

النقد النفسي والقراءة المفارقة

د. مصطفى درواش

جامعة تيزي وزو

كشف التحليل النفسي بمعاييره وأدواته وفرضياته - قبل أن تنتسج رؤاه ويتصل بالمناهج الأدبية والنقدية، التي كان يضم لها العداء، أو التي لا عهد له بها - عن قراءة تضبطها مقاييس معرفية مخطط لها مسبقا عن خطاب الأديب، من عقد ومكبوتات تحرك عملية الكتابة وتحليلها وتفسيرها وتأويلها، في غياب مطبق لإنتاجية الحضور والاختيار والكفاءة والامتياز، بحكم مؤثرات ضاغطة وحاسمة، أسهمت في حداثتها عناصر معقدة ومتداخلة ومبطنة، أضحت فيها الخطاب الأدبي تجربة لا واعية، حاملا لمعنى مرجعي، فاقتا لمعناه الإبداعي. لا يثير متعة، ولا يتيح مجالا للبحث، أو مناقشة تقدير جمالية الصياغة والتأليف النوعية. مع أن مقولات التحليل النفسي، بينت أن تجربة الكتابة، لم تعد حالة إبداعية بسيطة وعادية. وأن المبادئ ليست ثابتة، مادام الناقد النفسي مهيبًا فكريا وحضريا لقبول علائق جديدة يتفاعل معها ويستغلها تأصيلا وإجراءً في قراءته لإثارة أسئلة أخرى أكثر طرافةً ومرونة واستيعابا لأنماط التواصل.

1 - السياق وتجاوز السياق

من البدهي أن الكاتب في الرؤية النفسية المعهودة، يبدع أولا ويكشف عن مرضه، بوساطة المعايير الفرويدية، التي عبرت في حقب التأسيس والتأصيل عن نقلة نوعية في دراسة الشخصية التي تصدر عنها سلوكات عصابية وانطوائية. إنها مقاييس تشكلت في إطار معرفي وعقدي وثقافي محدد، بحيث أضحت المبدع فاقتا لمنزلته وتجربته وحضوره ووعيه واختياره (ليس صانعا). فأين موقفه من العالم

والحياة والقيم الكونية؟ مادامت الرغبة المكبوتة سلفا قد تحولت إلى نص مؤلف من أصوات ومفردات وإيقاعات وتراكيب (الرغبة ← الملفوظ). مثلما انتقلت من لذة الكلمات والصور إلى لذة البحث عن ألفاظ جنسية مهيمنة ومعتادة، لدى المحلل النفسي، الذي ليس بحاجة إلى جهد كبير، مادام الأمر بعيدا عن استخلاص نتائج موضوعية ومقبولة، تتخطى مجرد الفرضية والاحتمال. إنّ اللغة تواصلية إنتاجية حولها هذا من التحليل والتأويل إلى إشارات التوائية. إذ كيف يتعامل المبدع مع ما يثير رؤيته ويحفزها على الكتابة بأثر هذه المعطيات السياقية التي لا تخلو من غرابة وخصومة: «تسعى القراءة النفسية إلى مواجهة النص بافتراضات معرفية، انسجاما مع طبيعة انتماءاتها العلمية، بهدف الوصول إلى تصور نفسي للنص الأدبي»⁽¹⁾. إن فاعلية التحليل النفسي، قد يراها الخصوم في العيادات الطبية، لا في أعمال الشعراء، لأن الشاعر قد تنتابه الغرابة، بل الاستنكار، حين يفقده التحليل النفسي توازنه الاجتماعي والشخصي، ويجعل منه مريضا تحرره لغته مؤقتا، ولو أنه وبشكل انتقائي مريض عصبيا. مع أن التركيز على الجنس مسألة نسبية في عقد اللاشعور، إلى جانب دفع العلاقة بين الفرد (المبدع) والمجتمع إلى الكراهية والخصومة. هل التحليل النفسي إذن يحرر المريض من مكبوتات الطفولة وتوابعها، أم يخلص الفنان من عقده بوساطة ضغط الكتابة؟ إنّ الاختيار هنا مبرر بإجابات يراها آخرون أكثر إقناعا، خاصة إذا كان الاهتداء ليس اعتباطيا ومقيدا بآليات إجرائية تقتضيها طبيعة المنهج وعقيدته، فإنّه «إذا كانت القراءة النفسية تعنى بالوظيفة النفسية للنص، فإنّها تبني مقولاتها على السياق... إنّ القراءة النفسية تتضمن التحليل والتأويل وتفسير السياق»⁽²⁾. مع ما في هذا المبدأ من تغييب للسمات النوعية للأدب، وبإضفاء طابع اللبس (يحتاج إلى إيانة) على النص الأدبي، الذي يهشم ذوق القارئ، خاصة في الكشف عن المعنى الشعري المتوارى في جماليات التأليف والتركيب. والعناية الفائقة بالمعنى المرجعي ذي

الأرضية المعرفية. لهذا يؤكد برادلي: «أن تجربة الأدب غاية في ذاتها، وتستحق لذاتها أن تتذوق. إن لها قيمة جوهرية. وقيمتها الشعرية هي ما تساويه فقط من هذه القيمة الجوهرية. قد تكون للشعر أيضًا قيمة جانبية باعتباره وسيلة للثقافة أو للدين، لأنه يعلم درسا أو يرقق العواطف أو يساند قضية خيرة، ولأنه يجلب للشاعر المال أو راحة الضمير - فليكن، ليقيم شعر أيضًا لهذه الأسباب، ولكن هذه القيمة الجانبية لا تحدد - ولا يمكن أن تحدد - قيمته الشعرية. يجب أن يقيم الأدب من داخله تمامًا»⁽³⁾. إن الغرابة ليست في كشف العقد وتقديرها وقياسها، بل إنها في منظور أرسطو مسألة مرتبطة بلغة الشعر التي «يجب أن تظهر غريبة ورائعة، وفي الحقيقة، فهي في الغالب ما تكون بالفعل أجنبية»⁽⁴⁾. وفي تعليق هيرش على سبب وضع كانط للمقولة الجمالية في المقام الأول، أكد: «أن أحكام القيمة صارت نسبية في الزمان والمكان والأشخاص والثقافة»⁽⁵⁾. إن المقولات السياقية لا تعنى بجودة النص ومرتبته وما ينطوي عليه من رؤى راقية وفاعلة. فإنّ هذا ليس من اختصاصها، الذي يتأسس معرفيا وعلميا من كيف تتجسد الرغبة المضمرة من خلال السياق. هل الرغبة فطرة في الإنسان أم هي مكتسب اجتماعي مرهون بمقامات وأحداث ومواقف متحولة؟ إنّ فكرة عقدة التعويض التي قال بها أدلر أكثر مناسبة لإحساسات النقص والدونية، بمحاولة التحدي أو التسامي بالظهور والتفوق الذي قد يصبغ بسيادة واستبداد وعصبية للرأي. فهذه العقدة ترى مقبولة إذا قورنت بشبح الغريزة الجنسية الذي ألح به فرويد على تحطيم الأشياء التي لم تحطم. تلك هي السمة الغالبة في قراءة التحليل النفسي. كما أن المقولات اللسانية أنسب إلى الدراسة الأدبية هوية وفرادة. فالشاعر على نحو ما يعيد صياغة الواقع أو يوازيه قد يعيد صياغة منتوجه، يصقله ويسمو به، مع أن: «الدلالة أي الصراع مع المرجعية الظاهرة، تنتجها وتتحكم فيها خصائص النص»⁽⁶⁾ ما يفرض: «البحث عن المعنى داخل الإطار المرجعي الجديد الذي يعطيه النص. وهذا المعنى الجديد

هو الذي نسميه دلالة»(7). يخلص ريفاتير إلى: «أن الشعر يعبر عن الأفكار والأشياء بكيفية غير مباشرة»(8) اعتمادا على طرائق بلاغية وتراكيب في التشكيل اللغوي والنحوي مخصوصة، لا قبل لغير العارف والمتمرس بها، الذي شغلته أساليب المطابقة والمثابفة والوضوح عن كشف الاستثنائي والطريف. فقد اثبت رولان بارت: «أنّ هدف العمل الأدبي أو الأدب باعتباره عملا هو أن يحول القارئ من مستهلك إلى منتج للنص»(9). هذا النص المكتفي ذاتيا، والمستغني هوية عن الأصل والأثر. وهو كذلك كيان لا إنتاجات سلبية.

ربط فرويد بين الكتابة والتوازن النفسي، استنادا إلى قوله «إنّ هناك طريقا يؤدي من الخيال إلى الواقع مرّة أخرى، وهذا هو الفن. فالفنان أيضا ذو طبيعة انطوائية، وليس بينه وبين العصاب مسافة طويلة، لأنه إنسان تدفعه حاجات غريزية ملحة، فهو يتوق إلى المجد والثراء، والشهرة وحب النساء ولكن وسائل إشباع هذه الحاجات تعوزه، فهو ككل إنسان آخر تواق إلى ما لا يجد، ينصرف عن الواقع، ويحول كلّ اهتماماته، وكلّ ما عنده من الليبيدو أيضا، إلى العصاب»(10). إن النص في التحليل النفسي الفرويدي من ضرورة تجاوز الخرافي المتوهم. إلا أنه أوقع القارئ في خرافة الباطن، التي أضحت متقنة بقواعد وأصول، لم تثبت تفاصيلها ودقائقها عند النقاد: «في غمرة حماسهم المفرط، استخدموا أدوات علم النفس استخداما يفتقر إلى الحكمة والتعقل. فقد كانت معرفة بعضهم بعلم النفس معرفة سطحية، فطبقوها بلا تمييز في البحث وراء العمل الفني عن معنى أو دافع جنسي»(11). أنهم لم يفدوا* من مقولة د. ه لورانس بشكل احترافي: «الكاتب يسكب مرضه في كتبه»(12). بل إنهم لم يفكروا طويلا في مقولة فرويد التي يقر فيها: «بأن التحليل النفسي لم يحل مشكلة الفن»(13). ولا صراحته العقيدية والاجتماعية: «فكما اعتبرت فضائل الكتمان والطهارة والدمائة، والاحترام كمكبوتات ضارة في اللاشعور أكثر من كونها إلهامات الهية»(14). إنه موقف

التعالى عن العلاقات الاجتماعية التي تطبع سلوك البشر في ماضي قيمها وحاضره. بل إنه السخط حتى على الطبيعة في صلتها بالإنسان كحركة وفعل. ما يستدعي الرؤية وعدم التسرع في إصدار أحكام مجانية، كالذي حدث (مثلاً) مع العقاد والمازني في بحثهما المخصصة للشخصيات الشعرية التراثية، من حيث التركيز على السيرة الذاتية للمبدع (علاقته بكتابته) في ضوء أخبار متناثرة ونصوص بحاجة إلى مراجعة وتحقيق وقراءة مفارقة لا تنقيد دون تمحيص، بتأويل الألفاظ والأخبار خارج الدلالة الكلية للمقروء.

في دراسة العقاد لأبي نواس، عد نرجسيته مرضية وليست طبيعية. إنه شخصية أنموذجية: «اجتمعت فيها دلالات التكوين ودلالات النشأة البيئية ودلالات المجتمع ودلالات العصر بحذافيره»⁽¹⁵⁾. فالذات هنا لا تنتج إلا نفسها، وفي ضوء مؤثرات متعددة. فليس هناك تحليل منظم ودقيق وموضوعي، إذ إن تجربة الكتابة لا تؤكد هذه النرجسية، بقدر ما تؤكد ثقافة إبداعية متميزة، صاغت أسسها من التفاعل التلقائي مع حركة المجتمع العباسي. وفي دراسة العقاد لابن الرومي استخلص أوصافه البدنية وهيأته الحركية من منتوجه وأخبار الناس عنه. وأن ديوانه: «تجاوز حد الترجمة الباطنية إلى الترجمة التاريخية، لاشتمال وجدان الرجل عليه وفرط استيعاب نفسه في شعره، وشدة الامتزاج بين حياته وفنه»⁽¹⁶⁾. وهو ما وصفه بالطبيعة الفنية عند ابن الرومي، أي شدة امتزاج حياة الشاعر بفنه. وإذا كان العقاد يصدر عن موضوعيته ما في دراسته لابن الرومي موازنة بأبي نواس، فإنه لم يتخلص كذلك من بعض إفراطاته، وهو يستخلص من شعر الشاعر نفسيته غير السوية (مريضة)، بأن أرجع وصف ابن الرومي للأرض في فصل الربيع:

تبرجت بعد حياء وخفر تبرج الأنثى تصدت للذكر

من الوصف المعهود إلى الشعر الغامض الناتج عن اضطراب في جهاز التناسل، الذي تدل عليه أيضاً شهوته في وصف محاسن المرأة وفي أهاجيه لمن عيروه بالعنة، وفي رثائه لأبنائه. ما يدل على تأثر العقاد بعلم وظائف الأعضاء.

يذهب المازني في استنباط الملامح الرئيسية لشخصية ابن الرومي من شعره، أن تمرده على الحياة والمجتمع يعود في الأساس إلى عدم قدرته على التكيف وتوهم اضطهاد الناس والطبيعة له. ما وسم أعصابه بطابع التوتر والاضطراب، وهو ما ينطق به إبداعه. وأن جهازه العصبي كان مختلاً، مع سرعة الغضب وحدة إحساسه الجنسي، بسبب طيرته التي عرف بها⁽¹⁷⁾ فهل كلّ متطير إلا وهو مصاب بخلل في الأعصاب؟ ومع ذلك فإن قراءة المازني لابن الرومي أكثر استساغة وقبولاً. ابن الرومي مطبوع على العبث والسخرية كما يؤكد العقاد، الذي يبدو أنه لا يفرق بين الشذوذ واضطراب الأعصاب والعبقرية. دون البحث في أسباب هذا التميز ودواعيه. إنه يتمادى في المغالاة لما يقرر أن عيوب ابن الرومي التي حبيت إليه الهجاء تتمثل في الشهوانية والضعف بخلاف ما قال به المازني، الذي قرن أهاجي الشاعر بحدة طبعه وسرعة غضبه وإلى المجتمع الذي كان يبيح (كما يقول) لابن الرومي أن يفحش في القول. ويبقى أن هناك خطأ غير مبرر عند الاثنين بين العبقرية والطيبة. إنَّ عبقرية المبدع في توجيه اللاوعي. وليست عبقرية متولدة عن تجارب وافتراضات وخرافات. علماً أن التراث النقدي العربي، كان البحث في الطبع والموهبة والسجية، حائلاً دون توظيف مصطلح (العبقرية) مع أن العبقرية في مخيال النقد الشفاهي تعني التفرد والتوليد والإبداع والغرابة (التفوق والعظمة). إن العقاد والمازني (مضافاً إليهما مباحث محمد النويهي وآخرين) لم يجدا أمامهما ما يعوض هذا النقص (القراءة النفسية) في الدرس النقدي التراثي للدلالة على الرغبات المريضة المكبوتة وتحليلها وتأويلها، تحت سلطة ما يمليه وما يستتبطه من معان وأفكار. إن التجارب والافتراضات عن العبقرية عديدة

ومتضاربة، تعدد المناهج والثقافات والخبرات والقراءات. بينما واصل العبقري اعتلاءه ليضيف غموضاً أكبر على طبيعته ووظيفته وطريقته. فغربة العبقري في أسمى صورها ما هي إلا شكل من أشكال إتقان الشيء وممارسته بتحكم. إذ إنه يكتب للمجتمع. وغايته قد تكون تغيير نمط تفكيره. وفي هذه الحالة تكون العبقرية لازمة لكل إبداع يراد له التفوق والانتشار.

بالنسبة لنصوص العقاد والمازني، فإذ لاقت صدوداً ومعارضة من خصوم تطبيقات المنهج النفسي، لاسيما طه حسين ومحمد مندور (اتجاه أكاديمي منهجي في البحث العلمي) من حيث العناية بالشخصيات التراثية الفاعلة (بشار، أبو نواس، ابن الرومي، المتنبي، المعري) وبالإتجاه إلى التراث وبعث منتوجه وتحليله وتأويله، وفق معايير المقولات النفسية السياقية. إن النص الشعري فيها لا ينتج ذاته، إنما الأمراض هي التي تنتج، فضلا عن الإساءة الصريحة - وإن لم تكن مقصودة - لشعراء التراث الذين كان القارئ يحترم إبداعاتهم ويردها ويفخر بها. فإذا به يفاجأ بان أصول هذه الإبداعات ومصادرها وابتكاراتها، مردها عقد ومكبوتات واضطرابات عقلية وجنسية وجسدية. فهل هذا ما يميز التراثي من المحدث (عصر النهضة خاصة). ومع ذلك فإن مثل هذه المؤلفات، من محاولات النقد العربي الحديث ومعلم من معالم الاتصال بالثقافة النقدية الغربية بديلا عن الآراء الذوقية والانطباعية التأثرية، الفارقة لكل تبرير وموضوعية. إن القياس والتأويل فرضا نفسيهما في التحليل النفسي التأسيسي، بتجاوز السيرة الذاتية والتجربة والتفاعل، خاصة أن برادلي يعلن أنه: «ليس مهما ما يقوله الشاعر طالما أنه يقوله بشكل جيد... إن الموضوع أو المادة لا تحدد شيئا، فليس ثمّ موضوع لا يتعامل معه الشعر»⁽¹⁸⁾ وليكن موضوعا كاشفا لعلاقات وحقائق اجتماعية بحاجة إلى إرادة وجهد. وحتى حديث الشاعر عن نفسه (وجدانية خاصة) لا يتعدى كونه

أداة ترجمة وإذا ارتبطت برؤية ما، مهما تكن هويتها ومبرراتها تظل نهج الأسلوب في الظهور والاستقطاب.

إن مقارنة فرويد بين العلم والفن، لا تصمد أمام الفروقات النوعية بين الظاهرتين، ذلك: «أن الفن مختلف في قيمته عن العلم من حيث أن الفنان إلى حد بعيد، أو على الأقل إلى حد ما - يسيطر على إنتاجه. أما العالم فلا سيطرة له على حلمه، فالعلم يمكن أن يكون إغشاء إجباريا، أما الفن فهو تعبير مركب»⁽¹⁹⁾. وبالتالي فإنّ النص الأدبي رسالة حاملة لمحمول خفي حاول فرويد أن يفرضه - ربما لطرفته - على القارئ للنصوص الإبداعية. وهو ما يؤكده بشكل معاكس رينيه ويليك، الذي يقول في النقد النفسي التحليلي: «قراءة الأدب تمتد خلف سطحه الظاهري، أي كشف القناع عنه»⁽²⁰⁾. وتتجدد المعارضة لدى ويليك خلال تعليقه على آراء فرويد في المبدع، واصفا ذلك بالغرابة: «الفنان شخص عصابي، يقي نفسه - عن طريق عملية الخلق التي يقوم بها - من الانهيار النفسي... والشاعر يمارس أحلام اليقظة، ويشر خيالاته على الناس وبهذا - وهو شيء غريب - يكتسب شرعية اجتماعية. وهذه الخيالات قائمة على تجارب الطفولة وعقدها»⁽²¹⁾. هل الإشكالية في المبادئ النظرية أم في نمط آليات التطبيق، أم في الخيال وهو يكشف ستر الأشياء (التوسع) وينتج فرصا مهمة للتفوق، بل التسامي الذي كان وسيلة فرويد في دراسته لشخصية الرسام الإيطالي ليوناردو ديفنشي بواسطة تكييف الدافع الجنسي إلى نشاط جمالي، تجسد في تشكيل لوحات خالدة بايعاز قوي من الباطن الدفين في أعماق حياة هذا الفنان. يقول: «إنّ ملاحظة الحياة اليومية للأفراد، تبين أن أغلبهم ينجحون في توجيه مناح مهمة من طاقاتهم الجنسية المباغثة إلى نشاطات مهنية»⁽²²⁾، إذ إن العمل الإبداعي للفنان هو أيضًا نتاج للرجبة الجنسية⁽²³⁾. مع الإقرار بأن التحليل النفسي لا يفسر كيف أن ديفنشي هو فنان. لكن الأساس هو كيف يفلح السوي في تحويل تخيلات الرغبة إلى وقائع،

على نحو ما يشرح فرويد: «إنه إذا كان يملك هبة الفن، الشديدة الغموض من وجهة النظر السيكولوجية، كان في مستطاعه أن يحول أحلامه إلى إبداعات جمالية عوضا عن أعراض مرضية. وهكذا يفلت من مصير العصاب، ويجد عن هذا السبيل علاقة ما بالواقع أما إذا كانت هذه الملكة الثمينة منعدمة الوجود غير كافية، فمن المحتم عندئذ أن يغطي الليبيدو بطريق النكوص، إلى بعث الرغبات الطفلية، وبالتالي إلى ظهور العصاب»⁽²⁴⁾. إن الخطاب الشعري من منظور هذا التصور، تعبير عن صراعات داخلية حادة. وأن المجتمع الذي تتعقد فيه الحياة وتتشابك لا يوفر مستلزمات الارتقاء النفسي الطبيعي. وكلما تنازل المجتمع عن صرامته وسلطته على الفرد، يتخلص اللاشعور من عقده، ولذا فإن أحد أسس التحليل النفسي التمرد على الماضي الذي يمارس ضغوطه بشدة، لكونه صورة للإظهار والاستلاب.

إن المقاربة النفسية في خطوطها العامة، تستنبط من شخصية المبدع الفنان لا انطلاقا من أعراف المجتمع وقوانينه. ما يوحي بنسبيتها في تخطي النص كلغة (مستقل بذاته) إلى عده نتاجا وإشارات دالة على المؤلف. وفي هذه الحالات فإن اللاوعي النفسي يحتكر الإبداع والنقد على السواء ولا يحيل الشعر إلى ممكن معقول في غياب الشخصية المسؤولة التي تقرر. من هنا كانت مناهضة رينيه ويليك لأسس التحليل النفسي: «إن الشاعر صانع الفن في أي وسط خاضع لفنه كي يصوغه، فهو لا يدخر أي تجربة غير كاملة»⁽²⁵⁾ ما يثبت في رأي ويليك أن بناء الصورة عملية إرادية ومسؤولة، ولا صلة لها بخرافية اللاوعي. ولأن التحليل النفسي في منظور الرافضين لا يتعمق باطن الشعر ولا يرى إلا الظاهر منه، فإنه لا يعدو كونه منهجا انتقائيا، ينفرد بدراسة الشخصيات المرضية. إنّه منبع يلتقي مع الخرافي في محاصرة وعي الكتابة كإدراك وفعل. فإذا كان التحليل النفسي قد أكد عجز المريض عن مواجهة الموقف بإرادة ووعي، فهل يعجز الشاعر بلغته

وصياغته وإحساساته ونظرته إلى الذات والآخر، من مواجهة الموقف؟ ليس كل من يبدع باستثنائية وتفوق يكون مريضا. مثلما أن قوة الدافع إلى تأليف الشعر لا تعني في صميمها وأبعادها هيمنة اللاشعور على الشعور.

2 - المثير الخارجي في التراث النقدي: إن حاجة الشعراء إلى مثير خارجي

ملائم يهيب على الإنتاج في حالة العقم، مسألة كشف فيها هؤلاء عن قدرات خاصة في إيجاد البدائل الفاعلة. لأنّ المثير ضرب من العدول عن المجاهدة والتعب بدون نتائج وحافز في تجاوز العقبات الآتية. ولهذا لاذ الشاعر بالجميل من عناصر الفضاء الجغرافي، لاستشارة القرحة على العطاء. ونقلت المصادر التراثية للقارئ جانبا مهما من مهيبات الشعر، من ذلك ما أثر عن الشاعر الأموي كثير لما سئل: «كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر؟ قال: أطوف بالرباع المخلية والرياض المعشبة، يسهل علي أرضنه ويسرع إلى أحسنه»⁽²⁶⁾. فإن الفعل (تصنع) ورد في مقام تخطي العجز وعدم القدرة على الفعل (الشعر فعل). وتعلق بصيغة (عسر). والتحول عن هذا العسر يكون بارتياح الأماكن الجميلة (الرؤية البصرية) والآثار الدارسة. وهو جمع بين حياة وموت في إحساس المبدع. إن الطبيعة رافد أساس من روافد الإضافة والإنجاب. ويوظف ابن رشيق مصطلح الصنعة نفسه، حيث يكون الشاعر متعب الفكر والروح: «وروي أن الفرزدق كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر ركب ناقته، وطاف خاليا منفردا وحده في الجبال وبطون الأودية والأماكن الغربية الخالية فيعطيه الكلام قياده»⁽²⁷⁾. إنها الإشارة إلى البديل، لما يخون الطبع صاحبه فيأبى على السخاء لإزالة التوتر في الذات والحياة. أما رد أبي نواس لسائله: «اشرب حتى إذا كنت أطيّب ما أكون نفسا بين الصاحي والسكران صنعت وقد داخني النشاط وهزنتي الأريحية»⁽²⁸⁾، فلأنه وصف حالته وكيف يصنع (العمل حركة) ليس هذا حدثا مطلقا. فإنه وغيره من الشعراء أبدعوا قصائد خالديات في صحوهم ووعيهم. والظاهر أن شهرة أبي نواس بنعت

الخمرة والتودد إليها، وأنها جوهر الوجود وقدمه وحركيته، من حوافز الربط بين الخبرة وصناعة الشعر (النتاج). وهناك من المبدعين من أسرع إلى الغزل، لاهثا عندما فقد التمكن. سئل ذو الرمة عما يصنع في حال الجذب، فأجاب: «الخلو بذكر الأحباب»⁽²⁹⁾. إن المرأة في الذاكرة الشعرية كانت دوما فعلا إبداعيا حتى في حالات الشعر الصوفي في سموه عما هو أرضي وإنساني. وبذلك تنتسج دائرة القول التي أثريت بحالات أخرى كالغضب والتحدي (جرير والفرزدق). لكن هذا الشعور قد لا يستمر تدفقه إذا اعترضه عارض.

يؤكد حازم القرطاجني، استنادا إلى الخبرة في التلقي والملاحظة والقراءة أن الباعث على الشعر وثيق الصلة بأحوال النفس وما يحدث لها وما تنكبده من قلق ونوازع نتاج ظروف طارئة على نحو ما يظهر في أساليب الشعراء: «فالأمر قد يبسط النفس ويؤنسها بالمسرة والرجاء ويقبضها بالكآبة والخوف وقد يبسطها أيضا بالاستغراب لما يقع فيها من اتفاق بديع، وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سار إلى مآل غير سار»⁽³⁰⁾. إن معاني الشعر يتوزعها عنصران:

أ - خارجي مؤثر في المؤلف. ب - داخلي من ذات الشاعر. واجتماعهما يؤدي إلى الجودة والاستيلاء على الذات المتلقية. ولعل أبرز محفز على الإبداع، ما يترتب عن حالات الارتباط بالمكان وما يتحرك فيه. إنه: «الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة وألأفها عند فراقها وتذكر عهودها وعهودهم الحميدة فيها»⁽³¹⁾. إن المنازل الدائرة والعهود الماضية بسبب من أسباب إذكاء المخيلة «وليس دوما هدفا للإتباع والمجارة وربط المتأخر بالمتقدم في منطق الشفاهية الممتدة»، تتراوح بين استئناس النفس وانسراحها، وبين انقباضها ونفورها. وتطرق النقاد إلى التركيز على أوقات زمنية معينة تستغل في الطاقات المبدعة، من حيث الربط بين الزمن والجودة والحسن، على نحو ما يخلص ابن قتيبة: «وللشعر أوقات يسرع فيها أتية ويسمح فيها أبيه، منها أول الليل قبل تغشي الكرى، ومنها صدر

النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير. ولهذه العلة تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكاتب»⁽³²⁾. إنها الوسائل النافذة التي تغلو فيها الذات عن المجرد والمتوهم، فتختار طبقا لأحوالها ما يلائمها للإبداع والتأثير والتميز والانتشار (متعة التلقي وجماليته) وما ذكره ابن قتيبة بالملاحظة والتكرار، وحاول به أن يجدد من روح الكتابة وفعلها، انطلاقا من الأحوال النفسية، لم يكن ليربطه بعقد النفس وأمراضها واضطراباتها التي ترسبت فيها منذ عهد الطفولة: أولا لأن البيئة تختلف. وثانيا لأن الكلام في هذه العقد وليد تجارب طيبة وقراءات لشعراء لم تتخلص بالمقابل من دافع إيديولوجي، ليس له نظيره في ثقافة التراث النقدية. وجاء هذا متأخرا جدا عن ملاحظات ابن قتيبة وابن رشيق المستنبطة من أقوال الشعراء، ومن عرض إلى المثيرات المحفزة. ثم إن هذه المثيرات هي إضافات كما وكيفا ما دامت قد وردت في الفكر التراثي دون مآخذ. وللتأكيد على أن الأصل بحاجة إلى إثراء وتنويع (ثقافة ومعرفة) كان على النفسانيين أن يضيفوا إلى موادهم هذا النوع من المثيرات الذي لا صلة له بالعقد الجنسية والأحوال المأساوية، ولو على شكل ملاحظات. ما يحقق الرضا للشاعر على مستوى منتوجه ووضعه الاجتماعي. وحتى ظاهرة الطمع كانت مبررة نفسيا واجتماعيا من الشاعر ذاته، ولم ير فيها خدشا لكرامته ومنزلته الاجتماعية. إنه يثير كوامن الإبداع أكثر من عقيدة الإيمان في ملاحظات ابن قتيبة عن الشاعر الكمي: «فإنه يتشيع وينحرف عن بني أمية بالرأي والهوى. وشعره في بني أمية أجود منه في الطالبيين، ولا أرى علة ذلك إلا قوة أسباب الطمع وإيثار النفس لعاجل الدنيا على أجل الآخرة»⁽³³⁾. وعلى الرغم من فطنة ابن قتيبة في تأكيد الهوى والميول، إلا أنه يصدر عن سند أخلاقي بحت، ينص فيه أن الطمع سيئة نفسية دون البحث في علله التي قد تقبل ولا تعاب. إن المحوري في هذا التوجه نحو المدرك المعقول الذي يفصح عن طاقات إجرائية ثرية ومرنة.

يعد الأثر النفسي ظاهرة بشرية استولت بظلالها على المبدع والناقد والفيلسوف، فكان البحث والرأي والتأويل. لكن الشاعر ظل عصيا على البحث، إذ كيف يمكن ترويضه وهو اللاهث دوما وراء شهرة الإبداع والمنزلة الاجتماعية؟ وإذا تعلق الأمر بحالات استثنائية فإن ذلك ليس مبررا موضوعيا، مقايسة بما يجمع الشاعر بالمتلقي. ومع ذلك يبقى خطأ التقدير في العجز والتصور والتدقيق في الفروق والفواصل قائما. فهل يمكن عد النقد النفسي بمنجزاته شبه النصية، بديلا منهجيا عن ما سبق من ملاحظات وآراء وقواعد؟ وهل يملك وسائل أخرى أكثر شجاعة، يتوخاها في ضمان النتائج من حيث وضوح الرؤية ووعي القراءة وتقديم معرفة مفارقة وجدية في دراسة لغة النص وتراكيبه وصوره في مجموع الكتابة الواحدة، لا في مجرد التأويل والقياس في تحليل السياق؟

3 - النقد النفسي وقراءة المعرفة بالنص: استناد إلى مبادئ البنيوية

النفسية ذات الطابع اللساني، دعا جاك لاكان إلى ضرورة الفهم الجيد للفكر الفرويدي، مع إعادة النظر في مقاييس التحليل النفسي لكثافة الدراسات اللسانية واللغوية التي نبهته إلى ما كان غير معروف، وللنتائج النسيية والتسامي على النص كلغة. وفلسفته: «أن اللاشعور هو بنية في حد ذاتها، لها تركيبة شبيهة بتركيبية اللغة»⁽³⁴⁾. مؤكدا على مركزية الدال الذي «يتحرك ضمن شبكة محاكاة على قياس بنية الذات، يعبر عن الذات بالنسبة إلى دال آخر. فهو بمثابة رمز - وحدة متخفية - ينتقل عبر سلسلة من الدلالات، كلّ واحدة تمتاز عن الأخرى بفارق، يمثل اختلافها واقتربها فيما بعد، واللاشعور محاك من الدلالات التي تقتبس التصور النظري محاكية في تلك اللغة التي نتكلمها»⁽³⁵⁾. وبالتالي: «لم يعد النص الأدبي يؤدي دور الوسيط بين العبارة والنظرية، بل إنّ التحليل النفسي هو الذي يؤدي دور الوسيط بين العمل الأدبي وقراءه»⁽³⁶⁾. إنه تحول نوعي لا ينكر أو يهمل من ناقد ظل تابعا لفرويد. فبعدها كان التركيز على دراسة الشخصية مستقلة

ثمّ في صلتها بإبداعها وعلاقة الاثنين بالمتلقي صار التحليل النفسي حاملا وظيفية أكثر دلالة.

إنّ القراءات النصية يفترض فيها أن تستقبل هذا النمط من القراءات المضافة، على الرغم من أبعادها السياقية. لقد سما لاكان برسالة اللغة ومنحها امتيازاً، ظلت المقولات المرجعية تتجاهله، لأنه لا يتفق ورؤاها المعرفية. إن لاكان يقرر: «أن اللغة هي الشرط الأساسي للوعي الذاتي، والإنسان بحاجة إلى وسيط بينه وبين الأشياء، بينه وبين العالم، بينه وبين ذاته، اللغة هي التي تسمي الأشياء»⁽³⁷⁾. إن جاك لاكان من أولئك الذين أسهموا في تفعيل القراءة النفسية وربطها بمناهج ومعارف غير مسبوقة، خاصة حين استغل الطاقات السيميائية ومنجزاتها على مستوى العلامة اللسانية. فضلا عن المحاولة الجادة لإخراج التحليل النفسي الكلاسيكي من أحكام مجانية وتعسفية تنطوي على تجن واضح اتجاه العقائد والأعراف والنظم والقوانين. ويبقى السؤال: كيف تبدو النصوص، هل هي نصوص متماسكة وواضحة ومفهومة، أم هي ماذا؟ الأساس أن جاك لاكان قد عني بضبط المصطلح ذي الأصول النفسية. فإنّ اللاوعي هو: «الكلام المتجاوز للفرد أي غير المتاح له حتّى يعيد ما انقطع من حديثه الواعي»⁽³⁸⁾. ويكشف في منظومته النقدية عن «الفجوة التي ينفذ منها العصاب لإعادة تحقيق التناغم مع عناصر الواقع - وهو واقع قد يكون من المتعذر تحديده»⁽³⁹⁾ فاللذة عنده: «جنسية وروحية وجسدية وفكرية معا وفي نفس الوقت»⁽⁴⁰⁾. إنه ينطق عن قراءة أنموذجية، انفتح فيها التحليل النفسي على الآخر وأشركه في إنتاج النص وفي نص القراءة، من حيث الاشتغال على تحليل المدلول من منظور لساني/نفسى، يركز على كيفية توظيف اللغة عند المرسل والمرسل إليه (الحالة النفسية). وما ينجم عن هذه الصلة من لذة خاصة. إنها مناقشة حقل اعتمد فيه على وسائل إجرائية قادرة على تفسير المشكلات الشخصية الإنسانية. وما يجمع المبدع بالقارئ هو هذا الجانب اللساني

الذي يؤكد على البعد التواصلية، يستقطب البحث النفسي فيقرؤه ويحلله على نحو ما يقرأ اللغوي مادته اللغوية ويحللها، خاصة أن الشاعر في التحليل النفسي وفي بعض القراءات لا يجيب بدقة عن أسباب الكتابة ومصادرها إجابة مقنعة. ما يعرفه بشكل جيد أنه محكوم بتجربة تنقلها كتاباته للآخر، يعبر فيها عن إمام بشخصه وبالنفس البشرية. ليأتي المحلل النفسي واصفا هذه التجربة، إذ إن: «القصيدة التي يرمي إليها النص قد تكون غائبة عن ذهن المؤلف»⁽⁴¹⁾. ثم إن: «القصيدة النفسية واحد من جملة المقاصد في النص»⁽⁴²⁾. هذا احتمال من احتمالات متعددة متقاربة كانت أو متباعدة.

إنه من الإجحاف الحكم على خبرة عميقة من مفردة واحدة أو استعارة جنسية واحدة. لأن هذه العملية لا تخرج عن الوصف السطحي، ولا تقيم دليلا على معرفة جديدة ومغايرة للمقروء الإبداعي، حتى وإن اتكأت على أخبار ومعلومات. من هنا تأتي أهمية جان لاكان من حيث التركيز على اللغة في قراءته النفسية، يفاجأ فيها القارئ بطريقة مغايرة وطريفة، كشف عنها شارل مورون، فيما عرف بالنقد النفسي، الذي يعلم الآخر كيف يقرأ نصا إبداعيا وبمعزل عن قيمته الجمالية. إنه مقولة سياقية عنيت بالخطاب الأدبي في مناحيه النفسية بتوظيف أدوات منهجية، يعتقد أنها فاعلة وضامنة لمعارف بديلة في تحليل النص، لاسيما في إثبات أن الكاتب ليس عصابيا دائما. وأن ما يقوم به مورون ليس تحليلا طبيا. أشار مورون في البدء إلى مؤثرات الإبداع الفني، التي حددها في: «الوسط الاجتماعي وتاريخه، وشخصية الأديب وتاريخها، واللغة وتاريخها ووقف على العامل الثاني فجعله موضعا للنقد النفساني»⁽⁴³⁾. مدعما منهجه بانتقاء النية في تخطي سياق النقد الأدبي والإحلال محلّه. إذ الأمر متوقّف على الإسهام في إثرائه. فهل خلص شارل مورون من الفرضيات النظرية (ذات الطابع التعليمي القواعدي) السابقة التي تتضمن عدم تحكم المبدع في منتوجه بشكل كلي، وهو

يركّز على استخراج الاستعارات المعادة التي تحيل على علاقات معقّدة ومتداخلة توّدي إلى الشّخصية المرضية، وبعيدا عن نوايا المؤلّف الواعية وقصديته المخطّط لها. إنّ مورون قد قفز على الثنائية الخلافية بين الاجتماعي والإبداعي وعدّ قراءته للكشف عن الخفي، من الصّلات بين النّصوص. ونهجه الذي يصفه بالموضوعية يقوم: «على تركيب الصور المتعاودة في الأثر الأدبي بعضها على بعض، فهذا التّركيب يضع يد الناقد على عناصر متماثلة في الصّور الأدبية تتداعى فتكون شبكة من الدّلالات، ولهذه الشّبكة قيمة أساسية في النّقد النّفساني»⁽⁴⁴⁾. ولدعم طريقته الإحصائية والدّفاع عن فاعليتها: «يرى أنّه إذا كانت العبارات والأفكار قد اختارها الأديب اختيارا واعيا، فإنّ الشّبكة الدّلالية التي تكوّنها العناصر المتعاودة إنّما تتّصل باللاوعي وتحيل عليه، ثمّ إنّ هذه الشّبكة... بناء مستقل عن الأبنية الواعية»⁽⁴⁵⁾. إنّ هذا الجهد الإحصائي في الجمع والتبويب والتنظيم والحصص، غايته الأساسية أن: «ما يحدث للشّبكة الدّلالية من تحوّل دائم في آثار الأديب، إنّما يعني أنّ الانفعال أو الصّدام أو التّأزم في نفسه مستمر، وهذا الاستمرار يمكن من الحصول على الأسطورة الفردية التي تستبدّ بالأديب ومن الوقوف على حاله المأساوي»⁽⁴⁶⁾. هل النقاط صور مكرّرة بقوة من حيث الكمّ كاف لهيمنة الباطن على وعي الظّاهر؟ ثمّ هل هذا الإحصاء موضوعي أنتجه النّص؟ أم أنّه مجرد أداة يعتمدها النّاقدا بأثر من فرضيات قبلية؟ إنّ النّص يفقد تماسكه في هذا النوع من البحث. ولو أنّ النقد النفسي يهدف أساسا إلى تقديم معلومة أكثر دينامية، ضيّع الدّوق فيها كذلك موقعه.

إنّ النقد النفسي لا يعنى بتأويل المرجعية، الذي لا يكون واحدا وثابتا، حتى وإن قابل النّاقدا نتيجته بما جمعه عن سيرة المؤلّف الذاتية (أخبار ونصوص) لتعزيد ما توصل إليه. إنّ النقد النفسي إحساس جديد بأثر الخطاب الاستعاري في الكشف عن الأسطورة الفردية المتوازية التي خلص إليها مورون في دراساته

المتعدّدة، ومنها قراءته للشّاعر بودلير، إذ نحا إلى إقامة الفرق بين أناه الاجتماعيّة المنحطّة والمنهارة وأناه الإبداعية المنتجة والمتوتّبة. حدث هذا دون الانصياع العشوائي للتّصورات المعرفية الاحتمالية التي تؤثّر في وضوح الفعل الاجتماعي القائم على عقد الطفولة، والمشكل للاشعور في ضوء البعيد من الرّوابط. القراءة هنا لم تعد متعة جمالية ولا استجابة سلبية ولا مسلمات قارة. إنّها جهد ونظر وحركة مترجمة للعناصر اللاواعية التي تستبد بالجهاز المعرفي والمعلوماتي للناقد النفسي.

إنّ القراءة النفسية قراءة مضافة. بيد أنّها أقلّ تعقيدا مقارنة بقراءات أخرى مرجعية، على الرّغم من أنّها لا تكفي بنصوص مختارات ومحدّدة. علما أنّه ليس سهلا العثور على نصّ إبداعي يحيل على اللاوعي (نص يتكلّم). وإذا كان هذا مقبولا فلماذا لا يتوجّه إليه النّقد النفسي مباشرة وعلى أنقاض لا وعي المؤلّف (يكون موضع اتّفاق)؟

إنّ شبكة العلاقات الدّالة لم توجد إلّا بفضل لغة النّص. ما يعني ربط الاستعارة بالعدول عن المعتاد: «لأنّها في النّقد النفسي انحراف عن الجميل والممتع إلى الباطن المتقدم على الظاهر». هذه الشّبكة الدّلالية التي ينشط فيها السّياق تمنح للاستعارة كصورة حضورا ومركزية. لكنّ كيف يتفق الإحصاء مع فرادة الخطاب الأدبي، أي كيف يحكم الكمّ على نصّ منطلق ؟

إنّ أدوات النّاقذ هي غير أدوات المحلّل النفسي، يتقنها جيّدا، وقد يكتفي بعمومها لا بامتداداتها وجزئياتها. لذا يتأتّى الاختلاف الذي يعاين في نقدنا العربي الحداثي بين تفكير وآخر دون إنكار وظيفة هذا النّقد في الإضاءة وتوسيع دائرة الفهم والإدراك، إذ: «من المؤكّد أنّ أنصار القراءة النّفسية قدّموا إسهامات جديدة إلى مسيرة الاتّجاه النّفسي في النّقد، وأضافوا تصوّرات نقدية مهمّة إلى الدراسات التي استهدفت تحليل الشّخصيات الأدبية، سواء أكانت تراثية أم معاصرة...»⁽⁴⁷⁾. وإن ظلّت الوظيفة الجمالية مغيبية،

كشأن حالها مع المقولات السياقية. أمّا في النّقد العربي الحدائى فإنّ الحاجة إلى الوعى الجاد بالتّحوّلات التى مسّت المباحث النّفسية (صلاّتها بالمناهج المختلفة التى كانت تتاصبها الجفوة والعداء)، باتت إلزامية. ليس نقيصة مراجعة المنهج (انعدام الثبات) وتعديله، ليتم احتواؤه بشكل رؤيوى دقيق، خاصة فى غياب الوعى بالنّقد النفسى الذى هو أقدر على الاتّصال ببعض القراءات النّصية. لقد حوّل جهده وممارسته للنّص الأدبى، الذى لم يكن هدفا نهائيا من انشغالات التّحليل النّفسى. فالخروج المتواضع عليه من الآراء يعد ضرورة منهجية، تعلق الأمر بالاتّجاه الواحد أم بعلاقته باتّجاهات أخرى نافذة، كالمقولات النّصية التى تؤطر للحالات الفاعلة لا الحالات المرضية فى خطوطها العامة، وهى فى خضم مناقشة إشكالية الكتابة. إلّا أنّ مقارنة النّقد النّفسى، منظورا إليها من النّاحية الجمالية والتقويمية، لا تبحث فى الكلام العالى والأسلوب الجميل الرّصين ولا فى البلاغة قواعد ومقامات وأثرا. ولا تعنى بالمبالغة والإفراط أو الاعتدال والتوسط. فإنّ البلاغة ليست فناً لغويا وشعريا بقدر ما هى تأدية لمهمّة تشير إلى دلالة، ما دام النّص هدفا للفهم وإعادة توليد معرفة، يعنقد النّقد النّفسى أنّها دقيقة وموضوعية وصحيحة.

الهوامش:

- 1 - محمد عيسى، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي، مقالة في مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، 16 + 2، م 19، دمشق 2003، ص 25.
- 2 - المرجع نفسه، ص 25.
- 3 - أ. د. هيرش، اتجاهات في التقييم الأدبي، ترجمة نصر حامد رزق، مقالة في مجلة عيون المقالات، ع 1، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء 1986، ص 36، 37.
- 4 - فكتور شكوفسكي، الفن باعتباره تكتيكا، ترجمة عباس تونسي، مقالة في مجلة عيون المقالات، ع 1، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1986، ص 110.
- 5 - هيرش (مجلة)، ص 46.
- 6 - ميكائيل ريفاتير، ضمن الأدب والواقع (مجموعة مؤلفين)، ترجمة عبد الجليل الأزدي، محمد معتمد، منشورات الاختلاف، ط 2، الجزائر 2003، ص 47.
- 7 - المرجع نفسه، ص 47.
- 8 - المرجع نفسه، ص 45.
- 9 - محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ط 1، القاهرة 1996، ص 84. العمل الأدبي عند بارت هو ما يوجد بين أيدينا، في حين أن النص لا وجود له خارج اللغة (ص 115).
- 10 - وائل بركات وغسان السيد ونجاح هارون، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، دمشق 2004، ص 120.
- 11 - إبراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف بمصر، القاهرة 1982، ص 58.
- 12 - المرجع نفسه، ص 59. مع أن ريتشاردز يؤكد أن علم النفس يسعف بدقة في مناقشة إشكالية الكتابة وخطواتها، ص 58.
- 13 - المرجع نفسه، ص 159.
- 14 - المرجع نفسه، ص 57.
- 15 - عباس محمود العقاد، أبو نواس الحسن بن هاني، دار الكتاب العربي، ط 1، بيروت 1968، ص 88. ويشرح كلّ لازمة من هذه اللوازم التي تبين عن شخصية أبي نواس الباطنية. لكن هذه الشروح فيها مغالاة وتعسف.

- 16 - عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، مطبعة حجازي، ط 3، القاهرة 1950، ص 159 - 110.
- 17 - إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، المطبعة العصرية، ط 4، القاهرة 1954، ص 245 - 249.
- 18 - هيرش، (مجلة)، ص 43.
- 19 - حمادة، ص 60.
- 20 - المرجع نفسه، ص 159.
- 21 - المرجع نفسه، ص 159. يرى إبراهيم حمادة أن التحليل النفسي يجزئ الدلالة من حيث هي وحدة وتماسك في القصيدة.
- 22 - Sigmund Freud, Un souvenir d'enfance de Leonard de Vinci, éditions Gallimard, Paris, 1991, p 93.
- 23 - Ibid, p 263.
- 24 - سيجموند فرويد، خمسة دروس في التحليل النفسي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط 2، بيروت 1981، ص 61.
- 25 - رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد طرابيشي، بيروت 1972، ص 109.
- 26 - أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، عيون الأخبار، ج 2، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة (د.ت)، ص 184.
- 27 - أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة، ج 1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط 1، بيروت 1972، ص 207.
- 28 - المرجع نفسه، ص 207.
- 29 - المرجع نفسه، ص 206.
- 30 - أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط 2، بيروت 1981، ص 11.
- 31 - المرجع نفسه، ص 249.
- 32 - أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، تحقيق محمد يوسف نجم وإحسان عباس، دار الثقافة، بيروت (د.ت)، ص 25 - 26.

- 33 - المرجع نفسه، ص 24، ويورد إجابة الحطيئة لما سئل عن أشعر الناس، فمد لسانا طويلا، وقال هذا إذا طمع.
- 34 - بركات (اتجاهات نقدية)، ص 120.
- 35 - المرجع نفسه، ص 120 - 121.
- 36 - المرجع نفسه، ص 125.
- 37 - المرجع نفسه، ص 126.
- 38 - عناني، ص 122.
- 39 - المرجع نفسه، ص 122.
- 40 - المرجع نفسه، ص 48. فضلا عن ربطه للرؤية بإثبات الوجود. وتقسيمه للرغبة واعية وغير واعية.
- 41 - محمد عيسى (مجلة)، ص 44.
- 42 - المرجع نفسه، ص 49.
- 43 - حسين الواد، مناهج الدراسات الأدبية، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء (د.ت)، ص 14.
- 44 - المرجع نفسه، ص 15.
- 45 - المرجع نفسه، ص 15.
- 46 - المرجع نفسه، ص 15.
- 47 - محمد عيسى (مجلة)، ص 63.