

الجهود الغربية في المقاربة النفسية للإبداع الأدبي

الدكتورة: صليحة بردي

جامعة الجبيلي بونعامة خميس مليانة- الجزائر

الملخص:

هناك العديد من النظرات النفسية الغربية التي اجتمعت في تفسير الإبداع، وهي تعود إلى فترة زمنية بعيدة منذ عهد الفلاسفة، وما تزال متواصلة إلى يومنا هذا؛ حيث عرفت العديد من التطورات فكيف كانت الرؤية النفسية للإبداع الفني عند الفلاسفة، وكيف تعامل النقاد مع البعد النفسي في المدونات الأدبية؟. الكلمات المفتاحية: النظرات النفسية الغربية؛ تفسير الإبداع؛ الرؤية النفسية للإبداع؛ الفلاسفة؛ النقاد؛ البعد النفسي؛ المدونات الأدبية.

الأدب إبداع، والأديب شخص يستطيع أن يشعر بأشياء لا يشعر بها غيره، والشعور قدرة انفعالية ووجدانية تمتلكها النفس الشاعرة والمبدعة؛ معنى ذلك أن هناك علاقة وطيدة بين الإبداع ونفسية مبدعه، وهي حقيقة لا تحتاج إلى أي إثبات؛ لأنها لا تحتمل الإنكار. وجوهر هذه العلاقة ما يزال مهما، وهي تعود إلى عهد قديم؛ حيث وجدت منذ أن عرف الإنسان اللغة، واتخذها وسيلة للتعبير عن ذاته المتوترة والخائفة من المجهول، إلا أنه لم يدرك هذه العلاقة إدراكا حقيقيا، وإن كان قد شعر بها شعورا غامضا.

اجتهد التحليل النفسي للأدب لاحقا في تفسير هذه العلاقة، ومن المفاهيم الأساسية التي جاء بها أن أسلوب الأديب شاعرا كان أم ناثرا يعدّ مرآة عاكسة لشخصيته، وأحواله النفسية، وانطلاقا من إبداعاته التي يقدمها يستطيع الباحث أو الناقد أن يغوص في أغوار نفسيته المبدعة ويستنتج الكثير من الأعراض السيكولوجية التي تتحكم فيه، وبذلك يعلل عمق شعوره، وفرط إحساسه، وردود أفعاله تجاه المواقف، ففي كثير من الأحيان قد يعبر الشاعر عن طفولته صراحة أو بطريقة غير مباشرة في قصيدة من قصائده؛ فالطفولة عبارة عن شعور صدر عن ذات قلقة تكون قد مرت بإحباطات الواقع وظروفه القاسية وكذلك صراعاته التي لا تنتهي، ولهذه الأسباب فضل الشاعر العودة إلى طفولته الأولى هروبا من الشعور بفقدان الأمل، والإحساس بالألم واليأس.

أما بالنسبة للمكان فكل واحد منا تربطه علاقة حميمة به ولكنها تختلف من شخص لآخر، حيث تكون أكثر عمقا عند الإنسان المبدع، فالشاعر مثلا إذا ما غادر قريته أو وطنه مكرها بالنفي، أو راحلا للبحث عن الماء والأرض الخصبة، أو مسافرا من أجل الدراسة، أو العلاج وغيرها من الأسباب التي تنهار في لحظة حنينه وشوقه للمكان الذي غادره، وحتى لا يشعر بالألم ذلك الفراق يفضل الهرب إلى عالم الذكريات لكي يسترجع الأيام التي كان فيها بين أهله وفي وطنه، ومع ذلك فذكرياته تعمق ألمه أكثر فأكثر وتجعل حزنه أكبر وأكبر.

إن العمل الشعري يستجيب لدافع خارجي يكون قد ترك بصمته الخاصة في نفسية الشاعر سواء كان شعره قوميا أو وطنيا، لاسيما إذا كان كئيبا حزينا وغارقا في التشاؤم والسوداوية، وهذا ما يؤكد وجود علاقة

قوية بين الإبداع والاعتراب النفسي عن الواقع والمكان، فالشخص المبدع يسعى دائما إلى قهر إحساسه بهذا الاعتراب بالعودة إلى ذاته لكي يتمكن من الشعور بنفسه كهوية مميزة عن غيرها ولا يمكنها أن تتكرر.

أما تفاعل المبدع مع الواقع أو المكان الجديد فهو يعنيه تماما وبمنتهى الوضوح، ولهذا فميله إلى العزلة شعور يختاره بكامل إرادته، ليس لأنه يريد التوحد مع ذاته على حساب الواقع، وإنما لكي يعود إليه من جديد ككل مرة ولكن بحلة جديدة دائما، تتمثل في تقديم إنجازات فنية وإبداعات رائعة.

والعمل الشعري أحيانا قد ينقل لنا ما ترسب في لا وعي الشاعر جراء العقد النفسية عبر مختلف صور التمرد على الذات وعلى الآخر، وقد يظهر ذلك من خلال الغرض الشعري كالهجاء مثلا وهذا ما نجده عند الحطينة، فهجاؤه جسد سلوكيات لاشعورية ناتجة عن عقدة النقص التي كان يشكو منها لتجرعه ألوانا من العذاب والإهانة وأشكالا من التعاسة والذل، وحتى أبي نواس لم يكن شعره في الخمريات في أغلبه من باب المجون والعريضة وإنما كانت خمرة شقاء وبؤس، فإذا كان البشريشربونها هروبا من تحمل اليأس ونسيانا لهمومهم شربا حقيقيا، فإن أبا نواس قد شربها حقيقة مثلهم ومجازا في أشعاره.

إن التجربة الشعرية العميقة هي التي تصدر عن ذلك المزج بين ما تعانيه نفس الشاعر من ألم داخلي وما يصادفها من معاناة في الواقع الخارجي، فليل امرئ القيس لم يكن ليل الطبيعة العادي الذي يأتيها كل مساء ويعرفه الجميع، وإنما هو ليل انتشرت فيه روح الشاعر، فأحس بالتوحد الكامل بين سواده وسواد أحزانه وكأن بينهما أمور مشتركة لا يفهمها سواه، فالانفعال كرد فعل هو المنفذ الوحيد للشاعر من سجن الواقع والمادية.

إذن فالنفس البشرية المبدعة بكل ما ترسب فيها من خفايا ومكبوتات تشكل البواعث الحقيقية للتجربة الشعرية، حيث توجه هذه الأخيرة وتتحكم فيها كما تشاء، وحتى يفهم الدارس النفسي ذلك ينبغي عليه النفاذ إلى تلك البواعث وخصوصا التيارات البارزة التي تجاذبت نفسية الشاعر والتي تظهر من خلال تتبع سيرته، وكذلك بالنظر إلى واقعه حتى يتمكن في نهاية بحثه من الكشف عن الدوافع البعيدة أو القريبة التي أمت به وقادته لكتابة القصيدة الوجدانية مثلا، على أساس أن الشعر تعبير صادق عن الصراع النفسي الدائم بين البواعث الخارجية الواعية والميول والغرائز اللاواعية.

المقاربة المعرفية:

قدمت العديد من الجهود الفلسفية والنقدية في التفسير النفسي لظاهرة الإبداع، الممتدة عبر الزمن؛ وبما أن فهم الإبداع الإنساني مقترن إلى حد بعيد بهذا النمط من التفسير كان لزاما علينا أن نتبع هذه الجهود قديما وحديثا، فتأتى لنا الطرح الآتي:

1. جهود الفلاسفة:

كانت تصورات الفلاسفة في أيام الإغريق تربط العبقرية الأدبية بالجنون؛ بمعنى أن المبدع عموما ليس رجلا عاديا كسائر الرجال، وإنما هو أقل أو أكثر منهم في الآن ذاته أي أنه أقل منهم لأنه يعاني نقصا ما، أو اضطرابا نفسيا معيناً، في حين نجده أكثر منهم لأنه استطاع إبداع شيء مميز لا يستطيعه أي كان.

كما أن موهبة الشاعر كان ينظر إليها على أنها تعويض؛ أي أنه يمكن أن يعزى أي نجاح إلى حافز التعويض؛ لأن لكل شخص نقائصه التي قد تخدمه ويستفيد منها كدوافع لإبداع شيء رائع، وقد ارتبط التعويض بالهبة الفنون.

هذا ما أشار إليه "رونيه ويليك" و"أوستن وارين" في قولهما: «آلهة الفنون أخذت البصر من عيني ديمودوكوس (Demodocos) لكنها "أعطته موهبة الغناء اللطيفة" (كما ورد في الأوديسة)، كما أعطي المكفوف تيريسياس (TIRESIAS) ملكة الرؤيا ليتنبأ بها، وبالطبع لا تتلازم الموهبة والعاهة على الدوام بهذا الشكل المباشر، والعاهة أو التشويه قد يكونان نفسيين أو اجتماعيين بدلا من أن يكونا جسديين»¹.

ونحن نوافقهما فيما ذهبنا إليه، فالعاهة كانت وما تزال دافعا قويا من دوافع الإبداع وهي نفسية، أو اجتماعية في الغالب أكثر منها جسدية، بالنظر إلى النماذج العديدة التي يحفل بها تاريخ الإبداع الإنساني لدى ذوي الاحتياجات الخاصة.

والشعردون غيره من الفنون نال حصة الأسد من اهتمام الفلاسفة ومنهم الفيلسوف اليوناني أفلاطون (347 ق.م) الذي تناول فكرة مفادها أن الشعر مصدره إلهام الآلهة وذلك في محاورته التي تحمل عنوان: "أيون"؛ وهي عبارة عن مسرحية ترجمت إلى العربية على يد محمد صقر خفاجة، وسهير القلماوي. يرى أفلاطون أن الشعر نوع من النشوة الفنية التي تذهب شعور الشاعر ووعيه، أي أنه نفى تماما دور العقل والإحساس الواعي في العملية الإبداعية حيث كان يؤمن إيمانا راسخا بأن الشعر وحي إلهي ينزله إله الشعر أبولو متخذاً إياهم وسطاء لتبليغ فكرة معينة.

أما أرسطو (322 ق.م) فله نظرية مهمة جداً في هذا المجال، وهي نظرية التطهير (Catharsis) التي عرفها إبراهيم محمود خليل بقوله: «التطهير وهو القول بأن مشاهدة الأعمال المسرحية تؤدي إلى تطهير نفسية المشاهد من العنف والجريمة والانحراف عن طريق إثارة مشاعر الإشفاق لديه والخوف من العقوبة التي تنزلها الآلهة بالبطل التراجيدي»².

معنى هذا أن مشاهدة العمل المسرحي تجعل الإنسان يتطهر من السلوكات السلبية التي تجعله يشعر بالتوتر، فأرسطو بنظريته هذه يكون قد اتجه وجهة المحلل النفسي بحيث ربط الإبداع بوظائفه النفسية. وهكذا تتابعت الإشارات النفسية بعد أفلاطون وأرسطو مع أفلوطين، وهوراس، وشيشرون، وبوالو، وهيغل، وكانط، وشوبينهور، وبركسون، وكذلك كروتشيه الذي كان يرى أن الإلهام هو أساس الشعر، وهو حب الفكرة والهيام بها، وهو في ذلك متأثر بأفكار أفلاطون.

2. جهود النقاد:

القراءة النفسية منهج انهر به النقاد في أوروبا، ووجد له الكثير من الأنصار في أمريكا، واعتمادا عليه حلت الكثير من الإنتاجات الأدبية والفنية، ومن هؤلاء النقاد سانت بيغ الفرنسي (1804-1869) الذي أعطى الأولوية الكبرى لحياة الفنان والرواسب التي كونت فكره ونظريته إلى الحياة ومواقفه تجاهها³.

إن سانت بيف يحدد مهمة الناقد في البحث عن حقيقة المبدع التي تكشفها لنا آثاره الأدبية، هذا من جهة والبحث عن الموهبة الفردية ومميزاتها الخاصة، والعوامل التي شكلتها من أجل التوصل إلى فهم العمل الأدبي بشكل صحيح من جهة أخرى.

فسانت بيف كان أول من أرسى دعائم موضوع جديد في النقد وهو الاهتمام بالسيرة النفسية للمؤلف، ولم يكن وحده في هذا المجال، وإنما هناك الكثير من المفكرين الرومانتيكيين، حيث نشر كولورديج كتاباً له بعنوان "السيرة الأدبية" عام 1817، وكان الغرب يعتبرونه إنجيل النقد الحديث.

وفي الواقع نحن نوافق سانت بيف وأتباعه ولكن إلى حد ما، صحيح أن شخصية الفنان وسيرته النفسية تعتبر أهم وسيلة لفهم العمل الأدبي خصوصاً إذا كان هذا الأخير غامضاً ورمزياً. وهذه السيرة كانت أهم نقطة فوتتها القراءتان التاريخية والاجتماعية ولكن تبني مثل هذه المفاهيم يستدعي درجة عالية من الحذر والموضوعية حتى لا ينحرف الناقد عن النص كموضوع للدراسة ويضيع في متاهات هو في غنى عنها.

بعد سانت بيف وكولورديج راح النقد الأدبي يقترب من علم النفس، حيث تطورت الدراسات النفسية التي تناولت الأدب، وهكذا تداخل كل من الأدب وعلم النفس وكان هذا في أواخر القرن التاسع عشر، وبذلك أصبحت دراسة الأدب مجالاً خصبا للناقد وعالم النفس أيضاً، حيث أثرت العديد من التساؤلات التي تولى علم النفس الإجابة عنها ومنها:

1 - ما هي العوامل التي أيقظت عبقرية المبدع؛ أهو الإلهام والوحي، أم قوة العقل والفكر؟.

2 - ما علاقة المبدع بأعماله، ومن أين تأتي له الحصول على المادة الإبداعية؟.

3 - ما هي العناصر المشتركة بين الأدب والأديب المتلقي المتأثر بهذا الأدب؟.

إلا أن التحليل النفسي كان الأسبق من علم النفس للإجابة عنها، وهو من أهم فروعها التي ساهمت في تفسير الأدب، وهكذا ظهرت العديد من الدراسات السيكولوجية التحليلية في الأدب والفن، وقد ارتبط التحليل النفسي بالعالم النمساوي سيجموند فرويد (1856 - 1939) الذي حاول قراءة العمل الأدبي قراءة تمتد إلى ما وراء سطحه الظاهر.

كما قام بوضع مجموعة من الأسس والمفاهيم العامة للقراءة النفسية للأدب ومنها النرجسية بمعنى عشق الذات، السادية كنوع من أنواع الاستمتاع بعذاب الآخرين المازوشية أي تعذيب الذات إلى جانب عقدة أوديب بمعنى التعلق بالأُم وكراهية الأب وكذلك فكرة التسامي أي الاندفاع تحت وطأة اللاشعور لإنتاج إبداع ما، حتى يشبع المبدع رغبة معينة من رغباته.

والنشاط النفسي عند فرويد موزع على ثلاثة مستويات هي الأنا أي الشعور، والأنا الأعلى وهو الضمير، والهو أي اللاشعور، وهي في صراع مستمر يترتب عنه عادة الكبت والتسامي أو القمع وغيرها، وهي تفضي جميعاً إلى أنماط متباينة من السلوك وقد أطلق عليها فرويد "مصطلح الآليات"⁴.

وحاول تطبيق هذه المفاهيم والأسس على ثلاث دراسات تطبيقية طويلة، الأولى بعنوان: "هذيان وأحلام" في عام 1906 التي كتبها إثر قراءته للقصة الألمانية "كراديفا" ليانسن (yensson)، والثانية بعنوان: "ذكرى

من طفولة ليوناردو دافينشي" في عام 1910، وقد اعتمد في دراسته لهذا الرسام الإيطالي المشهور على مذكرات ومؤلفات عديدة كتبت عنه إلى جانب رسوماته الناقصة، وكان هدفه في ذلك هو البحث عن الدوافع النفسية المكتوبة في لاوعي الرسام منذ الطفولة، أما الثالثة فكانت عن الكاتب الروسي دوستويفسكي، بعنوان "دوستويفسكي وجريمة قتل الأب" في عام 1928⁵.

ويظهر لنا أن فرويد كان محققا عندما ربط الإبداع بمنطقة اللاشعور، لأنها غالبا ما تكون في حالة هيجان وثورة وهذا ما يسهل اندفاع الفيض الإبداعي أكثر من المنطقة الشعورية المستقرة، يقول فرويد: «الفنان- في الأصل - رجل تحول عن الواقع لأنه لم يستطع أن يتلاءم مع مطلب نبذ الإشباع الغريزي كما وضع أولا، وبعد ذلك أطلق العنان في حياة الخيال لكامل رغباته الغرامية ومطامحه»⁶.

ومن هذا القول نستنتج أن فرويد لم يكن علميا ولا موضوعيا؛ لأنه ضخم أثر الغريزة واعتبر النفس الإنسانية لاشعورية بنسبة 90% وهذا يعني أنها خاضعة للجبرية والحتمية التي توجه سلوكها الحيوانية وذلك ينفي عن الإنسان إنسانيته.

وكذلك التعسف، والتكلف الواضح في التفسير والتحليل، وحتى فرويد نفسه اعترف بأن التحليل النفسي لا يمكنه الفصل قطعيا في أحكامه التي يصدرها على النصوص، أو في تفسيره لعملية الخلق والإبداع. ولعله كان مضطرا لهذا الاعتراف لأن الإبداع عملية معقدة قد يتدخل فيها فضلا عن عامل اللاوعي، هناك الوعي والإلهام والواقع الاجتماعي، وهذه الأخيرة تعمد فرويد تجاوزها في دراساته التي قام بها. أما تلاميذ فرويد فقد حاولوا تطبيق منهج أستاذهم بشكل أكثر تنظيما وتركيزا، حيث درسوا المعاني الضمنية والدوافع اللاشعورية للكاتب، ومنهم أرنست جونز (Jones Ernest) في إنجلترا الذي نشر في عام 1910 أول محاولة له، بعنوان: "عقدة أوديب وتفسير هاملت"؛ وكانت حول مسرحية هاملت لشكسبير في مجلة علم النفس الأمريكية.

تحدث أحمد حيدوش عن هذا الجهد فقال: «حاول جونز في هذه الدراسة أن يجيب عن سر تردد هاملت في الثأر لأبيه، بالرغم من توافر كل الظروف، فتوصل إلى أن في المسرحية مبنى أوديبيا هو لاشعوري في شكسبير، وأودعه مسرحيته لا شعوريا؛ أي أن بطل المسرحية هو شكسبير نفسه»⁷.

وقد أعاد جونز إصدار مسرحيته في كتاب بعنوان "هاملت وأوديب" عام 1949 بعد أن أدخل عليها العديد من التعديلات فكانت خير مثال للدراسات النفسية الفرويدية للأدب إلى جانب دراسة فردريك كلارك في أمريكا عام 1916 بعنوان: "علاقة الشعر بالأحلام" وكذلك أوتورانك الذي درس الفن اعتمادا على نظرية التحليل النفسي الفرويدي، إلا أنه انشق عن فرويد في أوائل العقد الثالث من القرن العشرين.

وفي الغالب نلاحظ أن هؤلاء التلاميذ قد كرروا أخطاء أستاذهم؛ حيث أهملوا القيم الفنية والعناصر الجمالية للعمل الأدبي، وهكذا استوى لديهم العمل الجيد والعمل الرديء فضاعت المادة التي تعامل معها المحلل النفسي، لأنه اهتم فقط بتحليل العقد التي قد لا يكون لها وجود في الأصل.

كما بالغ هؤلاء في التحليل النفسي للإبداع؛ الأمر الذي قادهم إلى التوحيد بين الأدب والأديب، وجعلهما وجهان لعملة واحدة؛ هي اللاشعور دون مراعاة القوانين الذاتية للنص التي لا تخضع لنفسية صاحبه، كأن يكون جباناً ويتحدث عن الشجاعة.

وبالرغم من أن التلاقي الحقيقي بين النقد الأدبي والتحليل النفسي الفرويدي قد تحقق على يد شارل مورون (Charles mauron) إلا أنه سرعان ما تجاوز فكرة اعتبار الإبداع نتاج اللاوعي التي جاء بها فرويد وتلاميذه الأوائل؛ حيث ربط التجربة الإبداعية بثلاث نقاط هامة: هي الوسط الاجتماعي وتاريخه، شخصية المبدع وتاريخه واللغة وتاريخها.

واعتماداً على هذه النقاط أجرى دراسة هامة عن الشاعر راسين تحت عنوان: "اللاشعور في آثار راسين"، كما طبق منهجه على العديد من الشعراء الفرنسيين ومنهم مالارمييه في عام 1957، وكذلك بودلير، نرفال، فاليري، كورناني، موليير في دراسة نشرها في عام 1962 وكانت بعنوان "الاستعارات الملحة والأسطورة الشخصية"، وختم جهوده بالعديد من الدراسات الهامة منها كتاب بعنوان "النقد النفسي للنص الكوميدي" في عام 1964 وكتاب آخر بعنوان "فيدر" في عام 1968⁸.

وقد كان مورون أقل ثقة بالمعرفة العلمية لذا فسح المجال دوماً لحرية الإبداع لدى الفنان ومع ذلك لم يستطع إخفاء عنايته بدلالة اللاوعي في كل من الإبداع وشخصية صاحبه، أما الجديد لديه فيتمثل في إعطائه الأهمية الكبرى للنص الأدبي بدلاً من المبالغة في الاهتمام بخفايا آليات اللاشعور.

ومن تلاميذ فرويد الذين انشقوا عنه محاولة منهم بناء نظريات خاصة بهم، ألفرد أدلر (Alfred Adler)، الذي عارض فرويد في تأكيده على الجنس كدافع أول وأخير في بعث العملية الإبداعية، بل إنه لم يفصل بين اللاوعي والوعي فلا فرق بينهما في نظره فهو يرى أن الناس يحتفظون بنظرتهم للحياة منذ الطفولة، إلا أن الاختلاف فيما بينهم يكمن في طريقة تعبيرهم عنها في مرحلة الرشد وإن كانت نظريته أقل تأثيراً في الأدب والنقد⁹.

إن أدلر لم يفرق بين الشعور واللاشعور بمعنى أن الرؤية واحدة وطريقة التعبير عنها هي التي تختلف، فالبشر تتكون نظرتهم للحياة منذ الطفولة ويحتفظون بها لكي يعبروا عنها بطرق متباينة في مرحلة الرشد، وإن كانت نظريته أقل تأثيراً في الأدب والنقد.

أما من احتل الصدارة في مجال الدراسات النفسية للأدب من المنشقين عن فرويد فـ"كارل يونغ" (yung) بمقولته اللاشعور الجمعي؛ وتقوم نظريته على أن الإنسان يحتفظ من باب الوراثة بمعارف ترجع إلى ما قبل التاريخ، والقسم الذي يحوي هذه الخبرات في الدماغ يسميه اللاوعي الجماعي، إلى جانب اللاوعي الفردي الذي يتكون من محتويات كانت في وقت مضى شعورية، ولكنها زالت بفعل النسيان أو الكبت، واللاوعي الجماعي تشكله الأنماط الأصلية، أما الفردي فتشكله العقد النفسية، ومضمون الأول يشترك فيه جميع أفراد العرق الواحد الذين أدرجوه ضمن الأساطير بطريقة غير مباشرة، وغالباً ما يستمد منه الأدباء مادتهم في التصوير والتخييل¹⁰.

هذا هو الجديد عند يونغ الذي راح يقسم الأعمال الأدبية حسب ما تقدم إلى قسمين: الأول يتحكم فيه اللاوعي الفردي، فيعبر الأثر من خلاله عن مكنون نفسي كروايات الحب والجرائم والدراما بنوعها التراجيدية والكوميديّة، أما الثاني فيكون الأثر فيه شبيهاً بالرؤيا متجاوزاً بذلك حدود الفرد أي أنه يمثل عالماً فوق البشرية يتباين فيه النور والظلام خارج حدود الزمن؛ وكأنه يعبر عن غموض الروح أو عن حالة بدائية قديمة، وهو بذلك أصعب إدراكاً وفهماً، ومن أمثلة هذا القسم راعي هرمز لدانتي، الجزء الثاني من فاوست لجوته، وشعر وليم بيليك¹¹.

والدارس لهذه الأعمال حتى يفهمها عليه أن يفسح لها المجال لتؤثر فيه، كما أثرت في مبدعها من قبل، كما أن يونغ لم يكن يرى في حياة المبدع شيئاً جوهرياً بالنسبة لإبداعه بل اعتبرها مجرد عامل مساعد على فهم هذا الإبداع لا غير.

وما يمكننا قوله كملاحظة عامة أن السواد الأعظم من الدراسات النفسية الغربية قد ركزت على الشخصيات الشاذة المصابة بالأمراض النفسية وكأنها تقدم هذه الشخصيات كقدوة للمبدعين، فما فائدة هذا العلم إذا كان يصلح للحالات المرضية فقط؟!

إحالات البحث:

¹ - رونيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر. معي الدين صبيحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 1981، ص83.

² - إبراهيم محمود خليل، النقد العربي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص55.

³ - ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لبنان، (د.ط.)، (د.ت.ط.)، ص355.

⁴ - سمير سعد حجازي، النقد الأدبي المعاصر قضاياها واتجاهاته، دار الأفق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص52.

⁵ - شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط3، (د.ت.ط.)، ص54.

⁶ - المرجع السابق، رونيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص84.

⁷ - أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط.)، (د.ت.ط.)، ص23.

⁸ - ينظر: المرجع السابق، سمير سعد حجازي، النقد الأدبي المعاصر، ص53.

⁹ - ينظر: حبيب مونسني، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، (د.ط.)، 2007، ص102.

¹⁰ - ينظر: المرجع نفسه، ص103.

¹¹ - ينظر: المرجع نفسه، ص103.