التضـادّ و التكافؤ و البنية الرمزيّة
في شعر نـازك الملائكة
قراءة في المنهج النفسيّ

أ.م.د. مسلم حسب حسين
جامعة البصرة / كلية الاداب – قسم اللغة العربية

تمهيد منهجـيّ

إن علاقة العمل الأدبيّ بشخصية مبدعه ، من المسلّمات العقليّة والواقعيّة في الوقت نفسه ، ذلك أن العمل الأدبيّ يمتاحُ عناصرَهُ ورؤيته الفكريّة والنفسيّة ، من شخصيّة المبدع ومرجعيّاتها الثقافيّة . ولعل هذه المسلّمة هي التي تفسّرُ تباين الأعمال الأدبيّة من مبدع إلى آخر ، فعلى نحو ما تكون الشجرة تكون الثمرة أيضا .

أما النشاط النفسيّ الذي ليس من اليسير إغفالُ دوره ، في تشكيل عناصر العمل الأدبيّ وبنائه الفنيّ ، في ضوء نظرية النقد التقليديّ ، فإنّه ما يزالُ مدارَ جدل وخلاف بين دعاة المناهج الحداثيّة ، التي تسعى إلى إقامة علم للأدب يستبعدُ النشاطات الفكريّة والنفسيّة ، ومن ثم شخصيّة المبدع برمتها ، تحت ذريعة المنهج العلميّ الذي يتبناهُ دعاة هذه المناهج ، ولاسيما المنهج الشكلانيّ ، الذي تقتضي أطروحاتهُ المنهجيّة ((رفض المُسلّمات الفلسفيّة والتأويلات السايكولوجيّة والجماليّة)) [١] ، وكذلك البنيويّة التي دعت إلى تجريد النص من مرجعياته التاريخيّة ، بما فيها المؤلف الذي أعلن رولان بارت موته ، في دعوته إلى ما سمّاه (موت المؤلف) (فاللغة ..... هي التي تتكلمُ وليس المؤلف ، وبهذا يصبحُ معنى الكتابة هو بلوغ نقطة تتحرك اللغة فيها وحدها وليس ((الأنا))) [٢] . ولم يكن إلغاءُ دور المبدع هنا لأغراض منهجيّة ، بل لغايات فلسفية . ولم يقف نقادُ ما بعد الحداثة عند إلغاء مرجعيات النص التاريخيّة ، وإنما تجاوزوا ذلك إلى إلغاء مبدأ حضور العالم ، وإرجاء المعنى ، بحجة أن اللغة عاجزة عن التمثيل أو الإحالة على الخارج ، ليصبحَ النصُ منظومة لغويّة مُفرغة من الدلالة المركزيّة ، بل مفرغة من أي معنى ، لينفتح النصُ على آفاقٍ لامتناهية ، أو ينتشي من غياب الشيء المُحال عليه أو المرجع)) [٣] .

غير أنّ الوقائع العقليّة والموضوعيّة تشيرُ على نحو جليّ ، إلى أثر النشاطات الفكرية والنفسيّة الشعوريّة واللاشعوريّة في بنية العمل الأدبيّ ، ولاسيما إذا سلّمنا بأنّ العملَ الأدبيّ هو سلوكٌ نفسيّ وعقليّ / لغويّ ، مرتبط بالتجربة الواقعيّة للمبدع ، فما من عمل أدبيّ إلا ويتضمن تجربة نفسيّة / عاطفيّة ، أو رؤية فكرية للوجود والعالم ، وهذا هو شأنُ الأدب الإنسانيّ الراقي . ومن هنا فإننا نرى أنّ فهم آليات

إنتاج العمل الأدبيّ ، مقترن بفهم الآليات النفسيّة التي تتحكمُ بالسلوك الإنسانيّ ، والشخصيّة الإنسانيّة بصورة عامّة .

الشخصية وقواها النفسية

تخضعُ الشخصيّة - في مفهومها العام - إلى نشاطات ثلاث قوىَ نفسية ، تنتظمها علاقات ديناميّة تمثل حالة التوازن النفسيّ في حالة السواء ، أو حالة الصراع والتوتر النفسيّ الذي لم يُقيّض له الحل ، التي تتسم بها الشخصيّة غيرُ السويّة . والقوى النفسيّة الثلاث المذكورة هي : (الأنا) Ego ، التي تمثّل مركز النشاط النفسيّ الواعي المرتبط بالعالم الخارجيّ ، الذي تعزى إليه عملياتُ الإدراك الحسيّ [٤] ، وهو المنظمة العقليّة التي تشرف على جميع العمليات العقليّة ، وهي التي تنام بالليل ولكنها مع ذلك تستمر بالرقابة على الأحلام . وعن هذا الأنا أيضا يصدر الكبتُ الذي يمنع به بعض نزعات العقل ، ليس من الظهور في الشعور فحسب ، بل يمنع – أيضا - من الظهور في سائر صور الظهور والنشاط الأخرى [٥] . و(الأنا الأعلى) Super Ego ، الذي يمثل الرقابة الأخلاقية للفرد ، وهو يتشكل في إطار الأنا في بداية الأمر ، لكنه ينفصل عنه ليكوّن قوّة رقابيّة أخلاقيّة ضاغطة على الأنا ، لكونه ممثلا لسلطة الوالدين التي تتجلى في مجمل الأوامر والنواهي ، التي يتلقاها الفردُ عبر عملية التطبيع الإجتماعي ، التي يمارسها الوالدان إزاء الفرد في مرحلة الطفولة ، وبذلك تتحوّل سلطة الوالدين إلى سلطة نفسيّة داخلية في نفس الطفل ، تعمل على مراقبته وتصدر إليه الأوامر وتنقده وتهدّده بالعقاب ، وهو ما يُعرف بـ (الضمير) . ويمثل (الأنا الأعلى) ما هو سامٍ في الطبيعة الإنسانية [٦]. أما (الهو) Id ، فهو ذلك القسمُ من الجهاز النفسيّ الذي يحوي كلّ ما هو موروث ، وما هو موجود منذ الولادة ، وما هو ثابتٌ في تركيب البدن ، وهو يحوي الدوافع الغريزيّة كما يتضمنُ العمليات النفسيّة المكبوتة ، التي فصلتها المقاومة عن (الأنا) ، ففي (الهو) إذن جزءٌ فطريّ وجزءٌ مكتسبٌ . و(الهو) لا يراعي الواقع ولا القيم الاجتماعية [٧] ، ولذا فإن دوافعه تواجه - على الدوام - معارضة (الأنا الأعلى) الذي يمثّل الرقابة الأخلاقية ، وهو الذي يُعزى إليه الشعور بالذنب [٨] . ويُسمّي فرويد تقسيم القوى النفسية السابق تقسيماً طوبغرافياً / مكانياً ، وهو مرتبط بالقشرة الدماغيّة وما تحتها من مراكز و وظائف فسلجية [٩] .

أما من الناحية الدينامية فإنّ العمليات النفسيّة في تلك القوى ، تختلف من حيث علاقتها بالوعي ، فـ (الأنا) تسوده عملياتٌ نفسيّة (شعورية) ، تتجلى في وعي الشخصية لذاتها ، وهو أولُ ما يتّصل به العالمُ الخارجي [١٠] ، وما فيه من عادات و قيم ومعتقدات . ولذلك فإنّ (الأنا) يحرص على مراعاة

استقرار علاقته بالمجتمع ، وتحاشي الخروج على قيمه وضوابطه الأخلاقيّة السائدة [١١] ، كي يكون في منأىً عن التوترات والأزمات النفسيّة [١٢] .

أما (الأنا الأعلى) فإنهُ يكونُ شعورياً في مرحلة تكوينه الأولى ، لارتباطه المباشر بـ (الأنا) ، لكنهُ يصبحُ لاشعورياً حين ينفصلُ عنه بعد مرحلة الطفولة المبكرة [١٣] ، فهو إذن يرتبط بالشعور من جهة ارتباطه بـ (الأنا) ، لكنه يعمل لاشعورياً – بعد الإنفصال عنه –بممارسة الرقابة الأخلاقيّة ، التي تعدّ مصدر الإحساس اللاشعوريّ بالذنب ، أو تأنيب الضمير[١٤] ، في حالة اقتراف (الأنا) ما من شأنه أن يُعدّ خرقاً للمعايير الأخلاقية .

وأما (الهو) فإنّ العمليات النفسيّة السائدة فيه تكون (لاشعوريّة) ، وهو غير معنيّ بالمجتمع وقيمه ومثله العليا ، بل إنه يسعى - دائما - إلى إشباع رغباته وميوله ، سواء أكانت متوافقة مع المجتمع أم لم تكن كذلك . ولعل هذه الديناميّة النفسيّة هي التي تجعله في حالة صراع دائم مع (الأنا) ، الذي يعتمد آليّات نفسيّة معينة في مقدمتها الكبت ، لمواجهة ميول (الهو) ودوافعه الغريزيّة ، التي تتناقض مع النزعات الخلقيّة والجماليّة في الأنا [١٥] . ولتوضيح دينامية النشاط النفسيّ وسيرورة العمليات النفسيّة ، المتعارضة بين (الأنا) و (الهو) ، لابدّ من بيان الآليات Mechanisms النفسيّة الدفاعيّة التي يمارسها (الأنا) ، من أجل الحفاظ على حالة التوازن النفسي .

آليّات الأنا الدفاعيّة

يُعدّ الكبت Repression أهم الآليّات النفسيّة الدفاعيّة ، التي يستخدمها (الأنا) لإعاقة الرغبات والدوافع الغريزيّة ، التي تتسم بنزعاتها المتعارضة مع القيم الإجتماعيّة . والكبت بمفهومه الديناميّ هو إبعاد الدوافع والرغبات المحرّمة إلى مضمار (الهو) ، لتبقى في حالة كمون متحيّنة الفرص المناسبة للظهور من جديد ، فتصبح قوة ضاغطة على الأنا ، الذي لايني يقف عائقاً أمام تلبيتها أو إشباعها . وتتحدّد قوة الصراع النفسيّ في مثل هذه الحالات ، وما يرتبط به من شعور بالتوتر والقلق ، بمقدار قوة تلك الدوافع والميول وزخمها البايولوجي أو النفسي ، فإذا كانت تلك الدوافع ضعيفة وغير مُلحّة ، فإنها تظل مكبوتة زمناً طويلاً ، أما إذا كانت على درجة ملحوظة من القوّة مقابل قوّة دفاعات الأنا ، التي تحول دون إشباعها واقعياً ، فإنها تخترق حواجز الشعور لتظهر في الأحلام وفي الفن ، لتعبّر عن نفسها على نحو غير مباشر ، عن طريق الصور والرموز ، ذلك أن ((الرقابة تعمل على دفع [المركب الفكري الانفعالي] أطول زمن ممكن ، بسلسلة لا تنقطع من الستائر الرمزيّة والنقل والأقنعة البريئة)) [١٦] .

ويتجلى التعبير اللاشعوريّ عن الدوافع والميول في الأحلام والفن ، في عملية (التكثيف) Condensation [١٧] ، إذ تصبح الصورة الحلميّة محتملة أكثر من دلالة [١٨] . وقد يتخذ النشاط النفسي اللاشعوريّ ، مظهراً ً آخر من مظاهر التعبير عن الدوافع والميول ، يُعرف بآليّة (النقل) Displacement ، وهي آليّة نفسيّة معقّدة تقوم على تحويل الرغبة أو الدافع ، من موضوعها الأصل إلى موضوع آخر بديل [١٩] . وتتجلى آليّة النقل في كثير من الأحلام ، التي تتضمن تناقضاً واضحاً بين المحتوى الوجدانيّ والمحتوى الفكريّ ، ويلاحظ ذلك حين يكون موضوع الحلم مؤلماً ً، كأن يكون موت أحد من الأحباء ، وفي ذلك يقول فرويد : ((وهناك طائفة أخرى من الأحلام تصحّ تسميتها أحلاماً نمطية ، هي تلك التي يردُ في محتواها أن حبيباً قد مات كأحد الوالدين أو الإخوة أو الأبناء . وعلينا أن نبادر بالتفرقة بين طبقتين من هذه الأحلام : الأولى هي التي يظل الحالمُ فيها دون أن يُحرّك الموتُ في نفسه شيئاً ، حتى ليُدهش إذا استيقظ لجمود حسّه ، وأما الأخرى فيحزن فيها الحالمُ للموت حزناً عميقاً ، حتى ليتدفق دمعه غزيراً ً وهو نائم)) [٢٠] .

إن الطائفة الأولى من الأحلام التي يتحدث عنها فرويد ، هي التي تمثل نتاجاً ً لآليّة النقل المسؤولة عما يصيب محتوى الحلم من تحريف ، ذلك أننا إذا حللناها - كما يقول فرويد - نجد ((أنها تعني شيئاً ً آخر غير ما تحويه ، وأنها قد جاءت لكي تستر رغبة من الرغبات)) [٢١] ، ويبدو أن هذه الرغبة التي كانت تكوّن محتوى الحلم الحقيقيّ ، ليس من شأنها أن تثير مشاعر الحزن ، ولذلك فقد خلا الحلم من تلك المشاعر ، ومن ثم فإننا نلاحظ الشعور الذي يُحسّ به الحالم ، لم يكن يتعلق بمحتوى الحلم الظاهر بل بالمحتوى الكامن ، وأنّ التحريف الذي أصاب الحلم إنما أصاب محتواه الفكري ، ولم يُصبْ محتواه الوجدانيّ [٢٢] . وكثيراً ما تحدث هذه العملية ، بفعل الضغط المتزايد للدوافع الغريزية والرغبات المكبوتة . ومثلما يمارس الأنا هاتين الآليتين النفسيتين في الأحلام ، فإنهما تبدوان واضحتين كذلك في مجالي الفن والأدب ، وهما مصدر ما يشوب هذه الأعمال من غموض .

بنية النشاط النفسيّ الرمزيّة

يتميز الإنسان عما سواه بنشاطه النفسي ، الذي يمثل جانباً مهماً من جوانب الشخصية الإنسانية ، ومحرّكاً قوياً للسلوك البشري . وقد عُني علماء النفس - منذ نشأة هذا العلم - بدراسة السلوك الإنساني لمعرفة حقائقه وأسراره وخفاياه ، اعتماداً على المنهج التأملي الذي يُعنى بملاحظة ظواهر السلوك الخارجي ، لمعرفة الدوافع والميول الكامنة وراءها . وإذا كانت الظواهر السلوكيّة البايولوجيّة ذات الطابع الغريزي ، معروفة الدوافع والأهداف كالنوم والطعام ، وهي مشتركة بين البشر وتحمل دلالات سطحيّة واضحة ، فإن ظواهر السلوك الإنساني الراقي ، تتسم بالغموض والتباين من فرد إلى آخر ، لأنها

مرتبطة بالنشاطات العقليّة الراقية ، وهي ذات طبيعة تجريديّة قابلة للترميز ، ومن ثم فهي تخفي دوافعَ وميولاً ليس من اليسير معرفتُها ، إلا عن طريق تأمّل السلوك الكليّ ، الذي لا تتكشف حقيقته إلا بمعرفة بنية الشخصيّة ومكوناتها الثقافيّة والأخلاقيّة ، وبمعنى آخر أن تلك الظواهر السلوكية ذات صلة وثيقة بنوايا الفرد ومقاصده ، ولذلك فهي غالباً ما تتصف بالإزدواجية بين الأقوال والأفعال . وبديهيّ أنّ العبرة بالأفعال ، لأنّ الأقوال مجرّد مظهر سطحيّ ، قد لا يعبّر عن النوايا الحقيقيّة الكامنة وراء عملية التفوّه اللفظي .

إن سمة الإزدواجيّة هذه هي التي تتيح للملاحظ المتخصص ، إقامة مقاربة تأويلية للممارسات السلوكية ، مثلما تتيح للناقد المتخصّص إجراء قراءة تأويلية للنص الأدبيّ ، بوصفه بنية لسانيّة تتخللها جملة من الانزياحات الأسلوبيّة ، التي تمثل نتاجاً للتفاعل بين النشاط العقليّ اللسانيّ والنشاط النفسيّ والفكريّ ، الذي يتضمّن ميول المبدع ورغباته ، التي تتجلى في رؤيته الإبداعية للإنسان والوجود . إن الإنزياحات التي تعتري العمل الفنيّ والأدبيّ خاصّة ، هي التي تجعل بنية العمل بنية مركبة ، يحكمها مستويان دلاليان هما : المستوى السطحيّ والمستوى العميق ، وهذا ما يجعلنا نصف نمط السلوك اللساني العام - عبر الخطاب اليومي - والنمط اللساني الأدبي ، بأنه ذو طبيعة رمزيّة أو مجازيّة بمفهوم المجاز العام ، نظراً إلى كونه - في أغلب الأحيان - يتضمّن ثنائيّة دلاليّة ، لا تكون فيها الدلالة السطحيّة الظاهرة هي المقصودة ، بل الدلالة العميقة المرتبطة بقصديّة الفرد ونواياه .

وتتجلى تلك الثنائية في الأدب عامة - والشعر خاصة - كما أسلفنا ، ففي مجال الأدب المسرحي والروائي - ولاسيما التيارات الحديثة في هذين الفنين - نلاحظ غير قليل من الأعمال التي تعتمد الرمز وأساليب الأداء اللغوي غير المباشر ، التي توحي بمضامين عميقة بعيدة عن محتواها الظاهر ، كما في مسرحية سعد الله ونوس (المقهى الزجاجي) [٢٣] ، ورواية (الشمعة والدهاليز) للروائي الجزائري الطاهر وطار [٢٤] على سبيل المثال لا الحصر . أما الشعر – ولاسيما النماذج الراقية منه – فإنه يتسم بالتعدّد الدلالي جرّاء توظيف الرموز بمرجعياتها المختلفة ، كالرموز الأسطورية والدينية والتراثية والرموز الخاصة من جهة ، واعتماد التقنيات البلاغية المعروفة ، أو استعمال إنزياحات أسلوبية من شأنها إخفاء دلالالتها الشعرية ، التي لا تتبدى للقاريء إلا بعد قراءة تأويلية مُعمّقة .

التحليل النفسيّ والأدب

تمتد جذور العلاقة بين التحليل النفسي والأدب ، إلى بواكير نشأة التحليل النفسي بعيد النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، على يد عالم النفس النمساوي سيجموند فرويد (١٨٥٦- ١٩٣٦ م) ، الذي اهتدى بعد جهود علمية نظريّة وتطبيقيّة ، إلى اكتشاف البنية العميقة للشخصية الإنسانية المتمثلة

بفرضية (اللاشعور) ، التي واجهت اعتراض ذوي النزعة الفلسفية لكونها تنطوي على تناقض منطقيّ ، يتعلق بالشك في وجود فكرة أو رغبة (لاشعورية) [٢٥] . غير أن فرويد وجد في بعض الأعمال الأدبية الكبرى ، ولاسيما المسرحية وفي مقدمتها مسرحية سوفوكليس (أوديب الملك) ما يدعم تلك الفرضية ، لعلاقتها المباشرة بمشاعر الطفل المتناقضة تجاه الوالدين التي تتجلى في مشاعر الحب تجاه الأم ، ومشاعر الكراهية تجاه الأب التي كشفت عنها عقدة المسرحية المذكورة ، والتي أطلق عليها فرويد تسمية (عقدة أوديب) [٢٦] .

ولم تقتصر الإشارة إلى تلك العقدة ، على الأدب اليوناني القديم المذكور، وإنما كانت لها أصداءٌ لا يُستهان بها في بعض أعمال شكسبير ، ولاسيما مسرحية (هاملت) . وقد أدرك فرويد أن تكرار تلك العقدة ذات الأصول النفسية ، في غير واحد من الأعمال الأدبية ليس اعتباطياً أو مجرد خيال أدبيّ ، وإنما هو يشير إلى حقائق نفسية لا ينبغي أن يُمرّ عليها مرور الكرام ، ومن هنا يقول فرويد : ((ولقد جاءتنا من الزمن القديم ، أسطورةٌ لا سبيل إلى أن نفهم فعلها العميق الشامل في نفوسنا ، إلا إذا كان الفرض الذي قدمتُه في سايكلوجية الطفل ، صحيحاً كذلك صحة شاملة)) [٢٧] . ويشير فرويد – هنا – إلى أسطورة أوديب ، أما مسرحية هاملت فإنها تؤكد تلك الفرضية ، نظراً إلى قوة التشابه في معالجة المادة نفسها ، وإنْ اختلف الأسلوب قليلاً ، ويكمن الإختلاف في أنّ (التخييل) في مسرحية أوديب ، يظهر سافراً علنياً في الواقع ، أما في هاملت فإنّ (التخييل) يظل مكبوتاً ((ولا نعلمُ عن و جوده شيئاً إلا بما يظهر من عواقب كفّه ، شأن الحال مع العُصابيين)) [٢٨] . ويتجلّى الكفّ في حالة التردد التي يبديها هاملت في تنفيذ الإنتقام ، ولا يذكر النصُ أسبابَ هذا التردّد أو دواعيه ، ولذلك تظل تلك الأسبابُ خفيّة على محاولات التفسير ، التي تصدّت لتلك المسرحية [٢٩] . ويستنتج فرويد من ذلك ((أن جميع الأعراض العُصابيّة - شأن الحلم ذاته – تقبل أكثر من تفسير ، لا بل هي تقتضي مثل هذا التفسير المضاعف ، إذا نحن أردنا أن نفهمها حق الفهم ، كذلك كل خلق فنيّ صادق فهو يصدر عن أكثر من دافع واحد ، وعن غير هائج واحد في نفس الشاعر ، وهو يفسح المجال لأكثر من تفسير ، فما حاولتُ – هنا - إلا أن أفسّر هذه الطبقة من الدوافع ، التي ترسب في قرارة النفس عند (هذا) الشاعر الخلاق)) [٣٠] والتي دعته إلى رسم شخصية هاملت [٣١] .

وقد حظيت بعض أعمال دستوفسكي الروائية باهتمام فرويد ، ولاسيما رواية (الإخوة كارامازوف) ، التي وجد فيها ما يمثل انعكاساً لشخصيته الواقعية . ولا تكاد هذه الرواية تختلف كثيرا عن المسرحيات السابقة في أبعادها النفسية ، من حيث انطواؤها على بعض الثيمات النفسية ذات الطبيعة الغريزيّة ، المتمثلة بعلاقة الأبناء بالأب من جهة ، ومشاعر العداء الكامنة في علاقة الإخوة ببعضهم [٣٢]

، كما كان لرواية الكاتب الألماني فلهلم يانسن (غراديفا) ، وطءاً عميقاً في اهتمامات فرويد المنهجية ، لكونها تكشف - على نحو عميق - عن العلاقة الوطيدة بين التحليل النفسي والأدب ، لما تنطوي عليه من هذيان واستيهامات نفسية لاشعورية ، تتخلل العمل الأدبي [٣٣] .

ولم يكن مجال الفن - ولاسيما الفن التشكيلي - ببعيد عن منهج فرويد في التحليل النفسي ، لارتباطه - على نحو من الأنحاء - بشخصية المبدع ونوازعه اللاشعورية ، كما هو الحال عند ليوناردو دافنشي ، الذي مثلت بعض أعماله الفنية انعكاساً لاشعورياً ، لاستيهامات طفلية ذات طبيعة جنسية مرتبطة بمرحلة الطفولة المبكرة ، التي تضع حجر الأساس للشخصية في المراحل اللاحقة [٣٤] .

وقد فتحت آراء فرويد السابقة ومنهجه في التحليل النفسي للأدب والفن ، آفاقاً واسعة أمام علماء النفس والتحليل النفسي لدراسة الأدب ، ومن أبرز تلك الدراسات كتاب الدكتور إرنست جونز (مشكلة هاملت وعقدة أوديب ، ١٩١١) ، ودراسة ماري بونابرت إدغار ألن بو [٣٥] ، ودراسة أوتو رانك شخصية هاملت في ضوء أسطورة ميلاد البطل [٣٦] . ومن النقاد الغربيين المحدثين الذين عُنوا بدراسة الأدب في ضوء منهج التحليل النفسي ، روني لافورغ في دراسته بودلير [٣٧] . أما شارل مورون فقد كان له باع طويل في ميدان الدراسة النفسية للأدب ، وكانت له رؤيته المنهجية الخاصة ، القائمة على التمييز بين التحليل النفسيّ بوصفه معالجة سريريّة ، والنقد الأدبيّ المعتمد على التحليل النفسيّ ، في قراءة الإعمال الأدبيّة ، ولذلك فقد ابتدع عام ١٩٤٨ مصطلحاً جديداً هو (النقد النفسانيّ) داعياً إلى إعطاء المنظور النقديّ أولوية على المنظور السريريّ ، حين أراد تطبيق منهج التحليل النفسيّ ، في دراسة الأعمال الأدبيّة وتحليلها [٣٨] . وقد تناول شارل مورون في منهجه النفسانيّ ، شخصية بودلير انطلاقاً من أعماله الشعريّة ، كما درس تراجيديّات راسين في ضوء دراسة شخصيّة المبدع ، لاعتقاده بأنّ حياة المؤلف متصلة بالعمل الأدبيّ اتصالاً لاواعياً عميقاً ، وليس بصلات سطحيّة أو جزئيّة ، معتمداً - في ذلك - على المنهج الفرويديّ وجهازه الاصطلاحيّ [٣٩] . ومن دراساته النفسانيّة المهمة ، كتابه (مالارميه المظلم) الذي أعيد طبعه عام ١٩٦٨ ، و (نرفال والنقد والتحليل النفسيّ ، ١٩٤٩) ، و(النقد والتحليل النفسيّ لعمل ميسترال ، ١٩٥٣) ، والأطروحة الكبرى التي أقامت المنهج النفسانيّ بدقة : (من الاستعارة المستحوذة إلى أسطورة شخص ، مدخل إلى التحليل النفسيّ : بودلير ، نرفال ، مالارميه ، فاليري ، كورني ، مولير ، ١٩٦٣) [٤٠] .

البنية الرمزية المشتركة بين الحلم والعمل الأدبي

إن العلاقة بين الحلم والعمل الأدبي ، لا تقتصر على التشابه بين آليات إخراج الحلم وآليات إنتاج العمل الأدبي ، بل تتعدّاها إلى الاشتراك في البنية الرمزية ، التي يعتمدها النشاط النفسي الذي يتدخل في

توجيه آليات الأداء الأدبي والتصوير في الأحلام ، انطلاقاً من ثنائية الشعور واللاشعور التي يتبناها فرويد ، في تقسيمه الحلم إلى محتويين : المحتوى الظاهر والمحتوى الكامن أو الأفكار الكامنة ، فالأول يتضمن الصور والرموز التي تتراءى للحالم ، وهي تمثل المستوى الشعوري ، أما الثاني فيمثل الدلالات اللاشعورية التي تختفي وراء الصور والرموز الحسية الظاهرة ، التي هي بمثابة أقنعة تمرّ من خلالها الدوافع والرغبات . ولعلّ أبرز مظهر من مظاهر تلك العلاقة بين مادة الحلم ومرجعياتها النفسية ، هو ما يُسمّيه فرويد التنافر بين محتويي الحلم ، ذلك ((أن ما نلحظه في الأحلام المعقدة المشوشة - التي نهتم بها الآن - من تنافر بين مضمون الحلم الظاهر ومضمونه الكامن–كما يقول فرويد–لا يمكن أن يُعزى إلى ضرورة التكثيف والإخراج الدرامي وحدها ، بل ثمة مؤشرات معينة.. تشهد على وجود عامل ثالث)) [٤١] ، ويعني فرويد بذلك العامل (النقل) الذي يعمل على نحو خفيّ ، أثناء قيام الحلم بعمله ، إذ ((تنتقل الشدّة النفسية للأفكار والتصوّرات ، التي هي موضوع عمل الحلم ، لتتلبس أفكاراً وتصورات أخرى ، هي بالضبط تلك التي ما كنّا نتوقع البتة ، أن نراها تأخذ مثل تلك الحدّة والكثافة)) [٤٢] . وتتجلى تلك الظاهرة في عملية الترميز ، التي يُعزى إليها تحوير الأفكار الكامنة وتحريفها بحيث تعسر معرفتها ، وهذا ما يشير إليه فرويد بقوله : ((فحين يقودنا التحليلُ إلى التحقق من هوية بعض هذه الأفكار ، يندرُ إلا نُباغت - باديء الأمر - بتنكّرها الغريب ، فهي لا تمثل لنا في الشكل اللفظي البسيط - إلى أبعد الحدود - الذي اعتدنا أن نلبسه أفكارنا ، بل تجد - في غالب الأحيان - وسيلة تعبير رمزية ، وسيلة الشاعر الذي يملأ قصائده بالتشابيه والاستعارات . ولا يشقّ علينا - على كل حال - أن نفهم الدوافع إلى مثل هذا الاستخدام ، فنظراً إلى أنّ مضمون الحلم الظاهر لا يتألف إلا من مواقف عينيّة ،فلا مفرّ من أن تتعرّض الأفكار الكامنة - حتى تأخذ مكانها فيه - لعملية تنكير ، تجعلها قابلة للاستعمال في التمثيل)) [٤٣] .

إن عملية التحريف أو التنكير التي تنتاب الأفكار والدوافع - سواء في الحلم أم الفن - إنما هي ناجمة عن تأثير النشاط النفسي اللاشعوري ، ذلك أنّ الفن - كما يقول فرويد - ((هو الميدان الأوحد في حضارتنا الحديثة ، الذي ما نزال نحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكر ، ففي الفن وحده لا يفتأ الإنسانُ يندفعُ تحت وطأة رغباته اللاشعورية ، فينتج ما يشبه إشباع هذه الرغبات)) [٤٤] .

وإذا كان ما قدمنا يشير بوضوح إلى عمق العلاقة بين الحلم والفن ، من حيث آليات الإنتاج الدلالي ، فإن هذه العلاقة من شأنها إقامة الصلات الوثيقة بين علم النفس والنقد الأدبي ، ويتم ذلك - كما يرى ديفيد ديتشز - بطريقتين : الأولى تتعلق بالبحث في عملية الخلق والإبداع ، والثانية في دراسة شخصية المبدع ، لبيان العلاقة بين رؤية المبدع للحياة والعالم ، ومواقفه التي تتضمنها أعماله الأدبية ، وما تعكسه

تلك العلاقات من ملامح خاصة ، تميّز إنتاجه الأدبي عن غيره من الأدباء . ومع أن النقاد لا يكادون يختلفون حول العلاقة بين النقد وعلم النفس ، فإنهم يختلفون في مرجعياتهم العلمية النفسية ، التي تكشف عن اختلاف مناهجهم في دراسة الأدب ، انطلاقاً من تلك المرجعيات ، فالفرويديون - كما يرى ديتشز - يميلون إلى إرجاع مصادر الإبداع في الفن إلى العُصاب أو المرض النفسي ، أما أتباع كارل يونك فإنهم قد رأوا أن الآثار الأدبية ، هي بمثابة نماذج عليا وأصداء لأساطير عريقة ، ما زالت تتردد في حياة البشر (٤٥) .

إن اختلاف علماء النفس في تفسيراتهم لأسباب العُصاب - في ضوء منطلقاتهم الفكرية النظرية ، التي تختلف في ضوئها مناهجهم في دراسة الشخصية الإنسانية ، من حيث الدوافع والميول وعوامل الكبت من جهة ، وعلاقة الشخصية بالبيئة أو العالم الخارجي من جهة أخرى - من الحقائق التي لا غبار عليها ، غير أن ما يذهب إليه ديفيد ديتشز - في هذا النص - بشأن ربط الفرويديين الفن بالعصاب - يبدو غير دقيق ، ذلك أن فرويد يفسّر الفن والإبداع الأدبي ، على أساس ارتباطه بـ (اللاشعور) ، كما هو واضح في نص فرويد السابق ، وليس بالعُصاب في مفهومه الاكلينيكي ، فالدوافع اللاشعورية تمثل قوة حيوية لها أثرها الكبير ، في التحكم بالسلوك البشري العام ، وهو يمثل الوجه الحقيقي المقنّع للشخصية ، ولذلك يمكننا تشبيه الشخصية في بنيتها العميقة ، بجبل الجليد العائم الذي يظهر ثلثه فوق الماء ، في حين يختفي ثلثاهُ الآخران تحت الماء ، وهذا يعني أن ثلثي الشخصية يهيمنُ عليها النشاط النفسي اللاشعوريّ ، الأمرُ الذي يجعلُ السلوك الظاهر مجرّد قناع اجتماعيّ ، يخفي وراءه حقائق لا يتسنى سبرُ أغوارها ، إلا لمن ألمّ بنظريات التحليل النفسيّ ، وعرف خفايا النفس وقواها الفاعلة المحركة للسلوك والنشاط النفسيّ . وبناءً على ذلك يمكننا القول إن السلوك البشريّ ، ليس سوى استعارة كبرى تختفي وراء بنيتها المجازيّة دلالاتٍ عميقة ، هي الدلالاتُ الحقيقية للسلوك التي تمثل قصدية الفرد ونواياه ، وإنا لنجد ثمة شواهدَ كثيرة في الحياة الاجتماعية ، والوقائع السياسية وفي الفن والأدب ، توحي بأن النوايا والمقاصد غير المعلنة ، هي التي تمثلُ الأهداف والغايات الحقيقية ، لمواقف أصحابها ودوافعهم السلوكيّة .

وقد أدرك فرويد - في ضوء رؤيته الشموليّة للنشاطات السلوكيّة الإنسانيّة - أن للاشعور نصيباً وافراً في تحريك تلك النشاطات وتوجيهها ، وفي مقدمة تلك النشاطات النفسيّة الأحلامُ والنكتةُ وزلاتُ اللسان والقلم ، التي لا تنفك تحتمل دوافعَ ورغباتٍ لاشعوريّة . أما إذا قصَرْنا اهتمامنا بالأدب خاصّة ، فإننا نجد أن ما يذهب إليه ديفيد ديتشز ، يتعارض - تماماً - مع ما يقرّره فرويد بشأن الفارق الدينامي النفسي ، بين الفنان والعُصابي ، ذلك أن الفنان يستطيع عبر دفاعات (الأنا) ، أن يتجاوز زخم الضغوط الغريزية ، عن طريق آليّة (التسامي) أو (الإعلاء) Sublimation ، التي تعمل على

استبدال موضوع الدافع الغريزي ، بموضوع آخر يحقق انجازات بعيدة عن الغايات التي يسعى إليه الدافع الأصلي [٤٦] ، الأمر الذي يجنب (الأنا) مغبة الصراع النفسي والتوتر ، الناجم عن تعارض تلك الدوافع مع الرقابة الأخلاقية ، وهذا ما يجعل الفنانين والأدباء في منأى عن الضغوط العُصابية ، لأنهم لا يعانون النتائج النفسية لـ (الكبت) Repressition . أما الأفراد العاديون فإنهم يكونون عرضة للعُصاب ، لأنهم أمام أمرين : إمّا أنْ يشبعوا رغباتهم المحرمة إشباعاً واقعياً ، فيكونوا فريسة للضغوط الاجتماعية والتوتر النفسي ، أمام مشاعر تأنيب الضمير ، أو أن يضطروا إلى كبت تلك الدوافع الغريزية ، فيكونوا عرضة للعُصاب أو الأزمات النفسية ، هذا من الناحية العلمية ، أما من الناحية الاجتماعية فإن فرويد يكن احتراماً فائقاً للفنانين والأدباء المبدعين ، لأنه يرى فيهم السابقين إلى الكشف عن أسرار النفس البشرية وحقائقها الخفيّة ، إذ يقول:((والشعراء والروائيون حلفاءٌ كرام على كل حال ، ومن الواجب تقدير شهاداتهم حق قدرها ، لأنهم يعرفون ما بين السماء والأرض أشياءً كثيرة ، لا تجرؤ حكمتنا المدرسيّة على أن تحلم بها بعد ، وهم في معرفة النفس البشرية معلمونا وأساتذتنا ، نحنُ معشرَ العامة ، لأنهم ينهلون من موارد لم نفلح بعدُ ، في تسهيل ورودها على العلم)) [٤٧]

ولا يقتصر دور الأدباء على معرفة حقائق النفس وخفاياها ، بل إنهم على معرفة أكثر من غيرهم بعالم الأحلام ، وما ينطوي عليه من معان ودلالات نفسية ، ولذلك كان فرويد يتمنى لو أن هؤلاء الأناس المرهفين ، قد أفصحوا عن السيرورات النفسية الكامنة وراء اختلاج النفس النائمة، استجابة لانفعالاتها ودوافعها الخفية ، فيقول : ((فليت الشاعر أفصح - بمزيد من الجلاء - عن إيمانه بطبيعة الحلم الحبلى بالمعاني ، وبالفعل لن يعجز النقد - فيما لو لزم جانب الصرامة - عن الإعتراض بأنّ الروائيين والشعراء لم ينتهوا إلى قرار قاطع ، في تأييد الدلالة النفسية للحلم أو في أفكارهم ، بأنْ أبانوا لنا كيف تختلج النفس النائمة استجابة للانفعالات ، التي تلبث فيها فعالة كبقايا من حياة النهار)) [٤٨] . وهذا يعني أن الأدباء الشعراء والروائيين ، قد استطاعوا أن يلجوا في مناطق عميقة من النفس ، كانت غامضة على علم النفس حتى ظهر التحليل النفسي ، فتنبه إلى قيمتها وأهميتها في الكشف عن الميول والدوافع الغريزية ، والآليات النفسية التي يعتمدها الأنا في مواجهة تلك الدوافع . والآليات النفسية المذكورة هي واحدة في النفس البشرية غير أن طريقة استجابة الأنا لتلك الدوافع ، تختلف في حالتي الصحة النفسية أو المرض النفسي ، فقوّة الأنا أو ضعفها هي التي تحدد طبيعة الصراع ، بينها وبين الدوافع والميول الغريزية والنتائج التي تنجم عن ذلك الصراع . وفي ضوء ذلك يمكننا القول إن الفن -من وجهة النظر الفرويدية - ليس له علاقة بالعُصاب ، بل إن الفنانين والأدباء هم أكثر الناس فهما لدوافعهم ورغباتهم النفسية ، ومن ثم فهم أكثر الناس قدرة على التحكم بها ، وتوجيهها نحو أهداف اجتماعية وثقافية بناءة .

الأدب بين شخصية المبدع وبنيته النفسية

إن أساليب التعبير الأدبي يمكن إدراك دلالاتها العميقة ، عن طريق الإلمام بمرجعياتها المعرفية أو البلاغية ، وان النشاط النفسي يبدو محايداً إزاء حركة المضامين والدلالات ، لأنّ الأمر مرتبط باللغة أكثر مما هو مرتبط بالنشاط النفسي ، ولتوضيح هذه الفكرة ينبغي التمييز بين ما هو متعلق بالبنية النفسية للمبدع ، وما هو ذو علاقة بشخصية المبدع ورؤيته الفكرية والفلسفية للعالم ، ذلك أن الأدب - كما هو معروف - ذاتيّ بطبيعته على نحو من الأنحاء ، أي أنه يُعبّر عن رؤية المبدع للأشياء والعالم ، وقد يعبّر عن تجربة عاطفية انفعالية إزاء الوجود ، أو قد يكون تعبيراً مركباً من هذين العنصرين فالقصيدة – كما يقول إروين إدمان - بوصفها حلماً أو خيالاً ((هي اتحاد الصور والتأملات والأفكار واندماجها في كل ، من خلال نوع من المزاج الذي يؤلف ويوحّد بين هذه العناصر جميعاً)) [٤٩] . ويتفق رأي نورثروب فراي مع رأي إروين إدمان السابق ، في كون الأدب حلماً أو خيالاً ، يصوّر العالم كما يرغب المبدع أن يكون ((فالأدب يبدأ بالعالم الذي نريده أن يكون)) [٥٠] . ومن هنا تختلف تجارب الشعراء الشعرية ، وفقاً لمرجعياتهم الفكرية وانتمائهم الإنساني ورؤيتهم للعالم ، فهناك من الشعراء من هو مهتمّ بالتعبير عن الواقع وهموم الإنسان والمجتمع ، ومنهم من هو غارق في تجاربه الذاتية بعيداً عن تناقضات الواقع ومشكلاته الإنسانية . وهذا الجانب الذي أشرنا إليه ، يتعلق بشخصية المبدع وثقافته ونزعته الإنسانية أو الذاتية ، وهذا النمط من النصوص ليس بالضرورة يمكن إخضاعه للقراءة وفق آليات المنهج النفسيّ ، لأنه ينتمي إلى ما يمكن أن نسمّيه الحقائق العامّة في الأدب .

أما الأدب الذي يمكن إخضاعه لمنهج القراءة النفسية ، فهو الأدب الذي يعكس النمط النفسي الذي يتميز بالاضطراب أو التناقض ، نتيجة للصراعات النفسيّة التي تنتابُ شخصية المبدع ، والتي تتجلى في ظهور رؤية شعرية متطرفة أو غير اعتيادية ، تتسمُ حيناً بالإنفعال الشديد ، أو البرود الإنفعالي والعاطفي إزاء الحياة والعالم حيناً آخر ، ولذا فإن قراءة هذا النوع من الأدب قراءة نقديّة ، لن تكون مجدية اعتماداً على أدوات النقد المعروفة ، ومؤهلات الناقد أو مناهج النقد التي تدرس الأعمال الأدبية وفق آلياتها المنهجية ، وإنما تكون الجدوى حين تُقرأ تلك النصوصُ في ضوء المنهج النفسيّ وآلياته التحليلية ، انطلاقاً من معطيات سايكولوجيا الأعماق التي تتناول البنية النفسيّة العميقة لشخصيّة المبدع . ونعني بالبنية النفسيّة العميقة للشخصيّة ، النشاط اللاشعوري الذي يُحرّك الممارسة الإبداعية بعيداً عن الوعي ، ويُعدّ اللاشعور المنجز الأساس الذي تستند إليه المقاربة النفسيّة التحليليّة ، فهو لم يَعد مجرّد وجهٍ آخر سلبيّ للوعي ، وإنما أصبح مفهوماً مؤسّساً لمنهج التحليل النفسيّ ، الذي يختلف اختلافاً جذريّاً عن منهج علم النفس العام ، الذي يعنى بالشعور وحده . وتنبع أهمية اللاشعور في مجال التحليل النفسي ، من

ارتباطه المباشر بعمليات الكبت والتكثيف [٥١] والترميز ، التي تعبّر عن ديناميّة النشاط النفسيّ اللاشعوريّ ، وعلاقاته المعقدة بالسلوك الظاهر .

وقد أدرك شارل بودوان قوة الشبه في آليّات التصوير بين الفن والأدب من جهة ، والأحلام من جهة أخرى ، حين ذهب إلى الاعتقاد بأنّ الصورَ الفنيّة - كما في الحلم - تخضع إلى قانونين أساسين هما : التكثيف والنقل ((وهذا يعني أنها - من جهة أولى - تكثف في رؤية واحدة عدداً من حقائق الواقع المشكّلة للعقدة ، كما يعني - من جهة أخرى - أنها قد تخفي في هذا التركيب ، بعضَ العناصر خلف عناصره الثانوية ، تتلقى النبر عوضاً عنها ، بتأثير الكبت)) [٥٢] . وإذا كان الفن يلتقي مع الحلم في آليات الإخراج فإنه يختلفُ عنه في الناحية الوظيفية ، ذلك ((أن الفن يُسقط المتخيّل على الواقع ، وإنه يصل نفسه مع الآخرين ويجعلنا نخرج من أنفسنا ، فهو يتسامى بوصفه وسيلة للتعبير)) [٥٣] .

إن العلاقة بين شكل العمل الأدبي اللغوي ومحتواه الانفعالي / العاطفي ، هي التي تحدّد مقترب القراءة النقدية ، فإذا كان العمل الأدبي يوحي بالتناقض أو التضاد بين الشكل والمحتوى ، فإن ذلك يشير - من الناحية التحليلية النفسية - إلى أن ثمة تناقضاً دينامياً بين الدوافع والميول من جهة ، ونشاطات الأنا الدفاعية من جهة أخرى . ويمكننا تلمس مظهر التناقض الظاهري في الشكل اللغوي في التحريف الذي يصيب اللغة الشعرية ، أو التناقض بين موضوع النص وشكله اللغوي من الناحية الانفعالية ، كأنْ يكون محتوى النص مما يثير مشاعر الحزن والأسى ، في حين يبدو الشكل اللغوي مفعماً بمفردات لغويّة مشحونة بالغبطة والبهجة ، أو قد تكون لغته باردة محايدة انفعالياً ، توحي ببلادة الشعور وموت العاطفة ، وهذا كله مما له دلالة لا يمكن تجاهلها من وجهة نظر التحليل النفسي ، وهذه الظاهرة يمكن ملاحظتها في غير قليل من نصوص نازك الملائكة الشعرية . غير أن ما يهمنا هو ظاهرة التناقض الوجدانيّ / الإنفعاليّ ، التي تتسم بها بعض النصوص الشعريّة للشاعرة المذكورة ، وهذا ما ستكشف عنه هذه الدراسة إن شاء الله .

التحليل النفسيّ والتحليل النصيّ / مقاربات منهجيّة

إن مقاربتنا المنهجيّة تقوم على أساس الاعتقاد بأنّ النص الأدبيّ - في ضوء المعطيات المذكورة سابقاً ، والمُسوّغة لإخضاع بعض النصوص الأدبيّة ، إلى آليّات منهج التحليل النفسيّ – هو نصّ نفسيّ في المقام الأول ، يسعى إلى إسقاط عوامل الصراع النفسيّ على النص ، عبر تموضعه في اللغة . وبناءً على ذلك فإننا نتفق مع كارلو غينسبرغ في وضع منهج التحليل النفسيّ ، بين أنظمة المعرفة السيميائيّة المبنيّة على تأويل الأدلة والقرائن [٥٤] . ومن ثم فإننا لا نكون مجانبين الصواب ، إذا ارتأينا أن الموقف النفسيّ - عبر المنظومة اللغويّة – هو نصٌ ذو بنية نفسيّة ، يمكن إخضاعه لمنهج النقد النفسيّ ،

كما يخضع النص الأدبيّ لمنهج التحليل النقديّ . وهذا الفرض يقودنا إلى التسليم - مع مارسيل مارتيني - بأنّ التحليل النفسيّ هو تحليل النفس كقولنا تحليل النص [٥٥] ، نظراً إلى اعتماد التحليلين على منهج التأويل .

وإذا استحضرنا طبيعة النشاط النفسيّ الديناميّة - عند دراستنا عمليّة إخراج النص الأدبيّ - فإننا نلحظ أن ليس ثمة أديبٌ يمكن أن يكون حيادياً - من الناحية السايكولوجيّة – إزاء نصوصه الأدبيّة ، إذ لابد أن يتسرب شيء من نشاطه (اللاشعوري) ، إلى أعماق النص في هذا الموضع أو ذاك ، مخترقاً إحكام القناع الذي يتنكر بوساطته بناء النصّ السطحيّ ، ليكشف عن بنيته الدلاليّة العميقة - على نحو من الأنحاء - عبر قراءة تأويلية .

ولا تقتصر علاقة الإبداع بالنشاط اللاشعوريّ على الأدب وحده ، وإنما تتعداه إلى الفن عامة كما يرى فرويد ، ذلك ((أن الفن هو الميدان الأوحد في حضارتنا ، الذي ما نزال نحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكر، ففي الفن وحده لا يفتأ الإنسان يندفع تحت وطأة رغباته اللاشعوريّة ، ينتج ما يشبه إشباع هذه الرغبات)) [٥٦] .

وما تجدر الإشارة إليه أن مقاربتنا النقدية للنصوص موضوع الدراسة ، تتبنى آليات المنهج النفسي الفرويدي ، الذي يفسّر آليات الإنتاج الأدبي ، على أنها شبيهة بالآليات النفسية التي يخضع لها السلوك الإنساني ، نظراً إلى ما تتضمّنه من بنية رمزية ، تحيل إلى دوافع نفسية لاشعورية ، هي حصيلة الصراع النفسي بين قوى النفس الثلاث ، وهي : (الأنا) و(الأنا الأعلى) و(الهو) . وهذه الستراتيجية في القراءة قد تضطرنا إلى اعتماد مظاهر التناص الدلالي الداخلي ، في بعض نصوص الشاعرة نازك ، أو العودة إلى تجربتها الشعرية الكلية ، من أجل الكشف عن البنية الدلالية المشتركة للنصوص المقروءة ، فضلاً عن الدلالات المحتملة . وهي الستراتيجية التحليلية نفسها التي اعتمدها فرويد في تأويل الأحلام ، والتي أوجزها في قوله : ((ونحن لذلك مضطرون - حيال عناصر الحلم - التي نرى أنها عناصر رمزية ، إلى أن نصطنع منهجاً مزيجاً يستند - من ناحية - إلى مستدعيات الحالم ، ويكمل الثغرات - من ناحية أخرى - بمعرفة المفسِّر للرموز)) [٥٧] . لأنّ الرموز الشعرية - ولاسيما الرموز الخاصة التي يبتدعها الشاعر للتعبير عن تجاربه الفكرية والنفسية - إنما هي رموز مرتبطة على نحو مباشر ، برؤيته الشعرية والبنية النفسية لشخصيته . ومثلما أن لكل حالم رمزيته الخاصة ، فإن لكل شاعر رمزيته الخاصة ، التي لا تتكشف دلالاتها - على نحو جليّ - إلا بالرجوع إلى تجربته الشعرية الكلية ، شأنها في ذلك شأن مستدعيات الحالم إزاء أحلامه ، لأنّ الأحلام ليست معادلات رياضية يمكن معرفة حساب نتائجها اعتماداً على قوانين حسابية معروفة .

البنى النفسية المولدة للنص ، ومجازات القراءة

هل يمكن للمأساة أن تكون باعثاً على السعادة والابتهاج في الوقت نفسه ؟ وهل يمكن أن يكون الداء دواءً ؟ قد يبدو هذا السؤال غير معقول للوهلة الأولى ، لكنه تساؤل له ما يسوّغه من وجهة النظر السايكولوجية ، ذلك أن النص الأدبي بوصفه (فعلاً كلامياً) أو (سلوكاً لفظياً) ظاهراً ، يمكن أن يخفي وراءه موقفاً سايكولوجياً عميقاً ، يتخذ من الحافز اللاشعوري محوراً له ، وهذه المقولة مجرد فرضية خارجة عن نطاق الأدب ، لكنها يمكن أن تضيء نصاً أدبياً ، فتكشف عن آلياته البنائية التي تتمحور حولها دلالاته السايكولوجية ، إذا ما تمكنا من اختراق مقاومة النص ، باكتشاف المكوّنات الأساسية لشبكة العلاقات الخفية الكامنة في نسيجه الداخلي ، والتي تتجلى عبر تمفصلات النص اللغوية ، وثيماته Themes النفسية المهيمنة ، وهي على النحو الأتي :

١. بنية التضاد / ثنائية الشعور و اللاشعور

تتجلى ظاهرة اختراق النزعات اللاشعوريّة قناع النص – بوضوح – في بعض النصوص الشعريّة للشاعرة نازك الملائكة ، التي يحفل عالمها الشعري بغير واحدة من الآليات السايكولوجية ذات الطبيعة التحوّلية ، التي تعمل على نحو خفيّ ضمن أنساق فنيّة متقنة ، من خلال بناء رمزيّ مُحكم . غير أنّ تلك النصوص المقصودة تبدو وكأنّها لم تتجاوز دلالتها السطحيّة ، لارتباطها بظواهر موضوعيّة مباشرة غير قابلة للتأويل . غير أنّ تتبّع السياق الكليّ للنصوص - التي نحن بصدد قراءتها - يوحي بأنها تبطن تضاداً دلاليّاً ، تبلوره أنشطة سايكولوجية (لاشعورية) ذاتُ طبيعة سالبة ، والنصوصُ الشعريّة المعنيّة هي (الكوليرا- ١٩٤٧) [٥٨] ، و (النهر العاشق - ١٩٤٥) [٥٩] ، و (المدينة التي غرقتْ - ١٩٥٤) [٦٠] .

ففي قصيدة (الكوليرا) يعبّر النص – من خلالها – عن (التعاطف) مع ضحايا الوباء ، الذي أهلك العشرات من أبناء الشعب المصري عام ١٩٤٧ ، يقول النص :

سكن الليلُ
إصغِ إلى وقع صدى الأناتْ
في عمق الظلمةِ ، تحت الصمتِ ، على الأمواتْ
صرخاتٌ تعلو تضطربُ
حزنٌ يتدفّقُ يلتهبُ
يتعثر فيه صدى الآهاتْ
في كل فؤادٍ غليانُ

في الكوخِ الساكن أحزانُ
في كل مكانٍ روَحٌ تصرخُ في الظلماتْ
في كل مكانٍ يبكي صوتْ
هذا ما قد مزّقه الموتْ
يا حزنَ الليل الصارخَ مما فعلَ الموتُ
الكوليرا
في كهفِ الرعبِ مع الأشلاءْ
في صمتِ الأبدِ القاسي حيث الموتُ دواءْ
استيقظ داءُ الكوليرا
حقداً يتدفَّقُ موتورا
هبط الوادي المرحَ الوضاءْ
يصرخ مضطرباً مجنوناً
لا يسمعُ صوتَ الباكينا
في كل مكانٍ خلّف مخلبُه أصداءْ
في شخص الكوليرا القاسي ينتقمُ الموتْ
.....
يا شبحَ الهيضةِ ما أبقيتْ
لا شيء سوى أحزانِ الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ
يا مصر شعوري مزّقه الموتْ

إنّ ما يواجهنا – للوهلة الأولى – المفردات التي تؤسّس بناء النصّ اللغويّ ، وهي مفردات ذات دلالة سالبة (الأنّات ، صرخات ، حزن يتدفق ، بكاء ، صمت مرير ، قلب ملتهب ، داء شرير) ، فضلاً عن تكرار مفردة (الموت) أو ما يندرج ضمن حقلها الدلالي (٢٧) مرة ، بيدَ أن تلك المفردات لم تتجاوز بناء النص السطحي ، فهي لا تعدو أن تكون مفردات مسطحة مفرغة من أية شحنة انفعالية سالبة ، أي أنها مجرد صيغ وصفية باهتة ، إن لم نقل (ميتة) غير قادرة على إثارة أية عاطفة . إن تلك الانطباعات هي كل ما يمكن أن يستشف من بناء النص اللغوي وصوره الشعرية ، وهي انطباعات تثير الشعور بالدهشة والغرابة ، إذا ما وقفنا عند بنية النص السطحية ، وهذا يعني أن خلوّ النص من الانفعال العميق

– رغم تمحوره حول موضوع إنساني ذي طبيعة مأساوية يتعدى حدود الفردي ليشمل مجتمعاً برمته - يشير إلى أن البنية العاطفية / الانفعالية للنص قد أصابها التحوير أو التشويه ، بسبب تسرّب نشاط سايكولوجي (لاشعوري) عمل على (نقل) الشحنات الانفعالية ، من موضوعها الأصل إلى موضوع أخر . وقد حدثت آلية Mechanism (النقل) تحت تأثير عملية سايكولوجية معقدة ، لها دور بالغ الأثر في صياغة الأحلام ذوات البنية الرمزية ، تقوم على بنية التضاد بين (الأنا) و (الأنا الأعلى) ، كما ذكر سابقاً [٦١] ، فما يمكن أن يكون منغّصاً لـ (الأنا) يكون سارّاً لـ (الأنا الأعلى) ، ومن ثم فإنه ليس مجانباً للمنطق ، القولُ بأنّ ما يسوءُ (الأنا الأعلى) ، قد يسرّ (الأنا) . ولعل هذه الحقيقة هي التي تفسّر لنا ، مبلغ الخوف الهائل الذي تعانيه (الأنا) في قصيدتي (الأفعوان) و(لعنة الزمن) [٦٢] ، وستتجلى تلك الآلية السايكولوجية على نحو أكثر وضوحاً ، إذا ما ولجنا في فضاء النصوص الأخرى المذكورة ، موضوع هذه الدراسة .

٢ ـ بنية التضاد – الأنا / الأنا الأعلى

أما قصيدة (النهر العاشق) فإنها تنطوي على عنصر المفارقة ، القائم على جنوح النص إلى (الإيهام) من خلال النص الاستهلالي الذي يتقدمه ، إذ يصف الفيضان الذي اجتاح مدينة بغداد عام (١٩٥٤) بأنه (رهيب) . إن عنصر المفارقة ينبثق من استجابة النص لتلك الواقعة ، فإذا كان الفيضان - في الأساطير البدائية - يمثل الخير والعطاء ووفرة الغلال من ناحية ، ورضا (الآلهة) على شعبها من ناحية أخرى ، نظراً إلى طبيعة الحياة في المجتمع الزراعي الذي يكون فيه الماء والزرع ، مصدر الحياة وديمومة الوجود الإنساني ، فإن الفيضان في المجتمعات الحديثة ، ليس إلا إيذاناً بالموت الجماعي ، وتهديداً خطيراً لحياة الآلاف من بني البشر ، فكيف استجاب النص لفيضان نهر دجلة ، الذي لم يكن سوى مصدر لمأساة إنسانيّة جماعيّة ؟ فلنستمع إلى ما يبوح لنا به النص :

أين نمضي إنه يعدو إلينا
راكضاً عبر حقول القمحِ لا يلوي خطاهُ
باسطاً في لمعةِ الفجرِ ذراعيه إلينا
طافراً كالريح نشوانَ ، يداهُ
سوف تلقانا وتطوي رعبنا أنى مشينا

* * *

إنه يعدو ويعدو
وهو يجتاز بلا صوتٍ قرانا

ماؤه البنيُّ يجتاحُ ولا يلويه سدُ
إنه يتبعنا لهفانَ أن يطوي صِبانا
في ذراعيهِ ويسقينا الحنانا

* * *

لم يزلْ يتبعنا مبتسماً بسمةَ حبِ
قدماهُ الرطبتانِ
تركتْ آثارها الحمراءَ في كل مكانِ
إنه قد عاث في شرقٍ وغربِ
في حنانِ

* * *

نحن أفرغنا له أكواخنا في جنحِ ليلِ
وسنؤيهِ ونمضي
إنه يتبعنا في كلِ أرضِ
وله نحنُ نصلي
وله نفرغُ شكوانا من العيشِ المملِّ

* * *

إنه الآنُ إلـهُ
أوَ لم تغسلْ مبانينا عليه قدميها
إنهُ يعلو ويلقي كنزهُ بينَ يديها
إنه يمنحنا الطين وموتاً لا نراهُ
من لنا الآنَ سواهُ ؟ (٦٣)

على الرغم من انطواء النص على بعض المفردات ذات الدلالات السالبة ، مثل : (الرعب – الآثار الحمراء – يمنحنا موتاً) - فإن بناءه اللغوي يعتمد على مفردات ذات دلالات نفسية إيجابية ، أو هي موحية بتلك الدلالات مثل : (لمعة الفجر – نشوان – لهفان – يسقينا الحنانا – مبتسماً – بسمة حب – حنان – ساكباً من شفتيه قبلاً ...الخ) . والمفردات السابقة تخلق مناخاً يوحي بـ (السعادة) و(الانتشاء) إزاء هذا الحدث المدمّر ، فالنص حين يصف الفيضان – وهو يجتاح الشوارع ويقتحم المنازل تاركاً فيها (آثاره الحمراء) – بأنه (لم يزل يتبعنا مبتسماً) ، إنما يعبّر عن رغبة (لاشعورية) فيما حدث .

والذي يدعو إلى هذا التأويل هو الاستجابة بـ (لامبالاة) مبالغ فيها يمكن وصفها بـ (موت القلب) ، و(اضمحلال الشعور) .

إن النص لا يستبعد المستوى العاطفي من الخطاب فحسب ، بل إنه يبوح - على نحو غير مستتر - بـ (استبشاره) بوقوع هذه المأساة ، الأمر الذي يفضي إلى استنتاج أن ثمة (دافعاً) أو (رغبة) عدائية تنزع إلى التدمير نحو الخارج ، إلا أن تلك الرغبة في حقيقتها ذات سمة مركبة ، تنطوي على تضاد سايكولوجي مبطّن بميول (لاشعورية) مرتدة ، فالرغبة في تدمير العالم تشير إلى ميل واضح نحو تدمير الذات ، لأن الذات جزء من هذا العالم .

إن الفيضان المدمّر – في هذا النص – ليس إلا بديلاً رمزياً لـ (الأفعوان) ، و (السمكة العملاقة) في قصيدة (لعنة الزمن) ، ذلك أن طبيعة الدافع واتجاهه ما يزالان يحتفظان بملامحهما السايكولوجية المميزة ، وليس الفرق بينهما – في ذينك القصيدتين - والقصيدة التي نحن بصددها – إلا في شدته أو مستواه الكمّي . فالأفعوان والسمكة العملاقة والفيضان الرهيب ، ليست إلا رموزاً ً ابتدعتها المخيلة الشعرية ، لتكون معادلاً موضوعياً لكوامن لاشعوريّة مكبوتة ، إلا أن الانفعال في النصين الأولين ، يتسم بكونه أقل عدواناً على الذات مما هو عليه في (النهر العاشق) ، إذ أن الميل العدواني فيه لا يتعدى مستوى إلحاق الأذى بالذات ، بإلقائها في عوالم كابوسيّة مرعبة متلاحقة ، وهو موقف رادع يعبّر عن تزمت (الأنا الأعلى) وتعسّفه ، في علاقته القمعية مع (الأنا) ، التي لم تكن مستسلمة لذلك العقاب .

ومن هنا يمكن استخلاص وحدة دلالية بين النصوص السابقة ، في ضوء علاقة التناص بينها ، مع إمكانية تأويل (النهر العاشق) باندفاعه المدمر ، على أنه انبعاث جديد للأفعوان بوصفه بديلاً رمزياً لميول سايكولوجية واحدة ، أو انبعاثاً للماضي المرير المشحون بذكريات منغّصة تسعى (الأنا) إلى الخلاص منها بأي ثمن . ومن ثم فإننا لا نستبعد أن يكون ذلك الميل رغبة (لاشعورية) في تدمير (الأنا) مصحوبة باستسلامٍ واعٍ لتلك الرغبة :

ولهُ نفرغُ شكوانا من العيشِ المُملّ

وهذه الرغبة اللاشعورية ، هي التي تبرّر انتفاء حالة الصراع السايكولوجي بين (الأنا) و(الأنا الأعلى) ، الأمر الذي أبعد النص عن كل مظاهر الاختلال ، أو التشوّه في بنيته السايكولوجية ، الأمر الذي أفقد النص عنصره الانفعالي ووسمه بـ (موت القلب) كما سمّيناه في الصفحات السابقة ، لأن رغبة (الأنا) أمست في حالة تكافؤ مع رغبة (الأنا الأعلى) . وآية ذلك أن الدافع العدواني لم يكن منصباً – في المحتوى الكامن للنص – على تدمير العالم ، بل إنه يهدف إلى تدمير (الأنا) ، بوصفه وجوداً (غير مرغوب) فيه . إنه الشعورُ المتفاقم باليأس وانعدام الجدوى ، والنزوع إلى الخلاص

بإلغاء (الأنا) الذي يقود – لاشعورياً – وعلى نحو مباشر – إلى إلغاء الوجود . ولعل تلك الأحاسيس في جملتها نابعة من الشعور بالشقاء ، جرّاء الشعور بعقدة الذنب أو الخيبة العاطفية ، ذات الجذور الممتدة في أحشاء الماضي ، ذلك الشعور الذي لم ينجمْ عنه إلا الرعبُ والحزنُ المرير .

٣- بنية التكافؤ / الخلاص التكفيري أو الإلغاء المركّب

إن الشاعرة طالما جاهدت – في أعماقها – للخلاص من كابوس الذكريات ، التي ما فتأتْ تلاحقها متخذةً هيئات مختلفة ، فمرّةً تبدو غولاً يلاحقها ، أو سمكة هائلة تسدّ عليها الدروب وتحاول افتراسها ، وتنحو أحياناً إلى أن تكون دافعاً من دوافع البحث عن عوالمَ بعيدة ، غارقةٍ في الخيال (هروبٌ غيرُ واعٍ) ، أو تتخذ هيئة أحلام يقظة (هروبٌ واعٍ) . وفي ضوء تلك المعطيات ، فإنّ صورة الموت الجماعيّ والخراب الشامل ، التي تجلّتْ في اجتياح الفيضان المدينة لم تكن سوى مشهد مفعم بـ (الإبتهاج) ، لا يبعثُ – في نفس الشاعرة - إلا على الإحساس بالنشوة والسعادة واللهفة للقياه ، ولم يكن ذلك الشعور إلا انعكاساً لرؤية النص لهذا (الكائن الغريب) ، على أنه يحقق الخلاص من ثقل ذكريات الصبا وبشاعتها :

إنه يتبعنا لهفانَ أنْ يطوي صبانا

في ذراعيه ويسقينا الحنانا [٦٤]

ويحرّر النفس من ثقل كابوس الرعب ، الذي يطبق عليها :

طافراً كالريحِ نشوانَ ، يداهُ

سوف تلقانا وتطوي رعبنا أنى مشينا [٦٥]

وتتجلّى نزعات (الأنا) العدائية المرتدة إلى الداخل ، في الخلاص (التكفيري) عن طريق الموت ، جرّاء الشعور بالاكتئاب الذي يضفي - بصورة دائمة - على الحياة طابعاً سوداوياً وظلامياً ، على الرغم مما يخيم على المقاطع الأخيرة من النص ، من أجواء أسطورية تتشح بوشاح ديني- صوفي ، في تعاملها مع ذلك(الكائن المدمّر)الذي يصبح عاشقاً يلف ذراعيه حول (أكتاف المدينة) ، وينشر(قبلاته الطينية) التي تغطي المراعي والحقول،وهو(إله)تتقرّب إليه الذات،من خلال طقوس وشعائر تسميها (صلاة) :

ولهُ نحنُ نصلّي [٦٦]

ولكن ما هو سرّ تأليه ذلك الكائن – الغول ، الذي لا يجلب بمجيئه إلا الدمار والموت ؟ إن (الموت) أو (تدمير الأنا) هو اللحظة الوحيدة التي تشعر (الأنا) البائسة - وهي غارقة في خضم شقائها - بسعادة أبدية ، فهي إزاءها تشعر أنها قد تخلصتْ من عبء الحياة ، وامتدادها الثقيل الذي لم يورث إلا الملل واليأس والاكتئاب ، ولذا فهي تستبشر بقدوم ذلك (الإله المدّمر) وتصلّي له :

وله نفرغ شكوانا من العيشِ المُملّ [٦٧]

ولعل تفاقم الميول العدوانية المفعمة بالمشاعر السوداوية ، هو الذي يفسر إيغال (الأنا) في مستويات سحيقة من الوهم أو (التوهم) ، فهي لم تقف عند تصوراتها لذلك (الإله) القاتل بوصفه كائناً مترعاً باللهفة والحنان والابتسام والوداعة ، بل إنه وحده القادر على (تطهير) المدينة المفجوعة من خطاياها :

أوَ لم تغسلْ مبانينا عليه قدميها ؟ [٦٨]

إن الدلالة السايكولوجية العميقة للنص ، تتجلى في البنية النحوية الأسلوبية التي اعتمدها الخطاب ، باستخدام صيغة الاستفهام الإنكاري التي تشير الى دلالة النفي المطلق ، الذي يؤكد الإيمان – حدّ اليقين – بفكرة الخلاص من خلال الموت (التكفيري) ، الذي يجتاح العالم برمته ، والذي عجزت (الأنا) عن إحداثه ، فمن يحقق لها ذلك التطلع ؟ ومن هو القادر على أهلاك المدينة بمن فيها ؟ ليس ثمة غير هذا الفيضان :

مَنْ لنا الآنَ سواهُ ؟ [٦٩]

إن (الأنا) وكأنه – إزاء استيقاظ وعيه – قد شعر باهتراء القناع ، الذي تختفي وراءه رغبته اللاشعورية ، فعدل عن الحديث عن (الإله) القاتل ، الذي أشبع الميل السادو – ماسوشي إلى الانتقام المركّب ، فعاد ليتحدث عن الضحية (المدينة التي غرقت) . غير أن البنية الشعورية ظلت محتفظة باستجابتها الوجدانية المحايدة إزاء (المأساة) ، فلم تكن تتضمن أيمّا انفعال ، فعمدت إلى أسلوب التصوير الفوتوغرافي ، وكأنها إزاء مشهد لطبيعة جامدة ، وليست إزاء مشهد مأساوي ، لعالم إنساني مُترع بالخوف والموت والخراب . فهي تصف المدينة بأنها كانت تجيش بالحياة ، و(تضحك للشمس كل صباح) ، و(كانت منازلها المرحات تلاقي القمر) (بنوافذها الضاحكة) ، ولكن حين داهمها الخراب (ومدّد رجليه في أرضها) ، انقلبت حياتها رأساً على عقب ، فقد أنهدّتْ المنازل وانهارت سقوفها ، وتداعت شرفات الحب الصغيرة ، فلم يبقَ إلا (الدجى وصفير الرياح) ، والموت الذي التهم كل شيء :

وجاء الخرابُ وسار بهيكلهِ الأسودِ
ذراعاه تطوي وتمسح حتى وعود الغدِ

* * *

أسنانهُ الصفرُ تقضم باباً وتمضغُ شرفهْ
وأقدامه تطأ الورد والعشب من دون رأفـهْ
* * *
وسار يرشّ الردى والتأكُّلَ ملءَ المدينةْ
يخرّب حيث يحلُّ وينشرُ فيها العفونـهْ (٧٠)

غير أن النص لم يكن (مرثية) لتلك المدينة المفجوعة - كما يبدو من الملاحظة الاستهلالية – بل كان (تشفياً) منها ، وهي في أشد حالاتها ضعفاً . وتتجلى هذه الدلالـة في مظاهر التشخيص النفسي العميق ، لحركة الفيضان المدمّر وهو يجتاح المدينـة ويخترق دروبها ، ناشراً الموت والخراب و(يُبصرُ) نـواحَ البيوت على بعضها ، و (يحدّق) و(يصغي) إلـى صـراخ أهـل المدينـة المذعورين ، ولأصـوات تداعي السقوف والشرفات وارتطامها وتحطّمها ، و(يرسلُ عينيه في نشوة) ليرى الأبنية التي (تركعُ في هوانٍ ذليل) ، ثم يسير (يرشّ الردى) في الطرقات والبيوت ، و (يرسل ضحكته العصبية ملء الفضاء) . ومـا أن يحـين الـصباح حتـى يشعر ذلـك (الغـول) ، بأنـه قـد استنفد غضبه وأشبع نهمـه فـي المـوت ، فيتساحب متثاقلاً ليختبئ عن (الأعين) في (مستنقعات فساح) .

إن الشعور بالغبطة والبهجة - الذي يخفي ميولاً ودوافعَ تدميريـة لاشعورية ، تجسّدت عبر تناقضات بنية النص السطحية - و (الفيضان) ذلك (الإله المخلّص) من (الحياة المُملّة) ، و(الغول) القاتل ، لـم يكن – كل ذلك – إلا إسقاطاً لاشعورياً لنوازعَ مكبوتة مسكوتٍ عنها ، ضد عالمٍ مسكون بأناس أقل ما يمكن أن تصفهم نصوص أخرى ، بأنهم (خاوون) من أية عاطفة أو مشاعر(٧١) ، عالمٍ تحتقنُ سماؤهُ بسحب ذكريات قديمة سوداء ، دفعت (الأنا) إلى التحرّر منها بأي ثمن ، إنها راغبة في الغرق وليكن حينها الطوفان ، وها قد واتتْ اللحظة وكان الطوفان فغرق كل شيء . إن الطوفان قد زرع موتاً ولكنه لم يكن موتاً كلياً ، فالمدينة قد (دُمّرتْ) لكنها لم (تمت) ، والمدينة قد تكون رمزاً لـ (الذات) التي كانت مغمورة بالسعادة والهدوء ، لكن الكوارث العاطفية والقدرية قد أحالتها إلى (خراب) .

إن الكـوارث ذات الطبيعـة العاطفيـة والقدريـة ، هـي التـي كرّسـت فـي أعماقهـا تراكمـات هائلـة مـن الانفعـالات الـسالبة المكبوتـة ، التـي تـسببت فـي أعـراض سـايكولوجية مؤلمـة حـددّت الـصور والأخيلـة الرمزية ، وفتحت فضاءات إبداعية مميزة لتجربة شعرية ، ممتدة على مدى أكثر من ثلاثـة عقـود من الزمن حتى عام ١٩٧٧ (٧٢) . ولعل (الكوليرا) و(الفيضان) هما المعادل السايكولوجي لدوافع الإلغـاء أو التدمير المركبة (المتجهة نحو الخارج والمرتدّة) - أي (نوازع سادو - ماسوشية) ، (إلغاء العالم =

إلغاء الأنا) - التي تعمل في نسيج هذه النصوص الشعرية . إنه الوباء الذي زرع الموت في كل مكان ، شأنه شأن الفيضان الذي اجتاح المدينة ومزّق أوصالها ، ولم يترك سوى الحطام والأشلاء المتناثرة وسط الطين والأوحال ، فما الذي تبقى للمدينة / الذات ؟ لم يبقَ :

سوى الموتِ والملحِ في كأسِها [٧٣]

إن المتتبع لأعمال نازك الملائكة الشعرية ، يلاحظ أنّ (الكوليرا) و (الفيضان) في هذه القصائد ، لم يكن إلا انبعاثاً سايكولوجياً لرموز اعتمدتها الشاعرة في إنتاج نصوص سابقة ، في ديوانيها (شظايا ورماد) و(قرارة الموجة) ، مثل : (صراع) [٧٤] ، و(عندما انبعث الماضي) [٧٥] ، و(الأفعوان) [٧٦] ، و(قبرٌ ينفجر) [٧٧] ، و(الخيط المشدود في شجرة السرو) [٧٨] ، التي تنطوي على رغبة واضحة في تدمير (الأنا) ، من خلال موت الفتاة المعشوقة ، الذي لم يكن سوى نزوع (سادو – ماسوشي) ، ينطوي على رغبة عدائية مزدوجة / إيذاء الأنا وإيذاء الآخر ، أو معاقبة الاثنين معاً . وليست نصوص (لعنة الزمن) [٧٩] و(سخرية الرماد) [٨٠] ، و(السلمّ المنهار) [٨١] ، من ديوان (قرارة الموجة) ، ببعيدة عن تلك الأجواء الكابوسية ذوات النزوع العدواني اللاشعوري إلى معاقبة الذات .

٤ـ قناع الموت الإسقاطي وآليّة الترميز

إذا أعدنا قراءة النصوص الثلاثة مجتمعة فإننا ، نلحظ أن ثمة ثغراتٍ ذوات منحىً سايكولوجي سلبي تنتاب بناءها السطحي ، مكّنت الدوافع والنزعات اللاشعورية ، من التسرب خلالها والتعبير عن طبيعتها السايكولوجية ، ففي نص (الكوليرا) لم يتمكن (الأنا) من إحكام قناعه الرمزي ، وهذا ما أتاح لبعض تلك الدوافع اختراق ذلك القناع . ويمثل ذلك الخرق (إسقاطاً) لاشعورياً من الذات النصيّة على مصدر الموت / وباء (الكوليرا) ، فأصبح ممكناً لهذا الوباء أن يؤدي الدور الذي لم يتمكن (الأنا) من أن يلعبه ، بسبب وجود مقاومة سايكولوجية قوية ناجمة عن رقابة (داخلية) ، ولعل هذا هو السبب الكامن وراء استخدام القناع السايكولوجي ، لتبرير انطلاق تلك الدوافع من مكمنها ، وإلا كيف يمكن أن يكون هذا الموت الجماعي (دواءً) ؟ وبمعنى آخر هل أن ذلك الوباء هو (دواء) من منظور الضحايا ؟ أم من وجهة نظر النص ؟ وكيف يمكن لهذا الموت أن يكون (منتقِماً) ؟ وممن (ينتقم) ؟ ولماذا ؟ يقول النص :

لا شيء سوى صرخات الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ
في شخص الكوليرا القاسي ينتقمُ الموتْ [٨٢]

إن تلك المفردات تبدو مشحونة بإسقاطات ذاتية محضة لا علاقة لها بضحايا الوباء ، إنها الرغبة في (التماهي) identification مع مصدر المأساة التي اجتاحت المدينة ، الأمر الذي أباح لذلك الوباء التعبير عن (الذات) ، وإفراغ شحناتها الانفعالية المكبوتة في جسد ذلك العالم ، الذي أجهد (الذات) وأنهكها فأمست مهللة للموت لأنه (دواء) ، أي خلاص من معاناة مزمنة ثقيلة .

وتعمل الآليات السايكولوجية السابقة في النصين الآخرين ، إذ يتجلى الدافع التدميري الموجه إلى الخارج بوضوح ، في الاستجابة (الابتهاجية) للمأساة التي اجتاحت المدينة ، الأمر الذي يوحي بتحقق فكرة (التماهي) بمصدر الموت الجماعي (الغول) - في النصين الثاني والثالث - الذي حمل ملامح (الذات) السايكولوجية وتلبّسها ، ذلك أن الذي حدّق في المدينة وأصغى إلى الصرخات الأخيرة :

وأرسلَ عينيه في نشوةٍ يرمق الأبنيـهْ

وقد ركعتْ في هوانٍ ذليل بلا مرثيّـهْ [٨٣]

ليس (الغول) القاتل ، وإنما هو (الأنا) الذي تكدّست في أعماقه نوازع مدمرة ، نحو ذاته ونحو عالمه المحيط به ، والذي استطاع من خلال قناع (الغول) ، أن يتخلص من ضغوطه النفسية / الانفعالية ، التي امتصتها المدينة بـ (موتها) . ولم يبق أمام (الأنا) إلا أن (يرسل ضحكاته العصبية) ، بعد أن انطفأت فيه شحناته المدمرّة التي أحالت المدينة (جثة) هامدة .

إن ثمة ما يعزز ما أمكن استخلاصه من دلالات مشتركة كامنة في النصوص السابقة ، تتعلق ببعدها الزمني ، فالنص يمهّد لظهور (الغول) المعادل الموضوعي / الخرافي للفيضان ، بإرخاء الليل سدوله على المدينة واحتوائه إياها بظلامه الشامل إذ :

يهبُّ الخرابُ ويضحكُ نشوانَ بين الحُفرْ [٨٤]

ويمثل الليل مسرحاً واسعاً لذلك (الوحش) الذي يدمّر كل ما يقف في طريقه ، تغمره النشوة والسعادة ، وما أن يحين الصباح حتى يكون الغول قد حقق رغباته في تدمير المدينة ، فيتساحب ثقيل الخطى إلى (مكمنه) :

ويأتي الصباحُ ويختبئ الغولُ في مكمنِ

وتخفيه مستنقعاتُ فساحٌ عن الأعينِ [٨٥]

إن ارتباط ظهور (الغول) أو (الكوليرا) في الليل واختفائه في الصباح ، يوحي على نحو من الأنحاء بالطبيعة الحلمية التي تسم مناخ تلك النصوص وأفكارها وصورها الشعرية ، التي تتخذ طابعاً حسياً – تشخيصياً لأفكار وهواجس ، تقود إلى استنتاج أن البنى الدلالية لتلك النصوص ترتكز على ثيمة

نفسية مشتركة ، وأنها - أي النصوص- تقترب في دلالاتها من نصوص شعرية أخرى ، ذوات بنى رمزية مفعمة بأجواء كابوسية مسيطرة ، كنصيّ (الأفعوان) المشار إليه سابقاً ، و(لعنة الزمن) [٨٦] خاصة ، التي تشهد انثيال شبح (السمكة العملاقة) عند الغروب ، أي عند حلول المساء ، فالدلالة السايكولوجية العميقة لليل / الظلام ، قد توحي بغياب الرقابة بمستوييها الداخلي والخارجي (الأنا الأعلى – المجتمع) ، وهذا الغياب يفضي إلى (حضور) الدوافع والرغبات المكبوتة وتحريرها ، ومن ناحية أخرى فإن تقهقر الظلام وبزوغ الضياء ، يوحي باستيقاظ الرقابة ، الذي يفضي – حتماً – إلى تراجع الدوافع والرغبات وانحسارها ، أو ارتدادها إلى الأعماق اللاشعورية :

وتخفيه ِ مُستنقعاتٌ فساحٌ عن الأعينِ

إن (الأعين) هي البديل الرمزي للرقابة الداخلية ، وليس المستنقع إلا مرادفاً لـ (اللاشعور). واللافت للنظر أن الأعين تتكرّر في غير واحد من نصوص الشاعرة ، منها (لعنة الزمن) التي ترد فيها (الأحداق النهمات) التي ترصد العاشقين ، و(صلاة الأشباح) [٨٧] إذ (يحدّق) الرجل المنتصب أبداً ، بأعين رهيبة تطارد الأشباح أو من يخرج عن موكب الأشباح ، الذي يساق بالعنف إلى (صلاة) قسريّة . ومن ثم فإن المستنقع يمكن أن ينطوي على دلالة وظيفية ، وليس ماديّة (حرفية – موضوعية) ، فما من مستنقع يمكن أن يحدث (فيضاناً) يُغرقُ مدينة برمتها ، وإذا كان النهر الذي وصفه النص بأنه (عاشق) هو مصدر ذلك الفيضان المدمّر ، فمن المنطقي أن يرتد ذلك الفيضان / الغول ، إلى النهر نفسه لا إلى مستنقع أو مستنقعات.

إن ثمة أكثر من فجوة تنتاب البنية اللغوية لهذا النص ، توحي بأن النص كان منهمكاً – بغير وعي منه - في التعبير عن كوامنه اللاشعورية ، أو أنه – في أقل تقدير – لم يستطع أن يتخلص من الذاتية المهيمنة على أجواء التجربة الشعرية ، فالمفردات (تصحو) المسندة إلى المدينة ، و(ظمأى) التي تصف حال المدينة إبان صحوها ، و(الأمس) المضاف إلى المدينة في قولها :

وتصحو المدينة ظمأى تبحثُ عن أمسها

وماذا تبقى سوى الموتِ والملحِ في كأسها [٨٨]

كل تلك المفردات تمثل قرائن لغوية لدلالة سايكولوجية عميقة مغايرة – تماماً – لدلالة النص السطحية ، فما يكون لمدينة (غرقى) طوال الليل أن تشعر بالظمأ ، وهل يمكن لمدينة مدمَّرة أن تلعق جراحها البليغة الحاضرة ، كي تقلّب صفحات أمسها باحثة عن ذكرياتها وماضيها الآفل؟ إن الصياغة الأسلوبية لهذا المقطع من النص ، تكشف عن شفافية القناع الذي عمد النص إلى التستر وراءه ، ليجسّد مأساة (ذاتية) لا كارثة موضوعية يعيشها العالم !

إن النصوص السابقة تكشف - بوضوح - عن عدّة من آليات النشاط السايكولوجي اللاشعوري التي يخضع لها السلوك الإنساني ، الذي تحكمه سيرورات نفسية ذات طبيعة انفعالية سالبة ، وقد ورد ذكرها في صفحات سابقة من هذه الدراسة ، من أهمها (الإسقاط) و(التماهي) ، وهما آليتان مرتبطتان بدفاعات (الأنا) ، ضد الشحنات اللاشعورية المكبوتة ، ذات النشاط الدينامي الفعّال ، ففي قصيدة (الكوليرا) نلاحظ - على نحو جليّ – خضوع النشاط النفسي إلى آليّة (الإسقاط) ، التي تمثل إسقاط الدافع العدواني على الخارج ، في حين تهيمن آليّة (التماهي أو التقمّص) على قصيدتي (النهر العاشق) و(المدينة التي غرقت) ، أي التماهي مع موضوع المأساة ، إذ يتحول (الأنا) إلى ضحية أمام قدريّة طبيعيّة لا تقاوم ، وبذلك يستطيع (الأنا) التخلصَ ممّا يقاسيه من توتراتٍ وصراعاتٍ نفسيةٍ مُنغصّة ، بتحريرها - عبر النص الشعري – بإخفاء تلك الدوافع والميول ، تحت أقنعة تمنحُها القدرة على اختراق مقاومة (الأنا الأعلى) ، حينما تكون الدوافع ذات طبيعة أخلاقية (محرمات ذاتية أو جمعية) ، أو مقاومة (الأنا) إذا كانت الدوافع مما يزعزع استقراره النفسيّ أو البايولوجي . وتتجلّى تلك الأقنعة – في الحياة اليومية – في مظاهر السلوك المزدوج أو المتناقض ، فقد يُبدي شخصٌ ما رقة عاطفية مبالغاً فيها ، ولكن يكمن وراءها دافعٌ عدوانيّ مبطّن أو كراهية دفينة ، وقد يُظهر التزاماً أخلاقياً (لفظياً) ، لكنه يُخفي ميولاً منحرفة على المستوى نفسه . أما على صعيد الأدب فإن ذلك التناقض أو الإزدواج ، يتجلى في هيئة رموز وصور شعرية ، تختفي وراءها دلالات نفسية عميقة ، تتناقض مع دلالة النص السطحيّة .

إن النص الإبداعي - وإن كان يخضع في أغلب نشاطه ، إلى عمليّة ذهنيّة واعية - فإنّه لن يكون مكتملاً من حيث (الترميز) ، لأنّ النشاط اللاشعوري لابدّ أنْ يتسرب إلى ثنايا النص ، فيترك آثاره هنا وهناك بعيداً عن وعي المبدع . وهذه الظاهرة هي ما سمّيناه (الثغرات) النصيّة ، وهي ليست كذلك من الناحية الفنية ، بل هي من ناحية البناء السايكولوجي ، فالنصوص السابقة – موضوع الدراسة – هي نصوص مكتملة من الناحية الفنية ، إذ تحكمُ بناءَها وحدةٌ عضويّة متماسكة في نسيج بنائيّ مُحكم ، يعتمد صوراً شعرية مُفعمة بالحركة الباطنة ، وإنْ كان الهدوء السطحيّ يرين على ظاهر بعضها كالنص الأول ، الذي تمحور حول بنية سردية – وحبكة دراميّة متماسكة ، في حين اعتمد النصان الآخران بناءً سردياً مُحكماً ، وهذه ظواهر فنية خارجة عن نطاق منهج هذه الدراسة .

الهوامش

(١) نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس – ت إبراهيم الخطيب – ص ٣٤ .

(٢) رولان بارت – نقد وحقيقة – ت د. منذر العياشي – ص ١٧ .

(٣) إمبرتو إيكو – التأويل بين السيميائية والتفكيكية – ت سعيد بنكراد – ص ١٢٤ .

(٤) سيجموند فرويد – الأنا والهو – ت محمد عثمان نجاتي – ص ٣٣ .

(٥) م . ن – ص ٣١ .

(٦) م . ن – ص ١٧ .

(٧) م . ن – ص ١٦ .

(٨) م . ن – ص ٥٨ . وينظر كذلك : فرويد – قلق في الحضارة – ت جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت – ١٩٧٩ – ص ٨٩ .

(٩) ينظر تفصيل ذلك : فرويد – ما فوق مبدأ اللذة – ت اسحق رمزي – دار المعارف – مصر – ط ٥ – ص ٥٠ .

(١٠) فرويد – الأنا والهو – ص ٣٣ .

(١١) م . ن – ص ٣١ .

(١٢) م . ن – ص ٦١ .

(١٣) م . ن – ص ١٧ .

(١٤) م . ن – ص ٥٨ .

(١٥) م . ن – ٥٩ .

(١٦) فرويد – تفسير الأحلام – ت مصطفى صفوان – ص ٣٦٨ .

(١٧) التكثيف : آليّة نفسيّة يتاح بها لمحتوى ظاهر ، التعبير عن عدةٍ من مضمونات كامنة كما هو الحال في الأحلام والأعراض العصابية . ينظر : فرويد – الموجز في التحليل النفسي – ت سامي الدروبي وعبد السلام القفاش – دار المعارف – مصر – ط ٤ – ص ٩٣ .

(١٨) ينظر : فرويد – تفسير الأحلام – ت مصطفى صفوان – ص ٣٠٠ .

(١٩) النقل : آلية نفسية لاشعورية تعمل على نقل دافع معين ، أو رغبة أو انفعال ، من موضوعه الأصلي إلى موضوع بديل . ينظر : فرويد – الموجز في التحليل النفسي – مصدر سابق – ص ١١٤ .

(٢٠) فرويد – تفسير الأحلام – ص ٢٨٨ .

(٢١) م . ن – ص ٢٨٨ .

(٢٢) م . ن – ص ٢٨٨ .

(٢٣) ينظر : سعد الله ونوس – الأعمال الكاملة – مج ١ – دار الآداب – بيروت – ط١ – ٢٠٠٤ .

(٢٤) ينظر في تحليل الدلالات الرمزية المحتملة للرواية : د . شكري عزيز الماضي – أنماط الرواية العربية الجديدة – عالم المعرفة – الكويت – ٢٠٠٨ – ص ٢٠٩ ، ٢١٤ ، ٢١٥ .

(٢٥) فرويد – الأنا والهو – ص ٢٦ .

(٢٦) يسمي فرويد هذه الحالة (عقدة أوديب) ، نسبة إلى أوديب بطل مسرحية (أوديبوس ملكاً) الذي تروي الأسطورة اليونانية – التي مثلت عقدة المسرحية المذكورة – أنه قتل أباه وتزوج أمه من غير أن يعلم أنهما والداه ، فلما عرف الحقيقة المأساوية ، سمل عينيه حزناً وكمداً . لمزيد من التفاصيل عن مضمون المسرحية ينظر : طه حسين – من الأدب التمثيلي اليوناني ، سوفوكليس – دار العلم للملايين – بيروت – ١٩٧٨ – ص ١٨٧ وما بعدها .

(٢٧) فرويد – تفسير الأحلام – ص ٣٠٠ .

(٢٨) م . ن – ص ٣٠٣ .

(٢٩) م . ن – ص ٣٠٣ .

(٣٠) م . ن – ص ٣٠٣ . أورد مترجم الكتاب مصطفى صفوان هذا النص ، يحمل دلالة عامة في حين أن فرويد يتحدث فيه عن الشاعر شكسبير وشخصية هاملت ، ولذلك ارتأينا ضرورة إضافة اسم الإشارة (هذا) بين قوسين ، كي تتحدد دلالة النص فيشير إلى مؤلف المسرحية وهو شكسبير .

(٣١) هذه الإضافة بعد النص السابق ، متضمنة من ترجمة الدكتور عبد المنعم الحفني لكتاب فرويد (تفسير الأحلام) والإضافة ضرورية لإيضاح قصديّة النص ، وتمركزه حول كاتب المسرحية شكسبير وبطلها هاملت . ينظر : فرويد – تفسير الأحلام – ت . د . عبد المنعم الحفني – مكتبة مدبولي – القاهرة – ط١ – ١٩٩٦ – ص ٣٠٥ .

(٣٢) ينظر : فرويد – الفن والتحليل النفسي – ت سمير كرم – ص ٢٧ وما بعدها .

(٣٣) ينظر : فرويد – الهذيان في الفن والأحلام – ت جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت – ١٩٧٨ – ص ٨ وما بعدها .

(٣٤) ينظر : فرويد – الفن والتحليل النفسي – ص ٩٤ وما بعدها .

(٣٥) آن موريل – النقد الأدبي المعاصر ، مناهج ، قضايا ، اتجاهات – ت إبراهيم أولحيان ومحمد الذكراوي – ص ٥٧ .

(٣٦) ينظر : فرويد – تفسير الأحلام – ت د .عبد المنعم الحفني - ص ٣٠٥ ، الهامش (٢) .

(٣٧) ينظر : آن موريل – النقد الأدبي المعاصر – مصدر سابق – ص ٥٧ .

(٣٨) م . ن – ص ٥٧ .

(٣٩) م . ن – ص ٦٠ .

(٤٠) ينظر : جان إيف تاديه – النقد في القرن العشرين – ت د. منذر العياشي – ص ٩١ .

(٤١) فرويد – الحلم وتأويله – ت جورج طرابيشي – ص ٣٢ .

(٤٢) م . ن – ص ٣٣ .

(٤٣) م . ن – ص ٣٨ .

(٤٤) د . مصطفى سويف – الأسس النفسية للإبداع الفني ، في الشعر خاصة – دار المعارف – مصر ط ٤ – د . ت – ص ٧٤ .

(٤٥) ينظر : ديفيد ديتشز – مناهج النقد الأدبي الحديث – ت د. محمد يوسف نجم - ص ٥٢٧ .

(٤٦) ينظر : فرويد – علم ما وراء النفس – ت جورج طرابيشي – ص ١٨ .

(٤٧) فرويد – الهذيان في الفن والأحلام – ت جورج طرابيشي – ص ٧ .

(٤٨) م . ن – ص ٧ .

(٤٩) إروين إدمان – الفنون والإنسان – ت مصطفى حبيب – ص ٦٥ .

(٥٠) نورثروب فراي – الخيال الأدبي – ت حنا عبود – ص ١٥ .

(٥١) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي – مجموعة من الكتاب – ت د. رضوان ظاظا – عالم المعرفة – ص ٦٥ .

(٥٢) جان إيف تاديه – النقد في القرن العشرين – ت د . منذر العياشي – ص ٩٦ .

(٥٣) م . ن – ص ٩٧ .

(٥٤) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي – مجموعة كتاب – مصدر سابق – ص ٧٢ .

(٥٥) م . ن – ص ٧٣ .

(٥٦) د . مصطفى سويف – الأسس النفسية للإبداع الفني ، في الشعر خاصة – ص ٧٤ .

(٥٧) فرويد – تفسير الأحلام – ت مصطفى صفوان – ص ٣٨٥ .

(٥٨) ديوان نازك الأعمال الكاملة – مج ٢ / ص ٩٩ .

(٥٩) م . ن – مج ٢ / ص ٣٦٧ .

(٦٠) م . ن – مج ٢ / ص ٣٧٠ .

(٦١) ينظر : ص ٣ من هذا البحث .

(٦٢) ينظر ديوان نازك ، الأعمال الكاملة – مج ٢ / ص ٥٤ ، ١٧١ .

(٦٣) م . ن – مج ٢ / ص ٣٦٧ – ٣٦٩ .

(٦٤) م . ن – مج ٢ / ص ٣٦٧ .

(٦٥) م .ن – مج ٢ / ص ٣٦٧ .

(٦٦) م . ن – مج ٢ / ص ٣٦٨ .

(٦٧) م . ن – مج ٢ / ص ٣٦٨ .

(٦٨) م . ن – مج ٢ / ص ٣٦٩ .

(٦٩) م . ن _ مج ٢ / ص ٣٦٩ .

(٧٠) م . ن – مج ٢ / ص ٣٧١ .

(٧١) ينظر : قصيدة (إلى العام الجديد) – مج ٢ / ص ١٧٧ .

(٧٢) وهو تاريخ صدور ديوان الشاعرة نازك (يغيّر ألوانه البحر) عام ١٩٧٧ ، الذي كان تحوّلاً واضحاً في رؤية الشاعرة إلى الحياة ، إذ اتسمت بالاستقرار والهدوء النفسي . وكذلك ديوانها (للصلاة والثورة) الصادر عام ١٩٧٨ .

(٧٣) م . ن – مج ٢ / ص ٣٧٢ .

(٧٤) ينظر : ديوان نازك الملائكة – الاعمال الكاملة – ٢ / ص ٣٦ .

(٧٥) م . ن– ٢ / ص ٤٠ .

(٧٦) م . ن – ٢ / ص ٥٤ .

(٧٧) م . ن – ٢ / ص ١١٩ .

(٧٨) م . ن – ٢ / ص ١٣٣ .

(٧٩) م . ن – ٢ / ص ١٧١ .

(٨٠) م . ن – ٢ / ص ٢٠٤ .

(٨١) م . ن – ٢ / ص ٢٤٧ .

(٨٢) م . ن – ٢ / ص ١٠١ .

(٨٣) م ز ن – ٢ / ص ٣٧١ .

(٨٤) م . ن – ٢ / ص ٣٧١ .

(٨٥) م . ن – ٢ / ص ٣٧٢ .

(٨٦) م . ن – ٢ / ص ١٧١ .

(٨٧) م . ن – ٢ / ص ٢٣٧ .

(٨٨) م . ن – ٢ / ص ٣٧٢ .

المراجع و المصـــــــادر

أولاً : المراجع

١ . ديوان نازك الملائكة ، الأعمال الكاملة – دار العودة – بيروت - ٢٠٠٨ .

ثانياً : المصادر

٢ . إبراهيم الخطيب (ترجمة) – نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس – مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت – ١٩٨٢ .

٣ . إروين إدمان – الفنون والإنسان ، مقدمة موجزة لعلم الجمال – ت مصطفى حبيب – مكتبة مصر – القاهرة – د . ت .

٤ . إمبرتو إيكو – التأويل بين السيميائية والتفكيكية – ت سعيد بنكراد – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء / المغرب – ٢٠٠٤ .

٥ . آن موريل – النقد الأدبي المعاصر – مناهج ، قضايا ، اتجاهات – ت إبراهيم أولحيان ومحمد الذكراوي – المركز القومي للترجمة – القاهرة – ٢٠٠٨ .

٦ . جان إيف تاديه – النقد في القرن العشرين – ت د . منذر العياشي – مركز الإنماء الحضاري – دمشق – ١٩٩٤ .

٧ . ديفيد ديتشز – مناهج النقد الأدبي الحديث – ت د. محمد يوسف نجم – دار صادر - بيروت – ٢٠٠٧ .

٨ . رضوان ظاظا (دكتور) (ترجمة) – مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، مجموعة من الكتاب – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – ١٩٩٧ .

٩ . رولان بارت – نقد وحقيقة – ت د . منذر العياشي – مركز الإنماء الحضاري – دمشق – ١٩٩٤ .

١٠ . سيجموند فرويد – الأنا والهو – ت د. محمد عثمان نجاتي – دار الشروق – بيروت – ط ٤ – ١٩٨٢ .

١١ .– تفسير الأحلام – ت مصطفى صفوان – دار الفارابي – بيروت –٢٠٠٣ .

١٢ . – تفسير الأحلام – ت د. عبد المنعم الحفني – مكتبة مدبولي – القاهرة ط١ – ١٩٩٦ .

١٣ .– الحلم وتأويله – ت جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت – ط - ١٩٨٢ ٤

١٤ . – الفن والتحليل النفسي – ت سمير كرم – دار الطليعة – بيروت – ط ٢ – ١٩٧٩ .
١٥ . – قلق في الحضارة – ت جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت –١٩٧٩ .
١٦ .– علم ما وراء النفس – ت جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت –١٩٧٩ .
١٧ .– الموجز في التحليل النفسي – ت سامي الدروبي وعبد السلام القفاش
دار المعارف – مصر – ط ٤ – د . ت .
١٨ .– ما فوق مبدأ اللذة – ت اسحق رمزي – دار المعارف – مصر – ط ٥ – د . ت .
١٩ .– الهذيان في الفن والأحلام – ت جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت – ١٩٧٨ .
٢٠ . شكري عزيز الماضي (دكتور) – أنماط الرواية العربية الجديدة – عالم المعرفة – الكويت – ٢٠٠٨ .
٢١ . طه حسين (دكتور) – من الأدب التمثيلي اليوناني ، سوفوكليس – دار العلم للملايين بيروت – ١٩٧٨ .
٢٢ . مصطفى سويف (دكتور) – الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة – دار المعارف – القاهرة – ط ٤ – د . ت .
٢٣ . نورثروب فراي – الخيال الأدبي – ت حنا عبود – منشورات وزارة الثقافة – دمشق ١٩٩٥ .