من أثر في نوع أسلوبه الكتابي و لهجة خطابه و نوع أوزانه و قوافيه.²

كل هذه و كثير غيرها ميادين مشتركة، فلم لا يغير باحثو الأدب على حدود علم النفس كما أغار علماء النفس على الأدب بهذه التطورات التي جلاها لهم النفسيون على قدر ما سمحت روح العصر في رقية مناهج بحثه و كانت من قبل يحيط بها الغموض و الاشتراك.³

ب - السيرة النفسية لصاحب النص الأدبي

بدأ الاهتمام بالكاتب (المبدع) مع نشأة العلوم البيولوجية و الدراسات السيكولوجية. و ظهر هذا الاهتمام في المدرسة النفسية، و المدرسة الرومانسية. فإذا أخذنا المدرسة النفسية في الأدب و النقد أنموذجاً على سلطة الكاتب تبين أن أول من عني بالتفسير النفسي للأدب هو الناقد الفرنسي " سانت بيف " الذي أنشأ سلسلة من المقالات باسم (صور المؤلفين)، ممهداً بها لنقد يحاول اكتشاف (نفسية المؤلف)، حيث جمع مواد كثيرة عن أصول المؤلف، و نشأته

¹ محمد خلف الله، المرجع السابق، ص 21

² نفس المرجع، ص 28

³ نفس المرجع، ص 29

وسيرته الذاتية، وعلاقته بمجتمعه من أجل كشف الحالة النفسية التي تسلطت على الأديب أثناء إبداعه الأدبي.¹

منذ أن ظهرت كتابات " سانت بيف " النقدية بدأت تتردد مقولة مفادها أن: « فهم العمل الأدبي غير ممكن إلا بفهم الإنسان الذي أنتجه. »²

لقد غدت إحدى مهمات الناقد عند " سانت بيف " البحث عن حقيقة الإنسان المبدع و الموهبة الفردية و طابعها المميز من خلال الإبداع الأدبي. فالذي يهمله أولاً هو أن يعرف فكر و عبقرية المؤلفين و أن يرسم صوراً صادقة لجوانب حياتهم النفسية منها خاصة، مع التركيز على الجوانب الأكثر خصوصية و الأكثر ديمومة فيهم انطلاقاً من عملية نشر إنتاجهم الأدبي، ثم محاولة إظهار كيفية تطور الإنسان موهبته عبر الزمن.

و بهذه الطريقة يكون " سانت بيف " قد رسم لنا نوعاً من السيرة النفسية للأدباء و كان منهجه النقدي يهدف إلى البحث عن الفرد للوصول إلى مجموعة من الأفراد.

إن الجديد في الطريقة التي اتبعها " سانت بيف " في النقد يتضح في المكانة التي خصصها للإنسان في دراسة العمل الأدبي. و أنه أول من أرسى أسس تقليد جديد في النقد الأدبي يهتم بالبحث عن السيرة النفسية للمؤلف و قد وسع هذا التقليد فيما بعد في فرنسا اعتماداً على أساس التحليل النفسي الفرويدي.³

لا يعني هذا أن سانت بيف كان وحده في الميدان أو أنه الوحيد الذي اتجه هذه الوجهة في عصره كذلك اهتم " كولردج " بذاتية الأديب، فوضع كتاب (السيرة الأدبية عام 1817) عدّه النقاد الغربيون إنجيل النقد الحديث، لأنه أكبر خطوة خطاها النقد نحو هذا الاتجاه في مرحلته الأولى، وقد أثار فيه قضايا أدبية، منذ اختمارها في نفس الكاتب، حتى ظهورها في شكل فني.⁴

¹ محمد عزام، سلطة الكاتب، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 808، 2002، ص 75

² أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعة الجامعية، بن عكنون الجزائر، ص 11

³ نفس المرجع السابق، نفس الصفحة

⁴ محمد عزام، نفسه، ص 87

إن النقد الأدبي عند كولرج و سانت بيف بدأ يقترب من علم النفس، و في مقابل هذا التطور الداخلي للنقد باتجاه علم النفس، حدث تطور في الدراسات النفسية إذ اتجهت صوب الأدب مما أدى إلى التداخل ولاسيما منذ أواخر القرن التاسع عشر، إذ لم تعد دراسة الأدب من حق النقد الأدبي وحده بل هي من حق علم النفس أيضا، فكان لزامًا على النقد الأدبي أن يوسع دائرة بحثه في وجه المنافس الجديد : (علم النفس) الذي أهدى عاتقه الإجابة عن أسئلة جديدة لم يعر لها النقاد أهمية من قبل.¹

2 - المبحث الثاني: أقطاب التحليل النفسي:

أسهم التحليل النفسي في الحركة النقدية المعاصرة، بحيث لا يمكن إنكار ذلك، فتحليل الفنون من وجهة نظر نفسية غدا أمرا شائعا خارج الحقل العيادي و الطب العقلي، ولاسيما بعدما سبر المحللون أغوار اللاوعي و فسروا به كثير من سلوك العباقرة و أعمالهم الفنية و مضيفين إلى المناهج التقليدية ما يغنيهما من عمق و بعد.²

لقد أغرى التحليل النفسي عددا من الباحثين كانوا في أكثرهم أطباء في مدرسة التحليل النفسي، فقد أفرد المصنفون لهذا الحقل كتبا كاملة. « و لكننا نتوقف عند نقط بارزة نراعي فيها أهم الخصائص في المنهج التحليلي النفسي. وطبيعي أن نبدأ " بسجموند فرويد " لأنه أول من طبق هذا المنهج في دراساته على الفنانين الأدباء.»³

أ - فرويد و التحليل النفسي لصاحب النص الأدبي :

يعد فرويد (1856م - 1939 م) أول من أخضع الأدب للتفسير النفسي، و لعل ما يلاحظ في نظريات " فرويد " أنه آمن بأن الباعث على الفن ليس المحاكاة كما يرى الدارسون الإغريقيون و أتباعهم من نقاد القرن (17-18) و إنما هي (الغريزة الجنسية)^(*).

¹ احمد حيدوش، المرجع السابق، ص12

² خريستو نجم، في النقد الأدبي والتحليل النفسي، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1991 ص28

³ نفس المرجع ص31

(*) - الغرائز الجنسية : تعبر قوة (الهو) عن الغاية الحقيقية لحياة الكائن العضوي. وهذه القوة التي نفترض وجودها وراء توترات حاجات الهو نسميها الغرائز، وهي تمثل المطالب الجسدية لدى الحياة النفسية.

و الفنان عنده إنسان (عصابي) (*) غير أن الفنان يعرف كيف يشق طريقه عائداً من عالم الخيال بينما لا يستطيع العصابي التخلص من أوهامه. و هذا يعني أن الفنان لا يسترجع وعيه الكامل إلا بعد ما ينتهي من عملية الإبداع فهو عصابي في لحظة الإبداع.¹

ويعتبر التحليل النفسي وسيلة الباحث في الأعماق المتوغل في سراديب اللاوعي طلباً للحوافز الكامنة وراء الإبداع. فسؤل " فرويد " عن الأساتذة الذين أثروا في تكوينه ، فكان جوابه إشارة من يده نحو مكتبته؛ حيث اصطفت روائع الأدب العالمية، فما يهمننا من جواب " فرويد " إظهار الصلة الوثيقة بين الأدب و علم النفس فالشعراء هم علماء النفس الأوائل الذين سهلوا لمن جاء بعدهم من علماء العصور الحديثة للكشف عن أسرار النفس والولوج إلى أغوارها حتى سمعنا فرويد يشيد بأولئك العارفين الضليعين بالنفس الإنسانية الذين اعتدنا تكريمهم باسم الشعراء.²

كان فرويد شغوفا بقراءة الآثار الأدبية شديد الإعجاب بالشعراء و الأدباء لأن الشاعر عنده رجل تراوده الأحلام في حال اليقظة كما تراوده في نومه.³ فالشعراء و الأدباء عامة يعيدون قصة الغرائز في لغة ساحرة مؤثرة، ولكنهم لا يفصحون عن ماهيتها وبذلك يوفرون لعالم النفس مادة غزيرة حين يصورون المشاعر العنيفة تصويراً مؤثراً و يكسبونها دلالة شاملة فالأدب إذن يقدم الأنماط العامة أو المادة الخام عن النفس الإنسانية فتنتفع بها مصطلحات التحليل النفسي.⁴ إن فرويد خص الشعراء و الأدباء عامة بمكانة و منزلة خاصة حتى أنه ليرى أنهم المكتشفون الحقيقيون (لللاوعي) عند الإنسان، حيث اعترف بأنّ الذين ألهموه نظريته في التحليل النفسي هم الفلاسفة والشعراء والفنانون.

(*) - العصاب: اضطرابات غير مصحوبة باختلال جوهري في إدراك الفرد للواقع، كما هو الحال في الأمراض الذهانية يميز التحليل النفسي بين نوعين من الأعصابية: الأعصابية الفعلية مثل النيروستانيا وعصاب القلق، والأعصابية النفسية وأهمها الهستيريا والعصاب الوسواس . يرجع سيجمند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة سامي محمد علي عبد السلام القفاش ص 140.

¹ شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر سنة 1985 ص 112

² خريستو نجم، المرجع السابق، ص 29

³ أحمد حيدوش، المرجع السابق، ص 14.

⁴ نفس المرجع السابق، ص 14

يعتبر ما قام به "فرويد" مستفيداً من تجارب سابقه، حيث قسم الجهاز النفسي الباطني إلى ثلاثة مستويات¹ :

- المستوى الشعوري "conscient"

- ما قبل الشعور "preconscient"

- اللاشعور "i,inconscience"

والمستوى الأخير، هو الفرضية الأساسية التي تقوم عليها نظرية التحليل النفسي، وينقسم بدوره إلى ثلاث قوى متصارعة، هي²:

- الهُو "le ça" ويمثله الجانب البيولوجي .

- الأنا "le moi" ويمثله الجانب السيكولوجي أو الشعوري .

- الأنا الأعلى "le sur moi": ويمثله الجانب الاجتماعي أو الأخلاقي...

ليس لنا أن نسهب في تحليل (الجهاز النفسي)^(*) الباطني للإنسانية الذي تقوم عليه نظرية فرويد، إذ يكفي هذه الإشارة لعلها تغني عن التفصيل لمستوياته وقواه و آلياته، وما يتصل به من عقد و غرائز ومكبوتات.

لقد استمد فرويد كثيراً من مطالعاته، كونه رجلاً متميزاً باللبقة الاجتماعية و بالثقافة. و كل شخص يحاول أن يكون فكرة عن أعماله يعلم انه أنتج كثيراً حول الفنانين والأدباء والظواهر الأدبية، كما أن له مؤلفات هي ذات أهمية عظمى كانت قد ألفت و صدرت قبل مشروع تطبيق التحليل النفسي على الأدب، و بالأخص ما يقارب الحلم و زلة اللسان و الكلمة المنشدة³.

¹ فرويد، الموجز في التحليل النفسي (1988) ترجمة سامي محمود علي، عبد السلام القفاش، مراجعة مصطفى زيور، القاهرة، دار المعارف ط 2، ص 14

² نفس المصدر، ص 15

^(*) - يرجع سيجمند فرويد، نفس المصدر، ص 25

³ جان بلامان نوبل، التحليل النفسي و الادب، منشورات عويدات، بيروت لبنان، الطبعة الثانية 1999، ص 23

بل إن أعظم ما أسهمت به النظرية الفرويدية، كان إبرازها واستنباطها للجوانب المتعددة في المضامين الزاخرة بالرموز والدلالات في أعمال فنية وأدبية متعددة والمعاني الخفية التي انبثقت منها.¹

وكان في استطاعة الفرويدية أن تلقي الأضواء الفاحصة على احتياجات الفنان و دوافعه النفسية من خلال تفسيرها المنهجي لهذه الرموز والدلالات.²

و دافع فريد عن افتراضاته دفاع المتأكد، و رآه مشروعاً من الناحية العلمية، و يمكن أن يستدل عليه بطريقة خاصة تؤكد وجود هذه العمليات النفسية (اللاشعورية) شأنها في ذلك شأن الافتراضات العلمية الأخرى التي تبحث عن عمليات كيميائية غير مدركة، و لكنها تتمكن " من تعيين القوانين التي تسيطر على هذه العمليات و تتبع علاقتها المتبادلة."

عاد بعد ذلك فرويد في أرائه، وهذا ما جر عليه الاهتمام بأنه وسم الفنانين بالمجانين وقد عدل بعض الآراء التي سبق أن أقرها في بداية عهده؛ فقد عدل نظرية الباعث على الفن بعدما تبين له أن بعض المواقف في الحياة تتطلب عكس ما يدعي . و تراجع عن نظرية الإشباع في الإبداع الفني، إذ ليس كل عمل فني هو بمثابة تعويض عما تعكس أو استحال تحقيقه في عالم الواقع.³

وهناك قضية أخرى هامة تتعلق بالمنهج الفرويدي في فهم الأدب يقول عنها الدكتور " د. عبد الله بن حلي " أنها تقوى الانتقادات التي وجهت إلى صاحب التحليل النفسي. لعل عدم وضوح الرؤيا بين (نشأة الفن وما الفن) عند فرويد كان من الأسباب التي أدت إلى المآخذ التي أخذت على منهجه وقد أجملها الدكتور عبد الله بن الحلي فيما يلي⁴:

أولاً : النظر في الأدب من زاوية نفسية فقط معظمها جنسي .

ثانياً : إهمالها لشكل الأدب ووقوفها عند حدود المضمون و مزاج الأديب.

¹ نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية لشركة المصرية العلمية للنشر - لوتجمان - الطبعة الأولى سنة 2003 ص 356

² نفس المرجع نفس الصفحة

³ شايف عكاشة، المرجع السابق، ص 112

⁴ الطالب البشير حداد، الأدب في المناهج النقدية الحديثة، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة وهران،

1995/1994، ص 112 ينظر عبد الله بن حلي، الفكر الفرويدي و أثره في النقد العربي، ص 9

ثالثا : خلطها بين الأدب و نشأته .

رابعا : نظرتها إلى الأديب بصفته معصوبا و إلى الأدب بصفته ظاهرة للعصاب .

خامسا: تفسيرها للأدب بواسطة طريقة التحليل العلاجي، و تغاضيها عن خصوصية الأدب

سادسا : فقرها إلى معيار أدبي في التقويم .

سابعا : تجاهلها للمقومات الاجتماعية و التاريخية و التراثية و البيئيةالتي لا ينهض الأدب في غيابها ووقوفها عند حدود اللاشعور وحده .

ثامنا : وقوعها في عيوب التعسف و التكرار

وهذه المآخذ لا تقلل من مساهمة المنهج الفرويدي في الأدب و لا تلغى استفادة النقد من معارفه المختلفة و الاستعانة به في معرفة أعماق النفس البشرية الغامضة.

و إلى جانب ذلك " يشير د.عبد الله بن الحلي " إلى عدة قضايا أخرى يمكن للنقد أن يفيد فيها من نظرية التحليل النفسي منها: دراسة الصورة الشعرية في ضوء نظرية الحلم و بحث قضية التوصيل على أساس مبدأ اللذة....¹

لكن النظرية الفرويدية في الوقت نفسه غير مسلحة بالأدوات النقدية التي يمكن أن نقيم بها الشكل الفني والأسلوب واللغة والعناصر الذاتية والجمالية وهي كلها عناصر وأدوات ينفرد بها الإبداع والنقد.²

و يشير " د.عبد الله بن حلي " إلى التباين الكبير بين مالمينوفسكي و فرويد حول عقدة أديب. فإذا كان فرويد يعدها أصل كل حضارة فإن " مالمينوفسكي " يعدها مجرد نتيجة لحضارة معينة.³

¹ الطالب البشير حداد، المرجع السابق، ص 113. ينظر الدكتور عبد الله بن حلي، الفكر الفرويدي و أثره في النقد العربي، ص 100

²نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص356

³ الطالب البشير حداد، نفس المرجع، ص 101

و الواضح أن فرويد استخدم منهج التحليل النفسي قاعدة في تفسير الظاهرة الأدبية و انطلق من مسلمته المعروفة (عقدة أديب) و علاقة الأبناء بالآباء التي تكتشف له في نهاية كل دراسة.

و هنا يجد فريد نفسه مضطر أن يقول أن التحليل النفسي غير قادر أحيانا على النفود إلى آليات العمل الإبداع للشخصية، و إن هذه العملية لا تخضع للتجزئة و التصنيف التحليلي أي أن التحليل النفسي لا يصل إلى جوهر الإبداع الفني ولا يفسر عبقرية الشاعر.¹ و إن فرويد كان يبحث عن شيء يؤكد به نظريته؛ و لذلك كان رأيه غير ثابت تماما عن الأديب كما يقول عنه " رونه ويلك " .²

و فرويد ليس أول من نسب الإبداع إلى اللاشعور، فقد كانت طبيعة العبقرية الأدبية منار تخمينات قديمة، فالشاعر رجل (مجدوب) مند عهد اليونان و هو ليس رجل كالرجال " فهو أقل و أكثر منهم في وقت واحد، و كأن اللاشعور الذي يغترف منه الكلام يعد متجاوزا للعقلية و دونه في أن واحد.³

لذلك تتساوى النظرية السيكلوجية والفرويدية مع أنواع أخرى من النظريات السياقية في عجزها في إصدار تقييم نقدي شامل لكل العناصر الفنية والجمالية المكونة للعمل الأدبي⁴ فهي تكتفي بالبحث في المضمون الفكري أو المشكلة النفسية التي يجسدها العمل والتي لا تزيد على مجرد عناصر من عناصره.

ب - توسيع نظرية التحليل النفسي وأثرها في فهم الأدب

- أدلر والشعور بالدونية:

لكن أتباع فرويد تطرفوا في تفسير الأعمال الإبداعية، فهذا " ألفرد أدلر(1937) " صاحب مدرسة (علم النفس الفردي) يخالف أستاذه "فرويد" في أن تكون الغريزة الجنسية السبب الوحيد لظهور الأمراض العصابية، والباعث الأول على الفن. « ويرى أن الشعور بالتقّص

¹ المرجع السابق، ص 104

² نفس المرجع، ص 114

³ نفسه، ص 115

⁴ نفس المرجع، نفس الصفحة

هو السبب الرئيسي في نشأة العُصاب، وأنّ الباعث الأساسي على الفنّ هو "غريزة حبّ الظهور أو حبّ السيطرة والتّمكّك".¹ فذهب "أدلر" إلى أن الإبداع هو تعويض عن (عقدة النقص) التي يعاني منها المبدع.

عارض فرويد لأنه يرى أن معلمه يؤكد الجنس أكثر مما ينبغي، وتقوم نظريته على أن الحياة النفسية للفرد يحكمها الشعور بالنقص أو الدونية على ما يطلق عليه أحياناً.² ولعل ما يميز نظريته إلى جانب هذا البحث هو اهتمامه بالجانب الاجتماعي... غير انه لم يتعمق السياق الاجتماعي بتناقضاته، وبقي عنده محصوراً في غريزة حب السيطرة والظهور و التعويض والرغبات اللاشعورية والطابع البيولوجي الوراثة.³

- يونغ والإسقاط :

وهذا "كارل غوستاف يونغ (1875م - 1961م)" يرى أيضاً أن أستاذه "فرويد" غالى كثيراً في إعطاء هذه الأهميّة الكبيرة للغريزة الجنسية، حين عدّها سبب نشأة العُصاب عند الفنّانين، والباعث الأول على الفنّ. ولعل ما انفرد به "يونغ" عن فرويد و أدلر هو نظريته في اللاشعور إذ قسم اللاشعور إلى قسمين: اللاشعور الشخصي أو الفردي و اللاشعور الجمعي أما النوع الأول فهو ما انطلق منه فرويد في تحليلات للأعمال الفنية بينما النوع الثاني (فهو يحوي التجارب و الأفكار الموروثة و يمثل طرائق التفكير البدائي للعقل البشري)⁴

فاللاشعور الجمعيّ، بهذا المعنى، يمثّل استكشاف خبرات الماضي والغوص في تجارب الأسلاف فينبثق عنها إسقاطات إبداعية في قالب فني. وهو منطلق "يونغ" في تحليل عمليّة الإبداع بصورة عامة ومعنى هذا، أن كل المؤثرات يجب أن تمرّ عبْر اللاشعور

¹ زين الدّين مختاري، المدخل إلى نظريّة النّقد النّفسيّ، سيكولوجيّة الصّورة الشّعريّة في نقد العقّاد نموذجاً، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص14

² احمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص 27

³ زين الدّين مختاري، نفس المرجع ص14

⁴ شايف عكاشة، نفسه، ص113

الجمعي أو الخافية العامّة كما يسميه، في حين أن العملية الإبداعية عند "فرويد" تتم مباشرةً بالتّسامي.¹

وفي ضوء المآخذ التي وجهت إلى الفرويديين و أشياعهم تجنّب بعض الدارسين ما وقع فيه الفروديون و لعل من أشهر الذين حاولوا دراسة الأدب نفسه في ضوء حقائق علم النفس كان " شارل بودوان" و تلميذه " شارل مورون" .

- شارل بودوان و النقد النفسي:

حاول الباحث شارل بودوان الإفادة من أخطاء الفرويديين في دراساته، فذهب مذهباً يختلف قليلاً عن منهجهم في المعالجة. و أصبح التحليل النفسي عنده شرح و تقييم أمور جديدة من خلال التوضيح النفسي و طريقتة تنحصر في تحليل نفسي أدبي، و شرح و تقويم من خلال الحقائق النفسية، والمتابعة الدّقيقة لمُكوّنات العمل الأدبي، و على المعطيات البيوغرافية. و ذلك لإعادة بناء التراكيب الأساسية الكامنة وراء النص الأدبي.²

كما نفى (شارل مورون 1899م- 1966م) أن يكون التحليل النفسي للأدب مجرد تحليل (إكلينيكي) و رأى أن مهمة النقد الأساسية هي تنوير العمل الأدبي نفسه أو هي فن قرأته.³

وفنّ القراءة هو الدّعمة الأساسية التي يقوم عليها منهج النقد النفسي عنده، فهو ينطلق من عوامل ثلاثة تكوّن الإبداع الأدبي، هي: الوسط الاجتماعي وتاريخه وشخصية الأديب وتاريخها، واللّغة وتاريخها والعامل الثاني- أي شخصية الأديب وتاريخها - هو موضوع النقد النفسي في المقام الأول.⁴

¹ زين الدّين مختاري، المرجع السابق ص 15

² شايف عكاشة، المرجع السابق، ص 114

³ المرجع نفسه، ص 114

⁴ زين الدّين مختاري، نفس المرجع ص 17

و تجمع عامة البحوث و الدراسات على ان الناقد النفسي شارل مورون الذي اليه يعزى مصطلح النقد النفساني (Psycho-critique) قد حقق للنقد الأدبي انتصارا منهجيا كبيرا إذ فصل النقد الأدبي عن علم النفس، وجعل من النقد الأدبي أكبر من أن يبقى مجرد شارح و موضوع لعلم النفس مقترحا منهجا لا يجعل من التحليل النفسي غاية في ذاته بل يستعين به وسيلة منهجية في دراسة النصوص الأدبية.¹

و لقد وجهت لهؤلاء الدارسين للأدب من علماء النفس بعض المآخذ و الانتقادات كان من أهمها أن مطالبهم لا تتأى عن الفنانين دراسة إكلينيكية (عياديه) لان الغاية من أبحاثهم كانت أساسا طبية.²

وهذا ما أشار إليه الدكتور عبد المالك مرتاض فهو من معارضي القراءة النفسانية التي وصفها بـ: " المريضة المتسلطة، ثم راح في دراسته (القراءة بين القيود النظرية و حرية التلقي) يصب جام غضبه على المنهج النفسي القائم على" افتراض مسبوق يتجسد في مرضية الأديب ... و إذن فكل أدب نتيجة لذلك مريض أيضا، و يذكر من عيوب هذا المنهج:

اصطناع الإجراءات المنهجية عن الأدب (الأدب و أجنبيتها تجعلها غير قادرة على تفجير مكامن النص و خفيه) و التعسف في تأويل النص تأويلا جزئيا و مسبقا، ثم إن علم النفس وضع - فصلا - لمحاولة تفسير الأغراض الجنونية، فمن العسير عليه - بحكم الوضع والوظيفة و الطبيعة - أن يضع يديه على مرتكزات الجمال الفني للنصوص، كما ان الغاية من التحليل النفسي للأدب ليست قراءة الأدب بذاته؛ و إنما اتخاذ النص الأدبي دريعة لتأويل تصرفات الأديب من خلال ما أبدعه.³

¹ رشيد العامري، مقال في النقد النفسي، الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر ، منشورات المركز الجامعي خنشلة 2008 دار الهدى للنشر و التوزيع ، عين مليلة ، الجزائر 2009. ص 368

² شايف عكاشة، المرجع السابق، ص 114

³ رشيد العامري، نفس المرجع، ص 376

و يستدرك الدكتور " عبد الله بن الحلي " أن هذه المآخذ تجلت بوضوح عند الأتباع أكثر من تجليها عند الأستاذ (فرويد) الذي احتاط كثيرا على الأقل من الناحية النظرية.¹

3- المبحث الثالث: نشأة الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث

أ - عوامل نشأة الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث

* ملامح النقد النفسي عند العرب القدامى

للاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث جذور تضرب في أعماق التراث العربي، وقد التفت بعض النقاد لدراسة ما فيه من أسس و ملاحظات نفسية في محاولة لتأصيل هذا الاتجاه في النقد العربي الحديث من خلال التراث العربي.

يتضح في ما أشرنا إليه سابقاً أن الأدب، هو الرّحم الذي يحتضن النفس الإنسانية بنوازعها وحالاتها. وبدهيّ إذن أن تكون في النقد العربي القديم بذور نفسية، ولكنها لا تعدو أن تكون إشارات عابرة متفرقة، ولا يمكن عدّها تقريراً كافياً لاتجاهٍ مكتملٍ أو منهجٍ صريح، وقد ذهب بعض النقاد يستخرج هذه البذور النفسية من كتب النقد العربي القديم لبيان بعض ملامح النقد النفسي عند النقاد العرب القدامى. وكانت هذه الملامح واضحةً عند ابن قتيبة في "الشعر والشعراء"، والقاضي الجرجاني في "الوساطة" وعبد القاهر الجرجاني في "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز". وليس لنا في هذا الفصل النظري أن نتصدّى لهذه الملامح، لأننا نعتبرها في حاجة إلى بحثٍ قائم بذاته.²

إن الملامح النفسية في الأدب العربي القديم كثيرة ومتنوعة الدلالة فهي لم تنحصر في الكتب البلاغية فحسب بل نجدها خارج هذه الكتب أيضا في أشعار الشعراء، وكتابات الأدباء وفي مجالس الأدب...³

ويمكن القول أن هذه الملاحظات التي لم يلتفت إليها النقاد إلا في أواخر الثلاثينات والتي تعد من محاور النقد العربي القديم، كان لها دور غير مباشر في إرساء أسس التفكير

¹ الطالب البشير حداد، المرجع السابق، ص 97

² زين الدين مختاري، المرجع السابق، ص 18

³ أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص 77

الرومانتيكي منذ أواخر القرن التاسع عشر، فقد اختلطت هذه الملاحظات للاتجاه السائد آنذاك حول مفهوم الشعر فساعدت على تهيئة الأرضية لقيام الاتجاه النفسي في النقد العربي والتفت إليها النقاد فيما بعد لتقرير صلة الأدب بعلم النفس وتأصيل هذا الاتجاه على أسس تراثية وعلمية.¹

* الرومانتيكية :

إن رواد الدعوة إلى التجديد في الشعر العربي الحديث الذين قرؤوا الشعر الانجليزي ولاسيما الرومانتيكي منه هم الأكثر اهتماما بهذا اللون من النقد الأدبي الذي يعتمد على معارف علم النفس.²

فامتد البحث عن الذات الفردية أو الشخصية الفردية إلى الأعمال الأدبية ولاسيما الشعرية منها، وكان هم هؤلاء هو الكشف عن شخصية الشاعر من خلال شعره، فوجدوا ما يروي ظمأهم في العصر العباسي ففي هذا العصر ظهرت الشخصية الشعرية الفردية واضحة .

ولأن شعراء العصر العباسي ولاسيما ابن الرومي وأبو نواس والمنتبي وغيرهم قد عبروا عن حالتهم الذهنية و أحاسيسهم الذاتية. إلا أنهم لم يجتذبوا اهتمام الدارسين إلا بعد ظهور النزعة الرومانتيكية.

وللتقارب في وجهات النظر بين المذهب الرومانتيكي في الأدب ومدرسة التحليل النفسي كان تأثير هذه المدرسة في الأدب والنقد تأثيرا واسعا وعميقا فقد قامت على مبادئها المدرسة السريالية.³

ويشترك كلا من التحليل النفسي والرومانتيكية في النظر إلى اللاشعور بوصفه مصدرا لصورة من صور الحقيقة والواقعية متميز بالصدق والثبات وما الصوت الباطن الذي تنادي

¹ المرجع السابق، ص 77

² نفس المرجع، نفس الصفحة

³ نفس المرجع، نفس الصفحة

به الرومانتيكية إلا مبدأ التداعي الحر الذي اتخذ أساساً للعلاج النفسي. و من هنا نفسر إذا اهتمام رواد الدعوة لشعر الوجدان في الأدب العربي الحديث بالتفسير النفسي للأدب وبالتحليل النفسي لشخصيات بعض الشعراء.¹

* الحاجة إلى التفسير العلمي للأدب

لقد كانت الحاجة للروح العلمية أول ما شعرت به الأمة العربية في بداية نهضتها، حتى إذا كان مطلع القرن العشرين ظهرت الحاجة إلى العلم والمنهج والتفكير العلمي. مما صعب على دارس الأدب أن يبقى في دائرة مغلقة بعيداً عما توصلت إليه مختلف العلوم الإنسانية وبدأ يستعير معارف خارج تخصصه.

و أثرت منذ قيام حركة التجديد في الأدب العربي قضية تمحيص النصوص و تحقيقها و فحص الأماكن و الوثائق و الأشخاص و إثبات صحة وجودها التاريخي، و هي قضايا ما كان دراسي الأدب لينتبهوا إليها لولا امتداد الروح العلمية؛ و إحساسهم بضرورة الاستفادة مما توصل إليه الباحثون في مجالات العلوم المختلفة. وتجلت حين عاد بعض المبعوثين من أوروبا، و لاسيما الذين درسوا التربية و علم النفس حيث جمعوا بين الثقافتين العلمية والأدبية، فصعب عليهم دراسة الأدب بمعزل عن المعارف العلمية لاسيما المعارف النفسية.² و يبدو أن استغلال المعارف العلمية لفهم الأدب بدأه دارسوا الأدب أنفسهم إذ جمعوا بين الثقافة الأدبية و التكوين الثانوي في علم النفس. منهم خلف الله و النويهي و عز الدين إسماعيل وغيرهم ...

وقد يعود هذا إلى أن حاجة الناقد الأدبي إلى المعارف العلمية كحاجة المتخصص في العلوم الإنسانية الأخرى مثل علم النفس، علم الاجتماع إلى الأدب، لأنها وجدت فيه المجال الخصب للتأويل لما فيه من إحياءات و رموز.³

¹ المرجع السابق، ص72

² نفسه، ص74

³ نفسه، ص47

ب - الممارسة النفسية في النقد العربي الحديث

• منهج دراسة شخصية الشاعر

إن الذين اهتموا كثيراً بدراسة شخصية الشعراء من خلال أشعارهم وربطوا بين الشاعر وإنتاجه، هم رواد الدعوة إلى الشعر الرومنطيكي في الأدب العربي الحديث، و منهم العقاد و المازني.¹ و يعد " الحمصي " أول من ربط النص الأدبي ربطاً نفسياً بصاحبه، و بأحداث سيرة الشاعر و إنتاجه، و دعا إلى ضرورة الاهتمام بأحداث السيرة و محاولة رسم صورة نفسية صادقة للشعراء من خلال البحث في أعمالهم إذ أنها تكشف كثيراً من الحقائق النفسية التي أهملها مؤرخو السيرة.²

و لقد اهتم " عباس محمود العقاد " بشخصيات الشعراء، فتنبّع سيرهم الذاتية، و رصد شخصياتهم من أجل النفاذ إلى أسرار إبداعهم، فحلّل شخصية ابن الرومي في كتابه (ابن الرومي: حياته من شعره 1963) درس فيه أصله، و نشأته، و مزاجه، و تكوينه النفسي و الجسدي. و أرجع تشاؤمه إلى اختلال في أعصابه، و سخريته إلى خصائصه الجسدية. كما ردّ عبقريته إلى أصوله اليونانية، و إلى الطيرة التي استحكمت به.

فإن منهج العقاد في دراسته المتأخرة لم يتغير في جوهره عما كان عليه في الدراسات المتقدمة، و إن طرأت عليه بعض التعديلات نتيجة استعانتها بنظريات علم النفس التي انتشرت في العقد الرابع من هذا القرن في مصر، و كادت تطغى على بقايا التأثرية في ميدان الأدب و نقده. و دون شك فإن من أشهر دراسة العقاد ظهرت في هذه الفترة هي دراسته (النفسية لأبي نواس) و الوحيد الذي استعمله العقاد في محاولة فتح عالم أبي نواس هو آفة النرجسية.³ و رأى 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 بالرجال. أما دراسته لجميل بثينة التي أشار في مقدمتها إلى أنه لا يأمل فيها

¹ المرجع السابق ص 53

² أمّه دحمانى نظرة و آراء في النقد النفسي النقد النفسي ص 391

³ شايف عكاشة، المرجع السابق، ص 125

أكثر من أن يوفق بين العوامل الطبيعية و البواعث النفسية في سيرة هذا الشاعر و أن يفهم شعره في ضوء علم النفس و حقائق الطبيعة.¹

ويبدو أن اتجاه العقاد في دراسة شخصية الشاعر وليدة عاملين اثنين²:

أولهما : طبيعة هذه الشخصية أو تلك بخواصها الجسمية و مكوناتها النفسية

و ثانيهما: البيئة التي تساعد عل تنمية هذه المكونات و توجيهها.

لدراسة الشخصية الأدبية لابد البحث عن خصائصها النفسية من خلال إنتاجها الأدبي، وهنا يكون العقاد قد حدد طريقة لدراسة الشاعر، أو أي شخصية أدبية بالبحث عن مفتاح لولوج عالمه، فلا يمكن الدخول إلى عالم الشاعر الداخلي لتحديد سماته و خصائصه النفسية إلا من هذا المفتاح.

من منطلقات العقاد النظرية حول الشعر في مطلع حياته الأدبية أنه حاول أن يصل بين عناصر التجربة النقدية الثلاثية أي (الشاعر و النص و الملقى) مع التركيز على شخصية الشاعر فالشاعر شخص متميز بقدرته على التعبير عما يختلج في شعوره... و إذا كانت شخصية الشاعر كذلك فإن بها حاجة إلى العطف و لابد عند ذلك من الاهتمام و الاعتناء بها. و قبل كل شيء لابد من تحليل الشخصية واكتشافها لفهمها. و من تم لا مفر من الاهتمام بالقائل قبل القول لأن الكلمة تختلف معانيها باختلاف قائلها.³

وبهذا التحليل للشخصية الشاعر يحدد " المازني " التجربة الشعرية انطلاقا من مفهوم الإثارة والاستجابة لها فالتجربة في مفهوم المازني هي التعبير عن حالة ذهنية يتميز بها الشاعر من غيره لشدة إحساسه و هو لا ينتج إلا حيثما يتعرض لمؤثر قوي يهز مشاعره فيستجيب له في انفعال عاطفي.⁴

¹ - شايف عكاشة المرجع السابق ص127

² احمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص 52

³ نفس المرجع، ص 49

⁴ نفس المرجع، ص 44

بيد أن شدة الإحساس و قوة العاطفة و طول أمدھا عنصرًا لفهم التجربة الشعرية، فكم من إثارة فعلت في الشاعر ما لم تفعله في غيره و يحدث العكس. والإحساس أول عملية يبدأ بها الشاعر فيتطور إلى هيجان ثم يتهدب ليصير عاطفة يعبر عنها الشاعر و يلونها بألوان من عالمه الداخلي. و لذلك يمكن القول أن فهم المازني للتجربة الشعرية ذاتي و محدود لأنه انطلق من فكرة جماعة الديوان القائلة « أن الشعر تعبير عن وجدان الشاعر الفردي و إن الشاعر يجب أن يعرف من شعره.»¹

لا يعني هذا أن فهم المازني للتجربة الشعرية ليس سليماً فالتجربة الشعرية يجب أن تكون استجابة الشاعر لوطأة ما يثيره الموضوع من إحساس في نفسه. و مع ما في رأي المازني من فهم نفسي سليم للتجربة الشعرية على المستوى النظري فإنه لم يتخذ منطلقاً في دراسته التطبيقية من ابن الرومي، فالمازني راح يحاول تأكيد مقولة مفادها « أن الشعراء ينشرون مرضهم في أشعارهم »² و راح يبحث عن مفتاح لعبقرية ابن الرومي يلج به عالم هذه الشخصية الغربية الأطوار من خلال ما ترك من الآثار الشعرية.

أما " طه حسين " فتناول شخصية (المتنبي) في نشأته، فرأى أنه كان يتسّر على معرفة أبيه وأمه ويتجاهلها في الوقت الذي كان الناس فيه يتفاخرون بالأنساب. وأنه اتصل بالقرامطة لأنه كان مثلهم ثائراً على الأوضاع في بغداد. ثم تتبع حياته في بلاد سيف الدولة فرأى أنه شغل نفسه بحركة الحياة الخصبية التي كان يحييها سيف الدولة.

كما درس " طه حسين " شخصية (المعري) و سار في بحثه فجعل درس أبي العلاء درساً لعصره، و استنبط حياته من كل ما أحاط بها، و اعتمد في بحثه مما تنتجه المباحث الطبيعية و مباحث علم النفس معاً.³

¹ أحمد حيدوش، المرجع السابق، ص 46

² نفس المرجع، ص 48

³ خلف الله، المرجع السابق، ص 178

فردّ ولعه بالتلاعب بالألفاظ إلى أنه عاش نصف قرن (رهين المحبسين): محبس البيت ومحبس العمى. فطال عليه الزمن حتى ملّه فلجأ إلى قتل الوقت بالتلاعب بالألفاظ.¹ و كذلك درس شوقي ضيف شخصية (عمر بن أبي ربيعة) فاستفاد من علم النفس ووقف عند ظاهرة جديدة في الشعر العربي جاء بها عمر بن أبي ربيعة 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 هن اللواتي يطلبنه، ويعشقنه، ويرغبن فيوصله، بينما يختال هو عليهن، ويتمنّع إعجاباً بنفسه. وهذا الإعجاب الزائد بالنفس هو ما سماه علماء النفس بـ (النرجسية).²

• وجهة نظر النقاد للمنهج النفسي

أسهم أصحاب الديوان الذين برزوا في مطلع العقد الثاني من القرن العشرين الحاملين لواء تجديد الشعر العربي بتأثير من شعراء اوروبين، و أسهموا في توجيه الشعر العربي الحديث و الدراسات النقدية نحو الوجهة التي تأثر بها كل واحد منهم. وقد كان شكري عياد أمام الجماعة في مرحلتها الأولى، ولا يبعد أن يكون لتوجيهاته الشفهية دور في توجيه زميليه نحو الاستفادة من معطيات علم النفس.³

كان القدر المشترك بين جماعة الديوان مطالبة الشاعر بالتعبير عن وجدانه و أن تكون قصيدته صور لحياته الباطنية، إذ بلغ العقاد بهذا الرأي أقصى التفرق حين يرى أن الشاعر الذي لا يعرف حياته من ديوانه ليس شاعراً ولو ألف عشرات الدواوين.⁴ لا ريب في أن نظرية (التعبير عن الشخصية) هي المبدأ الذي لم يتخلى عنه العقاد طيلة حياته حيث شرح فيها مفهومه لشعر الشخصية يقول: «و أنت تقرأ شعر الشخصية تقول : هذه هي الطبعة، ثم

¹ محمد عزام، نفسه، ص 122

² شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف بمصر، ص 240-255.

³ حيدوش، نفسه، ص 44

⁴ نفس المرجع، ص 45

تقول أجل هذا هو فلان، ثم لا تنسى ملامح فلان هذا، ولو طرق الموضوع التي يشترك فيها جميع الناس. ¹«أما الشاعر الذي لا يعرف بشعره فلا يستحق أن يعرف- في نظر العقاد - وهو ليس بشاعر. ²ولعله يؤمن هنا بقول " ستيفن سبندر " : « أننا نعرف الرجل عن طريق شعره أكثر مما نعرفه عن دقائق تاريخ حياته. ³»

كذلك يرى **طه حسين** أن الباحث عن تاريخ الأدب لا بد له أن يدرس علم النفس للأفراد و الجماعات إذا أراد أن يتقن الفهم لما ترك الكاتب أو الشاعر من آثار. ⁴ لأن شخصية الشاعر ظاهرة في شعره محققة للوحدة الشعرية التي تمكّنك من القول: « هذا الشعر لفلان، أو هذا مصنوع على طريقة فلان. ⁵» كما انه لا ينتفع بالنواحي النفسية فحسب؛ و لكن لنواحي العقل الباطن مكانها في دراسته و تحليله و نقده. و يصل هذا الاتجاه ذروته عنده في بحثه للمتنبّي و أبي العلاء في سجنه، و يؤكد نظرتة النفسية بقوله: « و هنا لا نستطيع أن نستغني عن نتائج علم النفس سواء أ قام على الملاحظة أم على التجربة و أقول علم النفس و لا أقول التحليل النفسي فالفرق بين هذين النوعين واضح. أحدهما وهو الأول علم لا شك فيه و الثاني محاولة لم تصبح بعد علما. ⁶»

ونجد **مصطفى ناصف** يرى أن كثير من عناصر العمل الفني يمكن أن تشرح في ضوء نقد الفن الذي يتجاهل شخصية الفنان. لكن بعض العناصر الأخرى لا يمكن استيعابها تماما إذا فصلت عن الحقائق التي منها نبعت. ⁷ فعنصر الخمرة - في نظره - يقدم إلينا ما نبتغي من من شهادة على التعويض الذي يلتمسه أبو نواس، وعلى هذا النحو يصبح الشعر مرآة لأحاسيس أبي نواس و نعود لنهتم بهذا الشعر من حيث هو معرفة للخمرة.

¹ شايف عكاشة، نفسه، ص124

² نفس المرجع، ص124

³ نفس المرجع نفس الصفحة

⁴ خلف الله، نفسه، ص177

⁵ نفس المرجع، ص181

⁶ طه حسين، خصام و نقد، دار العلم للملايين بيروت، الطبعة الرابعة، 1966 ص106

⁷ ناصف مصطفى، دراسة الأدب العربي، الدار القومية، القاهرة، بون تاريخ. ص148

إذ هنا يمكن أن يقال: « أن الخمرة قدمت لأبي نواس تعويضاً، وهذا التعويض يتجه بنا إلي داخل نفسية أبي نواس المليئة بالحرمان.»¹

و خلاصة هذا الموقف أن الشاعر إذا تميز تميزاً معقولاً من نفسية صاحبه بدت له أبعاد أخرى حافلة. ونحن بحاجة ماسة إلى هذا النوع من الفهم حتى نحيط بتاريخ الشعر العربي وتفصيلات تكوينه.²

وقد أكد النقاد و الاستطقيون أن العمل الفني يحرر نفسه من مؤلفه إلي حد أننا قد نرى أن بروز هذا العمل في حياة الفنان يطمس المعنى الباطني والمنطق الداخلي للعمل الفني. ينبغ إذاً أن لا نخلط بين التنظيم الداخلي الفني للعمل وفائدته في حل مشكلات الفنان الشخصية.³

أيضاً كان "محمد مندور" ممن عنوا بمناقشة هذا الاتجاه و نقده في كتابه بعنوان (في الميزان الجديد) وهو في بعض المقالات يشير إلى مقالات " خلف الله " و يذكر أنه وجد فيها آثاراً واضحة لمنهج لا يرتضيه في دراسة الأدب و نقده. و في مقالته: « أن النقد هو فن دراسة النصوص الأدبية؛ والتمييز بين الأساليب المختلفة و هو لا يمكن أن يكون إلا موضوعياً، فهو إزاء كل نقطة يضع الإشكال و يحله... والذي يضع المشكل الأدبي ليس علم الجمال و لا علم النفس و لا أي علم في الوجود، و إنما هو الذوق الأدبي و هذا ليس له مرجع يرجع إليه...»⁴

ثم يقول: « و أنا إذا أقاوم بكل قوتي هذا الاتجاه الذي يصدر عنه الأستاذ خلف الله لا أدعوا إلى الكسل أو إلى إهمال أبحاث علماء النفس و علم الجمال و الاجتماع، فهذه أشياء أضعنا

¹مصطفى ناصف المرجع نفسه ص154

² المرجع نفسه، ص 158

³المرجع نفسه، ص 146

⁴ خلف الله، نفسه، ص 209

فيها جزءا كبيرا من شبابنا وهي لا ريب تفتح آفاق للتفكير و قد تزيد بالإنسان معرفة و لكني أقول إنها غير الأدب، و إنه لا يجوز أن يضمن أننا سنجد الأدب في شيء عندما نقمها فيه.»¹

و من الممكن فيما يرى محمد مندور أن نفهم و نحلل العناصر النفسية في العمل الأدبي دون استخدام للمصطلحات الضخمة أو القوانين العلمية، وذلك لأن فهم النفس البشرية شيء و عرض نتائج أبحاث علماء النفس أو إقحامها على الأدب شيء آخر.²

أما " النويهي " ينتقد محمد مندور متسائلا: «فماذا حققه مندور بكل ثقافته الأدبية البديعة التي وصفناها و التي لا بد أنه أخفق في تحصيلها بهذا جهيدا ووقتا طويلا ؟ لم يحقق شيئا كثيرا أنظر في كتابه (في الميزان الجديد) تجده أكثر من نصفه ليس ناقدًا للأدب بل هو ناقد لنقاد الأدب. ليس هذا أن مندور يقم على الأدب قواعد النقد أو يهمل حتى في نقده هذا علاقة الأدب بالحياة، فحشاه أن أتهمه بهذا فهو نفسه في مقدمة كتابه يفضل ما يسمى (بالمنهج الفرنسي)^(*) في معالجة الأدب.»³ و هو العناية بتفسير النصوص و تناول ما يريد المدرس أن يتناوله من النظريات العامة و المبادئ الأدبية و اللغوية في أثناء هذا التفسير نفسه.

و من جهة أخرى نجد طه حسين ينكر على النويهي منهجه في دراسة شخصية الشعراء القدماء أو بتعبير اصح في تطبيق هذا المنهج بتحفظ حيث يقول: «و أول ما يدعونا إليه التحفظ هو ان أبا نواس شاعر قديم و دراسة الشعراء القدماء تحتل كل هذا التمحيص الذي حاوله الأستاذ لان لا نعرف من حقائق حياتهم إلا اقلها وأيسرها ونحن إذا سألنا التاريخ

¹ المرجع السابق ص 209

² نفس المرجع، ص 210

^(*) - وهو نفسه يعترف باثر المدرسة النقدية الفرنسية في آرائه يقول: ولقد كنت امن بان المنهج الفرنسي في معالجة الأدب هو أدق المناهج و افعلاها في النفس، و أساس ذلك المنهج، هو ما يسمونه تفسير النصوص. ينظر حيدوش، الاتجاه النفسي، ص 144

³ النويهي محمد، ثقافة الناقد الأدبي، دار الفكر للطباع، بيروت، الطبعة الثانية، 1969، ص 394 .

لم يكذبنا من أبي نواس بشيء ذي بال، إنما هي أطراف حفظها الرواة، وعسى أن يكونوا قد أضافوا إليها من أحاديث الناس و من عند أنفسهم ما ليس بينه وبينها سبب»¹

كما يدعو النويهي إلى دراسة معاصريه الذين وثق من أخبارهم، وعرف أحول شخصيتهم، وينصحه بنقد أبي نواس نقدا أدبيا في قوله: « فليعمد الأستاذ إلى من حوله من المعاصرين فيحلل نفوسهم كما يحب ويهوى. واني لا انصح الأستاذ أن يعود إلى أبي نواس فيدرسه درس الأديب الناقد ويدع التحليل النفسي لأصحابه الهائمين فيه العارفين به»²

في خضم هذه الآراء المتضاربة حول مكانة الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث والإشارة إلى موقف بعض النقاد منه لاسيما في مراحل الأولى، نخلص إلى أن محمد مندور حينما اتخذ موقف الرفض للاتجاه النفسي في النقد الأدبي، كان واقعا تحت تأثير (الاتجاه التأثري) وتحت تأثير " كوستاف لانسون"³. وقد دعا إلى دراسة النص الأدبي اعتمادا على منهج لغوي يتخذ من الذوق وسيلة⁴.

ويرفض مصطفى ناصف هذا الاتجاه أيضا، ويدعو إلى اتجاه بديل، وهذا البديل هو الاتجاه الشكلي أو الجمالي الذي يؤمن به، ويعتقد انه جدير بتفسير الشعر العربي أكثر من غيره من الاتجاهات النقدية التي تنظر إلى الأدب في علاقته بمنشئه، أو بالمجتمع و العصر الذي وجد فيه.⁵

أما طه حسين كان أكثر مرونة في موقفه العام من هذا الاتجاه وان شك في الركائز التي بني عليها التحليل النفسي، و رفض تطبيق أصحاب هذا المنهج على القدماء من الشعراء إلا انه أجاز تطبيقه على المعاصرين، و بهذا الموقف كان واقعا تحت تأثير الاتجاه التاريخي

¹ طه حسين، نفسه، ص 224

² نفس المرجع، ص 227

³ حيدوش، نفسه، ص 144

⁴ نفس المرجع، ص 151

⁵ نفس المرجع، ص 151

في دراسة الأدب ونقده على هذا الأساس فإن طه حسين رفض الكيفية التي طبق بها هذا المنهج على هؤلاء الشعراء دون أن يرفض الدراسات النفسية إطلاقاً، وما تقدمه من عون للناقد.¹

لقد أصبح من الشائع في هذا العصر الذي أصبح فيه علم النفس جارياً على ألسنة معظم النقاد المتذوقين والمتلقين، أن يقعوا في خطأ اعتبار العمل مجرد انعكاس لشخصية الفنان وإذا كان من الجائز اعتبار أي عمل أدبي أو فني مجرد انعكاس لهذا، فإن هذا الاعتبار أو التوصيف ليس سوى حقيقة جزئية، لأن العمل ينطوي دائماً على ما هو أكثر وأعمق و أبعد من ذلك.²

4 - المبحث الرابع: الاتجاه النفسي عند المحدثين:

✓ مرحلة التأصيل المتخصص

إذا كان المازني و العقاد و طه حسين وغيرهم قد استفادوا من علم النفس و أضاءوا به بعض جوانب التجربة الشعرية و بعض الجوانب في شخصية الشاعر. فقد توقفوا عند جوانب التجربة الشعرية دون أن يهدفوا إلى دراسة شخصيات الشعراء وأشعارهم دراسة نفسية من خلال منهج تحليلي واضح، فإن المرحلة اللاحقة أي منذ الثلاثينات قد حدث فيها تطور كبير في مجال الدراسات النفسية، و أصبحت الصلة بين الأدب و علم النفس من الموضوعات التي استنارت اهتمامهم.

و طبيعي أن تقود تلك المناقشة إلى محاولة تحديد بعض المصطلحات التي هي في قدر مشترك بين علم النفس و الأدب منها الخيال، العاطفة، الانفعال، الشعور الذاتي و الوجداني و الإحساس و الذوق... الخ.

و طبيعي أن يسألوا بعد ذلك عن نوع هذه الصلة، و هل يمكن أن يحل علم النفس محل النقد الأدبي مادام علم النفس يبحث في مشاعر الإنسان و عواطفه، و الأديب بدوره يعبر عن

¹ المرجع السابق، ص 148
² نبيل راغب، المرجع السابق، ص 358

هذه العواطف من تم فهو يقدم مادة لعلم النفس؟ و سألوا عن طبيعة احتكاك الدراسات النفسية بالأدب وهو طبيعي اقتضته ضرورة التطور في العلوم و المعارف الإنسانية، ومنه الدراسات الأدبية؟¹

سنحاول التعرض لهذه الإشكالات و محاولة الإجابة عليها من خلال بعض المحطات التي نعتبرها - في نظرنا - هامة في مراحل تطور النقد النفسي، و ربطها بالأعلام و النقاد من أناصر هذا الاتجاه النفسي في تفسير الأدب. حيث أمدتهم مباحث علم النفس بزاد كبير في محاولة ضبط هذه المفاهيم فظهرت الحاجة إلى الاستفادة من هذا العلم ماسة وملحة، و بدأ البحث عن الكيفية التي يمكن أن تستغل فيها المعارف النفسية في تفسير الأدب و فهم شخصية الأديب.²

ولقد كانت الإجابة أو محاولة الإجابة عن الكيفية التي يمكن أن تستغل بها معارف علم النفس عامة و التحليل النفسي خاصة في النقد الأدبي. انطلاقاً من صلة علم النفس بالأدب هي المحور الذي دارت حوله معظم الدراسات التي حاولت أن توصل الاتجاه النفسي في نقد الأدب العربي. و كانت بداية المناقشة الفعلية لصلة علم النفس بالأدب و من تم تأصيل هذا الاتجاه في الدراسات النقدية الحديثة حينما عهد إلى " أحمد أمين ومحمد خلف الله " التخطيط لهذا الموضوع الجديد (صلة علم النفس بالأدب) و توليا تدريسه ابتداء من سنة 1938م. و كان إسهام "أمين الخولي" في العام التالي عندما نشر بحثاً بعنوان (البلاغة و علم النفس) أكد فيه صلة البلاغة بعلم النفس؛ وأثره النفسية في العمل الفني، وفائدة الدراسة النفسية بالنسبة إلى دراسة الأدب.³ و اعتمد على هذه العلاقة في معالجة مسألة الإعجاز القرآني التي تحتاج في تصويره إلى أن تدرس في ضوء السياق النفسي أو المعارف النفسية.⁴

¹ أحمد حيدوش، المرجع السابق، ص66

² نفس المرجع، نفس الصفحة

³ نفس المرجع، نفس الصفحة

⁴ زين الدين مختاري، المرجع السابق، ص 52

وقد تمثل مفهومه لعلم النفس الأدبي في محورين¹ :

(1)- تأكيد صلة البلاغة بعلم النفس لأنها (مطابقة الكلام لمقتضى الحال)

(2)- الأخذ بالتفسير النفسي للأدب و الأديب، و يقرر أن الفهم النفسي للأدب يجب أن ينطلق فيه الدارس من أمرين :

أ- وصل الأديب بأدبه بحيث يفهم الأدب بشخصية صاحبه.

ب - وجوب النظر إلى أدب الأديب جملة، على أن له وحدة متماسكة و متكاملة.

إذا كان الخولي وقف عند الدعوة إلى ضرورة قيام علم النفس أدبي هدفه الدراسة النفسية للأدب وعلاقته بمنتجه، و حاول إعطاء تصور منهجي لكيفية هذه الدراسة من الناحية النظرية و التطبيقية، فإن خلف الله حاول أن يناقش كثير من القضايا التي تهم النقد عامة.

✓ مرحلة التأصيل المنهجي:

- محمد خلف الله:

قادته مناقشته في كتابه (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده 1947) إلى صلة الأدب بعلم النفس و الكيفية التي يجب أن تستغل بها المعارف النفسية في النقد الأدبي إلى نتيجة هي أن الدراسات الأدبية الحديثة لا يمكن عزلها عن روح العصر و من أخص خصائص هذا العصر الاتجاه نحو المنهج العلمي في أي دراسة فكرية و أن من أبرز سمات الدراسة الأدبية النقدية في العصر الحديث تأثرها بروح هذا المنهج، مؤكدا ضرورة المعارف الإنسانية و أهميتها لكل من يتصدى الأدب و نقده، و لاسيما علم النفس لصلته القوية و الوثيقة بالأدب مبينا أن هذه الصلة قديمة تعود إلى الموروث النقدي القديم سواء اليوناني منه أو العربي.²والحق أن علم النفس و التحليل النفسي ارتبطا منذ بدايتهما بالممارسات الفكرية للإنسان.³

¹ المرجع السابق، ص 53

² أحمد حيدوش، المرجع السابق ص 69

³ خريستونجم، ص 39

وتعد وجهة نظر خلف الله حول العلاقة بين علم النفس بالأدب التي شرحها في كتابه (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب و نقده) أشمل دراسة ظهرت في تلك المرحلة عن هذا الموضوع فهو يجمع في هذا الكتاب الخبرتين العلمية و العملية.¹ و بذلك أسهم خلف الله إسهاما كبيرا في بلورة فكرة الدراسات النفسية للأدب، و لاسيما من حيث التأسيس النظري للعلاقة المتينة بين علم النفس و الأدب... و يؤكد ما أثبتته الدراسات النفسية من الإسهام في محاولة اتخاذ حل لبعض المشكلات الأدبية و الفنية التي ظلت تبحث عن حل أو ظلت الآراء حولها متضاربة فكان التفسير النفسي لها أقرب إلى الإقناع.² و مما لاشك فيه أن دعوة خلف الله دعوة مشروعة من حيث المبدأ في دراسة الأدب و نقده و قد ساهمت في توثيق الصلة بين علم النفس و الأدب أو خلق ما يسمى بـ "علم النفس الأدبي".

كامل محمد حسين :

أما دراسته للمتنبى فقد تجلى فيها بوضوح استغلال حقائق علم النفس، و قد يستنتج هذا من قوله: « ما يحملني على الاقتناع بأن تعقيد في شعر المتنبى لم يجئ عفوا ، بل أن ما يدل على حالة نفسية معينة.³

وقد اتبع نفس الخطة في دراسته لأبي العلاء المعري حيث استخلص أن تكلف المعري في اللزوميات سمة من سماته الشخصية وهي خاصية شخصية في نفسية الشاعر يقول: « على أن ما في أدب أبي العلاء و أعظمه دلالة على أعماق نفسه ... هو من غير شك اللزوميات، هذا التأليف العجيب يدلنا على نفسية أبي العلاء بما لا يدل أي عمل أدبي آخر على نفسية مؤلفه.»⁴

¹ أحمد حيدوش، نفسه، ص71

² نفس المرجع، نفس الصفحة

³ زين الدين مختاري، المرجع السابق، ص 33

⁴ شايف عكاشة، نفسه، ص133

✓ مرحلة التطبيق الفعلي:

أما نظرية الأدب و نقده عند محمد النويهي يمكن تلخيصها في مسألتين أساسيتين:

أ- تنفيس الأديب عن عواطفه و توصيلها إلى الناس.

ب- الأدب صورة لشخصية الأديب.

و فيما يختص بالمسألة الأولى فإنه أساس المفهوم الثاني عند النويهي فهو يوضحه بقوله: « للفن دافعان متلازمان لا يبرز إلا إذا وجد معاً، ولا يغني أولهما عن ثانيهما، فهما رغبة الفنان في أن ينفس عن عاطفته و رغبته في أن يضع هذا التنفيس في صورة تثير في كل من يتلقاها نظير عاطفته. ¹ ولعل أن ما يلفت النظر في مفهوم النويهي للأدب ليست عملية التنفيس عن الانفعال و توصيله التي يقوم بها الأديب إنما هي عملية تقبل الجمهور لما يريد الأديب إيصاله من انفعالات. ²

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 أبي نواس اعتماداً على (عقدة أوديب)، التي اكتشفها (فرويد)، وعلى اللاشعور الجمعي الذي اكتشفه (يونغ) .

واختلاف ما توصل إليه النويهي في تحليل شذوذ أبي نواس عن النتيجة التي توصل إليها العقاد في تحليل نفس العاهة أي (توصله إلى أن سر كل شذوذ الشاعر هو عاهة النزعة الجنسية) ليست جوهرًا مادامت هناك صلة وثيقة بين ما يسميه النويهي " رابطة الأم " والرجسية حيث تجمعهما الغريزة الجنسية. ³

وهكذا فإن منهج النويهي في تحليل نفسية أبي نواس تحول أو كاد إلى " الفرويدية " بعدما كانت سمتة التأثرية غالبية على دراسته الأولى. ⁴

¹زين الدين مختاري، نفس المرجع، ص 30

²شايف عكاشة، نفسه، ص 128

³نفس المرجع، ص 131

⁴نفس المرجع، ص 132

حامد عبد القادر :

استغلال نظريات علم النفس تتجلى أيضا بوضوح في دراسة "حامد عبد القادر" لأبي العلاء المعري فقد عزا مثلا : بسبب عزلة الشاعر هذه من جهة و طموحه من جهة أخرى لإصابته بالعقد النفسية منها : ظاهرة الدفاع عن النفس و ظاهرة التعويض، و شرح هذا بأن هنالك عقلا باطنا (لعله يقصد اللاشعور) و عقلا ظاهرا (الشعور) و إذا كان قد رضي العقل الظاهر عند أبي العلاء المعري بالهزيمة و أطمأن إلى الشعور بالعجز ، فإذا كان العقل الباطن (وهو على حد رأي الفرويديين ليس لأي إنسان إمكان التحكم فيه) لا يرضى عن ذلك و لا يطمئن إليه و يعمل على أن استبدل بهذا العجز قوة ، و بتلك الهزيمة انتصار و بعد فإن هذا الحديث سوى إيضاح كيف أن حامد عبد القادر شأنه شأن العقاد و النويهي و محمد حسين كامل.¹ ظل دائرا في فلك الشاعر و لم يكن العمل الشعري عنده سوى وسيلة توصل بها في شرح بعض العقد و الغرائز النفسية عند الشاعر.²

مصطفى سوييف :

واصدر مصطفى سوييف كتابه (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة) الذي عالج فيه كل ما يحيط بالعملية الإبداعية والمبدع، إذ قام هذا الباحث بتجربة ميدانية استخدم فيها الاستبيان أو الاستخبار للوصول إلي استقصاء نفسي شامل . لا يسعنا في هذا المقام إلا النظر في الملامح العامة لتجربة مصطفى سوييف؛ دون الدخول في التجربة التي أثارها كتابه (الأسس النفسية للإبداع الفني)³ والذي رسم من خلاله اتجاهاته المنهجية والمعايير التي تقيم وزناً مؤثراً للعوامل الخارجية عبر تحديد الإطار المرجعي لقيمة الفنان ومنتوجه، فهو يشير هنا إلى مجموع العوامل التي تؤثر في اتجاهها وفي شدتها ، سواء أكانت هذه العوامل مشعوراً بها أم غير مشعور.⁴

وكان (سوييف) يعزل جانب اللاشعوري في العملية الإبداعية والإبقاء على سياق الحياة الاجتماعية (كإطار) وخبرة شعورية لازمة للفنان دون غيرها من العمليات الخافية

¹المرجع السابق، ص 133

²نفس المرجع ص 134

³مصطفى سوييف الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، ط 4، ب ت، ص 176

⁴نفس المرجع، ص 117

الأخرى، والتي لها دور هام في الإجراء الإبداعي وحراكيته ، وكأن الفنان حسب (سويف) مجرد عالم مركب ومنظم من الخبرات الخارجية المكتسبة (وأن مهمة الإطار كعامل نوعي في عبقرية الفنان أو الشاعر لا تتضح إلا بأن تضع هذا الإطار في بناء شخصية تعاني توتراً دائماً من ضغط الحاجة إلى النحن)¹

يستعرض مصطفى سويف وجهات نظر مختلفة في قضية المنهج التجريبي و فيما يتعلق بعلاقة الشاعر بذاته و مجتمعه يقول: « نحن نفرض أن الشرط الأول لقيام الشاعر هو ظهور علاقة معينة بينه و بين مجتمعه»² و هنا نطبق تلك القاعدة السيكلوجية العامة التي تقتضي بأن لا يمكن تفسير أية ظاهرة بمعزل عن مجالها.³ و كذلك القوى السلوكية الفردية والجماعية المتمثلة في (في أنا و نحن)

وبهذا يصبح (النحن) هدفاً بحد ذاته أمام (أنا) الفنان ليتحول بعدها إلى وسيط يعكس خبرة (أناه) المنظمة لعوالم (النحن) والخالية تماماً كما رأها (سويف) من الإحساس بآليات(الأنا) كذات تجاه الخبرة المكتسبة للإطار كونه المرجع الظاهري للعملية الإبداعية. و تظهر جهود مصطفى سويف في توضيح الأسس النفسية لعملية الإبداع من خلال مناقشته للنتائج التي جاءت بها الاستبيانات المطروحة على الشعراء من العرب و غير العرب و هو ما أطلق عليه بالتحقيق التجريبي.

فالأسئلة الموجهة للشعراء و ما جاءت به من إجابات أكدت جميعاً (تصدع النحن) و أثبتت ثنائية (أنا و الآخرون) بدل (النحن)، حيث يقول (هناك على الدوام، أنا أشعر بشعور لا يمارسه الآخرون أو أقتنع برأي يميزني من الآخرين أو أتجه اتجاهها لا يعرفه الآخرون.⁴ أعتبر مصطفى سويف أن الإبداع ظاهرة سلوكية. وينفي اشتراك العبقرى مع شخص عنده مرض الذهاني في القضايا الجوهرية بل أن اشتراكهما ظاهري لأن (هناك اختلافا ديناميكيا دقيقا يجعل موقف العبقرى هو ما هو)⁵

¹المرجع السابق، ص 138

²نفس المرجع، ص 133

³نفسه، ص 124، 125

⁴نفسه، ص 152

⁵نفسه، ص 184

لا شك أن المعايير التجريبية التي اشتغل على استنتاجها (سويف) وتوهم مفهومة (الإطار) كمرجع تعود إليه العملية الإبداعية برمتها قد أسهم بشكل من الأشكال إلى فتح الأبواب التي تؤسس لمفهوم مناهج تشاكل أعراض (اللاشعور الذاتي) للفنان أو المبدع من الوجهة الإنسانية ذلك من جهة، ومن الأخرى فهي ستذهب أيضاً إلى إحكام إغلاق كل الأبواب المؤدية إلى طبقات اللاشعور باستثناء بوابة واحدة اخترلتها تجربة (سويف) النقدية ظناً منه أن الاكتساب هو الشكل الأرقى لماهية السرد أو الانفعال والذي سيؤدي حسب رأيه إلى اكتشاف ماهية مبعث الإبداع بمختلف أجناسه.

لذا فهو لم يخبئ جهداً في سياق بحوثه التنظيرية من تلميع وتسويق مفهومة احتلال (النحن) لخصوصية (أنا) الفنان التي تمتاز بالفردية غير ملتفت إلى التراكم الهائل الذي يضج به اللاشعور في طبقاته الأولية والذي يشكل الدوافع الأولى لتخليق العملية الإبداعية.

ثم أصدر "عز الدين إسماعيل" (*) كتابه (التفسير النفسي للأدب) عام 1963 عالج فيه عملية الإبداع الأدبي فرآها وليدة اللاشعور، وأنها كالحلم، تتخذ من الرموز أو الصور النفسية ما ينفس عن الرغبات. كما حلل نفسية المبدع، ورأى أنه قد يكون عصابياً، ولكنه ليس مجنوناً. كما أنه ليس نرجسياً، لأنه حين يبدع يعوّض بإبداعه الأدبي عن نرجسيته.

قد حاولنا في هذا الفصل أن نكشف عن رافد من روافد النقد الحديث هو الرافد النفسي بتتبع مجرى التطور الذي مرت به الدراسات النفسية و الذي كان من أثرها أن امتدت بحوث علم النفس إلى بعض ظواهر الأدب و ميادينه ، وإفادة النقاد من تلك البحوث في درسهـم و نقدهم، وعزز البحث ذلك الواقع العلمي بآراء بعض العلماء من هؤلاء و أولئك، و إبراز التلاحم الطبيعي بين النقد الغربي و النقد العربي بين الدراسات التي تبحث في أسرار النفس و الإنتاج الفني ينبثق عن طبيعتها الواعية و الباطنة.

(*) - ينظر الفصل الثالث من هذه الدراسة

■ - التفسير النفسي لعملية الإبداع الشعري

◆ - المبحث الأول: ماهية العملية الإبداعية:

تعتبر مرحلة فهم العمل الأدبي من أهم وأخطر المراحل في العملية النقدية كما يصفها " عزالدين إسماعيل" و يرى أنه كلما عمقنا هذه المرحلة؛ و وسعنا من أبعادها واستثمرنا ما يقدمه التحليل النفسي من معارف، كان ذلك أحرى أن يكشف لنا المزيد من القيم التي ينطوي عليها العمل الأدبي.¹ و نجد أن عزالدين يقسم العملية الإبداعية إلى ثلاثة مراحل فهناك المرحلة التي تسبق العملية الإبداعية، و فيها شروط الإبداع، أو العوامل المؤثرة فيه، ودوافع الإبداع، وقد استحوذت هذه المراحل على جل اهتمامه، و حضورها عنده يفوق حضور المرحلتين التاليتين.

ثم هناك مرحلتا الحاضر و المستقبل بالنسبة إلى العملية الإبداعية، و فيها أشار إلى ماهية العملية الإبداعية، و إلى علاقة تلك العملية بالمتلقي على التوالي، و يتضح ذلك التقسيم من مجمل ما كتبه عزالدين إسماعيل عن العملية الإبداعية² و كذلك قوله : « و إذا كان البعدان الآني و المستقبلي يشخصان في التجربة الإبداعية موقف المبدع من حاضره، فإن هناك بعدا ثالثا يكمل الدائرة الزمنية للإبداع و يغلقها، هو بعد الماضي.»³

ويرى عزالدين إسماعيل أن المرحلة الأولى التي تسبق مرحلة تشكل العمل الإبداعي شديدة الغموض، كما يرى أن الغموض يزداد إذا رجعنا زمنيا إلى الوراء باحثين عن لحظة ميلاد العمل الإبداعي، و كيف يخرج الشاعر قصيدته إلى الوجود.⁴

¹ عزالدين أسمايل، التفسير النفسي للأدب، بيروت، دار العودة، 1981، ط 4، ص 23

² شايف عكاشة، نفس المرجع السابق، ص 149

³ عزالدين أسمايل، جدلية الإبداع و الموقف النقدي، مجلة (فصول)، القاهرة، المجلد 10، العدد 1 يوليو 1991 ص

138

⁴ عزالدين أسمايل، آفاق معرفية في الإبداع و النقد و الأدب و الشعر، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 2003، ط 4 ص 40

و يمكن أن نجمع من مجمل آرائه ما يشبه التقديم لهذه القضية؛ إذ نجده يذكر أن مفهوم الإبداع نفسه قد اكتسب دلالات مختلفة من خلال استخدامه في مجالات و مستويات متنوعة؛ مما يجعله مفهوماً مرادفاً، و نلاحظ أن القاسم المشترك لتلك الدلالات عنده هو أن الإبداع نشاط يتولد عنه إنجاز ما.¹

و العملية الإبداعية حادثة عقلية نفسية نلمس نتائجها ونقرأها في بعض جوانب سلوك المبدع لكن أي دخول إلى عملية الإبداع بقصد تفسيرها؛ والكشف عن طبيعتها، والتعريف بالمرحل التي تمر بها ليس أكثر من مشي على سطح مادة سائلة..

فليس لحدوث العملية توقيت يمكن تحديده، ولا يمكن التنبؤ به من خلال ظهور علامات تدل على قرب حدوثها، فهي قد تأتي بعد حالة من الضيق أو التوتر، وقد تحدث دون أية محاولة من شحذ الهمة، واستدراج الطاقة واستنفارها، وحينئذ تبدأ العملية وتتم على نحو مفاجأة مفتوحة على الدهشة وكأنها والرغبة على موعد دقيق.²

من هنا تأتي الصعوبة في مقارنة العملية الإبداعية و تفسيرها.. وكأن أي محاولة تستهدف دراستها والبحث عن خصائصها والوصول إلى اليقين في النتائج التي تتولد عنها محكومة إلى حد ما بالفشل، إذ أن الذاكرة تختزن الخبرات والأفكار بقصد أو بلا قصد.³

لكن تحليل المنتج الإبداعي، بخاصة في ميدان الأدب والفن، ينبئ عن وجود مسبق لعناصره؛ و هي جزء من مكونات النفس الإنسانية ومخزوناتا التي يعود تاريخ حفظها في أعماق النفس الإنسانية إلى عهد الطفولة المبكر، وإلى تلك " الكوكبة من الذكريات أو الأفكار المشحونة جداً من الناحية الانفعالية".⁴

¹ عز الدين إسماعيل، جدلية الأبداع و الموقف النقدي، ص 138

² إسماعيل الملحم، التجربة الإبداعية دراسة في سيكولوجية الاتصال و الإبداع، منشورات اتحاد الكتاب العرب،

2003 ، ص 74

³ نفس المرجع، ص 76

⁴ نفس المرجع، ص 77

1 - مفهوم الإبداع:

يعتبر الاهتمام بالإبداع كقدرة عقلية عالية على المستوى الفني والجمالي مطلب إنساني وضرورة ملحة في عالم سريع التغير، ورغم سعي مراكز البحث والدراسات وأشكال التدريب والتمرين باستمرار لاكتشاف الطاقات الإبداعية وتربيتها إلا أن وضع تحديد للإبداع ومصطلحاته و الفعل المبدع يبقى سراياً، فسر الإبداع يبقى غامضاً.

و مصطلح الإبداع كي لا يواجه مشكلة الترادف؛ ويقع في الخلط و الاضطراب، لما تنطوي عليه من معاني التمرد والخروج على الثابت الذي ألفه الناس و عملوا بمقتضاه و لعل هذا أصدق ما ينطبق على كلمة (الإبتداع) فهي تقابل في الاستعمال العام بشيء من التحفظ، أما كلمة (الإبداع) فهي في الاستعمال العام تقابل بهالة من الجلال مستمدة من جلال من تنسب إليه ، وهو الخالق الأفضل.¹

لكنها قد تحرك شيئاً في الصدور حين تضاف إلى المخلوق، من حيث أنها صفة للخالق و اسم من أسمائه سبحانه تعالى: (بَدِيعُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ) [البقرة، الآية 117] و البديع من أسماء الله تعالى لإبداعه لأشياء، و إحدائه إياها و هو البديع أي الأول قبل كل شيء و يجوز أن يكون بمعنى المبدع أو أن يكون من أبدع الخلق أي بدأه.²

« و كذلك كلمة (الخلق) التي تبدو في الاستعمال العام مرادفا موضوعيا لآية من آيات الخالق و مظهرا لقدرة على الإيجاد من العدم، وهكذا تختلف دلالات الكلمات بين الاستعمال اللغوي و الاستعمال العام، و هذا بخلاف كلمتي الابتكار و الاختراع فهما في الاستعمالين سواء³ و بالرغم من ترادف هذه الكلمات جميعا و دلالتها على معنى عام هو ابتداء الشيء و إحدائه على غير مثال إلا أن النقد العربي مال في الاستعمال إلى مصطلح (الإبتداع) لا لأنه يقصد منه التشهير و الذم أو الحجر على خواطر المبدعين و الصد عن سبيلهم و اعتبارهم من أهل البدع و الأهواء، كما فهم بعضهم فحيث يقصد مطلق الخلق و الإيجاد

¹ محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، دار عالم الكتب، ط1، 2000، ص 18

² نفس المرجع، نفس الصفحة

³ نفس المرجع، ص 19

يقال بدع، و حيث يقصد الصنع و الإيجاد من عناصر موجودة يقال أبدع أما حين يراه ابتكار المعنى و اختراعه و السبق إليه فعندئذ يقال ابتدع.¹

و هكذا تدل زيادة المبنى على زيادة المعنى، ففي التنزيل قوله سبحانه و تعالى: (قُلْ مَا كُنْتُ بِدْعًا مِنَ الرُّسُلِ) [الأحقاف الآية 09] أي ما كنت أول من أرسل قد أرسل قبلي كثير و المبدع الذي يأتي أمرا على شيء لم يكن ابتداءه إياه، و فلان بدعة في هذا الأمر أي أول لم يسبقه أحد و البديع المبدع « و أبدعت الشيء اخترعته لا على المثال و أبدع الشاعر: جاء بالبديع »² هذا ما تقوله اللغة عن: البديع، و البدع و البدعة و الإبداع و الابتداع، و الاختراع، و واضح أنها جميعا من الترادف؛ بحيث يصعب اختيار واحد منها للعمل بمقتضاه، « و هذا يقتضي علينا أن نستقرئ الاستعمال النقدي لهذه الكلمات بطريقة تطبيقية تبرز أبعادها الوجدانية و العقلية و الأدائية و تحولها إلى مفهوم مانع قابل للقياس و لتقويم. »³

2 - سمات المبدع:

إن محاولة الإجابة عن السؤال الذي يفرض نفسه على كل دارس للأدب، و المتمثل في البحث عن مصادر الصور الذي يستمد منه الشاعر أخيلته؛ و حالة الشاعر الذهنية في أثناء عملية الإبداع و كيف تحدث هذه العملية ؟ التي تعتبر محور من محاور الدراسات النفسية للأدب.⁴

و في هذا المجال يركز الدارسون في محاولاتهم لتحديد شخصية المبدع على عدد من السمات النفسية، لكنهم في تركيزهم هذا لا يقيمون حدوداً فاصلة بين سمة وأخرى فهذه السمات مترابطة مع بعضها و غير متميزة، على أنه ليس شرطاً ليكون الشخص مبدعاً أن يحوز عليها جميعها.

¹ المرجع السابق، ص 20

² شاكر عبد الحميد، علم النفس الإبداعي، دار غريب للنشر و التوزيع، 1990، ص 55

³ نفس المرجع، ص 58

⁴ أحمد حيدوش، القصيدة المعاصرة وتحديات الحداثة، مجلة الموقف الأدبي - مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب

العرب بدمشق - العدد 334 شباط 1999، ص 20

إلا أنه كلما زاد نصيبه منها كان أكثر إبداعاً وتميزاً. وتتمثل هذه السمات في النزوع القوي إلى الجماليات الشخصية و غيرها...

وتكمن السمة الأولى من سمات المبدع في لب التحدي الذي غالباً ما يكون في التعامل مع متاهة الغوامض في سبيل صياغة هوية جديدة أو كيان جديد. أما السمة الثانية فتتمثل في القدرة العالية على اكتشاف المشكلات. ومن جهة ثالثة فالحراك العقلي سمة من سمات المبدع عندما يفكر المبدع بالبحث عن مركب جديد للأفكار.

والسمة الرابعة تكون في الاستعداد للمخاطر وفي البحث الدؤوب عن الإثارة، ويرتبط بهذه السمة ما يسمى بتقبل الفشل، وكلما ازداد إنتاج المبدع ازدادت لديه الفرص لإبداع شيء جديد. كما تكون السمة الخامسة في إشادة المبدع في عمله عالمياً خاصاً، لا حقيقة فيه ويشترك في النشاط لذاته وليس من أجل التقدير.¹

و يؤكد " أدونيس " في كل كتاباته أن الشاعر إنسان مبدع، و الإبداع عنده هو جوهر الخصوصية التي تميز الشاعر، و هو الخلق على غير مثال سابق، الخلق بمعناه الشمولي في الرؤية و الأداة و الحياة، يقول: « إن الشاعر ليس شاعراً إلا بشرط أولي: يرى ما لا يراه الآخرون، أي يكتشف و يستيق.»² و البعد الإبداعي المميز للشاعر يتجلى هنا في السبق في رؤية ما هو عصيٌّ على الرؤية عند الآخرين.

و الشاعر المبدع عند أدونيس، ليس من يكشف ما لم يكتشف بل هو الثائر على ما أكتشفه يقول: « أن الشاعر هو من يشعر أنه غير راض عن المطابقة التي أقامها بين ذاته و العالم الخارجي، و لأنه يشعر أن ما يريد أن يكتبه أو يطمح إليه، لم يتحقق بعد.»³

و يضيف أدونيس إلى الإبداع في الرؤيا و الفكر، و الإبداع في معايشة الواقع شكلاً إبداعياً ثالثاً هو الإبداع في (اللغة)، و أشار أدونيس إلى شمولية الإبداع عند الشاعر حين

¹ إسماعيل الملحم، المرجع السابق، ص 10 .

² عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، بحث في آليات الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، ط1، 2009، ص 135

³ نفس المرجع، ص 136

قال: « كل شاعر يشعر ويفكر و يكتب، و إن هذه الثلاثة (الشعور و التفكير و الكتابة) تجعل الشاعر رديفا للإبداع ذاته.»¹

و العملية الإبداعية تكون مصحوبة بتوتر وقلق يشعر معهما المبدع أنه قد فقد توازنه المعتاد، وأن رغبة شديدة تدفعه لخفض التوتر وإعادة الاتزان، والمبدع من تكشفت له آفاق قد يتيسر لغيره الاتصال بها لكنه يشعر بما لا يشعرون به، وتكون لديه القدرة على الإفصاح بما يغمره في لحظات يكون فيها في حالة من الكشف والوجد والدهشة.²

والمبدع يجد نفسه باستمرار بعيداً عن العيش بسعادة، لأنه على حد تعبير (يونغ) أداة الحياة النفسية اللاواعية للإنسانية، و القائم على تشكيلها حيث هي وظيفته، وهذا ما يجعله يشعر بصورة دائمة تقريباً بأنه يرفع فوق كتفيه وفي عقله حملاً ثقيلاً جداً يحتم عليه التضحية بالسعادة، وبكل ما يجعل الحياة في نظر الإنسان العادي جديرة بأن يحيها.³

3 - الدافعية للإبداع:

أول ما يلفت النظر في استقراء تراثنا إشارات و نصوص توضح توفير الشروط النفسية الضرورية لعملية الإبداع الشعري، و من هنا راح النقاد و الشعراء يبحثون عن دواعي استعصاء هذه الظروف النفسية التي تمثلت في: الاستعداد، الاختصار، الاستيعاب و الطبع، كمقوم أساس في انصهاره، و تفاعله مع الطبيعة لتولد القوى المحركة للإبداع لدى الشاعر بين عفو البديهة و كد الروية.⁴

و أعطى بشر بن المعتمر شرط تحفز المشاعر و التهيؤ باختيار الوقت المناسب مصداقية التظن و النباهة باستكشاف جوهر ما يعتري الإنسان من مشقة في أثناء تغذية الفكر، أو ما يعترضه من عناء حين عملية المخاض الإبداعي.⁵ وحاول بشر بن المعتمر إبراز الحقيقة النفسية وما يكتنفها من سيلان الانفعال وإلزامية المخاطب بالاستعداد النفسي

¹ المرجع السابق، ص 137

² بوطالب محمد سعيد، علم نفس الفني، مطبوعات جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1990 ص 56

³ إسماعيل الملحم، المرجع السابق، ص 74

⁴ فيدوح، المرجع السابق، ص 35

⁵ نفس المرجع، ص 27

للاستجابة مع تكيفات الذات بما يلائمها من حوافز قصد التغلب على المثيرات الخارجية و الاهتمام بوعي الذات.¹

لذلك كان يحرص المبدع في اختيار الوقت الذي يتناسب مع حالته النفسية، دون اللجوء إلى الإجهاد الفكري وإمعان التفكير في إنتاج النص، يقول " فخر الدين الرازي": « الإنسان إذا جلس في الخلوة، وتواترت الخواطر في قلبه، فربما صار بحيث يسمع في داخل قلبه ودماعه أصواتاً خفية وحروراً خفية فكأنما متكلماً يكلم نفسه ومخاطباً يخاطبه.»²

إذا كان النقاد القدامى قد اهتموا بالاستعداد النفسي للاستجابة للمثيرات الخارجية وما يلائم الذات من حوافز للإبداع، فإن النقاد المحدثين قد تأثروا بالفرودية تأثراً واسعاً بربط العلاقة بين الأثر و صاحبه و بين النص وباطنه كما لو كان كائناً فيه من الحياة و التناقض ما في الإنسان الذي أبدعه.

و لقد حاول فرويد في دراسته التحليل النفسي لأشخاص الفنانين، وتطبيقاته على الأدب أن يكشف المفاتيح التي تقف وراء الظاهرة الفنية، بل أن يؤكد لها ليدعم بها اتجاهه العام و يحاول أن يعرف منبع الإبداع و يتطرق إلى استقصاء ديناميته،³ و أن يبحث عن الدوافع التي دفعت هؤلاء الفنانين إلى إنتاج أعمالهم الفنية، وقد كان أوضح هذه الدوافع عنده الدافع الجنسي، كما سبق أن ذكرنا (*).

فقد عرف الشعراء من غير شك أن الحب و الكراهية و الخوف هي القوى التي حركت الرجال و النساء؛ لكن الألفاظ العديدة التي استخدمت في أي لغة من اللغات قد مالت إلى إبهام الحقيقة القائلة إن هناك قوة واحدة بسيطة تحرك الإنسانية، وقد اختار فرويد لتسمية هذه القوة كلمة الجنس.⁴

¹ المرجع السابق، نفس الصفحة

² نفس المرجع، ص 52

³ الطالب البشير حداد، المرجع السابق، ص 53

(*) ينظر الفصل الأول من هذه الدراسة

⁴ عز الدين التفسير النفسي للأدب، ص 35

و قد عزز فرويد نظريته هذه بفهمه الخاص لظاهرة (الكبت)، و وظيفته هي منع النزعات النفسية من السير في طريقها الطبيعي، و الإبداع عملية تفاعلية قوامها الاحتكاك المباشر والإيجابي بين الفرد و الجماعة، فهو لا يتم في فراغ بل يندفع المبدع بنشاط غايته خفض حالات التوتر التي تنتابه وإعادة التوازن، ومع انغماس المبدع في عمله يتزايد التوتر الدافع وهذا النشاط الذي تحركه الدوافع وتوجهه العاطفة يبقى نشاطاً عقلياً تنتج عنه صور جديدة.¹

ثم يذكر عز الدين إسماعيل تفسير " يونغ " و هو يرى أن كل شخص مبدع يمثل ثنائية من نزعات متعارضة، فهو من ناحية كائن بشري له حياته الشخصية، في حين أنه من ناحية أخرى عملية إبداعية غير شخصية، و إلى جانب هذا التفسير هناك تفسير آخر " لرانك " على أساس من فكرة الإرادة لدى الفنان؛ فأرقى الصورة لا تتمثل في الإبداع لتأكيد إرادة الفرد فحسب، بل يتمثل فيه كذلك أعظم نصر للإرادة، أي انتصار إرادة الفرد على إرادة النوع الذي يتمثل في الناحية الجنسية؛ فأرادة الفرد التي يستطيع الشاعر أن يفرضها على إرادة النوع، أو رغبته في فرض إرادته على النوع هي التي تحفزها إلى الإبداع.²

و نجد الأستاذ " هوسمان " على استعداد لأن يخبر عن الطريقة التي كتب بها أشعاره الخاصة حيث يقول: « إنني أعتقد أن إنتاج الشعر عملية فيها من الانتباه أقل ما فيها من الغفلة الإرادية فالعمل الفني إذن تدفع إليه أسباب هي التي تدفع إلى الحلم، و يحقق في الرغبات المكبوتة ما يحققه في الحلم.»³

يمكن تقسيم ما يذكره عز الدين إسماعيل بخصوص العوامل المؤثرة في ولادة العملية الإبداعية إلى قسمين، و هما: العوامل الخارجية و العوامل الداخلية، و ذلك استناداً

¹ إسماعيل الملحم، المرجع السابق، ص 29

² عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص 37

³ نفس المرجع، ص 37

إلى مجمل حديثه عن تلك العوامل، و استنادا إلى ما صرح به من أن العمل الإبداعي ينطوي على جدل داخلي خاص به و على جدل مع الآخر.¹

و هنا يتحدث عن جدل التفاعل المتبادل بين العمل الإبداعي و العوامل الخارجية التي تؤثر فيه كالعوامل الاجتماعية، و الاقتصادية، و السياسية.²

و يذكر عز الدين إسماعيل عوامل داخلية أخرى تؤثر في تكوين العملية الإبداعية وهي العوامل الواقعية، التي تستند إلى التجارب و الملحوظات؛ و يمكن تقسيمها عنده إلى: عوامل نفسية و عوامل عقلية، و يذكر عاملين نفسيين اختلف بعض المختصين في علم النفس في اختيار أحدهما شرطا من شروط تكوين العملية الإبداعية، وهما: العصاب و النرجسية و نلاحظ أن آراء القائلين بهذا العمل أو ذلك تشترك في ربط العملية الإبداعية بالاشعور.³

إن على الشاعر أن يستبعد قدرا كبيرا من نرجسيته، ويتحمل أن يكون ذلك منه أكثر مما ينبغي لأوساط الناس، لكن عمله يعود فيحرز منها قدرا هائلا يفوق ما يستطيع أن يأمل فيه الآخرون، إنه يحرز الجمال الباقي المسلم به، و القوة الطاغية على عقول الناس.⁴

هناك أيضاً العوامل الواقعية العقلية لعملية الإبداع، حيث نجد أن هناك علاقة وثيقة بين عملية التفكير و عملية اختيار الوقت المناسب لاستدعاء الذاكرة؛ وهما ظاهرتان متكاملتان لتنظيم العملية الإبداعية، و في حالة انقباض الوظيفة العقلية للشاعر، و شدة الجهد الذي يرهق تفكيره، فإن ذلك يؤدي إلى نوع من التصلب و الجمود والشعور بالضيق و لا يتحرر من هذه الحالة إلا بإطلاق الحيوية المتوفرة لديه بغية السعي نحو غاية أسمى في حياة الإبداع.⁵

¹ عز الدين إسماعيل، جدلية الأبداع و الموقف النقدي، ص 140

² عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي ص 252

³ عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 28

⁴ نفس المرجع، ص 25

⁵ فيدوح، المرجع السابق، ص 31

وذكر عز الدين إسماعيل العوامل الواقعية العقلية، وهي تقوم على تفسير القدرة على الإبداع الفني بالذكاء و يظهر أنه يرى أن تلك أكثر واقعية حتى من العوامل الواقعية النفسية، و يذكر في مقدمة حديثه عن العوامل العقلية أن مشكلة العبقرية الإبداعية لدى الفنانين تنتقل هنا من جو الغموض الذي تسبح فيه إلى مجال يستطيع الباحث إخضاعه - إلى حد بعيد - للدراسات التجريبية، و الاختبارات القياسية.¹

كل هذه الدواعي من شأنها أن تهيب للمبدع الجو الملائم لعملية الخلق، و لا يتم ذلك إلا في حالة الرغبة المدفوعة بالعاطفة، بوصفها المؤثر الفعال في العملية الإبداعية، في حين يكون الخلق الإبداعي استجابة لهذا المؤثر.²

أما الشعراء المعاصرون فيكشفون عن منبع العملية الإبداعية و ما يدفع إليها في تجاربهم الشعرية، حيث يقول " عز الدين المناصرة " : « إن المرحلة الأولى السابقة لعملية الإبداع قد لا يعيها غالبا الشاعر نفسه، حتى لو حدق طويلا في تجربته، و حتى لو راقب القصيدة منذ هاجسها الأول، لأن أولية هذا الهاجس نسبية و الشاعر لا يتذكر منها إلا ما يستطيع إدراكه، قد يقول الشاعر: رائحة الغابة الفلانية هي التي فجرت الهاجس الأول، ولكن هذه الرائحة قد تكون انعكاس لأخرى في زمن بعيد نسيه الشاعر.»³

و على الرغم من الإقرار بصعوبة الإمساك بالسبب الأول أو المباشر، فإن الشاعر يقدم تنظيرا عاما، و يجمع مجموع الأسباب و البواعث في أمر واحد يسميه (جدل الذات مع الخارج) و في أثناء هذا الجدل تتم عمليات جانبية جدلية في الذات لها طابع خاصة، و في هذا السياق تندرج فكرة محمود درويش، فهو يرى أن (القلق) هو الحالة التي تسبق الكتابة و إن لم يفصل الحديث مثلما فعل " المناصرة " فهو يشير إلى أن قصائده تبدأ دائما بقلق مدمر، من حالة وجودية.⁴

¹ عز الدين إسماعيل التفسير النفسي للأدب ، ص 32

² فيدوح، المرجع السابق، ص 32

³ العشي، المرجع السابق، ص 26

⁴ نفس المرجع ، ص 26

و يتفق " أحمد عبد المعطي حجازي " مع " يوسف الخال " في أن الباعث الشعري هو الانفعال يقول حجازي : « القصيدة لا يمكن أن تبدأ من الفراغ إذ لابد أن يسبقها خاطر أو انفعال أو توتر مشحون بالإيقاع أو فكرة تراودنا، أو صورة ما من صورة المعنى ربما كانت بسيطة أو غامضة لكنها محرّضة، قادرة على التفتح و النمو أو واعدة بذلك، ويقول يوسف الخال: « ينفلج الشاعر بتجربة ما فيدفع إلى كتابة القصيدة، فالانفعال هو المخاض الذي يسبق الولادة»¹

و طبيعي أن يسبق الانفعال عملية الكتابة، لكن السؤال الذي يظل عالقا هو ما الباعث على الانفعال؟

يقول نزار قباني: « لكي أستطيع أن أكتب لا بد أن أكون مستنفرا إلى أقصى حالات الاستنفار ... و أن أكون متحفزا ... و متوتر الأعصاب كفهدي إفريقي.»² وهذا لا يعني أن العدوانية من طبيعة الشعر لأنه ليس الدافع الأساسي.

و يقول " صلاح عبد الصبور " : « إن شهوة إصلاح العالم هي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف و النبي و الشاعر، لأن كلا منهم يرى النقص فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه، بل يجهدا ليرى وسيلة لإصلاحه و يجعل دأبه أن يبشر به.»³

ومن الناحية الفطرية فإن هناك حاسة جمالية في أعماقنا فطرية فينا، تبحث مثل الغرائز الأخرى على الإشباع، و لعل هذا ما عبر عنه " ريفردي " حيث قال: « إن الشاعر مدفوع للإبداع بحاجة ملحة ملازمة له للكشف عن سر كيانه الداخلي.»⁴

إن ما سمي قديما و حديثا بالانفعال هو ترجمة بسيطة لتلك الحاجة الجمالية الملازمة للشاعر هذه الحاجة الجمالية هي التي تدفع إلى الإبداع بالضرورة، لأنها تتطلب الإشباع

¹ نفس المرجع، ص 27

² نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة الطبعة الثانية، الجزء السابع، منشورات نزار ، بيروت، لبنان، 1999، ص 55

³ العشي، المرجع السابق، ص 25

⁴ نفس المرجع، ص 26

كما أن هذه الحاجة هي الدافع إلى الذوق، وعبر عنها الأديب السوفياتي " تولستوي " حين قال: « كل عمل فني هو وليد الحاجة والرغبة في خلق شيء. »¹

وأما الجانب الواعي في العملية الإبداعية يحاول منع النزعات الانفعالية من الظهور في أثناء العملية الإبداعية، و يرى عزالدين إسماعيل أن هذا المنع لا يقضي على النزعة النفسية؛ فهي تظل قوة متحفزة للظهور و لكنها تبقى مع كل هذا مختفية في اللاشعور وهي تحاول في كل وقت أن تطفو على السطح، و أن تظهر بصورة إيجابية ولكن الذات العليا و الأنا ما دامت منتبهة و واعية في بعض الأحيان فإنه لا مجال لطفوها و تحقيقها، و في اللاشعور تتخذ ثياباً رمزية ينظر إليها العقل الواعي على أنها كلام فارغ، و هو في الحقيقة لا يعرف أهميتها.²

4 - الإلهام وصلته بالإبداع:

ليست مشكلة التلقائية و الإرادية كل شيء في عملية الإبداع، فهناك مشكلة مرتبطة بها كل الارتباط وهي مشكلة (الإلهام) و هناك دعوى تقرر أن الإلهام هو نفسه عملية الإبداع و لعل أقرب ما تستشهد به هذه الدعوى هي الإلهام نفسه.³

و تعتبر نظرية الإلهام من أقدم النظريات التي حاولت تفسير مصادر الشعر، وقد أكدت هذه النظرية على « الكشف الباطني عن حقائق لا تبدو ظاهرة لعيان البصر أو عيان العقل إذ الشعر عمل من أعمال البصيرة النافذة التي تستطيع أن تثب فوق أسوار الظاهر لتلتقي بعالم الموجودات لقاء حميمياً حاد الرؤيا»⁴ هكذا توصل أولئك القدامى إلى أن الإلهام يأتي عن طريق الجن، وربما بسبب ذلك يقال « ان الشعر رقي الشيطان، قرآن إبليس»⁵.

¹ المرجع السابق، ص 28

² نفس المرجع، ص 29

³ مصطفى سويف، نفس المرجع، ص 185

⁴ فيدوح، المرجع السابق، ص 38

⁵ المرجع السابق، ص 47

وبعض الشعراء لا يستغرب أن ينعت بالجنون ولا يرفض ذلك، وإن ملاحظة المبدع وهو في حالة إشراق الفكرة لا تخفي ما يعانيه من عذاب نفسي بل وجسدي أيضاً، لكنه عذاب مستحب، فهو يعاني عذاباً وألماً يقربانه من (الماسوشي) الذي يستمتع بإيذاء نفسه. وكذلك يرى " مصطفى سويف " أن في عملية الإبداع الشعري ما يقربها من وصف الجنون، إذ أنها كما يقول: « تتم عادة في مرحلة تقع بين اختلال الأنا واتزانها، وهذا أحد أسباب إطلاق وصف الجنون كصفة ملازمة في غالب الأحيان للإبداع.»¹

و لقد اكتشف القدامى من قبل أن الإلهام ينبع من الذات الداخلية عن طريق هاجس داخلي محض، يستثير الشاعر فيحرك مشاعره لتكون له الصورة التي يحبها لإبداعه وقد يكون الإلهام حالة من توحيد الذات مع الصورة التي ينتجها المبدع،² وقد يصل الأمر بالمبدع أنه لا يستطيع أن يعطي الصورة إطارها العام في الرصانة والحس و الحيوية فيكون إذ ذاك قلع الضرس أهون على الشاعر من إبداع بيت شعري. كما يجيب الفرزدق حين يعرض عنه الشعر في بعض الأوقات.³

ومرد ذلك عدم انصهار الذات بالصورة المحبذة، أو عدم انسجامها بعد لكون الخزين الاجتماعي والنفسي والموروث الثقافي لم يسعفه بعد في إنتاج تلك الصور أو تنظيمها و لأن عملية الخلق الفني تعتمد على القدرة الباطنية في إثارة القوة الانفعالية للذات، ووفق ذلك كان " بشر ابن المعتز " في صحيفته حريص على قيمة الوقت ضمن إطاره الداخلي لمفهوم الإبداع، متفاد تعامله مع الزمن الكرونولوجي إلى زمن الإنتاج الأدبي، أو ما يمكن أن يطلق عليه الزمن العملي.⁴

و يشير " مصطفى سويف " إلى رأيين يشملان عملية الإبداع و يحيلان إلي التساؤل التالي: ماهي حالة الفنان أثناء ممارسته لعملية الإبداع أ تلقائية أم إرادية؟ و كلا الرأيين له أتباع لأن الفنان لا يملك السيطرة على الدافع الأولي للإبداع، لذلك فإنه عاجز عن شرح

¹ إسماعيل الملحم، المرجع السابق، ص 33

² فيدوح، المرجع السابق، ص 49

³ المرجع، نفسه، ص 204

⁴ المرجع، نفسه، ص 53

المرحلة الأولى؛ و لكنه قد يستطيع وصف الظروف التي فاجأه بها الإلهام، ووصف المرحلة الثانية مرحلة التعبير عن هذا الإلهام، فالفنان يستطيع ان يقدم لنا كثيرا من روائع الخلق الفني، و لكنه لا يستطيع ان يقدم لنا تفسيراً لمراحل هذا الإبداع.¹

و قال " بولدوين " معرفاً الإلهام : « إنه إشراق الذهن أو تنبيهه الذي ينظر إليه كأنما هو آت مما وراء الطبيعة.»²

و يقول " فليكس كلاي " واصفاً هذه اللحظة أيضاً بأننا نطلق كلمة الإلهام على لحظات الإبداع الفجائية، وهي لحظات تتناوبنا مصحوبة بأزمات انفعالية؛ وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل و الشعور؛ بعيدة عن حلم الإدارة وسيطرتها تأتي غير متوقعة ومجيبها غير مرهون بدعائنا كالنوم و الأحلام.³

ونرى مدرسة التحليل النفسي أقرب ما تكون إلى الأخذ بالرأي الأول، و نرى " دي لاكروا " و كولنجود و ريتشاردز أقرب ما يكونون إلى الأخذ بالرأي الثاني.⁴

و قد وصف " دي لاكروا " الإلهام بأنه صدمة كالانفعال، و قال: « إن حال الملهم في لحظة الإلهام كحال من يجذب انتباهه فجأة، عندئذ يختل الاتزان لديه، و يمضى نحو اتزان جديد، وطبعي أن توجد عندئذ حال وجدانية قد تكون عنيفة، و ينساب في الذهن سيل فجائي من الأفكار و الصور.»⁵

وبظهور البادرة الإبداعية أو الإرهاص بولادة العمل الإبداعي يكون المبدع شارد الذهن، غير قادر على توزيع انتباهه بين ما يعتمل في داخله وما يجري حوله؛ كونه في حالة من الانتباه المركز، فيغدو أمام الآخرين وكأنه يعيش في عالم غير عالمه فهو يعيش حلمه أو ما يشبه الحلم وفي حالة ما يسمى (تغير الوعي). و مع هذا فلا مسوغ لإطلاق

¹ محمد السمرة النقد الأدبي و الإبداع في الشعر الطبعة الأولى 1997 المؤسسة العربية للدراسات و النشر المركز الرئيسي

بيروت التوزيع دار فارس عمان الأردن. ص 105

² مصطفى سويف، المرجع السابق، ص 191

³ نفسه، ص 187

⁴ نفسه، ص 187

⁵ نفسه، ص 190

صفة الجنون على المبدع، لأنه ثمة حدود ما زالت تفصله عن المرض العقلي.¹

و في عمل المبدع ما يتوجه أساساً للتواصل مع الآخرين، ولا يكتمل عمله في ذهنه إلا بتوقع أو حدوث عمليات التلقي والاستقبال المناسبة لهذا العمل. فالإبداع في النهاية هو عملية تفاعلية قوامها الاحتكاك الإيجابي النشط بين المبدع والمتلقي، بينما يتصف المريض عقلياً بالانعزال والانفصال الاجتماعيين والاجترار الداخلي.²

و يقرن " عز الدين إسماعيل " الإلهام بالعبرية في العوامل المثالية التي تقوم في مجملها على أساس إلغاء إمكانيات المبدع؛ و قدرته في تكوين العملية الإبداعية، و يمكن استنتاج وجه الاشتراك بينهما من قوله: « العبرية و الإلهام ينظر إليهما بوصفهما قوى خفية تدب في الإنسان مستقلة عن جهوده الخاصة.»³ و لم يوضح الفرق بين العبرية و الإلهام، حيث يظهر أن الإلهام في تصوره يلغي تماماً أي أدوار للأديب في العملية الإبداعية، فهناك عبرية تتأثر بالبيئة و المجتمع و الأديب و أنها هنا قرينة الإلهام و يصف الاتجاه الذي يؤمن بتلك العبرية بالاتجاه الصوفي.⁴

و نلاحظ من وجهة نظره أن من يعترض على فكرة الإلهام أو العبرية لا يتوجه إلى أساس الفكرة بل هو موجه إلى الاكتفاء بها فحسب عند دراسة العوامل في العملية الإبداعية، فتلغى حينها العوامل الأخرى بدليل أنه لا يؤمن بأن تلك العمليات إرادية بالكامل فهو لا ينكر تأثير اللاشعور فيها، و لا يرى أن المبدع ينشط للإبداع لأنه يريد ذلك بل لأنه مدفوع لذلك، و لذا لا يستطيع المبدع – كما يذكر – أن يحدد تماماً زمن حصول العملية الإبداعية.⁵

و يستدل على ارتباط اللاوعي بتلك العملية بقوله: « و لو أن النشاط المبذول كان من الوعي لما حدثت اللذة لأن للوعي صفة الصرامة و الجد، و أيضاً لا يستطيع إزاء الرقابة

¹ إسماعيل الملحم، المرجع السابق، ص 35

² نفس المرجع، ص 40

³ عز الدين إسماعيل، الأدب و فنونه، القاهرة، دار الفكر العربي، ط 8، 1978، ص 46

⁴ نفس المرجع، ص 47

⁵ عز الدين إسماعيل، آفاق معرفية في الإبداع و النقد و الأدب و الشعر، ص 42

المبثوثة حوله أن يكون وسيلة للتنفيس عن الرغبات المكبوتة. ¹ « و قوة الإبداع حين تستغرق سلوك صاحبها فإنها ترهنه للاوعي الذي يشكل في لحظاته تلك سلوكه وحياته أكثر مما تشكلهما إرادته الواعية. ²

ومع ذلك لا يمكن أن يتبادر إلى الذهن أن الإلهام يمكن أن يأتي هكذا دون إجهاد، فكأنه يساق إلى المبدع سوقاً، ثم أن الإلهام وحده لا يمكن أن يضيف على الإبداع طابعاً ثرياً لأن الصنعة الفنية الجيدة تنبعث عن استعداد فطري و ثقافة، « فالإلهام نضج فني يبرز من الداخل بعد فترة من التحصيل الثقافي والتأمل الواعي والإثارة النفسية وليس إشراقاً على النفس فجأة. ³ « فكأن المبدع (الشاعر) باحث عن الحقيقة لكن في عالمه الباطني.

و توصل مصطفى سوييف في دراسته لعملية الإبداع إلى أن الشاعر إذ يبدع القصيدة يمر بلحظات تلقي أو انطلاق يكاد يختفي فيها كل عمل إرادي، ثم يمر بلحظات أخرى في عمل إرادي. ⁴

و نستطيع في الواقع أن نقرر أن الشاعر الملهم يسير في المراحل الثلاثة للإلهام و هي (مرحلة تعلم الوسائل ثم مرحلة تعلم المضمون ثم مرحلة الإبداع الإلهامي) عليه أن يمر بتلك المرحلة التدريبية مرحلة تعلم الوسائل؛ و التي يجب أن ينصب فيها الاهتمام على الصيغ الموسيقية؛ و الوقوف على أصولها، و بعد ان يتمكن طالب الشعر من المرحلة الأولى التي يكرسها لتعلم الوسائل، فإنه عليه أن يمر إلى المرحلة الثانية ، ألا وهي مرحلة المضمون وفيها يقرأ الشعر و المواضيع المتعلقة به. و بعد أن ينتهي و يستوعب الشاعر هاتين المرحلتين الأساسيتين، و بعد أن يخضعهما لإمرته لا أن يخضع هو لأثقالهم، فإنه يستطيع أن يزعم لنفسه أنه قد تهيأ للمرحلة الثالثة و هي المرحلة الإلهامية. ⁵

¹ عز الدين إسماعيل التفسير النفسي للأدب، ص 23

² الملحم، المرجع السابق، ص 40

³ عبد القادر فيدوح، المرجع السابق، ص 53

⁴ مصطفى سوييف، المرجع السابق، ص 188

⁵ يوسف ميخائل أسعد، سيكولوجية الإلهام، مكتبة غريب للنشر، الفجالة، 1990، ص 74

فالإلهام و إن كان عطية علوية فيها عناصر غير واقعية، أي عناصر روحية فإن الطريق إليه محدود، و هو اجتياز مرحلتي التدريب على الوسائل و الاطلاع على المضامين المعرفية.¹

وبهذا المعنى قال " هيجل": « إن العمل الفني يؤلف بين عناصر عقلية وعناصر حسية و من تم فإن الفنان يستعين بعقل إيجابي نشط وحساسية حية عميقة، وبدون التأمل الذي يعرف كيف يميز و يفرق و يتحيز، يعجز الفنان عن السيطرة على موضوعه الذي يريد أن يضمه هذا العمل.»²

و يتضح ذلك في قول " جوته": « لا إنتاج من النوع الرفيع ، ولا فكرة عظيمة مثيرة خاضعة لإرادة أي إنسان، و الفنان في هذه الحالة أداة في يد القوة تسيطر عليه، ولكن الإلهام الذي ينزل على الفنان، يفترض مقدما وجود موهبة لائقة به.»³

وقد أشار " دي لاكروا " إلى الاختلاف بين لحظات الإبداع قائلا: « إن للإلهام وجوده لكنه لا يكفي لتفسير الإبداع، و ليست ميزة الفنان أن يقف مسلوب الإرادة أمام وابل الإلهام بل لعل ميزته الكبرى أنه يستطيع أن يمسك بهذه الإشراقات و يتأملها.»⁴ و يقول مصطفى سويف: « إن عملية الإبداع أشد اتساعا من أن يفسرها القول بالإلهام.»⁵

و كما يقول " نزار قباني" في الإبداع الشعري : « ليس الشعراء نارا سماوية، ولا دبيعة مقدسة، و لا خارقة من خوارق الغيب، و مصادر الشعر بشرية، و كتابته عمل من أعمال البشر، و ما الحديث عن (شياطين الشعر) و رباته و عن (الإلهام) و الملهمين و (الوحي) و من يوحى إليهم (سوى محاولة لإعطاء الشعر صفة السحر، و الشعراء صفة السحرة و أصحاب الكرامات ...»⁶، و في الحديث عن تجربته الشعرية يقول:

¹ نفس المرجع، ص 75

² مصطفى سويف، المرجع السابق، ص 184

³ محمد السمرة، المرجع السابق، ص 105

⁴ مصطفى سويف، نفسه، ص 188

⁵ نفس المرجع، ص 192

⁶ نزار قباني، المصدر السابق، ص 391

« و الحقيقة أنني لم أؤمن في يوم من الأيام بهذه المصادر الميتافيزيقية، ولم أتحمس لتجريد الشعر من طبيعته البشرية، و إلباسه مسوح الأنبياء... »¹

♦ - المبحث الثاني: سيكولوجية العملية الإبداعية

1 - الخيال وصلته بالإبداع

رغم أن التحليل النفسي لا يستطيع أن يقول شيئاً دقيقاً عن العبقرية الفنية؛ فإنه كما أوضح الدروبي يستطيع أن يكشف لنا عن العلاقة بين شخصية الأديب و بين آثاره. والمشكلة التي تثار بهذا الصدد هي مشكلة الخيال في الأثر الفني، وكلمة الخيال تستعمل بمعاني مختلفة كل الاختلاف في التوظيف و الوظيفة، ومن هنا ينشأ اللبس و سوء التفاهم حول هذه النقطة.²

و مما يساعدنا على تحديد المعاني المختلفة يرى " الدروبي " أن نفرق بين الخيال الذي يتدخل في المرحلة الأولى من مرحلتي العمل الفني أو الأدبي، و هي مرحلة الرؤية و بين الخيال الذي يعمل في المرحلة الثانية من مرحلة العملية الفنية أو الأدبية، فقد صدق من كان يعني أن الأديب يستطيع بالخيال أن يتقمص الشخصية التي تصورها في أثره... و يرى الدروبي أنه إذا فهمنا الخيال بهذا المعنى؛ فقد وحدنا إذن بينه و بين قدرة الأديب على أن يخرج من جلده و أن يندس في جلد غيره.³

وأبرز مثال لمنتجات الخيال يقول " فرويد " هو أحلام اليقظة التي تعد دوافع خيالية لرغبات شهوية أو رغبات في الطموح و العظمة، وهي نواة أحلام النوم أو نماذج لها و الفارق بين هذا و ذلك أن أحلام النوم تكون أكثر حرية بسبب حالة النوم، و أن أحلام اليقظة تكون أقل مرونة بسبب توسطها بين الشعور و اللاشعور.⁴ و بالخيال يغوص الإنسان داخل الأشياء وأعماقها.. ويفتش في أعماق الذات عما هو خالد و أبدي، وسلوك الفرد من الناحية النفسية يعدّ رمزاً أو تمثيلاً لأمر كامنة ومستترة يمكن الاستدلال عليه

¹ نفس المصدر، ص 391

² سامي الدروبي، المرجع السابق، ص 183

³ نفس المرجع، ص 146

⁴ الطالب البشير حداد المرجع السابق، ص 413

من تصرفاته، والعالم الرمزي الذي ينتجه الفن والأدب مستمد من الخيال ومن اللاوعي وهو ما تكشفه الأساطير التي يغذيها خيال البشر الذين خلقوها بمضامين جديدة.¹ أو كما جاء في مسرحية (حلم ليلة صيف) لشكسبير حيث يقول: « المجنون والعاشق والشاعر يؤلف الخيال بينهم أجمعين؟ »²

و الفنان يوهم نفسه فيها بشيء من التسامي بتحول طاقاته النفسية إلى اهتمامات أخرى يفرغ فيها طاقته، و يشبع نزعاته حتى ولو كان إشباعا ناقصا، و توفر له مملكته الخيالية الحماية؛ و تعوضه عن صلابة الواقع، فهو إذن يصون نفسه بواسطة العمل الإبداعي من الانجراف من الحالة السوية إلى العصاب، ومن أي شفاء فعلي أيضا من عدم الإبداع و من واجبه أن يكون عصابيا بقدر ما يحتمل.³

و يخلص " دراكوليدس " إلى القول : « إن الفنان يسعى من خلال خياله، و آثاره إلى إرواء رغباته، إنه من و جهة النظر السيكلوجية، بين الحالم و العصابي، ففي هذه الحالات الثلاث (الحالم ، الفنان ، العصابي) هناك هروب من الواقع و عودة إلى العالم الخيالي مع فرق و احد هو أن الحالم يعود إلى الواقع حين يستيقظ، و أن الفنان يعود إلى الواقع بالخلق و أن العصابي هو الوحيد الذي يستمر على الانحباس في حلم عالمه الخيالي.»⁴

و يؤكد " تريبنج " أن الأديب يحلم و هو ياقظ، و يمتلك موضوعه و يسيطر عليه، فهو سيد خياله على خلاف العصاب الذي يقع تحت قبضة خياله؛ فضلا عن أن الشاعر مخلص للواقع حتى وهو يخونه، فأوهامه (ديبلوماسية) لإقامة علاقة أوثق و أصدق مع الواقع.⁵ فالفرق الكبير بينهما يتجلى في الوعي بالهدف، و كون فرويد يرى أن الأديب يعرف طريق العودة من الخيال إلى الواقع، و كيف يسترجع ثانية موضع قدمه.⁶

¹ إسماعيل الملحم، نفسه، ص 101

² نفس المرجع، ص 104

³ الطالب البشير حداد، نفسه، ص 47

⁴ الدروبي، نفسه، ص 225

⁵ الطالب البشير حداد، المرجع السابق، ص 109 عن د. عبد الله بن حلي

⁶ نفس المرجع، ص 109

لكن " تشارلز مورغان " يحذّر من سوء استخدام الخيال الذي يقود إلى الكثير من حماقات فأصل حماقات الإنسان يعود إلى سوء استخدام خياله، وهو ما يميّز المبدع عن غيره.¹

و من جهة أخرى كان فرويد يميل في نظريته إلى الخيال على أنه المستوى ذاته مع الحلم والهلوسة واللعب، وعدّه شكلاً غير ناضج للأداء العقلي الذي كان أساساً شكلاً من الهروب وغير واقعي.

و قد يكون الإبداع سبيلاً للعلاج، أو لتحقيق التوازن الذي يهدده الكبت، وقد يقود صاحبه إلى المرض النفسي. وتكون العملية الإبداعية قفزة إيجابية يتجاوز بواسطتها صاحبها كل أشكال الخوف المتأصل في الموقف الإنساني، و كتب " غراهام غرين " في سيرته الذاتية: « الكتابة أسلوب من أساليب العلاج، وإني لأتساءل في بعض الأحيان كيف يتسنى لمن لا يكتب أو يؤلف الموسيقى أو يرسم أن ينجو من العصاب أو الجنون.»²

أما " يونغ " فقد تناول الخيال بجدية وشجع مرضاه على الاستفادة منه في سعيهم إلى الصحة النفسية والاستقرار، وشجع من بلغ منهم مرحلة متقدمة من المرض على الدخول في حالة الاستغراق في التفكير الحالم...³

و من ناحية أخرى في الحديث عن العلاقة بين الواقع و الخيال في العملية الإبداعية يقول " مورينو " : « ليس بين الحقيقة و الخيال صراع، فكليهما عنصر فعال في مجال أوسع هو عالم الأشياء، و الأشخاص، و الأحداث، ذلك العالم الدرامي النفسي.»⁴ و هذا معناه أن الشاعر حين يستخدم خياله لا يهرب من الحقيقة بل يلتمس الحقيقة في الخيال.

و من تم يتضح الخطأ في استنتاج أن رغبة الفنان في الهروب من الواقع يكون إلى عالم خيالي؛ ومن حيث أن الخيال عنصر لازم في الإبداع الفني، فإن " عزالدين إسماعيل " يرى أن المبدع إنما يهرب من حالة إحساسه الحاد بالواقع، واقعه النفسي الذي يمجج بألوان

¹ الملحم، المرجع السابق، ص 88

² نفس المرجع، ص 30

³ نفس المرجع، ص 87

⁴ عزالدين إسماعيل التفسير النفسي للأدب، ص 36

الصراع، و عندئذ يكون الدافع إلى الإبداع هو الرغبة في التخلص من هذا الواقع لا الهروب منه إلى عالم آخر خيالي لا يمت إليه بصلة.¹

وتتداخل أيضاً طبيعة الحديث عن الصورة بالحديث عن الخيال الذي تصوره بعض النقاد مرادفاً لها، مع أنه في حقيقته عنصر يندرج فيها، ويضفي عليها فنية التعبير وفضاء التأمل الشعري، وهو وسيلة لإنجازها، بما يجعلها أقدر على التميز والتأثير من الكلمات المجردة.²

فضلاً عن أن قوة الخيال هي مجال التميز والإبداع بين شاعر وآخر، لأن « خلق الصورة من أي شيء يعتمد على القوة الخيالية لاستجابة الشاعر أولاً، وعلى المدى الذي استوعب به وعي الشاعر هذا المشهد أخيراً. »³

أما " كولردج " فالخيال عنده « هو النشاط البالغ الحيوية للعقل لأنه ذو صلة بالحواس التي تصدر عنها معارفنا الدنيا، ولكنه يستقل عن هذه الحواس في أنه يستطيع وحده أن يكون صوراً من دون ضرورة مثل الأشياء الحية أمامه. »⁴

فالشعر العظيم - كما يصفه يونغ - يقول في مقالته (الشعر وعلم النفس) : يستمد قوته من حياة الإنسان من حيث هو نوع، وسنخطئ معنى الشعر بشكل تام إذا حاولنا استلال هذا المعنى من عوامل شخصية، فالنماذج الأولية والأنماط البدائية مكونات للشعور الجمعي وتتمثل في الصور والأفكار اللاشعورية الجمعية الموروثة من تراث الأسلاف وعبر الأجيال، وتتمثل في أفكار مشتركة بين البشر.⁵ هذا التوحد مع أعماق النفس حيث اللاوعي الجمعي، وتكون حياة الإنسان اللاشعورية كفرد هي الحياة اللاشعورية النفسية للجنس البشري. نقرأ ملمحاً عنه في (جدارية) محمود درويش:

¹ المرجع السابق، ص 36

² على حداد، الخطاب الأخر مقارنة لأبجدية الشاعر ناقداً، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 207

³ نفس المرجع، ص 207

⁴ نفس المرجع، نفس الصفحة

⁵ الملحم، المرجع السابق، ص 92

في المقطع الثالث يقول:

فتشت عن نفسي وجدت
الآخرين، وكلما فتشت عنهم لم
أجد فيهم سوى نفسي الغريبة
هل أنا الفرد الحشود^(*)

ثم يقول في المقطع الرابع:

وأنا الغريب. تعبت من "درب الحليب"
الى الحبيب. تعبت من صفتي
يضيق الشكل. يتسع الكلام. أفيض
عن حاجات مفردتي^(**)

ويعبر الكتاب و الشعراء من خلال نتاجاتهم عن حالة الكشف والإبداع، التي يتحول من خلالها إلى جزء من لعبة ملخصها (هولا يكتب بل ينكتب)¹

2 - أحلام اليقظة و العملية الإبداعية:

يعتبر الحلم تعبير ينفذ المحلل النفسي من خلاله إلى أعماق النفس، فهو بهذا المعنى نتيجة خبرة سابقة يلتقي فيها الحلم مع الإبداع.² وحين يغمر النفوس حلم اليقظة و يملؤها بومضاته، يعود إلى أعماق الإنسان، فيكشف بذلك عن نواة كامنة للطفولة لا تحيا إلا في لحظات نادرة سامية هي لحظة الانبثاق والإلهام و يربط هذا الحلم الجميل الحالمين

(*) محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول و الثاني و الثالث ، ط 2 ، دار الحرية للطباعة و النشر، بغداد

2000 ، ص 713

(**) نفس المصدر، نفس الصفحة

¹ الملحم، المرجع السابق، ص 92

² نفس المرجع، ص 101

بالكون، ويفجر انطلاقة قوية في نفوسهم، هي خلاصة الحياة المتدفقة؛ وجوهر الرغبة الجامحة¹.

و قد بين " فرويد" كيف أن الحلم غير مترابط كما نرويه، بل هو من صنع عقلنا المتيقظ ليضفي على الحلم نوعا من المعقولية، أضف إلى ذلك أن أحلام اليقظة تتقدم في وثبات تكون بعضها مشحونة بالصور و بعضها مشحونة بالألفاظ ، مع أن هذه الوثبات جميعها تدور حول محور واحد هو الدافع إلى هذا الحلم، و إذا جمعت إلى بعضها البعض لظلت مفككة ولا يتحقق بينها تكامل². وليست أحلام اليقظة إلا استمرارا للعب الطفولة فالرغبات المكبوتة هي القوة الدافعة الخالقة لهذه الخيالات، وكل خيال منها يحقق رغبة لم تتحقق في الواقع وتظهر أحلام اليقظة معدلة مقتعة في الخلق الفني ولكن (الأنا) يمكن التعرف عليه رغم تقنعه³ ويقول فرويد: « ان تجربة ما قد تكون ذات تأثير قوي في الكاتب فتثير فيه ذكريات تجربة سابقة تعود إلى زمن الطفولة غالبا؛ وهذه بدورها تثير رغبة لم تتحقق فتتحقق عند التعبير عنها في العمل الفني.»⁴

و في الحديث عن التسامي يقرر فرويد أنه: العملية المؤدية مباشرة إلى الإبداع الفني و يربط بين الدافع إلى الإبداع و الدافع الشبقي، و يرى أن الإبداع عملية تسام عن النزعات المكبوتة،⁵ إلا أنه يشير في تحليله للعملية الإبداعية إلى أثر أحلام اليقظة حيث يقول: « يتجلى لنا إذا كنا لا نستجيب و لا نتأثر لأحلام اليقظة عند الآخرين - إن أتيح لنا الاطلاع عليها - بالقدر الذي نستجيب و نتأثر بأحلام اليقظة التي نقرأها للفنان، فإن ذلك يعود في نظر فرويد إلى مهارة الفنان في الصياغة، كما أنه يعرف أيضا كيف يحورها تحويرا يخفي به ما هو عالق بأصولها من آثار للألم و الصراع و الحرمان.»⁶

¹ المرجع السابق، ص 91

² مصطفى سويف، المرجع السابق، ص 197

³ محمد السمرة، المرجع السابق، ص 109

⁴ نفس المرجع، نفس الصفحة

⁵ الطالب البشير حداد، نفسه، ص 51

⁶ مصطفى سويف، نفسه، ص 74

يقول " إرنست جونز " : « أن الخصائص الرئيسية للآليات التي تساهم في الإبداع الفني مشابهة إلي حد بعيد للآليات التي تقوم وراء عمليات ذهنية غير مماثلة في الظاهر كالنكتة، و الأعراض العصابية، و الأحلام، و ربما كان الفرق الجوهرى بين الأحلام و الإبداع، أن الميكانيزم الرئيسى في الإبداع هو التفكير، و هو عكس الميكانيزم الرئيسى في الأحلام أعني التكتيف»¹ و يتحدث فرويد عن (ميكانيكية الإبداع الفني) فيقول: « إن من يحلم أحلام اليقظة يخفي عن الآخرين رغباته، لأن لديه من الأسباب ما يبرر بها خجله »² وفي رايه ان الفنان يعبر في فنه عن أحلام اليقظة، ويقول في بحثه (العلاقة بين الشاعر و أحلام اليقظة 1908) : « ان ما يفعله الكاتب يشبه ما يفعله الطفل أثناء اللعب فهو يخلق عالما خياليا لا وجود له في الواقع ثم يؤمن به.»³

إن الحلم قد يعطينا بعض الإسهامات نجمعها و نصوغها في اليقظة، ومعنى ذلك انه لا بد من جهد اليقظة كيما تخلق من الحلم فناً. و يقول " بول هيز " : « كثيرا ما يحدث لي لا سيما في إغفاءة الصباح، أن وجدت دوافع حاولت أن أكمل صياغتها بعد اليقظة و سرعان ما أنهيتها.»⁴

و يمكن اعتبار أحلام اليقظة أداة أدبية تحقق أهداف الشعراء و الأدباء لشدة إحساسهم بأبعادها، و تتميز هذه الأحلام عن غيرها بأن المرء يعرف أنه يتصور، يتخيل يفكر و لا يرى، و دوافعها إرضاء الأنانية؛ والرغبات المكبوتة في اللاشعور. فالشاعر يأخذ كل منهما في تحويل تلك الأحلام و تنكيرها أو اختزالها إلى أن يخلق منها المواقف التي يضمنها شعره أما البطل في أحلام اليقظة فهو الحالم نفسه إما مباشرة أو يتقمص شخصية غيره في إبداعه.⁵

إبداعه.⁵

¹ المرجع السابق، ص 85

² محمد السمرة، المرجع السابق، ص 109

³ نفس المرجع، نفس الصفحة

⁴ مصطفى سوييف، نفسه، ص 198

⁵ الطالب البشير حداد، نفسه، ص 132

و يؤكد " لامب " على أن الشاعر يحلم لكن في اليقظة.¹ و نجد " جوته " نفسه يفصح على أنه كتب أحسن قصصه في أثناء فترة نوم حالمة غريبة يقارنها هو بحالة النائم في أثناء السير.²

يشير عز الدين إسماعيل إلى أن " زاخس " بدأ بالتفريق بين الشعر و حلم اليقظة، فوجد أن وجه الخلاف بينهما يتمثل دائما في الدور المحدد للمبدع، فالشاعر لا تقوده رغبة في تمجيد ذاته بل في تفصيها، أما صاحب حلم اليقظة يتخذ دائما من نفسه بطلا، في حين أن الشاعر لا يصنع هذا قط...³

يعتبر الحلم عاملا بالنسبة للمبدع؛ ومكونا يلتقي مع الجنون في عالم فسيح مفتوح خارجا عن نطاق الزمان و المكان، و لا يدخله إلا شاعر مستغرق في البحث عن الحقيقة و لقد اتخذ أدونيس الحلم فسحة للترويح عن الذات، كما هو الحال في الواقع، لأن ما نعجز عن تحقيقه و نكثر التفكير فيه نحققه في أحلامنا، « و وظيفة أدونيس على سبيل المثال في قصيدة (أحلم و أطيع آية الشمس) في ديوانه " أبجدية ثانية " ففي قراءة بسيطة لهذا العنوان نجد أن للحلم اتجاه نحو الإشراق، فتصبح عباراته: " أحلم و أطيع آية أدونيس " التي تتحول بدورها إلى: (أحلم و أطيع آية الذات) بما أن الذات مغيرة فاعلة، فتصبح الصيغة (أحلم لكي أغير)، فالتغير هاجس لا يفارق أدونيس...⁴ و ينتهي " ساكس " إلى أن القصيدة ليست سوى حلم يقظة اجتماعي.⁵

وهناك سؤال هام ألقاه " دي لاکروا " بشأن القصة المشهورة التي تروى عن كولريديج يتحدث عن أحلام النوم التي تأتي للشاعر بقصائد كاملة و للأدباء بقصص مفصلة، و يرجح مصطفى سويف أن كولريديج لم يشاهد في الحلم سوى لوحة تجمعت عليها بعض تفاصيل

¹ مصطفى سويف، المرجع السابق، ص 188

² نفس المرجع، ص 20

³ نفس المرجع، ص 25

⁴ سعيد بكير الشعرية عند أدونيس بين المفهوم و التجريب، أطروحة دكتوراه علوم في الأدب العربي جامعة وهران،

2012 / 2013 ، ص 218

⁵ مصطفى سويف، نفسه، ص 86

متفرقة متناثرة، و أن هذا الذي يسمى ذكرى واضحة لقصيدة بأكملها ليس سوى خدعة، خدع فيها كولريديج عن الجهد الذي بدله لسد ثغراتها.¹

و نختم بقول " غادة السمان " عن أدبها: « لا أعتقد أن هناك أي عمل علمي أو أدبي أو سياسي خارق إلا خلفه رجل حالم، لكنه حالم يعمل، كل الأعمال الكبيرة في تاريخ الإنسانية، بدأت برجل يحلم... ثم يكرس حياته ليحقق عملياً ما كان مجرد تصورات، إنني أؤمن بضرورة الزواج بين الحلم والواقع في محراب العقل والوعي، حيث تتحد النفس بذاتها دون أقنعة، ويصير العقل اللاوعي قوة متضامنة مع الإرادة، لا مشتتاً لها، و الإبداع الفني في نظري هو محاولة لاتحاد مستوى العمل ومستوى الحلم من أجل مزيد من الاقتراب من النفس الإنسانية وأسرارها، والفنان باستمرار بحاجة إلى القدرة على إفشاء توازنه الخاص بين حالة الحلم وحالة اليقظة... فالحلم هو مادة حياتنا السليمة وليس شيئاً يضاف إلى اليقظة.»²

وأخيراً مهما اختلفت التنظيرات المتعلقة بالعملية الإبداعية، فإن الإبداع يبقى قوة فريدة من نوعها في هذا الكون ويبقى هبة الحياة للنوع البشري. وقدرة الإنسان على استخدام خياله في الإبداع هي قدرة موجودة دائماً وهي بحاجة إلى رعاية واهتمام مستمرين.

ويتمتع الشخص المبدع بالقدرة على استشعار الحاضر واستشراف المستقبل لأنه على اتصال دائم بعوامل لا شعورية لم تصبح بعد موضع تقدير الرجل العادي وإن كانت مبشرة بحدوث تغييرات في المواقف الاجتماعية، لأن المبدع هو طليعة زمانه.. وهو أداة الحياة النفسية اللاواعية والقائم على تشكيلها، وهي أحياناً حمل ثقيل جداً تحتم عليه التضحية بالسعادة وبكل شيء يجعل الحياة في نظر الإنسان العادي، جديرة بأن يحيها.³

¹ المرجع السابق ص 197

² إسماعيل الملحم، نفسه، ص 93

³ نفس المرجع، ص 42

■ - المبحث الثالث: الإبداع في القصيدة العربية المعاصرة

1 - حدود الوعي و اللاوعي في عملية الإبداع:

إن الإبداع الفني إنتاج غير واع ، حيث أن قلم الكاتب تسيره قوة داخلية، عبر الكتاب الكبار عن الحقيقة ووصفوا الإبداع الفني بأنه يتم على مرحلتين: أولهما وجود باعث ما في داخل الفنان يثير فيه الأفكار، وثانيهما التعبير عن هذه الأفكار.

و يصف " نيتشه " الإبداع الفني فيقول: « تلمع الفكرة فجأة كالبرق و يكون لمعانها محتوما لا راد له، و لا جبلة فيه و عندها أشعر بنشوة عظيمة، و بتوتر عصبي شديد يخفف منها أحيانا انسياب الدموع من عيني.»¹

و يعرف " ستيندال " الإبداع الفني بهذه الكلمات « أنا أكتب مسيرا و بسرعة، و عندما تمر الصورة بعقلي يسجلها قلبي ثم أنسى بعد ذلك كل شيء كتبتة.»²

و يصفه " جوزيف كوندار " بقوله: « كل الأماكن تصلح للكتابة، فقد ينزل الوحي على بحار نائم في سرير بسيط على ظهر سفينته.»³

يقول " مصطفى سويف " أن الإبداع الفني عملية معقدة وهذا نشاط غير متجانس حيث نجد أن الشاعر إذ يبدع القصيدة يمر بلحظات تلقي أو انطلاق يكاد يختفي فيها كل أثر لبذل الجهد، ثم يمر بلحظات أخرى ملؤها المقاومة و التنقيب.⁴

وفي لحظات عملية الإبداع يبدأ الشاعر من فقدان الأنا لاتزانه فتصبح الصورة التي لديه على الواقع العلمي أكثر تحررا منها عند الآخرين، ويتم هذا التغير في لحظات تكون مقرونة إلى درجة معينة من فقدان الاتزان الأنا، ويكتسب الواقع دلالات تملئها ديناميات الموقف وعلى هذا الأساس نفهم الشاعر فكل ما يمر بذهن الشاعر في هذه اللحظات

¹ محمد السمرة، المرجع السابق، ص 106

² نفس المرجع، نفس الصفحة

³ نفسه، ص 107

⁴ مصطفى سويف، نفسه، ص 184

يكون ذا ولادة جديدة تابعة لديناميات الموقف حتى ذكرياته الخاصة، ولذلك يقول: " ريشارز ": « أن ذكريات الشاعر تأتيه في لحظة الإبداع منفصلة عن ظروفها الخاصة التي اكتشفها ساعة حدوثها. »¹

و يعبر بعض الشعراء المعاصرين عن غياب الوعي تعبيراً يلغي الذات؛ يقول أدنيس : « إن القصيدة هي التي تكتبني أعني أنها تجيئني من الجهة التي لا أنتظر و في المكان الذي لا أقصده، و في اللحظة التي لا أتوقعها. »²

أما فكرة البياتي في العملية الإبداعية هي أن الشعر دون جوهره الفاعل الذي هو العقل يصبح زخرفة لفظية لا معنى لها أو تهويمات و شطحات هلوسية لا هدف لها.³ وهذا ما أشار إليه " رانست فيشر " حيث يرى " أن العمل بالنسبة للفنان عملية واعية، وليس مجرد انفعال أو إلهام، وهو عمل ينتهي بخلق صورة جديدة للواقع، تمثل هذا الواقع كما فهمه الإنسان و أخضعه لسيطرته. »⁴

و تأكيد البياتي لدور الوعي ليس لرفض اللاوعي بل لإقراره، حيث نفى أن يكون لعملية خلق الشعر قواعد ثابتة. ويرى عبد الله العشي أن اللاوعي لا يتناقض مع العقل، إن العقل تناقض مع اللاعقل، فاللاوعي لا يعني الهلوسة أو الجنون، وإنما هو موضع لمخزون معرفي أو عاطفي أو تجاربي. لا يكون العقل على علم به في الحالات العادية، و هذا المخزون المنسحب، لا يتناقض مع العقل، بل هو عقلي أيضاً، فاللاوعي في تعريفه العلمي هو مجمل المحتويات غير الحاضرة في المجال الواعي الراهن.⁵

و البياتي يتحدث عن نوعين من القصائد يبدو كل منهما ممثلاً لحد من حدود العلاقة بين الوعي و اللاوعي، أي في الحالة التي ظل فيها الجدار الفاصل بين الوعي و اللاوعي قائماً جاءت قصائده عن المعلوم لا عن المجهول، عما هو موجود و واقعي، لا عما هو ميتافزريقي

¹ المرجع السابق، ص 290

² عبد الله العشي، المرجع السابق، ص 75

³ نفس المرجع، ص 72

⁴ نفس المرجع، نفس الصفحة

⁵ نفسه، ص 72

و قصائد أخرى تمنحه معرفة جديدة عن نفسه و تلك هي القصائد التي تأتي في لحظة انهيار الجدار الفاصل بين الوعي و اللاوعي.¹

لذلك وجدنا البياتي يقول في موقف آخر: «إن بعض القصائد التي أكتبها لا تضيف إلى معلوماتي عن نفسي شيئاً جديداً و البعض الآخر يمنحني معرفة جديدة لنفسي لم أكن أملكها من قبل، و إنني استغرب أحيانا كيف أن هذه العوامل كانت مختبئة داخل نفسي و خرجت إلى الضوء و اكتشف أحيانا أخرى ملامح كلمات سمعتها في الطفولة، أو أشكال حلم حلمته قبل عشرين عاماً، نعم إن أحلاماً قديمة تدخل غالباً جسد قصيدتي الجديدة.»² وهذا يعني أن اللاوعي وسيلة معرفية، ما دام يوفر للشاعر معرفة إضافية بداته أو بغيره و يلتقي البياتي مع خليل حاوي في فكرة اللاوعي الجماعي و اللاوعي الفردي، و قد أصبح اللاوعي عند خليل حاوي واسطة للمعرفة، ما دام يوصل إلى اكتشاف الأبعاد الثلاثة: البعد الفردي و البعد الجماعي و البعد الوجودي، هذه الأبعاد التي تضيئها الرؤيا المنبثقة عن اللاوعي.³

إذا كان اللاوعي و وسيلة للمعرفة عند البياتي و خليل حاوي فإن اللاوعي عند محمود درويش شرط لوجود الوعي، وليس نفياً له. يقول محمود درويش: «إن عملية الإبداع تحتاج إلى خصوصية قد تبدو أنها مستقلة في لحظة الإبداع عن العوامل الخارجية: وقد تقول بطريقة أخرى: إن الوعي في حاجة إلى تفجير من اللاوعي لكي يتحول إلى فن و قد تكون هذه المسألة هي ما يميز الشعر عن أشكال الوعي الاجتماعي الأخرى.»⁴

إن نص درويش يعني أن الشاعر يبدأ من الوعي أي من الواقع، ثم يسمو عليه و يتجاوز به بفعل تأثيرات اللاوعي. و اللاوعي هو الوسيلة التي تقوم بهذه العملية، بتزويج الواقع للأسطورة.⁵

¹ نفسه، ص 73

² المرجع السابق، نفس الصفحة

³ نفسه، نفس الصفحة

⁴ نفسه، ص 75

⁵ نفسه، نفس الصفحة

و يصف نزار قباني هذا التفجير من اللاوعي بالزلال قائلا: « ليس عندي أي تفسير مقبول لذلك الزلزال الذي يركض تحت سطح جلدي ... من أين يجيء ... وأين يذهب؟ أنا أتلقى الزلزال مستسلما و مدهوشا و أخرج من تحت رمادي و خرابي و لا أدري ما حصل. »¹ و يشير إلى أن « القصيدة ليست مادة منتهية، ليست زمنا ميتا، إنها جسر ممدود على كل الأزمنة. »²

و محمد بنيس يربط حياة الشعر بالتجاوز، فيقدر هذا التجاور تكتمل حياة الشعر، يقول: « الإبداع حين يخضع للوعي، للتعقيد يعلن موته، فليست المعقولة وحدها هي التي تمنح الإبداع شرعية وجوده، إن الإبداع بالأحرى، مراوحة بين الوعي و اللاوعي، بين التذكر و التجربة و الحلم، بين الإثبات و النفي.»³ وهذا ما يجعل الشعر مزيجا بين الواقع و الأساطير.

و عبد الله العشي لا يرى فارقا بين مصطلحات الرؤية و الواقع و الوعي، فهي كلها تصب في مفهوم واحد. كما إننا لا نجد فواصل معنوية بين الرؤية و ما فوق الواقع، و اللاوعي لأنها أيضا تصب في حقل دلالي واحد.

و يخلص العشي إلى أن اللاوعي هو:⁴

- وسيلة معرفية لدى البياتي و حاوي

- ملكة الشعور عند يوسف الخال في مقابل ملكة العقل

- نوع من الغريزة الفنية لدى صلاح عبد الصبور

- شرط فنية الشعر لدى درويش

- شرط أصالة الشاعر عند حجازي

¹ نزار قباني، المصدر السابق، ص 192

² نفس الصدر، ص 193

³ عبد الله العشي، نفسه، ص 76

⁴ نفس المرجع، ص 77

- شرط حياة الشعر لدى بنيس

- شرط شعرية الشعر لدى سامي مهدي

أما نزار قباني فيقر على أن الشاعر الذي يعرف كيف تتحرك المياه في عوالمه الداخلية، يجهل حقيقة اللعبة.¹ و يقول أعترف أيضا: «أنني لا أفكر بقصيدتي تفكيراً مسبقاً... فليس في الشعر لعبة قواعد عامة، و إن كان فيها بعض الاجتهادات الشخصية»²

2 - مراحل الإبداع:

إن عملية الإبداع عملية مضمّنية ولا يغادر القلق الإنسان المبدع ولا ينجو من التوتر إلا ليعود إليه. أليس ذلك من مقتضيات عملية الولادة؟³ و المرحلة الأولى من الإبداع سواء سميت (الوحي أو الإلهام أو الموهبة) تثير الفنان إثارة لا إرادية أما المرحلة الثانية فمرحلة عملية، وهي في الغالب عمل شاق يظهر في تشكيل و تطوير المادة المنبعثة عن المصادر اللاواعية و الخبرة و المهارة و الحنق الفني الكبير فهي أمور لازمة في هذه المرحلة. وبما أن الفنان لا يملك السيطرة على الدوافع الأولى للإبداع، كذلك فإنه عاجز عن شرح المرحلة الأولى، و لكنه قد يستطيع وصف الظروف التي فاجأ بها إلهامه، و وصف المرحلة الثانية مرحلة التعبير عن هذا الإلهام.⁴

وحالة الإبداع التي لا يمكن أن تصنف نتائجها مجردة من خبرات الأنا، لا تساعدنا في محاولات تلمسها واستقرائها و القبض عليها، و رغم ما لخصه علماء النفس والفيزيولوجيا لهذه الحال من قوانين، و مهما حاولوا أن يأتوا بالبراهين على صحتها والتدليل على مصداقيتها فإنهم لا يفلحون في تقريبها إلى حقيقة هذه العملية العقلية والنفسية الشائكة والمعقدة، كما تبدو لنا.

¹ نزار قباني، المصدر السابق، ص 383

² نفس المصدر، ص 384

³ إسماعيل الملحم، نفسه، ص 83

⁴ محمد السمره، نفسه، ص 105

فما صنفته كتب علم النفس ورتبته على أنه يشكل مراحل عملية الإبداع من (إعداد وتخمر، فكمون، فإشراق، وأخيراً تحقق) ما هو إلا نتيجة عملية مقياس افتراضية لا تمتلك نتائجها الخصائص التي تقرّبنا من اليقين. وهي لم تمنح الدارسين أو تقربهم من الاقتناع بها، لذا يظل السؤال مطروحاً: ما الإبداع؟¹

إن الدارسين الذين أهتموا بمراحل الكتابة، قسموا عملية الإبداع إلى مراحل،² فقد عرض (جراهام ولاس) لعملية الإبداع و وضعها في أربع مراحل:

- مرحلة الإعداد

- مرحلة التفريخ

- مرحلة الكشف

- مرحلة التحقيق

مرحلة الإعداد يتم البحث في مجمل الجوانب المشكلة، وبعدها يستسلم الفنان في مرحلة التفريخ إلى حالة من الهدوء و الراحة يتم فيها نمو الفكرة و اكتمالها، حتى إذا تم نموها انتقلت إلى مرحلة الكشف، و هي المرحلة التي تظهر فيها الفكرة واضحة أمام الفنان؛ مما يسهل عملية تحقيقها في المرحلة الأخيرة، حيث تولد عملاً فنياً متكاملًا.

و توصلت (كاترين باتريك) في هذا التصور إلى ما أورده في مقالها (الفكر المبدع عند الشعراء) إلى جعل المراحل التي تتم فيها عملية الكتابة أربعة³:

- مرحلة الاستعداد والتأهب، حيث يستقبل المؤلف أفكاره و لا يستطيع السيطرة فهي تعبر بسرعة.

- مرحلة الإفراخ، وهي مرحلة تبرز فيها فكرة عامة، أو حالة شعرية لا إرادية.

¹ الملحم، نفسه، ص 78

² عبد الله العشي، نفسه، ص 45

³ مصطفى سويف، نفسه، ص 295

- مرحلة تبلور الفكرة

- مرحلة نسخ الفكرة و تفصيلها

و يرى عبد الله العشي أن مرحلة القصيدة يمكن أن تكون واحدة، تبدأ من لمع البرق الخاطف و تنتهي حيث تتجسد في اللغة، كما يمكن أن تكون في أربع مراحل أو خمسة عشر مثلاً . و يضع تخطيطاً - على سبيل المثال - لحركة القصيدة، كما يلي¹:

- مرحلة البرق الخاطف

- مرحلة العودة إلى الأصل (انتظار عودة البرق)

- مرحلة البرق المبدع (البرق الذي يستمر و لا يعود للغياب)

- مرحلة انبثاق الفكرة

- مرحلة اكتمال الفكرة

- مرحلة انتظار اللحظة الشعرية (انبثاق البيت الأول)

- مرحلة التوقف بعد البيت الأول

- مرحلة القصيدة.

و قد وضع عبد الله العشي هذا التخطيط ممثلاً به على صعوبة تحديد مفهوم المرحلة في ذاته، لأن العملية الإبداعية متداخلة و معقدة و مركبة، بحيث يصعب الفصل بين المراحل.

ولقد تحدث كثير من الشعراء العرب المعاصرين عن الكيفية التي يكتبون بها قصائدهم و تعرضوا إلى المراحل التي تقطعها القصيدة.

تحدث عبد الوهاب البياتي عن طريقته في الكتابة؛ و المراحل التي تجتازها قصيدته في أكثر من موضع حديثاً مسهباً، يقول: « القصيدة تعيش في صدري سنين طويلة، وهي

¹ عبد الله العشي، المرجع السابق، ص 46

لا تنبت فجأة و لا تبرز إلى الوجود كما تبرز الجن المحبوس في القمقم ، الذكريات و الكلمات المتناثر و المؤثرة تتجمع ببطء من داخل نفسي أيضا، وتظل كامنة تنتظر البرق أو العاصفة التي تفجرها على نحو ما تنتظر أرض الربيع العاصفة أو المطر لكي تتشقق و تبرز ما في جوفها من أزهار و عشب و ألوان.¹

و بالعودة إلى نص البياتي لنتلمس المراحل التي تقطعها الرحلة الشعرية يمكن تميز ثلاث مراحل متفاوتة الأهمية²:

- المرحلة الأولى: و تجمع مجموعة من العمليات، فهناك عملية تجمع العناصر المكونة و هناك عملية تركيب لهذه العناصر تتم في ببطء، و هناك عملية كمون و الانتظار، و في هذه العملية تتم الصياغة الذهنية للقصيدة عند البياتي، لأنه لا يكتب القصائد على الأوراق و إنما يكتبها في ذاكرته ابتداء. و هي مرحلة يتم فيها كل شيء هام.

- المرحلة الثانية: مرحلة الكتابة و هي عنده عملية آلية تقوم بنسخ القصيدة المكتوبة في الذهن على الورق.

- المرحلة الثالثة: مرحلة التهذيب و إعادة النظر في بعض الألفاظ القلقة و صياغتها من جديد.

لا شك في أن عملية الكتابة تتحكم فيها آليات تنمرد على الآلية و الإرادية بحيث لا يستطيع الشاعر أن يوجه قصيدته في أثناء الكتابة الاتجاه الذي يريد، دونما أي انحراف. إن هناك آلية التداعي الحر التي تتدخل فتحول مسيرة القصيدة.

و يؤكد هذه الفكرة أحمد عبد المعطي حجازي، لقد كتب يقول: « جربت النظم قصد تنفيذ خطة معينة (...) لكنني حتى في حال القصيدة المخطط لها من البداية أجدني جانحا بعد

¹ المرجع السابق، ص 51

² نفس المرجع، ص 53

بضعة أبيات محاطا بتأثيرات لم أحسب حسابها من قبل تفرض علي مسارا مختلفا وقد تقودني إلى أرض لم تكن في خارطتي.¹

و لا يخرج الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي عن قانون الثلاثة الذي استعرضناه لدى البياتي فالعملية الشعرية عند حجازي تتم عبر ثلاثة مراحل²:

1 - المرحلة الأولى و يسميها مرحلة الحضانة، بعد عملية الإثارة التي تنبعث من شرارة داخلية أو خارجية من (الصوت أو المهمة من عاطفة أو حس أخلاقي) و مرحلة الحضانة هذه تتخمر فيها القصيدة و تسعى إلى التشكل.

2 - المرحلة الثانية: هي مرحلة الكتابة و التنفيذ التي يندفع فيها الشاعر إلى غيبوبة الكتابة دون دليل مائل، وحين يخرج هذا الدليل من الغيب إلى الصحو، أدرك أن توتري قد ثقل و أن القصيدة توشك أن تهرب مني، فأعود اقتفاء أثرها من جديد فيما قبضت عليه مما تنائر من ريشها خلال المطارادات الأولى.

إن عملية الكتابة عند حجازي كما يقول: ليست عملية آلية إنها رحلة كيانية تدخل فيها الذات نار التجربة، عبر معاناة شديدة، بحيث فيها الهاجس الشعري عن التشكل، ويمكن تحليل الحالات التي تتم فيها هذه المرحلة فيما يلي:

- حالة الاندفاع اللاوعي في غيبوبة الكتابة دون إشارة هادية أو دليل مائل، و هذا الاندفاع اللاوعي يتصدر - غالبا - العملية الإبداعية.

- حالة العودة إلى الوعي أو حالة وعي الكتابة حين يخرج الدليل من الغيب إلى الصحو و في هذه الحالة يبدأ الشاعر في البحث عن الخروج من عالم الداخل إلى عالم الخارج من عالم الغيب إلى عالم الصحو.

¹ المرجع السابق، ص 54

² المرجع السابق، ص 59

- عند اكتمال صورة المطلع، تدخل مرحلة الكتابة في اتجاه آخر، يحملها إلى الحالة الثالثة حالة (كتابة الوعي) التي يميل فيها الشاعر إلى الاستقرار.

3 - المرحلة الثالثة: و هي دائما كما عند الشعراء الآخرين، مرحلة التهذيب و التعديل. يقول حجازي: بعد ذلك تأتي مرحلة التهذيب فقد أرفع بعض السطور و أحيانا بعض الأجزاء، لكي يستوي ترتيب القصيدة و تنظم أجزاؤها.¹

و يصف نزار قباني كتابة القصيدة في مرحلتين يقول: « أول ما تأتي القصيدة بشكل جملة غير مكتملة، و غير مفسرة، تضرب كالبرق و تختفي كالبرق، أرجع للظلام لأنتظر إلتماعه من جديد، قد يطول انتظاري له و قد يقصر. ولكني لا أحاول أبدا استحداث برق صناعي، و من تجمع البروق و تلاحقها، تحدث الإنارة النفسية الشاملة، و أبدأ العمل على أرض واضحة، و في هذه المرحلة فقط، أستطيع أن أتدخل إراديا في مراقبة القصيدة، و رؤيتها بعقلي و بصيرتي، و ممارسة النقد الذاتي عليها.»² في المرحلة الأولى أكون محكوما، و في المرحلة الثانية أصبح حاكما، و بكلمة أوضح في المرحلة الأولى أكون مرثيا... و في الثانية أكون رائيا.³

3 - نظرة الشعراء المعاصرين للعملية الإبداعية

يتحدث الشعراء المعاصرون عن تجاربهم في العملية الإبداعية بعدم قدرتهم على استجلاء أغوارها، و استيعابهم لحضورها المكثف، و تتبع حركتها المراوغة.

يقول " نزار قباني " في وصف المرحلة الأولى من عملية الإبداع: « ليس من السهل مراقبة القصيدة، و هي تتشكل، و الشاعر الذي يحاول أن يتأمل حركة أصابعه على الورقة يشبه سائق الدراجة الذي يتأمل حركة قدميه فيرتبك .. و يفقد توازنه.»⁴ و يرجع سبب هذا العجز في مراقبة القصيدة و هي تتشكل إلى عدم التهيؤ و الاستعداد لاستقبال اللحظة

¹ المرجع السابق، ص 64

² نزار قباني، نفس المصدر، ص 385

³ نفس المصدر، ص 386

⁴ نفس المصدر، ص 203

الأولى في عملية الإبداع، و يصور هذه الحالة الصعبة و المباغثة لعملية الإبداع بقوله: أنا أتلقى الزلزال مستسلما و مدهوشا... و أخرج من تحت رمادي و خرائبي و لا أدري ما الذي حصل... و كما لا يمكن توقيت الزلزال لا يمكن توقيت الشعر... إنه هجمة مباغثة تشق حفرة كبيرة في سكوننا و في وجودنا، و تتسحب قبل أن نستطيع الحاق بها..¹

لكن هل نقف عند هذا الحد في الكشف عن كيفية إعتياد الشاعر عتبات المكاشفة هل انها تأتيه (وحيا) يهبط عليه فجأة أم انه هو الذي يهيء نفسه للدخول في مثل هذه الحال ؟ و تحليل هذا الجانب يتحول الى مغامرة كما يشير " لطي اليوسفي " حيث أن المحلل يتسرب بخطابه إلى ذلك الماوراء المتستر الذي ينحدر منه الشعر.² يجيب " نزار " أن « كل بحث في الشعر، هو بحث عن الرماد لا عن النار. »³

و تزداد هذه الصعوبة حدة و الإشكال استعصاء على الحسم، لأن مقولتهم موسومة بنوع من التردد يتحول بدوره إلى علامة تشير إلى أن تلك اللحظة عبارة عن حال تدرك - كما يقول لطي اليوسفي - بالمعاناة لا بالمقال. لذلك نلاحظ أن الشاعر نفسه، يحيا مأخودا بهذه اللحظة، مفتونا بتباشيرها. لكنه عاجز عن سرائرها حتى لكأنه لا يخلق قصيدته، بل هي التي تتخذ منه معبرا لتمر من الغياب إلي الحضور.

فإذا تساءل عن منابقتها، يدور كلامه على نفسه إلى السؤال التالي :

من أين تأتي القصيدة ؟ الى سؤال ممض : لكن... من أين تأتي القصيدة؟⁴

و في الفضاء الممتد بين السؤالين، تولد القصيدة، متسرلة بالغموض متسحة بالتعتيم ولا تخبر عن منحدراتها و منابقتها. فتبدو كما لو أنها :

أغنية : ترسي لتعرف نفسها، قانون غببتها و ترحل⁵

¹ نفس الصدر السابق، نفس الصفحة

² محمد لطي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية إطلالة على مدار الرعب، دار سراس للنشر تونس 1992، ص15

³ نزار قباني، نفس المصدر، ص 207

⁴ اليوسفي، نفس المرجع، ص 26

⁵ نفس المرجع، ص 27

و نجد كلام الشاعر عن هذه اللحظات مجرد إيماء إلى بعض ملامحها الغائمة، كما أن " نزار قباني" نفسه يبحث عن مسكن الشعر متسائلا: « و لكن أين يسكن الشعر؟ و يجيب على هذا السؤال قائلا: كلما حاولت أن أتعب الشعر إلى حيث يسكن ... هرب مني ... ثلاثون سنة، و أنا أحاول أن أفاجأه ... ولكنه في كل مرة كان يلبس طاقبة الإخفاء و يتبخر كالروح النقي ...»¹ يتضح من كلامه أنه يصعب العثور على منبعه أو مسكنه رغم ملاحظته و مهاجمته « لكنه في كل مرة كان يشعر بالخطر... و يتلاشى ..»² لكنه في الأخير اكتشف « أن الشعر وحش خرافي لم يره الناس، و لكنهم رأوا آثار أقدامه على الأرض ... و بصمات أصابعه على الدفتر ...»³

و يقول درويش واصفا هذه اللحظات التي انفجرت فيها روحه:

أحاول شرح القصيدة كي أفهم

الآن ماذا حدث ..

كنت أحلمها

و التقينا أخيرا

هي... انفجارات روعي(*)

و هذه الحالة من الحضور و الغياب في لحظة ميلاد القصيدة يعتبر فيها الحضور هو الجانب التاريخي للذات أما الغياب فهو التسرب و الانحدار إلى الذات « إن النفس البشرية كما للجلد البشري مسامات تتنفس من خلالها، و الشعر هو مجموعة من المسامات النفسية التي تساعد الإنسان على التخلص من انفجارات أفكاره و مشاعره، و ارتفاع منسوب المياه الجوفية

¹ نزار قباني، نفس المصدر، ص 204

² نفس المصدر، ص 208

³ نفس المصدر، ص 205

(*) محمود درويش، المصدر السابق، ص 494

في أعماقه. و ليست كتابة المذكرات سوى نوع من أنواع غريزة حفظ البقاء ... سوى محاولة لإبطال العمر ... ولو على الورق ...»¹

و هذا ما عبر عنه " صلاح عبد الصبور " في قصيدته (رؤيا) في قوله:

في كل مساء،

حين تدق الساعة نصف الليل،

و تدو الأصوات

أتداخل في جلدي، أتشرب أنفاسي

و أنادم ظلي فوق الحائط (*)

نجد صلاح عبد الصبور يكشف عن الأوقات التي يتخيرها للإبداع؛ و هي فترة المساء التي تنتاب فيها الشاعر حالات مشحونة بالقلق و التوتر، و حين تدق الساعة منتصف الليل و يحل السكون، و تبدأ الأصوات تدوي في داخله يركن للكتابة ليتخلص من قلقه و توتره و يتداخل في جلده لأن عملية الإبداع تنبع من ذات الشاعر و ما في نفسه من رؤيا.

و يخبر السياب أيضا عن هذه اللحظة و عما يعاينيه من وجع، فيجاهر :

أيها الصقر الإلهي ترفق

إن روعي تتمزق

إنها عادت هشيما يوم أن أمست ريحا (*)

¹ نزار قباني، المصدر السابق، ص 393

(*) صلاح عبد الصبور، الديوان، ج 1، دار العودة، بيروت، 1988، ص 324

(*) بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة، بيروت 1969، ص 106

الشاعر هنا لا يشير إلى الأزمنة التي يشهد فيها هذا التحول، وفي هذا يقول: "نزار قباني":
« إن تأمل الشاعر لما يجري في داخله عمل عسير لذا ليس عندي أي نظرية عن ذلك
الزلزال الذي يركن تحت سطح جلدي... من أين يجيء... و إلى أين يذهب؟»¹

هذا الكلام يحيل على ما يسميه السياب (بنوبة الشعر) حيناً و ما يسميه (بالمباغطة)
حيناً، و ما ينعته ، حيناً آخر ، بـ (غيمة الرؤيا) مشيراً في الآن نفسه ، إلى أنها أي (الرؤيا)
تتملكه فجأة كـ (يوم بلا ميعاد) حتى لكأن الشعر (وحي) يأتي إلى الشاعر هكذا كما اتفق
ولا يراوده على مهل و لا يتراءى له تدريجياً بل يأخذ من ذاته بغتة أو كما لو أن القصيدة
تدهم الشاعر و " تجيئه بشكل مباغت " ² لذلك يقول نزار أن القصيدة تضرب كالبرق
و تختفي كالبرق و يستعد لما قد يباغته منها.³ و يقول بدر شاكر السياب:

حطت الرؤيا على عيني صقرا من لهيب

إنها تنقض، تبتث السواد

تقطع الاعصاب، تمتص القذى من كل

جفن، فالمغيب (*)

يشير هذا النص إلى الطابع الفجائي الذي تمر به القصيدة من الغياب إلى الحضور
و يصرح " نزار قباني" عن هذا اللحظة بقوله: " إنني أكتب الشعر و لا أدري
كيف كما لا تدري السمكة كيف تسبح و العصفور كيف يطير " ⁴ حتى لكأن الشاعر
لا يكتبها بل هي التي تكتب نفسها فيه.

يفسر " نزار قباني" مصدر الشعر بقوله: أن الشاعر يستبطن النفس البشرية، و يتقمص
وجدان العالم، و يقول ما يريد أن يقوله الناس قبل أن يقولوه – يؤكد ذلك بقوله - إن السماء

¹ نزار قباني، المصدر السابق، ص 203

² محمد لطفي اليوسفي، نفسه، ص 30

³ نزار قباني، نفس المصدر، ص 385

^(*) بدر شاكر السياب، نفس المصدر ص 105.

⁴ نزار قباني، نفس المصدر، ص 202

لا تكتب شعرا إذن فالشعر إفراز إنساني ... الإنسان يقول شعرا لأنه لو لم يفعل لأختنق بفيضاناته الداخلية.¹

هذه هي لحظة المكاشفة الشعرية، يتم فيها انحدار الزمن الشخصي من الزمن النموذجي المشترك، و هي اللحظة التي يتلقى في رحابها الوجد الذاتي (عذابات الشاعر و جيله و عصره و صراعات الإنسان من حوله) مع الوجد الكوني الشامل (القناع الأسطوري: التجربة البشرية الشاملة).²

و نخلص في هذا الفصل إلي الاعتراف بعدم الوصول إلى نتائج قطعية في تفسير عملية الإبداع الفني عامة و الشعري خاصة، و صعوبة اكتشاف المصدر الحقيقي للشعر، و هذا باعتراف الباحثين من الفلاسفة و علماء النفس و النقاد و الشعراء المعاصرين أنفسهم.

¹ نفس المصدر، ص 393

² اليوسفي، نفسه، ص 152

■ التحليل النفسي للقصيدة المعاصرة:

◆ المبحث الأول: الأسس النقدية عند عز الدين إسماعيل

تعتبر تجربة (عز الدين إسماعيل) من التجارب التي تناول فيها موضوعاً منهج التحليل النفسي وعلاقته بالفن عموماً، حيث أكد على مفاهيم جديدة ومختلفة كما جاء في كتابه (التفسير النفسي للأدب) الذي احتوى على فصول عديدة من أهمها ما يتعلق بمسألة العصاب وعلاقته بالفنان، و تضمينه للكثير من المعطيات لإشكالية فهم و تفسير العملية الإبداعية (*) وماهية ثوابتها الأساسية في عمليات الجهاز النفسي، ناظراً إلى الكثير من العناصر المؤسسة لعملية الإبداع .

لكن لا بد لنا أن ننظر في جملة الأسئلة الكبيرة التي طرحها عز الدين إسماعيل والتي تبحث عن أجوبة لها، فهو يرى أن مشكلة الفنان وعلاقته بمفهوم (العصاب) كحالة سريرية ليست بالضرورة المعيار الأساسي في الدوافع الإبداعية، و ليس كما أكد " ترلنج " أنه ما دام الفنان عصابياً فإن محتوى عمله عصابي كذلك.¹

ينظر " عز الدين إسماعيل " إلى المسألة على أنها إشكالية؛ ولا بد من الفصل بين سلوك الفنان ومنتجه مؤكداً على أنه حتى عندما يكون الفنان عصابياً لا يكون لعصابه أي دخل في قدرته على الإبداع الفني، لأنه حين يبذل يكون في حالة من الصحة واليقظة النفسية الواعية بكل ما في الواقع من حقيقته.²

و في تحديد قيمة النص الأدبي في الدراسات النفسية، فإنها لا تتحدد عند ناقدنا بالمعيار الفكري أو الجمالي بقدر ما تتحدد في انطوائها على الظواهر النفسية، يقول عز الدين إسماعيل: حتى إذا كنا في القرن العشرين لم يعد الاتجاه الجمالي وحده كافياً، أو الاتجاه الأخلاقي وحده مغنياً، بل ربما استبعدت فكرة التقويم من الميدان أو تحوّر الاتجاه، وتبلور في نظرة أكثر شمولاً، تجمع في الوقت نفسه بين الاتجاهين اللذين لم يجتمعا من قبل

(*) ينظر الفصل الثاني في هذه الدراسة

¹ عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مرجع سابق ص 28² نفس المرجع، ص 32

(الجمالي والأخلاقي)؛ وذلك إذ نحن أرجعنا كلاً منهما إلى أصل عام أكثر اتساعاً هو الأصل النفسي.¹

و يرى أن بالرجوع إلى هذا الأصل لن نردّ كلامنا على الأثر الفني إلى اعتبار جمالي أو أخلاقي؛ لأننا نريد لهذا الأثر تقويماً، وإنما سنرد الأثر إلى مصدره، ونحاول أن نجد له تفسيراً نفسياً. فإذا وفقنا إلى هذا التفسير أخرجنا هذا من ورطة التقويم على أساس الاعتبارات الجمالية أو الأخلاقية.²

يعلق الناقد " عز الدين إسماعيل " أهمية كبرى على الإفادة من نتائج علم النفس في تفسير الأدب، داعياً إلى وجوب أن تُنصّب الدراسة والتحليل على الأدب نفسه؛ لأن الدراسات التي تُعنى بشخصية الأديب بوصفه فرداً، ولا تتعرض لشيء من نتاجه إلا بالقدر الذي يلقي الضوء على فهم شخصيته دراسات أقرب إلى علم النفس منها إلى الأدب،³ و يرى الناقد أن العمل الأدبي نشاط باطني؛ أو هو رمز للرغبات المكبوتة في لا شعور الأديب، و من هنا تأتي ضرورة تفسيره، في ضوء المنهج النفسي التحليلي، لأنه المنهج الوحيد الذي يختص بتحليل اللاشعور.⁴ بشرط أن ننظر إلى القصيدة على أنها (تركيبية نفسية أولاً وقبل كل شيء...) معتبراً كل عمل أدبي كائناً ما كان نوعه أو عصره إنّما يمكن تناوله بالدراسة التحليلية على أسسٍ نفسيّة،⁵ عندئذ يكون علم النفس وسيلة لفهم الأدب وتفسيره على أساس صحيح.⁶

¹ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياها و ظواهره الفنية والمعنوي، القاهرة، دار الثقافة 1966ص29

² نفس المرجع، ص 29

³ لطيفة ابراهيم، الاتجاه النفسي في النقد العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل أنموذجاً، جريدة الاسبوع الادبي العدد 1088، سنة 2008 ص 35

⁴ رشيد العامري، مقال في النقد النفسي، الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر، منشورات المركز الجامعي خنشلة 2008 دار الهدى للنشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر 2009ص 378

⁵ نفس المرجع، ص 379

⁶ لطيفة ابراهيم، نفس المرجع، ص 46

تقوم طريقة " عزالدين إسماعيل " في المعالجة النقدية على التفسير، و التحليل و التقويم أو الحكم، و الاعتماد على المعرفة العلمية السيكولوجية، بعيدا عن هيمنة الأحكام الذوقية المتميعة، و هذه العناصر تشكل، في الوقت نفسه، مسلكيته في النقد النفسي.¹

و يشرح الناقد هذه الطريقة بقوله: « لأننا في الوقت الذي استطعنا فيه أن نفسر عناصر العمل الشعري و نحللها، كنا قد مهدنا السبيل للحكم على القيمة الفنية لهذا الشعر حكما دقيقا تسنده المعرفة، لا مجرد حكم ذوقي متميع، و ربما لا حظ القارئ أننا في كثير من الحالات التي كنا نفسر فيها الصورة أو الرمز... كنا نضمن عملية التفسير ذاتها حكما و الواقع أن الشوط بين مرحلة و مرحلة الحكم ليس بعيدا، إن هي إلا أن يفرغ الإنسان من عملية التفسير حتى يطفو الحكم على السطح.»² و لا يقصد " عزالدين إسماعيل " ههنا الفصل بين هذه المرحلة و مرحلة أخرى، فالتفسير و التحليل و التقويم أو الحكم - فيما يرى رونييه وليك - مرحلة متداخلة تجري في سياق واحد، و التقويم الصحيح ينشأ عن الفهم الصحيح.³

بعد هذه الوقفة، يدخل الناقد في القضايا والظواهر الفنية والمعنوية المميزة لهذا الشعر وفي مقدمتها التشكيل الموسيقي الذي تجاوز فيه الشعر المعاصر العمود الشعري المتوارث.

وللحديث عن هذا التشكيل الموسيقي أشار عز الدين إلي أن أي فن يستند في تشكيله على اللغة؛ و هي أداة زمانية، تمثل مجموعة من الأصوات المقطعة في مقاطع، في تتابع معين لحركات وسكنات في نظام اصطلاح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها وعلى هذا يرى « أن اللغة تشكيل للزمن نفسه، تشكيل يجعل له دلالة معينة »⁴

¹ رشيد العامري، المرجع السابق، ص 379

² نفس المرجع، ص 379

³ نفس المرجع، ص 379

⁴ عزالدين إسماعيل، المرجع السابق، ص 43

والتشكيل الزمني في الشعر يعني كل ما يتصل بالإطار الموسيقي للقصيدة من وزن وقافية وإيقاع وصورة موسيقية، ومن الجدير بالذكر أن الشاعر العربي القديم، لم يكن لحظة نظمه القصيدة يقوم بعملية تشكيل زمني لها، لأن الشكل موجود أصلاً وهو البحر الشعري العروضي، وهنا أكد الشعراء المعاصرون على أن أول خطوة في التجديد ينبغي أن تبدأ بإعادة هذا الشكل مما يسمح بالحرية التي يبحث عنها وهو ما تحقق له، وقد مرت هذه التجربة بمرحلتين:

المرحلة الأولى: مرحلة تفتتت البنية العروضية للبيت الشعري، وإحلال السطر الشعري محلها، والسطر الشعري عبارة عن تركيبية موسيقية للكلام، لا ترتبط بأي شكل خارجي ثابت.

أما المرحلة الثانية: فهي مرحلة الجملة الشعرية التي هي بنية موسيقية أكبر من السطر واحتفظت بكل خصائصه.¹

وغير بعيد عن التشكيل الموسيقي للشعر الجديد يتناول عز الدين إسماعيل تشكيلاً آخر لا يقل أهمية عن الأول؛ وهو التشكيل المكاني، أي تشكيل الصورة الشعرية التي يخلق من خلالها الشاعر توافقاً نفسياً طبيعياً ليكون أكثر دقة في ما يريد الوصول إليه، يقول عز الدين إسماعيل: «إن الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور والرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة.»²

لكن تشكيل هذه الصورة معضلة مما يجعلنا في حاجة دائمة إلى توضيح هذا الإشكال واستكناه حقيقته لأن للصورة الشعرية تركيبية معقدة وغريبة، لارتباطها بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات، أي ما يمكن تمثله في المكان، ومن أهم ما يميز الصورة

¹ المرجع السابق، ص 43

² نفس المرجع، ص 63

في الشعر الجديد هو ما أسماه عز الدين « ظاهرة التكتيف الزماني والمكاني في انتخاب مفردات الصورة وتشكيلها»¹

ثم نعرض بعد ذلك لقضية أخرى من القضايا النقدية التي تطرق إليها عز الدين إسماعيل و هي قضية (التوقيعات)، من خلال ما يعتبره الناقد " هويلي " الذي اقترح أن نستبدل كلمة صورة (image) بكلمة يشتقها هو اشتقاقا جديدا في اللغة الإنجليزية هي كلمة (sone) و التي اصطلح على ترجمتها عز الدين إسماعيل إلى كلمة (توقيعة) ليدل بها على مجموعة من الألفاظ التي تختار وتنسق بحيث تتجاوز أصدائها في عملية الاستعارة. فالتوقيعة هي الوحدة الحيوية في الشعر التي لا تقبل الاختصار، كما أنها ليست قوالب حجارة تبنى عليها القصيدة، فزيادة التوقيعات أو مضاعفتها لا يمكن أن يكون بذاته قصيدة، فقد يكون بعضها خصبا و بعضها الآخر عقيما.²

فالقصيدة في تصور بعض النقاد المحدثين و من بينهم " هويلي " مجموعة من التوقيعات النفسية التي تتألف في صورة كلية تمثلها القصيدة في مجموعها، رغم أن هذا لا يتأتى إلا في القصيدة الطويلة إلا أن التوقيعات شيء يرتبط بعملية التصوير أكثر من ارتباطه بعملية البناء.³

يرى عز الدين إسماعيل أن الفكرة التي ملأت نفس الشاعر تبدأ تتراءى له من خلال كل ما تقع عليه عينه و أحاسيسه، وفي هذه الحال نجد أنفسنا ننتقل مع الشاعر في أحاسيسه.⁴

ولأجل ذلك عرفت فنية البناء الشعري بأنها « رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس و العاطفة»⁵ ولعل ذلك ما عبر عنه " باشلار " بقوله: « إن كل ما تحتاجه الصورة هو

¹ المرجع السابق، ص 85

² نفس المرجع، ص 68

³ نفس المرجع، ص 104

⁴ نفس المرجع، نفس الصفحة

⁵ علي حداد، الخطاب الأخر أبجدية الشاعر ناقدا ص 206

ومضة من الروح»¹ وقد وجد الشعراء في الطبيعة قوة خلاقة تغني الشعر بصورها وتفتح للمخيلة مجالات حيوية للتأمل والإبداع فكان ذلك مساراً جديداً يضاف إلى فاعلية الصورة الشعرية في القصيدة، وهذا ما سبقه إليه الرومانتيكيون؛ حيث كانوا يخلطون مشاعرهم بالصورة الشعرية، فيناظرون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية. ويرون في الأشياء أشخاصاً تفكر وتتأسى، وتشاركهم عواطفهم.²

وإذا كان التشكيل الموسيقي وتشكيل الصورة مسألتين قديمتين جديديتين في الشعر، فإن هنالك بعض القضايا والظواهر، التي قد تميز الشعر المعاصر ويختص بها أكثر من غيره ومن أبرز هذه الظواهر الغموض، وهو أمر طبيعي لتمييز لغة الشعر المعاصر عن الشعر القديم، نظراً لما يحمله هذا العصر من الهموم والقضايا التي لم تكن مطروحة من ذي قبل يقول عز الدين: «ولغة عصرنا تختلف بكل تأكيد عن لغتنا في أي عصر مضى، وهي لا تختلف عنها من حيث هي لغة مجردة، فما عربيتنا الأدبية أو الكتابية بعامة هي العربية الفصحى.»³

و التغيير في أفكارنا وتصوراتنا وآرائنا وغيرها، يفرض وجود تشكيل جديد للغة التي نتكلم بها فيجد فيها القارئ الذي لم يتعود عليها غموضاً للتصور يحسبه غريباً لكنه ليس كذلك، ومما عزز فكرة الغموض هذه في أذهان الكثيرين استخدام هذا الشعر للرموز والأساطير وهي ظاهرة فنية تميز التجربة الجديدة، لأن طبيعة الرمز غنية ومثيرة تجعل التعبير به أمراً مفيداً في جلاء الصورة التي يعبر عنها الشاعر، فالمهم أن يحسن الشاعر استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة لهذا الرمز.

¹ المرجع السابق، ص 206

² المرجع السابق، ص 208

³ عز الدين إسماعيل، الشعر المعاصر، ص 99

و الأمر لا يختلف كثيرا عند الحديث عن الأسطورة، بل يخضع الشاعر في تعامله معها لنفس المبادئ التي تحكم استخدامه للرمز، ذلك أن الأسطورة أقرب إلي أن تكون جمعا بين طائفة من الرموز المتجاورة.¹

والى جانب تعامل الشاعر مع الأسطورة فقد تسللت إلى التجربة الجديدة النزعة الدرامية نظرا لوعي الشاعر واتساع ثقافته ولضرورة فرضتها عليه الحياة، فتعامل معها الشعراء وإن أخفق فيها الكثيرون يقول الدكتور عز الدين « وإنما تتوقف الخاصية الدرامية في الشعر علي مقدرة الشاعر في الوقت نفسه علي اختيار ما هو جوهرى والاستغناء عن التفاصيل»²

أما من الناحية المعنوية فان الظواهر الجوهرية التي ميزت هذا الشعر هي الارتباط بالمدينة... والالتزام والثورية، وهي ظواهر فرضها الواقع الذي يعيشه الشاعر، فمعظم شعراء هذه الفترة تحدثوا عن المدينة و عنونوا دواوينهم بها وهو عائد إلى تأثير الشعر الغربي يقول عز الدين إسماعيل « لا بد أن ظروف الحياة التي يمارسونها والإطار الحضاري الذي يعيش فيه شعراؤنا المعاصرون، وواقع التجربة التي يعانيتها هؤلاء؛ هي التي ارتفعت بهذا الموضوع إلي مستوى الاهتمام»³

أما الحزن فكان حاضرا حتى لفت الأنظار وان لم يكن محورا أساسيا في ما يكتبه الشعراء حتى أثار جدلا واسعا بين النقاد والشعراء، ذلك أن الشعراء حسب رأي عز الدين صاروا يلحون إلي إبراز جانب واحد من الحياة هو جانب القتامة فيها،⁴ ومن أهم هذه الظواهر كذلك الالتزام والثورية التي تعتبر جديدة كل الجدة لأنها تعبر عن ارتباط الشاعر بالحياة والواقع الذي يعيشه، واحتكاكه بهذا الواقع بما فيه من مشاكل مختلفة الأبعاد مما

¹ المرجع السابق، ص 107

² نفس المرجع ، ص 115

³ نفس المرجع، ص 121

⁴ نفس المرجع، ص 137

حتم على الشاعر معالجة هذه القضايا والالتزام بها حتى تظل الصلات قائمة بينه وجمهور المتلقين.

هذه إذا مجمل القضايا التي تناولها كتاب الشعر العربي المعاصر في تأسيس صاحبه لنظرية هذا الشعر ليعبر بحق عن الانطلاقة الأساسية لبناء الهرم الشعري الحديث.

◆ المبحث الثاني: التشكيل الفني و النفسي للقصيدة المعاصرة

●- الصورة الفنية نتاج الحالة النفسية:

إن الحديث عن الصورة الشعرية يقودنا إلى البحث عن مصادرها و أول افتراض نبدأ به هو أن الصورة يمكن أن تكون نتاج عمل سيكولوجي، و يمكن أن ترد في جملتها إلى التذکر.

و بهذا المفهوم تكون نشاطا استحضاريا لا تستهدف غاية تخرج عن ذاتها، إلا أن طريقة بنائها كما يقول " فرويد " تبطل هذا الظن، فهي لا تكرر خبراتنا حرفيا، كما هو مصور حتي و لو كان اتجاهها هو هذا، بل يأتي بناؤها صورة محورية يحل محلها شيء آخر، فهي نتاج لنشاطنا النفسي الخاص تثير فينا العجب عند استقائها حتى لكانها غريبة عنا كل الغرابة، و تصوغ موقفا يمثل حدثا ماثلا يدور أمام أعيننا فالشاعر حين يصوغ الفكرة لا يقدر بأنه يفكر و إنما هو يعيش الحدث بوصفه خبرات من هذه الحالة الحاملة. و حين ينفصل عن الصورة بعد أن كان معها شيئا واحدا و ينظر إليها منفصلة عنه؛ و هي في الوقت نفسه تتيح لنا الظفر بنظرة عارضة إلى أعماق وجودنا تعرب من خلالها عما يمكن أن نكونه، و تظهر ما لا نود مصارحة أنفسنا به في قالب شعري مغلف قد يخفي عنا القصد الحقيقي.¹

¹ الطالب البشير حداد المرجع السابق، ص 70

يقول الشاعر " نوقاليس " في عمل الصورة عمل الحلم « فلولا هذا العمل لسبقت شيخوختنا أو أنها فالصورة إذن هبة غالية و رفيق مخلص، تخلق حالات التناقض و حالات اليقظة، تضمد الجراح، تخفف المتاعب، و تسكت أصوات الجحيم المستعر في الأعماق شأنها في ذلك شأن منتجات اللاشعور الأخرى.»¹ و إذا كانت الصورة تشبه الحلم إلى هذا الحد فإن المنبه الأساسي لها هو المنبه الأساسي له، إنها الأحداث الواقعة فعلا أو المتخيلة لكنها لا تقف عند هذا الحد، فهي تتجاوز ذلك إلى الخبرات الماضية المخترنة في اللاشعور، وتسعى إلى تشكيل ما يعرض لها من المواد تشكيلا شبيها بحلم من أحلام اليقظة التي تحررت من قيود الواقع.²

و يشير فرويد إلى أنواع الرغبات التي تحققها الصورة بأنها: إما أن تكون قد أثرت و لم تلق إشباعا لعله ما أو أنها أثرت و نبذت و ظلت مقموعة، أو أنها من بنات المكبوت التي يثيرها التداعي.

فعلى مؤول الصورة ألا يغفل أي عنصر من عناصرها في عملية التفسير مهما بدا تافها و غير مجدٍ، و ألا يهمل أي ظل من ظلال العبارة اللغوية، و عليه ألا يتسرع في وصف النص بالخلو من المعنى إن بدا له غير واف و أن صاحبه قد أخفق في ترجمة مشاعره ترجمة صحيحة، و لابد له كما يوصي فرويد أن يحسب لهذا القصور حسابه وأن ينظر لهذا النص على أنه محترم، وقد يكون الجهل به هو السبب في تزييف معرفة حقيقة الصورة.³

الصورة الشعرية قد تكون أصدق تعبيراً عن طابع الشاعر النفسي مما نستخلصه من أفكاره، فهي التي تبعث إلى الوجود الرغبة المكبوتة التي كنا نعتقد أنها قد اندثرت مع

¹ المرجع السابق، نفس الصفحة

² نفس المرجع، نفس الصفحة

³ نفس المرجع، ص 73

مضي الزمان و الانفعالات القديمة المنسية، و ما كنا نظن أننا لا نفكر فيه أبدا.¹ من ذلك قول صلاح عبد الصبور في قصيدته " الأطلال ":

الأطلال ... الأطلال

يمشي بها النسيان

في كفه أكفان

لكل ذكرى قبر

و بينها قبوري

أطلال ... أطلال

ناحت له صلوات

و استرحمت عبارات

وتصدت النزوات

و في ثوبها الشعري^(*)

إن الصورة الشعرية قد تنتقل إلينا انفعال الشاعر، ولكنها كذلك قد تنتقل إلينا الفكرة التي انفعَل بها الشاعر، و تكون وسيلة من وسائله في استخدام اللغة على نحو معين، يضمن به انتقال مشاعره (انفعالاته و أفكاره) إلينا على نحو مؤثر، فالشاعر هنا ينقل أحاسيسه في وقوفه على الأطلال التي أعادت إليه الذكريات التي مشى بها النسيان إلى القبر، الذي هو مصيره، و يوما ما سيتحول هو أيضا إلى ذكرى لا يبقى منه إلا عباراته و شعره.

وباعتبار الصورة الفنية تعبيراً عن الحالة النفسية، فان ذلك يكون في نسق صوري والدكتور " نعيم اليافي " من أهم الدارسين لهذا النسق، و يعتبر الوقوف عند الصورة الحديثة، هو وقوف عند هذا النسق، بشكل أو بآخر، ينطلق من أن الأشكال البلاغية القديمة إنما هي: « أبنية مهدمة استنفدت طاقاتها، وخلقت جدتها، و طال عليها الزمن »²

¹ الطالب البشير نفس المرجع، نفس الصفحة

^(*) صلاح عبد الصبور، المصدر السابق، ص 50

² اليافي. نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، وزارة الثقافة، دمشق، 1982، ص 8

لذلك لم تعد ملائمة لهذا العصر بخلفيته الثقافية، مما يقتضي تعاملاً صورياً جديداً، وهو ما أنجزه الشعر الحديث.

أما الصفات التي تتصف بها الصورة الحدائية، أو المعاصرة، بحسب تعبير "اليافي" فيمكن إجمالها بالأمور التالية:

أ- تعد الصورة الفنية أحد مكونين اثنين، في القصيدة المعاصرة، وقد عبرت عن تجارب الشعراء رؤية وبناء، أما المكون الثاني فهو الإيقاع.

ب - إن أساس الصورة الفنية يكمن في الخلق، لا في المحاكاة، كما كان سائداً في الشعر العربي، ومن ذلك، فقد تخلت الصورة المعاصرة عن وظائف الصورة التقليدية في الشرح والتزيين.

ج - أضحت الصورة، في الشعر المعاصر، وسيلة الخلق والكشف والرؤيا وأداة التعبير الوحيدة عن العلاقة المتشابكة المعقدة ما بين الأنا - الآخر الداخل - و الخارج.

د - تلاحمت الصورة بشكل أوضح وأقوى مع أنساقها الخارجية والداخلية.

هـ - من الصعوبة الحديث عن بنية عامة ثابتة للصورة، في القصيدة المعاصرة.¹

وذلك بالإضافة إلى أن هذه الصورة قد « ألغت ثنائية التعبير المعروفة فكرة زائد صورة وجعلت التعبير عن الفكرة يتم من خلال الصورة أو بالصورة.»²

وإذا ما قابلنا هذه الصفات بصفات الصورة التقليدية، فإن التطور في الصورة المعاصرة يغدو أكثر وضوحاً. أما هذه الصفات فهي : التعارض بين الفكرة والصورة و التزيينية، وطغيان الصور المفردة الجاهزة و المكررة و الثابتة، والتفكيك والتراكم والتناقض.³ وذلك علاوة على الثنائية التي تقوم عليها الصورة التقليدية التي هي محاكاة أولاً، وبهذا المعنى فإن القفزة النوعية التي قام بها الشعر المعاصر، تجد صداها الأساسي

¹ المرجع السابق، ص 46

² نفس المرجع، ص 26

³ المرجع السابق، ص 364

في الصورة الفنية، و لا غرابة في ذلك، إذ إن الصورة في الشعر هي « أذاته الرئيسة في الخلق والتصوير.»¹

و يعتبر التصوير الفني عنصراً أساسياً وأصيلاً من عناصر الشعر، و إنه الحد الفاصل الذي يميز بينه وبين العلم، يقول المنفلوطي: إن التصوير نفسه أجمل المعاني وأبدعها بل هو رأس المعاني وسيدها.² و يقول "راي": «إن الصورة وحدها تكسب العمل جمالاً»³ فالصورة تعبر بمهارة عن تمازج الرؤى والأفكار والأحاسيس، و تجمع بين الخيال والقدرة الفنية، فالخيال هو الروح والقدرة الفنية هي الجسم، و الطاقة الفنية تستجيب لها إمكانات اللغة العربية في تناغم موسيقي وتصويري، إلا أن الصورة العميقة في الشعر قد تؤدي إلى الغموض في فهمه.

ويذهب النسق الرؤيوي من جهة أخرى، إلى أن ما هو جوهرى، في شعر الحداثة يكمن أولاً في الرؤيا، فالرؤيا الحداثية هي التي تسوغ وجود الحداثة، وليس المستويات الفنية أو الشكلية، ويتم التوكيد في هذا النسق، أن شعر الحداثة هو شعر رؤيا،⁴ ويؤكد الدكتور " غالي شكري " : « أن كلمة الرؤيا - إذا شئنا الدقة في التعبير والتأريخ - لا تنطبق أبعادها إلا على هذا الشعر الحديث.»⁵

و يظهر تجسيد هذا النسق الصوري في قدرة أدونيس محاورة الكلمات، و في ابتكاره للرموز ففي هذا المقطع بعنوان (أورفيوس) يستخدم " الرياح، إله يجيء، الغبار " و هي تدل على اجتماع الأشياء المتناقضة في هذا العصر.⁶ و في ديوانه (أغاني مهيار الدمشقي) يستعمل الرياح بنفس الدلالة في قصيدة (العهد الجديد) فيقول:

¹ المرجع السابق، ص 47

² عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد، ص 328

³ نفس المرجع، نفس الصفحة

⁴ اليافي، المرجع السابق، ص 47

⁵ نفس المرجع، نفس الصفحة

⁶ سعيد بكير، الشعرية عند أدونيس، ص 221

هو ذا يتقدم تحت الركام

في مناخ الحروف الجديدة

مانحا شعره للرياح الكئيبة

خشنا ساحرا كالثعالب

(...)

إنه لغة تتموج بين الصواري

إنه فارس الكلمات الغريبة (*)

في الشعر الجديد نجد الشاعر يجمع بين المتناقضات و يرفض الحرف القديم؛ ولا يرضى لنفسه القالب الجاهز، فالشاعر بحار يصارع أمواج اللغة، « و يقيم لنفسه عالما شعريا موازيا لهذا العالم من خلال إنشاء علاقات تعبيرية و تصويرية.»¹

و في صورة شعرية أخرى يقول:

النيل يلقي لغتي، و أنا اليوم

لوتس و غداً بردي، و لست أحيي

الراية و الحكاية، بل الثدي

و السرة، و أحيي اللقاح،

(*) أدونيس، الأعمال الشعرية، أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق سوريا

1996 ص 154

¹ سعد بكير المرجع السابق، نفس الصفحة

البردي شاهدا أخضر

اللغة لإزييس و الحروف لقدموس^(*)

يلتقي الشاعر في هذه الصورة بعالم أسطوري جاعلا إياها في خدمة اللغة، وتفسير هذا المشهد، حسب " جان نعوم طنوس" هو أن يصبح النيل الذي تهيمن عليه (إيزيس) مبدأ الخصب في الطبيعة نهرًا ذكرياً يلح اللغة الأنثى ... و أن إزييس هي روح الطبيعة فكأنها هي التي تلقح اللغة و لذلك الشاعر يتقمص (لوتسا) و هو شعار الربة المصرية كما يتقمص ورق البردي رمز الكتابة الإبداعية، كما يجيء الثدي و السرة إشارة إلى خصب إيزيس، فالثدي من علامات الأنوثة أو الأمومة و السرة توحى بالعلاقة الجنينية... و محصلة ذلك كله محاولة التوفيق المعتمدة تمارس بين (إزييس و قدموس) فاللغة للربة المصرية و لكن الحروف لمن نشر الأبجدية في الأرض (قدموس)، و لعل التوفيق لإرضاء نزعتين أو المصالحة بين حضارتين، جلية في هذا السياق.¹

وما يؤكد حضور الوظيفة الشعرية بقوة في خطابه الشعري كثافة الصورة و عمق لغته. وإذا تتبعنا خطوات عز الدين إسماعيل في تحليل الصورة الشعرية نجده يبدأ بالوقوف عند الفكرة القائلة إن (الصورة) كشف نفسي لشيء جديد بمساعدة شيء آخر، و المهم هو هذا الكشف لا المزيد من معرفة المعروف.² وبهذا يكون فهم الصورة هو اهتداء الإنسان بحكم تكوينه البيولوجي والنفسي للتعبير والتنفيس عن انفعالاته، وتفهم الألفاظ بحسب رغبة كل إنسان وفهمه للجمال.

و هنا تتضح لنا طبعة الرمز العجيبة، تلك الثنائية التي تجمع بين الحقيقة و غير الحقيقة في وقت واحد. إن الصورة النفسية هي التي جمعت بين هذه العينات و ألفت بينها، و هي التي نقلتها من واقع المرئي إلي ذلك الوجود الفكري، وقد يستعمل الرمز لدلالاته الحقيقية الواقعية.

(*) أدونيس ، أبجدية ثانية، بدايات للطباعة و التوزيع و النشر، سوريا، طبعة جديدة خاصة 2008، ص 11

¹ سعد بكير المرجع السابق، ص 228

² عز الدين، التفسير النفسي الأدب، ص 40

و نجد عز الدين يوضح في شأن الصورة الشعرية أنه ينبغي التفريق بين التفكير الحسي و الرؤية البصرية، لأن التفكير الحسي أكثر إيغالا في صميم الأشياء من مجرد الوقوف عند سطحها؛ و أشكالها المرئية، و قد غلب على الشعر المعاصر طابع التفكير الحسي، ذلك أن المحدثين وثقوا في الشعور الباطني من حيث إنه ملتقى الأهواء المتنازعة.¹

يلي هذا من الحقائق الأساسية الخاصة بالصورة في الشعر ظاهرة التكتيف الزماني و المكاني، في انتخاب مفردات الصورة و تشكيلها، ففي الصورة الشعرية تتجمع عناصر متتابعة في المكان و في الزمان غاية التتابع، لكنها سرعان ما تتألف في إطار شعوري واحد.²

إن الصورة الشعرية ينبغي ألا تنفصل عن التفكير الكلي الشامل؛ إنها و إن لم ترتبط فيها المفردات المكانية و الزمانية ارتباطا منطقيا فإن هذا الارتباط ما يزال – ولا بد أن يكون – خاضعا لمنطق الشعور، و من هذا قول أدونيس في قصيدة (أرض الغياب):

هي ذي أرض العذاب

لا غداة و لا ريح تضيئ

أي صوت سيجئ

يا أحبائي في أرض الغياب(*)

الشاعر يلجئ إلي توظيف المكان الواقعي ارض الوطن التي يراها أرض العذاب و يتشائم بعدم مجيء مستقبل زاهر و مضيء، و لا صوت يأتي من الأحباب في أرض الغياب، حيث يمزج بين هذه الأرض و أرض الواقع.

¹ المرجع السابق، ص 53

² نفس المرجع، ص 56

(*) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى، ص 278

وهكذا قد يلجأ الشاعر إلى التكتيف الزماني و المكاني في تشكيل الصورة، وقد يستغل رواسب الصورة الشعبية التي تنقلها القصص بعد أن يضيف إليها من عنده بعض الألوان وقد يستمد الصورة كما هي من التراث الإنساني الزاخر و المستقر في الضمائر، وفي أي من هذه الحالات يعبر الشاعر عن نهج جديد في تشكيل الصورة الشعرية، ووعي سليم بأثرها الفني.¹

و على العكس من ذلك فإن الإفراط غير المرغوب فيه، بسبب تكديس بعض الشعراء لها في قصائدهم. و غدا بناء القصيدة عندهم رهناً بمقدار المتراكم من الصور فيها، ولذلك راح بعضهم ينبه إلى هذه الحالة فنجد " السياب " يسأل مستنكراً: « هل غاية الشاعر أن يرى قراءه أنه قادر على الإتيان بمئات الصور؟ »² و يجيب " حسين مردان " كرد على هذا السؤال بقوله: « لعل أخطر ما تتعرض له القصيدة الجديدة هو عدم التعامل الجدي مع الصور الشعرية، والنظر إليها كما لو كانت مجموعة طيور ملونة تسقط من سماء غير معروفة »³

و نجد هذا في كثير من شعر البياتي كما جاء في قصيدة (من الأعماق):

سرت وحدي، في التيه، لا قلب يهتز صدى قلبي الوحيد

سرت وحدي، لا وقع خطو سوى خطوي على المجهل المخوف البعيد،

لا رقيق، لا صاحب، لا دليل، غير ياسي و وحدتي

و شرودي و جمود الحياة يضي على عمري ظل الفناء ... ظل الهمود^(*)

يدعو " بلند الحيدري " إلى توظيف الصورة العميقة الفاعلة والمتحركة مع آفاق فعل القصيدة⁴. أما " محمد جميل شلش " فيرى أن السياب أوتي مخيلة مجنحة فذة أسعفته كثيراً، وعنده

¹ المرجع السابق، نفس الصفحة

² نفس المرجع، ص 54

³ علي حداد، نفس المرجع، ص 214

^(*) عبد الوهاب البياتي، الديوان، مج 2، دار العودة، بيروت، ط 3، 1979، ص 64

⁴ نفس المرجع، ص 56

أن السياب يمثل القمة في استعمال الصورة في الشعر المعاصر، ولكنه يعتمد على أدوات التشبيه كثيراً في صورته، وهو ما لا يجعل كثيراً من صورته مثلاً مهماً في التعبير الشعري الحديث،¹ و يتحدث السياب عن الخيال مرادفاً للصورة، ولا يفصح في حديثه عن صلة السبك والبلاغة واللغة بالخيال، ولعله كان يرى فيها ما يثمن الشعاعية ويفتح لها مجالات متسعة من الخلق الموحى الذي يستثمر فيه الخيال وتعمق الصورة.²

لقد أصبح الشاعر يُعبر بالصور الكاملة عن المعنى، كما كان يعبر باللفظة، وكما كانت اللفظة أداة تعبيرية فقد أصبحت الصورة ذاتها هي هذه الأداة، ومن ثم ارتبطت الصورة الحديثة بموقف من الحياة، ودلت على خبرة الشاعر ونظراته إلى الحياة نظرة دقيقة إلى دقائق الأمور وأصبحت الصورة تنقل مشهداً حياً وتلخص لنا خبرة وتجربة إنسانية.

يكشف لنا نزار قباني في القصيدة (طوق الياسمين) واحد من أسرار حياة المرأة النفسية، وهذا السر هو قدرة المرأة على أن تلبس ألف وجه، في هذه القصيدة يصور لنا الشاعر وببراعة، مرارة الحقيقة بعد حياة ملؤها الأمل والترقب التواق، و مشاعر الأمل والترقب هي نتيجة للبراءة و الأحاسيس الصادقة إزاء المرأة التي عاش من أجلها وقتاً طويلاً، إذن هو يعيش في وهم، القصيدة يمكن أن تكون صورة الشاعر عن المرأة أو تجربة مر بها الشاعر في وقت ما من أوقات حياته.. أو هي صورة ابتكرها الشاعر لموقف لاحظه أو لحكاية سمع بها من هنا أو هناك.

وتبقى القصيدة على الرغم من جماليتها، موقفاً كونه الشاعر عن المرأة. صوت القصيدة هو لرجل يعيش مرارة اكتشافه الحقيقة. لقد استيقظ، إذن من أحلام يقظته ورأى بأم عينه كيف ان طوق الياسمين، الذي ربما اشتراه لكي يبرهن على وفائه لها، أصبح مداساً بالأقدام. لم يكن للطوق قيمة في ذاته .. بل في رمزه، كما يغدو الياسمين رمزاً للانتصار الحب، يقول نزار قباني في القصيدة:

¹ علي حداد، نفس المرجع، ص 207

² نفس المرجع، ص 108

شكراً .. لطوق الياسمين

وضحكت لي .. وظننت أنك تعرفين

معنى سوار الياسمين

يأتي به رجل إليك ..

ظننت أنك تدركين (*)

في القصيدة، لغة أسف وحزن وعتاب، إنها نهاية الرحلة معها. رحلته منذ جاءها بسوار الياسمين وقدمه اليها علامة وفاء لحبه، لم يكن يعرف حقيقة مشاعرنا نحوها، لقد ظن فقط أنها ادركت، ونرى ان الشاعر عندما يستخدم مفردتي (تعرفين وتدركين) كان يعنى استغرابه من الفترة التي استمرت معه تبادل ما ظن أنها تدعيه. ولكن مفردة (شكرا) تدل على ادراكه بحقيقة موقفها، وسوف نرى في المقطع الأخير من القصيد هذا الموقف و بعد إن الشاعر يروي بعضا من أشكال اللعبة التي تلعبها معه، و واحد من أدوارها و يروي لنا في هذا المقطع الأخير صدمته بعد أن يكتشف أسرار اللعبة ويفك خيوطها .. لقد بدأ يتيقن من شكوكه، فهي لم ولن تتجمل له ولا لهذا الفارس الأمين، لقد تاهت نظراته بين الحاضرين في الحانة، وهذا ما يخبرنا به المقطع الأخير من القصيدة الذي يقول فيه:

ولمحت طوقَ الياسمين°

في الأرض .. مكتوم الأئين°

كالجثة البيضاء ..

تدفعه جموع الراقصين°

ويهم فارسك الأمين بأخذه ..

(*) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، الطبعة 14، الجزء الأول، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، 1998، ص 323

فتمانين ..

وتقهقين..

(لا شيء ، يستدعي انحاءك ..

ذاك طوق الياسمين ° ..)^(*)

و توجه صاحب السوار إلى هذه الحانة الصغرى في هذا المساء، ويكتشف أسرار اللعبة. لقد رأى كل ذكرياته... مرمياً هنا في الأرض كالجثة البيضاء مكتوم الأنين... دمرته كما دمرت الآخرين، وتحزن هذا الفارس على طوق الياسمين هذا؛ فانحنى هو الآخر يريد إهداءه لها تعبيراً عن صداقته، وها هو يرى أنها ليست غير امرأة من نساء الليل يجبن الحانات، وكان الدليل على هذه القناعة هو قهقهتها. أي حب هذا الذي يتكلمون عنه؟ حتى طوق الياسمين لا يرمز لشيء. انه ليس غير وريقات بيضاء سرعان ما يلتهمها اللون الأصفر والذبول.

- الدلالة النفسية للرمز الأسطوري:

يعد استخدام الرمز من أبرز الظواهر في نتاج حركة الشعر العربي المعاصر، فقد لجأ العديد من الشعراء المحدثين إلى استخدامه للتعبير عن تجاربهم وأفكارهم وعواطفهم.

فالرمز هو « كل إشارة أو علامة محسوسة، تذكر بشيء غير حاضر، ووظيفة الرمز هي إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بأسلوب مباشر مألوف، وقد يكون الوسيلة الوحيدة المتيسرة للإنسان، في التعبير عن واقع انفعالي شديد التعقيد.»¹

والرمز في الحقل الأدبي هو « الإشارة بكلمة تدل على محسوس أو غير محسوس إلى معنى غير محدد بدقة؛ ومختلف حسب خيال الأديب، وقد يتفاوت القراء في فهمه وإدراك

^(*) نزار قباني، نفس المصدر، ص 326
¹ جبور عبد النور، المعجم الأدبي، مادة الرمز، بيروت، 1979، ص 123.

مداه بمقدار ثقافتهم ورهافة حسهم؛ فيتبنين بعضهم جانباً منه وآخرون جانباً ثانياً أو قد يبرز للعيان فيهتدي إليه المثقف ببسر.¹

و استخدام الأديب للرمز دلالة على عمق ثقافته، وسعة اطلاعه، وخبرته، و « لا بد للشاعر الذي يرغب في توظيف الرمز في شعره من ثقافة وتجربة واسعة لأن الرمز مرتبط ارتباطاً مباشراً بالتجربة الشعورية التي يعانيتها الشاعر والتي تمنح الأشياء مغزى خاصاً.»²

« فالرمز أسلوب من أساليب التعبير لا يقابل المعنى ولا الحقيقة وجهاً لوجه، فالألفاظ تكاد تكون مستعملة في غالب الأحيان في غير ما وضعت له »³ وتجزم خالدة سعيد بأن أهم منجزات الشعر الحديث تتمثل في الابتعاد عن المباشرة والاستعانة بالرموز التاريخية.⁴ ويفهم من هذا أن الرمز في الشعر العربي من عناصر التعبير التي لا تواجه الفكرة مباشرة، وإنما تخاطبها من وراء حجاب؛ وهذا الأسلوب من اختراع الشاعر يتصل بخياله وإحساسه؛ وثقافته كما يتصل بطبيعة الموضوع.

و توظيف الرمز في القصيدة توظيفاً فنياً ناجحاً، و هدف سعى إليه الشاعر العربي المعاصر، ومطمح لا يزال يلح في الوصول إليه. يقول عبد الوهاب البياتي في هذا الخصوص: « أمّا ديواني (الموت في الحياة) فهو قصيدة واحدة مقسمة إلى أجزاء، وأنا اعتبره من أخطر أعمال الشعرية، لأنني أعتقد أنني حققت فيه بعض ما كنت أطمح أن أحققه من خلال الرمز الذاتي والجماعي، ومن خلال الأسطورة والشخصيات التاريخية القديمة والمعاصرة .. عبّرت عن سنوات الرعب والنفي والانتظار التي عاشتها الإنسانية عامة، والأمة العربية خاصة.»⁵

¹ المرجع السابق، ص 124.

² عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر، ص 169.

³ إسماعيل محمد أديب: الوحدة الشعر العربية وقضية الرمز، <http://wehd.alwheda.gov.sy>

⁴ خالدة سعيد، البحث عن الجذور، دار مجلة شعر، بيروت 1960، ص 12

⁵ خالد سليمان، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، منشورات جامعة اليرموك 1987، ص 33.

و الرمز أنواع منه: الرمز الأسطوري، الرمز الديني، الرمز التاريخي، أما رمز التراث الأدبي فقد يجئ باستخدام الشخصيات الأدبية أو أقوال مشهورة اقترنت، كما ورد عند الشاعر " أمل دنقل" الذي حور أبياتٍ معروفة للمتنبى؛ ليخلق بها رموزاً تحف بها دلالات إيحائية فقال:

ما حاجتي للسيف مشهورا
ما دمت قد جاوزت كافورا
وعيد بأية حال عُدت يا عيدُ
بما مضى أم لأرضي فيك تهديد^(*)

وقد ركن الشعراء إلى الإرث الشعبي بحكاياته الشعبية الغنية بأحداثها وشخصياتها التي ارتبطت في أذهان الناس بمواقف خاصة؛ كعنترة بن شداد، وأبي زيد الهلالي، وزرقاء اليمامة، وغيرهم ممن حفلت بهم ذاكرة المجتمع، أو بطون الكتب وفي هذا الإطار يكمن الإبداع الرمزي في مقدرته على لمزاوجة بين المواقف المعاصرة، وبين ما يمكن أن يقتطف من القصة الشعبية من أحداث أو شخصيات.

وسنكتفي هنا بالوقوف عند الرمز الأسطوري، حيث الأسطورة « هي القصص الخيالية التي نسجتها مخيلات الشعوب في العصر الأسطوري، وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حيّة، مبتدعة الحكايات الدينية والقومية وغيرها، وقد جسدها الأدباء في الملاحم والمآسي، ومن ذلك ملحمة جلجامش والإلياذة و الأوديسة، ومأساة أوديب ملكاً وسواها. ¹» و (الأساطير) قصص رمزية تروي حقائق أساسية ضمن مجتمعات لها تقاليد راسخة غير مكتوبة، وتعنى الأساطير عادة بالكائنات والأحداث غير الاعتيادية، لذا كانت من أغنى مصادر الإلهام للأدب والدراما والفن في مختلف أنحاء العالم.²

(*) أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1987، ص 190

¹ خليل الموسى، الحداثة، ص 108.

² إبراهيم كايد محمود، و خليل الموسى، معجم النقد الأدبي المعاصر، دمشق 1999 ص 15 - 15.

و يدخل فرويد في توظيف الرمز كل الروايات التي تتناول الموضوعات القديمة كالأسطورة و الخرافة في المسار النفسي الذي رسمه للعمل الأدبي، لأن مثل هذه الموضوعات توفر للأديب فرصة تعديلها، و تحريرها ليوظفها لحسابه الخاص، و لا يتردد في أن يعيد تلك الموضوعات نفسها إلى بقايا رغبات الأمم السالفة.¹

و يوضح " محمد فتوح أحمد " أن الرمزية مفهومة بالمعنى الفني الضيق، أي باعتبارها طريقة في الأداء تعتمد على الإيحاء بالأفكار، والمشاعر وأثارها بدلا من تقريرها أو تسميتها أو وضعها.² والرمز لا يقرر ولا يصف، بل يومئ بوصفه تعبيراً غير مباشر عن النواحي النفسية والصلة بين الذات والأشياء التي تتولد فيها المشاعر عن طريق الإثارة النفسية؛ لا عن طريق التسمية والتصريح وترتيباً على هذا فإن الفرق بينه وبين الإشارة يكمن في أن الإشارة تدل على مشار إليه محدد، أما الرمز فيومئ إلى شيء ما ولكنه غير محدد ولا معين.³

والرمز ليس إلا وجهاً مقنعاً من وجوه التعبير بالصورة، ثم يركز اشتغاله على الرمز الشعري فيعتبر أن استخدام الشاعر لـ البحر، الرخ، القمر، النجم... إلخ فإنه يستخدم عندئذ كلمات ذات دلالة رمزية، و ربما كانت بعض هذه الدلالات – على الأقل – مشتركة بين معظم الناس، لكن استخدامه لها لن يكون له قوة التأثير الشعري ما لم يحسن الشاعر استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة لهذا الرمز؛ و ما لم يضيف إلى ذلك أبعاداً جديدة هي من كشفه الخاص، فالرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعرية التي يعانها الشاعر.⁴

و من ناحية أخرى يرى عزالدين إسماعيل أن السياق هو الذي يحدد أهمية الرمز ووظيفته، وليس بوصفه مقابلاً لعقيدة أو أفكار بعينها، وإذ ذاك فإن القوة الرمزية لا تنبع

¹ الطالب البشير حداد، المرجع السابق، ص 50

² محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط2، دار المعارف، 1978، ص3.

³ نفس المرجع، ص40

⁴ عزالدين الشعر، المعاصر و قضياه، ص 24

إلا من استخدامه الخاص في السياق المحدد، و ما يضيفه عليه السياق من طابع شعري يصير معه أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف و تحديد أبعاده النفسية.

و التجاوب بين رموز الأسطورة لا تمثل علاقات واضحة و منطقية بينها، و إنما هي في الغالب علاقات (جدلية)، و من ثم تعود رموز الأسطورة لكي تخضع في الشعر لمنطق السياق الشعري، فحيثما يظهر (السندباد) أو (سيزيف) في قصيدة ينبغي أن يكون ظهورهما نابعا من منطلق السياق الشعوري للقصيدة شأنهما شأن الرموز.

و يقف الناقد عند شعراء يستلهمون الأسطورة القديمة في مجملها من حيث هي تعبير قديم نو مغزى معين كاستلهم أسطورة أديب؛ و أبو الهول و غيرها، و كل هذه الشخصيات أو المواقف أو الرموز الأسطورية يجب أن تستدعيها التجربة الشعرية الراهنة، لكي تضي عليها أهمية خاصة. و عندئذ يكون التعامل مع هذه الشخصيات؛ و المواقف تعاملًا شعريًا على مستوى الرمز مستغلة فيها الامتلاء بالمغزى أو بأكثر من مغزى، و تلك هي الخاصة المميزة للرمز الفني.¹

و يعتبر عز الدين إسماعيل أن رمز (السندباد) جدير بالتوظيف، لأنه يمثل ملامح التجربة الإنسانية الشاملة الممتدة، التي تتلخص في قصة المغامرة في سبيل كشف المجهول، ولعل ما ينطبق على شخصية السندباد في استخدامها الشعري ينطبق على سيزيف، تموز و سائر هذه الشخصيات الرمزية، بل ينطبق كذلك دائما على الرموز الحديثة سواء منها ما كان شخوصا أو عناصر مادية فالرمز يجمع في السياق الشعري بين الخاص و العام، أو بين الفردي و الجمعي.²

و نجد السياب يستخدم الرمز استخداما شعريا، كرمزي (عوليس والسندباد) حيث وجد في ظاهرة الغربية والإبحار التي تجمع بينهما صورة لإبحاره الدائم وغربته في سبيل طلب

¹ سعدي بوعلام، توظيف الشعر للأسطورة في ضوء الدراسات العربية المعاصرة، رسالة الماجستير في الأدب العربي، جامعة وهران، 2011/2012 ص 25

² نفس المرجع، نفس الصفحة

الشفاء، فوحد بين ذاته وبينهما، وفي قصيدته (رحل النهار) أضفى السياب على الرمز موقفه الشعوري من خلال صهره بتجربته الشعرية الخاصة، فيقول:

يا سندباد، أما تعود؟

كاد الشباب يزول، تنطفئ الزنايق في الخلود

فمتى تعود؟(*)

الشاعر هنا يستدعي السندباد و يتساءل عن موعد العودة لأن الشباب يكاد يزول، و هو يشعر بمرارة نفسية شديدة فيها، لأن الماضي الرائع الجميل قد مات ولن يعود إلى الحياة. كما يستخدمه الشاعر أنموذج للملاح الذي يجوب الأنظار، فلا تستقر به دار، وهو بذلك لا يعني إلا نفسه، و يبدأ السياب قصيدته " رحل النهار " بقوله:

رحل النهارُ

ها إنه انطفأت ذبائته على أفق توهج دون نار
وجلست تنتظرين عودة السندباد من السفار
والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود
هو لن يعود..

أما علمت بأنه أسرته آلهة البحار

في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار

هو لن يعود

رحل النهار

فلترحلي، هو لن يعود(*)

(*) بدر شاكر السياب، ديوان منزل الأفتان، دار العودة، بيروت، لبنان، 1989، ص 231

(*) السياب نفس المصدر، ص 229

و في هذه الأسطورة نجد السندباد الذي نعرفه قد خرج لسفر من سفراته، طال أمدها ولكنه ترك وراءه قلبا ينتظر عودته فمهما طال الغياب ينتهي بالرجوع، لكن الأمل بالرجوع هذه المرة قد أخذ يذبل مع الزمن (انطفأت ذبالتة) ثم تبدأ العواصف و السندباد لا يملك إلا سفينة و شراعا، و هكذا أصبح البحار في قبضة العواصف و السندباد لا يملك إلا سفينة و شراعا، و أصبح الشجاع في قبضة القدر، فليس له الخيار ما بين العودة و البقاء، و لا بد أنه فقد قدرته على الرؤية مع رحيل النهار، بالتالي أصبح السندباد من منطقة المعروفة إلى المجهول ، من الذلول إلى العصي، و من الوجود إلى الضياع و العدم ... « و هكذا جسدت هذه الأسطورة حالة الشاعر النفسية، و أخرجت مكونات

روحه إلى السطح.»¹

فالسباب يتعامل مع (السندباد) تعاملًا من الخارج أي لم يقممه على السياق الشعري إقحاماً، بل أضفى عليه من موقعه الشعوري الخاص الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتجربة الشاعر الخاصة. و بذلك يتمثل التعانق الصادق بين الحقيقي و غير الحقيقي، متمثلاً في أن الشاعر استطاع أن يشعرنا بأنه عبر عن أشياء واقعية في مجاله الشعوري، في حين كان يبني في الوقت نفسه صورة خيالية لمشاعره.²

إن السندباد هو الرمز الوحيد في نظرنا الذي يظهر من خلال قصيدته، فالشاعر لم يكتف بأبعاده الذاتية، و إنما أضفى عليه من موقفه الشعوري و من تجربته النفسية الخاصة و من ثم حدث تلاحم و تزاوج و انصهار بين تجربة الشاعر و الرمز الذي استخدم، فإذا الرمز يعطي التجربة بقدر ما يأخذ منها.

يستخدم السباب في شعره الأسطورة استخدام استعارياً، يوفق في استيعابها و جعلها جزءاً من بناء القصيدة. هكذا جسدت هذه الأسطورة الذاتية معاناة الشاعر النفسية بين أنياب المرض، إلا أنه كان شجاعاً في تحديه للمرض و الضعف، كشجاعة السندباد في مصارعة القدر، كما أن نجاح الرمز الأسطوري يرجع في الأساس إلى قدرة السباب على

¹ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضياه و ظواهره ص 180

² سعدي بوعلام، نفس المرجع ، ص 26

استيعابه و الاقتناع به حتى يصبح جزءا من خياله و عواطفه، ممزوجا بين ذاته و عواطفه.

وفي توظيف الرمز الأسطوري نجد الشاعر " أمل دنقل" يدفعه القلق النفسي المتواتر بسبب ما يعج به واقعه العربي من مؤامرات و دسائس تُطيح برأس الوجود العربي وتحول دون خصبه ونمائه لأن يعنصر شعوره ليعبر عن ذلك مستمداً طاقته الإبداعية من وعيه بمأساوية الواقع ، وهو ما نرصده في قصيدة (العشاء الأخير) التي يقول فيها :

.. أنا " أوزوريس " صافحت القمر

كنت ضيفاً ومضيفاً في الوليمة

حين أُجِستُ لرأس المائدة

وأحاط الحرس الأسود بي

فتطلعت في وجه أخي ..

فتغاضت عينه .. مرتعدة !

أنا أوزوريس ، واسيت القمر

وتصفحت الوجوه ..(*)

حضّر الشاعر لاستدعاء القناع الأسطوري من العنوان وهو (العشاء الأخير) في إشارة دالة على ما كان من شأن الوليمة التي أعدّها الأخ لأخيه الملك (أوزوريس) وقد جهّز تابوتاً على قياس أخيه ، الذي نام فيه بعد أن جرّبه الجميع قبله فأحكم إغلاقه عليه ورماه في النيل بمساعدة أعوانه الذين أشار الشاعر إليهم بقوله (وأحاط الحرس الأسود بي)، لكن بطل الأسطورة لم يكن مدركاً لما يُخطّط له. أمّا الشاعر فيفصح عن إحاطته بالدسائس والمكائد وفي هذا إحياء بتقشي هذه الرذائل حتى غدت أمراً بيناً، ولقد حدّد نمط شعوره بداية بقوله : " صافحت القمر " ثم عاد ليقول : " واسيت القمر" والفرق الحالي شاسع بين المصافحة والمواساة، مما يؤكد تمدد المؤامرة التي كشفتها نظرته في وجه أخيه الذي جعل

(*) أمل دنقل، المصدر السابق، ص 167

منه رمزاً لكلّ حاكم متآمرٍ على تاريخ أمته، فاستدعاؤه كان رهناً بما اقتضته ضرورة الحالة الشعورية الداعمة للتجربة الشعريّة.

و من جهة ثانية أن الرمز الأسطوري يمكن أن يفقد حيويته بتكديسه في القصيدة.¹ و نقرأ عند الشاعر يوسف الخال الذي يلجأ إلى تكديس الرموز الأسطورية القديمة في شعره إلى مقابلات عقلية، و يستدل بقوله:

و قبلما نهم بالرحيل نذبج الخراف

واحدا لعشثروت، واحدا لأدونيس

واحدا لبعل، ثم نرفع المراسي

الحديدية من قرارة البحر

ونبدأ السفر^(*)

في جانب آخر ينقل رؤيته في المنهج الأسطوري، حيث يرى أن الأسطورة مازالت مصدراً لإلهام الفنان و الشاعر، بل لعلها في إطار هذه الحضارة أكثر فعالية و نشاطاً منها في عصور مضت، و أن المنهج الأسطوري في أبسط معانيه هو تقدم التجربة في صورة رمزية، وهذا المنهج هو الذي يجعل للشعر طابعاً مميزاً في باب المعارف الإنسانية و يجعل منه شعراً.²

يجد الناقد عز الدين إسماعيل أن التجربة الشعورية – وفقاً لمنهج الأسطورة – استحالت إلى بنية وجودية حسية سرعان ما تكشف لها أبعاد فكرية، و قد جسدت القصيدة شعور الرغبة في الحياة و الخوف من المجهول، كما هو شعور قديم حاول الإنسان منذ القدم أن يعبر عنه، و وضع من أجل ذلك الأساطير المختلفة التي شاء بها أن يخلق لنفسه حالة من التوازن الوجودي بين المعروف و المجهول. و صنع الشاعر الحديث الشيء نفسه حين

¹ عز الدين إسماعيل، المرجع سابق، 183

(*) الخال يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط 2، دار العودة، بيروت، 1979، ص 234

² سعدي بوعلام، نفسه، ص 27

واجه ذلك التفاعل الحاد بين المادي و الروحي، فحاول أن يخلق الأسطورة التي تفسر له هذا التقابل، و تجمع بين هذين المتقابلين في إطار حيوي يصنع منها شكلا واحدا منظما ووجودا متسقا.¹

ويذهب " يوسف اليوسف " في النسق الأسطوري إلى « أن الشعر المعاصر قد تأسس منذ أن ولجت الأسطورة كبعد بنيوي شعوري إلى جسد القصيدة.»² ويرى أن الأسطورة لم تدخل إلى الشعر، لكي تكون بمثابة رافعة للقصيدة وإنما جاءت بوصفها الرؤيا الشعرية نفسها، وبوصفها جوهر التركيب البنيوي للقصيدة عينها، أي أن الأسطورة لم تدخل في بنية النص الحدائي فحسب، بل دخلت أيضاً في بنية الوعي الشعري الحدائي وبهذا لم يعد بالإمكان عزل النص عن الأسطورة، أو عزل ذلك الوعي عن الوعي الأسطوري.³

ويعلن عزالدين إسماعيل « ان أروع النماذج الشعرية، قد تحققت بمدى الاقتراب مما يسميه (المنهج الأسطوري) »⁴ و يرى أن « المنهج الأسطوري، هو الذي يجعل للشعر طابعاً مميزاً في باب المعارف الإنسانية، يميزه عن الفلسفة وعن العلوم التجريبية ويجعله شعراً»⁵

و نجد نفس الرأي عند عبد المعطي حجازي إذ يقول: « إننا في الشعر نبدأ لا محال من الواقع، لكننا لا نكون شعراء حقيقيين إن لم ننته إلى الأسطورة، ذلك حين نزوج العابر للأزلي و نهدم الحائط الفاصل بين الحلم و الحقيقة.»⁶

¹ المرجع السابق، ص 28

² محمد لطفي اليوسفي، القصيدة المعاصرة نداء الأقباصي و استكشاف الذات، مجلة نزوى، العدد الأول، 03 / 06 /

2009، ص 16

³ نفس المرجع، ص 17

⁴ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 33.

⁵ عز الدين، وعي الحدائة ص 225

⁶ عبد الله العشي أ سئلة الشعرية، ص 119

الوظيفة النفسية للإيقاع:

إن الحديث عن البعد النفسي للإيقاع لا يمكن أن يتوفر في الشعر القديم، لأن مقولة إن الشعر (كلام موزون ومقفى) تجعل هذه العملية مشتركة من منطلق أن الوزن الواحد يمكن أن يركبه مئات الشعراء؛ ولا مجال للشاعر فيه أن يختار ما يتلاءم مع حالته النفسية، ومن ثمّ فدراسة هذه الظاهرة تكون جلية في الشعر الحديث والمعاصر؛ ذلك أن مفهوم الشعر قد تغير ولم يعد الشعر كلاماً موزوناً ومقفى، بل هو الإقامة في الكون على نحو شعري.¹

يمكن القول أن مصطلح الإيقاع يختلف عن مصطلح الموسيقى في النقد الحديث برغم من أنه ليس هناك تعريف واضح لتعبيري (موسيقى الشعر) و (إيقاع الشعر) فالبعض يستعمل هذه والبعض يلجأ إلى تلك وقد تراجع استخدام كلمة الموسيقى في دراسات نقد الشعر الحديث وكثر استعمال الإيقاع والبنية الإيقاعية وبعضهم مثل " يوسف حامد جابر " استخدم الإيقاع الشعري ووصفه بأنه « يعد حاصلاً للعلاقات الداخلية في القصيدة وما يتفرع عنها من قيم جمالية وفنية مرتبطة بالنشاط النفسي الذي ندرك من خلاله صوت الكلمات و ما فيها من معنى وشعور »²

ولعل المفاهيم المتعددة للشعر حديثاً تكشف هذا البعد النفسي للإيقاع، ومثلاً على ذلك هذا التعريف لميخائيل نعيمة: « إنه الحياة باكية أو ضاحكة، وناطقة وصامتة، وملونة، ومهرولة وساعية، أو مقبلة ومدبرة... »³ نرى من خلال هذا التعريف الذي يقوم على ثنائيات يختزلها الإيقاع هي ثنائيات تتركب منها النفس الإنسانية المتشظية بين عالمين: الوجود والعدم، الضحك والبكاء، الصمت والكلام، السكون والحركة. فيكون بذلك الإيقاع كشف لآلام هذه الذات، وهذا يكسبه دلالة نفسية تعبر عما يعتمل في الذات.⁴

¹ عبد الله القاسمي، الأبعاد النفسية و الجمالية و التعبيرية للإيقاع، مجلة الشروق، تونس، 13 / 11 / 2009

<http://www.alchourouk.com>

² يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 1991، ص 244

³ عبد الله القاسمي، نفس المرجع، ص 12

⁴ المرجع السابق، ص 14

و الإيقاع قديماً قد حصر في الوزن والقافية، أي حسب نظام البيت القديم. ومعلوم أن البيت نظام جاهز ليس للشاعر فيه فضل غير أن يصوغ المعاني (الملقاة على الطريق) وفق ذلك العمود فلا يمكن بهذه الحال أن يبرز الحالة النفسية للشاعر بل إن معاني الألفاظ هي التي تكتسب هذه القيمة.¹

إن استقرار الفلسفة الجمالية في ضمائر الشعراء لكثرة ما قرأوا من الشعر التقليدي و ما نظموا على نسقه حالت دون الخروج الحقيقي على تلك القوالب، الخروج الذي يفلسف موسيقى الشعر فلسفة تأخذ في الاعتبار الأول قيمة الإيقاع النفسي للنسق الكلامي لا صورة الوزن العروضي للبيت الشعري .

إن موسيقى الشعر القديم التي تجعل سامعها يستحضر قالبا معروفا و مألوفاً له من قبل، إنها لا تفاجئه بشيء جديد يهز أعماقه، و نحن نتأثر دائما حينما نجد في العمل الفني ما يفاجئنا. أما موسيقى الروح الجديدة ففيها مرونة وهمس وهدوء و تنوع، تنفذ إلى أعماقنا فتفاجئنا دائما بما نعهده كشفا روحيا تطمئن له النفس.² ونجد هذا في ديوان الشاعرة المجددة نازك الملائكة (شظايا و رماد) حين نقرأ قولها ترثي يوما تافها.

كان يوما تافها، كان غريبا

أن تدق الساعة الكسلى و تحصى لحظاتي

إنه لم يك يوما من حياتي

لبقايا لعنة الذكرى التي مزقتها

عند قبر الأمل الميت خلف السنوات

خلف ذاتي ... (*)

¹ نفس المرجع، ص 19

² عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 36

(*) نازك الملائكة، شظايا و رماد، الديوان (1، 2)، ط 2، دار العودة، بيروت، 1979، ص 96

لقد راوحت الشاعرة بين حروف الراوي الثلاثة دون التزام لحرف روي واحد في كل نهايات الأسطر المختلفة طولاً وقصراً و المنتهية بموسيقى مريحة، دون التقيد بنظام ثابت لهذه النهايات يتضح من هذه الصورة الموسيقية أنها ما تزال تحتفظ بالروح القديم؛ رغم تجردها من الشكل التقليدي، و أن القطعة كلها تغلب عليها طبيعة خطابية فيها الصرامة الحدة، الصخب و الرتابة إلى حد بعيد، و من ثم كانت الرتابة الناتجة عن تكرار نغمة من نفس النوع، و القوة في كل سطر من سطور هذه القطعة، وضاعت بذلك فرصة التلوين و فرصة المفاجأة في الصورة العامة للقطعة.¹

و لقد تحدث الشعراء المعاصرون أنفسهم عن أول الحالة النفسية التي تسيطر على الشاعر قبل الكتابة، و وصفوها بأنها: « حالة موسيقية تأتي في شكل توثر مشحون بالإيقاع »² كما عبر عنه عبد المعطي حجازي، أو في شكل نغم كما هي عند " نزار قباني " الذي يقول : « الإيقاع من حيث التوقيت متقدم زمنياً إنه الملك الذي يمشي أولاً و من ورائه تمشي اللغة كوصيفة ثانياً ... القصيدة تبدأ عندي بهذيان موسيقى ... بغمغمة بكلام لا كلام له ثم تأتي اللغة لتنظم هذا الهذيان و تحتويه و تحبسه في داخل زجاجة المفردات.»³

وقد تأتي في شكل إيقاع أجراس كما عند " السياب " : « أحس بأجراس خافتة، أجراس مطر و زهر تفرع في نفسي مبشرة بميلاد قصيدة.»⁴

و قد أجاب " عبد الصبور " عن سؤال ما إذا كان للإيقاع عنده علاقة بالشكل؟ فأجاب قائلاً: « طبعاً فالومضة الأولى تكون بإيقاعها وشكلها.»⁵

و أما الشعر عند " استوفر " هو (إيقاع) و الإيقاع فيه أمر لازم بخلاف الوزن، الإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية.

¹ عز الدين ، نفس المرجع، ص 38

² عبد الله العشي ، نفسه، ص 29

³ نفس المرجع، نفس الصفحة

⁴ نفس المرجع، ص 30

⁵ نفس المرجع، نفس الصفحة

و معنى هذا كله أن الوزن المجرّد لا يعطي لونا بعينه من الموسيقى مع أنه نغمات صوتية، و هو موسيقى فارغة من المعنى، و طبيعي أن يكون فهم موسيقى الشعر التي تلون كل قصيدة بلون خاص، أو التي لها معنى على الإيقاع، و الزخافات، و العلل التي يخرج إليها الشاعر دون أن يقصد إلى ذلك؛ و دون أن يشعر مرجعها إلى الحركة النفسية الإيقاعية التي تلح عليه فتجعله ينقص من التفعيلة حركة أو ساكنا، أو حركة و ساكنا أو يضيف إليها ساكنا أو حركة و ساكنا، هذا يؤدي فكرة استوفر في صلة الإيقاع بالوزن و أقرب لطبيعة الشعر أن يكون إيقاعيا لا وزنيا.¹

و يقول " لورد سورت " إن الأثر الممتع للإيقاع ثلاثي : (عقلي و جمالي و نفسي) أما عقليا فلتأكيد المستمر أن هناك نظاما و دقة و هدفا في العمل، و أما جماليا فإنه يخلق جوا من حالة التأمل الخيالي الذي يضيف نوعا من الوجود الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كله، و أما نفسيا فإن حياتنا إيقاعية: المشي و النوم و الشهيق و الزفير و انقباض القلب و انبساطه.²

و من هذا يمكن الاعتقاد بان الأثر الممتع للشعر يمكن أن ينبع من الحقيقة القائلة بأن إيقاع الضربة الشعرية يكون عادة أقل سرعة قليلا من إيقاع النبض، فإن صح ذلك صح أن الشعر لغة القلب!³ و درس " استوفر " القصيدة على أنها تتمتع بشخصية متكاملة متماسكة حية و كان لديناميكية القصيدة أو ديناميكية هذه الشخصية وزن في وضع القوانين العامة المرنة التي تتمثل في طبيعة هذه الشخصية، و هذا هو في الغالب الاتجاه السائد الآن في اعتبار القصيدة من الشعر.⁴

وبات الإيقاع في النص هو إيقاع النفس في قلقها وتوترها، وهي تواجه ألم الكتابة و بات ممكناً رصد حركة الذات الشاعرة من خلال رصد الحركة الإيقاعية في سعيها إلى تنويع التفعيلات وتنمية الموسيقى الداخلية، فإن كانت الإيقاعات القديمة تدفع إلى الخطابية

¹ عز الدين الأسس الجمالية ص 217

² نفس المرجع، نفس الصفحة

³ نفس المرجع، ص 305

⁴ نفس المرجع، نفس الصفحة

حسب " رجاء عيد " فإن الشاعر المعاصر قد وعى العالم وعياً درامياً بسبب تعقد الحياة المعاصرة، لذا بات انتشار شعره على الورقة ضرباً من تشظية هذا العالم وإبراز لمشاعر الألم والحزن الذي يعيشه.¹ كما في هذا النموذج من قصيدة البياتي (ميلاد عائشة و موتها):

قال،

وكنت

أطرد العصفور

عني و عن ضفائري: أيتها السروة

يا عشتار

و الربة الأم و طقس الصحوة و الأمطار

يا من ولدت من دم الأرض

و من بكاء (تموز)

على الفرات

لنهرب الليلة عبر هذه الجبال(*)

إن هذا المقطع يدل دلالة واضحة على تشظي هذه الذات تشظية الأشر في البياض و هذا التوزيع الفضائي في النص يدل تعقد قيمة الإيقاع هو تعقد يعيشه الشاعر. و باتت دروب الإبداع كثيرة، و صار الإيقاع ليس الوزن والقافية وإنما هو التجربة التي تختزل معاناة الواقع والإبداع. وهكذا نرى أن للإيقاع قيمة نفسية تتجسد في الشعر الحديث خاصة وتتقلص في القديم.

¹ عبد الله القاسمي، نفس المرجع، ص 24
(*) عبد الوهاب البياتي، نفس المصدر، ص 267

و التشكيل الموسيقي للقصيدة المعاصرة أصبح يخضع خضوعاً مباشراً لحالة الشاعر النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها، فهي صورة من الإيقاع الذي يساعد المتلقي على تنسيق مشاعره و أحاسيسه التي تعكسها القصيدة، و يكون الإيقاع عند الشاعر ليس عملية سلبية، بل هو نتاج القدرة على السيطرة و التنظيم لوضع الكلمات في أفضل نسق أو نمط، فالسطر الشعري يكسب أبعاد جديدة وفقاً للحالة الشعورية التي يشكلها الشاعر، كما جاء في قول نزار قباني:

ولمحت طوقَ الياسمين°

في الأرض .. مكتوم الأنين°

كالجثة البيضاء ..

تدفعه جموع الراقصين°

ويهم فارسكِ الأمين بأخذه ..

فتمانعين ..

وتقهقين ..

(لا شيء ، يستدعي انحناءك ..)

ذاكَ طوقَ الياسمين ° .. (*)

فالشعر له قدرة في الصياغة و التعبير الموسيقي المناسب و الملائم للموضوع باختبار عدد التفعيلات و ربطها ببعضها البعض لخلق الإيقاع، أو الاعتماد على وحدة التفعيلة حيث يعتمد الشاعر كما رأينا في هذا المقطع إلى تكرارها و الانتقال بها. إذ الإيقاع هو بمثابة الروح التي تسري في القصيدة، و تعتمد على النشاط النفسي للشاعر، و ترتبط بالتجربة بكل ما فيها من ثراء و خصوصية.

(*) نزار قباني، نفس المصدر، ص 326

القراءة النفسية في أنشودة المطر:

تعتبر (أنشودة المطر) على الرغم من كثرة القراءات التي تناولتها بالتحليل و معالجتها بمختلف المستويات النقدية القديمة و الجديدة، لا تزال مادة خصبة لاستنتاج مستويات أخرى في تجاوز مكوناتها الذاتية و الموضوعية ، كالرمز الأسطوري و الإيحاء التاريخي و التوصيف النفسي، كما تحمل دلالات مختلفة في استحضار مدلولات حقيقية و خيالية و سنحاول تحليل قصيدة أنشودة المطر للشاعر بدر شاكر السياب تحليلاً نفسياً، أملاً أن نكتشف أعماق النفس التي تفاعلت مع مفرداتها وإيقاعاتها ونبضاتها العاطفية والانفعالية والفكرية، و البراعة التي كتبها، وكيف بقيت ذات طعم خالد في النفس العربية.

وهذه المحاولة تهدف إلى وعي الصورة الشعرية وتحليل مكوناتها التعبيرية النفسية والعقلية، و عند النظر إلى كلمتي (أنشودة) و (المطر) نكون أمام بوابة من الكلمات الخاملة تنتظر التفجير و التنقيب فهذا الاختيار لكلمات العنوان مقصود في ذاته من حيث علاقته التعبيرية القابلة للاستثمار، و لأنّ النشيد صوت قبل أن يكون كلاماً لها دلالة مغازلة الذات و الآخر و صورة التجاوب فيها تستند إلى صورة الانتقال، و الانتظار و هناك توافق بين اختيار (أنشودة) واختيار (المطر) من حيث اشتراكهما في اعتماد الصوت كنقطة تلاق، و بذلك في تقارب اللفظتين، و تداعيات المعاني المختلفة من بداية القصيدة إلى نهايتها اقتضتها حالات مختلفة، منها ما يتعلق بالشاعر و الأزمة التي مرّ بها في وطنه، و منها ما تعلق ببلده العراق الذي شهد أزمات داخلية حادة، و لعلّ مستوى الاختيار ينبني أساساً على هذه الفكرة، و بذلك شكّل الشاعر قاموساً مميزاً لأنشودته الصارخة في عمقه.

و من خلال هذه القصيدة نلاحظ أنه بدأ يبحث في الصورة عن (رموز الخلاص) من أجل التواصل مع غيره، عبر رموز الماء، المطر، و الخصب، و الفداء، و سواء اقتصر الرمز في القصيدة على صورة واحدة؛ أو على مجموعة من الصور فإن قيمته تبقى في مدى

إضافته على التجربة حركة نفسية، أو مدى تأزره مع الانفعال لحظة تداخل المعطيات الشعورية و اللاشعورية.

ونعتقد أن ذكر رمز (المطر) في ديوانه (أنشودة المطر) ينبثق هذا الرمز بفعل قوى سحرية أسطورية آمن بها الإنسان الفطري و عبدها، و من ثم بقيت هذه الصورة في اللاشعور الجماعي أو في النحن.¹

تبدأ القصيدة بكلمة حساسة (عيناك) التي تبوح بالمعاني، فتتحول العيون إلى ينابيع بوح صادق وأليم، و مشحون بالحزن والمرارة والحرمان، لكن الشاعر يقلب تلك الصورة المأساوية، فيقرن بين غابات النخيل عند السحر والمعبرة عن طاقات الحياة، وفي هذا توحد وتمثل عشق مطلق، لا يرى العاشق فيه حبيبته كما هي وإنما مثلما يتمثلها في خياله وآرائه الشعرية، يقول في مطلع قصيدته:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتانٍ راحَ يَنأى عنهُما القمر (*)

وبهذا فالعينان في حالتي تمثل جمالي مع أشواق الشاعر و تلهفه؛ لأن وجود الحبيبة وصورتها الخيالية قد تكثفت في العينين، فكانت العيون منطلق الارتقاء بثورة الحرية الفكرية والفنية، لأن العيون ترمز للحرية والجمال.

كما أن في وقت السحر تكون العيون الناعسة متحررة من أعبائها، فتبدو في غاية النقاء والروعة الخلاب، وهذا الوصف دقيقاً، و مطلع ناجحاً لتطورات الصورة الشعرية المؤثرة في النفس والروح.

¹ مصطفى سويف، نفس المرجع، ص 123

(*) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، دار الحياة، للنشر و التوزيع، بيروت، 1969، ص 142

و يصور الشاعر البهاء و البريق المنبثق من العيون، التي تكثفت فيها طاقة الوجود والنماء والتجدد والبقاء وكأن روعة الصورة في ذلك الوهج الذي بدأ يخبو شيء فشيء نأبي القمر عن الشرفتين وقت السحر الصافي الساكن العذيب.

و تتشكل القصيدة في جملة من الكلمات المختارة لخطاب القصيدة كنصّ أدبي تتوزع فيه بين الحضور و الغياب، إذ تشكل الأفعال معان متوازية في استحضر الأفكار و استحداث قرائن تثير فضول المتلقي، و تفجر فيه طاقة التشاكل و التماثل في فعل الذات التي بُثها الشاعر في جملة من المفردات منتقاة بجمالية و فنيّة تتم عن مهارة في اختيارها لاستثارة المتلقي و تفعيل نشاطه الموازي و الفاعل.

عيناك حين تبسمان تُورقُ الكروم

وترقصُ الأضواء.. كالأقمار في نهر

يرجُّه المجدافُ وهنأ ساعة السحر

كأنما تنبُضُ في غوريهما النجوم^(*)

تتحول العيون هنا إلى ابتسامات مليئة بالمشاعر والأحاسيس والأمل، ولهذا أورقت الكروم، وفي ابتسامة العينين تنعكس الأضواء، و ترقص متألئة كالأقمار في النهر تمتد في رحابه البعيد، وتتجدد الصور، وكأنه يقرن الأجفان ببيئته، ويقارن ما بين إيقاعاتها الناعسة وحركة المجداف الذي يتحرك وهنا ساعة السحر أثناء العودة.

و بمنظاره الشعري؛ و خياله أخذ يغوص في أعماق العيون فيرى نجوما تنبض في غورهما، لأنه يرى في العيون مختصرا للوجود، و ملخصا لوجه الكون.

و تغرقان في ضباب من أسى شفيف

كالبحر سرح اليدين فوقه المساء،

(*) بدر شاكر السياب، نفس المصدر، ص 142

دفع الشتاء فيه و ارتعاشة الخريف،

والموت والميلاد والظلام والضياء... (*)

و تتحول عيون المعشوقة إلى صورة خلافة في مخيلة القارئ التي انتقلت من خيال متدفق ومعبر عن مشاعر و أحاسيس الشاعر. و تبرق حول العيون ومضات الأسي، فيراها الشاعر ضبابا، لأن صفاء النظر قد شابه التعب الذي أفقده توهج حرارته ونماء إرادته.

و يصور الشاعر هذا النهر الدافق كالبحر صاخب بأواجه، لكن المساء ألق عليه شفقه كأنه يسرح فوقه اليبدين ليوهما بسكينته، كالعيون توهمنا بانطباق الأجفان، وما كان الشاعر يرى إلا سواد المقل قبل أن تغيب الحبيبة في رحلة الهجوع كأنها البحر، و يشبه ما بين البحر والعيون، حيث الدفع في أعماقه المسكونة بالأحياء، وأواجه التي قرنها بالخريف

وهذا يرمز إلى غياب الجمال؛ وانعدام العطاء؛ والتواصل الفعال الذي ينعكس في نفسية الشاعر، و لا ريب في أن هذه الصورة من اللفات النادرة للخيال المبدع فالبحر يوحي بالاحتضان و الدفع.

تتمحور الصورة الشعرية في هذا المقطع حول الألفاظ التالية: (ضباب، البحر، المساء الموت، الميلاد، الظلام، الضياء) فالضباب يرمز إلى الحزن كأنه يقول: إن عيني المحبوبة تغرقان في عالم من الحزن الشفيق، ففي هذا البحر هنا تتجمع الأشياء المتناقضة، و هنا تتأكد المقابلة و المناظرة بين النقيضين التي تولف جوهر الرمز كالاتي: (دفع الشتاء ، إرتعاشة الخريف) (الموت ، الميلاد) (الظلام ، الضياء)

قد تكون صورة البحر هنا تجسيما لحنين السياب إلى حضن الأم الدافئ أو المحبوبة فعندما يسترجع ذلك الحب لكي يتخلص من عزلته؛ و ينعم بالتواصل و الحماية و يشعر بالأمن، فالسياب بمشاعره و تأملاته و مناجاته يعبر عن قراءته الواعية لحالته النفسية

(*) نفس المصدر، نفس الصفحة

و الجسدية، و يجعل هذه القراءة منطلق كل شيء يصدر عن القلب و النفس بحيث تصبح الذات مركز الشعر.

يمكن أن ندرج دلالة صورة البحر كنوع من (الوطن الكوني) الذي يستغرق فيه الحس، أي أنه ينم عن رغبة ملحة و دفيئة في لا شعوره إلى العودة إلى الرحم الدافئ و قد يكون ذلك من أجل ولادة جديدة كما قال " يونغ " ¹.

فكانت هذه الصورة ذات أثر قوي؛ و موغل في نفس الشاعر المرهقة، و المتعطشة و تتوالى في القصيدة هذه الصورة المتناظرة، و المتلاحمة لتتسج مجتمعة هذه الأنشودة العذبة و الرقيقة:

في لحظة التبصر والإدراك العميق لمعاني القوانين الكونية العظمى، المنبثق من مشهد العيون في رحلتها الحرمانية القاسية؛ تشخص المتناقضات، وتنطبق الكليات على الجزئيات، ويكون صوت الحياة واحد (غياب وحضور) (وحضور وغياب) ودوران في قفص الوجود كالبلبل المذبوح بصوته الفتان، وما غناؤه إلا بكاء أليم وانفجارات روح في حنجرة الأسير.

فتستفيقُ ملء روعي، رعشةُ البكاء...

كنشوةِ الطفلِ إذا خاف من القمر...

كأنَّ أقواسَ السحابِ تشربُ الغيوم

وقطرةً فقطرةً تذوبُ في المطر (*)

بهذا الوعي الأليم يفقد الإنسان لغاته ويبدأ البكاء؛ لكي ينقي الأعماق من الإحساس بالحرمان وفقدان الرجاء؛ فيتسامى إلى ما لا يريد لكي يحافظ على ما يريده و يبتغيه من الآمال والرغبات المكبوتة في فؤاده الكسير.

¹ خالدة سعيد ، حركية الإبداع ، ص 55
(*) بدر شاعر السياب، نفس المصدر، ص 143

يعتبر الماء من العناصر المقدسة تطهير و شرط للخصب، و ربما كان بدر شاكر السياب أكثر من استخدم رمز الماء (مطر) في شعره لأنه كان بحكم موقعه الزمني يحتاج إلى رموز الخصب و الانبعاث، و المطر هو تلك الرموز الموحية بالحياة و الأمل.

ولذا كان تعامل السياب مع المطر تعاملًا يسمو به من كونه أحد العناصر الطبيعية إلى كونه رمزاً ذا أصول أسطورية قديمة، حاول السياب الإفادة من رمزيته حين جعلها تؤدي أغراضاً متعددة¹.

علاقة السياب بالماء علاقة حياة و أمل؛ و ثورة للمقهورين و ثورة ضد الظلم و التحرر من السلطة المستبدة من هنا تمكن السياب إعطاء معان و فضاءات جديدة، فهو الرمز و الصورة المحورية التي تدور حولها الرموز الأخرى، كإشارة السياب ضمناً إلى (تموز و عشتار) في سياق الرموز الموحية إلى الخصب و الانبعاث².

و كركر الأطفال في عرائش الكروم،

و دغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر

مطر

مطر

مطر (*)

ويدخل الطفل في المشهد ليرمز إلى تحطم القيود، و التمني بالتعبير عن الرغبات المكبوتة بحرية الطفل الذي لا يعرف الممنوع، وأنه يسعى إلى ما يريده بحرارة عواطفه

¹ كريمي فرد، قيس، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية و آدابها، العدد 15 سنة 2010، ص 09

² نفس المرجع، ص 10

(*) بدر شاكر السياب، نفس المصدر، نفس لصفحة

وطاقة مشاعره التي تشق لها دروبا في خلجان النفس وتصل إلى ما تريده من اللذة والتوحد مع المعشوق.

و الدق السريع أو الدينامية المتلاحقة في كلمة (مطر) ترسم (انتقالا دلالية، و صوته من حركة إلى أخرى صاعدة) فالقصيدة في شكلها البسيط استطاعت هذه اللفظة الواحدة أن تغوص في سر الوجود، كما استطاعت أن توحد الطاقات في حبل قوي، هو حبل الأمل و التفاؤل.

كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام

بأن أمه – التي أفاق مند عام

فلم يجدها، ثم حين لَحَّ في السؤال

قالوا له: (بعد غد تعود)

لا بد أن تعود

وإن تهامس الرفاق أنها هناك

في جانب التل تنام نومة اللحود

تسف من ترابها و تشرب المطر،(*)

فأضحت مشاعره مسترسلة كاسترسال المطر، فكلما تكرر لفظ (مطر) الذي يشبه هذيان الطفل المشتاق لرؤية أمه. لكنها في قبرها يشرب ترابه قطرات المطر، فلم يولد هذا الرمز في نفس الشاعر إلا جوعا و اشتياقا (الأم، الحبيبة، القرية، الطبيعة ..)

(*) نفس المصدر، ص 143

و هذا التكرار ليس لمجرد التخيل التقديري، بل هو (إبداع جديد يعني دوره التجديدي و يعني مظاهر و مغامرات التصدي للنموذج الكامل)

وبعد التفاعل الخيالي مع المحبوبة، و يكون التحدي بطاقات الخيال فيتحقق كل التفاعل في الفضاء، وتلد مسيرة العشق أثمار التلاحم النفسي والبدني، فيكون الشاعر في حضرة الخيال المجسد لما لا يكون إلا فيه. وبغثة يستفيق من رحلته العميقة في العيون، ويصغي إلى أنشودة المطر التي أخذت تنبه الأحياء والبشر....

العلاقة بين الإنسان العراقي والمطر ليست حميمة، وإنما هي قاسية وتشير إلى ما سيحصل من سيول وفيضانات؛ وتداعيات مأساوية إلى بضعة عقود مضت، برغم أن المفهوم العام هو الخير، لكن الأعماق الخفية ترى غير ذلك، فللمطر تداعيات نفسية وسلوكية ذات نتائج متعددة في دنيا العراقيين، ففي القصيدة حزن حرمانى موجع وقاسي يستدعي الذكريات المتلائمة معه، والمؤازرة لسيرورته العاطفية؛ وكثافته الانفعالية القاتمة؛ ومن أفسى حالات الحزن أن تتلقى إشارات الخير والنماء على أنها غير ذلك فيكون المطر مفتاحاً لبوابة الأحزان التي تنتج معانيها؛ وشواهداها في عبارات القصيدة.

و على هذا الأساس تدرك تغلغل معنى (مطر) في مظاهر وجودية كلها:

بلا انتهاء – كالدّم المراق ، كالجياح،

كالحب، كالأطفال، كالموتى – هو المطر! (*)

فكل الكلمات التي جاءت في هذه الأسطر تحمل ترسبات الماضي في نفس الشاعر بينما يوحي بالمفارقات الكامنة بنفسه، وهنا يسأل محبوبته عن الشعور بالضيق الذي يصيب الإنسان الوحيد، هذا الشعور لا انتهاء له كالدّم المسال و الدم المراق، فالمطر رمز الحياة و الفرح من خلال عيون الأطفال، فالطفل و المطر هما رمزان لبعث الحياة و تجددتها من قضية الهرم و الموت.

(*) نفس المصدر، ص 144

وفي هذا المقطع تجتمع متناقضات فاعلة في السلوك البشري، الجوع والحرمان والوحشة والقتل و المطر! فكيف تتفق مع المطر؟ إن في ذلك دليل على أن الإنسان قد تنازل عن دوره الخلاق، ومسؤوليته في المساهمة بالحياة الأفضل، واستثمار المطر في صناعة الطعام، وتنمية الاقتصاد، فالناس تلهو ببعضها وتستعذب سفك الدماء والتناحر والتصارع على الأشياء بسبب آفة العجز والاستسلام، ولهذا فإن كل موجود داعم حزين ويأس ولا يعرف إلا أن يرى بعيون ذات آليات إدراك محنطة.

ومقتلاك بي تطيفان مع المطر

وعبرَ أمواج الخليج تمسحُ البروق

سواحل العراقِ بالنجوم والمحار،

كأنها تهتمُّ بالشروق

فيسحبُ الليلُ عليها من دمٍ دثار

أصيحُ بالخليج: "يا خليج

يا واهب اللؤلؤ والمحارِ والردى"

فيرجع الصدى

كأنه النسيج:

"يا خليج

يا واهب المحارِ والردى.."

في هذا المقطع تحليق وهروب من مواجهة الواقع؛ والصعود إلى أكوان الفانتازيا والخيال الساعي إلى إرضاء الحاجات بتصورها وتمنيها، فالعيون عندنا يحملها الرجل كل ما يريده ويراه، فينعكس ما فيه من الهموم فيها، فهي مرآة نفسه وصدى صراخات أنينه وحرمانه. و عندما يستجير بالخليج، لا يحصل إلا على الصدى؛ وهو تعبير وتعزيز لمشاعر اليأس وعدم القدرة على الفعل و الإبداع.

(*) بدر شاعر السياب، نفسه، ص 144

نعم إنه الصدى، فالواقع الذي حولنا هو الصدى الأصيل لما فينا، فما دام العجز سيدنا فإن كل ما حولنا يبعثه ويشير إليه ويعبر عنه بوضوح وبسالة.

أكادُ أسمعُ العراقَ يذخرُ الرعود
ويخزنُ البروقَ في السهول والجبالِ
حتى إذا ما فضَّ عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياحُ من ثمود
في الوادِ من أثر
أكادُ أسمعُ النخيلَ يشربُ المطر
وأسمعُ القرى تننّ، والهاجرين
يصارعون بالمجاذيفِ وبالقلوع،
عواصفَ الخليج، والرعود، منشدين:
مطر .. مطر .. مطر (*)

في هذا المقطع تتلخص القصيدة بفكرتها الأصلية؛ وما فيها من آليات التفاعل والحراك فطاقات الحرمان المكبوتة بقوة الظلم، القهر، الاستبداد، الجهل، التبعية وسحق الإنسان وتجريده من آلة عقله، كلها تعودت الانفجار بين حين وآخر، فما أن تنطلق حتى تصنع مأساة جديدة تساهم في ترسيخ المآسي الدائبة، ويكون المطر عبارة عن تداعيات قاسية تفتك بالشعب على مر العصور فمن الذي يمتلك قدرات الخروج من هذه الدائرة المفرغة المأساوية الحزينة الدامعة المنهمرة الروح كالمطر؟!!

فالسحاب في قصيدته (أنشودة المطر) صور تناقض لا بين جذب الأرض و هطول المطر، بل بين خصوبة الأرض التي رواها المطر و جذب الروح البشرية يقول فيها:

و مند أن كنا صغارا، كانت السماء

تغيم في الشتاء

(*) نفس المصدر، ص 145

و يهطل المطر،

و كل عام – حين يعشب الثرى – نجوع

ما مر عام و العراق ليس فيه جوع^(*)

هذه نهاية مأساوية، نتيجة الموت و البعث، فمثل الغريق الذي يشرب ماء الخليج المالح، تشرب أم الشاعر الميتة ماء المطر في قبرها، ما الفرق إذا بين المطر باعث الحياة و بين الماء المالح؟ لا فرق الآن، لكن المستقبل خصيب بالأمل¹:

و تمة تشابه جميل آخر يجري بين قطرات المطر و دموع الجياح و العراة، و قطرات دم المضطهدين.

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنة الزهر

وكل دمعة من الجياح و العراة

و كل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسامة في انتظار مبسم جديد^(**)

كذلك فإن تكرار لفظة (مطر) في هذه القصيدة ثلاث مرات أو أربع مرات متوالية في ثمانية مواضع منها، قد يجعل الصبغة الرمزية للماء تسيطر على النص لتوحي بمفهوم الانبعاث و التجديد الدائم.

(*) نفس المصدر، ص 146

¹ كريمي، فرد، نفس المرجع، ص 11

(**) السياب نفس المصدر نفس الصفحة

"وفي العراق جوع

.....

.....

ويهطل المطر..!!؟(*)

أما المستقبل المتخيل القادم، عند السياب فهو رحب متسع أخضر، و في العراق الذي (يدخر الرعود و يخزن البروق) و هي من لوازم المطر (الثورة) سوف تأتي الثورة و يحدث التغيير، و تنمو حياة جديدة (في عالم الغد الفتي) ثم في نهاية القصيدة يقول السياب متفائلاً بمجيء (المطر) إلى العراق: و يهطل المطر.¹

اتخذ بدر شاكر السياب من المطر رمزا واسعا قادرا على حمل هواجس النفس الإنسانية فيتخذ الشاعر من موطنه العراق حبيبة يتغنى بها، ويتمنى أن يعم وطنه الخير والخصب والنماء منطلقا من همه الفردي الخاص إلى عرض بعض الهموم الاجتماعية مثل: الفقر والجوع على الرغم من وجود الخير الكثير في بلده، و في قصة (أنشودة المطر) يواصل السياب بناء صورته معتمدا على رموز الخلاص، و الفداء و التضحية بحيث أضحت تلك الصور إلى ما يشبه مناظر رائعة بين قوة التضحية من أجل الجماعة من جهة، و بين المصير المنتظر الذي هو نتيجة لحتمية الموت من ناحية.

- البنية الإيقاعية في أنشودة المطر

تتشكل مقاطع أنشودة المطر من جمل إيقاعية، و كل واحدة منها تستقل عن غيرها بعدد تفعيلاتها، كما أنها ذات نسق إيقاعي متنوع، و ذلك بحسب أحجامها، يقول في أحد المقاطع²:

(*) بدر شاكر السياب، نفسه، ص 150

¹ كريمي فرد، قيس، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية و آدابها، العدد 15 سنة 2010، ص 09² بدر شاكر السياب، نفس المصدر، ص 145

و في العراق ألف أفعى تشرب الرحيق / متفعلن متفعلن مستفعلن فعول

من زهرة يربها الفرات بالندى / مستفعلن متفعلن متفعلن فعل

و أسمع الصدى / متفعلن فعل

يرن في الخليج / متفعلن فعول

مطر.. / فعل.

مطر.. / فعل.

مطر... / فعل

لقد وفق الشاعر في اختيار الإيقاع المناسب الذي يتلاءم مع الحركة و السرعة و العنف و الذي تمثل في (الرجز) وقد أحدث هذا الأخير إيقاع مشاهد الصيد، و المفاخرة و في وصف السيول، و الأمطار الجارفة و العواصف والرياح ، و قد تناسب الرجز مع أنشودة بدر شاكر السياب، و التي عبر من خلاله عم يختلج في نفسه من عواطف و أحاسيس جياشة، و من هذا الانسجام نذكر:

ا- أتفاق الحركة بينهما في اللفظ " فعل "

ب - اتفاهما في الدلالة على معنى الحركة

ج - التوازن بين النفس الثائرة لدى الشاعر في الخير، و الشر، و غزارة المطر في النفع و الضر، إضافة إلى استواء المقاطع اللفظية للرجز لسرعته.

أما الضرب في هذه الأنشودة فقد جاء على نوعين هما (فعو) (فعول) و هما من المتقارب أدخلهما السياب في الرجز، و لعل نظرة الشاعر إلى التفاعل بأنها مجرد أشكال صوتية تجسم الأشكال الحركية للإيقاع، و مرد اختلاف الأضرب في أنشودة المطر يعكس الحالة النفسية للشاعر التي تتأرجح بين الفرح و الحزن و بين التأزم و الانفراج و كل ما يصيب النفس من تقلبات متضاربة.

أما الروي، فقد تناسب مع اختلاف هذه الأضرب، و أخضعه الشاعر لتجربته الشعورية و ما ينطوي عليه حالته النفسية من تقلبات، متمردا على كل أشكال الجمود و التحجر، كما أن المتفحص لهذه الأنشودة يلاحظ حضور حرف (الراء) الذي يرمز للحركة و الاضطراب بخلاف الحروف الأخرى، و هذا الحرف حاضر في الثورة الرجز و المطر أما فيما يتعلق بالقافية في الأنشودة، فقد اتسمت بالتنوع، فمنها ما جاء على طريقة واحدة متألفة كما في الأسطر الخامسة الأولى، و منها ما تميز عن غيره كما هو في الأسطر السادس و السابع و الثامن.....

■ - التلقي النفسي للقصيدة المعاصرة

المبحث الأول: الدافع النفسي للحادثة في القصيدة المعاصرة

التفسير النفسي للحادثة:

إن أول ما يصادفنا في دراسة التلقي النفسي للقصيدة المعاصرة هو مسألة الحادثة التي نعتبرها - في نظرنا - جوهر عملية الإبداع و ليست حلية تطراً على الخطاب الشعري و هذا يؤدي إلى مسألة الحادثة، فما هو مفهومها ؟ و ما حدودها ؟

و أول ما نشير إليه في هذا الصدد، أن هذه المسألة لا يمكن أن تتعلق بدراسة تراجع عمود الشعر، لأن هذا التراجع مجرد عنصر ثانوي إذا ما قارناه بقضية التعامل مع اللغة و النظر إلى حدث الكتابة ذلك أن النص الذي يتسم بالحادثة هو ذلك النص الذي يظل دائماً حديثاً أي يفلت من شرط الزمن، و يصبح خطاب يتضمن رؤية متجددة لمفارقة الوجود على نحو يسهم في تغيير العالم، و تغيير العالم يتم بتغيير الإنسان الفاعل فيه و يكون الإنسان بمثابة الصدى المباشر للطاقة الشعرية التي يتميز بها الخطاب الشعري نفسه و تلك الطاقة سماها العرب (بالتخيل)، ذلك أن الكلام المخيل هو « الذي تدعن له النفس فتنبسط عن أمور و تنقبض عن أمور من غير رؤية، و فكر و اختيار، و بالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري.»¹

بعبارة أخرى إن المتلقي يفتح بواسطة ذلك الكلام المخيل - أي النص الشعري - على عالم جديد قائم على قيم جديدة تناقض قيم عالمه العيني المعاش، و تسهم في فضحها و هدمها فيتمكن من تمثل حجم مطبات واقعه و مساحاتها. هنا بالضبط يحدث أمر بالغ الأهمية : (من غير رؤية و فكر و اختيار) من قبل المتلقي، يختل توازنه مع ذلك الواقع

¹ محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، الطبعة الثانية، دار سراس للنشر 1996، ص 34

فيكون الحلم، و يكون الشوق إليه و الرغبة في تحقيقه، و إذا ترجمت الرغبة في شكل فعل يكون الصراع؛ وهو الخطوة الأولى على درب التخطي و التغيير.¹

إن اللغة كائن حي له كيانه و له شخصيته، و ليس أداة تعبير جامدة،² و يحدد " كروتشه " أنها إذا كانت أداة لتنتقل الأفكار بين الناس، كان من الطبيعي أن ترتبط فلسفة اللغة بفلسفة الجمال، لأن كليهما يرتبط بالتعبير عن النفس، و لا يمكن وضع حد فاصل بين حالة العقل، و التعبير اللغوي أو بعبارة أخرى ليس هناك انفصال بين البنية النحوية للجملة و الجملة الانفعالية. إن كل إنسان يتحدث، و ينبغي أن يتحدث، تبعاً للأصداء التي تثيرها الأشياء في روحه، أي تبعاً لمشاعره.³

و يعتمد الشعر الجديد عادة في لغته الجديدة على الرمز و الإشارة، لأنهما يفتحانه على لا منتهي و المحتمل، و هنا مكمن الشعرية الناجمة عن الرمز الذي يعطي الجزء فقط، فتبقى النفس في شوق دائم لمعرفة الكل، كما أن اللغة في الشعر ليست إناء للأفكار كما هو الشأن في العلم أو النثر بعامة، اللغة الشعرية نسيج خصوصي من كلام أو بنية خاصة تتصهر فيها الكلمات، الأفكار، المشاعر و الرؤى في حدس و احد و دفق واحد.⁴

أما نازك الملائكة فتنتقل من موقف يمتزج فيه التصور الفني الذي ينبغي للأديب استحضاره بمحاولة إدراك البعد النفسي الذي يكتنف مسار التجربة الإبداعية في نسقها اللفظي، فترى: « أن الألفاظ تصدأ، تحتاج إلى استبدال بين حين وحين. و قد رأينا أن هذا الاستبدال وظيفة الأديب يقوم بها وهو نصف واع، لأن الوعي التام قلما ينتج شيئاً ذا قيمة.»⁵

¹ المرجع السابق، ص 34

² سعيد بكير، نفس المرجع، ص 275

³ نفس المرجع، ص 280

⁴ نفس المرجع، ص 219

⁵ علي حداد، الخطاب الأخر، ص 196

وهذا التبديل في شحنة التعبير الذي تمتلكه الكلمة (الكائن) الذي يحمل المعنى لا يعني تغييرها في نسقها الصوتي أو ما تدل عليه مباشرة، بل فيما يستجد بها من قدرة تمثيلها؛ وهي في سياق تعبيرى يجمعها بسواها، ومن هنا تأتي أهمية دراسة الكلمة وتفاعلاتها العضوية مع الكلمات الأخرى.

يطيل معظم هؤلاء الشعراء التوقف عند اللغة الشعرية فيراها السياب تقوم على « المعاني و تداعيها ومزج الوعي باللاوعي، وتلوين الأمل بالذكرى...»¹ ويبدو أن السياب يتوقف هنا عند تجربته فيستمد من سماتها مفهوماً عاماً للغة الشعر، ينطلق فيه من تأمل يتسع لكل التجربة الشعرية وليست لغتها وحدها.

لغة الشعر هي إذن لغة مختارة تعبر عن عمق التجربة، وهي لغة راقية، تعبر عن تجربة ذاتية، فالشعر فردي، وإن كان يتجه إلى المجموع... وهو الاستخدام الفني للطاقة الحسية العقلية، النفسية و الصوتية للغة، ولغة الشعر إذن هي مكونات القصيدة الشعرية من خيال و صور و موسيقى، و من مواقف إنسانية بشرية.²

وهو ما دعا البياتي إلى القول: إن مشكلة الشاعر مع اللغة « هي مشكلته مع نفسه فحينما يستطيع أن يسيطر على اللغة، ويجعل منها جزءاً من سلوكه ونظراته وتجربته عند ذاك تسقط الأسوار بين الشاعر واللغة، ويصبح الشاعر هو اللغة واللغة هي الشاعر»³

يمكن القول إن شعرية اللغة تنبعث من حرارة الكلمة، من براءتها و عذريتها، لتتحد بأفكار و صور الشاعر، فتخرج في دفق و احد من ذاته في اتجاه نوات أخر، فنقول أنها خرجت من عالمه الداخلي الواسع إلى العالم الخارجي الضيق، و حينها تتوالد المعاني بحسب قراءة كل متلق الذي يشكل الطرف الثاني من المعادلة الشعرية.

¹ المرجع السابق، ص 194

² سعيد كبير، المرجع السابق، ص 222

³ نفس المرجع، ص 199

فالشعر هو اللغة، و إن من أهم العناصر التي تصنع شعرية اللغة: الغموض، الرمز و الأسطورة التناص و الإيقاع.¹

تعتبر طبيعة الشعر من المشكلات التي عالجها " استوفر " و الفكرة الأساسية التي عمل على تحقيقها؛ هي أن القصيدة تشبه الشخص أو الشخصية تماماً، وهو يعني الشخص مجرداً لا شخص الشاعر صاحب القصيدة، فكما أن للشخص صفات متعددة يتكون هو من مجموعها، فكذلك القصيدة، و هي بعد تجربة فردية خيالية، سجلها شاعر فرد بكل أمانة و دقة ممكنة.² أما جوهر الشعر بنسبة لأعظم النقاد القدامى، و نقاد عصر النهضة و النهضة الثانية بين الرومنتيكية هو القوة الإبداعية.³

أما بالنسبة للتفسير النفسي؛ فإنه يربط بين الحداثة الشعرية و التغيرات التي أصابت كلاً من الطبيعة النفسية و الذوقية العربية، تحت تأثير المستجدات التي جاء بها القرن العشرين.⁴

ولعل الدكتور " محمد النويهي " من القائلين بهذا التفسير، حيث يرى أن التناظر التي يتصف بها الشعر العربي التقليدي، لم تعد تتلاءم و الطبيعة النفسية و الذوقية المعاصرة و يقول في هذا الشأن: « إن نوع الإيقاع الذي تعرفه القصيدة العربية التقليدية لم يعد صالحاً لحاجاتنا الفنية و النفسية و الذوقية... و إن درجة الانتظام التي يتطلبها شكل القصيدة التقليدية زائدة الإسراف في الرتوب.»⁵

وبهذا يذهب النويهي إلى أن « البحر العربي المأثور ذو موسيقى حادة بارزة، شديدة الجهر، عظيمة الدرجة من التكرار و الرتوب؛ وهذه طبيعة ينفر منها ذوقنا الحديث إلا ذوو الأنواق الفجة التي لم تنضج.»⁶

¹ المرجع السابق، ص 223

² عز الدين إسماعيل، الأسس جمالية، ص 293

³ نفس المرجع، ص 293

⁴ نفس المرجع، نفس الصفحة

⁵ النويهي، محمد، قضية الشعر الجديد. دار الفكر، ط: 2، 1971، ص 94

⁶ نفس المرجع، ص 95

ولكي يؤكد ما يذهب إليه، فإنه يقارن بين الإنسان البدائي والطفل، من جهة، وبين الإنسان المتحضر و الناضج، من جهة أخرى، فيرى أن الإنسان البدائي والطفل لا يعجبهما سوى الحاد والفاقع والعنيف من الروائح والألوان والأنغام؛ على حين أنه كلما نضج الإنسان وارتقت ثقافته ونما ذوقه وتهذب حسه، صار أميل إلى الألوان الخافتة والروائح الخفيفة التي لا تشم إلا هوناً، والأنغام الدقيقة المختفية التي تحتاج إلى ذكاء وإرهاق سمع حتى تلتقط وتتابع.¹

وبشكل عام، فإن ثمة تغييراً ما قد طرأ على الطبيعة النفسية والذوقية العربية، وهو ما جعلها تنفر من كل ما يتنافى معها، على صعيد الشكل الشعري الموروث، وعلى أصعدة أخرى مختلفة أيضاً. ومنه فإن الميل إلى إنجاز التحديث الشعري هو في أساسه تعبير عن الاختلاف في تلك الطبيعة، أي أن شعر الحداثة هو الشعر الأوحده الذي يمثل النفسية والذوق المعاصرين، في حين أن الشكل القديم لم يعد يصلح للنهوض بحاجاتنا الشعرية المعاصرة.²

* الغموض في القصيدة العربية المعاصرة:

و من الظواهر التي جاءت بها الحداثة في الشعر؛ و استدعى إليه الشعر المعاصر خاصة هي ظاهرة الغموض.

إن الغموض يعني الغطاء الذي ترتديه القصيدة الجديدة، فلا تسلم نفسها للمتلقى ببساطة، و الإبهام الذي يؤدي إلى الانغلاق إنما يزول بمكابدة القارئ و مثابرتة في محاورة النص؛ و يتطلب منه بذل الجهد لفهمه، و لذا فإننا لا ننظر إليه في البحث عن شعرية على أنه صفة سلبية، بل إيجابية، لأن الصور الغامضة تبعث نوعاً من الحس

¹ المرجع السابق، ص 98

² نفس المرجع، ص 95

الجمالي في الصورة الشعرية، وتجعل القارئ يحس بمعاناة الشاعر و تدخله في رحلة البحث عن المعنى رفقته، هذا إذا سلمنا أن المعنى، بعدي يأتي بعد القصيدة.¹

و يرى " سعدي يوسف " أن بداية العملية الإبداعية كثيرا ما توصف بالسحر، و هي لا توصف بالسحر إلا لكونها غامضة عصية على الفهم، و قد لا يعيدها الشاعر حتى لو حدق فيها طويلا كما يقول " عزالدين المناصرة ". و لعل هذا الغموض سيظل ملازما لها، مما سيسمح للمتأولين من رمي شبكاتهم لاصطيادها كل حين، عائدين بتفسيرات رمزية جميلة.²

و يبرر هذا الغموض تلك الخاصية الفجائية (الهجمة الشعرية) التي تأتي الشاعر دون أن يتعرف عليها، فتدخله في حالة من الضبابية و التوتر و الهيجان يفقده فيها كثيرا من قدرته على التبين و التمييز، لأنه بصدد الخلق لا الاكتشاف كما يقول " جان بول سارتر: « لا يمكن أن أكتشف و أخلق في آن. »³ لأن الكشف عنده مرحلة تالية، و هي غير ممكنة، لأن ما يراد الكشف عنه غامض و غريب.

يجب أن نشير، هنا، إلى أن هذه الظاهرة أي ظاهرة الغموض، تعتمد أحيانا لإخفاء العجز عن الإبداع، فيتحول النص تبعا لذلك إلى حشد من الصور المتجاورة التي لا يربط بينها رابط، و هذا ما نلاحظه في بعض النصوص.⁴

و باعتبار الغموض علاقة جدلية بين المرسل (الشاعر) و المتلقي، فالشاعر مطالب بالإفهام و التبليغ، و عدم ميوعة الشعر (الإبداع)، و القارئ محكوم عليه ببذل جهد للوصول إلى معاني القصيدة و دلالتها.

و من ثم تؤكد القراءة الأدونيسية في بحثها عن (الإبداع) على جانب الغموض الذي يجب أن يكون متوفرا بشكل أو بآخر في النصوص التي تكون على قدر عال

¹ سعيد بكير، المرجع السابق، ص 229

² العشي، المرجع السابق، ص 37

³ نفس المرجع، نفس الصفحة

⁴ محمد لطفي اليوسفي، المرجع السابق، ص 53

من الشعرية، وحضور الإبداع صفة ملازمة للغموض، حتى تأخذ القصيدة طابعاً من الشعرية يبعدها عن (الإبهام) و هي صفة سلبية تؤدي إلى نفور القارئ.¹

من هذا المنطلق يفترض التعامل مع ظاهرة الغموض، على أساس أنها مدخل من مداخل شعرية القصيدة الحديثة، يتوسل الشاعر من خلالها الاتحاد بلغة الإبداع، التي تتخطى و تتجاوز الواقع المألوف. إن الغرابة المتولدة عن الغموض هي التي تقوي في الشعر جماليته، لأن الإنسان بطبعه ميال إلى الغريب الجميل، ولذلك ظل أدونيس يدافع في كل المواقع عن الغموض في الشعر بوصفه جوهر أصيلاً فيه، ينشأ عن اعتماد الشاعر لغة مجازية، خيالية تعبر عما تعجز عنه اللغة النثرية العادية.²

و مع أبي تمام، وجدناه يوظف (الغموض) و يؤكد على حضوره، و لذلك « قال لما سئل: لما تقول ما لا يفهم فأجاب : و لما لا تفهمون ما يقال »³ أي العيب ليس في الشاعر و إنما في المتلقي العاجز عن الفهم، كما أن الفهم ليس موجوداً دائماً بالضرورة، ولهذا يعتبر الغموض صفة أساسية في الشعر، تثبت شعرية القصيدة و اللغة معاً، مما جعل أدونيس يجعل الشعر نقيض الوضوح، الذي يجعل من القصيدة سطحا بلا عمق الشعر كذلك نقيض الإبهام الذي يجعل القصيدة كهفاً مغلقاً.

و غالباً النصوص التي تفضح بواطنها من القراءة الأولى، ليست نصوصاً على درجة عالية من الأهمية، لذلك كثيراً ما يجد القارئ والناقد في غموض النص ما يثير و ما يجذب نحو قراءته، و قديماً قال " الصابي " في (المثل السائر) أفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه،⁴ وربما يكون هو ما قصده " راندل جاريل " حين قال: « أعظم خيانة يرتكبها الكاتب صوغ الحقيقة الصعبة في عبارة رخيصة. »⁵

¹ سعيد بكير، المرجع السابق، ص 229

² نفس المرجع، ص 233

³ نفس المرجع، نفس الصفحة

⁴ إسماعيل الملحم، المرجع السابق، ص 26

⁵ نفس المرجع، ص 27

لكن الغموض المطلوب لا يقصد منه التعمية وكتابة الطلاسم التي لا تفك أسرارها. ويوضح " خليل هنداوي " الغموض المطلوب بقوله: « في الوقت الذي نرتد فيه عن بعض الآثار الفنية الواضحة كل الوضوح، تملأ نفوسنا بعض الآثار الغامضة روعة وجلالاً. على ألا يقصد بالغموض الغموض لذاته، لأن ذلك يؤدي إلى فوضى تقوض الفن.»¹

هذا القدر من الغموض يتحدى فيه النص ذهن القارئ وتبرز من خلاله علاقة الكاتب بالمتلقي اللذان يستخرجا من النص ما لا ينتهي من المعاني.

و نختتم بدعوة صريحة من أدونيس إلى استثمار الغموض و جعله رافدا من روافد شعرية الخطاب الحدائي فلا وجود للشعر إلا بوجوده، فالشعرية لا تتحقق مع البسيط الواضح و إنما تتحقق مع اللغة العميقة المكثفة، البعيدة عن الإيغال و الإبهام، ترفع القارئ إلى مستوى البحث و الكشف، و لذلك فالغموض ليس عيبا من عيوب الحدائثة و إنما هو رمز حياتها.²

المبحث الثاني: العلاقة النفسية بين الشاعر و النص والقارئ

*- النص و علاقته بالمبدع و المتلقي:

أ- النص و علاقته بالشاعر:

ساهم فريد في اكتشاف جمالية التلقي، وذلك من خلال التأويل الذي دفع به إلى إقرار بأن الفن يمكن أن يؤول بالعديد من التأويل المختلفة.

لقد أثرت المفاهيم التي أمد بها فرويد الأدب على توجه العديد من المقاربات النقدية التي تفرعت عن هذا المنهج (التحليل النفسي) الذي مجد الإنسان، و جعل منه سيد المعرفة و لذا جاءت أفكار النقد النفسي لتدعيم هذه العلاقة من جديد على يد " سانت بييف " التي تعتبر طفولة المبدع مصدرا للإبداع.³

¹ المرجع السابق، ص 27

² سعد بكير، نفس المرجع، ص 239

³ لطيفة لبصير، من لاوعي الكاتب إلي لاوعي الكتابة، مجلة البحث و البيبليوغرافيا المغربية، العدد 7 1998 ص 28

لكن بعد أن رفضت البنيوية الاهتمام بالمؤلف؛ و ما حول النص في عملية التحليل حتى أواخر القرن التاسع عشر،¹ فإن أسئلة جديدة تبلورت و تشكلت لتعلي من مشروعية الكتابة و النص، و التحولات الداخلية للغة و الأسلوب « و جل هذه المقاربات لم تخرج من دائرة التحليل النفسي الفرويدي، فجاء المنهج التحليلي النصي (textanalyse) بوصفه نقلة في حقل التحليل النفسي و الأدب، و مواجهة الإنسان مصدر الإبداع، هكذا صار النص سيد المرجعية، و المعنى، و التأويل.»² فالكاتب ليس بالضرورة سيد الكتابة و واضح الرموز. فالرموز أشكال انتقلت عبر امتصاص ثقافي متطور يحيل على اللازمية و اللافرديية.³

فهل النص الأدبي بعد كل هذا، بناء مغلق مستقل، ينمو وفق شروطه و قوانينه الخاصة به، أم أنه ينمو في أوج استقلاليته عن المبدع وفق قوانين يفرضها لا وعي المؤلف؟

العمل الفني غير مقطوع الصلة عن المبدع، وخصائصه النفسية و البنية الاجتماعية و الثقافية التي ينتمي إليها، و لربما كان الاتكاء على النص أو العمل مفيداً في تحليل الأعماق اللاشعورية للمبدع، لذا فالانتقال من العمل إلى مبدعه أو منتجه أفضل من إقصائه، لأنه يفسح في المجال لاكتشاف ما يجمع الشاعر بالمتلقي، أو ما يجعل النص و تذوقه قابلين للفهم.⁴ فالنص يربط الشاعر بالقارئ، و يكون علاقة تجمع بينهما. و كان علينا أن ننتظر طويلاً لكي يتبلور الاتجاه الذي يعيد القارئ إلى مملكة النص (مملكة القراءة)⁵

¹ حاتم الصكر، ترويض النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1997، ص 109

² لطيفة لبصير، المرجع السابق، ص 28

³ نفس المرجع، ص 28

⁴ إسماعيل الملحم، المرجع السابق، ص 64

⁵ حاتم الصكر، كتابة الذات، مرجع سابق ص 9

ب - علاقة المبدع بالمتلقي:

تتمثل المرحلة الثانية في تطور النظرية الأدبية في تحويل الانتباه بصورة واضحة إلى (القارئ).¹ فإذا كان القارئ أكبر منسي في نظريات الأدب الكلاسيكية.. فقد دشنت مجموعة من الأبحاث في اللسانيات و السيميوطيقا ونظرية الأدب بحثا منهجيا يهتم جميع مظاهر فعل القراءة من عملية القراءة إلى مشكلات التأويل والتلقي.²

فإذا كان الشاعر يقوم إبان عملية الإبداع، بتركيب الرموز فعلى القارئ أن يقوم بالعملية المعاكسة، أي عليه أن يفك تلك الرموز حتى ينفذ إلى النص. فإن لم يفعل بطلت عملية التواصل الشعري. لا سيما أن عملية فك الرموز تصبح في غاية السهولة إذا كان المتلقي يمتلك ثقافة شعرية أو واكب الحركة الشعرية.³

والمتلقي يغوص في بحر ما يقدمه الشاعر أو النص الذي يبعثه إليه فيكتشف بدوره ما اكتشفه صاحب النص، وحالة النشوة التي يشعر بها المبدع بعد فيض ما كان مستغرقاً فيه تتصل بالمتلقي في عملية اتصالية لا حاجة فيها لاستخدام الأسلاك التي تربط بين المرسل والمستقبل ودون أن يتحدث هذان الأخيران بصوت عالٍ وجهاً لوجه أو بأية لغة مما تعرفه الأبجديات.⁴

وكلنا نستطيع أن نقدر بأن الشاعر يبعث في نفسنا المتعة و البهجة عن طريقين :

1- إن الكاتب يلطف من شخصية (الأنا) البادية في أحلام اليقظة ، وذلك بما يدخل عليها من تحويرات وأقنعة ، ثم يعرض هذه الأحلام علينا عرضاً يبعث فينا لذة جمالية و نحن لشعورنا بهذه اللذة نخلص أنفسنا من التوتر الذي يسيطر على أعصابنا.

¹ المرجع السابق، ص 108

² بارت، تودوروف ماهيو هالين شويروجن اوتن، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، ترجمة، عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، دمشق، ط1، 2003، ص109

³ اليوسفي ، المرجع السابق، ص 53

⁴ إسماعيل الملحم، المرجع السابق، ص 16

2 - الطريقة الثانية هي: أن الكاتب يضعنا في ظرف نستطيع فيه أن نتمتع بأحلامنا دون أن نشعر بالتفريع أو بالخبث¹ هذه هي خلاصة آراء " فرويد " في هذا الموضوع حتى سنة 1908.

و القارئ يعتقد أنه وحيدا عندما يقرأ، لكنه دون وعي يقرأ مع الشاعر في وفاق واستحسان و تجاوب.² فالشاعر ليست بينه وبين المتلقي حواجز أو موانع، ولا يتصور أن مبدعاً لا يضع في اعتباره أولئك الذين يتلقون نتاجه، فالمتلقي قابع في ذات الشاعر في أشد لحظات إشراق الفكرة، ومكابدة ولادتها لتصير وجوداً حاضراً بالفعل بعد أن كانت مجرد إمكانية.³

هكذا إذا يمكن القول أن المثير الذي استفز الشاعر و دفعه للكتابة، يستفز أيضا القارئ و يجعله يندمج مع النص مشاركا بذلك الشاعر في وهمه، فخلال القراءة يشبه القارئ طفلا يتسلى بالقراءة إلا أن كل كتاب جيد يجب أن تعاد قراءته بمجرد الانتهاء منه، فبعد القراءة التخطيطية الأولى، تأتي القراءة الخلاقة، و لهذا يتوجب علينا أن ندرك المشكلة التي تواجه المؤلف،⁴ فإعادة القراءة تعطينا شيئا فشيئا حلا لهذه المشكلة، و ببطء شديد نتبنى الوهم (أن المشكلة وحلها ينتميان إلينا) كما يؤكد " باشلار ".⁵

¹ محمد السمرة، المرجع السابق، ص 110

² جان بلمان نويل، المرجع السابق، ص 50

³ إسماعيل الملحم، نفسه، ص 23

⁴ أحمد حيدوش النص الأدبي بين المبدع و المتلقي (وجهة نظر نفسانية) مجلة التبين تصدر عن الجاحظية، العدد 6

سنة 1993. ص 22

⁵ نفس المرجع، ص 23

- علاقة النص بالمتلقي:

إن القصيدة العربية ما تزال في صلتها بالتلقي، تخفي الكثير من تفاصيل كيانها الفزيائي، لقد كان " ريفاتير " محقا في إشارته إلى دور القارئ في تشكيل الظاهرة الأدبية التي لا يراها إلا « علاقة جدلية بين النص و القارئ»¹

إن طرح مفهوم (لاوعي النص) لا يعني بالنسبة لـ " بلمين نويل " أن النص يمتلك لا وعيا خاصا به، بل إن اللاوعي النصي لا يمكن أن يتحقق دون التزاوج بين ذات النص و ذات القارئ، ولذا فإن جزءا ينتمي إلى النص و جزءا لمن يجعله يدل. و لأن هذا المفهوم أثار العديد من الإشكالات خاصة الانتقادات التي وجهها إليه كل من " أندري غرين " و " برنار بانكو" فقد عمل " نويل " على تعديله بالعمل اللاوعي للنص.

إن الشكل الأدبي ليس شكلا قارا بل تبلوره دينامية القراءة التي تعمل على التحول مع النص، و إن تأويل النص هو التأويل الذي يحققه المحلّل على النص، و لكنه في النهاية ليس إلا صدى ما يفعله النص من تأثير على لا وعي القارئ الخاص.

و يؤكد " باشلار " أن فكرة تعليق القراءة، هي أن النص يجعل القارئ بين جملة و أخرى ليستعيد تجربة ما. و ينطلق هذا كله من فكرة ديناميكية الخيال، أي أن الصورة الفنية، و المكان الأليف والذكريات المستعادة ليست معطيات ذات أبعاد هندسية، بل كيفية بالخيال و أحلام اليقظة للمتلقي.²

يدل هذا على أن العمليات الداخلية تتفاعل مع الكلمات والعبارات والجمل، وهي قابلة للتأويل وإعادة التفسير بحسب الموقف، والأشخاص، وتنوع التجارب للمتلقي، وحالاته النفسية والجسدية.³

¹ العلاق احمد جعفر، الشعر والتلقي، دار الشروق عمان الأردن، ، ط1 ، 2002، ص 66

² أحمد حيدوش، المرجع السابق، ص 22

³ إسماعيل الملحم، المرجع السابق ص 48

إذ لكل ذهن خصوصيته، يقول " أدونيس": « إذا كانت كتابة القصيدة قراءة للعالم فإن قراءتها هي كتابة للعالم.»¹

فالقارئ ليس مجرد أداة استقبال إلا إذا كان غير قادر على امتلاك قدراته العقلية خاضعاً لأحلام اليقظة غير ممسك بعملية التداعي الداخلية، تتحرك عيناه فوق السطور ولا تنقلان ما تريانه إلى دماغه، لكن القارئ مؤول قادر على الحالات الطبيعية على توليد صور يوحى بها النص، أو أن النص يوقظ عنده معاني وصوراً ليست في حساب المبدع ولا أي ملاحظ أو قارئ آخر.²

فإن القارئ ليس علامة على طريق مغلق، بل هو مفصل حيوي يصب فيه الطريق القادم من النص ليتولد عنه طريق آخر يعود إلي النص ثانية، و لا يتخذ هذا الطريق وجهاً واحداً بل يسلك اتجاهين متعاكسين يغذي أحدهما الآخر، ينمو به و ينميه في آن معا.³

وصارت صلة القارئ بالنص ارتجاعية، فكما تأتي الأشياء و الأفعال و المؤثرات من النص إلى القارئ، فإن القارئ يبعث بأشياءه و أفعاله و تأثيراته إلى النص.⁴ و عن هذه العلاقة بين النص و المتلقي، يقول " جاك لينهاردت": « ليس النص مجهولاً جهلاً تاماً من القارئ، فهو ليس مسبقاً بمعرفة تهمة بالذات، وإنما كل نص سبقت قراءته هو جزء من تجربة القراءة لنص جديد.»⁵

يبقى النص العنصر الأبرز في القراءة إذ تتمحور التأويلات حوله؛ وتنطقه بما تحصل عند القارئ من التواصل معه.. وتلعب النصوص الأدبية والأعمال الفنية دوراً مهماً في حياة المتلقين في أثناء القراءة اليقظة، ذلك أن المعرفة وزيادة البهجة الدائمة من الطبيعة العظيمة التي تكمن في مؤلفات المبدعين كما كتب " ورد نورث".⁶

¹ المرجع السابق، ص 50

² إسماعيل الملحم، المرجع السابق، ص 52

³ العلق، المرجع السابق، ص 64

⁴ حاتم الصكر، كتابة الذات دراسة ص 9

⁵ الملحم، المرجع نفسه، ص 48

⁶ نفس المرجع، ص 51

و في ضوء القراءة النصية الممثلة لإشارات النص و ندائه القوى صوب قارئه نعثر على تفسير آخر، داخلي و مستجيب لعلاقات النص و ما تنتجه القراءة من تأويل و فهم.¹

ويقول " الغدامي " بأن هذه العلاقة وأن لم تتفق كلية مع ما نجده عند الغربيين المعاصرين من النقاد إلا أنها لا تختلف جوهرياً عما يسمى (مفهوم النص الجماعي) عند " رولان بارت " الذي يجمع بين صفة النص وصفة القارئ في جماعيتهما، وأن النص المفتوح يحفز القارئ لكي يعيد كتابته، والقراءة حينئذ - عند بارت- لا تكون فعلاً استهلاكياً ولكنها لعبة استرجاع المختلف.²

لم يعد النص منجزاً كلياً مكتملاً بل صار قابلاً للتأويل؛ وإعادة الخلق من قبل ما سمي بالقارئ المتميز أو القارئ الفاعل، وقد ازدهر هذا الاتجاه الذي يعطي من فاعلية القراءة في بيانات نقدية معينة كما كان « النقد البنيوي الفرنسي- كما يقول جونثان كيلر- يقوم جوهرياً على نظرية القراءة. »³

و نخلص من كل هذا إلى أن النص له القدرة على إحداث استجابات متنوعة في العلاقة الذوقية بين المبدع والمتلقي، و كشف شروط التذوق الجمالي التي يشارك فيها المتلقي المبدع؛ فيكتسب النص نبضاً و حياة تنفض الغبار عما سكن في سطورهِ أو بدا ثابتاً،⁴ بحيث كان يشكل في البداية نوعاً من المخرجات عند المبدع ليصير بعدها مدخلات لدى المتلقي، لكن العمليات النفسية والعقلية المتفاعلة مع هذه المدخلات هي التي تمنح مخرجات عملية التلقي خصائصها وسماتها لتعود هذه المخرجات فتؤثر في المبدع من خلال عملية تغذية راجعة تدعم ما استحسسه المتلقي وتعطي الإشارة للمبدع للمراجعة فيما لم يلق استجابة حسنة عند المتلقي.⁵

¹ حاتم الصكر ، نفس المرجع، ص 10

² عبد الله الغدامي، المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط1، 1994، ص 98

³ جعفر العلاق، المرجع السابق، ص 65

⁴ إسماعيل الملحم، نفسه، ص18

⁵ نفس المرجع، ص 65

لا شك إذن في أن النص الأدبي يمتد في علاقات حميمية مع المبدع، و أن قراءة النص اكتشافات تمتد في علاقات شخصية و حميمية مع القارئ، و بين القارئ و المبدع قاسم مشترك يربط بين لا وعي المبدع و لا وعي القارئ. هذا هو سر الشاعر في بلوغ هذه النتيجة الخاصة، إنه في هذه التقنية التي تسمح بالتغلب على هذه القوى، و التي لها حقا علاقة بالحدود القائمة بين الأنا و الأنت الأخرى يكمن (فن الشعر).¹

المبحث الثالث: الأثر النفسي لتلقي القصيدة المعاصرة:

القراءة النفسية:

تعتبر القراءة تجربة تفتح النص أمام التفسير، و مع ظهور مصطلح القراءة بمفهوماته المتعددة، أصبح القارئ مشاركاً في إنتاج النص انطلاقاً من تحليله وتأويله و كل قراءة هي فعل أولي، و لا نعني هنا بالقراءة ذلك المسح البصري الساذج أو قراءة السطوح التي تحيل على مفردة أو جملة فيها إلى ما يساويها في المعنى.²

و لا يمكن أن نتصور قراءة النص الأدبي قراءة محايدة معزولة عن الصور التي تصل بين المبدع و المتلقي، و بالتالي تربط بين خيالهما عبر دلالات زمانية و مكانية، فيتبنى القارئ الصورة و الحس بها تماماً على غرار ما أحس بها المبدع من قبل.³

ليس القارئ بالشخص المجسد الذي يقوم بفعل القراءة، فكما أننا نفترض انسلاخ الكاتب عن جسديته خلال الكتابة، و بناءه لعمل وهمي افتراضي هو النص، فإن القارئ ليس المسمى و المعروف و المجسم، بل هو كائن آخر لدى إنجاز فعل القراءة. (كائن قرائي) مصنوع من قراءاته المتعددة؛ و خبراته؛ و الآفاق التي يصنعها تاريخه

¹ جان بلمان نويل، المرجع السابق، ص 51

² حاتم الصكر، المرجع السابق، ص 10

³ عز الدين إسماعيل، جدلية الإبداع و الموقف النقدي، ص 23

في هذا المجال، و ذاكرته و حدسه الأولي و تجاربه ثم التقاء تلك الآفاق بأفاق النص لتغدو القراءة ملتقى تلك الآفاق كلها.¹

و القراءة حوار جدلي بين القارئ والنص، وبين الأسئلة التي يثيرها القارئ والأجوبة التي يقدمها النص، وبين الأسئلة التي يطرحها النص والأجوبة التي يحاول القارئ الإجابة عليها. وإضافة لذلك وبين الإجابات التي لا يقدمها النص والأسئلة التي يثيرها الكاتب الجديد للنص، وهو القارئ في محاولة كتابة نص جديد.²

إن القراءة بالتحليل النفسي لا تقارن بالأنماط الأخرى من القراءة، فهي تفترض التزاما شخصيا، و تركيز نفسي لاشعوري.³ وإذا كان لتلقي النص و تأويله أثرا سيكولوجيا بارزا؛ فإن القراءة النفسية تهتم بالجوانب المكونة فيه، من قضايا اللاشعور والكبت والغرائز والموضوعات النفسية الأخرى، مما يعني أن تحليل النص نفسياً هو قراءة تعيده إلى تكوينه النفسي.⁴

ولا يستطيع القارئ النفسي أن يخمن مسبقاً المؤثرات المرجعية التي يمكن أن يعتمد عليها في أثناء القراءة، إذ أن اللاوعي يقوم بالقراءة اعتماداً على نفسه من جهة، واستناداً إلى خبرات متقنة من جهة أخرى، فيدخل إلى عالم النص الذي هو نسيج من الرموز والدلالات المتمركزة في لا شعوره، وفي نظام من التكتيف اللغوي المكون للنص.⁵

وقد فتح التحليل النفسي النوافذ لدراسة الحلم، و السيرورات النفسية اللاشعورية، إضافة إلى قضايا الليبدو و النرجسية، وغيرها من الموضوعات التي طورها (أدلر و يونغ) في التحليل النفسي، مما أسهم في تفعيل منطلقات القراءة السيكولوجية.⁶

¹ حاتم الصكر، نفس المرجع، نفس الصفحة

² إسماعيل الملحم، نفسه، ص 70

³ جان بلمان نويل، نفسه، ص 84

⁴ محمد عيسى، المرجع السابق، ص 07

⁵ نفس المرجع، ص 13

⁶ نفس المرجع، ص 22

وتطورت المقولات النفسية وجاوزت تحليل الشخصية الأدبية ودخلت في ميدان يسمى (لاشعور النص) واستجدت مقولات إضافية كمقولات " جاك لاكان " الذي يعد من أبرز مطوري التحليل النفسي الفرويدي، وذلك حين أقام الصلات بين الدال والمدلول والعلوم اللسانية من جهة، وبين أنساق ما قبل الشعوري من جهة أخرى، وذلك في مقولته التي اهتم فيها بالدلالات الرمزية وتبادلاتها في النص وسماها (الدال والمدلول)¹

إن مقولة " إبيوت " « أن ليس للشاعر شخصية »² والتي عبر عنها " بارت " حين أكد على أن اللغة هي التي تنتظم، بمعنى أنك تكتب حتى تصل إلى تلك النقطة التي يلغى فيها البات لتكون اللغة: « هي التي تفعل وتؤثر وتؤدي وليس أنا (ضمير المتكلم) ولا تتحقق مثل هذه المقولة إلا من خلال متطلب مسبق هو اللاشخصية.»³ ولو حاولنا من جهة أخرى أن نضع هاتين المقولتين في قالب الاستحكام، في أن نमित المؤلف، ما أن ينشئ النص، وإذ تنعدم الشخصية هنا، يمكن عدّ النص هو المحور الأساس في استبيان حقيقة المشاعر والأحاسيس والانفعالات التي تتوزع في ثنايا النص، مما يجعلنا نتبين حقيقة أن النص نتاج اللاوعي نتاج لا شخصية المبدع، لأن النص يحتوي جملة تراكمات، متناقضة متباينة، لا تظهر على المبدع قبل إنشائه النص.

من هذا الجانب انطلق " دريدا " في قوله: « أن المؤلف يكتب بلغة لا يستطيع التحكم بها، كما لا يستطيع الخلاص منها»⁴ لهذا فهو بدلاً من القول بأهمية القارئ يقول بأهمية القراءة، وبدلاً من القول بأهمية المؤلف يقول بأهمية النص (الكتابة).⁵

فالوعي الذي هو الكلام (أو الخطاب) لا يعرف القبض عليه إلا من خلال اللغة و من هنا فالاسم الذي يطلقه عليه اللاكانيون: (الدوال)، باعتبار أن الأصوات

¹ المرجع السابق، نفس الصفحة

² ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، 2000، ص 151

³ نفس المرجع، ص 153

⁴ نفس المرجع، نفس الصفحة

⁵ نفس المرجع، ص 157

أو الحروف التي تجسد الآلة اللسانية إن لم تكن مجردة من مدلولاتها المنطقية العادية، فهي على الأقل تتحول نحو نظام آخر من الدلالة هو الذي يكون اللاوعي داخل اللغة.¹

و ينبغي التأكيد على أن اللاوعي إذا كان (مبنيا) كاللغة فهذا لا يعني أنه يملك لهجة خاصة ذلك أنه يملك القدرة على تغيير اللغة، أو بتعبير أدق هو نفسه هذه القدرة، ذلك لأنه يقوم على هذا التغيير نفسه باعتباره (خطاب الآخر)، و بهذا إذن نجد أنفسنا أماما مادة لفظية مخترقة بمهارة من طرف بلاغة نوعية.²

و من المعروف أن لغة التواصل تخضع لهيمنة مسبقة من المنطق، و المخاطب يفكك الرسالة دون صعوبات كبيرة، أما لغة الطفل و الحالم و الأحقق فهي لغات مبهمة لأن اللاوعي يسكنها و يحرفها باستمرار، أما اللغة الشعرية فعليها أن تقدم تركيبا من الاثنين و منهما معا لأن الانفعالات تمر داخل اللغة في شكل صراخات و انفعالات إلخ و بالتالي إما أن تستعاد من خلال معجم مطابق، و إما أن تقدم نفسها بطريقة ملتوية بالنظر إلى قطب الخطاب.³ و من ذلك يقول السياب في قصيدته (أنشودة المطر):

أصبح بالخليج : " يا خليج

يا واهب اللؤلؤ، و المحار، و الردي!"(*)

فالسباب يوظف أنا المتكلم، وهو ضمير النص (أصبح) و هو ضمير الحضور مما يجعله ضميرا حيا يتحرك و يتكلم في النص يتحول القارئ مثلما يقوله الشاعر، و كل من قرأ النص سوف يردد جملة (أصبح بالخليج) بصيغة المضارع و بضمير المتكلم.

هذه الأنا النصية هي عبارة حية حاضرة ينطق بها النص، و الشاعر، و القارئ في لحظة واحدة و في أي زمن، و هي دلالة على أن الجميع يصيحون و يتفاعلون.

¹ جان بلمان نويل، المرجع السابق، ص 40

² جان بلمان نويل، المرجع السابق، ص 40

³ نفس المرجع، ص 41

(*) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، المصدر السابق، ص 144

إن النص محكوم بعوامل تسيطر على إبداع المبدع، فتجعله يعمل على شروط وأساسيات لتحقيق غاية النص، في بلورة فهم ما للقارئ، وكذلك في بث جملة بناءات تجعل من النص نافذة كبرى، يستطيع القارئ الفطن الولوج من خلالها وبناء الثغرات وردعها بما يحقق قراءة إنتاجية للنص. إن سدّ هذه الثغرات إنما يعني في حقيقته استطالة الوعي لبلوغ غاية كونه المسيطر على كيان النص، حيث يعمد القارئ إلى عملية (تصوير جديدة) بألوان جديدة، يقرب فيها الصورة بما يجعل المبدع والمتلقي يدخلان منطقة واحدة بسبب من كون النص سيخرج وهو خاضع لإشارات اللاوعي، واللاوعي شبيه بالحلم لا يحكمه عامل التسلسل أو الأولوية، والسبب الآخر صعوبة تنظيم تلك الرغبات لتخرج وفق تسلسل مدروس.

من هنا ترى لطيفة لبصير أنه: يمكن القول أن اللاوعي هو نص المبدع، والوعي هو نص القارئ - ليس أي قارئ - بل هو القارئ الجامع الذي يحاول سد الثغرات من خلال قراءة قصدية، والسؤال الآن، إذا كان اللاوعي هو نص المبدع، إذن كيف يتجه المبدع إلى كتابة القصيدة، دون القصة أو العكس؟

لعل الجواب يأخذ مداه من كون الرغبات المكبوتة والطموحات المقموعة تتباين في اتجاهاتها وتأثيراتها، وهي تنتظم في ذهن المبدع، فيكون تنظيمًا خاضعاً لأهمية محتوى (لاوعي) المبدع. ثم إن المبدع باستطاعته أن يميز بدقة بين الأفكار التي تأتيه من حيث أهميتها بالنسبة للقضية التي بين يديه؛ وأن ينتقي أكثر تلك الأفكار ملاءمة فينقله إلى الشعور شريطة أن تسنده وتهيئ له فترة إعداد شعوري تزود النص بأداة الانتفاع التمهيدي.¹

إن قراءة النص قراءة أيضاً في المستويات التي تضغط على ترتيب الكلمات و الجمل و الحوافز و الصور المستنسخة داخل المحكي، فتأويل النص إعلاناً عن معنى خفي فقط

¹ لطيفة لبصير، المرجع السابق، ص 27

و لكنه أيضا إبداع لمعنى غائب. و القراءة وفق هذا المنظور تؤدي إلى توجيه رغبة القارئ بخلق دينامية التأويل و التعديل.¹

* الترابط النفسي في القراءة النفسية:

اهتم عز الدين إسماعيل ببعض أصول المعرفة الخاصة بنظرية التلقي قبل تبلور تلك النظرية، و لذا اهتم بها بعد تبلورها. ومن ذلك بعض النقاد يذكر أن نقد الاستقبال و استجابة القارئ ظهر نتيجة علم النفس و التحليل النفسي.² و في المقابل تساعد دراسة ظاهرة التلقي على التحليل النفسي الخاص بالمتلقي.

ونذكر أن إيمانه بأهمية متلقي العمل الأدبي كان حافزا له ليتعرض لهذه القضية، وأنه ينطلق من أن الواقعة الكلامية تتكون من أربعة عناصر، و هي : المتكلم، و الخطاب الذي يصدر منه، و الموضوع الذي يدور حوله الخطاب، و المخاطب (المتلقي). وعلى هذا فحضور المتلقي لازم لإتمام الواقعة الكلامية.³

كما نلاحظ أن مفهوم الأدب يرتبط عند عز الدين إسماعيل منذ وقت مبكر بالتلقي، فالعمل الأدبي ليس خارج العملية العقلية لأفراد القراء، ولكنه يتحد مع القدرات العقلية التي يقوم بها المتلقون⁴ و يذكر أيضا أن العمل الأدبي لا وجود له دون مستقبله، فهم الذين سيقرون أنه إبداع، أو ليس إبداعا و هم أيضا الذين سيحكمون له أو عليه.⁵

¹ المرجع السابق، ص 29

² الرويلي، المرجع السابق، ص 334

³ عز الدين إسماعيل، أنا المتكلم طه حسين، مجلة (فصول) ، القاهرة ، المجلد 09 ، لعدد 01 أكتوبر 1990، ص 13

⁴ عز الدين الأدب و فنونه ص 10 ينظر آفاق معرفية في الإبداع و النقد و الأدب و الشعر، ص 47، 163، 164

⁵ عز الدين جدلية الإبداع و الموقف النقدي، ص 14

و ينقل " ستانلي فش " في نظريته عبء التفسير كله إلى القارئ فالنص لا يسهم بشيء ويعتمد كلية على ما يجلبه القارئ للنص¹ وهكذا فكأن النص اختفى عند " فش " لينمو أو يخلق بظهور القارئ. وهذا الظهور للقارئ يجعله المصدر النهائي للمعنى والتفسير ولذلك انصبت معظم الخلافات في ألمانيا حول الانحرافات لدى القارئ وكيفية تأهيل القارئ.²

وهكذا أنتجت النظرية مفاهيم متزايدة ومتنامية حول القارئ وذكر " وولف " مثلاً :
قارئاً متخيلاً، قارئاً ملائماً، قارئاً مثالياً و قارئاً ذاتياً، وخارج ألمانيا توسعت القائمة لتشمل القارئ المتفوق عند " ريفاتير " والقارئ المبلغ أو الأمير المروى له عند " فيش "³

لقد تناول عز الدين إسماعيل في هذه القضية النقدية (الترابط النفسي) و هو نقد يعني بما يثيره العمل الفني في نفسية المتلقي، و يذكر من صورته (الربط و المشاركة و الاتحاد) و بالمناسبة فإن هذه الأنماط معروفة عند علماء النفس، فقد عرفوها عندما درسوا نماذج الاستجابات و أنماط التذوق.⁴

و يشرح عز الدين تلك الصورة نظرياً فيذكر أن الصنف الربطي من المتلقين هو:
الصنف الذي يربط بين العمل الفني و ما يثيره في نفسه من زكريات، و يرى أن الحكم هنا لا ينصب على العمل الفني نفسه، فليس الربط هنا بين جمال العمل و نفسية المتلقي، بل بين نفسيته و أجزاء من الموضوع.

¹ روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع اللادقية، ط

1، 2004، ص 251

² نفس المرجع، ص 253

³ المرجع السابق، ص 254

⁴ عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 107

و يمثل لذلك بأن اللون الأحمر في لوحة ما قد يرتبط في أذهان بعض المتلقين بالدم بينما قد يرتبط في أذهان آخرين بالوردة، و الشيء لا يمكن أن يجمع حقيقتين متناقضتين إنما نتكلم عن أنفسنا، عن ذواتنا الخاصة.¹

و يشير إلى أن الصورة الأولى للعمل قبل أن يتفاعل معها المتلقون إنما هي صورة ثابتة، كاللون الأحمر في مثاله، و عندما يتفاعلون معها تتكون الصورة الثانية، وهي متنوعة بتنوع مداركهم، لأنها ترتبط بشيء سبق لهم أن كونه و تأثروا به، كالدم أو الوردة في المثال نفسه.

أما الصنف المشارك من المتلقين فهو: الصنف الذي يتشارك وجدانيا مع الموضوع فيشعر ذلك المتلقي بذاته في صورة موضوعية قد انتقلت إلى الآخرين، فكأنه يشعر بذاته في الآخرين، و يشعر بالآخرين في ذاته. و عز الدين إسماعيل يرى أن تلك المشاركة ليست مجرد طريق للمتعة، بل هي المتعة ذاتها، و يعني أنها هنا مقصودة لذاتها، و هو يمثل لذلك بأن يتمنى بعض المتلقين لو كان له شعر شاعر ما، لأن ذلك الشعر يعبر بدقة عما في نفس ذلك المتلقي.²

و يتشابه الصنف السابق مع الصنف المتحد من المتلقين؛ و يعرفه عز الدين إسماعيل بأنه: « الصنف الذي يحس بنفسه في الصورة أو الموضوع، و هنا يختفي التميز بين ذات المتلقي و الموضوع »³ و يظهر أن المتلقين هنا يتوجهون للنص أكثر من توجههم لصاحبه.

و يرى أن الترابط النفسي في أي صورة من صوره الثلاث يفسر لنا الجانب الذاتي في الحكم الجمالي، فالمتلقي هو الذي يعطي الأشياء معانيها، و الحكم هنا يكون بصورة حالة المتلقي النفسية الخاصة.⁴

¹ المرجع السابق، ص 110

² نفس المرجع، ص 111

³ نفس المرجع، ص 112

⁴ نفسه، ص 113

أشار "اليازجي" إلى هذا الترابط حين حصر عملية التأثير في النفس في حدث من الأحداث كالسرور، الانتقباض، الوحشة، الاستنناس، الحب، البغض، الخوف و الرجاء وغير ذلك من المشاعر الإنسانية.¹ بمعنى إثارة عواطف من المتلقي مماثلة لعواطف الشاعر التي أودعها النص، و بذلك يكون سر تأثير النص الشعري في المتلقي هو ما يجعله من عواطف صاحبه، تلك العواطف المشابهة لعواطف المتلقي التي تبعث فيه إحساسا مشابها لذلك الإحساس الذي عبر عنه الشاعر.²

و العمل الإبداعي يضع المتلقي داخله فيشارك في صنع الصور واقتراح الحلول والمسارات ويفسح له في المجال للتنبؤ والاستشراف لذلك فإن النص المفتوح يظل نصاً محرضاً للقدرات العقلية ومنشطاً لها ومحفزاً.³ فيعود القارئ إلى مملكته فاعلا أي منتجا معاني و مشكل أبنية و محقق علاقات لا تظهر بدون نشاطه أو ما يصب من ذاته على الأثر المقروء، فما يصله من النص ليس إلا شكلا أوليا، مقترحا للصياغة و تدوين الأثر و عمله يشبه عمل من يكمل بناء ناقص مليئا بالفراغات.⁴ فما يأتي من النص إلى القارئ ضروري إذن، و لكنه وجه واحد، يكتمل بإعادته ثانية إلى النص، مع ما في ذاته هو من المعاني و التأويلات.⁵ بهذا يصبح القارئ فاعلا و القراءة فعلا، و هذا النوع من القراءة فعل خلاق يحرر النص من نهائيته و يقينيته، و يفتحه للتأويل و القراءة المستمرة.⁶

إن قيمة القارئ ليست كامنة في ذاته الشخصية أو الاجتماعية أو الثقافية، بل فيما يمثله كمقياس لإعادة تشكيل العمل بواسطة ما استقر في داخله من تجارب و خبرات و قدرات تأويلية، و هو بهذا المعنى مكان تفاعل النصوص، و شاهد انبعاثها و ميلادها الجديد، و ما جسده إلا متن تعبره النصوص و تحرقه.

¹ أحمه دحماني، مقال في النقد النفسي، المرجع السابق، ص 390

² نفس المرجع، ص 390

³ إسماعيل الملحم، المرجع السابق، ص 23

⁴ حاتم الصكر، كتابة الذات، ص 10

⁵ نفس المرجع، نفس الصفحة

⁶ نفس المرجع، ص 11

و المتلقي حين تمر به النصوص تترك أثرا في متنه (أو جسده) إضافة إلى الخبرة بالنوع المقروء، هذا الأثر يتمثل في التقاليد الفنية للنوع. و ستعيدها القارئ مع كل قراءة أو يعدلها حسب درجة انفعاله بالنص، و قوة القراءة التي ينتجها.¹

قراءة نفسية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي:

- تجربة الكتابة عند عبد الله العشي:

تتطلب القراءة النفسية لديوان (مقام البوح) تحليل كل القصائد للتعرف على تجربة الكتابة عند الشاعر الجزائري عبد الله العشي، و مراحل كتابة القصيدة لأن ثيم مقام البوح موضوعها (القصيدة، الكتابة) كتابة القصيدة و يتكون من سبعة عشر قصيدة مكتوبة في فترة زمنية متقاربة إلا أن ترتيبه - كما يبدو لنا - أخضعه الشاعر لتجربة الكتابة و مراحلها.

والموضوع أو الثيمة في مقام البوح تجربة شعرية منفردة و متميزة، جاءت بعد مرور الشاعر بعدة تجارب، فاستقرت تجربته في كتابة الكتابة، و جاءت في ديوان (مقام البوح) الذي نستطيع أن نسميه - في نظرنا - (نظرية الشعر) أو (مراحل كتابة القصيدة) لأن الشاعر سلك فيه مسلك الكتابة النقدية عن طريق الإبداع الشعري.

و يعد كل عنوان هو ثيمة من ثيم الديوان لا يمكن قراءتها منفصلة عن بعضها لأنها تشمل موضوعا و فكرة واحدة (كتابة القصيدة). « و مقام البوح تأسس علي ثنائيات : (الغزل، التصوف)، (الجسد، الروح)، (الإبداع و التنظير له)، (الأنا و الأنت) و مقام العبد بين يدي ربه و مقام الشاعر بين يدي القصيد) مما يجعل القارئ يتيه في هذا الغموض لذا فنص مقام البوح مفتوح على تأويلات أشد عمقا لانغلاقه»²

¹ المرجع السابق، ص 12

² مخبر و حدة التكوين و ابحاث في نظريات القراءة و مناهجها، تجربة العشق عشق الكتابة، الشاعر عبد الله العشي نموذجاً، جامعة بسكرة 2009، [http:// labreception.net](http://labreception.net)

وبهدف الكشف عن الدلالات النفسية؛ و تحيله الضمائر من دلالات انفعالية للتعبير عن الذاتية الحساسة، و أطراف التفاعل من خلال الثنائيات و موضوع تجربة الكتابة الإبداعية و كيف تراود القصيدة عبد الله العشي؛ و كيف تأسره و تطويه، تنشره و تخفيه و تظهره و كيف تبوح له عن غوامض العبارة و تحل فيه به، و تنشده أن يتجلى لترى نفسها فيه، يقول في قصيدة (أول البوح):

أوقفتني في البوح يا مولاتي،

قبضتني، بسطتني،

طويتني، نشرتني،

أخفيتني، أظهرتني...

و بحث عن غوامض العبارة.*

القارئ هنا يتلقى النص باستراتيجيات قرائية يسميها " فيش " باستراتيجية التأويل¹ ومادام التأويل الحقيقي لا يتحقق إلا بما يتفرد به النص في علاقته بالمتلقي، بما يمنحه له من آليات في الفهم والتأويل، حيث أدت هذه المقدمة أو الافتتاحية دوراً حاسماً في توجيه النص الشعري الانفعالي، و إبراز الهوية المشكلة له، فالقصيدة مبنية على ثنائية تخاطبية قائمة بين رجل و هو (الشاعر) و امرأة و هي (القصيدة) و دلت عليه في القصيدة عبارة (أوقفتني)، و يجب أن نقبل أن حقل الخطاب له مركزان؛ الأول ذاتي (أنا) مقابل الآخر (أنت) هي الأنثى القوية الجريئة، التي استوقفت الشاعر لتبوح عن سر من الأسرار، وهو الحب الذي تكنه له، لكنها لم تكتم بالبوح بل أظهرت سلطتها عليه فالتفاعل الحاصل بين كل من المتكلم و مخاطبته ليس عاديا فهذه المرأة تخفي و تظهر تبسط و تنشر و الشاعر راض لا يمانع و لا يعارض.

(*) عبد الله العشي، ديوان مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثقافة، باتنة، الجزائر، 2007، ص 05
¹ أمانة بلعلي، الثابت والمتغير في النقد العربي المعاصر، مجلة الموقف الأدبي، العددان 453-454، 2009، ص 172

يتجسد جوهر الشعر كما يرى " محمد رضا مبارك " في هذه « القوة التركيبية التي تشيع نغما و روحا يمزج و يصهر الملكات إحداها بالأخرى، هذه القوة التي تكشف عن نفسها في توازن الصفات المتنافرة و إشاعة الانسجام بينها، إنه حالة عاطفية غير عادية و تنسيق فائق للعادة»¹

و لذلك استطاع الشاعر أن يبعث الحركة في ذاته و يفر من السكون، فنراه يمزج الفعل الساكن الدال على الوقف بمجموعة حركات نتجت من المرآة للدلالة على الانفعال الداخلي و التفاعل بين الطرفين، يقول في هذه القصيدة:

مولاي،

يا سيدي ...

و سيد الإشارة

تجلى لي لكي أراني

كي أستعيد صورتني أمامي

كي أفتح ابتدائي و اختتامي

(...)

مولاي ...

تسمح لي أن أسكنك

أذوب، من وجدي، على أصابعك،

أدخل في قدوس أقداسك

¹ تسعديت بن أحمد، تأويل البنية العاطفية في ديوان مقام البوح، ماجيستير الأدب العربي، جامعة تيزي وزو

أحظ فوق صدرك الدافئ صدري

أنيم فيه طائري ...

أستريح في مدائنك (*)

القصيدة هنا حلت محل الأنثى، فالجملة تجلى لي لكي أراني هي اتحاد الجسد بالجسد و الروح بالروح؛ و لا يمكن للقصيدة أن ترى نفسها إلا من خلال هذا الاتحاد.

و منه سلسلة التأثيرات المتبادلة، فتناثرت عبارات الحب و الغرام بينهما، فالحبيبة تتلذذ بذكر حبيبها و كأنها بندائها (مولاي، يا سيدي) الدالة على الاحترام تمنح نفسها له و تجعله هو الملك لها و ما عليها إلا أن تبقى متجلية أمامه.

إن توهج خيال الحبيبة يوحي إلي العلاقة العاطفية القائمة بين المتحابين، و يكشف عن اتصال عاطفي و لكنه روحي سببه الانفصال الجسدي، فتكون الأفعال (تسمح ، أنوب أستريح ، أدخل) الدالة على ضمير المؤنث المخاطب تجعل الطرف الناطق للقول الشعري بزعامة المرأة التي كانت قبلا مخاطبة (أوقففتي في البوح يا مولاتي / قبضتني بسطنتي ...) و تقابلها دلالات تشير إلى المخاطب و هو الشاعر و هذا مؤشر واضح لظماً الاتصال و شهوة اللقاء، حيث إنها تسعى للخروج من مطالب الحياة المادية و الدخول في موطن القداسة و الطهر أي في عالم لا يعيش فيه إلا الذوات الطاهرة كذوات العاشقة.¹

و حديثه عن تجربة الكتابة في هذا الديوان في قصيدة (تجاوب):

يحيل العنوان منذ البداية إلى مبدأ التفاعل البارز بين (أنا) الشاعر و (أنت) المرأة وهذا يعني أن العلاقة ما تزال قائمة بين الشاعر و الحبيبة، فكل المؤشرات تدل على العلاقة العاطفية المتبادلة بينهما بوضوح فيقول:

(*) عبد الله العشي، المصدر السابق ص 08

¹ تسعديت، المرجع السابق، ص 63

كانت على رمل الشواطئ ترقب اسما غامضا

يأتي من المدن البعيدة

كي تراه وكي يراها

و أنا بالضفة الأخرى أراها(*)

و هنا حالة الشاعر أثناء الكتابة الإبداعية؛ و ما يعترئها من نشوة و تلهذ تصاحبها متعة تشبه الحالة الأخرى حين يتحد بالجسد و بلوغ الجسد و الروح معا الذروة الكبرى هي حالة تشبه حالة الوحي يقول:

أنا أقاوم خطوتي، مستعجلا

أمحو المسافة بيننا،

حتى تحل بدايتي

في منتهاها ...(*)

يمثل انتهاء المقطع بنقاط الحذف على امتلاء حقل العبارة عند الذات العاطفية و عدم قدرتها مواصلة وصف الحبيبة، فكل ما يقال عنها لا يشفي غليله، و لكن في المقطع الذي يليه يقول:

كم مرة وقعت خطاي

على خطاها

(*) عبد الله العشي، المصدر السابق، ص 11

(*) نفس المصدر ، ص 12

ووقعت محترقا على بقايا

من صداها(*)

لا يزال اتصال خيالي بين الذاتين، و عبارة (كم مرة وقعت خطاي) تشير إلي تعدد محاولات الاتصال الوهمية، إذ وقعت خطوات الشاعر على خطوات الحبيبة و ما يزال اللقاء لم يتم إلا في أثر الخطى التي تدل على مرورها من ذلك المكان فهو يتابع خطواتها و صوتها.

في التجاوب يحدث التفاعل و تحدث المقاومة، مقاومة الشاعر لتجربة مخاض الكتابة الإبداعية؛ و فيها من التفصيل عن ما يعيشه، و ما يردده من صوت و هو يقاوم خطوه مستعجلا إلى أن يقع محترقا على بقايا من صداها يقول:

تابعت إيقاعا سماويا يرن بداخلي

هو صوتها ...

لا

بل صوتها

هو صوتها: فكأنه وحي إلي

وكأنني من نشوتي الكبرى نبي(*)

يتبين أن الحب الصوفي قائم على الذوق و الاتصال كذا الحضور و الغياب فالمرأة حاضرة معنويا عن طريق الصوت و الإيقاع السماوي و غائبة لأن الصوت وحي لا يتصف به الإنسان العادي، فهو من سمات الملائكة، صوت يتابع الشاعر في داخله، لكنه مستحيل التجسيد.

(*) المصدر السابق، ص 13

(*) نفس المصدر ، نفس الصفحة

إن هذه الرؤية الصوفية جعلت الشاعر يحيا لحظات من الابتهاج و الفرحة فشبه حالته تلك بالنبى، فيظهر لنا كيف يتصرف المتصرف حين يصل إلى أعلى مقام التصوف، حيث يعبر عن حالته تلك بالنشوة الكبرى. فتصرخ و يصرخ و ينقطع الكلام و يسقط مغشيا عليه.

بعد تجاوب الشاعر مع القصيد تأتي مرحلة الوميض و فتنة الكتابة يقول في قصيدة (إفتتان):

حين يومض في الروح ذاك البريق

يترجل قلبي عن سهوة العمر ...

كي يستريح بظلك

من سهوة السنوات

و يفتح باب العروج إلى قبة.....

في الفضاء السحيق(*)

في هذا المقطع صور شعرية يتصاعد الخيال فيه مع نفحات العشق؛ و لكن شرارات الإصرار لبلوغ الهدف واضحة و مستمرة كذلك، فالذات الشاعرة أضنتها مرارة السنين؛ فلم يجد إلا الكلمات ليعبر بها عن ما يكتبه و ما يختلج في صدره، و تلك هي لغة الصوفي حين يضيق عليه الحال يلجأ إلى اللغة مفرغا فيها أحاسيسه.

اعتمد الشاعر إلى جانب الخيال اللغة ليدل على الذاتية ، و ذلك بتوظيف المؤشرات النحوية الدالة على ذلك (ضمائر منفصلة، متصلة و مستترة) أما الطرف الثاني المتلقي للكلام فورد بمؤشرات ضمير اللاذاتية (الغائب) إذ الأنا في موضع يحكي فيه كيفية افتتانه

(*) المصدر السابق، ص 17

بحبيبة قلبه فنراه يسعى لإثبات حضوره أمام الأنت، حيث الأنا هو الذي يقدم له وجودا و يدمجه في عالم الخطاب.¹

و يبقى المتكلم له دلالة ثابتة يحيل به إلى الشاعر العاشق (يترجل قلبي) أما المتلقي فيتمثل في الأنثى المعشوقة التي تتغير صورتها باستمرار (كي يستريح بظلك) و بين الأنا و الأنت تتشكل قوة عاطفية و تفاعل داخلي يغير من مزاج الطرفين و يحقق بالتالي الفاعلية الانفعالية، و تصاحبها الصورة الشعرية المنمقة بتحويل اللغة إلى ممارسة و نشاط فردي، و حيث استبدل (صهوة الجواد بصهوة العمر) و (صهد الشمس بصهد السنوات) .

و كذلك ما يساهم في انفتاح الحقل المعجمي الانفعالي على الوظيفتين الدلالية و البلاغية، لأنه لا يملك سوى اللغة ليعبر بها عما تقتضيه حالته النفسية، عله يشبع ظمأه و يملأ النقص العاطفي الذي سببه بعد الحبيبة.

إن تداعي الصورة الشعرية أمر جوهري لاكتمال الدلالة، ذلك أن « الوظيفة الدلالية بمفردها ليست إلا جانبا من جوانب أخرى تشغلها الوظيفة النفسية بمجال الخيال يتمشى مع الشعور و الانفعال الإنسانيين.»² فيتخيل الشاعر عبرها علاقة تخاطبية حميمية واقعية بالرغم من بعد و غياب الحبيبة.

حين يومض ذاك البريق

تتفتح بين يديّ العوالم.

(...)

حين يمض ذاك البريق

أستفيق و لا أستفيق:

¹ تسعديت، المرجع السابق، ص 69

² نفس المرجع ، ص 61

صورة تتوالد، تعبرني، ثم توغل،

أتبعها ...

(...)

صور تتوالد

أو صور تتلاشى ... (*)

أما حين يومض في الروحي ذاك البريق تحدث الشرارة الكبرى التي تشعل الفتنة فتنة (الجسد، الكتابة) تتفتح بين يديه العوالم، و يكون في حالة الوعي و اللاوعي، يتبع الوميض في أحلام اليقظة، صور تتوالد، تعبره، و تولد من صورة صورة، و تنسج صورة صورة، « هكذا إذن هي عملية المخاض و الولادة و حضور القصيدة، صورة تتوالد و صورة تتلاشى ووجه امرأة جميل يطل بين الصور وهي أقرب منه على بعد قافية أو أقل»¹.

و يا خيبة الروح لو تختفي، أي خيبة أكبر من خيبة قدوم القصيدة كفكرة ثم تتمتع و تتمتع عن الوصال و التجلي.

يقول في قصيدة (أجراس الكلام):

يأتيني صوتك يا مولاتي ...

(...)

يخطفني صوتك يا مولاتي

(...)

(*) العشي، المصدر السابق، ص 22

¹ مخبر و حدة التكوين، عشق الكتابة، ص 132

يتبعني في اليقظة، في النوم، في الحلم ...

يرفرف حولي ...

و يحط على شفتي ...

(...)

قدسي حبك يا مولاتي

يغمسني في ماء الطهر ...

و يلهمني الأشعار^(*)

هذه الحالات التي يعيشها بعد حالة حدوث أجراس الكلام يحدث العبور و تتوحد الذات في الذات قمر يحجبه عن ذاته و أقمار تعرج به نحوها (القصيدة / مولاته). و بعد أن تتوحد الذات بالذات و يرتوي من خمرتها حد الثمالة، تضيف إلى عمره أعماراً، و هذا و اقع لأنه من خلالها يرى نفسه خالد كروح كشعر و فان كجسد.

قصيدة (احتفال الأبجدية):

في قصيدة احتفال الأبجدية فإن المسألة تتعلق بالخلق الشعري، فنجد استهل القصيدة بمجموعة من الجمل الاستفهامية، و لكنها أسئلة غيبية تدور في ذهنه عن هذا الشيء الخفي في الكون، فالأبجدية هي: « لغة غامضة لا تسلم المعنى لمن لا يتوغل في المعادل الروحي للتجربة الروحية، إذ أن اللغة في مثل هذه الحالة متصلة اتصالاً عضوياً بعناصر التجربة الذوقية و من لم يصل إلي ما وصل إليه الناطق بهذه اللغة لم ينل منها إلا ظاهر معانيها.»¹

(*) العشي، المصدر السابق، ص 32

¹ تسعديت، المرجع السابق، ص 71

فالأبجدية حسب الشاعر منبعها غيبي يفوق الأفق لذا يقول:

من أيما غيمة

من أي نجم سحري

من أي أفق ...

أيما نجمة

حطت على شفتي هذه الأبجدية؟:

ألف تعطر بالخزامي

و توضع منه اللحون

الميم حورية تسرح شعرها الفتان

ترف هاء كالفراشة

كي تحطّ على الندى ...

و تبوح بالأسرار ...

بوح الباء تكشف سرها للنون

ألف ونون

عين و نون

نون و نون

هذا احتفال الأبجدية ...

بالغواية و الفتون(*)

يحدث التساؤل لدي الشاعر من أي الطرق أتت بهذه الأبجدية فحطت على شفثيه. فلا ألف الذكور و لا ميم المرأة، كما تقول الدكتور شادية شقروش و إنما هاء البهاء و هاء الخواء و البراءة و هاء الفراشة من حطت على الندى، و باحت بالأسرار لطفولتها بعد اكتمال الدورة.¹

انتقل الشاعر بعد أن كان ينشد صوت الحبيبة بصوت الشعر ليجث عن مبتغاه يعطي لهذه اللغة بعدا أسطوريا رمزيا، و هذا الأخير نتاج العملية التلفظية التي تجعل من التمثيل التصوري تمثيلا تتضمنه الذات أو الموضوع.

لقد لجأ الشاعر في هذه القصيدة إلى اللغة التي تعتبر كل حرف صوتا، و الكلام قبل كل شيء هو صوت و يؤثر في السمع، و كما أنه يشكل كما يقول حبيب مونسي: « ضربا من التسرب غير الواعي الذي يرتسم على صفحة سر فيبث فيه المعاني التي تتأتى عن القصد الأولي و كأنه يتخوننه لتفشي سره بواسطة تداعياتها المكنونة.»² و كان ينتقي كل مرة حرف من الأبجدية يقيم له عرسا، و هذا اعتقاد منه أن فوزه بالأبجدية سيكون فوزا بالمرأة التي يهواها، و لما يصعب عليه الكلام نجد نفسيته تزداد حرقة و جنونا من البعد.

لقد ربط الشاعر هذه الرموز من حروف الأبجدية بمظاهر الطبيعة من حورية البحر و فراشة و تين و زيتون، ربما يكون دورها واحد، لأن الجميع بين الحروف التي ذكرها (أ - م - ه - ي - ن - ب - ع) تشكل الجملة التالية: " أم هي نبع " و فعلا الأم هي النبع الذي يتدفق منه الحب و الحنان، فهي مصدر و جود، و رمز الانبعاث و الخلق لحياة جديدة.³

(*) العشي، المصدر السابق، ص 35

¹ مخبر و حدة التكوين، عشق الكتابة، ص 132

² تسعديت، المرجع السابق، ص 77

³ نفس المرجع، نفس الصفحة

هذا احتفال الأبجدية بالغواية و الفتون، غواية الشعر و فتون الكتابة / القصيدة.
و ليتواصل الافتتان بجمال الكلمة نلج إلى (حرائق الفتون) بقوله:

مدي قوامك حول ساريتي ...

ليرتفع الشراع لرحلتي الكبرى ...

و تفتح البحور(*)

هنا يتجلى القاموس الجسدي بكل وضوح، لكن هدف الشاعر أعمق و أبعد، إذ الحبيبة التي
ينشدها أن تمد قوامها حول ساريتها و نشيدها حول صمته ما هي إلا جنية من وادي عبقر كما
كان متخيلا عند القدماء، و عندما يقول:

أحبيبتني اقتربي

حطي خيامك في دمي

فصحت على إيقاعك القدسي...

ذاتي(*)

يطلب منها الاقتراب فتحط في دمه، و يبصر ما لا يرى بالعين المجردة، فيدخل
عالم اليقين، يحدث هذا الاحتراق و هو غائب عن الواقع المادي و لا يعود إلى واقعه إلا
بعد التوحد بها فيصبح على إيقاعها القدسي (ذاتي) و يرى ما لا يراه الأسوياء من
عجيب الجمال.

و في قصيدة (قمر تساقط في يدي) يقول:

مري على جسدي ليتسع الأمد

(*) العشي، نفس المصدر، ص 37

(*) نفس المصدر، ص 39

مري على روعي ...

ليحترق الجسد(*)

هنا تتسع الرؤيا و يحترق الجسد و يسمو الروح و ينقشع الضباب، و تنكشف المسالك و الممالك و الأمم، و تحدث المحاورة، محاورة الذات للذات، و يكتمل سحر العبارة، و تمثل في بلاغتها القصيدة، و يلح الشاعر في الطلب (مري علي) على جسدي روعي، جفني، قلبي، علي، لأجل الاتحاد و الحلول، حلول القصيدة فيه و حلوله فيها، ليحمل رذاذها خارج الأكوان و يغيب في أبها البساتين، فيضيع الأسماء و الأفعال، لشدة الإفعال و التوتر، و تختلط السواقي بالأضواء و تشتغل الأغاني، أغاني الروح و لا يتوقف عند هذا الحد، بل يصيح (المدد، المدد) و لا أحد مثله و مثلها في بهاء العشق، تأب اللغة أن تستنطق هذه التي بجانبه، و تواصل الصمت بقدر إصراره على الطلب.

و في قصيدة (القصيدة):

نجد أن هذه القصيدة « ترتبها يحيل إلى رؤيا يوسف (في رؤيته أحد عشر كوكبا) التي تعد المركز و المنطلق في قصة سيدنا يوسف عليه السلام الحامل لرؤيا غامضة لا تنفك مفاتيحها إلا بعد إحكام الغلق، و هي المحرك لمحور الأحداث التي تنجلي فيما بعد»¹ كذلك موضوع (العشق) الذي بنيت عليه الرؤيا في ديوان (مقام البوح) بقي غامضا إلى غاية هذه الرتبة الحادية عشر، فما السر في هذه العلاقة القائمة في هذا الرقم المشترك بين القصة و القصيدة ؟ لا شك إنه الرؤيا رؤيا نبي و رؤيا شاعر، و إن اختلفت الرؤى بين الوحي و الإبداع.

هنا تنكشف الأحداث و يرفع الحجاب عن تجربة الكتابة، و تنفرج الأزمة و تنطق الأميرة بعد طول زمن الصمت تسأل إن قال فيها شعرا؟ و هل لف صدرها باللوز أو فرش خطوها زهرا؟ و هل و هل؟ و بعد صمت منه يكون الرد:

(*) نفس المصدر ص 41

¹ مخبر و حدة التكوين، عشق الكتابة، ص 133

حين أكون يا أميرتي...

في نشوة العشق ...

تعزلني الحالة عن ذاتي

تبحر بي إلي غيبوبة الذهول

يضيع ما قبلي و ما بعدي

و تدخل الفصول في الفصول (*)

إذا فالقصيدة هي مركز القرار في الديوان و العشق بؤرته، و لا قصيدة بدون عشق أو بالأحرى لا كتابة خارج موضوع العشق، لا يتم إلا بعد المرور على المراحل المذكورة أعلاه و هو مدار الكتابة في الديوان.

و يعتبر الشاعر في هذا المقام عاشقا للكتابة و الفن و الشعر؛ و معشوقا لشعره و إبداعه، هنا تتحد صورتان: العاشق و المعشوق في الذات المبدعة يقول:

حين أكون يا أميرتي ...

في قمة العشق...

أضيع العبارة ...

و النحو و العروض و المجاز و الفصاحة

كأنما تيبست على شفاهي

حدائق الرموز و الإشارة. (*)

(*) عبد الله العشي، المصدر السابق، ص 58

(*) المصدر السابق، ص 59

هي الحال هكذا حين يكون في قمة العشق، في قمة التوتر الإبداعي حال الكتابة ينسى كل القواعد، و يوغل في الصمت، و حين يفيق من الغفوة و الذهول و يعود إلي حاله يسأل نفسه أبعد هذه القصيدة القصيدة ؟ أبعد هذه التجربة تجربة أخرى و مخاض أخر و رحلة أخرى إلى جزر الخرافة.

في هذه القصيدة تعبير عن حالة الفنان، كيف يعيش تجربته؟ و متى تحدث له؟ فهو يعيشها غزاة خضراء في حدائق الفيروز، في عتمة الديجور، في بهاء العشب، في الغيبة و الحضر، ثم يفصح بان حبيبته هي القصيدة و هي : المجد و الخصب، و الشعر و الفنون و الحضارة.

و لما كان لفعل الإيقاع دور هام في إحياء العاطفة و تنبيهها نجد الشاعر اعتمد إيقاعا نبريا خفيفاً المسمع قوي التأثير العاطفي، و يرى " عبد الرحمان تبرماسين " أن « المخطط المظهري الإيقاعي للعاطفة يشكل انفعالا و إدراكا مباشرا، و كما يخص الإيقاع و السرعة الإيقاعية تبادل ما بين ذاتي »¹

و قد تم التأكد أيضا أن هذه الحركة الإيقاعية في النص الشعري، تقوم بوظيفة التواصل الحسي فالاهتزاز و الارتداد في التموج و الحركة، هو نوع من الأخذ و العطاء الذي يجعل من التواصل عملية قائمة، فالحركة الإيقاعية إن تكن بصرية فهي مؤشر يعمل على ابتزاز الصورة في ثوبها الجمالي.

و في قصيدة (نشيد الوله) نجد الشاعر في حيرة على من دلّه إلى هذا العشق أو من ألهمه هذا الإبداع يقول فيها:

من دلّ قلبي إلى البحر ...

حتى تفاجئه الحوريات ...

(...)

¹ تسعديت بن أحمد، المرجع السابق، ص 97

من ترى دلّه؟

فاستفاقت حروف ...

و هاجت رؤى ساحرات ...

و ماجت صور(*)

(نشيد الوله) الوله مرحلة من مراحل العشق يأتي في الدرجة الرابعة و الشاعر رتبه بعد القصيدة و أضاف له كلمة نشيد مما يوحي بالغنائية و الطرب أثناء الكتابة، و الوله في العرف الصوفي يعني مقام الحيرة و هو في الديوان يعبر فعلا عن مقام الحيرة لأن كل بيت صوتي فيه يبتدىء بالسؤال: من دل قلبي؟ من ترى دله؟ من ترى مده؟ من يرى وله القلب؟ من ترى علم الطفل؟ من دل هذا الفتى كي يرى ما رأيت؟¹

بعد هذه الحيرة و هذا القلق يحدث (الغياب) الذي يفضي إلى التجلي بعد الاحتراق يقول الشاعر في قصيدة (الغياب):

أه ... مولاتي تجلت

هذه أنفاسها تلهب صدري

بعد أن ألهبه ...

جمر اضطرابي(*)

إن الذي حدث في (تجربة العشق ، عشق الكتابة)، ها هو مرة أخرى يفصح عن التجلي و البوح الذي أشرنا إليه في تجربة الكتابة و ما يؤكد حديثنا هو قصيدته بعنوان (أيها الشعر)، حيث يعتبر كل نص إبداعي هو نص تخاطبي في جوهره يضع دوما

(*) عبد الله العشي، نفس المصدر، ص 63

¹ مخبر و حدة التكوين، عشق الكتابة، ص 134

(*) العشي، نفس المصدر، ص 77

متلقيا يوجه إليه الكلام سواء كان بطريقة مباشرة أو ضمنية و هذه المرة نجده يخاطب الشعر و ليس الحبيبة بأسلوب نداء مباشر، يقول في قصيدة (أيها الشعر):

أيها الشعر تجل الآن ...

هذا طيف مولاتك

فأفرش دربها

زهرا

و عطرا

تجلى الآن،

هذا همسها العابق بالزنبق

فاعزف من أغانيك لها

شعرا

نثرا

و تجل الآن

هذا صوت مولاتك

(...)

هي ذي في حضرة الوادي تجلت

فأخلع النعل ...

فمولاتك تدنو منك

فأسجد

وأقترب.

و أفرش الكون لها

من رسيس الحب ...

برا

ثم بحرا(*)

تخاطبنا هذه القصيدة بخطاب عاطفي في أجواء غرامية يصورها الشاعر العاشق الذي أعياه الظمأ إلي عشيقته، لذا لجأ إلي الشعر يترجى منه أن يتجلى لحضرة الحبيبة رغم غيابها، فإنها بالنسبة إليه موجودة في كل مكان و في كل زمان، هي كالمكلة في عرشها يحوم حولها الشعراء يمدحونها و يقولون أعذب الكلام فيها، يؤلفون شعرا يترك رنة حسية تهتز لها النفوس.

يرى الشاعر أن حبيبته تتجلى كالعروس في حضرة الشعر فما على شعره إلا أن يفرش من الكلام الحلو عرشها، إنه يسأل شيطان شعره أن يخلع النعل، و يكسر عتبات الصمت سجودا و اقترابا، و نلاحظ هنا أنه اقتبس ألفاظا من سورة قرآنية نزلت على الرسول محمد - صلى الله عليه وسلم - يمنحه قدرة القراءة و التعلم، و أما الشاعر فإن الشعر هو الذي يمدّه قدرة معرفة سر الحبيبة و الاتحاد بها و لهذا أقام تداخلا بين النص الشعري و النص القرآني ليخلق نصا أكثر إيغالا في الروحانية و الانتماء الصوفي، و لهذا ينقلنا إلى البوح ما قبل الأخير من الديوان الذي هو : السر

(*) المصدر السابق، ص 85

وفي قصيدة السر:

ما الذي يحدث في أرضي الجديدة

مدني حلم

و أخباري عجيبة

يا إلهي

مد لي عونك حتى ...

أحمل السر

إلى أرضي الغريبة.*

يستهل الشاعر القصيدة كالمعتاد بسؤال يستفهم من خلاله عما يحدث في واقعه أو أرضه الجديدة المغمورة بالجفاف و الفقر، فيعقب ذلك بجملة طلبية غرضها الدعاء من خالقه مد يد العون ليتمكن من معرفة ما يحدث حوله، و القدرة على مواصلة المشوار المعرفي.

أصبح التفاعل هنا مباشرا، إنه قائم بين العبد و ربه، عبد بسيط ضعيف يترجى خالقه الذي نفخ في الطين فسواه كائنا حيا أن يتم نعمته، فيساعد على كشف سر الحبيبة لأن معرفة الحقيقة المطلقة مرتبطة بمعرفة سر الحبيبة التي اتحدت به، و لكن كلما اعتقد أنه ظفر بها يعود إلى الصمت و الغموض و تظهر الحبيبة في شكل زهرة من نوع مخالف لقد برعمي في الملح زهرة و انتقلت في الفضاء، و بقي السر عالقا، فهل نقف عنده في القصيدة التالية و الأخيرة (مديح الاسم).

هذا النص "مديح الاسم" هو النص الأخير، الذي يبرز نمطا جديدا من غرض المدح و طرفاه (أنا) الشاعر و (أنت) الحبيبة، وحيث خلق الشاعر من خلالها عالما من النفي و هي محاولة لاستثارة فضول القارئ و وضعه موضع الحيرة و اللفتة لمعرفة هذا البوح

(*) المصدر السابق، ص 87

المستور، و يقترح منذ البداية صيغاً معينة للتأويل، و سنكتفي بمقاطع تقي بهذا الغرض، يقول الشاعر في مديح الاسم:

لن أسميه...

لا تظني أني أجهله.

إني أعرفه....

سوف نقف عند أول سطر: (لن أسميه...) الشاعر لن يعطينا شيئاً في هذه القصيدة، بل يدعو إلى تفعيل التأويل، فهو لا يترك مسافة لإدراك معنى المدح لأنه مباشرة يصدّم القارئ بذلك التراجع عن المديح ويترك المهمة للقارئ لكي يؤول، ويصبح المدح هنا نهاية لنوع معين من التلقي» مما يؤكد تلازم التلقي والتأويل في النص الشعري الحديث حيث أصبح الشاعر يخلق نداءات للتأويل من خلال إشراك المتلقي ليس باعتباره متلقياً مروياً له فحسب ينتظر من الشاعر أن يعطي كل ما عنده و لكن باعتباره جزءاً من عملية إبداع النص الذي لابد أن يشارك فيه المتلقي بالتأويل»¹.

فبعدما يكون الاسم كوسيط بين الشاعر و الحبيبة، نجد الخطاب « يسهم في تقريب المسافة بينهما؛ وملء البطاقة الدلالية لهذا الشيء بدون أن يسميه فيتلمس المؤول ماهيته من خلال وحدات المعنى التي يعكسها المقطع:

كان يدنو، ثم ينأى...

ثم إن جئت إليه،

صار نورا كوكبياً

واختفى ...

(...)

¹ أمانة بلعلي، المرجع السابق، ص 175

هو فيض مطلق...

ليس تحويه اللغة

أفق ...

تنكسر الألفاظ في عتباته

(...)

إني أعرفه...

ربما تمنعني عنه العبارة

ربما تعجز ألفاظي

ولكن...

(...)

لا تظني أنني أجهله

إنني أعرفه...

غير أنني..

لا أسميه

ولكي يكون للتأويل معنى عند المتلقي يدمج الشاعر المؤول في صميم التجربة ليصوغ فعلاً للشك، لأن الإحجام عن التسمية لا يعني أنه لا يعرفه، كما أن إمكانية الظن نفسها تعد نداءً للتأويل، فأحياناً نجد الشاعر عارفاً للسر، و أحياناً جاهلاً له، و حتى أنه عاجز عن التعبير، و اللازمة (لن أسميه) في القصيدة تؤكد أنه يعتمد هو إخفاء السر، وهذا نوع من التحدي يمارسه الشاعر على المؤول لكي يكون في نفس مقامه.

سأسميه...

ولكن

سوف لن يسمعه...

أحد مني سواك.

فأسمعيه:

....."

.....

.....") (*

هنا يقترح الشاعر على المؤول أن يتمعن في تكوين الشيء قبل معرفته، وذلك من خلال إدراك العلاقة بينه كموضوع وبين الشاعر، غير أننا لا ندرك مكوناته إلا من خلال إحساس الشاعر به، لكنه مستعص على الإحاطة به بوساطة اللغة التي لا تستطيع أن تجسده، و هنا لا يصبح للمعنى الشعري معنى في النص لأنه يصبح مطلقاً و من العبث أن نحاول تحديده..

حين يقول: (هو فيض مطلق.. / ليس تحويه اللغة) فيبدو الشاعر وكأنه ينظر إلى المعنى الشعري من منطلق معاناته فهو ليس تحويه اللغة، و تمر مقاطع عدة والمعنى لم يتحدد بعد مازال الشاعر يتبع آثاره، و رغم ذلك لا تتم تسمية المعنى الشعري لأن الشاعر ينهي القصيدة بالتسوية والاستدراك والنفي والفراغ: سأسميه... / ولكن... / سوف لن يسمعه... / أحد مني سواك. / فأسمعيه (... / /)

فالشاعر يترك القارئ في حالة خيبة انتظار، ولكن في وضعيات تلقي متواصلة وتأويلات يبدو المعنى من خلالها معروفاً، لكن الشاعر لا يسميه، بل يحتفظ به ليقوله إليها

(*) عبد الله العشي، المصدر السابق، ص 91

بلغة أخرى، ربما لأنه لم يجد الكلمة المناسبة دلاليًا، أو ربما لأن الشاعر يعتقد أنه حين يقول الشيء يقتله، ولكن الاحتمال الأكثر احتمالية أنه قال لها وسمعتة.¹

إن البوح الذي أوهمنا به من بداية القصائد سيتم التعرف عليه، لأن الشاعر قد أفصح عن مبتغاه، و عن مقصده، و عن هدفه، و لم يبقى أي ظن للذهاب بعيدا خارج مجال الكتابة و إبداع القصيدة، فقط بقي أن نقول هكذا يولد الإبداع، و هكذا تكون لحظات المخاض و كتابة القصيدة، و أن الكتابة خارج نطاق (العشق) لا تكون كتابة، و أي عمل بلا عشق مصيره الفناء و ليس الخلود. و لكي تكون حرا عليك بعشق الحرية.

و ختاماً ترى الناقدة شادية شقروش أن حياة الشاعر تتحدد مقترنة بعملية الإلهام فالصوت الذي يتمظهر ماء، و تبدى عشقا ما هو إلا بحث الشاعر عن مرحلة عبوره من الصمت إلى الكلام، و هذا الكلام هو الشعر، يتخلق من ارتباط الصوت و تشاكله مع العشق، (تشاكل الصوت / الشعر) و تشاكل (الشعر / الماء) لأننا نعبر من خلال الماء إلى بر الأمان كذلك الشعر فهو وعاء الحياة نعبر خلاله من جذب الذات و تصحرها إلى المتعة القولية التي هي عملية التطهير.²

¹ أمّنة بلعلي، المرجع السابق، ص 184
² مخبر و حدة التكوين، عشق الكتابة، ص 134

الخاتمة:

لقد حاولنا من خلال هذه الفصول معرفة ميادين الدراسات الأدبية في ضوء النقد النفسي و علم النفس التحليلي، و من أجل هذا كانت عنايتنا في هذه الدراسة على صلة التحليل النفسي بالأدب، و التفسير النفسي لعملية الإبداع، و التشكيل الفني و النفسي للقصيدة المعاصرة، و الأثر النفسي للنص، و القراءة النفسية للمتلقي (القارئ)، و توصلنا إلى أنه توجد علاقة ترابطية في النقد النفسي بين الشاعر، النص و القارئ.

و أن المنهج النفسي التحليلي من الممكن أن يكون مفيدا في فهمنا و تحليلنا للأعمال الأدبية، و قراءتنا للقصيدة المعاصرة قراءة نفسية، باعتبارها مقترنة بالتحليل؛ و إعادة إنتاج المعرفة في النص، و هي تتراءى في التفسير و التأويل و تحليل الإشارات و الدلالات الكامنة فيه، مما يؤكد أهمية القراءة النفسية في إضاءة النص.

◀ النتائج العامة:

*- و قد اشتمل الفصل الأول من هذه الدراسة على مناقشة الإرهاصات الأولى لهذا المنهج النفسي و علاقة علم النفس بالأدب؛ و ذلك من خلال القضايا و المشكلات العامة التي كان من الضروري الوقوف عندها كفصل نظري، و توصلنا فيه إلى مدى استفادة الدراسات الأدبية و النقدية من علم النفس، و التعرف على مراحل تطور هذا المنهج سواء عند الغربيين أو النقاد العرب القدامى و المحدثين، حتى مرحلة التأسيس له.

*- أما الفصل الثاني فقد اشتمل على التفسير النفسي للعملية الإبداعية، و توصلنا فيه إلى أهم التفسيرات التي تطرقت إليها الدراسات الغربية، و العربية، و ذلك من خلال دور الوظائف السيكولوجية في الإبداع الشعري، و الحالات النفسية التي تصاحب هذه العملية و تحليل الدوافع التي دفعت الشاعر إلى الإبداع، كما توصلنا إلى أهم مراحلها عند الشعراء المعاصرين؛ و وجهة نظرهم للعملية الإبداعية، من خلال ما كتبوه عن تجاربهم الشعرية.

*- كما أن الفصل الثالث اشتمل على القراءة النفسية للقصيدة المعاصرة، و توصلنا فيه إلى معرفة الدافع النفسي للحادثة، و العلاقة الارتباطية بين التشكيل الفني و التشكيل النفسي للقصيدة المعاصرة، باعتبار الصورة نتاج الحالة النفسية، و تحديد الدلالة النفسية للرمز و الأسطورة، و الوظيفة النفسية التي يؤديها الإيقاع، و تم تأكيد هذه النتائج من خلال تطبيقها على الشعر المعاصر.

*- انتقلنا في الفصل الرابع إلى التلقي النفسي للقصيدة المعاصرة، و توصلنا من خلال العلاقة النفسية بين الشاعر، و النص و القارئ إلى وجود علاقة ترابطية في القراءة النفسية، و في عملية التبادل و التفاعل بين هذه العناصر يظهر الأثر النفسي لتلقي القصيدة المعاصرة، و تم تأكيد ما توصلنا إليه من خلال القراءة النفسية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي.

◀ النتائج الخاصة:

● نلخص النتائج المستخلصة من هذه الدراسة في النقاط التالية:

- معرفة القراءة النفسية و أدواتها، و بيان موقعها النقدي في فهم النص الشعري المعاصر
- أن تحليل القصيدة المعاصرة بالمنهج النفسي مؤسس على الغوص في المكونات و اكتشاف ما ليس مكتشفاً، لأن علم النفس هو علم بالكيليات، و أن الأدب هو معرفة باللغة و التراكيب و المفردات.
- الصورة الشعرية لا تقف لدى الشعراء المعاصرين عند حدود المشابهة فحسب، بل خلقت بجانبها حدوداً تمتد إلى أغوار النفس، و الوعي و اللاوعي، و ذلك من خلال الواقع الداخلي الممتد عبر حركة النفس.
- الصورة النفسية محاكاة ذاتية لروح الشاعر، و ما يرتسم في عقله و قلبه من خواطر و أحاسيس التي تتحاور، و تتفاعل في أثناء عملية الإبداع.

- بعدما كانت الصورة تدفع المتلقي إلى المتابعة و الرصد، و تعمل على تحريك الوجدان لديه، تحولت إلى أداة لتحريك النفس و خلق الاستجابة بما تتضمنه من دلالات معنوية و نفسية يحملها السياق.

- توظيف الأساطير ينم عن الحالة النفسية التي كان يعيشها الشاعر المعاصر داخل مجتمعه، فكان الرمز الأسطوري هو القالب المميز الذي دمج فيه الذاتي بالموضوعي.

- للإيقاع قيمة نفسية تتجسد في الشعر المعاصر خاصة.

- معرفة أهمية تحليل القصيدة المعاصرة و سبر مكنوناتها، و كشف خفايا لا شعورها في عملية التبادل بين القارئ و النص.

- أن القصيدة المعاصرة ترسل إشارات و دلالات إلى المتلقي وفقا لفهمه، و انسجاما مع منهجه، و يسعى هو الآخر إلى فك شفراتها، و تحليلها، و إعادة تركيبها حسب النفسية.

و لعلنا بهذه الدراسة قد قدمنا صورة منهجية عملية للدراسة النفسية التحليلية للقصيدة المعاصرة، كما أتمنى أن يكون هذا التنوع في تطبيق المنهج النفسي تأكيداً لصلاحية هذا المنهج في الدراسة الأدبية، و معاوناً للمضي في نفس الطريق مع المناهج النقدية المعاصرة في قراءة الشعر المعاصر.

و أخيراً فإننا لم نقل باكتمال البحث، ولا ندعي استقائه للقراءة النفسية، بل مازالت هناك جوانب تستحق الدراسة، و خاصة ما تعلق بالمنهج النفسي الرحب المترامي الأطراف.

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم

المصادر:

- أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1987.
- أدونيس ، أبجدية ثانية، بدايات للطباعة و التوزيع و النشر، سوريا، طبعة جديدة خاصة 2008.
- _____، الأعمال الشعرية، أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق سوريا 1996.
- بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة ، بيروت 1969.
- _____، ديوان، منزل الأقبان، دار العودة، بيروت، لبنان، 1989.
- الخال يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط 2 ، دار العودة، بيروت، 1979.
- عبد الصبور صلاح، الديوان، مج (1، 2) ، دار العودة، بيروت، 1988.
- عبد الله العشي، ديوان مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثقافية، باتنة، الجزائر، 2007.
- عبد الوهاب البياتي، الديوان، مج 2 ، دار العودة، بيروت، ط 3 ، 1979.
- محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول و الثاني ، ط 2 ، دار الحرية للطباعة النشر، بغداد 2000.
- نازك الملائكة، شظايا و رماد ، الديوان (1، 2) ، ط 2 ، دار العودة، بيروت، 1979.
- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، الطبعة 14، منشورات نزار قباني، بيروت لبنان، 1998.
- _____، الأعمال النثرية الكاملة، الجزء السابع، الطبعة الثانية، منشورات نزار قباني، بيروت لبنان، 1999.

المراجع:

- أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعة الجامعية، بن عكنون الجزائر
- إسماعيل الملحم، التجربة الشعرية دراسة في سيكولوجية الاتصال و الإبداع ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2003 .
- بارت، تودوروف، ماهيو هالين، شوپرويجن اوتن، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، ترجمة د عبد الرحمن بو علي- دار الحوار – دمشق - ط1 2003.
- بوطالب محمد سعيد، علم نفس الفني، مطبوعات جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1990.
- جان بلامان نوبل، التحليل التحليل النفسي و الأدب، منشورات عويدات، بيروت لبنان، ط 2 1999.
- حاتم الصكر، ترويض النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة – ط 1 -1997.
- حاتم الصكر، كتابة الذات دراسة في واقعا الشعر، ط 1، دار الشروق للنشر و التوزيع، 1994.
- حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999.
- خالد سليمان، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر ، منشورات جامعة اليرموك 1987.
- خالدة سعيد، البحث عن الجذور، دار مجلة شعر، بيروت 1960.
- خريستو نجم، في النقد الأدبي والتحليل النفسي، دار الجيل، بيروت، الطبعة الاولى، 1991.
- خلف الله محمد، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، جامعة الدول العربية، القاهرة، ط 2، 1961.
- روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1 عام 2004.
- زين الدين مختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي ، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجاً، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
- سامي الدروبي ، علم النفس و الأدب، دار المعارف، القاهرة، ط 2 ، 1981.
- شاكر عبد الحميد، علم النفس الإبداعي، دار غريب للنشر و التوزيع، 1990.
- شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985.
- شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي ، دار المعارف بمصر، بدون سنة.

- طه حسين، خصام ونقد، دار العلم للملايين بيروت، الطبعة الرابعة، 1966.
- عبد القادر فيدوح، الاتجاه انفسى في نقد الشعر العربي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1992.
- عبد الله العشي ، أسئلة الشعرية ، بحث في آليات الإبداع الشعري ، منشورات الإختلاف، الطبعة الاولى 2009، الجزائر.
- عبد الله الغدامي، المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء بيروت-ط1 عام 1994.
- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، القاهرة، دار الفكر العربي، ط 8 ، 1978.
- —، الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض و تفسير و مقارنة، القاهرة، دار الفكر العربي، ط 3 1974.
- —، آفاق معرفية في الإبداع و النقد و الأدب و الشعر، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 2003، د ط
- —، التفسير النفسى للأدب، بيروت ، دار العودة ، ط 4 ، 1981 .
- —، الشعر العربي المعاصر، قضايا و ظواهره الفنية و المعنوية، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، ط 6 2003.
- العلاق احمد جعفر، الشعر والتلقي، ط1 عام 2002 ، دار الشروق عمان الاردن.
- على حداد، الخطاب الأخر مقارنة لأبجدية الشاعر ناقدا، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2000.
- محمد السمرة، النقد الأدبي و الإبداع في الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر المركز الرئيسي بيروت التوزيع دار فارس عمان الأردن، ط 1 ، 1997.
- محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، دار عالم الكتب، ط1 ، ص 2000
- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط2، 1978.
- محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية إطلالة على مدار الرعب ، دار سراس للنشر، تونس 1992.
- محمد لطفي اليوسفي ، في بنية الشعر العربي المعاصر ، الطبعة الثانية، دار سراس للنشر 1996.
- مصطفى سويف الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف ط 4 .
- مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، الدار القومية، القاهرة، بلا تاريخ.

- ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، 2000.
- النويهي محمد، ثقافة الناقد الأدبي، دار الفكر للطباعة بيروت، الطبعة الثانية، 1969.
- _____، محمد، قضية الشعر الجديد. دار الفكر، ط: 2، 1971.
- الياقي، نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الفنية. وزارة الثقافة، دمشق، 1982.
- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1991.
- يوسف ميخائل أسعد، سيكولوجية الإلهام، مكتبة غريب للنشر، الفجالة، 1990.

الرسائل الأكاديمية:

- الطالب البشير حداد، الأدب في المناهج النقدية الحديثة، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة وهران، 1995/1994.
- تسعديت بن أحمد، تأويل البنية العاطفية في ديوان مقام البوح، ماجستير الأدب العربي، جامعة تيزي وزو 2009
- سعيد بكير الشعرية عند أدونيس بين المفهوم و التجريب، أطروحة دكتوراه علوم في الأدب العربي جامعة وهران، 2013 /2012 .
- سعيدي بوعلام، توظيف الشعر للأسطورة في ضوء الدراسات العربية المعاصرة، رسالة الماجستير في الأدب العربي، جامعة وهران، 2011 /2012 ص 25

المجلات

- أحمد حيدوش النص الأدبي بين المبدع و المتلقي (وجهة نظر نفسانية) مجلة التبين ثقافية إبداعية تصدر عن الجاحظية العدد 6 سنة 1993.
- _____، القصيدة المعاصرة وتحديات الحداثة، مجلة الموقف الأدبي - مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق - العدد 334، 1999.
- إسماعيل محمد أديب: الوحدة، الشعر العربي وقضية الرمز، <http://wehd.alwheda.gov.sy>
- أمنة بلعلي، الثابت والمتغير في النقد العربي المعاصر، مجلة الموقف الأدبي، العددان 453-454، 2009.

- رشيد العامري، النقد النفسي، الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر ، منشورات المركز الجامعي خنشلة 2008 دار الهدى للنشر و التوزيع ، عين مليلة ، الجزائر 2009.
- عبد الله القاسمي ، الأبعاد النفسية و الجمالية و التعبيرية للإيقاع، مقارنة نقدية، مجلة الشروق تونس، 13 / 11 / 2009 <http://www.alchourouk.com>
- عزالدين إسماعيل جدلية الإبداع و الموقف النقدي، مجلة (فصول) ، القاهرة، المجلد 10، العدد 01، 1991
- —، أنا المتكلم طه حسين، مجلة (فصول) ، القاهرة ، المجلد 09 ، العدد 01، أكتوبر 1990
- كريمي فرد، قيس خزاغل، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية و آدابها، العدد 15 سنة 2010
- لطيفة إبراهيم، الاتجاه النفسي في النقد العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل إنمोजना، جريدة الأسبوع الادبي العدد 1088، سنة 2008
- لطيفة لبصير، من لاوعي الكاتب إلي لاوعي الكتابة، مجلة البحث و البيبليوغرافيا المغربية، العدد 7 ، 1998.
- محمد عزام، سلطة الكاتب، جريدة الأسبوع الأدبي العدد 808 تاريخ 2002/5/18.
- محمد عيسى، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 19، العدد (1، 2)، 2003.
- محمد لطفي اليوسفي، القصيدة المعاصرة نداء الأقباصي و استكشاف الذات، مجلة نزوى، العدد الأول، 03 / 06 / 2009.
- مخبر و حدة التكوين و ابحاث في نظريات القراءة و مناهجها، تجربة العشق عشق الكتابة، الشاعر عبد الله العشي أنموذجا، جامعة بسكرة 2009. [http:// labreception.net](http://labreception.net)
- النفسي النقد النفسي، الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر ، منشورات المركز الجامعي خنشلة 2008 دار الهدى للنشر و التوزيع ، عين مليلة ، الجزائر 2009

المعاجم

- إبراهيم كايد محمود، و خليل موسى، معجم النقد الأدبي المعاصر، دمشق 1999
- جبور عبد النور ، المعجم الأدبي ، مادة الرمز، بيروت، 1979،
- فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة سامي محمود علي، عبد السلام القفاش، مراجعة مصطفى زيور، القاهرة، دار المعارف ط 2، 1988 .
- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان، ط 1، 2003.

فهرس الموضوعات

الإهداء

الشكر و تقدير

المقدمة أ - و

الفصل الأول: أسس الاتجاه النفسي في النقد الأدبي

المبحث الأول: علم النفس وعلاقته بالنقد الأدبي

- تداخل علم النفس و الأدب..... 03

- السيرة النفسية لصاحب الأثر الأدبي..... 04

المبحث الثاني: أقطاب التحليل النفسي..... 06

- فرويد و التحليل النفسي لصاحب النص الأدبي..... 06

- توسيع نظرية التحليل النفسي وأثرها في فهم الأدب..... 11

المبحث الثاني: نشأة الاتجاه النفسي في النقد العربي

- عوامل نشأة الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث..... 15

- ملامح النقد النفسي عند النقاد العرب القدامى..... 15

- الممارسة النفسية في النقد العربي الحديث..... 18

المبحث الثالث: الاتجاه النفسي عند المحدثين

مرحلة التأصيل المتخصص 26

مرحلة التأصيل المنهجي..... 28

30.....مرحلة التطبيق الفعلي.....

الفصل الثاني: التفسير النفسي لعملية الإبداع الشعري

المبحث الأول: ماهية العملية الإبداعية

38.....- مفهوم الإبداع

39.....- سمات المبدع.....

41.....- الدوافع لعملية الإبداع.....

47.....- الإلهام و صلته بالإبداع.....

المبحث الثاني: سيكولوجية العملية الإبداعية

53.....- الخيال وصلته بالإبداع.....

57.....- أحلام اليقظة و الإبداع

المبحث الثالث: الإبداع في القصيدة العربية المعاصرة

62.....- حدود الوعي و اللاوعي في عملية الإبداع الشعري.....

66.....- مراحل عملية الإبداع.....

71.....- نظرة الشعراء المعاصرين للعملية الإبداعية.....

الفصل الثالث: التحليل النفسي للقصيدة المعاصرة

79.....المبحث الأول: الأسس النقدية عند عز الدين إسماعيل

المبحث الثاني: التشكيل الفني و النفسي للقصيدة المعاصرة

86.....- الصورة الفنية نتاج الحالة النفسية.....

97.....- الدلالة النفسية للرمز الأسطوري

- 107..... - الوظيفة النفسية للإيقاع
- 113..... المبحث الثالث: القراءة النفسية في أنشودة المطر
- الفصل الرابع: التلقي النفسي للقصيدة المعاصرة
- المبحث الأول: الدافع النفسي للحدثاء في القصيدة المعاصرة
- 129..... - التفسير النفسي للحدثاء
- 133..... - الدلالة النفسية للغموض
- المبحث الثاني: العلاقة النفسية بين الشاعر و النص والقارئ
- 136..... - النص و علاقته بالشاعر
- 138..... - علاقة المبدع بالمتلقي
- 14..... - علاقة النص بالمتلقي
- المبحث الثالث: الأثر النفسي لتلقي القصيدة المعاصرة
- 143..... القراءة النفسية للنص
- 148..... الترابط النفسي في قراءة القصيدة المعاصرة
- المبحث الرابع: قراءة نفسية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي
- 152..... - تجربة الكتابة عند عبد الله العشي
- 177..... الخاتمة
- 181..... قائمة المصادر و المراجع
- 188..... فهرس الموضوعات

ملخص

لقد حاولنا من خلال هذه الفصول معرفة ميادين الدراسات الأدبية في ضوء النقد النفسي و علم النفس التحليلي، و من أجل هذا كانت عنايتنا في هذه الدراسة على صلة التحليل النفسي بالأدب، و التفسير النفسي لعملية الإبداع، و التشكيل الفني و النفسي للقصيدة المعاصرة، و الأثر النفسي للنص، و القراءة النفسية للمتلقى (القارئ)، و توصلنا إلى أنه توجد علاقة ترابطية في النقد النفسي بين الشاعر، النص و القارئ.

و أن المنهج النفسي التحليلي من الممكن أن يكون مفيدا في فهمنا و تحليلنا للأعمال الأدبية، و قراءتنا للقصيدة المعاصرة قراءة نفسية، باعتبارها مقترنة بالتحليل؛ و إعادة إنتاج المعرفة في النص، و هي تتراءى في التفسير و التأويل و تحليل الإشارات و الدلالات الكامنة فيه، مما يؤكد أهمية القراءة النفسية في إضاءة النص.

الكلمات المفتاحية:

القراءة النفسية؛ القصيدة؛ النقد؛ المنهج؛ الشعر المعاصر؛ المتلقي؛ القارئ؛ التفسير؛ التأويل؛ التحليل النفسي.

نوقشت يوم 30 أبريل 2015