Adab Al-Rafidain

https://radab.mosuljournals.com

Poetics manifestations in psychological theory

Alaa Ahmed Khatib

Idleb University / Syria

Article Information

Article History:
Received June 06 . 2023
Reviewer July 13 .2023
Accepted July 22 . 2023
Available Online June 01 , 2024

Keywords:
Psychology
Creative poet
Poetics

Correspondence:
Alaa Ahmed Khatib
alaa555fgh@gmail.com

Abstract

Many scholars believe that the psychological theory does not contribute to the interpretation of the poetics of the literary text, because the poetics is present in the structure of the literary text, rejecting the idea of changing the aesthetic function and isolating it from the language, in contrast to those who believe that the psychological theory can reveal the most important characteristics of the literary language. This is implied in the relationship of the text with the psychological life of its writer, or with what the recipient projects on the text, this research deals with the manifestation of poetics in literary texts from the perspective of the most prominent and important psychological critics. It means that the poetics in which the meaning represents its most prominent characteristics depends on revealing these subtleties through the psychological analysis of the personality of the creator, and some of them argued that the meaning lies in the modification, distortion, and liberation of the signifier from the constraint of the signified, while Harold Bloom proclaims that the anxiety complex of vulnerability is the guarantee of divergent paths for the text of the subsequent creator from the texts of his predecessors. This is to free himself from the complex of influence, which is what he called stray reading, and through these paths poetics is achieved.

DOI: 10.33899/radab.2023.140535.1945©Authors, 2023, College of Arts, University of Mosul.
This is an open access article under the CC BY 4.0 license (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

تجليات الشعرية في النظرية السيكولوجية

علاء احمد خطيب *

المستخلص :

يرى كثير من الدارسين أن النظرية السيكولوجية لا تسهم في تفسير شعرية النص الأدبي؛ لأن الشعرية ماثلة في بنية النص الأدبي، رافضين فكرة تغير الوظيفة الاستيطيقية وعزلها عن اللغة، وذلك في مقابل من يرى أن النظرية السيكولوجية يمكنها الكشف عن أهم خصائص اللغة الأدبية وهو المعنى الماثل في علاقة النص بحياة كاتبه النفسية، أو فيما يسقطه المتلقي على النص، ويتناول البحث هذا تجلي الشعرية في النصوص الأدبية من منظور أبرز النقاد النفسيين وأهمهم، فبعض النقاد يرى أن معنى النص الأدبي لا يمكن كشفه إلا من خلال الغوص في نفسية المبدع وكشف خفاياها، وهذا يعني أن الشعرية التي يمثل المعنى أبرز خصائصها مرهونة بكشف تلك الخفايا عبر التحليل النفسي لشخصية المبدع، وذهب بعضهم إلى أن المعنى كامن في تحوير الدال وتحريفه وتحريره من قيد المدلول، في حين ذهب هارولد بلوم إلى أن عقدة قلق التأثر هي الكفيلة بمسالك انحرافية لنص المبدع اللاحق عن نصوص أسلافه ليحرر نفسه من عقدة التأثر، وهو ما أسماه القراءة الضالة، وعبر هذه المسالك تتحقق الشعرية.

* جامعة إدلب / سورية

الكلمات المفتاحية: السيكولوجية، المبدع، الشعرية.

المقدمة:

كانت إرهاصات النظرية السيكولوجية قد تشكلت في كتابات النقاد الذين ينتمون إلى الرومانسية والانطباعية والذاتية، وكان سانت بوف (1804-1869) على رأس هذا التيار من حيث إنه رأى أن الفهم الصحيح للعمل الأدبي لا يمكن له أن يتم إلا بمعرفة وافية بحياة المؤلف والعوامل التي أسهمت في بناء فكره وثقافته ونظرته إلى الحياة، وإلا فإن النص سيفقد معناه الحقيقي.[1]

لكن البداية الحقيقة للنظرية السيكولوجية كانت في مطلع القرن العشرين، على يد الطبيب النمساوي سيغموند فرويد (1856-1939) الذي جعلها نظرية قائمة بذاتها من خلال تأسيسه لمبادئ في علم النفس كان لها صلة وثيقة وارتباط كبير بالأدب والثقافة،[2] وغدت تلك النظرية، في مجال الأدب، تسلط الضوء على أثر العقل الباطن للأديب على نتاجاته الفنية، لا على عقله الباطن، ما يعني اهتمامها بالدلالات الباطنة للأعمال الأدبية. [3] ولذلك درست سيكولوجية الإبداع، أي كنهها وحقيقتها وعناصرها وطقوسها، وكذلك سيكولوجية المبدع من حيث دلالة عمله الفني على نفسية صاحبه بوصفه نموذجًا فردًا، وهنا يصبح العمل الفني مجرد وثيقة نتبين من خلال تحليلها عن شخصية مؤلفها، وكذلك سيكولوجية الجمهور من حيث دراسة العلاقة النفسية بين العمل الفني ومتلقيه وتأثيره فيهم، وسيكولوجية العمل الفني من خلال دراسة القوانين النفسية الموجودة في الأعمال الفنية، والتحليل النفسي للفن، وهذا هو المجال الحقيقي للنقد النفسي، إذ لا يمكن فهم العمل الفني ورموزه الغامضة إلا من خلال فهم التكوين النفسي للمبدع.[4] وقد درسنا قضية تجلي الشعرية في النظرية السيكولوجية عند أبرز النقاد النفسيين، وهم : فرويد ويونغ وموورون ولاكان وبلوم، ورأينا كيف تطورت تلك النظرية وخاصة عند الناقدين الأخيرين وانتقلت إلى شعرية المتلقي عبر تحرير الدال وتزليقه وانعتاقه عند لاكان ومن خلال القراءة الضالة لنصوص الشعراء السابقين للتخلص من عقدة التأثر بهم عند بلوم.

سيغموند فرويد 1856- 1939

حفزت دراسات فرويد على ظهور العديد من الأبحاث السيكولوجية في الأدب والفن،[5] وقامت نظريته بصورة أساسية على التركيز على أن الذات الفردية ليست واعية تمامًا، ولا تشكل وحدة متماسكة ؛ لأنها تعاني من صراع كبير وحاد بين عدد من القوى ومناطقها النفسية في الدماغ.[6] وهذا الصراع هو ما يجعل المبدع، على نحو لا يمكن البرء منه، عصابيًا وعنيدًا ومضطربًا حد الانفجار الذي لا يمكن تفاديه إلا من خلال إنتاجه للفن،[7] وفي هذا يقول فرويد: "الفنان -في الأصل- رجل تحول عن الواقع؛ لأنه لم يستطع أن يتلاءم مع مطلب الإشباع الغريزي كما وضع أولًا، وبعد ذلك أطلق العنان في حياة الخيال لكامل رغباته الغرامية ومطامحه، غير أنه وجد طريقًا للعودة من عالم الخيال هذا إلى الواقع، وهو يصوغ في تهويماته، بمواهبه الخاصة، نوعًا آخر من الواقع ثم يمنحها الناس تبريرًا بوصفها تأملات قيمة في الحياة الواقعية. وهكذا، وبواسطة مسلك معين يغدو فعلًا البطل أو الملك أو الخالق المفضل الذي رغب في أن يكونه، متجنبًا بذلك المسلك الملتوي الذي يتطلبه خلق تغييرات واقعية في العالم الخارجي"[8] وبناءً على ذلك فإن اللاوعي هو الذي سيتحكم في أقواله وأفعاله في الفن، "فالشاعر إذن حالم يقظة يحظى بقبول المجتمع، وبدلًا من أن يغير شخصيته يؤيد خيالاته وينشرها"[9] بمعنى أن النظرة إلى مبدع النص كانت تقوم على "أنه شخص عصابي وأن نصه الإبداعي هو عرض عصابي يتسامى بالرغبة المكبوتة في شكل رمزي مقبول اجتماعيًا"[10]

فيمكن للفنان التكيف مع المجتمع الذي يمثل الأنا الأعلى ويقمع غرائزه، ولا يقبلها، ما يضطر الفنان إلى كبتها، ولكنه يسمح له بالتعبير عنها عندما يحولها إلى فن؛ لأن الفن هو أشبه بحلم اليقظة الذي لا يمانع منه المجتمع، وذلك لأن الفن يعتمد التحوير والترميز والتكثيف واستعمال الألفاظ ذات المعاني المتعددة التأويلات.

ويبدو أن هذا منظور ضيق ومعنى مبتسر للعملية الإبداعية؛ لأنه كما يرى بعض الدارسين، ستكون "الغاية من التحليل النفسي للأدب ليست قراءة الأدب في ذاته، وإنما اتخاذ النص الأدبي ذريعة لتأويل [سلوك] الأديب من خلال ما أبدعه".[11] لكن بعض

---

[1] ينظر: راغب، نبيل: موسوعة النظريات الأدبية، ط1 الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، 2003.ص355.
[2] ينظر: لحمداني، حميد: الفكر النقدي الأدبي المعاصر؛ مناهج ونظريات ومواقف، ط3، مطبعة أنفو – برايت، ردمك، 2013، ص 87.
[3] ينظر: راغب، نبيل: موسوعة النظريات الأدبية، ص355.
[4] ينظر: - ويليك، رينيه وواربن، أوستن: نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، ط3 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.، ص83. و: - وغليسي، يوسف: مناهج النقد الأدبي، ط1 جسور، الجزائر، 2007، ص 23-24، و: راغب، نبيل: موسوعة النظريات الأدبية، ص355.
[5] راغب، نبيل: موسوعة النظريات الأدبية، ص355.
[6] ينظر: لحمداني، حميد: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 87.
[7] ينظر: ويليك، رينيه و وارين، أوستن: نظرية الأدب، ص84.
[8] المرجع السابق، ص 84.
[9] المرجع السابق ، ص 84.
[10] وغليسي، يوسف: مناهج النقد الأدبي، ص 22- 23.
[11] المرجع السابق ، ص 29.

الدارسين يؤكدون ما ذهب إليه فرويد من أن الإبداع يلتقي والأحلام من حيث إن العمل الفني والأحلام يسهمان في "إعادة التوازن إلى الشخصية وتصريف الطاقة الغريزية ذات الصلة في مجالات إيجابية ومنتجة"[12]

وبين فرويد العلاقة بين الأحلام والأدب بصيغة جازمة فقال: "ومما لا شك فيه أن الروابط بين أحلامنا النمطية وبين قصص الأطفال وغيرها من مؤلفات الخيال ليست بالقليلة ولا بالعارضة، ويتفق أحيانًا أن تتسنى لفنان خالق نافذ البصر معرفة تحليلية بعملية التحول التي لا يكون الفنان عادة سوى مطيتها، فإذا هو - وقد تتبع تلك العملية في اتجاه عكسي- يرد الأثر الفني إلى الحلم"[13] والحلم بحسب فرويد هو "تحقيق مقنع [أو متنكر] لرغبة مكبوتة"[14]

وتوضح إليزابيث رايت مصطلح اللاوعي عند فرويد فتقول: "علينا ألا نأخذ مصطلح اللاوعي [عند فرويد] على أنه ببساطة يعرف ما هو غير موجود في ساحة الوعي، بل يجب فهمه في سياق نماذج فرويد الطوبوغرافية للنفس، حيث ينظر إلى اللاوعي [بوصفه] منظومة فرعية ديناميكية، أي منطقة أو طبقة تمثل جزءًا من منظومة أكبر من القوى المتصارعة"[15]

ومن خلال الربط بين العمل الفني والأحلام استطاعت النظرية النفسية، ابتداءً من فرويد، أن تستنبط الدلالات الخفية في العمل الفني، وفي مضامينه الممتلئة بالرموز؛ لأن النظرة إلى هذا الأخير كانت على أنه تنفيس عن رغبات مكبوتة وتعويض عن أشياء أخفق في تحقيقيها في الواقع، فحققها في العمل الفني، كما يحققها الإنسان في الحلم، وهذه الرغبات المكبوتة قد تكون جنسية، كما يرى فرويد، أو شعورًا بالنقص، كما يرى إدلر، أو أمورًا أخرى مختزنة في اللاشعور الجمعي، كما يرى يونغ،[16] مع أن يونغ ينبه إلى أمر مهم وهو أن" بعض الكتاب يكشفون عن نموذجهم في عملهم الإبداعي، في حين أن بعضهم يكشف عن النموذج المضاد لشخصيتهم، عن الجزء المتمم لهم"[17]ولذلك لا ينبغي أن نحمل الرسالة الشعرية التي يؤديها المبدع على أنها رسالة توصيل؛ لأن الإنسان عمومًا يقول ليبدي كما يقول ليخفي، والفنان يفعل ذلك أيضًا في فنه.

وبكل الأحوال فإن النظرية النفسية على يد فرويد كانت تركز أنظارها خارج إطار الفن، فلم تكن تنظر إلى جماليات اللغة، بل كانت تكتفي برصد المضمون الفكري للأدب الذي يُستطاع من خلاله الكشف عن المشكلة النفسية التي جسدها العمل الفني، بوصفه تعويضًا لها.[18] وهذا يعني وجود بنية نفسية مفترضة ومتجذرة في اللاوعي، ستظهر بالتحليل النفسي على السطح الذي لن يكون له معنى من دون الكشف عن تلك البنية الباطنية، أي ربط معنى النص بلا شعور مبدعه،[19] والنظرية النفسية، تركز على كشف المعنى والبحث عما قصده المبدع، وهذا لا يتم عندهم إلا من خلال ربط البنية الباطنية العميقة للنص بما هو ظاهر منه للعيان.

وقد هوجم هذا الاتجاه من التحليل النفسي الذي يتعامل مع الأدباء والفنانين على أنهم أشخاص مرضى نفسيين أو غير أسوياء؛ لأن دراسة الأشخاص على هذا النحو، في مباحث علم النفس، يخص الأمراض النفسية وليس الأعمال الأدبية، على الرغم من أن بعض الدارسين لا يستبعد انحرافًا ذهنيًا أو اضطرابًا نفسيًا وراء إنتاج بعض المبدعين.[20] مع أننا لا نؤيد هذا الزعم فلا ندري، على وجه التحديد، كيف يمكن للمضطرب أو من يعاني من لوثة ما أن يكتب عملًا إبداعيًا؟ ألا يقتضي هذا أن تكون الشخصيات المجسدة في الأعمال الأدبية حقيقية برغباتها ودوافعها؟

والواقع أن النظرية النفسية، وفق تلك التنظيرات، لن تستطيع الفرار من الإقرار بأن تلك الشخصيات الافتراضية الخيالية والتي ليست موجودة إلا في الورق ما هم إلا أشخاص حقيقيون.[21]

ولكن هل فعلًا الشخصيات الموجودة في الكتابات السردية، والتي يخلقها المبدع، تمثل أصحابها أو جانبًا من جوانب حياته في وقت من الأوقات؟ وهل القصص برمتها واقعية أو خيالية تمامًا؟

إن النظرة التبسيطية جدًا لهذه المسألة تقتضي أن ينظر إلى هاتين القضيتين على أنهما تحملان صفة الأصلي، أو نسخة عن أشخاص حقيقيين، أو مزج الشخصيات بدرجات متفاوتة من نماذج أدبية موروثة يضاف إليها نفسية الكاتب والأشخاص موضع

---

[12] لحمداني، حميد: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 90.
[13] فرويد، سيغموند: تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان، ط2 دار المعارف، 1969، ص 263.
[14] فرويد، سيغموند: حياتي والتحليل النفسي، تر: مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي، دار المعارف، د. ت ، ص 68. وينظر: رايت، اليزابيث: نقد التحليل النفسي الحديث ضمن كتاب النظرية الأدبية الحديثة؛ تقديم مقارن، لآن لجفرسون، وديفيد روبي، تر: سمير مسعود، مطبوعات وزارة الثقافة، دمشق، 1992، ص 212.
[15] رايت، اليزابيث: نقد التحليل النفسي الحديث ضمن كتاب النظرية الأدبية الحديثة لآن لجفرسون، وديفيد روبي، ص 210.
[16] ينظر: وغليسي، يوسف: مناهج النقد الأدبي، ص 22.
[17] ويليك، رينيه و وارين، أوستن: نظرية الأدب، ص 87.
[18] ينظر: راغب، نبيل: موسوعة النظريات الأدبية، ص355-356.
[19] ينظر: وغليسي، يوسف: مناهج النقد الأدبي، ص 22- 23.
[20] ينظر: لحمداني، حميد: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 83.
[21] ينظر: وغليسي، يوسف: مناهج النقد الأدبي، ص 22- 23.

الملاحظة، وهذه النظرة كانت سائدة منذ الحقبة الرومانسية؛ فقد كان الكاتب الرومانسي يقوم بإسقاط نفسه ومشاعره على موضوعه، أما الواقعي فكان يرصد السلوك في الواقع ويندمج فيه.[22]

وعلى الرغم من ذلك فالنظرية النفسية ترى أن الشخصيات في الأعمال الفنية هي إسقاطات لجوانب مختلفة في نفسية الكاتب لأنها تشبهه أكثر مما تشبه الحياة، ولذلك رأى أحد علماء النفس أن فاوست وفرتر ومفيستوفيل وويلهلم ميستير هم جوانب متعددة لطبيعة مبدعها وهو غوته، فهذه النفوس ، وإن كانت شريرة، إلا أنها شخصيات كامنة في نفس المبدع؛ لأن (مزاج إنسان ما هو شخصية إنسان آخر) كما يقول المثل، وعلى هذا فالإخوة كارمازوف الأربعة ليسوا سوى جوانب كامنة في دوستويفسكي، ولذلك فإن الملاحظة غير كافية لخلق شخوص شبيهة بالحياة، ولذا يقر غوستاف فلوبير قائلًا: مدام بوفاري هي أنا.[23]

وكأن الحال هي كما قال بعض النقاد من أنه "كما يكون العمل الفني، فهكذا يكون الفنان أيضًا"،[24] لكن شارل لالو يؤكد، حين عرض في دراسته الاستيطيقية للعلاقة بين الفن والحياة، "أن الفنان لا يضع في إنتاجه صميم شخصيته، أي ما هو عليه فعلًا، وإنما يضع فيه ما يعتقد أنه كائنه، أو ما يريد أن يكونه، أو ما هو عاجز عن أن يكونه، أو ما يخشى أن يكونه"[25]

ولا يعني هذا أن ننفي الصلة بين العمل الأدبي وصاحبه ولا أن نظن أن العمل هو نسخة عن شخصية مؤلفه؟ ولكن ما هي الصلة بين تلك الشخصيات وبين أصحابها؟ وهل يمكن تحديد هذا الأمر على نحو صحيح؟ ألا يمكن القول إنه كلما تعددت الشخصيات قل تحديد شخصية المبدع الخاصة ووضوحها؟ ثم إن شكسبير على سبيل المثال لا يظهر في شخصيات مسرحياته، ولا توجد أية إشارة تنبئ عن شخصيته فيها. إن بعض النقاد من أمثال كيتس يرى أن الشاعر بلا ذات بل يبث الحياة في شخص آخر ويملؤه بها.[26] لكن الشيء الذي ينبغي تأكيده هو أنه لا تعارض بين تعبير النص عن شخصية صاحبه وبين أن يكون للعمل الفني هذا استقلاله الخاص بوصفه عملًا فنيًا أصيلًا ، ويوضح زكريا إبراهيم هذا الأمر فيقول: إن "العمل الفني هو بمعنى من المعاني حقيقة مستقلة قائمة بذاتها، وكأنما هو موجود روحي له كيانه الخاص المستقل عن شخص صاحبه، ولكنه من جهة أخرى هو الفنان نفسه، بوصفه صادرًا عن إرادة الفنان التي عملت على تكوينه، ومعنى هذا أن ثمة علاقة مزدوجة بين الفنان وعمله الفني... علاقة استمرار واتصال من جهة، وعلاقة تباين وأصالة من جهة أخرى"[27]

وقد وجه شارل مورون انتقادات لفرويد ؛لأنه- كما يرى- اقتصر في أبحاثه على شخصية المبدع، بيد أن فرويد لم تكتف دراساته بجانب واحد فاهتم بشخصية الكاتب وبالقارئ، وكذلك بالنص كما يرى حميد لحمداني في عنوان فرعي أسماه مستويات النقد الفرويدي بيّنها في كتابه الذي لم يتح لنا الحصول عليه وهو النقد النفسي المعاصر تطبيقاته في مجال السرد، ولكنه سلط الضوء على بعض الجوانب منها في كتابه الذي عنوانه الفكر النقدي الأدبي المعاصر.[28] ونحن نعتقد أن مورون كان محقًا فيما قاله وسيأتي توضيح ذلك.

ونبدأ كما بدأ لحمداني بتحليل شخصية المبدع، ويذكر لحمداني أن أبحاث فرويد التي درس فيها تفسيرات الأحلام والعصاب كانت منطلَقًا لفرويد في نظرته للمبدع على أنه شخص عصابي، وبدلًا من أن تظهر عقده النفسية في صورة مرَضية فإنها تتجسد في الأعمال الفنية، ولذلك عندما جاء ليحلل شخصية فيدور دوستويفسكي كان اهتمامه منصبًا على إعادة بناء الحالة العصابية التي أرقت دوستويفسكي في سن مبكرة من حياته، وخاصة في علاقته المتوترة مع والده،[29] بمعنى أن هناك أمورًا محزنة ومأساوية كانت في طفولته وانعكست في أدبه حين كتب، وهذا الأثر الطفولي في الأدب أكده كثير من النقاد النفسيين من بينهم الشاعر بيار جان جوف حين اختار مجموعة قصصية حملت اسم (قصص دامية) فقال: إن هناك حالات طفولة في أساسها،[30] ويعقب باشلار على قول جوف بقوله: "إن المآسي التي لم تنته تعطي أعمالًا"[31] ولذلك يقول نوثروب فراي: "إن انشغال الإنسانيات المسبق بالماضي قد لامها عليه أحيانًا أولئك الذين ينسون أننا نواجه الماضي دائمًا: قد يكون هذا الماضي ظلاليًا لكنه هو كل ما هنالك"[32] وظهرت تلك الحالات في طفولة دوستويفسكي " في نوع من الصرع المصحوب بشعور مفاجئ بالموت، فرأى فرويد أن هذا الصرع لم يكن سوى رغبة في الموت أسقطها دوستويفسكي الطفل على نفسه، كما أنها كانت تعبر افتراضيًا عن جريمة قتل الأب مرتبطة بعقدة أوديب، [ففضلا] عن كراهية الأب بوصفه منافسًا نجد لدى دوستويفسكي في الوقت نفسه نوعًا من الحنين المتجه نحوه، وفي سياق هذا التعارض بين قيمتين

---

[22] ينظر: ويليك، رينيه و وارين، أوستن: نظرية الأدب، ص 92.
[23] ينظر: المرجع السابق ، ص 92. ومدام بوفاري هي أول رواية كتبها فلوبير وصدرت عام 1856.
[24] إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، [د.ت] ، ص172.
[25] المرجع السابق ، ص172.
[26] ينظر: ويليك، رينيه و وارين، أوستن: نظرية الأدب، ص 93.
[27] إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن، ص174.
[28] لحمداني، حميد: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص105-93 وما بعد.
[29] ينظر: لحمداني، حميد: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 93.
[30] ينظر: باشلار، غاستون: شاعرية أحلام اليقظة؛ علم شاعرية التأملات الشاردة، تر: جورج سعد، ط1 مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1991، ص23.
[31] المرجع السابق ، ص23.
[32] فراي، نورثروب: تشريح النقد، تر: محي الدين صبحي، ط2 منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2005، ص 473.

وجدانيتين متباينتين وجد الطفل نفسه منقادًا إلى تقمص صورة الأب وأخذ يعاقب ذاته نيابة عن المعاقبة الفعلية للأب بحكم الموانع الأخلاقية التي يحرسها الأنا الأعلى، ويكون في هذا الإجراء وجه مازوخي وهو معاقبة الذات ووجه سادي وهو معاقبة الأب في الذات"[33]

ويرى فرويد أن العقدة الأوديبية تجلت في روايته الجريمة والعقاب من خلال دافع المنافسة على المرأة والجريمة المقترفة بسببها ضد الأب.[34]

والواضح أن فرويد لم يكن مهتمًا بالعمل الأدبي بقدر اهتمامه بالشخصية العصابية لدوستويفسكي طفلًا وشابًا وكهلًا، ولذلك اهتم بحياة المبدع وما أحاط بها من ظروف، وخاصة مذكرات زوجته، التي تبين له من خلال قراءتها، أن دوستويفسكي عاقب نفسه في حياته وتجلى هذا العقاب في مظهرين مرَضيين: الأول هو نوبات الصرع التي كان يظن خائفًا أنه لن ينجو منها. والثاني: هو سلوك المقامر الذي أدمن عليه، وما صحبه من عتاب زوجته له وذل وإهانة لا ينفكان عنه مع تحقير لنفسه مستمر، ولذلك كانت الإخوة كارامازوف هي المظهر العلاجي الذي سعى من خلاله دوستويفسكي لتخفيف معاناته من العقدة الأوديبية التي لازمته طوال حياته ومراحلها المختلفة، ولم يستطع الخلاص من عواقبها. وبالخطوات نفسها درس فرويد مسرحية هاملت لشكسبير ومأساة أوديب لسوفوكليس، ليثبت لنا فرويد أن نظريته يمكن إثباتها عبر تطبيقها على أكثر من نموذج واحد من الأعمال الأدبية، التي لا تخص العصر الحديث بل نجد أمثلة عليها في التراث الأدبي الذي عده النقاد عالميًا. وكان يرى أن كل الأعمال الأدبية المليئة بالرموز والأحلام تمتد في جذورها إلى مراحل مبكرة في حياة المبدع التي تشكلت فيها العقدة الأوديبية، وهذا يعني توظيف العملية الإبداعية من أجل فهم شخصية الكاتب، وهذا الأمر يجعل تلك الدراسات كما يقول لحمداني تنتمي إلى التحليلات السريرية التي تخص علم النفس العام أكثر من انتمائها إلى النقد النفسي.[35]

ولذلك اعترض مورون على فرويد، لكن فرويد لم يقف عند شخصية المبدع، بل كان للقارئ نصيب في بحوثه، فدرس تأثر القارئ بمضامين النص وصوره اللاشعورية، كما تأثر المبدع بها من قبل، فالقارئ أيضًا يفرغ الطاقة الغريزية في قراءته للنص كما كان يفعل المبدع حين أنتجه، فالنص يشرك الآخرين في تلبية رغباتهم وكوامنهم اللاشعورية خياليًا، وبهذا يختلف عن الحلم، وهذا ما سماه فرويد بالمتعة الجماعية، ومرد هذا التماثل بين المبدع والقارئ إلى أنهما يعانون في طفولتهم وخاصة قبل السادسة من العمر، من كبت مماثل، كما أن مرد هذه المتعة إلى أنها تنفيس للرغائب المكبوتة خارج سجن اللاشعور، وهذه الرغائب كما تخرج في أثناء النوم بالحلم، فإنها تخرج في عمل المبدع الفني في ثياب الصورة والشكل الفني والرمز فتكون لها قيمة جمالية وتتلقى بقبول المجتمع ورضاه، وبما أن القارئ يشترك مع المبدع في أحاسيسه فإنه يتلقاها ويتفاعل معها على أنها تجسيد لرغباته ومكوناته.[36] وفي إشراك فرويد المبدع للمتلقي في اللاشعور يشترك مع تولستوي، وفي تحقيق المتعة للمبدع والمتلقي يتأتى الإبداع ،وقد ذهب كثير من النقاد إلى أنها، أي المتعة، وإن كانت تتحقق بطرق مختلفة، هي غاية العمل الفني وأهم أركان إنتاجه.

ويرى بعض النقاد أن الأدب يمتلك قوة كبيرة تجعل القراء يشعرون بالعواطف الكامنة في دواخلنا "فالأدب يجعل قراءه يشعرون بقوة وبوعي حيوي بالعواطف التي لا توفر لنا الحياة العادية مجالًا للشعور بها إلا نادرًا أو لا توفره أبدًا، وهي تلك العواطف التي كانت من قبل نائمة ولم تكن ظاهرة في الوعي"[37]

ويضرب دي كوينسي مثالًا يبين فيه قوة الأدب فيذكر عبارة من مسرحية الملك لير لشكسبير في المشهد الذي واجه فيه العاصفة : "وهكذا فقد رُوّعت فجأة وانتابني شعور بأن العالم لا نهاية له بداخلي"[38]

وقد " طبق بعض النقاد نهج التحليل النفسي على هذا النوع من الارتياح الذي يشعر به القارئ عند قراءة أي عمل أدبي، وقد يكون هذا مثيرًا للاهتمام ولكنه محدود نوعًا ما في الرؤى التي ينتجها. ويناقش الأمريكي نورمان ن هولاند في (ديناميكيات الاستجابة الأدبية1968) بأننا نستمتع بأعمال الأدب ؛لأنها تمكننا من العمل في أثناء القلق والرغبة العميقين بطرق لاتزال مقبولة اجتماعيًا. يسمح الأدب بحل وسط يسترضي المعايير الأخلاقية والجمالية التي تسمح بإدراك ما يمكن أن يبقى عادة مكبوتًا. وهذا ليس إلا إعادة صياغة وجهات نظر فرويد في (الكاتب المبدع وأحلام اليقظة)؛ وقد لاحق سيمون ليسر ، في (الخيال والعقل الباطن1957) ، خطًا مماثلًا حيث قدم الأدب بوصفه شكلًا من أشكال العلاج ، وفي (خمسة قراء يقرؤون 1975) يستكشف هولاند كيف يكيف القراء هوياتهم في أثناء تفسير النص ويكتشفون وحدة جديدة في أنفسهم"[39]

---

[33] لحمداني، حميد: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 93 نقلًا عن: فرويد، سيغموند: **التحليل النفسي والفن** (دافينشي ودستويفسكي) ، تر: سمير كرم، ط1 دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت 1975. ص102

[34] ينظر: لحمداني، حميد: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 93-94. وينظر: فرويد، سيغموند: التحليل النفسي والفن (دافينشي ودستويفسكي) ، تر: سمير كرم، ط1 دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت 1975. ص102

[35] ينظر: لحمداني، حميد: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 94-95.

[36] ينظر: المرجع السابق ، ص 95- 96وينظر: فرويد، سيغموند: حياتي والتحليل النفسي، ص 88.

[37] بيت، جوناثان: الأدب الإنجليزي؛ مقدمة قصيرة جدًا، تر: سهى الشامي، ط1 مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2015، ص36.

[38] بيت، جوناثان: الأدب الإنجليزي، ص36.

[39] كارتر، ديفيد: النظرية الأدبية، تر: باسل المسالمة، ط1 دار التكوين، دمشق، 2010، ص79.

إن "موقف مؤلفي [كتاب] أسس علم الجمال هو أنهم حاولوا تفسير الجمال تفسيرًا سيكولوجيًا صرفًا، وذهبوا إلى أن الجمال يؤدي إلى حالة من التوازن في الحساسية العامة"[40]

وترى إليزابيث رايت أن فرويد وجد " من خلال تتبعه لتاريخ مرضاه بحثًا عن سبب العصاب، أن السرد كان مرتبطًا بعنصر قصصي، على الرغم من أنه كان يتعامل مع تاريخ حالة حقيقي، ولأن الذاكرة أثارت مشاعر لم تكن موجودة في الوعي آنذاك، فقد أضفى المعنى في وقت لاحق (بعد وقوع الحدث) ، أي أنه تفسير بمعونة التخييل fiction . لقد عقد منظرون حديثون (مثل بروكس وكللر) مشابهة بين نظرية الشكلانية الروسية في السرد والسرد الذي يجري في عملية التحليل النفسي، فالشكلانيون الروس يميزون بين الفابيولا والسيوجيت، الأولى هي التعاقب الأصلي للأحداث، والثانية هي التعاقب الذي تظهر فيه الأحداث ضمن القصة، إن القارئ مثله، مثل المحلل، يواجه السوجيت ، وهي كل ما يملكه لإعادة بناء الفابيولا، إن عليه ، كالمحلل، أن يجد الأسباب والصلات ، وأن يعمل متراجعًا في الزمن لكي يستعيد المعنى ...[وهذا يعني] السعي إلى فهم الواقع من خلال مركب تخييلي"[41]

وأما الاهتمام بالبنية النصية فقد أقر فرويد بنفسه أن التحليل النفسي غير قادر على كشف أسرار الموهبة الفنية والإبداعية، وأنه أي التحليل النفسي للأدب بعيد عن أن يكون قادرًا على تناول ما يتعلق بالوسائل والتقنيات الفنية للأعمال الفنية للمبدعين،[42]

ولذلك يقول : "علينا أن نعترف للناس العاديين الذين ربما كانوا ينتظرون من التحليل النفسي شيئًا أكثر من اللازم بهذا الصدد، بأن التحليل النفسي لا يسلط أي ضوء كاشف على مشكلتين قد تكونان أهم مشكلتين على الإطلاق بالنسبة إلى الجمهور، ذلك أن التحليل النفسي لا يستطيع أن يفيدنا بشيء في مجال الوقوف على سر الموهبة الفنية، كما أنه ليس من اختصاصه أن يزيح النقاب عن الوسائل التي يستخدمها الفنان في عمله أي أن يكشف عن التقنية الفنية"[43]

ويعقب لحمداني على مسألتين في كلام فرويد السابق، الأولى هي سر الموهبة والثانية هي تقنيات العمل الفني فيقول عن الأولى:" أما بالنسبة لقضية سر الموهبة فقد كف نقاد الأدب منذ زمن عن طرح هذا السؤال الشائك وتركوا هذه المهمة للفلاسفة وعلماء النفس العام، وقد أرجع أفلاطون مصدر الإلهام إلى عالم المثل وعدَّ العرب في القديم الشعر آتيًا من قريحة شيطانية ، ونظر الرومانسيون إلى أنه طاقة ذاتية خاصة، والواقع أن فرويد قدم من خلال تمفصلات الجهاز النفسي العوامل الدافعة نحو الإبداع وأساسها الكبت، ومع ذلك فضل ألا يعدَّ نفسه مساهمًا في كشف أسرار المواهب الفنية."[44]

لكن فرويد كان يتحدث عن قصور التحليل النفسي عن معرفة سر الموهبة وليس عن دافع الإبداع، وشتان ما بين الأمرين فالكبت قد يكون دافعًا للإبداع وقد لا يكون، ولكن لا يمكننا أن نجعله سرًا للإبداع؛ إذ لا يمكننا أن نؤكد وجود الكبت عند كثير من المبدعين، كما أن الكبت وحده لا يفسر سر الموهبة، ... قد يفسر جزءا منها وقد يكون منطلقًا لها، لكن لا يمكن أن نتفق مع لحمداني في أنه يفسر الموهبة وأسرارها، ولاسيما أن فرويد نفسه لا يقر له بذلك.

وأما المسألة الثانية فهي تتعلق بتقنيات العمل الفني فيقول لحمداني: " أما الجانب الثاني المتعلق بالوسائل الفنية المعتمدة في التعبير الأدبي، فقد خاض فيها فرويد في أثناء تحليله لرواية (غراديفا) دون أن يعلم أن اكتشف أن البنية النصية السردية هي بالدرجة الأولى بنية محتوى وليست مجرد بنية شكل بالمعنى الذي نجده مثلًا في الشعر، فإذا كان الشعر يستلزم الحديث عن الأسلوب بما في ذلك الاستعارات والكنايات وكل أشكال المجاز والقافية والموسيقى الداخلية، فإن الأعمال السردية لا تبني في الغالب جماليتها على هذه التقنيات بقدر ما تبنيها من خلال الصراع والمقابلة بين المواقف والتصورات والأحلام وتوظيف الأساطير والرموز والحوار والوصف"[45] ويتابع لحمداني قائلًا إن " جل اهتمام فرويد في تحليله لرواية (غراديفا) منصبًا على هذه الجوانب التي لها علاقة بالمحتوى أكثر مما لها علاقة بالشكل وبالوحدات الأسلوبية الجزئية الغالبة في النتاجات الشعرية. فهل كان فرويد يستحضر المقاييس الشعرية عندما تحدث عن الجانب التقني في الأدب؟ "[46]

ويعتقد لحمداني أن فرويد قصد هذا فعلًا ربما لأن فرويد لم يطلع على تقنيات الرواية السردية أو أنها لم تنتشر في أوربا بعد أن اكتشف الشكلانيون معظمها في روسيا.[47]

والواقع أنه ليس هناك تأكيد يثبت أيًا مما ساقه لحمداني ليجعل فرويد يكتشف شيئًا ينفي هو نفسه اكتشافه، بل إننا نستطيع القول إن دراسة فرويد لرواية غراديفا لم تؤسس منهجًا محايثًا أو مثوليًا لدراسة الأدب، حتى وإن كان فرويد لم يهتم في تحليله بشخصية المبدع

---

[40] ريتشاردز، آ.أ : مبادئ النقد الأدبي، تر: محمد مصطفى بدوي، ط1 المجلس الأغلى للثقافة، القاهرة 2005، ص27.
[41] رايت، اليزابيث: نقد التحليل النفسي الحديث ضمن كتاب النظرية الأدبية الحديثة لآن لجفرسون، وديفيد روبي، ص 217-218.
[42] ينظر: لحمداني، حميد: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 97.
[43] المرجع السابق ، ص 97. نقلًا عن: فرويد، سيغموند: حياتي والتحليل النفسي، ص 89.
[44] لحمداني، حميد: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 97-98.
[45] المرجع السابق ، ص 98.
[46] المرجع السابق ، ص 98.
[47] ينظر: لحمداني، حميد: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 98.

لكنه لم يستطع الخروج عمّا أسماه العصاب، فبدل أن ينطلق من شخصية المبدع انطلق من شخصية شخص مفترض يزاول مهنة الآثار، وعدم الاهتمام بشخصية المبدع لا تعني اكتشاف بنية للعمل السردي، والكلمات والصور والبنى التي تعامل معها فرويد كانت من أجل إحداث ترابط نفسي وليس رابطًا تقنيًا كما يرى لحمداني.

ثم أية قيمة فنية يمكن أن تستخرج من عمل صمم الكاتب حبكته وفق قواعد علم النفس؟ ربما يكون الكاتب استطاع توظيف علم النفس ودمج مقولاته في شخوص عمله، لكن هذا لا يشكل قيمة فنية في حد ذاته، وفي هذا يقول رينه ويليك وأوستن وارين :"حتى لو افترضنا أن الكاتب نجح في جعل أشخاصه يتصرفون بحسب الحقيقة السيكولوجية فلنا أن نتساءل عمّا إذا كان لمثل هذه الحقيقة قيمة فنية. إن أكثر روائع الفن العظيم تنتهك مقاييس علم النفس سواءً أكانت تعاصره أو تتلوه. فهي تعمل في مواقف بعيدة عن الاحتمال وموضوعات وهمية"[48] كما أن قواعد علم النفس ليست ثابتة وتختلف من عالم لآخر، والأمر الأكثر أهمية هو أن الحقيقة السيكولوجية في العمل الفني لا تكون" ذات قيمة فنية إلا إذا متنت التلاحم والتركيب أي إذا كانت باختصار فنًا"[49] وهذا يعني أن المعنى المتحصل من العلاقة بين الحقيقة النفسية والعمل الفني هو الذي يحقق الشعرية، وهي شعرية للمبدع على النحو الذي حددناه سابقًا، إلا إذا كانت العقدة النفسية منشؤها النص ومآلها النص، من مثل عقدة قلق التأثر التي نظر لها هارولد بلوم.

ونحن نعتقد أن هارولد بلوم نجح في جعل الحقيقة النفسية تمتن التلاحم النصي من خلال كون العقدة ناشئة من نص سابق، وتستمر تأثيراتها على النص المدروس من خلال تلك التقنيات التي أشار إليها بلوم والتي من أبرزها الانحراف.

ثم إن فرويد يطبق رموزه على اللغة وكأنها محددة وصارمة في حين عدها كثير من النقاد مبتذلة.[50] عدا إهمال الجانب الشكلي والنشاط الجمالي.

غوستاف يونغ 1875-1961

إذا كان فرويد قد ربط الليبدو (الرغبة) بالدافع الغريزي، فإن يونغ كان يفضل استعمال مفهوم الطاقة النفسية، وقام بتطوير نظرية عامة لأنواع الشخصيات التي قسمها إلى منفتحة على الخارج وأخرى منطوية على نفسها، والشيء الذي يعد مختلفًا عن فرويد هو أنه تحدث عن اللاوعي الجمعي، بدلًا من اللاوعي الفردي الذي نظّر له فرويد، فاللاوعي الجمعي هو صور أساسية وعالمية تتجلى في الأحلام وتتمظهر في الأعمال الأدبية والفنية، وكذلك تبدو في الديانات وتروى في الأساطير، وكانت جهود يونغ منصبة على تفسير الرموز والصور في الأعمال الأدبية، وقد أثر يونغ على غاستون باشلار في نظريته عن النماذج، التي تحدث عنها نوثروب فراي في كتابه تشريح النقد الذي صدر عام 1957، وحاول باشلار أن يقيم صلة بين كلام فرويد عن حلم اليقظة مع تصور يونغ عن النماذج في كتابه شعرية حلم اليقظة الذي أصدره عام 1960. [51] ففي حديث فراي عن الشخصيات النموذجية للملهاة يعرض، على سبيل المثال، لشخصية النذل فيها فيقول: "إن النذل مفيد جدًا لكاتب الملهاة ؛لأنه يتصرف بدافع حب محض للأذى... قد يكون خفيف الظل مثل puckأو خبيثًا مثل Don John في Much Ado ولكن القاعدة العامة هي أن أفعال النذل تكون مفيدة ومحسنة، بالرغم من اسمه..."[52]

شارل مورون والأسطورة الشخصية للكاتب1899-1966

يعزى مصطلح النقد النفساني إلى شارل مورون الذي فصل النقد الأدبي عن علم النفس، ورأى أن النقد النفسي هو منهج لتحليل النصوص الأدبية، وليس مجرد شارح أو موضح لعلم النفس.[53]

وقد انطلق مورون من أعمال فرويد في التحليل النفسي، ورأى أنها قاصرة عن دراسة الأدب، وذلك لأن فرويد كان اهتمامه منصبًا على المبدع وليس على الأدب الذي كانت مهمته عند فرويد، كما يرى مورون، وسيلة لفهم المبدع، أما مورون فكانت نظريته على العكس من ذلك، وذلك بأن يسخّر حياة المبدعين في فهم نصوصهم الإبداعية.[54]

وبدأت مع مورون في كتابه (ملارميه الغامض) ملامحُ هذا المنهج النقدي الذي ينطلق من النص بعيدًا عما يحيط به، وذلك بعزل البنيات النصية التي تدل على الشخصية اللاواعية للمبدع،[55] ولكن ينبغي التأكد بعد ذلك من وجود تلك البنيات في حياة المبدع النفسية، وقد استفاد مورون من جهود فرويد في العلاقة بين اللغة وتجليات اللاوعي في العمل الفني، لكن مورون يريد أن يغير المعادلة في

---

[48] ويليك، رينيه و وارين، أوستن: نظرية الأدب، ص 95.
[49] المرجع السابق ، ص 96.
[50] رايت، اليزابيث: نقد التحليل النفسي الحديث ضمن كتاب النظرية الأدبية الحديثة لآن لجفرسون، وديفيد روبي، ص 210.
[51] ينظر: كارتر، ديفيد: النظرية الأدبية، ص 83-84.
[52] فراي، نورثروب: تشريح النقد، ص252.
[53] ينظر: وغليسي، يوسف: مناهج النقد الأدبي، ص 23.
[54] ينظر: لحمداني، حميد: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 104-105.
[55] ينظر: المرجع السابق ، ص 105. نقلًا عن: Encyclopédie: Universalis 1999. voir Charles Mauron par: Antoine Compagnon. p: 1

التركيز على شخصية المبدع عند فرويد أي من لا وعي المبدع لينطلق منها إلى التجليات اللاواعية في نصه الأدبي، بمعادلة معاكسة تتجه من اللاوعي في النص إلى اللاواعي في نفس المبدع، ويتم ذلك عن طريق البحث في كتابات المبدع المتعاقبة والمتنوعة عن الصور والاستعارات المتكررة التي تميز تلك الأعمال.[56] وأطلق على هذه "الصور المهيمنة على مجموع أعمال كاتب واحد بالأسطورة الشخصية Le mythe personnel "[57]

وهذا يعني أن الناقد يضيء النص بعد قراءته قراءة حدسية، تعتمد على التداعيات الحرة، وتحديد الصور المهيمنة والمتكررة، بالمعلومات البيوغرافية والحياة الشخصية للمبدع، وليس العكس كما كان يفعل فرويد.[58]

وفي كتابه الذي عنوانه: اللاوعي في أعمال راسين وحياته الذي صدر عام 1957 اهتم باللاوعي في النص الذي كان له الدرجة الأولى في التحليل وباللاوعي في نفس المؤلف الذي يأتي في مرحلة لاحقة لتأكيد ما توصل إليه الناقد في قراءته الأولى التي كانت تتجه إلى النص. لكن أعماله لم تنضج إلا في كتابه الذي عنوانه استعارات الأسطورة الشخصية الملحة الذي صدر عام 1963.[59]

فالناقد النفسي حسب مورون عليه أن يكتشف المعنى اللاواعي لمؤلفات كاتب ما بوصفها تشكل نتاجًا واحدًا، وبعد ذلك يدرس شخصية المبدع ليعيد النظر في العمل الأدبي مرة أخرى وفق تلك المعطيات السيكولوجية.[60]

جاك لاكان 1901-1981

كانت النظرية النفسية تركز على العلاقة بين النص الأدبي ونفس كاتبه، بيد أن النظرية النفسية المعاصرة قد نقلت التركيز إلى القارئ، كما نرى في أبحاث جاك لاكان، أو إلى العلاقة بين المؤلف ونصه في سياق مختلف عما كان عليه من قبل، كما نرى في نظرية قلق التأثر لبلوم.

يصف لاكان المراحل المبكرة من شخصية الإنسان بأنها وهمية ؛لأن الطفل لا يمكنه أن يميز بين الإنسان وبين ما يحيط به، ثم ينتقل إلى مرحلة أسماها المرآة، (كما لو أنه يرى نفسه في المرآة) فيبدأ في هذه المرحلة يدرك نفسه بوصفه ذاتًا يمكن تحديدها بوصفها (الأنا) وهذه الأنا تدخل العالم الرمزي عندما تتعرف الثنائيات المتعارضة التي تكمن الرغائب المقيدة وراءها من مثل: ذكر/ أنثى – حاضر/غائب..[61] وفي هذه المرحلة " تنقسم الشخصية بين النفس الواعية والرغبة المكبوتة".[62]

ويقر أن القارئ إنما يقرأ ذاته من خلال ذات المبدع، فيقول إننا "عندما نقرأ أي نص أدبي... فإننا نسمح له أن يهيمن علينا ... ليملأ النقص في شخصيتنا".[63]

وقد جمع لاكان بين "علم النفس والألسنية ليدفع بالنقد الأدبي في فرنسا نحو اتجاه جديد يقوم على مبدأ (أن البنية الشاملة للغة هي بنية لا شعورية) وهي تشبه إلى حد كبير حالة (الحلم) حيث يكون الفعل للدال بينما المدلول في حكم التفسير أو هو شيء طائر"[64] وهذا يلتقي مع ما ذكره بارت في القراءة الشاعرية من حيث إن القارئ هو الذي يؤدي المعنى وينتجه.

ويؤكد لاكان على الأثر الكبير والعميق للغة على الاندماج في حياتنا وعقولنا، فتتماثل بنية اللغة وبنية اللاوعي؛ لأن اللغة وسيلة لتعلم الذات، وتضفي صفة الذاتية على ما تتعلمه، أي تتذوّت بها، فالدال ينسب إلى دال آخر في سلسلة متغيرة ولامتناهية من الدوال.[65] فالمعنى عند لاكان غير محدد وغير مكتمل ويتغير وفق السياق الاجتماعي والثقافي ويسهم في إنتاجه أيضًا التفاعل الفردي؛ فالدال يكون له دوال متعددة، وهذا ما يجعل المعاني متعددة بتعدد التأويلات.

وإذا ما رمنا معرفة معنى الأعمال الأدبية فإن تحديد معانيها، وفق نظرية لاكان، محير وصعب، بل ربما هو مستحيل؛ لأن اللغة، كما يشكك لاكان، غير قادرة على التعبير بدقة عن أي شيء على وجه يقيني.[66] ثم إن من طبيعة الأدب وخصوصا الشعر أن الكلمة فيه تأخذ دلالة لا تلقاها خارجه لأن "الكلمة عند الشاعر ليست علامة أولًا، وليست عاكسًا شفافًا بل هي رمز قيمتها في ذاتها مثلما أن

---

[56] ينظر: المرجع السابق ، ص 105.
[57] المرجع السابق ، ص 105.
[58] ينظر: لحمداني، حميد: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 105-106.
[59] ينظر: المرجع السابق ، ص 106.
[60] ينظر: المرجع السابق ، ص 107.
[61] ينظر: كارتر، ديفيد: النظرية الأدبية، ص 77.
[62] المرجع السابق ص 76-77.
[63] المرجع السابق ، ص 79.
[64] الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ط1 النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.ص 51.
[65] ينظر: سلدن، رامان: موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، مج8، تر: مجموعة من المترجمين بإشراف: جابر عصفور، ط1 المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2006، ص11، من تقديم مسار النظرية: ماري تريز عبد المسيح.
[66] ينظر: كارتر، ديفيد: النظرية الأدبية، ص 78.

قيمتها في قدرتها على التمثيل، حتى إنها قد تكون موضوعًا أو شيئًا عزيزًا بسبب صوتها أو منظرها"[67] وهذا يعزز القراءة الأدبية ويجعلنا نحذر من إسقاط المعنى الدلالي الأصلي للكلمات.

ومن أجل هذا " يحرر لاكان الدال من قيد المدلول ويكون لدينا عندئذ (مدلول ينزلق- sliding) و(دال يعوم floating) "، [68] فاللغة ليست ذات مدلولات ثابتة، في استعمال المبدع أو في تأويل المتلقي لها، بل هي ذات مدلولات متغيرة وربما تكون متناقضة حسب السياق الجماعي أو الفردي.

ولذلك فإن الذي يحتم الانفصال بين الدال والمدلول هو الانفصال بين التجربة والذات كما يبين لاكان بقوله: "إن اللغة حينما نلجأ إليها فإننا بذلك نشهد انفصال الذات عن التجربة؛ لأن هناك هوة بين الحدث بوصفه تجربة حادثة وبينه بوصفه صورة لغوية، وعندما نسعى إلى تصوير أنفسنا أو العالم من حولنا في خطاب لغوي فإننا بذلك نلغي وجود أية علاقة مباشرة بين النفس وبين التجربة، إننا نبني الذات في اللغة على الوجه الذي نريده للذات أو الذي نريدها أن تظهر به، وفي مسعانا إلى صقل التجربة وتنظيمها يحدث في الوقت نفسه أن ننصرف عن تلك التجربة كحادثة ونتجه إلى صورتها اللغوية، والدال هنا هو الذي يتولى صرفنا عن المدلول، ولذا فإن الحاجز ينشأ من قلب (الإشارة) ليحدث صدعًا بين الدال والمدلول، بين الحقيقة واللغة وهذا يوجد في (فضاء دائم التحرك) من داخل الإشارة، ويتركنا وجهًا لوجه مع ما سماه لاكان (بالإشارات العائمة) ويكون دورنا بوصفنا قراء هو تفسير هذه الإشارات أي البحث عن (نواة) أو دال رئيس مخزون في اللاشعور يمثل حالة الصفر أي (اللامعنى) حسب لاكان، وهو قمة الانعتاق للدال".[69] وهذا يؤدي إلى القول بلانهائية المدلول، ويلتقي مع التفكيكية في المفهومات التي طرحتها، ويقوم القارئ بإنتاج المعنى لنكون أمام شعرية التلقي، لأول مرة في تنظيرات النقاد السيكولوجيين، وآنئذٍ تغيب مقصدية المبدع لتحل مكانها مقصدية المتلقي؛ لأنه هو الذي يعطي الدوال مدلولاتها وفق سياقاته الخاصة والعامة.

وقد تأثرت شوشانا فلمان بالتحليل النفسي عند لاكان الذي كانت غايته دفع القارئ للسيطرة على النص الأدبي تفسيريًا.[70] فيصبح الناقد هو"الممثل الوحيد والناطق الوحيد بلسان حقيقة الأدب"[71] وهي تتفق مع ما جاء به نورمان هولاند الذي رأى أن "معنى النص الأدبي ومغزاه يستلزمان النظر إليهما فيما يتصل ببنية الهوية الذاتية لقارئ ذلك النص"[72]

هارولد بلوم 1930-2019

إن المبدع عند بلوم يخطو على سير أسلافه، ولا يمكنه الفكاك من قيد التأثر بهم، وبهذا يغدو التفرد مستحيلًا لولا ذاك الصراع التنقيحي الذي يجريه الشاعر اللاحق على شعر سلفه الذي تأثر به، وهذا التأثر هو أشبه بتلك العقد التي تحدث عنها فرويد، لأنه يشكل ما أسماه بلوم قلق التأثر، والذي سيبقى مهيمنًا على الشاعر لا يستطيع الفكاك منه، لكن الشاعر القوي يتحداه ولا يستسلم له،[73] بيد أن الجانب السيكولوجي عند بلوم يتمظهر في النص على نحو أوضح من سابقيه.

وكما أكد بلوم أن التأثر بالسلف شيء لا محيص عنه، رأى أن الشاعر يقع في سطوة تأثر بشاعر لا يختاره بنفسه، وفي ذلك يقول: "ما من شاعر، بل ما من شاعر قوي، يمكنه أن يختار سلفه، أكثر مما يستطيع أي شخص أن يختار أباه"[74] ويظهر لنا أن بلوم، وإن كان مغاليًا في حكمه هذا، يريد أن الشاعر يميل نفسيًا إلى شاعر من الشعراء الذين قرأ شعرهم أكثر من غيره، بسبب اشتراكه معه في معاناة أو تجربة معيشية و يستعمل " المفهوم الفرويدي للكبت في إدخال بعد زماني في دراسة الشعر لأنه يعتقد أنه لا يمكن لشاعر أن يبدع بمعزل عن أسلافه".[75] فيرى أن "القصيدة هي رد على قصيدة أخرى، تمامًا مثلما أن الشاعر رد على شاعر آخر"[76] ويرى أن الإبداع ما هو إلا تحدٍ يقابل به الشاعر أسلافه من الشعراء، وهذا التحدي يتجلى في الكتابة على نحو يتجاوز نتاجهم وذلك من خلال قراءته بطريقة مضللة : " وحده الشاعر يتحدى الشاعر كشاعر، وبالتالي وحده الشاعر يصنع الشاعر... القصيدة هي دائمًا الإنسان الآخر، السلف، وهكذا فالقصيدة دائمًا شخص، وهي دائمًا أب لولادة المرء الثانية، لكي يحيا، يجب على الشاعر أن يؤول الأب بشكل ضال، عبر فعل سوء القراءة المصيري، وهذا كإعادة كتابة للأدب"[77] ويحاول الشعراء الأقوياء أن يبقوا أحياء ولذلك يلجؤون إلى

---

[67] ويليك، رينيه و وارين، أوستن: نظرية الأدب، ص91.
[68] الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، ص 51.
[69] المرجع السابق ، ص 51.
[70] ينظر: نيوتن، ك.م: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى العاكوب، ط1 عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجيزة، 1996، ص 212.
[71] المرجع السابق ، ص 225.
[72] المرجع السابق ، ص 212.
[73] ينظر: بلوم، هارولد: خريطة للقراءة الضالة، تر: عابد إسماعيل، ط1 دار الكنوز الأدبية، بيروت،2000، ص16-18. وينظر: ص228.
[74] المرجع السابق ، ص18.
[75] نيوتن، ك.م: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص212.
[76] بلوم، هارولد: خريطة للقراءة الضالة، ص25.
[77] المرجع السابق ، ص25.

"الانضمام إلى الخالدين عبر حياتهم في الشعراء الموتى الذين يحيون لتوهم فيهم"[78] وبذلك تغدو القصيدة حياة مستمرة وهروبًا دائمًا من الموت، ورفضًا للفناء، عبر كتابتها على نحو يقرأ شعر السلف قراءة ضالة،[79] وعليه فإن لكل قصيدة صانعين:" السلف والفناء المرفوض للشاعر الصاعد".[80] وهذا يعني أن بلوم يخالف التفكيكيين في هذه النقطة عندما يؤكد الحرص على معرفة نية المؤلف وقصديته وهو ينتج إبداعه، [81] لكنه يتفق معهم من حيث إن "الحضور الشعري الجوهري بالنسبة إلى المفهوم النقدي الجديد للقصيدة بوصفها عضوية أو مكانية في الشكل، لا يحدد"[82] وإن "أبعد نفسه عن موقف نصي جوهري".[83]

والتأثر الشعري بالأسلاف لا يعني به بلوم التشابه بين الألفاظ بين شاعر سابق ولاحق، بل بالموضوع الحقيقي، ولذلك فإن القلق الذي يعاني منه الشاعر اللاحق يختلف عن قلق الأسلوب، لأنه ومن خلال القراءة الضالة، سيكون لديه تشكيل آخر وستتولد عنده انحرافات في الأسلوب.[84]

وهذا الأسلوب، كما ينقل بلوم عن أوين بارفيلد، قد يتجلى بالاستعارة، بوصفها قراءة ضالة، بحيث يستطيع الشاعر أن يؤول سلفه تأويلًا منحرفًا، وكذا القارئ فإن عليه أن يحرف قراءته، ويصر بارفيلد على أن السبيل للخروج من تكرار المعنى هو استعمال اللغة استعمالًا استعاريًا،[85] ويستشهد بارفيلد على ذلك بقول أرسطو الذي يرى أن الاستعارة هي" وحدها التي لا تعني الأخذ من شخص آخر"[86]

ولعلّ من نافلة الكلام ما أكده بلوم من أن "التأثّر الشعريّ لا يعني جعْلَ المتأثِّر أقلَّ أصالةً، بل [يسهم] أحيانًا بجعله أكثر تميّزًا، وإن لم يكن بالضّرورة أرفعَ مستوًى"[87] بيد أنَّ الشاعر -كما يرى بلوم- يقع تحت سطوة ما أسماه قلق التأثّر، وهو يعاني دائمًا من قلق تأثّره هذا بمن سبقه من الشُّعراء، ولذلك يسعى إلى الفكاك من هذه العقدة لكي يحقّق أصالته و" يجد هويته، من خلال ثغرة يجدها في أسلافه"[88] ويسلك عدة مسالك للتخلص من عقدة التأثر تلك لينجو من هيمنة أسلافه وسطوتهم على إبداعه، فيعمد إلى عدة آليّات تمكّنه من أن يأخذ من أسلافه على نحوٍ يجعل منه مبدعًا أصيلًا، وذلك باستغلال تلك الثغرة التي تحدّث عنها بلوم، بحيث لا يكون المبدع أسيرًا لما قرأ، ويكون ما قرأه خادمًا لموهبته ومهارته في الصياغة ، فهو يهضم ما سبقه من الكلام الفصيح ويسخّره لما يود التعبير عنه، على النحو الذي يقوله بول فيرلين: "أمسِكْ بالفصاحة والْوِ عنقها"[89]

ومن أبرز تلك المراحل: الانحراف الشعريّ، و"يتجلّى ذلك الانحرافُ على شكل حركة تقويميّة في قصيدة الشاعر اللاحق، وهذا يعني أنَّ قصيدة السلف قد تحرّكت في الاتجاه الصحيح إلى نقطة معيّنة ثم ما لبثت أن انحرفت عن مسارها، تمامًا في الاتجاه الذي خطّته القصيدة الجديدة لنفسها"[90] ومن تلك المراحل التكامل والتضاد، ويتجلّى عندما "يكمّل الشاعر سلفه بشكلٍ تضادّيّ، حيث يقرأ القصيدة الأمّ بهدف استكمال شروطها، ولكن داخل سياق آخر، وكأنّما فَشل السلف بالولوج عميقًا كما ينبغي"[91]

والحق أن اتجاه بلوم لم يرض كثيرًا من النقاد؛ لأنّ "الأدب عندهم يستمد وجوده من الأدب...[فـ] كلّ أثر جديد هو تعليق على أثر سابق، ومن الخطأ أن نبحث في الأدب عن أي إشارة إلى وجود خارجي أو حقيقة خارجيّة"[92].

وهذا ما أكده سلدن حين رأى أن بلوم ينظر إلى الأدب على أنه مجال خاص في البحث، ولا يعطي ميزة للبلاغة في قراءته، ولذا أطلق على منهجه اسم منهج (نقدي نفسي)،[93] وذلك لأنه أعطى، من وجهة سيكولوجية، قيمة لقارئ النص تساوي قيمة المبدع أو تزيد، فليست القراءة عنده إلا إشباعًا للحاجات السيكولوجية للقارئ كما يرى هولاند وبلايخ.[94] فنجده يقرن بين الحلم والعمل الأدبي فيقول: إن "القصائد والأحلام على حد سواء يمكن أن تذكرنا بما لا يمكن لنا معرفته بشكل واع أو نظن بأننا لا يمكن أن نعرفه، أو إنها

---

[78] المرجع السابق ، ص26.
[79] المرجع السابق ، ص26.
[80] المرجع السابق ، ص26.
[81] ينظر: كارتر، ديفيد: النظرية الأدبية، ص 80.
[82] نيوتن، ك.م: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص212.
[83] المرجع السابق ، ص212.
[84] ينظر: بلوم، هارولد: خريطة للقراءة الضالة، ص26.
[85] ينظر: بلوم، هارولد: خريطة للقراءة الضالة، ص81.
[86] المرجع السابق ص82.
[87] بلوم، هارولد: قلق التأثر، ص12.
[88] المرجع السابق ، ص105.
[89] بليث، هنريش: البلاغة والأسلوبيّة؛ نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، ط1، منشورات دراسات، سال، 1989، ص15.
[90] بلوم، هارولد: قلق التأثر، 19.
[91] المرجع السابق ، 19.
[92] عياد، شكري: دائرة الإبداع؛ مقدمة في أصول النقد، ط1 دار إلياس العصريّة، القاهرة، 1987.ص 155.
[93] ينظر: سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، ط1 دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص146-147.
[94] ينظر: المرجع السابق ، ص186.

تجعلنا نسترجع أنواعًا من المعرفة كنا نظن أنها لم تكن ممكنة بالنسبة لنا"[95]

خلاصة وخاتمة:

- يمكن أن نقول إن معطيات النظرية النفسية عصية على الضبط والتقنين، ولذلك فإن نتائجها تبقى في إطار الشك أو الظنية، وربما تصل الحقيقة.
- رأينا أن النظرية النفسية كانت، كما النظرية التاريخية التقليدية، مهتمة بالبحث عن الحقيقة التي تتجلى في معرفة مقاصد المؤلف وفقًا لما هو غير ظاهر على سطح النص، وإثراء العمل الأدبي بتلك المقاصد، وذلك لأنها تغوص في أعماق نفسية المبدع وخفاياها وبواطنها، وهذا ما جعلها تهتم في مرحلة من المراحل بالمبدع أكثر من العمل المبدَع، وترى أن النص الأدبي ما هو إلا تجسيد مخلص لصورة صاحبه، وهذا يعني البحث عن المعنى الذي يشكل أهم الخصائص الشعرية للنص، والشعرية كامنة فيه.
- إذا اتفقنا، ولو افراضًا، مع رأي بعض النقاد الذين يرون أن النظرية النفسية، تنظيرًا وتطبيقًا ليست شيئًا مهمًا أو ضروريًا للفن؛ لأنه ليس لها قيمة فنية بذاتها، كما يذهب صاحبا كتاب نظرية الأدب، فإننا نعد المعنى الذي تكشف عنه تلك النظرية مما يسهم في خلق الإبداع وإنتاجه وليس هو الإبداع ذاته، أي إن تنظيراتهم تدور حول العوامل التي تسهم في الشعرية، وليست هي الشعرية نفسها.

- إذا انطلقنا من النص لفهم شخصية المبدع فعندئذ يغدو النص أشبه بالوثيقة التاريخية، لكن إذا انطلقنا من النص لنكشف شخصية المبدع من خلال البحث عن دلائل تعزز من النص فعندئذ يكون كشف المعنى في إطار خارج اللغة لأن المعنى لا يستقل بنفسه بل يفتقر إلى ما يخبر عنه، وهذا يصح أن نطلق عليه ما أسميناه شعرية خارجية كتلك التي في النظرية التاريخية، ولا يبدو الأمر مختلفًا، من هذه الزاوية، بين تلك النظريتين، إلا من حيث إن إحداهما تربط المعنى بشخصية المبدع في ظاهرها، والأخرى بباطنها وكوامنها، وبهذا تغدو تنظيرات النقاد النفسيين هي بمنزلة مبادئ عامة للشعر أو للأدب على نحو العموم على حد تعبير بالديك، كما هو الأمر عند شارل مورون.
- لكن إذا نظرنا كما نظر لاكان حين مزج بين البنية اللغوية والبنية اللاواعية فجعل الدال مستمرًا في سيرورة غير متناهية، فعندئذ نفتح المجال لتأويلات مستمرة وغير متناهية، فنكون أمام معنى يستجلبه القارئ من تجربته وسياقاته المختلفة، أو إذا قرأنا النص قراءة ضالة تقوم على سوء التفسير كما أرادها بلوم، فنكون أمام شعرية المتلقي؛ لأن المتلقي سيكون منتجًا وليس مستهلكًا.

المصادر والمراجع :

- - إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، [د.ت] .
- باشلار، غاستون: شاعرية أحلام اليقظة؛ علم شاعرية التأملات الشاردة، تر: جورج سعد، ط1 مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1991.
- بلوم، هارولد: خريطة للقراءة الضالة، تر: عابد إسماعيل، ط1 دار الكنوز الأدبية، بيروت،2000.
- بليث، هنريش: البلاغة والأسلوبيّة؛ نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، ط1، منشورات دراسات، سال، 1989.
- بيت، جوناثان: الأدب الإنجليزي؛ مقدمة قصيرة جدًا، تر: سهى الشامي، ط1 مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2015.
- راغب، نبيل: موسوعة النظريات الأدبية، ط1 الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، 2003.
- روبي، ديفيد، جفرسون: النظرية الأدبية الحديثة؛ تقديم مقارن، تر: سمير مسعود، مطبوعات وزارة الثقافة، دمشق، 1992.
- ريتشاردز، آ.أ : مبادئ النقد الأدبي، تر: محمد مصطفى بدوي، ط1 المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005.
- سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، ط1 دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
- سلدن، رامان: موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، مج8، تر: مجموعة من المترجمين بإشراف: جابر عصفور، ط1 المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2006.
- عياد، شكري: دائرة الإبداع؛ مقدمة في أصول النقد، ط1 دار إلياس العصريّة، القاهرة، 1987.
- الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ط1 النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.
- فراي، نورثروب: تشريح النقد، تر: محي الدين صبحي، ط2 منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2005.
- فرويد، سيغموند: التحليل النفسي والفن (دافينشي ودستويفسكي) ، تر: سمير كرم، ط1 دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت 1975.
- فرويد، سيغموند: تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان، ط2 دار المعارف، 1969.
- فرويد، سيغموند: حياتي والتحليل النفسي، تر: مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي، دار المعارف، د. ت .
- كارتر، ديفيد: النظرية الأدبية، تر: باسل المسالمة، ط1 دار التكوين، دمشق، 2010.
- لحمداني، حميد: الفكر النقدي الأدبي المعاصر؛ مناهج ونظريات ومواقف، ط3، مطبعة أنفو – برايت، ردمك، 2013.

[95] بلوم، هارولد: خريطة للقراءة الضالة، ص98.

- نيوتن، ك.م: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى العاكوب، ط1 عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجيزة، 1996.
- وغليسي، يوسف: مناهج النقد الأدبي، ط1 جسور، الجزائر، 2007.
- ويليك، رينيه ووارين، أوستن: نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، ط3 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.

References :

-Al-Ghadami, Abdullah: Sin and Atonement, from Structuralism to Anatomical, first edition, Literary and Cultural Club, Jeddah, 1985.

-Ayad, Shukri: Creativity Circle; An Introduction to Fundamentals of Criticism, first edition, Dar Elias Al-Asriyya, Cairo, 1987.

-Bachelard, Gaston: The Poetics of Daydreaming; The Science of the Poetics of Wandering Reflections, translated by: George Saad, first edition, Majd University Institute for Studies, Publishing and Distribution, Beirut 1991.

-Bloom, Harold: A Map of Misguided Reading, translated by: Abed Ismail, first edition, Literary Treasures House, Beirut, 2000.

-Blyth, Henrich: Rhetoric and Stylistics; Towards a semiotic model for text analysis, translated by: Muhammad Al-Omari, first edition, Studies Publications, Sal, 1989.

-Carter, David: Literary Theory, translated by: Basil Al-Masalmeh, first edition, Dar Al-Takwin, Damascus, 2010.

-Freud, Sigmund: My Life and Psychoanalysis, translated by: Mustafa Zayour and Abdel Moneim El-Meligy, Dar Al-Maarif, no date.

-Freud, Sigmund: Psychoanalysis and Art (Da Vinci and Dostoevsky), translated by: Samir Karam, first edition, Dar Al-Talee'a for printing and publishing, Beirut 1975.

-Freud, Sigmund: The Interpretation of Dreams, translated by: Mustafa Safwan, second edition, Dar Al-Maarif, 1969.

-Fry, Northrop: Anatomy of Criticism, translated by: Mohieddin Subhi, second edition, Publications of the Ministry of Culture, Damascus, 2005.

-Hamdani, Hamid: Contemporary Literary Critical Thought; Approaches, theories and attitudes, third edition, Info-Bright Press, ISBN 2013.

-Ibrahim, Zakaria: The Problem of Art, Dar Misr for Printing, Cairo, without date.

-Newton, K.M.: Theory of Literature in the Twentieth Century, translated by: Issa Al-Akoub, first edition, Ain for Human and Social Studies and Research, Giza, 1996.

-Pitt, Jonathan: English Literature; A very short introduction, translated by: Suha Al-Shami, first edition, Hindawi Foundation, Cairo, 2015.

-Ragheb, Nabil: Encyclopedia of Literary Theories, first edition, Egyptian International Publishing Company - Longman, Cairo, 2003.

-Richards, A.A.: Principles of Literary Criticism, translated by: Muhammad Mustafa Badawi, first edition, the High Council for Culture, Cairo 2005.

-Selden, Raman: Contemporary Literary Theory, translated by: Jaber Asfour, first edition, Dar Quba for printing, publishing and distribution, Cairo, 1998.

-Selden, Raman: The Cambridge Encyclopedia of Literary Criticism, Volume VIII, translation: A group of translators under the supervision of: Jaber Asfour, first edition, Supreme Council of Culture, Cairo, 2006.

-Wghalisi, Youssef: Methods of Literary Criticism, first edition, Bridges, Algeria, 2007.

-Willick, Rene and Warren, Austin: Theory of Literature, translated by: Mohieddin Sobhi, third edition, Arab Institute for Studies and Publishing, Beirut, 1987.

-Ruby, David, Jefferson: Modern Literary Theory; Comparative Introduction, Translated by: Samir Massoud, Publications of the Ministry of Culture, Damascus, 1992.