نظريات التحليل النفسي والمسرح

الدكتورة
بشرى سعيدي

الطبعة الأولى
2017 **م** – 1438 **هـ**

نظريات التحليل النفسي والمسرح

المملكة الأردنية الهاشمية

سعيدي، بشرى
نظريات التحليل النفسي والمسرح/بشرى سعيدي
عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع2016
( ) ص
ر. ا. : (2016/6/2735)
الواصفات: الفلسفة// المسرح/ علم النفس
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعتبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية آخرى.

إهـــــداء

إلى رفيق دربي وقرة عيني زوجي الغالي

إلى لؤلؤتي قلبي اللذين أضفيا نكهة مميزة لحياتي

لكم مني جميعا أطيب المنى والتقدير

لتحملكم معي عناء الإبداع الأدبي

بســـــم اللــه الرحمن الرحيم

«إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلا قال في غده: لو غُيّر هذا لكان أحسن، ولو زيد هذا لكان يُستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر. وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر»[1]

"العماد الأصفهاني"

(1) هذا النص منقول عن "وفيات الشهير بابن خلكان. ج1. مطبوعات دار المأمون،

الفهرس

مقــدمـة 11
التحليل النفسي في الدراسات الغربية
التحليل النفسي والأدب 19
التحليــل النفســي والأنـواع الدراميـة 62
التحليـل النفسي والتجارب المسرحية الغربية..... 85
التحليل النفسي في الدراسات الأدبية العربية
الصعوبات والمعوقات 113
التحليل النفسي في الدراسات المسرحية العربية
القضايا و التجارب المسرحية العربية على ضوء التحليل النفسي..... 129
محاولة تطبيق ميدانية لمنهج التحليل النفسي على نماذج مسرحية عربية..... 141
خاتــمـة 173
البيبلوغرافيا 179

مقـــدمـة

معلـوم أن الـنص المسـرحي قـد تمـت مقاربتـه بمجموعـة مـن المنـاهج النقديـة المستوردة، لكن علاقة المسرح بالمنهج النفسي كانت باهتة إذا أخذنا بعين الاعتبار علاقته بباقي الأجناس الأدبية الأخرى: كالرواية والشعر والقصة... والتي استوفت حقها من الدراسة على ضوء هذا المنهج. ونظرا لنذرة تطبيقه على أب الفنون، عملنا على أن يكون هذا الكتاب إضافة نوعية لما تقدم به الدارسون، محاولَين أن نتجنب التكرارات، ومكتفين برصد التعاريف والمفاهيم التي تخدم الموضوع. ولذلك عرفنا بالمنهج وبمختلف نظرياته ومنظريه؛ من أجل الوصول إلى قراءة نصوص عربية على ضوئه، ورغم وجود بعض العراقيل، إلا أنه يحفزنا في ذلك إيماننا بتقبل أدبنا العربي لمعايير جديدة تكشف عن غناه، وتقدم الدليل على أنه لا يقل قيمة في تعبيره الفني وتفاعله مع الحياة كسائر آداب الأمم الأخرى. وهكذا حاولنا البحث عن العلاقة القائمة بين التحليل النفسي والأدب، فهذا المنهج أصبح أحد ركائز الفكر الحديث، ومعظم العلوم المعاصرة تتأثر بمفاهيمه ونظرياته، إذ لم يعد من الممكن تجاهل إسهامات العديد من رواده؛ ولذلك ضمناه محورا رصدنا فيه الجماليات النفسية، حيث بدأنا بنظرية فرويد وإسهاماته، التي تحولت في فترة وجيزة إلى نظرية متكاملة عن الإنسان والحياة والثقافة والحضارة، لها امتدادات على مستوى العالم الغربي، ثم العالم العربي بسبب تفاعلاتها المثمرة. فكان الحديث عن الفنان الذي اعتبره فرويد عصابيا بشكل من الأشكال، كما شبه الفن بالحلم لمظاهرهما المتشابهة في تحقيق الرغبات الممنوعة. إن الفرويدية مليئة بكم من المفاهيم التي أهلتها إلى أن تصبح نظرية قائمة الذات لها الأثر البليغ في الأدب.

بعد ذلك انتقلنا إلى نظرية كارل كوستاف يونغ على أساس أنه تلميذ لفرويد، تأثر به لكنه خالفه في العديد من الأفكار، معتبرا أن العامل الجنسي لا يمكن أن يعد المؤثر الوحيد في الشخصية؛ لذلك عوضه بالغريزة الحيوية، كما أضاف مفهوم اللاشعور الجمعي، الذي ينتقل عبر العصور، ويتجلى ذلك مثلا في الأعمال الخالدة. وقد تناولنا جملة من مفاهيم يونغ في نظريته عن الأدب الكشفي ، والأدب السيكولوجي، والنماذج العليا، ثم الرمز والإسقاط، والأساطير.

بعد ذلك عرجنا على نظرية إدلر، الذي تحدث عن مفهوم التعويض، وذهب إلى أن الفنان يعاني من مركب النقص فيعوضه عن طريق الفن؛ وبقدر ما يعاني من هذا المركب يكون إبداعه الفني والأدبي نوعيا، وهكذا ارتبطت العملية الإبداعية لدى هذا الرائد بالشعور بالدونية وبمركب النقص.

ثم تناولنا بعد ذلك النظرية اللاكانية، حيث اهتم لاكان بدراسة العلاقات القائمة بين الرغبة والعناصر المادية للغة، التي يطلق عليها على منوال سوسير لفظ الدال؛ فتحليل النظام الرمزي لدى الفنان، لا يتم إلا بواسطة تفكيك وحدات اللغة للوصول إلى اللاشعور الذي لا وجود له في الواقع إلا من خلال النظام الرمزي للغة.

لنختم المحور بنظرية شارل مورون، الذي اهتم بالبحث عن البنيات المجازية ذات العلاقة مع التوهمات وكذا تقاطعات النصوص فيما بينها؛ لقد اهتم بوجود شبكة كاملة من الاستعارات الملحة، التي تدل على شخصية الكاتب غير الواعية، محاولا بذلك خلق نوع من التوازن بين مجال النقد الأدبي ومجال التحليل النفسي. فأسست نظريته العديد من المفاهيم: كالمطابقات والأسطورة الشخصية والتنضيض .

من المؤكد أن للتحليل النفسي علاقة بالأنواع الدرامية، لذلك بحثنا عن تماهيات تلك العلاقة في الكوميديا، علما أن البحث عن مصادرها يعود بنا إلى ردها إلى أصولها ذات الأبعاد السيكولوجية، كالأساطير والشعائر الدينية. لذلك رأينا أنه من الضروري دراسة علاقة الكوميديا بالضحك؛ لكونه الأداة التي توسلت بها الكوميديا عبر العصور، ومن ثمة تناولنا الضحك عند برغسون، ثم عند فرويد، مما أفضى بنا إلى دراسة علاقة التحليل النفسي بالتراجيديا، وما تضمنته من مفاهيم خاصة بالمنهج: مثل الشفقة، والتطهير، والتنوير، والإرادة، والإعجاب، ثم التضحية.

ولا شك أن المرتجلات قد تمظهرت فيها تجليات التحليل النفسي، مثال الأسطورة الشخصية للمؤلف والتقائها بالأسطورة الجماعية للمدينة ومثال ذلك نجده في مرتجلة الضفادع لأرسطوفان، ثم تفريغ المكبوت في مرتجلة باريس لجان جيرودو، وكذا توظيف التداعيات كما يحدث في الحلم بالنسبة لمرتجلة إلما ليوجين يونيسكو.

أما بالنسبة لعلاقة التحليل النفسي بالتجارب المسرحية، فقد حاولنا أن ننتقي التجارب الأكثر وضوحا: فبدأنا بمسرح العبث كمجال خصب لتجليات التحليل النفسي، ولكونه استفاد من الفرويدية خصوصا حين أبرزت زيف التصرفات الواقعية وإشاراتها إلى واقع نفسي هو الأكثر صدقا؛ ويكمن ذلك في الجنون، والحلم، وتداعي المعاني والكره الدفين والملل الزوجي وغيرها من المفاهيم التي وظفها مسرح العبث.
أما فيما يخص التجارب الأخرى التي تمظهرت فيها مفاهيم التحليل النفسي: نجد مسرح القسوة لأرطو، الذي جسد جنونه في مسرحه متبنيا لغة شعرية متخيلة، داعيا إلى العودة إلى الجذور، والانفتاح على الشرق لبناء لغة فوضوية قائمة على ثنائية الهدم والبناء.

ثم توقفنا بعد ذلك عند مسرح ستالينسلافسكي الذي بالرغم من كونه مسرحا موجها للعرض، إلا أنه تناول أفكارا مستقاة من التحليل النفسي، إذ حاولنا أن نتطرق إليه منتقين مجموعة من المبادئ التي تبناها في التمثيل من قبيل: الإيمان، والإحساس بالصدق في المسرح. فهو يعتبر أن الحياة فيه زائفة، و أن المهم هو الشعور الداخلي، الذي يوهم المتلقي بالحقيقة الواقعية. كما تناول ستالينسلافسكي الذاكرة الإنفعالية التي تساعد الممثل على إظهار مشاعره بنوع من الحيوية، مشيرا إلى القوى المحركة الداخلية وحالة الإبداع الداخلية، مما يسهل الدخول في مساحة العقل الباطن.

وتجدر الاشارة إلى أن أي دخيل للتربة العربية لا بد له من معارضة و إعاقة تحيل دون الاستفادة منه، لذلك عملنا على الكشف عن معوقات تطبيقات التحليل النفسي في الدراسات العربية، محاولين بذلك أن نبحث عن مساره والمفاهيم المنتمية إليه، مع الإشارة الى بعض الشذرات التي لم تكن واضحة منذ الجاهلية، ومرورا بصدر الإسلام، ووصولا إلى العصر الحالي الذي اتضحت فيه الرؤية حول هذا المنهج؛ مشيرين إلى المواقف المتباينة التي واجهته إثر دخوله إلى بيئة غريبة عنه، كما تساءلنا عن إمكانية تبني التحليل النفسي في العالم العربي بنفس خصوصياته في العالم الغربي مع مراعاة اختلاف الإطار العام لتطبيقاته على النصوص العربية.

ولتوضيح كافة تلك المفاهيم كان من اللازم أن نستعين بالقضايا والتجارب المسرحية العربية في ضوء التحليل النفسي، حيث تناولنا دراسات جورج طرابشي حول مسرح الحكيم. وكذا دراسة عز الدين إسماعيل لمسرحية "ياطالع الشجرة" لنفس المبدع من خلال التحليل النفسي وطرحناها للنقاش والتحليل. كما اتخذنا بعض النصوص المسرحية- التي كانت تنضح بتجليات التحليل النفسي- لتكون سندا لنا في التطبيق ،حيث وقع اختيارنا على بعض النماذج العربية والمتمثلة في توفيق فياض نموذجا ممثلا بمسرحية "بيت الجنون" والتي تشكل حقلا غنيا لمقولات المنهج ونبرزها في ما يلي: الجنون، الهذيان، الهذاء، اللاشعور الجمعي، الأسطورة، الرمز. لنختم بمحمد تيمد من خلال مسرحية "كاهنة المطبخ" و التي تمثل سلسلة من الهذيان حيث طبقت عليها نظرية فرويد، مما مكننا من استنباط مجموعة من المقولات المتمحورة حول أحلام اليقظة، الأحلام، الملل الزوجي، الهذيان.

لذلك جاء هذا الكتاب إجابة لتساؤلات عدة طرحناها ويمكن بلورتها في هذا السياق:

- إلى أي مدى يمكن تطبيق منهج التحليل النفسي على الإبداع العربي؟
- كيف يمكن مقاربة النصوص –النماذج- بآليات هذا المنهج من غير تعسف عليها وعلى المنهج؟

- هل تعتبر جميع مقولات التحليل صالحة للتطبيق على النصوص العربية؟

ورغم وجود قصور في المقاربات السابقة الذكر، ورغم الجهد والجدية للدار سين، فإن ذلك خلف ملاحظات وانتقادات؛ مما فسح المجال لإمكانية إعادة المحاولة. ومن ثمة كانت دراسة التطبيقات –النماذج- تسمح برصد العوائق والمواقف التي واجهت منهج التحليل النفسي إبان توظيفه في مساحة النقد العربي.

نأمل في النهاية أن نكون قد وفقنا في طرحنا، بملامستنا لجوانب الموضوع بطريقة علمية تضفي نوعا من الإفادة في مجال البحث العلمي، فما كان من صواب في هذا الكتاب فهو بفضل الله تعالى، وما كان فيه من نقص فيعود لنا وعلى الله الكمال.

وختاما، فإنني لا أجد ما أعتذر به عن خطأ هنا، أو زلة هناك، إلا ما استهللنا به هذا الكتاب من مقولة الأصفهاني الصادقة.

واللـــه المستـعـان.

التحليل النفسي في الدراسات الغربية

التحليل النفسي والأدب

تقديم: علم النفس: مفاهيمه، وموضوعاته، ومدارسه.

إن الحديث عن علم النفس، ليس بالأمر الهين نظرا لحداثة هذا العلم وتنوع فروعه واختلاف اتجاهاته، وتشعب اختصاصاته، وتعدد تعريفاته. لقد مر علم النفس، بمراحل متعددة من التطور. فالبحث في الظاهرة السيكولوجية كان إلى عهد قريب متسما بطابع فلسفي تأملي. كما أن طبيعة الظاهرة النفسية المعقدة أدت إلى اختلاف وجهات النظر، بحيث إن تأثر الباحثين السيكولوجيين بالعلوم الطبيعية، والتقدم العلمي الحديث خلال نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، أدى إلى ظهور اتجاهات تحاول تطبيق مناهج العلوم الطبيعية في دراسة الظاهرة الإنسانية.

وفي هذا الإطار ندرج:

أولا: المدرسة الشعورية السائدة خلال نهاية القرن التاسع عشر، التي اعتبرت علم النفس مجالا للاهتمام بدراسة الحالة الشعورية الإنسانية بما تتضمنه من أفكار وإحساسات وذكريات وعواطف.

ثانيا: المدرسة السلوكية والتي أكدت بواسطة رائدها واطسون Jhon B.waston أن الشعور والحياة النفسية مجرد أوهام، مبرزة أن الشعور ليس موضوعا للدراسة، مرتكزة في ذلك على تجربة (بافلوف) التي تبين أن السلوكات ما هي إلا استجابات لمثيرات معينة. ولقد أكد الاتجاه السلوكي أن علم النفس هو دراسة السلوك الظاهري للإنسان أي كل ما يصدر عنه من أقوال أو أفعال قابلة للقياس بطرق موضوعية. وفي منتصف القرن العشرين انبثق عن المدرسة السلوكية الاتجاه المعرفي، الذي يهتم بدراسة الحياة العقلية (وما تتضمنه من تفكير، وشعور، وتعلم، وتذكر...) بواسطة ملاحظة السلوك الظاهري للإنسان والاستدلال على العمليات المعرفية. فأعاد الاعتبار للحياة النفسية الداخلية للإنسان.

كما ظهر الاتجاه البيوعصبي: نتيجة للأبحاث التجريبية في مجال الدماغ والجهاز العصبي والغدي، باحثا عن العلاقة بين سلوك الإنسان وتكوينه الفزيولوجي.

وما يهمنا من بين هذه الاتجاهات، هو التحليل النفسي الذي ظهر في القرن العشرين على يد الطبيب النمساوي سيجموند فرويد Sigmund freud، الذي اعتبر السلوكات محكومة بدوافع خفية ورغبات لاشعورية، وأكد على أهمية السنوات الأولى في تكوين شخصية الطفل. لقد بدأ التحليل النفسي باعتباره طريقة للعلاج، ثم انتقل إلى مدرسة سيكولوجية، ذلك عندما اكتشف المدرسة الشعورية السائدة خلال

نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. فالعوامل الأولى المساعدة على ظهور التحليل النفسي كانت تكمن في تطور البيولوجيا وذلك من خلال نظرية داروين، والمدرسة الترابطية، والتنويم المغناطيسي، وتطور علم الأعصاب، والطب العقلي والعصبي واكتشاف تقنيات كلامية من بينها: التداعي الحر، وتحليل الأحلام، وفلتات اللسان والنسيان.

التحليل النفسي وعلم النفس:

تعد « مدرسة " التحليل النفسي" مدرسة في الطب العقلي (Psychiatry) لأنها لم تتكون داخل علم النفس (Psychologie) الأكاديمي، ولكنها ظهرت انطلاقا من ممارسة الطب»[1] واستطاعت أن تثير اهتمام المهتمين بعلم النفس، وكذا الأدباء والمفكرين في كافة الميادين. وقد سميت هذه المدرسة باسم سيكولوجيا الأعماق، لكونها تبحث في اللاشعور والمكبوتات، لتميزها عن السيكولوجيا التعلمية المعاصرة، التي تهتم بالأعراض الخارجية الشعورية والسلوكية الظاهرة.

ففي النصف الأول من القرن العشرين اعتبر التحليل النفسي أكثر المناهج كفاءة وتأثيرا في الأدب والنقد، وأقرب علوم النفس الحديثة إلى الواقع الكياني من لدن مجموعة من الدارسين، واعتبره آخرون: «المنهج الذي يستحق، بفضل ما فيه من دقة وعمق وتركيب، وبفضل ما ينطوي عليه من فائدة وقوة مأساوية، أن يقف وحده مقابل ذلك الركام المضطرب من النظريات السيكولوجية التي تعمقت في الأدب خلال قرون»[2].

فظهور الفرويدية هو "بمثابة ثورة في تاريخ علم النفس[3]، لكونها ابتعدت عن الاستعانة بالتجارب والتحاليل المخبرية. وأكدت الفرويدية أن ظهوره هو بوثقة لتطور وتفاعل العلوم الإنسانية وتعدد اتجاهاتها، حيث أبرزت أن تجارب علماء النفس لا تقدر على الخوض في مكبوتات الذات الإنسانية، لذلك لا تقدم حلولا جذرية في فن العلاج بقدر ما تقدم تصورا كاملا وشاملا لفهم الإنسان والتعريف به من كافة الوجوه:« بما هو شعور أو لاشعور، الخفي فيه والكامن يعلن عن نفسه في كافة

---

(1) ودورت روبرت: مدارس علم النفس المعاصرة،ترجمة د.كمال دسوقي، دار النهضة العصرية. بيروت 1981، ص:53.

(2) تريلينغ اليونيل: فرويد والأدب، ترجمة: حسام الخطيب،في كتابه. "أبحاث نقدية ومقارنة" دار الفكر. دمشق، 1983. ص: 214.

(3) المرجع السابق ص:214.

أحوال سوائه ومرضه[1]». لقد تجاهلت الفرويدية العديد من معطيات علم النفس، لكنها حصنت نفسها أمام انتقادات علماء النفس وعلماء الأبحاث الإنسانية والاجتماعية، وذلك بالاهتمام بالإنسان بشكل عام، وبما يرتبط بوجوده من ثقافة وحضارة.

إذا كانت الفرويدية ثورة، فذلك يكمن في تركها النزوع (الجسمي) في علم النفس خلال القرن التاسع عشر، واهتمامها بدائرة النزوع النفسي الإنساني، ملاءمة منها لتطور التفكير الإنساني المعاصر، وتجاوزا للطابع التجريبي لبقية مدارس علم النفس خلال القرن العشرين. فقد عمل فرويد على أن يجعل من البحث العلمي بحثا شموليا، متفاعلا مع مختلف الأبحاث والعلوم الجديدة كالميتولوجيا، وسيكولوجيا الأدب، والفلسفات، والفنون والآداب مما جذب إليه أنظار الباحثين والمهتمين في كافة المجالات.

علاقة التحليل النفسي بالأدب:

إلى جانب منهج الدراسات السيكولوجية الحديثة والمهتمة (بالأمراض العقلية)، والاختلالات العصبية والطباع الإنسانية، وباقي المظاهر النفسية المتجلية في الشعور، «ظهرت مدرسة التحليل النفسي، التي أسسها فرويد بعد انتقاله من التنويم المغناطيسي إلى التداعي الحر؛ حيث أدت أبحاثه إلى ظهور مصطلحات جديدة لها قيمتها في حياة الإنسان: كالكبت والمقاومة والخبرات الجنسية وصدمات الطفولة، ومراحل التطور العاطفي: كالتحول، والدوافع، وعقدة أوديب ومركب الخصاء»[2].

والإنسان في نظر فرويد هو مزيج من الثقافة والبيولوجيا، تدفعه كرامته إلى الكبت: « إذ يدفع إلى اللاوعي التصورات المرتبطة بالدوافع، التي يمكن أن تحدث شجونا خطيرة للأنا إذا وقعت في إطار الوعي أو التصور السابق له[3]». ومن ثمة يتحول الكبت إلى دوافع عندما تعمل لاشعوريا في سلوكه. إنه إنسان بسيط لا هو بالخير ولا بالشرير، لذا، فهو يعيش في صراع دائم حيث تتبع منه الحوافز والدوافع، التي تهدد وجوده؛ لكن هذا الإنسان يملك طاقات تعويضية يعمل من خلالها على تحقيق المتعة والإشباع الذي لا يتأتى له في الواقع. والشخصية الإنسانية – حسب فرويد- تتكون من ثلاث قوى أساسية هي:الأنا، الأنا الأعلى والهو. حيث تتأرجح

(1) جماعة من الأساتذة: معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية بيروت. بدون تاريخ ص: 103.

(2) اليكس موكيالي: علم النفس الجديد. سلسلة علم ونفس. ترجمة حسين حيدر منشورات (عويدات) لبنان، ص: 13.

(3) المرجع السابق: ص 14.

الأنا بين ضغوطات الأنا الأعلى كموجه أخلاقي مثالي، وبين الهو الآمر بالمحرم والعمل على تحقيق اللذة. ونتيجة هذا الصراع تتجلى في سلوك الشخص إزاء المواقف التي يواجهها؛ ويمكن القول إنه من المستحيل -إن صح التعبير- «أن يفصل تأثير هذه القوى على الإنسان، ووزن إسهامها النسبي في سلوكه وإنتاجه»[1].

ويرى فرويد أن المنبهات الخارجية أقل أهمية بالقياس إلى الغرائز الفطرية، التي يصعب الانفلات، منها مما يمزق الشخصية، ويرمي بها في أهوال الأمراض النفسية نتيجة للصراعات الداخلية. غير أن الإنسان يمتلك مجموعة من آليات الدفاع، التي يتكون منها سلوكه السوي؛ والتي يمكن تصنيفها إلى أربع فئات:

1- الكوابح: وهي الحواجز التي تتدخل في شعور الفرد وتجعله يحس بالنكوص اتجاه الشيء الذي يريده.
2- الإسقاطات: يرجع فيها الفرد الدافع إلى عنصر خارجي يتم في الإزاحة أو التثبت.
3- الإلقاء: هو ما قد حصل من قبل، وبقي كذكرى غير واعية مغلقة بواسطة سلوك معين، ويتم في التعويض تفاديا لأية انتكاسات نفسية.
4- أما التسامي: فهو الذي يهمنا هنا، بحيث يتعرض الدافع إلى تحول يجعله مقبولا اجتماعيا. فهو تمويه لهذا الداعي، حيث يقوم الأنا بتحويل طاقة دافع محرم من موضوع أصلي للغريزة إلى موضوع آخر بديل عنه، فيدفع بطاقات الإشباع الجنسي بشكل شرس نحو تحقيق الهدف في نشاط مستمر مقبول. و«بآلية التسامي يتحول الصراع الداخلي إلى صورة مقبولة ذاتيا، فتفيد كمنقد للطاقات المكبوتة دون إشراط أن تكون النتائج ذات قيمة اجتماعية رفيعة، والكبت قد يؤدي إلى إظهار عبقرية الشخص وامتيازه في الفن أوفي العلم أو غير ذلك»[2]. والفن بالنسبة للتحليل النفسي «تعويض تصعيدي عن غريزة مكبوتة»[3].

وما الفن إلا تنفيس عن المكبوتات اللاشعورية، مواز لما يحدث في أحلام النوم واليقظة حيث يصبح «ما كان ممنوعا أو مستحيلا مباحا بهذه الطريقة التخييلية»[4].

---

(1) هول.ك. لندزي ج: نظريات الشخصية، ترجمة جماعة من الأساتذة. مراجعة.د. لويس كامل مليكة. الهيئة المصرية للتأليف والنشر 1971، ص: 53.
(2) سويف مصطف: الأسس النفسية للإبداع الفني.دار المعارف القاهرة. ط:4. 1981، ص: 199.
(3) سامي الدروبي: علم النفس والأدب، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1981، ص: 227.
(4) كابانس جان لوي: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية. ترجمة. د. فهد عكام. دار الفكر. دمشق سوريا، ط 1.1982، ص: 22.

فالفنان يصعد غرائزه لتصبح بالتسامي عملا فنيا، و هو يحاول التوفيق بواسطته بين(مبدأ اللذة) و (مبدأ الواقع)؛ وهو بذلك لا يختلف عن المصاب بالعصاب والحالم، إلا بقدرته على تحقيق هذا التسامي، الذي يجعل الأدب فنا مقبولا اجتماعيا، وإن كان في الأصل تعبير عن الرغبة المكبوتة.

ويستخلص مما سبق أن العلاقة وطيدة بين التحليل النفسي والأدب، لذلك كثر الحديث عن العناصر المشتركة بينهما؛ ولتسليط الضوء على هذه العلاقة، لا مناص من استحضار الجماليات النفسية التالية.

1- الجمالية الفرويدية والأدب:

إن ارتباط التحليل النفسي بالأدب، جاء وليد رغبة فرويد كعالم نفس وجد في هذا الأخير ميدانا خصبا لبسط أفكاره ونشرها. وقد ساعده في ذلك تكوينه الأدبي« وإيثاره له من بين الفنون الأخرى»[1]، لذلك عمل على التنقيب في ميدان الأدب، مما يدعم نظريته في اللاشعور، ويوسع دائرة اهتمام التحليل النفسي خارج ميدان العلاج الطبي. وقد جاء اهتمام فرويد بالأدب، وتفضيله على سائر الفنون، لكونه يعتمد على اللغة باعتبارها وسيلة "للتداعي الحر" ومجالا لتجلي الرغبات المكبوته عند الإنسان، كما أنها مفتاح تحليل الشخصيات وتحريرها من الأعراض العصابية.

ويمكن أن نبرز العلاقة بين التحليل النفسي والأدب من زاوية اهتمام الأول باللاشعور واهتمام الثاني بالتعامل مع الذات والعالم الخارجي.

ذلك أن الشعراء والأدباء قد اهتموا بتحليل ذواتهم أو شخصيات أعمالهم، وتأملوها باطنيا، وتتبعوا أثارها في المواقف والسلوكات؛ يجعل عملهم شبيها بعمل المحلل النفسي في تقديم المعرفة بالإنسان: لذلك قيل إن الفنان الأديب والمحلل النفساني شخصان متوازيان «في ارتباط الحقائق التي تشكل هذه الحياة وشكل علاقة الإنسان بها [....] وليسا متداخلين»[2]. ويعتبر التحليل النفسي «مثل الفن في حيازة العالمي من خلال البحث في الفردي»[3]، مع اختلاف آليات عملهما، حيث أن الأول يعتمد على التحليل، في حين أن الثاني يعتمد على التركيب والتأليف.

---

(1) تريلينغ ليونيل: "فرويد والأدب". ترجمة د. حسام الخطيب في كتابه "أبحاث نقدية ومقارنة".مرجع سابق، ص: 90.

(2) عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة، 1963، ص: 26.

(3) جان لوكليوت: مقدمة كتابه: التحليل النفسي واللغة الأدبية.

Jean le Galliot: psychanalyse et langages litteraires.Théorie et pratique. Paris: F. Nathan, 1977, p:220.

ويشير فرويد إلى أن التحليل النفسي قد عُرف من قبله من طرف الشعراء والأدباء، وأكد ذلك في مناسبة عيد ميلاده السبعين قائلا: « إن الشعراء والفلاسفة قبلي اكتشفوا اللاوعي. وما أكتشفته: هو المنهج العلمي لدراسة اللاوعي»[1]، فكان دائما يقول: «الشعراء والروائيون حلفاء كرام [...] والواجب تقدير شهادتهم حق قدرها. لأنهم يعرفون فيما بين السماء والأرض بأشياء كثيرة لا تجرؤ حكمتنا المدرسية على أن نحكم بها بعد، وهم في معرفة النفس الإنسانية معلمونا، وأساتذتنا نحن معاشر العامة. لأنهم ينهلون من موارد لم نفلح بعد في تسهيل ورودها على العالم.» [2].

ومما قوى العلاقة بين الأدب وفرويد، نجد الفكرة التي تقول إن الفنان مريض مصاب بالعصاب، مختل الاتزان، وأن الفن هو نتاج لهذا المرض وتفريغ جانبي له، وهذا ما جعل التحليل النفسي يمد الأدب بالمسوغات العملية الحديثة. مما جعل الأدباء والروائيين يعجبون به أيما إعجاب فتجاوز بذلك «ما لقيه التحليل النفسي لدى علماء النفس والأطباء المحترفين»[3]. فقد كان الأدباء دائمي الاهتمام بتلك «المشاكل النفسية الواقعية في الحياة اليومية التي تجنبها علماء النفس أنفسهم خلال اتجاههم نحو دراسة المظاهر العقلية أو نحو التحليل الذري، والتي لم يكن رجال الطب على استعداد لبحثها قبل فرويد إلا في ضوء الفسيولوجيا التي هيأهم تدريبهم لها».[4]

1.1- عوامل تأثر الأدباء بالتحليل النفسي.

كثير هم الأدباء الذين جذبتهم آراء فرويد.. منهم كافكا kaffka، الذي وظف مفاهيم فرويدية إثر حديثه عن الجريمة والعقاب، والحلم والخوف. أما مارسيل بروست MARCEL PROUST فقد عاصر فرويد، «واتفق معه في البحث في الأحلام وطريقة التداعي الحر والانحراف الجنسي»[5] . ولعل السبب الرئيسي في انجذاب الأدباء نحو التحليل النفسي، يعود للنظرة التي يوليها هذا الأخير للإنسان، باعتباره مريضا، قبل أن يكون شريرا بسبب سيطرة اللاوعي وحضوره في التفكير

---

(1) تريلنغ ليونيل: فرويد والأدب، ترجمة حسام الخطيب – مجلة الموقف العربي. دمشق.ع.65/1965، ص: 76.

(2) فرويد سيمغوند: الهذيان والأحلام في الفن. ترجمة جورج طرابشي. دار الفلسفة ط. 2. 1981، ص: 7.

(3) فلوجيل: علم النفس في مائة عام. ترجمة لطفي فطيم. مراجعة الدكتور السيد محمد خيري. دارالطليعة. بيروت. ط.3. 1979، ص: 199.

(4) المرجع السابق، ص: 199.

(5) تريلينغ ليونيل: فرويد والأدب – ترجمة حسام الخطيب، مرجع سابق، ص: 96.

والسلوك. و من ثمة يكمن التكامل الكائن بين المنهج الأدبي الذي صور الإنسان وعلاقاته مع ذاته ومع الآخرين، وبين التحليل النفسي الذي حاول إخراج هذه الصورة في تكامل منهج علمي. «ولعل أفكار فرويد عن قوى العقل المكبوتة هو ما جعل الأدباء والنقاد يعجبون بأفكاره، مما فاق بكثير إعجاب العلماء والمحللين النفسيين»[1].

فالقوى المرتبطة بالذات الإنسانية وبالمجالات الأخلاقية والعاطفية للشخصية، وكذا عوامل الحروب داخل المجتمعات الليبرالية، كانت دافعا ومحفزا لعوامل «القمع الحيوي» داخل الذوات، فحالت بذلك دون تحقيق مرامي الإنسان؛ لذلك اعتبر فرويد « أن هناك جانبا من الطبيعة الحية اللاواعية محبطا، لا يستطيع تحقيق أهدافه و سعادته كاملة، وأن عمل هذا الجانب في البيئة الحيوية والاجتماعية معاق، مما يجعله مصدر قلق ونزاع لاشعوري نحو التدمير والقتل والحرب»[2] .

وأعتبر فرويد أن شقاء الإنسان راجع للكبت اللاشعوري، فهو يجسد شقاء وجدانيا ناجما عن الحرمان من الارتواء والإشباع للحاجات الطبيعية في ظل التطور الحضاري.

2.1- فرويد والمضمون اللاشعوري.

لقد رأى فرويد أن الفن عامة والأدب خاصة، تعبير لا شعوري عن رغبات مكبوتة، وما الأثر الأدبي إلا "لغة الرغبة"[3] لذا يرجع فرويد "اللذة" التي ينتجها الأثر الفني إلى الانفعال الأولي الذي شعر به الفنان في الأعماق، وكان حافزا للإبداع للكشف عن المضمون اللاشعوري. وهذا ما يتضح في: نقد كتابات فرويد عن المأساة اليونانية "أوديب" لسوفكليس في كتابه الطوطم والمحرم totem et tabou. و «دراسته للفنان ليوناردو دافنشي، نفسية وجنسية لذكريات طفولية »[4]، ومقالة «دويستوفينسكي وجريمة قتل الأب) »[5] ودراسته لقصة "غراديفا " للألماني ويلهايم جنس[6] في كتابه "الهذيان والأحلام في الفن"[1]. أنها ابرز الأعمال التي أنجز ها

---

(1) فلوجيل: علم النفس في مائة عام، مرجع سابق، ص: 199.

(2) ماركوز هربرت: الحب والحضارة. ترجمة مطاع صفدي، دار الأدب، بيروت 1970، ص: 52.

(3) كابانس جان لوي: النقد والعلوم الإنسانية. ترجمة فهد عكام. دمشق سوريا. دار الفكر، ط1، 1982، ص: 62.

(4) Freud. S. Un souvenir d'enfance de léonard de vinci, Gallimard, 1927, p: 88.

(5) J.B. Pontalis: "Prèface" in Les Frères Karamazov, de Dostoïevski, Paris, Gallimard, 1973, p: 17.

(6) Feud S.: Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen. Gallimard, 1931, p: 68.

فرويد في مجال التحليل النفسي للأدب والفن، موظفا العديد من المصطلحات من بينها: اللاشعور وما قبل الشعور، الأنا الهو الأنا الأعلى، عقدة أوديب، النرجسية، الكبت، المازوشية، الأحلام، أحلام اليقظة. علاوة على هذا هناك الاستيهامات العصابية وآلياتها كالتصعيد، التسامي، التعويض، التوازن في القوى العقلية، التعيين والحصر، اللبس الكلامي، الخلط المكاني، التفصيلات الثانوية، تكثيف المعاني، وغيرها. هذه المصطلحات توجت بظهور كتابه: "تأويل الأحلام"[2] سنة 1900 حيث أراد أن يعمم مبدأ تحقيق الرغبات المكبوتة في الأحلام على أوسع نطاق، وفي مختلف الأنشطة الإنسانية لتفسير مضامينها، وتحليل رموزها ودلالاتها اللاشعورية. ولعل الكتابات الفرويدية الموالية كلها تصب في نفس الاتجاه ومنها: "النكتة وعلاقاتها باللاشعور"، و"ثلاثة مباحث في نظرية الجنس"، تعليقاته حول طبيعة الفن والفنان في مقاله: "علاقة الشاعر بأحلام اليقظة" وكتابه: « دراسات تحليلية نفسية في عمل الشعر والفن"، وفي كتابيه: "مقدمة عامة في التحليل النفسي"[3] و"خمسة دروس في التحليل النفسي"[4].

من المعلوم أن فرويد قد عمل، في البداية على تحليل الإنتاج الأدبي ذاته، وذلك في دراسته لغراديفا، وهي قصة صغيرة مقارنة مع بقية الأعمال الأدبية الأخرى.

ومن أهم النتائج التي توصل إليها فرويد، أنه أكد على علاقة عمل الأدباء بعمل المحلل النفسي، إذ «اعتبر المؤلف على وعي بحقائق التحليل النفسي، لا لأنه درس هذا العلم، بل لأنه استكشف ذاته»[5]. واعتبر الفنان، في نهاية الأمر، محللا نفسيا من نوع آخر، وفنه دليل على معرفة حقيقية بالخبايا النفسية اللاشعورية.

ويمكن القول «أن هدفه في الدراسة النفسية تمثل في الباثوغرافيا »[6]، أي دراسة المريض نفسيا مع اتخاذ آثاره دليلا ماديا، فعن طريق دراسة الأثر الأدبي باستعمال تقنية الفروض العيادية. سواء في رصد أحداث حياة الأديب الخارجية أو

---

(1) فرويد: الهذيان والأحلام في الفن، ترجمة جورج طرابشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، القاهرة، مرجع سابق،ط1981،2، ص: 13.

(2) فرويد: تأويل الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف للطباعة والنشر، 1958، ط 1، ص: 42.

(3) فرويد: الهذيان والأحلام في الفن، ترجمة جورج طرابشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1981، ص: 5.

(4) المرجع السابق، ص: 7.

(5) فؤاد منصور: النقد البنيوي الحديث، دار الجيل، بيروت،ط2 ،1985 ص.ص: 7677 - .

(6) فرويد: حياتي والتحليل النفسي،ترجمة جورج طرابيشي، دار المعارف، ط2، 1969، ص: 53.

في إبداعاته، مستغلا صراعاته وحرمانه وصدماته وعصابه لتفسير أثاره. وفي ضوء هذا الفهم الجديد للعلاقة بين الأدب والحياة والنفس، تم الاستناد إلى قواعد: «حيث أسس تقنيات جديدة تقوم على: المونولوج الباطني، والنزعة الواقعية للأحلام، وظهور الأفكار الملحة، والأسطورة الشخصية، وميثولوجيا الطفولة، والمعطيات الإسقاطية، والانعكاس، وصورة الأم المثالية، وتبدل الحب الأمومي والهوامات الأصلية، وصورة البطل أو الولادة الثانية والوظيفة الأبوية، والتماهي، والإذسان الفائق إضافة إلى العقدة النفسية، وتيار اللاشعور، والعقل الباطن، والسادية، والمازوشية وأوديب واليكترا»[1] وبذلك ظهر منهج تجريبي تتمثل فيه «نظريات المقاومة والكبت، واللاشعور والقيمة الاستيمولوجية للحياة الجنسية، وأهمية خبرات الطفولة، كمداخل أساسية في بناء التحليل النفسي. وقد تعامل فرويد بطريقة شمولية مع الآثار الإبداعية، كما اهتم بالأديب والإبداع والقارئ. وكأن كل منهما «يحاول إشباع رغباته الجنسية المستمرة في نفسه بنوع من التسامي فيعوض ما فقده في عالم الجنس الحقيقي»[2]. وقد وقف فرويد على مجموعة من العقد، منها (عقدة أوديب)، وهي الغيرة على الأم من الأب التي تنشب في قلب الطفل الصغير، وقد استمدها من مسرحية (أوديب ملكا) لسوفوكليس ذلك الرجل، الذي قتل أباه وتزوج من أمه عن غير علم منه، وهي عقدة اعتبرها فرويد جاثمة على صدر كل إنسان، تؤدي إلى كثير من الانحرافات الجنسية.

ومع أوديب يكتشف فرويد (التعبير اللافردي والجماعي) للرغبة الفردية التي يشترك فيها مع مرضاه. ويبرر فرويد ظاهرة عقدة أوديب قائلا « لا يمكن أن نرجع بسهولة للصدفة أن أكبر الأعمال الأدبية في جميع الأزمان، أعني مأساة أوديب لسوفوكل وهاملت لشكسبير والإخوة كرامازوف ليتسوفسكي تتعرض كلها لموضوع واحد هو قتل الأب، خاصة أن الدافع إلى ارتكاب هذه الجريمة في الأعمال الثلاثة هو: المنافسة النسبية على المرأة»[3].

فقد حلل فرويد "هاملت" لشكسبير، وجذور هذه المسرحية كامنة في « أوديب ملكا» ذاتها. ففي أوديب تظهر الرغبات الخفية، وتتحقق كما في الحلم؛ بينما تبقى في

---

(1) د.عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار التوزيع والذشر. البيضاء،ط1، نوفمبر1988. ص: 60.

(2) تأليف مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة د. رضوان ظاظا، مراجعة د. المنصف الشنوفي، سلسلة عالم المعرفة، عدد 22، صدرت عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ط 1، مايو 1997، ص: 77.

(3) د. عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة. مرجع سابق، ص: 60.

هاملت مكبوتة لا تبرز إلا بفعل الصد الذي تثيره كما في حالات العصاب. فبطل المسرحية غامض ومتردد، هكذا يبدو هاملت كل مرة إبان تنفيذ الثأر المكلف به. ولا يذكر النص أسباب هذا التردد، غير أن المحاولات التأويلية للمسرحية التي قام بها فرويد تبرز أن ما منع هاملت من إنجاز المهمة التي كلفه بها شبح أبيه، لا يعود إلى طبيعتها. فالبطل قادر على انجاز الفعل، غير أنه لا يستطيع الثأر من رجل أخصى أباه، وأخذ مكانه بالقرب من أمه. لا يستطيع الذيل منه وقد حقق رغبات طفولته المكبوتة، كما أن الفظاعة التي من شأنها أن تدفعه نحو الثأر قد حل مكانها تأنيب الضمير والحيرة. ويقول فرويد بهذا الصدد: « لقد بدا له (أي البطل) أن النظر في الأمر كبت يظهر أنه هو بالذات ليس بأفضل من الإثم الذي يريد معاقبته. لقد ترجمت هنا بعبارات واعية، ما هو لا واع في نفس البطل، فإذا ما قلت بعدها أن هاملت كان هستيريا، فذلك ليس سوى إحدى نتائج تأويلي. والنفور من الجنس الذي يبدو من خلال أحاديته مع أوفيليا يتفق مع هذا العرض»[1]؛ وتقابلها (عقدة إلكترا) وهي « الغيرة التي تنشب من الكبت على الأم، بسبب الأب، وقد استمدها فرويد من ثلاثية (أورستيس) لسوفولكيس، حيث اندفعت الكترا لمساعدة أخيها اورستريس على قتل أمها ثأرا لأبيها (أجاممنون)» [2].

3.1- العمل الأدبي والنشاطات البشرية.

لقد اهتم فرويد بمجموعة من النشاطات البشرية المتمثلة في: اللعب والتخيل والحلم؛ هذه النشاطات يتناوب عليها الإنسان بحيث يلعب في الطفولة، ويتخيل في المراهقة، ويحلم بعد ذلك. والإبداع الأدبي مماثل لهذه النشاطات الثلاث. فكل العقد التي اختزنت في الطفولة، تفجر في المراهقة ويستفاد منها في العملية الإبداعية عن طريق التكثيف. وقد اهتم فرويد بالرمز، الذي يفسر الحلم، والعمل الأدبي حيث يبرزان الرغبات العدوانية والجنسية والمحرمة المكبوتة باللاشعور. فعن طريق اللاشعور والحلم يمكن أن نعبر عن رغبة ما بشكل رمزي. ويظهر الرمز في تجاوز الظواهر حدودها الدالة على بواطن خفية، ويتمثل في الصورة الفنية. لقد اهتم فرويد بالتصوير المأساوي، لأنه عملية تتحلل فيها الأفكار إلى تمثلات تشكيلية وإلى صور. « فما هو مجرد يتقهقر إلى صور وحوادث، كانت المحتوى الصريح للحلم، وما هو ذهني وتصور عقلي يعود فيظهر على شكل صور حسية وقصص»[3].

(1) فرويد: تأويل الأحلام مرجع سابق، ص: 62.
(2) د. عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، مرجع سابق، ص: 60.
(3) د. عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، مرجع سابق، ص: 5.

وقد اهتم فرويد بالأبطال في الأعمال الإبداعية نظرا لعلاقتهم بمبدعيهم، مثل شخصية: غراديفا وهاملت وأوديب وإيفان، كما أكد أن المبدعين يطبعون شخصياتهم في أبطال أعمالهم، لكونهم عالمين بأغوار النفس البشرية. ويوضح الفرق بين الفنان والحالم، مبرزا أن هناك « مظاهر أحلام تعتبر مقبولة إذا تمظهرت في العمل الأدبي، لكنها ترفض عندما يحكيها الحالم، كما أن الفرق يتضح في كون الفنان يقلل من تضخم الأنا بعكس الحالم. فالأول يقدم لنا الصور الأدبية، التي تنال بها اللذة الأولى التي تغرينا بالاندفاع نحو لذة أعمق فنصبح بذلك حالمين مع الفنان»[1].

وربط فرويد أيضا بين الأفعال المغلوطة والإنتاج الأدبي، مثل زلة اللسان، التي تظهر أثناء الكتابة في تصوير حدث، أو عبارة تنبئ عن الرغبات المكبوتة.

(1) مصري عبد الحميد حنورة: الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، دار المعارف، مصر، ط1، 1980، ص: 75، ص: 79.

تركيب:

يعتبر الأثر الفني عند فرويد لغة للرغبة، والجمالية الفرويدية ليست تأويلا للنص وحسب، بل هي « تربط بين الأدب والظواهر الثقافية الأخرى، حيث تحدد موقع الأدب والفن عموما في فضاء الثقافة، وذلك بتبيان ضروب المشابهات والاختلافات مع الأحلام أو الأساطير أو ألوان الفولكلور أو الاستيهامات أو الدين »[1].

للأثر الأدبي وظيفة اجتماعية: لذلك يهتم فرويد باكتشاف حوافز الفنان والآليات اللاشعورية، والصراعات التي تبقى منها آثار مرئية في الإبداع ويسعى إلى اكتشاف تأثير الانفعال الذي أنتجه الأثر على القارئ.

حري بالذكر أن فرويد ينطلق من اللذة التي ينتجها الأثر ليصل إلى الانفعال الأولي الذي شعر به الفنان. و هذا هو تحديد موقع الأثر الفني في نشاطات الرغبة. وهو يسأل نفسه، أيضا عن دور الفن في الحضارة مؤكدا أن:« الفن كما نعلمه منذ أمد طويل، يمنحنا ألوانا من الرضى استيعاضية تعويضا عن أقدم ألوان العدول الثقافية، عن تلك التي ما نزال نشعر بها في أعمق الأعماق، وبهذا لا يعدله شيء في تحقيق المصالحة بين الإنسان والحضارة بواسطة التضحيات. فضلا عن ذلك إن الآثار الفنية تهيج عواطف التوحد التي تحتاج إليها كل جماعة ثقافية، وذلك بتقديمها فرصة الشعور المشترك بمتع رفيعة، وبوضع نفسها في خدمة رضى نرجسي، حين تصور الأعمال المحددة الخاصة بثقافة من الثقافات» [2]. ويؤكد فرويد على فعالية التحرير النفسي في الأدب بقوله: « تطبيق طريقة التحليل النفسي ليس بأي حال محددا بحقل الأمراض النفسية، وإنما يمتد أيضا إلى إيجاد حل لقضايا الفن والفلسفة والدين»[3].

4.1- فرويد: علاقة الأدب بالحلم.

يكمن دور التحليل النفسي للأدب في المشابهة، التي عقدها فرويد بين الأثر الفني والحلم. لأن كل منهما يتحدد موقعه تحت تأثير الرغبة، فالشاعر يستقي من اللا شعور الجماعي. ويستخدم الأساطير والقصص الشعبية. يقول فرويد في هذا الصدد: «فكل شيء يحمل على الاعتقاد بأن الأساطير، مثلا هي في شيء كبير من

---

(1) جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ترجمة.د فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ط 1، 1982، ص: 23.

(2) Freud, l'avenir est une illusion. PUF. Paris, 1971. P: 2

(3) Freud, «l'enseignement de la psychanalyse dans les universités » Cité par Sarah kofman , l'enfance de l'art. Payot Paris. 1970.P:15.

الاحتمال أطلال الاستيهامات المشوهة، وأطلال الرغبات المشتركة بين أمم بكاملها، وبأنها تمثل الأحلام الموغلة في القدم، وأحلام الإنسانية في عهدها الأول.» [1]

وقد سعى فرويد إلى منح الشاعر معرفة بعالم الرغبة، مما جعله يستطيع أن يتبين في الأثر الأدبي لعبا غريزيا، وأن يرد القصيدة إلى الحلم، فالأحلام عنده في بعض الآثار الأدبية مشتركة نسبيا. ففي كتابه: تأويل الأحلام "l'intérpretation des rêves" يبرز اكتشاف الصراع الاوديبي، وفي تحليل مسرحية سوفوكل الشهيرة "أوديب" - Oedipe -ومأساة هملت – Hamlet-، تعزيز لهذا الاكتشاف وقد أعطت بعدا عاما للصراع الأوديبي، ولذا « الأثر الأدبي متضمن لاكتشافات التحليل النفسي ولعمومية بعض البنى النفسية»[2]. إذ وضح فرويد ذلك في قوله: « وقد تركت لنا العصور القديمة موضوعا أسطوريا، لا يمكن لنجاحه الكامل أن يفهم إلا إذا قبلنا بالوجود العام لمثل هذه الميول [...] فأوديب Oedipe الذي يقتل أباه ويتزوج من أمه، لا يصنع سوى إرواء رغبة من رغبات طفولتنا»[3].

وتبرز حدود المشابهة بين الحلم والأثر الفني عند فرويد في الاستعارة كتعبير عن اللاشعور: وفي تحليله للحلم يحرص على التمييز بينه وبين اللغة: «إذا ما فكرنا أن وسائل التصور في الأحلام هي في أساسها صور مرئية لا كلمات. رأينا أنه من المناسب مقارنة الأحلام بمنظومة الكتابة أكثر من مقارنتها باللغة. وتأويل الأحلام، في الواقع مشابه كل المشابهة بحل ألغاز كتابة قديمة تعبر عن الأفكار بوساطة مشاهد تقوم على الصور والرموز، كالكتابات الهيروغليفية المصرية[4]».

كما يقارن فرويد بين الأثر الأدبي والاستيهام (الشعوري) حيث يقول: «فهو يخلق لنفسه عالما متخيلا بأخذه مأخذ الجد، أي أنه يخلع عليه شحنات عظيمة من التأثر الأولي، مميزا له بوضوح عن الواقع»[5]. ويعتبر فرويد الخلق الأدبي ميدانا للتخيل، في حين حلم اليقظة معوض عن اللعب « أحلام اليقظة هي الطبيعة الخام (Brut) للإنتاج الشعري، لأن مؤلف آثار المخيلة يبتكر، إذ يجعل هذه الأحلام تكابد

---

(1) Freud, «le poète et l'imagination». Cité et traduit par Sarah kofman. l'enfance de l'art.Payot. Paris.1970, P:69

(2) جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة د.فهد عكام. ط 1، مرجع سابق، ص: 31.

(3) Freud. le poète et l'imagination, cité et traduit par Sarahkofman, l'enfance de l'art, Payot, Paris 1870. P: 69.

(4) Freud: l'intérêt de la psychanalyse, traduit par Sarah kofman. l'enfancede l'art, Payot, Paris.1970. p: 47

(5) Freud: la création littéraire et le rêve éveillé, in Essais.De psychanalyse appliquée. Gallimard, Paris.P.P: 69 à 81.1970

بعض التحولات والتنكرات والاختصارات للمواقف situations التي يضعها في رواياته، أو في أقاصيصه القصيرة أو في مسرحياته، ولكن الحالم بشخصه إنما هو دائما ومباشرة في توحد ظاهر مع آخر، وهو بطل أحلام اليقظة » [1]

5.1- حدود التأويل الفرويدي:

إن الطريقة الفرويدية في التأويل، تنطلق في الأغلب من النص، الذي يدرك على أنه عرض وتشخيص. وإذا أخذنا بعين التقدير معرفة الفنان الضمنية، والتأثير شبه التطهيري الذي ينتجه، بتحريره القارئ والكاتب من بعض التوترات. فالانطلاق من النص للوصول إلى لاشعور الفنان؛ يتم بالاعتماد على طريقة بنيوية في تأويل النصوص، حيث يوطد العلاقات بين النصوص، ويشابه بينها ويقيم تأويله على فهم الرغبة الإنسانية. وعليه فالأثر الفني يحرر النفس على ما يبدو من الرقابة إذ يتحايل على المحرمات لتبدو بشكل مقبول.

فالمسرح مثلا يسمح باشتراك باطني في الأهواء. ويكون محررا ومطهرا. فلعبة التوحد القابلة للمقارنة بحلم اليقظة في الطفولة تقدم للقارئ أو المشاهد رضى تعويضيا. يقول فرويد: « هذه نتيجة لا محيد لنا عنها. لكن البحث عنها في صيغة الوهم في الأدب وفي المسرح، وهي تعويض لكل ما ضاع منا في الحياة. في ميدان الوهم، يتحقق الشرط الذي يسمح لنا بأن نتصالح مع الموت [...] ونموت ميتة البطل الذي توحدنا معه» [2].

وعليه فليس من الغريب أن يتناول التحليل النفسي - كدراسة تعمقت في مقاربة الأسرار ومقارنة الرغبات الأولى - فنون المسرح ويسعى ليجعلها مرئية. «لأنها تنامت من خلال الآدرمة dramatisation وفخامة الإخراج: المشهد، الصوت والضوء. ذلك الالتقاء المقدس – تبدو فيه الأشياء حسية: الكلمة صارت مجسدة وخاضعة للعين -» [3].

---

(1) Freud: Ibid. P: 82.

(2) FREUD.« Considérations actuelles sur la guère et sur la mort »Traduit par Sarah korman, l'enfance de l'art, Payot paris. 1970, P:161

(3) جان بلا مان نو يل: التحليل النفسي والأدب: تعر يب: د. عبد الو هاب ترو. سلسلة: زد ني علماطبعة1.1996. منشورات عويدات. لبنان، ص: 50.

2 – جمالية كارل كوستاف يونغ:

أثر فرويد كثيرا في تلامذته من علماء النفس، وفي أتباعه من الأدباء والنقاد. وتأثيره جعل بعضهم يطورون التصورات الأدبية والنقدية. وبدا هذا واضحا لدى (كارل جوستاف يونغ) (18741961-)، الذي أقام اتجاها خاصا (علم النفس التحليلي) مما أدى إلى إنتاج النقد الأسطوري حين دراسته النماذج العليا واللاشعور الجمعي.

وقد كان من أوائل مريدي فرويد، وما لبث أن انتقده قي كتابه: (أشكال ورموز الليبيدو)، فلم يوافقه على أن العامل الجنسي، هو المؤثر الوحيد في الشخصية الإنسانية، ولا على تفسير جميع الأحلام بالرغبات المكبوتة، « ويرى يونغ أن غريزة التغذية، واللذات المرتبطة بها، لها أثر أكبر من أثر الجنس، لذا قدم بدلا من غريزة الجنس التي قال بها فرويد وغريزة التفوق والقوة التي ركز عليها أدلر مفهوم الغريزة الحيوية أي القوة الخالقة للحياة والمحافظة عليها»[1].

يقسم يونغ اللاشعور إلى قسمين: «الأول "اللاشعور الشخصي" الذي اكتشفه فرويد؛ والثاني "اللاشعور الجمعي" الذي ينتقل بين الأجيال عبر العصور، كما تنتقل السمات البيولوجية الوراثية، ويحمل معه "معالم المراحل" التي مر بها الأسلاف البدائيين"».[2]

ويجعل يونغ اللاشعور الجمعي مصدرا للإبداع ومتحدا لدى الأفراد جميعا بغض النظر عن انتماءاتهم. فجاءت الروائع أعمالا خالدة ولا وطن لها.

لقد عالج يونغ استهواء العمل الأدبي للجمهور على أساس لاشعوري، وتميز هذا الاتجاه بصيغة اجتماعية «لكونه عمل على التقريب بين متلقي الأدب عن طريق اتحادهم في اللاشعور الجمعي، وبحث بذلك عن سيكولوجية معينة تخلق قاسما مشتركا بين سائر الناس »[3]. فبرر بحثه عن خلود الأدب وصلاحياته عبر العصور بعامل أساسي يتجلى في اللاشعور الجمعي.

ومن بين المصطلحات التي تداولها يونغ في أبحاثه نجد: الأدب الكشفي والأدب السيكولوجي والنماذج العليا والرمز والإسقاط. وارتباطا باللاشعور الجمعي، قسم يونج الأدب إلى صنفين:

---

(1) د. محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب،ط 1، نونبر 1988، ص: 63.

(2) يونغ: "علم النفس وفن الشعر" مقال: الإنسان والحضارة والتحليل النفسي، ترجمة انطوان شاهين، دار الأدب، بيروت، 1960، ط1، ص: 93.

(3) هايمن ستايلي: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة. ترجمة: احسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان،ط 1، الجزء 1958،1، ص: 246

1. أدب سكولوجي وأخر كشفي (visionary)، مبرزا قيمة كل منهما، «ومعتبرا الأدب السيكولوجي ينم عن رؤية فردية للأديب»[1] الذي يستقي مادة هذا الأدب « مما يدور في مجالات الشعور الإنساني، ويندرج ضمن هذا القسم ما يعالج مواضيع: الحب والأسرة والبيئة، وقضايا المجتمع، وكذا الشعر التعليمي، ومعظم الشعر الغنائي، والتراجيديا والكوميديا»[2] أما الأدب الكشفي، « فمادته تنحدر من جذور موغلة في القدم، وكأنها هبطت من عوالم النور والظلمة من طبيعة علوية» [3] ويؤكد يونج على أن مادة هذا الأدب تتميز بالغموض والغرابة، إذ « تقف الأفهام البشرية أمامها عاجزة جاهلة»[4]؛ لكنها ذات قيمة رائعة «غير مرتبطة بالزمن»[5]، فهي بمثابة أسطورة معقدة، تثير الرعب، و«يعبر عنها بشكل وصفي غريب، يفجر أطر القيم الإنسانية والأشكال الجمالية»[6].
2- النماذج العليا: يتحدث يونغ عن النماذج العليا في إطار وجود لا وعي جمعي، بحيث تعتبر كل التجارب المكررة دون انقطاع، والمنحدرة من أزمنة موغلة في القدم، نماذج عليا. وهي «في حد ذاتها ليست بصالحة أو طالحة، إنها فكرة جوهرية، لا شأن لها بالأخلاق، تمثل تجارب لا حصر لها، وتشاهد كرموز في أحلام النوم واليقظة. وفي عالم الرؤى والخيال. وقد تم التعبير عنها في الأساطير والتصورات الدينية والقصص الشعبية، والأعمال الفنية في جميع الحضارات والأزمنة».[7]

إن التراث المشترك حسب يونغ، يبدو كموضوعات تتردد لاشعوريا لدى الفنان خصوصا الشاعر، وتتبلور كتصورات في لاوعي القراء والجمهور. فوجود هذه النماذج، هو ما يوطد العلاقة بين الثالوث القائم بين المبدع وإبداعه والمتلقي، ناهيك عن التقريب بين الأزمنة.

---

(1) يونغ: علم النفس وفن الشعر، مقال: الإنسان والحضارة والتحليل النفسي. ترجمة انطوان شاهين، دار الأدب، بيروت، ط1960،1، ص: 26.
(2) سويف مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1981، ص: 204.
(3) يونغ: علم النفس وفن الشعر. مرجع سابق، ص:27.
(4) يونغ: علم النفس وفن الشعر، مرجع سابق ص:27.
(5) المرجع السابق، ص:27.
(6) المرجع السابق، ص:27.
(7) المرجع السابق، ص: 48.

فالوعي الجمعي، هو الذي يولد الأبطال الأسطوريين، ويجد تعبيره الأكبر في «الرمزية التي تتجاوز حدود الزمان؛ غير أنها مألوفة نفسيا. وهي رمزية لا تزال تتكرر أبدا»[1]. والكشف عن النماذج العليا، يبقى رهينا بتضافر عمليات الرمز والإسقاط والحدس. ويتضح عمل هذا الثلاثي من خلال ارتباط مفهوم الرمز بالعمليات النفسية اللاشعورية، التي تستند إلى توحد الذات بالموضوع، وتنتهي بحدس شيء هائل في الذات تعمل على إسقاطه على العالم الخارجي.

ويعتبر الرمز أبلغ وسيلة للتعبير عن الأشياء المجهولة في العالم حسب يونغ، لذلك كانت الأساطير « تعبيرا رمزيا، تصور مجريات الأمور في أعماق النفس الإنسانية في مواجهة أحداث الطبيعة الخارجية. وعلى هذا الأساس يمكن التمييز بين الرمز والعلامة: فالعلامة تعبير عن شيء معروف محدد المعالم، أما الرمز فهو تعبير حي محمل بالمعنى، وأنه يمكن أن يموت إذا وجدت صيغة أفضل منه للتعبير عن مضمونه»[2]. ويتم الإبداع بواسطة الرمز، الذي يأتي عن طريق الإسقاط، بحيث يحول الفنان المشاهد الغريبة التي يحدسها في أعماق اللاشعور إلى عمليات خارجية، يمكن لغيره أن يتأملها. ويؤكد يونغ على أن «الإسقاط ناتج عن الهوة الفاصلة بين الذات والموضوع »[3]، حيث ميز بين إسقاط سلبي، وآخر ايجابي، بحيث اعتبر الإسقاط الأول يكمن لدى البدائيين، الذين يسقطون أحاسيسهم على الطبيعة، ومن ثمة لا يوجد فاصل عندهم بين الآنا والعالم. في حين اعتبر الإسقاط الايجابي، يتميز بعنصر التوجيه والتأمل والفصل بين الذات والشيء الخارجي. والإسقاط عند يونغ، يعتمد على الحدس، الذي بواسطته يتمكن الفنان من الوصول إلى الوتر المشترك والمضمون اللاشعوري الجمعي، الذي يظهر للناس العاديين في أحلام النوم واليقظة، في حين يطلع عليه الفنان بسلاسة ويخرج مشهده الحدسي بواسطة الرمز.

---

(1) هايمن ستانلي: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة. ترجمة: احسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان،ط 1، الجزء 1، 1981، مرجع سابق، ص: 246.

(2) علي ع. المعطي محمد: فلسفة الفن رؤية جديدة، بيروت، ط1، 1985،ص:118.

(3) سويف مصطفى: الأسس النفسية للإبداع. مرجع سابق، ص: 207.

1.2- منهج يونغ والأدب:

ما يميز منهج يونج في تعامله مع النصوص الأدبية، هو القراءة الدقيقة لها، بحيث يهتم بالناحية الإنسانية فيها. وقد شكلت آراءه اتجاها خاصا، أطلق عليه « المنهج الأسطوري أو الشعائري [...] كما سمي بالمنهج النموذجي أحيانا».[1]

ونظرا لكون النفس هي «الوعاء الذي يضم كل علم و فن» [2]، قال يونغ بوجود علاقة وطيدة بين الأدب وعلم النفس. فاهتم بالبحث عن الجوانب النفسية في الإبداع. «وقد اعتبر أنه من الخطأ أن تفسر الآثار الفنية بالعقد النفسية فقط، كما فعل فرويد مع أوديب وإلكترا وهاملت وفاوست»[3]. ويرى أنه يجب أن يتم التركيز على حياة الفنانين، ودراسة «الأدباء كأدباء بشر، لهم حياتهم النفسية، وأنهم فنانون مبدعون، تحركهم دوافع الفن السامية، التي تصطدم بدوافعهم ونزاعاتهم العادية، مما يحدث ازدواجا في شخصياتهم»[4]. فيتولد الصراع نتيجة تصادم بين الدوافع البشرية العادية والدوافع الفنية الفردية، وهذا ما يجعل الفنان دائم الانشغال بأمور الإبداع؛ ومن ثمة تكون حياته الاجتماعية غير مرضية لما يوجد فيها من نقص وفراغ لكونه يركز طاقاته النفسية في الإبداع.

ورغم تبني يونغ للتحليل النفسي كمنهج لدراسة الأدب، وتأكيده للعلاقة بين الإبداع والنقد؛ المتمثلة في الكشف عن بنية العمل الفني النفسية وتفسيرها وكذا تفسير الظروف النفسانية التي تحيط بالفنان، فهو يؤكد أن هذه الاستنتاجات تبقى احتمالية، لأن « التحليل النفسي لشخصية الفنان قد يفسر بعض السمات العالقة بأعماله ولايفسر العمل الفني ذاته»[5]. وهو يعتقد أن ظاهرة الإبداع الفني، أكبر من أن يحاط بها، وهي « تتأصل في غموض في رؤية اللاوعي، وتترك أبوابها موصدة الى الأبد أمام اقتحامات المعرفة البشرية؛ وستتيح دوما المجال لوصفها، وتسجيل تخمينات عبر تجلياتها، بيد أن جوهرها يبقى بعيد المنال »[6]. وبذلك «تتميز العملية الابداعية

---

(1) سكوت ويلبرس: خمسة مداخل الى النقد الأدبي. ترجمة عناد غزوان وجعفر الصادق الخليلي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط1، 1981، مرجع سابق، ص: 267.

(2) يونغ: علم النفس وفن الشعر، مقال في:"الانسان والحضارة والتحليل النفسي" ترجمة أنطوان شاهين. مرجع سابق، ص:21.

(3) د. عمر الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار النشر و التوزيع. البيضاء. ط1، نونبر1988، ص:64.

(4) المرجع السابق، ص: 64.

(5) يونغ: علم النفس وفن الشعر،مرجع سابق، ص: 22.

(6) يونغ: علم النفس وفن الشعر، مقال في:"الانسان والحضارة والتحليل النفسي" ترجمة أنطوان شاهين. مرجع سابق، ص22.

بزئبقيتها، فتكشف عن قصور المنهج النفسي في بلوغ جوهر الفن»[1] ويبقى المنهج الاستيطيقي هو الاجدى للإيفاء بهذا الغرض.

لذلك تبقى علاقة التحليل النفسي بالأدب حسب يونغ، علاقة تقف عند حدود التأمل، وتحليل الشروط الشخصية للفنان فقط دون بلوغ جوهر العمل الفني، الذي حسب يونغ «لا تقوم قائمته بما يتضمنه من خصائص مفردة شخصية، بل بسبب سموه، فوق ماهو شخصي، وبسبب تدفقه في العقل والقلب معا، ليخاطب عقل الإنسانية وقلبها. والفن الذي يتم بطابع شخصي صرف أو يغلب عليه الطابع الشخصي، يستحق أن يعامل صاحبه كما لو كان عصابيا».[2]

بين يونغ وفرويد:

يعتبر فرويد من المذشقين عن أستاذه فرويد وخالفه في العديد من الأفكار المتعلقة بعلاقة التحليل النفسي بالأدب؛ نوضح ذلك انطلاقا من المقولات الآتية:

1- اللاشعور الفردي

حيث اعتبر يونغ أن الاستنتاجات احتمالية، و«أن تحليل شخصية الفنان قد يفسر بعض السمات العالقة بأعماله إلا أنه لايفسر العمل الفني ذاته»[3] وبتطبيق ذلك يصبح العمل الفني مكتسيا طابع العرض المرضي، مما يفقده خاصيته الإبداعية. لقد رفض يونغ وأتباعه وصف فرويد للفنان بكونه ذي شخصية « محددة تحديدا شبقيا طفوليا» [4]. وجعلوا الفنان مزدوج الشخصية، فهو: «إنسان شخصي من جهة، ويمثل من جهة ثانية سياقا إنسانيا»[5] وكونه فنانا «فالوصول إلى أعماقه لا يتم إلا انطلاقا من عمله الخلاق»[6]..

2 – الادب والاساطير:

اعتبر فرويد الأساطير خزانا للمحضورات الشبقية، المعتبرة شكلا من أشكال المرض النفسي؛ « مبرزا الارتباط الوثيق بين الأسطورة والأدب، ومبينا الأصول اللاواعية، التي انطلاقا منها تمنح الأسطورة أبطالها ولادة ثانية أذبل من الأولى »[7]؛

---

(1) سويف مصطفى: الأسس النفسية للابداع الفني. مرجع سابق، ص: 88.
(2) سويف مصطفى: الأسس النفسية للابداع الفني، مرجع سابق، ص: 45.
(3) يونغ: المرجع السابق، علم النفس وفن الشعر، مرجع سابق، ص: 22.
(4) سويف مصطفى: الأسس النفسية للابداع الفني. مرجع سابق. ص: 44
(5) سويف مصطفى: الأسس النفسية للابداع الفني، مرجع سابق، ص: 44
(6) سويف مصطفى:المرجع نفسه، ص: 44.
(7) د خريستو نجم: في النقد الادبي والتحليل النفسي. دار الجيل. بيروت، طبعة 1، 1991 ص: 31.

ليؤكد أن الفن تعويض عن الإحباط، وتسامي بالغرائز المقموعة. فالفنان « ينطلق من نرجسيته ليتكامل أخيرا في عمله الموجه إلى الأخرين، فيستعيد شيئا من توازنه النفسي»[1].

وتخلى فرويد وأتباعه عن الذظر إلى الأساطير في الآداب الحديثة كحلم من أحلام الفرد المكبوتة، فهي لا تمثل مرضا ما دام الفرد يكررها، بل « مشاركة طبيعية في الذاكرة الجماعية»[2]؛ وهذا ما حدا بيونغ إلى الحديث عن النماذج الذاتية المنقوشة في اللاوعي الفردي والجماعي. وهذا الأمر قد دفعه إلى «تفسير الأعمال من خلال التجارب الشعائرية عند الانسان البدائي»[3]؛ فالرمزية حسب رأيه، لا تزال تتكرر، ويمكن الاستعانة بها لتفسير الأداب والأحلام. ففي كل العصور نماذج عليا للجنة والنار، والذساء والشيطان، والبطل «فالموت والولادة نموذجان يتكرران في الآداب القديمة والمعاصرة والنماذج برأي يونغ هي القوة التي تشكل العمل الفني البديع أيا كان عصره »[4] .ويحاول يونغ أن يرد الاعتبار إلى الفنان، بنفي الطابع العصابي عنه، فهو في نظره « إنسان جمعي، حامل لواء الروح الفاعلة اللاشعورية للإنسانية، وساكب مضامينها في قوالب مبتكرة»[5]. وأغلب الفنانين، يضطرون إلى التضحية بسعادتهم -التي يحس بها الإنسان العادي- بغية تحقيق هواه الفني. فواقع الفنانين غالبا ما يتسم بالسوداوية وهذا راجع «إلى عدم الانسجام في شخصيتهم ثم إن الفنان يسكب طاقاته في معين إبداعه، ومن ثمة لا يعيش حياة عادية كالاخرين»[6]. ومن بين المسائل التي أثارها يونغ في منهجه، موضوع الشعائر، حيث أكد أن المجتمع الإنساني قد بدل جهودا حثيثة لابتكار الشعائر الراصدة للأرواح، فقد كان هدف العشائر الطوطمية هو المحافظة على تلك المعرفة الغامضة. واعتبر أن الميثولوجيا الإغريقية هي أقدم مرحلة تمت فيها تلك التجارب، ولهذا السبب يكون من « الطبيعي على الإطلاق، أن يغرق الشاعر في معنى الصورة الميثولوجية كي يبتكر شعورا ينسجم ومعاناته»[7]. فالإغراق في المعاناة يؤدي إلى استكشاف الصور الأسطورية، ومن ثمة يتأتى للفنان

---

(1) Freud.s. « Ma vie et la psychanalyse.» nrf.1970, p80.

(2) سكوت ويلبرس: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة عناد غزوان وجعفر الصادق الخليلي، دار الرشيد للنشر. بغداد، ط1981،1، ص: 267.

(3) Bonduin, Charles. «l 'ouvre de junget la psychologie.Complexe» P.BP-1975.N° 265 p.p.103.105

(4) هايمن ستايلي: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة. مرجع سابق، ص: 247.

(5) يونغ: علم النفس وفن الشعر: ترجمة انطوان شاهين، مرجع سابق، ص: 46.

(6) يونغ: علم النفس وفن الشعر، ترجمة انطوان شاهين، المرجع السابق، ص:46 .

(7) يونغ: علم النفس وفن الشعر، ترجمة انطوان شاهين، المرجع السابق ص: 37.

أن يسكبها في قالب تعبيري. والفن حسبه مغروس في أعماق الفطرة مثل غريزة، تجتاح الفنان وتستولي عليه. و هو يضفي عليها الطابع الإنساني والإجتماعي الذي يعبر عن المجالات الروحية للشعوب، فرؤى الفنانين تعدل ما اختل من اتزان الشعوب الروحي «وتشبع الحاجة الروحية للمجتمع الذي تعيش فيه»[1]. إن تعبير الفنان قد يكون بوعي منه، أو بدون وعي، غير أن « الصور التي تعبر عن اللاوعي الجمعي هي التي تبقى محفورة في صفحة لاوعيه، كامنة إلى أن توقظها مسيرة حقبة من الحقب وتؤسسها عندما تجتاح كارثة كبرى شعبا من الشعوب وتحيد به عن السبل القويمة»[2]. ويشبه يونغ العمل العظيم بالحلم لا يُغَيَّرُ، لكونه يتميز بغموضه، فتلقى بذلك المسؤولية على المتلقي، الذي يحتاج إلى إدراك معاناة الفنان الأصيلة، ويحتاج إلى الانغماس الكلي في العمل الفني؛ فيقول «علينا أن ندع ذواتنا تصاغ في بوثقة العمل الفني كما يصاغ الشاعر في بوثقة عمله»[3]. ويحصل في هذا العمل الأصيل الذي يدفع إلى الحدس للوصول إلى الأعماق اللاشعورية الخفية.

لقد ادخل يونغ عدة تنويعات على التحليل النفسي لكن منهجه لم يعرف الانتشار المطلوب الذي عرفه منهج فرويد. وتبقى أهم المفاهيم التي جاء بها يونغ هي اللاوعي الجمعي والنماذج العليا، وكذا اصطلاحات حول الإسقاط والرمز واستغلال الأساطير في إبراز القيم الإنسانية في الأعمال الأدبية. حيث يعكس منهجه « عدم الرضا على النظرة العلمية للإنسان و هو كالعلوم الأنتربولوجية يعمل على إعادة إنسانية الإنسان كاملة، تلك التي تقدر العناصر البدائية في الطبيعة الانسانية»[4]، كما اهتم بالعمل الفني وشبهه بالحلم مؤكدا على أن الغموض الذي يكتنفه نابع من نفسية المبدع الذي يتحمل معاناة شاقة في سبيل إخراج إبداعه الفني إلى الوجود.

3.2- أراء وانتقادات لنظرية يونغ:

خلفت نظرية يونغ مجموعة من ردود الفعل، فتأرجحت بين مؤيد ومعارض لها. ومما يعاب عليه، أن مجمل أفكاره تدخل ضمن ما يسمى بالتصور الذاتي، لكونها لا تتعامل بمنهج علمي مع الآثار الأدبية. فتم رفض تقسيم الأدب إلى سيكولوجي وأخر كشفي، كما اعتبر البعض منهجه مجرد خلط « وحشد من الرموز الفرويدية والمسيحية، ووصفه البعض الآخر بأنه ضرب من "القياس المنطقي" لأنه يقدم مقدمات تضمن نتائج، ومهمة الوقائع الأدبية أن تبرز هذه النتائج لأنها سابقة

(1) زكريا ابراهيم: مشكلة الفن، طبعة مكتبة مصر 1959، ص.ص: 193- 194.
(2) يونغ: علم النفس وفن الشعر، مرجع سابق ص: 48.
(3) يونغ: علم النفس وفن الشعر. مرجع سابق، ص: 50.
(4) سكوت ويلبرس: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 269.

عليها»[1]. إذ يؤاخذ على يونغ أنه يختار إنتاجات أدبية معينة تسمح بإبراز أساطير محددة، وتكشف أنماطا مستمرة في الحضارة الإنسانية. لذلك كانت اختياراته الأدبية تخدم منهجه في التحليل. كما يمكن أن ننفي طابع التجريب العلمي على منهج يونغ مقارنة بمنهج فرويد، وإن كانا لا يختلفان في التأكيد على وجود اللاشعور في جذر كل عمل إبداعي فني. ليبقى الفرق بينهما جليا في تعليل الظواهر السلوكية: « حين يذهب فرويد إلى تعليل الظواهر الحاضرة بأحداث الطفولة التي خلفت في نفوس أصحابها عقدة أوديب، يعلل يونغ الحاضر بإرجاعه إلى الماضي السحيق، إلى طفولة الإنسان البدائية، وعلاقة الإنسان بالطبيعة، الأم الأولى» [2].

وتعزى محدودية انتشار مذهب يونغ إلى اتجاهه في تفسير الرؤى السيكولوجية واللاشعور الجمعي؛ مما أدى إلى الإعلاء من شأن اللاعقلانية الجماعية، وبالتالي كان أتباعه من أوساط دعاة العنصرية الجنسية أو الإقليمية ولا يعود هذا الانتشار إلا إلى الروح العلمية.

3- نظرية إدلر(18701938-)

يعتبر ادلر من بين تلامذة فرويد وهو من بين المنشقين عليه؛ تأثر بنيتشه وبنظريته حول الصراع المستمر في الحياة، وسعي الإنسان لإثبات وجوده والسيطرة بشكل من الأشكال واعتبار أن كل فشل في السيطرة هو إحساس بالنقص والدونية. تعتمد نظرية إدلر على مجموعة من المبادئ المتمثلة فيما يلي: «مبدأ القصور، مبدأ السيطرة، مبدأ أسلوب الحياة، مبدأ الذات الخلاقة ومبدأ الأهداف الوهمية» [3]. غير أن ما يهمنا من هاته المبادئ هما العنصران الأولان لكونهما يندرجان معا ضمن مفهوم التعويض بعد الشعور بالنقص. ويعتبر ادلر أن هذا المركب يحتاج إلى تعويض بشكل تلقائي وفيزيولوجي، ليظهر مفهوم (التعويض) كمصطلح جديد في نظريته. وهذا المفهوم أساسي بالنسبة إليه مقارنة مع مفهوم الكبت لدى فرويد. وهو يؤكد أن الإنسان مصاب بنوع ما من النقص، سواء كان هذا النقص عضويا أو وظيفيا، أو ناشئا عن تربية، أو وضعية اجتماعية معينة؛ يدفع صاحبه إلى إيجاد التوازن وهو يحاول التلاؤم مع المجتمع، ومن ثمة يظهر التعويض بشكل من الأشكال.

---

(1) سويف مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني، مرجع سابق، ص: 88.

(2) زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، طبعة مكتبة مصر، 1959، مرجع سابق،ص: 152.

(3) كارل كوستاف يونغ: دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث، ترجمة نهار خياطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1992، ص: 33.

ويعتبر ادلر الفنان يعاني من مركب النقص ويؤكد أن العقدة ليست بيولوجية كما رأى فرويد، ولكنها نفسانية أو روحية؛ وتقوم على الوعي الاجتماعي للفنان. فما يهم إدلر هو العوامل الثقافية في تكوين الشعور بالنقص، ويرى أن الفنان يبذل قصارى جهده للتغلب على نقصه « فبقدر ما يعاني من عقدته بقدر ما يظهر إبداعه الفني والأدبي»[1].

وفي هذا الصدد يشير إدلر إلى طبيعة النمو لدى الإنسان، وفي هذا الإطار يتضح مفهوم التعويض حين «تصطدم الشخصية الإنسانية النامية بما يعطل نموها ويعوق ارتفاعها وامتدادها. فالعلل الباطنية التي تتخلف من هذه الصدمة تتطلب التعويض بحيلة من الحيل لتغطية الضعف وللتنفيس عن شعور الذل والحرمان»[2].

ويمكن القول أنه إذا كان فرويد قد اعتبر أن غريزة الجنس هي منبع كل العلل، فإن إدلر قد ركز على مركب النقص لدى المبدع مؤكدا أن هذا الأخير قد يلجأ إلى التعويض كدافع فردي إلى القوة أو تأكيد الذات، وذلك من أجل تخفيف حدة التوتر الناتج عن حالة الإحباط التي يتعرض لها، فعقدة النقص النفسية لدى الأديب تسبب له اختلالا في الاتزان النفسي الانفعالي، ومن ثمة يبحث لنفسه عن بدائل للتفوق في مجال إبداعه. لذلك نجد أغلب العباقرة والموهوبين قد عانوا من مركب نقص جسدي تمثل في العمى كأمثال: طه حسين، أو قصر القامة كأبي نواس، أو نفسي كأرطو وغيرهم ممن تفوقوا عبر تاريخ البشرية. إذن فآلية التعويض الإيجابي الناجح يؤدي إلى الإشباع الآني والإحساس بالتفوق لدى المبدع.

4 - نظرية لاكان:

لاكان هو الطبيب النفسي الفرنسي (19011981-) الذي أعد أطروحته حول مرض البارانويا فتعرف على نظرية فرويد، وهكذا أصبح طبيبا نفسيا عياديا ممارسا إلى جانب كونه محللا، ومهتما بالفنون والآداب وبخاصة المدرسة السوريالية ثم الفلسفة. نشر كتاباته (Ecrits) في العام 1966؛ ومن خلالها خرج بالتحليل النفسي من الممارسة العيادية إلى ميادين أخرى؛ فتأسست مدارس جديدة تعتمد تحليل لاكان في فروع شتى مثل اللغة والأدب والفنون.

ينطلق لاكان من فكرة مؤداها أن وارثي فرويد يحاولون تقريب منهجه إلى الموضوعية؛ فيعمدون إلى جعل «الغرائز والأنا والهو والأنا الأعلى مقولات علمية

---

(1) د. عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة. مرجع سابق، ص: 63.

(2) د.عطاء كنفاني: النزعة النفسية في منهج العقاد. ط1، 1987، بدون تاريخ، ص: 89.

موضوعية، وقد كان فرويد يستعملها كرموز ليس إلا»[1]. وهذه المحاولات تؤدي إلى إلغاء التحليل وصهره في علم النفس على حد قول لاكان.

يرى لاكان أن اللاوعي مبني مثل لغة langage ومثل لسان langue ؛ ومن هنا فإننا نتوقع وجود تركيبات لانهائية لعناصر نهائية finis تعددية Pluriels ؛ وترتبط بصورة مختلفة. علما أنه في «اللسانيات كل عنصر موسوم بغياب العناصر الأخرى»[2]. ومن ثمة يضفي لاكان منطقا على اللاوعي في نظريته، حيث «اكتشف أن الإزاحة Deplacement والتكثيف Condensation كأوليات في اللاوعي، ليسا إلا نوعا من الكناية والاستعارة في اللغة»[3]. وبذلك تصبح الهفوات، الأفعال الناقصة، الفكاهة والإشارة كالعناصر المكونة للحلم، دلالات تدخل في خطاب اللاوعي.

1.4- لاكان وعلم اللغة:

لقد عمل لاكان على دفع ما تم في مجال اللغة في التحليل النفسي إلى أبعد حد، باستعارة بعض عناصر علم البلاغة وعلم اللغة. فاستطاع أن يقيم تعادلا بين الاستعارة والتكثيف، وبين الكناية والتحويل؛ وهو ما يظهر أن الوصف العلمي للغة يلتقي مع وصف فرويد. لذلك يمكن القول أنه عمل على تجديد النظرية الفرويدية «بإدخال عنصر اللغة بين العنصر الفسيولوجي والعنصر النفسي»[4] من هذا المنطلق ارتبط لاكان في دراساته بعمق بعلم اللغة؛ وبفضله أصبحت نظرية علمية مستقلة معترف بوظيفتها في فهم اللاشعور. وميزة لاكان، أنه يعدد في زواياه الدراسية في كتابه (كتابات) حيث يتناول «اللسانيات والتحليل النفسي والفلسفة وعلم أصول الجنس البشري»[5].

تعرف اللاكانية (lacanisme) بأنها «قراءة حديثة لأعمال فرويد»[6]، فقد عمل لاكان على قراءتها على ضوء اللسانيات البنيوية. فهو يقول: « بمساعدة علم اللغة

---

(1) مصطفى زيور: التحليل النفسي ومدارسه: ملف مجلة الثقافة النفسية. دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، عدد7 ، مجلد 2،تموز، 1991. ص: 31.

(2) مارسيل ماريني: النقد التحليلي- النفسي ضمن كتاب: مدخل إلى منهج النقد الأدبي ترجمة، د. رضوان ظاظا، مايو 1997 ص: 83.

(3) فرويد: تأويل الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف، مرجع سابق، ص: 591.

(4) كاترين كليمان: التحليل النفسي. تعريب.د محمدسبيلا وحسن أحجيج، سلسلة ضفاف، منشورات الزمن. العدد1، 2004، ص: 6.

(5) د. عمر الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة. مرجع سابق،ص: 73.

(6) جان بلامان نويل: التحليل النفسي والأدب. مرجع سابق، ص: 35.

البنائي يمكن أن نصف اللاشعور بطريقة عملية، ونفهم قوانينه بالدقة اللازمة. إنه طموح قوي للكشف عن مكونات غيبية لاواعية بواسطة آليات واعية علمية» [1].

ويعتبر اللاوعي عند لاكان أرشيفا للصور والتداعيات والرموز، فهو «لغة قائمة بذاتها، تتمظهر من خلالها تمثلات الأشياء وفق نظام منطقي»[2] وتحتاج إلى تشفير للوقوف عند معانيها الحقيقية. يقول لاكان:« إن تقنية الكتابة لا يمكن أن تفهم إذا تجاهلنا التصورات التي تؤسسها، وهذه التصورات لا ترتدي مواصفاتها إلا في حقل اللغة حيث تنتظم وظيفتها. فالجنس هو الذي سيطر على الأدب عبر العصور، والوصول إلى لغة اللاوعي لا يتم إلا من خلال لغة الحياة الواعية»[3]. لقد سار لاكان على درب نغوم تشومسكي في تركيزه على التراكيب العميقة، التي عدها هذا الأخير مكونا أساسيا للكلام.

ولقد اعتبر لاكان «الأحلام والهفوات والنكات والأعراض العصابية لغة عميقة للعقل الباطن، غير أنها تتوسل أسلوبيا بالاستعارة والمجاز المرسل. كما اهتم بالدال الكلامي وتنوع تحولاته الرمزية؛ لذلك يعتبر لاكان أن اللاوعي هو الوجه الأخر للغة »[4]. ويعد البنية الشخصية نفسها عبارة عن مستويات لغوية.

لقد أولى اهتماما شديدا باللغة وكذلك فرويد قد تناول هذا الموضوع حين «اهتم بفلتات اللسان، وعمل على دراسة التداعيات اللغوية، واللعب بالألفاظ. علما أنه لم تكن آنذاك آليات علمية للغة واللسان ما بين (19101916-)» [5]. مما جعل فرويد يصوغ نظريته بمصطلحاته الشخصية إلى حين ظهور دروس سوسير 1916 فأصبح من الضروري إبراز العلاقة بين مصطلحات فرويد وعلم اللغة البنائي؛ فجاء لاكان وحاول أن يربط بين التحليل النفسي واللسانيات.

2.4- جاك لاكان والبنية اللغوية للاشعور:

يعتبر نص« الرسالة المسروقة »[6] الدراسة الأولى ضمن مؤلفه "كتابات"[7] التي اهتم من خلالها بالنص. لكونه سلسلة دالة chaine signifiante ذات طابع

(1) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي. دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1985،1، ص: 258.

(2) Didier Anzieu et René Kaes: Psychanalyse et Langage. Du corps A la parole. edit Bordas. Paris 1977. p: 38.

(3) مجموعة من المؤلفين: النقد البنيوي الحديث: مرجع سابق، ص: 99.

(4) مجموعة من المؤلفين: النقد البنيوي الحديث: مرجع سابق، ص، ص: 101 – 102.

(5) عمرالطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، مرجع سابق، ص:74.

(6) أدغار ألان بو: "الرسالة المسروقة" هي قصة ترجمها بودلير وتناولها لاكان بالتحليل.

(7) Jacques lacon: « Ecrits» ed.seuil.1966, p: 30.

رمزي، تتحكمها آلية التكرار l'automatisme de repetition التي تعبر عن نوايا اللاشعور. وحري بالذكر أن لاكان يعتبر الشخصيات الأدبية مخلوقات لغوية أو كائنات كلامية، لذلك في دراسته «الرسالة المسروقة»، يبرز «أن الذات لا يمكن أن ينظر إليها إلا كمركب بواسطة تلك الرموز نفسها لأن آليات التكرار الرمزي هي التي تقدم لنا في نهاية الأمر الصورة الحقيقية للذات»[1] . ولقد استوحى لاكان هذه الفكرة من ميشيل فوكو كما أوضح ذلك ماري ازياس (J.M.Auzias) في قوله: «نظام الرموز لا يمكنه أن يكون مدركا كشيء مكوّن من طرف الإنسان، ولكنه على العكس من ذلك سيكون مدركا كمكوِّن، وهكذا فالإنسان هو المتكلَّم به أثناء إعادة الشيء المتذكَّر، وليس هو الذي يتكلم »[2].

إن محاولة لاكان إدخال نموذج اللسانيات البنيوي في التحليل النفسي، جعلته يعمد إلى إنشاء نظرية جديدة للاوعي وللقوانين الناظمة «للعلاقات المابين الذاتية intersubjectifs »،[3] لذلك فهو يبحث عن منطق للاوعي وعلاقته بالحقيقة.، والمثال الذي يقدمه لاكان في قصة «الرسالة المسروقة» يوضح علاقة متشابكة بين الذوات لا ذاتا واحدة، تنتظم في سلسلة رمزية دالة، محورها الأساسي العلاقة مع موضوع أساسي دال هو الرسالة. « ففي الوقت الذي تحاول فيه الملكة إخفاء الرسالة التي توصلت بها في غفلة عن الملك، يستطيع الوزير المحتال أن يأخذ الرسالة تحت نظرها دون أن تستطيع الاحتجاج، حتى لا يفتضح أمرها لدى زوجها الحاضر الغافل عما يجري، كما أن شخصا يحتال على الوزير ليسرق الرسالة دون علمه لتصبح الرسالة نفسها « دالا بحكم العلاقة بين هذه الذوات فهي تحدد نواياهم الواعية واللاواعية على السواء»[4] لذلك يرى لاكان:« أن انتقال هذه الذوات يكون محددا بواسطة الموقع الذي يحتله الدال (الرسالة المسروقة). في المجال الثلاثي للذوات نفسها، وهذا ما يؤكد بالنسبة لنا اعتبار هذا الدال كآلية للتكرار»[5].

ومادام المحلل النفسي لا يصل إلى حقيقة اللاوعي عند المريض إلا من خلال اللغة الواعية، التي يعبر بها عن نفسه؛ فإن لاكان يعتبر أيضا محاولة الوصول إلى اللاشعور لا تتم إلا من خلال تفكيك وحدات اللغة، «لهذا يشكل اللاشعور في نظره

---

(1) د حميد الحميداني: النقد النفسي المعاصر.منشورات دراسات سال، ط1. 1991، ص: 20.

(2) Jean Marie Auzias « Clefs pour structuralisme» seghers. 1975, p:153

(3) تأليف مجموعة من الأساتذة: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. مرجع سابق، ص: 710.

(4) د. حميد الحميداني: النقد النفسي المعاصر، مرجع سابق، ص: 20.

(5) Jean Marie Auzias: « clefs pour structuralisme » éهف.خ. P: 16

بذية مثل اللغة نفسها»[1]. وحري بالذكر أن ربط لاكان للتحليل النفسي بالدراسات اللسانية هو تطوير لمجهودات فرويد، التي لم تكن مقننة آنذاك. ويتضح ذلك في تحليل هذا الأخير لبعض البنيات اللغوية في رواية غراديفا وفي كتابه تفسير الأحلام حيث أن الأحلام في نظر فرويد هي «بناء رمزي، يشكل سلسلة دالة لابد من ربطها بين طرفين اثنين لإدراك معانيها الخفية»[2].

إن تحليل لاكان لقصة الرسالة المسروقة ينتهج القراءة البنيوية، ويهمل الدراسة النفسية للشخصيات؛ حين يتناول النظام الثلاثي للشخصيات، الذي يربط بينها حدث واحد هو السرقة.

لم يكن لاكان يخفي أنه ينتمي إلى المدرسة الفرويدية، غير أنه مع ذلك يعد صاحب الفضل في إثراء جانب العلاقة بين اللسانيات والتحليل النفسي الفرويدي، وقد كان من شأن هذا الإثراء أن يخول النقد الأدبي -الذي يسير في ركاب هذا التحول- صفة العلمية.

(1) اندريه تاربوريه: مقال:« الشعور المخلوع، فرويد لاكان» مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 25، 1983 ، ص: 87.

(2) حميد الحميداني: النقد الذاتي، مرجع سابق، ص: 21.

5 – شارل مورون: Charles Mauron

توطئــة:

حين توفي فرويد، ترك خلفه العديد من المدارس النفسية، منها من تبنى أفكاره ونقحها ومنها من عارضه، تعتبر أعمال مورون بمثابة تزكية لأعمال فرويد، التي لم تكن مصاغة في مفاهيم: «البحث عن البنيات المجازية ذات العلاقة مع التوهمات، و عن الإيقاع وتقاطعات النصوص»[1]، فقد أراد أن يعدل في بعض أفكار فرويد. ويعتبر شارل مورون أول من «جعل التحليل النفسي خاضعا للنقد الأدبي بدل أن يخضع النقد الأدبي له»[2] ومن جملة الانتقادات التي وجهها لفرويد أن هذا الأخير في نظره كان يجعل نصب عينيه الغاية العلاجية، ويعتبر المبدع مجرد حالة مرضية. فالتحليل النفسي« يؤول الإنتاجات الأدبية على اعتبار أنها مجرد تعبيرات عن لاشعور مرضي في الغالب »[3] ويقترح كبديل عن تطبيق التحليل النفسي العلاجي، الذي مارسه فرويد في دراسة الأدب، ما أطلق عليه: «النقد النفساني la psychacritique ، حيث تحول هم الناقد إلى الاشتغال على النصوص الإبداعية، وعلى الكلمات التي تتألف منها».[4]

ولقد ابتدأ مورون التفكير في منهجه هذا سنة 1983، حين لاحظ كما قال في نصوص عديدة لمالارميه، « وجود شبكة كاملة من الاستعارات الملحة»[5]. ولم يكن أحد بعد قد استعمل شبكة من الموضوعات الملحة الدالة على أسطورة الكاتب وشخصيته غير الواعية. ولقد ظهرت عنايته بالتحليل النفسي، وعلاقته بالنقد الأدبي في كتابه: مقدمة إلى التحليل النفسي لمالارميه ومنهجه لم يظهر بوضوح إلا سنة 1984، وأعتبر النقد النفسي طريقة جديدة لزيادة فهم الآثار الأدبية مؤكدا أن الدراسات السابقة مثلا حول "مالارميه" قد اعتنت بالمعنى الحرفي لآثاره وبالمعلومات المتصلة بحياة الشاعر اليومية، في حين كان هدف مورون:« أن نقوم بالعمل الذي يتم عمقا لا سطحا؛ ذلك أنه في النقد الأدبي -كما هو في كل علم آخر- يعيش الفكر من تأرجح بين الحدس الشخصي والمعلومات الخارجية، وهذان

---

(1) كاترين كليمان: التحليل النفسي، مرجع سابق، ص.ص: 2324-.

(2) د حميد الحميداني. النقد النفسي المعاصر. مرجع سابق، ص:12

(3) Charles Mauron: « des Métaphores obsédantes aux Mythes personnelsIntroduction a la psychocritique- jose corti. 1972.p: 13.

(4) Charles Mauron: « des Métaphores obsédantes aux Mythes personnelsIntroduction a la psychocritique- jose corti. 1972. p: 10

(5) Charles Mauron: « des Métaphores obsédantes aux Mythes personnels. corti. Paris. 1964. p:67

القطبان ضروريان، والقطب الثاني لم يتكون إلا منذ قليل » [1]. لقد عمد في منهجه إلى خلق نوع من التوازن بين مجال النقد الأدبي ومجال التحليل النفسي.

ومن الممكن جرد أهم مؤلفات مورون الدالة على منهجه كالآتي:

1- "مقدمة إلى التحليل النفسي لمالارميه " دراسة لمالارميه.[2]

2- "اللاشعور في أثار وحياة راسين" دراسة لراسين سنة 1957 .

3- "من الاستعارة الملحة إلى الأسطورة الشخصية " 1962 .

4- "النقد النفسي للفن الهزلي" انتقل خلاله من الاهتمام باللاشعور الفردي في التحليل النفسي إلى اللاشعور الجمعي سنة 1964 .

5- " فيدر" سنة 1968.

6- "مالارميه الغامض" سنة 1967 .

5-1. مورون بين النقد والتحليل النفسي:

يعتبر شارل مورون من بين النقاد الذين يدققون في مفاهيم دراساتهم، لذا نجده يميز بين "الناقد الأدبي" و"المحلل النفسي". ففي رأيه: «المحلل النفسي خبير بالعلاج، يهتم بالأمراض العصابية، كمهنة وأوضح أن المحلل النفسي همه الأول هو المريض، في حين الذقد النفساني لا يرفع بصره عن النص»[3]، و هدف تحريه يختلف عن الأول «هو لا يشخص مرضا، ولا يتكهن بمآل مريض. وظيفته الخاصة هي إحكام الصلة بين علم وفن، ويخفق إذا ما أضاع الإتصال بأحدهما، ولكن سهمه متجه دائما نحو الفن» [4] يؤكد مورون أن عمل النقد، هو استقصاء الرموز، وشبكات الصور، لكنه يظل قاصرا أمام فعالية التحليل النفسي، الذي يعمد إلى:« الكشف عن الصدمات في الأزمنة الأوديبية التي يسري أثرها في شخصية الأديب وفي آثاره »[5].

لقد اعتبر مورون التحليل النفسي بمثابة ردة فعل اتجاه النقد التقليدي، حيث اعتنى بالمؤلف وبتاريخه، وكذا بالعلاقات السطحية بين الآثار الأدبية والحياة.

---

(1) مورون: نقلا عن سامي الدروبي: "علم النفس والأدب"، دار المعارف، ط 3، 1981، ص: 291.

(2) مورون: مقدمة إلى التحليل النفسي لمالارميه، باريس،1950 ص: 44

(3) كابانس جاك: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة. د. فهد عكام. ط 1. 1982، مرجع سابقص: 52.

(4) Mouron Charles: des métaphores obsédantes aux mythes personnels. corti. Paris 1962. p:25.

(5) الدروبي: علم النفس والأدب، مرجع سابق،ص: 3.

5-2. خصائص منهج مورون:

اعتبر مورون العمل الأدبي مركز اهتمامه، حيث عمد إلى وضع التحليل النفسي أداة في خدمة النقد، كما قال جونيت Genette: « قام مورون عام 1938 بفك رموز قصائد مالارميه، التي كان يعتقد أنها عسيرة التأويل، وذلك عن طريق توضيح النصوص ببعضها البعض، فتبين - له بواسطة مجموعة من الشبكات الاستعارية التي اكتشفها- أن المبادئ الفرويدية في تأويل الأحلام هي وحدها التي تسمح بفهم العمل الأدبي» .[1]

ولقد تمكن من صياغة منهجه، وتحديد آلياته النقدية، وهو يتناول أعمال مالارميه وراسين، بودلير ومولييز، فاليري وهوغو وغيرهم. ويمكن أن نستجلي منهج مورون من كتابه "من الاستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية" ويتبين ذلك من خلال المراحل الأربع التالية:

1- رصد المطابقات superpositions التي تسمح ببناء العمل الأدبي حول شبكات من التداعيات.
2- استخراج التشكيلات التصورية figures والمواقف الدرامية المرتبطة بإنتاج الهوامي.
3- رصد وتطور "الأسطورة الشخصية"، التي ترمز إلى الشخصية اللاواعية وتاريخها.
4- «دراسة معطيات السيرة الذاتية، التي تساعد على التحقق من التأويل، لكنها لا تأخذ أهميتها ومعناها إلا من خلال قراءة النصوص»[2].

وانطلاقا من هذه المراحل فإن مورون، يظل أثناء دراسته لأعمال مبدعيه بين حركة ذهاب وإياب (le va et vient) بين هاته المستويات، ولكي تتضح الرؤية يجدر بنا أن نوضح هاته المراحل بتفصيل:

1 – المطابقات:

إن عملية المطابقة ليست التشبيه أو المقارنة، بقدر ما هي بحث عن الدالات اللفظية أو التصويرية في نصوص مختلفة بشكل معين مما يفترض "تشويش" المعنى الواعي، وقلب البنى النحوية Syntaxique والدلالية Semantique . ويذشب نظام معين بين النصوص، سماه مورون: (بالالتماع: le mireitement en dessou). أثناء المطابقة يعتبر أن أي نص يمكن استخدامه كسياق تداع لنص آخر، وتصبح قراءة أي نص ما أصداء لنصوص أخرى من خلال مجموعة من الممارسات المتمثلة

(1) تأليف مجموعة من الكتاب:مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. مرجع سابق، ص: 91.
(2) تأليف مجموعة من الكتاب:مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، المرجع السابق، ص: 98.

في التكثيف والإزاحة. وتحدث المطابقة بين مجموعة من النصوص من خلال شبكة التداعيات المشتركة بينها.

2- التشكيلات التصويرية والمواقف الدرامية:

يصرح مورون أثناء قراءته لأعمال راسين: «العنصر المهم في كل مسرحية ليس الشخصية، بل العلاقات المتأزمة بين تشكيلين على الأقل أي الموقف الدرامي بحد ذاته»[1]. ويعتمد في تحليله هذا على مفاهيم فرويد المتمثلة في: الأنا الأعلى Sur moi/الأنا moi/ هو Ça. غير أن الأنا عنده هو التشكيل، الذي تتقاطع فيه كافة العلاقات، «حيث تشمل المطابقة شخصيات بيروس Pyrrus نيرون Neron ، تيتوس Tites؛ وتشمل من جهة الوجوه المرغوبة لكل من اندروماك Andromaques ، وافيجيني Iphigenie ومن جهة أخرى الوجوه المذبوذة لكل من روكان Roxane، واريفيل Eripile، وأتالي Athalie»[2] وتعتبر التشكيلات هي ذاتها نتاج العلاقات بين الذات وموضوعاتها، فهي مظاهر للشخصية اللاواعية.

وقد استبدل "التداعي الحر" كأساس للعمليات العلاجية في التحليل النفسي، وعوضه "بالتنضيض" الذي يسعى إلى حل ترابط النصوص بعضها ببعض. فالتنضيض يتجه إلى «إظهار شبكات تداعيات وتجمعات لصور متسلطة، ولا إرادية على الأرجح. وعلى هذا النحو تغدو النصوص أصداء لبعضها البعض، وتبدو راسمة بذية مشتركة يسميها (أسطورة الكاتب الشخصية)؛ ويعتبرها تعبيرا عن شخصية الكاتب اللاشعورية؛ والنتائج المكتسبة بواسطة ترابط النصوص ودراسة الأسطورة الشخصية، وتنوعاتها من أثر إلى آخر، تجب مقارنتها مع حياة الكاتب»[3].

ويظهر مورون النص الأدبي شبيها بقطعة نسيج، « فكل صورة مجازية لا تحيا إلا نسبة إلى صورة أو صور مجازية أخرى تترابط لتؤلف لحمة مستمرة، تميز شخصية الكاتب اللاشعورية. واستمرار الشبكات الترابطية يوحي بدوام الصراعات الباطنية المندمجة ببنية الكاتب العقلية».[4] ويتضح ذلك في الشعر بحيث تعتبر الصور هي الدليل المحرض على تداعي الأفكار، أما في المجال الروائي والمسرحي، كل شخصية تكتسي أهمية في التغير، الذي يميز صورة أسطورية عميقة، «وليس المقصود دراسة شخصية لذاتها، بل حالاتها؛ في الشكل الكامل الخاص بالأثر، في معماريته. وتنضيد الآثار المسرحية، يسمح باستنباط النقد النفساني لجنس أدبي وعلى هذا النحو جرب مورون النقد النفساني للجنس الهزلي»[5].

---

(1) المرجع نفسه، ص:102.
(2) المرجع نفسه، ص: 120.
(3) فؤاد منصور: النقد البنيوي الحديث، مرجع سابق. ص: 88.
(4) كابانس جان لوي: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، مرجع سابق، ص: 53.
(5) كابانس جان لوي: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، مرجع سابق، ص: 54.

وقد اتضح منهج مورون في تفسيره للمثلث الأوديبي التقليدي، الذي طغى على كثير من الهزليات من ميناندر Menandre إلى موليير؛ مبرزا ملامح الأساطير الجماعية التي تتجاوز الأساطير الشخصية الخاصة بكل كاتب. «والنقد النفساني لجنس أدبي يمنع الخلط بين ما يخص الكاتب شخصيا، أسطورته الشخصية التي يعكسها الأثر جزئيا، والرسمية التقليدية التي ربما تنجم عن لا شعور جماعي، أو عن ظغوط اجتماعية، تأتي الأسطورة الشخصية لتدخل فيها وتتخذ قالبا»[1].

استطاع مورون بشعوره أن يستكشف شبكة من الارتباطات العاطفية، تظهرها الاستعارات الملحة على حد قوله، التي يمكن الانتقال منها بسهولة إلى العقدة اللاشعورية الفرويدية، هذا الشعور أمكنه من إيجاد علاقة وطيدة بين الكلمات في النصوص الأدبية، التي تكون الشبكة، ومثلها في تعقيدها بالجملة العصبية، حيث يقول: «إذا اهتزت نقطة من الشبكة انتقل الاهتزاز من مركز إلى مركز على الخطوط الأقل مقاومة في هذه الشبكة».[2]

ويعتقد كذلك أن مفتاح كلمة من الكلمات أو قطعة من القطع الأخرى، لابد وأن يكون في الكلمات، أو في القطع الأخرى. ويقول في هذا الصدد: « استمعت إلى التناغمات، وتابعت التداعيات، وبحثت عن التجمعات الثابتة وعن منظومات الاستعارات، ولبثت أقوم بذلك بتحليل نفسي على السطح، حتى إذا رسمت الشبكة رأيتها تتعلق من تلقاء ذاتها بالشبكة الأعمق، شبكة العقد الكلاسيكية.» [3].

لقد توسل مورون بالموضوعية في منهجه، متبنيا الصيغة العلمية، ومستفيدا من الانتقادات الموجهة لأستاذه فرويد. فدارسته لإبداع مالارميه لم يكن تحليلا نفسيا حقيقيا بل « توسيعا للنقد الأدبي من أجل توسيع النقد الأدبي الكلاسيكي حتى يصل به إلى التحليل النفسي دون أن يهجر أبدا وجهة نظره المركزية».[4]

ويؤكد أن استعمال نتائج علم النفس الحديث للأدب، يجب أن يتصف بمعايير خاصة، تتجلى في استبعاد الشخصيات المرضية من خلال الأثر الأدبي، «فالطبيب يحاول دائما تجاوز العرض، ولكن حين يكون أثرا فنيا فإنه هو الشيء الوحيد الهام، به نبدأ وإليه نعود» [5].

---

(1) كابانس جان لوي: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، مرجع سابق، ص: 54.
(2) محمد بوسليخن: التحليل النفسي والنقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 107.
(3) مورون: مقدمة إلى التحليل النفسي لمالارميه. ص.ص: 4344-نقلا عن الدروبي "علم النفس والأدب"، مرجع سابق، ص: 301.
(4) المرجع السابق، ص: 301.
(5) المرجع السابق، ص: 302.

ولكي يضفي مورون جانب الموضوعية على منهجه، ظل يؤكد على الخصوصيات النقدية، التي توضح الجمالية الأدبية. و هو ما يعطي للبحث صبغته النقدية، ولذلك أكد أن «أعراض الانحراف لدى الفنان يجب أن تفسر بكثير من الحذر»[1].

ويعتقد أن الفنان، يعبر من خلال عدد لا حصر له من الرموز عن فكرة ثابتة، أو عقدة راسخة في أعماقه؛ هذه الفكرة هي أحيانا واقعية وأخرى خيالية يتناولها الناقد في بداية تحليله كفرضية قابلة للتطوير في سياق العمل الأدبي، ثم يقوم بتحليل تماثلي للنصوص آخذا بعين الاعتبار جملة مسلمات منها: «اللاشعور وأهمية الطفولة، ودورها في تشكيل اتجاهات الشخص البالغ، وأثار بعض الوقائع الراسخة في الذاكرة اللاواعية».[2]

يؤكد مورون على أن تلك الوقائع تساعد على تكوين الأسطورة الشخصية، التي تبقى دائما مسيطرة على شعور الكاتب أثناء إبداعه. ويميزها عن الأحلام العادية وأحلام اليقظة كمظاهر عصابية، ليعتبرها مجرد تسلط لاشعوري، يثبت في خلفية فكر الأديب. ويمكن أن يكون للعوامل الاجتماعية دخل كبير في تطور هذه الأسطورة خصوصا بعد مرحلة الطفولة.

(1) أنظر ملاحظات لاكانفي: "كتابات " Ecrits"، ص: 801

(2) المرجع السابق، ص: 801.

التحليـل النفسـي والأنـواع الدراميـة

1. التحليل النفسي والكوميديا:

1.1- تقديم: الماهية والخصائص.

جـاء مصـطلح الكوميـديا مـن الكلمـة الإغريقيـة (kamoidia)، التـي تشـير إلـى الشـكل الـدرامي، الخـالي مـن الهمـوم والـذي تطـور تاريخيـا، علـى نحـو مـواز مـع التراجيديا.

تركز الكوميديا على اللهو والمرح والارتباك والتشوش، «وتعالج أحداث الحياة السعيدة: كالحب الرومانسي، والزواج، والتفوق بالحيلة على الآخرين أو الإذلال الذي يلحق بالأشرار ضيقي الأفق؛ فيها يتم الاستخفاف بالإنسان من خلال الإشارة إلى أنانيته في غبائه وضعفه».[1]

لقد ظل تعريف الكوميديا مقترنا بالتراجيديا، لكونهما متوازيين في مجموعة مـن الأشـياء، «غيـر أن الأولـى لـم تكـن دائمـا تهـتم بإثـارة الضـحك تصـيدا لمتعـة الجماهير، لأن ذلك -كما يرى أرسطو- يعتبر عيبا فيها أو نوعا من الهبوط ببعض جوانب الطبيعة البشرية إلى مستوى دنيء»[2].

وما دمنا في إطار الأحكام القيمية للكوميديا، فهي مقترنة دائما بعبارات من مثل: الخفة والظرف والمرح، والخبث غير المضر. وحري بالذكر أن هاته العبارات تشير إلى مضامين الكوميديا، التي لو عدنا إلى القواميس، لوجدناها تحدد نفس المحتوى. ففي قاموس "إكسفورد" نجد أن: « الكوميديا مسرحية، تؤدى على خشبة المسرح، وذات طابع مسل خفيف، ونهاية سعيدة»[3].

إذن التسلية والمرح سمتين ترافق تعاريف الكوميديا منذ اشتقاقها الأول من المصطلح اليوناني؛ إذ كانت كلمة كوميديا تعود إلى لفظ kunnsia وهي تفيد kupos المرح الصاخب – اللهو؛ أو تعود إلى مصدرها المحتمل kupu أي القرية بالاضافة

---

(1) جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء. ترجمة: د. شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، عدد 258 سلسلة كتب شهرية،يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 2001، ص،ص: 240241-.

(2) مولـوين ميرشـنت وكليفـورد ليـتش: الكوميـديا والتراجيـديا ترجمـة: د علـي أحمـد محمـود، ع.18،يونيو 1979، عالم المعرفة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط 2، ص: 13.

(3) مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش: الكوميديا والتراجيديا، مرجع سابق، ص: 15.

إلى aoisos أي مغني ومطرب وعلى أي: « فالكوميدي شاعر المرح الصاخب أو شاعر القرية لفظان يثيران معا وجود مدح وطرب» [1].

2.1- أنــواع الكوميديــا.

الكوميديا أنماط منها: الهجاء أو الدراما الهجائية: Le satire، التي تهاجم العادات والأخلاقيات، والمؤسسات الاجتماعية بنوع من السخرية والتهكم: (Sarcasm)، الهزل (farce)، حيث يتم العبث والمزح بالحياة من خلال مواقف وشخصيات مبالغ فيها؛ والمحاكاة الساخرة (burlesque)، التي تتضمن السخرية من الأعمال الفنية الأخرى، ويتم ذلك بواسطة الكاريكاتير والمحاكاة التهكمية Parodie. كما نجد الكوميديات السوداء أو القاتمة، التي تضع الجمهور في مأزق الحكم عليها، فيجد نفسه حائرا بين الهجوم أو الضحك عليها أو الانصراف عنها.

3.1- تفسير الكوميديا من الناحية السيكولوجية.

إن الحديث عن أصول الكوميديا والبحث عن مصادرها، يعود بنا إلى أصولها ذات الأبعاد السيكولوجية كالأساطير والشعائر الدينية؛ أو إلى الاجتماعية وكلاهما يعترف بقيمة الكوميديا كأدب له أهمية في علاج النفوس.

ومن الضروري دراسة علاقة الكوميديا بالضحك لكونه الأداة، التي توسلت بها الكوميديا على مر العصور.

وسنتناول موضوع الضحك عند برجسون، ثم عند فرويد، لنعرج على أهم الآراء النقدية التي أثمرت في مجال علاقة الضحك بالكوميديا.

1.3.1- الضــحك عند برغســون:

قد يستغرب البعض من أن يكون الضحك موضوع نظريات قائمة الذات، وكتب عديدة وأهمها مؤلف الضحك « le rire» لهنري برغسون Henri Bergson حيث تناول الموضوع من جانب فلسفي، وناقش التعارض الآلي والحيوي في الإنسان ولقد أكد برغسون على أن الضحك شيء، « والحياة تتطلب من الإنسان التشدد والمرونة »[2] حتى يستطيع أن يعيشها، لذلك يقول. « كل تصلب في الطبع، في الفكر، وحتى في الجسد سيكون مرفوضا من لدن المجتمع، مادام يشكل علامة ممكنة على نشاط خامل ومنعزل أيضا يتجه نحو الابتعاد عن المركز المشترك الذي يدور حولـه المجتمع، وبالتالي نحو الغرابة » [3].

---

(1) المرجع نفسه، ص: 13.
(2) د. حسن يوسفي:المسرح ومفارقاته. ط11996.. مطبعة سندي مكناس. ص: 12.
(3) د. حسن يوسفي، نفس المرجع، ص: 12.

الضحك وسيلة لتصحيح الخلل الموجود بالجسد الإنساني، لذلك يؤكد برغسون على ثلاث ملاحظات أساسية هي:

1) للضحك سمة تتعلق بالإنسان، سواء كان هو من يضحك أو هو موضوع الضحك، و من ثمة فإنه يختلف عن الحيوان.
2) الضحك مقرون باللامبالاة ، لأن الاهتمام والضحك لا يقترنان؛ ويتضح ذلك حين نضحك من شيء ما، فهذا يعني عدم الاهتمام به مهما بلغت قيمته، ولو أهتممنا به، لما ضحكنا؛ ومن ثمة ينصحنا برغسون بالتجرد من العاطفة للخروج من حالة التأثر بالتراجيديا والتسلح باللامبالاة إزاء المواقف المحزنة ويتضح ذلك في قوله: « تجردوا الآن شاركوا في الحياة كالمتفرج اللامبالي، كم من الدرامات سوف تتحول إلى كوميديات »[1].
3) الضحك فعل إجتماعي، لا يتحقق من خلال شخص واحد بقدر ما يحتاج إلى امتداد اجتماعي بين عدد من الضاحكين.

وحري بالذكر أنه بظهور نظرية هنري برغسون، أصبحت سيكولوجية الضحك أساس البحث في المسرح الكوميدي، لذلك يمكن الزعم أن كتابه " الضحك" هو دراسة في معنى الكوميديا.

ونخلص أن برغسون، يعتبر أن ما يثير الضحك في الإنسان هو المكانيكية والتصلب، اللذان يؤثران في الجسد الإنساني المحتاج إلى شيء من المرونة حتى يساير الحياة.

2.3.1- الضحك عند فرويد.

لقد ميز فرويد بين ثلاثة أنواع من الضحك هي: النكتة mot d'esprit – الكوميك le comique – الفكاهة l' humour.

سنركز على دراسة فرويد للنكتة كمجال للضحك، إذ ميز بين نوعين من الذكت: جيد وآخر رديء. فالأول له هدف يبتغي الوصول إليه، وهناك نوع سماه بالذكت الهدامة المندرجة ضمن السخرية اللاذعة ونشر الفضيحة، فإذا كان أساس النكتة هو المساس بكرامة الإنسان كما يقول عالم النفس ماك سينيت، فإنها عند فرويد مجرد تفريغ للمكبوت أو تنفيس للعواطف. لذلك نجده يقول إثر تمييزه بين أنواع الضحك: « يبدو لنا أن لذة النكتة مشروطة بتوفير التصريف الذي يستلزمه الكبت، ولذة الكوميك مشروطة، بالتوفير الذي يتطلبه التمثيل، ولذة الفكاهة مشروطة بتوفير التصريف الذي يستلزمه الإحساس»[2].

---

(1) د. حسن يوسفي، نفس المرجع، ص: 13.

(2) د. حسن يوسفي: المسرح ومفارقاته، مرجع سابق، ص: 14.

يبدو جليا أن فرويد قد أهتم بالنكتة وخصص لها كتابا سماه: "النكتة وعلاقاتها باللاشعور" le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient. ، ليبين أنها مجال خصب لإفراز الضحك، ويؤكد في إطار تفسيره للضحك من وجهة التحليل النفسي، أنه ظاهرة اقتصادية لدى كل إنسان تتطلب تداخل لحظتين: الأولى يتم خلالها إعداد ذهني مسبق لتعبئة طاقة نفسية تفجر في لحظة موالية -هاته الطاقة- بطريقة جسدية فتخلق ما يسمى بالضحك أو ما يسمى عند شارل مورون بالصرع accés d'epilepsie ؛ و هو يتفق مع فرويد في مسألة سرعة تفجير الطاقة النفسية المخبأة التي تتحول إلى ضحك بفضل عامل سرعة التفريغ.

لقد أشار فرويد إلى أن معظم النكت يمكن تحليلها إلى مكونين أساسين هما: «المادة الليبيدية (وهي في العادة جنسية وعدوانية)، التي تعمل على زيادة رد الفعل، ثم هناك أيضا البنية الشكلية أو التكنيك الذي يقدم العذر أو التسامح أو التغاضي الاجتماعي على إثارة مثل هذه المشاعر المحرمة» [1]، وأعتبر أن النكتة مجال، يسمح بمشاركة الآخرين في الميول غير المقبولة بطرق ملتوية، وبتصريف العداء اتجاه الآخرين.

وهذا ما أوضحته شواهد عديدة فالليبيدو يوجد وراء الكثير من جوانب الفكاهة؛ ويبدو ذلك جليا في السلوكيات الروتينية للممثلين الكوميديين.

والضحك ليس ظاهرة اقتصادية كما قال فرويد، ولكنه ظاهرة اجتماعية، فرغم أن الإنسان يفكر كثيرا فمن النادر أن يضحك بدون وجود صحبة معه، و هم قد لا يضحكون بالضرورة. قد بينت التجارب أن احتمال الضحك أثر نكت معينة قد يتزايد بقدر ضحك المتواجدين. « فإنه بمقدور الناس أن يضحكوا على الفكاهة باعتبار ها مضحكة حتى ولو كانوا قد صادفوها من قبل بمفردهم و هم في حالة عزلة ولم تثر فيهم الضحك. إن الأمر المأساوي من وجهة نظر ممثلي الكوميديا وكتاب المسرح الكوميدين، هو أن يكتشفوا أن المادة التي يقدموها لا تثير أي ضحك لدى مجموعة كبيرة من الناس وتسمى هذه الظاهرة " بالموت على خشبة المسرح" Dying on stage »[2]. وهي ظاهرة تعادل أو تماثل الإجماع على الرفض أو الاستهجان؛ ويتم الحديث عن هذا الأداء بعد ذلك باعتباره أداء سخيفا أو سمجا أو غير مضحك.

3.13.- الضحك والكوميديا:

(1) جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: الدكتور شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، عدد 258، مرجع سابق ص: 247

(2) جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، مرجع سابق، ص: 120.

علاقة الكوميديا بالضحك تعود بنا إلى تاريخ نظرية المحاكاة، وفصلها بين الكوميديا والتراجيديا على أساس مفهوم المحاكاة. فمنذ أن عرف أرسطو الكوميديا بأنها محاكاة الأراذل من الناس، لا في كل نقيصة ولكن في الجانب الهزلي، الذي هو قسم من القبيح بقوله: « الهزلي نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر» [1]، اتضح أن الضحك هو السمة التي تغلب على الكوميديا باعتبارها فن الجسد الذي تعتبر كل حركة من حركاته مصدرا للضحك.

لقد ظلت الكوميديا تحاول أن تثير الضحك؛ فكان لابد من الاهتمام بهذا الموضوع سواء من طرف المؤلف، أو المخرج أو الممثل، لأنه لا يتم بحركات الممثل، التي قد تبدو بهلوانية إن أديت بطريقة مصطنعة؛ وإنما هو مركز اهتمام إبان الكتابة واختيار العنوان والرؤية الإخراجية.

4.3.1- الكتابة الكوميديـة:

إن الحديث عن الكتابة الكوميدية، يثير مسألتي الإنتاج والتقبل والاستقبال Production et reception بالنسبة للخطاب الكوميدي. فمن المعلوم أن الكتابة الكوميدية، تتطلب مهارات عدة لتحقيق رد فعل جيد، ألا وهو الضحك؛ لذا من الضروري الحديث عن الكوميك كمظهر عام للضحك في إطار الكوميديا التي تبني علاقة بينه والممارسة المسرحية.

وقد اهتم العديد من الأدباء والفلاسفة وعلماء النفس بمفهوم الكوميك، فاتسمت الكثير من التعريفات بالعمومية. وما يهم هو التصور الأدبي له خاصة على النحو الذي قدمه جون ساريل "jean sareil" في كتابة الكتابة الكوميدية:" L'ecriture comique" . فبعد الإشارة إلى تعريف المصطلح بقوله: بمجرد ما نريد الحديث عن الكوميك والكوميديا، يصبح المعجم المستعمل غير دقيق لذلك نجده يعطي تعريفا خاصا به للكوميك قائلا: « إذا سئلت ما معنى الكوميك؟ فإن الجواب الوحيد الذي بإمكاني الموافقة عليه هو: ما يجعلني أضحك»[2]. وما يثيرنا في هذا التعريف هو اهتمامه بشخص المتلقي الذي هو الأساس في العملية الكوميدية؛ لأن عدم ضحك المتلقي هو فشل ذريع للكوميديا إذ يعتبر الإضحاك هو الأساس الذي تقوم عليه، ومن ثمة لن تعود هناك كوميديا إذا غاب.

---

(1) أرسطو طاليس:فن الشعر. ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، طبعة 2، 1973، ص: 16.

(2) د. حسن يوسفي: المسرح ومفارقته، مرجع سابق ص: 18.

أما هنري برجسون Henri Bergson فيقر بأنه «لا يوجد ضحك خارج إطار ما هو إنساني»[1] ويوضح ذلك بأنه يمكن أن نصادف مظرا طبيعيا جميلا ممتعا ولكنه لا يمكن أن يكون مضحكا إلا إذا اكتسى طابعا إنسانيا. ويضيف قائلا: « يمكن أن نضحك من طربوش (Chapeau) ما، لكننا في الأصل لا نضحك إلا على اللمسة الإنسانية المتمثلة في طريقة وضعه»[2].

في حين نجد المظاهر اللغوية للكوميك تتنوع بتنوع الثقافات، فالعبارات التي تثير الضحك، عند العرب، لا يفترض أن تثيره عند الغرب. فقد تترجم عبارات من لغة إلى أخرى، فيشوه معناها وتفقد جاذبيتها للضحك؛ وهذا ما أوضحه برغسون في قوله: « لكن ينبغي التمييز بين الكوميك الذي تعبر عنه اللغة والكوميك الذي تخلقه اللغة، فالأول بإمكانه إلى حد ما، أن يترجم من لغة إلى أخرى مع احتمال أن يفقد الجزء الأكبر من وضوحه بالانتقال إلى مجتمع جديد، مختلف بعاداته، بأدبه وبتداعيات أفكاره على وجه الخصوص، في حين أن الثاني عموما غير قابل للترجمة، إنه خاضع لبنية الجملة واختيار الكلمات»[3].

وما تجدر الإشارة إليه هو أن الضحك على العموم، ليست له كتابة خاصة به، لأن ذلك رهين بذية المؤلف؛ فقد تكتب مسرحية بعبارات جادة، وشخصية الممثل تسمها بالطابع الكوميدي ومن ثمة فالضحك يحتاج إلى شخصية معينة وفضاء معين لينبثق.

أما المكونات الأساسية لبلاغة الضحك فتتمثل في: « التكرارات والطباقات والمقابلات والمفاجآت، ويمكن إيجادها في الأعمال الكوميدية كما في الأعمال الجادة ».[4]

---

(1) Henri Bergson: Le rire. Imprimerie des Presses. Universitaires de France. Janvier, 1983, p: 2.

(2) Henri Bergson: Le rire. Imprimerie des Presses. Universitaires de France. Janvier, 1983, p: 3.

(3) Bergson.Henri. le rire. PUF.1940, p: 64

(4) د: حسن يوسفي: المسرح ومفارقاته. مرجع سابق، ص: 25.

وللضحك وظيفة وغاية، فالكتابة الكوميدية تكون من أجل إحدى الوظائف التالية:

1- الحديث عن المكبوت والمحرم: فهناك طابوهات لا يمكن مسها إلا من خلال الضحك عبر ممارسات كوميدية تكون ساحة للتنفيس مثل المواضيع الجنسية، أو الدينية، أو السياسية وغيرها.

2- النقد الاجتماعي: قد يكون استعمال الضحك في الكوميديات وسيلة مؤيدة، أو مساندة للوضع الراهن بالمؤسسات الاجتماعية والسياسية، أو بالأشخاص المرتبطين بهاته المؤسسات. ولذلك يقدم الضحك نوعا من الإشباع غير المباشر.

3- الدفاع ضد الخوف والقلق: من خلال الضحك على الأشياء التي تخيفنا، نخضع هذه الأشياء لسيطرتنا ونجعلها أقل تهديدا لنا، لذلك نتمكن منها عبر عنصر الضحك كعالم الأشباح والعالم الغيبي وغيرها من العوالم المهددة للنفية البشرية.

ومعلوم أن للضحك آثار علاجية فهو يخفف من الحالات الإنفعالية غير السارة كالغضب والقلق والانزعاج، وعدم القدرة على الضحك تؤدي إلى الاكتئاب والفصام لذلك تبقى الحاجة إلى الضحك نفسية وعضوية أيضا.

يبدو جليا من خلال ما سبق أن الضحك موضوع جدير بالاهتمام في إطار الممارسة المسرحية. فمن الضروري أن يتشبع المهتمون بالحقل المسرحي بخلفية معرفية تتعلق بفلسفة الضحك، وأسسه النفسية، وكذا تمظهراته الأدبية؛ مما يكسب العمل الكوميدي قيمة تنزهه عن التهريج الذي نجده اليوم في مختلف الأعمال العربية المقدمة، ولأن الضحك أيضا أضحى عملة صعبة في زمن كثرت فيه المشاكل والمصائب الاجتماعية وتراكمت على الإنسان الأزمات الاقتصادية، فغدا من الصعب إضحاكه إلا من طرف ممثل متمكن ومؤلف خبر دهاليز المسرح وقضاياه.

2- التحليل النفسي والتـراجيـديا:

2.1- تقـديـم: الماهيــة والخصـائص:

أعطى أرسطو للتراجيديا مقابلا أسماه المأساة وعرفها كما يلي: « والمأساة إذن هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء. وهذه المحاكاة، تتم بواسطة أشخاص يفعلون -بواسطة الحكاية- وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»[1].

انطلاقا من هذا التعريف، يتضح أن التراجيديا، هي مصطلح مضاد للكوميديا. فالمحاكاة التي تحضر في النوعين معا عبر وسائلها التي مذها: اللغة والموسيقى وطريقتها هي المنظر المسرحي علما أن موضوعها هو الخرافة والخلق والفكر.

ومـن الأجـدى أن نشـير إلـى بـدايات التراجيـديا لنـتمكن مـن تتبـع خطواتهـا والتغيرات الحاصلة فيها. يقول ياي ووتر: «بدأت التراجيديا (وهي قصيدة حماسية) عندما تقدم مؤلف الديترامب بشيء مرتجل، أي بعبارة شفهية قام بارتجالها في الفترة ما بين جزئي أغنية الكورس، فكان مصدر العنصرين الأساسيين المكونين للدراما اليونانية. وهما جزء منطوق وجزء متغنى به، أي ممثل وكورس» [2].

إن الإشارات الأولى لظهور التراجيديا، تعود للقرن الخامس قبل الميلاد. ولقد ظهرت النصوص الأولى في أثينا، حيث تعمل جماعة الكورس على استخدام المونولوج أو الدولوج بالتبادل.

---

(1) ارسطو: فن الشعر ترجمة عبد الرحمان بدوي. دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973، مرجع سابق، ص: 180.

(2) مولوين ميرشنت: الكوميديا والتراجيديا: ترجمة د.علي أحمد، مرجع سابق، ص: 150.

2.2- موضـوع التـراجيـديا.

إن فحوى التراجيديا عند الإغريق كان يبدو من أغاني الكورس الذي يحكي عن إذعان الإنسان للالهة كما كان يبين النتيجة الحتمية لفعل الشر، غير أن فكرة مسرحية التراجيديا لم تكن جلية عند كتاب المسرح اليوناني في القرن الخامس قبل الميلاد. لكن ما يمكن قوله أنها كانت تقدم أشياء مخيفة عن أناس عظام وقد تقدم عزاء في النهاية كما في مسرحيتي (أورستيا وبرميتيا) أو تزيح عن المصالحة والوفاق كما في مسرحية (نساء طروادة)[1]

غير أن المسرحية الساتيرية عندما جاءت فإنها بددت الشعور بالخوف والرعب مساهمة بذلك في السخرية من الألهة والأبطال.

وبعد ذلك تطورت التراجيديا في العصور الوسطى فزال عن المصطلح كل ارتباط بفكرة العرض المسرحي ليطلق على نمط من أنماط السرد القصصي.

لقد كانت التراجيديا في هذا العصر مجرد قصة تنتهي نهاية غير سعيدة بعد ذلك "انتقلت التراجيديا إلى مرحلة التفسير المسيحي لتاريخ العالم ثم كوسيلة لتقديم المواعظ للحصول على الخلاص"[2].

غير أن التراجيديا بلغت قمة الاحترام والتسجيل في عصر النهضة وذلك من خلال النظر إلى الوضع الاجتماعي. لقد كانت التراجيديا أنذاك تحذيرا للطغاة ولكنها تحرك الإعجاب في المشاهدين وأيضا الشعور بالشفقة.

3.2- التـراجيديـا وعلـم النفـس

أثناء الحديث عن التراجيديا تتبادر إلى الذهن مجموعة من المصطلحات النفسية منها: الشفقة، التطهير، التنوير، الإرادة، الإعجاب، التضحية وكلها تتصل بالإحساس، لدى المتلقي. مما يلزم توضيح هاته العينة من المصطلحات حتى نستشف عناصر التقاطع بينها وبين علم النفس.

1-التطهير:

من المصطلحات الفنية المرتبطة بالتراجيديا، فعندما رغب أرسطو في رد حجة أفلاطون، التي وردت في الكتاب العاشر من مؤلفه (الجمهورية)، حيث لام الشعراء لما يسببونه من إثارة للعواطف (الشفقة)، لما لها من أثر عظيم في الابتعاد عما يمليه العقل: « لذلك فإن عاطفتي الشفقة والخوف تثاران في التراجيديا حيث هي

(1) مولوين ميرشنت: الكوميديا والتراجيديا: ترجمة د.علي أحمد، مرجع سابق، ص: 119.
(2) مولوين ميرشنت: الكوميديا والتراجيديا، مرجع سابق، ص: 120.

بنفسها تتطهر عما بها من خبث[1]». فتبادرت لأرسطو فكرة توظيف الموسيقى لتهدئة المرضى، الذين يعانون من الاضطراب العقلي. فحسبه، التراجيديا تُقَوِّمُ مسار العواطف، وتأخذ بها إلى بر الآمان مما يحدث نوعا من الابتهاج لدى المتلقي، ولذلك اعتبرها علاجا للانفعالات الزائدة عن الحد المألوف. وهي نفس الطريقة التي تستعمل في علاج المرضى، بحيث مثلا «نستخدم الأحماض لعلاج الأحماض والأملاح للتخلص من الطباع الحادة».[2]

إن توجيه الاستجابات العاطفية بواسطة التراجيديا أمر تداوله هنري هاوس في كتابة (فن الشعر) لأرسطو؛ بحيث أكد أن التراجيديا تحرك المشاعر الكامنة وتحولها إلى مشاعر متحركة، وتتحكم فيها لتوجيهها إلى المرامي الصائبة في الطريق الصحيح.

غير أن الناقد جيرالد. إلس يرى غير ذلك بقوله: « أن أرسطو كان يفكر في الواقعة التراجيدية، فنحن لا نستطيع في مواقع الحياة، أن نتأمل جريمة قتل الأب أو جريمة زواج المحرمات محتفظين برباطة جأشنا، ولكننا نستطيع تحملها في مسرحية أوديب بفضل الظروف الخاصة التي تحيط بها في العرض المسرحي»[3].

ويمكن أن يتقبل هذا الأمر في العالم الغربي، في حين يرفض عربيا بحكم اختلاف الدين والثقافة. فالاعتداء على الأصول أو زنا المحرمات هي من أكبر الكبائر في الديانة الإسلامية، لذلك نحن لا نتفق مع جيرالد إلس في طرحه، بحيث تعد تلك الممارسات أمورا شنيعة على خشبة المسرح فبالأحرى على أرض الواقع.

الابتهاج: يرى هولد فيكو كاستلفيترو أن الابتهاج مرادف للتطهير في تعليقه على كتاب فن الشعر، أما الناقد د.م. هيل في مقاله: التطهير، فقد أقر: «أن التطهير كلمة ينبغي أن تبتر من قاموس التعبيرات النقدية.» [4].

الشفقة: تعني الرثاء لحال الآخرين. وفي التراجيديا يتولد الإحساس بهذا الشعور إثر رؤية الممثلين يتحملون العذاب والمخاطر من أجل المتلقين، والآخرين بصفة عامة. ويمكن أن نثير هنا قيمة أخلاقية، تصاحب هذا الشعور، ألا وهي التضحية. حين يتحمل البطل صنوفا من العذاب من أجل الآخرين، فهذا يدل على أنه يضحي بنفسه من أجلهم؛ فمثلا في التراجيديا الشكسبيرية، «كان الاعتقاد السائد أن الملك يموت من أجل الشعب، فيتحمل آثامهم ويذهب بها إلى العالم الآخر؛ ويتجلى

---

(1) مولين ميرشنت: الكوميديا والتراجيديا، مرجع سابق، ص: 154.
(2) مولين ميرشنت: الكوميديا والتراجيديا، مرجع سابق، ص: 155.
(3) نفس المرجع، ص: 156.
(4) مولين ميرشت الكوميديا، ص: 158، نقلا عن د.م. هيل: مقالات في النقد. ع. 8 ، 1958، ص: 113.

ذلك بوضوح في أوديب، الذي دفع الثمن غاليا لأنه جلب اللعنة؛ كما أن أروستيس تخلى عن الملك، وتحمل الذباب من أجل رعيته ليطهرها من الآثام »[1]، وهذا على حد تعبير مولين ميرشنت.

الشعور بالتوازن: مصطلح لم يحدده أرسطو، رغم حديثه عنه، لكن الناقد إليوت ريتشاردز هو من أثار المصطلح في كتابه (مبادئ النقد)، حيث يؤكد أن عاطفتي الشفقة والخوف يجب أن يكونا متزنين وإذا ما تجاوزت إحداهما الأخرى فلن تحدث التراجيديا، لذلك يقول: «إن ما يعطي للتراجيديا صفتها المميزة، هو العلاقة بين مجموعتين من الدوافع: دوافع الشفقة ودوافع الفزع. ومن هذه ينبع الإتزان الخاص الذي تتسم به التراجيديا»[2].

ويظهر مصطلح التوازن في التراجيديا عند هيجل، الذي رأى أنه يتضح في أجلى صورة بين مطلبي كريون وانتجون، واتخذه كمثل شهير لتجسيد هذه الفكرة. فالتراجيديا قوامها التضاد والتوازن، وهذا واضح في مسرحيات شكسبير بين هنري السادس وريتشارد أوف يورد، وكذلك بين ريتشارد الثاني وبولينجر وبين ماكبث ودانكان وانطوني وأكتافيوس.

ولقد تحدثت الناقدة أونا أليس فيرمور بتفصيل عن هذا المصطلح في فصل خاص تحت عنوان: "توازن الترجيديا" في كتاب "حدود الدراما" حيث أكدت أن أفضل آثار الترجيديا هو الإحساس بالتوازن بين النظرة، التي ترى أن العالم يحكمه قدر خارجي وعدائي وبين التي ترى أنه يمكن على نحو ما تفسير هذا الشر الظاهري بلغة الخير.

ويبدو التوازن في التراجيديا لكونها تهتم في طقوسها بخصمين في استطاعة كل منهما إلى حد ما على الأقل، الإدعاء بأن الحق إلى جانبه، مما يزيد من حدة المعاناة، لكن ما يجعلنا في مأمن هو أن التراجيديا تقدم وقائع مضت، ونعلم ببعدها عنا.

التنوير: أو ما سمي "بلحظة الكشف" وقد عرفه أرسطو بما يلي: « الكشف كما يستدل عليه من الكلمة ذاتها هو تحول من جهل إلى معرفة من ثم إلى حب أو كراهية بالنسبة للشخصيات المعروفة بحظها السعيد أو الشقي.»[3] إذن فإن الكشف عنصر جوهري في التراجيديا وهذا ما يعبر عنه جون جاسنر بقوله: « لذلك فإنه لا يصل التجربة الجمالية في التراجيديا إلى غايتها غير التنوير، فهو الذي يحقق الإرضاء

(1) مولوين ميرشنت: الكوميديا والتراجيديا: ترجمة د.علي أحمد، مرجع سابق، ص: 160.
(2) مولين ميرشنت: ألكوميديا التراجيديا، مرجع سابق ص:165.
(3) مولوين ميرشنت: الكوميديا والتراجيديا، مرجع سابق، ص: 173.

الجمالي الكامل».[1] فالإنسان حينما يشاهد تراجيديا ما فإنه يصل لحظة كشف لعوالم ربما يعرفها أو يتعرف عليها مما يجعله يعيش لحظة تنوير تجاه واقعه.

إن التراجيديا تدور حول المعاناة التي تؤدي إلى لحظة التنوير والإشفاق، ولا ينبغي أن تفهم عبارة الإشفاق، كما استخدمها أرسطو باعتبار ها مرادفة لكلمة " مثير للشفقة"، أي التعبير المستخدم للدلالة على الاستجابة المستريحة، لما يتكبده الناس من معاناة، وهي استجابة في العادة مؤقتة؛ تبقى فقط في الذهن مصحوبة بشعور بالارتياح عندما ينتهي كل شيء بالخير على يد قوة ربانية أو ماشابهها.

والمعاناة التي تعالجها التراجيديا، صورة لشيء مخبأ على الجمهور و هو غير قادر على إدراكه بخياله أو الانتباه إليه.

وعبارة الكشف أو لحظة التنوير تتضمن المعاناة، فهي العامل الذي يو صل للمعنى النهائي. وبالمقارنة يتضح أن مفهوم أرسطو للكشف يتسم بالضيق، لأنه ا هتم بالتراجيديا ذات الحبكة الدرامية المركبة، واعتبر أن مسرحية "نساء طروادة" خالية من لحظة الكشف.

إن لحظة الكشف أو التنوير في التراجيديا. تجعلنا نشعر بالشمول، و من ثمة تعطينا صورة لما يظل ينتظر نا في كل يوم إلى أن نلقى مصيرنا، ويمكن القول أن التنوير يصل بحق إلى أهميته في التفسير للأثر التراجيدي، كلما كان الإدراك مصحوبا بأشد أنواع الألم والإذلال. ومن ثمة تصبح التراجيديا « رسالة شفافة حينما تكتشف غموض الكلمات والقيم والإنسان أيضا، لتفتح رؤية إشكالية للعالم »[2].

فإلى أي حد يمكن أن تتقبل التراجيديا مفاهيم التحليل النفسي؟ أو بالأصح: كيف أنها ميدان خصب للتحليل والمقارنة بواسطة هذا المنهج؟

ويمكن أن نستخلص أن علم النفس يدرس النفس الإنسانية بمختلف مكوناتها ومظاهر أحوالها؛ والتراجيديا غنية، خصبة ومليئة بالمؤثرات والدوافع لمختلف المشاعر بشكل هادف عبر مراحل بدءا من إثارة الشفقة، مرورا بالتوازن ووصولا إلى لحظة التنوير والكشف عبر سلسلة من أحاسيس التطهير؛ فتبدو المشاعر كعنوان لمراحل تطور وتكامل النص في اندفاعه نحو النهاية.

3- التحليل النفسي والمرتجلات

(1) مولوين ميرشنت: الكوميديا والتراجيديا، مرجع سابق، ص: 179.

(2) J. P. vernant. P. Vidal. Naquet: Mythe & Tragidie en Grèce ancienne. Librairie François Maspero. 1972, p: 36

في إطار الحديث عن التحليل النفسي والمرتجلات تجدر الإشارة إلى التعريف بالمرتجلة والارتجال، فحسب المعنى الاشتقاقي للكلمة يعني:« التركيب والانجاز أو القيام اللحظي والآني بشيء لا متوقع، وغير جاهز على اعتبار أن هذا الغياب للإعداد يستطيع، بطبيعة الحال، أن يكون نفسه جاهزا ومتعمدا»[1] على حد قول الدكتور حسن المنيعي.

في حين نجد المرتجلة حسب تعريف باتريس بافيس في معجمه المسرحي، «مسرحية مرتجلة أو على الأقل مسرحية تقدم نفسها باعتبارها كذلك، أي تصطنع الارتجال حول إبداع مسرحي تماما مثلما يرتجل الموسيقي حول موضوعة معطاة [...] تضع المرتجلة المؤلف على الخشبة، تدمجه في الحدث وتقوم بتجويف إبداعه، وبهذا تشيد مسرحا داخل مسرح، تركز على شروط الإبداع واحتمالاته وصعوباته، وتعرض أيضا الشروط الجمالية والسوسيو- اقتصادية للعمل المسرحي».[2]

قد يصبح مصطلح المرتجلة مرادفا لمصطلحات أخرى، من قبيل الميتامسرح Metathéatre والميتامسرحية: Métapièce وذلك عندما يركز المسرح على إشكاليته فيتحدث عن نفسه ويقدمها.

فالحديث عن الارتجال لا يرتبط بالعشوائية بقدر ما يرتبط بالتنظيم والتقنين، الذي لا ينطلق من نص مكتوب، وإنما من فكرة أو مجموعة أفكار محددة تنمو أثناء العرض.

رغم أن الاهتمام منصب على الكتابة المسرحية وليس الفرجة فلابد من الإشارة إلى بعض التقاطعات التي تشمل التحليل النفسي والمرتجلات.

فالمرتجل، الذي ينطلق من فكرة معينة، غير محددة، يكون ملزما بتطويرها إبان بناء مسرحية كاملة الأحداث والعناصر. فيظل نفسه شبيها بالمريض، الذي يأتي إلى المعالج النفسي ليسرد ما يجول بخاطره انطلاقا من فكرة معينة ربما حدثت في الصبا، فيحكي حتى يخرج ما بجعبته عبر حصص محددة من طرف الطبيب، ليصل في النهاية إلى الخلاص من العقدة مصدر العذاب.

المرتجل وهو في إطار صياغته للمسرحية، يظل يبحث في خبايا نفسه، وبقايا ذاكرته ليلملم رصيدا معينا يساعده على تطوير عمله. كل شخص له ذكريات وأحداث تؤثث ذاكرته التي يعود إليها كلما دعت الحاجة إليها.

---

(1) د حسن المنيعي: المسرح والارتجال، ط.1، الدار البيضاء، 1992 ، ص: 24.

(2) د. حسن يوسفي: المسرح في المرايا. منشورات اتحاد كتاب المغرب، طبعة 1 يونيو 2003، ص: 56.

وما دامت المرتجلات نوع مسرحي خاص، يمكن أن يكون كوميديا أو تراجيديا فلا شك أنه يحمل بين طياته مادة خامة قابلة للمقارنة بواسطة التحليل النفسي.

1.3- الضفادع لأرسطوفان:

لتوضيح ذلك جيدا نسوق مثالا لمسرحية "الضفادع"، التي صنفت ضمن المجموعة التي تعبر عن الواقع السياسي لأثينا في عهد أرسطوفان، الذي استغل الجدل الأدبي القائم حول التراجيديا، فكتب هذا النص محاولة منه لتمرير خطاباته الخاصة بالمسرح عامة، وإنقاد أثينا خاصة؛ مما جعل "الضفادع" تصنف كمرتجلة كوميدية. فشارل مورون يرى أنه في هذه المسرحية «تلتقي الأسطورة الشخصية للمؤلف بالأسطورة الجماعية للمدينة» (1).

والمثير في "الضفادع" «باعتبارها كوميديا ساخرة، هو كونها تضع كل أشياء العالم موضع ضحك وسخرية بما في ذلك المدينة بطقوسها ومؤسساتها ومهنها وشؤونها العامة، والطبيعة بسمائها وأرضها وبحرها ومخلوقاتها؛ مما يجعلها تتحول إلى حقل مفتوح للعبثية الطفولية أو إلى نكتة كبيرة، يقترح فيها أرسطوفان بديلا شعريا لانقاد المدينة، يشبه في بساطته الألعاب الطفولية» (2). إن معاناة الشاعر الفردية تلتقي بالمعاناة الجمعية للمدينة والتي تجسدت في المرتجلة بطريقة ساخرة، تعبث بالواقع بغية انتقاده.

ويمكن الحديث عن البعد النفسي في المسرحية، والذي جسدته عناصر اللعب والخيال في إطار الصراع، «الذي عاشه الكاتب بين مبدأ اللذة الجميل ومبدأ الواقع الضاغط؛ الذي حاول حسمه بالضحك والسخرية باعتبارهما نوعين من الانقاد الطفولي»(3).

2.3- مرتجلة باريس لـ: جان جيرودو Jean Giraudoux

كتبت المسرحية سنة 1937، وهي موازية للمرحلة التي عاش فيها الكاتب صراعا مع مجموعة نقاد أساؤوا في- نظره- إلى المسرح. وهي تحكي قصة فرقة مسرحية، تتدرب على الخشبة، وتناقش قضايا المسرح عامة، لتفاجأ بمتطفل يقتحم عليها التداريب ويدعي أنه مسؤول على ميزانية المسارح، فينخرط مع الفرقة في النقاش الذي يجري حول المسرح وعلاقته بالجمهور، والنقاد، والسلطة. والأزمة اللغوية التي يعاني منها المسرح الفرنسي في تلك الفترة. فيندمج هذا المتطفل في

---

(1) Charles Mauron: Psychocritique du genre comique. Librairie josé corti. 1964, P:112

(2) د. حسن يوسفي: المسرح في المرايا: مرجع سابق، ص.ص: 53 - 54.

(3) نفس المرجع السابق، ص: 55.

الحكي، ويصبح ممثلا للسلطة، مقررا في الأخير أن يرفع شكاوى الممثلين إلى السلطات المسؤولة للنظر فيها.

إذن لقد عمل جيرودو على مناقشة كل هذه القضايا في المرتجلة، التي وجدها صيغة كفيلة بتبديد أشكال سوء التفاهم مع الجمهور. وللتعبير عن علاقته السيئة مع نقاد المسرح، وظف أسلوب السخرية: فجوفي مثلا يقول: « ليكن المسرح للممثلين وليس للمستغلين»[1] كما قال عن النقاد: « أنهم الملائكة الذين يقبله بعضهم إلى حد الحنق»[2]. كما أن جيرودو توسل بالاستيهام والحلم لرسم صورة النقاد، «فجوفي يرى أن بإمكانهم كشف حسابه في البنك وتدارك عجزه المالي، وأداء تعويضات للممثلين نيابة عنه»[3]. وتبقى المرتجلة ذات بعدين: سياسي ووطني، بحيث أن دفاعها عن تردي المسرح، وتدهور لغته ما هو إلا ترد لفرنسا ولهويتها؛ ومن ثمة توجد علاقة مباشرة بين اللغة والمتخيل والوطن. فجاءت المرتجلة كتفريغ لمكبوت جيرودو وبقية الممثلين في إطار العودة إلى النموذج الكلاسيكي في المسرح لغة وقيما وطنية.

فقد عمل جيرودو من خلال مرتجلته على ضمان مساندة الدولة لتثبيت دعائم مسرح أدبي، يعبر عن فرنسا الحقيقية في كامل نبلها وعزها من خلال ربط المسرح بالقيم الوطنية.

3.3 – "مرتجلة ألما" أوجين يونيسكو، Eugéne Ionesco

كتب يوجين يونيسكو هذه المرتجلة سنة 1955، بعد أن حقق نجاحا هائلا في كتاباته العبثية. فجاءت كرد فعل للنقاد، الذين كانوا ينتقدون منهج يونيسكو أمثال رولان بارت- Roland Barthes، برنارد دورت Bernard Dort. لقد كانوا يدافعون عن مبادئ أساسية متصلة بجماليات مسرحية متناقضة. فشكلت "مرتجلة ألما"، الصراع القائم بين المبدع والناقد. ومن المعلوم أن خطابات يونيسكو اتسمت بالسخرية اللاذعة من خلال المواقف التي يتبناها لذا جاءت "مرتجلة ألما" أو حرباء الراعي، مليئة بخطابات ساخرة من أجل دحض الخصوم وزعزعة خلفياتهم الفكرية والجمالية. فهي تحكي عن مشهد ليونسكو، الذي « شاهد مرة راع في مدينة كبيرة يقبل حرباء؛ فأثاره هذا المشهد وقرر بلورته داخل مسرحيته وخلق مهزلة تراجيدية منه »[4]. لقد حاول يونسكو تسفيه صورة نقاده من خلال « توظيف السخرية العبثية

---

(1) Jean Giroudoux: L'impromptu de Parais – edit, Bernard, 1937, p: 158.

(2) د. حسن يوسفي: المسرح في المرايا، مرجع سابق، ص: 62.

(3) د. حسن يوسفي: المسرح في المرايا، مرجع سابق، ص: 62

(4) Eugène Ionesco: 1-L' impromptu de l' alma (in) Les chaises suivi de l'impromptu del'alma- Edit- Gallimard.1958- p:99

إلى جانب نوع من الجدل الجاد، وهو يرد على أرائهم، ويشرح منظوره المسرحي»[1] فاعتمد على التداعيات، والإثارة، كما يحدث في الحلم. وبذلك يتفق مع فرويد حيث يقول: « يبني الفن -من حيث كونه واقعا حالات انفعالية بفضل الوهم الجمالي- امبراطورية وسيطة بين الواقع الكابت للرغبات و عالم المخيلة المشبع لها؛ حيث تتمكن الرموز وتكوينات تعويضية من إثارة حالات انفعالية بفضل الوهم الجمالي»[2].

إذن تمكن الإثارة والتداعيات يونيسكو من خلق اللامنتظر والصدفوي، وتساعده على تحرير الطاقات الإبداعية للخيال.

واستفاد يونيسكو من اكتشافات فرويد، من خلال تعليل فعل واحد بسببين متناقضين وهذا ما أسماه استيفان لوباسكو stephane lupasco: "سببية التعارضات" Causalite d' intagonismes ويبدو هذا جليا في قول يونيسكو:

يونيسكو (مغمغما): « لا أذهب إلا لكي أبقى بشكل أحسن، أهرب بشكل معقول أي بشكل لامعقول، أهرب لكي لا أرحل (بكثير من الثقة في النفس) نعم اذهب لكي أبقى»[3]

من خلال "مرتجلة ألما" نجد أن يونيسكو قد حاول الدفاع عن نسبية القيم النقدية، ودعا إلى اعتبار العالم الداخلي للعمل الفني ركيزة أساسية للنقد، مستفيدا من التحليل كمنهج نقدي، لذلك وظف الوصفية وأسطورة العمل الفني في مرتجلته.

لكل ما سبق يمكن القول أن تقنية الارتجال المسرحي، لعبة دقيقة لفوضى مرئية، وإلا فهي قطيعة ظاهرية مع نظام يتم فضحه بكونه مصطنعا وقمعيا من أجل تحقيق انبثاق وتطور نظام آخر يبدو طبيعيا ومحررا. فكل دفاع عن الارتجال المسرحي بإمكانه أن يأخذ بعد انعكاس يعطي شكلا مرحا للفوضى بالمسرحية.

وفي هذه الحالة، فإن «الفوضى لا تعني إطلاقا تحطيم الذات أو استحالة حياة باطنية، وإنما على العكس من ذلك تفيد تحقيق الكينونة، وتدفق ثورة الذات المتوازية ».

إن المرتجلات المقدمة سابقا استفادت من معالم التحليل النفسي، كل بطريقتها الخاصة، لكونها تشكلت في قوالب درامية مختلفة: كالكوميديا في صيغتها الكلاسيكية

---

(1) د. حسن يوسفي المسرح في المرايا، مرجع سابق، ص: 67.

(2) freud « l' interet de la psychanalyse. Trad. Par.Sara H kefman in l' enfance de l' art payot. Paris.1970, p: 188

(3) د. حسن المنيعي:المسرح والارتجال. ط 1، الدار البيضاء 1992، مرجع سابق، ص،ص: 27-26.

بالنسبة لارسطوفان، والدراما الساخرة عند جيرودو، والمهزلة التراجيدية عند يونيسكو.

4- التحليل النفسي والبسيكودراما.

كثر الحديث عن العلاج بالمسرح ودوره في الطب النفسي فمن بينل Pinel وكيسلان مرورا بشارنتون، ولوري ووصولا إلى مورينو كتجربة رائدة في القرن العشرين.

فما يميز تجربة مورينو هو التخصص، لأنه لم يأت من فراغ، حيث جمع بين البعد الطبي والبعد المسرحي فهو: « مارس المسرح قبل ممارسة الطب، وتجربته في مسرح الارتجال هي مصدر الملاحظة المزدوجة المتمثلة في تأثير الارتجالات الجماعية في المجموعة كما هي، كما في الأفراد بشكل منعزل. من هنا، أتت فكرة أن هذا الشكل المسرحي يمكن أن تكون له آثار على الحياة اليومية للممثلين، فالسيكودراما المورينية هي المرجعية المشتركة لتحليلات الجماعة لقياس العلاقات الاجتماعية، وللعلاج الفردي»[1].

إن تدقيق النظر في مصطلح البسيكودراما يؤكد للدارس أن الكلمة تجمع بين مصطلحين «psycho » وهو مصطلح طبي ثم «drame » وهو مصطلح مسرحي، إذ تمكن مورينو من المجالين، مما جعل الممارسة الطبية تحضر عبر الممارسة المسرحية بواسطة التقنيات الارتجالية. فالعمليات النفسية الحاضرة في المسرح يمكن أن تستخدم لأغراض علاجية، ولذلك وظف تقنيتين في البسيكودراما الاولى تسمى بطريقة العالم المساعد، "Methode du monde Auxiliaires" [...]، والثانية تسمى تقنية التحقيق السيكودرامي: "Realisation Psychodramatique" وتتمثل في محاولة توجيه المريض نحو تحقيق حلمه الهذياني "Psychochanalitique"[2].

إن أسلوب " البسيكودراما"، قد حاز شعبية كبيرة في أنحاء أمريكا وأوروبا، حيث اعتمد على الاستخدام العلاجي للوظائف الاستكشافية والاستعادية للمسرح، « فمن خلال تمثيل الأدوار، ومحاولة البحث عن حلول للمشكلات الخاصة بالعلاقات الإنسانية، في المناخ الآمن الخاص بالعيادة النفسية، يمكن للمرضى أو الزبائن (Clients) كما يطلق عليهم اليوم أن يمارسوا المواجهات المتبادلة بين الأشخاص دون أن يتعرضوا للعقد -على نحو مؤذ- عندما يرتكبون خطأ ما».[3]

---

(1) د. حسن يوسفي المسرح ومفارقاته، مرجع سابق، ص: 64.

(2) د. حسن يوسفي: المسرح ومفارقاته، مرجع سابق، ص: 65.

(3) جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء ترجمة د: شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص: 51.

إن دقة التقنيات الموظفة في التقنيات البسيكودراما وتوظيف المسرح بطريقة علمية تخدم الطب النفسي جعلت تجربة مورينو تتسم بالتميز حيث: « يتحدث الأطباء عن المسرح لأنهم يلعبون أدوارا لا يؤمنون بها، ولا يندرجون فيها، خالقين بذلك عالما من اللاواقعية والوهم. أما في حالة مورينو، فمسالة الواقعية أو اللاواقعية غير مطروحة، فالحاجز بين المتخيل والواقعي أزيل وتغير».[1] لهذا يمكن القول أن مورينو قد أدرك القدرة العلاجية للمسرح، أي إفراغ مشكلة ما ضمن قالب مسرحي وقد لعبت البسيكودراما المورينية بالسوسيونوميا وهي دراسة القوانين التي تحكم حركة الفئات الاجتماعية، كما أنها تنشأ من خلال التأليف الفوري لمشاهد من الأمثلة التي يحملها شخص في المجموعة. وتتم البسيكودراما المسرحية بوسائل خمسة هي:

- السيناريو: وهو الفضاء المحدد لإفراغ المشاكل الحياتية كما لو أنها حقيقية.
- البطل: الذي يقوم بانشائها بناء على المسرحة لدوافع ما.
- مدير المسرح: وهو المعالج الذي ينظم الجلسة.
- الأنا المساعد: الذي يعين البطل على إنشاء المسرحية، وقد يكون ممثلا مع الآخرين أو هو المدير بذاته وقد يُتَحَصَّلُ عليه بقناع أو بواسطة كرسي متحرك.
- الجمهور: هو الحضور الذي يشاهد المسرحية وقد يكون المعالج حضورا ومُعَالَجًا في نفس الوقت.

(1) د حسن يوسفي: المسرح ومفارقاته، ص: 65.

التحليل النفسي والتجارب المسرحية الغربية

1- التحليل النفسي ومسرح العبث:

معلوم أن التحليل النفسي، غزا جميع الميادين، ومختلف صنوف الأدب، و سندرج في هذا المحور مختلف تمفصلات التحليل النفسي في بعض التجارب المسرحية خصوصا مسرح العبث؛ لكون هذا النوع من المسرح قد استفاد بكثرة من تجارب الفرويدية التي وجد فيها مرتعا خصبا لإغناءه.

1.1. ماهية مسرح العبث:

حري بالذكر أذنا لن ندخل في تفاصيل تعريف مسرح العبث، لأن ذلك قد استهلك بالبحث والتحري، مع عدم إغفال ما يخدم الموضوع.

إن الفكرة الأساسية التي يدور حولها مسرح العبث، هي الإحساس الذي يكون في غالب الأحيان مأساويا بلا معقولية العالم، وبعبثية المصير الإنساني. والعبث، كما أشارت إليه مجموعة من المعاجم يندرج ضمن التسميات التالية: اللامعقول: L'Absurde ، مسرح اللامعنى: le théâtre de non-sens مسرح اللاوعي: le théâtre de l'inconsience وغيرها من المسميات. العبثية نقيض الانسجام العقلي، والترابط المنطقي؛ وهي تنجم عن تعارض تجربة مع نسق فكري منظم. والعبث أو اللامعقول هو: «"النشاز"، و هو ما يثير الضحك والأسى، هو الخلو من الهدف، والانفصال عن الأصل، مما يجعل التصرف غير مبرر والكلمة جوفاء، وكل هذا انعكس في مسرح اللامعقول. فجاء البناء الدرامي من ذات النسيج الذي غزل منه المضمون[...] جاء نشازا، معدم التناسق خاليا من الهدف، مثيرا للضحك وللبكاء»[1].

و قد تعددت تفسيرات هذا النوع المسرحي، فالبير كامو A.camus ويونسكو Ionesco اتخذا منحى مختلفا للتفسيرات السابقة، لأنها تأتي من مفهوم مجرد، ففي دراسة ليونسكو حول كافكا Kafka يشرح كلمة عبث بقوله: « العبث هو الشيء، الذي لا هدف له المقطوع من جذوره، الذي يصبح مجالا غير مجد خانقا»[2]. أما مارتن إسلن Martin Esslin فقد كان دقيقا في تعريف ما يصبو إليه مسرح العبث إذ يقول: «كل ما هو عبث، يكون بلا غاية، والشيء العبث هو الذي يعد مبتورا من جذوره العميقة: أي جذوره الدينية والميتافيزيقية، ولذلك يبدو الرجل في عصر العبث

---

(1) د.نعيم عطية: مسرح العبث، مفهومه جذوره وأعلامه، بدون دار النشر، طبعة2، 1992.ص:5.

(2) Eugene Ionesco: Notes et contre notes, Edit. Gallimard, 1962, page: 231.

تائها وضائعا، وكل تحركاته في الحياة تبدو غائبة وبدون جدوى بل تبدو خانقة»[1]. ويمكن القول أن الإنسان العبثي لا يشعر بجدوى الحياة ولا بغائيتها، بل يستوي لديه ليلها ونهارها، أملها وتشاؤمها.

2.1. مسرح العبث والفرويدية:

تأثر مسرح العبث بالمدرسة الفرويدية، إذ استفاد من حقيقة لا يمكن نكرانها، وهي أن معظم تصرفات الإنسان لا تتطابق مع ميوله ورغباته، ففيه منطقة شهوانية مستقرة في النفس تدفعه إلى تحقيق الرغبات والشهوات وفق مبدأ اللذة، وهناك منطقة أشد سيطرة تتعلق بالرقيب، والتي تمثل المجتمع بأوامره ونواهيه فتدفع الفرد إلى التصرف حسب ما ينسجم والحياة الجماعية بالخضوع لمبدأ الواقع في معظم الأمور. فالمهم في المدرسة الفرويدية هو اكتشافها زيف التصرفات الواقعية، وإشارتها إلى واقع نفسي آخر، يعتبر أكثر صدقا؛ ويكمن ذلك في الجنون، والحلم، وتداعي المعاني، وزلات اللسان. وقد جعلت الفرويدية مسرح العبث، يطرح قضايا جديدة، تتمثل في السأم والضجر، والكره الدفين، وقصور اللغة، والملل الزوجي وغريزة التدمير.

إن عقلنة وجود الإنسان وتقيده بمجموعة من الأنظمة والقوانين، ما هي إلا نتيجة نظرة ضيقة إلى هذا الإنسان، الذي بطبيعته يعد غريزيا. ومهما قيدته الأنظمة والقوانين فإنه لا يستطيع البقاء محاصرا؛ لأنه سرعان ما ينفلت منها وحينها يبدو تافها وبلا غاية. وفي هذا الصدد يقول إدريس كوخ: « إن البشر يفرزون هم أيضا ما هو غير إنساني. ففي بعض ساعات الصفاء يجعل المظهر الآلي لحركاتهم وتشخيصهم الإيمائي الفارغ من المعنى كل ما يكتنفهم بليدا أو سخيفا. رجل يتكلم في التيلفون خلف باب زجاجي، فلا يسمع صوته، ولكن يرى تشخيصه الإيمائي الذي لا معنى له، فيتساءل المرء لماذا يعيش هذا القلق أمام لا إنسانية الإنسان نفسه، هاته السقطة الهائلة أمام صورة من نكون؟ هذا الغثيان هو أيضا عبث » [2].

من هنا يفهم أن « العبث في جوهره طلاق، فهو لا يكمن في هذه ولا تلك من العناصر المقارنة؛ لغة يولد من خلال تعارضها»[3]. إن العبث لا يظهر إلا في ثنايا الفوضى والأشياء المتعارضة، لأنه بكل بساطة لا ينبثق من النظام. فعندما يجد

---

(1) Martin Esslin. The thâtre of Absurde. traduit de l' anglais par Marguerite Buchet. Francine d'l. l pierre- France- Frank. Edition Buchet, Paris 1977, P:20.

(2) إدريس كوخ: أراء فلسفية في أزمة العصر، ترجمة محمود محمود، مكتبة الانجلو المصرية، بدون تاريخ، ص: 12.

(3) Allbert Camu: le Mythe de sisyhe. Edit. Gallimard.1962, P:48.

الإنسان نفسه بلا هو، مجردا من كل شيء حتى من ذاته، يبدو له هذا العالم مجرد صدمة، ستكلفه الكثير؛ وحين يعجز عن إدراك ماهية وجوده، يدفعه ذلك إلى رسم عالمه الخاص بريشة تبدو للمحيطين به غريبة.

وقبل أن نتحدث عن التقاطعات، التي تتداخل بين التحليل النفسي ومسرح العبث، أو على تمظهرات التحليل النفسي في هذا المسرح، علينا أن نذكر بأهم الخصائص التي تسمه سواء على مستوى الشكل أو المضمون، حتى يتأتى لنا استنباط بعض مفاهيم التحليل النفسي في هذا النوع المسرحي.

يتفق الجميع على أن الكتابة في مسرح العبث مختلفة عن باقي الكتابات، كما أنها من داخله تتباين فيما بينها، غير أن هناك ملاحظات فلسفية تكمن في الجوانب التالية من الناحية الشكلية لشدة بروزها فيه بحدة، وهي:

- تحطيم القوانين الأرسطية، أي التمييز بين المأساة والكوميديا، واعتبروهما شيئا واحدا لا فيصل بينهما.
- التعويض بالمشاهد الداخلية عن العوامل الخارجية، والاستعانة بالأحكام والتناقضات الذاتية، في حين لا يتخذ الحدث مسارا واحدا، ولا يخضع لوحدة الزمان والمكان.
- تقديم شخصيات غير محددة الملامح، منعدمة السمات، تتغير فجأة خلال الحدث. فمسرح العبث يضم عالما من الشخصيات المشوهة، وبهذا الصدد يقول د. حسن المنيعي:« لقد أبدع بيكيت إلى حدود 1960 تقريبا عالما من الأجساد المشوهة، بحيث أن شخوصه الضعيفة البصر أو العمياء [...] بل والمعقدة الشيء الذي يجعل حركات الجسد الحزينة وحدها تؤسس حدثا دراميا»[1].
- توظيف لغة متذبذبة غير مفهومة مما يحدث اللاتواصل، وتدمير اللغة العادية، وتجاوز القواعد التركيبية والنحوية، وإهمال علامات الترقيم داخل النص، والإكثار من البياضات فيه بطريقة مقصودة.
- غموض المعاني كرمز لغموض الحياة نفسها، فهذا ما هو إلا تشويه للحقائق وعدم تطابق L'inadequation أي عدم ملائمة الموقف للسلوك والكلمة للمبدأ، فالإنسان يقول ما لا يفعل، ولا يقصد ما يقوم به، ويدعي ما ليس فيه، فالأفعال لديه منافية للأقوال.

ترى ما خصائص مسرح العبث من ناحية الموضوع؟ إن الاهتمام لم يعط لها بقدر ما أنجز مع الشكل، ويمكن إجمال تلك الخصائص في ما يلي:

---

(1) د.حسن المنيعي: الجسد في المسرح، مطبعة سندي، مكناس، ط 1، 1996 ،ص: 64.

1-الإيمان بعبثية الوجود، فالكل باطل، ومأساة الإنسان كما يقول كامو قائمة في الوهم، أي أنه لا يدرك هذه العملية كما في مسرحية: "في انتظار كودو" لبيكيت والعبث عندما يقدم (عبثية الحياة)، يرمي إلى جعل الإنسان يشعر فعلا، أنه إما كون عابث وكل تهرب من هذه الحقيقة يزيد المأساة عمقا، ويجعل الإنسان ضالا، يعيش في عالم موهوم يبنيه بعقله.

2- إدانة الكون البرجوازي، «ورفض كل أساليبه الفكرية والمعيشية، وإظهار نفاقه وكذبه، وترويجه للأوهام والأباطيل، ويسعى أدباء العبث إلى فضح شعار الحرية التي يتوهم البرجوازيون أنهم قدموها».[1] ذلك أن الفئات الغذية تتشدق بالشعارات أمثال: الحرية، الديمقراطية والمساواة في حين هي السبب في سحق الطبقات المستضعفة والإجهاز على حقوقها.

3- يعتمد كتاب العبث على السخرية من الحياة، ومن المسرح، ومن المتفرج ذاته، الذي يبذل مجهودا من أجل فهم ما يقدم له: (المغنية الصلعاء) ليونسكو، ولكنه لا يدرك شيئا في آخر المسرحية.

4- الشعور بالغربة والعزلة عن الآخرين وعن نفسه، مما يصيبه بأمراض عديدة أو يفجر أخرى كانت كامنة مثل الازدواجية، والفصام، والرهاب، وغيرها.

5- الآلية والتكرار الميكانيكي لأحداث الحياة اليومية: (الشريط الأخير) لبيكيت، والتي تناول فيها الأحدث العادية المملة في الحياة الإنسانية.

6- غياب التواصل مع الأفراد إثر انتشار الإرهاب السادي، ويمكن أن نجعل مواضيع مسرح العبث تتلخص في ثلاث تيمات أساسية: الوحدة/ المعاناة / الغموض.

ورغم ما تم ذكره من خصائص، تتعلق بالمضمون فمسرح العبث، لم يهتم كثيرا بموضوعاته لذلك نجد مارتن إسلن: M.Esslin «لا يحدد أنساب مسرحيته أو مسرحي ما إلى مسرح العبث»[2].

3.1. تمظهرات التحليل النفسي في مسرح العبث

معلوم أن مشاهير مسرح العبث قد قدموا ما لديهم من حقائق في مواقف مختلفة؛ يغلب عليها طابع العنف، فمثلا نجد الروماني يوجين يونيسكو، يتمرد على العادات اللغوية معتبرا إياها أداة عقيمة للتواصل، جعلت الإنسان يبحث عن تواصل

(1) حنا عبود: مسرح الدوائر المغلقة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، دمشق، 1978، ص: 378.
(2) رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، ط 2، 1975،ص: 78.

أكثر فيزيقية وروحانية، دون الالتزام بوجهة نظر معينة، لأن كل وجهات النظر عديمة الجدوى. ويحاول يونيسكو أساسا بأن يعرض على مشاهدي مسرحياته صور القطيعة المتبادلة بين بني الإنسان وشعورهم بالعزلة، ولا معقولية ما يمارسونه من أعمال يومية، تشكل الجزء الرئيسي من حياتهم.

وهذا ما تبرزه مسرحية "المغذية الصلعاء" حيث القصة غير مهمة بذاتها، إذ يوظف يونيسكو فيها أسلوبا خاصا من أساليب الحديث الفارغ الخالي من أي معنى، كمحدد لإظهار العبث في الحياة اليومية. « فالزوجان يتبادلان حديثا مناقضا لما هو متداول بعد تناول العشاء »[1] وعندما يزورهما زوجان إنجليزيان غير قادرين على أن ينتهيا إلى قرار، فيما إذا كان أي منهما يعرف الآخر. وهذه المسرحية قد تشبعت بمفهوم التفريج أو التصريف catharsis، ويعني هذا المصطلح في التحليل النفسي: « تفريغ الشحنة العاطفية، ذات الطبيعة المؤلمة من خلال وضعية تثار فيها الوجدانات لدرجة تزول معها الضوابط الواعية، في حالة من المشاركة الوجدانية. بين الشخص الذي يعاني وآخرين يتعاطفون معه »[2] مما يسمح بتصريف كل التوتر المتراكم. « وقد استخدمت هذه الطريقة التفريجية في بدايات التحليل النفسي، حيث كان يعتقد أن المرض ناتج عن تراكم التوترات النفسية المقموعة»[3]. لهذا ظل الزوجان والضيفان يتجاذبان أطراف الحديث، دون الوصول إلى أية نتيجة معقولة غير أنهم أفرغوا ما بداخلهم من شحنات بغية تخفيف التوتر القابع بدواخلهم.

أما مسرحية (الدرس) فهي تقدم مشهدا لدرس خصوصي يعطيه أستاذ شيخ كمثال للمعلم المشتت الفكر لطالبة شابة. وشيئا فشيئا، يصبح الأستاذ عصبيا نظرا لغباوة الطالبة، فيقدم على قتلها في انتظار طالب أخر يلقى نفس المصير. وفي هذه المسرحية يتجلى (مفهوم الإضطهاد Persecution) « فهو البعد النفسي العلائقي للعدوانية، وهو فاعل في اتجاهين: صب العدوانية على الآخرين والذيل منهم، أو الوقوع ضحية لعدوانهم وكيدهم. فالاضطهاد هو عدوانية تنطلق من إدانة الآخر، وإلصاق الذنب فيه وتحميله المسؤولية، التي نخشى أن نجابهها إزاء ضميرنا»[4].

---

(1) لطفي فام: المسرح الفرنسي المعاصر. الدار القومية للطباعة والنشر 1964، ص: 239.

(2) د.مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي، سيكولوجية الإنسان المقهور. ط. 5 بيروت 1989، ص:256.

(3) د.مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي، سيكولوجية الإنسان المقهور. ط. 5 بيروت 1989، مرجع سابق، ص: 256.

(4) د.مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي، سيكولوجية الإنسان المقهور، مرجع سابق، ص: 247.

فالشيخ يصب جام غضبه على الطالبة، ويلجأ إلى قتلها واعتبرها المذنبة ليذفي المسؤولية عن ذاته، وبالتالي القتل في هذه المسرحية ما هو إلا رد فعل دفاعي مشروع عن النفس. فهو يتذكر لعدوانيته ونواياه الآثمة، ويصبها على طلبته، ومن ثمة يبرئ نفسه.

ومن رواد مسرح العبث الايرلندي (صامويل بيكيت)، الذي ثار أيضا على عادات السلوك حيث أكد أن الإنسان غير قادر على الابتعاد عن الآخر، وفي نفس الوقت لا يطيقه، وحين يجده، يصبح الاتصال مستحيلا بسبب الأنانية والانشغال بالأمور الخاصة.

اعتبر مسرح بيكيت مسرح لحظات لأنه مسرح نهايات وفيه تختلط الأشياء والأزمنة الموظفة منعدمة السمات، وغالبا ما تكون مشوهة. لقد جعل بيكيت بطله، لا يمتلك حرية التصرف في ذاته أو عقله ونفسه، وإنما يحيا: « داخل دائرة خاوية، قد أغلقت عليه بإحكام، وأسلم العنان لعدم الإدراك والجنون والصمت، وأحيانا تنبعث منه حشرجة إنسان موثق اليدين والرجلين. أو أنين إنسان يلهث، وقد حكم عليه بأن يحيا في هذا العالم دون أن يرجو من حياته شيئا أو يتوسم فيها خيرا»[1].

أما الحدث فهو غير موجود بالمعنى المسرحي المعروف، إذ هو مجرد ثرثرة، فلا مقدمة ولا خاتمة ولا صراع بين الشخصيات، كل ما هناك جمود تتخلله فجوات صمت، فالمسرحية عنده في حركة دائرية مغلقة على نفسها، بدايتها في نهايتها، ونهايتها في بدايتها.

وفي الزمن، يختلط الواقع بالحلم، والزمن المذفي بالتكرار الساكن، ويبقى الانتظار أهم تيمة في أعماله، لأنه حل أو وسيلة لشيء آخر. فكيف نمرر الزمن عندما يحاصرنا اللامعنى، اللاتاريخ؟ يقول بيكيت: « في فعل الانتظار، نجرب مرور الزمن في شكله الأفقي».[2] و هذه المسرحية تتسم بصفة الفتور، المرتبط بموقف من الوضعيات الحياتية والعلائقية، يتجلى في انعدام مبادرة التلقي والانتظار؛ « ويختلف الفاتر (Passif) عن السالب (negatif)، فالسالب هو أساسا موقف معارض قد يكون نشطا أو فاترا، عكسه ايجابي (Positif) أي موقف بناء يتدخل في الظواهر

(1) لطفي فام: المسرح الفرنسي المعاصر، مرجع سابق، ص: 265

(2) صامويل بيكيت: في انتظار كودو، سلسلة المسرح العالمي، مقدمة الترجمة العربية للمسرحية، العدد المزدوج 270,271 نونبر، دجنبر 1993، ص: 17.

كي يؤثر فيها نحو غايات مرغوب فيها»[1] لذا نجد (بوزو ولاكي) يظلان ينتظران كودو الذي لن يأتي أبدا.

بناء على ما سبق يمكن الوصول إلى النتائج التالية:

-إن مسرح العبث «أكبر تحد واجهته الدراما التقليدية، فهو من زعزع كيانها خصوصا بعد أن توفرت له الظروف المناسبة للازدهار».[2]

-أثار في الثقافة الغربية نوعا من السجال شأنه شأن أي نوع، يظهر في البداية. فالانطباع الذي أثاره عندما ظهر هو أنه ضد الأدب.

-تأثر كثيرا بالتحليل النفسي من خلال تبنيه لمفاهيم نفسية خدمته كثيرا لأنه أهتم بمعالجة الخواء النفسي والروحي الذي كان يعانيه الإنسان في ذلك الوقت: حيث كانت تكتب المسرحيات على أساس التحليل النفسي، إذ نجد توظيف مفاهيم: الاضطهاد ونزوة السطوة "Pulsion d'emprise " كما تمثل ذلك في مسرحية الدرس ثم مفهوم:

التصريف والتفريج الذي يتضح في مسرحية "المغذية الصلعاء" ثم الوضع الفاتر (Passif) وهو الموقف الذي تجلى في مسرحية "في انتظار كودو" الذي اتصف بانعدام المبادرة والانتظار، كلها مفاهيم أبانت أن مسرح العبث قد شكل ميدانا خصبا لمفاهيم التحليل النفسي وخصوصا مفاهيم فرويد وادلر.

2- التحليل النفسي ومسرح القسوة:

عند الحديث عن مسرح القسوة يتبادر إلى الذهن أرطو: المثال الصارخ لعلاقة المسرح بالجنون. وقبل الحديث عن أرطو، وعن نظريته في مسرح القسوة، وتمثلات التحليل النفسي في مسرحه، تجدر الإشارة إلى أن مصطلح الجنون كمفهوم مرتبط بالتحليل النفسي، وبالطب العقلي، مجسد بالمسرح. ولكي نستشف أيضا المسافة الفاصلة بين المسرح والجنون، لابد من دراسة التناقض والمشابهة بينهما.

2.1- المسرح والجنون

المسرح والجنون ثنائية غريبة تثير العديد من التساؤلات بسبب التناغم والتناقض الذي يسمها، فما هي العلاقة القائمة بين هذين العالمين؟ ألا يمكن القول: أن المسرح جنون وأن الجنون مسرح؟ إن البحث في أسرار هذه العلاقة، يقودنا إلى

---

(1) د. مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، سيكولوجية الإنسان المقهور، مرجع سابق، ص: 270.

(2) د.محمد مندور: الأصول الدرامية وتطورها. مجلة المسرح.ع 9، السنة 1 ، شتنبر 1964، ص: 84

الكشف عن بعدين هما: البعد الجمالي، والبعد العلمي الذي يتضح من خلال استغلال المسرح في مجال العلاج النفسي، أو ما يعرف بالمسرح العلاجي.

إن الحديث عن المسرح من خلال هذه المقارنة، يتطلب الحديث عن المتخيل الذي يعتبر فضاء له. والمتخيل في المسرح يتطلب فن اللعب لإتقان الممارسة على أكمل وجه، لذلك نجد هوزينغا، Huiwinga يقول عن اللعب، « من زاوية الشكل يمكن [...] تعريف اللعب، كفعل حر خيالي يتموقع خارج الحياة العادية، قادر على الاحتواء الكلي للاعب. فهو فعل خال من أية مصلحة مادية ومن أية نفعية، ينجز في زمن وفضاء محددين بدقة، سيجري بنظام وفق قواعد معطاة، ويذشيء في الحياة علاقات بين جماعات، تحاط اختياريا بالغريب أو تعمق غرابتها إزاء العالم الطبيعي بواسطة التقنع»[1] فالمسرح نوع من اللعب، وهو مفارق له.

ولتوضيح هذه المفارقة تجدر الإشارة إلى أن المسرح، هو الفن المرتبط بالواقع والذي يسعى دائما إلى تغيره إلى الأحسن؛ لكنه أيضا الأكثر بعدا عنه لكونه يعتمد على المتخيل كوسيلة لمحاكاة الواقع، ذلك أن المؤلف الدرامي يستقي أحداثه من الواقع ليبسطها المخرج عبر الخشبة بواسطة ممثلين يحاولون محاكاة الواقع اعتمادا على مبدأ التخييل.

ولأوكتاف مانوني Octave Mannoni رأي في هذا الموضوع حين تحدث عن علاقة المسرح بالجنون، كالآتي:« تعرض العلاقات بين الجنون والمسرح، ضمن منظورين مختلفين، فالجنون يخلق بنفسه وضعيات تجسد الدراما والكوميديا، وبالإمكان التساؤل ما إذا كان المسرح « المؤسس» يدين بشيء لهذا المسرح التلقائي، ومن جهة أخرى، تأخذ الخشبة نفسها هذا المسرح، وتعرض علينا بالإضافة إلى الانفعال مرضى حقيقيين ومسرنمين كالآنسة ماكبت، وهذيانيين مثل لير»[2].

فما يميز هنا المسرح عن الجنون هو التلقائية والتنظيم، لأنه يعتمد على المؤسساتية، في حين الجنون، يعتمد على طاقة تلقائية غير منظمة، وهو من الممكن أن يكون ميدانا خصبا للمسرح. فالمجنون يعبر عما بداخله بواسطة اللغة والجسد، وكأنه يمثل دورا مسرحيا لا يوجد إلا في خياله؛ ويمكن أن يكون ما يقوم به، يعتمد على شيء من العقلانية، قد تصح أن تمارس على خشبة المسرح، ومانوني يقول بهذا الصدد:« ليس من قبيل الإدعاء أن نعد من بين المواقف التلقائية التي يمكن افتراض كونها مصدرا للمسرح كما هو مؤسس – إلى جانب أنشطة اللعب وتمثيل الطقوس- بعض السلوكات من طبيعة أخرى تهم علم النفس المرضي. يتعلق الأمر مثلا بهذه

(1) د. حسن اليوسفي: المسرح ومفارقاته، مرجع سابق، ص: 44.

(2) د. حسن يوسفي، المسرح ومفارقاته، مرجع سابق، ص: 47.

الذوات، التي توحي، دون وعي منها، بكونها أسيرة دور ما».[1] ومنذ القديم كانت هناك ممارسات مسرحية مجنونة، نذكر منها على سبيل المثال، ما كان يقع خلال العصور الوسطى الأوربية وما يعرف باحتفال المجانين fête des fous، حيث كان الرقص خلالها ذو وظيفة تطهيرية. يتملص الممارسون من سيطرة الكنيسة، ليعبروا بصفاء عما بداخلهم، ويتحرروا من مختلف الضغوطات النفسية.

فبالنظر إلى المفارقة بين المسرح والجنون تم التوصل إلى أن التلقائية والتأسيس هما الفارق بينهما لنوضع فيما سيأتي فاصل المتخيل والواقعي.

يعتبر الممثل، الذي يؤدي دورا على الخشبة مجرد دور، رغم تقمص الشخصية إلى أبعد حد، التي تظل تدور في فلك المتخيل لتحقيق الإيهام المسرحي، الذي يخلق لدى المتلقي نوعا من الاعتراف بوجود فرجة مسرحية مع نفي السمة الواقعية عنها؛ عكس المهووس أو المصاب بالهيستيريا الذي يؤدي دورا يدخل ضمن الواقع، وهو يفجر عما بداخله بطريقة عنيفة فمن المعلوم أن الهيستيريا « هي كبت - أي دفع داخل اللاشعور- لرغبة شخصية متناقضة مع الصورة التي كونتها الشخصية عن نفسها. فالهيستيريا هي تحويل هذه الرغبة الشخصية بطريقة فوضوية وعنيفة» [2].

الهيستيريا هي مسرح الفوضى غير المنظمة، لكون الفوضى في الهيستيريا تكون جد عنيفة، وتشابكت العلاقة بين المسرح والجنون حينما أصبح "المسرح وسيلة للعلاج يدخل ضمن علم النفس المرضي" «Psychopathologies » من أجل وظيفة علاج المرضى النفسانيين؛ يقول مانوني: « على كل حال، إنه لشيء ذو دلالة، أن يكون علم النفس المرضي في حاجة إلى استعارة جزء من معجمه من معجم المسرح، لقد أطلق مثلا اسم ممثلو الوقائع على هذه الذوات العصابية التي تجعل من حياتها- بالنسبة إلى نفسها وإلى الآخرين – تمثيلا لخيالاتها الخاصة، ووصف بمصطلح " أدرمة" أحد مظاهر سلوك بعض الذوات التي تدبر – سواء عن علم أو عن جهل- كوارث حقيقية متخيلة أو واقعية شبيهة بنهاية التراجيديا» [3].

وتبقى العلاقة بين المسرح والجنون قديمة قدم تاريخ المسرح؛ فمنذ اغاممنون في إلياذة هوميروس، ومرورا بأجاكس لدى سوفوكل، ووصولا إلى هذا العصر مع

---

(1) د. حسن يوسفي، المسرح ومفارقاته، مرجع سابق، ص: 47.

(2) د- حسن يوسفي. المسرح ومفارقاته. مرجع سابق ص: 51

(3) Mannoni. octave: clefs pour l' imaginaire ou l'autre, scène, edit, seuil, 1969, p: 301.

أرطو الذي جسد الجنون في واقعه وفي مسرحه بامتياز لكي يكرس سلطة اللامعنى (l'insensé).

2.2. أرطو: حياته ومسرحه.

لقد كان أرطو يعاني مما يسمى في المجال الطبي (بالشيزوفرينيا)، كان ضد كل شيء، ضد المجتمع، التقاليد، والطب. وأصبح يدافع عن حق اتسم بالغرابة ألا وهو الحق في الهذيان. لأنه كان يعيش تناقضا وجدانيا على أعلى مستوى. أثرت حياته الخاصة كثيرا في مجال إبداعه. فمنذ طفولته الأولى: سن الرابعة تعرض لضربة في رأسه عرضته لإلتهاب السحايا، مما جعل شخصيته تتسم بالعصبية والقلق؛ كما تعرض للغرق في سن السادسة، أضف إلى ذلك وفاة أخته بعد سبعة أشهر من ولادتها، مما أحزنه كثيرا؛ ثم تعرض لأزمة مرضية في سن الباكالوريا فأودع مصحة لمدة ستة أشهر بمدينة مرسيليا. وبعد ذلك أعفي من الخدمة العسكرية بسبب آلام عديدة ألمت به، ليتردد على عدة مصحات بمدن ليون، مرسيليا ومونبوليه. وقد تعرض للتسمم عدة مرات، أدخل على إثرها إلى المستشفى، لم يكن آخرها دخوله إلى مستشفى للمجانين بروان Rouen ، حيث عولج بالصدمات الكهربائية. وكان يتعاطى للمخدرات كثيرا"[1].

إن المستعرض لمراحل حياة أرطو، يجد أنه مر بالعديد من الأزمات النفسية والعصبية، التي أثرت في مسار شعريته المعروفة بالقسوة ومادامت الحياة قد قست على أرطو فلا غرابة من ظهور القسوة في إبداعه واهتمامه بها لأن الإنسان ابن بيئته الطبيعية والاجتماعية.

خصائص مسرح أرطو:

1.2.2- أرطو والجسد:

لقد كان مسرح أرطو صرخة في وجه ما كان سائدا في المسرح خلال منتصف القرن التاسع عشر؛ « حيث كان المسرح يميل إلى الميلودراما الرخيصة، والتسلية الداعرة»[2] فأرطو المعذب نفسيا وجسديا، كان يسعى إلى رد الإعتبار للجسد، ومحاولة تنشيطه وايقاظه. فهو يعتمد بالأساس على الفعل الجسدي. يقول في هذا الصدد: « إذا كان للموسيقى تأثير في الأفاعي، فلا يعني ذلك انتقال الأفكار الروحية إليها؛ بل يعني أن الأفاعي تستطيل، ثم تستلقي ملتفة على الأرض التي

---

(1) د:سعيد كريمي: انطونان أرطو خطابات ثورية في المسرح والسريالية والثقافة، كرونولوجيا حياة أرطو، ط.1، الرشيدية،2003، بتصرف، ص،ص: 157 – 178.

(2) مارتن اسلن. (مسرح أرطو بين النظرية والتطبيق) ترجمة. سعيد الحكيم. مجلة فصول ع.8.س 23، السنة 1988 ص:121.

تلامس أجسادها في كل جزء من أطوالها، ومن ثم فإن الاهتزازات الموسيقية، التي تنتقل بواسطة الأرض، تصل إلى تلك الأجساد، بوصفها رسالة طويلة رقيقة؛ حيث أنني أحاول أن أفعل للمشاهدين ما تفعله الموسيقي لتلك الأفاعي، أجعلهم يصلون إلى أرق الأفكار من خلال كيانهم البدني »[1] .

إن الرقص الذي يتحدث عنه أرطو، قد وجده عند ساكني جزر بالي، بحيث قال: «الرقص في بالي أكثر منه في أي ثقافة أخرى معروفة، شيء عضوي وحيوي بالنسبة إلى حياة الجماعة. والواقع أننا حين نتحدث عن الرقص في بالي علينا أن نقول الرقص والدراما، لأن كلا منهما يحتوي الآخر ولا ينفصل عنه وليس هناك تمييز بينها»[2].

إن الراقص البالينيي يستطيع أن يرقص لساعات طوال دون أن يدري على وجه التحديد أي شخصية يرسمها [...] إنه دائما يكون أداة للرقصة؛ فهو لا يعبر عن ذاته، فكثيرا ما يحدث أن يسمع المشاهد بعد انتهاء رقصة سحرية أو طقسية، أن الذي كان يرقص هو هذا الإله، أو ذاك الشيطان، وأن المؤدي كان متقمصا تماما. « وبالفعل هناك فتيات صغيرات شوهدن يؤدين رقصات معقدة للغاية، وهن في حالة غيبوبة، واقفات على أكتاف الرجال الحاضرين دون أن يكن قد تلقين أي نوع من أنواع التداريب».[3]

إن أرطو، كان يهدف من وراء مسرحه، الوصول إلى ذهن المتفرج عبر جسده؛ وقد ساعده على ذلك، توظيفه التقنيات الفضائية بشكل جديد في كل ما يخص: الديكور، الموسيقى، الملابس، المكان. ومن أجل تحقيق ذلك « اختار لغة متميزة، تفصح عن الاحتمالات وذات قدرة على إنتاج الصدمات الجسدية، إذ تقسمها وتوزعها بنشاط في المساحة، وتعالج التجويد بشكل ملموس ومفيد، وهو ذو قدرة على تحطيم الأشياء، وعلى إظهارها، كذلك أن تتحول اللغة ضد وظائفها الوضيعة وأصولها البدائية السجينة، وأخيرا أن تصبح اللغة لونا من ألوان الترانيم».[4]

3.2.2- أرطو واللغة.

---

(1) مارتن اسلن. (مسرح أرطو بين النظرية والتطبيق) ، المرجع السابق، ص: 124.

(2) كاميل برونكو:(أرطو وحلم جزر بالي) ت. سمية يحي رمضان. مجلة فصول (المسرح والتجريب) تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 13، عدد 1995.ص: 125.

(3) كاميل برونكو: أرطو، حلم جزر بالي، مرجع سابق، ص: 185.

(4) كاميل برونكو:(أرطو وحلم جزر بالي) ت. سمية يحي رمضان. مجلة فصول (المسرح والتجريب) ، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 13، عدد 1995.مرجع سابق، ص: 188.

إن مسرح أرطو قد تبنى لغة متخيلة، مندفعة حساسة، تخلقها حركات الممثلين، والمكان؛ مما ينتج مسرحا شاعريا بما للكلمة من معنى. لكن هذه اللغة غير مترابطة فهي ضائعة بين الخيال والهوس.

لقد أنتج أرطو مسرح القسوة، وجعله مسرحا سحريا ميتافيزيقيا ينطلق من العودة إلى السحر، وإلى الطبيعة مادامت في أعماقها ذات جوهر سحري متوحش. ويقول أرطو في شأن القسوة التي أرادها: « لقد اعتدنا اليوم التهويل من شأن كل شيء، لذا عنت كلمة قسوة عندما نطقت بها "الدم" في الحال وفي نظر الجميع، لكني أقصد بمسرح القسوة، مسرحا صعبا قاسيا، بالنسبة لي أنا أولا، ولا يتعلق الأمر على مستوى العرض بتلك القسوة التي يمكن أن يمارسها بعضنا على البعض الأخر [...] بل يتعلق بتلك القسوة، التي قد تمارسها الأشياء ضدنا، لسنا أحرارا وقد تسقط السماء على رؤوسنا، والمسرح يعلمنا ذلك أولا وقبل كل شيء»[1].

إن القسوة التي يعنيها أرطو هي: « قسوة خالية من كل جرم عدائي، فيمكن تصورها قسوة خالصة، خالية من التمزق الجسماني، وتعني لديه، تلك الفلسفية التي تهم، (الثقة، الإتقان، العزم المطلق الذي لا يلين)» [2].

لقد كان مسرح أرطو دعوة للانفتاح على الشرق، وعلى ثقافات أخرى، حيث كان أرطو يعانق مبدأ الرفض والغضب على ثقافة الغوغائية الآيلة للسقوط، كما حاول رسمها من خلال كتابه "المسرح وقرينه". ولقد كان غرضه من هذا الانفتاح هو البحث عن الذات، باعتباره وسيلة لإيجادها عن طريق الآخر. فإن كان الغرب قد عرف المسرح كفن مكتمل، فإن هذا لا ينفي وجود ظواهر مشابهة في مناطق أخرى، تصلح لتكون منبعا مسرحيا أو إثراء ثقافيا. وهذا يتماشى مع ما ابتغاه أرطو، فلم تكن جزر بالينيي هي المتنفس الوحيد لبلورة مفاهيمه بل هناك أصلان هما منطقة الهيليوجابال Heliogabal والمكسيك Mexique. و هي مناطق « استطاعت الحفاظ على الطابع الوثني والسحري المفقود في الثقافة الغربية، فأهلت أرطو لبلورة مفاهيمه العجائبية»[3].

لقد وجد أرطو نسقا فكريا، يسمو إلى الكمال الإنساني عند إحدى قبائل الهنود في أراضي التراهو ماراس، لديها رقصة البيوتل Poyotl. وتجسد حلم أرطو في

---

(1) انطونان ارطو: المسرح وقرينه، ترجمة سامية أسعد. دار النهضة العربية القاهرة، 1973، ص: 126.

(2) انطونان ارطو: "المسرح وقرينه". مرجع سابق، ص: 126. بتصرف.

(3) Monique borie:A.Artaud ,le théâtre et le retour aux sources ,éditions Gallimard1989. p:147

الجذبة، التي تحرر الإنسان من القيود اليومية المبتذلة، ويوضح ذلك قائلا: « هناك تاريخ العالم في حلقة هذه الرقصة [...] الراقص يدخل ويخرج، وبالأخص لا يترك الحلقة إنه يسير مقيدا داخل الألم، لأنه يغوص مع نوع من الشجاعة الفظيعة مع الإيقاع، الذي يعلو هذه الرقصة والتي تبدو كرسم المرض»[1] والجذبة هي عمق حياة أرطو إنها مجال يفجر فيه تناقضاته الوجدانية عبر وسيط: الجسد.

وفي إطار العودة إلى الينابيع، طرح أرطو مجموعة من الأسئلة المتعلقة بشأن ماهية اللغة وحقيقتها. هذه التي تؤسس للنص المسرحى الكلاسيكى، باتت مع أرطو عقيمة، وعاجزة عن أداء الدور المنوط بها، مما جعله يبحث عن الكلمة القادرة على إضفاء نوع من القداسة على العرض المسرحي، « الكلمة التي تفضل الاصطدام بالجبهة، الكلمة التي تجعل نفسها مستحيلة الذحت بالنسبة للذحات، ومستحيلة الرسم بالنسبة للرسام، الكلمة التي لا ترى مصلحة إلا في قول أذنا لا نستطيع قول شيء ليس لأن هناك ما يقال، فكل التطريزات تبيحه، الكلمة التي تقول بأنها تخرس، تصدم بأنها أمام ما لا يقهر وأن هذا هو هدفها»[2].

إن أرطو في نطاق شعرية القسوة يقزم وظيفة اللغة الكلامية، ويرى أنه ينبغي أن تتسم بالقيمة الفضائية حتى تستطيع العودة بالمتفرج إلى الأزمنة البعيدة، أما أن تستعمل على نحو معجمي، فإنها تؤدي إلى تضليل العرض. وما استفاده أرطو من التحليل النفسي، هو رغبته في استخدام اللغة كما يحدث ذلك في الأحلام؛ ويؤكد مارتن إسلن على أن أرطو قد أكد على ضرورة الرجوع إلى اللغة اللاشعورية؛ وليس معنى هذا « وضع الحظر على استخدام الكلام المنطوق بوضوح، بل يعني منح بعضه جزءا من الأهمية التي يمتلكها في الأحلام»[3].

وينبني أسلوب الحلم، على ركائز أساسية منها الدراما الأرطية. فقد سمح لأرطو هذا الأسلوب باستعمال الحوار في إطار مسرحي بحث، بعيدا عن مقتضيات الأسلوب الأدبي؛ فلم تعد كلمة لغة تفهم على أنها مجرد التعبير عن الفكر بالكلمات، لأنها كذلك لغة الإشارات، والحركات، والإيماءات. ويرى ميشيل فوكو في هذا النطاق، أن الكلمات لم تعد لها « دلالات ضرورية على الوجود، واستغرقت في

---

(1) Oliver Penot lacassagne:singularitè d'Antonin Artaud «in» Europe (special, Artaud.N: 873-874 Janvier, Fevrier.2002 p:108

(2) George charbonnier: Antonin Artaud – Poète d'aujourd' hui , Ed.Sghers, Paris,1970, p: 97

(3) مارتن اسلن: مسرح ارتو –النظرية والتطبيق، ترجمة سعيد الحكيم، الأقلام،ع 8 سنة 1988، مرجع سابق، ص:123.

سبات بين ثنايا الكتب والأوراق الصفراء، في حين أن الأشياء ظلت في هوياتها راسخة وساخرة من الكلمات الضالة طريقها إليها».[1]

حاول أرطو من خلال اللجوء إلى أسلوب الحلم، نقل مجموعة من الأفكار عن طريق الاتصال البصري. مثل استخدام الرموز الهيروغليفية محاولا خلق لغة ميتافيزيقية واستخدامها بطريقة استثنائية تكشف عن القسوة الكونية، وتحدث اهتزازا جسديا.

يتضح مما سبق أن مسرح أرطو قد استفاد من تقنيات التحليل النفسي وخصوصا: الحلم، الهذيان، الجنون وغيرها من المفاهيم التي جعلت اللغة الأرطية، لغة شمولية وكونية يصعب حصرها في معنى معين، إنها لغة فوضوية، قائمة على ثنائية الهدم والبناء. هدم وتقويض دعائم اللغة المسرحية الكلاسيكية، وبناء وتثبيت لغة فيزيقية، تستطيع ملامسة المجهول، وتعبر عن الجلي بطريقة سحرية مقدسة.

فأرطو لا يسعى من خلال مسرحه على تقديم المعارف للقارئ بل يستهدف زعزعة عقله وتفكيره والدفع به إلى حالة الجذبة La trance حيث يجد السحر والهذيان مكانا له، وينتفي دور العقل والمنطق ليغدو مسرح أرطو عيادة للعلاج النفسي وبهذا الصدد يقول جون جاك روبين J.J. Roubine « افترض أن المسرح الأرطي جعل المتفرج في حالة جذبة، وفي الوقت الذي يستلزم فيه حتى مفهوم الطقس طقوسية ما هو احتفالي [...] يسعى مسرح القسوة إلى فرض نفسه كحدث وحيد عبر قوته»[2].

3.2- المسرح داخل المسرح:

حري بالذكر أننا لازلنا في مسار العلاقة الكائنة بين المسرح والجنون، علما أن المسرح مجاله المتخيل، والجنون مجاله الواقع. فالإبداع المسرحي يعتمد في بناء متخيله على شخصيات مجنونة، عبر كتابات المسرحيين منذ القديم. ولاشك أن أفضل من جسد هذا الإبداع هو المسرحي الإيطالي بيراندنديلو Pirandello، الذي وظف في مختلف مسرحياته تقنية التمسرح المضاعف" Double Theatralité"، أو التقنية المعروفة بالمسرح داخل المسرح. فهو قد اهتم بطرح مجموعة من الثنائيات في مواضيعه منها: الوهم/الواقع – التمثيل/الواقع. لهذا تمكن من المزج بين أدوار الممثل والمجنون؛ وفي هذا الصدد يقول مانوني: « يمكن أن يقرأ كمحاولة لاستغلال

---

(1) عبد الرزاق الداوي: موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة. بيروت طبعة1،دجنبر، 1992، ص:148.

(2) J.J. Roubine: Introduction aux grandes théories du théâtre. Bordas. Paris. 1990, p: 150.

تشابهات لعب الممثل مع إحساسه بالتمثيل L'histrionisme انطلاقا من أنه إذا كان الممثلون يلعبون أدوارا فإن الأشخاص "الواقعيين" يقومون بنفس الشيء في الحياة. ولعل مسرحيته "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" هي المسرحية التي تبين مدى التطابق بين الشخصية المسرحية وبين الذات المصابة بالجنون أو بالأصح المصابة بالتمثيل في الواقع»[1].

ويبرز شكل المسرح داخل المسرح في إبداعاته الثلاث: «"ست شخصيات تبحث عن مؤلف " 1921 و"لكل طريقته" سنة1923 " و"الليلة نرتجل" 1929 وهي تتناول الصراع، الذي يمكن أن ينشأ بين مكونات المسرح: الشخصية الممثل، الجمهور، المؤلف، ومدير المسرح. ففي ست مسرحيات يقوم الصراع بين الشخصيات والممثلين ومدير المسرح؛ وفي "لكل طريقته" يظهر الصراع بين المشاهدين والممثلين والمؤلف؛ وفي "الليلة نرتجل" يرتفع الصراع بين مدير المسرح والمؤلف والممثلين»[2].

إن هدم الحاجز بين الجمهور والمسرح. الذي يقوم عليه بناء المسرحيات الثلاث المذكورة، يلغي الفكرة التي ترى أن الحياة حقيقية في أحد جانبيها ووهم في الجانب الآخر. فإن هذه المسرحيات، تعرض بوضوح كيف يمتزج هذان العنصران في حياة الإنسان، وكيف ينتقل الإحساس بين الحياة والفن بدون توقف. إن الشخصيات، كما ترى د. حياة الجاسم من الفن، وهي من خلق خيال الكاتب المسرحي، لا تموت على الرغم من أن الكاتب نفسه يموت ويقوم الممثلون بتمثيل الشخصيات على المسرح، ولكن الجمهور يشاهد الشخصيات لا الممثلين. وإن حقيقة أدوار الممثلين، تتغير من يوم لآخر كما تتغير من ممثل لآخر، في حين أن حقيقية الشخصيات تظل نفسها إلى الأبد. وعلى ذلك يكون الممثلون أقل حقيقية من الشخصيات، التي هي مخلوقات خيالية فقط. وعلى الرغم من ذلك فإن الفن ليس حلا لمشكلة عدم الخلود، يقول إريك بنتلي: «تستطيع بوصفك تمثالا أن تعيش إلى الأبد، ولكن هناك أمر واحد فقط: أنت ميت»[3].

---

(1) Mannoni Octave, Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène. Edit.Seuil.1969. p: 123.

(2) د.حياة جاسم محمد: الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها، دار الأدب بيروت، ط 1 أبريل 1983، ص: 163.

(3) د.حياة جاسم محمد: الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها، المرجع السابق، ص: 165.

3- مسرح ستانيسلافسكي:

-تعريف ستانيسلافسكي ومبادئه في التمثيل:

هو كونستانتين ستانيسلافسكي، ولد بموسكو سنة 1863، وعاش داخل أسرة ثرية، تمارس التجارة. درس المسرح والتمثيل في فرنسا، وبنى له والده مسرحا خاصا، حيث مثل وأخرج رفقة إخوته، ألف فرقة مسرحية بالإضافة إلى بعض الممثلين. وجد خطأ حسب تقديره في طرق التمثيل، فاجتهد في وضع قواعد جديدة للتمثيل الصادق فأنشأ مع زميله دنتشنكو مسرح الفن بموسكو سنة 1998، وهو من أرقى المسارح في العالم. وكانت طريقة عمله تطبيقية، مثل المخرج كوردن كريج، فأثرت في العديد من الفرق بواسطة تعليماته. وظل مديرا لمسرح الفن، حتى توفي سنة 1938، وله العديد من المؤلفات مثل:

- "حياتي في الفن".
- "إعداد الممثل" الذي سنعتمد عليه بشكل كبير في موضوعنا هذا.

معلوم أننا نلامس جوانب التحليل النفسي في النص الغربي والعربي؛ غير أننا أحيانا نلامس جوانب العرض رغم أنها خيوط يصعب القبض بجوانبها، وذلك ليس حشوا منا، وإنما ارتأينا ضرورة الإشارة إلى بعض هاته التجارب (كتجربة ستانيسلافسكي). والتي ظلت تطبيقية محضة وبعض المبادئ التي تناولتها حرية بالذكر ومنها:

1.3- الإيمان والإحساس بالصدق:

ويعتبر من المبادئ الأساسية، التي ألح عليها المخرج تورتسوف في تدريباته. ويتضح ذلك بحادثة بحث الممثلين عن حافظة زميلتهم ماريا، التي ضاعت منها. «وأثناء بحثهم، تبين للمخرج مدى صدق الممثلين في الأداء على الخشبة، فطلب منهم إعادة المشهد مرة ثانية، وبدا الإصطناع في الأداء؛ وبذلك طلب منهم معايشة المشهد، والإحساس بصدق الأداء، حتى لا يبدوا مصطنعا بمجرد عدم وجود دافع للبحث»[1] وقد أكد المخرج على ضرورة التحلي بالإيمان المسرحي، الذي يتولد من التصور والتخيل الفني.

فتخيل ظروف معينة، تناظر الواقعية، يعين الممثل على خلق لون من الصدق المسرحي. علما أن الصدق في الحياة العادية هو نوع من الواقع الموجود بالقوة في حين أن الصدق في المسرح شيء فني. ورغم زيف الحياة على المسرح فالمهم هو الشعور الداخلي، الذي تجيش به نفس الممثل وهو يوهم الناس بأن شيئا مزيفا قد وقع بالفعل على الخشبة المسرحية، وكأنه حقيقة واقعية: مشاهد الموت مثلا أو الانتحار (انتحار عطيل في آخر المسرحية). وما يهم المخرج هو حقيقة الحياة الداخلية لروح

---

(1) قسطنطين ستانسلافسكي: "اعداد الممثل"، ترجمة محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، السنة:..... ص: 310.

إنسانية في حالة قيامها بدور ما، ومحاولة إقناع النفس قبل الجمهور بأن ما ينجز هو حقيقة وليس تمثيلا.

إن لمبدأ الصدق دور فعال في عملية الخلق المسرحي، والمبالغة فيه قد تؤدي إلى الزيف، وإلى الإصطناع في الآراء، ومن ثمة تجب الوسطية في الأمر، لأن الحاجة إلى الصدق على الخشبة تكون بالقدر الذي يتيحه الإيمان بالفعل المسرحي .

2.3- الذاكرة الانفعالية:

هو المبدأ الثاني، الذي ركز عليه ستانيسلافسكي، وقد تجسد حينما طلب المدير من الفرقة أن يمثل أفرادها دور المجنون الذي جسدوه من قبل؛ ففرحوا بسهولة لأنهم كانوا متأهبين للمفاجأة في المشهد، فجاء اندفاعهم الشامل أقل دقة وانتقاد المدير أدهشهم؛ حيث نفى عنهم الصدق والإخلاص في الأداء. فالمشهد قدم بطريقة آلية لما اعتمدوا على تذكر الجانب الخارجي الحركي في حين كان ينبغي لهم أن تكون مشاعرهم مستمدة من التجارب الواقعية؛ ومن ثمة نقلها إلى المسرح لتضفى الحياة على المسرحية. وهكذا بين المدير أن الاعتماد على أداء المشهد بطريقة آلية جعله خاليا من الحياة، مؤكدا أنه لا ينبغي الاقتصار على الذاكرة القوية من حيث الحركة الخارجية، بل يجب الاعتماد على الذاكرة الانفعالية لتظهر المشاعر والأحاسيس، وتضفي الحيوية على المشاهد بدل الجفاء الذي يخلق الملل لدى المتلقي.

إن هذا النوع من الذاكرة، يجعل الممثل، يعيش من جديد تلك المشاعر، التي انتابته من قبل. فأحيانا قد تعود قوية كما تمت في الماضي، وقد تكون ضعيفة أحيانا أخرى، وهذا يعتمد على قدرة الممثل.

3.3- القوى المحركة الداخلية:

من أهم القوى الإبداعية، التي يحتاجها الممثل: الخيال، الانتباه، المشاعر. وإن كانت هذه الأخيرة هي أهم عنصر ملزم فهي لا تكون جاهزة في جميع الأحوال، لذلك لامناص من اللجوء إلى الخيال، الذي بدوره يفتقر إلى توجيه العقل؛ ومن ثمة يبرز عنصر الانتباه «إذن فالعقل هو القوة المحركة للحياة النفسية، وذلك في عمليات الخلق التي يقوم بها الممثلون»[1].

4.3- حالة الإبداع الداخلية:

حينما يستجمع الممثل خيوطه، لاشك أنه يلجأ إلى الركح لإبراز ما استجمع من قواه الداخلية، إنه يلجأ إلى أداته الروحية والجسمانية الخلاقة فيتضافر العقل والإرادة والمشاعر لتعبئة جميع العناصر الداخلية لتحقيق الإبداع وذلك انطلاقا من القصة

(1) قسطنطين ستانسلانسكي: إعداد الممثل، مرجع سابق، ص: 311

الخيالية: المسرحية التي تعين الممثل على أداء الدور بما يكمن في الأعماق من صدق يبدو جليا في المسرح.

إن الحديث عن حالة الإبداع الداخلية، يستلزم منا توضيح، ما يتحمله الممثل من جهد ليتمكن من التعبير عن مشاركته الوجدانية. ويبدو ذلك جليا إذا افترضنا وقوفه أمام جمهور غفير، ينتظر منه دورا ممتازا، مما يتطلب مزج الروحي والوجداني بالجسد إبان العرض، والجمهور هو المرآة التي تعكس تأثير الفنان، فأداءه وشعوره الصادق يحدث استجابة لدى الجمهور ليعود صداه ثانية إليه، ومن ثمة يتحقق نوع من المشاركة الوجدانية وتبادل الاهتمام بين الفنان والجمهور. والفنان يظل دائما مطالب بالأداء الصادق حتى لا يسقط في فخ التصنع، فكما يعتني بملابسه، ومكياجه ليبدو مظهره الخارجي في أحسن حلة، عليه أن يعتني بمظهره الروحي قبل أن يصعد إلى الخشبة. وهذا يتطلب منه أن يتهيأ نفسانيا قبل العرض، ولذلك يقوم بعدة تمارين تشمل عمليات الاسترخاء لتخليص عضلات الجسم من التوتر، ثم عمليات التركيز عساه أن يهيأ نفسه ويضبطها لأداء دوره على أحسن ما يرام.

إن وصول الفنان إلى هذا المستوى، يتطلب معرفة بالقدرات والقوى النفسية التي يجب أن تكون مرهفة، ونفاذه، فلا يبدو دوره سطحيا ويصل إلى هدفه. فهو يتحمل مشقة نفسية في ترويض مشاعره مع المواقف التي يفرضها الدور، وفي تمرين جسده على تشخيص الأحوال وتقمص الشخصية إلى حد التطابق معها، بحيث يعيرها نفسيته وأعضاءه.

5.3- الدخول في مساحة العقل الباطن:

حري بالذكر، أن مختلف العمليات الإبداعية الآنفة الذكر، تساعد الفنان على التحكم في إبداعه عندما يتقن دوره، فهذا ينم على عمل عقله الواعي، الذي يرتب ظواهر العالم الخارجي المحيط به؛ ويعين اتجاه نشاط العقل الباطن.

إن الممثل، وهو يتعرف على دوره، ويحاول دراسته، لا يظهر ما يحدث في نفسه، ولكنه عندما يصل إلى منطقة العقل الباطن، فإن عيونه تتفتح كلها، وينتبه إلى مختلف التفاصيل الدقيقة. وإن الحواس حسب ستانسلافسكي، تعمل بطريقة صادقة قبل أن تتخطى مشارف العقل الباطن، أما بعد ذلك فإن الممثل يشعر بحالة تجريدية من الوهم المحدود الغارق في الخيال.

فالاهتداء إلى أعماق العقل الباطن، يكون عن طريق التجربة الشخصية باستخدام كل عناصر الخلق، بوصفه نقطة انطلاق بها ومنها: الخيال والافتراضات والأهداف أو الانفعالات.

وللوصول إلى عمل خلاق لابد من المراحل التالية:

- التركيز في القوى الإبداعية الداخلية التي تحقق المزاج النفسي الداخلي.
-التفكير في الهدف الأعلى وفي الخط المتصل الذي يؤدي إلى ذلك الهدف.
-الإنتباه إلى العقل الواعي وما يهدي إلى العقل الباطن.

انطلاقا مما سبق يتضح أن تجربة المبدع ستانيسلافسكي، فريدة تخص الجانب التطبيقي في العملية المسرحية، والمبادئ التي اعتمد عليها في إعداد الممثل؛ تتواءم والتحليل النفسي، لأنه لم يهتم بالجانب العضوي إن صح التعبير، ولكن اهتم بالحالة النفسية للممثل، باعتبارها المحور الأساسي، الذي تقوم عليه العملية المسرحية لأن كل استبعاد للجانب النفسي للممثل هو إفشال للأداء المسرحي. فالفنان روح وجسد هذان الجانبان يتطلبان إعدادهما لتحقيق إنجاز نوعي فالأحاسيس التي أشار إليها ستانسلافسكي في كتابه من المستلزمات التي يوجب على الممثل أن يتحلى بها؛ ومنها الإيمان والإحساس بالصدق في الأداء، مما يضفي نوعا من الواقعية على العمل. وأكد على ضرورة الرجوع إلى الذاكرة الانفعالية كمنطلق خصب للأداء الصادق. كما أشار إلى مجموعة من القوى الحركية الداخلية التي يحتاجها الممثل، فذكر الخيال، الانتباه، والمشاعر، وأكد على ضرورة الارتباط الوثيق بين هذه العناصر، لإشباع حاجته في إعداد نفسيته وترويضها، لأن تظافر القوى التالية: العقل، الإرادة والمشاعر قمين بأن يعين الممثل على أداء دوره. وبعد ذلك عرج الكاتب إلى كيفية استغلال العقل الباطن للوصول إلى حالة من الخيال المتدفق، الذي يساعد على الإلهام الخلاق.

إن ستانسلافسكي قد اعتمد على عناصر ومفاهيم متداولة في التحليل النفسي دون الإشارة إلى ذلك لأن الأحاسيس الفياضة، التي كان يبحث عنها في ذات الممثل إبان محاولة استشراف العقل الباطن ما هي إلا ركائز هامة، أشار إليها التحليل النفسي في دراسة الشخصية؛ ولاشك أنها أثرت تجربته وأغنتها على المستوى التطبيقي على الخصوص.

لقد استثمر هذا النوع من المسرح هذه العناصر باستحضارها إبان عملية الإبداع سواء على مستوى الكتابة أو الأداء على الركح.

التحليل النفسي في الدراسات الأدبية العربية

الصعوبات والمعوقات

1- التحليل النفسي ومعوقات تطبيقاته في الدراسات العربية:

بعد التطرق إلى الدراسات العربية، التي تناولت التحليل النفسي. والوقوف على بعض الثغرات في تلك التحليلات، يجدر بنا أن نشير إلى الأسباب التي أثنت عزيمة هؤلاء الدارسين عن الخوض في مفاهيم التحليل النفسي، وعن تطبيقه بحذافيره على الدراسات العربية. وقبل الإشارة إلى هاته المعوقات من اللازم الإشارة إلى ظروف استقبال التحليل النفسي في الثقافة العربية كعلم جديد. وإلى الاهتمام بالعوامل النفسية في تاريخ الأدب العربي؛ لمعرفة كيفية تطور تلك الرؤى اتجاه المنهج النفسي؛ والزمن، الذي بدأ التعامل فيه مع التحليل النفسي بطريقة موضوعية بعيدة عن الأفكار الشخصية والرؤى العامة.

1.1- التحليل النفسي والأدب العربي:

أ- في الجاهلية:

من الغريب الإشارة إلى منهج نفسي متكامل تعامل معه الدارسون في الجاهلية، لكن من المقبول معرفة أن هناك عوامل نفسية أشاروا إليها خصوصا في الشعر فيما يتعلق بالتلقي وتأثيره في النفوس؛ وكذا في ما يخص مسألة الإلهام. لقد كان الجاهليون يؤمنون بوجود قوى غيبية وباطنية، تكمن وراء بواعث الشعر؛ فمنهم من أعتبر أن مصدر الإلهام هو الشيطان، الذي يوحي للشاعر بأفكار وصور لا قبيل للإنسان العادي بنسجها. فكان هذا الشيطان «ينفث الشعر في العقول والأفئدة»[1]. والشيطان الذي أشاروا إليه ما هو في منظور التحليل النفسي: «إلا وجهنا الآخر، ومرآتنا الداخلية التي تعكس لنا رغباتنا التي لم تلب، والتي لا نجرؤ على تلبيتها ونحن في صحوة من أمرنا»[2].

كما تم ربط البيان والتأثير في النفوس بالسحر، لأن العمل الفني يتسرب إلى أعماق المتلقين دون وعي منهم؛ فيخترق الأذن ليصل إلى القلب، ويسيطر على النفس، وهذا فعل السحر. وتمت الإشارة إلى أن الإعجاز الفني، له علاقة بالأحلام، فربطوا بين الشاعر والحالم، لأنه في الحلم تتحقق الرغبات المكبوتة، وتختلط الصور ببعضها دون رقابة، كذلك في الشعر تتزاحم الصور، والاستعارات، والتشبيهات؛

---

(1) أبي زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق علي محمد البجاوي ط 1. 1967، ص: 112.

(2) جورج طرابيشي: لعبة الحلم والواقع "دراسة في أدب توفيق الحكيم ". دار الطليعة، بيروت ط 2، 1979. ص: 7.

ويختلط الزمان بالمكان، ويمكن الانتقال بين الأزمنة والأمكنة حيثما شاء الشاعر وكأنه حالم. والقصيدة حلم يقظة، وهذا ما تحدث عنه فرويد حين أشار إلى زلات اللسان وحلم اليقظة وغيرها من وسائل التعبير بمصداقية عما يخالج النفس الإنسانية من مشاعر فياضة.

ب- في الثقافة الإسلامية:

لاشك أن الثقافة الإسلامية غنية بكم من المعارف والأحكام، فيما يخص الشعر والشعراء؛ حتى أن القرآن الكريم أفرد سورة خاصة بهم هي سورة الشعراء ولذلك نجد الكفار يتحدثون عن وصف القرآن والرسول (صلى الله عليه وسلم) في قوله تعالى: چ ڈ ڈ ڈ ڈ ژ ژ چ [1] وفي موطن آخر نجدهم يقولون چ ں ڻ ڻ ڻ چ[2]. وهنا يتضح أن العرب، كانت تنسب العبقرية إلى واد عبقر، والإعجاز إلى الشعراء المجانين، ويرون أن الحكمة تؤخذ كما يقول المثل من أفواه السفهاء، والشعراء وحدهم القادرون على الإعجاز، ناسين وجود خالق معجز جبار، لا يغلبه شيء.

ومع تطور الثقافة « بدأ المسلمون يفرقون بين القوة الحسية والقوى العقلية، وميزوها عن الوهمية والمتخيلة»[3] وتحدثوا عن القوى المتخيلة وعن علاقتها «بالقوة النزوعية الباعثة على التحرك، وقوامها الشهوة والغضب» [4]. كما أن الفلاسفة المسلمين، جعلوا السلوك النفسي يتحكم في السلوك الإنساني، حيث ربطوا هذا السلوك بمبدأ اللذة ومبدأ الألم الذي تحكمه غرائز النفس»[5].

ولعل المتصوفة في الإسلام، هم أكثر من أهتم بالنفس الإنسانية، وعلاقتها بالجسد. فكان العشق والإلهام الموحد لله تعالى، تحكمه النفس البشرية. فكانت لغة الشهوة هي اللغة التي يستطيع الصوفي من خلالها أن يصل إلى الذات لكن ليس بمعناها المادي، إبان الصراع بين اللذة الروحية والجسدية.

ولقد تبنى ابن عربي هذا المنهج في التفسير، لأن القراءة أو التلاوة القرآنية الصحيحة، يجب أن تكون بالقلب لا باللسان؛ حيث انطلق من الآية الكريمة: « فألهمها فجورها وتقواها»[6] ليبين أن النفس البشرية، تتيه بين الخير، والشر الذي يعد من

---

(1) قرآن كريم، تحقيق: ورش، سورة الأنبياء، الآية: 5.
(2) قرآن كريم، تحقيق: ورش، سورة الصافات، الآية: 87.
(3) ابن سينا: الشفاء، القسم الخاص بالنفس، ط.1 القاهرة، 1975، ص: 145وص:171.
(4) ابن سينا: الشفاء، المرجع السابق، ص: 173.
(5) أحمد عزت: أصول علم النفس، ط1، القاهرة. 1968، ص،ص: 73، 74.
(6) قرآن كريم، تحقيق ورش، سورة الشمس، الآية: 8

الشيطان «والإنسان لديه دفاع لاشعوري، يدافع به عن نفسه ضد الشيطان، غير أنه يمكن أن يضعف فيخطئ ويعصى كما أخطأ أدم أول مرة»[1]. وأستند إلى الآية الكريمة: « ما أصابك من حسنة فمن الله وما أصابك من سيئة فمن نفسك»[2] و هذا يدل على أن السيئة هي نتيجة لميل النفس إلى الشر وأما الحسنة، فإنها بسبب ميل النفس إلى الخير.

« فالنفس حسب ابن عربي ليست قابلة للسوء من حيث ذاتها، ولكن لأنها قابلة لإلهام الشيطان بالفجور»[3].

ويعتبر اتجاه ابن عربي مميزا، لكونه يؤكد على حضور العوامل النفسية في سلوك الأفراد و مواقفهم. غير أنه يمتاز بخاصية فريدة هي أنه سوّى بين الناس جميعا: فقراء وأغنياء، حكام ومحكومين، من حيث خُضُوعهم لخواطر الشر والخير في جميع معاملاتهم. وما تلك الخواطر في منظور التحليل النفسي إلا الرغبات والدوافع العميقة التي أشار إليها فرويد في منهجه.

كان للجوانب النفسية حضور مهم في الدراسات النقدية البلاغية، بحيث لازمتها في عمليات الشرح والبحث عن صحة المعاني أو فسادها، بالعودة إلى الحالة النفسية « مما يدل على عناية النقاد الأوائل بالعلاقة بين النص الأدبي ونفسية صاحبه»[4]. نجد مقولة الأصمعي عن أبي طرافة «كفاك من الشعراء أربعة: زهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب. وعنترة إذا كلب، وزاد قوم وجرير إذا غضب»[5].

إذن فهذا الحكم على الشعراء ينبني على بذياتهم النفسية ، فلنأخذ النابغة ذو النفسية الشديدة الاستجابة لمشاعر الغضب والخوف، التي جعلت كل قصائده مرآة لنفسه.

وكذلك نجد ابن قتيبة في كتابه " الشعر والشعراء" ربط بين الشعر والظروف النفسية للشعراء، حيث يقول « فللشعر أوقات يبعد فيها قريبه، وله كذلك

---

(1) د.قاسم محمود: تفسير مجهول ومثير للقران، للمتصوف محي الدين بن عربي، مجلة "الهلال" القاهرة، دجنبر1970،ص: 80.

(2) قرآن كريم، تحقيق، ورش، سورة الشمس، الآية:

(3) د. قاسم محمود: تفسير مجهول ومثير للقرآن، للمتصوف محي الدين بن عربي، مرجع سابق، ص: 83.

(4) إبراهيم طه: "تاريخ النقد الأدبي عند العرب" دار الحكم بيروت. بدون تاريخ، بتصرف، ص: 27.

(5) العسكري أبو الهلال: "الصناعتين" تحقيق محمد البجاوي، مطبعة الحلبي القاهرة، ط 1971، ص: 29.

أوقات يسرع فيها أتية، ويسمع فيها أبيه »[1] أي أن ما يعرض للغرائز الإنسانية يظهر في قصائد الشعراء.

ومن بين الدارسين، الذين اعتنوا بعلاقة الإنتاج الأدبي بالنفس، نجد عبد القاهر الجرجاني، الذي أصدر كتابه "أسرار البلاغة" حيث بين أهمية التأثير النفسي للمعاني الأدبية والصور البيانية، وأعتقد أن هناك أمور خفية تساعد في إدراك المعاني البعيدة وتثير الإحساس بها في المتلقين. يقول الجرجاني: «فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستعيد نثرا، ثم يجعل الثناء، من حيث اللفظ فيقول حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع؛ فأعلم أن ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، أو إلى ظاهر الوضع اللغوي، الأمر يقع في المرء وفضل يقتدحه العقل في زناده»[2]. ولا يتسع المجال هنا لذكر العديد من النقاد القدامى، الذين اهتموا بالجوانب النفسية في دراسة الأدب، فهناك على سبيل الذكر لا الحصر. ابن طباطبا العلوي وحازم القرطاجني والأمدي وابن الأثير.

ونؤكد أن اهتمام النقد القديم بالدراسات النفسية، لم يصل إلى مستوى التحليل النفسي الممنهج، بل هو مجرد إشارات وملاحظات مقتضبة، ناجمة عن ذكاء هؤلاء النقاد في إثارة علاقة النص ببواعثه، ومستوى تأثيره في نفوس متلقيه.

ولقد التقى النقاد العرب القدامى والمحدثون في أرائهم النقدية حول نقطتين مهمتين:

الأولى: تتجلى في كونهم اهتموا بالبواعث المساعدة على نظم الأساليب الفنية وبالحالة النفسية للمبدعين إبان إبداعهم، حيث نظر بعضهم إلى أن الإبداع أحيانا يكون نوعا من التعويض عن النقص الحاصل عند المبدعين، والذي له تأثير كبير على نفسياتهم. ومن جملة ذلك النقص الجسماني أو الاجتماعي نحو: " القصر، العمى، فقدان النسب، التشرد، الفقر، الجنون" وأيضا منهم من اعتبر الوقوف على الأطلال هو تعويض لحرمان رؤية الحبيب، ولذلك جعلوا كل غرض شعري هو تعويض عن نقص ما.

---

(1) ابن قتيبة:"الشعر والشعراء" تحقيق أحمد محمد شاكر. دار المعارف القاهرة، ج 1،المقدمة، 1966، ص: 5.

(2) الجرجاني عبد القاهر: "أسرار البلاغة"، نشر وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط1، 1972، ص: 97.

الثانية: «اهتم النقاد بالأسرار التي تقف وراء تأثير الشعر وغيره من الأساليب الفنية في المتلقي »،[1] كما أنهم بحثوا في طبيعة هذا الانفعال المثار عند المتلقي فدرسوا التشبيه، والاستعارة، وأنواع المجاز، والكناية؛ كأساليب لها فاعليتها في نقل الأحاسيس الوجدانية في مختلف المواقف الإنسانية.

بيد أن تطور التحليل النفسي في النقد الحديث قد عرف تطورا ملموسا لدى النقاد المحدثين ولا مجال في دراستنا هذه لتتبع المسار التاريخي لذلك، لأنه قد استهلك بالبحث في دراسة سابقة ولأن ما يهمنا من مجال دراستنا هم الأقطاب الذين وظفوا التحليل النفسي في العالم العربي.

انطلاقا مما سبق يتضح أن الجوانب النفسية كانت حاضرة في الثقافة العربية عبر العصور، سواء من حيث النظر إلى مصدر الإلهام، أو فذية الإنتاج، أو تأثيره في نفسية المتلقي. غير أن ما يمكن الإشارة إليه هو أنه رغم اهتمام القدامى بالنفس ونوازعها، إلا أنهم لم يعرفوا التحليل النفسي كمنهج نقدي، ينبني على علم مثلما أدركه الغرب، فكانت إشاراتهم مجرد إرهاصات، في حين حاول النقاد المحدثون توطين المنهج النفسي بنوع من التوفيق بين الذهنية العربية والعلوم الوافدة، لكنهم لم يبدعوا جديدا ولم يعرّبوه ثقافيا.

(1) د.مجيد عبد المجيد ناجي: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، مكتبة القاهرة، 1968ص: 14.

2.1- معوقات التحليل النفسي في الدراسات العربية:

كان للتحليل النفسي تأثير محدود في الثقافة العربية، حيث تنوعت التطبيقات وتأرجحت الآراء بين محافظ، عمل على الإشارة إلى مفاهيم التحليل النفسي ولم يحللها لأسباب متعددة وهناك من امتلك الجرأة على تحليل تلك المفاهيم لتمكنه من المنهج النفسي. وما تجدر الإشارة إليه هو أن النقاد العرب قد تأثروا بمدارس أخرى سابقة على التحليل النفسي، كعلم نفس الأحياء، وعلم النفس الفيزيولوجي، وعلم نفس الملكات العقلية، وعلم الأديان المقارن.

ولقد تعامل الدارسون العرب مع مصطلحات علم النفس والتحليل النفسي رغبة في التجديد وتوسيع الدراسة الأدبية، من غير أن ينحصروا في نظرية هذا المنهج الجديد؛ فظل الطابع التاريخي الأدبي والانطباعي المتحكم في الذوق، يطبع جهودهم.

وخلال فترة الأربعينيات يكاد يكون المفهوم الفرويدي مجهولا لدى الدارسين العرب وذلك لعوامل عدة خاصة بالعالم العربي أهمها:

- الاستعلاء والنفور اتجاه مفاهيم فرويد الجريئة المتمركزة حول:
- الجنس والتعلق بالغرائز المحرمة.
- الاحتكام إلى فردية الدارسين وعدم القدرة على الخروج منها.

ومن ثمة كانت صعوبة ترجمة مفاهيم فرويد، وترويجها داخل العالم العربي. وتجدر الإشارة إلى المواقف المعارضة للتحليل النفسي كمؤشرات لعوائق تطبيقه في العالم العربي.

أ- الموقف المحافظ:

رغم فترة الانفتاح على الدراسات الغربية، التي عاشها العالم العربي، واتفاق النقاد على نهج منهج علمي، ينهل كل جديد من الثقافة الغربية، فإن طريقة الأخذ ونوعيته من منهج التحليل النفسي ظلت مختلفة من شريحة إلى أخرى. فالخوف على القيم الإسلامية كان هو الدافع الأول إلى أخذ الحيطة والحذر من مفاهيم التحليل النفسي، وتطبيقها على اللغة والأدب العربي المرتبطين بالهوية الشرقية. وفعلا تحققت نبوءة فرويد، فيما ستخلفه مفاهيمه من خلخلة واعتراضات، لأنه مس المجال الأخلاقي، فمزج بين "الشعور واللاشعور، وبين الأخلاقي واللاخلاقي"، «وغير الوقائع المعروفة»[1]. لقد أحدث «اضطرابا في الصورة المترسخة في الأذهان عن مستويات الواقع الإنساني»[2]، وبدل مفهوم اللغة إذ كشف عن اللغة الخاصة التي

(1) اسبورت بول لوران: التحليل النفسي، أسسه الفلسفية ومكتشفاته الكبرى، ترجمة محمد سبيلا، دار الفرقان، البيضاء، 1985، ص: 15.

(2) أسبورت بول لوران: المرجع نفسه، ص: 15.

هي في منتهى الوضوح بالنسبة لمن يقرأها من خارجه ولكنها « نص صامت بالنسبة لمن لا يملك مفاتيح اللاشعور»[1].

إذا كانت هناك فئات عديدة في المجتمع الغربي، رفضت مفاهيم التحليل النفسي، فما الذي ينتظرها في العالم العربي الذي مسته في الصميم؟ فإن كان فرويد يطعن في اللغة، فإنه لا يمكن للعربي مهما بلغت درجة انفتاحه وتعلمه أن يقدح فيها، نظرا لقداستها، المستمدة من كتاب الله عز وجل. فلغة القرآن هي العربية، لذلك لا يمكن التشكيك فيها. ففرويد جعل اللغة مجالا لظهور الرغبات المحرمة، والمعتقد السائد أن هذا لا يمكن أن يطبق على اللغة العربية، لغة القرآن والحديث والتراث العربي.

و من بين المعيقات أيضا، الحديث عن فردية الشخصية العربية، فهو أمر محظور، «وكأن اكتشاف الفرد ممنوع في الثقافة العربية»[2]. فالهوية الشرقية الفردية تتحدد عبر الجماعة حسب وظيفتها أو دورها الاجتماعي. ولم يكن من السهل على المبدع العربي، أن يعبر عن مكبوتاته الخفية، التي ظلت متوارية لوقت طويل، وظل هذا الوضع سائدا، يطبع أغوار الأبطال النفسية، ويدفعها أحيانا إلى تغطية فقرها النفسي بقضايا إنسانية عامة، أو بمحسنات لغوية مختلفة. فكانت الاتجاهات السائدة، حالمة مطبوعة بتقاليد المجتمع العربي وأعراضه. فأبطال الأدب العربي «ظلوا خياليين، يعبرون عن الأديب نفسه، الذي يصور شخصيات حاملة لدور موجود في الفضاء الاجتماعي، خارج عن البنية العضوية النفسية»[3]. وتجدر الإشارة إلى أن نفور النقاد، من تطبيق التحليل النفسي على النصوص الأدبية، لم يكن من فراغ، بقدر ما هو ناتج محافظة على السمعة؛ ولا شك، أن العقاد، كان أكبر شاهد على ما يتعرض له الدارس الجريء، حيث وصفه الرافعي بأنه« فاسد الحس، ويحسب ذلك عمقا في الإحساس يتسع لنقائض الدنيا من الجمال إلى الزيف إلى المراحيض»[4]؛ لاشك أن هاته العبارات القدحية والمؤلمة، تشير إلى مدى رفض المحافظين لاتجاه التحليل النفسي. لقد وصف الرافعي العقاد بما وصف به هذا الأخير

---

(1) أسبورت بول لوران: المرجع نفسه، ص: 15.

(2) صفدي مطاع: حوار مع الاسم المجهول، اللاشعوري بين السلوك والإجراء، مجلة الفكر العربي المعاصر،العدد 1983,23، ص: 4.

(3) صفدي مطاع: حوار مع الاسم المجهول، اللاشعوري بين السلوك والإجراء، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 1983,23،مرجع سابق،ص: 4.

(4) الرافعي مصطفى صادق: العقاد، صحيفة "البلاغ" 1933/3/23، نقلا عن أنور الجندي المعارك الأدبية، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1985، ص: 55.

مزاج ابن الرومي، فاعتبره «مختلا قد انفرد بنفسه في اختلاله انفراد صاحبه في اعوجاجه»[1].

ومن بين المهتمين بالتحليل النفسي، محمد خلف الله، الذي دعا إلى إقامة الدراسات الأدبية على أسس علمية ومنهجية نفسية؛ غير أن دراساته كانت عبارة عن إشارات مقتضبة، لم تستثمر بعمق قواعد التحليل النفسي، لأنه كان يتفادى الاعتراضات القوية والشائعة ضده من طرف مختلف التيارات السائدة آنذاك، حيث أصبح «الكثير من الناس في مصر إذا سمعوا علم النفس تبادر إلى أذانهم مذهب فرويد في التحليل النفسي وما يتناوله من الكلام عن الجنس»[2].

فرغم اطلاع محمد خلف الله على أدب الانكلوسكسونيين، ونشره لكتب تهتم بالتحليل النفسي من أهمها «من الوجهة النفسية في دراسة الأدب» [3] إلا أنه تحفظ في تحليلاته، خصوصا وأن مادة التحليل النفسي لم تكن تدرس بالجامعة المصرية التي كان من بين أساتذتها.

2.2- العلوم النفسية في العالم العربي:

إن جدة الدراسات النفسية، كانت من بين المعيقات التي أثرت على انتشار هذا المنهج، حيث بدأ الدارسون العرب بمرحلة الترجمة والاقتباس خلال الأربعينات. وظلت الدراسات النفسية علما تابعا للفلسفة حيث كان معظم « رجال العلوم يعتبرون السيكولوجيا فلسفة لا تستأهل أن يتخصص فيها طالب العلم، لتخصصه في البيولوجيا أو غيرها من الدراسات»[4] وقد جعل عامل التوفيق والملاءَمَة الذي ساد في الفترة الأولى من القرن الماضي، المنهج مشوها، ومشتتا في تطبيقه في الأدب العربي.

والاهتمام الرسمي بالتحليل النفسي، بدأ خلال الخمسينات، حينما أسس مصطفى زيور (1952) قسم علم النفس بكلية عين شمس بالقاهرة؛ فأصبحت مادة التحليل النفسي مستقلة وأساسية في البرامج الدراسية. وبدأت سلسلة من الترجمات لكتب فرويد، ونشرت كتب تختص في الميدان، ساهمت في إشاعة واستنبات التحليل النفسي بالأدب العربي، ومنها:

- "حياتي والتحليل النفسي"[5].

---

(1) الرافعي مصطفى صادق: صحيفة "البلاغ"المرجع نفسه، ص: 554.
(2) الرافعي مصطفى صادق: صحيفة "البلاغ"، المرجع نفسه، ص: 122.
(3) محمد خلف الله: الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، مرجع سابق، ص:121
(4) محمد خلف الله:الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، مرجع سابق، ص: 121.
(5) فرويد: حياتي والتحليل النفسي، ترجمة مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1957.

- "تأويل الأحلام"[1] الذي يعتبر نظرية في التحليل النفسي لدى فرويد.
- "محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي"[2].
- "دراسات حول عقدة أوديب"[3].
-"البنيوية في التحليل النفسي"[4].

و هذه المؤلفات حملت البذور الأولى للتحليل النفسي والدراسة السيكولوجية بالتربة العربية، وقد أدت إلى تزايد الاهتمام في هذه المرحلة بمقالات يونغ وكتب فرويد.

فقد ترجم النقاش وسامي يوسف كتاب فرويد "الموجز في التحليل النفسي"[5] كما ترجم له أحمد عزت راجح كتاب "محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي"[6]، أما سمير كرم حيث اهتم بآراء يونغ فقد ترجم أولا مقال فرويد "علاقة الشاعر بأحلام اليقظة"[7]. ثم ليونغ "علم النفس والأدب"[8].

ورغم تأسيس جمعية "علم النفس والحياة" في بداية الستينات تحت إشراف الدكتور لويس كامل مليكة، من أجل رفع مستويات الكتابة النفسية في العالم العربي، التي كانت تعمل على أن تكون الموضوعات « تعالج قضايا مشتركة بين علم النفس والأدب واللغة والطب والاجتماع، والفن والاقتصاد، والانتربولوجيا وغيرها من العلوم والفنون»[9]، إلا أن تأخر ظهور وانتشار التحليل النفسي قد كان له بالغ الأثر في تأخر تطبيقه على النصوص العربية. فظلت التيارات الداعية إلى تطبيقه لا تتجاوز المفاهيم الإكلينيكية، والعقد اللاشعورية المألوفة في الدراسات التحليلية

---

(1) فرويد: تأويل الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة، 1958.
(2) مصطفى صفوان: محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط 1، 1966.
(3) Mustapha Safwan: Etude sur l'oedipe. Coll: le Champ Freudien. 1976.
(4) Mustapha Safwan: Structuralisme en psychanalyse, points n°: 47. Ed. Seuil. 1968
(5) فرويد: الموجز في التحليل النفسي، ترجمة النقاش وسامي يوسف، دار المعارف، القاهرة، 1962.
(6) فرويد: محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، ترجمة أحمد عزت راجح، مطبعة الانجلو المصرية، القاهرة، 1966.
(7) فرويد: علاقة الشاعر بأحلام اليقظة: مقال ترجمه سمير كرم، مجلة الأدب، ع 1، 1962.
(8) فرويد: علم النفس والأدب، مقال ترجمه سمير كرم، مجلة الأدب، عدد 1961،8.
(9) كامل مليكة لويس: مقدمة كتاب التفسير النفسي للأدب، لعز الدين إسماعيل، دار المعارف، ط 1، 1963، ص: 5.

النفسية الأولى. والتعامل معها ظل بعيدا عن المنهجية الفرويدية وطرق استخدامها. ومن بين المعيقات، التي أثرت على تطبيق التحليل النفسي في الدراسات العربية، نجد الواقع العربي السائد إبان النصف الثاني من القرن العشرين، فهناك نكبة فلسطين(1948)، وقيام حركة يوليوز(1952) في مصر، وحرب الستة أيام (1967)، بالإضافة إلى اتهام بعض الدول العربية بالعمالة للاستعمار، وشيوع استغلال الطبقات الحاكمة للشعوب العربية.

خلاصة:

لقد كان من الطبيعي أن تراكم العوامل الدينية، والأخلاقية والعلمية والإيديولوجية والأدبية أن يحصر نشاط الاتجاه النفسي في الدراسات العربية. وطبيعي أن تكون المقالات المتناثرة هنا وهناك متباعدة وقليلة، وكذلك أن تتعرض لأخطاء في استيعاب النظرية الفرويدية، فيظهر التناقض في التحليل لدى الدارس الواحد. الهدف في البداية، كان هو مسايرة الجديد، ثم العمل على ملاءمته في بيئة عربية، لتبدأ بعد ذلك محاولة الاستنبات والتوطين وفق معايير عربية، ورغم تعدد الأسماء التي اهتمت بالفرويدية، واقتبست بعض مفاهيمها إلا أن أصحابها لم يرقوا إلى التأليف النقدي في هذا الاتجاه نحو: محمد النويهي، وعز الدين إسماعيل، في مصر وجورج طرابشي بسوريا، وكلهم حاولوا جاهدين توسيع نظرية سيكولوجيا الأعماق، ونشر مفاهيمها ومصطلحاتها، مثّل كل من الثلاثة مرحلة، واتجاها مميزا في القرن الماضي.

فالنويهي الذي ظهر خلال مرحلة الخمسينات اهتم مليا بتحليل نفسية الشاعر من خلال شعره؛ ثم عز الدين إسماعيل في الستينات بدراسة الأعمال الأدبية، وتحليل الشخصيات فيها؛ في حين ظهر طرابشي خلال السبعينات الذي تعمق كثيرا في المنهج الفرويدي لتحليل فكر الأديب ورؤيته للعالم، مع التحليل النفسي في دراسته للأدب وعلاقته بصاحبه. حيث تعامل هؤلاء الثلاثة مع التحليل النفسي، كل حسب وجهته، بغض النظر عن الثغرات التي عرفتها تلك الدراسات، التي يمكن القول، أنها ساهمت بشكل فعلي في نشر تيار التحليل النفسي رغم المعوقات السائدة بالعالم العربي.

التحليل النفسي في الدراسات المسرحية العربية

القضايا و التجارب المسرحية العربية
على ضوء التحليل النفسي

إن انبهار الدارسين العرب بالتحليل النفسي، لما يتضمنه من مقومات تؤهل الدارس أن يعمق البحث والتحليل في المسرحيات العربية، جعل العديد منهم يكتشف خبايا النفس البشرية من خلال الأثر الأدبي. وهذا ما سنحاول توضيحه ورصده في هذا الفصل الذي نخصصه لجورج طرابشي وعز الدين إسماعيل، كأهم دارسين لآثار توفيق الحكيم.

1 - طرابيشي: مسرح توفيق الحكيم في التحليل النفسي:

لقد قسم طرابيشي مسرحيات الحكيم إلى أربعة حلقات للتعبير عن عقدة الأم: هي «حلقة الأم الطيبة، حلقة الأم الشريرة، وبينهما حلقتان. يمثل شكل الأولى الجمع بين الأم الطيبة والأم الشريرة من خلال نماذج نسوية كثيرة ترمز كل منها إلى الأم الأولى أو إلى الثانية، في حين جمع في الحلقة الأخيرة بين هذه الثنائية من خلال شخصية واحدة، تبدو رمزا للأم الطيبة قبل اكتشاف خيانتها، ثم تغدو رمزا للشريرة بعد الخيانة»[1]. وتمثل حلقة الأم الطيبة سبعة وجوه وهي:

1- "ايزيس" في "مسرحية ايزيس"[2]
2- "عنان" في مسرحية "الخروج من الجنة".[3]
3- "الغانية" في مسرحية "السلطان الحائر"[4]
4-" شمس النهار" في مسرحية "شمس النهار"[5]
5-" بلقيس" في مسرحية "سليمان الحكيم"[6]
6- "كيلوباترا" في مسرحية "لعبة الموت" [7]
7- "ابريسكا" في مسرحية "أهل الكهف"[8]

---

(1) طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية. دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1983، مرجع سابق، ص: 144.
(2) توفيق الحكيم: إيزيس، مكتبة الآداب- القاهرة، 1955
(3) توفيق الحكيم: الخروج من الجنة، من تحت المصباح الأخضر، مطبعة التوكل، القاهرة، 1942
(4) توفيق الحكيم: الغانية، مكتبة الآداب، القاهرة، بدون تاريخ.
(5) توفيق الحكيم: شمس النهار، مكتبة الآداب، ط.1، القاهرة، أصدرت سنة 1965.
(6) توفيق الحكيم، سليمان الحكيم، مكتبة الآداب، القاهرة، بدون تاريخ.
(7) توفيق الحكيم: لعبة الموت، مكتبة الآداب، ط 1، القاهرة، 1965.
(8) توفيق الحكيم، أهل الكهف، مكتبة الآداب، القاهرة، بدون تاريخ.

انطلاقا من هذه الحلقات يمكن أن نستفيد أن "إيزيس"، هي الوجه المركزي في هذه المجموعة ويسميها الناقد طرابشي مجموعة "الوجوه الايزيسية".« وايزيس تعني آلهة البعث، وربة الزواج، والأسرة في آن. و هي أيضا الأم، التي فعلت المستحيل لتحمي ابنها "جوريس"، ولتعده للأخذ بثأر أبيه من قاتله. والواجب الأكبر، نحو الأب هو يبعثه بعد أن يغيب عن الوجود »[1]. و"عنان" أنقذت رجلين من موت حقيقي، وتميت نفسها كي تبعث زوجها الفنان، في حين "بلقيس" بعثت رجلين في آن معا، "وابريسكا" في " أهل الكهف"، تدفن نفسها حية، لتحتل مكانا في ميثولوجيا البعث لتوفيق الحكيم، علما أن الكهف رمز للرحم، « والذي يعتبر الخروج منه خروجا ماديا ومعنويا»[2] .

وابريسكا حين تدفن نفسها وهي حية، فهذا يعني: « حلم الابن بأم لا تخون ولا تغدر»[3]. وتمثل حلقة الأم الشريرة بطلات أعمال توفيق الحكيم في: "الطعام لكل فم"[4] "ومصير صرصار"[5] و" حديث الكوكب"[6].

وفي مسرحية "مصير صرصار"، « يعبر حوض الحمام عن رحم الأم الشريرة، لأن انزلاق الصرصار في جدران الحمام هو دلالة حسب طرابيشي للشكل المعهود لرحم الأم الشريرة وهو رحم مذبذب الأسنان»[7].

والأم تجسد الوجهين معا: "الشر والخير" في مسرحية "سر المنتحرة"[8] ورحلة إلى الغد"[9] ويرى الناقد أن توفيق الحكيم يقيم مواجهة بين الأُمَّين. ويجعل امرأة بعينها تجسد الأم المثالية الطيبة، والأخرى تمثل شخصية الأم الواقعية الشريرة؛ « ويكون الصراع بين المرأتين محور العمل الأدبي، ومحرك ذات الكاتب

(1) طرابشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 91.
(2) طرابشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 91.
(3) طرابشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1983، مرجع سابق، ص: 117.
(4) توفيق الحكيم: الطعام لكل فم، مكتبة الأدب، بدون تاريخ، القاهرة.
(5) توفيق الحكيم: مصير صرصار، مكتبة الأدب، بدون تاريخ، القاهرة.
(6) توفيق الحكيم: حديث الكوكب، دار الكتاب اللبناني، 1974 ، بيروت.
(7) طرابشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، ص: 136.
(8) طرابشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 136.
(9) طرابشي: المرجع نفسه، ص: 136

»[1]. أما في مسرحية "بجماليون" و"شهرزاد" فالمرأة الواحدة تعبر عن الوجهين معا وفي طورين: ما قبل الخيانة وما بعدها.

لا شك أن التقسيمات الأربع لأعمال الحكيم من لدن جورج طرابشي لا تخرج عن نطاق التصورات المنهجية للتحليل النفسي في مجال المسرح. ولقد عمل طرابشي، على اعتبار كلام توفيق الحكيم غير" قصدي"، ومحكوما بقوانين فرويدية، وهذا يدفع الناقد إلى البحث عن المعاني اللاشعورية؛ ورغم ضياع النص الأصلي، « ضياعا يعود بالدرجة الأولى إلى الكبت واعتبار أنه يمكن العثور على هذا النص الضائع»[2] مجددا؛ ولكن بشكل مشوه، وخاضع لعمليات مشابهة لتلك التي يخضع لها هذيان العصابيين الحقيقيين، ولأدبيات التحليل النفسي. فعلى الناقد أن يتجاوز سطح وعي الأبطال الإيديولوجيين، ليخترق الطبقات العميقة في اللاشعور النفسي. ويكشف الأسرار الكامنة، والدلالات الضائعة وراء النصوص الحقيقية.

ومن المعلوم أن اتجاه طرابشي للتحليل النفسي، قد تأثر ببعض العوامل الخارجية المتمثلة في تطور الدراسات العلمية والنفسية في العالم العربي، وتعدد المؤلفات فيها، وانتشار المفاهيم التحليلية النفسية بشكل أوسع في الدراسات الجامعية؛ وكذلك شيوع بعض المفاهيم اللسانية والبنيوية المتصلة بالتحليل النفسي. كما أن طرابشي يعد من بين النقاد الذين أحسنوا استغلال المفاهيم الفرويدية، والعمل على توظيفها في الأمكنة التي تؤدي دلالات عميقة، ومن بين هاته المصطلحات نجد: « "العصاب"-"الخصاء" –" الحصر"-"التماهي"-"التعيين" الطفالة" و"العودة إلى الرحم "»[3].

و هي مصطلحات تتطابق والمفاهيم الفرويدية العامة وتوضحها، « كمفهوم الحلم باعتباره تحقيقا للرغبة اللاشعورية »[4]، والمثلث الأوديبي العادي، والمعكوس. فعقدة أوديب المعكوسة قد جعلت من الحكيم: « الفنان الذي ما صار عصابيا»[5]. فقد تحرر بمعجزة الفن من عقدة "الخصاء"، التي ورثها عن أبيه، ومن عقدة الأم، التي سجن فيها طوال عمره. ولا شك أن التحولات الإيديولوجية، التي عرفتها الأنظمة الاجتماعية والسياسية أعقاب الهزيمة مع إسرائيل، بالإضافة إلى تأثيرات الثقافات

(1) طرابشي: المرجع نفسه، ص: 136.
(2) بودري جان لوي: فرويد والإبداع الأدبي، ترجمة موريس أبو ناصر، "الفكر العربي المعاصر"،العدد 23، 1983، ص: 125.
(3) طرابشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، مرجع سابق، الصفحات: 25-67-70-74-93-168-169.
(4) طرابشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 44.
(5) طرابشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، مرجع سابق ص: 60.

الجديدة، والرغبة في إظهار جديد التحليل النفسي في دراسة المسرح والرواية، كانت من أهم الحوافز التي دفعت طرابيشي إلى الاهتمام بهذه الأنواع الأدبية وكان هدفه في ذلك هو: إبراز« أبعاد جديدة للنص الأدبي»[1]. مما سيجعل منه مساهما في النهوض بالتحليل النفسي من مجال العلاج إلى مجال النقد الأدبي.

1.1- أراء نقدية حول دراسات طرابيشي:

إن تركيز طرابيشي على المفاهيم الفرويدية، جعله يستبعد أحيانا القيم الأدبية والفنية التقليدية، من ذلك أنه يعتبر "زهرة العمر"، تأخذ قيمتها من جو ها "الدرامي"، وليس من فنيتها عبر القلق الدائم، الذي يأخذ فيها « شكل القلق الفني »[2].

فرغم تبني طرابيشي للتحليل النفسي كرؤية جديدة للدراسة إلا أنه لا يبتعد عن النقد التقليدي والسيرذاتي من حيث ربط العمل بشخصية المؤلف، ومحاولة استبدال تاريخ الشخصية وظروفها ووقائعها الحياتية، بلا وعيها وغرائزها ومكبوتاتها، وبذلك يكون كل ما هو مخبأ في اللاشعور هو الذي يحدد درامية موضوعات المؤلف.

فلا يمكن أن ننزل طبيعة الفن لدى الحكيم إلى علاقته بأمه والرغبة في التخلص من عقدها، ليبدو الأديب غريبا، همه الوحيد، الخلاص من واقعه عبر ممارسة الأدب. ويجد طرابيشي أن أهم هدف للتحليل النفسي، هو كشف التناقض بين الظاهر والأسرار الكامنة وراء الإبداع الأدبي. إن سعي طرابيشي إلى إبراز مفاهيم التحليل النفسي داخل الأعمال الإبداعية لتوفيق الحكيم: كجعل الفن "طريق الخلاص" أو "التخلص من العصاب" الكامن في المرحلة الطفولية". أو باعتباره « فعل بحث وإحياء للأدب وأيضا فعل تصالح، وخلق لرحم وثدي ولحضن والديٍّ بديل»[3]. إن هذا الاهتمام، جعل طرابيشي يبحث عما هو غير واع في نفس المؤلف أو في نفس البطل بألفاظ واعية، وهكذا يتبين أنه يسعى إلى ربط الصلة بين النص وصاحبه، وبينهما وبين اللاشعور؛ فالأثر الأدبي هو تعبير عن الكاتب. ونصوص توفيق الحكيم مفتاح لشخصيته. وإن مقاربة نص المبدع بمنهج التحليل النفسي قد جعلت الناقد يعتبر: «اللحظة الإيديولوجية الحكيمية متضامنة مع الوظيفة الجمالية في علاقتهما بالبطانة النفسية»[4]. مما جعل الدراسة بعيدة عن أن تكون تحليلا نفسيا خالصا. إن التركيز على لا شعور الكاتب ذحا بعمل طرابيشي نحو افتقاد الطابع

---

(1) طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 5.
(2) طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 78.
(3) طرابيشي: عقدة اوديب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص، ص: 56،57.
(4) طرابيشي: عقدة اوديب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 6.

العلمي، لتصبح الغاية من دراسته هي الإعلاء من أهمية اللاشعور على الوعي. فعودة الحكيم إلى طفولته وتجسيدها في مسرحياته « لا يجعل الفن وسيلة لتغيير العالم، بل لإحياء عالم الذاكرة البائد كله غبطة إنه يضع: " يوثوبيا " البشرية في ماضيها لا في مستقبلها »[1].

ويرى طرابيشي، أن "الهالة الأخلاقية الواعية"، التي أحاط بها توفيق الحكيم هامة شخصية أوديب في "الملك أوديب" [2]، هي وقفة وجدانية لا شعورية، تناولت الصراع كما قرأه سوفوكليس في المأساة الإغريقية، وأظهرت التصالح بين الابن والأم. وهكذا انتهى إلى أن الحكيم من يقول: «أنا رجل مطلق في جو مطلق»[3] إنما « يقوم مطلقا "متعينا" بتجربة خيانة الأم »[4]. وقد اتضح، أن هذا النوع من التحليل، يجعل الأدب محل إسقاطات متعددة الجوانب والاتجاهات، وقد لا يكون للأديب صلة حقيقية بها.

(1) طرابيشي: المرجع السابق، ص: 116.
(2) توفيق الحكيم: الملك أوديب، مكتبة الآداب، القاهرة، بدون تاريخ.
(3) محمد بوسليخن: التحليل النفسي والنقد العربي، مرجع سابق، ص: 354.
(4) محمد بوسليخن: المرجع نفسه، ص: 354.

انطلاقا مما سبق يمكن القول:

- إن محاولات الوصف والتعليل، لم تفلح عند طرابيشي في استخلاص فن توفيق الحكيم وميزات إبداعه الأدبية.
- إن طرابيشي يلغي الرؤية الموضوعية لدى توفيق الحكيم وفق منظورات التحليل النفسي ليعوضها بالواقع اللاواعي.
- إن ما يميز نقد طرابشي القائم على التحليل النفسي، هو إعجابه برموز النص الدالة على فعالية اللاشعور في الأدب. وبذلك كان الحكيم وهو بالسليقة « المحلل النفسي الأول للنفس الإنسانية »[1]. وهكذا يمكن أن نثمن فعالية التحليل النفسي الذي قدم الكثير للأدب.

إن التحليل النفسي مهم وفاعل في تربة الثقافة العربية ورافعة ضرورية لما بعده من مقاربات منهجية، كما فرضه الرواد المذكورون من انفتاح على مختلف معطيات ثقافة الآخر.

2- عز الدين إسماعيل: مسرحية "يا طالع الشجرة" من زاوية التحليل النفسي

اهتم عز الدين إسماعيل بفروع عديدة في الأدب، ليطبق عليها المنهج النفسي، ومنها: الشعر، والرواية والمسرح وبما أن هذا الأخير هو محور دراستنا فإننا سنحاول أن نقدم نموذجا تطبيقيا، أجرى عليه هذا الناقد تطبيقات التحليل النفسي ألا وهو مسرحية "ياطالع الشجرة"[2] لتوفيق الحكيم .

لقد أشار الدارس في تحليله، إلى أن الإنسان المعاصر «بدأ يحاول إرتياد عالم أكثر رحابة، وأكثر غموضا وإيهاما، وأكثر امتلاء من هذا العالم الخارجي، هو عالمه هو، عالم الإنسان أو عالم النفس الإنسانية. لقد بدأ الإنسان يلتفت إلى نفسه، ويتساءل عن حياته، وعن عالمه الذي ظل مخفيا طوال العصور»[3].

فحسب عز الدين إسماعيل، حاول الإنسان المعاصر، أن يعود إلى نفسه؛ فتبين له أن عالمه النفسي شيء آخر، يناقض الحقيقة؛ ومن ثمة حدث الاصطدام بهذه الحياة. فعبر عن قمة المأساة، التي يعيشها؛ لذلك فمسرحية "ياطالع الشجرة " لتوفيق الحكيم تدخل ضمن هذا المنطق.

والموقف الجديد، الذي يتخذه الإنسان المعاصر، هو موقف التمرد على الطبيعة، والحياة. وللإشارة فقط، فإن في المأساة القديمة، كان تمرد البطل ينتهي بهزيمته وسقوطه، إيمانا بأن الطبيعة أقوى من الانسان مهما اتصف بالجبروت.

---

(1) محمد بوسليخن: التحليل النفسي والنقد العربي، مرجع سابق ص: 166.

(2) توفيق الحكيم: يا طالع الشجرة، مكتبة الآداب مصر، ط 1 ، 1962.

(3) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط 1 ، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1963، ص: 70.

وكان لزاما على البطل أن يحطم نفسه في آخر المطاف، غير أنه في المأساة الجديدة، صار الإنسان أكثر حرصا على تحطيم الطبيعة في سبيل أن يجسد نفسه؛ ومن ثمة كانت "ياطالع الشجرة"؛ مأساة عصرية بأدق معنى « إن هذه المأساة تعبير لا شعوري عن الأمل للإنسان في عالم لم يستهلك بعد »[1]، من وجهة نظر يونسكو. والمسرحية تكشف للبطل زيف هذه الحياة الواقعية، ووراء الواقع حقائق، يمكن الوثوق بها. ويمكن هنا القول أن الواقع والحقيقة غير متطابقين، فكثيرا ما يكون اللامنطقي واللامعقول هو الحقيقة. وحتى نوضح أكثر هناك «الحقيقة الواقعة النفسية. فالواقع يعبر عن حقيقة لكن الظاهر أن الحقيقة النفسية تجافي هذه الحقيقة الواقعة أو هي على الأقل لا تتفق معها في كل حذافيرها»[2]. فتوفيق الحكيم، يؤكد قيام هذه الحقيقة النفسية، وأهميتها بالنسبة للإنسان مما يشكل دوافعه وأهدافه، وإن ظلت مختفية في عالمها الغامض اللامنطقي، فحدثت أزمة الإنسان التي تتمثل في مسرحيته، و هي النتيجة الطبيعية، لعدم التوافق بين نوعين من الحياة وبين المنطق واللامنطق. وفي إطار تحليل عز الدين اسماعيل للمسرحية، نجده يخالف بقية النقاد، الذين درسوها، بحيث أنكر أنها من النوع الرمزي، وألغى ارتباطها بمسرحية "شهرزاد"[3] لنفس المؤلف، واعتبر أن "ياطالع الشجرة" هي النقلة من الرمز العقلي إلى الوجود الحيوي، لأن المسرحية هي تعبير عن عالمين يرتطم أحدهما بالآخر. ولقد حلل المسرحية انطلاقا من أسلوب الكاتب باعتباره هو الشغل الشاغل للمبدع. وأشار عز الدين إسماعيل إلى أن المسرحية تنقسم إلى قسمين كبيرين، وليس إلى فصول كما جرت العادة في المسرحيات. وذلك ليذفي التطور البنائي فيها. كما أنه ليس في هذه المسرحية أبعاد زمانية ولا أبعاد مكانية. فالجزء الأول، يحمل دلالة تختلف عن الجزء الثاني، ففيه تحطيم للحياة الواقعية وللمنطق والمعقول؛ وفي الثاني تسترد الحياة منطقيتها.

و هذا ما سبب في تصادم الواقع بين الجزء الأول والثاني، «و بين المنطقي واللامنطقي. ورغم أن المنطق العام في الجزء الأول من المسرحية من نوع خاص لأن الأشخاص لا يتفاهمون على حقيقة الشيء في ذاته، بل إن كل فرد يقيس الأشياء بمنطقه الخاص»[4]. ويحصل التفاهم نتيجة عدم اهتمام بعضهم بمنطق الآخرين. ففي

---

(1) عز الدين إسماعيل: روح العصر، دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، دار الرائد العربي، بيروت، ط1، أكتوبر 1972، ص: 266.

(2) د.عز الدين إسماعيل: دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، دار الرائد العربي، بيروت، ط 1، 1972، ص: 271.

(3) توفيق الحكيم:شهرزاد، مكتبة الآداب، ط 3، 1932.

(4) عز الدين إسماعيل:"روح العصر"، مرجع سابق ص: 275.

القسم الأول، يبدو الزوج والزوجة متفاهمين جدا، لكونهما ببساطة متباعدين، أي أن كل منهما له منطقه الخاص. والتقاء اللامنطق بالمنطق أحدث التصادم. وباعتبار الحوار هو أحد مقومات المسرحية، لذلك نجد الشخوص تتحدث، لكن دون وجود أي التقاء، علما أن عملية التشخيص، تسلتزم أن يكون حديث الشخص محددا لأبعاد شخصيته. وهذا شيء منفي في المسرحية، فرغم تعدد الشخوص: الزوج، الدرويش، المحقق، فهم ليسوا إلا شخصا واحدا في الحقيقة، يعبر عن ثلاث مستويات معروفة في التركيبة الإنسانية وهي: الأنا، الهو، والأنا الأعلى. فحسب عز الدين إسماعيل « يعتبر الزوج ممثلا لمستوى الشعور، والدرويش يمثل اللا شعور، والمحقق يمثل مستوى الضمير. وكل حواراتهم هي "مونولوج داخلي " للشخص نفسه أي الزوج »[1]. لقد صار مألوفا في المسرح الحديث، تجسيم المستويات النفسية للشخص الواحد في شخوص عدة لهذا جاز لتوفيق الحكيم، أن يتبع هذا ويشخص بشخوص عدة، ذات سمات خلقية مختلفة، مادامت المستويات النفسية مختلفة بدورها، ولو أنها تكون في مجموعها إنسانا واحدا. فالدرويش بوصفه تجسيما للاشعور الزوج يجسد - حسب علماء النفس- مستودعا للرغبات المكبوتة.

فتصرفه في القطار، يبرز إلغاء الحدود الزمانية والمكانية، ويركب من لا مكان، ويمد يده في الهواء ليحصل على التذاكر، وكل هذا بالنسبة له ليس الا قطارا فرعيا. وعرف أن الزوج يقتل زوجته ليس بذبوءة لأنه يجسد لاشعور الزوج، الذي رغب في ذلك ثم أرجأه إلى ما بعد. ففي الحديث بين المحقق والزوج، يتضح أن هذا الأخير هم بقتل سحليته لمنظرها المرعب والمقزز، ثم طرح الفكرة مؤقتا. ولما سأله المحقق بعد ذلك بأية وسيلة سينفد القتل؟ أجابه الزوج: في تساؤل« قتل من؟ ...زوجتي؟»[2]

إذن يتضح أن فكرة القتل، كانت مبيتة لدى الزوج منذ رؤية زوجته. التي قززه منظرها، لكنه أرجأ هذا الأمر بعد أن تعود عليها. ولكن الرغبات المكبوتة تستعيد نشاطها كلما سنحت لها الفرصة.

وإن الحوار، الذي دار بين الزوج والدرويش والأول في الحديقة يحاول تسميد شجرة البرتقال التي تنبأ له بها الثاني، يتضح أن الزوج هو الدرويش نفسه، وهذا يعني أنه رغم معرفة اللاشعور (الدرويش) بالأشياء فإنه لا يستطيع التصريح بها، إلا إذا دعاه الشعور (الزوج) لذلك. لقد كان الدرويش صديقا للزوج، ولن يشهد ضده إلا

(1) عز الدين إسماعيل:"روح العصر"، مرجع سابق ص: 277
(2) توفيق الحكيم: يا طالع الشجرة، مرجع سابق، ص: 51.

لما دعاه إلى ذلك، أي «إذا دعت النفس ذاتها عند شعورها بالإثم إلى الإقرار بالجرم، في سبيل التكفير عنه»[1].

أما المحقق فهو تجسيد للأنا العليا أو صوت الضمير، ويتضح ذلك في منطقية حديثه مع الزوج، حيث يتضح من حواراتها أن الأخير غير راض عن زوجته، وأنه لو كان المحقق مكانه لقتلها مثله. لكن المحقق يظل دائما صوت الضمير، يرد الزوج إلى صوابه، ويعدل به عن فكرة القتل، وينبهه إلى خطورة ما هو مبيت في أغوار نفسه حتى يثنيه عن الإقدام على الجريمة في الواقع الخارجي. وعلى هذا الأساس، تعود الزوجة بعد ثلاثة أيام من غيابها لكن جذوة القتل تخبو لدى الزوج بحضور المحقق.

وهذه الرغبة تعود مرة ثانية في القسم الثاني، حينما اصطدم الزوج بالزوجة، فقتلها واتصل هاتفيا بالمحقق، ليفضي إليه بجريمته؛ ولكن المحقق، كان يقاطعه لكي لا يتم الاعتراف بالقتل. ولقد صور المؤلف هذا الموقف النفسي أدق تصوير، في صفحات المسرحية (من 185 إلى 189)، ولذلك فإن الزوج انتهى بألا يفضي إليه بالجريمة، لأنه لم يعد يقاوم لأنه مارس هذا الدور في القسم الأول.

ويمثل الزوج والزوجة الإنسان والكون والحياة، والشجرة ترمز إلى طموح الإنسان أما السحلية فهي تشير إلى الزوجة.

والملاحظ، أن الزوج كان في سلام مع زوجته، ليس لأنهما متفقين، بل لأنه كان يعيش مع طموحاته ونفسه. فلم يطرح عليها أية أسئلة. وفي الجزء الثاني، بدأت المشاكل، لأن رغباته المكبوتة في اللاشعور، تحركت ولم يعد يطيق حياته، فكثرت بذلك أسئلته لها. وكان لزاما عليه أن يرفض حياته، والكون، ومن ثمة تبدى له أن يقتلها، ويتخلص منها لأنها ظلت تجيبه بلا. فالكون لا يسير وفق طموحاته، فهو يجسد مأساة الإنسان التي لا مفر من الوقوع فيها، إنه جان ومجني عليه.

يتضح من هذا التحليل، أن مسرحية "ياطالع الشجرة"، تعالج موضوع أزمة الإنسان الطموح وموقفه من الكون والحياة. فالزوج في المسرحية هو المحور الذي يتحرك في عالمين: داخلي وخارجي، الواقع الذي يستمد منه صلابته، والنفس البشرية التي يستمد منها قوته. والأول حقيقي بالمقارنة بذاته ويبدو معقولا إذا قيس بالعقل، في حين يغدو الثاني غير معقول. ويبدو حقيقيا بالنسبة للنفس البشرية. فالإنسان يقف موقفا دراميا، وهو موقف فلسفي لأن الانتصار لأي من العالمين إنكار للآخر، ولم يكن من العبث أن اللاشعور (وهو الدرويش في المسرحية) ينبه الإنسان (الزوج) إلى أنه سيقتل الحياة (الزوجة) لسبب فلسفي. فالزوج لم يقتنع بمنطق الحياة،

(1) عز الدين إسماعيل: روح العصر، مرجع سابق، ص، ص: 281، 282

ولم تبد له أية حقيقة جوهرية فيها، بقدر ما تظهر المعقولية فيما يضطرب في طوايا نفسه، وهكذا أحيانا يكون اللامعقول أكثر صدقا في التعبير عن نفس الإنسان.

وهكذا حاول عز الدين إسماعيل أن يطبق المنهج النفسي على المسرحية محاولة منه تبيان مدى صلاحية المنهج الذي يقارب النفس البشرية في العمل الأدبي.

محاولة تطبيق ميدانية لمنهج التحليل النفسي على نماذج مسرحية عربية

1-بيت الجنون لتوفيق فياض

من المعلوم أننا خصصنا البابين الأول والثاني، للتعريف بالتحليل النفسي، مستعرضين أهم أعلامه بالغرب و توجهاتهم، بالإضافة إلى علاقة التحليل النفسي بالأنواع و التجارب المسرحية، من أجل إعداد أرضية تسهل دراسة النماذج العربية التي اخترناها باعتماد منهج التحليل النفسي. كما تمت الإشارة إلى مجموعة من الدارسين العرب، الذين اهتموا بالتحليل النفسي وربطوه بالأدب، سواء أكان شعرا، أو رواية، أو مسرحا. و سنعمل - خلال هذا الفصل التطبيقي- على دراسة بعض النماذج العربية، التي استفادت من مقولات التحليل النفسي إبان كتابتها، لذلك سندرس بعض إبداع كل من: توفيق فياض من فلسطين، ومحمد تيمد من المغرب، حتى نستشف مختلف أوجه التشابه والتقاطع بين الأعمال العربية المحددة ؛ وكذا مدى تشبعها بمقومات التحليل النفسي ومفاهيمه .

1.1- التعريف بالكاتب: توفيق فياض

ولد توفيق فياض في قرية المثلث بفلسطين عام 1938، ودرس في الناصرة، اعتقل مع شبكة اتهمتها إسرائيل بالتجسس لصالح سوريا ضدها سنة 1969. وأطلق سراحه عام 1974 ضمن أسرى مع مصر. ونفي إلى القاهرة، ثم تنقل بين دمشق وبيروت، وتونس، وهو حاليا مقيم فيها في انتظار العودة إلى بلده.

ويعتبر توفيق فياض، من كتاب القصة القصيرة والرواية، وله كذلك بعض المسرحيات.

ومعروف عنه أنه كان يعيش في مدينة حيفا، شارك في المشهد الثقافي كتابة وفعالية، و في المعارضة إلى أن أودع السجن بتهمة التحريض والمقاومة. و حين أخذته المنافي بعيدا عن الوطن، أظهر الحنين في كتاباته، وتناول حالات الإحباط والخنوع التي يعيشها المواطن المقهور. وتميزت كتاباته برؤية سوداوية تعبر عن معاناة السجين. ومن عجائب السجن الفلسطيني أن السجناء يشكلون مجتمعا نضاليا، فيه الكثير من المحبة والعمل السري، ومعاني البحث عن الحرية. سجناء السجون الإسرائيلية يعيشون أشبه بالأكاديمية النضالية، التي تزيدهم قوة؛ فالسجن بالنسبة لتوفيق فياض، منبع مد نصه الأدبي بكثير من البطولات.

وفياض متعلق بالانتفاضة وتوجهاتها، فهي الخيار الوحيد لاستعادة الحرية. ولقد اعتبر السجن موتا حقيقيا للناس الأحياء، لأنه اقتطاع لسنوات من أعمارهم يجب

أن تعاش مع الناس لا مع المخاوف والقلق والتعذيب والتشويه؛ فالسجن هو القتل المعنوي للإنسان جسديا، وروحيا وفكريا، ولا حياة للسجين إلا بشعور الانتصار على سجانه.

2.1- التعريف بالمسرحية:

"بيت الجنون" تعبير عن ارتباط الفلسطيني بأرضه، وصموده ومقاومته للاحتلال حتى الرمق الأخير؛ وفي هذا عودة إلى الوطن. فهي تتحدث عن الذات القومية، في تجربتها الإنسانية؛ وتصور مأساة الإنسان الفلسطيني في وطنه المحتل. وهي من أوائل المسرحيات الفلسطينية، التي صدرت في سنوات السبعينات من القرن الماضي، حيث يثور فيها على عدم الانخراط وامتهان الكرامة، «مسكينة أمي لم تجد غير المرحاض تسقطني فيه[...] أن تكون المراحيض مهود ولادة البشرية»[1]. بيت الجنون مسرحية من فصلين وعبارة عن مونودراما بممثل واحد. وكلمة واحد ليست مصطنعة، فهي إعلان عن الموقف بالشكل، والجمهور، الذي يواجهه البطل، طرف في صلب المسرحية. فحين يقف على مقدمة المسرح، يواجه فجأة ظاهرة غريبة، فيقول بارتياب: «لماذا تنظرون إلي هكذا تتخذون جميعكم نفس الهيئة حيث انظر إليكم أو أحدثكم...» [2]. فالأمور إن كانت قد اختلطت على سامي وأخذت طابع الجنون، حين يواجه الجمهور تتضح أمامه، ويأخذ حواره طابع المباشرة، وهي هنا ليست ضعفا في الأداء الفني، ولكنها ضرورة لها وقعها الخاص. وفي النهاية حين يشعر أنه محاصر بالذين جاءوا ليقبضوا عليه بلا سبب، وبالريح الغربية، وبالكابوس يعلن موقفه كما يلي: «هناك... أنت... هل تسمع؟ إنني لا أخافكم، لا أرهبكم، سأتحداكم جميعا، سأنتصر عليكم جميعا... جميعا... وحدي...»[3]

هكذا تبين ما صرح به أنه يواجه تحديات لوحده، وهو رغم طوفانه فوق الإنسان والظروف، سيعود إلى أرضه الحقيقة.

لذلك جعل توفيق فياض المسرحية ذات بطل واحد، يقف وحده على خشبة المسرحية: فسامي مدرس التاريخ والأدب مطرود من عمله، يعيش في غرفته الصغيرة كابوسا مزعجا، ثمة اختلاط بالأمور يأخذ طابع الجنون. فحين يواجه الجمهور يتضح كأنه يفعل السحر، فيأخذ حواره مع نفسه طابع الوضوح والمباشرة:

(1) توفيق فياض: بيت الجنون. المؤسسة العربية للنشر. ط3. بيروت، 1979. ص:97
(2) توفيق فياض: بيت الجنون. المؤسسة العربية للنشر. ط3. بيروت، 1979. ص:97
(3) توفيق فياض: بيت الجنون. المؤسسة العربية للنشر. ط3. بيروت، 1979. ص:80

« ماذا؟ انتم. ألا تزالون هنا بحق الشيطان؟ أوه؟ يا للغباء؟ ظننتم أنني سأترك هذا البيت لكم؟ يا للوقاحة؟ »[1]

وسامي هو كلمة المقاومة، لذلك كانت قصة المسرحية مرتبطة برجل معزول، محارب، ملاحق من الخارج؛ لكنه يقاتل وحده ولا يخاف، وحيد يواجه تحديات داخلية وخارجية، ويعقد العزم على المضي بمعرفته إلى النهاية. ويصر على قضية اقتحام البيت كقضية ذات أبعاد عديدة. لقد كانت هذه التحديات تدور حول محور واحد: التحدي الصهيوني المعبر عنه ببيت الجنون. وانشغال المبدع به في قالب مسرحي، انطلاقا من أرضية وطنية، وقناعة حضارية وسياسية ووجودية، ومعطيات واقعية جعلت المسرحية تبرز هذا التحدي حقيقة أمام المواطن وتفرض الثورة والكفاح المسلح. ومن ثمة فهي علامة بارزة في أدب المقاومة في فلسطين المحتلة وهي شكلا ومضمونا تفسير وموقف ونبوءة.

لقد ضمن توفيق فياض المسرحية، كل ما يجول في ذهنه من رغبة حقيقية في الإنعتاق من هذا الاحتلال، والتبشير بالثورة القادمة.

3.1- دراسة "بيت الجنون" من زاوية التحليل النفسي:

"بيت الجنون" عمل متفرد في الأدب الفلسطيني وفي المسرح العربي؛ وهي مسرحية تأثر فيها فياض بمسرحية برازيلية للكاتب بدرو بلوخ Pedro Bloukh في: ايدي يوريديس[2]. هاته الأخيرة أيقظت لاشعور فياض وتجسدت عملا فذيا تمثل في "بيت الجنون"، مما جعله يتأثر بالعالم النفساني كارل غوستاف يونغ في ما أسماه بالنماذج الأصلية والتي وجدت صورا حضارية مختلفة عند الشعوب لتعبر عن نفسها فتُكَرر في الأعمال الأدبية الكبرى حتى اليوم.

لذلك فالأعمال الأدبية يُنظر إليها على مر العصور من حيث امتدادها عموديا في الزمان، وأفقيا في المكان. وسبب تكرار الصور في الأعمال الأدبية، هي الحقائق النفسية الكامنة في اللاوعي الجماعي، يقول يونغ: «إنه كما تترسب تجارب الفرد في لاوعيه الفردي، تترسب التجربة الإنسانية العامة في اللاوعي على مستواه الجماعي. وتظهر الرواسب الصورية الفردية في الحلم، بينما تظهر الرواسب الصورية الجماعية في الأسطورة »[3]. فغدا بذلك حلم الفرد أسطورة الجماعة، وإغناء الأديب

---

(1) توفيق فياض: بيت الجنون، المؤسسة العربية للنشر، ط 3 ، بيروت 1979، ص:98

(2) يوريديس: هي زوج اورفيوس. بعد موتها يلحق بها زوجها إلى العالم السفلي ويسبح بها إلى الحياة إذا لم ينظر إليها، ولكنه يخفق في ذلك ويضطر إلى تركها.

(3) ريتا عوض: "بيت الجنون مسرحية فلسطينية رائدة"، ضمن مسرحية بيت الجنون. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط:3. بيروت 1979، ص:86.

لتجربته الفنية، جعله يغوص في أعماق النفس الإنسانية، ويكتشف النماذج الأصلية. فالمستويات المختلفة للاوعي التي عددها يونغ هي: المستوى العرقي، والقومي، والقبلي، والعائلي، والفردي؛ هي التي تصوغ النماذج الأصلية. فيحمل العمل الأدبي خصائص ذاتية محلية بالإضافة إلى الخصائص الجماعية الإنسانية وهذا ما يدل على أصالته. فقد استطاع توفيق فياض، أن يصهر تجربته الذاتية والقومية في التجربة الإنسانية الكلية، فجاءت مسرحيته تعبيرا عن مأساة الإنسان الفلسطيني في وطنه المحتل، والتي هي مأساة كل العرب وكل إنسان. وبذلك استطاع أن ينبه إلى نماذج أصلية قابعة في لاوعيه، وان يكسبها خصائص قومية عربية وإنسانية فأصبح عمله ذو جذور تاريخية موغلة في القدم؛ وهو يتشرف الأفق الإنساني البعيد.

1.3.1- قراءة العنوان:

لعل قراءة عتبة العنوان: "بيت الجنون" والمكون من مضاف ومضاف إليه تجعل أفق التوقع لدى المتلقي محدد مسبقا، انطلاقا من صفة الجنون والتي تعتبر كلمة مفتاح للمسرحية، ومن ثمة يمكن لمنهج التحليل النفسي أن يطبق أولا على العنوان، فإذا كان البيت هو رمز الاستقرار والدفء الأسري، فكيف يجدر به أن يوصف بالجنون، باعتبار هذا الأخير مرض عقلي ناتج عن اضطرابات نفسية لشخصية مهزوزة. ومن ثمة يغدو الجنون موضوعا ذا أهمية، وتجدر الإشارة إلى أن تيمة الجنون قد ظهرت في مختلف الحضارات الإنسانية سواء لدى الحضارات البدائية، حيث كان المشعوذون يدعون الاتصال بالقوى الغيبية، أو لدى الإغريق الذين كانوا يرون الجنون هبة إلهية كما وضح أرسطو، ليتمظهر في التراث العربي في صور مختلفة أهمها أسطورة مجنون ليلى، إذن فما الأسباب التي جعلت من بيت البطل بيتا للجنون؟ ذلك ما سنوضحه من خلال قراءة المسرحية:

2.3.1- قراءة الشخوص:

لقد تمحورت المسرحية حول بطل واحد في بيته وهو سامي مدرس الأدب والتاريخ، حيث يعيش كابوسا مرعبا، إذ يحاول أن يتملص من واقعه المرير إلى ما هو أفضل، نسجه في لاوعيه؛ فيتحول تداعي الكلام إلى هذيان، يجسد مأساة سامي، الذي يخلط الأزمنة فينتقل بين الماضي والحاضر والمستقبل، بدون أدنى عائق، فيبدي نماذج أصلية مختزنة في لاشعوره، وأخرى تكررت عبر العصور.

لقد تم وصف الشخصية في المسرحية، على أنها شخصية مجنونة، لذلك فقد أسبغ صفات المجانين على سامي إذ نجد في إرشادات المسرحية ما يلي: «يسلط الضوء نهائيا على وجه رجل في مقتبل العمر، لحيته طويلة، ولا نظام في شعره البتة. يجلس على كرسي قديم خلف المكتب، ويرتدي فوق ملابسه العادية معطفا

شتويا طويلا رثا. يُرى مستغرقا في نومه، ملقيا رأسه على ذراعيه فوق مكتبه».[1] كما أن الجنون، مصطلح يتداول كثيرا في المسرحية، لأن سامي حينما جن فقد رأى أن كل من حوله مجنون، ويتضح ذلك كالتالي:

-« لماذا لم يخنقه ذلك المجنون خنقا؟ »[2]

وفي موقف آخر: « يدا شيتا مخيفة...
من خلف الظلام الدامس امتدتا
ثم...ثم بكل ما فيهما من جن،
أطبقتا حول عنقي »[3]

كما وصف الريح بالجنون. وكلها عناصر شددت الخناق على الشخصية ودفعت به إلى الجنون:

«الريح المجنونة مرة أخرى.
ألا تكف عن هذا العويل-بحق الشيطان-؟
إنها تغتالني شيئا فشيئا؟؟ »[4]

ومن بين الشخصيات المفترضة لبنى، التي تحدث عنها البطل كثيرا؛ حيث يحكي عنها كل مرة، مستلهما رموزا عديدة لها، فغدت حجر الزاوية في البناء المسرحي. إذ الرمز المسرحي عند فياض لم يكن بسيطا، بل استطاع أن يصهر التنويعات المختلفة للرمز الواحد في جوهر الصورة المحورية. فقد كانت ايزيس أم وعروس لأزوريس، وكذلك عشتروت لتموز والعذراء مريم للمسيح، وكلها تنويعات لحقيقة واحدة، هي لبنى عروس سامي وصورة أمه.

كما أضفى الكاتب رموزا عدة على لبنى، ولأن ظلام الواقع يشوش على رؤيا الانبعاث، فقد تحولت الحمامة الوديعة، التي عادت بغصن الزيتون الأخضر إلى تنين مفترس، وانتصر الشر على الخير وماتت القيم، يقول توفيق:

« لبنى؟ اجل لبنى؟ بل التنين؟؟ من يتصور أن مثل هذه الحمامة الوديعة، تتحول إلى تنين رهيب، يغرس مخالبه في عنقي؟ »[5]

وبعد ذلك يعم الظلام ويختفي القمر، الذي هو رمز لغياب لبنى، لأنه في الأساطير هو العنصر الأنثوي المليء في طياته بعناصر الخير والشر. فالقمر رمز

---

(1) توفق فياض: بيت الجنون: ط.3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت1979، ص: 6.
(2) توفيق فياض: بيت الجنون. مرجع سابق. ص: 9.
(3) توفيق فياض: بيت الجنون. مرجع سابق. ص:17 .
(4) توفيق فياض: بيت الجنون. مرجع سابق. ص: 21.
(5) توفيق فياض: "بيت الجنون"، مرجع سابق، ص:8.

للخير حينما تجلى كأيقونة لمريم العذراء، وكرمز للشر حينما يتخذ صور التحول خلال أيام الشهر ومن ثمة فهو رمز للخداع. فقد غاب القمر مُكرها، والسبب يعزى إلى شاعر مجنون، قتله وأذابه في كأس خمرته. وهنا يسقط فياض هذا المقطع المسرحي على قصيدة "قمر الشتاء" للشاعر محمود درويش من ديوان عاشق من فلسطين حيث يقول:

«سألم جثتك الشهيدة
وأذيبها بالملح والكبريت
ثم أعيدها: كالشاي
كالخمر الرديئة، كالقصيدة
في سوق شعر غائب
وأقول للشعراء
يا شعراء امتنا المجيدة
انأ قاتل القمر
الذي كنتم عبيده».(1)

تتحد صورة القمر بصورة لبنى، التي يخنقها سامي على شاطئ البحر في ليلة ممطرة، وينحل جسدها فيأكله سرطان البحر. ويصبح بذلك سامي قاتل ليلى ومغتصب القمر، لذلك يقول في المسرحية:

«انه...لا قمر في السماء؟
(يسدل الستار عامدا. يرفع يده إلى أعلى ثم ينزلها بعصبية كمن ينتزع شيئا)
قد انتزعه ذلك الشاعر اللعين من الأعالي. وأغتصبه في ليلة مجنونة من ليالي الشتاء، على القمر المقفر؟
(معبرا بحركة من يده)
ثم... ثم ذوبه بالملح والكبريت... بل وشربه؟ كما لو كان يشرب خمرة رديئة في ليلة إفلاس»[2]. فصورة لبنى تصبح تنينا وقمرا، وأيضا شبح المالك المغتصب للأرض، الذي يظل يقرع باب سامي مطالبا بشيء ليس من حقه. هكذا تتعمق مأساة الفلسطيني في ظل الاحتلال، يقول توفيق فياض:

« ذلك الشبح المتوحش؟ شبح لبنى ولاشك؟
(بغضب) كلا... كلا بل شبح المالك الوقح»(3) وفي مقطع آخر يقول:

---

(1) توفيق فياض: بيت الجنون، مرجع سابق، ص:9.
(2) توفيق فياض: بيت الجنون، مرجع سابق، ص: 8.
(3) توفيق فياض: بيت الجنون، نفس المرجع، ص:12.

« ...ماذا؟ ألم يعد ثمة قانون يردع أولئك الأوغاد؟ ماذا يظنون؟ إنني متاع لهم. يقتحمون بيتي كلما شاؤوا... قلت لك لن افتح... »[1]

وحين يواجه سامي الجمهور، وكأنه يراهم لأول مرة، يصبحون شخصية ثانية في المسرحية. ويعتبرهم دخلاء في بيته، يرمزون بذلك إلى العصابات الصهيونية المحتلة لفلسطين، فيخاطبهم قائلا:

«يا اله السماء.. أنتم.. ماذا تفعلون هنا؟ كيف دخلتم داري بحق الشيطان؟ كيف استطعتم ذلك؟ بغضب، ماذا ألم يعد ثمة قانون في العالم؟ (باستغراب) منتهى الوقاحة؟ إنني لا أستطيع أن أتصور: كيف يسمح شخص لنفسه دخول بيت غير بيته ودون إذن صاحبه»[2].

يرتد سامي بفكره إلى صورة لبنى، التي يدرك في أعماق لاوعيه، أن مأساته معها هي مأساة كل الفلسطينيين؛ وأنها حين أجهضت نفسها، فعلت ذلك بإيعاز من المحتلين. فيقول في ذلك الصدد: «لبنى لو انك الآن هنا يا لبنى، لكنت تقذفين بهؤلاء الذئاب إلى الشارع، ولكنك بعيدة عني الآن... لقد رحلت بعيدا... لا بد وأنك فعلت ذلك بإيعاز منهم؟ فقد سيطروا على رأسك الصغير»[3]

بعد ذلك يعود سامي إلى صورة لبنى البريئة، إلى اللحظات الأولى، التي أحبها فيها. فيعانق بخياله المرأة المثال، وتغدو لبنى هي الشمس الوهاجة، التي تحمل في أعماقها صور الخصب والحياة لأنها الآلهة الأم، علة الوجود. فصوتها هو هديل الحمامة، التي بشرت نوحا بولادة أرض جديدة، وروح قدس أعلنت انتصار الإنسان على الموت واكتسابه حياة أبدية. لذلك نجده يصفها كما يلي:

«مع أنسام الصباح... ودفق عبير الشمس عبر نافذتي... كان يدلف إلى ذلك الهديل الرخيم خلف شباكها...»[4].

لكن سامي ينتبه إلى فجيعة الواقع، الذي سيطر عليه تنين، فتحولت الأرض يبابا، وماتت قدرتها على العطاء. ثم يعود مجددا إلى الماضي السعيد عساه ينسى مرارة واقعه فتغدو لبنى هي الآلهة الأم الكبرى عشتروت، وهو تموز ابنها وعريسها. و هي رغبة تسكن في لاوعي كل إنسان يتوق إلى إخصاب الأم. و يتم الانبعاث، حينما تنزل عشتروت إلى العالم السفلي للبحث عن تموز بعد موته، فتمنحه الحياة لتعود به إلى العالم. من هنا كانت لبنى رمزا لفلسطين، أصل الحياة الأم،

---

(1) توفيق فياض: نفس المرجع، ص:19.
(2) توفيق فياض: بيت الجنون، مرجع سابق، ص:29.
(3) توفيق فياض: بيت الجنون، مرجع سابق، ص: 33.
(4) توفيق فياض: بيت الجنون، مرجع سابق، ص: 37.

وزوج الفارس المخلص العاشق، مع أن العشق صورة أخرى للموت والبعث، لأن العاشق يفني ذاته في ذات المعشوق ليولد عوالم جديدة، يقول توفيق فياض: «وهكذا رحت أصلي لها بعد أن عرفتها. لعشتروت. عشتروت الصغيرة الساذجة؟ عشتروت الحمامة... عشتروت الأم... وعندما كانت في شهور حملها الأولى... كدت أجن كنت لا أفارقها... والدة الإله»[1].

صورة لبنى توقظ لدى سامي صورة أمه، التي كانت حبلى به، وولدته فلم تر النور بعد أن وضعته في المرحاض خوفا من الطائرات قاذفات القنابل، يقول: « إنها تلك الطائرات المفترسة... إنها هي التي ولدتني في المرحاض. وهي تلد الجنون بعينه مع مئات القنابل»[2].

فالمأساة، ليست في ولادته بمرحاض، ولكن بفقدانه لأمه. وبذلك انقطعت الصلة بها نهائيا؛ لذلك يسقط صورتها على لبنى التي تغدو أما وعروسا، فحلم أن يعيش الطفل، الذي في أحشائها أفضل منه؛ لكنه ولد ميتا فقد رفضت الحياة أن تحتضنه: فهو يتألم في قوله: «ولكن أمي لم تحظ بذلك، إنها لم ترني لمرة واحدة ألثم ثديها؛ في نفس اللحظات التي كانت تمنحني فيها الحياة... كانت تفقد هي حياتها[...] حتى أبي ذلك المسكين جروه هو الآخر إلى الموت قسرا... يا للضياع وأخيرا بقيت وحدي. لقد ذهبوا جميعا، أمي... والدي... ذلك الإله الصغير طفلي... لبنى...»[3]

ومقتل طفله كان على يد لبنى، التي غرر بها الصهاينة، فأرادوا القضاء على الجيل الجديد. لذلك قتلها سامي خنقا، وهي تحاول الانتحار على شاطئ البحر. وسامي ليس هو القاتل الحقيقي، بل الصهاينة. أما لبنى فقد ظلت في خياله حية وبذلك انتصر الخير على جانب الشر. وتنتهي المسرحية كما ابتدأت، إذ يقف سامي وحده متحديا الجميع. وهذا التوحد يرمز إلى ثبات الشعب الفلسطيني وحيدا في مواجهة العدو. وقد استطاع فياض أن يغوص في ظلام اللاوعي وان يقف بثبات على أسس صلبة: هي النماذج الأصلية الهاجعة هناك، فولد رموزا محورية انصهر في داخلها الحسي والمجرد، الذاتي والمطلق، من ثمة لم تكن "بيت الجنون"، مأساة شخص، أو شعب، بل هي مأساة الإنسان أينما كان، في إطار معاناته من القهر والعبودية. لذلك «

(1) توفيق فياض: بيت الجنون، مرجع سابق، ص: 39.
(2) توفيق فياض: بيت الجنون، مرجع سابق، ص: 49.
(3) توفيق فياض: بيت الجنون، مرجع سابق، ص، ص: 58،59.

يموت الإنسان من أجل أن يولد من جديد، ويكسب حياة ترتفع به عن الأهواء والمصلحة الذاتية لينصهر في التجربة الجماعية ويدافع عن إنسانية الإنسان»[1].

3.3.1- قراءة البناء والرمز:

والمسرحية من حيث البناء والرمز، تعبر عن أسطورة الموت والانبعاث، الأسطورة الأساسية في تاريخ الحضارة الإنسانية حيث جسدتها شخصيات عدة. فكانت تموز وأدونيس واوزيريس واتيس صورا مختلفة للإله الميت المنبعث كما لعب اورفيوس عند الإغريق بهبوطه إلى العالم السفلي وصعوده ثانية الدور ذاته الذي لعبه إله الخصب الميت المنبعث. وقد شكل السيد المسيح في الديانة المسيحية أملا في انبعاث الإنسانية، وكذلك برزت قضية الموت والانبعاث في سورة الكهف بالنسبة للديانة الإسلامية. وتجدر الإشارة إلى أن الإله الذكر لا يلعب دورا مهما في الأسطورة الإغريقية، في حين نجد الإلهة الأنثى هي الركيزة الأساسية في البناء الأسطوري فتكون عروسا له، لذلك تظل المرأة الرمز المحوري للصور الحضارية. فتلعب العذراء دورا مهما في الدين المسيحي، كما أدمج الكاتب أسطورة الموت والانبعاث بتنويع آخر هو أسطورة الأرض اليباب، وهي تحكي قصة ارض حلت عليها اللعنة عندما سيطر تنين رهيب على منبع النهر، الذي يرويها، ومنع الماء عن الأرض العطشى، فأصبحت حقولها خرابا. التنين يطلب كل سنة صبية جميلة قربانا وتبقى الفتاة منتظرة الفارس المخَلّص، الذي يقتل التنين، ويتزوجها؛ ويرد الخصب للأرض اليباب. إذن من أسطورة الموت والانبعاث التي وظفها الكاتب في مسرحيته نجده يقصد أرض فلسطين، التي حلت عليها لعنة إسرائيل. فبقيت تنتظر المخلص من هذا التنين الذي أجهز على الفلسطينيين ولم يترك لهم شيئا، والدليل الشاهد من النص:

«لابد وأن ذلك المجنون
ذوب القمر في هذا الكأس؟
من يدري؟
ربما كان أحد الضالعين في الاغتيال البشري؟
ربما كانت هذه العملية، إحدى تجاربه الخبيثة.
لاختراع ما هو كاف لإبادة البشرية».[2]

واصطدام فياض بالواقع المرير، جعله يعيد صياغة رؤياه اتجاه الواقع حيث تختلط الأمور أمامه فتغدو لبنى الحبيبة تنينا، وتتحول إلى أداة دمار، لذلك يخلق

(1) ريتا عوض: "أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير". المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مرجع سابق، ص:63.

(2) توفيق فياض: بيت الجنون، مرجع سابق، ص:10.

البطل عوالم وهمية، ليتملص من واقعه، فيحلم بلبنى المثال، الذي يقتل التنين ويبعث لبنى، ويؤمن في لاوعيه بلبنى الحية بدل الميتة. هكذا جاءت المسرحية أقرب ما تكون إلى القصيدة.

4.3.1- قراءة الإطار الزمكاني:

نجد أن "بيت الجنون" اتخذت ليلة من ليالي الشتاء العاصفة إطارا زمنيا لها في بيت يقع بمحاذاة البحر. هذا البيت الذي اعتبره البطل بمثابة قبر له بعد أن داهمه الكابوس، ويقول:

«الكابوس... هذا الكابوس الرهيب؟

(متحسسا عنقه) مرة أخرى؟ وكأن أشباح الجحيم. انتقلت جميعها إلى هنا...لتشاركني هذا القبر المتعفن.

(محركا عنقه) كادت أصابعه المتوحشة تخترق بلعومي»[1].

فالجحيم الذي يعيش فيه البطل هو رمز لأرض الواقع؛ وظهور سامي في بداية المسرحية ميتا، مدفونا في قبر متعفن، تشاركه السكنى فيه أشباح رهيبة؛ ليس هو الموت العادي بل نموذج الانبعاث الهاجع في اللاوعي الإنساني؛ الذي ينتصر على الموت، ومن ثمة تتحد صورة سامي بصورة اوزيريس الأسطورية، إذ يقرأ سامي في كتاب التاريخ المفتوح أمامه:

«انهض، انهض يا اوزيرس
أنا ولدك حوريس ...
جئت أعيد إليك الحياة.
جئت اجمع عظامك
وأصل أعضاءك...
أنا حوريس الذي تكون أباه؟
حوريس يعطيك عيونا لترى
وأذانا لتسمع، وأقداما لتسير
وسواعد لتعمل...
ها هي ذي أعضاؤك صحيحة
وجسدك ينمو ...»[2]

انطلاقا مما سبق، يبدو جليا أن الجمالية المتبعة في قراءة مسرحية "بيت الجنون" هي جمالية يونغ، خصوصا فيما يتعلق بالأسطورة، واللاشعور الجمعي.

---

(1) توفيق فياض: بيت الجنون، مرجع سابق، ص:7.

(2) توفيق فياض: بيت الجنون، مرجع سابق، ص: 7.

5.3.2- تجليات الفرويدية في المسرحية:

لكن يجدر بنا أن نوضح أن هناك تمظهرات عديدة لبعض مقولات النظرية الفرويدية تمثلت فيما يلي:

1. الجنون: الذي سيطر على المسرحية من عنوانها إلى آخرها فإذا تفحصنا المسرحية فإننا نجد أن كلمة جنون أو مشتقاتها: مجانين، الجن، مجنونة، وغيرها قد ترددت سبعة وثلاثين مرة. وهذا يدل على التيمة المسيطرة على المسرحية فالجنون لحق الشخوص، البطل: ونمثل لذلك بالمقطع التالي:

«أنا مجنون!
مدرس الأدب..مدرس التاريخ..
مجنون!! »[1]

كما وصف الشاعر الذي ذوب القمر بالجنون، ويتضح ذلك في:

«لابد [...] لابد وأن ذلك المجنون ذوب القمر في هذه الكأس »[2]

كما وصف الشعراء جميعا بالجنون: « كلهم مجانين أولئك الشعراء
خمر الجحيم ما تسكبه أرواحهم البائسة،
إلى أن تأتي على آخر رمق في وجودها»[3].

والجماد أيضا لم يسلم من وصف الجنون حيث يقول عنه البطل:

« الريح المجنونة مرة أخرى.
ألا تكف عن هذا العويل – بحق الشيطان- !؟
إنها تغتالني شيئا فشيئا!! »[4]

2. الكابوس: وهو من بين المصطلحات الفرويدية التي وظفت في المسرحية، ويعني: « حلم مفزع يكابد فيه مشاعر الرعب والفزع والخوف الشديد، وقد يكون مصحوبا بانفعالات قوية للحزن والغضب. وغالبا ما يستيقظ النائم من عثرة القلق والإزعاج الذي يسببه له الكابوس وقد ينهض من نومه صارخا أو باكيا أو مذعورا، ولا تهدأ نفسه إلا بعد فترة طويلة» [5]. لذلك نجد المسرحية تبدأ باستيقاظ البطل على أطلال حلم مزعج قائلا:

---

(1) توفيق فياض: بيت الجنون، مرجع سابق، ص: 77.
(2) توفيق فياض: بيت الجنون، مرجع سابق، ص:10.
(3) توفيق فياض: بيت الجنون، مرجع سابق، ص:16.
(4) توفيق فياض: بيت الجنون، مرجع سابق، ص:21.
(5) مجموعة من المؤلفين: معجم علم النفس والتحليل النفسي، مرجع سابق، ص: 374.

« (مشعلا لفافة) الكابوس...هذا الكابوس الرهيب!
(متحسسا عنقه)، مرة أخرى وكأن أشباح الجحيم، انتقلت جميعها إلى هنا لتشاركني هذا القبر المتعفن! »[1]

3. فوبيا العواصف: أو ما يسمى Amonophobie إذ ظل البطل في المسرحية يعاني خوفا شديدا من العاصفة وهو مرض نفسي باعتبار« أنها موقف وسط في منتصف الأمراض النفسية بين الهستيريا والوسواس القهري»[2]

فتردد هذا الخوف المرضي عبر صفحات المسرحية إذ نجد سامي يعبر عن خوفه من الريح خمسة وخمسين مرة في المسرحية ونمثل لذلك بقوله:

(ينصت إلى صوت الريح، وهو لا يزال يعبر بيده ثم يتابع بعصبية
« وريحا غريبة مقيتة
وأشباحا رهيبة»[3].

ليعبر في مقطع آخر عنها بقوله:

« من كان يتصور أن أجمل الرياح، تصبح قتالة مجرمة ! »[4]

ثم يقول في مقطع آخر:

« (يلتفت إلى النافذة بذعر)
الريح المجنونة مرة أخرى.
ألا تكف عن هذا العويل –بحق الشيطان-!
إنها تغتالني شيئا فشيئا!! »[5]

ويستمر خوفه في الفصل الثاني بقوله:

«هذه الريح المجنونة لابد وان إله الريح قد جن، عليه اللعنة!»[6]

4. الهذيان: « وهي حالة تعني اضطرابا في عملية الإدراك والتفكير، حيث يتميز بإدراك أشياء وأصوات وإحساسات لا وجود لها في الواقع الفعلي للمريض، فيصاب بإدراكات، يتهيأ فيها أصوات أو أشياء أو إحساسات سمعية أو حسية لا وجود لها. كما يصاحبها بعض مظاهر مضطربة في التفكير» [7].

---

(1) توفيق فياض: بيت الجنون، مرجع سابق، ص، ص:7،6.
(2) مجموعة من المؤلفين: معجم علم النفس والتحليل النفسي، مرجع سابق، ص: 353.
(3) توفيق فياض: بيت الجنون، مرجع سابق، ص:12.
(4) توفيق فياض: بيت الجنون، مرجع سابق، ص: 15.
(5) توفيق فياض: بيت الجنون، مرجع سابق، ص:21.
(6) توفيق فياض: بيت الجنون، مرجع سابق، ص: 45،
(7) مجموعة من المؤلفين: معجم علم النفس والتحليل النفسي، مرجع سابق، ص:474.

هاته الحالة أصابت البطل طيلة المسرحية حيث ظل يهذي بعد استيقاظه من النوم فظل يتخيل أشياء لا وجود لها على سبيل المثال، لبنى، الريح، قدوم المالك الميت، الأعداء الذين يريدون قتله.

فيقول في مقطع (بضيق):

« لماذا تحدق أنت الآخر بي هكذا
انك لا تختلف عنه!»[1]

وفي مقطع آخر يقول بحزن:

« (يتحسس عنقه)
واللفتة...
كاد يزهق روحي،
ذلك الشبح المتوحش؟
شبح لبنى ولا شك
(بغضب)
كلا...كلا...
بل شبح المالك
ذلك المغتصب الوقح»[2]

5. زلات اللسان واللعب بالألفاظ: حيث يقول:

« (بجدية) قمر..
زائد كبريت..زائد الكون الخارجي.. زائد مئة مليون ميجتون
زائد السلام العالمي. زائد..
(يصمت مفكرا ثم يتابع)
زائد.. السلام العالمي..يساوي..يساوي..ناقص الإنسانية..
ناقص الكرة الأرضية
(بحماس) ويساوي..
بالطبع يساوي التكوين،
ناقص سبعة أيام! »[3]

6. الهذاء: وهي أفكار شاذة وغير منطقية توجد لدى المريض ويعتقد في صحتها، ويستحيل إقناعه ببطلانها، وهذه الأفكار ليست واقعية ولا تتفق ومستوى الفرد

(1) توفيق فياض: بيت الجنون، مرجع سابق، ص: 32.
(2) توفيق فياض: بيت الجنون، مرجع سابق، ص: 16.
(3) توفيق فياض: بيت الجنون، مرجع سابق، ص: 13.

الثقافي، أو العقلي، أو التعليمي، لذلك نجد سامي تسيطر عليه مجموعة من الأفكار الغريبة كالأشباح التي تلاحقه. وفكرة تحول لبنى إلى تنين وتمثل لذلك بقوله:

« عند منتصف الليل ذات مرة..
بينما في عالم الأموات زورقي..
كأن الموج يفرش الشراع
(معبرا بيده) يدا شيتا مخيفة
من خلف الظلام الدامس امتدتا..
ثم..ثم بكل ما فيهما من جن
أطبقتا حول عنقي
(بفزع) كدت أفقد صوابي
كانت تنتصب حتى السقف!
كانت تتحول وهي تضغط على عنقي
إلى تنين رهيب تتوقد عيناه وتلتهبان»[1].

لكن البطل سامي يحس أحيانا أن أفكاره سخيفة، فيحاول أن يطردها من ذهنه، لكنها تلح عليه مسببة له قلقا بالغا في دفاعه ضدها. و هذا يمكن أن ندرجه ضمن الوسواس الذي يراوده بين الفينة والأخرى لكنه يظل متشبثا بموقفه رغم حالة الجنون التي يعيشها. ويعد المقطع التالي أدق دليل على ذلك، إذ يقول:

«إنهم يحطمون أعصابي..
هذه الحرب. المقيتة معهم،
تكاد تفقدني كل رغبة في المقاومة،
إنها تشل أعصابي،
تشل نفسي شيئا فشيئا.
(بحزم) ولكنني، لن أستسلم..
لن أستسلم أبدا!! »[(2)]

خـــلاصـة:

"بيت الجنون" عمل إبداعي خلاق، تشكل أثر اهتمام فياض بأسطورة الموت والولادة، باعتبارهما نموذجان يتكرران في الآداب القديمة والمعاصرة؛ كما يقول

(1) توفيق فياض: بيت الجنون، مرجع سابق، ص: 17.
(2) توفيق فياض: بيت الجنون، مرجع سابق، ص: 28.

يونغ. فهذا الكاتب الحامل لمفهوم وطنه، حامل لواء الروح الفاعلة اللاشعورية للإنسان، وظف كثيرا من الرموز، باعتبارها أبلغ وسيلة للتعبير حسب النظرية اليونغية واستعمل التنين للدلالة على المستعمر الغاصب، ووظف لبنى في صور عديدة: فتارة كانت قمرا كرمز لخصوبة الأرض وتارة شمسا. ثم رمزا للآلهة الأم والعروس، واسقط صورتها على صورة أم البطل، فتأرجحت الصور في ذهنه. وانتقل بين الماضي والحاضر، مستعرضا ذكرياته الحلوة مع واقعه المرير. لقد وظف الكاتب تقنية الإستيهام الشعوري، لكونه يخلق لبطله عالما متخيلا يأخذه مأخذ الجد، ويخلع عليه ثوب التأثر؛ مما أدى إلى التطهير من مختلف الأحاسيس. ووظف فياض تقنيات فرويدية، تجلت في الخلط الزماني، الذي تجسد في كون سامي يتدرج من الحاضر إلى الماضي، ثم من الماضي إلى الحاضر عبر فصلي المسرحية.

كما تجلت -المبادئ الفرويدية- في اللبس الكلامي الذي اتصف به البطل، لأنه أحيانا كان يهذي كلما تذكر حلول المالك المحتل، الذي يطرق بابه أو العاصفة الهوجاء. إذن فالكاتب يعاني من إحباط نفسي، نتيجة الوضع المتأزم بفلسطين، لذلك أسقطه على سامي لاشعوريا فجاءت المسرحية بليغة المعاني. فتوفيق على معرفة حقيقية بالخبايا النفسية اللاشعورية لبطله. وقراءة يونغ تبقى هي الأجدى بالنسبة لمسرحية "بيت الجنون"، لأن تجليات النظرية بدت بوضوح في استعمال فياض للأسطورة باعتبارها مشاركة طبيعية في الذاكرة الجماعية. فأسطورة الموت والانبعاث «تقدم رضى تعويضيا للقارئ، لأنه في ميدان الوهم، نجد العديد من الحياة التي نحن بحاجة إليها، ونموت ميتة البطل الذي توحدنا معه».[1] فالقارئ للمسرحية يجد في موت لبنى موتا لذاته، وهروبا من عالم عربي يئس من وطأة المستعمر الغاشم، ومن احتلال إسرائيلي. فالموت هنا تحرر من قهر المستعمر. وهو وحده الذي يسمح بالانبعاث كولادة جديدة عسى البطل يتمكن من مواجهة ضغوط الحياة بعد أن تنصهر المصالح الفردية في الجماعية.

2-كاهنة المطبخ لمحمد تيمد.

1.2- التعريف بالكاتب:

محمد تيمد، هو اللقب الذي عرف به الكاتب محمد الراجي المدني، الذي ولد سنة 1939، حيث عايش عن قرب كل الأحداث المؤثرة في الشعب المغربي. وأثرت فيه بشكل بارز، وتمظهرت في كتاباته، بالإضافة إلى عيشته الكادحة. « يعتبر محمد

(1) جان بلامان نويل: التحليل النفسي والأدب. مرجع سابق، ص:207.

تيمد، من الكتاب القليلين، الذين يملكون موهبة فذة وخيالا رائعا»[1] واستطاع أن يمثل واجهة نضالية غير رسمية، تحمل على عاتقها هموم الجماهير الكادحة، التي تتوق إلى تغيير الوضع من خلال الأعمال الطلائعية، التي أنتجها. « فجاء منتميا إلى مسرح يشكل امتدادا لكل الصرخات الاجتماعية في العالم العربي والعالم الثالث»[2].

إن الحديث عن تيمد يكتسي أهمية خاصة لكونه من رواد التجديد، بالإضافة إلى أنه « ليس مؤلفا فحسب، ولا مخرجا فقط، بل هو رجل مسرح بالمعنى الشامل للكلمة إنه يكتب ويخرج ويصمم الديكور والملحقات، يصمم الإنارة يختار موسيقاه، وينجز ملصقات إعلاناته»[3].

إنه رجل مسرح، لم يتم الاهتمام به كما يجب، بدأ في صف الهواة، الذين تميزوا في أعمالهم بالجرأة، التي لم يسمح بها في هذا الصنف. تميز بتأليفه الغزير، ومسرحياته التي أخرجها لا تشكل إلا جزءا ضئيلا من مخطوطاته، وأعماله المنجزة، لم تنشر كلها، وبقيت حبيسة الرفوف أو ذاكرة جيل أوشك على الانقراض.

وباعتباره ينتمي إلى « جيل الرفض والمواجهة، الذي يرفض تقديم نفسه باعتباره استمرارا تاريخيا لأسلافه، فهو يحدد تصورا للمسرح، يقوم على اعتباره شكلا واعيا من أشكال المعارضة الاجتماعية، والسياسية. فقد جاء المسرح بالنسبة لهذا الجيل تعبيرا عن وعي متبصر بطبيعة الصراعات، التي تهز المجتمع المغربي والعربي عامة»[4] ومن ثمة، كان الشعور بالمسؤولية، الذي أصبح يلح على شباب هذا الجيل، ومنهم تيمد بأن يعمل في إطار الصيغ التي يخلقها هو بنفسه، وليس التي تفرض عليه، « لأن الرؤى التي أصبح يدركها بفعالية قوية، ما هي إلا انطباعات حسية، مارسها ثم شكلها بعد ذلك في أوضاع مختلفة على خشبة المسرح»[5]. وهكذا سعى محمد تيمد إلى التجديد في كتاباته المسرحية، إذ عرف بأنه لا يكتب مسرحيات كما هي متداولة، بل تبقى كتاباته مجرد شذرات مسرحية، وإن صح التعبير فهو يكتب سيناريوهات لمسرحيات، على اعتبار أن أغلبية أعماله، تتوفر على إرشادات

---

(1) د. حسن المنيعي: أبحاث في المسرح المغربي. منشورات الزمن. ط: 2 يناير2001. ص:91.

(2) عبد الواحد عوزري: المسرح في المغرب بنيات واتجاهات. ترجمة عبد الكريم الأمراني، دار توبقال للنشر. طبعة1981. ص:218.

(3) أحمد بنكيران: مشروع قراءة في تجربة تيمد المسرحية: مقالة في كتاب: محمد تيمد "الغائب الحاضر". منشورات جامعة.
م. اسماعيل مكناس. مارس1994. ص: 60.

(4) عبد الواحد عوزري: المسرح في المغرب، بنيات واتجاهات، مرجع سابق، ص:218.

(5) عبد الرحمان بن زيدان: من قضايا المسرح المغربي، سنة 1978. مرجع سابق، ص: 29.

مسرحية توازي في بعض الأحيان نص الحوار، كما في "الزغدنة" أو"ماض اسمه المستقبل". إنه يكتب برؤية إخراجية.

وله العديد من النصوص المسرحية: (منام قط، كاهنة المطبخ، الزغدنة.. ألف ليلة وليلة، أزمنة الأمطار المتحجرة، كان يا مكان). ورغم الإيمان بمبدأ الكشف التلقائي، والقول بأن محمد تيمد لم يرتبط بنظرية محددة، فإنه في إطار تعامله التجريبي مع المسرح «تأثر بمجموعة من المدارس الفردية، ويمكن استخلاص ذلك من أعماله. رغم أنه لم يثبت أنه باح بتأثره بكاتب أو مبدع ما»[1]. فقد استفاد من كافكا في مسرحيته "القضية" في إطار عوالمه المرعبة؛ كما استفاد من ارطو، في توظيفه للموسيقى، التي لم توظف بشكلها العادي، فقد كان يستعمل ترنيمات تارة وأخرى نواحا وبكاء. وفي أحيان أخرى ضحكات، وأنين أو سعال. فكان يوظف شحناتها الاقتصادية للتعبير عن واقع اقتصادي اجتماعي، كما في مسرحية: "خيوط حبال شعر". وأخذ عن استالينسلافسكي الذي حقق قمة الإبداع الداخلي، مستفيدا من الحياة اليومية.

وجدير بالذكر، أن محمد تيمد، نضج في ظرف سياسي اجتماعي متميز في تاريخ المغرب، تزامن مع منتصف الستينات؛ بداية مرحلة التجريب في المسرح المغربي، والقطيعة الضمنية لمسرح الهواة مع الأشكال المسرحية التقليدية. فجاءت أعماله بسيكودرامية تحرك الأحداث فيها بناء على الصراع النفسي. فقد نجد أغلب مسرحياته، تدخل ضمن مسرح العبث، الذي استفاد من الفرويدية؛ لأنه اتخذ هذا المسار كرد فعل يزاوج بين ما هو فني اتجاه الأوضاع القائمة، حيث كان خطاب مسرحه يؤمن بعبثية الوجود، وانسحاق الضعفاء. وتأثر خلال سفره إلى فرنسا ببكيت: فكانت مسرحية: "في انتظار كودو" مرجعا هاما لمسرحيته "كاهنة المطبخ" التي نحن بصدد قراءتها من وجهة نظر التحليل النفسي.

(1) ابراهيم الدمناتي: شهادة لروح فقيدنا محمد تيمد –محمد تيمد الحاضر الغائب-منشورات جامعة م.اسماعيل. مكناس 1994،مرجع سابق، ص: 24.

2.2- التعريف بالمسرحية:

"كاهنة المطبخ" هي مسرحية تتكون من فصلين؛ يشخصها رجل وامرأة، آخر ما يقال عنهما أنهما ظلال شخوص. رجل عجوز، كان قاضيا فتقاعد لا يزوره أحد، وأصبح صاحب فندق، يديره بنفسه رفقة زوجته العجوز، فتارة يظهران في صورة الشباب ليجسدا الزبائن الذين حلوا بالفندق، وتارة يعودان إلى مرحلة الكهولة. وبين أنفاس المسرحية، نجد موجة من الهذيان وحالات التذكر للماضي لكلا الزوجين، إلى أن تنتهي المسرحية بتجمد البطلين، بعد توصلهما بقرار إغلاق الفندق. من بين الشخوص نجد شخصية الطفل الذي يظهر بين الفينة والأخرى حاملا لأخبار العالم. إذ يمكن اعتباره الخط الفاصل بين مجمل الحلقات المفرغة. كان ظهوره أولا في (ص15) يحمل الجرائد، ليبعث الأمل والحياة من جديد، ويعلن بدء حلقة مفرغة جديدة، ثم يظهر ثانية بعد إفراغ شحنة من المآسي. ورسالته تؤكد الوضع العبثي، الذي يوجد فيه الزوجان من خلال المفارقة بين لا جدوى الإعلان من جهة، وضرورة المسك ببريق أمل من جهة ثانية. ويظهر للمرة الثالثة (ص34) ومعه كتاب الرجل العجوز، ثم المرة الرابعة (ص58) أثناء توجه الرجل والمرأة إلى الفندق، يدخل وهو يركب دراجته، لكن هذه المرة يحمل معه قرار الإغلاق. رغم ذلك فالطفل هنا يحمل رسالة الأمل والحياة من جهة، والنهاية والموت من جهة أخرى، ويظهر للمرة الخامسة في المشهد الأخير، ليتحول إلى مرشد سياحي؛ بعد أن أغلق الفندق، وحلت محله مأثرة معمارية سياحية، إذن فحضور الشخصيات لا يتم كما في سلوكهم اليومي، بل عبارة عن ظلال شخوص أتوا مرغمين إلى الوجود. فالمسرحية ككل، تعرض تجربة حياتية لزوجين تتميز بالمأساوية، وتنقل الأحداث عبر موجة من الهذيان. فمشاهدها عبارة عن حلقات مفرغة تضم بذيات مصغرة. تبتدأ بمشهد اللوم والعتاب بين الزوجين لتنتهي بمشهد تجمدهما.

3.2- قراءة المسرحية من زاوية التحليل النفسي:

إن هاته المسرحية يمكن معالجتها بواسطة المنهج النفسي انطلاقا من نظريتي فرويد ولاكان نظرا لتجليات مجموعة من مقولات هذين المنهجين فيها، لذلك نجد:

1. **أحلام اليقظة: وتظهر في المقطع التالي:**

«-الرجل: هلا نسيت همك واستمعت إلي وأنا أحلم

- المرأة: أحلم وأسمعني

- الرجل: 700 غرفة.. صهريج ماء.. مقهى على الطراز ألف وجوار بدل الغلمان. الناس اليوم تفضل الجواري على الغلمان.

- المرأة: إذن فعليك أن تخصص جناحا للولادة به دار للحضانة.

- الرجل: (ببورجوازية) لن يفوتني ذلك (رفع صوته) ابنوا لها دارا للحضانة في

الناحية الشرقية (يذهب ليجلس)»[1].

وتجدر الإشارة إلى أنه خلال أحلام اليقظة « يستسلم الفرد لتخيلات يرى فيها نفسه وهو يحقق آماله ويشبع دوافعه ويتخطى العقبات التي تحول دون ذلك»[2]

2. **الأحلام: التي تراود الزوج كل مرة، كما يتضح في المثال التالي:**

«-المرأة: (تأتي بكأس من القهوة)

-الرجل: تعالي فإني أريد أن أخبرك بشيء... لقد رأيتك في منامي وأنت تقولين له كلاما لم أسمعه منك أبدا. كلاما يدل على ثقافة واسعة

-المرأة: اشرب قهوتك. أما أنا فإلى الفراش.

-الرجل: إني لاحق بك.

-المرأة: كما تريد (تذهب وتعود) ألم تجد أي وقت مناسب لذكر أحلامك المزعجة إلا الآن وأنا على عتبة النوم»[3].

إن هاته الأحلام التي تتكرر للزوج هي بمثابة حيلة من الحيل الأساسية التي تلجأ إليها النفس البشرية لإشباع رغباتها ودوافعها خاصة المستحيلة منها.

3. الملل: «وهي حالة نفسية تنشأ من قيام الفرد بمزاولة نشاط ينقصه الدافع، أو الاستمرار في موقف لا يميل إليه الفرد. وتتميز هذه الحالة بضعف الاهتمام بالنشاط أو الموقف وكراهية استمراره والرغبة في الانصراف عنه

---

(1) محمد تيمد: كاهنة المطبخ، مطبعة سندي مكناس. ط1، 1997، ص: 28.

(2) مجموعة من المؤلفين: معجم علم النفس والتحليل النفسي، مرجع سابق، ص: 181.

(3) محمد تيمد: كاهنة المطبخ، مرجع سابق، ص:29.

»[1].ونقصد الملل الزوجي الذي تسرب إلى كليهما، فتجلى ذلك في الأحداث التي تحركت بناء على الصراع النفسي، فالزوجين متذمرين من بعضهما البعض، إذ يظلان منذ بداية المسرحية إلى نهايتها يتشاجران. فتتولد لديهما غريزة التدمير، وذلك يتضح من خلال الحوار التالي:

«-الرجل: أنت يا عانس

- المرأة: ما عنست إلا عندما تزوجتك

- الرجل: متى تتركي الثرثرة تتحسن أيامك

- المرأة: حسن

- الرجل: أريد أن أصمتك إلى الأبد، فأنت التي أنزلت البوار على فندقنا فأصبحنا نأكل من آجره بدل أجره. كل الزبائن تشتكي من إفراطك في الثرثرة» [(2)].

لذلك يظل الزوجان يتشاجران حول كل موضوع أرادا أن يناقشاه، مما يجعلهما لا يستقران على رأي، فيضطران كل مرة إلى تغيير الموضوع. ويمكن أن نستدل على ذلك بالحوار التالي:

«- المرأة: ما رأيك لو غيرنا مجرى الحديث؟.. ألن تندم إذا طلقتني؟

- الرجل العجوز: ندمي على كل شيء ضيعته.

- المرأة: أنا أيضا لا أظنني نادمة

- الرجل العجوز: الندم لا ينفع

- المرأة: ولكنه يخفف بعض العناء

- الرجل العجوز: ومع ذلك فأنا لا أراك متزوجة إن طلقتك

- المرأة: وإذ قتلتك ماذا تقول؟ ساعتها سيكون الفندق لي وجميع ما نملك، وعليه سأختار أنا من يكون لي عريسا.

- الرجل العجوز: ما رأيك لو غيرنا مجرى الحديث؟»[(3)]

4. الهذيان: وهو سمة غلبت على فصول المسرحية لأن الحوار الذي يدور بين الزوجين، يكتنفه طابع الغموض والغرابة. ويمكن أن نبرز ذلك من خلال المقطع التالي:

«- المرأة: تأخذ الصورة، تنظر إليها.

- الرجل الشاب: (يأكل) تزوجي.

---

(1) مجموعة من المؤلفين: معجم علم النفس والتحليل النفسي، مرجع سابق، ص: 433.

(2) محمد تيمد: كاهنة المطبخ. ط.1.1997 مطبعة سندي مكناس.ص9.

(3) محمد تيمد: كاهنة المطبخ، ط1، 1997، مطبعة سندي مكناس، ص:43.

- المرأة: (في حيرة) ولكنني متزوجة.
- الرجل الشاب: تأرملي.
- المرأة: (تعثر على صورة الرجل في صمت) تأرملي (تنظر جيدا إلى الصورة)

(على حدة مبتعدة عن الرجل الشاب) هذا زوجي. إنه هو حسنا. أريد أن يتزوج سوف أتأرمل.... »[1]

5. اللغة: وباعتماد منهج لاكان نجد أنه يؤكد على أن محاولة الوصول إلى اللاشعور، لا تتم إلا من خلال تفكيك وحدات اللغة، اعتبارا أن المحلل النفسي لا يصل إلى حقيقة اللاوعي عند المريض، إلا من خلال اللغة الواعية، التي يعبر بها عن نفسه. ومن ثمة يعتبر لاكان الشخصيات الأدبية مخلوقات لغوية أو كائنات كلامية يتم البحث من خلال لغتها عن منطق اللاوعي وعلاقته بالحقيقة.

وحينما نحلل حديث الزوجين نستطيع أن نتوصل إلى بواطنهما النفسية، فمن خلال المقطع التالي مثلا:

«- الرجل: أين الملعقة؟
- المرأة: اخلط بأصبعك.
- الرجل:كفانا تهكما. أين الملعقة؟
- المرأة: قلت اخلط بأصبعك
- الرجل:(يخرج) أرجوك. كفاك مزاحا
- المرأة: وأنا لست أمزح.. لقد ضقت بك ذرعا، أصبن لك، أطهو لك، أكنس وأغسل لك، أمسح لك، لقد مللت، أريد أن أستريح.. رجل لا يستطيع أن يتدبر أمره ولو في كأس من القهوة »[2].

انطلاقا من المقطع السابق نستنبط الكره الدفين للزوجة اتجاه زوجها، وسأمها من روتين حياتها، وضجرها من اعتماد زوجها عليها في كل شيء. ومن خلال بعض الدوال اللغوية يمكن أن نستخلص مجموعة من الرموز، فمثلا الإشارة إلى الموزة في الإرشادات:

- الرجل: (جالس على كرسي تحت إنارته يأكل موزة)[3]. فالموزة هنا لم توظف بطريقة عشوائية بل لها عدة دلالات منها:

---

(1) محمد تيمد: كاهنة المطبخ، ط1، 1997، مطبعة سندي مكناس، ص:36.
(2) محمد تيمد: كاهنة المطبخ، مرجع سابق، ص،ص:24،23.
(3) محمد تيمد: كاهنة المطبخ، مرجع سابق، ص:29.

1- « إنها علامة قضيبية تحيلنا على عجز الرجل جنسيا.
2- البعد الاستغلالي، إذ ترمز إلى النزعة الاستغلالية التي تتمظهر من خلال أكل ما بداخل الموزة، واطراح القشرة الخارجية، التي لا فائدة منها، وبالتالي فإذا كانت الموزة تتوفر على داخل وخارج، باطن وقشرة، أو بالأحرى وجودين، لذلك فالرجل في المسرحية له وجودان، الأول: القاضي العادل أثناء شبابه وقمة عطائه، أما الثاني: الذي ترمز إليه فالموزة هي العجوز، الذي يحتضر. وهو صاحب فندق العدالة، والمفارقة بين الرجلين هي مصدر الوضعية المأساوية في حدود تمفصلها داخل مجتمع المفارقات. »[1] ومن بين الدوال، التي لها رمزية خاصة نجد الإشارة إلى القلم الذي يحيل أولا على الكتابة: (يجلس الرجل ويأخذ في الكتابة)[2] ، طبعا هنا محمد تيمد يحيلنا مباشرة على هذه العملية أثناء كتابته. إذ ينبني المشهد على بعد ايجابي قوي: تصبح الكتابة بؤرة التمثيل. تحيلنا على ذاتها أكثر مما تحيلنا على نسق مفاهيمي خارجي: كما يدل القلم على دلالة قضيبية. فالرجل العجوز هو عاجز جنسيا لذلك يعوض مكبوتاته عبر عملية الكتابة، ومن ثمة يتسامى مع نفسه، حيث يعوض الطاقة الموجهة نحو الإشباع الجنسي إلى نشاط مقبول. فكتب كتابا عن قضايا العدالة: «كان يصل بالطاولة إلى جانب الكرسي، حيث يجلس وقد جر إليه المصباح ليقربه من الطاولة، وتحتها يبحث ويعيد البحث، وأخيرا يتوقف، لقد نسيت القلم يا لك من امرأة»[3]. إذن هنا نسيان القلم كان سببه المرأة بسبب ثرثرتها، وبمعنى أعمق إن عجز الرجل جنسيا سببه المرأة ضمنيا.

تجدر الإشارة إلى أن اللغة أحيانا تكون قاصرة عن أداء مجموعة من الأدوار، لذلك نجد أن محمد تيمد عوضهما بالصمت، فأصبحت لحظات الصمت التي تتخلل حوارات الزوجين تشكل إيقاعات متصاعدة في النسيج الدرامي، حيث تتكرر كلمة صمت أربع مرات في صفحة واحدة على نحو ما نجد في: (ص 19)؛ وذلك استشرافا للوضع المأساوي، وتصل الكلمة ذروتها أثناء عزوف المرأة عن التلويح وعودتها إلى الكرسي، الذي يرمز إلى واقع حالها. من هنا يتضح لا جدوى الكلام، لذلك نجد نوعا من التقشف فيه عبر توظيف الصمت الدال على التسلسل.

---

(1) خالد أمين: دراما محمد تيمد وآليات التقعير، مقاربة لنص "كاهنة المطبخ" مجلة علامات. عدد 11، سنة 1999.ص:103.

(2) محمد تيمد: كاهنة المطبخ، مرجع سابق، ص:30.

(3) محمد تيمد: كاهنة المطبخ، مرجع سابق، ص:30.

تركيب:

نخلص إلى أن محمد تيمد، يكتب برؤية إخراجية، ولجوؤه إلى توظيف هذا النوع من الكتابة لم يكن من اختياره، بل لأنه كان يرزح تحت وطأة ظروف قاهرة، لم تسمح له كمبدع بأن يعبر بحرية عن مأساة الإنسان وعذابه، في ظل أنظمة تعمل على تكريس وضعه المزري، ومن ثمة وجد الكاتب ملاذا في المسرح، « لكونه مبدع ذاق مرارة الحياة وتجرع كؤوسها ملأ شدقيه»[1]. فمرر خطابه التغييري عبر هاته المسرحية، هادفا إلى فضح الأوضاع القائمة.

وقد استطاع المبدع، أن يبلور أفكاره عبر المسرحية، التي تمكن من خلالها أن نستخلص مكونات الفرويدية واللاكانية. وقد جاءت (كاهنة المطبخ) مليئة باللبس الكلامي، والخلط المكاني، بالإضافة إلى اللغة، التي تكشف عن بواطن الشخصيات، فأضحت لغة للرغبة وقد مكنتنا من أن نستخلص مجموعة من التقنيات الفرودية: كالنزعة الواقعية للأحلام، وظهور الأفكار الملحة كالرغبات العدوانية المكبوتة باللاشعور: غريزة التدمير، الملل الزوجي، السأم.

ومن ثمة فشخوص المسرحية عرفت ازدواجية في الشخصية: فالعجوز والمرأة يظهران كل مرة في هيئة، فيتأرجحان بين مرحلة الشباب ومرحلة الكهولة، والطفل الصغير الذي يظهر بين الفينة والأخرى، تحول إلى مرشد سياحي، وهذا يرمز إلى تعدد عوالم اللاوعي عند الشخصيات، التي قدمت حواراتها عبر موجة من الهذيان وسلسلة من التذكر، فجاءت المسرحية عبارة عن مشروع نص يفرض على القارئ المحتمل مجموعة من الفرضيات التي يتوقعها أفق انتظاره.

إن أهم ما يميز الكتابة في "كاهنة المطبخ" عند محمد تيمد، هو « طرح البنية المألوفة عبر مجموعة من الإنزياحات، فهي تنزع بشكل ملح، نحو ارتباط عضوي بين الشكل والمضمون»[2]. كما تفصح عن بنية من التوقعات في حدود علاقاتها بأفق من الغياب ومن ثمة تقدم لنا عكس ما نتطلع إليه أثناء قراءتها لهذا النص الدرامي.

انطلاقا مما سبق يمكن القول أن محمد تيمد قد استطاع أن يشق لنفسه مسارا طلائعيا ميزه عن باقي المؤلفين المسرحيين مما جعله يمتاز في هذه المسرحية بما يلي:

- تركيزه على الصراع النفسي كأهم صانع للأحداث وتوظيفه للحلم والخيال.
- توظيفه لتقنية الصمت المثير كقناة جديدة للتعبير.

---

(1) محمد تيمد: المسرح فن الملسوعين. مجلة أفاق، سنة1989، ص 87.

(2) خالد أمين: دراما محمد تيمد واليات التقعير. مرجع سابق. ص:104.

- توظيفه للغة ساخرة عاجزة عن التعبير، تختزل تفكك العلاقات الإنسانية.

- شخصـياته خارجـة عـن المـألوف، وتتميـز فـي أغلـب الأحيـان بملامـح مرضية.
- خلق أجواء غرائبية وفنطازية عبر أفق ينبني على تركيبات غير متوقعة في المرجع التاريخي أو الواقعي.
- عدم الإحساس بالزمن وتجريديته.
- تجريدية المكان والعودة إلى الواقع بوعي جديد.

خاتـمـة

انطلاقا مما سبق، يتضح أن التحليل النفسي يعتبر أكثر المناهج كفاءة وتأثيرا في الأدب. بفضل ما فيه من دقة وعمق وتركيب تمكنه من مقاربة النصوص الأدبية انطلاقا من ذات المبدع؛ حيث أدت أبحاث فرويد إلى ظهور مصطلحات جديدة لها دور فعال في حياة الإنسان، كالكبت، المقاومة، الخبرات الجنسية، الدوافع، التحول، عقدة أوديب، مركب الخصاء، وغيرها من المفاهيم التي تؤكد أن الإنسان هو مزيج من الثقافة والبيولوجيا، ولذلك فهو يتوفر على طاقات تعويضية تجعله يحقق الاشباع والمتعة في أغراض سامية. وهكذا فالفنان في نظر الفرويدية هو شخص مريض بالعصاب، مختل الإتزان، وفنه هو تفريغ لهذا المرض ونتاج له؛ والذي يتم تقديمه عبر العديد من الآليات: كالتصعيد، التسامي، التعويض، التوازن في القوى العقلية، اللبس المكاني، الخلط الزماني والتفصيلات الثانوية. في ضوء هاته المعطيات درس فرويد الآثار الإبداعية، فوقف عند العديد من العقد والمتمثلة في: عقدة أوديب وعقدة إلكترا. كما اهتم بالأبطال في الأعمال الإبداعية نظرا لعلاقتهم بمبدعهم مثل شخصيات: غراديفا، وهاملت، وأوديب وإيفان، ليصل بذلك إلى أن الأثر الفني لغة للرغبة؛ لكونه يربط بين الأدب والظواهر الثقافية الأخرى، وذلك بإقامة علاقات المشابهة والاختلاف مع الأحلام والأساطير والإستيهامات.

أما بالنسبة لإسهامات كارل كوستاف يونغ في محور التحليل النفسي وعلاقته بالأدب، فقد تجلت في اكتشافه "اللاشعور الجمعي"، الذي ينتقل عبر العصور كما تنتقل السمات البيولوجية الوراثية، واعتبره مصدرا للإبداع بين بني البشر بغض النظر عن انتماءاتهم، وفسر ذلك في ظهور أعمال خالدة لا وطن لها، كما قسم الأدب إلى قسمين: أدب سيكولوجي وآخر كشفي، كما قدم النماذج العليا باعتبارها نماذج موغلة في القدم، تمثلت في الأساطير والتصورات الدينية والشعبية. إن أهم ما ميز منهج يونغ في تعامله مع النصوص الأدبية هو القراءة الدقيقة لها، مهتما بالناحية الإنسانية فيها، واعتبر أن الأدباء فنانون مبدعون تحركهم دوافع الفن السامية التي تصطدم بدوافعهم ونزعاتهم العادية، مما يحدث ازدواجا في شخصياتهم؛ ورغم ما قدمه يونغ من إسهامات إلا أنه تعرض للعديد من الانتقادات، أهمها هو نفي طابع التجريب العلمي على منهجه.

أما نظرية ادلر فقد أكدت على مبدأ النقص لدى المبدع حيث اعتبره الدافع الأكبر للتعويض وتأكيد الذات، واعتبر أن العقدة لدى الأديب نفسانية وليست بيولوجية كما بينها فرويد. لقد ركز ادلر على الشعور بالنقص والإحساس بالدونية كمعيقات طبيعية للنمو البشري. ومن ثمة تتطلب التعويض للتخفيف من حدة التوتر

التي يعاني منها الأديب، ليفسح المجال بعده للاكان الذي عمل على قراءة أبحاث فرويد في التحليل النفسي على ضوء اللسانيات البنيوية؛ حيث اعتبر اللاوعي أرشيفا للصور والتداعيات والرموز، ولذلك فهو لغة قائمة بذاتها تحتاج إلى تشفير لفك معانيها الحقيقية، إذ اعتبر أن التراكيب العميقة مثل:-الأحلام، الهفوات، النكات والأعراض العصابية- مكون أساسي للكلام. وبالتالي فهي لغة عميقة للعقل الباطن، بالإضافة إلى أنه اعتبر الشخصيات الأدبية مخلوقات لغوية وكائنات كلامية، وبين أن الأحلام هي بناء رمزي وسلسلة دالة لها معانيها الخفية.

أما مورون فقد اعتنى بالمؤلف وبتاريخه، وكذا بالعلاقات السطحية بين الآثار الأدبية والحياة. فكان منهجه شاملا لما يلي: المطابقات، استخراج التشكيلات التصورية، رصد الأسطورة الشخصية للمبدع، دراسة معطيات السيرة الذاتية، وكل هاته المعطيات تساهم في قراءة النصوص الأدبية، ولقد أسهم في تقديم الجديد للمنهج وذلك إثر اهتمامه بالأسطورة الشخصية التي تبقى دائما مسيطرة على شعور الكاتب أثناء إبداعه، مما جعله يكشف شبكة من الارتباطات العاطفية التي تظهرها الاستعارات الملحة. فتغدو ظاهرة في جل النصوص.

أما عن علاقة التحليل النفسي بالأنواع الدرامية، فقد تمثل في عنصر الضحك بالنسبة للكوميديا باعتباره الركيزة الأساسية التي يقوم عليها. لذلك فاستعماله في هذا النوع الدرامي يحقق نتائج نفسية تتجلى في الحديث عن المكبوت والمحرم، وفي النقد الاجتماعي وكذلك في كونه وسيلة ضد الاكتئاب، ووسيلة للتخفيف عن الحالات الانفعالية: كالخوف والقلق والغضب. في حين تتقاطع التراجيديا وعلم النفس في العناصر التالية: التطهير، الابتهاج، الشفقة، الشعور بالتوازن والتنوير. لكن التساؤل عن علاقة المرتجلة بالتحليل النفسي لم يعد غامضا، حينما وجدنا أن المرتجل شبيه بالشخص المريض الذي يسرد للطبيب ما يجول بخاطره، انطلاقا من سؤال أو فكرة معينة، فالمرتجل يبحث في مخزونه عن الذهني والعاطفي، عن رصيد يمكنه من تأليف مسرحية قد تكون كوميدية أو تراجيدية أو تجمع بين كلتيهما. لتأتي المرتجلة كما رأينا عند أرسطوفان كنوع من الالتقاء بين الأسطورة الشخصية للمؤلف بالأسطورة الجماعية للمدينة، أو معتمدا على الإثارة والتداعيات عند يونيسكو، أو تفريغا للمكبوت كما رأينا لدى جيرودو. أما البسيكودراما فتعتبر الأكثر استفادة من التحليل النفسي لكونها أصلا تجمع في مفهومها بين المصطلح الطبي والمصطلح النفسي. ويتم ذلك بواسطة تقنيات تستخدم كأغراض علاجية، وتمثل في أن المسرحي له الحق في استخدام كل الوسائل المتاحة لتحقيق هذيانه كما أكد مورينو.

لقد عملنا خلال هذا الكتاب على الكشف عن علاقة التحليل النفسي بالتجارب المسرحية الغربية، لأن مسرح العبث حقل غني بمفاهيم الفرويدية والمتمثلة في: الاضطهاد، الملل، العزلة، السأم الزوجي، اختلاط الحلم بالواقع، لاجدوى اللغة. في حين نجد مسرح القسوة لا يقل غنى عن سابقه باعتباره تمثل في تيمة نفسية تجسدت في الجنون الذي جعل أرطو مبدعا من نوع خاص، إذ وظف مصطلحات التحليل النفسي في مسرحه، فكانت الهستيريا وعلاقتها بالجسد، الهذيان، اللغة الميتافيزيقية، أساليب الحلم. ولاشك أن تيمة الجنون قد وظفت أيضا في المسرح داخل المسرح، الذي طرح العديد من الثنائيات في مواضيعه، منها: الوهم/ الواقع، التمثيل/ الواقع، لذلك كان بالإمكان المزج بين أدوار الممثل والمجنون للكشف عن العلاقة القائمة بين هذين العالمين. هذا فيما يخص التجارب المسرحية المهتمة بالنص. أما التي اهتمت بجانب العرض فقد كانت تجربة ستانيسلافسكي رائدة في هذا الباب بحيث كانت بعض مبادئ التحليل النفسي ركيزة أساسية لإعداد الممثل؛ لأن الاهتمام بالحالة النفسية للممثل له بالغ الأهمية في العملية التمثيلية، ومن ثمة كان من اللازم التحلي بالصدق والإيمان في الأداء والرجوع إلى الذاكرة الانفعالية لتحقيق الأداء الصادق. كما أشار إلى مجموعة من القوى المحركة الداخلية التي يحتاجها الممثل: الخيال، الانتباه، الإرادة، المشاعر، الإرادة؛ كلها عناصر تخدم الحالة النفسية وتعدها للأداء الجيد.

وبعد توفرنا على الأرضية النظرية تمكنا من توظيف آليات التحليل النفسي على الدراسات العربية لنتوصل إلى ما يلي:

مادام الفنان ابن بيئته، فقد وجدنا توفيق فياض قد استطاع أن يعبر في "بيت الجنون" عن مأساة كل فلسطيني، يعيش تحت وطأة المستعمر الغاشم، الذي مارس أبشع أنواع التنكيل مما حذا بالفلسطيني إلى اعتناق الجنون، لأن العقل البشري لم يعد يحتمل تلك الممارسات البشعة، فلم يجد سوى الجنون كبديل يستطيع من خلاله أن يعبر عن مكبوتاته. لذلك جاءت المسرحية مليئة برموز عديدة خصوصا عندما تناولت أسطورة الموت والولادة، كأسطورة تتكرر في مختلف الآداب القديمة والحديثة. ثم توسل الكاتب بتقنية الاستيهام الشعوري لتحقيق التطهير من مجموعة من الأحاسيس المتمثلة في: الخوف، القلق، الإحباط. إن المسرحية تعبر عن أسطورة عربية يشارك فيها وجدان كل عربي، ومن ثمة فهي تقدم رضى تعويضيا للمتلقي العربي اليائس.

أما مسرحية: "كاهنة المطبخ" لمحمد تيمد فهي لا تقل عن سابقاتها تعبيرا لأنها كتبت في زمن لم يكن فيه الإفصاح عن النوايا مسموحا. لذلك جاءت مغلفة

بطابع عبثي هادف، فرغم سلسلة الهذيانات التي تكتنفها، إلا أنها تضمنت خلطا مكانيا ولبسا زمانيا، بالإضافة إلى لغتها التي وظفت للرغبة، حيث استخلصنا من خلالها: النزعة الواقعية للأحلام، ظهور الأفكار الملحة: كالرغبات العدوانية بين الزوجين والتي تمظهرت في الملل والسأم والكره الدفين ووصلت إلى الرغبة في القتل، ثم ازدواجية الشخصية لدى الشخوص.

إن "كاهنة المطبخ" مسرحية تطرح البنية المألوفة للكتابة عبر مجموعة من الانزياحات، لتغاير ما كان يتوقعه أفق المتلقي، بعد أن وظف فيها الكاتب مجموعة من التقنيات التي استلهمها من التحليل النفسي. ونمثل لذلك بما يلي: الصراع النفسي كأهم محرك للشخصيات، اللغة الساخرة، الشخصيات التي يكسوها طابع مرضي، الأجواء الغرائبية، تجريدية الزمان والمكان.

انطلاقا مما سبق، يمكن القول أن هذين النموذجين، قد استطاعا أن يستفيدا من مقولات التحليل النفسي، ومن ثمة ظهرت مفاهيمه واضحة عبر صفحات المسرحيتين.

لكن تجدر الإشارة إلى أن الصعوبات التي واجهت الدارسين لازالت قائمة بالنسبة لنا، خصوصا في تناول المفاهيم الفرويدية والحديث عنها بجرأة تامة، لكن أملنا في الله كبير أن نكون قد تمكنا من ضبط أغلب جوانب الموضوع مما ساعدنا على صياغة النتائج التالية:

- التحليل النفسي منهج أضحى يضاهي الماركسية واللسانيات والسميائيات في قراءة النصوص المسرحية.
- التحليل النفسي- احد ركائز الفكر الحديث - يمكن الدارس من تحليل النصوص في علاقاتها بصاحبها.
- الفرودية حققت نتائج مذهلة في الفكر، والأدب والنقد؛ وفي الدراسات والأبحاث اللغوية؛ وأضحت لها امتدادات واسعة وعميقة بسبب تفاعلاتها المثمرة.
- اللاكانية استطاعت تطبيق النموذج اللساني على معطيات التحليل النفسي وتحويل الأفكار العدوانية اللاشعورية إلى فعل لغوى، ناجم من تصورات لاكان الجدلية باعتبار اللغة بناء قائما بذاته.
- التحليل النفسي من العلوم الإنسانية الوافدة، إلا انه جذب النقاد العرب لاستثماره من أجل تطوير الفكر الأدبي، ومساهمته في توعية الإنسان العربي بذاته، وتخليصه من مخلفات الأساطير والخرافات ورواسب التقاليد الموروثة.

- التحليل النفسي منهج يمكن من فهم شخصية الأديب والفنان، انطلاقا من آثاره الإبداعية، فيمكن أن نصنف البعض عصابيا، والآخر نرجسيا، وذاك تسيطر عليه عقدة أوديب أو الكترا.

البيبلوغرافيا

المراجع العربية:

1- إبراهيم طه: "تاريخ النقد الأدبي عند العرب" دار الحكم بيروت. بدون تاريخ.
2- ابن سينا: الشفاء، القسم الخاص بالنفس، ط.1 القاهرة، 1975.
3- ابن قتيبة:"الشعر والشعراء" تحقيق أحمد محمد شاكر. دار المعارف القاهرة، ج 1، المقدمة، 1966.
4- أبي زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق علي محمد البجاوي ط 1. 1967.
5- أحمد عزت: أصول علم النفس، ط1، القاهرة . 1968.
6- الجرجاني عبد القاهر: "أسرار البلاغة"، نشر وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط1، 1972.
7- العسكري أبو الهلال: "الصناعتين" تحقيق محمد البجاوي، مطبعة الحلبي القاهرة، ط 1971.
8- جورج طرابيشي: لعبة الحلم والواقع "دراسة في أدب توفيق الحكيم ". دار الطليعة، بيروت ط 1979،2.
9- حنا عبود: مسرح الدوائر المغلقة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، دمشق، 1978.
10- د حسن المنيعي: المسرح والارتجال، ط .1، الدار البيضاء ، 1992 .
11- د حميد الحميداني: النقد النفسي المعاصر. منشورات دراسات سال، ط1. 1991.
12- د خريستو نجم: في النقد الادبي والتحليل النفسي. دار الجيل. بيروت، طبعة 1، 1991.
13- د. حسن المنيعي: أبحاث في المسرح المغربي. منشورات الزمن. ط: 2 يناير2001.
14- د. حسن يوسفي: المسرح في المرايا. منشورات اتحاد كتاب المغرب، طبعة 1 يونيو 2003.
15- د. حسن يوسفي: المسرح ومفارقاته . ط11996. . مطبعة سندي مكناس.
16- د.حسن المنيعي: الجسد في المسرح، مطبعة سندي، مكناس،، ط 1، 1996.
17- د.حياة جاسم محمد: الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها، دار الأدب بيروت، ط 1 أبريل 1983.
18- د. عز الدين إسماعيل: دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، دار الرائد العربي، بيروت، ط 1، 1972.

19- د.عطاء كنفاني: النزعة النفسية في منهج العقاد. ط1، 1987، بدون تاريخ.
20- د.عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار التوزيع والنشر . البيضاء، ط1، نوفمبر1988.
21- د.مجيد عبد المجيد ناجي: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، مكتبة القاهرة، 1968.
22- د.مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي، سيكولوجية الإنسان المقهور. ط. 5 بيروت 1989.
23- د.نعيم عطية: مسرح العبث، مفهومه جذوره وأعلامه، بدون دار النشر، طبعة2، 1992.
24- د: سعيد كريمي: انطونان أرطو خطابات ثورية في المسرح والسريالية والثقافة، كرونولوجيا حياة أرطو، ط.1، الرشيدية،2003.
25- رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، ط 2، 1975.
26- ريتا عوض: "بيت الجنون مسرحية فلسطينية رائدة"، ضمن مسرحية بيت الجنون. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط:3. بيروت 1979.
27- ريتا عوض: "أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير". المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، بدون تاريخ.
28- سامي الدروبي: علم النفس والأدب، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1981.
29- سويف مصطف: الأسس النفسية للإبداع الفني .دار المعارف القاهرة . ط:4. 1981.
30- سويف مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1981.
31- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي. دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1985،1.
32- عبد الرزاق الداوي: موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة. بيروت طبعة1،دجنبر، 1992.
33- عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة، 1963.
34- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط 1، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1963.
35- عز الدين إسماعيل: روح العصر، دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، دار الرائد العربي، بيروت، ط1، أكتوبر 1972.

36. علي ع. المعطي محمد: فلسفة الفن رؤية جديدة، بيروت، ط1، 1985.
37. فلوجيل: علم النفس في مائة عام. ترجمة لطفي فطيم . مراجعة الدكتور السيد محمد خيري . دار الطليعة . بيروت. ط.3. 1979.
38. فؤاد منصور: النقد البنيوي الحديث، دار الجيل، بيروت،ط2 ،1985.
39. كامل مليكة لويس: مقدمة كتاب التفسير النفسي للأدب، لعز الدين إسماعيل، دار المعارف، ط 1، 1963
40. لطفي فام: المسرح الفرنسي المعاصر. الدار القومية للطباعة والنشر 1964.
41. مصطفى صفوان: محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط 1، 1966.
42. هذا النص منقول عن "وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان" ،للقاضي أحمد الشهير بابن خلكان. ج1. مطبوعات دار المأمون، القاهرة،1936.

المراجع المترجمة:

1-إدريس كوخ: أراء فلسفية في أزمة العصر، ترجمة محمود محمود، مكتبة الانجلو المصرية، بدون تاريخ.
2-أرسطو طاليس: فن الشعر. ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، طبعة 2، 1973.
3-اسبورت بول لوران: التحليل النفسي، أسسه الفلسفية ومكتشفاته الكبرى، ترجمة محمد سبيلا، دار الفرقان، البيضاء، 1985.
4-اليكس موكيالي: علم النفس الجديد. سلسلة علم ونفس . ترجمة حسين حيدر منشورات (عويدات) لبنان.
5-انطونان ارطو: المسرح وقرينه، ترجمة سامية أسعد. دار النهضة العربية القاهرة، 1973.
6- بودري جان لوي: فرويد والإبداع الأدبي، ترجمة موريس أبو ناصر، "الفكر العربي المعاصر"،العدد 23، 1983.
7-تريلينغ اليونيل: فرويد والأدب: ترجمة: حسام الخطيب، في كتابه. "أبحاث نقدية ومقارنة" دار الفكر. دمشق، 1983.
8-جان بلامان نويل: التحليل النفسي والأدب: تعريب: د. عبد الوهاب ترو. سلسلة: زدني علما طبعة1 .1996. منشورات عويدات. لبنان.
9- جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ترجمة.د فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ط 1، 1982، ص: 23.
10- سامي الدروبي: "علم النفس والأدب"، دار المعارف، ط 3، 1981.

11- سكوت ويلبرس: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة عناد غزوان وجعفر الصادق الخليلي، دار الرشيد للنشر. بغداد، ط1981،1.
12- عبد الواحد عوزري: المسرح في المغرب بنيات واتجاهات. ترجمة عبد الكريم الأمراني، دار توبقال للنشر. طبعة1981.
13- فرويد سيمغوند: الهذيان والأحلام في الفن . ترجمة جورج طرابشي. دار الفلسفة ط. 2 . 1981.
14- فرويد: الموجز في التحليل النفسي، ترجمة النقاش وسامي يوسف، دار المعارف، القاهرة، 1962.
15- فرويد: الهذيان والأحلام في الفن، ترجمة جورج طرابشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، القاهرة، مرجع سابق، ط 1981،2.
16- فرويد: الهذيان والأحلام في الفن، ترجمة جورج طرابشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1981.
17- فرويد: تأويل الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف للطباعة والذشر، 1958، ط 1.
18- فرويد: تأويل الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة، 1958.
19- فرويد: حياتي والتحليل النفسي، ترجمة جورج طرابيشي، دار المعارف، ط2، 1969.
20- فرويد: حياتي والتحليل النفسي، ترجمة مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1957.
21-فرويد: محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، ترجمة أحمد عزت راجح، مطبعة الانجلو المصرية، القاهرة، 1966.
22-قسطنطين ستالسلافسكي: "اعداد الممثل"، ترجمة محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.
23-كابانس جان لوي: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية . ترجمة. د. فهد عكام. دار الفكر. دمشق سوريا، ط 1 .1982.
24-كابانس جان لوي: النقد والعلوم الأنسانية. ترجمة فهد عكام. دمشق سوريا. دار الفكر، ط1، 1982.
25-كاترين كليمان: التحليل النفسي. تعريب .د محمد سبيلا وحسن أحجيج، سلسلة ضفاف، منشورات الزمن. العدد1، 2004.

26-كارل كوستاف يونغ: دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث، ترجمة نهار خياطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1992.
27-مارسيل ماريني: النقد التحليلي- النفسي ضمن كتاب: مدخل إلى منهج النقد الأدبي ترجمة، د. رضوان ظاظا، مايو 1997 .
28-ماركوز هربرت: الحب والحضارة . ترجمة مطاع صفدي، دار الأدب، بيروت 1970.
29-مصري عبد الحميد حنورة: الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، دار المعارف، مصر، ط1، 1980.
30-مورون: مقدمة إلى التحليل النفسي لمالارميه، باريس، 1950 .
31-هايمن ستايلي: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة. ترجمة: احسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان،ط 1، الجزء 1958،1.
32-هول .ك. لندزي ج: نظريات الشخصية، ترجمة جماعة من الأساتذة. مراجعة .د. لويس كامل مليكة. الهيئة المصرية للتأليف والنشر 1971.
33-ودورت روبرت: مدارس علم النفس المعاصرة،ترجمة د.كمال دسوقي، دار النهضة العصرية. بيروت 1981.
34-يونغ: "علم النفس وفن الشعر" مقال: الإنسان والحضارة والتحليل النفسي، ترجمة انطوان شاهين، دار الأدب، بيروت، 1960، ط1.

المراجع الغربية:

1- Allbert Camu: le Mythe de sisyhe. Edit. Gallimard.1962
-Bonduin, Charles. «l 'ouvre de jung et la psychologie.Complexe» P.BP-1975.Nº 265 .
2-Charles Mauron: « des Métaphores obsédantes aux Mythes personnels. corti. Paris. 1964.
3-Charles Mauron: « des Métaphores obsédantes aux Mythes personnelsIntroduction a la psychocritique- jose corti . 1972.
-Charles Mauron: Psychocritique du genre comique. Librairie josé co4rti. 1964.
5-Didier Anzieu et René Kaes: Psychanalyse et Langage. Du corps A la parole. edit Bordas. Paris 1977.
6-Eugène Ionesco: 1-L' imprompu de l' alma (in) - Les chaises suivi de l'impromptu de l’alma- Edit- Gallimard .1958.
7-Eugene Ionesco: Notes et contre notes, Edit. Gallimard, 1962.

8-Feud S.: Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen. Gallimard, 1931.
9-Freud . le poète et l'imagination, cité et traduit par Sarah kofman, l'enfance de l'art, Payot, Paris 1870.
10-Freud .s. « Ma vie et la psychanalyse.» nrf .1970.
11-Freud: la création littéraire et le rêve éveillé, in Essais. De psychanalyse appliquée. Gallimard, Paris .1970
12-freud « l' interet de la psychanalyse. Trad. Par .Sara H kefman in l' enfance de l' art payot. Paris.1970.
13-Freud: l'intérêt de la psychanalyse, traduit par Sarah kofman. l'enfance de l'art, Payot, Paris.1970
14-Freud, «l'enseignement de la psychanalyse dans les universités» Cité par Sarah kofman , l'enfance de l'art. Payot Paris. 1970.
15-Freud, «le poète et l'imagination». Cité et traduit par Sarah kofman. l'enfance de l'art .Payot. Paris.1970.
16-Freud, l'avenir est une illusion . PUF. Paris, 1971.
17-Freud. S. Un souvenir d'enfance de léonard de vinci, Gallimard, 1927.
18-Freud.« Considérations actuelles sur la guère et sur la mort » Traduit par Sarah korman, l'enfance de l'art, Payot paris. 1970.
19-George charbonnier: Antonin Artaud – Poète d'aujourd' hui , Ed .Sghers, Paris, 1970
20-Henri Bergson: Le rire. Imprimerie des Presses. Universitaires de France. Janvier, 1983.
21-J. P. vernant. P. Vidal. Naquet: Mythe & Tragidie en Grèce ancienne. Librairie François Maspero. 1972.
-J.B. Pontalis: "Prèface" in Les Frères Karamazov, de Dostoïevski, Paris, Gallimard, 1973.
22-J.J. Roubine: Introduction aux grandes théories du théâtre. Bordas. Paris. 1990
23-Jacques lacon: « Ecrits» ed.seuil .1966.
24-Jean Giroudoux: L'imprompotu de Parais – edit, Bernard, 1937.
25-Jean le Galliot: psychanalyse et langages litteraires.Théorie et pratique. Paris: F. Nathan, 1977.
26-Jean Marie Auzias: « clefs pour structuralisme ».
27-Jean Marie Auzias « Clefs pour structuralisme» seghers. 1975,
28-Mannoni . octave: clefs pour l' imaginaire ou l'autre, scène, edit, seuil, 1969

29-Mannoni Octave, Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène. Edit.Seuil.1969.
30-Martin Esslin. The thâtre of Absurde. traduit de l' anglais par Marguerite Buchet . Francine d'l. l pierre- France- Frank. Edition Buchet, Paris 1977
31-Monique borie:A.Artaud ,le théâtre et le retour aux sources, éditions Gallimard 1989.
32-Mouron Charles: des métaphores obsédantes aux mythes personnels. corti. Paris 1962.
33-Mustapha Safwan: Etude sur l'oedipe. Coll: le Champ Freudien. 1976.
34-Mustapha Safwan: Structuralisme en psychanalyse, points n°: 47. Ed. Seuil. 1968
35-Oliver Penot lacassagne:singularitè d'Antonin Artaud «in» Europe (special, Artaud .N: 873-874 Janvier, Fevrier .2002

المجلات:

1-أحمد بنكيران: مشروع قراءة في تجربة تيمد المسرحية: مقالة في كتاب: محمد تيمد "الغائب الحاضر". منشورات جامعة م. اسماعيل مكناس. مارس1994.
2-اندريه تاربوريه: مقال:« الشعور المخلوع، فرويد لاكان» مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 25، 1983 ، ص: 87 .
3- تأليف مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة د. رضوان ظاظا، مراجعة د. المنصف الشنوفي، سلسلة عالم المعرفة، عدد 22، صدرت عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ط 1، مايو 1997، ص: 77.
4-تريلانغ ليوذيل: فرويد والأدب، ترجمة حسام الخطيب – مجلة الموقف العربي. دمشق .ع .65/1965، ص: 76.
5-جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء . ترجمة: د. شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، عدد 258 سلسلة كتب شهرية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 2001.
6-خالد أمين: دراما محمد تيمد وآليات التقعير، مقاربة لنص "كاهنة المطبخ" مجلة علامات. عدد ،11 سنة 1999.
7-د.قاسم محمود: تفسير مجهول ومثير للقران، للمتصوف محي الدين بن عربي، مجلة "الهلال" القاهرة، دجنبر1970.
8-د.محمد منظور: الأصول الدرامية وتطورها. مجلة المسرح.ع 9، السنة 1 ، شتنبر 1964.
9-صامويل بيكيت: في انتظار كودو، سلسلة المسرح العالمي، مقدمة الترجمة العربية للمسرحية، العدد المزدوج 270,271 نونبر، دجنبر 1993.
10-صفدي مطاع: حوار مع الاسم المجهول، اللاشعوري بين السلوك والإجراء، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 1983,23.
11-فرويد: علاقة الشاعر بأحلام اليقظة: مقال ترجمه سمير كرم، مجلة الأدب، ع 1، 1962.
12-فرويد: علم النفس والأدب، مقال ترجمه سمير كرم، مجلة الأدب، عدد 1961،8.
13-كاميل بروندكو:(أرطو وحلم جزر بالي) ت. سمية يحي رمضان. مجلة فصول (المسرح والتجريب)، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 13، عدد 1995.

14-مارتن اسلن. (مسرح أرطو بين النظرية والتطبيق) ترجمة. سعيد الحكيم. مجلة فصول ع.8.س 23، السنة 1988 ص:121.
15-محمد تيمد: المسرح فن الملسوعين. مجلة أفاق، سنة1989، ص 87 .
16-مصطفى زيور: التحليل النفسي ومدارسه: ملف مجلة الثقافة النفسية. دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، عدد7 ، مجلد 2، تموز، 1991. ص: 31.
17-مو لوين مير شنت وكليفورد ليتش: الكوميديا والتراجيديا ترجمة: د علي أحمد محمود، ع.18،يوذيو 1979، عالم المعر فة يصدرها المجلس ا لوطني للثقا فة والفنون والآداب، الكويت، ط 2.

المصادر:

1-توفـق فيـاض: بيـت الجنـون: ط.3، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشـر، بيروت1979.
2-توفيق الحكيم: شهرزاد، مكتبة الآداب، ط 3، 1932.
3-توفيق الحكيم: الطعام لكل فم، مكتبة الأدب، بدون تاريخ، القاهرة.
4-توفيق الحكيم: حديث الكوكب، دار الكتاب اللبناني، 1974 ، بيروت.
5-توفيق الحكيم: مصير صرصار، مكتبة الأدب، بدون تاريخ، القاهرة.
6-توفيق الحكيم: الخروج من الجنة، من تحت المصباح الأخضر، مطبعة التوكل، القاهرة، 1942
7-توفيق الحكيم: الغانية، مكتبة الآداب، القاهرة، بدون تاريخ.
8-توفيق الحكيم: الملك أوديب، مكتبة الآداب، القاهرة، بدون تاريخ.
9-توفيق الحكيم: إيزيس، مكتبة الآداب- القاهرة، 1955
10-توفيق الحكيم: شمس النهار، مكتبة الآداب، ط.1، القاهرة، أصدرت سنة 1965.
11-توفيق الحكيم: لعبة الموت، مكتبة الآداب، ط 1، القاهرة، 1965.
12-توفيق الحكيم: يا طالع الشجرة، مرجع سابق، ص: 51.
13-توفيق الحكيم: يا طالع الشجرة، مكتبة الآداب مصر، ط 1 ، 1962.
14-توفيق الحكيم، أهل الكهف، مكتبة الآداب، القاهرة، بدون تاريخ.
15-توفيق الحكيم، سليمان الحكيم، مكتبة الآداب، القاهرة، بدون تاريخ.
16-محمد تيمد: كاهنة المطبخ، مطبعة سندي مكناس. ط1، 1997.

المعاجم:

1-جماعـة مـن الأسـاتذة: معجـم علـم الـنفس والتحليـل النفسـي، دار النهضـة العربيـة بيروت. بدون تاريخ.

صحف ومجلات إلكترونية:
1-الرافعي مصطفى صادق: العقاد، صحيفة "البلاغ" 1933/3/23، نقلا عن أنور الجندي المعارك الأدبية، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1985.
آيات قرآنية:
1-قرآن كريم، تحقيق: ورش، سورة الأنبياء، الآية: 21.
2-قرآن كريم، تحقيق: ورش، سورة الصافات، الآية: 87 .
3-قرآن كريم، تحقيق ورش، سورة الشمس، الآية: 8