الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة أحمد بن بلة – وهران 1

قسم اللغة العربية و الفنون

نظرية فرويد في النقد الأدبي

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه تخصص نظرية الأدب و علم الجمال

إعداد الطالب:

قديدر سامي

إشراف

أ.د. بن حلي عبد الله

أعضاء لجنة المناقشة

-أ.د. ميراوي عبد الوهاب	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران-1-	رئيسا
أ.د. بن حلي عبد الله	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران-1-	مشرفا و مقررا
أ.د. مخزومي عز الدين	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران-1-	مناقشا
أ.د. زين الدين مختاري	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مناقشا
أ.د. كاملي بلحاج	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مناقشا
أ.د. صبار نور الدين	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مناقشا

السنة الجامعية: 2017-2018

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

سلطان إلى الأستاذ الدكتور عبد الله بن حلي

اُلمَقَدّمَةُ

- إن الصلة المعقودة بين الأدب و النفس لا تحتاج لبرهان لإثباتها، فالأدب مذ ظهر كوسيلة بوح اقترن بالتعبير عن الذات المبدعة، ليتسع بمرور الزمن أفق الخطاب الأدبي للتعبير عن الذات المتلقية، فيعكس لنا الواقع انطلاقا من فهم المبدع لتلك العلاقة الرابطة بين الذات و الواقع.....

و يمكن استشفاف هذه الصلة النفسية الإبداعية في فكرة التطهير الأرسطية عندما تمارس عند المتلقي فعلا أشبه بالسيكوتيرابيا، أيّ الفعل النفسي العلاجي عن طريق التأثير الإبداعي، و من ذلك قول أرسطو مبينا تأثير الفن في نفسية المتلقي: << و أما ما يتعلق بفن الموسيقى، فيجب تحصيله لا لأجل لذة اللهو فقط، بل لأن الموسيقى صالحة لترويح النفس أيضا... إذ أن الموسيقى لذة طبيعية ، و لذا تستطيب استخدمها جدا كل الأعمار و كل الأمزجة و الأخلاق، بل أن ننظر هل تُمّتُ في شيء إلى تحسين الخُلق و النفس، و لقد تنجلي هذه الحقيقة، إنّ كنّا نكتسب بالموسيقى هذه الحقيقة، إن كنّا نكتسب بالموسيقى بعض المزايا الخُلقية >>[1]

فنظرية التطهير الأرسطية نجحت في إزاحة الغموض الذي فرضه الفهم الميتافيزيقي للظاهرة الأدبية، واضعة بذلك أسسا معرفية جديدة، تعنى بتفسير الفن و نقده في ضوء المعطيات النفسية، و هو ما أشار إليه " ستانلي هايمن " بأن النقد النفسي بعامة كان نفسيا، و أن أرسطو يعد أبا شرعيا للنقد النفسي .

[1] أرسطو، السياسات، ترجمة، أوغسطين بربارة البولسي، بيروت، اللجنة الدولية لترجمة الروائع الإنسانية، 1957،ص، 433

و انطلاقا من تراث أرسطو النقدي و النظري، و بالأخص ما تعلق بنظرية التطهير، سعى عدة علماء لوضع نظريات و مناهج نقدية تحكم عملية الإبداع و التلقي من وجهة نظر نفسية، و لعل تجربة "سيجموند فرويد" الشهيرة في تحليل بعض الأعمال الإبداعية تعد الرائدة في هذا المجال، لكونها أمدتنا بمعطيات عن الفن و الفنان، كانت مجهولة من قبل، ناهيك من كونها صاغت لنا نظرية معرفية ربطت بين الأدب و التحليل النفسي باعتبارهما يشتركان في الطبيعة و الوظيفة المعرفية.

بادئ ذي بدء، يعد التحليل النفسي الفرويدي مجموعة من الخبرات المعرفية و الفلسفية المبثوثة عبر تاريخ الجنس البشري، أُعيد تأسيسها و تطوير أسسها المعرفية علميا، على يد سيجموند فرويد، لتبرز لنا كمجال جديد للمعرفة الإنسانية، فالفرويدية منظومة من الآراء المعرفية ترسخ أهمية اللاوعي باعتباره نواة محركة للكيان البشري، في رؤية ثورية محدثة لماهية الإنسان.

و لأن الفن يعد بعدا إنسانيا يهدف إلى التعبير عن سيكولوجية الجنس البشري و رؤاه في مسائل الوجود، و أن نظرية التحليل النفسي هي نظرية في فهم الإنسان، اهتم التحليل النفسي بالفن باعتباره يصور الشخصية البشرية بكل مقوماتها: الواعية و اللاواعية، السوية و المضطربة، الحاضرة و الغائبة، توصل فرويد انطلاقا من النص الأدبي إلى وضع تفسيرات و إيضاحات قشيبة عن طبيعة شخصية المبدع، مظهرا بذلك المعالم الرئيسية التي كانت سببا في الطابع المميز الذي تكتسبته الأعمال الفنية.

و لقد حققت الفرويدية بهذه المقاربة للظاهرة الإبداعية فتحا جديدا في مجال الدراسات الابستيمولوجية ، أخرجها من العيادة الطبية إلى حفريات المخيلة البشرية و أحلامها، تستقصي ماهية الإنسان و آلية تفكيره ، ناهيك عن تكوينه النفسي، و نظرته الجمالية إلى مسائل الوجود، و كم كانت دهشة فرويد عظيمة عندما أدرك أن نتائج أبحاثه العلمية في الهستيريا و الأمراض النفسية المتعددة، يصورها الفن الأدبي بكل أشكاله منذ عهود غابرة، واقفا على نتيجة مذهلة تبين له أسبقية الفنون و الآداب في كشف بواطن النفس و اضطراباتها المرضية، مما اضطره إلى اللجوء إلى الفنون و الآداب يستقصي منها نتائج أبحاثه العلمية، و هو ما يعبر عنه صراحة بقوله : << عكف منذ 1893 على دراسة الاضطرابات النفسية و ما كان ليخطر له على بال أن يطلب توكيد النتائج التي خلص إليها لدى الروائيين و الشعراء، لذا كانت مفاجأته كبيرة عندما اتضح له مع ظهور ((غراديفا)) في عام 1903 أن الروائي جعل أساس عمله الجديد الذي كان المؤلف قد خيل إليه أنه اكتشفه من مصادر الملاحظة الطبية ، فكيف توصل الروائي إلى العلم الذي كان قد وصل إليه الطبيب أو كيف توصل على أية حال إلى أن يسلك مسلك من يعرف الأشياء ذاتها>>[1]

فالمقولات الفرويدية في الفن و الأدب تعد مدخلا هاما لفهم الفن و الفنان خصوصا، و الإنسان عموما، باعتبارها تكشف النقاب عن نفسية المبدع، ناهيك عن نفسية المتلقي في عصر من العصور انطلاقا من الآثار الفنية التي تخلفها كل حضارة....

[1] فرويد، الهذيان و الأحلام في الفن، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الثانية، 1981، ص، 61

و بشكل عام، فإن فرويد يجعل من الإبداع حالة مرضية تتساوى و حالة العصاب، بيد أن الإبداع يختلف عن العصاب بكونه يصادف قبولا عند المتلقي، لنجاح المبدع في التعبير عن مكبوته بواسطة أدوات و أشكال جمالية لا تتعارض و الواقع، بل تعين المبدع و المتلقي على التكيف مع واقعهما، في حين أن العصاب يخلو من أي قبول اجتماعي لتعارضه التام معه .

فالفرويدية تسعى من وراء مقاربة عملية الإبداع نقدا و تنظيرا، إلى كشف الأسباب و الدوافع التي تتحكم في كل من المبدع و المتلقي، كما أنها تقيم أواصر صلة بين حياة المؤلف و القارئ و تخيلاتهما الواقعية و غير الواقعية، جاعلة من شخوص العمل الأدبي أشخاصا حقيقيين لهم نزعاتهم و دوافعهم العدوانية، مركزة بذلك على مرحلة الطفولة باعتبارها أخطر مرحلة من مراحل تكوين الجهاز النفسي عند الإنسان.

و عليه، يمكن حصر ثلاث محاور كبرى في دراسة فرويد للأدب: محور شخصية المبدع النفسية، محور الإبداع و العوامل المتحكمة فيه، و محور المتلقي و تأثير الأدب في نفسيته جماليا.

و في المقابل، نجد أن الأدب و نظريته النقدية و المعرفية، استفادتا من التحليل النفسي الفرويدي، بعد أن بين فرويد ماهية الإبداع و العوامل المتحكمة فيه، و كيف ينعكس تلقيه في نفسية المتلقي فيطهره من عقده النفسية، محدثا في نفسية المبدع و المتلقي لذة جمالية تعوضهما عن حرمانهما الغريزي، و ترجعهما متكيفان مع الواقع الطبيعي و الاجتماعي.

و كما أن الظاهرة الإبداعية نقدا و تنظيرا، أخذت أدوات معرفية جمة من التحليل النفسي أضفت فهما جديدا لماهية الأدب، كما عملت على تطوير مناهج دراسته و نقده، فإننا لا نعدم تأثير الفن في التحليل النفسي الفرويدي، حيث يعتبر فرويد الفن سجلا حافلا من التجارب النفسية تعين الباحث على فهم تاريخ الإنسان السيكولوجي و الجمالي، و تكشف النقاب على نزعاته و رغباته اللاشعورية.

و توصل فرويد إلى أن الإبداع في حد ذاته يعد تحليلا نفسيا، و هذا بعد أن أدرك أن الفنون ، قد سبقته بقرون في تشريحها لسيكولوجية الإنسان، متعرضة لعديد المفاهيم النفسية المتحكمة في حياة الأفراد و الجماعات، من قبيل الغرائز التدميرية، و النزعات الجنسية ، ناهيك عن اعتمادها على الأحلام كوسيلة تعبير تترجم بواطن النفس الإنسانية، و هو ما استثمر فيه فرويد و هو يصوغ نظريته في تفسير الأحلام في ضوء معطيات الظاهرة الأدبية.

فالفرويدية ترى في الفن عموما و الأدب خصوصا، مرجعية معرفية و مرتكزا نظريا للتحليل النفسي، و هو ما يفسر لنا لجوء فرويد للفنون يبلور منها عديد المفاهيم النظرية التي شيدت عليها نظرياته النفسية و الفلسفية، و لعل أهمية الأحلام في التعبير عن الكبت تعد دليلا معرفيا هاما يبين مدى تأثير الفن في التحليل النفسي الفرويدي، و هو ما يفسر لنا الإعجاب البالغ الذي يوليه فرويد للإبداع في نظريات التحليل النفسي.

إذ نجد أن الفنون و الآداب تمد التحليل النفسي بعديد المفاهيم و الفرضيات و الضروب النفسية، و من ذلك ما أوجده فرويد من مثلية جنسية في دراسته لأعمال ليوناردو دافينشي، و أكد بأنها انفعالات لاشعورية اتجاه الأم تكونت و تطورت نتيجة غياب الأب، فأثرت تأثيرا مباشرا في أعمال ليوناردو الإبداعية.

كما يلجأ التحليل النفسي للفن لوصف القضايا النظرية التي يشخصها طبيا، و من ذلك مفهوم عقدة أوديب المرضية و التي تعتبر اكتشافا محوريا في التحليل النفسي، ساقه فرويد من مسرحية سوفوكليس، التي تُصَوّر صراعا لاشعوريا في نفسية الطفل يدفعه لتملك أمه جنسيا، ناهيك عن عقدة إلكترا التي توضح رغبة البنت اللاشعورية في التخلص من الأم و الاستئثار بالأب، و التي صادفها فرويد مطروحة في التراث المسرحي اليوناني.

و لأهمية الدرس النفسي للأدب و انعكاساته على الدراسات الإنسانية، أضحى ضروريا فقه التداخل بين الأدب نقدا و تنظيرا و بين الفرويدية، بوصفها منهجا يبحث في ماهية الإنسان، ما من شأنه أن يغني الظاهرة الأدبية بكل تجلياتها شكلا و مضمونا، و هو الأمر الذي نهضت به الدراسات الغربية منذ أمد بعيد لإدراكهم لأهميته المعرفية في تطوير الدراسات الإنسانية و الارتقاء بها، لعلها تضيف فهما أعمقا لماهية الإنسان، و هو الأمر الذي سينهض هذا البحث بدراسته و تحليله.

فرغم الأهمية التي يوليها منظرو الأدب و نقادِه في الغرب للجانب النفسي، إيمانا منهم بأن التحليل النفسي يمد الظاهرة الأدبية بعديد المفاهيم المعرفية التي تغني عملية الإبداع و توسع أفق التلقي،و ترسم صورة لسيكولوجية الإنسان أكان مبدعا أم متلقيا، نجد

الدراسات الأدبية العربية عجزت عن مواكبة الدرس النفسي للأدب، على الرغم من وجود تراث عربي نقدي يصر على أهمية الجانب النفسي في عملية الإبداع و التلقي، و هذا يعود بالأساس إلى تقوقع الدرس الأدبي العربي على نفسه، و اكتفاءه باجتراره لمسائل نقدية مطروحة في التراث بمصطلحات حديثة، من قبيل ثنائية اللفظ و المعنى، دون الاستفادة من التطور الذي تشهده الدراسات الأدبية في العالم الغربي، و لعل مقاربة هذا البحث لميراث نظرية فرويد في الأدب، أن يكون حلقة وصل و مثاقفة بين علم النفس و الأدب نقدا و تنظيرا من جهة، و بين التراث العربي و جديد الأبحاث الإنسانية من جهة أخرى، ، فلهذا البحث أهمية بالغة في تطوير المعارف و الثقافات، و الارتقاء بالدراسات الأدبية العربية إلى مصافي قرينتها الغربية.

فالدراسات العربية المعاصرة تحتاج إلى مزيد من التعمق المعرفي على مستوى القاعدة المعرفية للمذاهب النقدية و الخلفيات النظرية، بغية الوقوف على تحديد دقيق للمفاهيم المعرفية للظاهرة الإبداعية، لكون هذا الإجراء سيضيء لنا جوانب متعددة من عملية الخلق الأدبي، ناهيك عن تحديد ماهية الإنسان بالاعتماد على رؤيته الإبداعية.

فبعض الاتجاهات في النقد العربي حديثه و معاصره، لا تزال ساعية في سبر أصول النظريات و المناهج النقدية الغربية بغية الإلمام بالظواهر الأدبية العربية، بيد أن خطورة الأمر ترجع إلى أن هذه الدراسات تسير دون منهج يحكمها أو خلفية نظرية تسيرها،و هو *ما نعدمه في نظريات النقد الغربية التي ربت في سياق تاريخي واجتماعي، و معتمدة على مرجعيات ثقافية تعود جلها لمخلفات الفكر اليوناني، فالنقد الغربي يعقد خيوطا معرفية*

موصولة باستمرار بين الناقد والمبدع، بين التاريخ و الحاضر، بين الأدب و الأديب دون أن يتخلف أحدهما عن الآخر، و هو ما نعدمه في النقد العربي الضائع منهجه بين مزيج النظريات الغربية، و المنسلخ من أصوليته الثقافية في عموم مناهجه الإجرائية، لكون اغلب نظرياته و بالأخص الموسوم بالحداثية (حداثة في الشكل و جمود في المضمون) بلا خلفية معرفية، و هو الأمر الذي أقعد الآلية النقدية العربية عن إنتاج نظريات مماثلة تسعف في قراءة المنتج الأدبي وتساهم في تطويره.

وقد نشكو في ظل تبعيتنا لمناهج النقد ا الغربية من عدم تبلور نظرية نقدية عربية خالصة، تحكم الظاهرة الأدبية نقدا و تنظيرا ، فمثل هذه النظرية لن توجد أصلاً إلا إذا فقهنا الخلفيات المعرفية للنظريات النقدية تمهيدا لربطها بتراثنا النقدي، مما سيخلق ثورة معرفية لها انعكاساتها الإيجابية على الإبداع نقدا و تنظيرا، و لعل هذا البحث يضيف حلقة معرفية جديدة للدراسات العربية، بربطه بين أصول علم النفس التحليلي و الظاهرة الإبداعية نقدا و تنظيرا، و بالاعتماد على خلفية منهجية واضحة أفرزتها لنا المعطيات الأدبية و المعرفية امتدادا من أرسطو و وصولا إلى فرويد.

فقد ظل تحديد أصول المذاهب النقدية و النظرية في الدراسات الأدبية العربية يعتوره كثير من النقص والخلط الناجم عن الاعتماد على فروع المعرفة دون أصولها، اللهم إذا استثنينا بعض الدراسات القليلة التي نجحت في مقاربة الأصول النظرية للمذاهب النقدية و المعرفية الكبرى في مراحل تشكلها، و ربطها بالظاهرة الإبداعية تنظيرا و نقدا، و ما

سوى ذلك، فإن الساحة النقدية العربية أضحت تعاني من الهزال المعرفي الناجم عن الاستسهال و التسطح في فهم التيارات النقدية الحديث الوافدة من الغرب، ناهيك عن استعملها كمنهج نقدي يقارب الأثر الأدبي، و من ذلك الفشل الذي واكب تطبيق جل المناهج النقدية الوافدة من الغرب بم في ذلك النقد النفسي، لكون النقاد النفسيين عجزوا عن كنه أصول علم النفس عموما، و المقولات الفرويدية خصوصا، كعتبة أولى لقيام نقد أدبي يعتمد على ما أفرزه لنا علم النفس الحديث، و كأنموذج على ذلك دراسات العقاد* النفسية لبعض شعراء الدولة العباسية، ناهيك عن أعمال أدونيس و التي خلطت بين السريالية فنيا و النقد النفسي اجرائيا.

و إذا كان لكل موضوع بحثٍ أسبابٌ ذاتيةٌ و موضوعيةً تُحمل على اختياره، فإن هذا البحث الموسوم ب: نظرية فرويد في النقد الأدبي- له تلك الأسباب أيضا، و قد سبق ذكر بعضها فيما طرح من أفكار، غير أن الذي تّنمازُ به هو تمَازج الذاتي فيها بالموضوعي، فالذاتي هنا لا يعبر عن قناعةٍ خاصة بل عن قناعةٍ موضوعية تطرحها العلاقة العضوية بين الأدب و علم النفس عموما، و بين الأدب و الفرويدية خصوصا .

فالعلاقة بين فرويد و الظاهرة الإبداعية نقدا و تنظيرا على قدرٍ كبيرٍ من التداخل، لكون الرؤية الفرويدية للأدب رؤية ثورية في منهجها، و علمية في أداة نقدها، إذ لن يتسنى للباحث الوصول إلى بغيته العلمية دون إزالة العقبات المعرفية التي تتحكم فيها سلطة

* للتوسع أنظر: مختاري زين الدين، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1998.

المناهج النقدية و المعرفية و الأفكار المذهبية و الأيديولوجية التي تخرج النظرية عن سياقها التي ربت فيه، و هو ما يرمي إليه الباحث في بحثه للعلاقة العضوية بين فرويد و الأدب...

و يبدو أن طرح إشكالية علاقة الأدب بالفرويدية تنظيرا و نقدا، سَيُسلم الباحث إلى تبني مقاربة منهجية ابستمولوجية تأخذُ أدواتها المعرفية من أسس نظريات التحليل النفسي الفرويدي، ناهيك عن علم الجمال و النقد الأدبي بأدواته الإجرائية، و تستأنسُ منهجياً ببعض المذاهب النقدية و الأدبية و التي هي مبثُوثةٌ في طيّات كتب التخصص (الجمهورية لأفلاطون، فن الشعر لأرسطو، ضرورة الفن لإرّنست فيشر، نظرية الأدب لرونيه ويلك، المرجع في علم نفس الإبداع لروبرت ستيرنبرج، التحليل النفسي للحكاية الشعبية لبرونو بلتهايم، ...)

و إذا كان هذا هو المنهج العلمي الذي سَيسير على هديه هذا البحث، فإن منهجية العرض أفضت إلى خطة توزعت على مقدمة و مدخل و أربعة فصول و خاتمة.

أما مدخل البحث فهو رؤية خاطفة لماهية التحليل النفسي الفرويدي،مع التعريف بمؤسسه سيغموند فرويد.

أما أول الفصول و المعنون ب : بالإرهاصات المبكرة في الثقافة الإنسانية في دراسة علاقة النفس بالأدب، حيث اضطر الباحث إلى التنقيب التاريخي ليعقد الصلة بين

نظريات فرويد و بعدها التاريخي، بغية كشف خلفياتها المنهجية، يضاف إلى ذلك تدعيم الدراسات العربية التي تعنى باستقصاء الجذور التاريخية للمذهب النقدية و التيارات الأدبية، و التي تعرف نقصا فادحا.

أما ثاني الفصول، فيبحث في البنيات النفسية المختلفة عند الإنسان وفق ما أورده فرويد في نظرياته النفسية، و انعكاساته على عملية الإبداع و التلقي، مركزا على أهمية اللاشعور بوصفه محركا لعملية الإبداع.

أما الفصل الثالث، فيعنى بدراسة مفهوم الشكل في نظريات فرويد، عارضا بالدراسة بين طياته للبعد اللغوي، ناهيك عن دراسة الأحلام و الأساطير و الحكايات الشعبية بوصفها شكلا تعبيريا و رموزا معرفية عن مكبوتات لاشعورية، دون تناسي الواقع المادي، باعتباره وهما ابتدعه الأنا الأعلى للسيطرة على اللاشعور الجامح، فهو لا يزيد على كونه شكلا من أشكال التعبير .

و يذهب رابع الفصول إلى دراسة المضمون الأدبي في النظرية الفرويدية نقدا و إبداعا، فيتعرض لماهية الأدب لكونه يقتصر تحديده عند فرويد على مضمونه اللاشعوري، يضاف إلى هذا ،عرض و تحليل لمفاهيم فرويد في الظاهرة الجمالية، و عقدة أوديب، دون التغافل عن آليات صناعة المضمون الأدبي و المتمثلة أساسا بالتصعيد و النقل و تكثيف الدلالة.

و يرى الباحث أن بحثه أتى مختلفا عن الأبحاث السابقة التي أخذت على عاتقها دراسة

العلاقة بين الأدب و التحليل النفسي نقدا و إبداعا في نقاط ثلاث:

- الأولى: أنه يكرس نفسه لمعالجة نظرية فرويد في الأدب و نقده دون غيره من الموضوعات المعرفية، باعتبار الفرويدية أمدت المعرفة الإنسانية بعديد المعطيات في فلسفة الفن وجب تمحيصها و تطويرها بغية الإفادة من نتائج أبحاثها في تطوير الدراسات الأدبية العربية، نقدا و تنظيرا.

- الثانية : أن الطريقة التي انتهجتها الأبحاث الآنفة الذكر، عالجت الموضوع مبتورا عن جذوره المنهجية والطبية والفلسفية والحضارية. ويظن الباحث أن دراسة آراء فرويد في الظاهرة الإبداعية تنظيرا و نقدا ،تفرض على الباحث ربط فروع الفرويدية المعرفية بأصولها المنهجية و خلفياتها النظرية، و هو ما سيعين الباحث في تسليط الضوء على علم الجمال الفرويدي أولا و آراءه النقدية ثانيا.

- النقطة الثالثة :هي أن الأبحاث و الدراسات العربية السابقة في مجال التحليل النفسي للأدب، إن هي إلا جزء من حركة النقد العربيّ عموما، و هو ما يتعارض و التخصص الأكاديمي و العلمي الحديث الذي يروم إلى تضييق دائرة البحث بغية الإلمام بكل تفاصيل البحث و تفريعاته المعرفية.

و لقد صادف الباحث في غمار بحثه صعوبات عديدة تعكس تعقيدات الفكر الفرويدي، و لعل من أبرز ما واجهه الباحث هو موسوعية الفكر الفرويدي و الذي شمل عديد الظواهر الإنسانية بالدراسة و التحليل (علم النفس، علم الاجتماع، علم الأديان، علم

الجمال، الميثولوجيا...)، ناهيك عن امتداده التاريخي الطويل، و الذي يقارب الستين عاما من التأليف و البحث، تكللت بنشر أكثر من مائة بحث و كتاب، كان على الباحث أن يحيط بها علما لعل فيها إضافة معرفية لبحثنا هذا.

كما أعاقت الترجمات المتضاربة و فوضى مصطلحات التحليل النفسي في الثقافة العربية سير حركية البحث في أحايين كثيرة، مما ولد تعقيدا عند الباحث في بداية احتكاكه بالفرويدية كمنهج معرفي، ألجأه إلى الترجمة الذاتية في عديد الحالات.

و في الأخير، ما كان لهذا البحث أن يرى النور، لولا التوجيهات المنهجية لأستاذي المشرف، الأستاذ الدكتور عبد الله بن حلّي، الذي لم يضنِ على الباحث بالرأي السديد و التوجيه البناء، فله منّي جزيل الشكر، بالرغم من أن عبارات الشكر لا تناظر قيمة ما منحني إياه من معرفة علمية و أخلاق فاضلة زكية، و صدق نصيحة، فلك مني أيّها القاضي الفاضل أزكى ما جادت به اللغة من عبارات العرفان و التقدير.

و لا أتناسى فضل الأستاذين بومدين أحمد، و زين الدين مختاري، فلهما مني عظيم الامتنان و التقدير، فلقد أسْبَلَا على الباحث من النعم و العَطَايَا ما تقصر اللغة و إن اجتهدت الوصف في الإحاطة بمعانيه، فلكما صلاتي و أزكى سلامي، أستاذيّ الكريميين.

و شكري ممتد كذلك إلى السادة أعضاء لجنة المناقشة لتجشّمهم عَناء قراءة هذا البحث.

و الحمد لله أولا و آخرا.

سفرت بوهران بتاريخ: *2016/08/15*

المدخل

1/ التعريف بمؤسس التحليل النفسي:

– ولد سيجموند فرويد Sigmund Freud سنة 1856 بتشيكوسلوفاكيا من أبوين يهوديين نزحا إلى النمسا واستقرّا في فيينا، تلقى تعليمه بمدينته، و بعدها التحق بالجامعة لدراسة الطب عام 1873.

نال شهادة دكتوراه في الطب، والتحق طبيبا بالمستشفى العام بفيينا، وتابع في الوقت ذاته أبحاثه في الجهاز العصبي، ثم تركها ليختص في معالجة العصاب La Névrose.

و يتضح من سيرته الذاتية أنه عانى من عقدة الدونية الناجمة عن كونه يهوديا " غريبا " بين" أناس يشعر أنه دونهم ، وقد هيأت له معاناته هذه:<< قدرا كبيرا من الاستقلال في الرأي ، ظهرت نتيجته في تكوينه الفكري>>[1]

أخذ العلم عن كثير من الأطباء المشهورين؛ وكان تعاونه مع الطبيب جوزيف برويـر (Breuer .) مرحلة حاسمة في حياته العلمية. واختلف معه لأسباب تتعلق بطريقة علاج الهستيريا ، و تحديدا ما تعلق بآلية التنويم المغناطيسي التي بدأ فرويد يرفضها تدريجيا معوضا إياها بأسلوب التداعي الحر.

كما لا نعدم أثر الطبيب الفرنسي " تشاركو" في تحديد معالم الفكر النفسي الفرويدي، ف: << لقد أخبرنا فرويد عن ماضي التحليل النفسي و عن مستقبله، و خاصة على المراحل الأولى لعمله، التي قادته خطوة فخطوة نحو التحليل النفسي، و تحدث بحرارة و تقدير عن " تشاركو" كرجل و معلم عظيم بالفعل، مد له يد العون بأن أدمجه في

---

1 انظر: فرويد – حياتي والتحليل النفسي، ترجمة، مصطفى زيعور، مصر، دار المعارف ، ص:**21**.

دائرة أتباعه الخلصاء>>[1]

بـــدأت أبـــحاث فرويد تلقى رواجا معرفيا بعد أن قام بنشر كتابه " تفســـير الأحـــلام" الذي أثبت فيه وجود اللاوعي كمحرك خفي للذات البشرية، ليتبع كتابه تفســـير الأحـــلام بكتب أخرى تؤكد مركزية اللاشعور بوصفه جوهر الذات الإنسانية و لعل من أهم هـــذه الكتب: " ثلاث مقالات في نظرية الجنس ". مما جعله قبلة للباحثين في علوم الإنســـان، فقصده طلاب كثيرون، معظمهم من اليهود، عملوا على التعريف بآرائـــه العلميـــة فـــي الكتب والمجلات والندوات العلمية.

ولم يتوقف فرويد عن التأليف و الكتابة بالرغم من مرضه الذي صـــاحبه ردحـــا مـــن الزمن، ليختم مسيرته العلمية بتأليف كتاب "موسى و التوحيـــد"، و الـــذي يهـــاجم فيـــه التصور اليهودي للدين.

توفي سنة 1939 بلندن، مخلفا تراثا ضخما من العلوم و المعارف في عديـــد المجـــالات المعرفية، لعل من أهمها بالنسبة للباحث أبحثه في الظاهرة الإبداعية.

[1] هانز ساكس، فرويد أستاذي و صديقي، ترجمة، سعد توفيق، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، **1985**، ص، **48**

2/ مدخل إلى التحليل النفسي الفرويدي:

- يعتبر التحليل النفسي الفرويدي مجموعة من الآراء النظرية في علوم الإنسان، اجتمعت لفرويد بعد تعمقه في دراسة مختلف الأمراض التي تصيب الجهاز النفسي للإنسان.

فالتحليل النفسي مجموعة من المعارف النفسية تكون نظاما علميا جديدا يعنى بالبحث في العمليات النفسية الإنسانية، ناهيك عن كونه طريقة لعلاج مختلف الاضطرابات العصبية التي تصيب الجهاز النفسي للإنسان.

و ما فتئت هذه الآراء حتى تطورت لتصبح نظرية شاملة تعنى بالتحليل العلمي لماهية الإنسان، مسلطة الضوء على مغزى السلوك الإنساني، و كاشفة الميول النفسية التي تتحكم في توجيه هذا السلوك، ف: << التحليل النفسي الذي نشأ ضمن أطر الطب النفسي، هو منهج متميز في علاج المصابين، سرعان ما أصبح نظرية شاملة عن الإنسان، لقد قام التحليل النفسي بدراسة العناصر الطبيعية للكائن البشري من ناحية، و الكشف عن ميول الإنسان النفسية، و عالمه الداخلي، و مغزى السلوك البشري، و أهمية التحولات الاجتماعية و الثقافية في تكوين حياة الإنسان النفسية، و ردود فعله من ناحية أخرى، مكونا منهجا علميا في الدراسة التحليلية النفسية للإنسان >>[1]

و قد استفاد فرويد و هو يؤسس التحليل النفسي من الفكر العلمي و الفلسفي القديم، فلقد طور عديد الآراء التي وجدت في التراث الفلسفي خصوصا منها فكرة وجود ظواهر

[1] فيصل عباس، التحليل النفسي و الاتجاهات الفرويدية المقاربة العيادية، بيروت، دار الفكر العربي، الطبعة1، 1996، ص، 31

لاشعورية تتحكم بالنفس الإنسانية، يقول فاليري لبين: <<إن تاريخ توجه مفكري الماضي إلى مسائل اللاوعي يعود في جذوره إلى قديم الزمان، و هكذا بالنسبة لبعض التعاليم التي ظهرت ضمن الفلسفة الهندية القديمة، كان من المميز جدا الاعتراف بوجود (الروح غير المعقولة) و (الحياة غير المعقولة) التي تجري بصورة بحيث تصبح (الأحاسيس خارج السيطرة) بالنسبة إلى الإنسان>> [1]

فالتحليل النفسي الفرويدي هو قراءة واعية للموروث المعرفي الإنساني (فلسفي، ديني، فني، ..) و استفادة من نتائجه المعرفية في صوغ نظريات علم النفس التحليلي، و بناءا عليه، يمكن القول أن الفلسفة و الفن تعتبران الأرضية الخصبة التي نشأت فيها بذور التحليل النفسي الفرويدي، ف: << فرويد استفاد من كل ذلك،و اجتمعت له مقومات العبقرية، ما جعله يخلُص من ثقافة عصره بنظريته التي قبلت كل المفاهيم السابقة عليه>> [2]

و أول خطوات و أبرزها في التحليل النفسي هو الإقرار بوجود عمليات نفسية لاشعورية، توازي العمليات الشعورية عند الإنسان، فلقد أتاحت البرهنة على وجود ظواهر لاشعورية من خلق نقلة ابستيمولوجية في مجال دراسة علم نفس الإنسان، ناهيك عن ترسيخ أسس لعلم النفس الحديث،إن : << أهم المدركات الفرويدية و أكثرها ضرورة لها ، و هو "اللاشعور" و الذي بغيره ما كان ثمة وجود للتحليل النفسي>> [3]

و لقد توصل فرويد إلى اللاشعور بعد أن أدرك أن هناك أمراض نفسية تشفى إذا ما نجح المريض في تذكرها و استحضارها إلى الشعور بعد أن كانت حبيسة اللاشعور، خصوصا

---

[1] فاليري لبين، التحليل النفسي و الفلسفة الغربية المعاصرة، ترجمة، زياد الملا، دمشق، دار الطليعة، الطبعة الأولى، **1997**، ص، 19

[2] فيصل عباس، التحليل النفسي و الاتجاهات الفرويدية المقاربة العيادية، ص **32**

[3] جوزيف كاسترو، الأحلام و الجنس، ترجمة، فوزي الشتوي، مصر، دار الكتاب المصري، الجزء الثاني، ص، **36**

بعد أن تجاوز التنويم المغناطسي كأصل في معالجة الهيستيريا، يقول فرويد: << إن تاريخ التحليل النفسي بحصر المعنى، لم يبدأ إلا يوم ظهور التجديد التقني المتمثل في هجر التنويم، و للتأويل النظري للتطابق بين تلك المقاومة و بين نسيان ما يقود حتما إلى تصور النشاط النفسي اللاوعي، و هو التصور الذي يقول به التحليل النفسي، و الذي يختلف على كل حال، اختلافا بينا عن تأملات الفلاسفة بصدد اللاشعور>> [1]

فنجاح فرويد في البرهنة على وجود اللاشعور يعد فتحا معرفيا في مجال علوم الإنسان، كما يعد المدخل الرئيسي لتأسيس علم التحليل النفسي.

و يرى فرويد أن السبب الرئيسي في نشوء الأمراض النفسية يعود إلى عجز الفرد في التوفيق بين عالمه الواقعي و تحقيق رغباته الجنسية، مما يجعل هذه الغرائز و التي سيطلق عليها فرويد مصطلح اللبيدو و يعني به كل الرغبات الغريزية اللاشعورية بم في ذلك الرغبات الجنسية، و التي تنطلق من الهو متجهة صوب الأنا)، تطالب بحقها في الإشباع، فتدخل الفرد في صراع مع مجتمعه أولا و نفسيته ثانيا، مخلفة بذلك جملة من الأمراض النفسية، يقول فرويد: << إن حضارتنا قائمة بصفة بالغة العمومية على قمع الدوافع الغريزية، فقد تنازل كل فرد على جزء من ملكيته، من سلطانه المستقل، من نوازع شخصياته العدوانية، و ميولها الثأرية، و إنما من هذه التقدمات تتألف الملكية الثقافية المشتركة للخيرات المادية و الخيرات الفكرية>> [2]

أدى اكتشاف اللاشعور عند فرويد لتوسيع دائرة الأبحاث النفسية عموما، و المعرفية خصوصا، و من ذلك الوصول إلى اكتشاف عقدة أوديب، و التي عثر عليها فرويد في

---

[1] فرويد، مساهمة في حركة التحليل النفسي، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة **2**، **1982**، ص، **18**

[2] فرويد، الحياة الجنسية، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الثالثة، **1999**، ص، **43**

مسرحية لمؤلفها صفوكليس، مما أدخل التحليل النفسي إلى مجال الدراسات الأدبية و الفنية من أوسع أبوابها،حيث تعتبر عقدة أوديب من أكبر الاكتشافات في التحليل النفسي، فاسم عقدة يطلق على: << كل مجموعة من العناصر التصورية المرتبطة فيما بينها و المشحونة وجدانيا >>[1]

و يمكن أن نعتبر تعريف فرويد ينطبق تماما على شخصية أوديب ،و الذي يعتبره فرويد نظرية قائمة بذاتها، فهذه العقدة هي أهم و أخطر المراحل التي يختبرها الطفل في سنوات حياته الأولى، و تحديدا من سنين عمره الأولى، حتى الخمس سنوات عند كلا الجنسين.

و عقدة أوديب ضمنيا تتميز برغبة الطفل لاشعوريا في الاستئثار بأمه جنسيا، إلا أنه يصطدم بحقيقة أن الأم ملك لأبيه، مما يجعل الطفل في هذه المرحلة من تطوره و الممتدة من السن الثالثة إلى التاسعة يحمل شعورا متناقضا تجاه أبيه يكرهه و يحبه في آن، جراء المشاعر الإيجابية التي يشمل بها الأب طفله، و هذا ما نلمسه تحديدا في شخصية هاملت مع عمه.

فعقدة أوديب أفرزت جملة من التصورات النظرية و لعل من أهمها القول بعمليات الكبت، و معناها قيام رقابة نفسية تمنع تحقيق مثل هذه الرغبات الغريزية ، و التي قد تعود بالضر على صاحبها و المجتمع معا، يقول فرويد معرفا الكبت: << نحن نسمي الحالة التي تكون فيها الأفكار قبل أن تصبح شعورية (الكبت) >>[2]

---

[1] فرويد، خمسة دروس في التحليل النفسي، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الأولى،**1979**، ص، **36**

[2] فرويد، الأنا و الهو، ، *ترجمة، عثمان نجاتي، بيروت، دار الشروق، الطبعة الأولى، **1981**،*ص، **27**

فعقدة أوديب فتحت الباب واسعا أمام فرويد عموما و الباحثين خصوصا للتعمق في دراسة الجنسية الطفلية، باعتبارها ستؤثر في تكوين جهازه النفسي مستقبلا، كما أوجدت نوعا من المثاقفة مع العلوم الإنسانية الأخرى و لعل من أهمها علم الجمال.

و أدى القول بالكبت و عقدة أوديب بفرويد إلى تقسيم الحياة الباطنية للإنسان إلى ثلاثة طبقات رئيسية تتحكم في السيكولوجية الإنسانية، و تبرز معالم الشخصية الإنسانية، حيث: << إن حياتنا النفسية تختزل في هذه التدخلات و في هذا الصراع، و كل فعل ذهني و كل حركة إنسانية ينبغي تأويلها على أنها نتيجة لمواجهة و صراع بين الشعور ة اللاشعور، كمؤشر لميزان قوى قائم، في لحظة معينة من وجودنا>>[1]

و يمكن تقسيم الطبقات النفسية التي جاء بها التحليل النفسي الفرويدي كالآتي:

1 – الأنا الأعلى: و هو مجموعة من الأعراف و التقاليد أوجدها العرف الاجتماعي، تتيح للإنسان تحقيق سبل العيش المشترك بعيدا عن الصراعات التي يفرضها اللاشعور، ف: << إذا نظرنا مرة أخرى إلى نشأة الأنا الأعلى كما وصفناها سابقا لأدركنا أنه يحدث نتيجة عاملين هامين، أحدهما عامل بيولوجي و الآخر عامل تاريخ: أي أنه يحدث نتيجة الفترة الطويلة التي يقضيها الإنسان في حالة ضعف و اعتمادا على الغير أثناء الطفولة، و نتيجة عقدة أوديب، التي بين أن لكبتها علاقة بظهور مرحلة الكمون التي تعطل عمل اللبيدو>>[2]

فالأنا الأعلى في أصله الأول، جملة من الأوامر و النواهي التي يصدرها الأهل لأبنائهم

---

[1] ميخائيل بختين، الفرويدية، ترجمة، شكير نصر الدين، القاهرة، دار رؤية للنشر و التوزيع،الطبعة **1**، **2015**، ص، **140**

[2] فرويد، الانا و الهو، ص، **57**

حتى تضمن لهم نشوءا سليما بمعزل عن صراع الغرائز، و ما تلبث هذه الأوامر و النواهي أن تتحول إلى قانون يسير الفرد في حياته كلها.

*2- **الأنا**: يعتبر " الأنا" منظومة نفسية و عقلية و واسطة تنظيمية بين اللاشعور (الهو)، و يضم وظيفة الإدراك للجهاز الحسي، و جميع التصورات و المشاعر التي يدركها الإنسان في وقتها، فالأنا هو : << الجهاز التنفيذي للشخصية، و هو الذي يتحكم في في ((الهو)) و ((الأنا الأعلى))، و يدبر شؤنهما، و يحفظ الاتصال بالعالم الخارجي من أجل مصالح الشخصية كلها و مطالبها البعيدة، و حين ينجز ((الأنا)) وظائفه التنفيذية بحكمة يسود الانسجام، و يعم الاتزان، و حين يستسلم ((الأنا)) أو ((للهو)) أو ((الأنا الأعلى)) أو يتنازل عن كثير من سلطته لأي منهما، ينجم عن ذلك الاضطراب و الشذوذ، و يحكم الأنا مبدأ الواقع بدلا من مبدأ اللذة >> [1]*

فالأنا يضمن تحقيق التوازن النفسي و العقلي بين الأنا الأعلى و الهو، بالإضافة إلى ذلك يمثل الأنا عالم الفرد المحسوس و نقطة التماس مع الواقع الخارجي.

*3- **الهو**: هو الإضافة المحدثة التي تميز بها فرويد عما سواه من الباحثين،إذ الهو هو المصطلح التقني للاشعور، و يعني به فرويد جملة الرغبات و الغرائز الموجودة خارج دائرة الشعور، أو كانت شعورية و تحولت إلى اللاشعور بفعل عوامل الكبت و المقاومة، فاللاشعور هو كل المشاعر التي خُزنت أو كبتت منذ الطفولة لكونها تتنافى مع قوانين الأنا الأعلى، و تترقب هذه المشاعر الفرصة للعودة إلى الشعور، و هذا هو منطق عمل المشاعر أو الغرائز اللاشعورية في النفس البشرية، و لقد بين فرويد شروط تحول المكبوت*

---

[1] كلفن هال، أصول علم النفس الفرويدي، ص، **25**

إلى الشعور قائلا: << لابد أن تتوفر شروط ثلاثة كي يمكن للمكبوت أن يدرك غايته: أن تضعف قوة التركيز النفسي المضاد، إما بسبب تطورات مرضية تصيب الأنا بالذات، و إما بسبب شكل آخر من أشكال إعادة توزيع طاقات التحليل النفسي داخل تلك الأنا، و هذا ما يحدث أثناء الرقاد.

2 – أن يتاح للغرائز الجنسية المرتبطة بالمكبوت توطد و تعزر خاص و ظاهرات البلوغ تقدم خير مثال على هذه الظاهرة.

3- قد تتمكن أحيانا بعض الأحداث القريبة العهد من إحداث انطباعات و تسبب عوارض شبيهة عظيمة الشبه بالمادة المكبوتة، إلى درجة تفلح معها في إيقاظ هذا المكبوت >>[1]

و لعل خير ما ينبئنا عما يخبئه اللاشعور هي الأحلام، لكونها تعد مرآة تصور اللاوعي البشري، ناهيك أنها تبين حاجيات النفس و متطلباتها الغريزية، يقول فرويد: << إني أؤكد اليوم كما بالأمس، أن الشرط المسبق الذي لا غنى عنه لفهم السيرورات النفسية في الهستيريا و في غيرها من الأعصبة النفسية، هو التعمق في دراسة مشكلة الحلم >>[2]

و هذا التوجه المعرفي جعل من الأحلام و تفسيرها يعتبر أحد أهم الأركان النظرية المكونة للتحليل النفسي، فإدراك قيمة الأحلام و أهميتها في التعبير عن بواعث النفس يعتبر فاتحة علمية لبداية عهد جديد في مجالات دراسة نفسية الإنسان، تمكن بواسطته فرويد من نقل عالم الأحلام من ضبابيته الميتافيزيقية و طابعه الخرافي إلى مجال العلم، مقيدا إياه (الحلم) بنظرية تبين ماهيته تحديدا، مما خلق تطويرا و نقلة علمية في التحليل النفسي

---

[1] فرويد، موسى و التوحيد، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الأولى،**1973** ص، **160**

[2] فرويد، التحليل النفسي للهستيريا **(حالة دورا)**، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الأولى، **1981** ص، **13**

خصوصا و في العلوم الإنسانية عموما، حيث: << انتقل التحليل بفضل نظرية الأحـــلام من مجرد طريقة للعلاج النفسي، إلى علم نفس يتناول الأعماق من الطبيعة البشرية، و قـــد ظلت هذه النظرية منذ ذلك الحين أظهر ما يتميز به هذا العلم الناشئ، و كانت شيئا لا نظير له في سائر ميادين العلم، إذ أضحت فتحا جديدا، انتزعه التحليل النفســـي مـــن يـــد الأدب لشعبي و التصوف >> [1]

و بعد أن أرسى فرويد أسس نظريته في التحليل النفسي و المتمثلة أساسا في: << فرضية اللاشعور و وجود عمليات عقلية لاشعورية، و قبول نظرية المقاومة و الكبت، و تقـــدير أهمية النشاط الجنسي و عقدة أوديب، تشكل بمجموعها المادة الأساسية لموضوع التحليـــل النفسي و قواعده النظرية >> [2]

فتوجه لدراسة إفرازات النفس البشرية، بما في ذلك الإبداع الأدبي، فظهر مفهوم التصعيد، و هو المقدرة على تغير الهدف الجنسي الأساسي بهدف ثقافي أو فنـــي يضـــمن تصـــريف الغرائز وفق مبدأ التجمع البشري، يقول فرويد: << و الأعمال الفنية هي إشـــباع خيـــالي لرغبات لاشعورية، شأنها شأن الأحلام، و هي مثلها محاولات توفيق، حيث إنها بـــدورها تجتهد كي تتفادى أي صراع مكشوف مع قوى الكبت >> [3]

إن ربط العملية الإبداعية بالأحلام هو محاولة مستميتة من اللاوعي لتحقيق ضـــرب مـــن الإشباع الغريزي، و هذا بعد الانفلات من رقابة التي يفرضها الأنا على حركية الغرائـــز، فالحلم يضمن ستر مختلف الرغبات المنافية للواقع البشري، بيد أن الإبداع يستعير من

---

[1] *فرويد، محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي، ص، **5***

[2] *بريسيفال بيلي، نقد نظرية التحليل النفسي، ترجمة، محمد هلال، الأردن، دار المناهج، **1999**، ص، **72***

[3] *فرويد، حياتي و التحليل النفسي، ص، **73***

الأحلام طريقتها في ستر المكبوتات و تكثيف دلالتها بغيــة نقلهــا إلـــى خـــارج أطـــر اللاشعور، مستعملا في ذالك (الإبداع) مختلف القيم و الأعراف الاجتماعية ، و مســـتثمرا في ذاتية المتلقي ، إذ يجد المتلقي في العمل الإبداعي مجـــالا لتلاقـــي مختلـــف المشـــاعر الإنسانية (مشاعر المبدع/ مشاعر المتلقي)، مما يخلق ضربا من اللذة الجمالية ناجمة مـــن جراء الوصول إلى التنفيس عن الغرائز المكبوتة بوصفها المادة المشكلة للعمل الإبـــداعي: كما سيأتي ذكره مفصلا ضمن هذا البحث.

وعليه، يعتبر التحليل النفسي ذلك العلم الذي يأخذ على عاتقيه دراسة الحياة النفســـية مـــن أعماقها، سواء في تاريخها الآني، أم في تاريخها الغابر، عن طريق إسقاط المنهج النفســـي عن مخلفات الفكر البشري القديم، و هذا بغية فهم أدق لماهية النفس البشرية.

و منهج علم النفس في دراسة السلوك البشري يقوم أساسا على دراسة التداعي الحر، و هو كل ما تفرزه النفس البشرية بتلقائية (أحلام، كتابات، كلام، رسومات، هفوات الفرد ...)، و تحويله إلى لغة مفهومة تعين المحلل النفسي في وضع اليـــد علـــى بواعـــث المـــرض، و بالتالي تحقيق التوازن النفسي بين الباطن الداخلي للفرد و عالمه الخارجي.

الفصل الأول

الإرهاصات المبكرة في الثقافة الإنسانية لدراسة علاقة النفس بالأدب

1 مدخل:

– يتحدث علماء الحضارات و مؤرخو الفنون حديثا متضاربا في أصل نشأة الفنون، و سبب ذلك غياب مصادر التوثيق لانعدام الكتابة في حضارات ما قبل التاريخ.

حيث يقوم تفسير نشأة الفن على فرضيات استمدت بالأساس من بيئات غير بيئة الإنسان البدائي، و من ذلك التفسير النفسي الذي حاول تفسير جذور الظاهرة الإبداعية بإسقاط نتائج الأبحاث السيكولوجية الحديثة على الإنسان البدائي، خصوصا مع ظهور أعمال فرويد و يونغ المعرفية، و هو نفس الطرح المنهجي الذي سلكته التيارات المعرفية التي حاولت تفسير الثقافات البشرية بالانطلاق من الخلفيات الإيديولوجية التي تسيرها.

و من محاولات تفسير بداية الظاهرة الفنية يصادفنا التفسير السحري، و الذي يذهب إلى أن الفن أداة أسلوبية لمخيلة ذات طابع سحري، حيث أن:<<جميع الدلائل تشير إلى أنه كان أداة لأسلوب سحري >> [1]

فالسحر إن هو إلا فكر بدائي يهدف لفهم قوانين التجمع البشري أولا و قوانين العالم ثانيا، لغياب التعليل العقلي للظواهر الطبيعية في تلك الحقب الغابرة، و قد حفظت الكلمات في الحكاية الخرافية ماهية السحر عند البدائي، يقول ول ديورانت: << الأدب في أول مراحله كلمات تقال أكثر منه حروفا تكتب، و هو ينشأ من ترانيم دينية و طلاسم سحرية>> [2]

فالحكاية الخرافية هي التي نجعلها هنا مقياسا للفن البدائي لكونها أقدم ما وصلنا من جهة أولى و يشترك فيها اللاوعي الجمعي لبني البشر عبر قارات العالم من جهة ثانية، تعد في ذاتها مضمونا يصور عقلية إنسان ذلك العصر، ناهيك عما تحمله من جمالية فنية.

---

[1] أرنولد هاوزر ، الفن و المجتمع عبر التاريخ، ترجمة، فؤاد زكريا، مصر، دار الوفاء، الطبعة الأولى، **2005 م1** ، ص، **17**

[2] ول ديورنت، قصة الحضارة، ترجمة، محمد بدران، بيروت ،دار الجيل، **1988 م1**، ص، **132**

فتلك الحكاية المملوءة بسيطرة قوى السحر على لاشعور الفرد، تعد دليلا على الحضور البارز لظواهر الفكر السحري، والذي ما انفك يسعى لتفسير و فهم العالم المجرد، و فهم قوانين الطبيعة، ما جعل إنسان ذلك العصر يبتكر أشكالا تعبيرية تحاكي مضمون الفكر السحري، لكونه يختلف عما يراه في الواقع ، مما ولد فنا جديدا كان الهدف منه بالأساس التبتل و التقرب للعالم الخفي، بغية توفير الحماية، و جلب المنافع، و من ذلك مثلا فن الرقص المنبثق من صلوات التعبد، إذ :<< كانت شعوب الثقافات القديمة التي تعتمد حياتها الاقتصادية على الجمع و القنص هي التي تقدم تلك العروض الاستعراضية الغنائية .. . و لذلك يرتبط مجمل وجود الفلاح البدائي و حياته بقدرته على إرضاء هذه القوى التي توفر له الغذاء عن طريق الاستعراضات و الرقصات التي يكسب نعمها و مساعدتها من خلالها>>[1]

و هذا يدل على أن الفن مجرد أشكال تعبيرية أنتجتها مخيلة مكبلة بالفكر السحري، و يكون هذا الفن موجها للتخاطب مع العالم الخفي ،و من ذلك الرقص و الذي يعد النواة الأولى للفن العرض المسرحي، حيث: << اعتبرت احتفالات الخصوبة التي تتميز بتعظيم لقضيب الرجل طقوسا لا غنى عنها، فمهمتها كانت الاحتفال بالتجديد السنوي للطبيعة و استجلاب المطر، و بالتالي زيادة خصوبة الحقول، و حث آلهة الخصوبة لتنبت ثمارا حقلية جديدة>>[2]

و هذا يدفع بنا للاعتقاد أن الفن البدائي كان وسيلة من وسائل العيش، و أداة لا غنى عن تأثيرها في قوى الطبيعة عموما و في حياة الأفراد خصوصا.

---

[1] يوليوس لبيس، أصل الأشياء – بداية الثقافة الإنسانية – ترجمة، كمال إسماعيل، بغداد، دار المدى للثقافة ، الطبعة الثانية ص، 240

[2] نفس المرجع، ص، 237

و هذه الأشكال الفنية التعبيرية ممثلة بنواة الحكاية الخرافية ، ستضـــيء لنـــا ســـيكولوجية الإنسان البدائي كخطوة أولى لمعرفة سيكولوجية المبدع في تلـــك الحقـــب، و الظـــاهر أن البدائي كان ذا سيكولوجية مسكونة بهاجس ميتافيزيقي يفرضه عليه فكره العاجز عن تفسير معطيات الطبيعة، و قواها العاتية،و منه انبثقت أهمية الشكل التعبيري (الفنون) في إرضاء و مخاطبة الطبيعة، إلى أن عُقد في زمن متأخر للساحر (من يحول المضـــمون الســـحري إلى أشكال تعبيرية و يكون وسيطا بين الطبيعة و ما بعد الطبيعة) لواء قيادة الأفـــراد فـــي احتفالات الخصوبة بُغية جلب منفعة التجمعات البشرية من تكاثر و غذاء، يقـــول جـــيمس فريزر: << يوجد في المجتمع الهمجي ما يمكن تسميته بالسحر العام أو السحر العمومي ، و هو السحر الذي يمارس من أجل المجتمع كله ، فحيث تمارس الطقوس الذي مـــن هـــذا النوع الذي يهدف إلى تحقيق الخير أو الصالح العام يكون من الصعب اختيار الساحر مجرد ممارس خاص، و إنما يصبح (موظفا) ..و يعتبر ظهور هـــذه الفئـــة مـــن الممارســـين أو الموظفتين خطوة هامة جدا في التطور السياسي و الديني للمجتمع >> [1]

و يدل هذا الطرح أن هدف الفن و إن عُدّ مجرد أداة للتعبير عن توجهات و آراء مثالية ، فإننا لا يمكن أن نعدم فيه حضور الشق المادي في عمليات الإبداع ،و استمرارية تأثيرهـــا في حياة البدائي، و من ذلك نجد أن : << هؤلاء المحتفلون يتبارون فـــي إحيـــاء الـــزمن الخصيب الذي عاش فيه الأسلاف المبجلون ، باعتمادهم عدة أساليب لهذه الغاية، إذ يكتفون أحيانا بتلاوة الأساطير التي تحدد بكونها روايات سرية و مؤثرة و تحكي قصة خلق جـــنس و تأسيس نظام، إنها تفعل فعل الكلمات الجوهرية ، و مجرد تلاوتها يؤذي إلى تكرار العمل الذي يحيون ذكره >> [2]

---

[1] جيمس فريزر، الغصن الذهبي، ترجمة، أحمد أبو زيد، مصر، الهيئة المصرية للكتاب، **1971**، المجلد **1**، ص، **203**

[2] روجيه كايو، الإنسان و المقدس، ترجمة، سميرة رشا، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة **1**، **2010** ، ص، **156**

فللكلمات المعبرة عن الميتافيزيقا الطبيعية تخلق رهبة في نفسية البدائي ، وهذا عبرت عنه بوضوح الحكايات الخرافية، مما اضطره لتحميل تلك الصيغ بخلجات نفسه و عصارة فكره الخرافي، مما يعطينا دلالة واضحة عن شخصية الإنسان الأول، و قد أصاب "غوستاف لوبان" في تبيان وقع كلمات طقوس السحر (و التي ستتحول إلى فن بعد تطور الوعي البشري) علة الشخصية البدائية، يقول: << فالعقل و المحاجات العقلية لا يمكنها أن تقاوم بعض الكلمات و الصياغات التعبيرية، فما إن تلفظ بنوع من الخشوع أمام الجماهير حتى تعلو آيات الاحترام على الوجوه و تنحني الجباه لها، و الكثيرون يعتبرونها بمثابة قوة من قوى الطبيعة ، أو قوى خارقة للطبيعة>> [1]

بيد أن " غوستاف لوبان" لم يوضح من الذي يحدث التأثير في الفرد، هل مضمون الفكرة السحرية، أم شكلها و صوتها التعبيري؟

و يعتقد الإنسان البدائي بمَ للفن من سلطة سحرية في التأثير على موارد رزقه، خصوصا في عملية الصيد، و هذا ما أشار إليه البروفيسور "ريمون باير " في أسباب وجود الفنون في المجتمعات البدائية و استمرارية تأثيرها بقوله: << و ثمة تفسير آخر يلاقي قبولا أوفر، و هو المعتمد اليوم، يرى الفن على أنه سحر، يصار بواسطته عن طريق رسم الحيوانات المرغوب في اصطيادها إلى التأثير عليها و استدعائها >> [2]

و تنم هذه نظرية على كون الظاهرة الإبداعية ذات طبيعة و وظيفة مثالية، بيد أن الأمر خلاف ذلك، أفليس الصيد و طقوسه ذات بعد منافعي يتمثل في طلب الاستمرار المادي البيولوجي ؟

---

[1] غوستاف لوبان، سيكولوجية الجماهير، ترجمة، هاشم صالح، بيروت، دار الساقي، الطبعة الأولى، **1991**، ص، **116**

[2] ريمون باير، تاريخ علم الجمال من خلال الفلسفة و النقد و الفن، ترجمة، ميشال عاصي، لبنان، دار نلسن، الطبعة، الأولى، **2008**، ص، **29**

و عليه، فالقول بالتفسير المثالي السحري في نشأة الفنون فيه إجحاف كبير للنظرية المادية القائلة بأن الفن انعكاس للواقع بصفة أعم و للديالكتيك بصفة أخص، ف: << قد حاول الإنسان التعبير عن الظواهر المتنوعة لوجوده الاجتماعي بالصورة ، و قد أدى هذا لنشوء الفن كأول انعكاسات الحقيقة >> [1]

بيد أن القول بأن الفن انعكاس يستلزم بالضرورة أن يكون جل أناس تلك الحقب مبدعين ، لكونهم يشتركون في دوافع الإبداع و شروطه (الحياة المشتركة في تجمع واحد) بحسب النظرية المادية ، لكن هذا ما نعدمه في كل الحضارات، فالمبدع هو من أوتي العبقرية التي تميزه عما سواه من أفراد التجمع الواحد، و هذه العبقرية تستمد من الذات المبدعة و من اللاشعور بالتحديد و ليس من الواقع، ف: <<إطلاق صفة العبقرية على الرجل هو اعتراف منا بما يتمتع به من قوى إبداعية، غير عادية، تلك القوى التي تميزه عن غيره من الرجال و النساء الموهبين، و التي لا يصل إليها بقية أمثالنا من البشر العاديين>> [2]

و هذا التباين في طبيعة الموهبة الفنية، يؤيد الطرح المثالي لمنشأ الفن، فالانعكاس ما هو إلا مضمون للفن، و من الخطأ تعميمه على الظاهرة الفنية بكل مضامينها المتعددة إذ: << نستطيع القول أن اللاشعور هو النبع الأول للفن و أن أفكار الأنا الأعلى تعطيه الشكل، و أن قوى الأنا تنفذ الأفكار الشعورية و اللاشعورية التي تدخل في الخلق الفني >> [3]

و من ذلك، كثرة ذكر الأحلام في أدب الملاحم على أهميتها في عملية الإبداع الفني، إذ لا يخفى تأثيرها الواسع في المخيلة الشعبية لاعتقاد أهل الحضارات القديمة بأن الأحلام إن

---

[1] نخبة علماء سفيات، موجز تاريخ مجتمعات قبل الرأسمالية، ترجمة، يوسف الجندي، القاهرة، دار يوليو للنشر، ص، **25**

[2] بنيلوبي مري، العبقرية (تاريخ الفكرة)، ترجمة، محمد عبد الواحد، الكويت، المجلس الوطني للثقافة ، **1996**، ص، **13**

[3] برونو بلتهايم، التحليل النفسي للحكايات الشعبية، ترجمة، طلال حرب، بيروت، دار المروج، **1985**، ص، **146**

هي إلا وحي يوحى للبشر العاديين، و قد أصاب فرويد عندما أعاد للأحلام مجدها الغابر و شيد نظريته في التحليل النفسي بالاستناد لمعطيات تفسير الأحلام، إذ الأحلام هي مرآة النفس البشرية، حيث: << يمكن أن عتبر الأحلام خير وسائل البحث التي يمكن أن نأمن إليها في الكشف عن عمليات النفس العميقة >>[1]

و يقوم التفسير النفسي لنشأة الفنون على فرضيات مفادها الانتقال من الأحلام إلى التعبير عنها بالأشكال المطروحة في الطبيعة ،و يرى الفرويديون أن ترجمة الأحلام الذاتية إلى أشكال فنية جماعية هدفه تحقيق نوع من التوازن النفسي بين الصراعات الداخلية و الواقع، و جعل هذه الأحلام تعوض ما نعجز في الواقع عن بلوغه ، فالأحلام و الفنون المنبثقة من اللاشعور هي بمثابة متنفس للذات البشرية، و فق النظرية الفرويدية في تفسير الإبداع.

و يؤثر اللاشعور في الفرد عن طريق الأحلام، حيث نستشف من كثرة ذكرها في الآثار الفنية القديمة – حكايات شعبية، أساطير، ملاحم – من قيمتها و حضورها البارز في تكوين العمل الفني، و من ذلك ما ورد في أقدم عمل أدبي عالمي يصلنا متكاملا و هو أدب واد الرافدين ، حيث جمع من أفواه المنشدين الشفهيين قبل أربعين قرن من الآن، يقول طه باقر الصدر مبينا أهمية أدب واد الرافدين: << بالإضافة إلى صفة القدم ، فإن أدب حضارة واد الرافدين يتميز على الآداب القديمة بخاصية أخرى مهمة، تلك هي أن معظم تلك الآداب القديمة قد طرأ عليها الكثير من التحوير و التبديل و الحذف، و الإضافة على أيدي النساخ الجامعين و الشراح، في حين أن الأدب السومري و البابلي قد جاء بهيئته الأصلية غير محوّر كما دون بأقلام الكتبة على ألواح الطين قبل نحو 4000 عام>>[2]

---

[1] سيغموند فرويد، ما فوق مبدأ اللذة، ترجمة، إسحاق رمزي، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الخامسة، **1994**، ص، **32**

[2] طه باقر، مقدمة في أدب العراق القديم، مطبوعات جامعة بغداد، **1976**، ص، **34**

و نجد في ملاحم جلجامش و الأدب السومري و البابلي القديم روابط محكمة تبين الصـــلة بين الإبداع و النفس، و تظهر بوضوح في صراع البشر للظفر بالموضوع الجنسي، و هو جوهر ملحمة جلجامش، و التي نصور الصراع بوضوح، إذ نجد فيها:

<< لا يترك جلجامش بكرا لأمها

فدعوا جميعا آرورو العظيمة قائلين:

أنت يا من خلقت جلجامش

اخلقي له الآن ندا يعادله صخبا في الفؤاد.

فيدخلان في تنافس دائم و تستريح أوروك >>[1]

فعقدة الصراع للظفر بالمرأة تطغى على ملاحم جلجامش و إنها لدليل قاطع على أن هـــذه الملاحم تحكها إبداعيا جملة من الغرائز المتصارعة، كما أنها تنبهـــت لخطـــورة الكبـــت الجنسي، و وضحت أن العمليات الجنسية تنقل الإنسان من الحيوانية إلى الآدمية إذ نجد في الملاحم قول ناظمها:

<< اطرحي ثوبك، دعيه ينبطح عليك

علمي الرجل الوحش وظيفة المرأة

فتنكره طرائد البرية التي شبت معه >>[2]

كما نجد أن للأحلام حضورا بارزا في ملاحم جلجامش، إيمانا من مبدعها أن الرؤيا إن هي إلا تعبير صادق عن باطن النفس البشرية، فالأحلام قطعية الدلالة و الحدوث ، يقول ناظم

---

[1]، جلجامش، الملاحم، ترجمة، فراس السواح (دراسة شاملة مع النصوص الكاملة)، دمشق، دار علاء الدين، الطبعة الأولى، 1996، ص، 111

[2] جلجامش، الملاحم، ص، 117

الملاحم راويا حلم جلجامش لامه:

<< أمه لقد رأيت حلما آخر:

في أوروك المنيعة، فاسا مطروحة تجمعوا عليها.

تحلق أهل أوروك حولها.

أحاط أهل أوروك بها.

.....

إن الفأس التي رأيت رجل.

لقد ملت عليها كما تميل على امرأة.

و لقد جعلتها بنفسي لك ندا.

معنى ذلك: رفيق عتي، يعين الصديق عند الضيق >>[1]

فالعقدة الجنسية و الصراع الجنسي ناهيك عن الأحلام كلها معطيات شكلت أقدم عمل فني يصل إلينا، فملحمة جلجامش تعطينا صورة واضحة عن الارتباط بين فكرة الجمال و الغريزة الجنسية، مما ما جعل فرويد يعتمد على مثل هذه الملاحم في بناء نظرياته المعرفية إيمانا منه من أن الملاحم هي مرآة صافية تعكس خبايا النفس البشرية.

و بانتقال الحضارة إلى بلاد أثينا، نجد أن فلاسفتها حاولوا وضع نظريات تحكم تفسر طبيعة العمل الإبداعي و الهدف منه، ما أوجد البذور الأولى لعلم الجمال، سرعان ما أخذت في التطور النظري، و لعل نظرية أفلاطون في فلسفة الفن، تعتبر الرائدة في هذا المجال، فكيف رأى أفلاطون الإبداع ؟ ثم كيف أثر أفلاطون في الفرويدية؟

---

[1] *فراس السواح، جلجامش، ص،* ***122.123***

2/ نظرية أفلاطون و أثرها في نظرية فرويد الأدب.

- يعد أفلاطون أعظم فيلسوف على مر العصور، و أول من سعى إلى جمع كافة الأفكار المختلفة و مناقشتها في محاورته المتعددة، بُغية الإحاطة بنظرية المعرفة.

و قبل الإفاضة في دراسة نظرية فرويد في الفن، وجب أن نقف على معالم نظرية أفلاطون فيعلم الجمال لما لها من أثر بارز في تشكيل معالم الفكر الفرويدي طبيا و معرفيا.

و مما دفعنا للكتابة حول أفلاطون و أثره في الفكر الفرويدي ، هو الحضور البارز لهذا العبقري في الفرويدية طيلة مراحل تشكلها، إذ يعد أفلاطون المؤثر الأول في فرويد الفيلسوف و المنظر، و يكفي أن نعرف أن المذهب المثالي الذي تبناه فرويد كتيار فلسفي شيده أفلاطون قدما ودافع عنه، ناهيك عن الأسس البرجوازية التي ينطلق منها كلا الفيلسوفين ، أفلاطون قبلا و فرويد بعدا.

بادئ ذي بدء، يتعين على دارس أفلاطون أن يعرف بيئته التي شب فيها حتى يتمكن من الإلمام بفكره المتشعب و فلسفته الموسوعية، ، فأفلاطون : << مواطن أثيني، و مستشار الأمراء، (لدنيس الأول و الثاني، أمير سيراكوزا) و مؤسس الأكاديمية، إن أفلاطون هو فيلسوف بامتياز و المرجع الثابت لكل المفكرين، و هو صاحب الثروات الفكرية التي لا تنضب و العصية على الاستخلاص>>[1] فهذه المكانة الاجتماعية التي ترعرع فيها بين علية القوم من النبلاء ستؤثر فيه و تنعكس على جل تصوراته الفلسفية ، تماما كما انعكست برجوازية فيينا على فكر فرويد و من ذلك آراءهما في نظرية الأدب.

[1] دومينيك، فولشيد، المذاهب الفلسفية الكبرى، ترجمة، مروان بطش، بيروت، الطبعة الأولى، **2011**، ص، **11**

*جاءت نظرية أفلاطون في الفن جزءا من مذهبه في إقامة جمهوريته الفاضلة، في مقابل نظرية فرويد في الفن و التي وردت كجزء من نظريته في التحليل النفسي، ففلسفة أفلاطون قامت كرد فعل على التوجه الديمقراطي الذي دفع بأثينا إلى خسارة مركز قوتها بعدما أضرت بها الخلافات الداخلية بين المحافظين و الديمقراطيين الجدد،إثر هزيمتها في حرب " البلوبونيز"** ضد دولة إسبرطة المتخلفة ثقافيا و اقتصاديا و فلسفيا.*

فأفلاطون كان يمثل التيار الحاكم المحافظ على مصالح طبقته ضد أية تغير قد يطرأ على سياسة النظام الحاكم نحو الانفتاح على الديمقراطية كبديل نوعي للبرجوازية الساقطة في الحرب، خصوصا و الصوت السفسطائي يصرخ بالنزعة الفردية كون " الإنسان مقياس كل شيء" في نقد مباشر لأسس النظام اللاهوتي الذي يمثله أفلاطون.

و لما كان الأدب هو الوسيلة الدعائية و الوعاء الذي يحمل الفكر و التغير و يبثهما في المتلقي، سعت الأطراف المتعارضة و منها الطبقة البرجوازية لإخضاع العمل الأدبي لسلطة الأيديولوجية الطبقية، و من ذلك ما صنع أفلاطون، و نلمس هذا الحرص على دراسة الأدب و توجيهه عند أفلاطون من بواكير محاوراته و التي يطلق عليه المختصون " بالمحاورات الشبابية" إذ طرح سؤالا في أول شبابه و حاول الإجابة عليه في جل محاوراته الفلسفية، إذ يتساءل قائلا: << فالمسألة التي نعرضها على البحث هي معرفة خصائص الحديث الجيد أو الكتابة الجيدة و خصائص ما ليس كذالك، و هذا ما لابد من فحصه>>[1]

فهذا الطرح الشكلاني، سيدفع بأفلاطون إلى إخراج الأدب السفسطائي من دائرة الأدب الملتزم، كما يمكنه هذا التعمق في دراسة البيان و لأول مرة في تاريخ النقد الأدبي من

[1] أفلاطون،محاورة فايدريوس، ترجمة، أميرة حلمي مطر، مصر، دار غريب للنشر، **2000**، ص، **83**

الوصول إلى القول بأن الكتابة هي مجرد نمط تصوريّ ، و ما كان له أن يتوصل لهذه الحقيقة لولا استماتت النظر و الإفاضة في دراسة البلاغة و التميز بين مختلف الأساليب الأدبية من حيث شكلها و مضمونها، ف: << للكتابة يا فايدريوس تلك الصفة العجيبة التي توجد أيضا في التصوير، ذلك لأن الصورة المرسومة تبدو كما لو أنها كانت حية و لكنها تظل صامتة لو أننا وجهنا إليها سؤالا، و كذلك الحال في الكلام المكتوب، إنك لتظُنُهُ يكاد ينطق كأنما يسري فيه الفكر، و لكنّك إذا ما استجوبته بقصد استيضاح أمر ما، فإنه يكتفي بترديد نفس الشيء>>[1]

و إذا كانت نظرية الكتابة الأفلاطونية رسما بالكلمات، فإن فرويد سيوسع هذا الطرح النظري، جاعلا من الكلام المكتوب و المنطوق صورة عاكسة لم يختلج في النفس البشرية من أحاسيس، فالكلام دال و الصورة الباطنية مدلول لهذا الدال.

و سيدفع هذا الرأي الفلسفي الذي جعل من الكتابة نمطا من التصوير،إلى تطوير نظرية أفلاطون في نقد الفن، و بيلورها لتصبح مذهبا نقديا متكامل المعالم ينقد به الفن من خلال أسس منهجه النقدي و بالاعتماد على أدواته الإجرائية و المتمثلة أساسا في الجانب الأخلاقي للصورة، و تتطور فلسفة الصورة في فكر أفلاطون لتفضي به إلى القول بنظرية المحاكاة، و تكتمل بعد ذلك الخلفيات الأيديولوجية من وراء القول بنظريته المحاكاة أكثر فأكثر، لتتبلور أخيرا عندما يصرّح بنظريته في عالم المثل، المستنبطة من أسس نظريته الفلسفية في المحاكاة ، إذ اللغة الشعرية هي التي دفعت فكر الفيلسوف إلى تعمق البيان الإنساني و من خلفه القصد من وراء مزاولة عملية الإبداع، فاللغة في ميراث أفلاطون النقدي هي مجرد مرآة عاكسة لصورة هي موجودة مسبقا في ما وراء العالم المادي، كما الفن عند فرويد هو الصورة المعبرة عن اللاشعور في عالم الإنسان الباطني.

---

[1] أفلاطون، محاورة فايدريوس، ص، **111**

فنظرة أفلاطون للشعر تحاكي نظرته للعالم أو للجمال، فلا يوجد فن و لا شعر في عالمنا الواقعي المحسوس، و إنما في العالم الآخر أي (ما وراء الطبيعة المادية) و هو العالم الذي يطلق عليه أفلاطون " عالم المثل" و تعني كلمة المثل في الفلسفة الأفلاطونية، تلك الأفكار أو الكائنات الروحية الأزلية التي لا تتغير لأنها لا تنمو، و هي لا تنمو لأنها غير ناقصة أي كاملة، و هي رائعة في جميع الحالات، فالقيمة الجمالية للفن عند أفلاطون قيمة قبلية، بمعنى أنه موجود حتى قبل أن يحاكيه الأديب بلغته،، فقيمة الفن توجد خارج الزمان و المكان و المادة، أي في عالم الميتافيزيقا، و هنا أيضا نجد فرويد يستثمر نظرية أفلاطون جاعلا من عالم المثل اسما آخر لعالم الهو، يوازيه في مضمونه، و بما أن الأدب هو محاكاة لعالم المثل عند أفلاطون، يصبح الأدب الفرو يدي محاكاة لعالم الهو، و هي الفكرة التي بنى عليها فرويد نظريته في الأدب، و من هنا تتضح هيمنة فلسفة أفلاطون على فرويد.

و قد نجم عن بروز الذات الفردية ممثلة بالفكر السفسطائي في المجتمع الأثيني تغير جذري في نمط الفكر و الفن معا، و أثر ذلك مباشرة في فلسفة أفلاطون الرافضة لزحزحة نظام الحكم في أثينا، مما جعله يوجه فلسفته لقطع الطريق على دعاة الديمقراطية الرامين إلى جعل الإنسان مقياسا لكل شيء، ننا انكس بالضرورة على الفن و الادب، و كان من بوادر ذلك أنه في : << بداية العصر البطولي طرأ تغير تام على الوظيفة الاجتماعية للشعر و المركز الاجتماعي للشاعر، ذلك لأن الطبقة العليا ذات النزعة الحربية أصبحت تنظر على الحياة بطريقة دنيوية فردية، فأضفى ذلك على الشعر مضمونا جديدا و جعل للشاعر مهاما جديدة ، فهو قد تخلى الآن عن نسبته المجهولة، و عن انعزاله الكهنوتي>>[1]

[1] *أرنولد هاوزر، الفن و المجتمع عبر التاريخ، ترجمة، فؤاد زكريا، مصر، دار الوفاء، الطبعة، الأولى، **2005**، ص، **83***

فلم يكن لهذا التحول الخطير في نظرية الأدب يترك هكذا ليمر جزافا، دونما نقد و توجيه من أفلاطون فيلسوف البلاط و الناطق باسم الدولة، إذ، قد تدفع الحرية المطلقة الشاعر إلى تحميل أشعاره بمضامين قد تنافي أسس النظام الحاكم و تطعن في مصدقتيه و تدفع المتلقي إلى طلب بديلا آخر عنه، و هذاما حدث فعلا، إذ برز الأدب السفسطائي ليعبر عن التيار الأيديولوجي المعارض للبرجوازية القائمة و التي وظفت الدين و السياسة لخدمة أغراضها الخاصة، فسعى الأدب السفسطائي إلى تحرير الشعر من قبضة الميثولوجيا التي رانت عليه قرونا طولا، و ساهم هذا المحدث الفني في التغني بهموم الفرد البسيط و تمجيد قضاياه الذي غيبتها البرجوازية الأفلاطونية ، كما عبر هذا الفن كذلك عن واقع الإنسان الأثيني كفرد في مجتمع له كامل الحقوق، و هذا التحول في وظيفة الشعر و طبيعته، من تمجيد الآلهة باعتبارها رمزا من رموز البرجوازية، إلى تمجيد الإنسان رمز الديمقراطية، تصدى له أفلاطون بالنقد متهما السفسطائيين و من آزرهم بالكذب على الناس و خداعهم للوصول على أكتافهم إلى السلطة، إذ يقول واصفا أدبهم ب: << مزاولة عملية غريبة عن الفن، و لكنه يتطلب نفسا ذات خيال و جرأة و قدرة بالطبع على الاتصال بالناس، و أرى أن الاسم النوعي لهذا النوع من المزاولة العملية هو التملق، و أنا انسب إلى التملق كذلك، البيان و التزين و السفسطة>>[1]

و يفهم من النص أن أفلاطون، لا يعتبر الأدب السفسطائي فنا و لا أدبا، بل هو شبيه بالفن، إذ يشوبه الكذب و الخداع المنافي للخير و الاستقامة التي تقوم على أسسها المدينة الفاضلة، إلّا أنه يقر بأن هذا التملق يحتاج إلى خيال مبدع و فكر متفتح نير حتى يمكن صاحبه من توصيل هذا الكذب بحسب أفلاطون إلى المتلقي، ف: << السر الحقيقي في مهاجمة

[1] أفلاطون، محاورة جورجياس، ترجمة، حسن ظاظا، مصر، الهيئة المصرية للكتاب، **1984**، ص، **195**

أفلاطون الفن هو معارضته السفسطائيين، الذين كان فنهم يقوم على التمويه و الخداع، إنْ في فن الخطابة و صناعة البيان، أو في الفنون الأخرى المختلفة ، كما هي حال هيباس، أو فيما نصحوا الفنانين و النقاد أن يتخذوه إزاء الفن >>[1]

و سيتطور هذا الحكم الأخلاقي على الأدب ليصبح المقياس الذي تقاس به جودة الأعمال الأدبية و الروائع الفنية، و سيتخذ كأداة تمكن أفلاطون من إخضاع العمل الفني لسلطة الطبقة، و يضرب بواسطته الذات الفردية المبدعة في مقتل، كما يمكنه أيضا من ترسيخ أسس فلسفته النقدية و الذب عنها ضد منتقديها من دعاة البيان السفسطائي،يقول أفلاطون: << البيان يا بولس لا يكون له عندنا أية قيمة إلا إذا سلمنا على العكس بأنه يجب أن نستعمله لاتهام أنفسنا أولا، ثم لاتهام كل من يرتكب جرما من الوالدين و الأصدقاء، أو بالأحرى يوضع الخطيئة تحت الضوء الساطع دون أن نخفي شيئا>>[2]

فأفلاطون لا يجعل من الواقع مصدرا تستمد منه القيم و المبادئ لأن كل ما فيه ناقص عن الكمال، فلا كمال في غير عالم المثل، كما لا كمال إلا في عالم اللاشعور عند فرويد.

فلا يثق أفلاطون بالذات الفردية في إحداث التغير في الواقع ، لقصورها عن تحقيق الفضيلة ، بل يغالي في التقليل من قيمة الفرد في فلسفته، فلا نكاد نجده يوليه أهمية تذكر، و هذا شأن الفلسفة البرجوازية التي تحجب قيمة الإنسان و تعامله كبضاعة، إذ الجمالية الأدبية عند أفلاطون تنبع من الأدب الذي يمجد الآلهة و يمدح كوادر المدينة الفاضلة التي يحكمها الفلاسفة من طينته، إذ: << لا يعد كافيا للقصيدة أن تكون جميلة ، فالقصائد ممنوعة سواء كانت جميلة أم لا، إذا لم تخدم أغراض الأخلاقيات ..و لم يخطر على بال

---

[1] فؤاد الأهواني، أفلاطون، مصر، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الرابعة، ص، **46**

[2] أفلاطون، محاورة جورجياس ، ص، **84**

أفلاطون أن هذا سيؤذي إلى القضاء على الفن>>[1]

و هذا التعسف في استعمال السلطة لتوجيه الفن و نقده، سيدفع بأفلاطون إلى إجلاء الشعراء التراجيديين و صناع الملاحم من جمهوريته المنشودة، و يتذرع بحجة واهية لتؤازر طرحه مفادها أن الشعر المحاكي للواقع و للبشر فيه مضرة أخلاقية على متلقيه بمَ يجلبه من فساد يمس بالخصوص أخلاق الشباب من سكان المدينة الفاضلة، و تبلغ القسوة الأفلاطونية على الفن أشدها في كتابيه، " القوانين"و" الجمهورية" حيث سيصدر قانونا يخضع بواسطته الفن إلى رقابة الدولة، كما أنه سيفرض بهذا المرسوم على الشعراء أضرُبا من الشعر مخصوصة، لا يحيدون عنها وهم يزاولون عملية الإبداع، و منها مثلا، الأناشيد الدينية أو المواعظ الأخلاقية الشعر التعليمي الهادف إلى تحبيب الشباب في دولته و طبقته و رموز دولته، و من لم يستجب من الشعراء لهذا النظام في الإبداع فما عليه إلا أن يشد الرحال بعيدا عن المدينة الفاضلة، إذ يقول: << سوف لا يؤلف شاعر شيئا يخالف القانون و الحق، و الشرف و الخير، و سوف لا يكون حرا في عرض أي شيء من تصنيفه على أي مواطن خاص مهما كان أمره قبل أن يعرضه أولا على الرقباء المُعينين لمثل هذه، الشؤون، ثم على حراس القانون و ينال موافقتهم>>[2]

بيد أننا نلمس في فكر أفلاطون حنينا و إكبارا للشعر و تقديرا للموهبة المبدعة عند الفنانين، و لو كان فنهم مخالفا لتوجهه الأيديولوجي البرجوازي، غير أنه لا يسمح بوجودهم في المدينة الفاضلة، ف: << إن ظهر في دولتنا رجل بارع في محاكاة كل شيء و أراد أن يقدم عرضا لأشعاره على الناس، فسوف ننحني تبجيلا له و كأنه كائن مقدس، معجز رفيع،

---

[1] *ولتر ستيس، تاريخ الفلسفة اليونانية، ترجمة، عبد المنعم مجاهد، القاهرة، دار الثقافة، **1984**، ص، **195***

[2] أفلاطون، القوانين، ترجمة،ـــ حسن ظاظا، مصر، القاهرة، دار الثقافة، **1984**، ص، **11**

غير أننا علينا أن ننبئه بأن أمثاله لا يسمح بوجودهم في دولتنا، إذ أن القانون يحظر ذلك، و هكذا سنرحله بعد أن نسكب على وجهه العطر و نزين جبينه بالأكاليل إلى دولة أخـــرى، إذ أننا نود أن يكون شعراؤنا أكثر خشونة و صرامة، لا يحاكون إلا أسلوب الفضلاء، و لا يسترشدون إلا بالقانون>>[1]

وينم هذا الرقي في التعامل مع المبدعين إلى كون أفلاطون يقدر الموهبة الفنية حق قدرها، بيد أن مركزه الطبقي حيل بينه و بين التعبير بحرية عن الفن، إذ أفلاطون ينظر للأدب و هو مثقل بقيود طبقته، مكبل بأيديولوجيته التي شب فيها، و قد صرح في غير موطن بأنه ينظم الشعر و يطرب له حتى يهزه هزا ف: << كل ما في الأمر أن من الظلم كتمان أمـــر نؤمن بأنه حقيقة، و لابد أنك نفسك أيها الصديق قد شعرت بسحر الشعر، و لاسيما ما أتى به هوميروس، إنه ليسحرني حقا >>[2] *فلم يدفعه هذا الهيام بالشعر إلى الرأفة بالشـــعراء، بل أجلاهم من جمهوريته ملصقا بهم حجة تأليب الرأي العـــام و إفســـاد أخـــلاق الشـــباب و الدعوة إلى تحيد الدين عن الحياة و الواقع و السخرية من الآلهة، و من أمثلة ذلك مـــا نقد به هوميروس بقوله: << إن أول ما أعيبه عليه هو كذبه، بـــل كذبـــه الآثـــم الشـــرير، و أين يظهر ذلك الكذب؟ في تمثيل الآلهة و الأبطال بطريقة باطلة>>* **1**

فأفلاطون بهذا يحاكي بصورة كبيرة نفس التهمة التي دست لأستاذه سقراط و أودت بحياته مسموما، و يتجلى لنا بوضوح هنا، أن المقياس النقدي الذي نقد به أفلاطـــون الفـــن هـــو المقياس الأخلاقي البعيد كل البعد عن تقويم العمل الفني ، و يزيد أفلاطون فيعيـــبُ علـــى الشعراء نقدهم للأبطال الأسطوريين و من ذلك ما وجهه من نقد لهوميروس مقارنا إياه

---

[1] *أفلاطون، الجمهورية، ، ترجمة، فؤاد زكريا، مصر، الهيئة المصرية للتأليف و النشر، **1968**، ص، **370***

[2] *نفس المرجع، ص، **378***

بعظماء أثينا، إذ يقول في حقه: << اسمع يا عزيزنا هوميروس، إذا كان صحيحا فيما يتعلق بالفضيلة، لا تبعد عن الحقيقة سوى مرتبة واحدة،...فخبرنا باسم الدولة التي صلح حكمها بفضلك، ..هل تستطيع أن تنبأنا ببلد اتخذك مشرعا و انتفع منك؟

– فأجاب جلوكون: لا أظن ذلك ، فأشد الناس إعجابا بهوميروس لا يدعون ذلك.

– فهل سمع أحد أن حربا حدثت في وقته و نجح هوميروس في قيادتها بنفسه،أو بنصائحه؟ أو هل نسب إليه اختراع بارع في الفنون، أو خبرة عملية في المجالات البشرية الأخرى، مثلما نسب إلى طاليس؟ ..لا شيء من هذا على الإطلاق>> [1]

و يتناسى أفلاطون أن الفنان غير مطالب بأن يكون قائدا أو مشرعا أو طبيبا، فهو يخاطب الذوق و الوجدان و الفكر، و الغريب في فلسفة أفلاطون هو تناقضه، إذ يقيم أسس جمهوريته على الاختصاص في الوظيفة الواحدة،ف: << قد قررنا و أكدنا مرارا أن على كل فرد أن يؤدي وظيفة واحدة في المجتمع، هي تلك التي وهبته الطبيعة خير قدرة على أدائها >> [2] *بيد أننا نجده يطلب من الشاعر ما لا يطلبه من سواه، و مرد ذلك أن أفلاطون استعمل كل السبل لإحكام رقابته على الفن و توجيهه في المدينة الفاضلة، و لا بأس إن خرق بذلك نُظُم جمهوريته و قوانينها.*

و علق أفلاطون شرط إعادة الشعراء المنفيين إلى الجمهورية بتنازلهم عن مضامين أشعارهم المحاكية للواقع المادي، و قد صور أفلاطون هؤلاء الشعراء في المنفى فأحسن تصويرهم إذ يقول: << أما عن الشعراء التراجيديين و عن تصانيفهم التي يقال أنها عمل جاد، فإننا نستطيع أن نتصور بعضهم يقتربون منا و معهم سؤال يختبئ في هذه الكلمات

---

[1] أفلاطون، الجمهورية، ص، **366**

[2] نفس المرجع، ص، **138**

أو نحوها ((هل يمكن أيها السادة أن نزور مدينتكم و أقاليمها أم ترانا لا نستطيع؟ و هل نستطيع أن نحضر معنا شعرنا؟ أم ترى ماذا وصلتم إليه من رأي في الموضوع؟)) فما عسى أن تكون الإجابة الصحيحة التي نقدمها لمثل هؤلاء الرجال النابغين؟ إنها تلك فيما أعتقد ((إننا أنفسنا أيها الزائرون المحترمون، مؤلفون للتراجيديا، و إننا نعرف كيف نصنع أفضل التراجيديات و أجملها، و لقد بني نظام حكومتنا في الحقيقة كما لو كان تجسيدا دراميا للحياة النبيلة الكاملة، أعني أن ذلك ما نعتبره نحو أكثر التراجيديات حقيقة، و هكذا انتم شعراء و نحن أيضا شعراء بنفس الأسلوب ....و إذا يجب ألا تنتظروا منا أننا سوف نسمح لكم بقلوب هشة أن تضربوا خيمتكم في ميدان سوقنا ثم نسمح لكم بإلقاء خطبكم ذات القذف العام أمام أولادنا و نسائنا و عامة الناس..فلماذا نكون على درجة كبيرة من الجنون لنفعل ذلك؟ >>[1]

فهذا حكم على المضمون الفني في العمل الأدبي ونقد أخلاقي له، إذ لا يأتي أفلاطون على مسائل الشكل الفني طيلة حكمه النقدي، و ينم هذا على كون الناقد لا يعبأ بالشكل الذي يعده مجرد مرآة عاكسة بالقدر الذي يهتم فيه بالمضمون، لِمَ قد يحدثه من تغير في أخلاق المتلقي و رؤاه في مسائل الوجود.

بيد أنه لا يمكن أن نجمع كل آراء أفلاطون في النقد الأدبي و تصنيفها على أنها نقد أخلاقي أيديولوجي للفن ، وإلا نعد قاصرين عن الإحاطة بفكر الرجل النقدي، بيد أن الهيمنة الإيديولوجية على نقد أفلاطون لم تلغ تماما الحديث في مسائل الشكل الفني، و من المسائل التي خاض فيها أفلاطون، قضية مناسبة الغرض لشكل الكلام، ومن ذلك ما جاء في إحدى محاوراته التي تعد من أبكر المحاولات في دراسة الشكل و المضمون في العمل الفني،

[1] أفلاطون، القوانين، ص، **359**

يقول :<< ألم تلاحظ يا صديقي سعيد الحظ أني قد بدأت أتحدث بأسلوب ملحمي، و لم أعد أتبع الأسلوب الديثورامبي رغم أني كنت ألوم العاشق ؟ و لكن، إن وجب مدح غير العاشق فأي أسلوب سأختار ؟>> [1]

فأفلاطون أدرك أن مقام المدح غير مقام التقريع و الذم، و هذا من خلال عرضه لأحوال العاشق و غير العاشق في هذه المحاورة، حيث المدح يستدعي شكلا تعبيريا خاصا به، تماما كما للأهاجي شكلا خاصا تمتاز به .

يربط أيضا أفلاطون بين الشكل و المضمون الشعري، في معرض حديثه عن نفي الشعراء من المدينة الفاضلة: << فهل لي أن أقترح إعادة الشعر من المنفى، و لكن بشرط واحد، و هو أن يقدم دفاعا عن نفسه بالطريقة الغنائية، أو بأي وزن آخر >> [2]

فأفلاطون يقر بأن الوزن هو الذي يتحكم في المضمون، و بالتالي يسعى إلى فرض وزن شعري يجعل من الغرض مجرد مزمار يتغنى بالآلهة، و بهذا لا يشوش الشعر و الشاعر على برجوازية الفيلسوف.

غير أن اهتمام أفلاطون النقدي كان يخص المضمون كما سلف سابقا، إذ المضمون في العمل الفني هو الذي يؤثر في أذواقنا لهذا تنبه له أفلاطون أيضا و أولاه أهمية كبرى في نقده لما له من قدرة على التأثير في المتلقي ،<< و لهذا أفلاطون كم كان تقديره في محله عندما وجد في الشعر مضمونا و مؤثرا و أساسيا في تغير ذهنية الناس، إذ وجد من الأفضل استبعاده من الأفضل استبعاده من مدينته الفاضلة خوفَ أن يفسد أخلاق المجتمع>> [3]

---

[1] أفلاطون ، محاورة فايدريوس ، ترجمة، أميرة حلمي مطر، القاهرة، دار غريب للطباعة و النشر، ص، **52**

[2] أفلاطون، الجمهورية، ص، **378**

[3] شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية مذاهب و مدارس، بيروت، عز الدين للطباعة، الطبعة الأولى، **1985**، ص، **241**

و كانت النتائج التي وصل إليها أفلاطون عن الفن بارزة و أضحت مَعلماً لا يمكن تجاوزه من الدارسين لنظرية الأدب دون الوقوف طويلا عنده بالدرس و التحليل و الاستقراء، لما لعبه الدرس الأفلاطوني من دور بارز فيهما معا، و لا نكون مخطئين إن قلنا انه لم يؤثر أية فيلسوف في الفن تأثير أفلاطون فيه، خصوصا عندما جعل الفن صورة لمضمون معين و أول من قال بان الفن فكرة و عقيدة و ليس صورة فقط، و كيف دفعت كل هذه الآراء بعجلة نظرية الأدب إلى التطور، و جعلت من النقد يتفرع إلى مدارس و مذاهب كل منها يحمل بذورا من نظرية أفلاطون في علم الجمال.

بيد أن فهمه الميتافيزيقي للواقع الاجتماعي جعل منه يبرم حكما قاسيا على الأدب خصوصا و الفن عموما، فلم يؤمن أفلاطون يوما بالواقع باعتباره مصدراً للأفكار و القيم، كما لم يرض عن الديمقراطية و ما أحدثته في أثينا من تضارب للأفكارو صراع بين العقائد و المذاهب أدى إلى تشتت الغايات و إضعاف الدولة من الداخل، لهذا طالب بإخضاع الفن للرقابة دفعا لأية تعارض بين فكر الأديب و إيديولوجية الدولة، فأفلاطون كان مهتما بترسيخ مبادئ الدولة قبل تحقيق جملية الفن،و عليه فإننا نستطيع أن نقرأ هذا الغلو في التعامل مع الظاهرة الأدبية على أنها تحذير مروع لما رأيناه من نتائج للفن الذي تستحسنه الدولة في القرن العشرين فالفن النازي في ألمانيا في عهد هتلر، و الواقعية الاشتراكية في روسيا في عهد ستالين و ألوان الرقابة و الكبت و المنع في الثورة الصينية في عهد ماوتسي تونغ، هي كلها نماذج لِمَ كان سيحدث لو أن أفكار أفلاطون طبقت على أرض الواقع.

بيد أن أفلاطون يبقى قمة راسخة في مجال الفكر الفلسفي و النقد الأدبي، و أضحى لزاما علينا أن نأخذ من نظريته النقدية، موسوعيتها في ربطها الأدب بالواقع النفسي و بالواقع

المادي الاجتماعي و الديني و الفلسفي، و أن نستفيد من سعة أفقها النظـــري الـــذي جمـــع الأجناس الأدبية ككل و نقدها، و في المقابل أن نسعى لخلق حرية أكبر للأديب و الناقد معا و هذا بتحريره من قيود الأيديولوجية و أغلال الطبقية، التي كبلت فكر أفلاطون و حرمتـــه من التقعيد بحرية أكبر في النقد الأدبي بخاصة و الفكر الفلسفي بعامة.

و عود على بدء، نستخلص أن فرويد وظف الفلسفة الأفلاطونية في التحليل النفسي بصـــفة عامة و في نظرية الأدب بصفة خاصة ، فقد قلب ميتافيزيقية أفلاطون في عالم المثل إلـــى فيزيقا، مما مكنه من تقليص الطابع المثالي المميز للفلسفة الأفلاطونية.

فنظرية الأدب الفرويدي ما هي إلا نظرية منقحة و مطورة من نظرية أفلاطون في الفـــن، مع اختلافات حول فروعها النظرية، بيد أن الاختلاف يرجع إلى كون فرويد يجعـــل مـــن اللاشعور مركزا للفن ، بخلاف أفلاطون الذي يجعل من الإبداع اندفاعا من خارج الـــذات البشرية، لكن هذا لا ينفي أن فرويد شيد فلسفته على أعمدة أفلاطون النظرية.

3/ الأرسطية في التحليل النفسي الفرويدي للأدب:

- يعتبر أرسطو أكبر فيلسوف أنجبته البشرية،إذ كان له دور محوري في تطوير الفكر الفلسفي في العالم قديمه و حديثه، بالنظر للأعمال الفكرية الكبرى التي ألفها والمتسمة بطابع الموسوعية و التعدد الثقافي، (فلسفة، سياسة، منطق، فنون، الطب، علوم الحيوان ....) إذ يعتبر أرسطوأن مهمة الفيلسوف هي :<< أن يكون قادرا على البحث في جميع الأشياء>> [1] فالفلسفة الأرسطية بناء متكامل من التساؤلات و المعارف لا يمكن تجزيئه ، حيث مكنه منهجه البحثي (منهج علمي استقرائي) من الإدلاء بآرائه في مختلف مجالات المعرفة، و لا أدل على ذلك من كثرة تأليفه و التي يقال بأنها ناهزت الأربعمائة كتاب بحسب رأي الباحثين[2].

حيث سيتيح هذا الزخم المعرفي لفلسفة أرسطو من التأثير في كل المعارف و العلوم عبر حقب تشكيلها، و من ذلك أثره الواسع في فكر فرويد.

بادئ ذي بدء، تعد فلسفة أرسطو تطويرا للفلسفة المثالية الأفلاطونية أولا ،و نقد لها ثانيا، بيد أننا لا نعدم التأثير الواسع لأفلاطون على الفكر الأرسطي خصوصا ما تعلق بنظرية الأدب، و الذي يهمنا أكثر من غيره، ف:<< ما من فهم أصيل لأرسطو يستطيع أن يعزز الرأي القائل أن مذهبه الفلسفي معارض تماما لمذهب أفلاطون بل الأفضل القول أن أرسطو كان أعظم الأفلاطونيين، لأن مذهبه لازال مؤسسا على المثال، و هو محاولة لتأسيس مثالية متحررة من نواقص مذهب أفلاطون>>[3]

---

[1] Aristote. Métaphysique. Trd. Marie Duminil et Annick Julian. Edition Flammarion. Paris.2008. P 149

[2] ولتر ستيس، تاريخ الفلسفة اليونانية، ترجمة، عبد المنعم مجاهد، القاهرة، دار الثقافة للنشر و التوزيع، **1984**، ص، **146**

[3] ولتر ستيس، تاريخ الفلسفة اليونانية ، ص، **213**.

و يرجع الخلاف بين الفيلسوفين إلى الاختلاف حول مفهوم الإنسان، حيث يرى أفلاطون أن الفرد ما هو إلا أداة ، تسيره قوى الآلهة، بينما يرى أرسطو أن الإنسان غاية في ذاته مخير في أفعاله وتصرفاته، و هذا الاختلاف ناجم من تعدد الخلفية الإيديولوجية لكلا الفيلسوفين، فأفلاطون برجوازي لا يؤمن بالذات الفردية القادرة على تسيير المجتمعات و تنظيمها دون تدخل عالم اللاهوت في ذلك، بينما أرسطو ديمقراطي يلح على أهمية الذات البشرية في التسيير و يعلي من قيمتها، في تأثر مباشر بالرواقية و في نقض صريح لمثالية الأستاذ أفلاطون.

و من شدة أثر أرسطو في الثقافة الإنسانية، أضحى كتابه الموسوم ب " فن الشعر" معلما بارزا في مجال الدراسات الابستيمولوجية، لا يمكن الاستغناء عنه، و لعل أثره البارز في الفكر الفرويدي دليل قاطع على ما مدى الأثر الذي تتركه كتابات أرسطو في النظريات التي رأت .النور من بعده و عليه، فإن دراسة الفرويدية تغدو منقوصة دون الالتفات إلى تأثير نظرية الأدب الأرسطية بصفة خاصة فيها، بالرغم من عدم تصريح فرويد بمصادر نظريته التي استقاها من أرسطو تحديدا، إلا أن صدى الأفكار الحاضرة في الفرويدية من السهل أن نشعر بوجود الأثر الأرسطي عليها.

فكيف أثرت نظرية الأدب الأرسطية في الفرويدية؟

ينطلق أرسطو في تحديده لماهية الآداب و الفنون من حيث انتهى أستاذه أفلاطون من كون الفن تصوير أو محاكاة لأشياء تقع خارج الذات الفردية، بيد أن الخُلف بين الرجلين مرده موقف أفلاطون الرافض لتصوير الواقع بكل تشكلاته ، حيث يجعل من هذه المحاكاة أداة لفن منحط، بم أنه لا يؤمن إلا بإفرازات عالم المثل في المخيال الفردي، بيد أن أرسطو

ينزع عن المحاكاة ثوبها المثالي مسقطا عليها الواقع المادي بصفة عامة، إيمانا منه بالإبداع و الموهبة الفردية، و التي أقصتها الفلسفة الأفلاطونية.

و هذا التوجه الأرسطي يعود إلى كون أرسطو آمن بالواقع و بالفرد أكثر مما آمن به أفلاطون، صاحب الفلسفة القبلية، و التي تنزع من الفرد القابلية للإبداع بمنأى عن اللاهوت، و لا أدل من ذلك من النزعة الديمقراطية التي آمن بها أرسطو و التي تعد دليل واضحا على أهمية الإنسان في فلسفة المعلم الأول.

فالعمل الفني في فلسفة أرسطو هو بعد إنساني تفرضه دواعي النفس المبدعة ، فكل عمل فني هو وحدة تامة قائمة بذاتها، بمعزل عن قبلية الزمان و المكان، فالأثر الفني لا يقبل التجزئة أو الانقسام على نفسه، و هو ما يعبر عنه أرسطو بالفعل التام، و هو:<< ماله بداية و وسط نهاية>>[1] فالأعمال التي لا توافق بين شكلها و مضمونها بين صورها و رمزيتها الدلالية تخرجها نظرية أرسطو من عوالم الفن و الإبداع.

و تتميز نظرية أرسطو بقلب المحاكاة الأفلاطونية و نقدها ، إذ يذهب أرسطو إلى أن لكل عمل فني شكل يحاكيه، فيعكس به واقعا تارة أو صفات حسية لأفراد من دنيا هذا الواقع، مع إمكانية صقل هذا الواقع المُحاكي بإضافة الإبداع الفردي إليه، إذ كل الفنون و الآداب، و منها:<< الشعر الملحمي و التراجيدي، و كذلك الكوميدي، و فن الديثرامبيات و غالبية ما يؤلف للصفر في الناي، و اللعب على القيثارة، و كل ذلك بوجه عام، أشكال من المحاكاة، لكن مع هذا فإن كل نوع يختلف عن الآخر في ثلاثة أنحاء:

---

[1] أرسطو، فن الشعر، ترجمة، إبراهيم حمادة، مصر، المكتبة الأنجلو مصرية ص، **108**

1 إما باختلاف المادة.

2 أو الموضوع.

3 أو الطريقة >>[1]

و هذا يدل على أن أشكال صناعة الفنون مطروحة في الطريق لمن أرادها للإبداع، في نقد لاذع لنظرية الإلهام الأفلاطونية.

فأرسطو يزيح عن العمل الفني ضبابيته المثالية التي رانت عليه قرونا طولا، فكل إبداع ينطلق من الواقع ليعبر عن المحتمل و قوعه، إذ :<< مهمة الشاعر ليست رواية ما وقع فعلا، بل ما يمكن أن يقع، على أن يخضع هذا الممكن إما لقاعدة الاحتمال أو الحتمية >> [2]

و تحتاج عملية التوقع إلى إعمال الفكر و بُعد النظر حتى يكون الإبداع محاكيا لِمَ سيكون، فالخبرة و:<< التجربة هي التي تصنع الفن.. و ينشأ الفن عندما نصدر حكما كليا عاما عن موضوعات متشابهة، بعد أن نجمع عدة أفكار عن طريق التجربة >>[3]

فالفن وفق المفهوم الأرسطي له يتكون من شكل يستمد من الواقع بواسطة شكل المحاكاة، و مضمون عقلي و وجداني يستمد من أنا الفرد، فيتيح له إخراج الأشياء المحاكية في ثوب فني رفيع .

و يجعل أرسطو للمتلقي في العملية الإبداعية نصيبا وافرا من الدراسة، بحيث جعل منه

---

[1] أرسطو، فن الشعر، ، ص، **55**

2 نفس المرجع، ص، **114**

[3] *Aristote. Métaphysique. p 71*

أساس العمل الفني، في تطوير لنظرية أفلاطون في أخلاقيات العمل الفني و انعكاسه على نفسية المتلقي، فبم أن أفلاطون جعل من المتلقي مجرد وعاء لاستقبال الإبداع، أدخل أرسطو المتلقي في صلب العملية الإبداعية باعتباره عنصرا من عناصر الفن، و هنا يمكن الحديث عن عملية التطهير الأرسطية باعتبارها من خصوصيات المتلقي، ففلسفة التطهير ستلعب دورا محوريا في مدرسة التحليل النفسي عموما و في الفرويدية خصوصا، فما هو التطهير؟ و كيف انعكست فلسفته في علم الجمال الفرويدي؟

إن المفاهيم الأرسطية التي وظفت في الفرويدية تعد على قدر كبير من الأهمية في تكوين نظرية فرويد في الأدب، و يكفي أن ندرك أن أرسطو هو أول من حاول أن يجيب بطريقة علمية على علاقة الفن بالنفس إبداعا و تلقيا من خارج دائرة الميتافيزيقا، لهذا يعتبر إدراكها (آراء أرسطو في الفن و انعكاساتها على فرويد) و فهمها خطوة أولى لسبر أغوار التحليل النفسي للفن، و من هذا المنظور المعرفي، استطع الأثر الأرسطي ممثلا بعملية التطهير أن يكون له أعظم أثر من جهتين، أولهما : فهم طبيعة النفس البشرية، و الثانية، تحديد طبيعة الفن و وظيفته، فأفكار أرسطو في الشعر و المسرح خصوصا (و هو مجال البحث) تعتبر المصدر الأول في تكوين نظرية الأدب الفرويدي، كيف لا و غاية التراجيديا الأرسطية هي التي سيجعلها فرويد وظيفة كل عمل فني سام.

فالتطهير هو من إفرازات الأثر الفني ف :<< مصطلح التفريج، كلمة يونانية ، تعني التطهيرو التفريغ، و لقد استخدمه أرسطو للدلالة على الأثر الذي تتركه المأساة (المسرحية) على المتفرج.و لقد عاد كل من برويير و فرويد إلى هذا المصطلح ، الذي يتضمن بالنسبة إليهما الأثر المنشود من التصريف المناسب للصدمة >>[1]

[1] *جاك لابلانش و ج.ب. بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ترجمة، مصطفى حجازي، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، ط1، 1985، ص، 185*

ولقد وضع أرسطو للمبدع أسس توليد الانفعالات في الأدب و نقلها إلى المتلقي، متخذا من مسرحية أوديب لصفوكليس أنموذجا للتنظير، فمفهوم التطهير الأرسطي يتناول جانبين بحسب أرسطو: جانب المبدع، و نعني به، توليد المبدع لعواطف الخوف و الشفقة بواسطة المحاكاة، و لهذا يذهب أرسطو إلى كون الشاعر ملزم بخلق هذه العواطف، ف:<< المتعة التراجيدية تتمثل في الشفقة و الخوف، و أن الشاعر ملزم بتوليد ذلك من خلال محاكاته>>[1] فكل صناعة فنية وفق منطق أرسطو النظري، هي نقل لمشاعر الشفقة و الخوف إلى المتلقي بواسطة مادة ناقلة على اختلاف أشكالها (لغة، رسم، موسيقى، أداء مسرحي..) .

فحبكة العمل الفني :<< ينبغي أن تبنى على نحو متقن يجعل من يسمعها تروى دون أن يراها معروضة، يمتلئ بالرعب وتأخذه الشفقة، وذلك هو الأثر الذي يشعر به كل من يصغي إلى قصة أوديب تتلى على مسامعه>> [2]

و عليه، فأرسطو يركز على أهمية العامل النفسي في إبداع الفن، إذ المبدع ملزم بنقل مشاعر الخوف و الشفقة للمتلقي أو القارئ، بغية أن يتفاعل المتلقي جماليا و وجدانيا مع العمل، و هذا الانفعال يعتبر جوهر كل عمل فني، فكل إبداع وفق قول أرسطو هو: << محاكاة لأحداث تثير الخوف و الشفقة >>[3]

بيد أن بعض الدارسين لفكر أرسطو، يرجحون أن قول أرسطو بالتطهير المصاحب للعمل الفني و منحه مكانة بارزة في النظرية الأدبية الأرسطية هو رد من أرسطو على أستاذه أفلاطون، الذي يرى أن التراجيديا مفسدة لنفسية المتلقي، لهذا دعا إلى إجلاء شعراء

---

[1] أرسطو، فن الشعر، ص، **141**

[2] نفس المرجع، ص، **98**

[3] نفسه، ص، **116**

* للتوسع أنظر : الجمهورية و القوانين لأفلاطون .

الملاحم من المدينة الفاضلة، فعواطف الخوف و الشفقة بحسب أفلاطون لا يمكن منحها إلا لله، بخلاف الشعراء الذين ينظمون أشعارا في أبطال من البشر، كما نظم هوميروس، ف :<< ثمة إجماع في الرأي، أن مصطلح (التطهر) قد مثل في ذهن أرسطو بسبب رغبته في معارضة ما ذهب إليه أفلاطون، كما يتضح في الكتاب العاشر من الجمهورية، بأن الشعراء يجب لومهم و نفيهم، لأنهم بإثارتهم المشاعر بما فيها الإشفاق، يعملون ضد واجب الإنسان فيما يمليه العقل >>*[1]

و بخلاف ذلك ، نرى أن أرسطو أولى الجانب العقلي أهمية تضاهي أهمية الجانب النفسي في عملية الإبداع، بيد أن أفلاطون أقصى كل جانب عقلي من الإبداع و بنى نظريته على أسس مثالية تعادي كل ما هو عقلي.

و بالعودة إلى فرويد، نعتقد أنه نجح في توظيف فلسفة أرسطو في علم الجمال، و شيد عليها أسس التحليل النفسي، فأرسطو عندما حدد معالم نظرية التطهير في معالجتها للنفس الباطنة بشيء متخيل هو الفن، إذ وسع فرويد هذا الفهم إذ يرى أن كل تسام غريزي بالعاطفة يمكن أن يتحول من كبت مرضي في اللاشعور، إلى حال على في الوعي يعيد للمبدع توازنه .

فمشاعر الإشفاق و الخوف الأرسطية، و سعها فرويد لتشمل الغريزة الجنسية، و إذا علمنا أن كل دافع مرضي مرضه إلى الجنس بحسب فرويد، فيكون التطهير دافع لهذه الغرائز إلى الأنا عن طريق شكل تعبيري يرتضيه الأنا الأعلى، و منه، نرى أن فرويد لم يزد على نظرية أرسطو في التطهير سوى أنه استبدل طرح مشاعر الخوف و الشفقة بالغرائز

---

[1] *مجموعة علماء إنجليز، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة، عبد الواحد لؤلؤة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الطبعة 2، 1983، ص، 93*

الجنسية، و جعل الفن هو الأداة الناقلة لكل غرائز الجنس، و التي يمكن أن تتحول إلى عصاب إذا لم تطرح خارج اللاشعور بواسطة الفن، ف :<<لا يزال يتفق للإنسان الوصول إلى شيء يشبه الإشباع، فبفضل الوهم الفني تواتي هذه اللعبة (الفن) المفاعيل الوجدانية، عينها التي كانت عليها لو كان الأمر حقيقيا >> [1]

إن نظرية التصعيد الفرويدية، تعتبر نسخا لمفاهيم نظرية أرسطو في التطهير، بيد أن فرويد ضيق الفهم الأرسطي للتصعيد و قصره فقط على النفسيات المضطربة بالعصاب، بعد أن كان يشمل المبدع و المتلقي عند أرسطو، و هو ما طوره فرويد مستعينا بالمبدعين و الروائيين من أمثال دوستويفسكي، الذي أنار لفرويد الطريق إلى فهم عملية الإبداع، إذ يقول في حق إيفان كرامازوف: << إن الذين يعانون هذا العذاب يحبون أحيانا أن يعبثوا بعذابهم، و تلك طريقة في التعبير عن كرههم و يأسهم، و هذا ما تفعله أنت ، فإنك ليأسك تلهو بكتابة مقالات في الجرائد>> [2]

فكل مبدع عصابي وفق نظرية فرويد، بخلاف أرسطو الذي يعتبر الإبداع درجة لا يبلغها إلا ذوو المواهب العالية و الفكر الثاقب و الخيال الفياض.

و وفق هذا التوجه الفرويدي، يضمن التصعيد تحويل عَطبَ النفس (العصاب) بنقله إلى إبداع يرضي رقابة الأنا أولا و لا يتناقض و متطلبات و حرمة الأنا الأعلى (الضمير، الأسرة، المجتمع، الحضارة، الدين)، إذ التسامي و فق تعبير ماركس،هو نقل فائض القيمة الغريزية الجنسية بمنحها منافذ أخرى لإفراغها من شحناتها الغريزية على مواضيع تعود بالنفع على المجتمع من قبيل الثقافة و العمل و الفن، و تصريفها في عملية إنتاج الفن، إذ:

---

[1] *Freud. TOTEM ET TABOU. P 106*

[2] *دوستيوفسكي، الإخوة كرامازوف، ترجمة، سامي الدروبي، القاهرة، المصرية للتأليف و النشر، **1969** المجلد**1** ، ص، **174***

<< يشكل تصعيد الغرائز واحدة من أبرز سمات التطور الثقافي، فهو الذي يسمح للنشاطات النفسية الرفيعة، العلمية أو الفنية أو الإيديولوجية بأن تلعب دورا بالغ الأهمية في حياة الكائنات المتغيرة>>[1]

و يقول في موطن أيضا مبرزا أهمية التصعيد في إنتاج الفن: << فالنوازع التي منها الغريزة الجنسية تتميز على وجه التحديد بهذه القبلية للتصعيد، فمحل غايتها الجنسية يحل هدف أسمى و ذو قيمة اجتماعية أكبر، و أنبل منجزات الفكر الإنساني تدين بوجودها لهذا الاغتناء النفسي الناجم عن صيرورة التصعيد تلك>>[2]

ونلمس جانبا تأثيريا آخر للأرسطية في نظرية التحليل النفسي، يرجع إلى كون التداعي الحر و هو توالي الأفكار بدون تنظيم أو منهجية أمام المعالج النفسي بغية الوصول إلى التعبير عن المكبوتات بواسطة الكلام، يستمد بالأساس من نظرية التطهير الأرسطية، فكل عمل إبداعي وفق معيار أرسطو النقدي، يعد شكلا من أشكال التداعي الحر، يتيح للمبدع نقل مشاعره المكبوتة و التعبير عنها بواسطة أشكال الفنون المختلفة، بغية التأثير في المتلقي و مقاسمته مشاعر الخوف و الشفقة، و نرى أن فرويد قد نجح في إسقاط نظرية أرسطو في التطهير على الإنسان الحديث، فكل إحساس بالإشفاق عند أرسطو يعادل التعبير عن المكبوتات عند فرويد، فالتعبير الأدبي و الفني وهما يندرجان ضمن أطر الكلام يعدان خطوة أولى للشفاء إذا تم التعبير عنهما و إخراجهما خارج دائرة اللاشعور الضيقة فالتعبير أو التداعي طريقة للشفاء عند فرويد و غاية عند أرسطو،يقول فرويد مبينا قيمة التعبير الأدبي في تطهير النفس و ردها منسجمة مع واقعها الاجتماعي: ف: << لم يقدر (غوته) على الانسجام مع الأحداث قبل تطبيق نشاطه الأدبي>> [3]

---

[1] فرويد، قلق في الحضارة، ، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الرابعة، **1996** ص، **52**

[2] فرويد، خمسة دروس في التحليل النفسي، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الأولى، **1979** ص، **65**

[3] جوزيف بروير و سيغموند فرويد، الهستيريا، (دراسة سيكولوجية في علم النفس)، ترجمة، فارس ضاهر، بيروت، مكتبة الهلال، **1979**، ص، **51**

فتقليص الهوة بين النفس المبدعة (العصابية) عند فرويد و الواقع الاجتماعي عن طريق اللغة، هو صلب نظرية التحليل النفسي، و بم أن الأدب تعبير عن المشاعر فهو وسيلة شفاء، يقول فرويد:<< يمكننا القول أن الإنسان السعيد ليس لديه تخيلات، و الإنسان غير الراضي هو وحده الذي يبتكر التخيلات، و كل تخيل تحقيق رغبة، و يقدم التخيل على أن يصحح الواقع الذي لا يمنح الإشباع >> [1]

و يمكن القول أن فرويد كان على إلمام واسع بفلسفة أرسطو في علم الجمال مما مكنه من توظيف نتائج نظرياته في التحليل النفسي عموما و في علم الجمال الفرويدي خصوصا.

[1] **Freud. Essais de psychanalyse Appliquée. P.73**

4/ عصر النهضة و فلاسفة الأنوار :

- أعطى عصر النهضة في أوروبا ولادة جديدة للإنسان الأوربي، فاتحا المجال لظهور مختلف المذاهب الجديدة القائمة على النزعة الإنسانية الفردية و على احترام حرية الإنسان، و تقديس العقل كأداة معرفية، مما دفع العقل الأوربي إلى التحرر من قيود اللاهوت محدثا بذلك ثورة معرفية و علمية لا نزال نتحسس نتائجها إلى يومنا هذا.

و بالرغم من أن عصر النهضة الأوروبي لم يقدم الكثير من الناحية الفلسفية و العلمية، إلا أن مفكريه أعادوا التعرف و إحياء الروافد الفلسفية ممثلة بأفلاطون و أرسطو، و هو ما مكنهم من نقد الإيديولوجية الإقطاعية المتسترة خلف الدين، و هذه العودة إلى الفلسفة اليونانية لم تكن لتكون لولا الاحتكاك مع العنصر العربي، باعتبار العرب كانوا الورثة الشرعيين للفلسفة في القرون الوسطى، فقد: << رفعت المصادفة ستار الظلام، فتعلمت المسيحية من أعدائها المسلمين في أثناء الحروب الصليبية فلسفة أرسطو و الطب اليوناني، و أدى استيلاء الأتراك على القسطنطينية إلى طرد العلم اليوناني إلى إيطاليا، حيث مهد نقد نصوص المخطوطات الطريق إلى التفكير الحر، و انتعش العلم و اكتسى رداءا لا مثيل له >>[1]

و يحسب لعصر النهضة من الناحية المعرفية تواصله الحثيث مع ماضيه الفلسفي، مما ولّد شكاً في اللاهوت السياسي، فكان هذا الشك أولى الخطوات لتحرير العقل من قيوده الميتافيزيقية و السمو بالذات الفردية نحو عوالم الإبداع، فعصر النهضة: << أدى على بعض الأمور التي كانت تمهيدات جوهرية لعظمة القرن السابع عشر، فقد قوض أولا

[1] إيمري نف، المؤرخون و روح الشعر، ترجمة، اسكندر توفيق، بيروت، دار الحداثة، الطبعة 2، 1984، ص، 26

النظام المدرسي الصارم الذي غدا سترة عقلية ضيقة، و أحيا دراسة أفلاطون، و من تم اقتضى على الأقل فكرا مستقلا بالقدر الذي يستلزمه الاختيار بين أفلاطون و أرسطو>>[1]

فنقد اللاهوت المسيحي الذي ران على عقول و قلوب الأوروبيين يعتبر خطوة جريئة و حاسمة و قاعدة لتأسيس معرفة علمية بمعزل عن الضبابية الدينية، و لعل محاولات ميكيافلي لإعادة المركزية المعرفية للذات الإنسانية تعد منعرجا هاما في تاريخ تطور الفكر الأوروبي، بَصّر الإنسان بأن التدين المسيحي مجرد غاية للحكم و أنه السبب المباشر في تخلف المجتمعات و تعطيل العلوم و المعارف، ف: << لم يكن هناك في الحقيقة مُشرّع واحدٌ جاء بقوانين غريبة إلى أي شعب لم يلجأ إلى القول بأن الله هو الذي أمر بها>>[2]

و بالرغم من أن مكيافلي من دعاة توظيف الدين لتسير الممالك كما نجده في كتابه الأمير، إلا أن نقده الضمني للكنيسة أتاح المجال لبروز فكر متحرر يعتمد بالأساس على الشعور الإنساني بمسائل الوجود، و هو الأمر الذي أدى على بروز تيار لاحق يعنى بنقد سلطة الكنيسة و من ورائه كل تفسير غيبي لماهية الإنسان و الكون و الظواهر المحيطة به، و قد حمل لواءه كلا من فولتير و سبينوزا، و رغم هذا، يبقى ميكيافلي سبقا في محاولة تحرير الإنسان من عبودية الكنيسة مانحا للذات الإنسانية قيمة كبرى حجبتها قيود التدين الزائف، يقول: << أول ما ندين به نحن الإيطاليين للكنيسة و رجالها هو أننا صرنا ملحدين و معوجين >>[3]

و بالاعتماد على مطارحات ميكيافلي اهتز الفكر الأوروبي و رام باحثا على خلفيات معرفية و منهجية لخلق تغير جذري في نمطية التفكير الأوروبي، بغية التخلص من

---

[1] راسل، تاريخ الفلسفة الغربية، ترجمة، محمد فتحي، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، **1977**، المجلد**3**، ص **19**

[2] ميكيافلي، مطارحات ميكيافلي، ترجمة، خيري حماد، بيروت، دار الأفق، الطبعة **2**، **1979**، ص، **261**

[3] نفس المرجع ، ص، 268

الخلفية الدينية التي كرستها الكنيسة بمناهجها المدرسية لردح طويل من الزمن، و تحقيق الحرية الفكرية، إذ وجد الأوروبي في: << إحياء القانون الروماني و فلسفة أرسطو و الفنون القديمة في خواتم القرون الوسطى، إيذانا بعودة أوروبا إلى مثل حياتها العليا سلوكها القومي، و إلى أفكار أصح و أقرب إلى دنيا البشر>>[1]

و هذه الآراء الناقدة لسلطة الكنيسة و الممجدة للتراث المعرفي اليوناني و الروماني على السواء، سيكون لها أعظم الأثر في تكوين معالم الفكر الأوروبي عامة و الفرويدي منه خاصة، و تطوير الوعي البشري، لكونها ستفتح المجال لبروز وعي بالذات باعتبارها أداة لتحقيق المعرفة و جوهرا لإحداث التغيرات في الواقع، و ستفسر لنا مستقبلا إبان فترة تبلور الفكر الفرويدي عدم معارضة الفكر الأوروبي للمقولات الإلحادية التي ضمنها فرويد لنظرياته المعرفية، لكون نقد الدين و التدين يعد معلما من معالم الفكر الأوروبي الحديث بشقيه المعرفي و العلمي، و مدخل رئيسي ولجته العلوم التي تعنى بدارسة للإنسان كإنسان لذاته و في ذاته، و هو ما انعكس على الفن، باعتباره يترجم الواقع الخارجي انطلاقا من الشعور الذاتي، يقول هاوز : << لم يبدأ وعي الفردية في ذاتها إلا في عصر النهضة ، غير أن عصر النهضة لم يبدأ هو ذاته بالفردية بذاتها، ذلك لأن التعبير عن الشخصية في الفن كان أمرا يسعى إليه الفنان و يقدره الجمهور قبل وقت طويل من إدراك أي شخص أن الفن لم يبدأ مبنيا على المادة الموضوعية و إنما على الطريقة الذاتية>>[2]

و لم يكن فن عصر النهضة و ما بعده بمعزل من نقد الدين و الإعلاء من الذات الفردية، و لعل خير من يمثل واقع عصر النهضة بفنه الشاعر و الأديب الفرنسي موليير، و من ذلك ما كتبه في مسرحية إذ جعل منه موليير رمزا للكاهن و من خلفه رجال الدين عامة

---

[1] أ. توينبي، مختصر دراسة التاريخ، ترجمة، فؤاد قنديل، الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية، الطبعة**2**، 1967، ص 145

[2] أ. هاوزر، الفن و المجتمع عبر التاريخ، المجلد الأول، ص**369**

Tartuffe تحمل عنوان بطلها في نقد لاذع للسلطة التي تحجب حرية الذات الإنسانية بحجة التدين، يقول موليير ناقدا المظهر الديني: << هل تتكل على مظاهري الخارجية؟ و هل تظن أنني أفضل حالا مما بدا مني؟ لا لا لقد خدعتك الظواهر فعلا، فأنا لست مع الأسف ما يظنه الجميع بي، إذ أنهم يعتقدون أني رجل خير و صلاح بينما في الواقع لا أساوي فلسا واحدا... عاملني كسافل و جاحد و هالك و قاتل، و زد عليها ألقابا أخرى أحقر و ابغض منها>> [1]

فخروج موليير من المواضيع الرتيبة التي اتسم بها فن عصر النهضة الموجه كنسيا، أتاح لأدبه الحرية في تناول عديد الموضوعات التي كانت في خانة الممنوعات، فأدب عصر النهضة واكب الفلسفة الثورية الناقدة للتدين، و أرجع للذات البشرية حريتها التي سلبتها منها سلطة الكنيسة.

و تصادفنا في أعمال موليير بوادر للتحليل النفسي للشخصيات الأدبية، ناهيك عن ربطه للفن بالبعد الفلسفي، و هذا ما تطالعنا به مسرحية " دون جوان " و هي تخضع بطلها لدروب من التحليل النفسي بصفته ذا شخصية نرجسية و سادية في آن معا.

و هنا تعقد أولى الإرهاصات لوجود علاقة تربط النفس بالأدب في عصر النهضة، فبطل المسرحية يعشق النساء من النظرة الأولى، ثم لا يبرح أن يستولي على قلبه هيام امرأة أخرى، فهو في انتقال دائم من امرأة لأخرى، نرجسي لكونه يعشق ذاته التي تطلب التغيير الدائم، و سادي لعدم مبالاته بالأضرار التي يلحقها بنساء اللواتي يقعن في غرامه و سرعان ما ينصرف عنهن، ف: << حين نسيطر عليها ينفذ القول و التمني، فنفقد لذة الهوى كلها و ننام في هدأته إلى أن تأتي فتاة جديدة ، توقظ غربتنا، و تقدم لنا سحرا جديدا فتانا ...لدي في هذا المضمار طموح الفاتحين الذين ينتقلون دائما من نصر على نصر، و لا

[1] *Molière. Tartuffe. Edition Garnier. Paris. P 87*

يسعهم الحد من طموحاتهم ، ما من شيء يستطيع لجم رغباتي، أشعر أن لـــي قلبـــا يحـــب الأرض كلها ، و أتمنى كالإسكندر أن تكوم هناك عوالم أخرى أنشر فيها فتوحاتي >>[1]

فموليير بتوجهه النفساني في الإبداع يطور شطرا من فلسفة أفلاطون في الـــنفس، رابطـــا الإبداع بالموروث الفلسفي القديم، إذ تعتبر شخصية البطل (دون جوان) ذات امتـــداد فـــي الفلسفة الأفلاطونية، و التي ترى أن الشخصية البشرية قد تعشق عشقها لدرجـــة التمـــاهي معه، و: << أن الحب هو المحبوب لا المحب>>[2]

و هنا نجد أن موليير و من خلفه شطرا واسعا من أدب عصر النهضة يمهد لثورة أدبيـــة و معرفية سيكون لها صدها في تكوين الفكر الأوروبي عامة و الفرويدي خاصة، فالظاهرة الإبداعية أصبحت مجمع الأفكار و النظريات النفسية و الفلسفية و التي ستصقل بالدراسة و التحليل بمرور الزمن، فالفن النهضوي استطاع خلق معايير معرفية جديدة استنادا للفلسفة اليونانية خاصة و تماشيا مع الواقع، مما أتاح للمبدع الأوروبي أن يعيد المركزية المعرفيـــة للذات الإنسانية متجاوزا بذلك الواقع الميتافيزيقي للإبداع و الـــذي فرضـــته الإيديولوجيـــة الدينية، يقول رونيه و يلك مبرزا تحول نظرية الأدب في عصر النهضة من اللاهوتية إلـــى الذاتية، إذ الفن النهضوي أصبح: << يفتـــرض ســـيكولوجية ثابتـــة للطبيعـــة الإنســـانية، و مجموعة أساسية من المعايير في الأعمال نفسها، و اتساقا يعمل من حساســـية و ذكـــاء إنسانيين >> [3]

فالأدب الكلاسيكي في عصر النهضة نجح في عقد صلة بين الواقع و الـــذات الإنســـانية ، ناهيك عن نقد الواقع ممثلا بسيطرة رجال الدين ، مما كان له أعظم الأثر في التمهيد لبروز فكر متحرر من الإيديولوجية الدينية، حمل لواءه فلاسفة الأنوار.

---

[1] *Molière. Dom Juan. Libraire Hachette. Paris. 1969. P 25*

[2] أفلاطون، المأدبة، ص ،**78**

[3] رونيه ويلك: تاريخ النقد الأدبي، ترجمة، مجاهد عبد المنعم، مصر المجلس الأعلى للثقافة، **1998**، المجلد **1** ص، **81**

و نعني بالأنوار بصفة عامة تنوير الشعب علميا و ثقافيا و تحرير وعيه من أوهام القـــرون الوسطى، أما فلاسفة الأنوار معرفيا فهي: << حركة فلسفية في القرن الثامن عشر، متميزة بفكرة التقدم، و بتحدي التقليد و السلطة، و بالإيمان بالعقل و بالآثـــار التهذيبيـــة للتعلـــيم، و بالدعوة إلى التفكير و إلى الحكم ذاتيا على الأمور>> [1]

و اتسم هذا العصر بطابع الموسوعية لدى مفكريه و علمائه، مما سمح لهم بإحصاء عديـــد الظواهر بالنقد و الملاحظة العلمية, و هو ما يعكس ظهور عديد المذاهب الفلسفية و الآراء النظرية في علوم الإنسان، فالقرن السابع عشر شهد : << أفكارا جديـــدة حـــول الكـــون، و المجتمع و الدولة, أرست جذورها أعمق فأعمق، كما ظهرت أذواق و حاجات جديـــدة ، برجوازية في الحقل الإبداع الفني، و قد اتسم منتصف هذا القرن بنشاط فكري هائل ، مـــن أجل وضع نظريات فلسفية و اقتصادية و اجتماعية تهدف إلى إخضاع الحاضر لنقد مطلق, و إلى رسم دروب التطور في المستقبل>> [2]

و لعل من المفكرين الكبار تأثيرا في الفكر الفرويدي(و هو مجال البحث) المفكر الفرنسي جون جاك روسو، و الذي أمد فرويد بعديد المفاهيم التي شكلت آراءه النظرية لاحقا، و لعل من أهمها نفي اللاهوت و نقد الحضارة باعتبارها تقف عائقا بين الإنسان و تحقيق رغباته، ناهيك عن الإشادة بأهمية الظاهرة الفنية في حياة الأفراد و المجتمعات, و هي الآراء التـــي تبناها فرويد و يدافع عنها باعتبارها تخدم أطروحته في التحليل النفسي، يقول عبد الســـلام المسدي في مقدمة كتاب أصل اللغات معرفا بأهمية روسو فـــي الفكـــر الإنســـاني عامـــة و الفرويدي خاصة: << لقد ندد روسو بكل حضارة تسلب الإنسان أصالة طبعه،

---

[1] أندريه لالاند، الموسوعة الفلسفية، ترجمة، خليل أحمد خليل، بيروت، منشورات عويدات، الطبعة **2**، **2001**، المجلد الثاني، ص، **759**

[2] ف. فولغين، فلسفة الأنوار، ترجمة، هنريت عبود، بيروت، دار الطليعة، الطبعة **1**، **2006**، ص، **8**

فنادى بأعلى صوته أن الابتعاد عن الطبيعة الأولى منذر بفساد المجتمع البشري، ...لقد كان الإنسان مركز النظر في كل تأملات روسو حتى نزله منزلة المدار في كل فلسفة كونية, و هذا ما أنطق الفيلسوف الألماني ((كانت)) بالقول: ((إن منزلة روسو في حقل الأخلاق كمنزلة نيوتن في حقل العلم>> [1]

و تتلخص أراء روسو التنويرية في كونه استطاع أن ينظر للإنسان كإنسان ما مكنه من دراسته من الداخل بعيدا عن الإيديولوجية الإقطاعية التي ترى فيه مجرد آلة، رابطا بين الطبيعة و الإنسان كوحدة لا تنفصم عراها , و هو ما ترمي إليه فلسفة فرويد التي تسعى إلى رد الفرد لأحضان الطبيعة و النأي به عن عالم الواقع المثقل بالصراعات و الحروب، ف: << أود أن أسال أيضا: هل سمع يوما أن متوحشا مطلق الحرية حلم مرة بالتأفف من الحياة و الانتحار؟ >> [2]

و سيطور فرويد فلسفة روسو مسقطا عليها ما توصل إليه من أبحاث في التحليل النفسي، مما سينعكس على فلسفة فرويد بعامة و نظريته الأدبية بخاصة لكونها ستشارك قرينتها عند روسو في كون الأدب يخلص المبدع من هموم الواقع و يصالحه مع ذاته و مع واقعه الطبيعي المنسلخ منع بفعل عوامل التحضر، و هو ما جعل فلسفة روسو تتجه لدراسة الإنسان بشتى أبعاده المعرفية و النفسية، مما جعلها تأثيرها بارزا في صناعة الفكر الفلسفي و المعرفي في أوروبا، إذ: << لا تنبع الأهمية التاريخية لفلسفة روسو من الدور الذي لعبته في فرنسا قبل الثورة و بعدها من النفوذ الذي مارسته فحسب، فدائرة تأثير روسو كانت أوسع بكثير >> [3]

---

[1] **جان جاك روسو، محاولة في أصل اللغات، ترجمة، محمد محجوب، تونس، الدار التونسية للنشر، ص، 8**

[2] **جان جاك روسو، أصل التفاوت بين الناس، ترجمة، بولس غانم، الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون، 1991، ص، 66**

[3] ***فولغين، فلسفة الأنوار، ص، 230***

و من زاوية مقابلة ، نجد أن روسو سبق فرويد في طرحه لعلاقة الصراع بين الذات و الواقع ، غير متغافل لأهمية الكبت في حياة الأفراد و المجتمعات، و هو ما يصادفنا في مؤلفه دين الفطرة الذي يقول فيه: << يلح المجتمع على حظر ذا الفعل أو ذاك، لكن إذا كان المحظور مما تبيحه الطبيعة، و أحرى أن كان مما توصي به فلا يوبخنا الضمير إلا توبيخا خفيفا...تذكر دائما أن الوقاية من الطبيعة تضرالمرء أكثر من معاكستها، يجب أن نعرف كيف نقاوم لكي نتعلم متى يتأتى لنا أن نطيع دون إجرام >>[1]

و يتمثل تأثير روسو في فرويد من عدة أوجه معرفية ، من بينها تأثيره المباشر في فهم فرويد لوظيفة الإبداع الفني و طبيعته، فنظرية روسو في الفن استغلها فرويد في فهم ماهية الإبداع، عندما جعل من العمل الأدبي قفولا إلى الذات و ابتعادا عن عالم الواقع المثقل بالكبت، كما أمد روسو فرويد بعديد الإرهاصات حول مفهوم الجنسية الطفلية الذي أرهص إليه روسو في مؤلفه " الاعترافات" دون التغافل عن الفلسفة الرومانسية التي وضعها روسو و أترث تأثيرا مباشرا في مفهوم الإنسان عموما و المبدع و الإبداع خصوصا، بما يعتبر عتبة مركزية لأبحاث فرويد في الظاهرة الأدبية، و هو يعكس لنا أهمية فلاسفة الأنوار في تكوين معالم الفكر الفرويدي.

و يوصل الفيلسوف الفرنسي " دينيس ديدرو" منهج فلاسفة الأنوار في نقد فكر الكنيسة و الاقتراب من الذات الإنسانية، و هو ما تعبر عنه كتاباته الأدبية الرامية للتحرر من كل خلفية إيديولوجية مسبقة، الأمر الذي عبرت عنه بوضوح روايته الراهبة التي عالجت الصراع بين الحرية الأخلاقية و التدين المنتج للكبت، فحاجة النفس الطبيعية و الغريزية

[1] جان جاك روسو، دين الفطرة، ترجمة، عبد الله العروي، المغرب، المركز الثقافي العربي، الطبعة1، 2012، ص، 24

أكبر من حجبها بواسطة سلطة دينية متوهمة، و هو ما تصفه راهبة ديدرو الناقمة على طبيعتها المكبوتة :<< لا أعرف في حقيقة الأمر ما الذي جرى بداخلها، هل أوحيت لها بشك لم تبدده قدرتها، و هل جعلتها تصاب بالخجل، أو هل قطعت حقا صلتها مع السماء؟>>[1]

و أسباب بهذا الشك في المكون اللاهوتي ترجع إلى بروز تيار عقلاني التفكير، و مؤمن بأهمية الفكر الإنساني في إحداث تغيير في الواقع، إذ: << يرى ديدرو أن الدين كان في الماضي واحدا من أهم عناصر حياة المجتمع البشري، و قد وسم بميسمه القوانين نفسها، و ساهم في صنع الأصفاد التي تكبل البشرية و تقيدها>>[2]

ومنه ندرك أن زمن فلاسفة الأنوار يمثل تصالحا مع الماضي المعرفي الأوروبي، و نقد للأسس الدينية التي سيرت الواقع الأوروبي لعديد القرون، و هو ما أتاح للمفكرين الأوروبيين المتنورين بروح العقل و الذاتية من التوجه إلى دراسة الإنسان و تطوير المعرفة بمهيته النفسية و المعرفية.

و قد عبدت رؤية الفلسفية لفلاسفة الأنوار الطريق لبروز فلاسفة أخذوا على عاتقهم دراسة كل ما يتعلق بالذات البشرية داخليا و خارجيا ، ما أسهم في تطوير العلوم و المعارف عامة و التحليل النفسي خاصة، و هنا يبرز لنا الفيلسوف الألماني شوبنهاور في محاولاته لفهم الإنسان و تحديد واقعه الطبيعي.

---

[1] ***دنيس ديدرو، الراهبة، ترجمة، روز مخلوف، أبو ظبي، هيئة أبو ظبي للثقافة و التراث، الطبعة1، 2009، ص، 34***

[2] ***ف. فولغين، فلاسفة الأنوار، ص، 171***

5/ شوبنهاور Schopenhauer:

– للفيلسوف الألماني آرثر شوبنهاور (1788–1860) أثر بارز في تشكيل معالم الفكر الفرويدي، بشقيه النفسي و الفلسفي، إذ تعتبر رؤيته الحضارية دليلا معرفيا انتهجه فرويد مؤسسا بواسطته رؤية جديدة لماهية الإنسان خصوصا و للحضارة عموما.

و تتلخص فلسفة شوبنهاور كما حددها هو نفسه في كتابه فن الأدب بقول: << الإرادة هي جوهر الإنسان، و هي جوهر العالم ذاته، و هي صاحبة السلطان، و ما العقل إلا عبد و خادم لها، فنحن لا نرغب في هذا الشيء أو ذاك لأننا نعقل و نفكر، بل على العكس تماما، تحفزنا الإرادة على أن نرغب فيشتغل العقل بإيجاد الأسباب و المبررات لما نرغب فيه، فهو أي العقل، دائب الاجتهاد في ابتكار المنطق الذي يبرر به نزوات الإرادة >>[1]

و تنهض فلسفة شوبنهاور إجمالا على مبدأ الشك في إفرازات العقل البشري الموهم حضاريا، لكون الحضارة تطمس حقيقة الوجود ، فالعقل البشري في فلسفة شوبنهاور لم يفلح في إدراك الحقيقة على جوهرها ، و اكتفى بصورتها فقط، يقول سعيد توفيق: << فتشاؤم شوبنهاور هو تشاؤم – كما رأينا – هو تشاؤم ميتافيزيقي ، و هذا النوع من التشاؤم قد يهيء لفهمه و تقبله مزاج المرء أو تكوينه النفسي، و لكنه لا يكون أبدا سببا له، فالتشاؤم الميتافيزيقي هو حالة من التشاؤم اللطيف تشبه حالة الجنون اللطيف المصاحبة للإبداع الذي تحدث عنه هوراس، إنها حالة مرتبطة برؤيتنا للعالم و للوجود في مجمله>>[2]

و نجد أن لمبدأ الشك عند شوبنهاور تأثيره على الفلاسفة و المبدعين ،لكونهم استلهموا روح التشاؤم بوصفه يصور صراع بين الفرد في عالمه،مم يخلق دافعا للإبداع، لتصوير

---

[1] شوبنهاور، فن الأدب، (مختارات من شوبنهاور)، ترجمة، سعيد شفيق، مصر، المركز القومي للترجمة، **2012**، ص، **35**

[2] شوبنهاور، مقدمة كتاب العالم إرادة و تمثلا، ترجمة، سعيد توفيق، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة **1**، **2000**، ص، **12**

هذا الاغتراب عن الذات، و نجد أن من أبرز الأدباء الذين أبدعوا متسلحين بفلسفة شوبنهاور إذ نجد: << تشارلز بودلير، صمويل بيكت، و أندريه جيد، و توماس هاردي، و إرنست يونجر، ..و مالارميه، و توماس مان، و موباسان، و آلان بو، و بروست و تولستوي، و لقد استلهم هؤلاء الكتاب جميعا روح فلسفة شوبنهاور، و عبروا عنها إما من خلال أسلوب تشاؤمي عبثي أو من خلال أسلوب كوميدي ساخر ...بل إن تأثير شوبنهاور قد امتد إلى مجال علم النفس و علم الأحياء : فمن أبرز المتأثرين به من علماء النفس فرويد و يونج >>[1]

و يرى شوبنهاور أن العقل البشري ضرب عله بنسيج زائف من التصورات المغلوطة، تحول دون إدراك جوهر الإنسان، بل يذهب إلى أكثر من ذلك عندما يتهم الفلاسفة من أمثال هيغل بعجزهم عن إدراك جوهر العالم الإنساني مما اضطرهم إلى وضع فرضيات مغلوطة عن ماهية الإنسان و دوره الحضاري، ففلسفة التشاؤم نظرة ثورية للفكر و الشعور الإنساني، يقول شوبنهاور: << و الواقع أن فلسفتي لا تعترف بتلك الصورة التي ابتدعها بمهارة أساتذة الفلسفة و أصبحت شيئا لا غنى عنه، أعني الصورة الخيالية للعقل بوصفه عقلا يعرف و يدرك و يفهم و يعي على نحو مباشر>>[2]

ففلسفة شوبنهاور ترفض الواقع باعتباره (تمثلا)لصورة الحقيقة الواقعية ، هذه الصورة الموهومة نشأت في عقل عُطّل بفعل العادات و التقاليد، فوحدها إرادة العقل المتحرر من الأوهام الحضرية من يستطيع إدراك كنه الحقيقة على جوهرها، لهذا نجد أن تشاؤم شوبنهاور يعد موقفا معارضا لصورة الواقع المتوهمة، و يمكن إجمال فلسفة شوبنهاور بالقول أنها: << مجموع تلك الهجمات المحكمة علميا ..فهي تثبت أن العالم كما نعرفه

---

[1] آرثر شوبنهاور، العالم إرادة و تمثلا، ص، **15**

[2] نفس المرجع، ص، **46**

ليس إلا تصورنا و ليس له وجود واقعي في ذاته، فما هو إلا ((حلم في دماغنا)) >>[1]

فإرادة العقل في كشف زيف العالم و تحقيق مبدأ الحرية هو المعيار الوحيد الذي تدع له فلسفة شوبنهاور ملتزمة بمبدأ التشاؤم بوصفه موقفا من الحضارة، ف: << فآرثر شوبنهاور، الذي وجه النقد إلى العقلانية الهيغلية، طرح في عمله الفلسفي الرئيسي" العالم كإرادة و تصور " (1819) ، نظرية مفادها أن الإرادة اللاشعورية هي بداية كل ما هو موجود، و أن التصور هو الواقع الأول للشعور، و يرى شوبنهاور أن الإرادة اللاشعورية، بالذات تخلق الموضوعات و الأشياء الواقعية، التي تصبح عن طريق التصور، مدركة من قبل الوعي الإنساني >>[2]

و نلاحظ أن فلسفة شوبنهاور مشبعة فلسفيا بفلسفة أفلاطون في الفن خصوصا، إذ يرى هذا الأخير أن صناع الملاحم و التراجيديات : << كانوا مبعدين ثلاث مرات من الحقيقة، و لقد تم صنعها بسهولة و بدون أية معرفة للحقيقة، لأنها مظاهر فقط، و ليست حقيقة >>[3] فأفلاطون يرفض الفن المحاكي لصورة الحقيقة، تماما كما نجد شوبنهاور يرفض إفرازات الفكر البشري لكونها تنأى عن الحقيقة و تكتفي بصورتها.

إن التقاء فرويد بشوبنهاور جاء نتيجة توجه مؤسس التحليل النفسي إلى البرهنة على نتائج أبحاثه العلمية فلسفيا، ناهيك عن توسع الرؤية الفرويدية لتحيط علما بمسائل الوجود، و لعل تشكيل الأنا الأعلى يعد مدخل لالتقاء النظريتين، حيث استقى فرويد من شوبنهاور فلسفته القائلة بأن الحضارة فرضت على العقل البشري نسيجا وهميا من التصورات

---

[1] اميل بريه، تاريخ الفلسفة، (القرن التاسع عشر)، الجزء الثامن، ص، **286**

[2] فاليري لبين، مذهب التحليل النفسي و فلسفة الفرويدية الجديدة، ص، **26**

[3] أفلاطون، المحاورات الكاملة، ترجمة، شوقي رواد، بيروت، الأهلية للنشر و التوزيع، **1994**، ص، **450**

الزائفة حتى يتسنى لهذه المفاهيم الحضارية انتزع حرية الفرد بإرجاعه منسجما مع العالم المحاكي حضريا و وفق تصور مبتدع زائف ، حيث: << إن التوجه إلى إلـــى شـــوبنهاور و نيتشه، قد احتل مكانا فقط في مسار التغيرات اللاحقة التي ادخلها فرويد مؤسس التحليـــل النفسي إلى تعاليمه >>[1]

و نستشف من كلام الفيلسوف أن الفلاسفة الماديين عموما يدافعون عـــن فضـــيات تـــدفع لاستعباد الإنسان عن طريق تعطيل عمل العقل الفردي في التفكيـــر دون وســـيط، و هـــذا التوجه يذكرنا بموقف الفيلسوف اليوناني بروتاغوراس من فلسفة أفلاطون البرجوازية.

و نجد أن فرويد يستلهم فلسفة شوبنهاور و يبني عليها تصوره للحضارة و التي يقصـــرها على انعكاسات لفعل الكبت النفسي، مما دفع لإيجاد وهما يكبل الغرائز الحيوانية في البشـــر بداعي قيام الحضارة، بيد أن شوبنهاور يتصورها صورة تكبل الفرد على الوصـــول إلـــى حقيقة قدرته و بالتالي تحقيق التحرر من الوهم الحضاري، و كما نلحظ قيام كلا الفلسفتين على الاعتراف بأهمية الفرد و واقعه الداخلي في النأي عـــن عوامـــل الجبريـــة القـــاهرة و الاستقلال بذاته عن عوالم الكبت و الأوهام، ف: << لقد اعترف شوبنهاور بأن ســـعادة الإنسان تتوقف على نفسه أكثر من توقفها على الظروف الخارجية، و اســـتمد شـــوبنهاور فلسفته كما يرى البعض من مزاجه العصبي و فراغ حياته و عزلته و وحدتـــه و انطوائـــه على نفسه >>[2]

ويتضح لنا من خلال عرضنا للمعالم فلسفة شوبنهاور و علاقتها بالفرويدية ، ثلاثة أمـــور على قدر بالغ من الأهمية المعرفية:

---

[1] فاليري لبين، التحليل النفسي و الفلسفة الغربية المعاصرة، ترجمة، زياد الملا، دمشق، دار الطليعة، **1971**، ص، **13**

[2] وفيق عزيزي، شوبنهاور و فلسفة التشاؤم، بيروت، دار الفارابي، **2008**، الطبعة **1**، ص، **15**

1/ الاعتماد على الحياة الداخلية للإنسان بوصفها جوهرا.

2/ نظرة شوبنهاور إلى الحضارة صنعت الأنا الأعلى الفرويدي.

3/ القول بالزيف الحضاري و التشاؤم عند شوبنهاور، و تحقيق الإشباع هما دافعان مشتركان لعملية إبداع الفنون.

و قد أثرث رؤية شوبنهاور للواقع بوصفه مثالا لصورة متوهمة على الفلسفة عموما و على النظريات الأدبية خصوصا، إذ تنظر الشوبنهاورية للعالم على أنه خداع ممنهج للعقل البشري ، لهذا يجب على الإنسان أن يسعى للتحرر من قيود الزيف المنطقي، و يمكن للفن أن يقوم بدور الوسيلة المعرفية لكشف البناء الزائف للعالم، فالفن يترجم الإرادة التي ينادي بها شوبنهاور، و القائلة بأن: << العالم تمثيلي، هذه الحقيقة تصرف على كل موجود يحيا و يدرك على الرغم من أن الإنسان وحده هو الذي يستطيع أن بتمثلها من خلال وعيه المجرد التأملي، و لو أنه فعل ذلك حقا لأشرف عليه نور الحكمة الفلسفية >> [1]

و نجد أن نظرية فرويد القائلة بأن الواقع شكل متوهم ناتج بفعل الكبت تطابق ما توصل إليه شوبنهاور في المثال الحضاري، ف : << مؤسس التحليل النفسي قد استشهد عدة مرات بشوبنهاور مشيرا بذلك إلى تشابه مواقفه النظرية مع آراء الفيلسوف الألماني >>[2]

فالهدف من الإبداع عند شوبنهاور يتمثل في الوصول لإدراك الجمال على حقيقته بالاستعانة بالأشكال التعبيرية (اللغة) المطروحة في الواقع التمثلي، ف : << المشكلة الميتافيزقية للجميل تطرح على نحو بسيط، كيف يمكن أن نحقق لذة من الشكل، على الرغم من كونه لا يملك أية صلة مع إرادتنا ؟ >> [3]

---

[1] آرثر شوبنهاور، العالم إرادة و تمثلا، ص، **55**

[2] فاليري لبين، مذهب التحليل النفسي و فلسفة الفرويدية الجديدة، ص، **42**

[3] Schopenhauer. Esthétique et métaphysique.trd. Auguste Dietrich .Librairie Générale Française. 1999. P164

فهدف الفن هنا يحصر في تحقيق رؤية الذات بوصفها جوهرا في مخيال شوبنهاور، و ما الشكل الأدبي إلا أداة لهذا الكشف الباطني، و هذا ما نجده عند فرويد، الذي ينظر للغة باعتبارها مطية يشحنها الأديب بشتى الغرائز، راميا بذلك إلى تحقيق إشباع يتماشى و الطبيعة الحيوانية فيه.

فعلم الجمال عند شوبنهاور وجد له صدى معرفي في الفرويدية، فإذا كان فرويد يرى الجمال الأدبي على أنه تحقيق للإشباع الغرائزي، بم ينتج عنه صفاء يعيد المبدع لحالته الحيوانية المفطور عليها قبل نشوء الحضارة، فإن شوبنهاور يرى أن الجمال الأدبي يتحقق إذا تمكن المبدع التعبير الحر عن إرادته بعيدا عن الزيف المنطقي للعالم، فلقد: << اعتقد شوبنهاور بأن الرؤيا الجمالية تنفذ من خلال الطريق العادي في النظر إلى الأشياء، إلى اللعب العميق للوجود، و أنها تأمل للماهيات الخالدة، و أن موضوع الإدراك الجمالي يتحرر من كل العلاقات ...و الفن ليس هروبا أو خلاصا من الحياة، بل هو اتجاه يتضمن الخلاص من إرادة الحياة، من كل رغبة تعكر علينا صفو التأمل الهادئ >>[1]

فالفن بهذا المفهوم هو إعادة إنتاج للمثل الخالدة بالاعتماد على الإرادة الإنسانية، و التي لم تستطع الحضارة طمس معالمها في الذات الفردية، ففلسفة الفن الشوبنهاورية رؤية رافضة للعالم الزائف، و بحث ذائب عن إنسان مغترب في ظل حضارة كابتة للحريات الإنسانية، ف: << فعندما أعود بذاكرتي إلى الخلف، و أستدعي تلك الأوقات التي عشت خلالها في وطن الكلاب، أشترك في كل همومه ككلب، وسط الكلاب، أكتشف بنظرة متأملة أن هناك منذ البداية شيئا غير مستقيم، ثمة نقطة غامضة، مثل ضيق خفيف حل بي و أنا وسط أكثر الاحتفالات البشرية فخامة،...كانت تصيبني بالارتباك و الرعب و الضعف و اليأس ..كيف لي أن أعيش متوافقا تماما مع هذه الطبيعة؟ >>[2]

---

[1] وفيق عزيزي، شوبنهاور و فلسفة التشاؤم، ص، **203**

[2] *فرانز كافكا، أبحاث كلب (الأعمال الكاملة)، ترجمة، خالد البلتجي، القاهرة، العربي للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى، **2014**، ص، **87***

فنظرية الأدب هنا تعيد للإنسان جوهره المفقود حضاريا، فالهدف من الإبداع هو الوصول إلى كنه حقيقة العالم، و ما الأدب إلا إرادة ناطقة في شكل تعبيري ذا دلالة اعتباطية، فإذا كان الأدب عند شوبنهاور يعد طريقا لإقامة عالم حر بمعزل عن الزيف الحضاري، فإن الأدب عند فرويد يعتبر سبيلا لتحقيق تصالح الفرد مع واقعه الطبيعي، بعد أن أجبرت الحضارة الفرد على الانسلاخ من طبيعته الحيوانية، ف:<< الحضارة لم تقم لها قائمة، إلا عندما تخلينا عن رغباتنا في الإشباع الغريزي، و هي ثمرة نبذنا لهذه الغرائز، و تصر الحضارة أن على كل إنسان متحضر أن يتخلى على رغباته الغريزية و إشباعها >>[1]

فالمبدع عند شوبنهاور كما عند فرويد هو إنسان لامنتمي لهذا الواقع الحضاري، لهذا فهو دائم البحث عن طرق توصله لمعرفة حقيقة ذاته، بم في ذلك اللجوء إلا الفن الأدبي كوسيلة لا غاية.

و بالتقاء نظرية شوبنهاور مع قرينتها الفرويدية في الأدب، يتضح جليا أنهما لم يوليا اللغة أهمية تذكر في العملية الإبداعية، إذ اقتصرت أهمية اللغة عندهما على إنشاء اعتباطية دلالية جمالية في عملية التلقي، ف: << أيًّا كان الشكل الذي يتخذه التعبير الفني، فإن مدى تساميه يتوقف بالضرورة على مقدار تمثيله للحياة الباطنة >> [2] *فما اللغة إلا وسيلة لتوصيل المعرفة الجمالية للمتلقي، و بالتالي إرجاع إنسانية الإنسان، و التي أفقدها الانعكاس الزائف قيمتها الحضارية.*

ففرويد و شوبنهاور ينظران للأدب بوصفه وسيلة لتحرير الإنسان من شتى أنواع القيود المفروضة من خارج الذات، (عقلية عند شوبنهاور، و سيكولوجية عند فرويد)، فالأدب

---

[1] فرويد، الحب و الحرب و الحضارة و الموت، ص، **19**

[2] شوبنهاور، فن الأدب، ص، **38**

يتيح للفرد فهم واقعه كعتبة أولى لفهم الكيان الإنساني ، ناهيك عن عديد الظواهر المحيطة به، فنظريتهما في الفن تؤثر و تتأثر بالتيار الرومنسي ، لكونها تنظر لإبداع بوصه تسامي روحي بمعزل عن الواقع المادي،ف: << فالرومنتيكي يندفع رأسا إلى صورته المكـــررة، مثلما يندفع رأسا إلى كل ما هو غامض، و لا يبحث في ذلك إلا عن ملجأ يحتمي بـــه مـــن الواقع الذي يعجز عن السيطرة عليه بالوسائل العقلية، و خلال هذا الفـــرار مـــن الواقـــع يكتشف اللاشعور، أي ما هو مخبأ في مأمن من الدهن العقل، و ما هو مصدر الأحلام الذي تحقق أمانيه، و الحلول اللاعاقلة لمشكلاته، و هو يكشف أن في صدره روحين و ان فـــي داخله شيء يفكر، و لكنه ليس هو ذاته، أي أنه يكشف باختصار الحقائق الأساسية للتحليـــل النفسي>> [1]

و يمكن القول أخيرا، أن فلسفة شوبنهاور عموما و في الأدب بالأخص، كانـــت مـــن بـــين الروافد الكبرى التي استقى منها فرويد معالم نظريته المعرفية، بداية من التأكيد على وجود اللاشعور ، و وصولا لبناء مفاهيم الأنا الأعلى و الثورة على المفاهيم الحضارية المختزنة في الدهن الإنساني، ناهيك عن الفن و الأدب، باعتباره وسيلة لتحقيق إنسانية الإنسان، فـــي ظل واقع مضطرب بالمفاهيم المعادية لحضور الإنساني، كما لا يخفى تطابق مفهوم الإرادة عند شوبنهاور مع مفهوم فويد للغرائز، ف: << نحن لا نكلك من الأمـــر شـــيئا، و ســـواء علمنا أم لم نعلم، فنحن ظواهر عارضة، محكمون بتلك الإرادة التي تســـبقنا، و تتجاوزنـــا، ((المفهوم هنا قريب في بعض جوانبه من مفهومي الغريزة و الدافع عند فرويد، الذي حيّا الفيلسوف العظيم شوبنهاور لبذي يعادل مفهوم الإرادة لديه مفهوم الغرائـــز فـــي التحليـــل النفسي >> [2]

---

[1] *آرنولد هاوزر، الفن و المجتمع عبر التاريخ، المجلد2، ص، 190*

[2] *نانسي هيوستن، أساتذة اليأس (النزعة العدمية في الأدب الأروبي)، ترجمة، وليد السويركي، أبوظبي، هيئة أبوظبي للثقافة و التراث، الطبعة 1، 2012،ص، 52*

فحضور شوبنهاور الفلسفي في الفرويدية هو حقيقة قارة، وجب الأخذ به لتحقيق فهم أعماق لنظريات المعرفية المؤسسة للتحليل النفسي.

و حتى يتسن لنا ذلك كان لابد من إضافة الفيلسوف الألماني الآخر فريديريك نيتشة لروافد فرويد المعرفية بغية الإمساك بتلابيب الفكر الفرويدي من كل الاتجاهات ، فكيف أثر نيتشه في الفرويدية؟ و ما الذي أضافه لمؤسس التحليل النفسي؟

6/ نيتشه Nietzsche

– للفيلسوف الألماني "فريديريك نيتشه" حضورٌ بارزٌ في تكوين معالم الفكر الفرويدي، فلقد تأثر فرويد بمعطيات فلسفته المتشكلة في ثوب رومنسي، فبنى عليها أسس نظرياته المعرفية، بداية من فهم ماهية الإنسان و الإقرار بالدوافع اللاشعورية التي تحركه، مرورا بكشف زيف الحضارة ، و انتهاءً بفهم الظاهرة الجمالية بوصفها تترجم رؤية الإنسان للعالم، إذ: << استخدمت آراء نيتشه هذه من قبل الفرويديين عند صياغتهم لنظرياتهم، و تنعكس أصداء أفكاره في التحليل النفسي عند فرويد نفسه >>[1]

و نجد أن نيتشه تأثر في بداية آراءه الفلسفية بمواطنه آرثر شوبنهاور (و الذي بينا مدى تأثيره في تكوين الفكر الفرويدي سابقا)، فظل حبيس فلسفته ردحا من الزمن، و بالأخص في شقها المتعلق بالنزعة التشاؤمية بوصفها موقفا مناهضا للحضارة البشرية، إذ الواقع ما هو إلا انعكاس لفكرة زائفة في فلسفة شوبنهاور، حيث: << كان لشوبنهاور أعظم التأثير في حياة نيتشه، فقد ظل واقعا تحت تأثيره لحين من الزمن طويل، يكون فترة هامة من تاريخ تطوره الفكري >>[2]

و إذا كانت فلسفة نيتشه قد انفلتت من التبعية الفلسفية لشوبنهاور، خصوصا ما تعلق ببعدها التشاؤمي، فإنه بقي وفيا للمبدأ العام لهذه الفلسفة، و التي ترى العالم بأنه حيز لتضييق الحريات، و جبر الإنسان على ما يتنافى و طبيعة تكوينه النفسي و العقلي، و هو ما يمثل تيارا فلسفيا كبيرا في الفلسفة الألمانية، ف: << فكرة النظر إلى العالم بأنه مكان مريع لا يكون لها معنى إلا إذا كان المرء يظن في وجود عالم حقيقي غير مريع، يمكن من خلاله

---

[1] فاليري لبين، مذهب التحليل النفسي و الفلسفة الفرويدية الجديدة، ص، **27**

[2] عبد الرحمان بدوي، نيتشه، الكويت، وكالة المطبوعات، **1975**، الطبعة الأولى، ص، **11**

الحكم على هذا العالم، و إذا كانت فكرة هذا العالم الحقيقي وهما، فينبغي للمـــرء أن يقـــر بالعالم الذي نحيا فيه بالفعل، و البديل هو ما يعنيه نيتشه بالعدمية >> [1]

فهذا التوجه الذي يرى في العالم صورة زائفة بداية من أفلاطون إلى شـــوبنهاور فنيتشـــه، دفع بفرويد للقول بنظريته في الوهم الحضاري الناشئ بفعل الكبت الغريزي.

و يرى نيتشه أن البعد عن الطبيعة الإنسانية بدا مع تعاليم الفيلسوف سقراط، و الذي أفســـد بتعاليمه النظرية المعرفة البشرية بعامة، و فلسفة الفن بخاصة، بحيث أدخل البعد الأخلاقي و المنطقي إلى صلب العملية الإبداعية مما ولّد فهما للفنون لا يمد للإنسان الراقي بصـــلة، لهذا يرمي نيتشه إلى القفول بالفنون إلى ما قبل سقراط، أين كان الفن يعبر بوضـــوح عـــن صوت الإنسان الرقي، إن: << الفلسفة النيتشوية التي كانت معادية للفلسفة الهيغلية، كانـــت تتغذى هي أيضا من ذكريات اليونان القديمة، غير أن ذلك لم يكن متعلقا بيونـــان ســـقراط و أفلاطون و لا بعصر بيريكليس، و إنما بيونان ما قبل سقراط، التي لم تعرف وهن القوى الحيوية، و لا تفاؤل النظرية على حساب التشاؤم >>[2]

و يفهم من قول نيتشه ان الحضارة البشرية خلقت للإنسان ضروبا من القلق الحضري لـــم يكن يحيها في طبيعته الأولى، لهذا نجد أن فلسفته تلح على تجـــاوز الحضـــارة باعتبارهـــا خطوة نحو تحقيق الكمال الروحي و النفسي لدى الأفراد، و بالتالي غدراك زيـــف التعـــاليم الحضارية التي كبلت العقل و النفس بتعاليم واهية و هذا ما نستشفه في فلسفة نيتشـــه، ف: << مفهوم الواجب ليس سوى أحد مخلوقات الهيمنة القديمة، فتوهم الحريـــة و المســـؤولية يفضي إلى مفهوم الخطيئة، و الذي هو حدث رئيسي في تاريخ النفس المريضة >>[3]

---

[1] اندرو بوي، الفلسفة الألمانية، ترجمة، عبد الرحمن سلامة، مصر، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، الطبعة 1، 2008، ص، 72

[2] مارك جيمينيز، الجمالية المعاصرة، ترجمة، كمال بو منير، بيروت، منشورات ضفاف، الطبعة 1، 2012، ص، 60

[3] ريمون باير، تاريخ علم الجمال، ص، 461

و من اجل تجاوز الزيف الحضاري و تحقي الرقي الإنساني، دعا نيتشه منذ بواكير أعماله الفلسفية إلى تأمل الذات الفردية باعتبارها جوهرا طبيعيا يُمكن الإنسان من كنه الحقيقة بمعزل عن الزيف الحضاري، و هو بهذه الدعوة الفلسفية ينير الطريق لعلماء النفس خصوصا لاستبصارٍ عمق الذات الإنسانية، فمقولات نيتشه عتبات مهدت للتحليل النفسي الفرويدي خصوصا و لتطوير علوم الإنسان عموما، يقول نيتشه في دعوة له لتأمل أفضل للذات البشرية، ف: << نحن مجهولون بالنسبة لأنفسنا، نحن العارفين، نحن أنفسنا بالنسبة إلى أنفسنا، و إن لهذا سببا وجيها، نحن لم نبحث دائما عن أنفسنا ، فأنى لنا أن نجد أنفسنا يوما؟ >>[1]

و هذه الدعوة لاستبصار الباطن الداخلي للفرد أطلقها نيتشه و هو يرى كيف استحوذت الحضارة على الإنسان المعاصر فكريا و نفسيا، حتى سيرته عبدا دون أن يدرى، بعد أن جردته من أهم ما يحقق إنسانيته ، و المتجسد في حرية الوعي و التدبر، إذ الحضارة تكبل الإرادة بجملة من التصورات المغلوطة عن الطبيعة.

لهذا نجد أن نيتشه آمن بأهمية الوعي الإنساني في افتكاك حرية الفرد من براثين حضارة متسلطة، فالوعي بالزيف الحضاري هو أول الخطوات و أهمها لتحقيق الحرية، لكن مع هذا يُقر نيتشه بأن: << الوعي الفكري ينعدم لدى الأغلبية، و عادة ما كان يبدو لي أن المطالبة بوعي مماثل تحول حياتنا في كنف المدن المعمورة جدا إلى عزلة كما في الصحراء >> [2]

فالوعي الإنساني النابع من التبصر الفردي بشقيه الشعوري و اللاشعوري، يتيح للإنسان المكبل حضاريا من استعادة حريته التي كبست الحضارة عليها، فيتحرر بذلك من مشاعر

---

[1] فردريك نيتشه، في جنيالوجيا الأخلاق، ترجمة، فتحي المسيكني، تونس، دار سيناترا، الطبعة**1** ، **2010**، ص، **31**

[2] فريدريك نيتشه، العلم المرح، ترجمة، حسن بورقية و محمد الناجي، الدار البيضاء، الطبعة**1**، **1993**، ص، **52**

الخوف و الندم ناهيك عن القلق الحضاري و الذي يعتبره نيتشه سجنا للإنسان المعاصر، ففلسفة نيتشه تثور على الواقع لكونه يحول بين الإنسان و إنسانيته، ف: << حيث تنتهي الدولة يبدأ الإنسان الذي ليس فائضا عن الحاجة: هناك يبدأ نشيد الضروري، ذلك اللحن الفريد من نوعه، انظروا أيها الإخوة هناك حيث تنتهي الدولة، ألا ترون قوس قزح الإنسان الراقي و جسوره >>[1]

فنيتشه يرمز في فلسفته للحضارة باسم الدولة، معتبرا إياها حبسا للإنسان يحول دون تحقيق الرقي الروحي و النفسي ، كما يعتقد نيتشه مقتديا بشوبنهاور، أن العقل المسكون حضاريا ينتج مفاهيم زائفة عن الواقع الطبيعي أولا و الطبيعة الإنسانية ثانيا، مما يزيد من تيه الإنسان في غياهب الحضارة، و لعل رفض الحضارة بكل قيمها الدينية و الأخلاقية و العُرفية هو الطريق الأوحد لتحقيق إنسانية الإنسان بكل أبعادها النفسية و العقلية، ففلسفة نيتشه تعيد للإنسان فطرته المفقودة حضاريا، فرؤاه تنقد بشدة فلسفة الحضارة، و تدع الإنسان لنبذها لو أراد تحقيق رقيه: << ابصق على المدينة الكبيرة و عد أدراجك>>[2]

و إذا أدركنا أن مفهوم العالم عند نيتشه يحاكي تماما مفهومه لدى فرويد، فبوسعنا الانطلاق من هذا التقابل النظري لإيجاد روابط معرفية بينهما، إذ سيتضح لنا انعكاس التصور النيتشوي للإنسان في نظريات التحليل النفسي ناهيك عن تصورات فرويد للمعرفة، بحيث : << يجد فرويد عند نيتشه، إستباقا لمبدأ الدوافع، و الذي هو مبدأ أساسي – و مما له من دلالة أنه يعثر لديه على اسم "الهو "، كما يستعير منه، بإزاء ذلك ملاحظات خاطفة حول الحلم و الذاكرة و الذنب، و من الجائز على وجه التأكيد، التنسيق بين هذين الترابطات

[1] فريدريك نيتشه، هكذا تكلم زرداشت، ترجمة، محمد الناجي، المغرب، إفريقيا الشرق للطباعة، الطبعة2، 2011، ص، 49

[2] نفس المرجع، ص 160

المفهومية القائمة بين الطرحين، إذ سنجد فيه التقاء واضحا ((للبواعث)) على هاتين الأرضين >>[1]

فإذا أدركنا أن نيتشه قد أسهم في فهم "الهو" عند فرويد، فإن تأثيره الأكبر يعود لفهم "الأنا الأعلى" بوصفه نتاج عالم زائف ناشئ بفعل كبت الإنسان لدوافعه الإنسانية، فمفهوم الأنا الأعلى الفرويدي خصوصا، و الذي يعتبر مجموعة قوانين و أعراف تحدد شروط التجمع البشري، يراه نيتشه من بين أهم العوامل المعرقلة للنشاط الإنساني الخلاق، و هو بهذا التوجه الرافض للحضارة يجتمع و فرويد على صعيد نظري واحد، و من ذلك قول نيتشه ساخطا على الدين باعتباره من مكونات الأنا الأعلى ، في نقد لاذعٍ لأعمدة الفكر البشري : << إن أنا آمنت بأشباح مثل هذا، فإن ذلك يسبب لي معاناة و عذابا، سيسبب لي الآن عذابا و إذلالا، هكذا أخاطب من يتوهمون وجود عالم آخر، المعاناة و العجز هما اللذان أوجدا كل هذه العوالم الأخرى، و جنون السعادة القصير الذي يعرفه المُعاني وحده >>[2]

فمهاجمة الحضارة يعتبر خاصية مميزة للنظرية نيتشته، كما تعد كذلك عند فرويد، و الذي يرى فيها ما رأه نيتشه من كونها تحد من حرية الرغبات الإنسانية، مما يدفع الفرض لآتون الأمراض النفسية المتعددة، فالحضارة هي سبب شقاء الجنس الإنساني، ف: << الحضارة ، لو علمنا لم تقم لها قائمة إلا عندما تخلينا عن رغبتنا في الإشباع الغريزي، و هي ثمرة نبذنا لهذه الغرائز،و تصر الحضارة أن تتقاضى كل إنسان متحضر أن يتخلى عن رغباته الغريزية و إشباعها>>[3]

و إذا كان الإنسان يترنح بين واقعين عند كل من نيتشه و فرويد، فإن الفنون بعامة تصور العالم الطبيعي للإنسان، و تعين المتلقي في فهم ذاته في ظل حضارة تروم لكبت حرياته

---

[1] بول لوران أسوان، التحليل النفسي، ترجمة، محمد سبيلا، الدار البيضاء، منشورات الزمن، الطبعة3، 2005، ص، 99

[2] فريدريك نيتشه، هكذا تكلم زرداشت، ص، 30

[3] فرويد، قلق في الحضارة، ص، 77

مستعملة في ذلك شتى الوسائل، فالفن النيتشوي يبدع بمنأى من التأثير الحضاري الزائف، إذ ينبع من أعماق النفس الراقية، لهذا يذهب نيتشه في مؤلفه مولد التراجيديا إلى عزل الفن عن الوسط الحضاري إبداعا و تلقيا، فالفن عنده سلاح لكشف وهم الواقع ناهيك عن ترسيخ إنسانية الإنسان كإرادة حضارية، ف: << من الممكن أن نقدم خدمة لعلم الجمال حين نتوصل إلى إدراك يقيني، و ليس من خلال التفكير المنطقي فقط، بأن الفن يستمد مقومات نموه المستمر من الثنائية المتمثلة في أبولو و ديونيسس، تماما كما أن تحدد الأنواع قائم على ثنائية الجنسوية، بما في ذلك هذه الثنائية من صراعات لا تنتهي يتخللها أحيانا فقط بعض المصالحات الطارئة بشكل دوري >>[1]

فلجوء نيتشه للأسطورة في تبيانه لماهية الفنون يعتبر دليلا قطعيا على رفضه لتدخل العقل الموهوم حضاريا في العمل الفني، إذ الإبداع النيتشوي لا منطق يحكمه إلا منطق النفس المبدعة، و ما الأنا الأعلى بالتعبير الفرويدي إلا شكل يلجأ له المبدع في أحيان قليلة لمنح الدلالة الاعتباطية للمضمون في العمل الفني.

و هذا الموقف الفلسفي المناهض للحضارة، و الرافض لإفرازاتها المعرفية، دفع بنيتشه إلى الارتماء في حضن الميتافيزيقا، فقد لجأ إلى الأسطورة و هو يحدد أصول الفن و منابعه، ناهيك عن رسم صورة واضحة المعالم لطبيعة العمل الفني و وظيفته المنوط به تحقيقها، إذ يري فريدرك نيتشه أن أصول التراجيديات ترجع للصراع القائم بين الإله الرمز (أبولو و ديونيسوس) و هما البعيدين عن العالم الحضاري شكلا و مضمونا، بحيث جعل منهما نيتشه يجسدان الإلهام و العواطف المصاحبة للراحة النفسية، و هو بهذا يعتبر الإبداع جملة من العواطف(ديونيسوس) المفضي لتحقيق راحة نفسية (أبولو)، يقول ول ديورانت معقبا على كتب مولد التراجيديا لنيتشه:<< لقد وضع هذا الكتاب في أسلوب

[1] نيتشه، مولد التراجيديا، ترجمة، شاهر حسن عبد، سوريا، دار الحوار، الطبعة**1**، **2008**، ص، **59**

شعري وجداني غنائي بهي لا ينتظر إطلاقا من عالم لغوي، و قد تحدث في هذا الكتاب عن الإلهيين اللذان كانا موضع تقديس و عبادة الفن اليوناني، و أولهما((ديونيسوس)) أو ((باكوس)) و هو اله الخمر و المرح، و الحياة الصاعدة و البهجة و السرور في العمل و الفتنة و العواطف و الإلهام، و الغريزة، ...ثم تحدث عم ((أبولو))، و هو اله السلام و الراحة و السكون، و فتنة العواطف، و التأمل المنطقي، و النظام العقلي ... لقد اتخذهما المثلان الأعليان، فأبدعا أنبل و اسمي آيات افن اليوناني>> [1]

و يتضح لنا جليا أن نظرية الأدب عند نيتشه يهيمن عليها التصور الأفلاطوني للإبداع، و القائل بأسبقية الفكرة على المادة، بحيث صاغ نيتشه مفهومه للواقع متكئا على هذه الفلسفة الأفلاطونية، فما الفن عند نيتشه إلا انعكاس لعالم الفضيلة، بم سيعكس الرؤيا النظرية لمسائل الوجود الإنساني في المذاهب المثالية، و ليس هذا فقط ، إذ يمكننا إيجاد علامات مشتركة بين النيتشوية و الأفلاطونية، خصوصا منها تطابق النظرة الجمالية بين كل من أفلاطون و نيتشه في عديد المسائل المعرفية، بم يعيننا على فهم أعمق لأسس الفكر الفرويدي المشبع معرفيا بتعاليم كل من نيتشه و أفلاطون، حيث: << يعمد نيتشه المتمسك بالتقليد الأفلاطوني الذي يتم عرضه في كتاب ايون إلى التعريف بالشاعر من خلال اندفاعه، أي الاندفاع الحيواني، الذي يترجم ارتباطه بالطبيعة الحيوانية، إذ: تكون رغبات الشاعر شبيهة برغبات العقاب أو الفهد >> [2]

و لا نعدم عند نيتشه بذور التجديد النظري في نظرية الأدب، فبالرغم من اعتماده على الخطوط الكبرى للفلسفة المثالية و التي صاغها أفلاطون، إلا أننا نجد أن نيتشه يهاجم الرؤية الأفلاطونية للفنان و القائلة بالإلهام من قبل القوى الخفية للذات المبدعة، فنيتشه يرى

---

[1] ول ديورانت، قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي، ترجمة، فتح المشعشع، بيروت، مكتبة المعارف، الطبعةالسادسة، **1988**، ص، **512**

[2] كريستيان دوميه، جنوح الفلاسفة الشعري، ترجمة، ريتا الخاطر، بيروت، المنظمة العربية للترجمة،، الطبعةالأولى، **2013**، ص، **363**

أن الإبداع يخضع لمنطق الذات الراقية المدركة لحركة العالم الزائف، و هو بهذا يمد فرويد بأهمية اللاشعور في الإبداع الفني، يقول نيتشه مهاجما النظرية الأفلاطونية في الإبداع: << و إذا شعر الشعراء بالحنان يداعب كيانهم، أسرعوا إلى الظن أن الطبيعة قد وقعت في حبهم، و هكذا يعتقدون أنها تنسل إلى آذانهم لتهمس فيها أمورا سرية و مداعبات غرامية، فينتفخون بذلك و يشمخون زهوا على كل الناس الأخريين.

آه هناك بين السماء و الأرض أشياء كثيرة وحدهم الشعراء من حلم بها.

و خاصة فوق السماء لآن الآلهة كلها ما هي إلا رموز و تلفيقات من ابتكار الشعراء >> [1]

و نجد أن نظرية فرويد في الأدب تسبح في بحر المفهوم النيتشوي للفن، فبالاعتماد على فهم الأخير للفن بوصفه مجموعة عواطف داخلية نابعة من أنا الفرد الداخلي، بغية إحداث راحة نفسية تدفع بالمبدع إلى تحقيق رقيه النفسي، فإن فرويد يرسخ هذا الفهم للفن بحيث يجعل منه آلية لتحقيق الراحة النفسية المسلوبة حضاريا ، لكون العمل الإبداعي طريقٌ لتفريغ الشحنات النفسية الضارة ، بمَ يفضي بالفنان أو الأديب إلى تحقيق الانسجام مع الواقع، و إن كان هذا الواقع متوهما، ففرويد يعتقد أن وهم زائف لطرد الوهم الحضاري الزائف ف : << تعويض عدم رضى الفنان بالوضع الحقيقي للأمور هو وظيفة الفن الأساسية، و هو لا يتوقف على الفنان وحده، بل يشمل أيضا الناس المقبلين على الفن، نظرا لأن الناس أثناء تواصلهم مع جمال الأعمال الفنية ينجذبون إلى التلبية الوهمية لرغباتهم اللاشعورية، المخفية بعناية عن الآخرين و عن أنفسهم>> [2]

و يمكن أن نتلمس أصول أثر نظرية الأدب النيتشوية في قرينتها الفرويدية، إذ يرى نيتشه أن الفن يسقط القناع الحضاري الزائف، و المتمثل في جملة القوانين و الأعراف المناهضة

---

[1] نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ص، **118**

[2] فاليري لبين، مذهب التحليل النفسي و فلسفة الفرويدية الجديدة، ص، **73**

لإرادة التحرر البشري، إذ يسعى نيتشه لإقامة واقع أو العودة إلى الواقع الإنساني قبل سيطرة الحضارة على الأنا الفردي ، بينما يروم فرويد من الأدب إحداث روابط إنسانية بين ماضي الإنسان و حاضره، لكون العملية الإبداعية منطلقها اللاشعور، فالفن يمكن الإنسان من إدراك إنسانيته بالدرجة الأولى ، ناهيك عن تصريف جملة الغرائز الضارة و التي تظل حبيسة القوة الكابتة .

فالجمال الفرويدي يأخذ شطرا من الجمال النيتشوي، إذ كلاهما يطمح للتزاوج بالظاهرة الفنية بغية التخلص من كل معوقات الذات المبدعة، و لا نبالغ إذ نذهب إلى القول بأن نظرية الأدب عند كل من فرويد و نيتشه هدفها الأول تحقيق البعد الإنساني، فإذ تحقق هذا الغرض الجمالي فبإمكان الفرد الانطلاق في إنشاء واقع بمعزل عن كل جبرية قاهرة أو قلق نفسي، فمهمة الفن هنا هي تخليص الإنسانية من الأسر الحضاري و أدواته القمعية، إذ : << يعتبر نيتشه أن مهمة الفن أن يخلق الإنسانية القادمة، فالعبقري الطافح بالحياة الخلاقة يكشف لنا عن إنسانية عليا قائمة فينا، فالفن هو صورة الخلود، و يحاكي نظم العالم على هواه، و هو يحدد مظاهر العالم المتغير، و هو تخليد، و هو إرادة التغلب على المصير، و هو الصورة الرمزية للعود الأبدي >>[1]

و أخيرا، يمكن القول بأن فرويد قد تأثر تأثرا واضحا بجملة من الفلاسفة و هو يشيد نظرياته المعرفية، و لعل من أبرزهم: (أفلاطون، أرسطو، شوبنهاو، نيتشه) ، فانفتاح فرويد الفلسفي جعله يرتبط بصورة دورية بالفلاسفة يستمد منهم أسس معرفية لنتائج أبحاثه ، المعرفية منها و النفسية، ف: << فرويد يستشعر فعلا ، الحاجة إلى العودة المرجعية بصورة دورية إلى أنساق فلسفية، ربما كانت محددة، وهي: شبكة، أفلاطون، شوبنهاور،

[1] ريمون باير، تاريخ علم الجمال، ص، **465**

نيتشه، و لا يتعلق الأمر هنا باستشهدات ثقافية فقط، إذ فرويد و هو يحاول إضفاء المشروعية على نفسه و على مفاهيمه الخاصة، و بالرجوع إلى أعماله السابقة، و بواسطة هؤلاء الفلاسفة، يعين المشاكل التي سيعود التحليل النفسي إلى تناولها ، بل سيعد العدة لها >> [1]

و وفق ما توصلنا إليه من أوجه التأثير الفلسفي في نظرية التحليل النفسي، يمكن أن نقر لعلم الجمال الفرويدي بالأخص، بنجاحه في إعادة قراءة التراث الفلسفي القديم ، برؤية نفسية حديثة، مما أتاح له الوصول إلى نتائج هامة في فهم الإبداع عموما و ماهية الإنسان خصوصا، فاتحا بذلك المجال لقراءات أخرى ستضيء عوالم الإبداع ، و نختم بالروائي الألماني توماس مان و هو يجمل إبداعيا مستلهما أصول الفرويدية و نظرتها الفلسفية لمسائل الإبداع: << كانت سكرة رحب بها الفنان الكهل بلا شروط، و سعى لأن يستزيد منها، فضجت روحه و فارت مخيلته، وقذفت مخيلته بأفكار قديمة من فترة شبابه لم يتقد بها ذهنه تلقائيا، أبدا قبل الآن، ألم يرد في النصوص أن الشمس تحول أذهاننا عن الأشياء الفكرية إلى الأشياء الحسية، و أنها تخذر و تسحر العقل و الذاكرة بحيث تنسى الروح نفسها أمام حالات خاصة من المتعة، و تتعلق معجبة مدهوشة بأجمل المحسوسات، و هي لا تستطيع إلا بمساعدة الجسد أن تسمو إلى تأملات أرقى >> [2]

---

[1] بول لوران أسوان، التحليل النفسي، ص، **99**

[2] توماس مان، الموت في البندقية، ترجمة، عدنان حبال، دمشق، ورد للطباعة و النشر، الطبعة **1**، **2015**، ص، **86**

الفصل الثانـي

بنية النفس الإنسانية و دورها في نظرية الأدب الفرويدي

1- الهو و الإبداع:

- يجد المطلع على الأبحاث النفسية أن فكرة اللاشعور كانت موضع بحث و تساؤل قبل بروز نظرية التحليل النفسي على يد مبدعها سيجموند فرويد، و هو أمر صحيح تماما، إذا كنا نقصد باللاشعور تلك الظواهر التي لا تنتمي إلى عالم الشعور، فمعظم الفلاسفة الأقدمون أسهموا في تطوير مفهوم اللاوعي و إزاحة اللثام عن كوامن النفس الغامضة، ف:<< تاريخ توجه مفكري الماضي إلى مسائل اللاوعي يعود في جذوره إلى قديم الزمان، و هكذا بالنسبة لبعض التعاليم التي ظهرت ضمن الفلسفة الهندية القديمة، كان من المميز جدا الاعتراف بوجود (الروح غير المعقولة) و (الحياة غير المعقولة) التي تجري بصورة بحيث تصبح (الأحاسيس خارج السيطرة) بالنسبة إلى الإنسان>> [1]

و يحتل اللاشعور حيزا واسعا في نظرية التحليل النفسي بشقيها العلمي و الفلسفي، و لأهمية ذلك حصر المختصون أصول التحليل النفسي الفرويدي بقولهم أن: << فرضية اللاشعور و وجود عمليات عقلية لاشعورية، و قبول نظرية المقاومة و الكبت، و تقدير أهمية النشاط الجنسي و عقدة أوديب، تشكل بمجموعها المادة الأساسية لموضوع التحليل النفسي و قواعده النظرية >>[2]

و هو الأمر تماما الذي قال به فرويد و هو يعرض الخطوط الكبرى لنظرياته العلمية و المعرفية، إذ يذهب قائلا بأن: << نظريات المقاومة و الكبت و اللاشعور، و قيمة الحياة الجنسية في تعليل المرض و أهمية الخبرات الطفلية، تلك هي العناصر الرئيسية التي يتكوم منها البناء النظري للتحليل النفسي >> [3]

---

[1] فاليري لبين، التحليل النفسي و الفلسفة الغربية المعاصرة، ترجمة، زياد الملا، دمشق، دار الطليعة، الطبعة الأولى، **1997**، ص، **19**

[2] بريسيفال بيلي، نقد نظرية التحليل النفسي، ترجمة، محمد هلال، الأردن، دار المناهج، **1999**، ص، **72**

[3] **فرويد، حياتي و التحليل النفسي**، ترجمة، مصطفى زيعور، مصر، دار المعارف **ص، 63**

و انطلاقا من الحضور البارز اللاشعور في التحليل النفسي الفرويدي ، يتبادر إلى ذهننا السؤال الآتي: ما هو اللاشعور ؟ و كيف اثر في التحليل الفرويدي للذات البشرة، و هل للاشعور علاقة بالأدب عند فرويد؟

– يعرض فرويد قبل تعريفه للاشعور تقاسيم الجهاز النفسي عند الإنسان، من وجهة نظر إكلينيكية، كمدخل لفهم أعمق لماهية اللاوعي البشري، إذ يقول موضحا : << تقسيم الحياة النفسية إلى ما هو شعوري، و ما هو لاشعوري هو الغرض الأساسي الذي يقوم عليه التحليل النفسي، و هذا التقسيم وحده هو الذي يجعل من الممكن للتحليل النفسي أن يفهم العمليات المرضية >>[1]

إن هذا التقسيم يتيح لفرويد الإنفراد بتحليل ظاهرة اللاوعي باعتبارها ظاهرة غامضة و عصية على المنهج العلمي، مما يجعل من حلها علميا و معرفيا عتبة أولى لترسيخ أصول علم التحليل النفسي.

و لفهم طبيعة اللاشعور يعرض فرويد نظرية متكاملة تساير الفرد من طفولته إلى مراحل عمره المتقدمة، فاللاشعور هو كل المشاعر التي خُزنت أو كبتت منذ الطفولة لكونها تتنافى مع قوانين الأنا الأعلى، و تترقب هذه المشاعر الفرصة للعودة إلى الشعور، و هذا هو منطق عمل المشاعر أو الغرائز اللاشعورية في النفس البشرية، و لقد بين فرويد شروط تحول المكبوت إلى الشعور قائلا: << لابد أن تتوفر شروط ثلاثة كي يمكن للمكبوت أن يدرك غايته:

أن تضعف قوة التركيز النفسي المضاد، إما بسبب تطورات مرضية تصيب الأنا بالذات، و إما بسبب شكل آخر من أشكال إعادة توزيع طاقات التحليل النفسي داخل تلك الأنا، و هذا ما يحدث أثناء الرقاد.

---

[1] ***فرويد، الأنا و الهو،*** *، ترجمة، عثمان نجاتي، بيروت، دار الشروق، الطبعة الأولى،* ***1981****ص،* ***25***

2 – أن يتاح للغرائز الجنسية المرتبطة بالمكبوت توطد و تعزر خاص و ظاهرات البلـــوغ تقدم خير مثال على هذه الظاهرة.

3– قد تتمكن أحيانا بعض الأحداث القريبة العهد من إحداث انطباعات و تسبب عـــوارض شبيهة عظيمة الشبه بالمادة المكبوتة، إلى درجة تفلح معها في إيقاظ هذا المكبوت >>[1]

و ينطلق فرويد في برهنته على وجود اللاشعور و الذي أنكره الكثير مـــن الفلاســـفة فـــي نظرياتهم المختلفة، مرتكزا على براهين و حجج مفادهـــا أن الاضـــطرابات الهســـتيرية و الهفوات و فلتات اللسان و الأحلام، كلها تبرهن على وجود عالم داخل الفرد لا نشعر به، و لكنه يوازي في قيمته عالم الشعور الذي نحس بوجوده، مما قد يجعـــل مـــن التخـــيلات الهستيريا أو الفوبيا المرضية أمراضا تضاهي في تعقيدها الأمراض و العلل العضوية التي تصيب الفرد، فأبحاث فرويد أضاءت جانبا من النفس كان بمعزل عن البحث العلمي، ممـــا انعكس بالإيجاب على الأبحاث المعرفية التي تعنى بتفسير ماهية الإنسان.

و يمثل اللاشعور الفرويدي واقعا ديناميكيا مرتبط بتجربـــة فرويـــد الطبيـــة الإكلينيكيـــة، و يتكون اللاوعي من المحتويات النفسية المكبوتة و المتراكمة في نفس الفرد منـــذ كونـــه طفلا، و لقد لمح إلى ذلك أفلاطون قبلا بقوله: << إن أول مظاهر الضمير لدى الطفـــل، إنما هو الشعور باللذة، و ذلك هو المجال الذي تكتسب فيه النفس الفضيلة و الرذيلـــة>> [2] و لقد طور فرويد هذه النظرية الأفلاطونية مرتكزا على أهمية المرحلة الطفولية في تكوين الجهاز النفسي بشقيه الشعوري و اللاشعوري، و موضحا في الآن نفسه أن كـــل مـــا هـــو لاشعوري مكبوت في النفس يمكن أن يصبح شعوريا بفضل التحليل النفسي، إمـــا عـــن طريق التداعي الحر، أو بواسطة التصعيد النفسي، و الذي يترجم على شكل إبداعات فكرية و فنية، يعبر بواسطتها اللاشعور عن ذاته.

---

[1] فرويد، موسى و التوحيد، ، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الأولى،**1973** ص، **160**

[2] أفلاطون، القوانين، ترجمة، محمد حسن ظاظا، مصر، الهيئة العامة للكتاب، **1986**، ص، **123**

و اعتبر فرويد أن الفرد يملك من الأفكار و المشاعر و التصرفات ما لا يمكن تفسيرها بالاعتماد على الوعي وحده، بل هي تنبع من خبرات لاشعورية كبتت في اللاوعي الفردي، و هذا ما يجعل فرضية وجود اللاوعي ضرورة مشروعة في مجال البحث المعرفي عموما و السيكولوجي خصوصا.

و يدل اللاوعي على ذلك الجانب العميق و الخفي من الجهاز النفسي، و الذي يضم دوافع و رغبات غريزية مكبوتة لمخالفتها نظم الأنا الأعلى، و تجد تلك الدوافع اللاواعية تجليات لها في عدة مظاهر تدل عليها، و لعل من أبرزها حضورا في نظرية التحليل النفسي، فلتات اللسان و زلات القلم و الهفوات ، ناهيك عن الأحلام و الإبداعات الأدبية و الفنية، و التي تعد بحسب فرويد أشكالا تعبيرية تتيح لتلك الدوافع و الرغبات العميقة اللاواعية أن تطفو إلى الأنا و تعبر عن مضمونها الغرائزي بكل حرية بمنأى عن القيود التي يفرضها الأنا الأعلى و يطبقها الأنا بكل صرامة.

فالعمليات اللاشعور عمليات لا زمنية، بمعنى أنها لا تخضع لمنطق تعقبية الأحداث و التي يمليها منطق الزمن المادي الشعوري، و هي بالتالي تنفلت من قانون الزمن المدرك كانتظام الأحداث و تعاقبها تعاقبا عقلانيا، فاللاشعور منطقه الزمني الخاص به ، حيث: << لا تحكم قوانين العقل و المنطق الهو، فالهو لا يملك قيما أخلاقية ، و إنما هو مساق باعتبار واحد فقط ، هو الحصول على إشباع للحاجات الغريزية بما يتفق و يتلاءم مع مبدأ اللذة>>[1]

فاللاشعور يشبه في منطق عمله عمل اللغة الفنية الموحية، و التي تكسر دلالة الدال و المدلول ، لتقيم دلالة تستمد من عوالم الإبداع وحدها، فمبدأ اللذة هو النظام الوحيد الذي

[1] *كلفن هال، أصول علم النفس الفرويدي، ترجمة، محمد فتحي، بيروت ، دار النهضة، **1970**، ص، **30***

يخضع له اللاشعور و ينتظم به، و هو نظام نشأ عبر الحضارات بعد أن كبت الإنسان البدائي مشاعره بعد جريمة قتل الأب الطوطم، و يتميز هذا النظام اللاواعي الموروث بأنه يحي بمعزل عن واقع الفرد المادي، ف: << اللاوعي قدرة لا محدودة قادرة على التغيرات اللانهائية، تتحدى مرور الزمن، و هي محصنة ضد أبعاد المكان الذي نعرفه و نحن واعون، إنه اللاوعي قلعة أحلامنا و معملها يشمل على كل ما هو مكبوت من التجارب >>[1]

فخاصية اللاشعور اللازمنية تجعل منه يحمل وراءه تاريخا من الخبرات البشرية ، تراكمت عبر التاريخ، و انتقلت بين الأفراد لاشعوريا بفعل عوامل الكبت أولا ، ثم عودة المكبوت ثانيا، و الذي يبيح للثقافة اللاشعورية المتراكمة من العودة إلى زمن الشعور على شكل إبداعات ثقافية و روائع فنية، ف: << روح العرق التي تسير مصير الأمم توجه معتقداتها و نظمها و فنونها إذن، و مهما يكن عنصر الحضارة الذي نبحث عنه نجد فيه تلك الروح على الدوام، و تلك الروح هي القدرة الوحيدة التي لا تغلبها قدرة، و هي تمثل وطأة الأجيال و خلاصة أفكارها >> [2]

فاللاشعور يعرض صورة النفس البشرية، و يبقى شاهدا على تاريخ من الخبرات النفسية بانتقاله عبر نظام الجماعة، فاللاشعور بصمة أصلية لنفسية الفرد، فهو يحيل دائما على أن لكل من الإنسان البدائي في زمنه الغابر أو الإنسان المعاصر في زمنه الحاضر، هما واحد و رغبة غريزية مشتركة ، فكما قتل البدائي أباه للظفر بأمه، فعل أوديب و من بعده اشترك هملت في الجريمة بعد سكوته عن مقتل والده و كأن عمه أمضى القتل عنه، و قس على ذلك الفعل فتك الإخوة كرامازوف بأبيهم فأردوه قتيلا..فالعقدة اللاشعورية المتمثلة في

---

[1] د.أي. شنايدر، التحليل النفسي و الفن، ترجمة، عبد المسيح ثروة، العراق، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام،ص، **109**

[2] غوستاف لوبان، السنن النفسية لتطور الأمم، ترجمة، عادل زعيتر، مصر، دار المعارف، الطبعة الثانية، **1952**، ص، **113**

القضاء على الأب بوصفه منازعا في حب الأم انتقلت من جيل إلى جيل و هي عينة على أن انتقال اللاشعور من جيل إلى جيل ، و كذلك كل خبرة لاشعورية تفعل ، و لقد أصاب غوستاف لوبان عندما تنبه إلى أهمية اللاوعي الموروث إذ يقول: << الأموات يسيطرون على دائرة اللاشعور الواسعة، تلك المنطقة الخفية التي يصدر عنها جميع مظاهر الذكاء و الأخلاق، و الشعب مسير بأمواته أكثر مما بأحيائه، و بالأموات وحدهم يقوم العرق، و الأموات في القرن بعد القرن هم الذين أوجدوا مشاعرنا و من تم جميع عوامل سيرنا... و الأموات وحدهم سادة الأجيال بلا جدال، و نحن نحمل وزر خطايا الأموات و نقتطف فضائلهم >>[1]

و إذا انتقلنا إلى الفنون و علاقتها باللاشعور نجد أن فرويد يؤكد أن وراء الأعمال عبر مختلف حقب إبداعها فروقا في الشكل فقط، و خلف هذا الاختلاف توافق كبير في جوهر العمل الإبداعي، و المتمثل أساسا في اللاشعور كمركز إبداع، و من مقارنة فرويد بين كل من أوديب و هاملت و الإخوة كرامزوف، يؤكد أنه ليس من باب المصادفة أن تعالج هذه الأعمال الإبداعية موضوع قتل الأب و الظفر بالموضوع الجنسي، من باب الصدفة فقط بل هي نتاج اشترك المؤلفين الثلاث في خلفيات التأليف، حيث :<< يعتبر فرويد أن الكتاب و الأدباء و الفنانين، ينتجون أعمالهم الإبداعية كسبيل للتعبير عن رغباتهم اللاشعورية، بطريقة يمكن قبولها من جانب الجمهور، و يكون لهذه الرغبات اللاشعورية علاقة بكل من القوة أو الثراء ، أو الغنى، أو الشهرة، أو السمو و الرفعة و الشرف، أو الكرامة و الحب >>[2]

فالرغبات اللاشعورية المنتجة للإبداع تنتقل بفعل التوريث بين الأفراد، مما قد يعيننا على

---

[1] غوستاف لوبان، السنن النسية لتطور الأمم، ص، **34**

[2] روبرت ستيرنبرج، المرجع في علم نفس الإبداع، ترجمة، مجموعة مترجمين، القاهرة المجلس الأعلى للثقافة، **2005**، ص، **28**

فهم اشتراك المؤلفين في عقدة فنية واحدة هي عقـــدة أوديـــب، فالديناميكيـــة الديالكتيكيـــة للاشعور البشري هي التي تصنع الفنون و الثقافات و تجعل الفرد يبتكر واقعا لنفسه يمكنـــه من الانفعال و التفاعل مع الحضارة، يقول فرويد: << و قد يظن بعض القراء أني بالغـــت بتكرار الحديث عن صراع بين غرائز الحياة (إيروس) و غرائز الموت، و الواقع أن هـــذا الصراع هو المحور الذي تدور عليه عملية التطور الثقافي للإنسانية >>[1]

فالإبداع الأدبي هو رباط بين الواقع و اللاشعور، و صلة بين الأنا و الهو و الأنا الأعلـــى و خلق لعالم يوازي عالم الواقع، فكل إبداع وفق فرويد يعد محاولة لخلق توازن نفسي بـــين هو الفرد و أناه الأعلى، تماما كما في الحلم ، فأحلام اليقظة اللاشعورية عنـــد المبـــدعين يشبهها فرويد بعالم الطفل الخاص إذ يقول: << يفعل الشاعر كما يفعل الطفل الذي يلعـــب، إنه يخلق لنفسه عالما متخيلا يحمله محمل الجد كثيرا ــ أي أنه يخصه كثيرا بمقادير كبيـــرة من الحالات الانفعالية، و هو يميزه في الوقت نفسه من الواقع>> [2]

و يمكن الجزم بأن الفن هو تحليل نفسي للبنية الداخلية للفرد فينعكس على شكل تداعي حر ، بما يعكس نفسية المبدع و هواجسه على الورق، حيث: << تنـــام هـــذه الـــذكريات فـــي أعماقي، و على مقربة مني، و هاهي الآن تستيقظ لأنني لم أعرها أهمية في السابق، عسى أن يكتب لي الشفاء من هذه العادة القذرة بمجرد تسجيل بدايتها على الورق>>[3]

ونلمس أن فرويد يستند في تأسيسه للعلاقة المعرفية بين اللاشعور و الفـــن علـــى تـــراث أرسطو ممثلا بنظرية التطهير، ليبين لنا أهمية العمل الأدبي في ربطه بين الفرد كنفس

---

[1] فرويد، الحب و الحرب و الحضارة و الموت، ترجمة، عبد المنعم الحفني، القاهرة، دار الرشاد، الطبعة الأولى، **1992** ص، **99**

[2] *Freud. Essais de psychanalyse applique. P. 70*

[3] سفيفو ايتالو، ضمير السيد زينو، ترجمة، معاوية عبد المجيد، السعودية، أثر للنشر و التوزيع، الطبعة **1**، **2013**، ص، **18**

متلقية، و الواقع كفعل منتج ،مما يدفع إلى تحرير الرغبات اللاشعورية عن طريق التعبير عنها في حالة المبدع و الاستمتاع بانفعالات الآخرين في حالة المتلقي، فعمل الفن يعادل في الفرويدية منطق عمل التحليل النفسي، و هو ما قامت الأعمال الروائية التي أضحت منهجا ينتهج في التحليل النفسي بغية التنفيس على القارئ و المبدع، و هو ما يطالعنا به منهج الروائي ايتالو سفيفو إذ يقول : << و بفضل القلم أبقى يقظا، فأتخيل أمورا غريبة لا تمت لأيامي الماضية بصلة، كقاطرة تنفث دخانا في صعودها و تجر عربات لا تحصى، علم الله من أين أتت و أين تمضي و لماذا تصادف وجودها هنا؟...سأتذكر طفولتي، ليس بوسعي إخبارك حتى عن جدوى تذكر طفولتك، و أنت تعيشها الآن كي تحافظ على عقلك و صحتك، متى ستدرك أهمية أن تحفظ حياتك عن ظهر قلب، بم فيها تلك الأيام التي سوف تنوي نسيانها ؟ و بينما ستحث جسدك الصغير – من دون وعي – على البحث عن السعادة، سوف تؤذي بك اكتشافاتك اللذيذة في المرض و الألم الذي دفعك إليك أولئك الذين لم يرغبوا يوما بذلك >>[1]

فالعمل الأدبي في المنظور الفرويدي إن هو إلى ترجمة للاشعور ، فكلاهما يعبران عن رغبات مكبوتة في أغوار النفس ، مما ينتج عنه إعادة التوازن النفسي للفرد بتخليصه مما ران عليه من عقد نفسية، قد تدفع به إلى أتون الاضطراب و العصاب، ناهيك عما يخلفه العمل الأدبي من لذة عند مبدعه و متلقيه لكونه ينقي النفس (المبدع و المتلقي) من أدرانها و يحقق لها مبدأ الإشباع الغرائزي و الذي يعتبر الهدف الأساسي للاشعور، مما يخلق نوعا من اللذة، تعين المبدع على التكيف الفعال مع أفراد بيئته إذ يقول فرويد: << لكنني أعتقد أن الاستمتاع الحقيقي بالتأليف الأدبي ناجم عن أن نفسنا تشعر بفعل هذا الاستمتاع الحقيقي بالتأليف الأدبي ناجم عن أن أنفسنا تشعر أنها بفعل هذا الاستمتاع تخلصت من عبء بعض توتراتها >> [2]

---

[1] ايتالو سفيفو، ضمير السيد زينو، ص، **15**

[2] *Freud. Essais de psychanalyse applique. P81*

فهذا الجمع المعرفي بين الفنون و اللاشعور من منطلق نفسي ، دفع بفرويد إلـــى الانفتـــاح على دراسة عمل المبدعين و الإلمام بتخيلاتهم و حياتهم الشخصية، باعتبارهم علماء نفـــس قبل أن يكونوا مبدعين، ولقد أشاد فرويد بما للمبدعين من قـــدرة علـــى بســـط اللاشـــعور و التحكم فيه بفنية عالية بقوله:<< الشعراء كثيرا ما يستعملون فلتات اللسان و غيرها مـــن الهفوات وسيلة للتعبير الفني لأنهم يضعونها عن قصد و من المستبعد أن يزل قلم الشـــاعر عرضا و هو يكتب روايته... و لا تعجبوا إن ذكرت لكم أن الشعراء يعلموننا عـــن فلتـــات اللسان أكثر مما يُعلمنا فقهاء اللغة و أطباء العقول >>[1]

و بربط فرويد بين اللاشعور و الفنون تمكن من فتح أبواب معرفية في دراسة الإبداع الفني بشقيه النظري و النقدي، مما أعانه على إحداث ثـــورة معرفيـــة فـــي مجـــال الدراســـات الإبستيمولوجية.

[1] فرويد، محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، ص، 24

2 /*الأنا الأعلى و الإبداع:*

- الأنا الأعلى هو النظام الثالث المكون للبنية النفسية للفرد، و هو جملة من القوانين و الأعراف المنظمة للواقع الاجتماعي، و تصدر من خارج الذات البشرية، و هو بهذا يمثل الجانب الخلقي للشخصية البشرية، و لقد وصف فرويد نشأة الأنا الأعلى بقوله: << و إذا نظرنا مرة أخرى إلى نشأة الأنا الأعلى كما وصفناها سابقا لأدركنا أنه يحدث نتيجة عاملين هامين، أحدهما عامل بيولوجي و الآخر عامل تاريخ: أي أنه يحدث نتيجة الفترة الطويلة التي يقضيها الإنسان في حالة ضعف و اعتمادا على الغير أثناء الطفولة، و نتيجة عقدة أوديب، التي بين أن لكبتها علاقة بظهور مرحلة الكمون التي تعطل عمل اللبيدو >>[1]

و نجد في معجم التحليل النفسي أن الأنا الأعلى: << يعتبر أحد أركان الشخصية كما وصفها فرويد، يتماثل دوره مع دور القاضي أو الرقيب تجاه الأنا، يرى فرويد في الضمير الخلقي، و ملاحظة الذات، و تكوين المثل العليا بعضا من وظائف الأنا الأعلى، ويُعرّف الأنا الأعلى تقليديا، كوريث لعقدة أوديب، إذ يتشكل من تمثل المتطلبات و النواهي الوالدية >>[2]

---

[1] فرويد، الانا و الهو، ص، **57**

[22] جان لابلانش، ج.ب.بونتاليس، **معجم مصطلحات التحليل النفسي**، ص، **111**

و يلاحظ تواجد رباط معرفي متين بين سلطة الأنا الأعلى و بين العقدة الاوديبية و التي يعتبرها فرويد أصل نشوء الحضارة البشرية ، لهذا يقول: << لقد كان الأنا الأعلى وريث عقدة أوديب، و لذلك فقد ضم إلى الأنا أخطر الموضوعات شأنا، وعلاقة الأنا الأعلى بالتغيرات التي تقع فيما بعد في الأنا إنما تشبه تقريبا علاقة المرحلة الجنسية الأولى في أيام الطفولة بمرحلة النشاط الجنسي المتأخرة بعد البلوغ، و مع أن الأنا الأعلى يكون عرضة لكل تأثير يقع عليه بعد ذلك، إلا أنه يستمر طوال حياته يحتفظ بالخلق الذي اكتسبه من نشأته عن عقدة الأب >>[1]

فإذا كان الأنا الأعلى، و هو جملة قوانين و مبادئ تنظم الحياة البشرية ، تستمد من كبت عقدة أوديب عند الإنسان البدائي، فإننا نستنتج أن أصل الأعراف و التقاليد تعتبر نتيجة كبت للميول الجنسية الأوديبية، فالضمير الأخلاقي هو وجه من أوجه الندم المصاحب للعقدة الأوديبية عند البدائي، و الذي دفعته غرائزه الجنسية لقتل الأب للظفر بأمه(الموضوع الجنسي)، لكن سرعان ما ندم البدائي على جريمته.

مما جعله يضع عهودا تحرم قتل الأب أو الزواج بالأم، كخطوة أولى لبداية التشريع البشري، و التي تعتبر النواة الرئيسية للأنا الأعلى ، يقول فرويد: << نفترض ضرورة جزء كبير من الإحساس بالذنب لاشعوريا في العادة، و ذلك لأن نشأة الضمير تتصل اتصالا وثيقا بعقدة أوديب التي تنتمي إلى اللاشعور>>[2]

و تنظر النظرية الفرويدية للأنا الأعلى، على كونه عبارة عن تخيلات ابتدعها الأنا،

---

[1] فرويد، الأنا والهو، ص، **78**

[2] نفس المصدر، ص، **84**

سرعان ما استقرت في مخيال الفرد لاشعوريا، إذ يرى فرويد أن الفرد قد كبل حريته كثمن قيام الحضارة البشرية، فالتخلي عن الغرائز الحيوانية المنبعثة من الهو أعان الفرد على الحياة الجماعية أولا و لقيام الحضارة ثانيا، يقول فرويد: << و الحضارة ، لو علمنا لم تقم لها قائمة إلا عندما تخلينا عن رغبتنا في الإشباع الغريزي، و هي ثمرة نبذنا لهذه الغرائز، و تصر الحضارة أن تتقاضى كل إنسان متحضر أن يتخلى عن رغباته الغريزية و إشباعها>>[1]

فالإنسان خلق نظاما تشريعيا انطلاقا من جهازه النفسي، بيد انه وقع أسير هذا التشريع، الذي تمدد ليقلص من عالم الغرائز لحساب عالم الواقع.

فالأنا الأعلى عبارة عن رغبة في العيش وفق منطق ينظم الجماعة، حيث تبرز القوانين و الأعراف و الأديان بوصفها من إفرازات الندم البشري لتعزز هذا المنطق، مما جعل فرويد ينتقد تعاليم الأنا الأعلى و ينقدها من عدة أوجه، لعل من أبرزها أن سلطة الأنا الأعلى و تشريعاته نهضت على حساب حرية الفرد و سعادته، ناهيك أن هذه التشريعات و النظم عبارة عن أوهام و خلجات تناصر البعد الحضاري على حساب إنسانية الإنسان.

فكما للأنا الأعلى ايجابيته في خلق توافق و انسجام بشري في الواقع، يضمن تأمين سبل العيش في سلام و انتظام، فمن سلبياته أنه يعتبر مصدرا للأوهام و الأحزان و مشاعر القلق، و التي تهدف إلى تكبيل الإيروس (غرائز الحياة)، لهذا نجد فرويد ينتقد البعد الفلسفي للحضارة لكونه ينهض على تقليص حرية الفرد في الإشباع الغرائزي، و هو يدعُ للتحرر من الأوهام و العودة إلى منابع النفس الأولى و التي يعد الهو مركزا لها، و من ذلك يقول فرويد ناقدا منطق عمل الأنا الأعلى: << فكل إنسان يجبر على الحياة باستمرار داخل

[1] فرويد، قلق في الحضارة، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الرابعة، **1996**،ص، **77**

نطاق المفاهيم الاجتماعية و طبقا لمعايير المجتمع التي لا تعبر عن ميوله الغريزية، و بذلك يحي بالمعنى السيكولوجي فوق مستوى إمكانياته، حتى ليمكن وصفه موضوعيا بأنه منافق، ...و يعزنا أن ما نشعر به من خزي أو أسى قد قام على أوهام انسقنا إليها>>[1]

و كما استقى فرويد مفاهيمه في "الأنا "من الفيلسوف الألماني " فريدريك نيتشه"، بنى مفاهيمه في "الأنا الأعلى" على أعمدة الفيلسوف الألماني "شوبنهاور"، و يرى هذا الأخير أن النظم المسيرة للواقع عبارة عن أوهام و صور مبتدعة أفرزها العقل البشري، فتقف عائق في سبيل إدراك حقيقة العالم، و نعثر في مقدمة كتاب شوبنهاور إشارة إلى أثر نظريته الفلسفيه في العلوم و المعارف، حيث: << استلهم هؤلاء الكتاب جميعا روح فلسفة شوبنهاور و عبروا عنها إما من خلال أسلوب تشاؤمي عبثي، أو من خلال أسلوب كوميدي ساخر...فمن أبرز المتأثرين به من علماء النفس فرويد و يونغ >>[2]

فكل ما يوجد خارج العقل المجرد هو شيء متخيل لا يمد للحقيقة بصلة، معتبرا هذه الصور ستارا يحجب حقيقة المعرفة العقلية ،يقول شوبنهاور: << و الواقع أن فلسفتي لا تعترف بتلك الصورة الخيالية للعقل التي ابتدعها بمهارة أساتذة الفلسفة و أصبحت شيئا لا غنى عنه، أعني الصورة الخيالية للعقل بوصفه عقلا يعرف و يدرك و يفهم و يعي على نحو مباشر و بشكل مطلق>>[3]

فالعقل وحده هو الكفيل بتحرير الفرد من أوهام الحضارة ، في نقد صريح للبناء الفلسفي الزائف الذي شيده الفلاسفة انطلاقا من صورة الحقيقة و ليس من الحقيقة في ذاتها ،

---

[1] فرويد، الحب و الحرب و الحضارة و الموت، ص، **22**

[2] آرثور شوبنهاور، العالم إرادة و تمثلا، ص، **27**

[3] آرثور شوبنهاور، نفس المرجع، ص، **46**

فتحرير العقل ضرورة تمليها فلسفة شوبنهاور لقيام معرفة إنسانية متكاملة يقول: << العقل يتحرر جذريا من الأوهام، و عندئذ ينظر إلى الأشياء في ضوء آخر>>[1]

و نلحظ أن فرويد بنى نظريته في الأنا الأعلى، على أنقاض نظرية شوبنهاور التشاؤمية، بيد أن فرويد طرح عامل العقل المجرد عند شوبنهاور و عوضه باللاشعور، حيث نتج عن ذلك تأسيس نظرية معرفية تنظر للواقع البشري على كونه امتداد لعالم اللاشعور إلى الواقع، و عليه، فإن الواقع البشري هو صورة ابتدعها اللاشعور للحفاظ على الجنس البشري و بغية ضمان وجوده بمعزل عن الاقتتال الذي قد ينشب للظفر بالموضوع الجنسي.

و نجد أن فرويد ينسخ هذه النظرية الفلسفية، مدخلا إياها في صلب التحليل النفسي الفرويدي، مستبدلا كلمة العقل عند شوبنهاور باللاشعور الفرويدي، حيث أوجد نظرية فرويدية تنظر للأنا الأعلى على إسقاط معايره الأخلاقية على أنه صورة منعكسة للنفس البشرية تروم إلى تنظيم علاقات الأفراد و الجماعات، بغية خلق واقعا يسوده الانسجام، و يكون و بمنأى عن الصراعات التي تفرضها سلطة الغرائز المنبعثة من اللاشعور(الهو)، و هو ما عبر عنه ديستويفسكي في روايته "مذلون مهانون" بقوله: << إن لهذه الموضوعات معنى

عميقا، لا أقول أخلاقيا، فلن أذهب بعيدا إلى هذا الحد، و لكن أقول إنها تصون المجتمع و تحقق له الراحة و الرخاء إن الأخلاق ليست في جوهرها شيئا آخر غير الراحة و الرخاء، اعني أنها اخترعت لغرض واحد هو هذه الراحة و هذا الإخاء>>[2] *و هو ما عبر عنه فرويد بلغة علمية مستمدة من منهجه في التحليل النفسي الفرويدي إذ يقول: <<*

---

[1] آرثور شوبنهاور، العالم إرادة و تمثلا، ص، **43**

[2] ديستويفسكي، مذلون مهانون، ترجمة، سامي الدروبي، مصر، دار الكتاب العربي، **1968**، المجلد **4**، ص، **415**

لقد صقل الأنا الأعلى مثله العليا، و أقام معاييره و نحن نطلق على أوامره التي تتناول علاقات الناس بعضهم ببعض اسم علم الأخلاق>> [1]

و يمثل الأنا الأعلى الجانب المثالي، لكونه مجموعة قوانين و أعراف اتفق عليها اعتباطيا بين البشر، و هو بهذا المنطق يخالف كلا من (الأنا و الهو) و اللذان يمثلان مبدأي اللذة والواقع، حيث يقوم الأنا الأعلى باستحضار القوانين المثالية التي يفرضها الأب على أطفاله لضمن تنشئة مثالية لهم في عالم متناحر بين ما هو غرائزي و ما هو واقعي، يقول فرويد: << و لنعد الآن إلى الأنا ، لقد عزونا إليه ثلاثة وجوه للنشاط: مراقبة الذات، و إقامة المثل العليا، و الضمير الخلقي...إن الأنا الأعلى في نظرنا ممثل جميع القيود الخلقية و المتكلم بلسان الكمال، و على الجملة فهو يمثل من الناحية النفسية ما ألف الناس أن يسموه الصفات ((السامية)) في الحياة الإنسانية>> [2]

هذه الأوامر المثالية التي تنقلها تعاليم الحضارة إلى أنا الوالدين ، سرعان ما ينقلانها إلى الأبناء، مشكلان ما يعرف "بالتربية "، و بطول ترداد هذه الأوامر على أنا الطفل ترسخ فيها و كأنها جبلة فُطر عليها ، مما يتيح للطفل تقمص شخصية احد والديه و يحل محلهما بانتقاله من طفل يتلقى تعاليم من الأهل إلى أب ينقل تعاليمه إلى بنيه، ف:<< الأنا الأعلى ينشأ كما نعلم عن تقمص شخصية الأب باعتباره مثالا، و كل تقمص من هذا النوع هو بمثابة تجرد من الغريزة الجنسية>> [3]

و انعكست فلسفة فرويد في الأنا الأعلى على نظريته في الأدب، فصلب جوهر العمل الأدبي يهدف إلى خلق فرد منسجم مع الأنا الأعلى، ففرويد يمنح للأشكال التعبيرية المستمدة من الأنا الأعلى خاصية اعتباطية الدلالة، إذ هي نظام معرفي تواصلي ينبع من

---

[1] فرويد، الحب و الحرب و الحضارة و الموت، ترجمة، عبد المنعم السيد،، *القاهرة، دار الرشاد، الطبعة الأولى، 1992* ص، **103**

[2] فرويد، محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي، ترجمة، احمد عزت، ص، **63**

[3] فرويد، الأنا و الهو، ص، **87**

خارج ذاتية الفرد، أي من الطبيعة و المجتمع، و تخاطب الفرد بوصفه كائنا طبيعيا يستوطن مجتمعا، و لقد أصاب رونيه ويلك بتوظيفه جوهر هذا الطرح في تعريفه للأدب، فيقول أن: << الأدب مؤسسة اجتماعية، أداتها اللغة، و هي من خلق المجتمع، و الوسائل الأدبية التقليدية كالرمزية و العروض، هي اجتماعية في صميم طبيعتها، إنها أعراف و أصول لا يمكن أن تبزغ إلا في مجتمع>> [1]

و هذا الطرح قد مهد له فرويد، إذ جعل من تعبيرية الأنا الأعلى وسيلة نقل معرفية لتعاليم الحضارة لأنا الإنسان، و ميزها بعدم قابلية دلالتها للتأويل إلى عدة دلالات معرفية، فعلاماتها نقشت في الذهن الفردي بطول تكرارها في الحياة اليومية، و زادها رسوخا في الفكر تنظيم التجمعات البشرية وفق مضمونها، حيث تنتهي وظيفتها بمجرد إيصال دلالتها للأنا، إذ هي قارة الدلالة، و كأنها جبِليةٌ في ذهن الفرد، حيث: << مفردات اللغة المستعملة في لغتنا الأم تشبه في حالتها الوظيفية العادية قدرتنا المدخرة ضد النسيان >>[2] *و هي بالتالي تتيح سبل تنظيم الأفراد ، و الضمان الحسن لترابط المجتمع.*

ناهيك على أن الأنا يطرح أمام المضامين الفنية أشكالا تعبيرية (اللغة، الموسيقى، الرسم، المسرح..) مما يتيح "للهو"، تحويل هذه الأشكال و تحميلها بمضامين غريزية، بما يتيح للفرد نقل غرائزه و التعبير عنها في عالم الواقع، فالواقع يمنح لشكل بينما الغريزة تصبع على هذه الأشكال دلالة معرفية و تمنحها موضوعها الفني، لهذا يمكن أن نعتبر: << الأساطير و الخرافات و من النكات و الفكاهات، و من الأدب الشعبي، أي ما نعرف به

---

[1] رونيه ويلك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة، محي الدين صبحي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الطبعة**2**، **1981**، ص، **97**

[2] Sigmund Freud. Psychopathologie de la vie quotidienne. Trd. S. Jankélévitch. Edition La Symphonie. Bierut.2011. P 14

العادات و العرف و من الحكم و الأغاني في الشعوب المختلفة، أشكالا تعبيرية يحملها الهو مضامين غريزية >>[1]

و عليه، فلأهمية الأنا الأعلى في الفن، يخضع العمل الفني لمنطقه في الدلالة و إلا أصبح الفن تهويميا لا يستند لدلالة واقعية سوى دلالته المستمدة من لاشعور مبدعه، مما يدفع بالعمل الفني إلى الغموض و الإبهام ،و هما عيبان في الصناعة الفنية، فرغم أن الفن وفق فرويد هو عملية نفسية تهدف إلى تصريف الغرائز، إلا أن الأنا الأعلى يفرض منطق عمله على النفس المبدعة، جاعلا من النفس تخضع للدلالة الواقعية في الصناعة الأدبية، و هذا يعتبر صلب النظرية الفرويدية في الأدب .

[1] فرويد، محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي، ترجمة، أحمد عزت، القاهرة، مكتبة الأنجلو مصرية، الطبعة3، ص، 9

3/ الأنا و الإبداع:

– ترتكز نظرية التحليل النفسي الفرويدي، بادئ دي بدء، على رسم معالم البنية النفسية للإنسان، مما خلق نظرية متكاملة تجمع وظيفة التحليل النفسي و طبيعة عمله على صعيد واحد، يقول فرويد: << تقسيم الحياة إلى ما هو شعوري و ما هو لاشعوري، هو الغرض الأساسي الذي يقوم عليه التحليل النفسي، و هذا التقسيم وحده هو الذي يجعل من الممكن للتحليل النفسي أن يفهم العمليات النفسية>> [1] و عليه، فقد أرسى فرويد نظرية في الشعور توازي نظيرتها في اللاشعور ، مما فتح أفاق واسعة لفهم بنية الإنسان السيكولوجية ، حيث انعكس على فهم عمليات الإبداع الفني و الثقافي، بوصفها من افرازات النفس البشرية.

و تذهب النظرية الفرويدية إلى القول بأن الشعور (الأنا) يعتبر منظومة نفسية و عقلية و واسطة تنظيمية بين اللاشعور (الهو) و الواقع (الأنا الأعلى)، يضمن تحقيق التوازن النفسي و العقلي بين الأنا الأعلى و الهو، بالإضافة إلى ذلك، يعد الأنا : << الجهاز التنفيذي للشخصية، و هو الذي يتحكم في في ((الهو)) و ((الأنا الأعلى))، و يدبر شؤنهما، و يحفظ الاتصال بالعالم الخارجي من أجل مصالح الشخصية كلها و مطالبها البعيدة، و حين ينجز ((الأنا)) وظائفه التنفيذية بحكمة يسود الانسجام، و يعم الاتزان، و حين يستسلم ((الأنا)) أو ((للهو)) أو ((الأنا الأعلى)) أو يتنازل عن كثير من سلطته لأي منهما، ينجم عن ذلك الاضطراب و الشذوذ، و يحكم الأنا مبدأ الواقع بدلا من مبدأ اللذة >> [2]

فالأنا هو حارس الشخصية، إذ يعمل على إيصال الرغبات اللاشعورية و تصريفها في الواقع بم يضمن تفريغ التهيجات الباطنية التي قد تضر بصحة الفرد النفسية إن هي بقيت حبيسة اللاشعور، كما يعمل الأنا على فرض التوازن النفسي بين الفرد و ذاته أولا، و بين

---

[1] فرويد، الأنا و الهو، ص، **25**

[2] كلفن هال، أصول علم النفس الفرويدي، ص، **25**

الفرد و واقعه ثانيا، حرصا منه على تنفيذ تعاليم الأنا الأعلى المنظمة لحياة الفرد مع الجماعة.

و نجد فرويد يستفيض و هو يعرف ((الأنا)) ، فيعرض آلياته و طرقه العملية، ناهيك على أهميته في الجهاز النفسي، فيقول: << توجد في كل فرد منظمة دقيقة للعمليات العقلية، سميناها ((الأنا))، و يشمل هذا الأنا الشعور، كما أنه يشرف على وسائل الحركة، أي تفريغ التهيجات في العالم الخارجي، و هو المنظمة العقلية التي تشرف على جميع العمليات العقلية، و هي التي تنام بالليل و لكنها مع ذلك تستمر تقوم بالرقابة على الأحلام، و عن هذا الأنا، يصدر أيضا الكبت الذي تمنع به بعض نزاعات العقل لا من الظهور في الشعور فحسب، بل تمنع أيضا من الظهور في سائر صور الظهور و النشاط الأخرى>> [1]

و نجد أن نظرية فرويد في الشعور ،تستمد من تراث الفيلسوف الألماني " نيتشه"، فلقد لمح هذا الفيلسوف إلى كون الشعور الفردي حبل ممدود بين الواقع (الأنا الأعلى) و الغرائز (الهو) ، بغية خلق فرد سوي بين عالمين متناحرين(الواقع ، الغرائز) ،فالشعور في المفهوم "النيتشي" يمثل جسر الأمان في كل شخصية سوية، يقول نيتشه << الإنسان حبل ممدود بين الحيوان و الإنسان الراقي، حبل ممدود فوق هاوية.

إنه عبور خطر، لأنها سبيل خطرة، و النظر إلى الوراء خطر، كما أن التردد أو التوقف خطر.

إن ما يجعل الإنسان عظيما، كونه معبرا لا هدفا: و ما يمكن أن نحبه فيه هو مرحلة وسطى و أفولا>> [2]

فمقولة نيتشه تحدد مستويات النفس البشرية، و تعرض الاضطرابات التي قد تصيب

---

[1] فرويد، الأنا و الهو، ص، **31**

[2] فردريك نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ص، **15**

النفس نتيجة حدوث عطب في عمل الشعور، كما أنها تحدد بوضوح ماهية الشخصية السوية ، و التي يرى نيتشه بأنها التوفيق بين الحالة الحيوانية و الواقع ، و هذا ما بنى عليه سيجموند فرويد أسس معالم التحليل النفسي الفرويدي.

و يعتبر فرويد أن الشعور هو واسطة بين الهو و الأنا الأعلى، و هذا الأخير يمده بالتعليمات التي تنظم عمله، و هي عبارة عن قوانين و أعراف و تعاليم دينية هدفها الأساس تجريد الفرد من الغرائز المنبعثة من الهو، حيث : << فالأنا منظمة تعتمد في أساسها على استمرار حرية الاتصال بين جميع أجزائها، و إمكان التفاعل المتبادل بينهما، و لا تزال طاقته التي تجردت من صفتها الجنسية تظهر آثارا من أصلها الأول، و ذلك بميلها إلى التأليف و التوحيد >> [1]

فالوظيفة الأساسية للشعور هي خلق انسجام و توافق بين متطلبات الأنا الأعلى و متطلبات الغرائز المختلفة، يقول فرويد: << أهم ما يزودنا به الشعور هو إدراك المثيرات التي تتأتى من العالم الخارجي، و أحاسيس اللذة أو (عدم اللذة) التي لا يمكن أن تتأتى إلا من داخل الجهاز النفسي >>[2]

فوظيفة الشعور الداخلية في تنظيم تدفق الغرائز، لها بعدها الخارجي و المتمثل في تصريف هذه الغرائز وفق شروط يقتضيها الأنا الأعلى، و فالشعور هو حارس الشخصية و صمام الأمان فيها، لما يلعبه من دور كبير في البنية النفسية للفرد داخليا و خارجيا، يقول فرويد مبينا أهميته في النفس: << و تتضح أهمية الوظيفة التي يقوم بها الأنا في توليه الإشراف عادة على منافذ الحركة، و هو في علاقته بالهو مثل رجل على ظهر جواد يحاول أن يتغلب على قوة الجواد العظيمة>>[3]

---

[1] فرويد، الكف و العرض و القلق، ترجمة، عثمان نجاتي، بيروت، دار الشروق، الطبعة الرابعة، **1989** ص، **63**

[2] فرويد، ما فوق مبدأ اللذة ، ص، **50**

[3] فرويد، الأنا و الهو، ص، **43**

فالأنا يخلق للفرد انسجاما بين عالمين متناحرين (عالم الواقع و عالم الغرائز)، مانحا للفرد طريقة الموازنة بينهما، فيخلق الفرد عالمه الذاتي بمعزل عن الصراع ، و الذي صوره فرويد قائلا: << و نحن على استعداد لكي نفهم أن الصراع الذي ينشب بين الأنا و الأنا المثالي، إنما هو يعكس في نهاية الأمر الخلاف بين ما هو واقعي و ما هو نفسي، أي بين العالم الخارجي و العالم الداخلي>> [1]

و نرى أن فرويد يجنح للصراع الفلسفي القائم بين المثال و المادة ، و يدخله في صلب التحليل النفسي ، مما خلق ضربا من الميتافيزيقا في علم التحليل النفسي.فالأنا هو عالم الفرد، في مجابهة كلا من عوالم الواقع و الغرائز المتناحرة فيما بينها، يقول فرويد : << نحن نرى هذا الأنا نفسه كأنه مخلوق ضعيف يقوم بخدمة أبناء ثلاثة، و هو مهدد لذلك بثلاثة أخطار مختلفة، من العالم الخارجي و من الليبيدو، و من قسوة الأنا الأعلى >> [2]

فالشعور الفردي يصارع وفق فرويد بهدف خلق شخصية سوية تتكيف مع مختلف الظروف التي يفرضها الواقع، لهذا يرى التحليل النفسي أن كل شخصية سوية : << تتألف من ثلاثة أجزاء رئيسية: الهو و الأنا و الأنا الأعلى، ففي الشخص السليم عقليا تؤلف هذه الأجزاء الثلاثة كيلنا موحدا و متجانسا، و حينما تعمل معا تعاونيا تمكن الفرد أن يمارس نشاطه الفعال المجدي في بيئته>> [3]

فالأنا هو الضمير الفردي، إذ أنه يرث كل التعاليم الأبوية و الأعراف و القوانين الموجودة في الأنا الأعلى، و يعمل على فرضها على البنية النفسية و العقلية، مكونا بعد أخلاقيا يسير الأفراد واقعيا، فيخلق لدى الفرد داخليا نوعا من الخوف من التعاليم و الأعراف المسيرة للواقع البشري ، مما يجعل الفرد يحترم هذه القوانين جاعلا منها

---

[1] فرويد، الأنا و الهو، ص، **60**

[2] نفس المصدر،ص، **89**

[3] كلفن هال، أصول التحليل النفسي الفرويدي، ص، **25**

معيارا يسير به علاقته مع الأفراد و المجتمعات ، يقول فرويد: << الضمير الإنساني ليس ذلك القاضي المتشدد الذي ينح علماء الأخلاق إلى تصويره، و إنما هو في أصله ليس أكثر من خوف الأفراد من المجتمع>>[1]

و يلعب الشعور في الأعمال الإبداعية و الثقافية دورا هاما و محوريا، فبحكم وظيفته الرقابية في النفس يعمل على مراقبة العملية الإبداعية، فارضا شكلا فنيا يرتضيه هو (الأنا) و لا يتعارض مع قيم و تعاليم الأنا الأعلى، بحيث أنه يرفض الأعمال الفنية التي تحمل طابعا غريزيا ترفضه التقاليد و القيم، فيكبته في اللاوعي، مما يدفع باللاشعور إلى تشفير الغرائز و إلباسها شكلا يرتضيه الأنا ، مستعملا في ذلك خاصية النقل و التكثيف. فدور الأنا في الإبداع يرجع إلى خلق شكل تعبيري له بعده الواقعي من قبيل اللغة أو الموسيقى أو الرسم...لكون هذه الأشكال التعبيرية قد تم الاتفاق عليها اعتباطيا بين أفراد التجمع البشري الواحد، و منه ندرك أن دور الشعور في الفن يهدف إلى خلق ذائقة فنية موحدة بين الأفراد انطلاقا من شكل فني واحد، مما يقلص عوامل الاختلاف بين الناس و يمنحهم الانسجام و التوافق إذ: << المبدعون أنفسهم يسرهم أن يقلصوا المسافة بين ما يصنع أصالتهم و بين أسلوب الناس في الوجود بصورة عانة، و هم يطمئنونا في الأغلب أن كل إنسان يخفي شاعرا،و أن الشاعر الأخير لن يموت إلا مع الإنسان الأخير>> [2]

و يستعمل الأنا لأداء مهامه التوفيقية (صرف الغرائز وفق منطق الأخلاق) لغة خاصة تنبع من عقل الفرد، فللأنا لغة خاصية تتكون من جراء إسقاط دوال الأنا الأعلى على رموز الرغبة المنبعثة من الهو، في بوتقة واحدة يكون معيارها الوحيد و منطقها الأوحد شعور الإنسان الداخلي، البعيد عن الأوهام المبتدعة عبر الأنا الأعلى، إذ تعد هذه اللغة ذات وجهين دلاليين ، وجه للأنا الأعلى مثالي و وجه للهو غرائزي، و بحسن رصفهما كشكل

---

[1] فرويد، الحب و الحرب و الحضارة و الموت، ص، **15**

[2] Freud. Essais de psychanalyse appliquée. P 69

و مضمون، تحدد العتبة الأولى للإبداع الأدبي، فالإبداع الأدبي برأي فرويد خاصية مشتركة بين كل الأفراد، بيد أن مقياس المفاضلة و مناط التفاوت يرجع لحسن توفيق (أنا) الفرد بين عالم الغرائز (المضمون) و بين الشكل الاعتباطي للعلامات المطروحة في الواقع، فالفرد مبدع بذاته .

وتخضع الشكل الفني للأنا لذاتية الفرد البشري، مما يولد اختلافات ألسنية بعدد اختلاف ذوات الأفراد في إنتاج و اللغة، فلكل فرد حرية في خلق لغته الخاصة و تأويلها بحسب منطق عمل الأنا، مما جعل فرويد يعد العمل الأدبي لعبا بالكلمات لكن في نطاق الشعور الفردي، (عالم الأنا)،يقول فرويد :" إن كل طفل يلعب يسلك سلوك الشاعر من حيث إنه يخلق لنفسه عالما خاصا، و على نحو أكثر دقة، ينقل أشياء العالم الذي يعيش فيه إلى نظام جديد موافق له تماما "[1] و هذا هو مناط الاختلاف في أساليب الأدب المتعددة المبنية على اللغة.

و يجعل فرويد من الشكل التعبيري وسيلة و ليس غاية، مهمتها الأساس التعبير عن غرائز الهو بعد صقلها لتوائم قيم الأنا الأعلى، ، فالغاية هي طرح رغبات الفرد بواسطة شكل تعبيري، يكون للفرد الحرية باختياره أشكاله، إما على شكل صورة أو لغة ...مادام قوامها الأساس رغبات يرتضيها عقل الفرد، إذ: << ليس ثمة سلطة تعلو على سلطة العقل ، و لا حاجة تسمو على حاجته >>[2]

فمقياس الشكل الفني للأنا يتبع هذا الطرح المعرفي، فكل ما يصدر من الأنا على شكل لغة أو كلام يحتمل تأويلا واحد و هو التعبير عن حاجيات الإنسان المتزنة مع الواقع، حيث منح فرويد لهذه اللغة أهمية قصوى في التحليل النفسي، مستنبطا منها ما يعرف بالتداعيات الحرة، وهي إخضاع هذه اللغة للتحليل و التنقيب لما تتضمنه من رغبات

[1] Freud. Essais de Psychanalyse appliquée. P. 70

[2] فرويد، مستقبل وهم، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة **3**، **1981**، ص، **39**

و لما ترسله من رسائل مشفرة تنبعث من (هو) الفرد.

و أخير يمكن القول بأن الشعور يستعمل الإبداع الفني و الثقافي بغية خلق مجتمع موحد، انطلاقا من النفس باعتبارها خاصية مشتركة بين البشر، بما يتيح فك الكبت القابع في اللاشعور البشري، مما يخلق فردا منسجما مع مكوناته النفسية الثلاث.

و عليه، أضحى لزما على الباحث أن يعرض مفهوم الكبت باعتباره الأساس الذي ينهض عليه 'نتاج الفنون و المعارف المختلفة، فما هو الكبت؟ و كيف انعكست نظريته على نظرية الإبداع وفق المخيال الفرويدي؟

4/ الكبت النفسي و دوره في نظرية الأدب الفرويدي

أ / مفهوم الكبت النفسي:

– الكبت لغة هو الحبس، أما من منطلق التحليل النفسي، فيعتبر الكبت أحد اهم العوامل المكونة لنظرية التحليل النفسي إذ يعبر عن صراع الرغبات و تضادها داخل النفس ، فالكبت جزء لا يتجزأ من مكومات الجهاز النفسي ، و بالوصول إلى قراءة هذا الكبت تنكشف أعماق النفس البشرية و ما يختلجها من رغبات تنتظر الإشباع في الواقع.

و يرى فرويد أن نظرية الكبت تعد اكتشافا فرويديا خالصا لم يسبق إليه، لهذا نجده يقول: << أما فيما يتعلق بنظرية الكبت، فقد وصلت إليها تأكيدا بكل بجهودي الخاصة، من دون أن يوحي إليّ أيّ مؤثر بإمكانيتها >>[1] و يفهم من قول فرويد أن نظرية الكبت تعد سبقا فرويديا في مجال الابستيمولوجية البشرية، و هو ما يخلف تاريخ الكبت، إذ أشارت إليه الملاحم القديمة إبداعيا كملاحم جلجامش، ناهيك عن أعمال الفلاسفة القدامى من أمثال أفلاطون و أرسطو و الغزالي الذين اقروا بوجود الكبت كظاهرة مصاحبة للذات الإنسانية.

و يذكر فرويد سبقه في ابتداع نظرية الكبت ، لكون هذه الأخيرة هي جوهر نظريات التحليل النفسي بصفة خاصة، و الفرويدية بصفة عامة، إذ يعد الكبت أحد أهم الركائز المعرفية في مخيال فرويد العلمي و المعرفي، ف: << نظرية الكبت هي الأساس الذي يقوم عليه بنيان التحليل النفسي، و هي الجزء الأكثر جوهرية منه >>[2]

فالكبت هو ناتج حبس الغرائز المرفوضة من رقابة الأنا، لكومها تخالف تعاليم الأنا الأعلى، و قوانينه التنظيمية المنظمة للواقع البشري، مما يحرم هذه الغرائز من الإشباع، بيد أن هذا القمع يبقي الغريزة المكبوتة في حركية نشطة في انتظار أن تتاح لها الفرصة

---

[1] فرويد، مساهمة في حركة التحليل **النفسي**، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الأولى، **1979**ص، **16**

[2] فرويد، مساهمة في حركة التحليل النفسي، ص، **17**

في الوصول إلى الواقع و تحقيق إشباعها المنتظر.

و يعرف فرويد الكبت بقوله: << نحن نسمي الحالة التي تكون فيها الأفكار قبل أن تصبح شعورية (الكبت) و تذهب إلى القوة تُسبب الكبت و عملت على استمراره إنما تظهر لنا أثناء التحليل النفسي في صورة ((مقاومة)) >>[1]

و يفهم من قول فرويد، أن الكبت عملية تتم لاشعوريا داخل الجهاز النفسي للفرد، فكل الأفكار قبل تحولها إلى شعور تكون لاشعورية، باعتبار أن اللاوعي عند فرويد هو محرك الإنسان، فاللاشعور هو مرتع كل غريزة مخالفة لتعاليم الحضارة الأنا الأعلى، مما يدفع بها (الغرائز المكبوتة) إلى التماس كل السبل لتحقيق الإشباع ، و عن اضطرت على إلى التناحر فيما بينها مجسدة ديناميكية البقاء، يقول فرويد: << أما المكبوت فمصطلح دينامي يشف عن صراع القوى النفسية، و يعبر عن ميل المفاعيل النفسية إلى التظاهر...إن السمة المميزة للمكبوت هي عجزه عن بلوغ مستوى الوعي رغم شدته و قوته >>[2]

و يحدث هذا النشاط الدينامكي نتيجة طلب الغرائز للإشباع، و الغريزة تعرف بكونها: << مصدرا و موضوعا ، و أنها ترمي إلى هدف ، أما مصدرها فحالة من الاهتياج، و تحدث داخل الجسم، و أما هدفها فغزالة هذا الاهتياج، و في أثناء الطريق الذي يصل بها من مصدرها إلى هدفها يبدو نشاطها من الناحية الجنسية >> [3]

فنظرية الكبت الفرويدية تبين كيفية تحول المادة الغريزية الشعورية إلى مادة لاشعورية، ثم سعي هذه المكبوتات إلى محاولة تحقيق إشباعها بتحررها من رقابة الأنا و الأنا الأعلى، سواء عن طريق الأحلام باعتبارها إشباع لرغبات مكبوتة، أم بواسطة

---

[1] فرويد، الأنا و الهو، ص، **27**

[2] فرويد، الهذيان و الأحلام في الفن، ص، **54**

[3] فرويد، محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي، ص، **89**

تحويل الكبت إلى إبداعات ثقافية و روائع فنية في محاولة لتحقيق إشباع عن طريق تسامي الغرائز.

و سعى فرويد و هو يرسي معالم نظريته المبتكرة في كبت الغرائز إلى جذور لها معرفيا، رابطا بين التحليل النفسي و الفلسفة ، مولّداً بذلك نظرية إحيائية تروم لتبين ماهية الكبت و تشكيلاته في أعماق الوعي البشري، إذ يذهب إلى كون بداية الكبت ظهرت في المجتمعات البدائية بغية قيام الحضارة البشرية، و من ذلك مثلا قوله في أصل نشأة الكبت : << نحن نعتقد أن الأب الغيور العاتي ، في العهود الأولى للأسرة البشرية كان يخصي ابنه المراهق بالفعل، و لا يشق علينا أن نرى أن الختان – و هو شعيرة في طقوس سن البلوغ – ما هو غلا أثر لذلك الخصاء القديم...الخوف من الخصاء من أقوى الدوافع على الكبت و أكثرها شيوعا، و من ثَم إلى خلق الأمراض النفسية>> [1]

و يفهم من كلام فرويد أن نشأة الكبت في المجتمعات البدائية كانت نتيجة حبس الغريزة الجنسية، كما يفهم أيضا، أن الأب و هو الممثل لسلطة الأنا الأعلى، هو المتسبب في هذا الحرمان الجنسي، باعتباره قيد الغريزة مستعملا الخصاء وسيلة لتحقيق الكبت.

و يمنح فرويد للأهل أساس نشوء الكبت، لكون الأب يجسد قانونية الأنا الأعلى، و وسيلة لنقل تعاليمه لانا الطفل، يقول فرويد: << فالوالدان يلعبان الدور الأساسي في التمهيد من الطفولة للإصابة بالعصاب في الشباب، ففي الطفولة تتطور الأمور في العلاقة بين الطفل و والديه ، أن يحب أحدهما و يكره الآخر، و تُشكل تلك المحبة و لك الكراهية ، أحد المقومات الأساسية لمخزون النزعات و الميول النفسية التي تتكون وقتذاك، و لها الدور العلّى في التكوينات العصابية التي تستحيل إلى عصاب فيما بعد >> [2]

---

[1] فرويد، محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي، ص، **81**

[2] فرويد، تفسير الأحلام، ص، **298**

فالوالدان في الفرويدية يلعبان الدور الأساس في تكوين البنية النفسية للطفل باعتباره رجل الغد، لهذا نجد فرويد يركز على أهمية الأهل باعتبارهما جزءا لا يتجزأ من نفسية الطفل، مما ينتج عنه تكوين الضمير الأخلاقي للفرد، فوظيفة الأهل و من خلفهم الأنا الأعلى تعمل على تخلق من الكبت فردا منسجما مع تعاليم حضارته و لو كان في ذلك على حساب غرائزه الجنسية المكبوتة، ف: << الحضارة تقوم على نوع من الزهد أو التعفف عن إشباع الغرائز، و أن وجودها مشروط بالإشباع الإرادي أو ألاإرادي لمتطلبات الغريزة القوية >> [1]

فالحضارة بكل ابعادها المعرفية و المادية تدين بوجودها للكبت، بوصفه جوهر الحضارة و اللبنة الأساس في النشوء الحضاري وفق النظرية الفرويدية، فكل منجز حضاري أصله كبت لغريزة لاشعورية جامحة، لهذا نجده يعتبر أن : << الحضارة لم تقم لها قائمة، إلا عندما تخلينا عن رغباتنا في الإشباع الغريزي، و هي ثمرة نبذنا لهذه الغرائز، و تصر الحضارة أن على كل إنسان متحضر أن يتخلى على رغباته الغريزية و إشباعها >> [2]

فالحضارة بحسب فرويد هي ناتج الكبت الغريزي، بحيث تضطر الغرائز إلى التأقلم مع هذا الواقع و البحث عن منافذ جديدة للإشباع الغريزي تحت ظل الحضارة المتوهمة، بما يضمن تصريف الغرائز في ضوء القيم الحضارية المتعارف عليها اعتباطيا بين الأفراد، ومع ذلك يبقى وقع هذا الإشباع البديل غير كاف للغرائز مما يخلق نوعا من الحرمان، يقول فرويد : << القمع في الجنس من أصعب ما يمكن أن يفرضه المجتمع على الناس >> [3]

---

[1] فرويد، الحب و الحرب و الحضارة و الموت، ص، **63**

[2] المصدر نفسه ص، ، **19**

[3] نفسه، ص، **28**

و يحوز الإبداع الأدبي على شطر واسع من كبت الغريزة عموما و الجنسية خصوصا، لكونه من مخلفات الكبت أولا و وسيلة لطرح الغرائز المكبوتة ثانيا، فالعملية الإبداعية طريق ملكية (وفق تعبير فرويد) للتحرر من الكبت، و بالتالي التحول من المرض إلى خلق الجمال، يقول فرويد مبينا أهمية تحويل الكبت إلى إبداع و انعكاساته النفسية على المبدع و المتلقي ما يلي: << نشعر بلذة كبيرة جدا ناجمة و لا ريب عن التقاء عدة مصادر من الاستمتاع، عندما يلعب المبدع ألعابه أمامنا، أو يقص لنا ما نميل إلى اعتباره أحلامه النهارية الشخصية...إنما يكمن فن الشعر على نحو أساسي، لكنني أعتقد أن الاستمتاع الحقيقي بالتأليف الأدبي ناجم عن أن أنفسنا تشعر بفعل هذا الاستمتاع، تخلصت من عبء بعض توتراتها>> [1]

فكل إبداع أدبي و من خلفه الفن ككل، يعد تنفيسا عن رغبات جنسية أو تدميرية مكبوتة، ظلت حبيسة اللاشعور بفعل عوامل الرقابة و المنع المسلطة من الأنا ن تنفيذا لتعاليم ألانا الأعلى،ف : << سنقنع بترديد حقيقة لم يعد أحد يشك في صحتها، و هي أن ما ينتجه الفنان، هو في حقيقته تنفيس عن رغباته الجنسية >> [2]

و هذا التوجه النظري عند فرويد يعد كقاعدة معرفية للإبداع الأدبي، فالكبت هو اللبنة الأساس لكل عمل إبداعي، ف: << كبت الميول الغريزية التي يقوم عليها كل سام رفيع في الحضارة الإنسانية >> [3]

و نلحظ هنا أن عملية الإبداع الأدبي تحاكي عملية التداعي الحر، خصوصا و أنهما يتقاسمان اللغة كوسيلة تعبير مشتركة بينهما، بيد أنهما يتفاوتان في كون العمل الأدبي يحتاج إلى موهبة لصقله و رصف شكله مع مضمونه، فكلٌ من الإبداع و التداعي الحر هدفهما التعبير عن الكبت و طرحه خارج الذات.ففرويد يعتبر المبدع محللا نفسيا في نفس

---

[1] Freud. Essais de psychanalyse appliquée. P. 80/81

[2] فرويد، ليوناردو دافينشي، *ترجمة، عبد المنعم الحفني، مصر، دار مأمون للطباعة، الطبعة الثانية، 1997*ص، **117**

[3] فرويد، ما فوق مبدأ اللذة، ص، **76**

منزلة المحلل المتشبع بعلوم التحليل النفسي، و الدليل على ذلك قوله في حق " جانسن " مبدع رواية "غارديفا" و كيفية تحليله لبطلة روايته " زويه ": << إن الطريقة التي يدفع بها الروائي ببطلته زويه إلى استخدامها لشفاء هذيان صديق طفولتها تشبه غاية الشبه ، بل لن أحجم عن أن أقول أنها تتطابق كل المطابقة منهجا علاجيا، أدخله المؤلف مع الدكتور ج. بروير، إلى الطب سنة 1895، ثم ما عتم أن وقّف حياته على تحسينه و تجويده...هذا المنهج الذي يسميه بروير تطهيريا، آثر المؤلف أن يسميه تحليلا نفسيا >>[1]

فكل أديب هو محلل نفسي، و كل أدب هو تقرير عن حالة نفسية، إذ يعمل الإبداع على إلباس الغريزة الجنسية أشكالا تعبيرية بهدف التخلص من الكبت بتحقيق الإشباع، ناهيك عن توليد جمالية مستقاة من لاشعور الفرد ، باعتبار أن تحقيق الإشباع الغريزي من الطبيعة هو جوهر الجمال الفرويدي، بالنظر إلى نظرة فرويد للإنسان بوصفه ابنا للطبيعة.

فرد الفرد إلى حالته الطبيعية بعيدا عن تعاليم الحضارة الفاصلة بين " هو " الفرد تحقيق الإشباع الحرمن الطبيعة هو مطلب النظرية الفرويدية و منهجها من فلسفة نظرية الكبت، كل هذا في سبيل خلق الجمال الموجود قبل الوهم الحضاري الذي فرضته دواعي الكبت بمختلف أشكاله، مما يجعل من الأدب أداة فعالة في تحقيق الجمال الذي قيدته الحضارة، و لقد أصاب أبو القاسم الشابي في ترجمة جوهر نظرية فرويد إلى إبداع، إذ يقول في قصيدته المعنونة ب : قلت للشّعر:

أنت يا شعر فلذة من فؤادي تتغنى و قطعة من وجودي

فيك ما في جوانحي من حنين أبدي على صميم الوجود

فيك ما في خواطري من بكاء فيك ما في عواطفي من نشيد

[1] *فرويد، الهذيان و الأحلام في الفن، ص، **100 /101***

فيك ما في مشاعري من وجوم لا يُغنّي، و من سرور عهيد

فيك ما في عوالمي من ظلام سرمدي، و من صباح وليد

فيك ما في عوالمي من ضباب و سراب، و يقظة، و هجود

فيك ما في طفولتي من سلام وابتسام، و غبطة، و سَعود

فيك ما في شبيبتي من حنين و شجون، و بهجة، و جمود[1]

و منه نستنتج أن نظرية في الكبت صادفت قبولا إبداعيا، بحيث أمدت المبدع و المتلقي بعديد المفاهيم لفهم عملية الإبداع، كما منحت للناقد مجالا رحبا يلج من خلاله لإلى الأثر الأدبي، فنظرية الكبت الفرويدية قاعدة معرفية في مجال النظرية الأدبية، و عامل من عوامل الإبداع و التلقي.

[1] أبو القاسم الشابي، ديوانأبي القاسم الشابي و رسائله، بيروت، دار الكتاب العربي، الطبعة الثانية **1994**، ص، **84**

الفصل الثالث

المضمون الأدبي في النظرية الفرويدية

1/مفهوم المضمون الأدبي عند فرويد (عرض و نقد) :

– طبيعي أن يحتل الفن مكانة هامة في نظرية التحليل النفسي عند فرويد، لكون الفن يعبر عن خلجات النفس البشرية ، و تكفي نظرة سريعة على الأسفار التي دبجها فرويد لتعطينا دلالة قاطعة عن حضور الظاهرة الإبداعية، دراسة و اقتباسا و تحليلا و نقدا، و بالرغم من هذا الحضور للفن نجد قول فرويد: << بداية وجب الإقرار بأنني لست خبيرا في الفن، بل مجرد هاوي بسيط، و كنت دائما ما ألاحظ أن مضمون العمل الفني يجذبني أكثر من تقنيات شكله>> [1]

و ينم هذا القول عن حنكة فرويد الذي لم يرد أن يفتح على نفسه جبهة النقد الأدبي قبل أن يرسي قواعد نظريته في التحليل النفسي عموما و في تفسير الأحلام خصوصا و يبرهن عليهما معرفيا و فلسفيا.

فلا يمكن أن نعد الظاهرة الأدبية نقدا و إبداعا عند فرويد مجرد نظرية توقيفية ذات معالم منهجية و معرفية قارة، إذ كان فرويد دائم التعديل لمفهوم الفن تماشيا مع تطور فكره المعرفي و العلمي ، غير أن معالم النظرية الأدبية بدأت تتشكل بصورة واضحة بعد توالي مؤلفاته في التحليل النفسي للفن (مقال حول تفسير لغز هاملت،الهذيان و الأحلام في الفن ، كتاب حول ليوناردو دافنشي، مقال حول رواية الإخوة كرامازوف...).

[2]و يرتبط التحليل النفسي الفرويدي بالفن عبر عدة طرق، ف: << علم النفس يدخل إلى النقد الأدبي من طرق عديدة ، فهو يستطيع أن يعين على تفسير عملية الخلق بعامة، و يستطيع أن يهيء وسيلة للكشف عن الأثر الأدبي بالإشارة إلى حياة صاحبه و العكس، يستطيع أن يعين على جلاء المعنى الحقيقي في نص ما >> [3]

[1]Sigmund Freud .Essais de Psychanalyse appliquée. Traduction. Marie Bonaparte. Edition Gallimard. 1933. P 9

[3] ديفيد ديتيستش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق، ترجمة، محمد يوسف نجم، بيروت، دار صادر، **1967**، ص، **544**

و انطلاقا من هذه المقاربة بين علم التحليل النفسي و الأدب، حاول منهج فرويد في تحليلالفن الوصول إلى الإجابة على كيفية تشكل العمل الفني و طريقة إحراجه و الغرض منه، خصوصا و فرويد يلاحظ أن عديد الأعمال الفنية على اختلاف بيئاتها و تباعد أزمنتها، تشترك في دوافع العمل الإجرامي (قتل الأب) ، و هو ما يتحول إلى مضمون أدبي لعديد من الأعمال الإبداعية، بم يوحي بوجود خلفية مشتركة تحكم الظاهرة الأدبية،إذ نرى ديستويفسكي مثلا يحاول برواياته المتعددة الوصول إلى الدوافع النفسية التي تدفع بأبطال رواياته إلى الفتك بآبائهم، و بالتالي التأكيد على أهمية العوامل النفسية في تسيير الإنسان عموما و المبدع خصوصا إذ نجد هذا الروائي العظيم يقر بهذا التوجه على لسان بطله إليوشا إذ يقول: << أخواي يسيران إلى الضياع، و كذلك أبي، و هم يجرون إلى الشقاء، كذلك كائنات أخرى، إنهم ألعوبة في يدي القوة الخفية التي تحرك آل كرامزوف>>[1]

فالفرويدية تسعى لوضع نظرية تحكم النظرية الأدبية إبداعا و نقدا، بالاعتماد على اكتشافات التحليل النفسي المتمثلة أسسا بالعوامل اللاشعورية، ناهيك عن الكبت الجنسي لما له من سلطة في تحريك الحس الإبداعي عند الإنسان.

فقد استقى فرويد نظريته في الفن من عدة مصادر مختلفة، لعل من أبرزها الفنانون أنفسهم (هوميروس، صوفوكليس، شكسبير، شيللر، غوته، دوستويفسكي) حيث يعتبر فرويد الفن مخاضا ديالكتيكيا بين الغرائز المكونة للنفس البشرية، بمعنى آخر فالفن هو صراع بين شعور الإشباع و الجوع، أي بين الشعور و اللاشعور، بين الواقع الاجتماعي و الواقع الطبيعي، و بصفة أعم بين الموت و الحياة.

---

[1] دوستويفسكي، الإخوة كرامزوف، ترجمة، سامي الدروبي، القاهرة، المؤسسة المصرية للتأليف و النشر، **1969**، المجلد الثاني، ص، **30**

و يتكون الأثر الأدبي وفق النظرية الفرويدية عندما يتمكن المبدع من تحويل رغباته الجنسية المكبوتة في اللاشعور نحو غاية أنبل تتيح له طرح الكبت بواسطة أشكال مالية يرتضيها الواقع و لا تتنافى مع الأخلاق، و هذه الغاية هي ذات طابع ثقافي فكري بعد أن كانت ذات طابع جنسي خالص.

بدأ التحليل النفسي بالاهتمام بالفن بعد أن أدرك فرويد أن الفن وصل إلى نفس النتائج التي وصل إليها فرويد في كتابه تفسير الأحلام سنة 1900 مما جعله يعيد النظر في أهمية الظاهرة الفنية حيث اعترف بأنه:<< عكف منذ 1893 على دراسة الاضطرابات النفسية و ما كان ليخطر له على بال أن يطلب توكيد النتائج التي خلص إليها لدى الروائيين و الشعراء لذا كانت مفاجأته كبيرة عندما اتضح له مع ظهور ((غراديفا)) في عام 1903 أن الروائي جعل أساس عمله الجديد الذي كان المؤلف قد خيل إليه أنه اكتشفه من مصادر الملاحظة الطبية ، فكيف توصل الروائي إلى العلم الذي كان قد وصل إليه الطبيب أو كيف توصل على أية حال إلى أن يسلك مسلك من يعرف الأشياء ذاتها>>[1]

و يتضح من هذا الكشف أن مفهوم الفن عند فرويد اقتصر قبلا على الجمالية التي تفرزها قراءة الروائع الأدبية ، أما و قد أدرك أن الفن حمّالُ نظريات معرفية ناهيك عما يبثه من جمالية فإنه أضحى يتعامل معه بوصفه مصدرية معرفية و ليس مجرد ذائقة جمالية.

و قد بدأ فهم فرويد للفن و الفنان من وجهة نظر نفسية خالصة تماشيا مع الذي توصل إليه من نتائج في كتابه تفسير الأحلام، فالفن هو تعبير عن رغبات مكبوتة بآليات تتماشى و الواقع الاجتماعي، إذ: << سنقنع بترديد حقيقة لم يعد أحد يشك في صحتها و هي أن ما ينتجه الفنان هو في حقيقة أمره تنفيس عن رغبات جنسية>>[2]

---

[1] فرويد، الهذيان و الأحلام في الفن، ص، **61، 62**

[2] فرويد، ليوناردو دافنشي، ص، **117**

و نستشف هنا، أن الغريزة الجنسية هي منبع كل إبداع فكري و ثقافي و أدبي، أما الفنان فهو نفسه بطل العمل الأدبي، و يتعدد صوته بتعدد شخصيات العمل الفني: << إذ البطل في حلم اليقظة (الفن) هو الشخص الحالم نفسه دائما يقوم بدور البطل مباشرة أو بأن يتقمص شخصية غيره تقمصا صحيحا >>[1]

و ندرك أن الشخصيات الأدبية التي جعلها فرويد معالم في التحليل النفسي (أوديب، إلكترا، هملت، الإخوة و الأب كرامزوف، ..) ليست شخصيات ورقية من محض الخيال فقط ، بل هي إسقاطات لنفسيات مبدعها و محاكاة للذوات البشرية بصفة أعم ، يقول فرويد رابطا بين الشخصية الخيالية و الواقع: << و لقد جهد سوفوكليس أن ينبه على ما ارتكبه أوديب و أن يستقصيه و يلقي عليه المزيد من الضوء، و اضطرنا بذلك أن نستبصر أنفسنا من الداخل، لأن هذه النزعات ما زالت بداخلنا و إن نجحنا في قمعها>>[2]

و هو نفس المنهج الذي حلل به جونز شخصية هاملت إذ يؤكد منهجه متكئا على مفهوم فرويد للبطل المسرحي : << شخصية المسرحية تعد شخصية حية، و منه يجب علينا معرفة كل تفاصيل حياتها، لأنه لا توجد شخصية تبدأ حياتها من مرحلة البلوغ ...لهذا أرى أن هملت شخصية حية>>[3] *فكل شخصية خيالية فيها أَثَرةً و بَقية من نفسية الفنان.*

و يؤخذ على فرويد غلبة توجهه النفسي في فهم شخصيات العمل الأدبي و الفني، بحيث عزلها عن سياقها الاجتماعي و الواقعي و عن كل خلفية إيديولوجية تحكمها، فالفن ليس انكبابا على الذات و تعبير عما تجيش به النفوس و فقط، بل هو رؤية متبصرة لمسائل الوجود و التزام نابع عن قناعة نفسية و عقلية، و تقيد بالروابط الاجتماعية التي تسير الواقع، ف: << لم يعدو الفن منذ نشأته أن يكون انعكاسا لبيئة الإنسان ممثلا في صور معينة>>[4]

---

[1] فرويد، محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، ص، **96**

[2] فرويد، تفسير الأحلام، ص، **301**

[3] *Ernest Jones. Hamlet et Œdipe. P 18*

[4] مجموعة علماء سوفييت، موجز تاريخ مجتمعات قبل الرأسمالية، ص، **25**

و بعيدا عن تأثير الواقع في عملية الإبداع، يرى فرويد أن، الإبداع الفني يمر مباشرة عبر محطات جمة و جب التنويه إليها لما لها من قيمة في إبداع الفن، و من أهم هذه (المحطات، الكبت، الأحلام ، التصعيد، النقل و التكثيف) فالفنان له غريزة ليبيدية قمعت من طرف الأنا لكونها تتعارض و الأنا الأعلى، فتحول هذا القمع إلى عصاب، و بالتالي فالفنان هو امرؤ مريض نفسيا، و الإبداع هو سلاحه لمحاربة العصاب و الرجوع متكيفا مع واقعه الاجتماعي، و لكن كيف يتحول العصاب إلى قطعة فنية؟

إن التصعيد هو الذي يضمن تحويل عَطبَ النفس (العصاب) بنقله إلى إبداع يرضي رقابة الأنا أولا و لا يتناقض و متطلبات و حرمة الأنا الأعلى (الضمير، الأسرة، المجتمع، الحضارة، الدين)، إذ التسامي و فق تعبير ماركس،هو نقل فائض القيمة الغريزية الجنسية بمنحها منافذ أخرى لإفراغها من شحناتها الغريزية على مواضيع تعود بالنفع على المجتمع من قبيل الثقافة و العمل و الفن، و تصريفها في عملية إنتاج الفن، إذ: << يشكل تصعيد الغرائز واحدة من أبرز سمات التطور الثقافي، فهو الذي يسمح للنشاطات النفسية الرفيعة، العلمية أو الفنية أو الإيديولوجية بأن تلعب دورا بالغ الأهمية في حياة الكائنات المتغيرة>>[1]

و يقول في موطن آخر مبرزا أهمية التصعيد في إنتاج الفن : << فالنوازع التي منها الغريزة الجنسية تتميز على وجه التحديد بهذه القبلية للتصعيد، فمحل غايتها الجنسية يحل هدف أسمى و ذو قيمة اجتماعية أكبر، و أنبل منجزات الفكر الإنساني تدين بوجودها لهذا الاغتناء النفسي الناجم عن سيرورة التصعيد تلك>>[2]

و هذا التحول في خط سير الغريزة الجنسية يتم عبر ما يسميه فرويد بآلية النقل و التكثيف، أي إخراج الغريزة من الجنسية إلى الفنية، ف:<< فالنقل و التكثيف هما الفنانان اللذان يحق لنا أن ننسب إليهما أساس بناء الحلم>>[3]

---

[1] فرويد، قلق في الحضارة، ص **52**

[2] فرويد، خمسة دروس في التحليل النفسي، ص، **65**

[3] فرويد، تفسير الأحلام، ص، **349**

و إذا اعتبرنا أن الفن عند فرويد هو حلم يقظة ، فإن خاصية نقل حلم النائم تحاكي تماما طريقة إخراج حلم اليقظة، فبالانطلاق من الغريزة المصنعة للمادة الأولية للفن إلى خاصية التصعيد المحولة للمادة الأولية من الجنسية إلى الفنية، إلى وسيلة نقل المادة، يأتي دور تحريك المادة المحولة بواسطة خاصية النقل عبر ممرات الأنا هذا بعد أن تكثف و تشفر و تُرمّزُ لتسهيل ورودها إلى دنيا الواقع، فخاصية: << النقل هي أن محتوى الحلم لم يعد يشبه من أي وجه من الوجوه أفكار الحلم في جوهرها، و الحلم بعد النقل لا يستحضر إلا صورا مشوهة من الرغبات الحلمية في اللاشعور، و تشويه الحلم كما عرفنا عنه حتى الآن، قلنا إنه ظاهرة و أرجعناها إلى الرقابة التي يفرضها الجهاز النفسي، و نقول أيضا عن النقل هو وسيلة أخرى رئيسية من وسائل تحقيق هذا التشويه للحلم>>[1]

و يكون تشويه حلم اليقظة (الفن) بإحلال اللغة الاعتباطية، محل لغة اللاشعور المكبوتة، و ذلك غالبا ما يكون الاستبدال برموز أو رسوم أو لغة لا تتعارض و سلطة الأنا الأعلى، بيد أن لغة اللاشعور تبقى مشحونة لبيديا ولو بعد تغير شكلها، و التحليل النفسي للفن هو وحده الكفيل بتأويلها و إدراك ما توارى من دلالتها بما يتوافق و نفسية المبدع، ف: << الشعراء كثيرا ما يستعملون فلتات اللسان و غيرها من الهفوات وسيلة للتعبير الفني لأنهم يضعونها عن قصد و من المستبعد أن يزل قلم الشاعر عرضا و هو يكتب روايته... و لا تعجبوا إن ذكرت لكم أن الشعراء يعلموننا عن فلتات اللسان أكثر مما يُعلمنا فقهاء اللغة و أطباء العقول>>[2]

و يضيف هذا العصابي الفنان إلى عملية التحويل مسحة من خياله بُغية سبك عناصر غريزته المتحولة سبك محكما بالواقع و ليضفي عليها طابع الجمالية التي ينشدها كل عمل فني، و ليحقق لذاته ضربا من الإشباع الوهمي يسد حاجته الجنسية، أما: << الإشباعات البديلة

---

[1] فرويد، تفسير الاحلام، ص، **349**

[2] فرويد، محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، ص، **24**

كتلك التي ينتجها لنا الفن على سبيل المثال، فهي أوهام بالنسبة إلى الواقع، و لكن هذا لا يؤثر في نجعها و فعاليتها النفسية و ذالك بفضل الدور الذي تقوم به في حياة الروح>>[1]

و ندرك أن الفن بهذا المفهوم هو علّة يشترك فيها مرضى العصاب ككل، بيد أن المبدع هو من أوتي موهبة الخيال الذي يتيح له إخراج هذا العصاب في ثوب متناسق مع الواقع الاجتماعي، فبهذا المنظور يمكن القول أنّ: << الهستريا عمل فني مشوه>>[2] و هذا التشويه مرده لعجز خيال العصابي عن تحويل أعراض الهستريا إلى عمل فني لمحدودية خياله الفني، ف: << الفكرة التي تبزغ في ذهن المريض هي بالنسبة للعنصر المكون أشبه بكتابة أشبه بلغة أخرى >>[3]

فالبشر يشتركون في القابلية للإصابة بالعصاب، كما يشتركون في قابليتهم لأن يصبحوا مبدعين للفن، إذ مناط التفاوت يرجع أساسه للخيال الذي يرص أجزاء الفن رصا متينا، فالخيال موهبة الفنان دون بقية الناس، كما أن العصاب لا يصنع فنا،إذ: << إن ما يسمى المصدر العصابي للفن وهم من الأوهام، لأن الفوائد المجتباة من العصاب فوائد ثانوية و ليست جوهرية>>[4]

و تصادف نظرية فرويد التي تساوي بين المبدع و العصابي على صعيد واحد رفضا تاما من شتى التيارات المعرفية التي تعنى بدراسة الأدب، و لعل أول الرافضين لها تلاميذ فرويد أنفسهم قبل سواهم، و من ذلك تهكم آدلر على نظرية أستاذه في الأدب بقوله : << من الصحيح أن العديد من تلامذة فرويد قد افترضوا بأن الأعمال الأكثر إبداعا في العبقرية الإنسانية تكمن مباشرة بسبب الكبت الجنسي، و نحن من جهتنا لا نلجأ لمثل هذا التعميم

---

[1] فرويد، قلق في الحضارة، ص، **21**

[2] Freud. Totem et tabou. P 88

[3] فرويد، موسى و التوحيد، ص، **34**

[4] د.أي. شنايدر، التحليل النفسي و الفن، ترجمة، عبد المسيح ثروة، العراق، منشورات وزارة تاثقافة و الإعلام، **1984**، ص، **8**

المضحك، في رأينا أن رجل العبقرية هو بالضرورة رجل يملك الحس بالإفادة، فهو إن كان فنانا فهو مفيد للثقافة بإعطائه من خلال روائعه قيمة للحياة الخلاقة للآلاف من البشر >>[1]

بيد أن نظرية آدلر في الإبداع تعد قاصرة في مواكبة قرينتها الفرويدية ، إذ تستوعب نظرية فرويد الأدب بمحوريه (الوظيفي و الإبداعي)، بيد أن نظرية آدلر تقتصر على الجانب الوظيفي للعملية الإبداعية (إفادة المجتمع)، و هي تعد امتدادا للأدب التعليمي الملتزم، دون إعطاء تفسير علمي يبين كيفية تشكل الأدب و الأثر الذي يحدثه في المتلقي و المبدع معا، و هو ما نجد له إجابات و تعليلات في نظرية فرويد في الأدب.

و نرى من منظور آخر، أن فرويد يجنح إلى الميتافيزيقا لتفسير عملية الإبداع، ناهيك عن افتقاره للمنهج في مقاربته للنص الأدبي، تنظيرا و نقدا، خصوصا بعد أن نظّر للظاهرة الأدبية بمعزل عن تأثيرات الواقع المادي، مما اضطره إلى اللجوء إلى الخيال لِملمة شظايا المفاهيم الموروثة في تفسير عملية الإبداع، ثم رصفها بعضها ببعض، لعلها تبلور نظريته في الأدب، و هو ما انعكس سلبا على أرائه الأدبية ، فمجملها في تفتقر إلى التفسير العلمي، ناهيك عن انعدام المنهج كخلفية نظرية لتفسير عملية الخلق الأدبي، و هو ما دفع الناقد ببيتروف مثلا أن يدافع عن واقعية شكسبير (شكسبير أنموذج للمبدع الذي تسيره دوافعه الجنسية بحسب فرويد) بصفته شاعرا و منظرا واقعيا، نافيا عنه كل العقد النفسية ، و التي تعد نواة للإبداع في النظرية الفرويدية، في نقد لاذع لأسس نظرية الأدب الفرويدي، يقول بيتروف : << تصوير شكسبير للإنسان مرتبط في المقام الأول بفهمه له ككائن مستقل عن القوى الإلهية، مرتبط بعالم الواقع>>[2]

و لعل ما يحسب للنظرية الفرويدية في الأدب ربطها بين الجمالية الفنية و التنفيس النفسي،

---

[1] *آدلر، العصاب – بحث في علم النفس –، ترجمة، أحمد الرفاعي، مكتبة الهلال، الطبعة الأولى، **1982**، ص، **90***

[2] *س. بيتروف، الواقعية النقدية، ترجمة، شركة يوسف، وزارة الثقافة و الإرشاد، **1983**، ص، **17***

في تطوير لنظرية التطهير الأرسطية، إذ ترى الفرويدية أن الفن يخلق ناهيك عن الإشباع الغريزي ضربا من الجمال يقذف في النفس لذة تعلي من شأن غرائز الحياة ، يقول فرويد: << المتعة الجمالية بصفتها انفعالا يبث في النفس نشوة خفية من الثمل، متعة لها طابعها المميز الخاص >>[1]

ونتلمس في مفهوم التنفيس الفرويدي أثرا من الفلسفة الأبيقورية، خصوصا في مفهومي اللذة و السعادة المنبثقين من الإحساس النفسي بالعمل الفني، ف: << إن شئنا أن نفهم علم أبيقور القانوني، فمن الضروري أن نأخذ في اعتبارنا أنه كان من جهة أولى، المنظر الأخلاقي للذة، غايته الإرادة التي تقع تحت الإدراك المباشر بدون بناء عقلي>> [2] *

و استقى فرويد مفهوم اللذة الجمالية من فلسفة أبيقور، و التي صادفها مرارا في أعمال شكسبير، و الذي يعد أبا روحيا لنظرية التحليل النفسي، و ملهما لمؤسسه يقول شكسبير في : << أنا مثلك يا بروتوس أؤمن بفلسفة أبيقور>>[3]

و هنا تبرز أهمية شكسبير كشخص موسوعي، حيث استطاع تحقيق وحدة بين الشكل و المضمون في أعماله الفنية، طارحا العديد من الرؤى المعرفية و الظريات الفلسفية التي تعين الباحث على تركيب صورة لمفاهيم فرويد في الأدب لاعتماد هذا الأخير على شكسبير في خلق نظرية تحكم الظاهرة الإبداعية نقدا و تنظيرا.

فبالرغم من إفراط شكسبير في الذاتية، إلا أنه استطاع أن ينير الفهم الفرويدي للأدب بعديد المفاهيم النظرية، و من ذلك تبنيه لآراء أبيقور التي ترى في الإبداع لذة و في اللذة جوهرا للحياة ، يقول فرويد: << ما المقاصد و المرامي الحيوية التي ينم عنها البشر

---

[1] فرويد، قلق في الحضارة، ص، **32**

[2] إميل بريهييه، تاريخ الفلسفة – الفلسفة الهلنستية و الرومانية – مجلد **2**، ص، **100**

* للتوسع أكثر : أبيقور، الرسائل و الحكم، ترجمة، جلال الدين سعيد، بيروت، الدار العربية للكتاب، ص **109 –127**

[3] شكسبير، يوليوس قيصر، ترجمة، غازي جمال، بيروت، دار القلم، ص، **129**

بسلوكهم؟ و إلى ما يرمون؟ ليست ثمة من احتمال في أن نخطأ لو اجبنا بالقول: إنهم يرمون إلى السعادة، الناس يريدون أن يكونوا سعداء و أن يبقوا كذلك و لهذا الطرح وجهان، هدف سلبي، و هدف ايجابي، من جهة تجنب الألم و تحاشي الحرمان من الفرح، و من جهة ثانية نشدان متع و ملذات عارمة، و بمعنى أضيق، يشير مصطلح ((السعادة)) إلى ذلك الهدف الثاني>> [1]

و في المقابل، نجد أن يونغ يعترض على تعميم مبدأ اللذة كدافع من دوافع عملية الإبداع، مستشهدا بزميله آدلر الذي بين أن دافع الاستعلاء و التميز في الواقع هما المحركان الأساسيان لكل عملية إبداعية، ف : << لقد بين آدلر و كان بيانه مقنعا أن كثير من حالات العصاب نستطيع لها تفسيرا مرضيا على أساس (دافع السيطرة)، بأكثر مما يستطيع (مبدأ اللذة) أن يفسرها >> [2]

بيد أن إقصاء العامل النفسي من عملية الإبداع و الاعتماد على مبدأ الواقع، فيه كثير من الشطط و المبالغة و ضيق النظر، الناجم عن سيطرة الإيديولوجية على النقد إجرائيا، و الفن إبداعيا، فلقد طالعتنا مسرحيات شكسبير على العديد من الخبيرات النفسية و التي لا يمكن لأي مؤلف الوصول إلى فهمها و استوعبها كوعي جمالي دون أن يكون قد عايشها قبلا أو أثناء مزاولته لفعل الكتابة و التأليف، الأمر الذي من شأنه أن يعطي لنظرية فرويد في الأدب شيئا من المصداقية المعرفية بربطها بين الدوافع النفسية و عملية الإبداع، فالنقد، لهذا نجد يونغ يستدرك فضل نظرية فرويد و ما توصلت إليه بقوله: << إن ممارسة الفن هي نشاط نفسي، و بالتالي يمكن مقاربتها من رواية علمنفسية، و تحت ضوء كهذا يعتبر الفن مثله مثل أي نشاط إنساني آخر مشتق من دوافع نفسية>> [3]

---

[1] فرويد، قلق في الحضارة، ص، **22**

[2] كارل غوستاف يونغ، علم النفس التحليلي، ترجمة، نهاد خياطة، سوريا، دار الحوار، الطبعة**1**، **1982**، ص، **83**

[3] كارل غوستاف يونغ، الروح في الإنسان و الفن و الأدب، ترجمة، سلام خير بك، دار الحوار، الطبعة**1**، **2014**، ص، **91**

و هذا الصراع المعرفي المبثوث بين ثنايا النظرية الفرويدية في الأدب ظهر بعد أن توصل فرويد إلى الجبريات القاهرة للذات البشرية أو أسلحة التناثوس المصوبة ضد البشر، و التي يعددها بقوله : << في جسمنا بالذات المكتوب عليه بالانحطاط و الانحلال و العجز حتى عن الاستغناء عن تلك النذر المتمثلة في الألم و الهم، ثم من جهة العالم الخارجي الذي تتوفر له قوة عاتية لا تقهر و لا تعرف الرحمة في ضراوته علينا و في سعيه إلى إبادتنا، و يتأتى التهديد الثالث أخيرا في علاقتنا بسائر الكائنات الإنسانية>>[1]

و هو تماما ما يشير إليه أبيقور قديما في رسائله المكرسة لمفهوم اللذة كجوهر في الحياة ، يقول: << كل لذة هي بطبيعتها الذاتية خير، لكن ليست الإرادة هي التي تختار كل لذة، كذلك فإن كل ألم شر، و لكن لا يتم بالإرادة تحاشي كل شر>> [2]

فالسعادة و اللذة المستمدة من الفن عند فرويد، منبتهما غريزة الإيروس التي سيخلدها الفن في التاريخ، كاسرا بذلك قيود و أسلحة التناتوس المفروضة على كل ذات نسمة، و إن حاكينا فرويد في خياله نذهب إلى القول، أن الإيروس ينتشي سعادة و يحس بالخير إذ يرى أن الفن و هو بعد إنساني سوف لن يلحقه ما يلحق الجسد البشري من موت و فناء.

فالفن سيبقى كرمز للحياة و كسجل يصور تاريخ تطور الفكر و الإحساس الجمالي و النفسي عبر التاريخ، فالايروس باق ما وجد الفن، و نلمح هنا أن الصراع الديالكتيكي بين غرائز الموت و الحياة قد كسبه الإيروس، و جُنْديته في ذلك الصراع: الفكر و الثقافة، و الفن بكل أجناسه، حيث: << يحصل المرء على أساس هذا التصعيد على أكمل نتيجة حين يجعل هدفه أن يستمد من الكدح العقلي و من النشاط الفكري مقدارا رفيعا من اللذة، و في هذه الحال لا

---

[1] فرويد، قلق في الحضارة، ص، **24**

[2] إميل بريهييه، تاريخ الفلسفة، مجلد **2**، ص، 122

يعود في مستطاع القدر أن يعاكسه أو يشاكسه بصورة جدية، و الإشباعات من هذا القبيل تلك التي يلقاها الفنان في الخلق و الإبداع >>[1]

و يذكرنا موقف فرويد من الفن و جدلية الخلود و الفناء بم ذهب إليه أرسطو[2] *في معرض مفاضلته بين المؤرخ و الشاعر ،و لا مناص من استعمال القياس هنا لربط النظرية الأرسطية بالفرويدية ، فالشاعر يمثل الإيروس، و المؤرخ يجسد التاناثوس، حيث ديالكتيكية الصراع تحسم للفنان و الإيروس لكونهما يخلدان فكر الإنسان و إحساسه الجمالي غير عابئين بفناء الجسد المادي الذي يصبح تاريخا ، فالفن يقضي على كل وسائل قهر الذات البشرية، و هذا ببعثه لجمالية فنية تتملص من القيود المادية التي تفرضها الطبيعة على الإنسان.*

و عليه، فمفهوم الفن عند فرويد أكبر بكثير من تحنيطه بالقول أنه تحويل لغرائز جنسية إلى إبداع، بيد أن الفن معرفيا و فلسفيا ،هو الوريث الشرعي لغرائز الحياة و المنافح عليها ضد التاناثوس، فالفن يجابه فناء يخلد الإنسان تاريخيا ، ضاربا بقوانين الطبيعة و الحضارة عرض الحائط.

و لا نخطئ إذ نقول بأن ذلك التصعيد الغريزي المهرب خيفة المنع لأضحى يصارع عند فرويد الأرض و السماء (الحضارة، الدين) بل و صرعهما معا، فالحضارة تقوم و تفنى، و الدين إن هو إلا عصاب قهري (بحسب فرويد) سرعان ما يزول عرضه و يشفى صاحبه من هذيانه، أما الفن فهو الإنسان – وعيه ، فكره ، شعوره – فهانحن نقرا أوديب و كأنه بعض منا لأنه منا و فينا، و العظيم هملت فشعوره شعورنا لو عايشنا ما عايش....فالفن هو لاشعور الإنسان و شعوره الناطق في كل زمان و مكان و في أية حضارة، و عليه نكاد

---

[1] فرويد، قلق في الحضارة، ص، **27**

[2] ينظر ارسطو، فن الشعر، ص **114**

نجزم أن منهج فرويد في دراسة الفن هو منهج مثالي ميتافيزيقي يفسر الظاهرة الإبداعية من خارج أطر تكوينها.

لكن، إذا كان فرويد قد أغنى الجانب النظري و الإجرائي للظاهرة الإبداعية بعديد المفاهيم المعرفية التي وسعت مجال الدراسات الأدبية، و مزجتها بالعلوم الإنسانية الوليدة، و بالأخص في ربطها بين الإبداع و الدافع الجنسي، مما يخلق فعلا تطهيرا للذات المبدعة و المتلقية معا، محدثة بذلك ثورة في مجال علوم النقد الأدبي و علم الجمال، إلا أن مفاهيم فرويد في الظاهرة الإبداعية تنظيرا و نقدا يظل قاصرا قصورا بالغا، لتعمده إقصاء العوامل الخارجية المتحكمة و المساهمة في عملية الإبداع، و هو ما جعل سهام النقد تصوب نحو النظرة الفرويدية في الأدب، و من ذلك إقرار هيغل قبل تشكل الفكر الفرويدي بأن الواقع الذي أقصته الفرويدية ظاهرا يعد مصدرا من مصادر الفن، فلا أدب دون واقع و لا واقع دون فن، يقول هيغل: << إن الطبيعة و الواقع مصدران لا يستطيع الفن أن يستغني عن الغرف من معيتهما >>[1]

إضافة إلى النقد القبلي الذي وجهه هيغل، نجد نقدا بعديا أطلقه جورج لوكاتش في رؤيته المادية الجدلية لماهية العمل الروائي، حيث يرفض الدافع الجنسي اللاشعوري الذي نادى به فرويد، متهما الفرويدية بتكريس البرجوازية الآفلة ، فالفن وفق نظرة لوكاتش هو حراك طبقي و صراع بين الأضداد و هو ما انعكس بوضوح في نظريته عن الرواية: << ولدت الرواية الحديثة بالنظر إلى مضامينها من الصراعات الأيديولوجية الصاعدة ضد الإقطاعية المتدهورة >>[2]

بيد أن دعاة الواقع و التوجه المادي الجدلي في دراسة الأدب و نقده، سقطوا في مشكلة تعميم المفاهيم و المصطلحات النقدية و المعرفية، تماما كما وقع لفرويد و هو يحشر عملية الإبداع

---

[1] هيغل، المدخل إلى علم الجمال، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة 2، 1980، ص، 42

[2] جورج لوكاتش، نظرية الرواية، ترجمة، مرزاق بقطاش، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، ص، 45

في دافع جنسي لاشعوري، فالأدب ليس مجرد دافع جنسي أو حـــراك طبقـــي أو تنـــاحر عقدي، فقد أبدع البدائي بمعزل عن كل هذه التيارات و العوامل المفرزة حضريا، و عليـــه، فمهوم الأدب يبقى عصيا على النظريات المعرفية لكون الفن جبلة فطر الإنسان عليها، فهـــي كامنة فيه منذ الأزل، و منه تعد محاولة فرويد في فهم الأدب و التمهيد لوضع منهج نقدي له ، إضافة جديدة تثري سماء المعرفة، و تمدنا بمفاتيح لفهم ماهية الإنسان انطلاقا من أدبه.

2/ مكونات المضمون الأدبي:

أ/ الجمال كمضمون أدبي :

-لم يكن مفهوم الجمال و انعكاساته في الوعي الفردي و الواقع البشري بمنأى عن نظريات فرويد المعرفية، فقد خاض في فلسفة الجمال باعتبارها تجري من كل الظواهر الابستيمولوجية مجرى الدم من العروق، و هذا بالرغم من اعترافه بقصوره كمحلل نفسي عن سبر أصول النظرية الجمالية، ف: << من المؤسف أن التحليل النفسي لا يملك الشيء الكثير ليقوله لنا بصدد الجمال >>[1]

و يعتبر فرويد أن علم الجمال تخصصا يعنى بتحليل المتعة الجمالية التي تفرزها النفس البشرية ، ناهيك عن تحليل التقاء النفس مع الجمال الطبيعي، مما يولد متعة جمالية في الذات الفردية، إن: << المتعة الجمالية بصفتها انفعالا يبث في النفس نشوة خفية من الثمل ، متعة لها طابعها المميز الخاص>>[2]

و علم الجمال الفرويدي مرتبط بفهم فرويد لماهية الإنسان باعتباره امتدادا للطبيعة، حيث تقوم فلسفته الجمالية على أساس نفسي خالص، يعمل على إرجاع الفرد البشري خالي من الكبت ، تماما كما كان الإنسان البدائي قبل عملية قتل الأب الطوطم، و نشوء مشاعر الندم المنافية للمتعة الجمالية، فالجميل يختزل في الفكر الفرويدي بتحقيق الإشباع الغريزي وفق قانون الطبيعة، فالجميل ينظر له كلذة متولدة عن تحقيق رغبة غريزية.

و انعكست آراء فرويد في التحليل النفسي على آراءه الفلسفية في علم الجمال، ، حيث نظر للظاهرة الجمالية من منظور ميتافيزيقي، مهتديا في بداية تكوين مفاهيمه الجمالية ، إلى أن الجمال يتحقق عندما ننجح في تحقيق إشباع جنسي، و النأي بعيدا عن العوامل المفضية للكبت

---

[1] فرويد، الحب و الحرب و الحضارة و الموت، ص، **45**

[2]، نفس المصدر، ص، **44**

الغريزي، يقول فرويد: << و كل ما يستطيع التحليل النفسي أن يقوله يقينا عم الجمال، يستمده من مجال الإحساس الجنسي، و ليس حب الجمال و جاذبيته إلا صفتين من صفات الموضوع الجنسي>>[1]

ففرويد يربط بين الجمال و تحقيق الإشباع الجنسي، مما يخلق متعة جمالية يشعر بها الفرد سيكولوجيا، باعتبار أن جوهر الإنسان هو اللاشعور، إن الإحساس الجمالي يقول فرويد: << هو طريقة أخرى يسعى الإنسان بها للحصول على السعادة، بأن ينشد الجمال و أن يبحث عنه حيث وجدته حواسه و رست عليه أحكامه، و أن يستمتع بهذا الجمال استمتاعا يمنحه السعادة>>[2]

و نلحظ أن فرويد قد تأثر في بداية تكوين مفاهيمه الجمالية بفلسفة " أبي قور" و التي تعتبر الجمال قاصرا على تحقيق اللذة و تجنب الألم، و هو ما استعان به نظريا لتكوين آراء جمالية وفق مذهب التحليل النفسي، ف: << الناس تجاهد للحد من الآلام و المتاعب من ناحية، و تسعى لتحقيق لذة موعودة من ناحية أخرى، و ما نسميه سعادة بمعناها الضيق محصلة الإشباع الفوري في كثير من الأحيان لحاجات ملحة شديدة الوطأة ، لكنها مؤقتة بطبيعته، و لو طالت السعادة، و هو مطلب اللذة>>[3]

و يقربنا فرويد بقوله هذا من معالم خلق الجمال وفق نظريته المعرفية، بِمَ يزيد يقين الباحث من أن الإشباع الجنسي للغرائز اللاواعية يؤذي إلى خلق الجمال المستمد من الطبيعة في الذات الفردية، و كأن فرويد يقر بأن تفكيك المكبوتات هو خطوة رئيسية لبلوغ المراتب الجمالية، ف : << المناطق الشهوية في التنظيم الجديد فعليها يقع عبء القيام بدور هام في

---

[1] فرويد، الحب و الحرب و الحضارة و الموت، ص، **54**

[2] نفس المصدر، ص، **44**

[3] نفسه، ص، **45**

الأعداد للاستثارة الجنسية، و ربما كانت العين أبعد المناطق عن الموضوع الجنسي و لكنها في موقف تعشق الموضوع، أكثر ما تكون استثارة بكيفية خاصة من الاستثارة نصف علتها بالجمال، حين تتمثل في موضوع جنسي،و للسبب ذاته توصف مزايا الموضوع الجنسي بأنها فتن>> [1]

فكل العوامل التي تساعد الفرد على إشباع رغباته الغريزية تعد أدوات لتحقيق الجمال ، بم في ذلك الأعمال الإبداعية بوصفها متنفسا للغرائز، فالعمل الإبداعي يضمن للمبدع التعبير عن لاشعوره بكل حري، محققا إشباعا و لو كان عبارة عن أوهام، مما يؤذي إلى خلق جمال من جراء الوصول إلى لاشعور الفرد و تحقيق النشوة العاكسة للجميل في النفس البشرية.

و وجد فرويد في الأدب آراء نظرية استند عليها و هو بصدد تكوين مفاهيم في علم الجمال، لكون الأدب سجلا يضم بين طياته مختلف الآراء الجمالية عبر حقب التاريخ المختلفة، ناهيك عن كون الأدب يعد متنفسا للغرائز المكبوتة، و من ذلك ما وجده فرويد عند الشاعر الألماني " شيلر " و الذي دفعته غريزتا الحب و الجوع إلى إبداع الروائع الفنية و الجمالية ، و هنا يبدأ الربط بين الأثر الأدبي و تحقيق الجمال، حيث: << و فيما كنت أتخبط في حيرة بالغة وجدت نقطة ارتكاز أولى في فرضية الشاعر الفيلسوف شيللر التي تقول إن ((الجوع و الحب)) ينظمان حركة عجلات هذا العالم ، فالجوع كان يمكن أن يكون ممثل تلك الدوافع الغريزية التي تريد الحفاظ على الفرد ، بينما كان الحب ينزع صوب المواضيع، و وظيفته الرئيسية التي تلقى كل تأكيد من الطبيعة هي الحفاظ على النوع >> [2]

و يُدخل فرويد بهذا التوجه النظري علم الجمال في صلب الصراع القائم بين الغرائز، و هما غرائز الحياة (الإيروس) و غرائز الموت و التدمير (التاناثوس)، بحيث ينظر إلى أن الجمال يتحقق عند انتصار غرائز الحياة على غرائز الموت.

---

[1] **فرويد، ثلاث مباحث في نظرية الجنس، ص، 89**

[2] **فرويد، قلق في الحضارة، ص، 80**

و هذا التحول المعرفي في الرؤية الفرويدية للظاهرة الجمالية، تنبه إليه فرويد بعد وقوفه على الكوارث التي سببتها الحرب العالمية الأولى و الثانية، و ما قد يلحق بالجنس البشري من جراء استحواذ غرائز الموت و التدمير على شعور الفرد، مما اضطر فرويد لتعديل نظريته الجمالية من مجرد تحقيق الإشباع الغريزي إلى الحفاظ على الجنس البشري في طبيعته، و بالتالي حسم الصراع الديالكتيكي لفائدة الإيروس على التاناثوس، يقول فرويد: << و قد استقر رأينا بعد مدة طويلة من الشك و التردد على أن نفترض وجود غريزتين فقط، هما غرائز الحياة (إيروس) و (غرائز الهدم) .....إن هدف أولى هاتين الغريزتين الأساسيتين ، هو العمل دائما على تكوين وحدات أكبر، ثم العمل على بقائها، و بالاختصار، إن هدفها تأليف الأشياء بعضها إلى بعض، و هذه الغريزة الثانية هو على العكس، تفكيك الارتباطات، و ثمة هدم الأشياء، و يمكننا أن نفترض أن الهدف النهائي لغريزة الهدم، هو إعادة الكائنات الحية إلى حالة غير عضوية، و لهذا السبب فنحن نسميها ((غرائز الموت)) >>[1]

و هذا التحول المعرفي في نظرية فرويد الجمالية نتج عقب بلوغ غرائز الموت إلى الواقع، و التي كانت بمنأى من دراسات فرويد ، مما خلق واقعا معرفيا جديدا، ف: << طالما كان عمل غريزة الموت قاصرا على الداخل، فهي تظل صامتة ، و نحن نفطن إليها فقط عندما تتجه إلى الخارج و تصبح غريزة هدم>> [2]

فالتحول في نظرية فرويد نتج عنه تحول في تحديد ماهية الجمال، فبعد أن كان عبارة على تحقيق رغبات جنسية بالأخص، تحول ليصبح قاصرا على حفظ النسل البشري من الفناء بعد أن ذاق الويلات من جراء الحروب الطاحنة.

و فلسفة الإيروس و ربطها بالغريزة الجنسية استقاها فرويد من الفيلسوف أفلاطون، و الذي

---

[1] *فرويد، معالم التحليل النفسي، ص، **50***

[2] *فرويد، نفس المصدر، ص، **52***

وضع أسس لعلم جمال مثالي، إذ يذهب أفلاطون إلى تصوير الحب الإلهي على انه رباط يوح بين الأشياء الفاضلة، و يضمن بقاءها، بيد ان فرويد يعوض الحب الإلهي بالحب الجنسي، في توظيف ذكي لمعالم الفلسفة الأفلاطونية، ف: << على هذا المنوال يكون ما نقوله عن اللبيدو و الذي يلازم الغرائز الجنسية متفقا و إيروس (إله الحب)، كما يتحدث عنه الشعراء و الفلاسفة ، في أنه يعمل على جمع الكائنات الحية بعضها إلى بعض و على ربطها جميعا في وثاق واحد >>[1]

فالوحدة بين أفراد المجتمع البشري و دفع خطر الفناء ، تتولاه غرائز الحياة، و التي هي جوهر كل نفس بشرية وفق فهم أفلاطون لماهية الإنسان ، إذ يذهب إلى أن: << الذي يفسر في الواقع هذا الشعور ، هو طبيعتنا الأصلية التي ذكرتها منذ قليل، و هي أننا كن قطعة واحدة، و لذلك فإن رغبتنا في هذه الوحدة و محاولتنا في الحصول عليهاهي ما نسميه الحب >> [2]

و لما أخذ علم الجمال يتطور عند فرويد، بحيث أضحى ينظر غليه بكونه الحفاظ على الجنس البشري من الفناء ، أع انتصار الإيروس على الثاناتوس، فبهذا كل الوسائل المفضية المساهمة في انتصار غرائز تعد سبيلا لتحقيق متعة جمالية، و من ذلك الفن عموما و الأدب خصوصا، لكونهما يخلدان الإيروس جماليا من خلال التعبير عنه بواسطة أشكال مستمدة من الواقع مما يعطي للإنسان موقعا في الحضارة، فالفن لا يفنى، يقول أفلاطون: << فكرت في الحالة الغريبة التي تدفعهم إليها رغبة الحب في أن يجعلوا لأنفسهم صيتا و أن يضمنوا لأنفسهم على مر العصور مجدا لا ينال منه الزمن ، و من أجل هذه الغاية هم مستعدون أن يركبوا المخاطر بدرجة أكبر مما يركبونها من أجل أبناءهم، و هم مستعدون أيضا أن ينفقوا ثرواتهم و أن يفرضوا على أنفسهم أي أعمال ، و أخيرا أن يضحوا بحياتهم>>[3]

---

[1] فرويد، ما فوق مبدأ اللذة، ص، **87**

[2] أفلاطون، المأدبة، ص، **48**

[3] ،نفس المرجع، ص، **90**

و نجد لنظرية أفلاطون هذه في العمل ديمومة العمل الفني و انعكاسه في نفسية المبدع صدى عند فرويد ، عندما قال بأن الفن يمنح الفنان مجدا و شهرة تعوض الكبت، و بالتالي تقلل من انبعاث غرائز الموت و التدمير.

فالفن يخلد الايروس جماليا ، ناهيك على كونه يحسم الديالكتيكية مع التاناثوس، فحتى لو فنى جسد المبدع فإن فنه لا يفنى و يظل خالدا خلود الحضارة، فالإبداع يتعانق مع الجميل ، كاسرا بذلك قانون الطبيعة الذي يفرض الفناء على كل حي، مما ينتج عنه تخليد الفرد جماليا في الحضارة .

فالجمال المنبثق من الأدب يجابه به فرويد ، التدميرية المنبعثة من اللاشعور، فالإبداع سلاح يشهر للدفاع عن موقع الإنسان في الحضارة، يقول فرويد: << كان طبيعيا أن نجهد لتعويض أنفسنا عن هذا الإجداب في الحياة، بأن نصوغ عالما من الأدب ، سواء في الرواية أو في المسرح ، نصور فيه شخصيات تعيش الحياة و لا تخشى الموت، و تعرف كيف تختار المنية التي تناسبها، و أخرى لا تخشى الموت، بل و تختاره لغيرها، و في الأدب وحده يمكن أن نواجه الموت، بأن ندخل كل تجارب الحياة و نخرج منها سالمين لم تصب منها حياتنا بأي أذى>>[1]

فكل عمل أدبي وفق نظرية فرويد ما بعد الحرب، هو جمال يتيح للفرد العيش في ظل حضارة لا تحمل له إلا الموت و الدمار، و هنا نجد فرويد يواصل تأثره بأفلاطون، و الذي يذهب إلى أن الإبداع يخلد الفرد جماليا، ناهيك عن عمل الايروس و الذي يعتقد أفلاطون أنه يُورث بين الأفراد، و واضعا بذلك نظرية تعرض طريقة ديالكتيكية الغرائز، فيما يُعرف ب " التناسخ"

فغرائز الموت تطارد غرائز الحياة ، لكن هذه الأخيرة تنفلت منها بانتقالها من جسد فان لآخر حديث الولادة، و كأن الطبيعة و الحضارة بحسب أفلاطون و من خلفه تابعه فرويد لا هم لها

---

[1] ***فرويد، الحب و الحرب و الحضارة و الموت، ص، 30***

إلا القضاء على الجنس البشري، يقول أفلاطون: << فالطبيعة الفانية تحاول بوسائلها أن تستمر و أن تكون خالدة، و الوسيلة الوحيدة التي في حوزتها لهذا الغرض هي أن تنتج وجودا، بحيث تترك باستمرار محل الكائن القديم كائنا جديدا يتميز عنه >>[1]

ففرويد يستفيد من نظرية أفلاطون عندما يقول بانتقال الكبت بين الأفراد منذ فجر الحضارة إلى وقتنا الحاضر، و حجته في ذلك انتقال عقدة أوديب من البدائي مرورا بالحضارة اليونانية إلى القرون الوسطى و وصولا إلى العصر الحديث، و هذا بالاعتماد على الأدب بوصفه السجل الذي يعرض لنا طريقة انتقالها بين الأجيال.

و أذا كان أفلاطون بنظريته في تناسخ الغرائز قد أثر في فهم فرويد للجمال، نجد أرسطو أسهم في بلورة نظرية فرويد في نظرية الأدب، خصوصا ما تعلق بطبيعة العمل الفني و الذي يتيح للمبدع كسر قانون الزمن المادي، باعتبار اللغة الأدبية تقبل التأويلات المتعددة تعدد الأفراد و الحضارات، ناهيك ارتباطها العضوي بجوهر الفرد (اللاشعور)، بما يتيح للأدب البقاء راسخا بقاء الفرد في الحضارة.

إذ أن أرسطو تنبه بأن الفن لا يموت و دائم الانفتاح على الممكن لكونه يصف ما سيقع مستقبلا مستعملا في ذلك لغة موحية و بعدا إنسانيا يتقاسمه كل الأفراد، و هذا في معرض تفريقه بين المؤرخ و الفنان، حيث يجعل الفنان أبعدُ شأوا من المؤرخ، باعتبار التاريخ جزءا من دائرة الفن ، فالفن يحمل التاريخ و معه ما يحتمل حدوثه مستقبلا، و الأعظم من هذا و ذاك أن الفنان يضمن لأمته الخلود فكريا و جماليا و بالتالي تحقيق ما يصبو إليه فرويد بترسيخ الإيروس حضاريا ، يقول أرسطو مبينا أهمية الفن و رابطا بينه و بين نظرية الأدب: <<رواية الشاعر ليست رواية ما يقع فعلا، بل ما يمكن أن يقع، على أن يخضع هذا الممكن إما لقاعدة الاحتمال أو لقاعدة الحتمية، ...فإن الشعر يكون أكثر فلسفة من التاريخ ، و أعلى

[1] أفلاطون، المأدبة، ص، **88**

قيمة منه، لأن الشعر عندئذ يميل إلى التعبير عن الحقيقة الخاص أو الفردية، و أعني بالحقيقة الكلية أو العامة، ما يقوله أو يفعله نمط معين من الناس، في موقف معين على مقتضى الاحتمال أو الحتمية >>[1]

فالأدب ينطلق من موقف خاص ليعمم على العام لاشتراك الإنسانية في الدوافع و الأهداف الغريزية المفضية للإبداع، من تعبير على المكبوتات إلى تطهير الذات و المتلقي من الغرائز الضارة، لهذا يعتبر أرسطو المحتمل وقوعه تاريخيا هو تطابق دوافع العمل الإبداعي مستقبلا، (التعبير عن الأوديبية)، فجمالية صفوكليس مثلا في كونه عبر جماليا عن هذا الكبت مانحا الإنسان الحديث فهما أعمقا لماهية النفس البشرية، فمسرحية أوديب لا تفنى لأنها تعالج كبت توارثه الإنسان عبر تاريخ الحضارة.

فعندما نخوض في جمالية الفن اليوناني نطرح السؤال الآتي: ما الذي قدمه هذا الفن للإنسانية؟

و الجواب يكون: قدم هذا الفن للإنسان أينما كان و لإي أي زمن عاش، فهما عميقا لباطن الإنسان و حذره من مغبة سيطرة لاشعوره على شعوره، ضاربا المثل بأوديب، فهذا ما بقي يرن من حضارة أثينا عبر التاريخ، و هي النظرية التي استفاد مها فرويد عندما لجأ إلى الثقافات البشرية لوضع نظرية في الأحلام، لكون اللاشعور المنتج للفنون و الأدب ناهيك عن الأحلام يعتبر خاصية مشتركة بين البشر لا تؤثر فيه عوامل الحضارة، فهو مرآة صادقة لمعرفة الإنسان قديمه و حديثه.

و هذه النظرية الأرسطية، استفاد منها فرويد كما استفاد من قرينتها الأفلاطونية و هو يكون صورة حول ماهية الإنسان، إذ أخذ عن أرسطو اشتراك المبدعين في جوهر الفن و قيمته الجمالية و التطهيرية في نفسية المتلقي، و ممهدا للتداهي الحر، كما استفاد من أفلاطون القائل

---

[1] *أرسطو، فن الشعر، ص، **114***

بتخليد الفن الممتزج بالجمال للإيرويس ناهيك عن تناسخ الغرائز.

فالأدب وفق فرويد هو جمال لكونه يحرر الفرد من دواعي الكبت اللاشعوري، ناهيك أنه يعيد للفرد انسجامه مع واقعه الاجتماعي، و ليس هذا فقط، فالفن و الأدب يضمن ربط ماضي الإنسان بحاضره فمستقبله، لكون الأدب سجلا حافلا بالخبرات النفسية يستفيد منها الأفراد في تطوير وعيهم الجمالي، مما ينعكس على ربط الإنسان الحديث بجذوره التاريخية، و بالتالي التقليص من الوهم الذي تفرضه الحضارة على المخيال الفردي بواسطة الأنا الأعلى، فأوهام الفن تجابه أوهام الحضارة، ف: << الفن نقيض الواقع، و واقع الفن أوهام ترضي العقل الذي يريحه دائما أن يتخيل أشياء >>[1]

فكل انعتاق من أوهام الحضارة (الأعراف ، التقاليد، الدين...بحسب فرويد) و إرجاع الإنسان حرا في بعده الطبيعي هو تحقيق للجمال الفرويدي، و هو ما ترمي إليه فلسفة فرويد في الأدب.

و مما وصلنا إليه، نجد أن فلسفة الجمال الفرويدي تقترن إلى حد بعيد بالظاهرة الفنية، لكون الفن أداة يستعملها المبدع لتحقيق الجمال و بالتالي الارتباط بالجميل الموجود مسبقا في الطبيعة، و كأن فرويد بهذه التصور يلحق الإنسان بالطبيعة جماليا، و بالتالي يضم الفرد بوصفه جزءا من الطبيعة فصلته الحضارة عنها، و بالتالي اللجوء إلى الطبيعة التي تضمن للإيروس الانبعاث دون قيود، ففرويد بنظريته الجمالية ينتقل من صراع الغرائز داخليا إلى صراع أكبر بطلاه الطبيعة في مجابهة الحضارة، فانتصار الطبيعة وهو تحقيق للجمال و ترسيخ لكل جميل أفرزته الحضارة، و هذا التصور يعكس يترجم نظرية فرويد في الفرد باعتباره ابنا للطبيعة.

---

[1] ***فرويد، الحب و الحرب و الحضارة و الحرب، ص، 44***

ب/ عقدة أوديب كمضمون أدبي إنساني مشترك:

– نجد في التنقيب التاريخي المفضي للتعريف بمبدع أوديب عنة، و قد لا نظفر إلا بالقدر اليسير من المعطيات الذي تُعنى بصوفوكليس الشاعر العظيم، فالموسوعات القديمة المتخصصة في التراجم لا تروي غليل الباحث، كما لا تنهض بمكانة الشاعر الفنية، حيث نجد صفوكليس: << شاعر تراجيدي محترم، جدير بالثقة لما تتضمنه مسرحياته من حكمة>>[1]

و هذا النقص في ترجمة الشاعر تنبه إليها المتخصصون في أدبه، تحقيقا، فترجمة و دراسة، فأفضوا في المسالة بقولهم: << إن النقص الفادح في المعطيات التي أمدتنا بها العصور القديمة حول صفوكليس، يجعلنا لا نستطيع تركيب صورة معنوية حول شخصه >>[2] *فهذه المعطيات الببيوغرافيا لو توفرت كانت لتكون أعظم معين لنا في فهم هذه الشخصية العظيمة فنيا و جماليا و معرفيا، لكن:<< للأسف الشهادات حول صوفوكليس هي الأخرى تعد نادرة و غير كافية بالمرة، تماما كالذي يسجل حول أعماله الفنية>>*[3]

و قد أدى الغموض في شخص صفوكليس حول أعماله المسرحية، تأويلات متعددة سعت كلها للإحاطة بالتوجه الفني و العقدي لشخصيات المسرح التراجيدي ، حيث حاز بطله المسرحي أوديب الشطر العظيم من البحث بغية سبر أغواره النفسية و الجمالية، باعتبار أن صفوكليس : << لم يسر إلينا خارج التراجيديتين المذكورتين بكلمة واحدة ترشدنا إلى

---

[11] *E.NOEL. DICTIONNAIRE DES PERSSONNAGE Célébré dans l'antiquité. Nomade père Edition. 1824. paris. P. 502*

[2] *SOPHOCLE. Théâtre complet. Trad. Théodore Guiard. Magdeleine éditeur. 1852. Paris .P. B*

[3] *SOPHOCLE. Théâtre complet. P.xv*

الرسالة التي كان يتوخى إبلاغها من خلال مسرحيته، كما أننا لا نملك خارج النص أي مستند حول هذا الموضوع، مستندنا الوحيد، إذا هو النص>>[1]

و رغم هذا النقص في ترجمة صوفوكليس في المصادر التاريخية الأولى سرعان ما يستدرك، بعد أن يتجلى واضحا ما للفن من قيمة كبرى في نظرية المعرفة، و تكوين العقل الحديث إذ: << كان ما خلفه الإغريق للأجيال اللاحقة ذا أهمية رئيسية، و إذا نحن أوغلنا اليوم في بعض الطرقات، فالفضل يعود إليهم في شق أكثرها أمامنا>>[2] *و قد شغل مسرح صفوكليس حيزا هاما في التأريخ الحضاري لما له في الحضارة الحديثة من باع،و من هذا الاهتمام تبدأ شخصية الشاعر تتجلى واضحة للدارسين و النقاد، إذ << في عام 469 ق م انتزع الجائزة الأولى للمأساة..كان موطنه الأصلي ضاحية كولونس إحدى ضواحي أثينا، و كان ابن صانع السيوف، و من أجل هذا فإن الحرب البلوبونيزية التي أفقرت الأثينيين كلهم تقريبا، جاءت لهذا الكاتب بثروة طائلة،...كان في عام443 عين أمينا لبيت المال الإمبراطوري، و في عام 440 كان أحد القواد الذين تولوا قيادة أثينا في الحملة التي سيرها بركليز على ساموس...كتب سوفوكليس 113 مسرحية لم يبق منها إلا سبع..مات سنة 406>>*[3].

و جاء فن صفوكليس المسرحي و كأنه تصوير لشتى مناحي الحياة الإغريقية، و نمطية الطبيعة البشرية و التصورات الغيبية فيها، مما جعل فنه قبلة للباحثين في المعرفة على اختلاف تخصصاتهم العلمية، و كعينة على ذلك، تصوير الشاعر لتعامل الملوك مع رعاياهم في مسرحه، إذ يقول الناقد شيللر:<< إن التعبير الذي يعود إلى ستة قرون ق. م، نلمس فيه

---

[1] جان بيار فرنان، بيار فيدال ناكيه، أوديب و أساطيره، ترجمة سميرة ريشا، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، **2009**، ص، **17**

[2] نخبة أساتذة، تاريخ الحضارات ، ترجمة، فؤاد داغر، بيروت، منشورات عويدات، الطبعة الثانية، **1985**، المجلد الأول، ص، **303**

[3] أنظر، ول ديورنت، قصة الحضارة، ترجمة محمد بدران، بيروت، دار الجيل، المجلد الثاني، ص، **269-280**

حياة العطف التي يغمر بها أوديب شعبه، و هو يظهر لنا جليا الأفكار الملكية في الزمن البطولي >>[1] و هذا ما جعل الفن يعتبر سجلا يصور ماضي الأمم جماليا و معرفيا و يضمن خلودها فكريا.

و تظهر ملامح صفوكليس من خلال فنه، ألم يقل أرسطو:<< شخصية المرء هي الذي توضح الشيء الذي يختاره>>8 و يبدو واضحا أن الشاعر مثال للمثقف العضوي الذائب عن سياسة و إيديولوجية طبقته التي يمثلها، فهو ينتصر للسلطة الدينية و لا يحفل بال بالمساعي الديمقراطية بل و يقف ضدها مستعملا فنه أداة لذلك، و هو بهذا التكوين الدوغمائي يقضي على النزعة الفردية في التحرر و التفكير، و هذا بجعله مناط الأمور الحياتية بيد المحرك الذي يحرك و لا يتحرك (الآلهة) فصفوكليس فنان الطبقة إنسان برجوازي رجعي لا يحاكيه في ذلك إلا فيلسوف البرجوازية الأول أفلاطون.

و كان لأثر مسرح صفوكليس على المسرح العالمي بالغ الأثر، فنا و نظرية، و من مسرحياته صاغ أرسطو مفهوم "التعرف" و" التحول" يضاف إليهما مفهوم الشخصية في العمل التراجيدي، و يفصل أرسطو في كتابه "فن الشعر" كيفية بناء الشخصية التراجيدية و أسوته في ذلك شخصية أوديب المسرحية ف :<< هذا البطل الذي يقف بين هذين الطرفيين، أي الشخص الذي في الدرجة القصوى من الفضيلة و العدل، و الذي يتردى في الشقاوة و التعاسة، لا بسبب رذيلة أو شر و لكن بسبب خطأ ما أو سوء تقدير...انه يجب أن يكون أحد المشهورين جدا و الناجحين، مثل أوديب>>[2]

بيد أن بريخت يرى في هذا التوجه في بناء الشخصية تكريسا للنزعة البرجوازية الفردية التي تهمل الطبقات المسحوقة في الفن، لهذا دعا و هو متسلح بالأيديولوجية الماركسية

---

[1] *Auguste Scheler. Commentaire sur l'Oedipe roi du Sophocle. Magdeleine éditeur. Bruxelles .1852.P.12*

[2] أرسطو، فن الشعر، **98**

إلى تخطي مفهوم الشخصية الأرسطية خاصة و الأدب التراجيدي التطهيري عامة، و طرح بديلا عنها الشخصية الملحمية التي تعنى بكشف ديالكتيكية الصراع في الواقع بدلا من التراجيدية الرجعية المنصبة على الفرد البرجوازي، إذ :<< الشخصية الفردية يجب أن تتوقف عن كونها مركز اهتمام العرض، إن الشخص المتفرد لا يستطيع أن يوجد أي نوع من العلاقات، و هذا يعني أنه يجب أن تظهر على خشبة المسرح مجاميع من الناس التي يمكن أن يشغل الإنسان الفرد داخلها، أو الارتباط بها>>[1]

ويُعد أوديب، شخصية أدبية صورها الشاعر التراجيدي صوفوكليس في مسرحية تحمل عنوان بطلها أوديب، و جوهر المسرحية يرسخ في ذات المتلقي قيمة فلسفية و دينية ، مفادها أن البشر مسيرون في أفعالهم من قوى خارجية (الآلهة) فأوديب يقول: << لم أشأ أن أقتل أبي>>[2] *بيد أن القدر كتب له أن يكون رغما عنه << أب و أخ في نفس الوقت للأبناء المحيطين به، و أنه زوج و ابن معا للمرأة التي أنجبته، و أنه منافس مرتكب لخطيئة الزنا بالمحارم اتجاه أبيه، و قاتل لأبيه في نفس الوقت>>*[3]

و هذا التوجه المعرفي في الفن نلمسه في تلك الحقبة من التاريخ، إذ كان فاشيا الاعتقاد بتدخل الآلهة في إمضاء أفعال الناس، و كعينة على ذلك كريوس بطلة مسرحية ايون تتناص و أوديب قولا و فعلا فتعترف لابنها قائلة: << قتلتك غير راضية>>[4]

و انتبه التحليل النفسي لأهمية الفنون عامة و مسرحية أوديب خاصة بعد أن طور فرويد أبحاثه الطبية في الهستيريا المرضية، مما مكنه من اكتشاف اللاشعور و دوره الفعال في تكوين بنية الفرد السيكولوجية، واقفا عند نتيجة مذهلة و هي أن نتائج التحليل النفسي قد

---

[1] برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة، جميل نصيف، بيروت، عالم المعرفة، ص،

[2] صوفوكليس، التراجيديات،(أوديب) ترجمة، عبد الرحمان بدوي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات ، **1996**، ص، **130**

[3] نفس المرجع،ص، **112**

[4] *يوربيدس، ايون، ترجمة، عبد المعطي الشعراوي، مصر، عين للدراسات و البحوث، الطبعة، الأولى، **1997**، ص، **266***

سبقه إليها المبدعون من أهل الفن من أمثال صفوكليس في مسرحيته أوديب، مما جعل التحليل النفسي يرتبط ارتباطا وثيقا مع الفن باعتباره وسيلة معرفية، فاختيار فرويد: << لكلمة أوديبيوس لوصف الصراعات الجنسية في الطفولة، قد شده بصوفوكليس و سائر التيرات المتعلقة بالأدب القديم و الحديث معا>>[1]

إذ يذهب فرويد إلى كون الهستيريا المرضية تجعل من المصاب بها يفقد إحساسه بواقعه، مما ينتج عنه خلل في التكيف مع الواقع الاجتماعي، مما يجعل الفرد عاجزا عن التوفيق بين عالمه الداخلي اللاشعوري و عالم الواقع، مما ينتج عنه سقوط النظم الاجتماعية و الأعراف المصاحبة لكل تجمع بشري، و كأن الفرد المريض نفسيا يعوض الواقع بكل نظمه و قوانينه بعالمه الخاص المستنبط من اللاشعور الفردي ، ووحده المبدع هو من يملك آليات التوفيق بين عالم اللاشعور (منبع الإبداع بحسب فرويد) و عالم الواقع، بما يجعل الفنان بمعزل عن كل اضطراب نفسي.

و يرى فرويد أن الإبداع الفني في جوهره هو تعبير عن رغبات اللاشعور عموما و الرغبات الجنسية خصوصا، فالفن وحده يتيح للفنان تحويل رغباته الجنسية إلى إبداع، فيتحقق بالتالي إشباع جنسي موازي لإشباع الواقع، ناهيك عن إحداث توازن بين عالم اللاشعور و عالم الواقع، فالفن وفق التعبير الأرسطي هو تطهير لمشاعر الخوف و الشفقة، بيد أن فرويد يوسع من النظرية الأرسطية معتبرا أن الفن هو تطهير للنفس من كل رغبة غريزية مكبوتة، و من هذا المنطلق يشيد التحليل النفسي علاقة متينة بشخصية أوديب المسرحية ، فكيف نظر فرويد للشخصية أوديب؟

[1] د.أي. شنايدر، التحليل النفسي و الفن، ص، 8

تعتبر عقدة أوديب من أكبر الاكتشافات في التحليل النفسي، إذ تطلق اسم عقدة :<< على كل مجموعة من العناصر التصورية المرتبطة فيما بينها و المشحونة وجدانيا >>[1] و يمكن أن نعتبر تعريف فرويد ينطبق تماما على شخصية أوديب ،و الذي يعتبر (أوديب) نظرية قائمة بذاتها، إذ يرى فرويد أن هذه العقدة هي أهم و أخطر المراحل التي يختبرها الطفل في سنوات حياته الأولى، و تحديدا من سنين عمره الأولى، حتى الخمس سنوات عند طلا الجنسين.

و عقدة أوديب ضمنيا تتميز برغبة الطفل في الاستئثار بأمه جنسيا، إلا أنه يصطدم بحقيقة أن الأم ملك لأبيه، مما يجعل الطفل في هذه المرحلة من تطوره و الممتدة من السن الثالثة إلى التاسعة يحمل شعورا متناقضا تجاه أبيه يكرهه و يحبه في آن، جراء المشاعر الإيجابية التي يشمل بها الأب طفله، و هذا ما نلمسه تحديدا في شخصية هاملت مع عمه.

ويخطئ من يعتقد بأن عقدة أوديب جوهرها الوحيد يتمثل في حب الطفل مضجعة أمه، فعقدة أوديب بحسب الخلفيات الفلسفية للتحليل النفسي تشكل دافع لاشعوري يسير الطفل إلى حب تملك أمه عاطفيا و جنسيا لكون الطفل يظن أمه قطعة من كيانه فصله عنها الأنا الأعلى (الواقع، الدين، الأخلاق، العادات، التربية..) فهذا الميل الأولي يحمل طبيعة نرجسية، إذ الطفل لم يميز بعد بين ذاته و ذات أمه، و هو بالتالي يمثل صراعا أولا وأوليا بين الهو الجامح من جهة، و بين السدود التي يضعها الأنا الأعلى، و عليه فعقدة أوديب ترسم صراع اللاشعور مع الواقع، و بتالي صراع الضمير مع الحضارة إذ << نشأة الضمير تتصل اتصالا وثيقا بعقدة أوديب التي تنتمي إلى اللاشعور>> [2]

---

[1] فرويد، خمسة دروس في التحليل النفسي، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الأولى،**1979**، ص، **36**

[2] فرويد، الأنا و الهو، ترجمة، محمد عثمان نجاتي، بيروت، دار الشروق، الطبعة الأولى، **1982**، ص، **84**

وتشترك عقدة أوديب مع الأحلام في المنشأ اللاشعوري لكليهما، و كذا الرغبة التي يطمحان في تحقيقها، و لقد أصاب صفوكليس إذ جمعهما بقوله، << لا تخف من الزواج بأم، فكثير من بني الإنسان قد شاركوا فراش الأم إبان أحلامهم>>[1] فمبدع المسرحية هو الوحيد الذي نجح في أن يصور جماليا اللاشعور الأوديبي مستعملا خيالا مرهفا و فنية عالية، و هما من شيمة الفن العالي: << في الملك أوديب يظهر التخيل الذي يتجاوب مع رغبة الطفل سواء في موت أبيه أو في زواجه بأمه، سافرا علنيا في الواقع، كالذي يتحقق في الأحلام، و أما في هملت فالتخيل يظل مكبوتا و لا نعلم بوجوده إلا من خلال النتائج المترتبة عن كفه >>[2]

و دوّر فرويد نظرية صفوكليس الفلسفية و الدينية ليسبغ عليها دلالة من سياق ما استنبطته نظريته في الأحلام، و من ذلك إشادته قائلا: << أسطورة أوديب هي نفسها مادة حلمية قديمة أزلا، موضوعها هذه العلاقات المضطربة و المؤلمة للطفل بأبويه، و التي سببها نزعاته الجنسية الأولية>>[3] فالطفل وفق المفهوم الفرويدي للأوديبية لا يزيد على كونه شخصا أراد قبل أن يمتلك أمه استعادة حريته و تكريس سيطرته على ذاته باعتبار أمه جزءا لا يتجزأ من عالمه، بيد أن الأنا الأعلى بمختلف صوره يقف دون السماح للطفل بجمع شتات ذاته، ناهيك أن يجيز له تملّك شخوص آخرين ممثلين في صورة الأم مثلا، و هذا القمع للحرية في التملك الذاتي أولا و للموضوع الجنسي ثانيا سيؤذي إلى اضطرابات كالنقمة على المجتمع إذا ما بلغ الطفل الحُلم، ألم يقل فرويد : << القمع الجنسي من أصعب ما يمكن أن يفرضه المجتمع على الناس>>[4]

---

[1] صفوكليس، التراجيديات، (أوديب)، ص، **129**

[2] فرويد، تفسير الأحلام، ص، **303**

[3] نفس المصدر، ص،**302**

[4] فرويد، الحب و الحرب و الحضارة و الموت، ص،**22**

و ركز فرويد اتهامه على الدور الذي يلعبه الوالدان في نشوء الاودبية باعتبارهما جزءا من المجتمع و بالتالي جزءا من سلطة الحضارة الممثلة أساسا لقانون الأنا الأعلى و منطقه السلطوي: << فالوالدان يلعبان الدور الأساسي في التمهيد من الطفولة للإصابة بالعصاب في الشباب ففي الطفولة تتطور الأمور في العلاقة بين الطفل و والديه، أن يحب أحدهما و يكره الآخر و تشكل هذه المحبة و تلك الكراهية احد المقومات الأساسية لمخزون النزعات و الميول النفسية و التي تتكوم وقتذاك، و لها الدور المُعلّى في التكوينات العصبية التي تستحيل إلى عصاب فيما بعد>>[1]

فالأوديبية رغبة في استعادة الذات، و نشدان لحرية إمضاء الأفعال دونما قيد أو شرط، بيد أن هذه الرغبة الطفلية المتحررة سرعان ما تنكسر على صخور الأنا الأعلى الصلدة، فالأوديبية هي الوجه الخفي لصراع الغرائز (الإيروس و التناثوس) ، بيد أن أورها يشتد حول الموضوع الجنسي الذي سيُشيّدُ عليه فرويد أسس نظريته المعرفية.

و نظرا لأهمية عقد أوديب في التحليل النفسي ، جعل منها فرويد محور كتابه الطوطم و الحرام و الذي عرض فيه أصل نشوء الحضارة البشرية، و كعينة من ذلك أبحاثه في أصل نشأة الإنسان، إذ يقر للكبت الأوديبي بأصل نشأة الحضارة و انتظام قوانينها و تشريعاتها.

و صور فرويد إنسان البدائي كآلة جنسية غايته اللذة فيقول: << من المعروف جيدا أن الجهاز النفسي للإنسان يهدف بطبيعته و وفقا لصميم تكوينه إلى التزام مبدأ اللذة، و هي طريقة أولية للعمل>>[2]

---

[1] فرويد، تفسير الأحلام، ص، **298**

[2] فرويد، ما فوق مبدأ اللذة، ص، **23**

بيد أن هذه الحرية تصطدم في المجتمع البدائي مع كون أن القائد (الأب) بفرض قبضته على الموضوع الجنسي المتمثل في الأم و البنات و المحارم، مما سيدفع بالأبناء إلى كبت ميولهم الجنسية إلى حين اتفاقهم على البطش بأبيهم بغية تحقيق الإشباع الجنسي، فالبدائي: << كان يرى في الأب منافسا له يزاحمه على آيات حب الأم التي تتجه إليها على نحو مبهم ميولهم الجنسية الأولى، و من ثمة وجد في الموقف النمطي للطفل الذكر، و هو الموقف الذي نطلق عليه اسم عقدة أوديب، و الذي نرى فيه العقدة المركزية للأعصبة بصفة عامة>> [1]

فالبدائي عند فرويد هو أوديب في المسرحية ، بثوب قشيب ألبسته إياه الحضارة: << الإنسان البدائي داخل كل منا>>[2] فمسرحية صفوكليس هي لوحة مستوحاة من الصراع الذي واكب نشأة الحضارة.

و مناط الأمر، أن فرويد نجح بربط أوديب البطل المسرحي و كذا هملت، بمرضى كان يقف على علاجهم من عقدهم النفسية، إذ استنتج أن العقدة الأوديبية هي علّة مريضه آرباد و هانز الصغير** اللذان يشاركان أوديب و هملت نفس المرض.

فوحدة السبب المرضي في التحليل النفسي تؤذي إلى نفس الأعراض، خلل في الشخصية بما يمكن اللاشعور من التحكم بفعل الأفراد، مما أتاح لفرويد سبل إسقاط نظرية التحليل النفسي على أبحاثه في الطوطمية الإحيائية، لتطابق المنطلقات و وحدة النتائج، حيث: << تحظير قتل الطوطم و تحظير الزواج من امرأة تنتمي إلى الطوطم نفسه، تتطابق من حيث مضمونها مع جريمتي اوديب الذي قتل أباه و تزوج أمه، و مع رغبتي الطفل البدائيتين اللتان يؤلف كبتهما نواة العُصُبِ كافة، و إذا لم تكن من بنات المصادفة فمن المفروض أننا

[1] Freud. Totem et tabou. P 149

[2] فرويد، الحب و الحرب و الحضارة و الموت، ص، 39

**Freud. Analyse d'une phobie chez un petit garçon de cinq ans .presse universitaire de France. Paris. 1954

تمكنا من تفسير ولادة الطوطم في الأزمنة الأكثر نأيا، و بعبارة أخرى من المفترض أن نُصيب فلاحا في أن نثبت بالوقائع المحتملة أن يكون النظام الطوطمي توَلّدَ من شروط عقدة أوديب مثله في ذلك مثل رُهاب (هانز الصغير) من الحيوانات و انحراف آرباد الصغير>>[1]

و لا يسع الباحث و بحثه يمضي أن يستطرد فيفيض في تحليل الخلفيات المعرفية لنظرية أوديب متكئا على السرد الذي انتهجه فرويد، كما صنع في نظرية قيام الحضارة مثلا، بيد أن الأهم يكمن في أن الأبناء البدائيين اضطربت أحوالهم بعد قتلهم للأب (الأب) ، فقتتلوا، بغية الظفر بالموضوع الجنسي الذي كان تحت تصرف الأب، مما ولّد في قرارات نفسيتهم ندما إلى ما صاروا إليه، و حنوا إلى أبيهم و نظامه الذي كان قائما قبل أن تنفلت عراه، و اصطفوا في الرأي و أجمعوا على إحياء رفاث عادات الأب و تقاليده المنقلب عليها، فأقاموا له وثنا يذكرهم بوجود الأب، و أبرموا العهود على:<< ألا يعامل بعضهم الآخر مثلما عاملوا جميعا الأب، هكذا أمنوا إلى بعضهم بعضا احتمال الأيلولة إلى المصير الذي ضرب الأب، و من ذلك الحين فصاعدا إنصاف إلى تحريم قتل الطوطم(طبقة دينية)، تحريم قتل الإخوة،(طبقة اجتماعية) ...لا تقتل، فالنقيل الأبوي قد حلت محله العشيرة، القائمة على أساس جريمة اقترفت بالتكافل، و سينهض الدين على أساس الشعور بالذنب و الندامة، و ستنهض الأخلاق على ضرورات هذا المجتمع من جهة أولى، و على أساس الحاجة إلى التكفير المتولدة من الشعور بالذنب من جهة ثانية>> [2]

و هذا يفسر أساس بناء المجتمع و الأخلاق و خلق الدين ليكون حارسا على الوحدة و عدم التناجس في العشيرة البدائية، كما يظهر أهمية عقدة أوديب في التحليل النفسي عموما و في الفرويدية خصوصا.

[1] *Freud. Totem et tabou .P152 .153*

[2] *IBD. P168 .167*

و نستشف من خيال فرويد أن اللبنات الأولى للحضارة (وهم يتيح للناس سبل العيش) والدين (وهم فرضته الحضارة لتكبيل الإيروس) و النظام الاجتماعي (وهم فرضته دواعي الحضارة) قامت على عقدة اوديب (تحريم محارم لم تكن محرمة)، و يتجلّى من مقولة فرويد كون البدائي دفع ثمن قيام الحضارة من جيب حريته، الشيء الذي سينقم منه فرويد و هو ينتقد قيم الحضارة إذ يقول: << قايض الإنسان المتحضر قسطا من السعادة الممكنة بقسط من الأمان>>[1]

كما نجده يقول في موطن آخر: << و الحضارة لو علمنا لم تقم لها قائمة إلا عندما تخلينا عن رغبتنا في الإشباع الغريزي، و هي ثمرة نبذنا لهذه الغرائز، و تصر الحضارة أن تتقاضى كل إنسان متحضر أن يتخلى عن رغباته الغريزية و إشباعها>>[2]

و ينهض كل تفسير فرويد لأوديب على الخيال، و لعل فرويد لم يتمكن من الفصل بين الخيال كضرورة من ضروريات الشعر و الفن كما يذهب هيغل مثلا بقوله: << الخيال هو الأساس العام لجميع الأشكال الفنية الخاصة و لجميع الفنون، كان و يبقى المادة التي يعمل فيها الشعر>>[3]

و بين المنهج العلمي في تفسير الخيال الفني، إذ نلمس أن المنهج التفسيري الذي اتبعه فرويد يقوم أساسا على الخيال، هذا الخيال إن صح في الفن فلا يصح بتاتا كمقياس لمنهج علمي تحليلي ، ينبني عليه منهج في نقد الأدب، و نجزم أن فرويد في تفسيره لأوديب و من خلفه

---

[1] فرويد، قلق في الحضارة، ص، **77**

[2] فرويد، الحب و الحرب و الحضارة و الموت، ص، **19**

[3] هيغل، فن الشعر، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة، الأولى، **1981**

قيام الحضارة قد فسر الماء بالماء، فلم يقدم معرفة بمقدار ما قدم من خيـــال، ف<< اللجـــوء إلى التاريخ الافتراضي...الذي يسعى في الأمس أو في أيامنا هذه إلى بناء الإناسة المجتمعية على أسس النفسانيات، لا يختلف في قيمتها عن تلك التي تسعى إلى بناء عمارة على رمـــال متحركة>>[1]

و يبقى مفهوم أوديب في نظرية التحليل النفسي و من بعده الفرويدية، مجرد ميتافيزيقا تفسر الظاهرة خارج بنيتها ، بأن تسبغ عليها أطرا معرفية خارج من مضمونها ،و عليه، فالخلـــل في قبول تفسير فرويد لأوديب مرده انعدام التفسير العلمي الذي يفسر ربط الإنسان البـــدائي بأوديب و يربط أوديب بكل فرد من البشر، فغياب الرابط الديالكتيكي شوه تفسير الاوديبية، و سيرها نظرية من زجاج تنكسر داخليا بحجرة مريدي فرويد، قبل أن يجهز دعاة الماديـــة الجدلية و اليسار الفرويدي على ما تبقى سالما من شظاياها المعرفية ف: << الارتباط بـــين الحياة الشخصية الخاصة و الحياة العامة لشخصياتنا الأدبية تبقى غالبا خاضعة لعالم الصدفة و مجردة تخطيطية وحيدة الطرف، هذا يعني إن ما يقيم الصلة بين الاثنين هو ملمح مـــأخوذ اعتباطيا بصورة عرضية>>[2]

و تبقى نظرية فرويد في أوديب تحتاج لإعادة بناء على أسس علمية ديالكتكية، لعلها تطـــور فهمنا لماهية الإنسان، لما تضمه تأثيرات ابستيمولوجية و السيكولوجية تمس مباشرة المعرفة العلمية، و من المهم أن نتتبع تطورها فنيا و نفسيا و أن ندرك كيفية الاســـتفادة منهـــا فـــي مجالات حياتنا المتعددة.

---

[1] *إ .إيفنز – برتشارد، الإناسة المجتمعية ديانة البدائيين في نظريات الأناسيين، ترجمة، حسن قبيسي، بيروت، دار الحداثة، الطبعة الأولى، 1986، ص، 55*

[2] جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة، نايف بلوز، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الطبعة الثالثة، **1985**، ص، **29**

3/: آلية صناعة المضمون الأدبي

أ-: التحول (النقل):

- لمصطلح التحويل أهمية بالغة في نظرية التحليل النفسي عموما و في النظرية الفرويدية خصوصا، فهو يدل على وجود شحنات غرائزية منبعثة من اللاشعور تمنع رقابة الأنا بلوغها إلى الواقع مما يدفعها إلى تحويل شكلها الغريزي المنبوذ واقعيا ، إلى شكل آخر يرضى عنه الأنا و لا يتعارض و قوانين و قيم الأنا الأعلى.

و تكلم فرويد في خاصية نقل الغرائز و تحويل شكلها (مع المحافظة على مضمونها) في معرض سرده لنظريته في الأحلام، بحيث نسب للنقل الغريزة و تكثيف دلالتها خاصية بناء الحلم و تكوينه، فهو يقول: << النقل الحلمي و التكثيف الحلمي هما الفنانان اللذان ننسب إليهما أساس بناء الحلم>>[1]

و إذا أدركنا أهمية الحلم في التحليل النفسي الفرويدي ، لأدركنا معه أهمية خاصية النقل باعتبارها لبنة أساسية في مخيال فرويد العلمي و المعرفي.

و يعرف التحويل من وجهة نظر نفسية خالصة بكونه: << العملية التي تتجسد بواسطتها الرغبات اللاواعية من خلال انصبابها على بعض الموضوعات ضمن إطار نمط من العلاقة التي تقوم مع هذه الموضوعات و أبرزها العلاقة التحليلية>>[2]

و يفهم من هذا التعريف أن الغرائز المكبوتة تستمد من الموضوعات الواقعية شكلها التعبيري، و تحملها بمضامين شعورية مكبوتة، حتى يتسنى لها التنفيس عنها.

فالتحويل إذا، هو تغير شكل الغريزة اللاشعورية بإلباسها شكلا تصويريا له دلالته في الواقع بيد أن لهذا التحويل قرينة يفرضها موضوع الشكل التعبيري و موضوعه المعرفي، مما

---

[1] فرويد، تفسير الأحلام، ص، **349**

[2] جان لابلانش، ج.ب. بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص، **547**

يوسع آليات الدلالة الاعتباطية للشكل بتحميله بمختلف المضامين الغرائزية ،و التي يرى فرويد بأنها تعود أساسا لغرائز الحياة و الموت المتعارضة مع تعاليم الكبت التي تفرضها قيم الحضارة المتوهمة.

و يمنح فرويد لخاصية التحويل مهمة تغير شكل المكبوت و نقله إلى الأنا الأعلى، عبر أبواب الرقابة التي يقف حارسا عليها الأنا، لهذا نرى أن نظرية الأحلام الفرويدية تفيض في تبيان ماهية النقل باعتباره منتجا للصورة الحلم في الذهن الفردي، يقول فرويد: << النقل هي أن محتوى الحلم لا يعود يشبه من أي وجه من الوجوه أفكار الحلم في جوهرها، و الحلم بعد النقل لا يستحضر إلا صورا مشوهة من الرغبات الحلمية في اللاشعور، و تشويه الحلم كما عرفنا عنه حتى الآن قلنا إنه ظاهرة أرجعناها إلى الرقابة التي يفرضها احد أنظمة الجهاز النفسي، و نقول أيضا، إن النقل هو وسيلة أخرى رئيسية من وسائل تحقيق هذا التشويه في الحلم>>[1]

فاللتحويل (النقل) في الفرويدية أهمية بالغة، فقد منحه فرويد مهمة إخراج الطاقة اللاشعورية و تحويلها إلى أعمال فنية و معرفية، بما يتيح التخلص من الغرائز المكبوتة، و التي إن بقيت رهينة الكبت فإنها تدفع بالفرد إلى العصاب أو الهستيريا المرضية، فالتقل يحصل: << عندما تستبدل نزعة من النزعات موضوعها الخاص بآخر، و هذه أهم الأوليات التي توجه دينامكية اللاوعي، فهي تتيح للعناصر المكبوتة أن تنقل طاقتها إلى شكل آخر تبرز فيه و تتجسد>>[2]

فنظرية فرويد في تكوينها الابستيمولوجي، خصوصا في شقها المتعلق بنظرية كبت الغرائز و الرقابة، تمنح لخاصية النقل (التحويل) عند المبدعيين خصوصا، الإشراف على تحويل المادة الغرائزية المتنافية مع قيم الأنا الأعلى إلى ظواهر إبداعية لتسهيل طرحها في الواقع،

---

[1] فرويد، تفسير الأحلام، ص، **349**

[2] جان كلود فيلو، اللاوعي، ص، **82**

ف: << في الأحلام في أحيان كثيرة، تستعمل النزعات اللاواعية النقل للتحايل على الرقابة>> [1]

*فأول ما يقوم به النقل هو استقبال النزعات الغريزية التي منعها الأنا من تحقيق إشباعها في الواقع، مما قد يؤذي بالفرد إلى اللجوء إلى الكبت، لكن هذه المكبوتات تظل في حركية دائمة و تطلع للإشباع الخارجي و إلا تحولت إلى عوامل مرضية تضر بصحة الفرد النفسية، و هنا يتدخل النقل لتصريف هذه الطاقات الغريزية بعد أن يحول شكلها الغريزي إلى شكل ترتضيه رقابة الأنا و لا يتعارض و الأنا الأعلى، يقول فرويد: << و الإنسان القوي الشكيمة و الذي يصيب فلاحا، هو ذاك الذي يتوصل إلى تحويل تخيلات الرغبة إلى وقائع، لكن إذا ما أخفق هذا التحويل نتيجة لمعاكسة الظروف الخارجية و لضعف الفرد، أشاح هذا الأخير عن الواقع و لاذ بحمى عالم حلمه الذي يوفر له قدرا من السعادة، و في حَال المَرَضِي يحول مضمونه إلى أعراض، و قد يجد أيضا فيما إذا توفرت له شروط ملائمة أخرى سبيله إلى الانتقال من تخيلاته إلى الواقع بدل أن يستعيد عنه بصورة نهائية نكوصا إلى عالم الطفولة، و أقصد أنه إذا كان يملك هبة الفن ...كان في استطاعته **التأكيد** أحلامه إلى ابداعات جمالية عوضا عن أعراض مرضية، و هكذا يفلت من مصير العصاب، و يجد عن هذا السبيل علاقة بالواقع>>* [2]

و عليه، فعندما يتكلم فرويد عن نظرية الأحلام بكل ما تضمه من آليات، فنحن نسقط عليها نظرية الأدب، نظرا لتكوينهما المعرفي المشترك، فكل أدب يعادل حلما، و من ذلك قوله في أهمية النقل في الأحلام و انعكاساته على النظرية الأدبية حيث: << نحسب كل إنسان تتشكل عنده الأحلام بطريقتين نفسيتين (أو دافعيين نظاميين) إحداهما الرغبة التي يعبر عنها الحلم،

---

[1] *جان كلود فيلو، المرجع نفسه، ص، **83***

[2] *فرويد، خمسة دروس في التحليل النفسي، ص، **61، 62***

بينما الأخرى هي التي تمارس الرقابة على هذه الرغبة و تجبرها بالتالي على أن تتشوه>>[1]

ففرويد يقارب نظرية الأدب و كأنه بصدد الخوض في نظرية الأحلام، بحيث أتاح لـــه هـــذا التوجه المعرفي من ربط النظرية الأدبية بالنظرية الحلمية، لكونهما يشـــتركان فـــي النقـــل و التكثيف، ناهيك عن كونهما من إفرازات اللاشعور.

و حتى يبين فرويد نظريته في النقل استعان بالميتافيزيقا بغية توضيح حركية نقـــل الغرائـــز و كيفية إلباسها شكلا مستمدا من الواقع، و هذا في معرض عرضه لنظريته في الأحـــلام، و التي تحاكي في طريقة إخراجها و عملها (الأحلام) الفنون و الآداب و مختلف الثقافـــات البشرية من حيث الطبيعة و الوظيفة .

فالفن عموما و الأدب خصوصا، هو نتيجة تحويل للغرائز المتعارضة مع الواقـــع بواســـطة منحها دلالات شكلية لها اعتباطيتها في الواقع، و يستعمل النقل لهذه الخاصية عدة طـــرق و التي تحاكي ما يستعمله المبدع لتكوين أدبه و منها (الإزاحة، الاستعارة ، الكناية، الصورة، الرمز..) فالعوامل الشكلية تكون مطروحة للنقل بغية خلق تسامي غرائزي يطهر النفس مما ران عليها من غرائز جامحة، فالأنا الأعلى هو الذي يفرض على النقل الشكل الذي يعيد بـــه تشكيل الغرائز المقموعة ، بما يتناسب و التواصلية الاعتباطية بين الأفراد و المجتمعات على تباعد أزمنتها.

فالأدب في مفهومه الفرويدي مجموعة رغبات لاشعورية مكبوتة، منحها النقل شكلا يرتضيه الأنا الأعلى، يقول فرويد واصفا عملية نقل الغرائز : << صحيح أنهم طردوه مـــن وعـــيهم و ذاكرتهم، – الرغبة المكبوتة – و أنهم وفروا على أنفسهم في ظاهر الأمر قدرا كبيرا مـــن الآلام و الأوجاع، لكن الرغبة المكبوتة تواصل وجودها في اللاشعور، و هي تترقب فرصة لتظهر، و سرعان ما تعاود ظهورها إلى حيز النور، و لكن في ثوب تنكـــري يتعـــذر معـــه تعرفها، و بعبارة أخرى، إن الفكرة يتم استبدالها في الوعي بفكرة أخرى تكون لهـــا بمثابـــة

---

[1] *فرويد، تفسير الأحلام، ص، **169***

بديل أو وكيل، و بها تعود إلى الارتباط بجميع الانطباعات المزعجة التي يكون المـــرء قـــد تصور أنه نحاها جانبا بواسطة الكبت >> [1]

فتحويل الكبت إلى إبداع عند ذوي المواهب، أو إلى أحلام عند سواد الناس، هي المهام التي يقوم بها النقل وفق نظرية فرويد في التحليل النفسي، و يضرب فرويد لذلك مثالا عن تحويل الكبت إلى إبداع عند الفنانين باستعمال النقل، حيث يصور عقدة أوديب المقموعة لاشـــعوريا وكيف تتحول إلى إبداع عندما يسقط عليها المبدع شكلا تعبيريا مستمدا من الواقـــع، حيـــث يبرز كل من صفوكليس، شكسبير ، ليوناردو دافينشي، دوستويفسكي (بوصهم أساتذة فـــي الكشف عن خبايا النفس و تحويلها إلى جمال) ، و هم يحولون مكبوتـــاتهم إلـــى إبـــداعات تنجلي معالمها في شخوص أبطالهم المتخيلة، (أوديب، هاملت، اللوحـــات الفنيـــة، الإخـــوة كرامزوف) ، يقول فرويد مبينا قيمة الكبت و التحويل في أعمال ليوناردو دافينشـــي: << إذا كان تقليده لأبيه يؤذيه كفنان، فإن مقاومته لأبيه كانت العامل الحاسم في طفولته لكل منجزاته الضخمة كفنان>> [2]

فمصدر الابداع في هذه الحالة، هي الرغبات المكبوتة في اللاشعور، حيث لجأ النقـــل إلـــى شكل الرسم لنقل هذه الغرائز عبر الأنا إلى الواقع، فنتج عن ذلك توليد جمالية فنية ، ناهيـــك عن ارجاع ليوناردو دافينشي متكيفا مع واقعه بتطهيره من عوامل الكبـــت، فهـــذه الغرائـــز المنتجة للفنون بحسب فرويد يعمل: << الكاتب في تحويرها و تنكيرهـــا و اختزالهـــا حتـــى يخلق منها الموقف التي يضمنها قصصه و رواياته و مآسيه >>[3]

و قد يضطر النقل و هو يحول شكل الغريزة إلى منحها شكلا تعبيريا ضاربا بجـــذوره فـــي التاريخ البشري، من قبيل الرموز ا و الأساطير و كل الصور التي لهـــا دلالات تاريخيـــة ، و التي يستعين بها النقل لتحميل عدة غرائز مكبوتة في شـــكل تعبيـــري واحـــد، فالصـــور التعبيرية المترسخة في المخيال الفردي تحمل دلالات تعبيرية مقبولة لدى المتلقي لما تضـــمه من سلاسة تعبيرية و قيمة جمالية، إذ النقل ينتقي بعناية الشكل التعبيري الذي يلبسه للغريزة،

---

[1] فرويد، خمسة دروس في التحليل النفسي، ص، **30**

[2] فرويد، ليوناردو دافينشي، ص، **99**

[3] فرويد، تفسير الاحلام، ص، **349**

حيث نجد فرويد يقول: << يتاح للقوة التي تصبو إلى التعبير أن تفصح بالفعل عما تريد الإفصاح عنه، لكن بغير الأسلوب الذي تريد، أي بعد أن تتلطف في عباراتها و ينالها من التحريف ما يجعلها شيئا متكورا>>[1]

و يختلف نقل الغرائز من فرد لآخر بحسب تكوينه النفسي و عمره البيولوجي، فالطفل كحالة هانز ينقل مكبوتاته على شكل تخيلات، بما أنه لا يملك من القدرات التعبيرية ما يلكه البالغ، لهذا لا يجد ألا الكلمات يُحملها غرائزه المقموعة، و هذا ما وصل إليه فرويد في نظريته عن الجنسية الطفلية، لهذا فلعب الأطفال بالكلمات يُشبهه فرويد بعملية الإبداع الشعري، بيد أن ما ينقصه هو توليد جمالية فنية نتيجة التعبير عن الغرائز المكبوتة، يقول فرويد: << إن كل طفل يلعب يسلك سلوك الشاعر من حيث أنه يخلق لنفسه عالما خاصا، أو على نحو أكثر دقة، ينقل أشياء العالم الذي يعيش فيه إلى نظام جديد موافق له تماما>>[2]

فاللعب هو عملية نقل ، بيد أن البالغ يضيف إلى الكلمات دلالة مستمدة من واقعه، مما يولد جمالية من جراء رصف الشكل بالمضمون الغرائزي المكبوت، بحيث يتم تعويض عشوائية اللعب عند الطفل بالاعتباطية الواقعية، بحيث يجعل من عملية النقل أداة رئيسية في نظرية الأدب، حيث: << يكف من يتقدم في العمر أن يلعب، إنه يتخلى في الظاهر عن اللذة التي كان يستمدها من اللعب ..إنه ويعكف على محيلته بدلا من أن يلعب>>[3]

و عليه، فإن النقل خاصية هامة في العمليات النفسية و الذهنية عند الفرد، ناهيك على كونه أداة هامة في العملية الإبداعية، بتحويلها الغرائز المقموعة إلى أشكال تعبيرية و روائع ثقافية تخدم الإنسانية جمعاء، يضاف إلى هذا، دور عملية النقل في تطهير الفرد من الغرائز الضارة و إرجاعه متكيفا مع واقعه الاجتماعي تحت ظلال الحضارة.

---

[1] فرويد، محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، ص، **113**

[2] Freud. Essais de psychanalyse appliquée. P 70

[3] IBD. P 71

ب: التكثيف :

- لعل من أهم العناصر المكونة للنظرية الفرويدية هو التكثيف ، حيث أولاه فرويد أهمية بالغة في معرض نظريته عن الأحلام خصوصا و في تكوين الفنون المعارف عموما.

و يقصد بالتكثيف تضافر عدد من الغرائز المكبوتة في اللاوعي أو تداخلها فيما بينها لتعبر عن نفسها و تحقق إشباعها، إما بواسطة الأحلام أم بالفنون و المعارف عن طريق تسامي الغرائز .

و يعتبر فرويد التكثيف حيلة يستعملها اللاشعور لتمكين المكبوتات من اختراق رقابة الأنا، و بالتالي خلق فعل الإشباع الغرائزي في الواقع، و هذا بواسطة التعبير عن هذه الغرائز إما حلميا، بحيث يجعله فرويد خاصية أساسية في صناعة الأحلام و من وراءها العملية الإبداعية، لهذا نجده يقول: << أول حيلة يتوصل بها إخراج الحلم هي تكثيف الحلم...، و هذا ما يجعل محتوى الحلم الظاهر أقل ثراءً من محتوى الحلم الكامن، فكأن الحلم الظاهر ترجمة مختصرة للحلم الكامن>>[1]

و يفهم من قول فرويد أن الأحلام الظاهرة عبارة عن استيهامات لا تضم في مضمونها غرائز مكبوتة، بيد أن الأحلام الكامنة المكثفة باطنيا تعد ترجمانا لكل الغرائز المقموعة في اللاشعور و مرآة عاكسة لنشاطها، مما يجعل من فك الغرائز و تحليل الحلم الكامن عملية نفسية معقدة تحتاج في أحايين كثيرة لتدخل المحلل النفسي، لكون الحلم بحسب فرويد تعبير عن رغبات مكبوتة.

فالتكثيف هو طريقة يلجأ إليها اللاشعور لتحقيق الإشباع أولا و تحقيق تطهير النفس ثانيا، مما يجعل من تأويل الأشكال المحملة بمضامين غريزية من أهم متطلبات التحليل النفسي

---

[1] فرويد، محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، ص، **183**

الفرويدي، فكل عملية تكثيف لمجموع الغرائز هو خلق للأشكال قارة بمضامين غريزيةتتعدد بتعدد الأفراد و مكبوتاتهم اللاشعورية، حيث يعتبر التكثيف: << ميل نحو تكوين وحدات جديدة من عناصر هي بالضرورة منفصلة بعضها عن بعض في أفكارنا أثناء اليقظة، و ينتج عن ذلك أنه غالبا ما يرمز عنصر واحد في الحلم الظاهر إلى عدد كبير من أفكارنا الكامنة >>[1]

فرصف الغرائز بعضها إلى بعض و إلباسها شكلا له دلالة الاعتباطية في الواقع، بالتنسيق مع خاصية التحويل، يتيح للاشعور التعبير عن رغباته بمنأى من رقابة الأنا، ناهيك أنه يختصر الزمن و هو يعبر عن الكبت لكونه يعبر عن الكل بدلالة الجزء، سواء في صورة الحلم أم في الفنون بإدخال الرموز التي تقبل مجموعة كبيرة من التأويلات تحاكي العدد الكبير من الغرائز المكثفة لاشعوريا .

فالتكثيف يخلق لغة رمزية مصورة محملة بعقد لاشعورية، و على المحلل النفسي، أو المتلقي للأثر الإبداعي أن يحول هذه العقد (رموز، صور، كتابات، رسوم...) إلى لغة تخضع لقاعدة اعتباطية الدال و المدلول بغية الوصول إلى فهم متطلبات الغريزة الباطنية ، فالرغبة المكونة للتكثيف و إن كانت كما يصفها فرويد بقوله: << إنها تتخذ من فكرة ما و هي دائما الفكرة المرغوبة – موضوعا لها – أي تموضعها بمعنى أنها تصورها في مشاهد موضوعية تعايشها>>[2]

فالعملية التكثيف تخلق الشكل التعبيري للغريزة الجنسية، و تعرض هذا الشكل على الذهن باستعمال آلية الحلم و الذي يعتبر عملا فنيا من زاوية أخرى، و من هنا نرى أن العملية الإبداعية تساوي في طريقة عملها طريقة صنع الأحلام، مع اختلاف بسيط في الشكل التعبيري، فالتكثيف في الأحلام يساوي التكثيف في الفنون، وفق نظرية التحليل النفسي ف: << الحكاية الشعبية يمكنها أن تقارن بالأحلام، و لكن مع الحذر الأكبر، ...الحلم في الواقع

---

[1] فرويد، معالم في التحليل النفسي، ص، **79**

[2] فرويد، تفسير الأحلام، ص، **599**

هو التعبير الأكثر خصوصية عن اللاشعور، و تجربة الفرد بشكل خاص، في حين أن الحكاية الشعبية هي الشكل الخيالي لبعض المسائل العالمية، تقريبا التي اكتسبته بفعل تكرارها من جيل إلى جيل>>[1]

فالرموز المتولدة من جراء عملية تكثيف الغرائز سواء كانت شخصية كما يتجلى في الأحلام، أم جماعية كما يظهر ي الحكايات الشعبية و الأساطير، كل ذلك له دلالة واحدة على اختلاف العصور و تباعدها، فاستخدام العصا أو القلم مثلا له دلالة تحيل على العضو الجنسي عند الرجل، و استخدام رموز الكهوف أو المغارات يكثف مدلولها لتحيل على كل عضو تناسلي أنثوي، كما وضح فرويد في معرض تفسيره للأحلام و ربطها بالثقافات القديمة.

فإزاحة الدلالة الظاهرية للشكل التعبيري ، و إعادة شحنه بدلالات غريزية هو صلب عملية التكثيف، و التي سعى فرويد لتبيان أهميتها في نظرية الأحلام أولا، و في نظرية المعرفة ثانيا ، فللغرائز القدرة على إعادة تشكيل نفسها بغية الإفلات من الرقابة و تحقيق الإشباع، و وسيلتها في ذلك عملية النقل و التكثيف، يقول فرويد: << قد وجدنا أن الغرائز تستطيع أن تغير هدفها بالنقل>>[2]

و عليه، فالتكثيف عملية سيكولوجية تتيح كسر جدار الكبت و الانفلات من المقاومة، ناهيك أن هذه الغرائز تمنح للخيال الفردي البذور الأولى لعمليات الإبداع، فتنعكس إبداعات تخدم المجتمع جماليا بصفة عامة، و تطهر الفرد من الغرائز المكبوتة و التي يمكن أن تتحول إلى عصاب بصفة خاصة.

---

[1] برونو بلتهايم، التحليل النفسي للحكاية الشعبية، ص، **84**

[2] فرويد، معالم التحليل النفسي، ص، **50**

4/أثر المضمون الأدبي في الذات البشرية – إبداعا و تلقيا– :

– أ/ التطهير:

يدل مفهوم التطهير (التسامي، التصعيد،الإعلاء) على التنقية المادية و المعنوية لجسم ما، بينما نقصد به في التحليل النفسي الفرويدي، خلع الصفة الحيوانية التكاثرية من الغريزة الجنسية و تحويلها لأهداف ثقافية تخدم مصالح الجماعات في المجتمع، حيث: << طور فرويد مفهوم التسامي عن طريق نظريته في الجنس ..الإنسان يخلق، يصنع، في تخصصات متعددة (فنون، علوم، البحث النظري) فهذه الأعمال تبتدع من معين الطاقة الجنسية و لكن ليس لها أي هدف جنسي>>[1]

فباعتبار أن فرويد يربط الدوافع البشرية و منها الفنون بالغريزة الجنسية بوصفها مصدرا لكل إبداع، نجد إن التسامي الفرويدي يقصد به تحويل هدف الغرائز و المتمثل أساسا في الجنس، إلى هدف ثقافي و إبداعي، يقول فرويد: << فالنوازع التي منها تتألف الغريزة الجنسية تتميز على وجه التحديد بهذه القبلية للتصعد: فمحل غايتها الجنسية يحل هدف أسمى و ذو قيمة جنسية اجتماعية أكبر، و أنبل منجزات الفكر الإنساني تدين بوجودها لهذا الاعتناء النفسي الناجم عن سيرورة التصعيد تلك>>[2]

فالتسامي إذا، هو نزع الدافع البيولوجي من الغريزة الجنسية لكونه مرفوض من قبل رقابة الأنا و الأنا الأعلى، و تحويل هذه الغرائز (و التي إن بقيت حبيسة اللاشعور فإنها تولد اضطرابات و أمراض نفسية) إلى أعمال ثقافية ترضي رقابة الأنا و لا تتعارض و تعاليم الأنا الأعلى، بيد أنها لا تتخلى عن هدفها الجنسي كلية، و إنما تلبسه شكلا مستمد من الواقع بما يضمن لهذه الغرائز إيجاد منافذ مباشرة إلى عالم الواقع، و تكون هذه المنافذ على شكل

[1] Henriette Bloch. Roland Chemama .Eric Déprit .Grand dictionnaire de la psychologie. la rousse 1991. P 855

[2] فرويد، خمسة دروس في التحليل النفسي، ص، 65

ثقافات و إبداعات حيث: << ما تحتاجه الثقافة من طاقة ذهنية تصرفها على مجالات نشاطها تستمد أغلبه من الطاقة الجنسية لأفرادها >>[1]

فالطاقة الجنسية هي وقود العملية الإبداعية في المخيال الفرويدي و بحسن تصريفها ينقسم البشر فيما بينهم إلى مبدع نجح في تحرير غرائزه من الكبت و صرفها وفق مبدأ الأنا الأعلى، و أفراد عجزوا عن أخراج هذه الطاقة إلى الواقع فوقعوا ضحية العصاب الناتج عن كبت الطاقة الجنسية في اللاشعور.

و يحتل التصعيد في النظرية الفرويدية مكانة بارزة، فهو المنتج لكل عمل فكري (علمي، أدبي)، و يتمحور دوره في نظرية التحليل النفسي على تحرير الغرائز المكبوتة في اللاشعور لكونها تخالف نظم الأنا الأعلى، و الذي يعمل الأنا على تطبيق لوائحه النظامية على عالم الهو، و لن يتسنى للتصعيد تحرير هذه الغرائز دون منحها قيمة اجتماعية يزكيها الأنا الأعلى، يقول فرويد: << و هناك نوع خاص من تحول الهدف و تغير الموضوع، يحسب فيه للقيم الاجتماعية حسابا، و هذا هو ما نسميه بالإعلاء>>[2]

فالغرائز المحبوسة في اللاشعور و المنافية لقيم الأنا الأعلى يستحوذ عليها هذا الأخير و يحلها إلى أهداف تخدم منطق عمله ، ف : << حيث لا ينجح الهو في إيجاد منافذ مباشرة للطاقة الغريزية، يستحوذ الأنا الأعلى على الطاقة و يستخدمها في تزويد عملياته>>[3] و نعني بذلك تكريس الأنا الأعلى لغرائز الهو من أجل خلق عالم منسجم بعيد عن صراع الغرائز .ويكون التسامي تبعا لذلك عملية نفسية بها << تتمكن التهيجات المسرفة في القوة والمتولدة عن المصادر الجنسية المتفرقة من أن تجد لها منصرفا

---

[1] فرويد، الحب و الحرب و الحضارة و الموت، ص، **69**

[2] فرويد، محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي، ص، **90**

[3] كلفن هال، اصول علم النفس الفرويدي، ص، **47**

واستخداما في المجالات الأخرى >>[4]. ويعني فرويد بالمجالات الأخرى النشاط الاجتماعي عامة و النشاط الفني خاصة .

ويعتبر التسامي أحد مصادر النشاط الفني، و عامل من عوامل تكوين الفنون وفق النظرية الفرويدية في الإبداع، ويفهم من هذه الإشارة أن هذه العملية تبدأ في مرحلة الكمون، أي عندما تتوقف المراحل الجنسية عن ممارسة نشاطها في الظاهر وتتحول بطاقتها إلى أهداف اجتماعية.

ومن هنا يكون التسامي عملية نفسية تصرف الطاقة الليبيدية في الواقع بطرق مشروعة،وتعود على صاحبها بملذات تضاهي ما يحققه الاتصال الجنسي، و منها: << تلك التي يتلقاها الفنان في الخلق والإبداع،أو تلك التي تخامره حين يجسد صور خيالاته ويجسمها،أو تلك التي يجدها المرء عند حل معضلة أو اكتشاف الحقيقة>>[1]

فالتسامي الفرويدي يبقى حكرا على ذوي المواهب و هم من يمتلك القدرة على تحويل الليبدو إلى إبداع ثقافي و ابتكار علمي، و هم بهذه لقدرة يفلتون من العصاب الناتج عن كبت الطاقة الليبيدية في اللاشعور، ناهيك عن توليد لذة من جراء صرف هذه الغرائز و تحويلها إلى إبداعات ترضي الأنا و الأنا الأعلى، ف: << هذه العملية عاجزة عن تحقيق مبدأ اللذة ، لأنها لا تتصرف إلا في جزء معين من الطاقة الجنسية، ولأنها"تستوجب استعدادات أو مواهب غير متاحة لسواد الناس،بمقادير فعالة على الأقل،أضف إلى ذلك أنها لا توفر حتى لأولئك المصطفين النادرين حماية تامة من الألم، ولا تلبسهم درعا لا تنفذ منه ضربات القدر>>[2].

فالقدرة على التسامي بالغرائز يربطها فرويد بالموهبة ، فإذا كانت الموهبة تترجم على

---

[4] فرويد، ثلاثة مقالات في نظرية الجنس، ص، **111**

[2] فرويد، قلق في الحضارة، ص : **28**.

شكل معارف و فنون في النظرية الكلاسيكية للإبداع، فإن في الفرويدية تكون قبلية أي في خاصية التسامي، فذوي المواهب هم من لهم القدرة على طرح الغرائز(بذور الإبداع الأولى)، إلى الواقع مما يؤذي للإفلات من العصاب، يقول فرويد عن التسامي المولد للفنون: << إنه إشباع قد خفت و انتشرت حدته فلم تعد هذه الحدة عنيفة أو مركزة تهدد بإغراق الجسم، و ليس ما يعاب على هذه الطريقة ، سوى أنها لا تنطبق على كل الناس، و تصلح فقط للقلة، و تفرض فيمن يقبل على التسامي أنه إنسان له مواهب و ميول خاصة لا توجد عند عامة الناس بالقدر الذي يمكنهم من ممارسة التسامي >>[1]

ولا يقصر فرويد دور التسامي على تصريف النزعات الجنسية وحدها وإنما يضيف إليه دورا آخر هو تصريف جزء من غريزة الموت، و هو ما تلفت إليه في المراحل الأخيرة من تكوين النظرية الفرويدية.

لهذا نجده يعرض في كتابه "ما فوق مبدأ اللذة " الإحساس الذي تتركه فينا مشاهدة المآسي بما هو أوسع من مبدأ اللذة وأقدم.ويقول: << إن فلسفة الجمال التي تفترض وجود هذا المبدأ وحده لا تعلمنا شيئا عن مظاهر الميول الأخرى التي تعلو عن مذهب اللذة، وهي ميول مستقلة عنه وأقدم في الأصل منه>> [3]

ويعني بهذا الميول غريزة الموت التي تعمل داخل الإنسان في صمت،و التي يقذف التسامي بعضا منها خارج عالم الهو في شكل معارف و إبداعات فنية.

فالتصعيد هو نظام يخلق الثقافات و يطورها عبر الزمن، لهذا يعزو إليه فرويد إخراج الفرد من الحيوانية الغريزية و إدخاله للعالم الحضارة القائم على أسس فكرية و ثقافية، فالغريزة إذا ما تسامت تخلق فردا آخر ، بإمكانه تحقيق رغباته من جهة و التكيف مع الواقع الاجتماعي من جهة أخرى، حيث: << ثمة دوافع غريزية أخرى قادرة على أن تغير إذا ما

---

[1] فرويد، الحب و الحرب و الحضارة و الموت، ص، **50**

بدلت وجهتها...يشكل تصعيد الغرائز واحدة من أبرز سمات التطور الثقافي، فهو الذي يسمح للنشاطات النفسية الرفيعة و العلمية أو الفنية أو الإيديولوجية بأن تلعب دورا بالغ الأهمية في حياة الكائنات المتحضرة>>[1]

فالأدب وفق الفهم الفرويدي هو عبارة عن تسامي، إذ يتيح للنفس إسقاط إلباس المضمون الغريزي المنبعث من الهو ، شكلا تعبيريا مستمد من الواقع، و بهذا نرى أن العملية الإبداعية في الفرويدية تكون مشتركة بين الغرائز و الواقع، و فرويد بهذا التوجه النظري يجنح للواقع باعتباره مصدرا هاما في العملية الإبداعية، و لفرط أهميته (الواقع) يقول فرويد: << و هناك نوع خاص من تحول الهدف و تغير الموضوع، يُحسب فيه للقيم الاجتماعية حسابا، و هذا ما نسميه بالإعلاء>>[2]

بيد أن مفهوم التصعيد (التسامي) عند فرويد يبقى غير واضح المعالم ، ناهيك بعده التام عن المعيارية العلمية و المنطق النظري، و هو ناتج عن الاستخدام التعسفي لهذا المصطلح في تحديد ماهية الإبداع و المعرفة الإنسانية من وجهة نظر فرويدية خالصة، شأنه في ذلك شأن الإبداع بصفة عامة.

لكن يظل التصعيد يحتل في الفرويدية دور الصانع المهر في رصف شكل الأدب و مضمونه في بوتقة واحدة مما يولد جمالية فنية لها صداها و قبولها في الواقع البشري أولا ، ناهيك عن تحرير الفرد من سلطة الغرائز المكبوتة في الهو و إرجاعه متكيفا مع واقعه و ذاته ثانيا، و بالتالي عنصرا فاعلا و متفاعلا في صناعة الحضارة .

---

[1] فرويد، قلق في الحضارة، ص، **196**

[2] فرويد، محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، ص، **90**

الفصل الرابع

الشكل الأدبي من منظور فرويدي

1/ مفهوم الشكل عند فرويد:

- لا نجد في مؤلفات فرويد المتعددة مفهوما واضحا لماهية الشكل، لكون فلسفته النظرية تعنى بتفسير مضمون الغرائز المنبعثة من اللاوعي، فما الشكل في المخيال الفرويدي إلا مجموعة أدوات ذات دلالة اعتباطية تتيح للأفراد التواصل فيما بينهم مشكلين بذلك روابط اجتماعية تبيح لهم سبل العيش المشترك.

و يلاحظ أن فرويد لا يمنح الشكل أهمية كبيرة في العملية الإبداعية، و هذا نابع من فلسفته في الحضارة و انعكاساتها على الفكر البشري كمفاهيم وهمية، تعوق تحول إرادة الهو إلى فعل، في تأثر واضح بفلسفة شوبنهاور الذي يذهب إلى تأكيد هذا التوجه بقوله: << أن فلسفتي لا تعترف بتلك الصورة الخيالية للعقل التي ابتدعها بمهارة أساتذة الفلسفة و أصبحت شيئا لا غنى عنه، أعني الصورة الخيالية للعقل بوصفه عقلا يعرف و يدرك و يفهم و يعي على نحو مباشر و بشكل مطلق >>[1]

فالفهم الفلسفي لماهية الشكل مهد له فرويد بجعله من لغة الأنا الأعلى (أهم مظهر يتجلى فيه واضحا مفهوم الشكل) وسيلة نقل معرفية لمختلف تعاليم الحضارة، و ميزها بعدم قابلية دلالتها للتأويل إلى عدة دلالات معرفية، فعلاماتها نقشت في الذهن الفردي بطول تكرارها في الحياة اليومية، و زادها رسوخا في الفكر تنظيم التجمعات البشرية وفق مضمونها، حيث تنتهي وظيفتها بمجرد إيصال دلالتها للأنا، إذ هي قارة الدلالة، و كأنها جبِليةٌ في ذهن الفرد، حيث: << مفردات اللغة المستعملة في لغتنا الأم تشبه في حالتها الوظيفية العادية قدرتنا المدخرة ضد النسيان >>[2]

---

[1] آرثور شوبنهاور، العالم إرادة و تمثلا، ص، **46**

[2] *Sigmund Freud. Psychopathologie de la vie quotidienne. Trd. S. Jankélévitch. Edition La Symphonie. Bierut.2011. P 14*

و هي بالتالي تتيح سبل تنظيم الأفراد، و الضمان الحسن لترابط المجتمع.

و يوسع فرويد هذا الطرح الإبستمولوجي الضيق لمفهوم الشكل و المختزل في اللغة أو الصورة المرئية في النقد الكلاسيكي ، و هذا بتعويضه الدال اللغوي الضيق بالصورة الرمزية القابلة لأوجه الدلالات المتعددة، بعد أن اعتبر الأحلام شكلا تعبيرا لمضامين غريزية، مما وسع دلالة تلقي الشكل في نظريات التحليل النفسي، يقول فرويد: << الحلم و إن أمعن في الغرابة ، فهو أشبه بلغة مصورة ، يمكن قراءتها متى عرفنا القواعد التي تلتزم بها في صوغ الحلم >>[1]

فالشكل في التحليل النفسي الفرويدي يتجلى في كل المظاهر التي يلجأ إليها اللاوعي للتعبير عن رغباته في الإشباع الغريزي، لهذا لا يمكن تقيد مفهوم الشكل في النظرية الفرويدية ،على كونه مجرد صورة أو كلمات، بل هو أشمل من ذلك لكونه يتعدى إلى الصورة المتخيلة التي يكونها الذهن وهو في حالة نوم، ناهيك عن مختلف المظاهر كالرسومات و الموسيقى و النكات و الأساطير الموروثة..... فنظرية فرويد في الشكل: << تستمد من مصادر شتى: من الأساطير و الخرافات و من النكات و الفكاهات، و من الأدب الشعبي، أي ما نعرف به العادات و العرف و من الحكم و الأغاني في الشعوب المختلفة، و مما نعرفه عن لغة الشعر و اللغة الدارجة للقوم... و لو تأملنا هذه المصادر المختلفة واحدا بعد الآخر لوجدنا فيها أوجها كثيرة للشبه برمزية الأحلام، مما يحملنا على الاقتناع بصحة تأويلنا >>[2]

فالرغبات الغريزية ترتبط بالأشكال المطروحة في الواقع بغية تحقيق الإشباع الغريزي

---

[1] فرويد، ثلاث مقالات في نظرية الجنس، ترجمة، سامي محمد علي، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثانية، **1969**، ص، **11**

[2] فرويد، محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي، ترجمة، أحمد عزت، القاهرة، مكتبة الأنجلو مصرية، الطبعة**3**، ص، **9**

و هو الهدف الأساسي من منح الغريزة شكلا تعبيرا، فالأهم في نظرية فرويد أن يتم تحقيق الإشباع المصاحب للتطهير النفسي، فالإبداع و التحليل النفسي يتقاسمان نفس الوظيفة التطهيرية، كل بأساليبه الشكلية الخاصة، بيد أن التحليل النفسي يضيف فهما أعمقا لدور الإبداع الأدبي و كيفية تأثيره في مبدعه ناهيك عن متلقيه، و هو مجال الذي ركزت عليه الفرويدية أبحاثها، ف: << غاية ما ترمي إليه دراسة الفن وفق منهج التحليل النفسي، هو الكشف عن الدوافع الكامنة وراء المضامين الصريحة للأثر الفني>>[1]

و باختصار، فإن كل ما يعبر عن غرائز الفرد الداخلية يعتبر شكلا في النظرية الفرويدية، مما يدفعنا بالانطلاق من هذه الفرضية المعرفية للتعمق في دراسة الشكل عند فرويد، و لعل خير ما نبتدئ به هو الواقع اللغوي باعتباره المظهر الأكبر لمفهوم الشكل، فكيف نظر فرويد للغة؟

[1] *أرنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، ترجمة، رمزي عبده جرجس، القاهرة، المركز القومي للترجمة، **2008**، ص، **109***

2/ فرويد و اللغة:

– لم يتح الوقت لفرويد أن يفرد الظاهرة اللغوية بكتاب يبين ماهيتها ، بيد أن الحضور البارز لهذه الظاهرة البشرية في نظرياته المعرفية و التحليلية النفسية أعطى دلالة على أهميتها في تكوين بنية الإنسان النفسانية، فهي التي تكشف عن كوامن الذات، و تترجم أفكار الفرد و خواطره إلى تداعيات نرسم بها شخصية الإنسان و أبعاده الذاتية.

و لما كانت الفرويدية نظرية معرفية تشمل كل العلوم و الظواهر بالدراسة و التحليل، حيث: << الفرويدية عبارة عن منظومة معينة من الآراء، و شكل خاص من العقيدة الفلسفية، و تيار من أكثر التيارات انتشارا في الفكر الفلسفي البرجوازي >> [1] و هذا ما سما إليه فرويد قبلا حينما استعان بالتحلي النفسي لدراسة تكون الدين و الحضارة و المجتمعات البدائية ف: << نظريات التحليل النفسي ليست من طبيعة طبية صرفة، بل قابلة أيضا للتطبيق على الفروع البالغة التنوع للعلوم المعنوية>>[2]

وكان نصيب اللغة من البحث و الإحاطة بطرق عملها من الأهمية بمكان في نظريات فرويد، و إن لم يخصها بأبحاث ألسنية متخصصة، بيد أننا لا نعدم إشارته إلى أهمية العامل اللغوي في الفرويدية و تشديده عليه،إذ أن أهمية اللغة كانت محط بحث و تساؤل و إدراك لأهميتها، حيث: <<يمكن القول أن الكلمة وجدت لتعبر عن كل ما يجري في الذهن الإنساني >> [3]

---

[1] فاليري لبين، مذهب التحليل النفسي و الفلسفة الفرويدية الجديدة، ترجمة، دار الفارابي، بيروت، دار الفارابي، الطبعة 1، 1981، ص، 8

[2] فرويد، مساهمة في حركة التحليل النفسي، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة2، 1982، ص، 31

[3] هيغل، فن الشعر، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة 1، 1981، ص، 30

و هو منطلق عمل التحليل النفسي في قراءة البنية الداخلية للفرد انطلاقا من تداعيات الكلام المسموع و اللغة المقروءة، فكيف تعامل فرويد مع اللغة ؟ و ماذا أضاف للبحث اللغوي ؟

و لكي نتمكن من سبر نظرية فرويد في اللغة، كان من الضروري فهم تصوره للإنسان بوصفه منتجا للغة، مما يدفعنا لتبيان تقاسيم فرويد لبنية الإنسان النفسية ، إذ لكل قسم من الإنسان لغة خاصة به، و عليه يقسم فرويد بنية الفرد إلى ثلاثة بنيات أساسية:

*أ/ **الهو :** و هو الجانب النفسي الذي يشترك فيه الإنسان و الحيوان ، بحيث إنه يضم غرائز الموت و الحياة، تدفع الأولى بالفرد إلى الاستمرارية في التناسل بغية ضمان بقاء النسل البشري، و تدفع الأخرى بالفرد إلى الفناء، و تخضع هاتان الغريزتان لديالكتيك المادة في منطق عملهما، و بصفة أعم يضم الهو:<< كل ما هو موروث، و ما هو موجود منذ الولادة، و ما هو ثابت في تركيب البدن، و التي تجد أول تعبير نفسي لها في (الهو) في صورة غير معروفة لدينا >> [1]*

و يتميز الهو بسيطرة اللاشعور عليه، و جهل الإنسان بكيفية عمله و طرق تواصله إلا ما بين فرويد منها، بما لا يتيح للإنسان في حالة اليقظة من الولوج إلى التواصل مع الهو إلا بعد تغيب العقل بالنوم، حيث يتم فسح المجال النفسي للهو حتى يظهر في شكل أحلام تعكس منطق الهو، يقول فرويد: << تعطينا دراسة عمل الحلم مثلا للطريقة التي تندفع المادة اللاشعورية من الهو (سواء كانت هذه المادة في الأصل لاشعورية أو أصبحت شعورية بالكبت) نحو الأنا >>[2] و يتميز (الهو) بلغة خاصة تكون على شكل رموز و صور، بخلاف لغة الأنا الأعلى أو لغة الأنا.

---

[1] فرويد، معالم التحليل النفسي ، ص، **46**

[2] نفس المصدر، ص، **75**

ب/ **الأنا** :

إن أنا الفرد هو الحالة الآنية التي يستشعرها الفرد باتصاله مع العالم الواقعي من جهة و بالعالم اللاشعوري من جهة أخرى، إذ: << توجد في كل فرد منظومة دقيقة للعمليات العقلية سميناها (الأنا) الشعور، كما أنه يشرف على وسائل الحركة ، أي تفريغ التهيجات في العالم الخارجي، و هو المنظومة العقلية التي تشرف على العمليات العقلية، و هي التي تنام بالليل و لكنها مع ذلك تقوم بالرقابة على الأحلام >> [1] و يقوم الأنا بتمكين الإنسان من التأقلم مع واقعه بوضع لغة تضمن تربطا بين الهو (الغرائز) و الأنا (العقل) و الأنا الأعلى.

ج/ **الأنا الأعلى:**

هو نظام تسيير خارجي للأفراد و للجماعات البشرية، يكون على شكل مفاهيم دينية أو قوانين وطنية أو أعراف و تقاليد اجتماعية، أفرزته الحضارة بعد كبت الفرد لمشاعره الغرائزية بحسب فرويد للسيطرة على الهو الجامح، بحيث يتمكن الفرد من العيش في جماعة منظمة دون اللجوء للطباع الحيوانية فيه إذ :<< يجد المجتمع المتحضر نفسه مهددا بالانهيار و الدمار، فالأهواء الغريزية أقوى من الاهتمامات العقلية >> [2]

وجعل فرويد للأنا الأعلى صلاحيات واسعة و منها أنه : << وارث الأهل المربين اللذين راقبوا و أشرفوا على أعمال الفرد و حركاته في السنوات الأولى من حياته، و هو كذلك ممثلهم، و يستمر الأنا الأعلى في أداء وظائف الأهل و المربين من دون أن يغير فيهم شيئا >> [3]

و للأنا الأعلى لغة موحدة اعتباطيا تضمن توصيل تعاليم الحضارة و نظم التجمع إلى الأفراد، و هي تتباين تباينا ملحوظا مع لغة كل من الهو و الأنا.

---

[1] فرويد، الأنا و الهو، ص، **31**

[2] فرويد، قلق في الحضارة، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة**4**، **1996**، ص، **73**

[3] فرويد، موسى و التوحيد، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة **1**، **1973**، ص، **196**

و لما كان هذا التقسيم الثلاثي لبنية الفرد النفسية بالأمر المحدث نسبيا، واكب مفهوم اللغة عند فرويد هذا التقسيم المعرفي الميتافيزيقي، بحيث يبرز مفهوم اللغة كمفهوم مغاير لما كان سائدا من أن اللغة مؤسسة قائمة بذاتها ، تخضع تارة للطبيعة و تارة أخرى للمؤسسة الاجتماعية، إذ تم نسخ هذا التصور الضيق بناسخ يفيد بتبعية اللغة للذات البشرية و انعكاسها كفعل و إرادة على لواحق هذه الذات ، مما أفرز وجود ثلاثة لغات عند الفرد الواحد – لغة للهو – – لغة للأنا – – لغة اعتباطية مثالية للأنا الأعلى –، تُوحِدُ بينها تحقيق رغبات الفرد الغريزية المكبوتة.

و هذا التقسيم الحداثي للغة البشرية ، أتاح لفرويد الخروج من ضيق مفهوم اللغة إلى سعة ميتافيزيقا اللغة، ليحاكي تماما نظريته في ميتافيزيقية الذات (اللاشعور)، إذ تمكن فرويد من كسر اعتباطية العلامة اللغوية و تعويضها برمزية الصورة المنبثقة من الهو، و كأنه يثور على اللغة ثورته على الحضارة، و انعكاساتها الوهمية، و يوسع من نظرية دوسوسير التي سترى النور بعد نضج نظرية

فرويد، و كأنه بهذا التوجه الفلسفي في دراسة اللغة ينقد ويؤكد ضمنيا مقولة دوسوسير في الدال و المدلول : << اللغة تعني نظام علامات مرتبط مع أفكار ظاهرة >>[1]

فالتعارض يرجع لتعميم دوسوسير للّغة البشرية بصفة عامة، و توحيده لطبقات الفرد النفسية، أما فرويد فالعلامة اللغوية (الدال) مخصوصة بلغة الأنا الأعلى و لا تقاس أو تحاكي لغة كل من الأنا و الهو، فلكل مقام شكل لغوي يحكمه، إذ :<< اللغة لها دور ابعد من مجرد تمثيل العالم، إذ يمكنها أن تظهر جوانب جديدة من أنفسنا و من العالم لم تكن لتظهر في دونها، و من ثَمَ يمكن فهم جميع الأشكال الرمزية البشرية بما فيها الموسيقى و الفن المرئي

[1] *Ferdinand de Saussure. Cours de linguistique générale. Edition Payot. Paris .1967. P 26*

على أنها لغة >>[1] و وفق هذا القول الضارب بجذوره في الفكر الرومانسي الألماني، بنى فرويد فلسفته اللغوية و يزيد في توسيع الأشكال اللغوية الدالة لتشمل بالإحاطة كل ما هو ذاتي و موضوعي في عالم الأفراد.

[1] أندرو بووي، الفلسفة الألمانية، ترجمة، عبد الرحمن سلامة، القاهرة، هنداوي للثقافة و التعليم، الطبعة 1، 2015، ص، 26

-1 لغة الأنا الأعلى (القيم و المثل) :

- يمنح فرويد لغة الأنا الأعلى خاصية اعتباطية الدلالة، فهي نظام معرفي تواصلي ينبع من خارج ذاتية الفرد، أي من الطبيعة و المجتمع، و تخاطب الفرد بوصفه كائنا طبيعيا يستوطن مجتمعا، و لقد أصاب رونيه ويلك بتوظيفه جوهر هذا الطرح في تعريفه للأدب، فيقول أن: << الأدب مؤسسة اجتماعية، أداتها اللغة، و هي من خلق المجتمع، و الوسائل الأدبية التقليدية كالرمزية و العروض، هي اجتماعية في صميم طبيعتها، إنها أعراف و أصول لا يمكن أن تبزغ إلا في مجتمع>> [1]

و هذا الطرح قد مهد له فرويد، إذ جعل من لغة الأنا الأعلى وسيلة نقل معرفية لتعاليم الحضارة لأنا الإنسان، و ميزها بعدم قابلية دلالتها للتأويل إلى عدة دلالات معرفية، فعلاماتها نقشت في الذهن الفردي بطول تكرارها في الحياة اليومية، و زادها رسوخا في الفكر تنظيم التجمعات البشرية وفق مضمونها، حيث تنتهي وظيفتها بمجرد إيصال دلالتها للأنا، إذ هي قارة الدلالة، و كأنها جِبليةٌ في ذهن الفرد، حيث: <<مفردات اللغة المستعملة في لغتنا الأم تشبه في حالتها الوظيفية العادية قدرتنا المدخرة ضد النسيان >>[2]

و هي بالتالي تتيح سبل تنظيم الأفراد، و الضمان الحسن لترابط المجتمع، فموضوع هذه اللغة التواصلية نقتبسه من قول أرسطو إذ يقول : << التعليم و الإلزام بكل ما يتعلق بموضوعه >> [3]

و يلاحظ أن فرويد لا يمنح لغة الأنا الأعلى (العقلية) أهمية كبيرة في مؤلفاته، و هذا نابع من فلسفته في الحضارة و انعكاساتها على الفكر البشري كمفاهيم وهمية، تعوق تحول إرادة الهو

---

[1] رونيه ويلك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة، محي الدين صبحي، بيروت، المؤسسة العربية للدراست و النشر، الطبعة2، **1981**، ص، **97**

[2] Sigmund Freud. Psychopathologie de la vie quotidienne. Trd. S. Jankélévitch. Edition La Symphonie. Bierut.2011. P 14

[3] أرسطو، الخطابة، ترجمة، إبراهيم سلامة، القاهرة، مكتبة الأنجلو مصرية، الطبعة **1**، **1950**، ص، **100**

إلى فعل، في تأثر واضح بفلسفة شوبنهاور الذي يذهب إلى التأكيد بأن << فلسفتي لا تعترف بتلك الصورة الخيالية للعقل التي ابتدعها بمهارة أساتذة الفلسفة و أصبحت شيئا لا غنى عنه، أعني الصورة الخيالية للعقل بوصفه عقلا يعرف و يدرك و يفهم و يعي على نحو مباشر و بشكل مطلق >>[1]

و يتحكم بهذه اللغة الواقع الاجتماعي، مما يجعل منها آنية الدلالة و مقيدة بجغرافية محددة، و مذاهب دينية مختلفة، بحسب خلفية بناء دلالة الدال اللغوي، و لا نكون مخطئين إذ زعمنا أن جل النظريات الألسنية و اللغوية قد عالجت هذه اللغة بوصفها شكلا من أشكال التواصل الاجتماعي الواعي السابق للمادة أو التابع لها، بيد أن فرويد يتجاوز هذا الطرح الإبستمولوجي الضيق لمفهوم اللغة و يعوض الدال اللغوي الضيق بالصورة الرمزية القابلة لأوجه الدلالات المتعددة، و بالتالي نظريته اللغوية بتحررها من ضيق النظريات الاجتماعية الوجودية في اللغة، تتحرر كذلك من معيارية الخطأ و الصواب المصاحب للنظريات العلمية في اللغة المشيدة وفق خلفية معرفية تستمد أسسها من واقع الفرد، ففرويد يسحب البحث اللغوي من عالم الوعي الضيق إلى عوالم قوامها اللاشعور، دون أن يلغي لغة الأنا المتمثلة في الواقع .

2-/ لغة الأنا (لغة العقل الفردي):

- يتدرج منهج فرويد في دراسة خواص الذات البشرية، جاعلا لكل قسم من الذات لغة خاصة تحكمه، و من ذلك دراسة التواصل و التعبير متمثلا في اللغة، ليقف عند وظيفة

[1] آرثور شوبنهاور، العالم إرادة و تمثلا ، ص، **46**

الأنا النفسية، و التي يعدها صوت العقل و محرك الإنسان في واقعه الاجتماعي المـــادي، و المقياس الذي يحدد صحة الفرد النفسية، فكل اختلال في وظيفة الأنا قد يدفع بالفرد إلى آتون الهستيريا <<مرض فقدان الإحساس الواقع>> [1]

أي غياب وظيفة الأنا في خلق توازن بين الهو و متطلبات الأنا الأعلى، بحيث يصبح الفـــرد الهستيري يعيش في عالمه الخاص، المتعارض و منطق التجمع البشري.

و يستعمل الأنا لأداء مهامه التوفيقية (صرف الغرائز وفق منطق الأخلاق) لغة خاصة تنبع من عقل الفرد، فللأنا لغة خاصية تتكون من جراء إسقاط دوال الأنا الأعلى علـــى رمـــوز الرغبة المنبعثة من الهو، في بوتقة واحدة يكون معيارها الوحيد و منطقها الأوحـــد شـــعور الإنسان الداخلي، البعيد عن الأوهام المبتدعة عبر الأنا الأعلى، إذ تعد هذه اللغة ذات وجهين دلاليين، وجه للأنا الأعلى مثالي و وجه للهو غرائزي، و بحسن رصفهما كشكل و مضمون، تحدد العتبة الأولى للإبداع الأدبي، ف:<< المبدعون أنفسهم يسرهم أن يقلصوا المسافة بـــين ما يَصنع أصالتهم و بين أسلوب الناس في الوجود بصورة عامة، و هم يطمئنونا في الأغلب ، أن كل إنسان يخفي شاعرا، و أن الشاعر الأخير لن يموت إلا مع الإنسان الأخير >> [2]

فالإبداع الأدبي برأي فرويد خاصية مشتركة بين كل الأفراد، بيد أن مقياس المفاضلة و مناط التفاوت يرجع لحسن توفيق (أنا) الفرد بين عـــالم الغرائـــز (المضـــمون) و بـــين الشـــكل الاعتباطي للعلامات المطروحة في الواقع، فالفرد مبدع بذاته .

وتخضع القاعدة اللغوية للأنا لذاتية الفرد البشري، و الذاتية هي: <<ما يعرف كل الأشـــياء و لا يعرف بإحداها..لأن كل ما يوجد إنما يوجد فقط للذات>> [3] *مما يولد اختلافات ألسنية*

---

[1] فرويد، جوزيف بروير، الهستيريا(دراسة سيكولوجية في علم النفس)، ترجمة، فارس ضاهر، بيروت، مكتبة الهلال، **1979**، ص، **38**

[2] *Freud. Essais de Psychanalyse appliquée. Trd. Marie Bonaparte. Gallimard édition. 1933. P. 69/70*

[3] آرثور شوبنهاور، العالم إرادة و تمثلا، ص، 57

بعدد اختلاف ذوات الأفراد في إنتاج و اللغة، فلكل فرد حرية في خلق لغته الخاصة و تأويلها بحسب منطق عمل الأنا، مما جعل فرويد يعد العمل الأدبي لعبا بالكلمات في عالم خاص (عالم الأنا)، يقول فرويد :<< إن كل طفل يلعب يسلك سلوك الشاعر من حيث إنه يخلق لنفسه عالما خاصا، و على نحو أكثر دقة، ينقل أشياء العالم الذي يعيش فيه إلى نظام جديد موافق له تماما >>[1] و هذا هو مناط الاختلاف في أساليب الأدب المتعددة المبنية على اللغة.

و يجعل فرويد من اللغة وسيلة و ليس غاية، مهمتها الأساس التعبير عن غرائز الهو بعد صقلها لتوائم قيم الأنا الأعلى، و لم يفضل فرويد شكلا تعبيرا دون آخر، فالغاية هي طرح رغبات الفرد بواسطة شكل تعبيري، يكون للفرد الحرية باختياره أشكاله، إما على شكل صورة أو لغة أو موسيقى أو...،مادام قوامها الأساس رغبات يرتضيها عقل الفرد، إذ:<< ليس ثمة سلطة تعلو على سلطة العقل، و لا حاجة تسمو على حاجته >>[2]

مما يجعل مقياس الأنا اللغوي يتبع هذا الطرح، فكل ما يصدر من الأنا على شكل لغة أو كلام يحتمل تأويلا واحد و هو التعبير عن حاجيات الإنسان المتزنة، فأول محطة في التحليل النفسي الفرويدي هي إخضاع هذه اللغة (و تسمى بالتداعيات الحرة) للتحليل و التنقيب لما تتضمنه من رغبات و لما ترسله من رسائل مشفرة تنبعث من (هو) الفرد.

---

[1] *Freud. Essais de Psychanalyse appliquée. P. 70*

[2] *فرويد، مستقبل وهم، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة **3**، **1981**، ص، **39***

3-/ لغة الهو (الأحلام):

- اكتشاف اللاشعور و طرق عمله و تواصله، يعد الإنجاز الأعظم في نظريات فرويد، ف :<< إذا أردنا إيجاز الاكتشاف الذي حققه فرويد في كلمة واحدة ، فلا جدال في أنها ستكون كلمة اللاوعي >>[1] حيث أتاح إدراك عالم اللاوعي عند الفرد من وضع اليد على طرق تواصله، بين مكونات النفس المختلفة (الأنا الأعلى، الأنا، الهو)، مما ولّد أضربا لغوية جديدة في نظريات التحلي النفسي.

و كمدخل لتواصلية الهو، يمكن القول بإيجاز، أن للهو خاصية تواصلية تختلف عما هو متاح لتواصلية كل من الأنا و الأنا الأعلى، و أكبر شكل تواصلي للهو يتمثل بالأحلام، التي يترجم فيها الهو و يعبر عن رغباته على شكل صور و رموز تستمد شكل دالها من عالم الواقع (الأنا الأعلى)، فالأحلام لغة مرئية مضمونها رغبة حِبّية، إذ: << الحلم ..تعبير عن رغبتي في أن يكون الشأن في الواقع هو ما جرى في هذه الأحلام >> [2] فالحلم هو المرآة العاكسة للاشعور البشري،ف:<< اللغة التي يعبر فيها عن الخبرات و المشاعر و الأفكار الداخلية و كأنها تجارب حسية أو حوادث في العالم الخارجي، إنها اللغة التي لها منطق مختلف عن منطق اللغة المعهودة التي نتحدث بها في النهار، منطق لا تسود فيه مقولتا الزمان و المكان، بل الشدة و التداعي>> [3]

و تخضع لغة الهو (الأحلام) لعدة عمليات رقابة و تشفير و إعادة تشكيل حتى تتحول من الحيوانية الغريزية، إلى العقلية البشرية المنظمة، و أساس تكوينها و ابتداعها يعود لخاصية الكبت، أي رفض الطباع الحيوانية المكونة للاشعور الفرد من تحقيق الإشباع الخارجي بصورة حيوانية تنافي تعاليم الأنا الأعلى، إذ :<< يمثل الحلم واحدا من الدروب التي يمكن

---

[1] جان لابلانش، ج.ب.بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ترجمة، مصطفى حجازي، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، الطبعة 1، 1985، ص، 596

[2] فرويد، تفسير الأحلام، ترجمة، عبد المنعم الحفني، القاهرة، مكتبة مدبولي، الطبعة 1، 1996، ص، 166

أن تسلكها إلى اللاوعي تلك المادة النفسية التي جرى كبتها لما يثيره مضمونها من نفور>> [1]

و عندما يتم كبت هذه الغرائز الحيوانية المنافية لقيم للتجمع البشري، يُعاود اللاوعي التدخل لإعادة إرسالها إلى الأنا بغية ترجمتها إلى فعل في الواقع، بيد أن الهو يضطر لإعادة تشكيل شكلها الدال عليها بم يتناسب مع شروط رقابة الأنا، فيستعمل لذلك أشكالا و وسائل تعبير تجلب من واقع الفرد البشري، تكون على شكل صور أو بنيات لغوية أو رموزا دلالية، بحيث ينزع منها الهو مضمونها الدلالي الاعتباطي العقلي ليعوضها بمضامين غرائيزية تعبر عن رغبات الهو الجامح، ف :<< الحلم و إن أمعن في الغرابة ، فهو أشبه بلغة مصورة ، يمكن قراءتها متى عرفنا القواعد التي تلتزم بها في صوغ الحلم>> [2]

و قد نلجأ لتأويل لغة الحلم لأنها لغة غير مألوفة في عالم الواقع ،بحيث يحتاج لقراءة جديدة تكون كترجمة له إلى لغتنا المستعملة، فتأويل لغة الحلم يضمن الوصول إلى فك شيفرة الرغبة اللاشعورية المختزنة في أشكال التواصل المعروفة، و هو ما قام عليه منهج فرويد في تفسير الأحلام.

و لن يتمكن اللاشعور من توظيف مضامين الهو في أشكال من عالم الأنا الأعلى دون الاستعانة بخاصية النقل و التكثيف، أي تحميل مجموعة مضامين لاشعورية في شكل تعبيري واحد، ثم بعث هذا الشكل إلى الأنا فالواقع الخارجي، إذ: << النقل و التكثيف هما الفنانان اللذان يحق لنا أن ننسب إليهما أساس بناء الحلم "[3] فالحلم لغة ذات قاعدة معرفية تستمد أسسها المعرفية من اللاشعور بالاتكاء على بعض مفرزات الأنا الأعلى.

فالأحلام شكل تعبيري يصور الوعي الباطني لرغبات النفس المكبوتة، و يلجأ الحلم لتكوين منهجه في العرض الفوتوغرافي إلى مختلف الأشكال التعبيرية المطروحة في الواقع، بيد انه

---

[1] فرويد، التحليل النفسي للهستيريا (حالة دورا) ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة 1، 1981، ص، 19

[2] فرويد، ثلاث مقالات في نظرية الجنس، ترجمة، سامي محمد علي، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثانية، 1969، ص، 11

[3] فرويد، تفسير الأحلام، ص، 349

يحررها من دلالتها المعرفية و المعجمية الاعتباطية، و يربطها مباشرة بالرغبات المكبوتة مؤسسا بعدا معرفيا دلاليا آخر،حيث: << تستمد هذه المعرفة من مصادر شتى: من الأساطير و الخرافات و من النكات و الفكاهات، و من الأدب الشعبي، أي ما نعرف به العادات و العرف و من الحكم و الأغاني في الشعوب المختلفة، و مما نعرفه عن لغة الشعر و اللغة الدارجة للقوم... و لو تأملنا هذه المصادر المختلفة واحدا بعد الآخر لوجدنا فيها أوجها كثيرة للشبه برمزية الأحلام، مما يحملنا على الاقتناع بصحة تأويلنا >> [1] فللأشكال التعبيرية عند فرويد و منها اللغة أهمية بالغة، فهي طريق للعودة إلى الواقع و التعايش معه، لكونها مفتاحا للعقد المترسبة في اللاشعور و التي قد تدفع الفرد الكابت لها إلى قعر العصاب فالهستيريا المرضية ، علاجها بحسب فرويد يكون بالتعبير عن الكبت و طرحها خارجا عن طريق اللاوعي المنتج للآداب و المعارف.

كما تعمل اللغة على توحيد كيان الفرد المنقسم بين (الهو، الأنا ، الأنا الأعلى) و مد جسور ربط بينها مما يتيح للفرد التأقلم مع الواقع و السيطرة على الهو بتصريف رغباته وفق مبدأ الأنا و الأنا الأعلى.

و الأهم من هذا كله أن مفاهيم فرويد اللغوية مكنت الفرد من الوصول لفهم باطنه النفسي أكثر من أيّ زمن مضى، إذ اللغة هي مرآة عاكسة لخبايا النفس البشرية، مما جعل فرويد يتبوأ مكانة مرموقة بين المساهمين الكبار في إماطة اللثام عن لاشعور الإنسان و الذي كان سيبقى مجهولا لولا أبحاثه في سيكولوجية الإنسان .

[1] فرويد، محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي، ترجمة، أحمد عزت، القاهرة، مكتبة الأنجلو مصرية، الطبعة3، ص، 9

3/ الأحلام و الأدب:

- تعد نظرية فرويد في الأحلام و تفسيرها، تتويجا لسنوات طويلة من البحث العلمي الإكلينيكي ، و نتاج قراءات معمقة في كل من الآداب و الفلسفة و الأديان.

حيث تمكن فرويد من إسقاط نتائج أبحاثه في الهستيريا المرضية، و نعني بها :<< مرض فقدان الإحساس بالواقع >>[1] على مخلفات الفكر البشري المتراكمة تاريخيا، ليتمكن من صوغ نظرية علمية ابستيمولوجية متكاملة، تعنى بتفسير الحلم و تأويله، بم أنه يعد مرآة عاكسة لباطن النفس البشرية، و لغة من لغات اللاوعي، لهذا يقول فرويد: << إني أؤكد اليوم كما بالأمس، أن الشرط المسبق الذي لا غنى عنه لفهم السيرورات النفسية في الهستيريا و في غيرها من الأعصبة النفسية، هو التعمق في دراسة مشكلة الحلم >>[2]

ففرويد بكتابه تفسير الأحلام الصادر سنة 1900، و الذي يعتبر فاتحة علمية لبداية عهد جديد في مجالات دراسة نفسية الإنسان، تمكن من نقل عالم الأحلام من ضبابيته الميتافيزيقية و طابعه الخرافي إلى مجال العلم، مقيدا إياه (الحلم) بنظرية تبين ماهيته تحديدا، مما خلق تطويرا و نقلة علمية في التحليل النفسي خصوصا و في العلوم الإنسانية عموما، حيث: << انتقل التحليل بفضل نظرية الأحلام من مجرد طريقة للعلاج النفسي، إلى علم نفس يتناول الأعماق من الطبيعة البشرية، و قد ظلت هذه النظرية منذ ذلك الحين أظهر ما يتميز به هذا العلم الناشئ، و كانت شيئا لا نظير له في سائر ميادين العلم، إذ أضحت فتحا جديدا، انتزعه التحليل النفسي من يد الأدب الشعبي و التصوف >> [3]

فكيف نظر فرويد للحلم؟ و أين تكمن الفائدة من دراسته و تأويله؟ ثم كيف أثرت نظرية الأحلام الفرويدية في قرينتها الأدبية؟

---

[1] فرويد و بروير، الهستيريا، ص، **38**

[2] فرويد، التحليل النفسي للهستيريا (حالة دورا)، ص، **13**

[3] فرويد، محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي، ص، **5**

بادئ ذي بدء، ووجب التذكير قبل الخوض في نظرية الأحلام و ربطها بنظريـــة الأدب، أن فرويد يقسم حياة الفرد النفسية إلى عالمين:

- عالم الوعي، ويحكمه مبدأ الواقع الذي يرسخه الأنا الأعلـــى فـــي عقـــل الأفـــراد و الجماعات.

- عالم اللاوعي، و هو عالم غير محسوس تحكمه غرائز الحياة و الموت، و هي في صراع ديالكتيكي دائم، و يكون الحلم هو المجال التعبيري الأكبر الذي يمكننا من معرفة ما يحـــدث في هذا العالم، علم الهو ، عالم الغرائز الغامض.

و إذا كان لعالم الأنا قوانينه و قواعده في التعبير عن حاجيات الفرد المختلفـــة، عـــن طريق لغة اعتباطية، فإن لعالم الهو و الغرائز هو الآخر وسائله الخاصة في التعبير، بيد أنها لا ترضخ لاعتباطية الدال و المدلول, و التي تنظم التواصلية في الواقع.

ووفق هذا المنطلق المعرفي في التحليل النفسي، تبرز الأحلام كلغة موازية للغة الواقـــع، إذ الحلم يعد لغة غامضة، فهو و إن << أمعن في الغرابة فهو أشـــبه بلغـــة مصـــورة، يمكـــن قراءتها متى عرفنا القواعد التي تلتزم بها في صوغ الحلم >>[1]

و يمنح فرويد للأحلام أهمية معرفية انعكست في فهمه العلمي لعمل الحلم، مخالفـــا بـــذلك و مناقضا كل النظريات التي عُنيت بالأحلام من قبل، ف << لو اطلعنا على نوع فهمنا للحلم قبل فرويد، لرأينا أننا لا نملك إلا مواد متناثرة، دون أية وسيلة للتنسيق بينها بشكل مقبول>>[2] فالحلم عند فرويد هو التعبير بالصور و الرموز المستمدة من الواقع عن العقد المحبوســـة في اللاشعور.

---

[1] *فرويد، ثلاث مقالات في نظرية الجنس، ص، **11***

[2] *رولان دالبينيز، طريقة التحليل النفسي و العقيدة افرويدية، ص، **39***

و يشرح فرويد نظريته و سبب اهتمامه بالأحلام إلى كون هذه الأخيرة قد<< ظلت لآلاف السنين تعد لغزا, رغم أنه موضوع غني بمحتوياته و علاقاتها، و لم يسهم العلم بكل ما يتضمنه هذا اللفظ من معان في سبيل توضحيه، فيما عدا أنه حاول أن ينكر أن يكون له أي مضمون أو معنى، على النقيض تماما من الاعتقادات الشعبية فيه، أخيرا، لنسلم صراحة أنه يبدو مستحيل أنه يستحيل أن لا نكون خياليين و نحن نبذل محاولات لتفسير الأحلام >>[1]

و لا مناص وفق نظرية فرويد من الاعتماد على الخيال المناقض لمنطق البحث العلمي في ربط أجزاء الحلم بعضها إلى بعض، بغية إعطاء دلالة متكاملة لمضمون الحلم.

و يتشكل الحلم في صورته التعبيرية، بعد أن تبدأ الغرائز المكبوتة في البحث على منافذ إلى الواقع، بغية تحويل جوهر الغريزة إلى فعل، و لن يتسنى لها الوصول إلى هذا الهدف ما لم تتجاوز رقابة الأنا، إما بتغيبه و ارتخاءه بفعل النوم، و إما بإلباس الغريزة ثوبا من الواقع يرتضيه الأنا، إذ: << نقوم في الحلم بخلع صفة الحقيقة الواقعية على مادة أحلامنا >>[2]

و يعد تفسير الحلم و فك رموزه وحده الكفيل بتعرية هذه الغرائز المشفرة من ثوبها الواقعي المستعار، و منحها دلاتها الغريزية ،مما يتيح فهما أعمق لمتطلبات النفس البشرية.

و يتكون الحلم و فق التحليل النفسي الفرويدي بعد أن<< تندفع المادة اللاشعورية من الهو، و سواءٌ كانت هذه المادة في الأصل لاشعورية أو أصبحت لاشعورية بالكبت، نحو الأنا و تصبح قبلشعورية، ثم تحدث بفعل الأنا تلك التعديلات التي نسميها ((تحريف الحلم)) و على هذا الأساس يمكن تفسير جميع التفاصيل التي تظهر لنا في الأحلام >>[3]

و لن تسمح الرقابة النفسية ممثلة بالأنا إلا بصعود الرغبات التي أعادت تشكيل نفسها،

---

[1] ***فرويد، تفسير الأحلام، ص، 111, 112***

[2] ***فرويد، معالم التحليل النفسي، ص، 75***

[3] ***فرويد، نفس المصدر،ـــ ص، 75***

و غطت على موضوعها الغريزي بشكل تعبيري لا يتعارض و قيم الأنا الأعلى، إذ: << نحسب كل إنسان تتشكل عنده الأحلام بتأثير قوتين نفسيتين أو دافعيين أو نظاميين، إحداهما هي الرغبة التي يعبر عنها الحلم، بينما الأخرى هي التي تمارس الرقابة على هذه الرغبة و تجبرها بالتالي على أن تتشوه>>[1]

و يتقاسم كلا من الهو والأنا إنتاج الحلم و إخراجه فلأول يعطي المادة الخام بينما الأنا يحولها إلى عمل تصويري يعبر عن ذات الفرد و لا يتعارض و قيمه و تقاليده المجتمعية.

و يحدث تشويه الحلم بواسطة خاصية النقل و التكثيف، أي تكثيف دلالة المعاني في صورة فوتوغرافية واحدة، أو رمزا يعبر عن الكل بدلالة الجزء، حتى لا يجابه بالمنع في حدود الأنا، ف << تحليل أي حلم من الأحلام يؤدي باستمرار إلى ملاحظة أن المحتوى الظاهري هو اختصار للمحتوى الباطني >>[2]

فاللغة المشفرة في الحلم فرضتها دواعي الكبت و الرقابة في الأنا، فيصبح الحلم عبارة عن رموز، فتشفير الحلم بحسب فرويد هو:<< إفساد معنى الحلم و تشويهه للتعمية على حقيقة ما يذهب إليه >> [3] *فما يرمي إليه الحلم يكون دائما مرتبطا بهدف غريزي (جنسي ، تدميري)، معادي لقانون الأنا الأعلى بصفة خاصة.*

و عليه، فإن الحلم هو وصف لرغبات الغريزة من جهة، و الرجوع من جهة أخرى إلى مرحلة الطفولة ، لكونها المرحلة التي يتكون فيها جهاز الفرد النفسي، و لهذا نجد فرويد يبرهن في نظريته أن الرغبات الغريزية تتكون في طفولة الإنسان، و هو أصل نظريته في التحليل النفسي و التي ترى أن كل الرغبات و الغرائز ذات منشأ طفلي و تستمر في اللاشعور بفعل خاصية الكبت، إذ يقول في هذا الصدد مبينا أن :<< الرغبة نفسها التي

---

[1] فرويد، تفسير الأحلام، ص، **169**

[2] رولان دالبييز، طريقة التحليل النفسي و العقيدة الفرويدية، ص، **81**

[3] فرويد، تفسير الاحلام، ص، **167**

حفزت العالم إلى الحلم، و التي تثبت أن الحلم بمثابة التحقيق لهذه الرغبة، كانت نشأتها هي نفسها في طفولة، فكأن الحلم هو استرجاع لخبرات الطفولة ، و لنا أن تعترينا الدهشة إذ نفهم : أن كل الذي كنا إياه في الماضي بكل ما فيه من نزوات و ماله من اندفاعات ما يزال فينا من خلال أحلامنا >> [1]

فالحلم في نظرية فرويد النفسية، هو وسيلة الهو في التعبير عن حاجياته الغريزية، بيد أن الأنا يفرض على الهو إعادة تركيبه و تحويله ليتناسب مع قانون الأنا الأعلى الذي يسير الواقع البشري.

ووصلت آراء فرويد النظرية في الأحلام لفرضية هامة، مفادها أن دوافع النفس البشرية تنبع من اللاشعور، و أن اللاوعي في أصله شيء مشترك بين كل الأفراد عبر مختلف حقب التاريخ، مما جعله يلتفت للأعمال الإبداعية لكونها وصلت إلى هذه النتائج قبل نظريته في الأحلام و الغرائز ، خصوصا عندما رأى أن (أوديب، هملت، الإخوة كرامزوف) يشتركون في جريمة قتل الأب بغية التخلص من سيطرته على الموضوع الجنسي، و بنظرة أخرى فإن الجمال يتولد عند فرويد عندما يصبح الفرد قادرا إلى الوصول إلى منابع غرائزه اللاشعورية دون قيود، و تحويلها إلى الأنا الأعلى، باعتباره أن اللاشعور هو ما يوحد كل البشر عل صعيد غرائزي واحد.

ولم تكن أهمية الحلم قبل فرويد بمعزل عن الدراسة و التحليل بغية فهم ماهية عمل الحلم و الرسالة التي يلقيها في نفسية الحالم، إذ نجد أن معظم الآثار الأدبية القديمة كملاحم جلجامش إذ يقول ساردا لأحد أحلامه لأمه: << أماه رأيت في ليلة البارحة حلما كانت السماء حاشدة بالنجوم

أحاط الرجال به، و بينما رفاقي يُقْبلون عليه.

---

[1] فرويد، تفسير الاحلام، ص ، **219**

ملت عليه كما أميل على امرأة...>> [1]

و هو الأمر نفسه الذي نجده في ا الإلياذة إذ يقول هوميروس في أحد مقاطعه و التي تتضمن مفهوم الحلم باعتباره رسالة من اللآلهة وفق الفهم الإغريقي: << قم أيها الحلم الخبيث و توجه إلى سفن الآخيين السريعة، و عندما تبلغ خيمة أجاممنون بن أتريوس، أخبره بكل كلمة من كلماتي، و كما أمرك، مُره أن يسلح الآخيين ذوي الشعر المسترسل بمنتهى السرعة، حيث أنه قد حانت الفرصة ليستولي على مدينة الطروادبين>> [2]

و يلاحظ أن الآثار الأدبية القديمة تقوم عقدتها الأدبية على أحلام يتلقاها البطل ساعة غفوته، و هو الأمر الذي تنبه إليه فرويد، بحيث جعل من دراسة الفنون مدخلا أساسيا لفهم طبيعة النفس البشرية يوازي في قيمته الأبحاث الإكلينيكية ، و هذا باعتبار الفنون هي الأخرى ترجمان لكيان الفرد الداخلي، مما أتاح لفرويد أن يخرج الأحلام من تفسيرها الميتافيزيقي القديم و يدخلها في دائرة البحث العلمي السيكولوجي من بابه الواسع.

و عليه ، فبالاعتماد على اللاشعور وحده و المبثوث في الفن باعتباره وعاء الأفكار و المشاعر و سجل لماضي الإنسان الجمالي، بنى فرويد فلسفته في فهم طبيعة الإنسان، معيدا تركيب مراحل حياته و متطلباته النفسية، و موحدا بين الفرد في مجتمعه البدائي و الفرد في مجتمعه الحديث بالاعتماد على الأحلام و الفنون، باعتبارها خاصية من خواص اللاشعور، و الذي يعد شيئا مشتركا بين كل البشر، و منه سيلعب الأدب دورا هاما في التقعيد لنظرية فرويد في الأحلام.

و بالعودة إلى ربط الأحلام بنظرية الأدب، تبرز عقدة أوديب و التي منحها فرويد مكانة

---

[1] ملاحم جلجامش (دراسة شاملة مع النصوص الكاملة)، ص، **133**

[2] هوميروس، الإلياذة، ترجمة، إبراهيم سلامة، القاهرة، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية، **1981**، ص، **122**

عظيمة في نظريته النفسية، و أصل هذه العقدة الأوديبية يرجع إلى مسرحية سوفوكليس و التي يعرض فيها كاتبها رغبة حلمية تعبر عن غريزة تملك الأم، باعتبارها موضوعا لتصريف غرائز الهو، حيث يُعد أوديب شخصية أدبية صورها الشاعر التراجيدي صوفوكليس في مسرحية تحمل عنوان بطلها أوديب، و جوهر المسرحية يرسخ في ذات المتلقي قيمة فلسفية و دينية ، مفادها أن البشر مسيرون في أفعالهم من قوى خارجية (الآلهة) و قوى داخلية تتمثل في اللاشعور، فأوديب يقول: << لم أشأ أن أقتل أبي>>[1]

بيد انه قتل أباه و نكح أمه هو منزوع الإرادة ، فأوديب يعبر عن رغبة لاشعورية ترسبت في نفسية الفرد عبر حقب من التاريخ حتى تحولت إلى عقدة مترسبة في اللاشعور حتى تمكن الشاعر من البوح بها في حلمه بقوله: << لا تخف من الزواج بأم، فكثير من بني الإنسان قد شاركوا فراش الأم إبان أحلامهم >>[2]

و استنبط فرويد من صفوكليس عقدة أوديب، التي يعدها أصل كل العقد النفسية، و الدافعة للأحلام إلى الأنا و الأنا الأعلى، مسقطا عليها أصول نظريته في التحليل النفسي إذ يعد هذه العقدة تعبيرا عن لاشعور مكبوت تماما كما في الحلم، يقول موضحا : << أسطورة أوديب هي نفسها مادة حلمية قديمة أزلا، موضوعها هذه العلاقات المضطربة و المؤلمة للطفل بأبويه، و التي سببها نزعاته الجنسية الأولية>>[3]

و فتح هذا الاكتشاف المعرفي على فرويد أبواب دراسة الإبداع و الاستفادة من نتائجه في تطوير التحليل النفسي و من خلفه توسيع مضامين الفرويدية، مما جعله يمنح الفنون مكانة عالية في نظريته عن الأحلام بصفة خاصة و التحليل النفسي بصفة عامة، و لهذا

---

[1] صوفوكليس، التراجيديات،(أوديب) ، ص، **130**

[2] نفس المرجع، ص، **129**

[3] فرويد، تفسير الاحلام، ص، 302

نجده يُشيد بالمبدعين و ما توصلوا إليه من اكتشافات عن النفس قائلا: << الشعراء و الروائيون حلفاء كرام على كل حال، و من الواجب تقدير شهادتهم حق قدرها، لأنهم يعرفون أمورا بين السماء و الأرض بأشياء كثيرة لا تجرؤ حكمتنا المدرسية أن تحلم بها بعد، و هم في معرفة النفس البشرية معلمونا و أساتذتنا نحن معشر العامة، لأنهم ينهلون من موارد لم نفلح بعد في تسهيل وُرودها إلى العلم >> [1]

و من شدة ربط فرويد بين الأحلام و عملية الإبداع ، خلق ضربا آخر من الأحلام، و هو ما يعرف بحلم اليقظة، و يختص بأصحاب الخيال و الفكر خصوصا منهم أهل الفن و الأدب، الذين يخلقون لأنفسهم عوالم مفترضة للإبداع تكون بمعزل عن عالم الواقع، حيث: << يطلق فرويد هذه التسمية على سيناريو يتخيله الشخص في حالة اليقظة، مشيرا بذلك إلى تشابه حلم اليقظة هذا مع الحلم العادي، تشكل الأحلام النهارية تحقيق رغبة، كالأحلام الليلية، و تتطابق أواليات تكوينهما >> [2]

فالإبداع الأدبي هو رباط بين الواقع و اللاشعور، و صلة بين النوم و اليقظة، و خلق لعالم يوازي عالم الواقع، فهدف كل إبداع وفق فرويد يرجع إلى محاولة خلق توازن نفسي بين هو الفرد و أناه الأعلى، تماما كما في الحلم ،فأحلام اليقظة عند المبدعين يشبهها فرويد بعالم الطفل الخاص إذ يقول: << يفعل الشاعر كما يفعل الطفل الذي يلعب، إنه يخلق لنفسه عالما متخيلا يحمله محمل الجد كثيرا ــ أي أنه يخصه كثيرا بمقادير كبيرة من الحالات الانفعالية، و هو يميزه في الوقت نفسه من الواقع>> [3]

---

[1] فرويد، الهذيان و الأحلام في الفن، ص، **7**

[2] جان لابلانش، ج.ب. بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص، **234**

[3] *Freud. Essais de psychanalyse applique. P . 70*

ونلمس أن فرويد يرتكز على تراث أرسطو ممثلا بعملية التطهير ليبين لنا أهمية العمل الأدبي في ربطه بين الفرد و واقعه ،مما ينتج عنه تحرير رغباته اللاشعورية عن طريق التعبير عنها في حالة المبدع و الاستمتاع بانفعالات الآخرين في حالة المتلقي، فعمل الفن يعادل في التحليل النفسي عمل الأحلام.

فالعمل الأدبي في جوهره وفق فرويد يحاكي تماما جوهر الحلم، فكلاهما يعبران عن رغبات الهو و يعيدان التوازن النفسي للفرد بتخليصه مما ران عليه من عقد نفسية قد تدفع به إلى أتون الاضطراب و المرض النفسي، ناهيك عما يخلفه العمل الأدبي من لذة عند مبدعه و متلقيه لكونه ينقي النفس (المبدع و المتلقي) من أدرانها ، يقول فرويد: << لكنني أعتقد أن الاستمتاع الحقيقي بالتأليف الأدبي ناجم عن أن نفسنا تشعر بفعل هذا الاستمتاع الحقيقي بالتأليف الأدبي ناجم عن أن أنفسنا تشعر أنها بفعل هذا الاستمتاع تخلصت من عبء بعض توتراتها >> [1]

فهذا الربط بين تأويلية الحلم و طرق عمله، و الأعمال الأدبية دفع بفرويد إلى الانفتاح على دراسة عمل المبدعين و الإلمام بتخيلاتهم و حياتهم الشخصية، مما أعانه على تطوير نظريته في الأحلام .

و من شدة أثر الأدب في فرويد، بنى شطرا واسعا من نظريته في الأحلام على أعمدة شكسبير الأدبية ، مما جعله يستحضر أدبه للتدليل على مطابقة نظريته لمخلفات الثقافة البشرية، و يستحضر فرويد أدب شكسبير التراجيدي بصفة خاصة لما يجده من حضور نفسي مبثوث في شخصيات مسرحه، بحيث أن شخصيات المسرحية تحاكي تماما في تحركاتها عمل الحلم في التحليل النفسي الفرويدي، و من ذلك مثلا تفسيره لأحد أحلامه لشخصية و ربطها بمسرح شكسبير قائلا: << أنا أُمَثلُ في الحلم دور بروتوس..هذه الحقيقة

[11] Freud. Essais de psychanalyse applique. P81

هي إذن ما أبحث عنه، مما يؤيد وجود فكرة وسيطة تمثل الرابطة بين ما أصنعه في الحلم اتجاه صديقي وما صنعه بروتوتوس تجاه يوليوس >> [1]

و هذا يعد دليلا واضحا على أهمية أعمال شكسبير الأدبية في التحليل النفسي، مما جعل أعماله تصادف اهتماما يفوق ما لقيه شخصه من البحث، يقول لبين أن أعمال شكسبير لقيت<< من النقد النفسي و علم النفس لم تلقه شخصيته >>[2]

و وجد فرويد في أشعار شكسبير مرتعا خصبا من الإبداع و اهتماما واسعا بنفسية أبطال المسرحية، مما عزز طرحه في كتابه عن الأحلام، فشكسبير يكثر في أدبه من الاستشهاد بالأحلام و يرفع أهميتها لتضاهي الوحي المنزل، إذ بنى شكسبير عقده التراجيديا في مسرحياته في دائرة يكون للحلم فيها شطر بارز، و كعينة على هذا، مسرحية يوليوس قيصر، و التي يلفت فيها شكسبير المتلقي لأهمية الأحلام، فيقول راويا لحلم يظهر فيه مقتل قيصر قبل حدوثه: << احذر من الخامس عشر من آذار

قيصر: من هذا الرجل

بروتوس: هو عرّاف يحذر من الخامس عشر من آذار

قيصر: إنه يعتقد بالأحلام، اتركه و شأنه >>[3]

و يطرح شكسبير مفهوم الحلم طرحا منهجيا و كأنه يدافع عن نظرية فلسفية، فيذكر في بداية المسرحية الحكم المجمل على الأحلام، و يبين الرفض التام لها في الأسر البرجوازية، ثم يدافع على نظريته في الأحلام مغيرا من موقف شُخوصه الرافض للأحلام، إذ يقول عن قيصر الرافض للأحلام بأنه << غير وجهة نظره بخصوص الأحلام >>[4]

---

[1] فرويد، تفسير الأحلام، ص، 479
[2] فاليري لبين، التحليل النفسي و الفرويدية الجديدة، دار الوثبة، ص، 81.82
[3] شكسبير، يوليوس قيصر، ترجمة، غازي محمود، بيروت، دار القلم، ص، 32
[4] شكسبير، يوليوس قيصر ، ص، 64

و هذا ما نجده في مسرحية أخرى، إذ يسعى شكسبير جاهدا إلى تصوير التغير الطارئ في نظرة الملك للأحلام، في نقد صريح للطبقة الفيكتوريا، و مبرزا لأهمية العامل النفسي المقصي في زمن شكسبير، و يبين أن << الملك يستجيب للنبوءات و الأحلام >>[1]

فأشعار شكسبير تتضمن توظيفا واسعا للتراث الأدبي القديم، و إحياء لأهم مقولاته و المتمثلة في الأحلام، تماما كما يصنع فرويد بتوظيفه التراث البشري في نظرياته النفسية.

و بالعودة إلى شكسبير، نرى أنه مهد لفرويد أيّمَا تمهيد، مانحا إياه مفاتيح لفهم عمل الحلم و طريقة تكوينه، إذ نجد في أدبه عرضا مفصلا للأحلام، و من ذلك مثلا قوله في مسرحية عطيل مبينا صراع الغرائز مع الأنا في الحلم:<< لم يكن في ميزان حياتنا كفة واحدة للعقل توازن كفة الشهوة، فإن حقارات الدم في طبيعتنا تؤذي بنا إلى أشنع النتائج، غير أن لدينا العقل لتبريد نزواتنا اللاهبة و نوازعنا الجسدية و شهواتنا غير الملجمة >>[2]

ولا يكتفي شكسبير بوصف طبيعة الفرد النفسية، ممدا فرويد بأصول نظريته في الأحلام، بل و يصف سلوك المضطربين نفسيا، مما سيلفت انتباه فرويد لهذا الأدب، و من ذلك وصف شكسبير لاضطراب كاسيوس النفسي بالاعتماد على أحلامه، إذ يصفه بقوله: << هناك ضرب من الناس أرواحهم سائبة، حتى ليتمتمون بشؤونهم و هم نيام، و كاسيوس من هذا الضرب، لم يكن ذلك إلا حلم من أحلامه.

عطيل: و لكنه يدل على فعل مضى، ...و إن لم يكن إلا حلما>>[3]

و نرى أن شكسبير يسبق فرويد في إعطاء آراء معرفية في الأحلام، معتقدا أن لكل حلم

---

[1] شكسبير، رتشالد الثالث، ص، 140

[2] شكسبير، (المآسي الكبرى) مسرحية عطيل، ترجمة، جبرا إبراهيم،بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط2، ص، 487

[3] شكسبير عطيل ، ص، 541

دلالة في الحياة، و أنه يقتبس مواده التعبيرية من الواقع، ضاربا في ماضي الفرد السحيق، يقول شكسبير:<< فما الحلم نفسه إلا ظل >> [1]

فالحلم وفق شكسبير و من بعده فرويد، إن هو إلا ظل لصورة واقع الفرد المادي.

ففرويد قد استلهم من أدب شكسبير مفهوم الحلم و طريقة عمله، ناهيك أنه استلهم منه مصطلح الوعي الباطني و علاقته بزلات اللسان كما يتضح في مسرحية مكبث، إذ يقول شكسبير واصفا انهيار مكبث النفسي و فلتات كلامه أمام الحضور: <<لا تأخذكم الخواطر بي، صحبي الكرام إن بي علة غريبة، هي لاشيء للذين يعرفونني>> [2]

وركز فرويد في توضيح هذه العلاقة بين النفس و اضطرابها المرضي على تحليل شخوص المسرحية في ضوء علم النفس الحديث، مما أتاح لعلم النفس التوسع في شرح كل علة لوحدها ، و هذا ما رآه عباس محمود العقاد في كتابه عن شكسبير، إذ يقول مبينا أهمية هذا الشاعر الكبير في مجال المعرفة الإنسانية عموما و علم النفس خصوصا : <<..و أغرب من هذا على استكناه بواطن النفس و محاكاتها على حقيقتها أن يقتدر شاعر في القرن السادس عشر على عرض العلل النفسية بحدودها العلمية التي كشفت عنها دراسات العلماء بتفصيلاتها ودخائلها في العصور المتأخرة، و لم يزل منها سر خفي ينكشف من غيابته عاما بعد عام..و تقدم العلم في القرن العشرين تقدما حثيثا في البحوث النفسية و تطبيقاتها على الفن و الأدب، و كلما نجحت نظرية منها طبقها النقاد منها على شخوص شكسبير كما يطبقونها على شخوص الطبيعة، واستعانوا على توضيح النظرية بهذه المقابلة بين الشخوص التي اعتبروها بمنزلة واحدة من الصدق و المطابقة.

---

[1] *شكسبير، هملت، ص،88*

[2] شكسبير ، مكبث، ص، **371**

ويعد فرويد في أوائل القرن أحد الذين اعتمدوا على هذه المقابلة في توضيح فكرته عن العلاقة بين الوعي الباطن و فلتات اللسان....وقد خلق شكسبير جماعاته في رواية يوليوس قيصر و كريولينس و ماكبث و غيرها من المآسي و الملهيات قبل أن يخطر على بال أحد أن شيئا يسمى علم النفس سيهتدي إليه الباحثون، و أنهم سوف يطبقونه على شيء يسمى " نفسية" الجماعات و الجماهير في حالات الرضا و الغضب، و حالات الاقتناع و الاضطراب >>[1]

فبدون دراسة العمل الفني ستغدو نظرية فرويد في الأحلام مبثورة من أكبر عامل معرفي مؤثر فيها، و ما كان لفرويد أن يكثر من الاستدلال بالفن و الأدب لولا الأهمية البالغة التي يلعبها في الفرويدية بصفة عامة، و منه يمكن القول بأن نظرية الأدب الفرويدية هي إفراز من إفرازات قراءات فرويد للفكر الجمالي المطروح في الفن، فكل حلم في تركيبه أو في هدفه التعبيري يحاكي قصيدة شعر و يشبه رواية مكتوبة ، فإذا كان الحلم ضربا من الإشباع فبالفن << يتفق للإنسان الوصول إلى شيء يشبه الإشباع، فبفضل الوهم الفني تواتي هذه اللعبة (الفن) المفاعيل الوجدانية عينها التي كانت ستأتي فيها لو كان الأمر حقيقيا ...فالفن الذي لم يبدأ بكل تأكيد باعتباره فنا للفن كان يعمل في بادئ الأمر في خدمة ميول أفلت معظمها، و من المباح لنا أن نفترض أنه كان من بين هذه الميول عدد لأبأس به من المقاصد و النيات السحرية >>[2]

فالأحلام تمدنا بصورة عن الكيان الخفي للفرد وتكشف حقيقة الفرد الداخلية، و هي انعكاس لجوهره الباطني، في نفس الوقت حجة تثبت عالم الروح المكونة للأنا الفرد، مما جعل من

---

[1] العقاد، التعريف بشكسبير، المجموعة الكاملة، بيروت، دار الكتاب اللبناني، المجلد**19**، ط**1**، **1981**، ص، **229**–**231**–**232**–**233**

[2] *Freud. Totem et tabou. P 106*

دراسة الحلم في للتحليل النفسي الفرويدي يتبوأ مكانة كبيرة ، فهو الذي يمكنهم من اكتشاف الضمير الباطن للإنسان و تشخيص الجذور الأصلية للانحرافات و التي تكون جلها مرتبطة بعوالم اللاشعور.

و يمكن أخيرا الخروج بنتيجة مفادها أن الفنون و الأحلام من منظور النظرية الفرويدية، تعتبر وجهان لعملة واحدة، فهي تتشابه في المادة التعبيرية المستمدة من الواقع، كما أنها تتوحد في التعبير عن اللاشعور البشري بكل ما يحمله من غرائز، و الأهم من ذلك أنها توحد و تعبر عن الجمال المشترك بين الأفراد عبر مختلف حقب التاريخ، و عليه، فإن كلا من الأحلام و الفنون تعد وسائل لتحويل الجمال من وهم إلى واقع، بغية تحرير النفس البشرية مما ران عليها من كبت فرضته دواعي قيام الحضارة.

4/ الأساطير و الحكايات الشعبية بوصفها أشكالا أدبية:

- تعد الأسطورة و من خلفها الحكايات الشعبية الخرافية بقايا لمعتقدات بشـــرية، و ســـجلا حافلا يصور تطور الوعي البشري و الجمالي للإنسان عبر حقب التاريخ، ناهيك عما تسخر به هذه الأخيرة من تصوير لتطور البنية النفسية للأفراد بم يـــتلاءم و تطـــوره مـــن طـــور حضاري لآخر.

فالأسطورة تصور ديالكتيكية الصراع القائم بين الفرد و الطبيعة لتحقيق البقاء، تماما كما تصور الحكاية الشعبية تطور العقل البشري و النمو النفسي للإنسان بم يمكننا من رسم صورة واضحة لتطور الفكر و الشعور البشريين، ف : << الحكايات الشعبية بأسرها و مثلها الحكايات الخرافية و الأساطير هي بكل تأكيد بقايا المعتقدات الشعبية ، كما أنها بقايا تأملات الشعب الحسية و بقايا قواه و خبراته، حينما كان الإنسان يحلم لأنه لم يكن يعرف، و حينما كان يعتقد لأنه لم يكن يرى، و حينما كان يؤثر فيما حوله بروح ساذجة غير منقسمة على الواقع>>[1]

و تعود أهمية الفكر الأسطوري (إن فرويد لم يفرق بين الأسطورة و الحكاية الشعبية ، بـــل واعتبرهما شيئا واحدا، و منه سيقتنع الباحث بنظرية فرويد بكون الأســـطورة و الحكايـــة الشعبية نوعا من التسامي الغريزي) إلى أنها تضيء لنا ماهية الإنسان، بم يمكننا من فهمـــه فكريا و وجدانيا، باعتبار الإنسان البدائي هو امتداد طبيعي للإنسان المعاصر، يتقاسمان نفس الأهداف و المشاعر ، و من ضمنها ضمان تحقيق الإشباع الغريزي بعيدا عن عوامل الكبت، حيث: << التصورات البدائية ما تزال تعيش بكل تفصيلاتها في العقيدة الشعبية المعاصـــرة، و في الوسواس و في التقاليد ، و فيما ((يحدث تلقائيا)) أو فيما هو باعث علـــى الخـــوف كذلك >>[2]

---

[1] فريدريش فون دير لاين، الحكاية الخرافية، ص، 24

[2] فريدريش فون دير لاين، نفس المرجع، ص، **39**

ففلسفة الأسطورة تسعى لتفسير ماهية الكون، و الوصول إلى العوامل المتحكمة في تطـــوره، ناهيك عن مكانة الفرد من هذا التطور، بم يتيح للإنسان التأقلم مـــع واقعـــه بعـــد إدراكـــه لديالكتيكية التطور و الصراع، فالأسطورة هي رؤية نظرية لمسائل الوجود المتعددة.

و لقد تنبه فرويد لقيمة الأسطورة ، خصوصا و هو يجد نتائج أبحاثه العلمية تصل إلـــى مـــا وصل إليه الفكر الأسطوري من نتائج، بحيث أدرك أن فهم الأساطير يعد عتبة أولى لفهـــم الإنسان و مكوناته الوجدانية، و من ذلك مثلا " أسطورة أوديب " التي وجد لها فرويد امتدادا في نتائج أبحاثه النفسية، و من ذلك قوله رابطا بين الأسطورة بالتحليل النفسي: << و لقـــد جهد صفوكليس أن ينبه إلى ما ارتكبه أوديب، و أن يستقصيه ، و يلقي عليـــه المزيـــد مـــن الضوء، و اضطرنا بذلك أن نستبصر أنفسنا من الداخل ، لأن هذه النزعات ما تزال تعيش داخلنا و إن نجحنا في قمعها >> [1]

فكما أفلح صفوكليس في توظيف المضمون الأسطوري محولا إياه إلى إبداع جمالي، أصاب فرويد نجاحا في توظيف أسطورة أوديب بوصفها من أبرز مكتشفات علم النفس، و محمـــلا إياها مفاهيمه العلمية المستقاة من دراسة سيكولوجية الإنسان، فالفكر الأسطوري يعرفنا على ذواتنا، و ينبهنا إلى ما يمكن ان يلحق بالفرد لو تحول هذا اللاشعور الأسطوري إلى واقع.

فالتحليل النفسي الفرويدي وجد دعائم معرفية في الفكر الأسطوري و في الحكايات الشـــعبية، إذ انطلق فرويد في نتائجه العلمية من حيث انتهت إليه الأساطير، و هادفه وضـــع نظريـــة كونية لتحرير الفرد من عوامل الكبت، التي كان لها دور بارز في صنعت الفكر الأسطوري أولا فالعصاب ثانيا،حيث أخضع شخصيات الأسطورة للتحليل النفسي بوصفهم تمثيلا لنفسية الإنسان البدائي " مبدع الأسطورة ".

و وضع فرويد نظرية تبين طريقة تكشف صراع الغرائز بغية تحقيق الإشباع في الواقع،

---

[1] *فرويد، تفسير الأحلام، ص، **301***

و هو الأمر نفسه الذي سعت إليه الأسطورة و هي ترسخ مفاهيم بدائية لتحرير الفرد من القوى القاهرة التي تحول دون تحقيق التحرر المطلق، ف: << لقد خلق التحليل النفسي ليجعل الإنسان قادرا على قبول الأشكال الطبيعة الإشكالية للحياة بدون أن يستسلم أمام هجومها، و بدون أن يلتجئ إلى مسالك خاطئة، و ما أراده فرويد هو أن الرجل لا يستطيع التواصل إلى إعطاء معنى لوجوده إلا إذا قاوم بشجاعة ما يظهر له لا مساواة ساحقة >> [1]

و بالوقوف على أهمية الأسطورة في تكوين الفكر الفرويدي ، نرى أن فرويد أحدث ثورة في مجال دراسة الإنسان، فكرا و وجدانا و معتقدا، بحيث أنه أزاح عن الأسطورة ضبابيتها المثالية التي أدخلتها إلى مجال الميتافيزيقا المنافية لقيم الفكر العلمي الحديث، فبفضل نظرية فرويد المعرفية: << حدث تبدل عميق في الموقف من الأساطير و الأحلام في العقود القليلة الماضية، و كانت أعمال فرويد هي الحافز الكبير على هذا التبدل،و فرويد بعد انطلاقه من الهدف المحدد الذي هو مساعدة المريض العصابي على فهم مرضه، أخذ يدرس الحلم بوصفه ظاهرة إنسانية شاملة>> [2]

فلقد تمكن فرويد بعد تحليل الفكر الأسطوري انطلاقا من عقدة أوديب ، أن يصل إلى نتيجة مفادها أن هذا الفكر إن هو إلا مادة غريزية أفرزها الكبت الحضاري، فتسامت على شكل إبداعات فنية، و من هنا يمكن عد الأسطورة و الأحلام شيئا واحدا باعتبارهما يشتركان في الطبيعة و الوظيفة، ف: << الحلم في الواقع هو التعبير الأكثر خصوصية عن اللاشعور و تجربة الفرد بشكل خاص، في حين أن الحكاية الشعبية هي الشكل الخيالي لبعض المسائل العالمية التي اكتسبته بفعل تكرارها من جيل إلى جيل >> [3]

فإذا نظرنا إلى الأحلام على أنها تحقيق لرغبات مكبوتة، فإن الأساطير و الحكايات الشعبية

---

[1] برونو بلتهايم، التحليل النفسي للحكاية الشعبية، ص، **26**

[2] إريك فروم، اللغة المنسية، ص، **22**

[3] برونو بلتهايم، التحليل النفسي للحكاية الشعبية، ص، **84**

تعد تعبيرا عن الرغبات المكبوتة للجماعات البشرية، ففرويد لم يجانب الصواب عندما جعل التحليل النفسي يتعدى من دراسة الإنسان إلى دراسة مخلفات الإنسان الثقافية و الجمالية بصفة عامة، لكونها تترجم هواجس الفرد الداخلية و رؤاه لمسائل الوجود، ف: << المهتمون بالتحليل النفسي يلحون على المحاكاة التي لاحظوها بين الأحداث الخيالية للأساطير و الحكايات الشعبية، و أحلام اليقظة عند البالغ، إشباع الرغبات، الانتصار على كل المنافسين، تدمير الأعداء، و خلصوا إلى أن إحدى متع هذا الأدب تنتج من كونه التعبير عن هذا الذي يمنع عادة من الوصول إلى الشعور >>[1]

ففرويد يعتبر الأسطورة تداعيا حرا منبثق من أعماق الحضارة البشرية، لكون القضايا التي عالجها هذا التوجه الفكري تجد صدى لها عند الإنسان الحديث، و من ذلك مثلا استحضار روح الأسطورة المنقرضة في الفن الحديث كرمز للمعاناة البشرية تحت ظلال الحضارة.
و توصل فرويد بعد دراسات طويلة، أن نتائج أبحاثه العيادية تطابق إلى حد بعيد ما توصل إليه الفكر الأسطوري، من كون اللاوعي هو منطلق الإبداع ، فَحَمّل الأسطورة ما توصل إليه من نتائج تخص نفسية الإنسان، بم انعكس بالإيجاب على أبحاثه المعرفية من وجهين:

1 / نظريات التحليل النفسي لها جذور تاريخية تمتد للزمن البدائي.

2/ نظريات فرويد في علم النفس ذات بعد عالمي، لكونها تنهض على مركزية اللاشعور بوصفه قاسما مشتركا يمثل جوهر الإنسان.

فنظرية فرويد تنهض على الوحدة المشتركة للنفس البشرية قديما و حديثا، ناهيك عن وحدة المطلب الغريزي المتمثل في تحقيق الإشباع الطبيعي للرغبات الجنسية، سواء عند الفرد البدائي أم المعاصر، و هو قاسم مشترك بين بني البشر، يقول فرويد: << كان الحب في

[1] برونو بلتهايم، التحليل النفسي للحكاية الشعبية، ص، **58**

تطور الإنسانية كما في تطور الفرد، هو العامل الرئيسي ، إن لم نقل العامل الأوحد في الحضارة، لأنه فرض الانتقال من الأنانية إلى الغيرية >>[1]

فتوظيف الأسطورة في التحليل النفسي أو الإحالة عليها، يعد تكثيفا لكل المشاعر النفسية و العقد اللاشعورية التي لها وجود عبر تاريخ الإنسان المعرفي، و إنه ليعطي دلالة المشاعر المسيرة للإنسان تبقى واحدة و عن تباعدت الأزمان و اختلفت الأمكنة، ففرويد أدخل اللاشعور المنبثق من الأسطورة إلى الواقع المتوهم للحضارة، مؤكدا بذلك أن الأسطورة يمكن لها أن تمدنا بمفاتيح لفهم واقع الإنسان المعاصر، بم يمكننا من التخلص من الوهم الحضاري المسبب لمختلف الأنراض النفسية، ف: << قبل فرويد، فإن أسطورة أوديب كانت الصورة التي تتيح لنا أن نفهم المسائل الجديدة و القديمة قدم العالم، و التي تطرحها علينا مشاعرنا المعقدة و المتناقضة التي نشعر بها اتجاه والدينا، ففرويد استند إلى هذه القصة القديمة كي يجعلنا نعي قدر الانفعالات التي لا يمكن تجنبها و التي على كل طفل أن يواجهها على طريقته انطلاقا من عمر معين >>[2]

فالأسطورة أصابت نجاحا من جراء أبحاث فرويد، بأن أعاد لها قيمتها المعرفية و الفنية، و التي توارت عقب بروز الفكر المادي، كما أن التحليل النفسي وجد في الأسطورة دعائم ابستيمولوجية رسخته في عمق الحضارة البشرية.

و أمدت الأسطورة التحليل النفسي بعديد العقد النفسية، (أوديب، إلكترا، نرسيس، ...) كما أنها بينت نتائج سيطرة اللاشعور على الشعور البشري(حالة أوديب أنموذجا)، ناهيك أنها صورت مختلف النفسيات المرضية بأسلوب جمالي رفيع مما جعلها مرجعا معرفيا لنظريات فرويد.

---

[1] *فرويد، علم النفس الجماهيري، ص، 76*
[2] *برونو بلتهايم، التحليل النفسي للحكاية الشعبية، ص، 45*

و ينظر فرويد للفن الأسطوري على كونه قاعدة نفسية ناشئة من خبرات في معرفة النفس البشرية، لذا جعل منها عتبة لإجراء البحوث النفسية و التي تصورها الأسطورة بوضوح و بأسلوب جمالي رفيع، فتطبيق المنهج النفسي على الأسطورة انطلاقا من تكوين الحلم بوصف الفرد ينفلت من قيود الحضارة أثناء النوم و يرتد إلى بدائيته الأولى بغية تحقيق رغباته بعيدا عن الأنا الأعلى الذي لا سلطة له في عالم الأحلام، ففهم عمل الحلم و وظيفته و طبيعة المادة التي تشكله هي تحليل للأسطورة من زاوية أخرى، ف: << أسطورة أوديب هي نفسها مادة حلمية قديمة أزلا >> [1]

فدراسة الأحلام هو مدخل استقاه فرويد من الأساطير، و مكنه من وضع أهم نظرياته العلمية في تفسير الأحلام، بوصفها مرآة عاكسة لباطن النفس البشرية، ف: << لقد بقيت الأحلام و الأعصبة فيما يبدو على آثار نفسية من غابر الأزمان تفوق ما كنا نتوقعه، و من تم كان يحق للتحليل النفسي أن يدعي لنفسه مكانا عليّاً بين العلوم التي مناطها تكوين صورة عن أظلم و أعظم الحقب التي كانت بها البدايات الأولى للأطوار التي مر بها الجنس البشري>> [2]

ففرويد رسم صورة الإنسان النفسية انطلاقا من الأسطورة بوصفها سجلا جماليا لإفرازات اللاوعي البشري، ليصل لنتيجة تبين له أن الكبت الغريزي الناشئ بفعل قيام الحضارة يخلق طرقا للتعبير إما على شكل أحلام عند الفرد أو أساطير و حكايات شعبية عند الجماعات، فكلها أشكال تعبيرية يستخدمها اللاشعور للدلالة على رغباته الغريزية المكبوتة.

و ينظر فرويد للأسطورة على أنها شكل تعبيري يصور المضامين الغريزية للإنسان البدائي، ناهيك على كونها فنا له قبوله الجمالي في الواقع البشري (الأنا الأعلى)، فالفرد البدائي لجأ

---

[1] فرويد، تفسير الأحلام، ص، **302**

[2] نفس المصدر، ص، ، **615**

إلى النقل و التكثيف الغرائز في شكل أسطوري لتمكين الغرائز من المرور من رقابة الأنا لكون هذا الشكل كان وسيلة تعبيرية ارتضاها الأنا الأعلى للفرد البدائي، ففرويد ينظر للمضمون على أنه قبلي الدلالة ، و معناه أن الشكل يتغير بتغير الواقع الحضاري، أما المضمون الغريزي فه قار في اللاشعور يُغير و لا يَتغير، فشكل التعبيري في الرواية أو الرسم أو الفن الباروكي أو النحت ...هي أشكال بعدية لمضمون غريزي قبلي الوجود في اللاوعي الإنساني.

فالمبدع يلجأ للشكل الأسطوري للتعبير عن الرغبات الباطنية و ربطها ببعدها الاعتباطي الواقعي، و كأن المبدع يرث معاناة الإنسانية جمعاء، مما يدخل هذا الأدب في نطاق المعاناة الجمالية للفرد البشري، بم يوحي بسعي الإنسان الدائم للبحث عن حريته و تحقيق إشباعه الغريزي بعيدا عن قيود الحضارة.

فالأسطورة شكل تعبيري لمضمون غريزي، و من ذلك أيضا الألعاب السحرية أو فن الرسم على الحجارة ، فهما يعتبران شكلان تعبيريان منحهما الأنا الأعلى دلالة اعتباطية، بحيث حملهما البدائي غرائزه اللاواعية .

و أفرز التطور الحضاري للمبدع أشكالا تعبيرية مختلفة من قبيل اللغة و الموسيقى و فن النحت.. ،بم سمح بإنتاج الفنون و الآداب المختلفة الشكل و المتحدة في المضمون، فما الفن إلا مضمون قار لشكل متجدد بتجدد الوعي الحضاري، حيث: << نستطيع أن نقول أن اللاشعور هو النبع الأول للفن، و أن أفكار الأنا الأعلى تعطيه الشكل، و أن قوى الأنا تنفد الأفكار الشعورية و اللاشعورية التي تدخل في الخلق الفني>> [1]

[1] برونو بلتهايم، التحليل النفسي للحكاية الشعبية، ص، **146**

فما الأسطورة في التحليل النفسي إلا شكل محمل بمضامين غريزية، أما من منظـــور علـــم الجمال الفرويدي، فإنها تعتبر شحنة نفسية لاشعورية مكثفة الدلالـــة ، يلجـــأ إليهـــا الفنـــان أو الأديب لمنح إبداعه النزعة الإنسانية، ناهيك تحقيق البعد الجمالي النـــاتج عـــن وصـــف ديالكتيكية الغرائز المتصارعة و رغبته في الوصول إلى عالم الأنا الأعلى.

5 /الرمز كشكل أدبي :

– ينقسم التواصل البشري إلى التواصل عبر العلامة اللغوية و عبر الإشارة و آخر عبر دلالة الرموز.

و إذا كانت العلامة تعرف على أنها شيء يقوم مقام شيء آخر و يحيل على معنى آخر لكونه يرمي إلى إثارة تصرف لدى المتلقي بخلق حقل معرفي مكثف في معانيه بدلالة رمزية واحدة مرئية، إن: << ما يعتبر في الثقافة الشعبية رموزا، يعتبره السيميائيون ((إشارات)) من نوع ما، و معظمها لا يصنف تقنيا كرموز محضة >>[1]

فالرمز هو شكل دال حامل لكثافة دلالية، و هو بالتالي يكسر الدلالة الاعتباطية التي يفرضها الواقع على الذهن البشري، بيد أن عملية تأويل الرموز هي وحدها الكفيلة بكشف معنى الرمزية المتوارية خلف الشكل الاعتباطي، مما يمنح الفرد آفاقا تعبيرية لطرح مشاعره و أفكاره بعيدا عن قيود الأنا عامة، و تعاليم الحضارة خاصة، بم يتيح للفرد الانتقال من المادية الضيقة إلى سعة الميتافيزيقا في التعبير عن متطلباته الغريزية، ف: << مادام الإنسان قد تجاوز العالم المادي فإنه أصبح يعيش في عالم رمزي، و ما اللغة و الأسطورة و الفن و الدين إلا أجزاء من هذا العالم، فهذه هي الخيوط المتنوعة التي تنسج منها الشبكة الرمزية، و إنها النسيج المعقد للتجربة الإنسانية، فكل تقدم إنساني يرهف هذه الشبكة و يقويها >>[2]

فالحديث عن الرموز هو حديث عن تاريخ الإنسان معرفيا و جماليا، حيث كان الإنسان يضع تصورات عن الطبيعة، محاولا فهم ظواهرها، و مستعملا في ذلك أشكالا تعبيرية أفرزها الواقع بمعية الذهن البشري، بغية وضع رؤى تعلل مسائل الوجود، مما جعل مخيال الفرد

---

[1] دانيال تشاندلر، أسس السميائية، ترجمة، طلال وهبة، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة 1، 2008، ص، 84

[2] معن زيادة، الموسوعة الفلسفية، بيروت، معهد الإنماء العربي، 1988، الطبعة 1، المجلد2، ص، 627

يستند على الرمزية بهدف خلق واقع يستوعب كل الظواهر بالتحليل و الفهم، ف: << الرمز في نطاق الأفكار عامل صلة غني بالوساطة و التماثل، يجمع المتناقضات و يقلص التعارض، لا يمكن فهم شيء أو نقل شيء دون مساهمته، و علم المنطق يتوقف عليه، لأنه يدعو إلى التكافؤ،و الرياضيات نفسها بأرقام لا توضح إلا بالرموز >>[1]

و لما كانت الرموز تعد سجلا حافلا يصور تطور الحياة النفسية، تنبه لها فرويد بوصفها ثقافات بشرية و إفرازات فنية تعين المحلل النفسي في تركيب صورة لتطور البنية الداخلية للفرد عبر التاريخ، و منه الوصول إلى الفهم الجذري لماهية الإنسان.

فالرمزية تعبر عن دلالة المضمون بعيدا عن القيود المادية للزمان و المكان،و بمنأى عن الرقابة الإيديولوجية و الأعراف الاجتماعية، فهو مجال مفتوح للتعدد المعرفي.

و استفاد فرويد من شكل الرموز و دلالتها الغريزية في صوغ نظريته في تفسير الأحلام، و التي تعتبر أهم نظريات التحليل النفسي الفرويدي، فالرموز تحيل مباشرة على اللاوعي البشري بما يتيح فهم عملية تكوين الأحلام بوصفها مرآة عاكسة للاوعي الإنساني، يقول فرويد: << الرمزية ليست من خواص الأحلام، بل من خواص التفكير اللاشعوري، و تفكير الشعب بنوع خاص، و إن لنجدها في أغاني الشعب و أساطيره و رواياته المتفق عليها >>[2]

و بتوجه فرويد لدراسة الرموز، الانفتاح على عوالم معرفية متعددة مما ولد فهما جديدالماهية للإنسان و لعملية الإبداع الثقافي و الفني لديه، بحيث انعكس هذا التوجه الفرويدي بالإيجاب في تطوير العلوم الإنسانية، (الفنون، الآداب، أنثربولوجيا، علم نفس، علوم اللغة، علم الأديان ...) ، ناهيك عن منح المبدع رموزا مكثفة وجدانيا و معروفة تاريجيا يحملها

---

[1] عبد الواحد عبد الشافي، نشأة اللغة عند الإنسان و الطفل، مصر، مصر للطباعة و النشر، **2002**، ص، **29**

[2] فرويد، تفسير الأحلام، ص، **358**

مضامينه الغريزية بم يتيح للإبداع توسيع رقعته الدلالية، و خلق تعدد في الأجناس الأدبية .

و يربط فرويد بين الرمزية في الأحلام و الرمزية في الأدب، لكونهما ينهضان على مد جسور تواصلية بين اللاشعور و الواقع الاعتباطي المنظم لحياة الأفراد (الأنا الأعلى)، ف: << كلمة أدب ينبغي أن تستخدم لتطلق على مجموعة معينة من أفعال الاتصال التي يمكن تكرارها أو استعادتها >>[1] فعملية الاتصال و التواصل بين الواقع الداخلي و الخارجي للإنسان ينظر لها فرويد كعملية واحدة تهدف لخلق أشكال و طرق تربط بين ((الهو)) و ((الأنا الأعلى))، و ما الأدب و الحلم إلا شكل دلالي لمضمون غريزي، يطمح لتحقيق إشباعه.

فكما لجأ الإنسان البدائي لوضع رموز تصف معاناته النفسية الناتجة بفعل الكبت، نلفي اللاشعور عند الإنسان المعاصر يلجأ إلى الرمز لطرح الكبت بمعزل عن أدوات الرقابة الحضارية، فينعكس على شكل أحلام لدى الفرد العادي، أو إبداعات فنية لمن أوتي موهبة الفن عن طريق تسامي الغرائز، ففرويد يرى أن الفن حلم يقظ و يرى بالمقابل أن الأحلام مجموعة رموز : << الحلم هو التحقيق المقنع لرغبة مكبوتة >>[2] و بالتالي فكل فن هو رمز و كل رمز هو شكل حلمي لوصف اللاوعي البشري، و منه لن نكون محظئيين لو نقول أن نظريات التحليل النفسي تنهض على أعمدة الرمزية إبداعا و تلقيا و تأويلا.

و يفهم من تعريف فرويد ان الصورة الحلمية هي قناع (رمز) لرغبات غريزية، لهذا يتبوأ تأويل الرموز مكانا عليّا في الفرويدية، بالنظر لمدلوله التاريخي، و لكثافة مضمونه الغريزي، يقول فرويد: << الحلم يستخدم الرموز من أجل تصوير أفكاره تصويرا مقنعا >> [3] فالتعامل مع الرمز بهذا المعنى مكن فرويد من ربط ماضي الإنسان بحاضره، مما

---

[1] روبرت شولز، السيمياء و التأويل، ترجمة، سعيد الغانمي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الطبعة 1، 1994، ص، 43

[2] فرويد، تفسير الأحلام، ص، 186

[3] فرويد، ، نفس المصدر ، ص، 359

خلق بعدا إنسانيا في أبحاث فرويد، لكونه ينظر للإنسان بوصفه مجموعة غرائز لا يتبدل منطق عملها بمرور الزمن.

و وجد فرويد في الحكايات الشعبية و الأساطير (فرويد لم يفرق بين الأسطورة و الحكاية الشعبية و اعتبرهما شكلان يعبران عن مضامين غريزية مكبوتة)، مجموعة كبيرة من الرموز الدالة على الرغبات الغريزية عموما، و المتطلبات الجنسية خصوصا، و التي تدل على أن عملية الكبت هي منبع عمليات الإبداع الفني، و من ذلك مثلا: << أن الأحمر هو اللون الذي يرمز إلى كل الانفعالات العنيفة، و خاصة تلك التي تكشف الحياة الجنسية >> [1]

ففرويد يعتبر كل تعبير عن الغريزة فنا، لهذا فهو لا يفرق بين الفن البدائي مثلا أو الرواية، بين الموسيقى الرسم...فالفرويدية لا تهتم بالشكل التعبيري بقدر اهتمامها بما يحملها هذا الشكل أو الرمز من مضمون غرائزي، فالشكل ما هو إلا وسيلة لطرح الكبت بم يتلاءم و الاعتباطية الدلالية للأنا الأعلى.

و بتوسع فرويد في دراسة المخلفات الثقافية و الفنية للإنسان، توصل لوضع معجم معرفي يعنى بتفسير مدلولات الرمزية و التي يحملها اللاوعي الخاص و الجمعي بصفة عامة، و هذا بالاستناد لتلك الإفرازات الدلالية في الحضارات البدائية، يقول فرويد: << كم كانت دهشتي عظيمة حين تبينت ذات يوم أن أصدق تصور للحلم لا ينبغي البحث عنه لدى الأطباء، و إنما لدى الجهلة بالطب، ممن يبقى لديهم ذلك التصور مختلطا بالخرافة و التطير >> [2]

و لأهمية الرمز في التحليل النفسي بنى فرويد تصوراته للدلالة الرموز انطلاقا من تبيان مصادر هذه الرموز و كيفية تشكلها و طبيعتها كشكل لمضمون غريزي، حيث: << عن وحدة الرموز تمتد في بعض الحالات على ما وراء وحدة الألسن،و لما كان الحالم نفسه

---

[1] برونو بلتهايم، التحليل النفسي للحكاية الشعبية، ص، **213**

[2] *فرويد، الحلم و تأويله، ترجمة، جورج طرابيشي، الطبعة* ***1، 1988****، ص،* ***8***

يجهل معنى الرموز التي يستعملها، فإن مسألة أصل هذه الرموز و طبيعة العلاقات التي يمكن أن تقوم بينها و بين موضوعها تظل مسألة يحيط بها كل الغموض >>[1]

[1] فرويد، ، الحلم و تأويله ، ص، **64**

6 / الواقع و وهم الشكل و التشكل:

- انعكست آراء فرويد في سيكولوجية الإنسان على مفهومه للواقع، إذ يرى أن اللاشعور هو جوهر الكيان الإنساني، و ما عدا ذلك من تجليات الواقع بمختلف أبعده الاجتماعية و الإيديولوجيا و الدينية.. إن هي إلا انعكاسات فرضها الكبت النفسي، مما نتج عنه تكوين صور متوهمة للواقع هي في المخيال الإنساني.

و يرى فرويد أن للإنسان واقعان، واقع يتجسد في علاقات الأفراد فيما بينهم بم يتيح للغرائز إفراغ شُحناتها المنبعثة من اللاشعور في ظل تعاليم الأنا الأعلى، و واقع لاشعوري داخلي يكون للغرائز فيه الدور البارز، و هذا التقسيم جاء بعد أن أدرك فرويد أن للفرد طبقات نفسية تحكمه، مما ولد فهما جديدا للواقع الإنساني، ف: << تقسيم الحياة إلى ما هو شعوري و ما هو لاشعوري، هو الغرض الأساسي الذي يقوم عليه التحليل النفسي، و هذا التقسيم وحده هو الذي يجعل من الممكن للتحليل النفسي أن يفهم العمليات النفسية>> [1]

و من منطلق تقسيم البنية النفسية إلى شعور و لاشعور، (و لقد سبق دراسة اللاشعور كواقع في تكوين الأحلام) يتضح لنا مفهوم فرويد للواقع الاجتماعي (الأنا الأعلى) ، باعتباره إفرازا غريزيا ناجم عن كبت الميول الجنسية، و هو واقع الإنسان المنسجم مع تعاليم الحضارة، فالواقع الاجتماعي وفق هذا المفهوم إن هو إلا مجموعة روابط تهدف إلى تحقيق الإشباع الغريزي المنبعث من عوالم اللاشعور، ف: << كل ما يشكل حضارتنا ، الدين، الأخلاق ، الشعور الاجتماعي، يشتق فعلا و بطريقة غير مباشرة من الرقابة: (لقد تم اكتساب هذه العناصر الثلاث على يد العقدة الأبوية: الدين و القيود الأخلاقية تبعا للتغلب على عقدة أوديب >> [2]

---

[1] فرويد، الأنا و الهو، ص، **25**

[2] روجيه باستيد، السوسيولوجيا و التحليل النفسي، ص، **12**

و من جهة أخرى، نجد أن للواقع بعدا آخرا في النظرية الفرويدية، و هو بعده النفسي اللاشعوري, و الذي يخضع لمنطق تحكمه الطبيعة الغريزة باعتبار الإنسان حلقة من حلقاتها.

فالواقع الداخلي هو محرك الذات الفردية مسيرتها الحضارية المتوهمة، ناهيك عن كونه يعد منبعا لعمليات الإبداع الفني و الأدبي، و التي تحاكي في منطق تعبيرها (الفنون و الآداب) منطق الواقع اللاشعوري، و هو الأمر الذي يهم البحث أكثر ممل سواه .

فالكل إنسان واقعان، واقعه الاجتماعي الخارجي, و واقعه النفسي الداخلي، و على الفرد أن يوازن بينهما حتى ينأى بنفسه عن الاضطرابات النفسية المختلفة، و هو ما عبر عنه نيتشه عندما أدرك قبل فرويد ان للفرد واقعان، إذ يقول: << الإنسان حبل ممدود بين الحيوان و الإنسان الراقي، حبل ممدود فوق هاوية.

إنه عبور خطر، لأنها سبيل خطرة، و النظر إلى الوراء خطر، كما أن التردد أو التوقف خطر، إن ما يجعل الإنسان عظيما، كونه معبرا لا هدفا: و ما يمكن أن نحبه فيه هو مرحلة وسطى و أفولا>>[1]

و منه يمكن تقسيم الواقع عند فرويد إلى:

- الواقع الخارجي: يسير وفق المنطق الحضاري، يعبر عنه فرويد باسم " الأنا الأعلى".

- الواقع الداخلي: يسير وفق المنطق الطبيعي، عبر عنه فرويد باسم " الهو "

---

[1] *فردريك نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ص، 15*

*** للتوسع أنظر: الطوطم و الحرام لسيغموند فرويد.*

-أ الواقع الخارجي:

يعتبر فرويد أن الأنا الأعلى عبارة عن نظم و قوانين تتيح للأفراد العيش في تجمع واحد، و بمعزل من الصراعات التي تفرضها الغريزة الجنسية، حيث يهدف الأنا الأعلى إلى تقنين هذه الرغبات و تنظيم تصريفها بما يتماشى و التنظيم الاجتماعي المصاحب للتجمع البشري.

و لقد تشكل الأنا الأعلى كوسيلة تنظيمية وفق مذهب فرويد ، بعد أن أقدم الإنسان البدائي على قتل الأب الطوطم (رمز السلطة الجبرية)، مما نتج عنه بروز صراعات قبلية بين الإخوة بعد فقدان القائد، بحيث تولدت مشاعر الندم في نفسياتهم المتناحرة، مما اضطرهم إلى خلق أعراف تبيح لهم سبل العيش المشترك و لو كان ذلك على حساب مبادئهم الثورية، و التي تُجْملُ في تحقيق الحرية الجنسية.

فالإنسانية تدين للإنسان البدائي بأسبقية خلق الحضارة، بالنظر لأهمية الاتفاق المبرم بين الإخوة و الذي يعتبر وفق فرويد الحجر الأساس في بنيان الحضارة، إذ نجد فرويد يقول مبينا أهمية الفكر البدائي في تكوين الحضارة انطلاقا من اتفاق الإخوة الذي ينص على : <<ألا يعامل بعضهم الآخر مثلما عاملوا جميعا الأب، هكذا أمنوا من الأيلولة إلى المصير الذي ضرب الأب، و من ذلك الحين فصاعدا إضافة إلى تحريم قتل الطوطم(طبقة دينية)، تحريم قتل الإخوة،(طبقة اجتماعية) ...لا تقتل، فالنقيل الأبوي قد حلت محله العشيرة، القائمة على أساس جريمة اقترفت بالتكافل، و سينهض الدين على أساس الشعور بالذنب و الندامة، و ستنهض الأخلاق على ضرورات هذا المجتمع من جهة أولى، و على أساس الحاجة إلى التكفير المتولدة من الشعور بالذنب من جهة ثانية>>[1]

فالكبت النفسي المتجسد في عقدة أوديب، هو الذي صنع الواقع الخارجي بكل أبعاده الاجتماعية و الاقتصادية...و ليس هذا فقط فلقد رسخت هذه الأعراف و التقاليد في ذهن

[1] Freud. Totem et tabou. P 168 .167.

الإنسان حتى أضحت تنتقل بين الأهل حتى يضمن الجنس البشري تحقيق التعايش السلمي بمعزل عن صراع الغرائز، ف: << إذا نظرنا مرة أخرى إلى نشأة الأنا الأعلى كما وصفناها سابقا لأدركنا أنه يحدث نتيجة عاملين هامين جدا، أحدهما عامل تاريخي: أي أنه يحدث نتيجة الفترة الطويلة التي يقضيها الإنسان في حالة ضعف و اعتماد على الغير أثناء الطفولة، و نتيجة عقدة أوديب التي بيّنا أن لكبتها علاقة بظهور مرحلة الكمون التي تعطل عمل الليبيدو >>[1]

فالأنا الأعلى بكل تشكلاته بما في ذلك اللغة، هو عبارة عن أوهام انساق إليها المخيال الإنساني، إذ : << يعزنا أن ما نشعر به من خزي و أسى ، قد قام على أوهام انسقنا إليها >>[2]

فالأنا الأعلى هو الواقع الذي خلقه التجمع البشري، للتقليل من الطبيعة الحيوانية في الإنسان، إذ ينظر لهذا الواقع على كونه وهما صنعه الكبت و طورته الحضارة، مما أخرج الفرد من واقعه الطبيعي و أدخله إلى صميم الواقع الحضاري، و لقد أصاب نجيب محفوظ و هو يترجم هذا الصراع إلى واقع أدبي قائلا: << خيل إليّ أنّ أحدا سواي لا يدري بها، حتى سمعت يوما في فناء المدرسة بعض التلاميذ يتقاذفون بها في غير حياء، فانزعجت انزعاجا فظيعا و تولاني خجل اليم، و منذ تلك الساعة أمضاني الألم، و كدّر صفوي تأنيب الضمير، و الشعور بالذنب...و لم يكن ذلك ليصدني عن ممارستها، فقضيت وحدتي في لذة جنونية سريعة يعقبها نكد طويل >>[3]

و إذا اعتبرنا أن الواقع الخارجي بكل أبعاده إفراز من إفرازات الكبت النفسي، فإن اللغة بوصفها وسيلة تعبير عن مقتضيات اجتماعية بصفة عامة تعد كذلك من نتائج الكبت،

---

[1] فرويد، الأنا و الهو، ص، **57**

[2] فرويد، الحب و الحرب و الحضارة و الموت، ص، **22**

[3] نجيب محفوظ، الأعمال الكاملة (السراب)، بيروت، مكتبة لبنان، الطبعة**1**، **1991**، المجلد**2**، ص، **24**

التصاقها باللاوعي منذ ولادة الطفل الأولى ف: << اللغة البدئية الأولى التي تشكل مرجعيتنا تشرع تشكيل لاوعي الفرد منذ طفولته دون وعي منه، حتى قبل تشكل المرحلة المرأوية، و التي تمتد من الشهر السادس إلى الشهر الثامن >>[1]

و نظرا لأهمية البعد اللغوي عند الإنسان يمكن الاعتماد على الظاهرة اللغوية لفهم ماهية الإنسان و هو الأمر الذي صنعه فرويد باعتماده على المادة اللغوية معيدا بذلك تركيب صورة للإنسان ، انطلاقا من إبداعاته الأدبية بم أمد علم النفس بعديد المعارف الايستيمولوجية، و لعل عقدة أوديب المطروحة في أعمال صوفوكليس و غيره من المبدعين تترجم نظرة الإبداع للواقع.

و عليه فإن النص الأدبي هو العين التي نرى بها واقع كل نفس تتوق إلى القفول للعالم الطبيعي، و نجد هذا الحنين للواقع الطبيعي مجسدا في إبداعات أوسكار وايلد إذ يقول:<<لقد كان عملاقا بالغ الأنانية، و الآن لم يعد للأطفال المساكين مكان يلعبون فيه، لقد حاولوا أن يلعبوا على الطريق، و لكن الطريق كان متربا جدا و مليئا بالأحجار الصلبة، فلم يعجبهم، واعتادوا أن يهيموا على وجوههم حول الحائط المرتفع عندما تنتهي دروسهم و أن يتحدثوا عن الحديقة الجميلة التي في الداخل و أن بعضهم يقول لبعضهم الآخر: ((كم كنا سعداء هناك)) >>[2] .

فالأدب في نظرية فرويد يتكون من شكل لغوي اعتباطي الدلالة، بيد أن مضمونه يبقى غريزيا و إن اختلفت الحضارات و تباعدت الأمكنة، لهذا نلفي فرويد يمنح للشكل اللغوي أهمية ضيقة تقتصر على خلق حلقة تقارب اعتباطية تتيح التعبير عن المتطلبات الغريزية، و هذا نظرا لفلسفة فرويد و التي تعنى بالبعد الداخلي للفرد باعتباره جوهرا، و لا تعنى

---

[1] *Jacques Lacan: Ecrits. Edition seuil Paris . 1966. P. 242.*

[2] *أوسكار وايلد، العملاق الأناني، (المختار من أجمل القصص العالمية) ، ترجمة، مجموعة مترجمين عرب، القاهرة، مكتبة الأسرة، 2000، ص، 73*

بأشكال التواصل باعتبارها وسائل متعددة لهدف غريزي واحد، و كمثال عن تحكم المضمون في العمل الأدبي، سيطرة النزعة الأوديبية بمختلف مجالاتها على كثير من الأعمال الفنية، ف: << أمي ماتت اليوم، و ربما كان ذلك بالأمس، فلقد تلقيت برقية من دار المسنين، تقول: ((ماتت الأم ، الدفن غدا، تحيات طيبة)) و هذا لا يعني شيئا، فربما كان ذلك بالأمس >>[1]

فعقدة أوديب المقلوبة في رواية الغريب سيطرة على أنا الكاتب و سيرة روايته كشفا لم تتخلله نفسيته المضطربة ، فلا يربطه بالواقع إلا اللغة كشكل ينقل به هواجسه إلى غيره من البشر، مؤسسا بذلك واقعا خاصا به بعيدا عن قيود الجبر التي تفرضها دواعي الحضارة، فالغريزة تلجأ للواقع و منه اللغة بغية إيجاد شكل تُحمله مضمونا غريزيا، فكل الإفرازات المطروحة خارج الذات الفردية عند فرويد هي وهم تشكل بمعية التطور الحضاري، و قضى على الحالة الحيوانية في الأنا الفردي للإنسان ، لهذا نجد الأدب يعمل على عرض الواقع الطبيعي للفرد بعيدا قيود الحضارة، باستثناء اللجوء إلى الاعتباطية الدلالية لخلق نزعة إنسانية لهذا الفن الأدبي.

فالأدب يكرس منطق الطبيعة في مقابل منطق الحضارة، فالإبداع يجابه الوهم الواقعي للحضارة، و بالتالي يخلق ضربا من الإشباع ناتج عن قفول الأنا إلى حالته الفطرية الطبيعية ، ف: << ففي الفن وحده يتفق للإنسان الوصول إلى شيء يشبه الإشباع، فبفضل الوهم الفني تواتي هذه اللعبة (الفن) المفاعيل الوجدانية عينها التي ستأتي عليها لو كان الأمر حقيقيا، و لا يجانب الصواب من يتكلم عن سحر الفن و يشبه الفنان بالساحر، لكن ربما كانت هذه المشابهة ابلغ دلالة بعدُ مما هو ظاهر، فالفن الذي لم يبدأ باعتباره (فنا للفن) كان يعمل في بادئ الأمر في خدمة ميول أفلت معظمها ، و من المباح أن نفترض أنه كان من بين هذه الميول عدد لابأس به من المقاصد و النيات مما هو ظاهر >> [2]

---

[1] *ألبرت كامو، الغريب، ترجمة، محمد غطاس، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1997، ص، 7*

[2] Freud. Totem et tabou. P .106

فالأدب عند فرويد هو عبارة عن وهم، يبتدع من قبل الأديب لمجابهة الوهم الـــذي يفرضـــه الواقع الحضاري، و هو بهذا يخلق نوعا من التوازن بين المنطق الطبيعي المسير للاشـــعور الإنساني، و بين المنطق الحضاري المسير للواقع الاجتماعي، ف : << الفنـــان كالعصـــابي ينسحب من واقع لا يرضي إلى دنيا الخيال>>[1] فالعمل الأدبي أداة يلجأ لها ذوو المواهـــب في محاولة لإيجاد توافق نفسي بين ذاتهم من جهة و مع واقعهم الاجتماعي من جهة أخرى، و بعبارة أخرى فالإبداع ترياق للأمراض النفسية الناتجة بفعل تصادم الواقع الطبيعي للفـــرد مع واقعه الحضاري.

فتصعيد الغرائز إلى الواقع أولا ثم إسقاط هذا الواقع عليها في شكل لغة يُحدث لـــذة حســـية تتكون من جراء الإشباع الغريزي، ف: << المرء يحصل على أساس هذا التصـــعيد علـــى أكمل نتيجة حين يجعل هدفه أن يستمد من الكدح العقلي و من النشاط الفكري مقدارا رفيعـــا من اللذة، و في هذا الحال، لا يعود في مستطاع القدر أن يعاكسه أو يشاكسه بصورة جديـــة، و الإشباعات من هذا القبيل تلك التي يلقاها الفنان في الخلق و الإبداع >>[2]

و نستشف أن حضور الواقع في الأدب الفرويدي يقتصر على البعد الشكلي، و هو ما يتطابق مع نظريته في الأحلام، الأمر الذي تترجمه فلسفته المبنية على أسبقية الفكر علـــى المـــادة، فالخاصية الجوهرية التي تجمع بين الحلم و الإبداع تكمن في محاولة الوصول إلـــى تحقيـــق إشباع غريزي، بعرض المادة المكبوتة في شكل تعبيري مستمد من الواقع الخارجي للفـــرد، (مبدعا و حالما)، بيد أن الأدب يسعى لبسط توازن بين بنيات النفس الـــثلاث و هـــذا نظـــرا للجوءه إلى القيم و المعايير الاجتماعية المشتركة بين المتلقين، بم يبوء الدب مكانة مرموقـــة في رأب الصدع الاجتماعي عموما و تمكين المبدع مع الانسجام بواقعه خصوصا.

فالجمال المنبثق من النص الأدبي هو نفسه الجمال المنبثق من الرسم أو الموسيقى

---

[1] فيلهيم رايش، المادية الجدلية و التحليل النفسي، ترجمة، بوعلي ياسين، دار الحداثة، ط2، بيروت، 1982، ص، 28

[2] فرويد، قلق في الحضارة، ص، 27

أو مختلف الأجناس الفنية، و ما اللغة إلا أداة أمد الكبت بها الواقع حتى يتسنى لـــه التعبيـــر بواسطتها عن الجوع الغريزي، و منه نجد أن نظرية الأدب الفرويدية، تعمل علـــى إزاحـــة الفوارق بين الهو و الأنا الأعلى ، بحيث تنظر تجعل من الـــنص الأدبـــي يتوســـط دائـــرة اللاشعور كمركز للإنتاج، و الواقع كتصريف لهذا النتاج الغرائزي و الذي يكون محملا فـــي أشكال و أساليب لغوية ذات دلالة اعتباطية.

و من جراء نظرية فرويد للواقع ، نعتبر أن المبدع يترنح بين واقعين مختلفـــين، (الطبيعـــة الحيوانية، الحضارة البشرية) و يسيطر عليهما مستعملا الأدب و الفنون مطية معرفية لـــذلك ف: << الفنان رجل تحول عن الواقع لأنه لم يستطع أن يتلاءم مع مطلـــب نبـــذ الإشـــباع الغريزي، و بعد ذلك أطلق العنان في حياة الخيال لكامل رغباته الغرامية، غير أنـــه وجـــد طريقة للعودة من عالم الخيال هذا إلى الواقع بمواهبه الخاصة نوعا آخر مـــن الواقـــع، ثـــم يمنحها الناس تبريرا باعتبارها تأملات قيمة للحياة الواقعية،...فالشاعر إذن حالم يقظة يحظى بقبول المجتمع >>[1]

و عليه، فالواقع الخارجي (البعد الاجتماعي، الديني، الاقتصادي...) يعتبر فـــي النظريـــة الفرويدية مجرد شكل للمضمون الأدبي، فإذا كان الحلم و هو عملية إبداعيـــة يحـــاكي فـــي تقنيات تشكيله النص الأدبي ،يستمد شكله التعبيري من الواقع الخارجي ليعبر عـــن حاجـــات النفس الداخلية بشكل له دلالته الاعتباطية، كما يذهب فرويد إذ يقول: << نقوم في الحلـــم بخلع صفة الحقيقة الواقعية على مادة أحلامنا >>[2]

فإن المبدع هو الآخر يخلع على غرائزه شكلا واقعيا يتيح له الانفلات من رقابة الأنا، ناهيك عن خلق جملية فنية للتلقي تنشأ من جراء عملية التطهير النفسي .

---

[1] رونيه ويلك، أوستن وارين، نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي، ص، **84**

[2] فرويد، معالم التحليل النفسي، ص، **75**

و يدفعنا هذا التوجه الفرويدي الذي يحط من قيمة الشكل الأدبي و يحصره في التعبير عن الغريزة الجنسية خصوصا، منتزعا من هذا الشكل التعبيري بعده الجمالي ، إلى التساؤل عن أدب الالتزام و الانعكاس، إذ يذهب علم الجمال الفرويدي إلى بأن أدب الالتزام يترجم سيطرة الأنا الأعلى على عموم طبقات النفس الأخرى، فيتماهى المبدع في هيامه الحضاري منسلخا من جبلته الحيوانية المفطور عليها، و كأنه بهذا يصور بفنه العالم الزائف الذي أقره الوهم الحضاري، في تأثر واضحا بعلم الجمال الأفلاطوني الذي يرى في التراجيديات و الملاحم فنا منحطا بعبده عن تصوير المثال الخالد (الفضيلة) و قصوره على محاكاة المحاكاة لعالم أرضي زائف، بيد أن أفلاطون يمنح اللغة الأدبية قيمة كبرى و هو ما نعدمه في الفلسفة الفرويدية.

فإذا كانت الفضيلة الأفلاطونية تعتبر جوهر كل عمل فني، فإن الغريزة الجنسية و الانفلات من الجبرية المانعة من تحقيق آلية الإشباع هي جوهر العملية الإبداعية وفق الفهم الفرويدي للأدب، و ما الواقع إلا طريق و مادة لتصوير الفضيلة في حالة أفلاطون، و تحقيق للإشباع في مذهب فرويد الأدبي.

و بمقتض هذ التوجه المعرفي في رؤية العملية الإبداعية، و التي تقصي أي دور للواقع في الأدب يمكن الرد على دعاة الالتزام من أمثال جورج لوكاتش، و الذي يرى بأن الأدب يصور صرعا ديالكتكيا قوامه حركية المادة اللامنتهي، و من ذلك قوله في تحليل شخوص العالم الأدبي: << مقدرة الشخصيات الأدبية على التعبير على نظرتها إلى العالم تؤلف جزءا مكونا ضروريا و هاما من الترجمة الفنية للواقع، أي أن وصفا لا يشمل على نظرة شخصيات العمل الأدبي إلى العالم لا يمكن أن يكون تاما، فالنظرة إلى العالم هي الشكل الأرقى للوعي، إذ أن النظرة إلى العالم هي تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد، و هي أرقى

تعبير يميز ماهيته الداخلية، و هي تعكس بذات الوقت مسائل العصر الهامة عكسا بليغا >>[1]

فإذا كانت مقولة لوكاتش تعطي تترجم نظريته في الأدب، و التي تقوم أسسها على تصوير ديالكتيكية التطور ناهيك عن الصراع الطبقي، إلا أنها تبقى قاصرة على واقع الأنا الأعلى (الزيف الحضاري بمفهومه الموسع) و لا ترقى لتشمل مختلف البنيات النفسية عند الإنسان.

و بالتسلح بالمنهج الفرويدي ، يمكن قلب توجه لوكاتش الفني، و الذي ينظر للفرد كبنية نفسية موحدة، بالقول بأن الوعي المدرك للتطور العالم ينبع من أعماق اللاوعي الفردي، فالفنان هو من أوتي القدرة على إسقاط رؤيته الداخلية على الواقع الخارجي للعالم، خالقا بذلك جمالا يدفع الكبت أولا، و يبصر المتلقي بزيف الحضارة و قيودها المفروضة على الحرية الإنسانية.

و إذا أدركنا أن الإنسان الفرويدي ينقسم إلى أُناس ثلاثة بحسب بنياته النفسية (العاقل، المنسجم، حيواني)، فإن أدب الالتزام يعنى بالفرد العاقل، و هو أحط الأنواع الفنية في النظرية الفرويدية، لكون هذا الفن عجز عن الوصل إلى رؤية زيف العالم و اقتصر على تصوير زيفه و كأنه حقيقة قطعية اليقين، بل و أسهم في جر الإنسان إلى الذوبان في الحضارة مبتعدا بذلك عن أصله الحيواني و الذي فرضته الطبيعة كواقع.

فأدب الانعكاس يعكس منطق الأنا الأعلى و من خلفه الحضارة، و منه لا يجوز مطلقا النظر لنظرية الأدب الفرويدي بكونها تعنى بتحليل البعد النفسي للفنون و الأدب، طبيعة و وظيفة، بل إنها لتنأى عن هذا الوصف القاصر عن فك معضلاتها الابستيمولوجية، و التي تُخلق أمام الباحث إن هو أعمى فكره و قصره على جزء بسيط من فلسفة فرويد و أهمل شقها الواسع، و المتمثل بأن كل نفس بشرية هي ثلاثة أنفس، و أن لكل نفس منهجها و واقعها في عملية الإبداع الأدبي، و ما الانعكاس هنا إلا نظرة ضيقة للعالم الواسع، و منه أضحى لزاما تبيان مفاهيم فرويد للواقع الداخلي للفرد باعتباره جوهر كل عملية إبداعية.

---

[1] *جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة،نايف بلوز، ص، 25*

- ب/ الواقع الداخلي للفرد:

- إذا كان الأنا الأعلى يحدد واقعه إنطلاقا من المفاهيم و الأعراف المترسخة تاريخيا في المخيال الفردي، خصوصا بعد بعد الثورة على الأب البدائي كما سلف، فإن اللاشعور يكون واقعه انطلاقا من الغريزة باعتبارها جوهرا لبنية الإنسان، فواقع اللاشعور الداخلي يعتبر مضمونا لكل الظواهر المنعكسة خارج الذات بم في ذلك الواقع الخارجي باعتباره وهما أفرزه الكبت الحضاري، و هذا التوجه المعرفي عند فرويد نتلمسه إن امعنا النظر في مراحل تطوره نظرياته إلى الواقع التي تطورت بتطور أبحاثه العلمية وآراءه الفلسفية، إذ: << يمكننا تميز مراحل ثلاث في فكر فرويد، أولا يدرس على وجه الخصوص تأثيرات الرقابة على الحياة النفسية، ثم يبحث عن مصدر تطور نظريات الكبت هذه، أخيرا، و انطلاقا من 1910 ينتقل من علم النفس إلى السوسيولوجية الوراثية >>[1]

و انطلاقا من حيث انتهى فرويد، فإن اللاشعور يصنع واقعه انطلاقا من المعرفة التاريخية و المتمثلة في خبرات الأسلاف ، ناهيك عن الأساطير و الحكايات الشعبية ، يضاف إليها الأحلام، و التي يجعل منها فرويد مرآة عاكسة لهذا الواقع الداخلي ، حيث: << إن الأحلام تظهر مادة لا يمكن أن تكون قد أتت من حياة الشباب الحالم ، و لا من طفولته المنسية، و نحن مضطرون إلى اعتبار هذه المادة جزءا ((من ميراث قديم)) الذي يحضره الطفل معه إلى هذا العالم، نتيجة لخبرات أسلافه، و ذلك قبل أن تحدث له أي خبرة خاصة، و نجد

[1] روجيه باستيد، السوسيولوجيا و التحليل النفسي، ص، 13

في أساطير الناس القديمة ، و في التقاليد الباقية عناصر تماثل هذه المادة المتعلقة بنشوء الجنس، و هكذا نرى الأحلام تمدنا بمصدر لما قبل التاريخ الإنساني لا يجب التقليل من شأنها >>[1]

فواقع اللاشعور المحدد للكيان البشري في الفرويدية يخضع لمنطق الطبيعة ، بعيدا عن الإيديولوجية الحضارية (الأنا الأعلى)، لكون الواقع الفردي يتحقق بمدى تحقيق الإشباع الغريزي، ناهيك عن تحقيق اللذة باعتبارها عاكسة للجمال الطبيعي ، بم ينتج عنه التحرر من عوامل الكبت المفروضة حضريا.

فاللاوعي بحسب فرويد، أهم منطقة في النفس البشرية ، يتيح لنا فهم واقع سلوكياتنا سواء أكانت سوية أم شاذة، و هذا انطلاقا من واقع اللذة الناتج عقب عملية الإشباع الغريزي ، بم يفضي لفهم الأصول التاريخية لنفسيات الأفراد باعتبارهم يتشاركون في العمل على تحقيق اللذة و الابتعاد عن الألم.

فدراسة اللاشعور تحيل على واقع عمله، و تبين كيفية ارتباط الفرد بواقعه الخارجي، لهذا لجأ فرويد للفنون و الآداب عبر التاريخ بوصفها سجلات تصور مراحل تطور وعي الذات النفسية للمبدع، ف: << الفن هو المضمار الوحيد الذي بقيت فيه كلية قدرة الأفكار قائمة إلى يومنا هذا >> [2]

فمنطق العمل الأدبي يعكس الواقع الداخلي للفرد، و منه يمكن الاعتماد على الأدب في تركيب صورة لمفهوم الواقع عند فرويد.، فالإبداع هو خير معين في فهم الواقع النفسي عموما و ماهية الإنسان خصوصا.

---

[1] *فرويد، معالم التحليل النفسي، ص، **77***

[2] Freud. Totem et tabou. P 106

فبالحديث عن واقع العمل الفني ، فإننا نتحدث عن اللاشعور من زاوية أخرى، لكونهما شيئا واحدا، باعتبار الطبيعة و الوظيفة المراد تحقيقها، ف: << الفن يمكن الإنسان من فهم الواقع، و هو لا يساعده على تحمله فحسب، بل و يزيد في تصميمه على جعل هذا الواقع أكثر إنسانية و أكثر جدارة بالإنسان >>[1]

فواقع الأدب الفرويدي يخضع لواقع اللذة المستقاة من الأثر الفني، هذه اللذة التي يخضع اللاشعور لمتطلباتها بل و يجهد النفس لبلوغها، لهذا يقوم الأدب بمهام رأب الصدع بين عالم اللذة (الطبيعة كواقع جوهري) و عالم الواقع (الحضارة كواقع متوهم كابت) بم يتيح التمكين لبلوغ اللذة قصوى في ظل حضارة تقف ضد اتصال الفرد بطبيعته، ف : << المبدعون أنفسهم يسرهم أن يقلصوا المسافة بين ما يصنع أصالتهم و بين أسلوب الناس في الوجود بصورة عامة، و هم يطمئنوننا في الأغلب أن كل إنسان يخفي شاعرا، و أن الشاعر الأخير لن يموت إلا مع الإنسان الأخير >>[2]

فاللاشعور هو الفنان الأكبر، و بم أن الأفراد يتشاركون في اللاوعي ، فيمكن اعتبار أن كل فرد مبدع، و أن واقع الإبداع إرث مشترك للإنسانية.

و عليه، فالعمل الأدبي كما سلف يخضع لواقع الداخلي للفرد، و ما الواقع الخارجي إلا شكل يلجأ له المبدع لتصوير الديالكتيك النفسي ،(الموت/ الحياة، الحضارة/ الطبيعة، القمع، الإشباع) فالأدب و من خلفه التحليل النفسي يبصران الفرد بعوامل الكبت ، مانحين له أفضل الطرق للتصالح معواقعه الداخلي ، بم يتيح له أحسن السبل لإدراك بيئته و الانسجام معها، ففك الكبت كواقع فرضته الحضارة بواسطة الأدب هو صلب النظريات الفرويدية علميا و معرفيا، ف: << السبب في إلحاح فرويد على تلازم القمع و الحضارة ، هو

---

[1] *إرنست فيشر، الإشتراكية و الفن، ص، 75*

[2] Freud. Essais de Psychanalyse appliquée. P 78

وجود تناقض جوهري بين مبدأ اللذة و مبدأ الواقع، و هكذا فإن دور المعال النفسي– في نظرية فرويد – يتلخص في إعادة المريض للتلاؤم مع بيئته >>[1]

فالأدب واقع جمال يتموقع فعله المعرفي بين الطبيعة الفطرية و الحضارة المكتسبة، بحيث أن الأديب يجد في الواقع الخارجي الأدوات التعبيرية فيسقط عليها منطق الواقع لداخلي منتجا بذلك أثرا أدبيا يكشف الواقع الداخلي بدلالة اعتباطية مستمدة من الواقع الخارجي، ف: << اللاشعور هو النبع الأول للفن، و أن أفكار الأنا الأعلى تعطيه الشكل >>[2]

فالواقع الخارجي بمختلف أشكاله في التعبير (لغة، رسم، موسيقى...) إن هو إلا شكل تعبيري نكون به فنا و لا يتعدى إلى ما دون ذلك، و هو بهذا يحول الطاقة الغريزية إلى جمال بإلباسها شكلا يُجمع عليه المتلقي، فللمبدع الحرية في اختيار الشكل التعبيري الذي يرضاه لفنه عموما و لأدبه خصوصا، بيد أن حريته تتقلص في اختيار المضمون ، لأن واقع اللاشعور المتحكم بالعملية الإبداعية يطلب اللذة عن طريق الإشباع، فخلف كل تسامي معرفي تكمن لذة منتظرة، أو راحة نفسية ناجمة من تطهير نفسي.

و لقد أصاب جبران إذ يقول عن الشعر و الشاعر ما يتطابق و النظرة الفرويدية في ذلك : << أنا غريب في هذا العالم، أنا غريب و ليس في الوجود من يعرف كلمة من لغة نفسي...أنا شاعر أنظم ما تنثره الحياة، و أنثر ما تنظمه، و لهذا أنا غريب، و سأبقى غريبا ، حتى تخطفني المنايا و تحملني إلى وطن آخر>>[3]

و ختاما ، و بالعودة إلى التقسيم الكلاسيكي للفنون إلى شكل و مضمون، نجد أن فرويد من

---

[1] *قيس هادي احمد، الإنسان المعاصر عند هربرت ماركيوز، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الطبعة 1، 1980، ص، 104*

[2] *برونو بلتهايم، التحليل النفسي للحكاية الشعبية، ص، 146*

[3] *جبران خليل جبران، العواصف، القاهرة، دار العرب، 1991، ص، 163*

أنصار المضمون على حساب الشكل، و الذي يرى في الجانب الشكلي عبارة عـــن أداوت يطوعها المبدع لخدمة مضمون غرائزه النفسية، فلا واقع إلا منطق الغرائز و ما سوى ذلـــك هو وهم أنتجته الحضارة للسيطرة على الطاقة الحيوانية في الإنسان .

الخاتمة

– كان ما تقدم في ثنايا هذا البحث، رحلة شاقة و شائقة في الوقت نفسه، فهي شاقة لأنه كان ينبغي في المدخل تتبع المسار التاريخي و المعرفي الذي يربط الأدب بالنفس، عبر التراث اليوناني، ممثلاً بفلاسفة معروفين كأفلاطون، و أرسطو، مروراً بالتراث النقدي و الفلسفي الأوروبي ممثلاً بنقاد و فلاسفة بارزين بارزين على جون جاك روسو و دينيس ديدرو ومبدعيين من أمثال الشاعر الفرنسي موليار.

و كان لابد لإنهاء هذا المسار التاريخي من التعريج على التراث الأوروبي في العصر الحديث، و عرض أهم الآراء المعرفية التي أسهمت في تطوير و بلورة علم النفس الأدبي عموما، و الفرويدي خصوصا، حيث تطرق البحث لمفهوم الفن و علاقته بعلم النفس عند كل من الفيلسوفين " آرثر شوبنهاور" و فريدريك نيتشه" باعتبارهما من كبار المنظرين تأثيرا في الفكر الفرويدي.

و هي رحلة شاقة أيضاً، لأنها أتاحت للباحث الوقوف على محطات عدة في التحليل النفسي الفرويدي، و تقسيماته لسيكولوجية الإنسان إلى شعور و لاشعور، و المنضوية تحت الفصل الأول و الثاني و الثالث من الجانب النظري، و هذا على الرغم مما اعتور هذه المفاهيم من الشطط و المبالغة في تطبيقها على الدرس الأدبي تنظيرا و نقدا، بدعوى تجاوز الثابت و الاستثمار في المتحول المعرفي عن طريق تثوير مناهج النقد و القراءة و الإفادة من المثاقفة بين العلوم الإنسانية، بغية تطوير الأشكال التعبيرية، و تحرير المضامين الفنية، من القيود التي رانت عليها قروناً طوالاً، و لن يكون هذا إلا بتفجير اللغة اللاشعورية و إعادة قراءة رموزها المعرفية بالاعتماد على ما توصلت إليه نظرية فرويد في تفسير الأحلام.

و قد تجلّت هذه المقاربة المعرفية في تحليل مفهوم فرويد للشكل الفني، باعتبار الأدب يتكون من شكل و مضمون، فتعرض الباحث لمفهوم اللغة، و الرمز و الصورة الفنية، ناهيك عن

الأحلام و الواقع بوصفهما شكلا تعبيريا يُحمله اللاشعور مختلف الغرائز المشكلة للعمل الإبداعي، كما جاء مفصلا في ثنايا البحث.

و كان لابد من تعميق هذا الوعي النظري، الذي بدا وضحاً في كتابات فرويد حول الظاهرة الأدبية، بمقاربات إجرائية أخرى تتلمس مفاهيم المضمون الأدبي في النظرية الفرويدية و تحليلها معرفيا، فعُقِدَ الفصل الثالث لدراسة المضمون الأدبي في النظرية الفرويدية نقدا و إبداعا، متعرضا لماهية الأدب لكونه يقتصر تحديده عند فرويد على مضمونه اللاشعوري، يضاف إلى هذا، عرض و تحليل لمفاهيم فرويد في الظاهرة الجمالية، و عقدة أوديب، دون التغافل عن آليات صناعة المضمون الأدبي و المتمثلة أساسا بالتصعيد و النقل و تكثيف الدلالة.

و يُسجّلُ الباحث انتقاداتٍ على فرويد في كثيرٍ من مواقفه العلمية ورؤاه المعرفية، بسبب آراءه الجريئة وأفكاره المثيرة ، التي انطوى عليها فكره العلمي المتشبع بتعاليم علم النفس الحديث، و الآراء الفلسفية الرومانسية المتطرفة في أحايين كثير، و هو ما انعكس على فهمه للأدب، إذ يدعُ إلى إرجاع الإنسان إلى الطبيعة بوصفه ابنا لها، و نبذ تعاليم الحضارة، و هي دعوة من شانها أن تقضي على عدة جوانب مهمة من أدبية الأدب، كبعده الاجتماعي و الأيديولوجي، و تفسح المجال واسعا ليصبح الفن وعاءً للرغبات الجنسية ناهيك عن تقلبات المزاج، و هي دعوة تروم إلى إعادة قراءة التراث المعرفي العالمي مع تجاوز كلِّ ثابتٍ جامدٍ فيه، و هو ما سيتيح للإنسان بحسب فرويد الرجوع إلى أصل فطرته، و بالتالي الرجوع إلى منابع الإبداع باعتبار أن كل إنسان شاعر.

و على الرغم من كلّ هذا، فإنّ فرويد استطاع بتلك الأحكام و الآراء أن يحقق حضوراً قويّا في الساحة النقدية و أن يفرض منهجه النقدي بين المناهج التي تعنى بدراسة الأدب و تحليله،

ناهيك عن تأسيسه لنظرية جديدة في الأدب، كان لها صداها الواسع على الرغم من الخـــلاف العميق و الجدل الواسع الذي خلفته بآرائها المعرفية بين النقاد و منظري الأدب في العالم.

و في نهاية المطاف يمكن إجمال نتائج البحث كالآتي:

- يشكل مفهوم الأدب عند فرويد حلقة معرفية هامة، نظرا لكونه يعتبر سجلا يصور ماضـــي و حاضر الإنسان السيكولوجي، فبالاعتماد على الأدب يجري خلق التاريخ الثقافي للإنسان.

- تجمع نظرية فرويد في الأدب بين النظرية الأفلاطونية و الأرسطية في تعاملها مع الظاهرة الإبداعية، إذ استقى فرويد مفهوم اللذة الجمالية أو الإيروس المصاحبة للإبداع مـــن ميـــراث أفلاطون المبثوث في كتابه " المأدبة "، و بالاستفادة من نتائج علم النفس، وسع فرويد مفهـــوم التطهير الأرسطي، أيّ الفعل النفسي العلاجي عن طريق التأثير الإبـــداعي ليشـــمل المبـــدع و المتلقي، بعدما كان حكرا على المتلقي في نظرية أرسطو، مانحا لهذه العملية اسم التـــداعي الحر .

و منه نجد أن وظيفة الأدب عند فرويد تستقى من الفلسفة الأفلاطونيـــة و الأرســـطية معـــا، فالنظرية الأولى ترى أن الإبداع يخلق لذة نفسية جمالية تقرب المبدع من الفضيلة و بالتـــالي من الله، بينما يعوض فرويد الله بالطبيعة التي يقترب منها كلما عاد إلى اللاشـــعور، بيـــد أن الأرسطية ترى أن الفن دواء نفسي ينقي النفس من عوامل الكبت و يرجع المتلقي متكيفا مـــع واقعه النفسي و الاجتماعي.

- كشفت نظرية فرويد جانبا مهما من جوانب عملية الإبداع و التلقي، و فسرت علميا كيفية

البناء الأدبي بالاعتماد على العوامل اللاشعورية، إذ يرى فرويد في اللاشعور الينبوع المركزي لكل عمليات الإبداع الإنساني، في نقد لاذع لدعاة نظريات الإلهام ، ناهيك عن النظريات المادية التي ترى في الأدب انعكاسا للوعي الطبقي، فالفرويدية ترى الأدب على أنه انعكاس للوعي اللاشعوري، في رؤية فلسفية للظاهرة الأدبية، كان لها انعكاسها المباشر و أثرها الواضح على قضايا النقد الأدبي و مناهجه الإجرائية.

– أمد الفن التحليل النفسي بعديد المفاهيم و النظريات حول بنية الإنسان السيكولوجية، و سلط الأضواء على عديد العقد النفسية، وتبرز هنا عقدة أوديب كمثال على هذا التداخل المعرفي بين الأدب و التحليل النفسي، و هو ما يؤكده فرويد واصفا شخصية دستويفسكي من خلال شخصيات رواياته قائلا : << إن الصلة التي لا يمكن أن يخطئ المرء إدراكها بين قاتل الأب في الإخوة كارامازوف و مصير والد دستويفسكي نفسه قد هزت أكثر من واحد من كتاب السير، و أدت بهم إلى الرجوع إلى ((مدرسة حديثة معينة في علم النفس))، فمن وجهة نظر التحليل النفسي، و هذه المدرسة هي المقصودة نجدنا مدفوعين لان نرى في ذلك أقصى صدمة، و أن نعتبر رد فعل دستويفسكي نقطة التحول في عصابه >>[1]

– نجحت نظرية التحليل النفسي في عقد صلة بين شخصيات العمل الأدبي و الأشخاص في الواقع، مما مكنها من الرقي بالعمل الفني من مجرد لذة جمالية إلى وثيقة طبية تكشف بواطن النفس البشرية و تمد المتلقي بعديد المفاهيم عن طريقة عمل الإنسان ذهنيا و نفسيا.

– يعتبر فرويد من أنصار المضمون في الأدب على حساب بعده الشكلي، و هو يعكس بهذا فلسفتة التي تجعل من اللاشعور جوهرا لكل العمليات الإنسانية بم في ذلك الصناعة الأدبية، و ما الشكل ممثلا في اللغة و الصورة بصفة خاصة، و الواقع بصفة عامة، إلا أدوات

[1] *فرويد، التحليل النفسي و الفن، ص،* ***101***

مطروحة أمام اللاشعور يحُملها مضامينه الغريزية، لتسهيل عبورها عبر الأنا و الأنا الأعلى.

- يعتبر فرويد الأدب وسيلة علاجية، و أداة تطهيرية، يلجأ إليها المبدع لتحقيق الإشباع الغريزي، و النأي بعيدا عن الأمراض التي يحدثها الكبت اللاشعوري.

- يمنح فرويد للبعد الاجتماعي في الأدب أهمية بالغة، و هذا ما تجاهلته الدراسات التي تناولت نظريته الأدبية، الإبداع الأدبي يعمل على إرجاع المبدع و المتلقي متكيفان مع واقعهما الاجتماعي، و بالتالي تحقيق مبدأ الانسجام، و الذي هو شرط أساسي لقيام الحضارة بأبعادها المادية و المعرفية.

- يخالف منهج فرويد النقدي المناهج النقدية الأخرى ، فمنهجه يسعى إلى قراءة حياة المبدع انطلاقا من فنه، جاعلا من الأثر الأدبي تقريرا عن نفسية مرضية، فالنقد الأدبي الفرويدي هو بحث عن العوامل المسببة للكبت في النص الإبداعي.

فمنهج فرويد في التشخيص الطبي الإكلينيكي و الأدوات المستعملة في التشخيص العيادي، يحاكي تماما منهجه في نقد الأدب، فمهمة فرويد من التشخيص الطبي أو النقدي، تكمن في الوصول إلى كشف الدوافع المرضية و تفسير الرغبات اللاشعورية عند كل من المريض والمبدع، بغية تشفير الرغبات المكبوتة المتوارية خلف اللغة و الكلام في حالتي الإبداع و المرض النفسي ، فالأدب لا يزيد من كونه تداعٍ حر بحسب فهم فرويد للظاهرة الأدبية .

- يعزل منهج فرويد النقدي و النظري الأدب عن التيارات و الإيديولوجيات المفروضة عليه من خارج سياقه الإبداعي، فالنظرية الفرويدية تحاور الأدب من الداخل، أي تسعى إلى كشف طبيعته و وظيفته، دون التعامل مع بعده الإيديولوجي أو الشكلي، لكون فرويد يعدها عوامل

ثانوية في مجال الإبداع الأدبي.

- إن نظرية فرويد في الأدب نقدا و إبداعا فتحت المجال واسعا على دراسة الأجناس الأدبية و ربطها بمختلف العلوم و المعارف قديمة كانت أم حديثة الظهور، ما من شانه أن يوسع مجال الإبداع الأدبي أولا، و يطور معارفنا بالإنسان و علومه ثانيا.

و منه نجد أن محاولة فهم فرويد للإنسان نفسيا، و العوامل المتحكمة في تواجده حضاريا، تمر عبر دراسة الإبداع، باعتباره مرآة صافية تعكس رؤية الإنسان و تعبر عن توجساته من مسائل الحضارة و الطبيعة.

و في الأخير، فإن هذه الرسالة العلمية لا تدعي الكمال، إن هي إلا محاولةٌ لقراءة إشكالية صادفت الباحث في مسار الدراسات العليا، بالاقتراب من مفاهيم فرويد في الأدب نقدا و تنظيرا، و هذا الاختيار لا يعبر عن قناعة أيديولوجية متماهيةٌ مع توجه فرويد، بقدر ما يعبرعن اقتحام لعوالم كانت في معرفة الباحث مجهولة و شديدة الغموض و التعقيد، سرعان ما زال غموضها و انتظمت منهجيا في مخيال الباحث العلمي.

قائمة المصادر و المراجع

أ/ المصادر:

سيجموند فرويد:

- الأنا و الهو، ترجمة، عثمان نجاتي، بيروت، دار الشروق، الطبعة الأولى، 1981

- التحليل النفسي للهستيريا (حالة دورا)، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الأولى، 1981

- ثلاث مقالات في نظرية الجنس، ترجمة، سامي محمود علي، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثانية، 1969.

- تفسير الأحلام، ترجمة، عبد المنعم الحفني، القاهرة، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، 1996

- الحب و الحرب و الحضارة و الموت، ترجمة، عبد المنعم الحفني، القاهرة، دار الرشاد، الطبعة الأولى، 1992

-الحلم و تأويله، ترجمة، جورج طرابيشي، الطبعة الأولى، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الأولى، 1988

- الحياة الجنسية، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الثالثة، 1999

- حياتي و التحليل النفسي، ترجمة، مصطفى زيعور، مصر، دار المعارف.

- خمسة دروس في التحليل النفسين ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الأولى، 1979

- علم نفس الجماهير، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الأولى، 2006

- قلق في الحضارة، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الرابعة، 1996

-الكف و العرض، ترجمة، عثمان نجاتي، بيروت، دار الشروق، الطبعة الرابعة، 1989

- ليوناردو دافنشي، ترجمة، عبد المنعم الحفني، مصر، دار مأمون للطباعة، الطبعة الثانية، 1997.

- ما فوق مبدأ اللذة، ترجمة، إسحاق رمزي، القاهرة، دار المعارف، الطبعة، الخامسة، 1994.

- محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، ترجمة، أحمد عزت راجح، مصر، دار مصر للطباعة، الطبعة الثانية، 1997.

- مساهمة في تاريخ حركة التحليل النفسي، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الأولى، 1979

- مستقبل وهم، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الثالثة.

- معالم التحليل النفسي، ترجمة، عثمان نجاتي، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الطبعة الخامسة .

– موسى و التوحيد، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الأولى،**1973**.

– الهذيان و الأحلام في الفن، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الثانية، **1981**.

– الهستيريا (دراسة سيكولوجية في علم النفس)، ترجمة، فارس ضاهر، بيروت، مكتبة هلال، **1979**

- Analyse d'une phobie chez un petit garçon de cinq ans (le petit Hans). Presse universitaire de France. Paris. 1954.

- Essais de psychanalyse appliquée. Traduction.. Marie Bonaparte. Edition Gallimard. Paris. 1933.

- psychopathologie de la vie quotidienne. Traduction. S. Jankélévitch. Edition Payot. 1967.

- Totem et Tabou. Traduction. S. Jankélévitch. Edition Payot. Paris .1976.

ب /المراجع :

-أ.بريتشارد:

– الإناسة المجتمعية، ترجمة، حسن القبيسي، بيروت، دار الحداثة، الطبعة الأولى، 1986

أ. توينبي:

– مختصر دراسة التاريخ، ترجمة، فؤاد قنديل، الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية، الطبعة2، 1967.

أبيقور :

– الرسائل و الحكم، ترجمة، جلال الدين سعيد، بيروت، الدار العربية للكتاب.

آدلر:

– العصاب – بحث في علم النفس –، ترجمة، أحمد الرفاعي، مكتبة الهلال، الطبعة الأولى، 1982.

أرسطو:

– الخطابة، ترجمة، إبراهيم سلامة، القاهرة، المكتبة الأنجلو مصرية، الطبعة الأولى، 1950

– السياسات، ترجمة، أوغسطين بربارة البولسي، بيروت، اللجنة الدولية لترجمة الروائع الإنسانية، 1957.

– فن الشعر، ترجمة، إبراهيم حمادة، مصر، المكتبة الأنجلو مصرية.

ارنست فشر:

– الاشتراكية و الفن، ترجمة، أسعد حليم، بيروت، دار القلم، الطبعة الأولى، 1973.

أرنولد هاوزر:

–فلسفة تاريخ الفن، ترجمة، رمزي عبده جرجس، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2008،

– الفن و المجتمع عبر التاريخ، ترجمة، فؤاد زكريا، مصر، دار الوفاء، الطبعة الأولى، 2005

أفلاطون:

– الجمهورية، ترجمة، فؤاد زكريا، مصر، الهيئة المصرية للتأليف و النشر، 1968

– القوانين، ترجمة، حسن ظاظا، مصر، دار الثقافة، 1984.

– المأدبة، (مع دراسة نقدية لأثر المأدبة في الفكر الفلسفي)، ترجمة، مجموعة أساتذة عرب، مصر، دار الكتب الجامعية، 1973.

– المحاورات الكاملة، ترجمة، شوقي رواد، بيروت، الأهلية للنشر و التوزيع، 1994.

– محاورة جورجياس، ترجمة، حسن ظاظا، مصر، الهيئة المصرية للتأليف و النشر، 1984

– محاورة، فايدريوس، ترجمة، أميرة حلمي مطر، مصر، دار غريب للنشر، 2000.

ألبرت كامي:

– الغريب، ترجمة، محمد غطاس، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى.

بريسيفال بيلي:

– نقد نظرية التحليل النفسي، ترجمة، محمد هلال، الأردن، دار المناهج، 1999.

اميل بريهيه:

– تاريخ الفلسفة، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الثانية، 1993

اندرو بوي:

– الفلسفة الألمانية، ترجمة، عبد الرحمن سلامة، مصر، مؤسسة هنداوي للتعليم و النشر، الطبعة الأولى، 2008.

أوستن وارين، رونيه ويلك:

– نظرية الأدب، ترجمة، محي الدين صبحي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الطبعة الأولى، 1981.

أوسكار وايلد:

– العملاق الأناني، ترجمة، مجموعة مترجمين، القاهرة، مكتبة الأسرة، 2000.

أندريه لالاند:

– الموسوعة الفلسفية، ترجمة، خليل أحمد خليل، بيروت، منشورات عويدات، الطبعة2، 2001.

برتولد بريخت:

– نظرية المسرح الملحمي، ترجمة، جميل نصيف، بيروت، عالم المعرفة.

برونو بلتهايم:

– التحليل النفسي للحكايات الشعبية، ترجمة، طلال حرب، بيروت، دار المروج، 1985.

بول لوران أسوان:

– التحليل النفسي، ترجمة، محمد سبيلا، الدار البيضاء، منشورات الزمن، الطبعة الثالثة، 2005

بنيلوبي ماري:

– العبقرية (تاريخ الفكرة)، ترجمة، محمد عبد الواحد، الكويت، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، 1996.

بيار فيدال و جان بيار فرنان:

– أوديب و أساطيره، بيروت، سميرة رشا، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ترجمة، الطبعة الأولى، 2009.

توماس مان:

– الموت في البندقية، ترجمة، عدنان حبال، بيروت، ورد للطباعة، الطبعة الأولى، 2015.

جان جاك روسو:

– أصل التفاوت بين الناس، ترجمة، بولس غانم، الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون، 1991.

– دين الفطرة، ترجمة، عبد الله العروي، المغرب، المركز الثقافي العربي، الطبعة1، 2012.

– محاولة في أصل اللغات، ترجمة، محمد محجوب، تونس، الدار التونسية للنشر.

جان لابلانش و ج.ب.بونتاليس:

– معجم مصطلحات التحليل النفسي، ترجمة، مصطفى حجازي، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، الطبعة الأولى، 1985.

جان كلود فيلو:

– اللاوعي، ترجمة، جان كميد، بيروت، سلسة ماذا أعرف، رقم 44.

جبران خليل جبران:

– العواصف، القاهرة، دار العرب، 1991.

جورج لوكاتش:

– دراسات في الواقعية، ترجمة، نايف بلوز، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الطبعة الثالثة، 1985.

– نظرية الرواية، ترجمة، مرزاق بقطاش، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع.

جوزيف كاسترو:

– الأحلام و الجنس، ترجمة، فوزي الشتوي، مصر، دار الكتاب المصري، المجلد الثاني.

جيمس فريزر:

– الغصن الذهبي، ترجمة، أحمد أبو زيد، مصر، الهيئة المصرية للكتاب، 1971.

دانيال تشاندلر:

– أسس السميائية، ترجمة، طلال وهبة، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2008.

دنيس ديدرو:

– جاك المؤمن بالقدر، ترجمة، عبود كاسوحة، سوريا دار الحوار، الطبعة الأولى، 2000

– الراهبة، ترجمة، روز مخلوف، دولة الإمارات العربية المتحدة، هيئة أبوظبي للثقافة و التراث، الطبعة1، 2009.

دوستويفسكي:

– الإخوة كرامزوف، ترجمة، سامي الدروبي، القاهرة، المؤسسة المصرية للتأليف و النشر، 1969.

– مذلون مهانون، ترجمة، سامي الدروبي، مصر، دار الكتاب العربي، المجلد الرابع، **1968.**

دومينيك فولشيد:

– المذاهب الفلسفية الكبرى، ترجمة، مروان بطش، بيروت، الطبعة الأولى، **2011**.

راسل، برنارد:

– تاريخ الفلسفة الغربية، ترجمة، محمد فتحي، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، **1977.**

روبرت ستيرنبرج:

– المرجع في علم نفس الإبداع، ترجمة، مجموعة مترجمين، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، **2005**.

روبرت شولز:

– السمياء و التأويل، ترجمة، سعيد الغانمي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الطبعة الأولى، **1994**.

روجيه باستيد:

– السوسيولوجيا و التحليل النفسي، ترجمة، وجيه البعيني، بيروت، دار القلم، الطبعة الأولى، **1988**.

رولان دالبنيز:

– طريقة التحليل النفسي و العقيدة الفرويدية، ترجمة، حافظ الجمالي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الطبعة الأولى، **1983**.

روجيه كايو:

– الإنسان المقدس، ترجمة، سميرة رشا، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، **2010**

رونيه ويلك:

– تاريخ النقد الأدبي، ترجمة، مجاهد عبد المنعم، مصر المجلس الأعلى للثقافة، **1998.**

ريمون بايير:

– تاريخ علم الجمال، ترجمة، ميشال عاصي، لبنان، دار نلسن للطباعة، الطبعة الأولى، **2008**.

س. بيتروف:

– الواقعية النقدية، ترجمة، شركة يوسف، وزارة الثقافة و الإرشاد، 1983

الشابي، أبو القاسم:

– ديوان أبي القاسم ألشابي و رسائله، بيروت، دار الكتاب العربي، الطبعة الثانية، 1994.

شوبنهاور:

– العالم إرادة و تمثلا، ترجمة، سعيد توفيق، مصر، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، 2000.

– فن الأدب (مختارات من شوبنهاور)، ترجمة، سعيد شفيق، مصر، المركز القومي للترجمة، 2012.

شكسبير:

– رتشالد الثالث، ترجمة، غازي محمود، بيروت، دار القلم.

– المآسي الكبرى (هاملت، الملك لير، عطيل، مكبث)، ترجمة، جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الطبعة الثانية، 2000.

– يوليوس قيصر، ترجمة، غازي محمود، بيروت، دار القلم.

صفوكليس:

– التراجيديات (أوديب)، ترجمة، عبد الرحمن بدوي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الطبعة الثانية، 1996

طه باقر:

– مقدمة في أدب العراق القديم، مطبوعات جامعة بغداد، 1975.

عبد الرحمن بدوي:

– نيتشه، الكويت، وكالة المطبوعات، الطبعة الأولى، 1975.

عبد الواحد عبد الشافي:

– نشأة اللغة عند الإنسان و الطفل، مصر، مصر للطباعة و النشر، 2002.

العقاد:

– الأعمال الكاملة، بيروت، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الأولى، 1981.

غوستاف لوبان:

– سيكولوجية الجماهير، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، الطبعة الأولى، 1991.

– السنن النفسية لتطور الأمم، ترجمة، عادل زعيتر، مصر، دار المعارف، الطبعة الثانية، 1952.

ف. فولغين:

– فلسفة الأنوار، ترجمة، هنريت عبود، بيروت، دار الطليعة، الطبعة1، 2006.

فاليري لبين:

– التحليل النفسي و الفلسفة الغربية المعاصرة، ترجمة، زياد الملا، دمشق، دار الطليعة، 1971

– مذهب التحليل النفسي و الفلسفة الفرويدية الجديدة، ترجمة، دار الفارابي، الطبعة الأولى، 1971.

فرانز كافكا:

– الأعمال الكاملة، ترجمة، خالد البلتجي، القاهرة، العربي للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى، 2014

فروم ،إريك:

– اللغة المنسية، (دراسة ممهدة لفهم الأحلام و الحكايات العجيبة و الأساطير)، ترجمة، منقذ الهاشمي، اللاذقية، دار الحوار، الطبعة الأولى، 2011.

فريدريش فون دير لاين:

– الحكاية الخرافية، ترجمة، نبيلة إبراهيم، بيروت، دار القلم، الطبعة الأولى، 1973.

فريدريك نيتشه:

– العلم المرح، ترجمة، حسن بورقيبة و محمد الناجي، المغرب، إفريقيا الشرق للطباعة، الطبعة الأولى، 1993.

– في جينالوجيا الأخلاق، ترجمة، فتحي المسيكني، تونس، دار سيناترا، الطبعة الأولى، **2010**.– مولد التراجيديا، ترجمة، شاهر حسن عبد، سوريا، دار الحوار، الطبعة الأولى، **2008**.

– هكذا تكلم زرادشت، ترجمة، محمد الناجي، المغرب، إفريقيا الشرق للطباعة، الطبعة الأولى، **2011**.

فيلهيم رايش:

– المادية الجدلية و التحليل النفسي، ترجمة، بوعلي ياسين، دار الحداثة، الطبعة الثانية، بيروت، **1982**.

فؤاد الأهواني:

– أفلاطون، مصر، دار المعارف، الطبعة الرابعة.

فيصل عباس:

– التحليل النفسي و الاتجاهات الفرويدية المقاربة العيادية، بيروت، دار الفكر العربي، الطبعة**1**، **1996**

قيس هادي أحمد:

– الإنسان المعاصر عند هاربرت ماركيوز، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الطبعة الأولى، **1980**.

كارل ،غوستاف يونغ:

– الروح في الإنسان و الفن و الأدب، ترجمة، سلام خير بك، دار الحوار، الطبعة**1**، **2014**.

– علم النفس التحليلي، ترجمة، نهاد خياطة، سوريا، دار الحوار، الطبعة**1**، **1982**

كريستيان دوميه:

– جنوح الفلاسفة الشعري، ترجمة، ريتا خاطر، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، **2013**.

كلفن هال:

– أصول علم النفس الفرويدي، ترجمة، محمد فتحي الشنيطي، بيروت، دار النهضة، الطبعة الثانية، **1970**.

مارك جيمينيز:

– الجمالية المعاصرة، ترجمة، كمال بومنير، بيروت، منشورات ضفاف، الطبعة الأولى، **2012**.

مجموعة علماء انجليز:

– موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة، عبد الواحد لؤلؤة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الطبعة الثانية، **1983**.

معن زيادة:

– الموسوعة الفلسفية، بيروت، معهد الإنماء العربي، الطبعة الأولى، **1988**.

ملاحم جلجامش:

– دراسة شاملة مع النصوص الكاملة، ترجمة، فراس السواح، دمشق، دار علاء الدين، الطبعة الأولى، **1996**.

ميخائيل بختين:

– الفرويدية، ترجمة، شكير نصر الدين، القاهرة، دار رؤية للنشر و التوزيع،الطبعة الأولى، **2015**.

ميكيافلي:

– مطارحات ميكيافلي، ترجمة، خيري حماد، بيروت، دار الأفق، الطبعة **2**، **1979**.

نانسي هيوستن:

– أساتذة اليأس (النزعة العدمية في الأدب الأوروبي)، ترجمة، وليد السويركي، أبو ظبي، هيئة أبو ظبي للثقافة و التراث، الطبعة الأولى، **2012**.

نجيب محفوظ:

– الأعمال الكاملة، بيروت، مكتبة لبنان، الطبعة الأولى، **1991**.

نخبة علماء سفيات:

– موجز تاريخ مجتمعات قبل الرأسمالية، ترجمة، يوسف الجندي، القاهرة، دار يوليو للنشر.

نف، ايمري:

– المؤرخون و روح الشعر، ترجمة، اسكندر توفيق، بيروت، دار الحداثة، الطبعة **2**، **1984**.

هانز ساكس:

- فرويد أستاذي و صديقي، ترجمة، سعد توفيق، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، **1985**

هوميروس:

- الإلياذة، ترجمة، إبراهيم سلامة، القاهرة، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، **1981**.

هيغل:

- فن الشعر، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الأولى، **1981**.

- المدخل إلى علم الجمال، ترجمة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الثانية، **1980**.

وفيق عزيزي:

- شوبنهاور و فلسفة التشاؤم، بيروت، دار الفارابي، الطبعة الأولى، **2008**.

ول ديورانت:

- قصة الحضارة، ترجمة، محمد بدران، بيروت ،دار الجبل، **1988**.

- قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي، ترجمة، فتح الله المشعشع، بيروت، مكتبة المعارف، الطبعة السادسة، **1988**.

والترس تيس:

- تاريخ الفلسفة اليونانية، ترجمة، عبد المنعم مجاهد، القاهرة، دار الثقافة للنشر و التوزيع، **1984**.

يوربيديس:

ايون، ترجمة عبد المنعم الشعراوي، مصر، عين للدراسات و البحوث، الطبعة الأولى، **1997**.

يوليوس لبيس:

- أصل الأشياء، ترجمة، كمال إسماعيل، بغداد، دار المدى للثقافة و النشر، الطبعة الثانية، **2006**

المراجع الأجنبية:

Auguste Scheler.:

- Commentaire sur l'Oedipe roi du Sophocle. Magdeleine éditeur. Bruxelles .1852

Aristote:

Métaphysique. Trd. Marie Duminil et Annick Julian. Edition Flammarion. Paris.2008

E.NOEL:

- DICTIONNAIRE DES PERSSONNAGE Célébré dans l'antiquité. Nomade père Edition. 1824. paris

Ernest Jones:

– Hamlet et Œdipe. Trd. Anne – marie le Gall. Edition Gallimard .paris 1967.

Ferdinand de Saussure:

- Cours de linguistique générale. Edition Payot. Paris .1967

Henriette Bloch et Roland Chemama:

- Eric Déprit .Grand dictionnaire de la psychologie. la rousse 1991

Jacques Lacan:

- Ecrits. Edition seuil .Paris. 1966.

Molière :

- Dom Juan. Libraire Hachette. Paris. 1969

- Tartuffe. Edition Garnier. Paris.

SOPHOCLE:

Théâtre complet. Trad.. Théodore Guiard. Magdeleine éditeur. 1852. Paris

Schopenhauer:

- Esthétique et métaphysique.trd. Auguste Dietrich .Librairie Générale Française. 1999.

فهرس الموضوعات

المقدمة : ـــــــــــــــــــــــــــــــــــت ـــــــ أ

أولا : /المدخل:

- 1 التعريف بمؤسس التحليل النفسي ـــــــــــــــــــــــــت ـــــ 2

- 2 مدخل إلى التحليل النفسي الفرويدي ـــــــــــــــــــــــ 4

–ثانيا : / الفصل الأول: الإرهاصات المبكرة في الثقافة الإنسانية لدراسة علاقة النفس بالأدب:

- 1/ مدخل: ـــــــــــــــــــــــــــــ 13

- 2/ نظرية أفلاطون و أثرها في نظرية فرويد: ـــــــــــــــــــ 22

–3/ الأرسطية في التحليل النفسي للأدب: ـــــــــــــــــــ 35

4/ عصر النهضة و فلاسفة الأنوار: ـــــــــــــــــــ 45

- 5/ شوبنهاور: ـــــــــــــــــــــــ 54

–6/ نيتشه: ـــــــــــــــــــــــــــ 63

– ثالثا: الفصل الثاني: بنية النفس الإنسانية و دورها في نظرية الأدب الفرويدي:

–1/ الهو و الإبداع: ـــــــــــــــــــــ 74

–2/ الأنا الأعلى و الإبداع: ـــــــــــــــــ 91

–3/ الأنا و الإبداع: ـــــــــــــــــــــ 111

- 4/ الكبت النفسي و دوره في نظرية الأدب الفرويدي:

- أ / مفهوم الكبت: ـــــــــــــــــــــ 98

– رابعا: الفصل الثالث: المضمون الأدبي في النظري الفرويدية

– 1/ مفهوم المضمون الأدبي عند فرويد: ____ 106

– *2/ مكونات المضمون الأدبي:*

– أ/ الجمال كمضمون أدبي: ____ 120

–ب/ عقدة أوديب كمضمون أدبي إنساني مشترك ____ 129

–*3/ آلية صناعة المضمون الأدبي:*

–أ/ التحول: ____ 141

– ب/ التكثيف: ____ 147

–*4/ أثر المضمون الأدبي في الذات البشرية – إبداعا و تلقيا–*

– أ / التطهير: ____ 150

– خامسا: الفصل الرابع : الشكل الأدبي من منظور فرويدي :

– 1/ مفهوم الشكل عند فرويد: ____ 156

–2/ فرويد و اللغة: ____ 159

– الأحلام و الأدب: ____ 171

–4/ الأساطير و الحكايات الشعبية بوصفها أشكالا للأدب: ____ 185

– 5/ الرمز كشكل أدبي: ____ 243

–6/ الواقع و وهم الشكل و التشكل: ____ 193

– أ/ الواقع الخارجي: ____ 200

– ب/ الواقع الداخلي للفرد: ____ 208

- سادسا: الخاتمة: ______ 213
- سابعا: قائمة المصادر و المراجع: ______ 220
- ثامنا: الفهرس: ______ 291