الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج -البويرة-
كلية اللغات و الآداب
قسم اللغة و الأدب العربي

جامعة البويرة

Ministère de l'Enseignements Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj – bouira
TasdawitAkliMuhendUlbag –Tubirett-
Faculté des lettres et des langues

تخصص : نقد معاصر

الموضوع:

النّزعة النّفسية عند أحمد حيدوش بين النّظرية والتطبيق

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر في اللغة و الأدب العربيLMD

إعداد الطلبة:
ربوح نسيمة
لونيس صبرينة

إشراف:
أ. عبد الدايم عبد الرحمان

لجنة المناقشة:

أ- ولد يوسف مصطفى .....رئيسا
أ-عبد الدايم عبد الرحمن.....مشرفا
أ-جبارة إسماعيل.....مناقشا

السنة الجامعية
2016/2015

شكر وعرفان :

قال تعالى « رَبِّ أَوزِعنِى أَن أَشكُرَ نِعْمَتَكَ الَتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنَ اَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضاهُ » . الأحقاف ، الآية 14 .

ولأنه من لا يشكر من في الأرض لا يشكر من في السماء ، فالشكر لنعمك يا الله والشكر موصول كذلك إلى ذوي الفضل علينا وفي مقدمتهم الأستاذ المشرف "عبد الدايم عبد الرحمن " ، والأستاذ " أحمد حيدوش" الذي كان له يدُ في تشجيعنا على هذا البحث وتزويدنا بالمراجع .

والى كل من قدَّم لنا يد العون من قريب أو بعيد .

إهداء

إلى من كرمها الرحمان بذكرها في القران وشرفها العدنان بقوله تحت أقدامها الجنان إليك " أمي الحبيبة"

إلى الغالي عندي ودائما بقلبي أنا مدينة له بحياتي إلى أن ألقى ربي إليك " أبي العزيز"

إلى جدتي الغالية والمحبوبة أدعو الله عز وجل أن يمد لنا بعمرها ويعطيها الصحة والعافية "حجيلة"

إلى شموع البيت وأنوارها إليكم إخوتي: جمال ،عبدالرحمان، عزالدين، أحمد وزوجته هاجر والكتكوت الصغير طاهر

إلى أختي العزيزة على قلبي مريم وزوجها محمد وأولادها زين الدين، سارة،خولة، سلسبيل

إلى طيبات القلب هدى و هاجر

إلى صديقتي ومساندتي في العمل نسيمة أتمنى لها حياة سعيدة وجميلة إن شاء الله .

أهدي لكم ثمرة جهدي

صبرينة

إهداء

الحمد لله ربِّ العالمين والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين

أهدي هذا العمل:

إلى من لا يمكن للكلمات أن توفي حقهما ، وإلى من لا يمكن للأرقام أن تحصي فضائلهما إلى والدي العزيزين أدامهما الله لي "أبي عبد الوهاب ، وأمي الحبيبة ".

إلى من حبهم يجري في عروقي ، ويلج بذكراهم فؤادي إخوتي وأخواتي : "عياش وزوجته جميلة" ، "كريمة وزوجها أحمد" ،" حورية وزوجها يحي" ، " حميدة وزوجها بلقاسم" ، إلى أنيسي في البيت "ساعد" .

إلى ملائكة الرحمان وهدية المنان : فارس،هديل،قصي،سجود،روان،وائل،محمد ، فرح ،ورتاج ..

إلى من تذوقت معهم أجمل اللحظات ومن سأفتقدهم كثيرا : فاطمة ، عفاف ، أمينة ، سيرين .

إلى من سرنا سويا ونحن نشق الطريق معا نحو النجاح والإبداع : صديقتي صبرينة أتمنى لها حياه سعيدة ومستقبلا زاهرا .

إلى من علمونا حروفا من ذهب وكلمات من درر إلى كل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها .

نسيمة

مقدمة:

مقدمة :

عرف النَّقد العربي الحديث والمعاصر – نتيجة احتكاكه بآداب الغرب وبمناهجه النَّقدية – تطورًا من حيث منهج التناول وفي مقدمتها المنهج النَّفسي ، بعد أن تحددت معالمه وأصبحت له ميادينه النظريَّة والتجريبيَّة على أسس منهجيَّة تتناول كل الجوانب العلميَّة والأدبيَّة ، فكانت محاولة الاستفادة من علم النَّفس في الدراسات الأدبيَّة بغية اكتشاف أهمية الدراسات الإنسانية غير الأدبية في دراسة الأدب وكذلك مدى ارتباط الأدب بهذه الدراسات وفروعها ، خاصة علم النَّفس .

وتعدُّ كتابات " أحمد حيدوش" أنموذجًا لهذا التطور ، لخص فيه كل مراحل تطور المنهج النَّفسي منذ ولادته على يد العالم النَّفساني النَّمساوي "سيغموند فرويد" ، وصولًا إلى العالم العربي وعليه حاولنا في بحثنا هذا أن نتحدث عن المنهج النَّفسي ونعرض مختلف المراحل التاريخيَّة لتطور هذا المنهج من وجهة نظر الدكتور "أحمد حيدوش" من خلال كتبه الثلاثة التي جاءت متسلسلة وفق مراحل زمنيَّة متتابعة .

وتصنف هذه الدراسة ضمن ما يعرف بنقد النَّقد ، وقد عالجت جانبين من كتب "أحمد حيدوش" وهما : الجانب النظري والجانب التطبيقي، وقد تعذر علينا من الوجهة العلميَّة القيام بدراسة شاملة للمنهج النَّفسي من وجهة "أحمد حيدوش" .

و إن كان الاتجاه النَّفسي عند"أحمد حيدوش" الشغل الشاغل الذي حاول التعمق فيه والتغلغل في ثناياه ، بذكر نقائص كبار النُّقاد العرب الذين تناولوا المنهج النَّفسي وطبقوه على دراساتهم الأدبيَّة ، جعلنا أمام جملة من الأسئلة نذكر منها : إلى أي مدى وفق "أحمد حيدوش" في فهمه لهذا المنهج ؟ وهل كان فهمه صائبا لهذا الاتجاه أم مبالغاً فيه ؟ إذا كان "أحمد حيدوش" معارض لطريقة الدراسة النَّفسية التي قام بها كبار النُّقاد العرب القدامى في تحليليهم لشخصيات أدبية ، فما

هي الإضافة الذي اقترحها في التحليل النَّفسي؟ هل وفق "أحمد حيدوش" في انتقاله من الدراسة النَّفسية من الشَّعر إلى النثر ؟ وهي جملة التساؤلات التي حاولنا الإجابة عنها.

استعنا في دراستنا لهذا الموضوع بالعديد من الدَّراسات نذكر منها مدونات الدراسة وهي طبعا كتب "أحمد حيدوش" الثلاثة ، وكتاب "حياتي والتحليل النَّفسي" وكتاب "تفسير الأحلام" "لسيغموند فرويد" ، وكتاب "السيرة الذاتية ، الميثاق و التاريخ الأدبي" ، "لفليب لوجون"، وغيرها من الكتب .

وللوصول إلى ما نرجوه من بحثنا هذا اعتمدنا المنهج التاريخي الوصفي التحليلي ، الذي يقوم على تتبع المراحل التاريخية لتطور المنهج النَّفسي بالوصف و التحليل .

وعن أسباب اختيارنا لهذا الموضوع دون سواه ، هو أنَّه بعد اطلاعنا لكتب "أحمد حيدوش" الثلاثة وجدنا أنَّها مترابطة فيما بينها ، وكل كتاب مكمل للآخر، مما زادنا فضولا في محاولة اكتشاف ومعرفة أسرار هذه الدراسات والأشياء النقدية التي أتى بها "أحمد حيدوش" .

وقد اقتضى بنا البحث الموسوم بـ "النَّزعة النَّفسية عند "أحمد حيدوش" بين النظرية والتطبيق" من خلال كتاباته ، خطة قسمناها إلى : مقدمة ، مدخل ، فصلين وخاتمة ، بالإضافة إلى ملحق في النهاية .

فأما في المدخل فقد تضمَّن مجموعة من المفاهيم والمصطلحات ذات الصلة بالمنهج النَّفسي ، وأما الفصل الأول فسنتناول فيه نقد تطبيقات المنهج النَّفسي في النَّقد العربي الحديث ، تضمن مبحثين الأول بعنوان الاتجاه النَّفسي في النَّقد العربي الحديث ، ضمَّ ثلاث أعلام عربيَّه أدبية مشهورة و بارزة أمثال "عبد الرحمان شكري" ، "المازني" و"العقاد" ، أمَّا المبحث الثاني تضمَّن نقد "أحمد حيدوش" لهذه التطبيقات النَّفسية والتي تمثَّلت في دراسة "العقاد" على "أبو نواس" و "ابن الرومي" وكذلك دراسة "النويهي" على "أبو نواس" و "ابن الرومي" .

وتضمن الفصل الثاني عنصرين القراءة والمنهج عند "أحمد حيدوش من خلال كتابيه وقد قسمناه إلى ثلاثة محاور، المحور الأول كان تحت عنوان القراءة النفسية في كتاب "شعرية المرأة وأنوثة القصيدة" ، الذي حاول من خلاله "أحمد حيدوش" القيام بقراءة نفسية أكثر من تطبيقية على مجموعة قصائد "نزار قباني" والتي تتحدث جميعها عن المرأة بمختلف صورها ، هناك المرأة الجسد، المرأة المدينة ، والمرأة القصيدة ، متأثرا في ذلك بمختلف التحليلات النَّفسية لكبار علماء النَّفس الغربيين على رأسهم العالم النَّفساني "فرويد" ، أمَّا المحور الثاني من هذا الفصل فتناولنا فيه أسس المنهج النَّفسي الفرويدي وما بعد الفرويدي ، تمثلت الخصائص النَّفسية الفرويدي في الحلم والنَّص الأدبي ، الثنائيات الضديَّة ، و الاستعارات الملحة وأخيرًا القراءة والمنهج ، أما الخصائص النَّفسية ما بعد الفرويدي فقد تضمنت البحث عن لَّاوعي النص ، ثمَّ يأتي بعدها صورة التراث العربي في دراسة الخطاب الأدبي ، والمحور الثالث فخصصناه لتطبيقات "أحمد حيدوش" على الشِّعر والروايَّة، وختمنا البحث بملحق تناولنا فيه مقالة من إعداد الدكتور أحمد حيدوش كانت مداخلة عرضها في ندوة علمية بدبي .

وقد واجهتنا في بحثنا هذا بعض الصعوبات منها ، كثرة الدراسات حول المنهج النفسي مما عسَّر علينا انتقاء المعلومات التي تخص موضوعنا ، وبالتالي صعوبة الوصول إلى معلومات ثابتة ودقيقة نظرا للوقت الضيق أمام ثلاث مدونات .

مدخل :

1- مصطلحات و مفاهيم

مصطلحات ومفاهيم :

- **نزوع(اتجاه)**: tendance

مصطلح يقصد به الحالة الفعلية المصاحبة للرغبة في الفعل، أو الميل الشعري نحو الفعل وجود أسباب داخلية للأديبأوالناقد تدفعه نحو معالجة موضوع ما، في فترة تاريخية محددةأو ميل شعوري لدى الأديبأو الناقد لتجاور اتجاه أو التخلي عنه وإبداله باتجاه آخر[1].أي نزوع أو اتجاه يقصد به في هذا التعريف إنالأديبأو الناقد لا بد أن تكون له أسباب داخلية تدفعه إلى معالجة أي موضوع ، بمعني أخر وجود رغبة لدي الناقد في موضوع ما .

- **تحليل نَّفسي**:psychanalyse

يقصد به فن تفكيك رموز الحقيقة في كل القطاعات الغامضة للتجربَّة الإنسانيَّة كما يعيشها الإنسان[2]، أيإعادة صياغة الأحداث التي عاشها الإنسان عن طريق تفكيك الإبداع لنصل في النهاية إلي تحليل نفسية وشخصية المبدع.

- **سيرة نفسية**: biographie

مفهوم يستخدمه النَّاقد النَّفسي للدلالة على تاريخ نفسيَّة المبدع من مجمل نصوصه وصراعاته المختلفة مع المجال أو البيئة التي أحاطت به[3]، ومن خلالها يتم التركيز علي شكل تراكيب نظام ورموز النَّص ، ودراسة العمل الأدبي لاكتشاف البنيات اللاشعوريَّة والشُّعورية انطلاقا منه.

---

[1]- سمير سعيد حجازي ، قاموس مصطلحات النَّقد الأدبي ، دار الأفاق العربية ، ط1 ،القاهرة، 2001، ص 138 .

[2]-جان بلاماتنوبل ،التحليل النَّفسي والأدب ،ترجمة حسن المودن ، منشورات عويدات ،ط1 ، لبنان 1996 ص11.

[3].-سمير سعيد حجازي ،قاموس مصطلحات النَّقد الأدبي ،ص87 .

- **نظرية نقدية**:théorie critique

يقصد بهاالأسس والقواعد الحديثة التي تهدف إلي قراءة الآثارالأدبيَّة قراءة بيانيَّة ولغويَّة ودلاليَّة وتحاول في الوقت نفسه فتح الطريق أمام فضاءات التأويل لجعلها محدودة وحرة لعديد من القراءات المختلفة[1]. أي أن النظريَّة النَّقدية هي مجموعة من القواعد والمبادئ التي تهدف إلي قراءة الآثارالأدبيَّة وفتح قراءات عدة .

- **تجربة أدبية**: xpérience littéraire

قام "يونغ" بتعريف التجربة الأدبيَّة ، انطلاقا من تصنيف الأعمال الأدبيَّة إلي صنفين:

صنف يسميه نفسيًا، وصنف يسميه رؤياويا، فالشَّاعر في الصنف الأول ينتقل من الحياة ويستوعبها نفسيا فيحولها إلى تجربة شعورية. أما الصنف الثاني يريفيه "يونغ" أنه لا يستمد مادته من منطقة الوعي وعن تجارب الشَّاعر النصيَّة ، ويؤكد أنه لكي نفهم مثل هذه الأعمال العظيمة علينا أن نسمح للعمل الفنِّي أن يؤثر فينا [2].

وفي هذا يري "يونغ" أنّ العمل الأدبي لا يخلق اعتباطيا بل راجع إلي تجربة نفسيَّة راجعة إلي التجارب المعاشة ، أو نابعة عن اللاوعيأو من الذكريات والمكبوتات ولكي نستطيع فهم هذا الصنف لابد من التأثر بالعمل الفني أو الأدبي .

- **نقد نفسي**:psycho-critique

إحدى اتجاهات النَّقد الحديث ، هدفه أن يحلل لغة النَّص الأدبي , ليصل إلي مخبآت النَّفس اللاشعوريَّة للكاتب عن طريق دراسة شبكة الاستعارات والصور البلاغيَّة المضمرة في بنية

---

[1]-سمير سعيدحجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي ،ص 144.

[2]-أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ،ديوان المطبوعات الجامعية ، د. ط. س ، الجزائر، ص30.

الأثروهذا الاتجاه يجمع بين الأسس النَّفسية والأسس النَّقدية ، ليقف علي حقيقة منطق اللَّاشعور من خلال لغة النَّص ولغة اللاَّشعور[1].

فالنَّقد النَّفسي يجمع بين الأسس النَّقدية والأسس النَّفسية ليصل إلى منطقة اللَّاشعور وبهذا يتم تحديد علاقة النَّقد النَّفسي بالنَّقد الأدبي ، الذي يكمن في الاهتمام بالأثر الأدبي.

- **تحليل نفسي للنَّص**: pspychanalyse du texte

مصطلح يشير إلي محاولة النَّاقد أو الباحث الكشف عن التداعي الحر في المسودات لمحاولة تأويل الظواهر اللاَّواعية في مرحلة ما قبل النَّص ،والنَّاقد في هذا الصدد يعتمد علي قراءة مقننة بعناصر النَّص تشبه عمليَّة القراءة النَّفسية ، ويرفض مفهومي الكاتب والأسطورة الشَّخصية ويستعين بمفهوم اللاوعي المكتوب[2]. أي أنَّ النَّاقد عليه أن يبحث عن نفسيَّة المبدع والخوض فيها وتحليلها، قبل أن يصل إلي النَّص مستعينا في ذلك باللاوعي المكتوب فقط .

- **تحليل نفسي أدبي** : analyse psychologique littéraire

مصطلح يشير إلى ارتياد عالم الرمز في الأثر دون الاقتصار على دراسة عالم الواقع وعالم الخيال انطلاقا من لغة اللاَّشعور في النَّص اعتبارها بنية لا جوهر وبالتالي حديث أو مقال[3].

- **نقد الموضوعاتي** : critique tématique

يختلف عن النّقد الموضوعي في أنه يبحث عن الموضوع (أوالقيمة) التي تشكل الكاتب وتظهر في كتاباته ، وهو يشبه (العقدة) في التحليل النَّفسيالفرويدي ، لأنه يبقى لا شعوريا ويمثل

---

[1]-سمير سعيد الحجازي ، قاموس مصطلحات النَّقد الأدبي ، ص107.

[2]- نفسه ، ص 143.

[3]- نفسه ، ص319.

هذا المنهج النَّقدي : "جان بول فير" ، "جان بيير ريشار" في فرنسا[1]

- **طليعة** : avant garde

مصطلح يشير إلي مجموعة الأدباء أو النُّقاد الذين يتميزون عن معاصريهم بالتجديد في الموضوعات الأدبيَّة أو التجديد في مناهج المعالجة الأدبيَّة أو النَّقدية[2]. مثل عبد الرحمان شكري.

- **توتر** : tension

مصطلح يشير إليإحساس يسببه الانفعال الداخلي أو الضغط الخارجي وبصحبه استعداد لتغيير السلوك لمواجه عنصر تهديد في الموقف ، وهو عند "فرويد" المحرك الرئيسي لكل أنواع السلوك[3].

- **عصاب** : névrose

اضطراب عقلي معتدل يتصف بما يلي :

- ✓ تبصر ناقص في طبيعة الصعوبات التي يصادفها المريض .
- ✓ صراع .
- ✓ قلق .
- ✓ اضطرابات شخصية .
- ✓ مخاوف واضطرابات هضمية وسلوك ووسوسة .

---

[1]-محمد عزام ، المنهج الموضوعي في النّقد الأدبي ، دراسة، منشورات عويدات ،اتحاد الكتاب العرب ،د.ط، دمشق1999، ص155.

[2]- سمير سعيد الحجازي ، قاموس مصطلحات النّقد الأدبي ، ص 20 .

[3]-إبراهيم السعا فين وخليل الشيخ ، مناهج النّقد الأدبي الحديث ، الشركة العربيّة المتحدة لتسويق والتوريدات ، ط2، القاهرة 2013 ، ص172 .

- **نرجسية** : narcissisme

عشق الذات والاهتمام المبالغ بها ، وفي التحليل النَّفسيمرحلة مبكرة في النمو تتصف بالاهتمام الزائد بالذات ونقص في الاهتمام بالآخرين ويمكن لها أن تستمر وتثبت بعد ذلك[1].

- **تداعي المعاني** : Effritement de la significations

إحداث علاقة بين مدركين ، لاقترانهما في الذهن بمنطق أو سبب ما[2]

- **الاستعارة** : métaphore

مجاز بلاغي فيه انتقال معني مجرد إلى تعبير مجسد ، دون اللجوء إليأدوات تشبيه ، وفي الأدب العربي تشبيه، حذف منه المشبه به لعلاقة المشابهة[3].

- **قراءة** : Lecture

هي عملية عقلية تشمل تفسير الرموز التي يتلقاها القارئ عن طريق عينيه ن وتتطلب الربط بين الخبرة الشخصية ومعاني هذه الرموز ، ومن كانت القراءة عمليتان :

- ✓ الاستجابة الفينولوجية لما هو مكتوب .
- ✓ عملية عقلية يتم من خلالها تفسير المعني وتشمل هذه العملية التفكير والاستنتاج.

إضافة إلى هذا فإن تعلم القراءة عمل معرفي معقد يتطلب مستوى عقليا من القدرات والمهران تعتبر القراءة مجالا من مجالات النشاط اللغوي في حياة الفرد والجماعة ، فهي أداة اكتساب المعرفة والثقافة والاتصال ن وهي من وسائل الرقي والنمو الاجتماعي والعلمي[4].

---

[1]- إبراهيم السعا فين وخليل الشيخ ، مناهج النّقد الأدبي الحديث ، ص 172 .

[2]- سعيد علوش ، معجم ألمصطلحات الأدبيَّة المعاصرة ،عرض وتقديم وترجمة ، دار الكتاب اللبناني، ط1 لبنان1985،ص 89 .

[3]- محمد عزام ، المنهج الموضوعي في النّقد الأدبي، دراسة ، ص155 .

[4]. طارق عبد الرءوف عامر ، القراءة مفهومها أهدافها مهاراتها ن الدر العالمية للنشر والتوزيع ، ط1،مصر2014ص19 .

الفصل الأول :

نقد تطبيقات المنهج النَّفسي في النَّقد العربي الحديث

تمهيد

1– الاتجاه النَّفسي في النقد العربي الحديث .

2– نقد أحمد حيدوش للتطبيقات النَّفسية .

تمهيد :

يعود ظهور المنهج النَّفسي إلى ذلك الزمن المجهول ، فهو قديم منذ قدم الإنسان ولعلى أوّلى ظهور لبوادره كانت مع فلاسفة اليونان الأوائل (أرسطو، أفلاطون) ، ليسير بعدها ويتطور علي يد الرائد النمساوي "سيغموند فرويد"، في أواخر القرن التاسع عشر(19) وبداية القرن العشرين (20) وهي فترة عصر النظريات والفرضيات العامة والشاملة ، فجاءت مدرسة التحليل النّفسي مع "فرويد" لتندمج مع النَّقد الأدبي فاتَّخذته . مظلة واسعة تندرج تحتها مسارات هامة[1] . بالإضافة إلى مساعدته لها علي فهم نصوصها ، فجعلته كمجال لتفسير العمليّة الإبداعيَّة، ومن بين أهم الروّاد الغربيين للمنهج النَّفسي الذين مهدوا لمحاولة إدخاله في الأدب والنّقد الأدبي نجد :

- **سانت بيف** : (1804 . 1868 م)

يعتبر من أهم النُّقاد الذين نادوا بالاستفادة من معطيات علم النَّفس في الأدب ، بحث في السيرة النفسيَّة لصاحب العمل الأدبي أو المؤلف . ودعا إلي النظر في الإنتاج الأدبي وعلاقته بمبدعه ، فمنهجه يقوم علي تصوير الشخصية من الداخل والخارج وذكر كل شيء عن حياتها الخاصة والعامة ، وكل ما يتصل بحالاتها النَّفسية وعلاماتها الجسديَّة[2] . بهذا يكون منهج "سانت بيف" قائم علي المبدع وعلاقته بالنَّص الأدبي ، باعتبار هذا الأخير تصوير لحيات صاحبه الخاصَّة والعامَّة داخليًا وخارجيًا .

---

[1]- ميجان الرويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، إضاءة لأكثر من سبعين تيار ومصطلح نقدي معاصر المركز الثقافي العربي، ط3 ، المغرب2002 ، ص 333.

[2]- زين الدين المختاري ، المدخل إلي نظرية النّقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشّعرية في نقد العقاد "أنموذج" دراسة شعرية نقديّة ، إتحاد الكتّاب العرب ، دمشق 1998 ، ص 17.

- **سيغموند فرويد** : (1856 -1868م)

يعد "فرويد" المؤسس الأول للتحليل النَّفسي في النَّقد والأدب ، في القرن العشرين (20) ذلك لأنه يرى بأنَّ العمل الأدبي موقع أثري له طبقات متراكمة من الدَّلالة ولابد بالتالي من كشف غوامضه وأسراره [1] . فجعل من النصوص الأدبيَّة كأمثلة يطبق عليها تحليله النَّفسي ، ونجده أيضا يطابق في كتابه "حياتي والتحليل النَّفسي" بين العمل الأدبي والأحلام العاديَّة حين قال « ...أعني الأعمال الفنيَّة ، إشباع خيالي لرغبات لاشعوريَّة شأنها شأن الأحلام » [2] . يقصد من وراء قوله هذا أن الحلم يتطابق مع النَّص الأدبي ويشبهه في كثير من الأمور فهما يتشابهان في المادة ، وكلاهما يستعملان لغة ويتطابقان في تعدد المعاني ، فالأعمال الفنيَّة يراها "فرويد" إشباعٌ وإرضاءٌ خيالي لرغبات لاشعوريَّة يجسدها المبدع في أعماله الإبداعيَّة ، وكذلك الأحلام تحدث بطريقة لاشعوريَّة وبتصور خيالي لدى الحالم ، ثم تأتي فكرة اللَّاوعي عند "فرويد" . التي تقوم علي مقولة أنَّ المرء يبني واقعه في علاقة أساسية مع رغباته المكبوتة ومخاوفه [3]. فهدف التحليل النَّفسي عنده .هو أن يبحث لكي «يعرف» بأي عمق من الانطباعات والذكريات الشَّخصية بنى الكاتب عمله[4] ؛ أي يرمي إلى البحث في الأشياء والأسرار الغامضة والمدفونة في دواخل نفسيَّة المبدع وكيف بنى بها عمله محاولا من خلال منهجه اكتشاف الخبايا والمكبوتات التي يكون أثرها غير ظاهر إلَّا بعد التحليل.

قام "فرويد" بثلاث دراسات تطبيقيّة تعتبر نموذج التحليل النّفسي للأدب وهي :

---

[1]- ميجان الرويلي وسعد البازعي ، دليل النّاقد الأدبي ، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا ص333 .

[2]- سيغموند فرويد ، حياتي والتحليل النفسي ، ترجمة مصطفي زيود وعبد المنعم ألمليحي ، دار المعارف ، الإسكندرية 1994 ص97 ..

[3]- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي ، إضاءة لأكثر من تيار ومصطلحا نقديا معاصرا ، ص333 .

[4]- جان إيف تاديه، النّقد الأدبي في القرن العشرين ، ترجمة منذر عياشي ، دار الحاسوب للطباعة ، ط1 ، حلب1994 ، ص85 .

- ✓ دراسة بعنوان « هذيان وأحلام » في قصة " غراديفا " سنة 1906م .
- ✓ دراسة علي طفولة « ليوناردو دافنشي » سنة 1910م .
- ✓ دراسة علي « ديستويفسكي » وجريمة قتل الأب سنة 1928م .

يمكن القول أنَّ "فرويد" كان يستخدم التحليل النَّفسي كمنهج في علاج العصابيين ، محاولا بذلك الكشف عن الآثار الأدبيَّة والفنيَّة منطلقا من تفسير عمليَّة الخلق الفني

- **كارل غوستاف يونغ : (1899 - 1966م)**

يعد من تلامذة "فرويد" وأشهرهم ، يرى أنَّ علم النَّفس يمكن الاستفادة منه في دراسة الأدب ذلك لأنّه يفسر لنا تشكُّل العمل الفنِّي ، وكذلك يمكنه أن يكشف لنا الدوافع التي تجعل من شخص ما مبدعا فنيًّا . وأنَّ العالم النَّفسي لابد منه أن يفسر أمرين مهمين :

الأثر الفنِّي وتفسير شخصية المبدع ، كما يرى بأنَّ هناك فرق بين عالم النَّفس والنَّاقد الأدبي في تفسير أو فهم العمل الفنَّي وذلك من خلال ملاحظة أنَّ عالم النَّفس يعطي قيمة وأهمية كبيرة في تفسيره للأثر الأدبي ومبدعه [1]. فصاحب العمل عند "يونغ" هو . « رجل جماعي ينقل ويجسد الحياة النفسيَّة اللاواعية للجنس البشري »[2]. هذا يعني أنّ طبيعة اللاَّشعور عند "يونغ" هي اللاَّوعي الجمعي ، وهو بذلك يختلف عن معلمه "فرويد " ، الذي يرى بأنَّ اللاَّوعي شيء فردي ذلك في اعتقاده أنَّ الشَّخصية الإنسانيَّة لا تقتصر على حدود تجربتها الفرديَّة

[1]- ينظر ، كارل كوستاف يونغ ، علم النّفس التحليلي ، ترجمة نهاد خياطة ، دار الحوار للنشر ، والتوزيع ، ط2 ، سورية1997 ، ص159 - 160 .

[2]- أحمد حيدوش ، الاتجاه النّفسي في النّقد العربي الحديث ،ص28 .

- **شارل مورون : (1899 – 1966م)**

يعد مؤسس "النَّقد النَّفسي"[1] . ، اعتمد علي ثلاثة محاور خلال دراسته الأدبية وهي:

- ✓ الوسط الشخصي وتاريخه .
- ✓ شخصية المبدع وتاريخها .
- ✓ اللغّة وتاريخها[2] .

أما الثاني (شخصية المبدع وتاريخها) فهو موضوع النَّقد النَّفسي ، وفسَّر" شارل مورون" النصوص الأدبيَّة بأنها وضع أعمال الأديب فوق بعضها بغية الكشف عن جماليتها ويري بأنَّ التحليل النَّفسي للأدب أو الفن مجرد تحليل إكلينيكي ، وهو من المهتمين باللاّشعور وكذلك مركب أوديب...الخ

- **أدلر ألفرد : (1870 – 1937م)**

يعد صاحب مدرسة (علم النَّفس الفردي)[3] ، رفض تفسير "فرويد" للإبداع ، بأنه كبت جنسي ويرى "أدلر" أنَّ عقدة الجنس بكل مظاهرها لا تفلح في تفسير الإبداع بقدر ما يبدو النقص عند المبدع محاولة تعويضية ، كما أن "أدلر" ركزَّ كثيرًا على البحث في مرحلة الطفولة خاصة وأنَّه يرى أنَّ الناس لا يغيرون من عادة نظرتهم إلى الحياة بعد سن الطفولة ، بالرَّغم من أنَّ وجهة نظرهم فيما بعد تصبح مختلفة تمام الاختلاف[4]، هذا يعني أنَّه لم يهتم فقط بالجانب الإبداعي وإنما اهتم كذلك

---

[1]- زين الدين المختاري ، المدخل إلي نظرية النّقد النّفسي ، سيكولوجية الصورة الشعريّة في نّقد العقاد " أنموذج " دراسة شعريّة نقديّة ، ص16 .

[2]- أحمد حيدوش ، الاتجاه النّفسي في النّقد العربي الحديث ، ص25 .

[3]- زين الدين المختاري ، المدخل إلي نظرية النّقد النّفسي ، سيكولوجية الصورة الشعريّة في نقد العقاد "أنموذج" دراسة شعرية نقديّة ، ص14 .

[4]- أحمد حيدوش ، الاتجاه النّفسي في النّقد العربي الحديث ، ص27 .

بكل مراحل الطفولة التي يمر بها الإنسان إلا أن يكبر ، فهو يرى أنَّ الناس لا تتغير عادتهم ولا يغيرون من نظرتهم بعد ما يكبرون حتى وان اختلفت وجهات النَّظر فيما بعد وعليه فإنَّ العادات الموجودة لدى الإنسان تكون مكتسبة منذ الطفولة ، وهذا ما يجعل "أدلر" يوافق "فرويد" في فكرة الدافع الغريزي للإبداع .

1. الاتجاه النَّفسي في النَّقد العربي الحديث :

عندما نتحدث عن تاريخنا الفكري والأدبي ، فإننا نجده قبل القرن العشرين (20) كان ثابتا، لم يكن هناك تجديد ولا تغيير رغم الجهود والمحاولات الكثيرة من قبل "أبو نواس" و "أبو تمام" ، اللذان تغيرت حياتهما نتيجة اختلاطهما بالشعوب الأخرى ، فحاولا إخراج الشِّعر من التقليد ولكن رغم جهودهما الكبيرة إلَّا أنهما لم يخرجا من الصَّنعة والتَّكلف .

بدأ يظهر بعض التجديد في الشِّعر العربي الحديث مع دخول عصر النهضة فظهر ما يسمى بفن الطباعة التي كان لها فضل كبير في التجديد في الشِّعر العربي ، والتي لم تظهر سوي في العصر العباسي[1] . فكانت بداية قيام أدب جديد ، وترجع أصول الدراسات الأدبيَّة وعلاقتها بالنّفس إلى تلك العصور القديمة في الآداب الإنسانيَّة ، والتي جاءت بأفلاذ نقديَّة نابعة من تأثير النَّفس في علم الأدب .

يري "أحمد حيدوش" أنَّ بداية النظرات النَّفسية للأدب العربي كانت في أواخر القرن التاسع عشر(19) ، وبداية القرن العشرين (20) ، وتمحورت في ثلاثة محاور وهي :

[1]- ينظر ، محمد زكي العشماوي ، دراسات في النّقد الأدبي المعاصر ، دار الشروق ، ط1 ،القاهرة1993 ، ص104.

- ✓ تعريف الشِّعر: فقد عرفه "اليازجي" بمفهوم النَّفسانيين بقوله : « أنّ الشِّعر رمزٌ يحمل معنى خفي لا يدل عليه ظاهر الكلام ، وثانيهما كامن يحدده الخيال وتلونه النَّفس »[1].
- ✓ أسباب تأثير التَّجربة الشِّعرية في المتلقي .
- ✓ البحث في علاقة النَّص الأدبي بمبدعه[2].

بيد أنها لم تكن نظريَّة متكاملة ، ثم أنها جاءت متأخرة فهي لم تصل مثلما وصلت إليه النظريات الحديثة ، ولكن يمكن أن نقول بأنها كانت عبارة عن تمهيد لدمج علم النَّفس في الأدب لتتقدم هذه النظرات النفسيَّة على يد كل من عبد القاهر الجرجاني ، الذي ذهب إلى أبعد من هذا وذلك من خلال توضيحه لمعنى الدَّلالة النفسيَّة على يد "ألحمصي" . الذي يراه "أحمد حيدوش" بأنّه أول من ربط النَّص الأدبي ربطا نفسيًا بصاحبه وبأحداث حياته وسيرته الشَّخصية في تاريخ النَّقد العربي الحديث[3] ، ولكن هذه المحاولات النَّظرية لم تأتي بدراسة منهجيِّة نقديَّة ونفسيَّة منسقة في هذا الإطار، وبعدها جاء خلف الله الذي يعد المؤرخ الأول لميلاد فكرة الدراسات النفسيَّة للأدب في النَّقد العربي الحديث عام 1914م[4] .

وتعود بدايَّة تحديد معالم الاتجاه النَّفسي في النَّقد الأدبي العربي الحديث منذ مطلع العقد الثاني من القرن العشرين (20)، وهذا بداية من:

1-1 عبد الرحمان شكري :

كان له فضل كبير حين قام بتوجيه زميله "المازني" و"العقاد" والتي كانت عبارة عن توجيهات شفوية فقط ، ويعد "عبد الرحمان شكري" محور النزاع بين القديم والجديد في رأي "المازني" ورغم

---

[1]- احمد حيدوش ، الاتجاه النّفسي في النّقد العربي الحديث ، ص39 .

[2] -نفسه ، ص41- 42 .

[3]-عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النّفسي في نقد الشِّعر العربي، دار الصفاء ، ط1، عمان2009 ، ص22 .

[4]-أحمد حيدوش ، الاتجاه النّفسي في النَّقد العربي الحديث ، ص42 .

الصراع والخصام الكبير الذي دار بينهما إلا أنَّه ذكر فضله الكبير وجعله من طليعة المجددين فقد قال "المازني" عن "شكري" : « قد احتمل "شكري" وحده في أول الأمر وعكة المعركة بين القديم والجديد...»[1] ، ونجد "عبد الرحمان شكري" دعا في إحدى الأبيات إلى المذهب الوجداني الذي اعتبره جوهر المذهب الشِّعري الجديد حين قال :

ألا يا طائر الفردو س إنَّ الشِّعر وجدان

ومنه نفهم أنَّ "شكري" أراد أن يوضح لنا أنَّ وظيفة الشِّعر هي أن يكون تعبير عن وجدان الشاعر الذاتي ، فهو يرفض أن يقسِّم الشِّعر إلى أبواب أو فنون (كالوصف والحكمة والغزل...) ذلك أنّ الشَّعر في جوهره عاطفة [2]، ولكن في رأي "أحمد حيدوش" أنَّ "شكري" برغم من جهوده الشعريَّة إلَّا أنَّه ألغى أبواب الشِّعر. ذلك لأنه يرى أنَّ النَّفس إذا أفاضت بالشِّعر أخرجت ما تكنه من الصفات والعواطف المختلفة في القصيدة الواحدة [3].

وعليه يتَّضح لنا من إسهامات "شكري" أنَّه كان ذو نزعة شعريَّة ، والتي كانت غالبة عليه كثيرًا وهذا ما جعل استفادته من الدراسات النَّفسية ناقصة وغير كافية ، حيث كان تعريفة للشّعر حسب ما ذكره في كتاب "أحمد حيدوش" أنّه تعريف رومانتيكي ، وبتعريفه هذا لمفهوم الشّعر جعله يلغي أبواب الشِّعر العربي المعروفة . فقد كان "شكري" منطويًا يستبطن ذاته ولا يملُّ الغوص في أعماقها[4] .

---

[1]- محمد مندور ، النّقد والنقاد المعاصرون . دار النهضة ، د.ط ، القاهرة1997م ، ص42 .

[2]- نفسه ، ص45 .

[3]- أحمد حيدوش ، الاتجاه النّفسي في النّقد العربي الحديث ، ص43-44 .

[4]- محمد مندور ، النّقد والنّقاد المعاصرون ، ص128 .

2–1 إبراهيم عبد القادر المازني :

يعد أحد أصحاب حركة التجديد وهو أيضا ناقد ، كان فنانا في حياته وأدبه ونقده ، يرى أنّ التَّجربة الشِّعرية تتحدد من خلال الإثارة والاستجابة ، وحسب ما أورده لنا "أحمد حيدوش" من فهمه لقول "المازني" . عندما قال « إنَّ الباعث الأول على الشِّعر هو حدة إحساس المرء ودقة شعوره ذلك لأنَّ كل مؤثر قوى يثير في المرء حركات تتعلق بها المدارك في صورة عاطفة أو انفعال نفسي...ثم تتحول فكرة قاهرة تظل تجاذبه وتدافعه حتى ينفسَّ عنها عمل يناسبها »[1] ،وإنَّ التَّجربة الشِّعرية تعبر عن حاله ذهنيَّة يتميز بها الشَّاعر عن غيره ، ذلك من خلال شِّدة إحساسه وشعوره فالشَّاعر عند "المازني" يتعرض لمؤثر قوي ، وهذا التأثير لا يستجيب له إلَّا الشَّاعر وذلك بسبب وجود عاطفة قوية تنتاب الشَّاعر أكثر من إنسان عادي ، فعاطفة الشَّاعر عند "المازني" لا تخرج من الكتمان إلَّا في قالب شعري[2] . إذن نفهم بأنَّ الشِّعر عند "المازني"هو عواطف وليس تصوير ، حيث صرَّح بذلك حينما عرَّف الشِّعر بأنه : « خاطر لا يزال يجيش في الصدر حتى يجد مخرجا ويصيب متنفسا »[3].

نجد في هذا الصدد "أحمد حيدوش " يعارض "المازني" في شِّدة الإحساس وقوة العاطفة ويرى بأنها عناصر ليست بكافية لفهم التَّجربة الشِّعرية ، لأنَّ هناك كثير من العواطف أُثيرت في الشَّاعر ولم تفعله في غيره وحدث العكس ، أمَّا الإحساس فإذا كان عند"المازني" فهو أوَّل عمليَّة في التَّجربة الشِّعرية ، فإنَّه عند "أحمد حيدوش" إحساس غير حقيقي عندما نجد قصائد في الشِّعر العربي نُظِّمت بطلب من أشخاص آخرين ، ولم يكن هناك إحساس ، ذلك لأنَّه ينظمها شخص آخر غير الذي ألفها

---

[1]- أحمد حيدوش ، الاتجاه النّفسي في النّقد العربي الحديث ، ص44 .

[2]- نفسه ،ص45 .

[3]- محمد زكي العشماوي ، دراسات في النّقد الأدبي المعاصر ، ص109 .

وبالتالي لا يتطلب ذلك وجود إحساس بالرغم من أنَّ الذي نظمها كذلك شَّاعر ، ولكن هذا لا يعني أنَّ فهم "المازني" للتَّجربة الشِّعرية ليس سليم فالتَّجربة الشِّعرية يجب أن تكون استجابة شاعر لوطأة ما يثيره الموضوع من إحساس ما[1] .

نفهم من ذلك أنَّ "المازني" يرى أنَّ المرجع الأساس لأي إنتاج أدبي راجع إلى مؤثر قوي ، وبهذا تكون التَّجربة الشِّعرية تعبير عن حالة ذهنيَّة يتميز بها الشَّاعر عن غيره ، وهذا راجع إلى شدَّة إحساسه وقوة شعوره . ولا ينتج الإبداع إلاّ بعد تعرض المبدع إلى مؤثر قوي يهز إحساسه[2].

ولكن "أحمد حيدوش" يرى أنَّه بالرَّغم من أنَّ هذه الآراء النَّقدية التي قدمها "المازني" كانت سليمة نوعا ما إلاَّ أنَّه لم يطبقها في دراساته على "ابن الرومي" ، فعندما قام "المازني" بدراسة شخصيَّة "ابن الرومي" انطلق من البحث في عبقريته من خلال مقولة « إن الشُّعراء ينثرون مرضهم في أشعارهم» إذن فاختيار "المازني" لهذه الشَّخصية لم يكن اعتباطيا وإنَّما اتخذه مشروعا لدراسة نقليَّه واضحة المعالم في ذهنه محاولا بذلك رسم صورة نفسيَّة وجسميَّة له ، من خلال شعره .

وبالرغم مما قدمه "المازني" من آراء حول هذه الشَّخصية الغريبة الأطوار فإنَّه لم يوفق في دراسته هذه لأنَّه نظر إلى "ابن الرومي" نظرة مرضيَّة ، وفي طور الحديث عن شخصيَّة "ابن الرومي" يطرح "أحمد حيدوش" سؤال مهم وهو : لماذا "المازني" لم يدرس "المتنبي" قبل "ابن الرومي"؟ بالرغم من أنَّ "المتنبي" يشاركه في هذا المجال ، يجيبنا بعدها" أحمد حيدوش" على هذا السؤال الذي طرحه في أنَّ اهتمام "المازني "بابن الرومي" قبل "المتنبي"راجع لسبب ، وهو محاولة

[1]- أحمد حيدوش ، الاتجاه النّفسي في النّقد العربي الحديث ، ص46 .

[2]- عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي ، ص44 .

إبراز مكانة هذا الشَّاعر المغمور الذي لم يقدره المجتمع ولم يجد اهتماما من قبل الدارسين[1]، عكس "المتنبي" الشائع في المجتمع العربي بشخصيته الفطنة وذو العقل الراجح .

يصل بنا الحديث عن ما أورده لنا "أحمد حيدوش" عن "المازني" أنَّ دراسته على "ابن الرومي" كان الهدف منها فقط هو البحث في عبقريَّة هذا الشَّاعر المهمل من طرف الدارسين ومن طرف المجتمع وهذا ما جعل اختياره لهذه الشَّخصية غير اعتباطي بل كان من أجل رسم صورة نفسيَّة وجسميَّة له ، ثم إن الجديد الذي جاء به "المازني" هو الدعوة إلى الصِّدق في الإحساس والصِّدق في التعبير ، وهما مبدأين من مبادئ روَّاد مدرسة التجديد (المازني، العقاد وشكري) .

1-3 عباس محمود العقاد :

يعتبر "العقاد"من بين روَّاد الاتجاه النَّفسي في النَّقد العربي الحديث وتطوره ، ذلك من خلال جميع دراساته في هذا الاتجاه لاسيما في كتابيه عن "ابن الرومي" و "أبو نواس" ، فتحدث عنه "محمد خليفة التونسي" وعن منهجه في الدراسة الأدبيَّة فيقول : « إن هذا المنهج قائم على ما يؤمن به العقاد من أدب الأديب...إنما هو صورة نفس صاحبه وتاريخ حياته الباطنيَّة ، وأنَّ عمل النّاقد هو البحث عن الأديب في أدبه واستخراج صورته النَّفسية من هذا الأديب »[2] ، بهذا نفهم أنَّ منهج العقاد من خلال قول "التونسي" قائم على فهم الشِّعر قبل الشَّاعر.

استمد "العقاد" وجهة نظره هذه من أصول الثقافة الإنسانيَّة. وتستند فلسفته على مبدأ الفرديَّة ومبدأ الحريَّة[3]، فالمبدأ الأول يدعو إلى تجديد الشِّعر والتي تقوم بطلب أن يكون الشِّعر تعبير عن الوجدان الفردي للشَّاعر، ويعني ذلك التركيز على الإبداع للوصول إلى نفسيَّة المبدع والاهتمام

---

[1]- ينظر، أحمد حيدوش ، الاتجاه النّفسي في النّقد العربي الحديث ، ص44– 49 .

[2]- محمد مندور ، النّقد والنّقاد المعاصرون ، ص67 .

[3]- عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النّفسي في نقد الشعر العربي ، ص73 .

بمقوماته الشَّخصية الفرديَّة ، أما الحريَّة فتعد المبدأ الثاني لفلسفة الحب والجمال ، والمقال الآخر بعنوان "معنى الجمال في حياة الفنّ"[1]، فهو يُرجع كل جمال إلى الجسم البشري ، ويرجع الفن إلى الحريَّة .

عندما تطرق "العقاد" في دراسته لشخصية "أبو نواس " و "ابن الرومي" فرَّق بين "فن النَّفس" و "علم النَّفس"[2] ، فالفنان بالنسبة له نفسي بالفطرة ،أمَّا علم النَّفس فإنَّه عقيم ، إلاَّ إذا أُثريَ بأي موضوع كان يغنيه فعندما حلل شخصيَّة "أبو نواس" ، استند في دراسته على أعراض نرجسيَّة لاحظها في شعره وأولى هذه الأعراض :

- ✓ لازمة التلبُّس والتشخيص.
- ✓ لازمة العرض .
- ✓ لازمة الارتداد.

إذن "العقاد" في رأي "أحمد حيدوش" ، كان يهضم ويتمثَّل كل ما يقرأ ثم يتخيَّر من هنا ومن هناك ما يتلاءم وخطه الفكري العام ، ويبدو له أنَّ هذا الخط الفكري قد تحدد في مطلع حياته الأدبيَّة والفكريَّة ، ولم تزده الأيام إلاّ نموا ووضوحا وعمقا[3].

---

[1]- عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النَّفسي في نقد الشعر العربي ، ص87 .

[2]- محمد مندور ، النّقد والنّقاد المعاصرون ، ص84 .

[3]- أحمد حيدوش ، الاتجاه النّفسي في النّقد العربي الحديث ، ص53 .

2. أحمد حيدوش وتطبيقات النَّفسية العربيَّة :

يتناول "أحمد حيدوش" في الفصل الثاني من كتاب "الاتجاه النَّفسي في النَّقد العربي الحديث" دراستان ، الأولى "للعقاد" و الثانية "لنويهي" وهما دراستان تتمحوران حول شخصية الشَّاعر انطلاقا من شعره وسيرة حياته متكئين في الوقت نفسه على السياق النَّفسي وما يتصل به من وظائف بيولوجيَّة وفيزيولوجيَّة وجنسيَّة ووراثيّة ... ، طُبقت هذه الدراسات على أهم شاعرين عربيين توفرت فيهما هذه الصفات هما :"ابن الرومي" و"أبي نواس"، ثم أدرج بعدها "احمد حيدوش" رأيه الخاص حول هذه الدراسات.

2-1 منطلقات العقاد النّفسية في دراسته لابن الرومي :

تميّز"العقاد" بغزارة إنتاجه وتنوعه الشديد في مؤلفاته ما بين النّقد والإبداع والدراسة ، والتي تناول في دراسته ما يزيد عن ثلاثين شخصية (20) ، من بينها شخصية "ابن الرومي" ، القريبة من الدراسات الجماليّة بهدف الخروج من المذهب التقليدي والدعوة إلى المذهب الوجداني .

ويعد "العقاد" من الذين اهتموا بالدِّراسة النفسيَّة لشخصية الشَّاعر أو الأديب، مركزا في ذلك على الشَّاعر أكثر من شعره ، فحاول إعطائنا مفتاح الشخصية التي يتناولها بالدراسة ، وبيَّن سماتها وملامحها من بين آلاف الشخصيات ، فشخصية "ابن الرومي" دُرست من قبل "العقاد" من كل الجوانب ، اخترنا فقط ثلاثة(3) جوانب نُوقشت من طرف "أحمد حيدوش" وهي :

2-1-1 رسم الصورة النَّفسية والجسميَّة :

تمثَّلت الصورة الجسميَّة عند "العقاد" في إنسان يمكن أن يوجد في أي مكان أو زمان ، وهولا يختلف كثيرا عن أنماط أُناس نصادفهم في حياتنا اليوميَّة[1]، أي الوصف الخارجي للبنيَّة الجسديَّة.

[1]- أحمد حيدوش ، ألاتجاه النّفسي في النّقد العربي الحديث ، ص93 .

كان "ابن الرومي" صغير الرأس ، مستديرًا أعلاه ، أبيض الوجه ، يخالط لونه شحوبًا في بعض وتغير، ساهم النظرة باديا عليه وجومًا وحيرة ، وكان نحيلا بين العصبيّة في نحوله أقرب إلى الطول أو طويلا غير مفرط ، كثُّ اللحيَّة ، أصلع بادر إليه الصلع والشّيبُ في شبابه وأدركته الشيخوخة المبكرة...» [1] ، في حين الصورة النَّفسية تمثلت في النَّفسية الداخليَّة للشَّاعر، من اضطرابات نفسيَّة وعقليَّة سببها الظروف العائلية . لو عاش في عصرنا لاتخذ من المصحَّات ولا سيما النفسانيَّة منها مأوى له ، فهو مختل الأعصاب اختلالا كبيرا[2]، فقد أحاطت به المصائب من كل جهة فنعكس ذلك في شعره.

2-1-2 جانب الطيرة :

يرى "العقاد" أنّ "ابن الرومي" كان « مُفرِط الطيرة شديد الغلو فيها...»[3]، هذه الطيرة هي الميزة التي تُميّز "ابن الرومي" عن غيره من شعراء عصره ،فقد عُرِف في أوساط مجتمعه بأنه كثير الخوف على نفسه إلى درجة أنه كان يخاف من الماء وأيضا خوفه منّ اللحيَّة ، وأنه كان يستحي من الهواء . هذا الخوف مصدره الطيرة ، والخوف والطيرة مصدر الهجاء[4].

ربط "العقاد" طيرة "ابن الرومي" باختلال الأعصاب وجعلها مظهر من مظاهر العبقريَّة الشِّعرية فيقول : « فالصغائر عند مختل الأعصاب مكبرة في حسه ، والأشباح والأطياف كثيرة في وهمه يتخيَّل ويتوهَّم ثمَّ يفزع مما يتخيَّل ويتوهَّم ، ثم يزيده الفزع من أخيلة والأوهام فإن كان إلى

---

[1]- إبراهيم السعافين وخليل الشيخ ،مناهج النّقد ألأدبي الحديث ، ص162 .

[2]- أحمد حيدوش ، الاتجاه النّفسي في النّقد العربي الحديث ، ص94 .

[3]- عباس محمود العقاد ، ابن الرومي حياته من شعره ؛ مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، القاهرة2012 ، ص51 .

[4]- عبد الله احمد العطّاس ، المنهج النّفسي في نقد النويهي بين النظرية والتطبيق ، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتورا ، جامعة أُم القرى ، السعوديّة 1991، ص172 .

ذلك شاعرا وكان خياله قويًا فالطيرة فيه معين لا ينضب من الخلق والابتكار والطوارق »[1] ، نفهم من هذا القول أن "ابن الرومي" كان مختلا بكل ما تحمله الكلمة من معنى ، ذلك ما ذُكر عنه أنه في أحد ألأيام كان خارجا من المنزل فوجد سلما عند الباب انعكس عليه ظله فتَشكَّل له حرف (لا) ، ثمَّ نظر إلى الأرض فوجد تمرا ، ونظرا لعبقريته وخياله المفرط فسَّر ذلك بكلمة (لا تَمُر) ، فرجع إلى المنزل ومكث فيه طويلا حتى أخذ منه الجوع نصيبا ، حتى خرجت جاريته تطلب المساعدة . ففسرها العقاد « بأنها شعبة من مرض الخوف الناشئ من ضعف الأعصاب واختلالها[2] » .

2-1-3 جانب العبقريَّة :

اعتبر "العقاد" أنَّ عبقريَّة "ابن الرومي" هي . زبدة حياته والغرض الذي من أجله عاش ومن أجله يكتب الكاتبون عنه ، التي نشأت وتكونت وفق عوامل ساعدته على إكساب صفة العبقريَّة ومن هذه العوامل أنَّه رجل دقيق ألإحساس متوفر الأعصاب ، ملبي المزاج ، نشئ في حضارة زاهية فأجابته وأجابها وأخذت منه وأخذ منها، ففسرت عبقريته بالعبقريَّة اليونانية باعتبارها موروث عن الآباء اليونان[3] ، ذلك أنَّ الإغريق حسب تحليل العقاد كانوا طبيعيين في الشِّعر وليس روحانيين فعبقريَّة "ابن الرومي" هنا تتشابه مع الجنون . أي في حالة الجنون ينحدر الذهن إلى المستوى الوضيع ، ويؤكد "العقاد" أنَّ تداعي المعاني من أبرز مظاهر الاشتراك والاتفاق بين الشاعر العبقري والمجنون[4]، إنَّ عبقرية "ابن الرومي" ممزوجة مع الجنون هذا ما جعله يشيع في أوساط مجتمعه وتكبر مكانته عند النُّقاد خاصة "العقاد" الذي كان يحبه كثيرا ويميل إلى شعره أكثر من غيره الذين

---

[1]- أحمد حيدوش ، الاتجاه النّفسي في النّقد العربي الحديث ، ص96.

[2]- نفسه، ص96 .

[3]- عباس محمود العقاد ، ابن الرومي حياته من شعره ، ص213.

[4]- أحمد حيدوش ، ألاتجاه النّفسي في النّقد العربي الحديث ،ص 93 .

عاصروه ، ذلك أنَّ الجنون يدفع صاحبه إلى الانتقال من معنى آخر بسرعة كبيرة ، هذا ما جعل "العقاد" يحكم على "ابن الرومي" بأنه عبقري ومجنون في نفس الوقت.

2-1-4 موقف أحمد حيدوش من منطلقات العقاد النَّفسية على ابن الرومي :

عارض "أحمد حيدوش" الفكرة الأولى التي انطلق منها "العقاد" في دراسته لشخصية "ابن الرومي" ألا وهي الصورة الجسميَّة والنَّفسية . من خلال طرحه لسؤال : ما الذي قدمه "العقاد" بهذه الصورة للنَّقد الأدبي عامة ؟ ولفهم التَّجربة الشِّعرية عند"ابن الرمي"خاصة؟ ، ليجيب بعدها على أنَّ العقاد" قد أتعب نفسه وأجهدها بالبحث عن هذه الصورة إرضاء لفضوله ونزعته الكامنة فيه التواقة دائما لبعث الحياة والحركة في الشَّخصية القديمة وجعلها تحيى معنا[1] ، بهذا تكون معارضة "أحمد حيدوش" للصورة الجسميِّة والصورة النَّفسية التي ذكرها "العقاد" سابقا ورأى بأنها نقطة أساسية وهامة في تفسير شِّعر "ابن الرومي" الناتج عن انعكاسه على شكله الخارجي والداخلي ، فيها نوع من المبالغة ، ولم تخدم سوى العقاد ودراساته .

أما فيما يخص الفكرة الثانية وهي فكرة الطيرة عند "ابن الرومي" ، وجد "أحمد حيدوش" العقاد متناقضاً حول هذه الفكرة ، أحيانا يرجعها ظاهرة طبيعية عامة تصيب الشعراء جميعا ولاسيما العباقرة منهم ، لأنه قرن العبقريَّة بالجنون من جهة ، وجعلها مظهرين من مظاهر اختلال الأعصاب ، وقرن الطيرة باختلال الأعصاب من جهة أخرى وجعلها مظهرا من مظاهر العبقريَّة الشِّعرية[2].

[1]- أحمد حيدوش ، الاتجاه النَّفسي في النَّقد العربي الحديث ، ص93 .

[2]- نفسه ، ص96 .

إذن "العقاد" متناقض مع نفسه حسب رأى "أحمد حيدوش" لأنه لم يعط سبب واضح لهذه الفكرة فأحيانًا يرجعها ظاهرة طبيعية ، وأحياناً أخرى يرجعها عبقريَّة شعريَّة ينفرد بها عن غيره من الناس .

تم تأتي فكرة العبقريَّة التي قدَّم "أحمد حيدوش" رأيه فيها هي الأخرى . ورأى بأنَّ "العقاد" تأرجح بين تفسير عبقريّة "ابن الرومي" تفسيرًا مرضيًا انطلاقا من المقولة التي تقرن العبقريَّة بالجنون وتفسيرها تفسيرًا وراثيًا، وهذا التأرجح أوقفه في تناقض ، ذلك بالنظر إلى أن "ابن الرومي" كان يحب الطبيعة ووصفها ، وهي من السمات الوراثية لأنَّ "ابن الرومي" أصله يوناني ، ولكن "العقاد" نسي أن تأنيث الطبيعة لدى "ابن الرومي" كان قد فسرها في موضع آخر بأنها ناتجة عن اضطراب أعصاب الشَّاعر هيجت وشائجه جميعا أي أنها سمة مرضيَّة[1].

من خلال الرأي الذي قدَّمه "أحمد حيدوش" فيما يخص العبقريّة والجنون ، فهمنا أنَّ "العقاد" لم يوضح كيفية تفسير هذه العبقريَّة فأحيانًا كان يرجعها إلى تفسير مرضي وأحيانا يفسرها تفسيرا وراثيا .

نصل مما سبق إلى بعض النتائج نذكر منها :

- بالرغم من أنَّ "العقاد" هو رائد من رواد الاتجاه النَّفسي في النَّقد العربي الحديث ، وأحد أصحاب مدرسة التجديد في الأدب العربي ، إلا أنَّ "أحمد حيدوش" يراه عنيدًا في أحكامه متناقض في آرائه .

–حكم "أحمد حيدوش" على "العقاد" بأنه لم يكن موضوعي في دراسته مكتفيًا بذلك بإصدار الأحكام دون استدلاله بدليل علمي .

[1]- أحمد حيدوش ، الاتجاه النَّفسي في النَّقد العربي الحديث ، ص101 .

– عارض "أحمد حيدوش" "العقاد" ولم يوافقه الرأي بخصوص فكرة :

- ✓ الصورة الجسميَّة والنفسيَّة
- ✓ فكرة اقتران العبقريَّة بالجنون
- ✓ فكرة الطيرة

– قدَّم "أحمد حيدوش" معارضات تخدم الموضوع في كثير من الأحيان وكانت توضح لنا بعض الغموض الذي كان مسيطرًا في دراسة العقاد "لابن الرومي" .

– بالرغم من الانتقادات التي وجهها "أحمد حيدوش" إلى "العقاد" فإنَّ هذا لا يعني أنَّه رفض دراسته بالكامل ، وإنما وجد فيها بعض الغموض ، أراد أن يبينه لنا لكي يُذكِّرنا بأنَّ "العقاد" ليس بفنان وإنما هو مفكِّر

2–2 منطلقات العقاد النَّفسية في دراسته على أبو نواس :

يعد "أبو نواس" من بين الشعراء العرب القدامى الذين حظوا بالدراسة النَّفسية من قبل "العقاد" بناء على تفسير نفسيّته في ضوء العقدة المرضيّة المعروفة "بالنرجسيّة" ، وهو مصطلح نّفسي يعود ظهوره إلى الأسطورة اليونانية (نرك سوس) ذو الجمال الرائع ، عشقته الكثير من الفتيات فلم يعرهم اهتمامهم ، وبقي على هذه الحالة إلى أن جاء يوم ذهب ليروي عطشه من إحدى الينابيع الصَّافية إذ به يلمح صورته في الماء فذهل من جماله وحسن بهائه لدرجة أنه لم يستطِّع أن يتحرك من مكانه ولم يستطِّع حتى أن يشرب الماء، وبقي ينظر إلى نفسه في الماء ساعات طِوال ، إلى أن عشق ذاته ومنه جاء هذا المصطلح وطورته مدرسة التحليل النَّفسي واعتبرها . "فرويد" وجعل منها حالة مرضيّة في حين اعتبرها "العقاد" طور طبيعي من أطوار العمر[1] ، ففسر "العقاد" نرجسيَّة "أبو نواس" على

[1]- أحمد حيدوش ، الاتجاه النَّفسي في النّقد العربي الحديث ، ص122 .

أنها دلالة إباحية ذلك أنه « ولد ببعض أراضها وجاءت ألأعراض الأخرى من البيت والمجتمع والعصر الذي نشأ فيه »[1].

هذا بالإضافة إلى . شذوذ الشَّاعر الجنسي الذي فسره علم النَّفس بهذا الصدد أي بصدد النرجسيَّة بأنه تعلُق الإنسان الذي يعشق ذاته بمن ينتمي إلى جنسه تحديدًا ، نظرًا لما يروى فيه من متلبس لهذه الذَّات أو ما يشبهها[2]، فهو يقصد من وراء هذا الكلام أنَّ "أبو نواس" لم يعشق ذاته وإنما عشق ذات أخرى من نفس جنسه معتبرًا إياها روحه ، أحبها كما يحب أي إنسان ذاته وهنا يكمن الاختلاف في مفهوم النرجسيَّة عند"فرويد" التي يعنى بها عشق الإنسان لذاته ، وأثناء دراسته لشخصيَّة "أبي نواس" أقرَّ "العقاد" بأنَّ هذه الشَّخصية تتوفر فيها ثلاثة أعراض نرجسيَّة وهي :

2–2–1 لازمة التَّلبُس :

لوحظت في الشِّعر الغزلي لأبي نواس مثل إعجابه بغلام ألثغ مثله[3] . أي يشبهه في بحت الصوت حين أنشد فيه :

فبه غُنَّةُ الصِّبا ، تعتليها بُحَّةُ الاحتلام للتشريف[4]

2–2–2 لازمة العرض :

هي نزعة (تكون عادة ملحة) لإظهار جزء من الجسد عادة[5] ، تظهر هذه اللازمة بشكل واضح في شعر "أبو نواس" فهذه الشّخصية تحب الجهر بالمحرمات أكثر من المتعة

---

[1]- أحمد حيدوش ، الاتجاه النَّفسي في النَّقد العربي الحديث، ص122 .

[2]- ريم هلال ، الدَّرس النَّفسي لأبي نواس مابين العقاد و النويهي ، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلميَّة ، مجلد28 ، العدد(1) ، تشرين2006 ،ص52 .

[3]- أحمد حيدوش ، الاتجاه النَّفسي في النَّقد العربي الحديث ، ص124 .

[4]- ريم هلال ، الدَّرس النَّفسي لأبي نواس ما بين العقاد النويهي ، ص52 .

[5]- أحمد حيدوش ، الاتجاه النَّفسي في النَّقد العربي الحديث ، ص139 .

بها ، همها الوحيد هو العيش ليومها أكثر من العيش لغدها ، وما يشمل هذا الرأي القول التالي :

عاج الشقي دار يسائلها وعِجْتُ أسأل عن خمارة البلد[1]

2-2-3 لازمة الارتداد :

يعني بها استعارة النَّرجسي ما ليس عنده من السِّمات الشَّخصية حيث يمثلها في الشخص الذي يحبه ظنًا منه أنَّ تلك السِّمات من صفاته الشَّخصية . وهو يري ما يدل على هذه اللازمة من شعر "أبو نواس" هو أنَّ « كل ما وصف به أكفاء المنادمة والظرف وجعله من أقرانه لا يخلو من هذا الارتداد[2].

والعقدة الثانية التي استعان بها "العقاد" في دراسته على "أبو نواس" هي (مركب النقص أو عقدة النَّسب) ، رأى "العقاد" أنّ هذه العقدة تعتبر أقوى دافع نفسي دفع "أبو نواس" إلى « معاقرة الخمر وأُلفة مجالسها واختيار المجالس التي لا تسمع فيها المفاخرة بالأنساب أو تسمع فيها ، وإنما تعاب على سنة الظرفاء والأحباب[3] » ، لهذا "أبو نواس" جعل من شرب الخمر تعويضا لنُّقص الذي يشعر به ، باعتبار أنَّ الخمر يجعله يتلذذ في تلبية الذَّات الفرديَّة وتلبية حاجاتها ، كان يجهر به في كل زمان ومكان دون أن يخجل من المجتمع حتى وإن شتموه ، وكان يواجههم بأفعال سلوكية مكروهة عندهم ، وفسَّر "العقاد" فعله هذا بأنه . نتيجة لرفض الحياة على الطريقة التي يحيا بها السواء الأعظم من الناس ، بل إنه يكاد يكون عن مجتمعه بذلك الأسلوب الذي ارتضاه لنفسه في

---

[1]- أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي النَّقد العربي الحديث ، ص128 .

[2]- نفسه، ص 128 .

[3]- نفسه، ص 130 .

الحياة فهو قد انسحب من ميدان الصراع إلى الدعة والاستسلام ، وصنع عالما وهميًا من الخمرة وهذا حقًا مظهر رئيسي من مظاهر مركب النقص[1].

يعني أن النقص الذي كان يشعر به "أبو نواس" في نفسه عوضه بشيء آخر ، فذهب إلى الخمرة والمجالس ليعوض ذلك النقص الذي يشعر به ، ويصبح بعدها الخمر هو الحياة المثالية الملبيَّة لرغباته وشهواته.

2-2-4 موقف أحمد حيدوش من منطلقات العقاد النَّفسية على أبو نواس :

يرى "أحمد حيدوش" أنَّ موقف "العقاد" ما هو إلا تعنُّت أخلى بمنهجه في هذه الدراسة وهدَّم الكثير من بنائه هذا ما دفعه إلى عدم تغيير بعض من مطلقاته الفكريَّة الأولى المتمثلة في أنَّ الإنسان مسؤول عن ذاته حتى وإن كانت هذه الذّات قد بلغت درجة مأساوية من العلل النَّفسية ، التي يقر بها علماء النَّفس أنها لا تستأصل إلا عن الطريق العلاج النَّفسي ، فالتخلص من العقد النَّفسية مسألة إرادة واستجمام لقوى هذه الإرادة ، وهو موقف لا يقره حد من علماء التحليل النّفسي[2] ، نجد العقاد بهذا عنيد في رأيه متمسكا به لا يقبل أي تدخل من طرف علماء النَّفس وعدم استعانته بمنهج واحد في الدراسة . كما اتخذ العديد من المصادر ولم يعتمد على منهج نفسي بعينه لتحليل شخصية "أبو نواس" ، وراح ليأخذ أسس التحليل فقط ليفهم الشّخصية ، هذا ما جعل منه رجلا متمسك ومتشبث برأيه برغم من إجماع علماء النَّفس وغيرهم من رأى بأنَّ رأيه غير صائب [3] .

كذلك وجَّه "أحمد حيدوش" مجموعة من الأسئلة فيما يخص الأعراض الثلاثة النَّرجسية التي استعان بها "العقاد" في دراسته على "أبو نواس" ، كان من الموجب على "العقاد" أن يجيب عليها

---

[1]- أحمد حيدوش، الاتجاه النَّفسي في النَّقد العربي الحديث ، ص132 .

[2]- نفسه ، ص123 .

[3]- نفسه ،ص123.

.

خاصة فيما يخص لازمة العرض ، فتبين له من خلال ذلك أنَّ ابليسية "أبو نواس" كانت أقوى منه والغالبة عليه ووظيفتها الاستجابة للرَّغبات الطامحة إلى تحقيق أكبر قدر من اللَّذة[1].

اعتبر "احمد حيدوش" أنَّ "العقاد" استطاع أن يقول كل ما خطر بذهنه وهو يكتب دراسته على "أبو نواس" ، وأفرغ كل ما في جعبته دون الالتزام بمنهج دقيق، ولعل ما جعله يعجز عن تحقيق دراسة نفسيّة حول "أبو نواس" ، واثبات نرجسيته ومبالغته وروحه التعليميَّة التي تهدف إلى التلقين وضياع الهدف في ثنايا الاستطرادات الكثيرة وعدم مراعاته الدقَّة في اعتماد الشواهد، إذ أنَّ أهم ما يميز الدِّراسات النَّفسية الأدبيَّة هي اعتمادها على ما ثبت من الأخبار والاستعارات ، ومن هنا يصعب الاطمئنان إلى ما توصَّل إليها "العقاد" في دراسته على "أبو نواس" ، ولكنها على أيَّة حال إضافة جديدة إلى النَّقد العربي الحديث وآثاره لبعض الجوانب الخفية في شخصية "أبو نواسّ التي تحتاج إلى دراسة نفسيَّة منهجيَّة ومتأنية [2].

يمكن تلخيص النتائج التي توصلنا إليها حول دراسة "العقاد" على "ابن الرومي" في نقطتين :

- اعتبر "أحمد حيدوش" منهج "العقاد" غير واضح المعالم على الرَّغم من نجاح دراساته في العالم العربي ، إلَّا أنَّه لم يحدد الهدف الذي كان يرمي إليه ، هذا بالإضافة إلى عناده الشديد والتمسك برأيه والنتائج حتى وإن كانت خاطئة ، هذا ما أدى إلى فشل دراسته .
- لم ينكر "أحمد حيدوش" الخطوة المهمة التي خطاها "العقاد" في طور الاتجاه النَّفسي في النَّقد العربي الحديث .

[1]- أحمد حيدوش ، الاتجاه النَّفسي في النَّقد العربي الحديث، ص126 .

[2]- ينظر ، نفسه ، ص133 .

2-3 منطلقات النويهي النَّفسية في دراسته لابن الرومي :

اعتبر"النويهي" في دراسته لشخصيّةَ "ابن الرومي" أنها حالة مرضيَّة أو طبيَّة مقدما لنا تقريرا طبيًا عن هذه الشَّخصية المرضيَّة يقول فيه : « "ابن الرومي" لاشك حالة طبية أو حالة مرضيَّة... أعني أنَّ المؤثرات العظمى التي جعلته كما كان لم يكن عصره ولا بلدته ، ولا تربيته ، ولا نوع التعليم الذي أصابه ، ولا غير هذا من عوامل البيئة ، وإنما كانت في أغلبها مؤثرات جسمانيَّة... أنَّ كل شيء في جسمه كان مضطربًا ، جهازه العصبي كان مضطربًا ، وجهازه الجنسي كذلك وجهازه الغُدِّي أيضا فلا غرو أن كان عقله أيضا مختلا»[1] .

هذا التقرير الطبي المفصَّل الذي قُدم لنا يؤكد لنا أنَّ "ابن الرومي" حقيقة وكما ذكره لنا سابقا هو شخص مريض عقليًا ، عصبي المزاج بالإضافة إلى شكل جسمه الخارجي ، وهذه الأخيرة التي أخذها "النويهي" من الصورة الجسمانيَّة التي رسمها "العقاد" "لابن الرومي" ، موافقا إياها في بعض المواصفات المتواجدة في الشَّخصية .

إنَّ معظم النتائج التي توصَّل إليها الدكتور "النويهي" من خلال دعوته النظرية إلى وجوب تسلح النُّقاد بأسلحة علم النَّفس وغيره ، قد اتسمت بالمغالاة وانعكست في نقده التطبيقي الذي أوصله إلى الحكم باختلال عقلية "ابن الرومي"[2] ، يعني هذا أنَّ ما قصده "ابن الرومي" بدراسته هذه هو دعة النُّقاد إلى اكتساب القدر الكافي من معلومات ومفاهيم حول علم النَّفس وغيره بغية الكشف عن أيَّة دراسة لشخصية أدبيَّة ما .

---

[1]- أحمد حيدوش ، الاتجاه النَّفسي في النَّقد العربي الحديث ، ص103 .

[2]- عبد الله العطاس ، المنهج النَّفسي في نقد النويهي بين النظري والتطبيق ، ص159 .

ولا شكَّ أنَّ "النويهي" يجاري "العقاد" و"المازني" في جعله "ابن الرومي" ولد مقضيا عليه بالإخفاق مع فارق واحد هو أنَّ "العقاد" و "المازني" ينطلقان من تصور عام من طبيعة الشاعر أما "النويهي" فيتكئ على بعض المعلومات عن وظائف الأعضاء والاختلالات التي تصيبها بعض المعلومات عن الجهاز العصبي وإعتلالاته ويطبقها على "ابن الرومي".

كل ما ذكره "أحمد حيدوش" عن دراسة "النويهي" على "ابن الرومي" سوى الخروج بمقولة اقتران العبقريَّة بالجنون ، هذه الأخيرة (العبقريَّة) كان "النويهي" من المسلَّمين بها مع تأكيده أنَّ « "ابن الرومي" لو درسه العلماء لوجدوا فيه مثلا من خير الأمثلة التي يستطيعون أن يستشهدوا بها على ما يُقِّرون من اقتران العبقريَّة بالجنون[1] » ، يُقِّر "النويهي من خلال هذا القول أنَّ هذه الشَّخصية هي شخصية فريدة من نوعها تختلف عن أشخاص مرضيين مثله .

أرجع "النويهي" سر تفوق "ابن الرومي "أو شاعريته وسعة أفقه إلى تكوينه الفردي والى سمة المرض والاعتلال الجسمي والمرضي...ويردها تارة أخرى إلى فشله في تحقيق ما يصبو إليه فهو يرى أنه فاق "عمر" و "بشار" و "أبو نواس" في سعة الأفق لأنهم نجحوا في نوع الحياة الذي اختطوه لأنفسهم بينما هو قد أخفق[2] ، يقصد من هذا أنَّ "النويهي" رأى بأنَّ السبب في تفوق "ابن الرومي" وإبداعه الخارق يمكن إرجاعه إلى نسبة فشله في الحياة مقارنة بغيره من الشُّعراء الذين اتخذوا النجاح أساس نجاحهم في الحياة .

2-3-1 موقف أحمد حيدوش من منطلقات النويهي النَّفسية على ابن الرومي :

يرى "أحمد حيدوش" أنَّ الوصف الذي قدمه "النويهي" على "ابن الرومي" فيما سبق (التقرير الطبي) لو كان كذلك لما ترك لنا وراءه ديوان شعر دون أن تؤثر في بناءه تلك الاعتلالات ، ولا

[1]- أحمد حيدوش ، الاتجاه النَّفسي في النَّقد العربي الحديث ، ص104 .

[2]- نفسه ، ص104 .

سيما العقليَّة منها ، ورأى أيضا "أحمد حيدوش" أنَّ " العقاد" كان عليه من الأحسن لو اكتفى بذكر أنَّ شخصيَّة "ابن الرومي" قد تكوَّنت نتيجة لعلل جسميَّة عضويَّة ولد ببعضها وأنَّ هذه العلل هي التي وجَّهت ميوله النَّفسية توجيها خاصًا ، كان من الصَّعب إشباعها في الواقع مما دفعه إلى الانكماش والفشل في الحياة ، لكن بالرغم من هذا الفشل فإنه قد حقق أعظم نجاح في شعره ، و"النويهي" في رأيه ركز على فكرة الصراع النَّفسي عند "ابن الرومي" وأنَّه لا يمكن فهمها إلَّا من خلال فهمنا للصراع الذي عاشه الشَّاعر[1] .

كما لم يقدم لنا أي دليل يؤكد على مخاوف "ابن الرومي" ، التي كان يعاني منها وأهمها خوفه من الماء ، كما أنَّ "النويهي" لم ينطلق من منهج واضح ومحدد المعالم في إثبات هذا الخوف الذي كان سهل الإيجاد لو أنه اتبع هذا المنهج (المنهج النفسي) ، وليس على "النويهي" عذر في عدم تتبع هذه الأمراض تتبعا دقيقًا مادام قد جزم بوجودها عنده .

2-4 منطلقات النويهي النَّفسية في دراسته على أبو نواس :

يعتبر "النويهي" هو الآخر من الذين تناولوا بالدراسَّة النَّفسية شخصية "أبو نواس" ، بناء على عقدة في علم النَّفس والموسومة « عقدة أوديب » التي جاءت من فساد نفسيَّة "أبو نواس" من مجتمعه . فنشأت عنده هذه العقدة وجعلته عاجزًا عن تحقيق لذَّاته وشهواته مع النساء فمال إلى الغلمان ، فطغت عليه ولم يستطع التحرر منها ، وبداية مرضه هو البيت الذي يعيش فيه وتصرف أمه بعد موت والده وهو صغير، كلها عوامل أثرت كثيرا في نفسيَّة "أبو نواس" وولدت له عقدة أوديبية[2]، ليلجأ هذا الشَّاعر المنطوي على ذاته ويعتبر الخمر والخمريات العالم التي تعوضه عن الأم

[1]- ينظر ، أحمد حيدوش ، الاتجاه النَّفسي في النَّقد العربي الحديث ، ص106 .

[2]- نفسه، ص112 .

وعن النساء وعن كل ما يشتهيه ، فرآها بأنها العالم الذي يريده هو. لاحظ "النويهي" في شعر "أبي نواس" عواطف كثيرة ومختلفة كانت هي التي ترسم نفسيَّته وحاول أن يمنطقها وهذه المشاعر هي :

- ✓ شعور الإجلال نحو الخمر.
- ✓ شعور التقديس والعبادة
- ✓ الشعور الجنسي[1].

هذه المشاعر المنصبَّة نحو الخمر حاول "النويهي" أن يفسرها ويستخرجها بغية الكشف وإعادة بناء حالته النَّفسية التي كان يشعر بها اتجاه الخمر ، هذه الأخيرة اعتبرها "النويهي" رمز الإله المعبود عند "أبو نواس" في الوقت ذاته كانت الخمر عنده تُهيِّج شهوته الجنسيَّة أكثر من النساء والغلمان .

يرجع "النويهي" الشَّخصية الأدبيَّة إلى عاملين هما :

- ✓ مؤثرات العصر المختلفة
- ✓ ظروف تكوين الفرد الخاصة .

وهذان العاملان موجودان في شخصيَّة "أبو نواس" فرأى فيه : « شاعرًا تساوى فيه العاملان وتعادلا تعادلاً تامًا»[2] .

2-4-1 موقف أحمد حيدوش من منطلقات النويهي في دراسته علي أبو نواس :

يرى "أحمد حيدوش" أنَّ "النويهي" لم يلتزم بمنهج التحليل النَّفسي الفرويدي وبطرائقه المعروفة في التحليل التزاما دقيقًا على ما قد يتبادر إلى الذهن وإنما استعان به للوصول إلى أعماق النَّفس التي يحملها هذا الشَّاعر بين ضلوعه وحقيقته ، مشيرًا إلى أن دراسة "النويهي" على "أبي نواس"

[1]- ينظر،أحمد حيدوش،الاتجاه النَّفسي في النَّقد العربي الحديث ، ص114-115 .

[2]- نفسه ، ص111.

دراسة نفسيَّة ثانية تخرج عن الهدف الذي توخيناه من هذه الدراسة نظرًا لارتكابه لأخطاء عدَّة . منها إيمانه بالمقولات قبل دراسته على "أبو نواس" ، والخطأ الثاني هو اقتصاره على شعر الخمريات عند "أبو نواس"، هذه الأخيرة (شعر الخمريات) التي لم يتوقف عندها الشَّاعر بل تجاوزها إلى أغراض أخرى .

كما رأى "أحمد حيدوش" أنَّ "النويهي" قد ضيع الهدف من دراسته في ثنايا الاستطرادات والتشعبات محاولا بذلك أن يُلِّم بكل شيء في حياة "أبو نواس" ، ووجد أيضًا أنه لم يكرس جهد كبير لمحاولة إثبات عقدة "أبو نواس" الأوديبية من خلال منهج نفسي واضح ومحدَّد المعالم[1] .

نستخلص من رأي "أحمد حيدوش" لمنطلقات "النويهي" في دراسته على "أبي نواس" ، أنَّ النويهي وظف في دراسته على "أبي نواس" طريقة جديدة في الدراسة والمتمثلة في الالتزام بالجانب المنهجي ، اعتبرت هذه الطريقة في نظر "أحمد حيدوش" أهم إضافة إلى الاتجاه النَّفسي في النَّقد الأدبي العربي الحديث وتطوره .

[1]- ينظر ، أحمد حيدوش ، الاتجاه النَّفسي في النَّقد العربي الحديث ، ص113–119 .

- **خاتمة الفصل :**

من خلال اطلاعنا على موقف "أحمد حيدوش" من هذه الدراسات النَّفسية العربيَّة ، اتضح لنا أنَّ هذه المواقف تراوحت بين الإعجاب والرفض حول ما قدمه "أحمد حيدوش" من أراء :

- ✓ في بادئ الأمر قدَّم "أحمد حيدوش" لهذه الدراسات نقدًا علميًا موضوعيا من جهة ومن جهة أخرى نجده يبالغ .
- ✓ لم يُعجب "أحمد حيدوش" أي منطلق من منطلقات هذه الدراسات ، على الرَّغم من اعترافه بأنها دراسات ساهمت في إحداث نقلة نوعيَّه في الاتجاه النَّفسي في النَّقد العربي الحديث .
- ✓ حاول "أحمد حيدوش" إقناعنا بأنَّه لابد أن ننظر إلى أي شاعر مهما كانت علله نظرة طبيعية وليس نظرة مرضية، كما فعله "العقاد" و "النويهي" في دراستهما على "أبو نواس" و"ابن الرومي" .
- ✓ جاءت جل مواقف "أحمد حيدوش" من تلك الدراسات على شكل عدة تساؤلات دون أن يراعي الظروف التي كان يعيشها كل من "العقاد" و"النويهي" .
- ✓ عارض "أحمد حيدوش" أصحاب هذه الدراسات رغم أنه كاتب وناقد معاصر ، وهذا يعني أنَّه مختلف عنهم زماناً و مكانًا ، أي ظروفه مختلفة عن ظروفهم فهو لم يعايش فترتهم ، فكيف له أن يطرح تلك الأسئلة التي يعلم بأنَّه لن تكون هناك إجابة عنها من طرفهم؟
- ✓ بالرغم من كثرة المعارضات التي قدمها "أحمد حيدوش" لهذه الدراسات ، إلَّا أنَّه لم ينكر بأنَّه كان لها الفضل الكبير في بناء الاتجاه النَّفسي في النَّقد العربي الحديث وتطوره .

الفصل الثاني:

القراءة والمنهج عند أحمد حيدوش

1- قراءة نّفسية في كتاب شعريّة المرأة وأنوثة القصيدة.

2- أسس التحليل النّفسي الفرويديّ وما بعد الفرويديّ للنص الأدبي.

3- تطبيقات أحمد حيدوش على الشعر والرواية.

بعد استعراضنا في الفصل الأول لكتاب" الاتجاه النّفسي في النقد العربي الحديث " لأحمد حيدوش وتعرفنا على أهم أعلامه الغربيين والعربيين ، بالإضافة إلى استنباط أهم الآراء النقديّة التي قدمها على كبار نقاد الاتجاه النّفسي العربيين وهما " العقاد " و "النويهي " والدراستان اللتان قاما بها على شاعرين عربيين مشهورين هما "أبي نواس" "وابن الرومي" ، تطرقنا بعدها للقيام بدراسة عن الكتاب الثاني (شعرية المرأة وأنوثة القصيدة) والذي كان عبارة عن قراءة نفسيّة قام بها "أحمد حيدوش" أكثر من دراسة تطبيقية على الشاعر نزار قباني ،هذا بالرغم من أننا قد تطرقنا إليه في مذكرة ليسانس ، ولكن المنهج التاريخي الذي اتبعناه في هذه الدراسة ألزمنا أن ندرجه ضمنها، هذا لأنه يستوجب أن نتتبع التطور التاريخي لمختلف إصدارات الدكتور "أحمد حيدوش" وهم :

الكتاب الأول : الاتجاه النّفسي في النقد العربيّ الحديث.

الكتاب الثاني : شعريّة المرأة وأنوثة القصيدة .

الكتاب الثالث : إغراءات المنهج وتمنع الخطاب .

وفي الكتاب الأخير أعطى فيه "أحمد حيدوش" منهج جديد محاولا إنجاحه والدعوة إلى الاعتماد عليه في الدراسة.

1. قراءة نّفسية في كتاب شعريّة المرأة وأنوثة القصيدة :

حاول "أحمد حيدوش " في خلال هذا الكتاب القيام بدراسة نفسيّة تختلف عن تلك التي كانت سائدة من قبل ، وأتى بمنظور مغاير ، فأوّل شيء جديد قام به "أحمد حيدوش " هو اختياره لشّاعر معاصر وهو كما يلقب بشّاعر المرأة "نزار قباني"، محاولا بذلك رسم معالم طريقة جديدة في الدراسة النّفسية لشعره ، متأثرا في ذلك بالكثير من الدراسات النّفسية الغربيّة خاصة دراسات "فرويد" . والشيء الذي ميز هده الدراسة النّفسية "لأحمد حيدوش" هو أنه لم يهتم بشخصيّة الشّاعر قدر اهتمامه بنتاجه ولا يتخذ أدلته إلاّ من شعره ، ومما صرح به هو نفسه في سيرته الذّاتية وفي

حواراته التي تعد وجها آخر لأدبه[1]، مركزا في ذلك على المواضيع التي تطرق إليها هذا الشاعر "نزار قباني"* بخصوص المرأة المتمثلة في : المرأة الجسد ، المرأة المدينة ، والمرأة القصيدة .

1-1المرأة الجسد:

كانت المرأة وما تزال ملهمة الشعراء ، فالمرأة الجسد ، روحا وفكرة طرحت عند العديد من الشعراء، إلا أنها تمثل القلب أو عالم شعر "نزار قباني " .

وقد تطرق "أحمد حيدوش" في هذا الجزء إلى تحديد مكانة المرأة في الشعر العربيّ بصفة عامة ، خاصة وأننا أشرنا إلى أنه لطالما ارتبط اسمها باسم العديد الشعراء " كعنترة وعبلة" ، أما المرأة بالنسبة "لنزار قباني " لغز محير شغل أغلب إن لم نقل كل أعماله الشعريّة التي قاربت الربع القرن.

ولعل الشيء المحير أكثر أن هذا الارتباط بين الشاعر والمرأة لا يوجد له حل حتى من طرف "نزار" نفسه ، فالمرأة جسد وكل ما في الحياة بفضلها ،هي الحب وهي الوطن وبالنسبة إلى "نزار قباني"هي نسج الخيال ، لكنه يلعن كذلك أن جميع تجارب التي تحدث عنها هي حقيقة وواقعا معاشا ، وأنها ملهمته في الكتابة وشهوته الشعريّة[2].

والمرأة في هذا صنفين:

---

[1]- أحمد حيدوش ، شعريّة المرأة وأنوثة القصيدة (قراءة في شعر نزار قباني) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د.ط ، دمشق 2001 ، ص06.

[2]- أحمد حيدوش، المرجع السابق ، ص 90.

*- نزار قباني من مواليد 21 آذار (مارس) عام 1923م بدمشق من أسرة قباني عريقة ،نال شهادة ليسانس في الحقوق من الجامعة السورية 1945م ، ويعتبر مؤسس مدرسة شعرية وفكرية ، تناولت دواوينه الأربعة الأولى قصائد رومانسية ، من أهم أعماله حبيبتي 1961م ، الرسم بالكلمات 1966م ، وكانت ثمرة مسيرته إحدى وأربعين مجموعة شعرية ونثرية ، توفي عن عمر يناهز 75 سنة في لندن في 1997/4/30م .ينظر ، بنان محمود أبو عبد ، أجمل قصائد نزار قباني حياته وشعره ، دار الإسراء ،ط4 ،الأردن 2009 ، ص5-12.

1-1-1 المرأة الأم : استنتج "أحمد حيدوش" علاقة المرأة الأم بالشاعر من خلال تتبع سيرته الذّاتية منطلقا من تجاربه الشعريّة ، فقد أشار الشاعر إلى الأم في دواوينه الثلاثة وعشرون ، وكثيرا ما نجد علاقة الصبا تتردد بشكل صريح أحيانا وبشكل مضمر أحيانا أخرى[1] ، فهي الرغبة والحلم وهي منبع حنان الطفولة ، إنه حب الأمومة التي لم يعثر عليه في النّساء التي تعرف عليهن ، ولعل أكثر الأشياء استحضارا هو الحليب الذي غالبا ما ينشئ لدى الطفل غريزة جنسيّة بأمه ، وهذا ما يميز الأم عن غيرها في نظر الشاعر[2].

لذا أكد"أحمد حيدوش" أن أغلب قصائده تنتمي إلى السيرة الذّاتية كتذكره للطفولة وخاصة إلى مولده الذي يعتبر رمز التغير والتحول ، وهذا ما أثر في الحنين إلى الطفولة وكثرة التغني بالصبا والكاشف عن علاقته بالأم.

2-1-1 المرأة الحبيبة : المرأة هي المثير أو المؤثر القوي في قصائد هذا الشاعر وما على هذه القصائد إلا أن تستجيب لها. فالمرأة بحركة جسدها وهيئته وبشكل عطرها وحليها وملابسها تشكل عنصر الإغواء وهذا الجسد عند "نزار قباني "يشكل عالما لا حدود له فهو الصامت الناطق عن جمالها ، وأن العالم الداخلي النّفسي المتشابك غالبا ما يعبر ن هذا الجسد فالألم والآمال والأحزان ، الخوف والارتياح يظهر على ملامحه ، أما الثوب ما هو إلا رسالة منه إلى الآخر للتعبير عن الرغبة[3]، وعلى هذا فأننا نرى أن "أحمد حيدوش " اتبع أحد أسس "فرويد " في التحليل النّفسي ويمكن في أن للقصيدة مضمونا كامنا يحدده اللاوعيّ ، ويفهم هذا المضمون من خلال الرمز، ومما لاشك فيه أنّه لطالما شغلت المرأة جل المواضيع المتناولة .

---

[1]- أحمد حيدوش ، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 93.

[2]- نفسه ، ص94.

[3]- نفسه ، ص 102.

كان هذا أهم ما تطرق إليه "أحمد حيدوش" في فصل المرأة الجسد ، ومن خلال ما سبق نستخلص أن المنهج النّفسي عند "أحمد حيدوش" يتوافق مع طريقة "فرويد " في التحليل النّفسي والتي مفادها (لاوعي الشاعر) ،ومن أهم خصائص هذا الجسد وطرق التحليل النّفسيّ المتبعة لدراسة شخصيّة الشاعر هي:

- المرأة الجسد سلسلة من الكلمات المرغوبة ينتج عن الصورة المرغوبة في ذاكرة وخيال الشاعر .
- المرأة الجسد تمثل المثير في أعمال الشاعر .
- المرأة الجسد نص مفتوح ومواضع لحقيقة مطلقة ومحوره الأساسي يكمن في الأنوثة .

2-1 المرأة المدينة :

يعتبر" "نزار قباني "حسب ما أورده لنا "أحمد حيدوش" أنه لا فرار من المكان في كل عمل إبداعيّ والجدير بالملاحظة تداول استعمال مدينتي (دمشق وبيروت) في جل أشعاره ،ولابد من أن لهذين البلدين دلالة نفسيّة لدى الشاعر وسنحاول أن نلتمس البعض منها ، خاصة وأنه قام بتقسيمها حسب الصنفين الأوّلين ألا وهما "الأم" و"الحبيبة" .

1-2-1 دمشق الأم : يرى "أحمد حيدوش " أن الشاعر اعتبر (دمشق) جنته ، وأنه إذا كانت المرأة قلب أشعاره فإن (دمشق) هي نبضها ، هي مدينة لا مثيل لها لأن لغتها وقاموسها نزاريين أما الحروف فمن اختراع (دمشق) وحدها ، إذن القصيدة لدى الشاعر من صنع شيئان : هو "نزار" و(دمشق) . هو باختراعه للغة وهي بأحرفها[1].

ولعل دمشق في هذا تعادل الصورة الشعريّة للمرأة فقد ذكرت في الكثير من الأحيان ، ونظن أن أبرز دلالة توحي بها هذه المدينة باعتبارها أنثى فلطالما تغزل بها كجسد أنثوي واستعمار

[1]- أحمد حيدوش ، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص127.

صفات المرأة في رسم جسد المدينة والعكس كذلك بالنسبة إلى المرأة ولعل الرابط بين هذين الجسدين هو صفة القداسة والأنوثة ، ومن هنا تظهر الثلاثية التاليّة : المرأة ،الأم ، المدينة[1]، علاقة المرأة بالأم ملغاة كما سبق وأن تطرقنا إلى ذلك ، أما علاقة المرأة والمدينة فتربطهما علاقة تلازميّة .

1-2-2 بيروت الحبيبة : بيروت هي المدينة الوحيدة التي يجد فيها السلام الذي يتمناه ولم يجده في بلد آخر ، وإذا كانت دمشق رحما أمويا بالنسبة له ، فبيروت إذن هي الحرية والإخلاص، المرحلة الأولى تمثل الذكريات والحب الطاهر المقدس والخالص أما الثانية فهي المرحلة الجديدة في حياته إنها الحب الثاني ، موطن الحرية ، وهي الحاضر والمستقبل .

نستخلص إذن "أحمد حيدوش" في هذا الجانب قد لجأ إلى طريقة "سانت بيف " في التاريخ الأدبي وكذا العودة إلى ذكريات الطفولة المنسيّة المتعلقة في لاوعيّ الشاعر .

1-3 المرأة القصيدة :

كما هو معروف أن التجربة الشعريّة "لزار قباني" تشكلها المرأة والقصيدة ،فالمرأة هي تلك الأنثى (الأمومة ، المدينة ...) هي المحرك الشعريّ له ، أما القصيدة فهي القالب الذي يعكس جمال المرأة والشاعر يرسم لنا ملامح المرأة فهي اللوحة الزيتية التي تزين قصائده لذا اتخذه عنصر الجسد مشتركا بين القصيدة والمرأة ، وأن كليهما يحمل صفة الأنوثة .

ومنه فالمرأة جسدان[2]: المرأة جسد بكل أشكال الزينة للتزيين ، أما زينة القصيدة فتتضح من خلال الاستعارات والصور البلاغية .

---

[1]- أحمد حيدوش ، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص130.

[2]- نفسه، ص 162.

استخلص لنا " أحمد حيدوش" انطلاقا من هذا أن المرأة قصيدة وأن القصيدة امرأة ،المرأة بطبعها أنوثة و أمومة بإنجاب الأطفال ، وكذا القصيدة أنوثة وأمومة بإنجاب المعاني[1].

وقد استنتج المعادلة التالية : $\frac{\text{القصيدة}}{\text{المرأة}} = \frac{\text{الأنوثة}}{\text{اللغة}}$

وبهذه الطريقة اكتشف أن امرأة "نزار" هي وهم وخيال، إنها من نتاج الأحلام كما قال "فرويد" إذن المرأة هي لغته الناطقة في جميع القصائد وأن القصيدة أنثى،والغريب أن الصراع بين القصيدة والمرأة ظل قائما في فكر الشاعر فتارة يعترف أن المرأة هي حقيقة أشعاره ،وتارة أخرى يرى أن المرأة هي لغة أشعاره وأنها من نسج خياله، وفي بعض الأحيان يرى أن ثنائية القصيدة والمرأة متلازمتان[2]، ولعل هذا الصراع هو صراع نفسيّ عند الشاعر فالإجابة عن التساؤل إذا ما كان الأصل في أشعاره "أنوثة المرأة وأنوثة الكلمات"، وقد اعترف في أواخر حياته أن جسد القصيدة هو المرأة التي كان يبحث عنها وأن أنوثتها وأمومتها هي التي تدوم أما عن المرأة فجسدها يذبل ويموت.

إذن القصيدة هي الأنوثة والأمومة ، أما المرأة فلا وجود لها خارج إطار القصيدة ، وعندما تنفصل عنه تصبح حالها كحال أي امرأة ، أما اللقاء فهو عملية استحضار لحالتها الشعريّة ، ولعل هذا ما يقال عنه " بالتلبيس والتشخيص" فتقمص القصيدة بأنوثة المرأة وجسدها وأمومتها.

ومن خلال هذا المحور الذي جاء معنون بـ"المرأة القصيدة" يحمل هو الآخر بعض خصائص هذه المرأة والدلالات النّفسيّة التي توحي بها ونذكر منها:

- ازدواجية العلاقة بين المرأة والقصيدة .
- تخصيص الأنوثة للقصيدة والشعريّة للمرأة .

---

[1]- أحمد حيدوش ، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ، ص 169.

[2]- نفسه ، ص171.

- المرأة رمز يوحي على القصيدة.
- المرأة هي لغته الناطقة في جميع أعماله .
- انقسام القصيدة إلى شكلين : الحب القديم والآخر جديد.

وعليه فالمرأة القصيدة هي وهم وخيال ونتاج الأحلام وفي هذا تطابق للمنهج النّفسي الفرويدي والاتجاه النّفسيّ لدى "أحمد حيدوش" وفي استخدامه للمرأة في جل الأعمال له بعد نّفسيّ يكشف عن كونها موضوعا للرغبة ، بواسطتها يحقق انسجاما خاصة في تخصيصها " للجسد ، المدينة ، والقصيدة ".

2. أسس التحليل النّفسيّ الفرويديّ وما بعد الفرويديّ للنص الأدبي :

بدأ الإهتمام بالنص الأدبي في مجال التحليل النّفسي إما من خلال حياة صاحبه النص أو من النص نفسه بمعزل عن صاحبه، بغية الكشف عن علاقة النص بصاحبه وأول بوادر هذا الإهتمام كانت مع مؤسس التحليل النّفسي " فرويد " الذي يرى أن العمل الأدبي موقع أثري له دلالة واسعة ولابد من كشف غوامضه وأسّراره .هذا النص الأدبي_ بوصفه خطاب الرغبة _ يتحدث معنا دائمًا بلغة متميزة يقتضي بلوغها إدراك نظام الإشارات المجازية التي بواسطتها يتحدث[1]، والسؤال الذي نطرحه كيف طبق التحليل النّفسي على النصوص الأدبيّة ؟وكيف تم ذلك؟.

بعدما كان التحليل النّفسي من قبل أحد أشكال العلاج التي تستخدم للمعرفة و اكتشاف مناطق الوعي واللاوعيّ في المريض المصاب عقليًا . أصبح اليوم يعد أحد أشكال النقد الأدبي عندما استعان "فرويد " بالأدب منذ بداياته النظرية الأولى عام 1897م ربط قراءاته "أوديب ملكا" "لسو فوكل " "وهاملت" "لشكسبير" بتحليل حالات مرضاها ، وبتحليله الذّاتي لنفسه بغية إنشاء واحد

[1]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، دراسة نقدية ، دار الأوطان،ط1، الجزائر 2009 ،ص 49.

من مفاهيمه الأساسية سمي تحديدا «عقدة أوديب »[1] ، وعليه تعتبر مسرحية " هاملت " "لشكسبير" المرجع الرئيسي لتحليل النّفسي للأدب ساعية في ذلك مدرسة التحليل النّفسي إلى الكشف عن دوافع اللاوعيّ في شخصيات العمل الروائي وأيضا الكشف عن العلاقة بين الوعي واللاوعيّ، "ففرويد" أراد الكشف عن المستوى اللاشعور في النص الأدبي ، في حين ظهر بعده العديد من النقاد الذين تتلمذوا على يده وعارضوه في الكثير من أرائه بإضافة إلى ظهور مدارس واتجاهات أخرى كاللسانيات ، البنيويّة ، السيميائيّة ،التفكيكيّة ،ونظرية التلقي ... وغيرها ،هذا ما أشاع انزياحًا هامًا وخلخلة في آليات وطرائق التفكير والتحليل لديها .

2-1-التحليل النفسي الفرويدي للنص الأدبي :

يُعني بتحليل النصوص الأدبيّة تحليلاً نفسيًا ، وبداية الدعوة النظرية في هذا الإتجاه كانت على يد الطبيب النفسانيّ النمساوي "سيغموند فرويد " .الذي عدّا الحلم نصًا مكتوبًا بكتابة مصورة فيها ثراء بلاغي واسع[2]، باعتبار النص كالحلم يراود الإنسان في حالة اليقظة والنوم .

تعتبر العلاقة بين التحليل النّفسي والأدب علاقة عضويّة باعتباره يكشف عن اللاوعيّ في الأدب وأن هذا الأخير يكشف عن المكونات النّفسية ،وكلاهما يستفيد من الآخر،ويسهم في فهم العلاقات الناشئة بينهما منذ لحظة الإبداع ،فتح التحليل النفسي أبوابه لدراسة الحلم وقضايا"الليبيدو" و" النرجسّية " وغيرها من الموضوعات ، وتطورت المقولات النّفسية وجاوزت تحليل الشخصية الأدبية ودخلت في ميدان اللاشعور النفسيّ[3].

---

[1]- مجموعة من الكتاب ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ترجمة رضوان ظاظا ،عالم المعرفة ، ب . ط ، مايو 1997 ، ص49 .

[2]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ،ص09 .

[3]- ينظر ، محمد عيسى ،القراءة النفسّية للنص الأدبي ، مجلة جامعة دمشق ، مجلد19 ، العدد (2+1) ، دمشق 2003 ، ص21.

2-1-1 الحلم والنص الأدبي:

يعتبر" فرويد " رائد مدرسة التحليل النفسيّ من المهتمين بدراسة الحالات النفسيّة وأثرها على الأدب، خاصة وأن الإنسان لا يستطيع التعرف على عالمه الداخلي في حياته ، فيحاول من خلال التحليل النفسيّ اكتشاف الخبايا والمكبوتات التي يكون أثرها غير ظاهر إلا بعد التحليل .واستطاع "فرويد " أن يرسم لنا الجهاز النّفسي الباطني بتقسيمه إلى ثلاثة مستويات التي تمثل الثالوث الدينامي للحياة الباطنية الإنسانيّة :**المستوى الشعورية، ما قبل الشعور، اللاشعور**[1]، وانصب جل اهتمامه على المستوى الثالث اللاشعور (اللاوعيّ). وهو المحرك الأول لإهتمام البشر في الحياة وسر تأثيره فينا يأتي على طريقتين :

- عندما تتحول طاقته إلى طاقة واعية إذا كانت على وفاق معنا .
- عندما تظل مستقلة وتعترضنا كلما استطاعت إلى ذلك سبيلا [2].

فطريقة الأولى يكون فيها اللاوعي مرتبط بالرغبة ،أما الطريقة الثانية فإنه يرتبط بالكبت.

واللاشعور هو مفهوم يشير إلى تلك المنطقة الواقعة في أغوار النفس ، حيث تلجأ تلك الرغبات المكبوتة وتبقى هناك قابعة تتحين الفرصة السانحة المحيطة[3] ، فاللاشعور عبارة عن مكبوتات مخفية في أعماق النفسيّة للإنسان تظهر بطريقة عفوية لاإرادية مثل الأحلام . ذلك أن الأحلام هي التي تصور الرغبات في مشاهد شبه مسرحية رامزة لمضامينها القديمة[4].

---

[1]- زين الدين المختاري ، المدخل إلى نظرية النقد النفسّي سيكولوجية الصورة الشعريّة ، ص09 .

[2]- أحمد حيدوش ،إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ،ص10-11.

[3]-حميد الحمداني ،الفكر النقدي الأدبي المعاصرة ،مناهج ونظريات ومواقف ، ط1 ، منشورات البحث النقدي ونظرية الترجمة ، فاس 2009 ، ص21.

[4]- نفسه ،ص89.

فالأحلام هي محول لغرائز اللاشعور المكبوتة ، وبهذا تعد أقوى دليل يؤكد وجود اللاوعي . وتعتبر فترة الطفولة أهم مورد تستمد منه الأحلام التفاصيل المهجورة والمنسيّة [1]، هذا يعني أن المصدر الحقيقي والأساس لوجود الأحلام هو اعتمادها على ذكريات الطفولة الماضية . وتدخل الأحلام بذلك في علاقة مع النصوص الأدبية ،كون هذه النصوص تكون رغبتها اللاواعية مشبعة بالكتابة تشبه نفس الإندفاع الرغبة في نص الحلم[2]، فهناك تشابه كبير بين الحلم والنص الأدبي في المادة حيث أن الحلم كما قلنا سابقا مصره من حياة الطفولة ، والأمر نفسه بالنسبة للنص الأدبي الذي يأخذ مادته من ذكريات الطفولة ، كذلك يتشبهان في تعدد المعاني ، فمعاني الحلم لا ترتكز على معنى ثابت كذلك الشأن بالنسبة لنص الأدبي،هذا بالإضافة لاشتراكهما في الخيال اللذّان يعتمدان عليه في التعبير عن الحقيقة فالشعراء والأدباء بصورة عامة عند "فرويد" أناس تراودهم الأحلام في اليقظة والنوم وقد وهبوا أكثر من أي إنسان آخر القدرة على وصف حياتهم العاطفية و إعادة قصة الغرائز في لغة ساحرة ، ويشتركان أيضا في خاصية اللغة ، فاللغة الحلم تدرس من نواحي ثلاثة التي تدرس منها لغة نص أدبي عادة أي نحوها وبلاغتها ومفرداتها ، وتسمى هذه اللغة " لغة الرغبة"[3]، وبهذا يكون الحلم والنص الأدبي متشابهان في أشياء عدة ، ولدت بينهما علاقة كبيرة. فالحلم عند"فرويد " مجرد علامات تدل على عمليات نفسيّة وفعليّة وما علينا إلا أن نعثر على مفتاح "شفرة "هذه العلامات حتى نصل إلى المعنى الحقيقي والطبيعي للأحلام[4] ، كذلك النص الأدبي يحمل شفرات وعلامات نفسيّة تتطلب منا قراءة منهجيّة حتى نصل إلى المعنى المراد

---

[1]- سيغموند فرويد،تفسير الأحلام ، تبسيط وتلخيص نظمى لوقا ،دار الهلال العدد 137،الإسكندرية 1962، ص18.

[2]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص11.

[3]- ينظر ، نفسه ، ص11-14 .

[4]- سيغموند فرويد ، المرجع السابق، ص24.

لدى المبدع . وبهذا فإن النص الأدبي عند "أحمد حيدوش" يمكن أن ننظر إليه على أنه المستوى الثاني الراقي للحلم وأن نبحث عن اللاوعيّ انطلاقا من جدلية "الرغبة " و"النّسق"، فما يحكم النص قوتان: الرغبة والنّسق[1].

2-1-2 الثنائيات الضدية :

ظهرت الثنائيات منذ القدم فبالعودة إلى المنظور القرآني للثنائية ، يتأكد لنا أنها موجودة في التركيبة الآدمية ، قال الله تعالى ﴿ يا أيها الناس إنّا خلقنّاكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبًا وقبائل لتعارفوا إنّ أكرمكم عند الله أتقاكم إن الله عليم خبير(13)﴾ الحجرات أية/13.

وبعدها انتشرت هذه الثنائية في دراسة العديد من العلماء والنقاد والأدباء من بينهم "ابن عربي"حين اختزل العالم كله في ثنائية المحب والمحبوب وقسم الكون إلى ظاهر وباطن ، ومن هذا المنطلق بدأ النظر إلى المتخيل الأدبي ومحاولة الكشف عن الدلالات الثنائية الضديّة فيه ومن ذلك[2] :

❖ **ثنائية الحب والكراهية** : تحضر فيه عدة نصوص أدبية تحمل دلالات لهذه الثنائية وتكشف لنا التصور اللاوعيّ للمحبوب والمكروه ، والتي برزت عند الشعراء في المدح والهجاء فمثلا عندما أراد القدماء أن يمدحوا "الأخطل" حدث العكس فكذلك "جرير " حينما أراد أن يمدح نفسه هجاها[3]، فهذه الثنائية طغت في الشعر العربي القديم خاصة شعر النقائض ،كما ظهرت أيضا في أغراض الشعر وتنوعه في القصيدة الطوال مثل المعلقات ، فالشاعر في القصيدة الجاهلية يستعمل أغراض شعرية خاصة المدح والهجاء.

---

[1]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص15.

[2]- نفسه، ص15.

[3]- ينظر، نفسه ، ص15.

❖ **ثنائية الجسد والروح:** يمكن اعتبار العلاقة التي تربط الجسد بالروح هي نفسها التي تربط اللفظ بالمعنى ذلك أن الجسد لا يمكنه أن يستغني عن الروح فكذلك اللفظ والمعنى هما متلازمان في النصوص الأدبيّة ، فالعرب القدماء اعتبروا النص الإبداعي (الشعر) كالإنسان حينما تتكرر الألفاظ في كتاباتهم ، ورأوا بأن النص هو الجسد والروح هو المعنى « والكلام الذي لا معنى له كجسد الذي لا روح فيه ،كما قال بعض الحكماء : الكلام جسد وروح فجسده النطق وروحه معناه »[1] ، يقصد بذلك أن الكلام هو عبارة عن إنسان الذي له جسد وروح ، فالجسد يعني النطق (اللفظ) والروح هي (المعنى) هذا ما قاله العتابي: « الألفاظ أجساد والمعاني أرواح ...»[2].

❖ **ثنائية المذكر والمؤنث** : تعد من الظواهر الإنسانيّة التي درسها الأدباء في الأدب العربي ، وهذه الثنائية تكشف لنا عن اللاوعيّ في النصوص مثل : ثنائية الأرض/الشمس

فالأرض = الأم (أمنا الأرض)

الشمس = الأب (ذكر ولم تؤنث برغم من أن أصلها مؤنث لأنها ترتبط دوما بصورة الأب) كما جاء في البيت التالي :

فإنك شمس والملوك كواكب إذا طلع لم يبد منهن كوكب[3]

فبالإضافة إلى ثنائيات أخرى متعددة منها : الحياة /الموت ، النهار/الليل ، الأيمن /الأيسر وهي موجودة في حياتنا اليوميّة ومعروفة لدى الكثير .

اعتبر" أحمد حيدوش "أن ثنائية المذكر والمؤنث هي ظاهرة محيرة ففي العربية مثلا : نجد أن الثدي الرمز الأكثر دلالة على الأنوثة المذكر، وجميع أسماء الفرج من المذكر والأنثى مذكرا

---

[1]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص17.

[2]- نفسه ، ص17.

[3]- نفسه ، ص19.

والجنين مذكر ولعل الرغبة في أن يكون الجنين ذكرا هي التي جله مذكرا في العربية[1].

وعليه فإن "أحمد حيدوش" أراد أن يوضح لنا نقطة هامة في ثنائية المذكر والمؤنث ، بأنها ثنائية محيرة فيها تداخل بين الجنسين الناتجة عن الإحالة لبعض الأشياء التي يمكن أن نقول عنها ذكر وهي في الأصل أنثى.

2-1-3 الاستعارات الملحة :

ظهرت مع الناقد الفرنسي "شارل مورون " (1899-1966م) الذي اعتمد على أبحاث "فرويد" في التحليل النّفسي ، لكنه غير من مسار النقد الأبي ورأى بأن " فرويد " كان اهتمامه الأول هو المبدع جاعلا بذلك "الأدب " وسيلة لفهم أعمالهم فقط .كما دعا أيضا "مورون" إلى ضرورة الانطلاق من النص الأدبي وجعل حياة المبدع في خدمة النصوص الأدبيّة[2]،ومن هنا عاب "مورون" على "فرويد" غايته العلاجية في استحضار حياة المبدع وهدفه في إثبات مرضيته فما أراده "شارل مورون " هو التعبير عن الشخصيّة اللاواعيّة للكاتب .

فعّرف الصورة الشخصيّة بأنها تلك الصور والاستعارات المتكررة التي تخلق الطابع المميز لمجموعة الأعمال الأدبيّة للمبدع ،هذا التعريف يشبه تعريف "هيبو ليت تين " للملكة الرئيسية[3].

ويعد "شارل مورون " صاحب مدرسة « النقد النّفسي » الذي كان منهجه فيها يقوم على أربعة عمليات ، طبقها على شعر "ستيفان ملارمي " وهي :

1. عملية تنضيد النصوص .
2. عملية البحث في نتاج المؤلف عن شبكة من الاستعارات الملحة وترددها التي ترسم بتجمعاتها حالات درامية.

---

[1]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص21.

[2]-حميد الحمداني ،الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص105.

[3]- نفسه ، ص106.

3. البحث في نتاج المؤلف عن كيفية تردد هذه الشبكات وتجمعات الصور المختلفة التي ترسم حالات درامية، وهذه المواقف الدرامية ترسم ما يسمى الأسطورة الشخصيّة وتحولاتها.

4. البحث في حياة المؤلف عن صدق النتائج المحصول عليها من خلال دراسة نتاجه[1]

فاستخدام "مورون " لهذه العمليات الأربعة ساعده على تحليل النصوص واستخراج الصور الملحة والمواقف الدرامية المحكوم بالتكرار في القصيدة الشعريّة .

2-1-4-القراءة والمنهج :

يعتبر العنصر الأخير الذي يُعوّل عليه كثيرا في التحليل النّفسي ، اعتمد عليه " أحمد حيدوش" في هذا الكتاب" إغراءات المنهج وتمنع الخطاب " الناتج عن قراءاته النّفسية للنص الأدبي . يرى بأن في هذه القراءات النّفسية جانب مهم يعتمد عليه في تشكيل النص وهو "اللغة "هي الملكة التي تحول النص إلى أنساق وإشارات ورموز وتجعله يسعى إلى التفرد والاحتفاظ بسره المكنون[2]، ويرى أيضا أن أهمية الأسطورة الشخصيّة والاستعارات الملحة التي أتى بها "شارل مورون" تظهر في صور جديدة وتؤسس لمنهج جديد إذا نظر إليها من جهة اللاوعيّ المنتج للصور الفنيّة .

يعتقد أن قراءة "شارل مورون " للنص الأدبي قد فتحت أفاق أراء واسعة ومجالات مما أنتج عنه نقد منهجي سمي «بالنقد الموضوعاتي ».

ووجد أن منهج "شارل مورون" ما هو إلا قراءة خاصة قام بها منذ مدة طويلة وقادته بعد ربع قرن إلى استنباط تلك العمليات التي قولبت قراءته . بهذا توصل "أحمد حيدوش" إلى أن التحليل النّفسي للنص الأدبي يعلمنا القراءة ثم المنهج فهو يدعونا إلى أن نقيم علاقة حميمية مع النصوص

---

[1] - أحمد حيدوش ،إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص25.

[2] - نفسه ،ص30.

أولا ثم تقنين ما تبوح به إلينا ثانيًا[1]، بمعنى أنه قبل أن نضع أي منهج لابد أن نتقن القراءة ونتعلم كيف نقرأ ، فلا وجود لمنهج دون قراءة عميقة ، ذلك أن القراءة الأولى غالبا ما تكون قراءة خاطئة.

فالقراءات المتعددة للنصوص الأدبية تدفعنا إلى تأسيس منهج جديد يلغي المناهج السابقة ،هذا ما شاهدته المناهج النقديّة وسبب ذلك هو "اللغة" التي تعتبر الجانب الخطير لأنها تتحكم في توجيه النص ، بالإضافة إلى جوانب أخرى ثانوية[2] .

يواجه تراثنا العربي معضلة في تفسير النص خاصة الديني ، فنتج عنه ظهور اتجاهين متعارضين في تفسير القرآني وهما:

- **الاتجاه الأول** :التفسير بالمأثور وأصحابه هم أهل السنة والسلف الصالح .
- **الاتجاه الثاني** : التفسير بالرأي أو التأويل وأصحابه هم الفلاسفة والمعتزلة .

فالأول يهدف إلى الوصول إلى معنى النص عن طريق تجميع الأدلة التاريخيّة واللغويّة التي تساعد على فهم النص فهمًا موضوعيًا ،أما الثاني فينظر إليه على أساس أنه تفسير (غير موضوعي) لأن المفسر لا يبدأ من الحقائق التاريخية والمعطيات اللغوية بل يبدأ بموقفه الراهن محاولاً أن يجد في القرآن (النص) سندا لهذه الموقف ، وأخذت هذه المعضلة بعدا آخر ميتافيزيقي وهو كيف يمكن الوصول إلى المعنى الموضوعي للنص القرآني ؟ وهل في طاقة البشر بمحدوديتهم ونقصهم الوصول إلى القصد الإلهي في كماله وإطلاقه؟[3]، فكل واحد فينا لديه قراءة خاصة به لهذا لا يمكن لأي كان تفسير النص القرآني ،لأنه نظم وإعجاز ومحاولة تفسيره فتحت مجالا لقراءات العديد من المؤولة في تأويل النصوص مما خلق اختلاف بينهم ، فكل واحد منهم يرى بأن قراءته

---

[1]-أحمد حيدوش ،إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ،ص31.

[2]- نفسه ، ص30-31.

[3]- ناصر حامد أبو زيد ،إشكالية القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ،ط7 ،المغرب 2005 ، ص15.

هي الأفضل والأصح وأن مذهبه هو الأمثل للوصول إلى المعنى «الموضوعي » للنص كما قصده المؤلف .

ويقصد «بالفهم الموضوعي» هو ذلك الفهم العلمي الذي لا يختلف عليه ، أي فهم النص كما يفهمه مبدعه أو كما يريد أن يفهم[1] .

تعتبر اللغة الوسيلة الأساسيّة لقراءة واعيّة و مسؤولة لا تكتفي بالمفهوم السطحي فهي تجعل معنى النص معنى خفي أكثر مما هو ظاهر ذلك لما تحمله من مجاز واستعارات ومحسنات جعل عملية الفهم والإدراك صعبة لدى القارئ مما يتطلب منه بذل جهد في إستعاب النص وقراءته بطريقة صحيحة يعتمد فيها على إحساسه ومشاعره لأنها تقربه من المعنى الذي يقصده المؤلف،ولكي يصل القارئ إلى المعنى الموضوعي الذي أراده المؤلف أو المبدع لا بد من إتباع منهج ما يقرب لنا هذا المعنى ، أي يجب اتخاذ منهج يساعد على اكتشاف خبايا وأسرار هذا المبدع .

فالمنهج عند "أحمد حيدوش" مجرد اندماج نّفسي في النص على مستوى الوعي بحيث تنتج من خلال ذلك معنى يدرك و يُقَولب، ولكن في الوقت نفسه الذي نستقبل فيه معنى قابلا لإدراك بصورة واعية فإننا نستقبل مكوناته بصورة لاواعية ، وهنا تنشط محتويات اللاوعي وتتفاعل مع محتويات النص[2]، أي المنهج عنده يندمج في النص نفسيًا على مستوى الوعي ويتحقق من خلاله المعنى وفي الوقت ذاته نستقبل مكونات هذا المعنى بشكل لاوعي التي تتفاعل مع محتويات النص .

---

[1]- ناصر حامد أبو زيد ، إشكالية القراءة وآليات التأويل ، ص17.

[2]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص34.

تتحقق المتعة في النص كما يرى "أحمد حيدوش " في اللحظة التي يتوقف فيها الإحساس باللذة دون أن ينقطع تمامًا ، لنستحضر مخزونا آخر يجعلنا نقفز إلى لحظة أخرى دون أن نخرج من دائرة اللحظة الأولى وهي لحظة استحضار عوالم مجهولة أثارها وأيقظ في نفوسنا شهوة المعرفة...[1]، يتحدث "رولان بارت " عن هذه اللذة فيقول: « إذا كنت أقرأ هذه الجملة بلذة وهذه القصة ،أو تلك الكلمة ، فإنها تكتب ضمن اللذة (فهذه اللذة لا تتعارض مع عذبات الكاتب)»[2] ،بمعنى في أي نص أدبي سواء كانت جملة أو كلمة أو فقرة فإنها تنبع عن رغبة ولذة داخلية نفسّية في الكتاب وعليه فإن "أحمد حيدوش " وجد أن النص الأدبي هو عبارة عن لعبة يمارسها الكاتب ، والقراءة هي الأخرى لعبة ماري من طرف القارئ ، وكلاهما يخضعان إلى قوانين .

2-2-التحليل النفسّي ما بعد الفرويدي للنص الأدبي:

بعدما عرضنا سابقا "فرويد "و أتباعه في تحليل النص الأدبي نأتي الآن لنعرض أهم الاتجاهات والنظريات التي عالجت النص الأدبي وحللته من زاوية أخرى مختلفة عما جاء به "فرويد "، وأطلق عليها اسم " ما بعد الفرويدية " تعتبر من أهم المحطات القراءة النّفسانية لنصوص الأدبيّة عبر خط تطورها في النقد المعاصر،مبرزا في ذلك "أحمد حيدوش" مدى تلاحم والتقاء التحليل النّفسي باللسانيات بتفسيرها للخطاب الأدبي ،ثم أعطى لنا بعض من النقّاد والنّفسانيين ووجهة نظرهم في تفسير العمل الإبداعي والمنهج الذي اتبعوه في تحليل ، فمنهم من حاول البحث عن الكاتب والنص أو البحث عن الشخصية اللاواعيّة للمؤلف[3]، أي أرادوا إخراج شخصية المبدع اللاواعيّة من النص ومنهم من حاول الخروج من المؤلف والبحث عن أنا القارئ [4]،أي انتقلوا من

---

[1]- أحمد حيدوش ،إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ،ص 38.

[2]- رولان بارت ، لذة النص ،ترجمة منذر العياشي ،مركز الإنماء الحضاري ،ط1، سورية 1992 ،ص 25.

[3]- أحمد حيدوش ، المرجع السابق ، ص54.

[4]- نفسه ، ص 60.

البحث عن المؤلف إلى البحث عن القارئ ، ومنهم من أهمل المؤلف والقارئ . والبحث عن لاوعي النص[1]، أي الاعتماد على القراءة النّفسية في غياب المؤلف .

ليعرض لنا بعدها "حيدوش" مصادر القراءات النّفسية الجديدة للخطاب الأدبي والذي بيّن لنا فيه علاقة الدال بالمدلول.

2-2-1 البحث عن الشخصيّة اللاواعيّة للمؤلف:

تعتبر نظريات " فرويد" الأكثر تأثيرا على عملية الخلق الأدبي وكذلك النقد الأدبي مثل التحليل النّفسي وفيه الاهتمام ينصب على شخصية الأدباء ودوافع الإبداع ، ويرى مؤرخو النقد أن النقد النّفسي بدأ في بداية القرن العشرين (20) مع ظهور علم النّفس التحليلي على يد "فرويد " وما أثاره أتباع "يونغ " في البحث عن الأسطورة والرمز ، فقد سلك الفرويديون في دراستهم طريقتين فمنهم من استعمل العمل الفني وثيقة نّفسية لدراسة شخصية الفنان ونّفسيته وسيلة أو أداة لفهم العمل الفنّي وتفسيره . والتي تنطلق قراءاتهم من النص ولكن دون أن تحبس نفسها فيه لأن القارئ يتابع من خلالها جدلاً لا ينقطع بين الأثر وحياة صاحبه وفي هذا المنحى الذي يكون النص فيه هو المبتَدأُ ، أنشأ " شارل مورون " منهجه " النقد النّفساني "[2]، كشف فيه تحليلاً نّفسيًا أدبيًا بدأ من النص ومنتهيًا فيه وإليه مخالفا في ذلك " فرويد " ،التي كانت تحليلاته الفرويدية النّفسية تحكمها قواعد التشخيص الطبي المفروضة عليه من الخارج ، وقام أيضا "مورون" استبدال مصطلح

« التداعي الحر» الذي هو أحد أهم أسس العلاج النّفسي بمصطلح آخر سمي« نضد النصوص» كشف من خلاله عن التداعيات وتجمعات الصور والاستعارات الملحة غير إرادية على الأرجح ، ومن ثمة تغدوا النصوص أصدءا لبعضها البعض، ترسم بنية مشتركة أطلق عليها "

[1]- أحمد حيدوش ،إغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص62.

[2]- نفسه، ص56.

شارل مورون " « بالأسطورة الشخصيّة » ، وعرفها "أحمد حيدوش " بأنها عبير عن شخصية الكاتب اللاواعيّة ونتائج المحصول عليها بواسطة نضد النصوص والأسطورة الشخصيّة وتنوعاتها من عمل أدبي إلى أخر للكاتب نفسه يمكن مراقبتها من خلال ما نعرفه عن حياة الكاتب[1].

فنجده ينطلق من النص الأدبي يلتقط الصور والاستعارات المتكرر في الأعمال الأدبيّة ويبحث لها عن مقابل في حياة المبدع ليعود مرة أخرى إلى النص ويثبت ما توصل إليه في القراءة الأولى للنص، فهو « جعل الأدب وسيلة لفهم أعمالهم، وهكذا دعا "مورون " إلى ضرورة الانطلاق من النص الأدبيّ وجعل حياة المبدعين في خدمة فهم النصوص الإبداعية »[2].

فمنهجه كان قائمًا على قراءة النص وكشف أسرار اللاشعور للكاتب ومن ثمة تفسير آثاره ثم القيام بعملية تنضيد النصوص وتحليل المحتويات اللاشعوريّة بغرض الكشف عن علاقات خفية تزداد درجة اللاشعورها.

2-2-2 البحث عن أنا القارئ:

تراجعت مكانة المناهج السياقية خاصة المنهج النّفسي في القرن التاسع عشر (19) التي كانت تهتم بالمؤلف وبث عن شخصيته اللاواعيّة في النص ، لتأتي بعدها مناهج جديدة أهملت المؤلف وأعلنت عن ميلاد القارئ الذي تراه الوحدة الأساسية في العملية الإبداعيّة ، وجعلت النص مفتوح أمام عدة تأويلات ، ومن بين هذه النظريات "نظرية التلقي " التي عنيت بالقارئ والقراءة . ونعني بالتلقي هو العملية المقابلة للإبداع تتطلب قارئاً مميزًا ذو ثقافة عميقة وخبرة طويلة تتيح له سير أغوار النفس والوقوف على أسراره وجماليته ، فعمق العلاقة بين النص والقارئ ودعت إلى

[1]- ينظر ،أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص57.

[2]- حميد الحمداني ، الفكر النقدي الأدبيّ المعاصر، ص105.

إعادة النظر في القواعد القديمة ، ومن أعلامها "أيزر "و "ياوس " من أبرز النقاد الذين أسهموا بجهد كبير في تأصيل نظرية التلقي[1].

يعني هذا أن نظرية التلقي أحدثت قفزة نوعيّة في تغيير مسار دراسة وتحليل النصوص الأدبيّة فانتقلت من المؤلف والنص إلى القارئ الذي اعتبرته هو الأساس ، هذا القارئ عند "أيزر" جعله أساس عملية القراءة ،" فأيزر " يحثنا على القراءة ذلك أن العمل الأدبي يتشكل منها ، وبهذا ينتج لنا معنى ، أي أن النص يحمل دلالات وتأويلات كثيرة وهذا ما ولد نصًا مفتوحًا . يعرفه "أمبرتو إيكو " النص المفتوح : بأنه هو الذي يجعل القارئ شريكًا في حقل المعنى وإنتاج الدلالة على نقيض من النص المغلق[2].

وفي صدد الحديث عن القارئ ودوره الفعال في إنتاج المعنى يرى "أيزر" بأن هناك قارئ آخر يختلف عن القارئ العادي سماه « القارئ الضمني » غير موجود في الواقع . وإنما هو شرط التوتر الذي يعيشه القارئ الفعلي والذي يرى أن "أنا " الذي يقرأ النص الأدبي يختلف عن "أنا " الذي يهتم بقضايا الحياة اليوميّة ، وأن مهمة القارئ الضمني هو شرح التأثير الناتج عن النص الخيالي وكيفية إكسابه المعنى[3]،بالإضافة إلى حديثه عن القارئ الضمني نجده أيضا أتى بشيء آخر جديد وهو « الفجوات » هذه الفجوات التي يتركها المؤلف عمدًا لكي يترك المجال للقارئ من أجل جذبه للنص وملأ فراغاته ، ومنه يحقق النص مسافة جمالية .

وفي مقابل ذلك يأتي "ياوس " ريشارك "أيزر " في تدعيم ركائز نظرية التلقي .مستخدما مصطلحا آخر أطلق عليه « أفق التوقع » التي يعني بها مجموعة من المعايير الثقافيّة والخبرات

---

[1]- فوزي سعد عيسى ، جمالية التلقي قراءات نقدية في الشعر العربي المعاصر ،دار المعرفة الجامعية ، د.ط،الإسكندرية 2012 ،ص05.

[2]- نفسه ،ص07.

[3]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ،ص61.

العميقة والكفاءة اللغويّة والبلاغيّة وغير ذلك مما يسهم في إقامة حوار بين القارئ والنص[1]، هذه المعايير التي تستدعي الماضي أو الأعمال المتوارثة لتقدمها إلى الحاضر بشكل جديد هي التي يسعى إليها " ياوس " في رؤيته ، وكذلك رؤيته للقارئ بأنه مركز العمليّة النقديّة والمراجعة التاريخيّة لأي عمل فنّي وأدبي ، فالعلاقة بين العمل الأدبي والقارئ هو منطق المحاورة والمسائلة وأن دور القارئ لا يتوقف عند كشف بنية النص وإنما عليه دائمًا القضاء على أفق توقعاته .

تعد نظريّة القراءة في رأي "أحمد حيدوش" نظريّة لم تحقق إجماعا لمفاهيمها فهي لا تزال موضوع خلاف ولعل مرد ذلك تلك المعضلات التي تقف دون تمييز بين الاستقبال، تلقي، تأثير ،استجابة فيرى بأن الأولى تهتم بالقارئ وترتبط به في حين أن الاستجابة لها علاقة بالأوجه النصيّة[2]، يعني هذا الاختلاف الحاصل في مصطلحات نظريّة التلقي ولد مشكلة في التمييز بين مصطلحاتها المختلفة ، الذي يحمل كل مصطلح دور معين يختلف عن الآخر .

2-2-3- البحث عن لاوعي النص:

عرف النقد الحديث والمعاصر تغيّرا في أطراف الحركة النقديّة مما أدى إلى تغيير وجهة المسار النقدي أسفر عن منهج يعرف بالبنيويّة التي تعتبر مثال التحول الجذري الذي عرفته العلوم الإنسانيّة في القرن العشرين (20) ورؤية جديدة لمراجعة التصورات السائدة والتقاليد التي رسختها الأفكار السابقة للقرن التاسع عشر (19) وما قبله والذي جاء على أنقاض الشكلانيّة الروس ،التي نظر إلى النص من الداخل بالإضافة إلى اتجاهات أخرى سلكت نفس المسار وهي السيميائيّة ، التفكيكيّة ...الخ ، ظهرت في الستينات من القرن العشرين كان الاهتمام فيها ببنية النص الداخليّة الشغل الشاغل عندهم ،عكس ما كان عليه النقد الأدبي سابقا حين اهتم بالجوانب النّفسية

[1]- فوزي سعد عيسى ، جماليات التلقي قراءات نقدية في الشعر العربي المعاصر ، ص07.

[2]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص61.

والاجتماعيّة والتاريخيّة بمعزل عن الدور الذي يطلع به القارئ ، وبنية النص ، يومها النقد كان في غنى عن القارئ ومعزولا عنه تماما ، فجاءت المناهج البنيويّة لتصححه وأولت اهتماما بالنص وما داخله مهملة في ذلك " المؤلف والقارئ " ، ومن بين رواد "رولان بارت ، جون بياجيه، جان بلامان نويل"...الخ .

يعد "رولان بارت" أول من استخدم لغة التحليل النّفسي بدرجة متفوقة وبحث عن الأفكار الثابتة والملحة في مؤلفه حول " راسين " 1963م ، بيدا أن "بارت " سلك طريقة مختلفة رسمت معالم دراسته الرائدة (S/Z) وهكذا لم تسهم المفاهيم التحليلية النّفسية بأكثر من استكمال أدوات البحث الموزعة بين القوانين التأويليّة والقوانين الرمزيّة ، فخسر بذلك اللاوعيّ كل سلطة التدمير أمام المخيال[1] ، يعني هذا أن الخيال أصبح رائدا في المناهج النقديّة الحديثة مما أدى إلى تدمير اللاوعيّ الذي كان أساس المناهج النقديّة القديمة وهذا يمثل نقطة تحول التحليل النّفسي .

2-2-4 التراث العربي مصدر من مصادر القراءة النّفسانية الجديدة للخطاب الأدبي :

يتطلب في أي محور بحث عن معنى أو دلالة حضور عنصرين اثنين تجمعهما علاقة وهما الدال والمدلول. يرى "لاكان " أنه من خلال علاقة الدال بالمدلول نستطيع أن نتوصل إلى المعنى الحقيقي للنص وأن رغبة أنا والآخر والممثلة برغبة " أنا المبدع / أنا النص" هي نفسها العلاقة التي تجمع الدال والمدلول ، فأثناء لعب الأول يتسلل الثاني تحته ، ذلك يعني :«أن اللاوعي يتكلم لغته»[2]، هذا استنادا لما قدمه "فرويد " في تفسير الأحلام حول القلب والتكثيف والنقل .

يبيّن لنا "أحمد حيدوش" أن "جاك لاكان" كاد أن يبني نظريته في التحليل النّفسي على اللغة حتى أنه كاد أن يقول أن أهم مكتشفات التحليل النّفسي تتعلق بأبنية اللغة مادامت مادة التحليل

[1]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص62-63.

[2]- ينظر ، نفسه ، ص65-66.

النّفسي هي الكلمات ، فبدون الكلام وبدون لغة يتوقف التحليل النّفسي عن اللغة ويأخذ إجازة لانهاية لها[1] .

فاللغة عند "جاك لاكان" هي تصور لعلاقة الدال بالمدلول من جل اكتشاف المعنى الخفي ، بيدا أن العلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة اعتباطيّة (غير ضرورية) إذن مادة التحليل النّفسي عند "لاكان" هي الكلمات وبدون كلام ولغة لا يكون لدينا تحليل نفسّي لنص أدبي .

هذه الكلمات في التحليل النّفسي فيها انزياح وتكثيف وقلب ولعب لفظي وسواء ذلك ، والدال في السلسلة الكلاميّة من حيث النّظم يرتبط بعلاقة قبل منطقيّة بدال سابق ، فيكشف بذلك عن مدلول جديد أو معنى غير المعنى الذي يرتبط به[2]،هذا ما يتوافق مع نظريّة "عبد القاهر الجرجاني" في « قضية النّظم» .

يرى ناصر حامد أبو زيد أن مفهوم " عبد القاهر الجرجاني" للنّحو والنّظم مفهوم واسع يخلط بين مباحث النحو والبلاغة ، ثم يعود بعد ذلك مباشرة ليتهم هذا المفهوم بالقصور عن الإحاطة بكل مقومات النص الأدبي لأنه مفهوم مقيد[3] .

فما أراده "عبد القاهر الجرجاني" في تحليله لنصوص سابقيه أنه هو البحث عن المعنى الخفي للنص مهملا بذلك المعنى الظاهر واصفا تلك النصوص بالرموز والإيماءات والإشارات الخفيّة التي تتطلب منه إيجاد تفسير لها .

فالنّظم عنده في كتابه "دلائل الإعجاز" :تعليق الكلم بعضها ببعض ، فربط الاستعارة ربطً بديعا وأوضح أن من أنواع الاستعارة مالا يمكن بيانه إلا بعد العلم بالنظم ،وهو ما يلتقي مع مفهوم الاستعارة عند"لاكان" حين قال "الجرجاني" «إن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ

---

[1]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص 67.

[2]- نفسه ، ص68 .

[3]- ناصر حامد أبو زيد ، إشكالية القراءة وآليات التأويل ،ص150.

الدالة عليها في النطق (...) وأن الكلم تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس ،وأنها لو خلب من معانيها حتى تتجرد أصوات وأصداء حروف لما وقع في ضمير ولها هجس في خاطر أن يجب فيها ترتيب ونظم ،وأن يجعل لها أمكنة ومنازل»[1]،يقصد من ذلك أن نظرية "لاكان" تنطلق من علاقة الدال بالدال ثم علاقة الدال بالمدلول ، وتقوم أهم أسسها على نظريّة النّظم التي جاء بها "عبد القاهر الجرجاني" .

ومنه نستنتج أن التحليل النّفسي للنصوص الأدبيّة مرَّ بمراحل تاريخية عديدة بدأً من نظريات "فرويد " وصولا إلى نظرية التلقي ، فلاحظنا أنه كلما تقدم به الزمن وتغيرت طبيعة تحليل النصوص ازداد تراجعا إلى الوراء هذا التراجع ساعد النظريات الجديدة تأخذ مجراها في التحليل ، وعليه فإن المنهج النّفسي لم يكتب له الاستمرار كعنصر أساسي في تحليل النصوص كما كان يتوقع أصحابه إلا أنه مع ذلك بقيت ملامحه وبصماته مستمرة .

3. تطبيقات أحمد حيدوش على الشعر والرواية :

حاول" أحمد حيدوش " في هذا الفصل من الكتاب بشقيه النظري وتطبيقي تطبيق تلك الأسس التي تحدث عنها فيما سبق ،المتعلقة بالفرويدية وما بعد الفرويديّة ، وكانت تلك التطبيقات منحصرة على الشعر والرواية فانطلق بداية من الشعر محاولا إبراز الأنا والتجليات النّفسية اللسانيّة للموضوع ، باعتبار هذين الثنائيتين مهمتان في الحقلين النفسّي واللغوي ، وهو الرأي نفسه الذي رآه "ناصر حامد أبو زيد" عندما تحدث عن الأنا والموضوع .بأن أي نص له جانبان :جانب موضوعي يشير إلى اللغة ،وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة ،وجانب ذاتي يشير إلى فكر المؤلف التي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بغية فهم المؤلف أو فهم تجربته ،وكلا الجانبين _في رأي

[1]-أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص67.

"شلايماخر" _ صالحان كنقطة بداية لفهم النص ، فالبدء بالجانب اللغوي يعني أن القارئ يقوم بعملية إعادة بناء تاريخية موضوعية للنص هذه العمليّة يطلق عليها "شلايماخر" (Objective Historial Reconstruction) وهي تعتد بكيفية تصرف النص في كلية اللغة وتعتبر المعرفة المتضمنة في النص نتاجًا للغة ، ولهذه البداية جانب آخر وهو ما يطلق عليه "شلايماخر " (Objective Divinatory Reconstruction)إعادة البناء التنبؤي الموضوعي ، وهي تحدد كيفية تطوير النص نفسه للغة[1].

وللبدء من الجانب الذاتي كذلك جانبان : الأول هو إعادة البناء الذّاتي التاريخي ، وهو يعتد بالنص باعتباره نتاجا للنّفس ، أما الجانب الثاني فهو الذّاتي التنبؤي ، يحدد كيف تأثر عملية الكتابة في أفكار المؤلف الداخلية هذان الجانبان _الموضوعي والذّاتي_ أو اللغوي والنّفسي بفرعيهما التاريخي وتنبؤي يمثلان القواعد الأساسية والسيرة المحددة لفن التأويل عند "شلايماخر" وبدونهما لا يمكن تجنب سوء الفهم[2] .

وبالعودة إلى "أحمد حيدوش " نجد أنه أراد أن يقول بأن الشاعر في أي شعر يكتبه لابد له أن يوظف ضمائر عديدة ،التي يمكن أن تتحدث عن نفسه (الشاعر) أو تتحدث عن الآخر فالضمائر في الشعر كثيرة هناك ضمير المتكلم ،المخاطب ، الغائب وهو الأمر الذي يخلق صراع بين الثنائيات الضدية (الأنا – الآخر) أو الذات والموضوع محاولا بذلك أيضا اكتشافها واكتشاف العلاقة الموجودة بينها ، مجسدا هذه العلاقة في رسم مثلث تخطيطي سماه " **المثلث التخاطبي** " والذي سيتجلى فيما بعد .

---

[1]- ناصر حامد أبو زيد ، إشكالية القراءة وآليات التأويل ،ص21-22.

[2]- نفسه ، ص22.

ومن المختارات التي طبق عليها "أحمد حيدوش " هذه العلاقة هي المجموعة الشعريّة الجزائرية (زنابق الحصار) "لأحمد شنه"، وقبل أن ينطلق في دراسته التطبيقية على هذه المجموعة الشعريّة أعطى تعريفا نظريا لكل من "الأنا " و"الموضوع" والذي سنتطرق إليه باختصار :

3-1 مفهوم الأنا :

تطرق إليه "أحمد حيدوش " من جانبين بوصفه مصطلحا نفسّيا وبوصفه عنصرا في البنية التخاطبية للنص.

3-1-1- الأنا بوصفه مصطلحا نفسّيا:

يرى التحليل النّفسي الفرويدي « أن الأنا قد نشأ تحت تأثير العالم الخارجي الواقعي من الهو وهو يعمل وفقا لمبدأ الواقع ، ومهمته الأساسية هي حفظ الذات وينهض بهذه المهمة فيما يتعلق بالأحداث الخارجية بتخزين الخبرات المتعلقة في الذاكرة ويتجنب المنبهات المفرطة عن طريق الهرب ، وبالتصرف في المنبهات المعتدلة وطريقة التكيف وبعمل التعديلات المناسبة في العالم الخارجي وفق لمصلحته الخاصة ، والأنا يطلب اللذة ويتجنب الألم»[1]، معنى هذا الأنا عند التحليل النّفسي الفرويدي تنشأ من الهو ومهمتها حفظ الذات ، وحب اللذة ،وتجنب الألم،أما الجانب الداخلي للأنا فهو متعلق بالذاكرة التي تعبر عن نفسها بالكلام . ومن مهام الأنا تجريد الليبيدو والهو من طاقته الجنسيّة بالتسامي بها[2]، فالأنا يعمل كوسيلة توفيقي بين الداخل والخارج مدركا بذلك الواقع ومحاولة التوافق معه.

[1]- أحمد حيدوش ،إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ،ص76.

[2]- نفسه، ص76.

3-1-2- الأنا بوصفه عنصرا في البنية التخاطبية :

استعان "أحمد حيدوش " في هذا العنصر بعديد من التعريفات ،كتعريف "رولان بارت" وتعريف "بنفيست" ، و" لوجون" وغيرهم ،عن وظيفة الأنا في البنية التخاطبية ومدى فاعليتها في إحداث تخاطبية داخل الكلام الشعريّ وهذا ما وجده "أحمد حيدوش " في قول "بنفيست " « أن تعيين علاقات التخاطب في الكلام الشعريّ بعد تعيين "هويات " الذين يتبادلون الكلام[1]، يقصد "بنفيست " هنا أنه لكي نفهم الشعر لابد أن يكون الشاعر قد بيّن هوياتها وحددها ، فمن وجهة نظر "بنفيست" أن إحداث العلاقة التخاطبية يكون يتبين هويات المتكلمين ، ويرى أيضا أن هناك شخص واضع النص والشخص الذي يتحدث عن واقع النص ، لابد له من تحديد طريقة التكلم فيه وتحديد هذه الطريقة عند "بنفيست" يكون من ثلاثة ضمائر هي المتكلم ،المخاطب ،الغائب ، ويرى أن العلاقة التي تحكم المتكلم والمخاطب هي علاقة ذاتوية أما الغائب يمكن أن ينوب عن الضمير المتكلم في كثير من الأحيان وكذلك بالنسبة للمتكلم وكأنها ضمير واحد ، في حين أن الغائب منفصل عنها.

واستند أيضا "أحمد حيدوش " برأي "لوجون" الذي راح يبحث عن الكيفيّة التي يتمظهر فيها تطابق المؤلف بالسارد بطرحه تساؤل من هو ضمير المتكلم ؟(أي من يقول من يكون؟) ولكي يجيب عن هذا السؤال استعان برأي "بنفيست" الذي يتحدد ضمير المتكلم عنده عن طريق تمفصل مستويين :

أ. **الإحالة** :أن ضمير المتكلم وضمير المخاطب وإحالة إلى داخل الخطاب في فعل التلفظ نفسه[2].

---

[1]- أحمد حيدوش ،إغراءات المنهج وتمنع الخطاب أحمد حيدوش ،ص77.

[2]- نفسه ،ص79.

ب. **الملفوظ** : والذي يشير إلى الضمائر الشخصية للمتكلم إلى تطابق ذات التلفظ وذات الملفوظ مثل " ولدت بتاريخ " ويشير هذا المثال إلى مطابقة الشخص الذي يتكلم مع الشخص الذي ولد[1]، معنى هذا أن "لوجون " يرى أن هذين المستويين متماثلين فعلى مستوى الإحالة يكون التطبيق مباشر ويدركه المتلقي ، أما على مستوى الملفوظ فإن الأمر يتعلق في علاقة بسيطة ويمكن أن نصدق نكذب هذه الإدعاءات ، وفي هذا الصدد يطرح "لوجون" هذه القضية من زاويتين :

- **الأولى** : إذا كانت تحليلات "بنفيست " تنطلق من حالة الخطاب الشفوي ، فإن" لوجون " في اعتقاده لا يجد أي ضرر في التحقق من هذا الضمير "المتكلم " عندما يكون في حالتين محاورا أو سامعا ، "فلوجون " يؤكد بأنه توجد سلسلتان من الحالات الشفوية يمكن أن يطرح فيها التطابق مشكلا :
  - **الإستشهاد** : هو الخطاب داخل خطاب .
  - **شفوية عن بعد** : الحديث في الهاتف أو عبر الباب[2] .
- **الثانية** : إذا كان "بنفيست" يشير إلى عدم وجود ضمير متكلم فإنه صحيح إذا قلنا بأنه كذلك مفهوم ضمير "الغائب " لا يوجد له مفهوم ، إلا أنهما ببساطة وظيفة ترتكز على إحالة إلى اسم [3].

يقصد "لوجون" بهذين الزاويتين أنه إما أن يكون الضميرين معروفين ويكون فيها الخطاب شفوي ومتطابق ، وإما أن يكون هذين الضميرين مضمرين لا يوجد لهما مفهوم .

---

[1]- أحمد حيدوش ،إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ،ص80.

[2]- نفسه ،ص 79-81.

[3]- نفسه ،ص 81.

3-2- **مفهوم الموضوع** : كذلك تطرق إليه من جانبين :

- بوصفه مصطلحا نفسّيا .
- بوصفه مصطلحا نقديّا .

3-2-1– **الموضوع بوصفه مصطلحا نفسّيا** : في التحليل النفسّي تطرح فكرة الموضوع من ثلاثة جوانب:

- باعتباره متلازما مع النزوة.
- باعتباره متلازما مع الحب أو مع الكراهية .
- أو بالمعنى التقليدي الذي يتبناه علم النفس والفلسفة متلازما مع الشخص الذي يدرك ويعرف [1] .

يعرض لنا تعريفا عند علم النّفس : بأنه ذلك الشيء الخارجي أو الشخص الذي يتجه له الفعل أو الرغبة إدراكا أو نزوعا، أو وجدانا، فهو كل ما يقابل (الأنا) أو الذات[2]،ويعتبر في علم النفس (Objet) هو الشيء الآخر الخارجي الذي يقابل "الأنا " والذات[3]، بمعنى أن الموضوع كائن تتجه له رسالة ضمير المتكلم سواء كانت تحمل حب أو كراهية .

3-2-2 **الموضوع بوصفه مصطلحا نقديا** : وصلت حركة جديدة في العصر الحديث في الستينات من هذا القرن سميت « بالنقد الموضوعاتي» التي ظهرت على أيدي مجموعة من النقاد الكبار من بينهم" جان بيار ريتشارد" و "جان بول بير " وغيرهم .

---

[1]- أحمد حيدوش ،إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ،ص82.

[2]- نفسه ، ص81.

[3]- نفسه ، ص83.

والنقد الموضوعاتي جُمعَ بين نظريات مثل الماركسية الفرويدية وغيرها من النظريات ، في هدف واحد وهو الخروج بمنهج منعزل عن الإيديولوجية ، ودخوله مع تلك النظريات في هدف واحد لا يعني أنه يجمعهم منهج واضح وإنما يجمعهم اتجاه عام المتضمن للعديد من المناهج[1].

أما عند العرب فإن مفهوم "الموضوع" كان موجودا منذ القديم بمعنى الشيء الخفي المضمر، الخلق والإبداع ، الخلق والتنضيد ، فالمعاجم العربية ترى بأن الموضوع هو المادة التي يبني المتكلم عليها كلامه[2].

لينتقل بعد هذه التعريفات للأنا والموضوع "أحمد حيدوش " إلى دراسة الحقل الدلالي لهما في المجموعة الشعرية "لأحمد شنه".

3-3 تطبيقات أحمد حيدوش على المجموعة الشعرية زنابق الحصار لأحمد شنه:

قدم لنا "أحمد حيدوش" تعريفًا بهذه المجموعة ولاحظ أن الشاعر يكثر من إبداعه في شهر جانفى، كما لاحظ بعد إطلاعه على هذه المجموعة الشعريّة أن هناك هاجس يحاصر مخيلة الشاعر التي رسمتها له الثورة وما تركته في نفسيته من قلق وألم وضياع وتمرد فذهب إلى الشعر لكي يصرخ بكل ما أوتي من قوة ، محاولا بذلك إسماع صراخه للآخر ، واهتمام "أحمد حيدوش" بهذه المجموعة الشعريّة عن غيرها هو أنها تخدم موضوعه المتمثل في الثنائيات الضديّة، وبعد اطلاعه "أحمد حيدوش"على القصائد واستخراج الحقل الدلالي الأنا والموضوع خرج بنتيجة وهي : أن الشاعر استخدم ضمائر كانت لها علاقة بالموضوع تقوم إما في الرغبة في الاتصال بالآخر وإما الانفصال عنه ، ومن بين هذه القصائد هناك قصيدتين هما :

الأولى بعنوان "بطاقة الهوية " وهي قائمة على ضميري " المتكلم" و" الغائب " في صيغة

---

[1]- أحمد حيدوش ،إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ،ص 83.

[2]- نفسه ،ص83.

(أنا/هم)، أما القصيدة الثانية التي هي بعنوان "العبور " تكاد تقوم صيغ التخاطب فيها بين ضميري "المتكلم" و"المخاطب" في صيغة (أنا/أنت)[1]، وهذا ما وضحه في الجدول ص86 من الكتاب .

وعند قراءتنا لهذا الجدول وجدنا أن الضمير "المخاطب" كان حاضرا بقوة ليأتي بعده حضور مكثف لضمير "المتكلم " في حين أن ضمير " الغائب" كان بنسبة قليلة ، وهذا ما يؤكد أن "أحمد شنه" كان يريد من الآخر أن يسمع صراخه وأن يحس بآلامه ، هنا يتبين أن نفسية "أحمد شنه " كانت مليئة بالحزن والقلق ، فأراد أن يتقاسم حزنه مع الآخر ، في حين هناك انفصال بين "أنا " الشاعر و"هو " الغائب .

ووجد "أحمد حيدوش" بعد اطلاعه على قصيدة "العبور" أن هناك رغبة في انفصال بين (أنا) و(هو) كما وجد رغبة في الاتصال بين (أنا) و (أنت) ، وبالعودة إلى علاقة الانفصال الموجودة بين (أنا/ هو) فإن "أحمد حيدوش" وجد أن ضمير المتكلم يكشف عن الإحساس بالغربة وثقل الماضي ، عندما عرفته بذات الشاعر وسماتها النفسية ، والذي ساعده على اكتشاف هذا الإحساس والثقل هو استخدام الشاعر لفعل الماضي (سقطت ، نقشت ، جئت) ، أما فيما يخص ضمير الغائب الذي يبدوا في نظر "أحمد حيدوش " عالم منفصل عن "أنا " الشاعر فإن "أحمد شنه" استخدمه وأشار إليه بضمير المنفصل عن الجماعة مثل (أضاعوا، حاصروا) ولكن هذا الإحساس والثقل سوف ينتهي في المستقبل عندما وجد الشاعر لديه تفاءل (سأقبل ، أكسر ، سأولد)[2].

نفهم من هذا أن "أحمد حيدوش " باطلاعه على قصيدة " العبور " وجد أن "أحمد شنه" وظف ضمائر عديدة كانت أغلبها ضمائر "المخاطب" ، الذي كان يستعمله أداة للتعبير عن ألامه

[1]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ،ص84-85.

[2]- ينظر ، نفسه ، ص87.

وحزنه على الآخر ، كما استعمل في المقابل ضمير المتكلم وهذا ما يجعلنا نفهم أن هناك رغبة اتصال بين "أنا "الشاعر و"أنت " الآخر ، في حين ضمير "الغائب " كان بنسبة قليلة وهذا دليل على رغبة في الانفصال بين (أنا) و (هو) . ولكن القطبين المعارضين (أنا/هو) هما عبارة عن موطنين ، موطن ينعقد فيه الاتصال و آخر يحدث فيه انفصال ، غير أن القطبين في تراسل دائم الأمر الذي يخول ويسمح بتحويل نفس الشيء من وضع أول كان عليه إلى وضع ثاني مختلف وهذا الأرض الذي يشد القطبين إلى بعضهما هو ذاته الذي يقوم بين الشاعر والقارئ ، فيجمع بينهما في عملية تواصل تبادلي[1] .

معنى هذا أنه هناك تعارض بين القطبين ولكن رغم هذا فإن هذين القطبين في تواصل دائم نفس الشيء بين الشاعر والقارئ الذي تجمعنا عملية تواصل تبادلي .أما فيما يخص رغبة الاتصال بين (أنا /أنت) فيراها "أحمد حيدوش" بأنهما متوحدان في معظم القصائد وهذا ما لاحظه في قصيدة "العبور" التي تكاد تقوم فيها صيغ التبادل فيها بين الضميرين (أنا) و(أنت)[2] ، ووجد أنها متفشية في جل قصائد المجموعة وأعطى لنا مثال على ذلك :

"لا ترحلي توسدي " ⟵ زنابق الحصار .

"لا تنكمش افتح يديك " ⟵ في صلاة الغربال[3] .

ورأى أن قصائد المجموعة كلها تنظم في أشكال تخاطبية بين ضمير "المتكلم" "المخاطب"، "الغائب" وأنه من السهل التعرف على الضمير "المتكلم " في القصائد بأنه رجل يتميز بعدة سمات كما استخلص من هذه القصائد كلها أن صورة "المتكلم (أنا) كانت تعبر عن نفسية الشاعر عندما يكون حزينا متألم ثم تنتقل هذه النّفسية إلى التفاؤل ورسم الفرحة على الوجه بعدما يدرك أنه

---

[1]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص88.

[2]- نفسه ، ص88.

[3]- نفسه ، ص88.

سينتصر في نهاية المطاف ، بعدها يرى أن صورة الضمير " المتكلم " (أنا) وضحت لنا كيف أن الشاعر برغم من تفاؤله ، إلا أنه تتضح تلك السوداوية التي طبعت الخطاب (الأنا) ، التي رأى فيها أنها أعادت انكماش ذات الشاعر وعودتها إلى الحزن مرة أخرى لتصبح مهزومة ، لتعود بعدها إلى الشعور بالتفاؤل مرة أخرى .

انتقل بعدها "أحمد حيدوش" للحديث عن صورة الآخر "المخاطب" / "الغائب " وبعد الاطلاع على القصائد "أحمد شنه" وجد أن ضمير "المخاطب "غير محدد الملامح أي غير واضح عكس ضمير "المتكلم " الذي تعرفنا عليه على أنه رجل ، فإن " المخاطب " في قصيدة " العبور" كان يجسد الأمل وأيضا رجل يجسد ثورة الأمل في قصيدة " الغربان" مثل :

"من سيفك المكسور تولد ثورة "

" تركوك يا شجرة المدينة عاريا "

"لولا خشوعك عند كل قصيدة / لا تسلقت أسوارنا الديدان "

في حين في قصيدة " القلب والدهليز " وفي "نجاة " وفي " غبار امرأة " وفي " رماد الحب" وفي نقوش " وفي صرخة "نقوش " وفي صرخة التذكار " فكانت صورة "المخاطب امرأة [1] .

وما رأيناه من خلال تحليلات "أحمد حيدوش " لهذه المجموعة الشعريّة أن صور الآخر كانت معارضة وغير محددة مقارنة بالصورة "المتكلم "(أنا) التي رأى فيها أنها راغبة في الحياة . فصورة "المتكلم " (أنا) هي صورة المقتدر المزهو بنفسه المعتز بفعله الباحث عن التغيير تارة والمتعب اليائس المنهزم المنكسر تارة أخرى[2]، أما صورة الآخر ق كان يريد (للأنا) الموت الذي جاء مناقضا لكل الصفات التي يحملها الضمير (أنا) للآخر .

---

[1]- ينظر ،أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص92.

[2]- نفسه، ص89.

وجده "حيدوش" في القصيدة الأولى أنه يريد (للأنا) الراغبة في الحياة الموت ولكن في النهاية تنتصر الحياة (الحب) على إرادة الموت، وقد تجسد ذلك في المثال التالي حين قال الشاعر:

" مزقت أكفاني وبعت عباءتي / وولدت ثانية من الظلمات"[1]

وعند الذهاب إلى قصيدة " نجاة " فكان الآخر يعبر عن الحنين إلى الماضي رغم ثقله ، مثل البيت الشعري الذي قاله الشاعر :

" أنت لي محراب حب وإني / عائد للحب والصلوات "[2] .

وتعتبر صورة الآخر في قصيدة " غبار امرأة " "رماد الحب " " صرخة تذكار " مرفوضة إذا تحولت إلى الواقع وهو صانعها وصانع أحلامها من أحزانه في " نقوش " وورد ذلك في المثال التالي:

"إنني أعطيتك من حزني حياة / فاحبلي بالحزن إن ضاق الركوع "

ووجدها غير محددة في "رسالة إلى الغد " وفي "الغيم والصلصال " أما في قصيدة "ثرثرة الكهف " "فالمخاطب" فيها يريده شاعرا ، في حين في قصيدة " صلاة الغربان " لم يتعرف على ملامح "المتكلم " لولا القصيدة التي فضحته فالقصيدة في رأي "أحمد حيدوش " هي طريق "المخاطب" الذهبي إلى عالم "المتكلم"[3] ، لكن بيّن "أحمد حيدوش " أن شعر "أحمد شنه " موجه إلى شعب يشبهونه في إنسانيته إلى حد كبير ويحملون نفس سمات مثل الحزن ، الأسى ،التفاؤل وغيرها ومثّلهم بضمير (أنت) وهم المخاطبون الموجه إليهم رسالته ، وأما المعارضون مثّلهم في قصائده بضمير (هو) الذين لا يحملون أي سمة من سماته ولا هم من طينته ، بل كانوا يريدون له

---

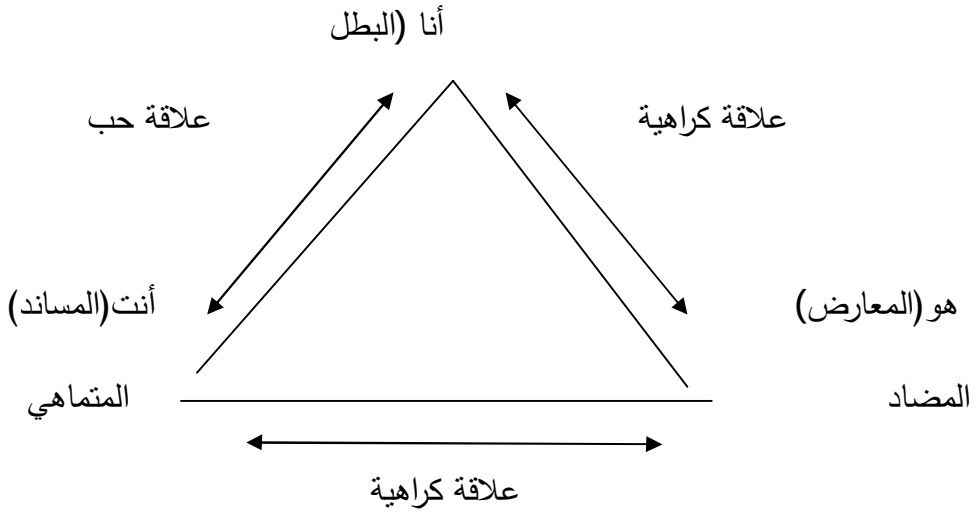
[1]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج ومنع الخطاب ، ص93.

[2]- نفسه ، ص93.

[3]- نفسه، ص93.

الموت ، ولاحظ "أحمد حيدوش " أن بين هذه الضمائر الثلاثة موجودة داخل القصيدة . وجد أن الآخر" المخاطب" بضمير (أنت) هو متلقي النص الحقيقي الذي يّعول عليه الشاعر[1].

وبعد هذا الشرح المفصل لمجموعة القصائد " زنابق الحصار " استخرج لنا من خلال الحوار الداخلي التخاطبي بين الضمائر الثلاثة (أنا، أنت ، هو) فوضع شكل تخاطب يربط بينها في القصيدة الواحدة سماه المثلث التخاطبي الذي تتحدد علاقات التخاطب فيه بثنائية الحب والكراهية ونوضح ذلك في الشكل التالي :



الشكل : المثلث التخاطبي[2]

ويتضح لنا من خلال هذا المثلث التخاطبي :

- أول ملاحظة أنه غير مغلق من جانبين ماعدا من جانب(أنا) الذي يعد واصلة اتصال بين (أنت) "المخاطب"و(هو) "الغائب " هذا يدل أن البطل (أنا) تربطه علاقة اتصال كبيرة بـ (أنت) و(هو) ، في حين صورة (أنت) هو غير محدد والتي كانت

[1]- ينظر ، أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص94.

[2]- نفسه، ص95.

توحي بالكثير من المعاني الغير واضحة في قصائده ، أما الضمير (أنا) فيسهل إيجاده.

- كما لاحظنا أن ثنائية أنا (البطل) وأنت (المساند) تربطهما علاقة حب قوية واتصال وتجمعهما علاقة ذاتوية ،لأن (أنا) يخاطب الإنسان الممثل بضمير(أنت) والذي يشابهه في الإنسانية ويشاركه في حزنه ويتعاطف معه .
- أما العلاقة التي تربط أنا (البطل) وهو (المعارض) فهي علاقة كراهية وانفصال لأن (هو) معارض (للأنا) ويريد له الموت ، في حين (الأنا) يصارع من أجل الحياة .
- ونجد أيضا علاقة كراهية بين أنت (المساند والمتماهي) وهو (المعارض) الذي يطلق عليه (المضاد) ، وهذا ما أشار إليه " أحمد حيدوش" وشرحه في ص95 من الكتاب.

حين قال إن ثنائية (أنا /الآخر) تبدوا وكأنها عبارة عن دائرتين تتصلان أو ينفصلان أو هما دائرتان إحداهما يحدث فيها التجاور والاتصال والتوحد أحيانا وثانيهما يحدث فيها التنافر والتباعد والانفصال، وإن الآخر الموضوع يتحدد دائما بأنه ذلك الكائن الذي تتجه إليه الرغبة حبًا أو كراهية[1].

ووضح لنا أنه بعد إطلاعه على هذه القصائد ، أن كل موضوعاتها مستمدة من الحياة ومستنبطة من نفسيّة الشاعر لتتحول بعدها إلى تجربة شعورية مرتبطة بخبرة معظمها كان في شكل صراع بين الذات والآخر ، هذا الصراع الذي يحمل ملامح تأزم بين(الأنا) الراغبة في الحياة وعدم رضاها عن الآخر وهذه الرغبة غطت القسم الأكبر من الصراع بين الثنائيات الضديّة الناتجة عن التعارض الشديد بين حب(الأنا) وحب (الموضوع) .

[1]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ،ص95.

وعندما نذهب للحديث عن ضمير "المخاطب"(أنت) نجده يعاني من نفس الصراع الذي يعانيه "المتكلم "(أنا) ، ففي بعض الأحيان يحاول أن يجعل الشاعر ثائرا عن الواقع الفاسد وأحيانا يحثها على التعلق بالأرض قبل تعلقه بشخص آخر مستدلا في ذلك بقول الشاعر حينما قال :

" فأعشق ترابك قبل أي حبيبة "[1]

وأحيانا يحاول أن يخفف من روعه حينما قال الشاعر

"لا ترتعش إن الخشوع جريمة/ والحب في غثيانهم إلحاد "[2].

فذات "المتكلم " حسب "أحمد حيدوش " كانت تبدوا قلقة عندما توجه خطابها إلى الضمير "المخاطب " والتي تبدوا عاجزة عن تحصيل الإشباع من موضوع حبها وخوفها من الضياع هذا الحب [3].

وعليه فإن "أحمد حيدوش" أراد أن يأتي بمنهج جديد في دراسة النصوص الشعريّة فقد كان همه هو الدعوة إلى تطبيق هذا المثلث التخاطبي في تحليل أي نص كان ، باعتبار أي نص من النصوص له جانبان ذاتي وموضوعي .

3-4- تطبيقات أحمد حيدوش على الرواية :

أعطى لنا الكاتب في هذا الجزء من كاتبه مفهوما لمصطلحات منها "السيرة " ومفهوم "السيرة الذّاتية "و"السيرة الذّاتية في الرواية " ، ثم قدم لنا نموذج تطبيقي حول السيرة الذّاتية في الرواية الجزائريّة "رواية طيور في ظهيرة والبزاة " "لمرزاق بقطاش"، ساعيا من خلال ذلك إلى إبراز أشياء لم يتفطن لها صاحب الرواية في حد ذاته ، كما حاول أيضا اقتراح منهج لقراءة مثل هذه الروايات

---

[1]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ،ص96.

[2]- نفسه ،ص96.

[3]- نفسه ،ص96.

مغايرا لنمط القراءات المألوفة في الروايات الجزائريّة . مستعينا في ذلك بنظريّة "فليب لوجون" خاصة دراسته الصادرة بعنوان " العقد البيوغرافي"[1].

3-4-1-**السيرة** : لفظة استعملت في القرآن الكريم ﴿ سنعيدها إلى سيرتها الأولى ﴾ سورة طه الأية 20-21 ، وهي أيضا لفظة تعني اليوم حسب الاستعمال : تاريخ الإنسان (مشهور عموما) مروي من قبل شخص آخر أو تاريخ إنسان (غامض عموما) مروي شفويا من قبله لشخص آخر. أثار هذا التاريخ من أجل دراسته [2].

وتعني في لسان العرب لابن المنظور : السيرة الطريقة ، يقال سار بهم سيرة حسنة والسيرة الهيئة ...وسير سيرة حدّث أحاديث الأوائل[3].

3-4-2-**السيرة الذاتية** : هو مصطلح أخذ من انجلترا في بداية القرن التاسع عشر (19) ، وكانت اللفظة تدل على معنيين متجاورين لكنهما مختلفان :

الأول : أقترحه "لاروس " 1866 (حياة فرد مكتوبة من قبله) فهي نوع من الاعتراف في مقابل المذكرات التي تروي أحداث يمكن أن تكون غريبة عن السارد .

الثاني : هي كل نص يبدو أن مؤلفه يعبر عن حياته أو إحساسه مهما كانت طبيعة العقد المقترح من قبل المؤلف[4].

فهي جنس أدبي استعصى على التعريف الواضح المحكم نظرا لسببين رئيسيين على الأقل الأول ويعود إلى شأن عهد هذا الجنس ، والثاني هو نتيجة مباشرة لسبب الأول ويعود إلى عدم توفر سنة راسخة في قراءة النصوص وتحليلها وهي وحدها الكفيلة بأن تقود إلى تعريف واحد

---

[1]- أحمد حيدوش ،إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ،ص 101.

[2]- نفسه ،ص 101.

[3]- ابن منظور ، لسان العرب ، مادة سير ،مج4 ، دار الكتب العلمية ،ط1 ، بيروت – لبنان 2003 ،ص451.

[4]- أحمد حيدوش ، المرجع السابق ،ص101.

وموحد يمكن أن يطمئن إليه جلّ النقاد [1]، ونجد تعريفات أخرى متعددة للكثير من النقاد سواء كانوا من الغرب أو العرب ، ومن بينهم نذكر :

" فليب لوجون " يعرف السيرة الذّاتية بأنها « حكي إستعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص ، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة »[2]، إذن السيرة الذاتية تروي أحداث صاحبها الماضية سعيدة كانت أم حزينة ، فلو لم تظهر لما عرفنا شيئا عن حياة هؤلاء الأشخاص . وحدد "لوجون " هذا الجنس الأدبي في ثلاثة خصائص :

- جنس إستعادي نثري .
- يركز على السرد الواقعي .
- يركز على الحياة الفردية وتاريخ الشخصية .
- استخراج الضمير المتكلم (أنا) .

ويعرفها شعبان عبد الحكيم محمد بقوله « تعرض لحياة صاحبها فتعكس مشاعره وعواطفه ومواقفه من الحياة في صورة ، تستطبن أغوار النفس وخلجاتها »[3].

وبهذا نصل إلى القول بأن للسيرة الذّاتية مفاهيم وتعريفات عديدة تختلف من ناقد إلى آخر، ولكن المضمون الذي ترمي إليه نفسه وهو رواية حياة شخص آخر، التي لولاها لما تعرفنا على حياة هؤلاء الأشخاص. هذه السيرة الذاتية التي يعتبرها "لوجون " بأنها مجموعة من العناصر تنتمي إلى أربعة أصناف مختلفة هي :

- شكل اللغة : أ- حكي .

---

[1]- نوال بن صالح ، مجلة المخبر ،أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، العدد 8 ، الجزائر 2012 ، ص117.

[2]- أحمد حيدوش، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص 102.

[3]- شعبان عبد الحكيم ، السيرة الذاتية ، في الأدب العربي الحديث ، دراسة نقدية ، دار العلم الإيمان ، ط1 ، كفر شيخ 2009 ،ص13.

ب- نثري .

- الموضوع المطروق: حياة فردية، وتاريخ شخصية معينة.
- وضعية المؤلف : تطابق المؤلف (الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية) والسارد .
- وضعية السارد : أ- تطابق السارد والشخصية الرئيسيّة .

ب- منظور إستعادي للحكي[1].

تعتبر هذه العناصر الأربعة الركيزة أساسية في السيرة الذّاتية ، وأي غياب لأحد هذه العناصر يخرج الأثر الأدبي من خانته ليلقى به في خانة جديدة مثلا : لو غاب معيار الثاني فإن الأثر الأدبي يخرج من السيرة الذّاتية ويوضع في خانة (المذكرات) التي لا تنشغل بالحياة الشخصيّة والفرديّة بل بالحياة العامة ، وإذا انتفى تطابق كامل بين السارد والشخصيّة الرئيسيّة فإن الأثر الأدبي يتحول إلى (السيرة) ذلك أن السارد في السيرة مغاير لشخصية موضوع السيرة ، وإذا انتفى الطابق بين المؤلف والسارد وهو المعيار الثالث المحدد لجنس السيرة الذّاتية يتحول النص إلى (الرواية الشخصيّة) ، وإذا انتفى المعيار الأول (1ب) الذي ينص على أن اللغة المستعملة هي قصة نثرية يدخل النص المعنى خانة (قصيدة السيرة الذّاتية) إذا تكون حكاية شعريّة وليست نثريّة ، وبانتفاء المعيار الرابع الذي يشترط المنظور الاستعاري للحكي في السيرة الذّاتية يدخل النص المعنى خانة(اليوميات الخاصة) ذلك أن اليوميات تنشغل بالحاضر والآني ، وإذا انتفت الحكاية (1أ) وخلى النص من منظوره الاستعاري (4ب) يكون النص المعني (رسما ذاتيا أو مقالة) . وهذا كله شرح لما ذكره " أحمد حيدوش " في نقاط والتي جاءت كالأتي:

- المذكرات (2)

[1]- فليب لوجون ، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي ، ترجمة عمر حلي ،المركز الثقافي العربي ، ط1 ، بيروت 1994 ، ص22-23.

- السيرة (4)
- رواية السيرة الذاتية (3)
- قصيدة السيرة الذاتية (1ب)
- اليوميات الخاصة (4ب)
- رسم الذاتي أو المقالة (1أ-4 ب)[1]

ووضع " لوجون" معيارين رئيسيين في تمييزه بين مفهوم التطابق ومفهوم المشابهة ، وهما علاقة اسم الشخصيّة واسم المؤلف والمعيار الثاني هو طبيعة الميثاق المنجز ، من قبل المؤلف مما نتج عنه ثلاثة وضعيات ممكنة بالنسبة للاسم وثلاثة وضعيات بالنسبة للميثاق ، فالشخصيّة إما :

- لها اسم مختلف عن اسم المؤلف
- ليس لها اسم
- لها اسم المؤلف

أما الميثاق إما :

- روائي
- غير معلن (غائب)
- سيرة ذاتية [2]

ونوضح ذلك في جدول الذي وضعه " لوجون " في كتابه " السيرة الذّاتية الميثاق والتاريخ الأدبي ".

[1]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص103.
[2]- نفسه،ص104.

اسم الشخصيّة / الميثاق	# اسم المؤلف	0 =	= اسم المؤلف
روائي	1أ رواية	2أ رواية	
0 =	1 ب رواية	2ب غير محدد	3أ سيرة ذّاتية
السيرة الذّاتية		2ج سيرة ذّاتية	3ب سيرة ذّاتية

- جدول لوجون [1]

شرح " لوجون " هذا الجدول ورأى بأنه يعطي شبكة التركيبات الممكنة ، سجل بعدها " أحمد حيدوش " مجموعة من الملاحظات انطلاقا من هذا الجدول:

1- هناك خانتان فارغتان أو عمياوان كما يسميهما ، وسرعان ما يعقب على ذلك عندما يعيد تناول الرسم في كتابه " أنا أيضا " وهنا يأخذ بعين الاعتبار احتمال الحالة التي لا يمكن أن تصنف لا في خانة (رواية / سيرة) بالنسبة للميثاق ، ولا في خانة (= / #) الاسم والتي سماها خانة 0 .

[1]- فليب لوجون ، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي ،ص41.

2- نجد في جدول تسع خانات ثلاثة منها خاصة بالرواية وثلاثة خاصة بالسيرة الذاتية وواحدة غير محددة واثنان بيضاوان ، وهنا يلاحظ عدم الفصل بين الرواية والرواية السيرة الذّاتية [1].

3- لم يأخذ بعين الاعتبار الحالة التي لا يمكن أن تصنف لا في خانة الرواية ولا في خانة السيرة الذاتية مما يتطلب إكمال الجدول بضم الخانتان إلى الرواية .

4- يتجاهل الحالة التي يمكن أن يندمج فيها النقيضان معا في الوقت نفسه ، كأن يكون اسم الشخصيّة (مشابه / مختلف) في حرف أو أكثر أو في الصيغة أو في ذلك .

5- الحالة التي يمكن أن يكون فيها العنوان رواية أو غير محدد ، وسيرة ذاتية في المقدمة ، أو نجد في المتن إشارات تحيلنا على السيرة الذّاتية[2].

3-4-3- رواية السيرة الذّاتية :

وإن نشأت السيرة الذّاتية مرتبطة بالأنا ومراحلها العمرية فإنها تتداخل بغيرها من أنواع الكتابة مثل الرواية ، هذه الأخيرة التي تتداخل بينهما وبين السيرة الذّاتية حد الالتباس الذي ولد جنس أدبي آخر يسمى "رواية السيرة الذّاتية " والتي تعني حكي إستعادي نثري يتسم بالتماسك والتسلسل في سرد الأحداث يقوم به شخص واقعي من وجوده الخاص وذلك عندما يركز على حياته الفرديّة وعلى تاريخ شخصيّته بصفة خاصة ويشترط فيه أن يصرح الكاتب بأسلوب مباشر أو غير مباشر أن ما يكتبه هو سيرة ذّاتية ، وهي فن أدبي يتكفل فيه الراوي برواية أحداث حياته ،ويركز فيه على مجالات عديدة تتميز فيه شخصيّته الحيوية ويشترط فيها أن يدخل الخيال .

---

[1]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص105.

[2]- نفسه ، ص104-105.

ويرى " أحمد حيدوش " أن فضاء الرواية السيرة الذّاتية هو أكثر عمقا وحقيقة من السيرة الذّاتية . في هذا قال "أندري جيد " « لا يمكن أن تكون المذكرات إلا نصف صادقة ولو كان هَمُ الحقيقة كبيرا جدا ، فكل شيء معقد دائما أكثر مما تقوله ، بل ربما تقترب الحقيقة من الرواية»[1]،يعني هذا القول أن فضاء رواية السيرة الذّاتية يتكون عادة من مذكرات. هذا بالإضافة إلى عدة فضاءات أخرى ذكرها "أحمد حيدوش " في كتابه والتي تساهم في تكوين رواية السيرة الذّاتية كالاعترافات ، والمراسلات الرسميّة أو الشخصيّة، والبطاقات البريديّة ، وألبوم الصور العائليّة...الخ[2] .

وعليه فإن رواية السيرة الذّاتية هي جنس أدبي حديث نشأ وولد نتيجة تداخل جنسين أدبيين وهما السيرة الذّاتية والرواية ، فكيف طبق هذا الجنس الأدبي الجديد على الروايات الجزائريّة ؟.

3-4-4- السيرة الذّاتية في الرواية الجزائريّة:

بداية نطرح سؤال أثار فضولنا هل يوجد سيرة الذّاتية في الرواية الجزائريّة ؟ هنا يجيب "أحمد حيدوش " على هذا السؤال أن هناك روائيون جزائريون ضموا السيرة الذاتية إلى الرواية ، و ظاهر أن هذا النوع من الكتابات أو الجنس الأبي ظهر قبل الاستقلال أي في الثورة كرواية "تجل الفقير " "لمولود فرعون " الذي صور فيها تضحيات الوالد من أجل تعليمه ، كذلك رواية (الدار الكبير، الحريق ، النول) " لمحمد ديب " الذي صور فيها أحداث ثلاثية من حياته الخاصة[3] .

هذا فيما يخص الروائيين الذين عاشوا الثورة التي كانت سيرتهم الذاتية في الرواية ناتجة عن أحداث حقيقية ولا يوجد فيها خيال ، أي أنها ملتمسة من الواقع المعاش الثورة ، في حين بعد الاستقلال ظهر روائيون ضموا السيرة الذّاتية إلى الرواية ولكن كانت سيرهم في الروايات يطبعها

---

[1]- فليب لوجون ، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي ، ص58.

[2]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص108.

[3]- نفسه ، ص110.

الخيال مما جعلها أكثر إخفاءً . أمثال " رشيد بوجدرة " التي كانت سيرته الذّاتية في معظمها روايات مأخوذة من طفولته ، وكان كثيرا التردد والارتداد إلى ذكريات الطفولة بصورة دائمة وبصورة خفية ، مما يجل القارئ يحس أن " رشيد بوجدرة " هو بطل رواياته وإن غير ملابسه في كل رواية[1]، والملاحظ في الروايات الجزائريّة كثرة الأمكنة التي قد تكون أمكنة حقيقية مرتبطة بذكريات الكاتب .

يرى " أحمد حيدوش " أن الروائيون الجزائريون يصنعون تشابه بين العنوان وموضوع الرواية أي بين الخارج والداخل مثل : رواية " الطاهر وطار " التي نجد في غلافها الخارجي اسمه الشخصي "طاهر وطار " مستعملاً إياه في العنوان باسم (الولي الطاهر) وغيره من الروائيون الذين استعملوا هذه الطريقة ، هذا ما جعل المؤلف " حيدوش " يحكم على النصوص " طاهر وطار " أنها تدخل ضمن بوابة السيرة الذاتية ، التي مفاتيحها نجدها داخل كل نص من نصوصه ، مثل الروائي "رشيد بوجدرة " ، وهناك نجد الخيال أو الاسم التخييلي .

وهذا ما دفع "أحمد حيدوش" إلى التساؤل : ما الذي يجعلنا في هذه الحالة أو - حتى في حالات الاسم التخييلي - نظرا أن الحياة المعنية من قبل الشخصيّة الروائية تمثل حياة المؤلف ؟ ، وهنا يجيب "لوجون " على هذا السؤال في ثلاثة احتمالات :

- إما عن طريق المقارنة مع نصوص أخرى .
- إما بالاستناد إلى معلومات خارجية .
- وإما أثناء قراءة الرواية نفسها إذ نحس أن مظهر التخييلي مزيف[2] .

[1]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج تمنع الخطاب ،ص111.

[2]- نفسه ، ص 112-113.

نفهم مما سبق أن هنالك تشابه في النصوص الروائيّة الجزائريّة وأن هناك تطابق بين اسمهم الشخصي وعنوان رواياتهم .هذا ما دفع " حيدوش " إلى الاعتقاد بأن هذه التشابهات التي اكتشفها فيها تطابق بين المؤلف والشخصيّة بالرغم من أن المؤلف حاول إخفاء هذا التطابق إلا أنه يظهر بشكل جزئي[1] .

وانطلاقا مما سبق فإن "أحمد حيدوش " حاول تطبيق ما فهمه حول السيرة الذّاتية في الرواية الجزائريّة بصورة عامة على رواية (طيور في الظهيرة والبزاة) " لمرزاق بقطاش " ساعيا في ذلك أن يكشف ما ذكره سابقا .

3-4-5-النموذج التطبيقي لأحمد حيدوش على رواية طيور في الظهيرة والبزاة لمرزاق بقطاش :

بدأ "أحمد حيدوش " بإعطاء ملخص لهذه الرواية مركزا فيها على أهمية المكان بالنسبة للروائي وبطل الرواية ألا وهو طفل صغير تدور حوله الرواية ، والتي جاءت على لسان ذلك الصبي صاحب اثني عشر عاما آنذاك 1957م تاريخ إضراب ثمانية (8) أيام في العاصمة ، هذه الرواية خالف فيها " مرزاق بقطاش " الكاتب الروائيون الجزائريون وجاء سؤال "أحمد حيدوش " كالأتي :

هل خالف " مرزاق بقطاش " الكتاب الجزائريون أم لم يخالفهم؟[2] ، ليجيبنا بعدها بأن الأدب الجزائري بالرغم من أنه تحدث كثيرا عن الحرب إلا أنه حصرها في مكان واحد ألا وهو الريف ، ليأتي " مرزاق بقطاش " مخالفًا لهم وجعل من المدينة لها الدور إيجابي وفعال في مواجهة الاستعمار ، وقدم لنا جملة من الأحداث التي حدثت في المدينة ليبرهن لنا أن الريف ليس وحده الذي يتحمل أعباء الثورة بل المدينة كذلك كانت تعاني من ذلك العبء فذكر لنا أن أحياء مدينة

[1]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص 113.

[2]- نفسه ، ص 115.

العاصمة كان سكانها يعيشون في شكل محتشدات وفي عجز تام عن القيام بأي عمل ثوري ، بالإضافة إلى حضر التجوال الذي بدأ منذ 1955م ، وسياسة القمع ، والمراقبة العسكرية وغيرها[1].

ومن هذه الأحداث التي ذكرها لنا " مرزاق بقطاش " ، جاء سؤال "أحمد حيدوش " هل أن أوضاع الناس وهمومهم اليوميّة هي التي حركتهم مثلما كان الأمر بالنسبة للرواية التي عبرت عن الرواية واتخذت الريف مجالا لها ؟ ، وكانت إجابته لهذا السؤال في أن الأحداث والظروف كثيرا ما تتردد في الرواية ، وأعطى لنا أمثلة عن ذلك (البزاة ص 12،13، 15، 16) وبعدها هذه الظروف التي مر بها سكان هذا الحي تغيرت تغيرا جذريا بعد الذكرى الثانية لأول نوفمبر الذي بث فيهم حركة الوعي ودفعهم أثر نحو القيام بالأعمال الثورية [2].

ومنه يظهر المنطق الرمزي بصورة جلية أحيانا ويختفي وراء صورة غير مباشرة أحيان أخرى يبدأ من العنوان ويستمر إلى آخر جملة من الرواية فيظهر هذا المنطق الرمزي بداية من عنوان الرواية "فطيور في الظهيرة" هي عنوان الجزء الأول من الرواية ، " البزاة " هي العنوان للجزء الثاني ، فبالنسبة للجزء الأول من الرواية لم يحدد الكاتب أي نوع من الطيور بل اكتفى بتسميتها فقط بالطيور ، أما الجزء الثاني في الرواية فقد حدد نوع الطيور وهي "الباز " الذي يرمز إلى العلو والشموخ والقوة وأن هذا الطائر يتخذ من المرتفعات وأعالي الجبال مستقرا له ، وهو معروف بقطع المسافات الطويلة والتحليق على الارتفاعات الشهيقة [3].

استخرج لنا " أحمد حيدوش " من هذا المنطلق ثنائية الأعلى والأسفل وهو قانون حكم عواطف الكاتب شخصيات روايته في نظرتها إلى المكان ، فالمكان الأعلى بالنسبة لشخصيات

---

[1]- ينظر ، أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص 115.

[2]- نفسه ، ص 116.

[3]- ينظر ، نفسه ، ص 117.

الرواية هو رمز الخير وفيه ينمو الوعي الخيري[1]، بمعنى الرواية بجزأيها مرتبطتان بالعلو وهذا العلو متعلق بالمكان ومن ثمة جاءت ثنائية الأعلى والأسفل ، فبيّن لنا " أحمد حيدوش " من خلال إطلاعه على الرواية أن الجهة العلويّة من حي مراد تتمثل في المدرسة الحرة التي تدرس العربية وتعلم الأطفال التاريخ ، أما الجهة السفلى من الحي تقوم على المدرسة الفرنسيّة التي تعلم الزيف وتشوه الحقائق ومن ثمة غادرها مراد للالتحاق بالمدرسة العلوية [2]، فراح يشرح لنا " أحمد حيدوش " منطق الرمز بداية من الربوة وصولا إلى الجبل ، فرأى أن الطفل مراد عندما يكون في الربوة يحس بنوع من الكره ويلعن علاقته بهذا المكان برغم من حنينه إلى ذكريات الطفولة وذكريات مهده وتعلقه الشديد بهذا المكان وراح نظره إلى الأعلى أين توجد قلعة الإمبراطور وهو مكان مرتفع عن الربوة المسمى عنده (برج بوليلة) التي كانت تذكره بهجومات التي كان يقوم بها المجاهدون البواسل في وجه الجحافل الفرنسية[3] ، فالمنطق الرمزي المتمثل في ثنائية الأسفل الأعلى كان واضحا في الرواية حيث كثر الحديث عنه فكل ما هو عالي ممجد في الغالب والمكان العلوي عند مراد . كان المساعد الأول بالنسبة له حين ساعده على إيجاد صديقه محمد على سطح الكوخ ، ويساعده أيضا المكان العلوي على مراقبة الشاحنات والدوريات العسكريّة الفرنسيّة والالتقاء بأحد الأطفال مما ينتمون إلى الجهة العلويّة من الزقاق[4]، وكأن المكان العلوي هو القاعدة أو المخرج الذي ساعد هذا الطفل الصغير على التخلص من المستعمر باعتبار أن المكان العلوي خالي من المستعمر وهو الأفضل لممارسة الفعل الثوري الفدائي لكن سرعان ما يتفطن الطفل إلى هذا المكان العلوي الذي أصبح غير ملائم للقيام بالعمل الثوري نتيجة تفطن المستعمر لهذه الأماكن المقدسة بالنسبة للمراد

---

[1]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص117.

[2]- نفسه ، ص 117.

[3]- ينظر ، نفسه ، ص 118-119.

[4]- ينظر ، نفسه ، ص121.

لكن حبه للأعلى ظل قائما يستمد منه محفزات . ولكن شيئا فشيئا تبدأ المدينة أخذ مكانها من اهتمامات الطفل خاصة مع مطلع السنة الجديدة 1957م حين اشتدت المعارك في الجبال وفي ذات وقت ازدادت عمليات الفدائيين في المدن وأضحت القصبة رمزا للكفاح[1].

يعني هذا أنه بالرغم من الجهود التي بذلها سكان المدينة إلا أن الجبل هو غاية مراد ، ومن هنا يتساءل مراد مادامت المعارك عنيفة في الجبال أليست كافية لمواجهة الاستعمار؟ [2]، يوضح لنا" أحمد حيدوش " من خلال هذا السؤال أن مراد مزال صغيرا لم يدرك أهمية العمل السياسي في تلك المرحلة حتى وإن اعتبر الثورة هي الوسيلة الوحيدة لتحرر من الاستعمار . والذي جعل الطفل مراد يدرك أن هذا الصراع الذي كان يحدث في المدينة هو مكمل للعمل الثوري في الجبل عندما سمع ذلك الحوار الذي يدور بين المعلم والمدير ، هنا أدرك مراد أن الإضراب كان تكملة لما يحدث في الجبل، وعلى هذا المنطق يأتي "أحمد حيدوش " بمعادلة جديدة أن المدينة بفعلها هذا اقتدت بمثلها الأعلى الجبل[3] .

بعدما كانت ثنائية الأعلى / الأسفل بمعنى الريف والمدينة بينهما علاقة كره من حيث النضال ومواجهة الاستعمار إلا أنه يتضح بعد ذلك أن هنالك تلاحم بينهما ، فما يريده مراد الشخصيّة وما يريده الروائي هدف واحد هو أن الاستعمار لابد أن يكون هناك تساوي بين المدينة والجبل من حيث تسليط العقوبة . فرأى الطفل مراد أن تساوي في تسليط العقوبة إما أن يتركوا الناس على حريتهم المعهودة في شراء وحصول على حاجات الضرورية ، ثم ينهالون عليهم بعد ذلك في عقر دارهم ، وهي عملية يكررونها دائما وأبدا في الجبل ، ومن هنا يتماهى مراد

[1]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص123.

[2]- نفسه ، ص 124.

[3]- نفسه ، ص 124.

بالمجاهدين في الجبال ويتحول إلى رمز لهم ، وإدراك لهذا الإضراب كان من جانب واحد يحمل معنى واحد في اعتقاده أن الإضراب هو انتقال الثورة إلى المدينة [1].

عندما أدرك هذا الإضراب هو في اعتقاده أنه فقط متعلق بالثورة وانتقالها إلى المدينة ، وبأنها مكملة لما يحدث في الجبل هذا ما جعل نسبة اهتمامه بالجبل تقل ولم يعد يهتم به مثلما كان. لأن المدينة والجبل كمكانين منفصلين يشكلان في عقل مراد مكان واحد هذا الاندماج بين المكانيين مرهون باستمرار الموقف الذي اتخذه أبناء المدن ، هذا الاستمرار ينتج عنه سرب المجاهدين من الجبال إلى المدن فتتحول المدن إلى جبال ويحققون عبرها بطولات لا تختلف عن تلك التي يصنعونها في الجبال [2].

يعني هذا أن مراد وازن في اهتمامه بين المدينة والريف في الوقت الذي كان اهتمامه فقط في الجبال باعتبار هذا الأخير رمز الخير والتحرر ، أما الآن يحدث العكس أي جعل من المدينة والجبال مكان واحد يتحقق فيهما الفعل التحرري وهذا الاندماج ولد عند مراد الطفل نشوة خاصة غير النشوة العادية التي تسري في عروقه خاصة إذا تعلق الأمر بالمجاهدين وما فعلوه في الجبال وعن إضراب الشعب الجزائري في المدينة ، وفي نهاية الرواية يكشف لنا " أحمد حيدوش" عن منطق رمزي آخر كان واضحا في العبارة الأخيرة من الصفحة الأخيرة في الرواية ، وهذا المنطق الرمزي هو(رمز التفاؤل والأمل) الذي انتهت به الرواية والذي أثار دهشة في نفسية مراد وزاد من قلقه هو تغير حالة الجو من جو ممطر إلى جو صحو يبعث بالأمل والتفاؤل ، ذلك أن الجو الممطر كان يساعد العساكر لمحاصرة الحي ، فمراد متخوف من صحو الجو ، رغم أن هذا الجو يوحي بحياة جديدة مليئة بالأمل .

---

[1]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص 125.

[2]- نفسه ، ص 125-126.

نلتمس من هذا التحليل المفصل لرواية "مرزاق بقطاش " رأي " حيدوش " حيث وجد أن هذه الازدواجية بصورة عامة في الرواية يمكن تفسيرها على أنها تروي أحداث حقيقية ليست مأخوذة من ذاكرة الكاتب التي لونها الخيال بخياله الطفولي وخياله ككاتب ، لذلك كانت بداية الرواية كأنه يروي قصة طفل من أطفال أحد الأحياء بالعاصمة ، هذا الطفل وكأنه يمثل في رأي " حيدوش " طفولة مرزاق بقطاش ، وفي الوقت نفسه قصة تحث على الوعي الثوري بين أبناء المدينة ليقترح بعدها "أحمد حيدوش " بالمجازفة بقراءة الرواية بطريقة أخرى موضحا ذلك بأن هذه القراءة الجديدة . يكون مفتاحها ما يلي :

تعتمد رواية البزاة على السيرة الذاتية وأن مراد الطفل الموظف فيها هو مرزاق الكاتب حتى من حيث الاسم يشترك مع اسم الكاتب في الحرفين الأولين " مراد " "مرزاق" ، وكذلك عمر مراد التي تؤرخ له الرواية هو نفس عمر مرزاق في ذلك الوقت (12سنة 1957) ، ومراد النموذج المتميز بين أتراب وأبناء حيه وزملائه في الدراسة ، هو نفسه مرزاق الكاتب يوم كان صغيرا وكان يشعر بالفارق بينه وبين الآخرين ، وذلك شعور الكاتب في مختلف مراحل حياته[1]، وكأنه أراد أن يقول بأن هذه الرواية هي رواية السيرة الذّاتية للكاتب "مرزاق بقطاش" الذي حاول فيها هذا الأخير إخفاء ملامح وجوده فيها من خلال ما ذكر سلفا من صفات ، الذي أثبت بها" حيدوش " بأنها سيرة ذّاتية للروائي . رغم أنه أراد أن يقنعنا بأنها رواية تروي قصة تنامي الوعي الثوري بين أبناء المدينة[2].

بعد هذا المفتاح لقراءة الرواية الذي قدمه لنا " أحمد حيدوش " تأتي دعوته بأنه على القارئ وهو بصدد قراءته لرواية أو تحليلها لابد منه أن يكشف أو يستخرج حضور المؤلف فيها ، حتى

[1]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص 127.

[2]- نفسه ،ص127.

وإن كانت هذه الروايات لا تحمل سيرة ذاتية ، فهو أراد أن يبين لنا ليس من الضروري أن تكون هناك مشابهة بين المؤلف وشخصية البطل في الرواية . ولكن نستطيع أن نستخرج بنمط آخر من القراءة التي تولده تلك المشابهة والثقة التي تفرزها والممنوحة للقراءة في النص النقدي كما يقول " لوجون" ،وأن خصوصية الرواية تتحدد بخصوصية قراءتها والذي لا يتأتى هذا إلا بإدراك حقلها الثقافي ، الاجتماعي ، النّفسي ، مرجعيتها التاريخية[1] .

يعني هذا أن القارئ عندما بصدد قراءة رواية سيرة ذاتية لكاتب معين لابد أن يكون ملما بكل الظروف المحيطة بها كالظروف التاريخية ، الثقافية ، أو الاجتماعي والنّفسية .

[1]- أحمد حيدوش ، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ، ص 128.

خاتمة الفصل :

نستخلص مما سبق أن " أحمد حيدوش " أراد أن يقدم لنا نوع من القراءة تختلف عن القراءات السابقة ، ففي تطبيقه على الشعر توصلنا إلى نقطتين هامتين هما :

- أراد "أحمد حيدوش" أن يستخرج وظيفة الأنا والتجليات النّفسية اللسانيّة للموضوع في المجموعة الشعريّة "لأحمد شنه" (زنابق الحصار) هذه الأخيرة التي حللها بطريقة استنبط منها أشياء لم يتفطن لها غيره ، وكانت هذه الطريقة في شكل مثلث تخاطبي ، بيّن من خلاله وظيفة الضمائر الثلاثة وأثرها في الشعر.
- نستنتج أيضا أن "أحمد حيدوش" عرّف الأنا بأنها ضمير متكلم الذي يحمل رسالة أو يحمل موضوع إلى لآخر ، وأن الموضوع أو الآخر هو عبارة عن كائن تتجه له رغبة في الحب أو الكراهية ، هذا الآخر متمثل في ضميرين(أنت) المخاطب الذي تربطه علاقة اتصال وحب مع ضمير (أنا) ، وضمير (هو) الغائب الذي تربطه علاقة انفصال وكره مع (أنا).

أما عن تطبيقاته على الرواية استخلصنا ما يلي :

- تعني السيرة الذّاتية رواية أحداث صاحبها الماضية سعيدة أم حزينة ولولاها لما تعرفنا على حياة هؤلاء الأشخاص ، هذا الجنس الأدبي الذي انتقل إلى الروايات الجزائريّة خاصة الروايات التاريخية منها ، التي عبروا من خلالها على حياتهم الشخصيّة .
- أيضا تحليل "أحمد حيدوش" لرواية " "مرزاق بقطاش " (طيور في الظهيرة والبزاة) هذه الرواية التي كانت سببا في دعوة "حيدوش " إلى قراءة النصوص الأدبيّة بطريقة وبمنهج آخر غير المعتاد ، فقام بالبحث في أشياء لم يتفطن لها الروائي وهي ضرورة المكان عند

الروائي وأهميته الكبيرة عنده هذا المكان ولد رموز عنده كان قد تفطن لها " أحمد حيدوش " منها:

- المنطق الرمزي المتمثل في ثنائية (الأعلى / الأسفل).
- المنطق الرمزي المتمثل في ازدواجية (الأعلى / الأسفل).
- المنطق الرمزي الثالث المتمثل في التفاؤل والأمل .

- وفيما يخص الدعوة التي كان يدعونا إليها " أحمد حيدوش " هي قراءة النص ما من النصوص الأدبيّة بطريقة مغايرة لما عهدناه ، وكأنه يحثنا على إتباع منهج " فليب لوجون " الذي يراه المنهج المناسب لتحليل مثل هذه الأجناس .

خاتمة:

خاتمة :

وصل بنا المطاف إلى وضع نقطة نهاية وليست نهاية لدراستنا ، بل تركنا المجال مفتوح ينتظر باحثا آخر ليملأ فراغات وفجوات هذا العمل المتواضع ، أو ربما يسلك طريقا آخر يفتح به المجال أكثر منا للآخرين ، هذه الدراسة التي أخذت منا عدة أشهر من القراءة المكثفة والوصف والتحليل لنستخلص في الأخير النتائج التالية :

- ✓ أنَّ المنهج النَّفسي عالم لا حدود له ، ولا يمكن حصره في الأعمال الأدبية فقط ، فهو أحد المناهج النَّقدية التي ظهرت مع "فرويد" ، ومال إليها الكثير من النقاد الغربيين والعربيين بالاستفادة منه في شتى المجالات العلمية والأدبيَّة ، وهذا الميل وجدناه أيضا عند "أحمد حيدوش" ، خاصة عندما لاحظنا نقده للتطبيقات النَّفسية العربية ودراسته على قصائد "نزار قباني" .
- ✓ يمكن أن نعتبر فهم "أحمد حيدوش" ، لهذا الاتجاه إن صحَّ التعبير بالفهم الجزئي الذاتي وذلك عندما عارض الناقدان العربيان المشهوران من خلال دراستهما النَّفسية على بعض الشخصيات العربية القديمة باعتبارها شخصيات مرضية وليست طبيعية ، محاولا بذلك الخروج من تلك المنطلقات القديمة إلي شيء جديد مغاير .
- ✓ كانت نظرته لهذه التطبيقات تتراء بين الإعجاب والرفض فأحيانا يقدم نقدا علميا موضوعيا وأحيانا يبالغ في معارضته ، محاولا إقناعنا بأنه لابد أن ننظر إلى أي شاعر مهما كانت علله نظرة طبيعية وليست نظرة مرضية ، لكنه مع ذلك لم ينكر بأن لهذه الدراسات فضل في بناء الاتجاه النَّفسي في النَّقد العربي الحديث وتطوره .
- ✓ كما يمكن اعتبار كتاب "شعرية المرأة وأنوثة القصيدة" نموذجا جيدا للدراسة خاصة وأنه ركز على الجانب النَّفسي للشاعر في دراسته للأعمال الشعريَّة ، واختيار موضوع

المرأة الأم موضوع للرغبة المكبوتة ، ولا ننسي أنه يحملنا في هذه الدراسة من عالم الواقع إلى عالم النَّص .

- ✓ أراد "أحمد حيدوش" أن يقدم لنا في كتابه الأخير "إغراءات المنهج وتمنع الخطاب"، قراءة جديدة تختلف عن القراءات السابقة ، فطبق على المجموعة الشعرية "زنابق الحصار" "لأحمد شنه" وعلى رواية "طيور في الظهيرة" و"البزاة" "لمرزاق بقطاش" ، داعيا في ذلك القراء بأن يقرءوا النَّص الأدبي قراءة واعية تمكن هذا القارئ من استنباط منهج يتبعه وخير دليل على ذلك ما قام به من دراسة تطبيقية على النماذج الشِّعرية والنَّثرية المذكورة سابقا .
- ✓ أعطى طريقة جديدة في تحليل أي نص أدبي، فقبل أي شيء دعا إلى القراءة الجيدة ثم استنباط المنهج ، مثلما فعله هو بعد قراءته المكثفة استنبط المثلث التخاطبي ،الذي طبقه في دراسته على قصائد نزار قباني ثم على المجموعة الشِّعرية "لأحمد شنه" .
- ✓ أما فيما يخص تطبيقه على رواية "طيور في الظهيرة " و"البزاة" ، التي استخدمها كأحسن مثال للدعوة إلى قراءة النصوص الأدبية بطريقة وبمنهج آخر غير المعتاد ، فقام بالبحث في أشياء لم يتفطن إليها الكاتب أو الروائي ، وكأنه يحثنا على إتباع منهج "فليب لوجون" الذي يراه المنهج المناسب لتحليل هذه الأجناس .

وأخيرا يمكن القول أنَّ الإشكالية المطروحة في هذا العمل المتواضع لا يمكن الحديث عنها في بحث واحد ، لذا نرجو أن نكون قد لفتنا الانتباه إلى هذا الجانب من الدراسة وأننا قد وفقنا ولو بالقليل في الاستفادة والإفادة من خلال هذا العمل المتواضع .

ملحق:

نصوص آداب العربيّة ... بأي منهج؟؟

أحمد حيدوش - جامعة البويرة - ا لجزائر

من مسلّمات الفكر اللّغوي الحديث، أنّ لكلّ لغة سماتها وخصائصها الّتي تميزها، وقد تتفرّد بها قياسا إلى ما هو مشترك بين مجموعة من الألسنة البشريّة.

هذا المبدأ يثير مجموعة من الأسئلة الإشكاليّة، عن نصوص آداب اللّغة العربيّة في علاق(ا)تها بالمناهج النّقديّة الحديثة والمعاصرة، وتتمثّل أهمّ هذه الأسئلة فيما يلي :

1- ما هي خصائص العربيّة حرفا، وجملة، ومعجما، واصطلاحا و مفهوما ؟

2- كيف تجلّت هذه الخصوصيّة في نصوص آداب العربيّة القديمة منها و الحديثة بصورة خاصّة ؟

3- إذا كانت المناهج النّقديّة الحديثة و المعاصرة يمكن اختزالها في خمس (5) زوايا نظر إلى النّص وذلك :

3-1- من حيث علاق(ا)ته بالفرد الذي أنتجه ، ومن ثمّ فهو صورة لهذا الفرد على نحو أو آخر، أو هو صورة لعالمه الدّاخلي، يجسّد مختلف العواطف و الرّغبات و الأهواء و الطّماح، وعلينا أن نغوص في أعماق هذا العالم لفهم نتاجه الأدبي وذلك بالارتكاز على علم النّفس بصورة عامّة وعلى التّحليل النفسي بصورة خاصّة.

3-2- من حيث علاق(ا)ته بالوسط الذي وجد فيه فهو صورة للواقع على نحو أو آخر فهو يعبّر عن علاقات اجتماعيّة متشابكة تساعدنا الفلسفة الاجتماعيّة وعلم الاجتماع على اكتشاف نوعيّة العلاقات الاجتماعيّة القائمة التي يصوّرها النّص .

3-3- من حيث علاق(ا)ته بنفسه بوصفه كيانا لغويّا مغلقا قائما بذاته و لذاته ينمو على وفق شروطه الدّاخليّة الخاصّة به معزولا عن الفرد الّذي أنتجه والوسط الّذي وجد فيه، إنّه سلسة من العلاقات اللّغويّة أو هو لغة ولا شيء سوى اللّغة.

3-4- من حيث علاق(ا)ته بالقارئ الّذي قرأه والّذي يستمر في قراءته، فلا يأخذ النّص معناه إلاّ بالقراءة ومن خلال القارئ.

3- 5- من حيث علاق(ا)ته بالنّصوص الأخرى داخل اللّغة نفسها أو من لغات أخرى.

إذا كان الأمر كذلك، ألا يمكن أن نبني منظومتنا الاصطلاحيّة و المفاهيميّة بحيث يكون رافدها الأساسي المصطلح الذي ورثناه بحيث نجعل له معنى ما ، ومفهوما ضمن المنظومة الاصطلاحيّة التي أخذناها من ثقافة العصر وحضارته ، ونختزل زوايا النّظر إلى النّص في مثلثين مثلث نسمي الأول مثلث العلاقات النسقيّة التواصلية التي يقيمها النّص مع نفسه ، ونسمي الثاني مثلث العلاقات النّسقيّة التواصلية التي يقيمها النّص مع غيره وهما مثلثان داخل مثلث قابل للتّفرع إلى مثلثات أخرى ، ونقوم من خلاله بعمليّة تصنيف ما أنتجته القراءات المختلفة التي أنتجتها نصوص العربيّة عبر العصور ضمن جدول يمكن أن نسمّيه جدول مكتبة النّص (مكتبته الخاصّة به)، ضمن زوايا النّظر إليه ، وانطلاقا من العلاقات التي أقامها مع القارئ العربيّ ، ونفترض أنّ ملامح خصوصيّة المنهج تحدّد انطلاقا من خصوصيّة لغة النّص

ففي مثلّث العلاقات التي يقيمها النّص مع نفسه، تظهر على سبيل المثال ، مملكة الحروف جليّة تقيم علاقات تأثير وتأثّر في سلسلة الكلام (حرف، كلمة ، جملة / حرف ، اسم ، فعل...الخ)

و باب اشتغال الحروف في هذّا المثلث باب عظيم، كان قد فتحه القدماء، وتبعهم بعض المحدثين، ولكن من منظور مغاير.

وبذلك تشكّلت نواة مكتبة الحروف التي تهتمّ بتلك النّصوص الأدبيّة والتي تشتغل أكثر ما تشتغل على لعبة الحروف، والنّصوص النّقديّة المرافقة لها وذلك في المرحلة الأولى ، وفي المرحلة الثّانيّة نحاول أن نعمّم ذلك على باقي نصوص آداب العربيّة فمن مكتبة النّص الإلهي المعجز (القرآن) ونصوص التفسير والتّأويل، إلى مكتبة النّص البشري الشّعري والنّثري الفنّي الباحث عن التّفرّد و التّميّز ترتسم ملامح المنهج الذي يشتغل على الحرف،إذ:« يلاحظ دارس الشّعر العربيّ (النّثر الفنّي أيضا) وجود ظاهرة تكرار الحروف المتشابهة أو المتقاربة في النّص بما يخلق نمطا من الجمال تألفه العين وتأنسه الأذن »[1] فالحروف أصوات وأشكال وتجري من السمع مجرى النغم ومن البصر مجرى الألوان.

ولا يدخل هذا في باب ما تقدّمه الأسلوبيّة في هذا الإطار إنّما يتعدّى ذلك إلى ما سكتت عنه ، جلّ المصادر القديمة و المراجع الحديثة، الّذي سماه " عبد الإله الصّائغ" ب (ظاهرة تداعي الحروف) ، فـ :« ثمة العديد من النّصوص الفنيّة وبخاصّة الشّعريّة ، تصلح ميدانا لمعاينة ظاهرة تداعي الحروف حيث نلاحظ حشدا من الحروف يجتاح القصيدة ، فالحرف داخل الجملة أو المفردة يهيّئ السّبيل إلى حرف آخر يماثله نغما أو رسما»[2]

وكما توحي الحروف بأنغامها وتعاشقها مع بعضها بمعان فإنّها منفردة تقدّم معان خاصّة بذاتها، مثل:

الصّاد ⟷ الهدهد إذا رفع رأسه

الظّاء ⟷ ثدي المرأة إذا انثنت ...الخ.[3]

لا شكّ في أن كونا واسعا يرافق ظاهرة تداعي الحروف، وكيف يتم التّناجي بينها، وكيف تدبّ العصبيّة في قبائلها وعوائل إيقاعاتها بحيث تكون آلياتُ تحليل النّص مشغولةَ بالجانب النّغميّ، الّذي تؤسسه الحروف وقد يقذف بحر الشّعر المحيط إلى شواطئ النّقد عددا من النّصوص التي توكل أمر الدّلالة الجمعيّة إلى تذويب الحرف، وتؤسّس شعريّتها على شفرات الحروف [4]

لقد تأسّست نصوص كثيرة في آداب العربيّة على الحرف، وعلينا أن ننظر إلى هذه النّصوص نظرة الفنّان التّشكيليّ، و سنجد أنفسنا قبالة تكوينات مذهلة وعلاقات غريبة بين الحرف ونظيره، والآخر وشبيهه قائمة على التّماهي مرّة والتّجاذب أخرى والتنافر ثالثة [5]

كثيرة هي النّصوص التي تلعب فيها الحروف لعبة تجعلها من عجائب نصوص العربيّة، فانظر لي ما يرويه "ابن الجوزّي" حيث قال :«تفاوضت أنا وبعض الأصدقاء في حروف الهجاء ، فادّعى أنّه لا يصح كلام إلاّ بمجموعها، ولا يستقيم لفظ تامّ إلاّ بوجود جملتها ، وحدّثني بخطبة معه منظومة محذوف منها حرف الألف فإنتهضت القوّة إلى الانتصار لإنشاء خطب حذفت من كلّ خطبة منها حرفا من حروف الهجاء وختمتها بخطبة ليس فيها نقطة فصارت ثلاثين خطبة وقد وسمتها بكتاب عجيب الخطب »[6]

إنّ طرق هذا الباب يفتح أمام القارئ العربيّ النّاقد آفاقا رحبة تجعل القدامة تتعانق مع الحداثة ، ومع ما بعد الحداثة في حياتنا الأدبيّة المعاصرة دون أن ينقطع تيّار القديم ، وبذلك تتحدّد معالم منهج خاصّ بنص العربيّة يأخذ على عاتقه مهمّة البحث في اشتغال حروف العربيّة في النّص وكيف يلعب دورا في تشكيله من حيث المبنى والمعنى فـ:« المعاني جائزة يحصل

عليها المتلقّي حيث يفهم الجدل الغامق بين الحروف وعلامات الترقيم و الكلمات والبياض وفضاءات النّص»[7]

ومن خلال علاقات هذّا المثلث (حرف، كلمة، جملة) ترسم في الأفق ملامح رؤية (نظريّة)عربيّة نقديّة لنصوص آداب العربيّة يمكن أن نطلق عليها مثلث التواصل النّسقي داخل النّص ، وهو مثلث مرتبط بالضرورة بباقي المثلثات ، أو هو مثلث يبحث في التواصل النّسقي بين مثلثات النّص مع بعضها البعض تواصلا نسقيا على وفق نظام مطرد (حرف ، كلمة، جملة\ حرف ،اسم ،فعل...الخ) فللحروف حمولتها المعجميّة والثّقافيّة والبصريّة والسّمعيّة، وكذا الأسماء والأفعال وقس على ذلك.فللعربيّة أسماؤها الخاصّة وهي تحمل مدلولات تدخل ضمن مكونات الذاكرة الجماعيّة لنصوص آداب العربيّة .ويمكن أن تنتهي مثلّثات التواصل النّسقي هذه إلى مثلّث الرّغبة في النّصوص العربيّة لنكتشف مدى تطابق مثلّث الرّغبة، في هذه النّصوص مع مثلّث الرّغبة كما صاغه " رينيه جيرار"

وهنا يمكن أن تكون الإضافة - إضافتنا – إلى النّظريّة، انطلاقا من خصوصيّة نصوص آداب العربيّة وقراءتها.

وهنا ننتقل الى مثلّث العلاقات التي أقامها النّص مع الآخر (الفرد، الجماعة ،القارئ ، النّصوص الأخرى ....الخ)، اذ من خلال مثلّث الضّمائر على سبيل المثال (أنا، أنت، هو) يمكن أن يتجلّى ذلك على النّحو التالي:

أنا: الرّاغب

أنت: الموضوع

هو : المعارض | الوسيط

لقد وجد " بنفينيست " في الضّمائر العربيّة تصوّرا صائبا للعلاقات بين الأشخاص[8]

فلماذا لا نجد فيها نحن تصوّرا صائبا للعلاقات بين الجمل المنسوبة إليها فهي تبدو ذات أهميّة خاصّة من حيث فهم طبيعة (الأنا) أو الذّات المبدعة و تمظهر الآخر أيّ الموضوع الذي توجه إليه الرّسالة التي تحمل رغبة ما ، ويمكن أن نحصر كلّ ما نعثر عليه مبعثرا في نصوص العربيّة من جمل منسوبة إلى الضّمائر في علاق(ا)تها بموضوع الرّغبة والمعارض | الوسيط ، وتكون مدونة للدراسة:[9]

« وإذا كانت تحديدات "بنفينيست" تؤكّد على أنّ التّكلّم الشّعري يتضمّن حديث "أنا" المتكلّم عن نفسها، على أنّه حديث يخصّها ويعيّنها بما هي عليه بالضرورة ، لا بما تقوله عن نفسها، وهي أقوال بالتّالي قد لا تكون متطابقة بل متخيّلة أو مرغوبة، دون أن يتّضح في التّكلّم المطابق من المتخيّل ، إلاّ أنّه مع ذلك فانّ خطاب ضمير المتكلّم يكشف عن منزع نفسيّ يميّز شاعرا من شاعر، وقد يكون ذلك المنزع ضاربا في تكوين الشّاعر، إذ يعبر التّركيز على استخدام كلمة أكثر من الأخرى عن دلالات نفسيّة اجتماعيّة خاصّة في مواقف التّفاعل الاجتماعيّ بين الفرد والآخرين »[10]

فالضّمير: « يكشف كثيرا من خصائص شخصيّة الفرد الذّاتيّة، كالتمركز حول الذّات أو التمركز حول الجماعة »[11] ، فنسبة أنا- نحن ، تقاس بنسبة :« تكرار *الفرد* لكلمة أنا، أو ما يقابلها من كلمات تعبّر عن الأنا في المواقف الاجتماعيّة المختلفة، وذلك من كلمات تفيد المعنى نفسه»[12]

ويقاس على ذلك استخدام الضميرين (أنت، هو)

يبدو الآخر في الجمل المنسوبة، للضّميرين عادة وكأنّها عبارة عن دائرتين تتوسعان تدريجيا تتصلان أو تنفصلان، أو هما دائرتان ، إحداهما يحدث فيها التجاور والاتصال والتّوحد أحيانا ، وثانيهما يحدث فيها التّنافر والتّباعد والانفصال، إنّ الآخر – الموضوع – يتحدّد دائما بأنّه ذلك الكائن الذي تتّجه إليه الرّغبة حبّا أو كراهيّة ، ومن هنا يمكن أن نطلق على الشكل التّخاطبيّ بين الضمائر في القصيدة العربيّة مصطلح: المثلّث التّخاطبيّ الّذي تتحدّد علاقات التخاطب فيه بثنائية الحب والكراهيّة.[13]

إنّ الانطلاق من مثلث الضّمائر يمكن أن يقودنا إلى حصر النّصوص التي ترتبط بثنائيّة الحب و الكراهيّة في شعر الغزل وشعر الهجاء وتجليات ذلك عبر العصور ومن خلال مجمل النصوص العربيّة بما في ذلك نصوص الأخبار القديمة التي تملأ الكتب العربيّة، ومن خلال ذلك تدخل الثّنائيات في إطار مثلث الضمائر كثنائيّة الجسد والروح، وثنائيّة المذكّر والمؤنّث ...الخ .

فدراسة ظاهرة المذكّر والمؤنّث من خلال المثلّث ، في الأدب العربيّ على سبيل المثال من خلال تجلياتها والانفعالات التي تثيرها قد تكشف عن خصوصيّة اللاّوعي في نصوصها انطلاقا من خصوصيّة لغتها (العربيّة) في التّذكير والتّأنيث ، هكذا يغدو البحث عن اللاّوعي في النّص كشفا عن خصوصيّة اللّغة ، وخصوصيّة اللّغة تكشف عن اللاّوعي في النّص،فنصوص آداب العربيّة مسكونة بلغة رغبة خاصة [14]تكشف عنها مختلف الضمائر المتصلة منها والمنفصلة بل وتكشف عنها التّقعيدات التي وضعت لها فترتيب الضمائر مثلا تنطلق من مبدأ الأولى أن يبدأ الإنسان بنفسه لأنّها أهم و أعرف عنده،وكما كان المختار أن يبدأ

بنفسه كان المختار تقديم المخاطب على الغائب لأنّه أقرب إلى المتكلم[15] أو لأنّ :« الأعرف هو المتكلم ثمّ المخاطب ثمّ الغائب »[16]

من كلّ ما سبق يمكن أن نتصوّر اشتغال النّصوص العربيّة ضمن مثلّثين ،مثلث العلاقات التي يقيمها النّص مع نفسه ومثلث العلاقات التي يقيمها النّص مع غيره ونقوم بتطبيقات واسعة على مختلف النّصوص بعد أن نحدّد النصوص الأصيلة والنّصوص المتفرّعة، أولم يختزل "ابن خلدون" أصول فن الأدب وأركانه في أربعة كتب ، وما سواها فهي تبع لها وفروع منها فلنحدد مدوّنة النّصوص العربيّة المؤثّلة وتفرعاتّها وبذلك نكتشف الخصوصيّة و التفرد انطلاقا من القراءة المتفردة المتميزة عن باقي القراءات.

إذا كانت هذه المقاربة النّقديّة تنطلق من خصائص العربيّة وتعتمد على حروفها، وكلماتها، وجملها، وتصنع منظومة اصطلاحيّة رافدها التراث، ومنظومة مفاهيميّة رافدها

(ثقافة العصر الحضاريّة) مناطها الثقافة الغربيّة على اعتبارها السائدة،في إنتاج مثلّث التّواصل النّسقيّ، فهل يمكن لهذا المثلّث أن يستوعب النّص من زواياه الخمس؟ وهل نختزل المثلّث في زاويّة واحدة أثناء التّطبيق ؟ وما هي الإجراءات التّطبيقيّة لهذه المقاربة الجديدة قبل أن نطلق عليها اسم المنهج ؟ وهل يمكن أن نعتبرها مقاربة على مستوى زاوية النظر الخامسة (التناص) ذلك ما سيوضحه الجانب التطبيقي .

مخطّط التطبيق

1. **الموضوع:** مثلث التواصل النّسقي في رسالة الغفران للمعري.

1.1مدونة الموضوع: رسالة الغفران

2.1مراجع مدونة الموضوع (القراءات السابقة لقراءتي عن رسالة الغفران)

2. **المنهج:**مثلّث التواصل النسقي

1.2 مدونة المنهج

2.2مراجع مدونة المنهج (قراءة الآخر لمدونة المنهج)

3. قراءتي للمدونة (يجب أن تنطلق بالضرورة من قاعدة مفادها أنّ للنّص وجوها عديدة الواحد منها لي ووجوهها الأخرى لغيري)

الهوامش:

1. عبد الإله الصّائغ: الخطاب الشّعري الحداثويّ و الصّورة الفنيّة الحداثة وتحليل النص، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت1999،ص 159.
2. ينظر : نفسه ،ص170.
3. ينظر: نفسه، ص 174،176.
4. ينظر:نفسه ،ص189.
5. ينظر:نفسه ،ص190.
6. ابن الجوزي: عجيب الخطب، ضمن كتاب مجموعة رسائل ابن الجوزي في الخطب و المواعظ و الحكايات والفوائد العامة، تح :هلال ناجي ووليد بن أحمد الحسين، سلسلة إصدارات الحكمة،بريطانيا2000،ص99.
7. عبد الإله الصّائغ: الخطاب الشعري الحداثوي و الصّورة الفنيّة،ص186 .
8. ينظر: أحمد حيدوش، إغراءات المنهج وتمنّع الخطاب، دار الأوطان، الجزائر 2009، ص 75 وما بعدها .
10 . ينظر: نفسه، ص 92.
11 . فرج عبد القادر طه و آخرون: معجم علم النّفس و التحليل النّفسي،دار النّهضة العربيّة، ط1، بيروت (د.ت)،ص 455.
12. نفسه، ص 455 .
13. أحمد حيدوش، إغراءات المنهج وتمنّع الخطاب ،ص92.
14. فرج عبد القادر طه وآخرون،نفسه،ص455.
15. نفسه، ص 455.
16. أحمد حيدوش، إغراءات المنهج وتمنّع الخطاب ، ص 94-95.

- **القرآن الكريم**
- **قائمة المصادر والمراجع :**

1. إبراهيم السعافين وخليل الشيخ ، مناهج النقد الأدبي الحديث ، الشركة العربية المتحدة لتسويق والتوريدات ،ط2 ، القاهرة .
2. ابن منظور، لسان العرب ، مجلد 4 ، دار الكتب العلميّة ، ط1، لبنان2003م.
3. أحمد حيدوش ، الاتجاه النّفسي في النقد العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، د. ط..س ،الجزائر.
4. أحمد حيدوش ،شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ،اتحاد الكتب العرب ،د. ط ، دمشق 2001م.
5. أحمد حيدوش، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب ،دراسة نقدية ،دار الأوطان ، ط1 ،الجزائر 2009م .
6. بنان محمود أبو عبد ، أجمل قصائد نزار قباني حياته وشعره ، دار الإسراء ،ط4 ، الأردن 2009م.
7. جان إيف تاديه ، النَّقد الأدبي في القرن العشرين ، ترجمة منذر العياشي ، دار الحاسوب للطباعة ، ط1 ، حلب1997م.
8. جان بلامان نويل ، التحليل النّفسي والأدب ، تحسين المودن، منشورات عويدات ، ط1 ، لبنان 1996م.
10. حميد الحمداني ، الفكر الأدبي المعاصر ، مناهج ونظريا ومواقف، ط1 ، منشورات البحث النقدي ونظرية الترجمة ، فاس 2009م.
11. رولان بارت ، لذة النص ، ترجمة منذر العياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، ط1،سورية 1992م.
12. زين الدين المختاري ، المدخل إلى نظرية النقد النّفسي سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد ،أنموذج ، دراسة شعرية نقدية ، أحاد الكتّاب العرب ، دمشق 1998م.
13. سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني ، ط1 ، لبنان1985م.
14. سمير سعيد الحجازي ، قاموس مصطلحات النقد الأدبي ، دار الأفاق العربيّة ، ط1 ، القاهرة 2001م.

15. سيغموند فرويد ، تفسير الأحلام ، تبسيط وتلخيص نظمى لوقا ، دار الهلال ، العدد 137 ، الإسكندرية 1962م.
16. سيغموند فوريد ، حياتي والتحليل النّفسي ، ترجمة مصطفى زيور وعبد المنعم المليحي ، دار المعارف ، الإسكندرية 1994م.
17. شعبان عبد الحكيم محمد، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ، دراسة نقدية ، دار العلم والإيمان ، ط1 ، كفر الشيخ 1994م.
18.طارق عبد الرؤوف عامر ، القراءة مفهومها أهدافها مهاراتها، الدار العالمية للنشر والتوزيع ،ط1 ، مصر 2014م .
19. عباس محمود العقاد ، ابن الرومي حياته من شعره ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، القاهرة 2012م.
20. عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي ، دار الصفاء ، ط1 ، عمان 2009م.
21.فليب لوجون ، السيرة الذاتية ، الميثاق والتاريخ الأدبي ، ترجمة عمر حلي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، بيروت1994م.
22. فوزي سعد عيسي ، جمالية التلقي قراءة نقدية في الشعر العربي المعاصر ، دار المعرفة الجامعية ،د.ط ، الإسكندرية 2012م.
23. كارل كوستاف يونغ ، علم النفس التحليلي ، ترجمة نيهاد خياطة ، دار الحوار للنشر والتوزيع ،ط2 ، سورية 1997م.
24. مجموعة من الكتّاب ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ترجمة رضوان ظاظا ، عالم المعرفة ، د.ط ، مايو 1997م.
25. محمد عزام ، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي دراسة،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،د. ط ، دمشق 1999م.
26. محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد الأدبي المعاصر ، دار الشروق ، ط1 ، القاهرة1992م.
27. محمد مندور ، النقد والنقاد المعاصرون ، دار النهضة ، د. ط ، القاهرة 1997م.

28. ميجان الرويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصر) ، المركز الثقافي العربي، ط3 ،المغرب 2002م.
29. ناصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، ط7 ، المغرب 2005م.

- **الرسائل والمذكرات:**

1. عبد الله أحمد العطّاس ،المنهج النّفسي ، في نقد النويهي بين النظرية والتطبيق، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه ، جامعة أم القرى ، السعودية 1991م.

- **المجلات:**

1.ريم الهلال ، الدرس النّفسي لأبي نواس مابين العقاد و النويهي ، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلميّة ، مجلد 28 ، العدد1 ، تشرين 2006م.
2. نوال بن صالح ، مجلة المخبر ،أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ،العدد8 ، الجزائر 2012م.
3. محمد عيسي ،القراءة النفسية للنص الأدبي ، مجلة جامعة دمشق ، مجلد 19 ، العدد(1+2)، دمشق2003م.

فهرس الموضوعات

الموضوع: **الصفحة**

- فهرس الموضوعات.....ص01
- مقدمة.....

- **مدخل: مصطلحات ومفاهيم.....ص09**

- **الفصل الأول: نقد تطبيقات المنهج النّفسي في النقد العربي**

- تمهيد ص15
1- الاتجاه النّفسي في النقد العربي الحديث ص19
1-1- عبد الرحمان شكري ص20
1-2- إبراهيم عبد القادر.....ص22
1-3- محمود عباس العقاد.....ص24
2- أحمد حيدوش وتطبيقات النّفسية العربيّة.....ص26
2-1- منطلقات العقاد النفّسية في دراسته لابن الرومي.....ص26
2-1-1- رسم الصورة النّفسية والجسميّة.....ص26
2-1-2- جانب الطيرة.....ص27
2-1-3- جانب العبقرية.....ص28
2-1-4- موقف أحمد حيدوش من منطلقات العقاد النّفسية على ابن الرومي.....ص29
2-2- منطلقات العقاد النّفسية على أبو نواس ص31
2-2-1- لازمة التّلبس.....ص32
2-2-2- لازمة العرض.....ص32
2-2-3-لازمة الارتداد.....ص33
2-2-4- موقف أحمد حيدوش من منطلقات العقاد النّفسية على أبو نواس.....ص34
2-3- منطلقات النويهي النّفسية في دراسته على ابن الرومي ص36
2-3-1- موقف أحمد حيدوش من منطلقات النويهي النّفسية على ابن الرومي.....ص37
2-4- منطلقات النويهي النّفسية على أبو نواس ص38

2-4-1- موقف أحمد حيدوش من منطلقات النويهي في دراسته على أبو نواس.....ص39
- خاتمة الفصل ص41

- **الفصل الثاني: القراءة والمنهج عند أحمد حيدوش**

1- قراءة نّفسية في كتاب شعريّة المرأة وأنوثة القصيدة ص43
1-1- المرأة الجسد ص44
1-2- المرأة المدينة.....ص46
1-3- المرأة القصيدة.....ص47
2- أسس التحليل النّفسي الفرويدي وما بعد الفرويدي للنص الأدبي.....ص49
2-1-التحليل النّفسي الفرويدي للنص الأدبي.....ص50
2-1-1- الحلم والنص الأدبي ص51
2-1-2- الثنائيات الضديّة.....ص53
2-1-3- الاستعارات الملحة.....ص55
2-1-4- القراءة والمنهج.....ص56
2-2- التحليل النّفسي ما بعد الفرويدي للنص الأدبي ص59
2-2-1- البحث عن الشخصيّة اللاّواعية للمؤلف.....ص60
2-2-2- البحث عن أنا القارئ.....ص61
2-2-3- البحث عن لاوعي النص.....ص63
2-2-4- التراث العربي مصدر من مصادر القراءة النّفسانية الجديدة للخطاب الأدبي.....ص64
3-تطبيقات أحمد حيدوش على الشعر والرواية ص66
3-1- مفهوم الأنا.....ص68
3-1-1- الأنا بوصفه مصطلحا نّفسيا.....ص68
3-1-2- الأنا بوصفه عنصرا في البنية التخاطبيّة.....ص69
3-2- مفهوم الموضوع.....ص71
3-2-1- الموضوع بوصفه مصطلحا نّفسيا.....ص71
3-2-2- الموضوع بوصفه مصطلحا نقديا.....ص71
3-3- تطبيقات أحمد حيدوش على الشعر(المجموعة الشعريّة زنابق الحصار)لأحمد شنه.....ص72

3-4- تطبيقات أحمد حيدوش على الروايّة.....ص79
3-4-1- السيرة.....ص80
3-4-2- السيرة الذاتية.....ص80
3-4-3- رواية السيرة الذاتية ص85
3-4-4-السيرة الذاتية في الرواية الجزائرية.....ص86
3-4-5- النموذج التطبيقي لأحمد حيدوش على روايّة (طيور في الظهيرة والبزاة) لمرزاق بقطاش.....ص88
- خاتمة الفصل ص95
- **خاتمة**..... ص98
- **الملحق**.....**ص101**
- **قائمة المصادر والمراجع**..... ص110