

المحاضرة الرابعة : المنهج النفسي

- 1- مفهومه وأهميته.
 - 2- _ نشأته.
 - 3- تطوره في الغرب.
 - 4- النقد الموجه للمنهج النفسي.
 - 5- تحليل نص في ضوء المنهج النفسي
- حوصلة.

المحاضرة الرابعة : المنهج النفسي

1_ مفهومه وأهميته:

المنهج النفسي النقدي في أبسط تعريفاته هو: «ذلك المنهج الذي يخضع النص الأدبي للبحوث النفسية، ويحاول الانتفاع من النظريات النفسية في تفسير الظواهر الأدبية، والكشف عن عللها وأسبابها ومنابعها الخفية وخبوطها الدقيقة، وما لها من أعماق وأبعاد وآثار ممتدة»⁽¹⁾.

وتكمن أهميته بالنسبة للنقد الأدبي في أنه مظلة واسعة تندرج تحتها عدة مسارات هامة، منها: النمو الإنساني من الطفولة إلى الرشد، وعملية التأويل والتحليل، وكذلك فاعلية الاستشفاء والعلاج، وعلى الرغم من إمكانية فصل هذه المسارات؛ فإنها تعود فتجتمع وتشتبك الشخصية الفردية بالإطار الثقافي والاجتماعي، فلا تقتصر نظرية علم النفس على خصوصية شخصية محددة، بل هي تحاول دائماً ربط الخصوصية بعواملها الإنسانية والمادية والزمانية، ومن ثم ربطها بالإطار الأسري والاجتماعي والثقافي والحضاري⁽²⁾.

2_ نشأته:

للمنهج النفسي في النقد الأدبي جذور بعيدة، تمثلت في تلك الملاحظات التي ترد في بعض ظواهر الإبداع، فيمكننا أن نجد لها في نظريات أفلاطون عن أثر الشعر على العواطف الإنسانية، وما لذلك من ضرر اجتماعي؛ طرد لأجله الشعراء من مدينته الفاضلة، كذلك نلاحظ أن "نظرية التطهير" عند أرسطو إنما تربط الإبداع الأدبي بوظائفه النفسية من خلال استثارة عاطفتي الخوف والشفقة⁽³⁾.

3_ تطوره في الغرب:

بدأ المنهج النفسي بشكل علمي منظم مع بداية علم النفس ذاته منذ مائة عام على وجه التحديد في نهاية القرن التاسع عشر بصدور مؤلفات (سيغموند فرويد) في التحليل النفسي

وتأسيسه لعلم النفس، استعان في هذا التأسيس بدراسة ظواهر الإبداع في الأدب والفن كتجليات للظواهر النفسية، من هنا يمكن أن نعتبر ما قبل «فرويد» من قبيل الملاحظات العامة التي لا تؤسس لمنهج نفسي بقدر ما تعتبر إرهاباً وتوطئة له⁽⁴⁾.

فقد رأى فرويد أن العمل الأدبي موقع أثري له دلالة واسعة، ولا بد من كشف غوامضه وأسراره، فالإنسان يبني واقعه في علاقة أساسية مع رغباته المكبوتة ومخاوفه، ويعبر عنها في صورة سلوك أو لغة أو خيال⁽⁵⁾، ويرى أن "اللاشعور" أو "العقل الباطن"، فهو مستودع للرغبات والدوافع المكبوتة التي تتفاعل في الأعماق بشكل متواصل ولكن لا تطفو إلى مستوى الشعور إلا إذا توفرت لها الظروف المحفزة لظهورها، فالأدب والفن عنده ما هما إلا تعبير عن اللاوعي الفردي⁽⁶⁾.

وقد كان اهتمام هذا العالم ينصب على تفسير الأحلام؛ باعتباره النافذة التي يطل منها اللاشعور، والطريقة التي تعبر بها الشخصية عن ذاتها، فكان التناظر بين الأحلام من ناحية والفن والأدب من ناحية ثانية مغرياً لاعتبار الفن مظهراً آخر من مظاهر تجلي العوامل الخفية في الشخصية الإنسانية، فقد حدد فرويد خصائص الحلم بمجموعة من الأوصاف، منها: التكثيف⁽⁷⁾، والإزاحة⁽⁸⁾، والرمز⁽⁹⁾، ثم أدرك أنها هي التي تحكم أيضاً. طبيعة الأعمال الفنية والأدبية على وجه الخصوص⁽¹⁰⁾.

فالعمل الفني والأدبي عند فرويد يتكون من محاولة إشباع رغبات أساسية، ولا تكون الرغبة رغبةً ما لم يحل بينها وبين الإشباع عائق ما: كالتحريم الديني والحظر الاجتماعي أو السياسي، ولهذا تكون الرغبة حبيسةً تستقر في اللاوعي من عقل الفنان أو الأديب، لكنها تجد لنفسها متنفساً من خلال صيغ محرفة وأقنعة من شأنها أن تخفي طبيعتها الحقيقية⁽¹¹⁾.

فالرغبات المقنعة أو المحرفة التي تتضح للوعي تُشكل "المحتوى الظاهر"، أما الرغبات اللاواعية التي تعبر عنها الصيغ المحرفة أو المقنعة فتُشكل "المحتوى الخافي"، فما ينجم - مثلاً

- عن النمو الجنسي في مرحلة الطفولة من "ولع أو هاجس" قار، يتجاوزه الطفل حينما يصل مرحلة الرشد، لكنه يبقى في شكل "ثوابت" مستقرة أو محاور كامنة في اللاوعي تثيرها أحداث معينة فيما بعد فتتحقق في صيغ تعبيرية محرفة أو مقنعة⁽¹²⁾.

ويؤكد فرويد على أن مرحلة الطفولة بكل انفعالاتها واضطراباتها تتفاعل في الداخل، وهي التي تحدد سمات شخصية الإنسان، فإذا عانى الطفل شيئاً من الحرمان في هذه المرحلة؛ كانت هي المشكلة لأهم ملامح طريقته في السلوك وفي التصور، فإذا كان هذا الإنسان فيما بعد مبدعاً وشاعراً؛ أصبح محكوماً بجملة تجاربه الطفولية تلك، والمرجعية الحقيقية لما استخدمه من رموز يوظفها في عمله الإبداعي، وهذا يدفع فرويد إلى القول بأن اللاشعور هو مصدر العملية الإبداعية، والأعمال الإبداعية هي ترجمة لمحتوى مستودع اللاشعور من الرغبات غير المشبعة (عادةً هي بقايا من الدوافع والغرائز الطفولية)، فيعبر عنها بطريقة تتواءم مع أعراف وقوانين المجتمع عن طريق آليات الدفاع من تكثيف وإزاحة ورمز⁽¹³⁾.

وقد عمد فرويد إلى تاريخ الأدب يستمد منه كثيراً من مقولاته ومصطلحاته في التحليل النفسي، فسعى بعض ظواهر العقد النفسية - مثلاً - بأسماء شخصيات أدبية، مثل عقدة "أوديب"، وعقدة "الكترا" وغيرها، كما لجأ إلى تحليل بعض اللوحات الفنية التشكيلية، وبعض الأعمال الأدبية والشعرية للتدليل على نظرياته في التحليل النفسي⁽¹⁴⁾.

ولعل فرويد بالغ حينما وصف الأديب بأنه مريض نفسياً، وعمله يعكس عقده الجنسية وأمراضه النفسية، وهو هنا يُرجع العملية الأدبية الإبداعية إلى حالة مرضية، كالغُصَب وانفصام الشخصية وغيرها، وهذا بدوره يدفعنا إلى طرح السؤال التالي: إذا كانت العملية الإبداعية وليدة حالة مرضية يمر بها الأديب، فإذا شفي منها هل سيكف عن الكتابة؟ وهل سيتوقف التدفق الإبداعي؟ وهل كل الأدباء حقاً يعانون أمراضاً نفسية؟⁽¹⁵⁾.

ولذلك ظهر علم "نفس الإبداع" في الدراسات النفسية، إذ يجعل التفوق في الإبداع نظير لنوع من العبقرية، ثم يقرن هذه العبقرية بلون من ألوان الجنون، فذروة التفوق في الإبداع توازي ذروة الشذوذ عن النسق السوي للحياة النفسية، ولا يعتمد علم الإبداع على الفروض النظرية البحتة، وإنما يحاول إخضاع المبدعين لمجموعة من الاختبارات والأسئلة المصممة بطريقة منهجية وعلمية، كما يتم إخضاع مسودات الأعمال الإبداعية ذاتها لهذا النوع من التحليل⁽¹⁶⁾.

وفي ثقافتنا العربية نشأت مدرسة علم "نفس الإبداع"، أسسها "مصطفى سويف"، صاحب كتاب: "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة"، وقد كان كتابه هذا بمثابة نقطة الارتكاز الجوهرية لأعمال هذه المدرسة التي تشعبت وتناول تلاميذها باقي الأجناس الأدبية، فكتب "شاكر عبد الحميد" "الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة"، وكتبت "سامية الملة" "الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح"⁽¹⁷⁾.

ولم تلبث مدارس علم النفس أن تطورت، ونشأت اتجاهات أخرى كان لها أثرها البالغ في اكتشاف جوانب غير فردية لربط العالم الداخلي بالإبداع الأدبي، من أهمها مدرسة "كارل يونغ" الذي نقل بحثه من اللاشعور الفردي إلى اللاشعور الجماعي، فالشخصية الإنسانية - في نظره - لا تقتصر على حدود تجربتها الفردية، بل تمتد لتستوعب التجربة الإنسانية للجماعة الموعلة في القدم، وأن هذه الشخصية تحتفظ في قراراتها بالنماذج والأنماط العليا التي تختمر في الثقافة الإنسانية عبر الأجيال المختلفة، وتنتقل على شكل روايب نفسية موروثية عن تجارب الأسلاف، وتدخل هذه النماذج والأنماط في تركيب طريقة التخيل الإنساني، وطريقة الشعور، وفي منظومة القيم، والفاعلية النفسية الإنسانية⁽¹⁸⁾.

ففي الوقت الذي يتفق فيه "يونغ" مع أستاذه "فرويد" في فكرة اللاشعور؛ نجده يرفض مغالاة أستاذه في تفسير الإبداع الفني في ضوء العقد النفسية، وإيلائها الأهمية الكبرى في

حياة الفنان والسلوك الإنساني عامة، فيونغ يرى أن الفنان أهم بكثير، بل ربما لا يمكن مقارنته بمريض الأعصاب، مما أتاح الفرصة لظهور تحليل نفسي جديد للأدب⁽¹⁹⁾.

فقد جنحت الدراسات التي اعتنقت نظرية "يونغ" في اللاشعور الجمعي نحو تقصي مظاهر النماذج العليا، في الأدب، والفن، والأساطير، والصور الشعرية والأدبية التي يعكسها إبداع هؤلاء الأدباء والفنانين في أعمالهم، بواسطة تلك الرواسب المنحدرة إليهم من أسلافهم، ومحاولة فهمها وتفسيرها في ضوء معرفتها للنماذج الأسطورية والشعائرية للأمم والشعوب⁽²⁰⁾.

وكان من أهم النقاد الذين وظفوا نظريات "يونغ" في علم النفس الجماعي في تحليل الأدب: "نورثروب فراي"، فقد عرض في كتابه "تشرح النقد" نظرية إمكانية تفسير الأدب العالمي خاصة في تجلياته في الثقافة الغربية بلغاتها المتعددة⁽²¹⁾.

ثم ظهر تيار نفسي آخر كانت له أهمية خاصة في تحليل الإبداع الأدبي، وهو المتمثل في مدرسة "أدلر" الرمزية، وهي مدرسة تقرن بين الأحلام والرموز بشكل باهر⁽²²⁾.

وقد رفض "أدلر" تفسير أستاذه "فرويد" للإبداع تعويضاً مقنعاً عن كبت جنسي يعاني منه المبدع، وضرباً من ضروب التنفيس في محاولة للتوأم مع العالم وتفادياً للمرض، مع عدم رفضه لفكرة الدافع الغريزي للإبداع⁽²³⁾.

فقد كان "أدلر" يرى أن التعلق بالحركة لإثبات الذات هي الدافع والينبوع الأصيل في كل نفسٍ بشرية؛ لأن ذات الإنسان ألصق به من جنسه، وقد طبّق علماء النفس هذه النظرية على "أدلر" نفسه، فباتوا يراجعون فصول حياته فظهر لهم أنه كان يعاني في طفولته المبكرة آلاماً شديدة من مرض "لين العظام" المعوق للحركة، وكانت آلامه النفسية أشد فأدرك أهمية الجانب الحركي في حياة الإنسان إلى الحد الذي جعله يتخذها مذهباً يدعو إليه⁽²⁴⁾.

لقد أتاحت نظرية "أدلر" المجال للدارسين والنقاد الذين تأثروا بها النظر في عاهات المبدعين وعقدتهم ونواقصهم، والربط فيما بينها وبين إبداعهم وتفسيرها في ضوء المعرفة المتحصلة عن الأديب أو الفنان⁽²⁵⁾.

وكان مدرسة (الجشتالت) أحد الاتجاهات التي بلورت ملامح نظرية متميزة من مدرسة التحليل النفسي الفرويدي، حين قدمت هذه النظرية نفسها في طروحاتها النظرية الأساسية بديلاً منهجياً واضحاً، لاسيما عند ممثلها "هربرتويلر"⁽²⁶⁾.

ولقد سعى الاتجاه الجشتالتي إلى البحث في الكيفية التي يحدث بها العمل الفني، وفي الأثر الكلي الذي يتركه في إدراك متلقي العمل ومدوقه⁽²⁷⁾.

وتجدر الإشارة إلى تيار نفسي آخر أسسه الناقد "شارل مورون" انتهى فيه إلى مصطلح "النقد النفسي"، من خلال تفسير النصوص بعضها ببعض، عن طريق وضع أعمال الأديب فوق بعضها، بغية الكشف عن جمالياتها، فيدرس الناقد هذه الأعمال وتجمعاتها وتطورها حتى يستطيع الوصول إلى الشخصية اللاشعورية للأديب، ثم التأكد من هذه النتائج من خلال حياته⁽²⁸⁾.

ثم حدثت نقلة نوعية في منهج النقد المعتمد على المقولات النفسية في منتصف هذا القرن، مع بداية المناهج البنيوية على وجه التحديد، فقد اهتم "جان بياجيه". أحد مؤسسي الفكر البنيوي. بعلم نفس الأطفال، وبكيفية تكوّن اللغة لديهم⁽²⁹⁾.

ثم أعلن "لاكان" الفرنسي. أحد رواد الفكر البنيوي. الربط عبر اللغة بين علم النفس والأدب في منهج شديد التماسك، واعتبر أن اللاشعور مبني بطريقة لغوية، وبذلك يعتبر الأدب أقرب التجليات اللغوية إلى تمثيل هذا اللاوعي، فتصبح بنية اللغة هي المدخل الصحيح للنقد النفسي⁽³⁰⁾، ومن أهم من عرض وكتب نظرية "لاكان" عالم عربي هو "مصطفى صفوان"⁽³¹⁾.

ثم ظهرت ميادين كثيرة في علم النفس، وأخذت تمتد لتشمل دراسة "الذاكرة" وكيفية عملها والقوانين التي تحكم قيامها بوظيفتها، وأصبحت هذه الدراسات تعتمد على جانب فسيولوجي يتمثل في بحث كيفية قيام المخ بوظائفه، وعلى جانب معلمي يرتبط بالتجارب التي تجرى على عينات مختارة؛ لاختبار كيفية تلقيها والقوانين الفاعلة في حركة الذاكرة، كل ذلك يصب في فرع جديد يسمى "الذكاء الاصطناعي" من فروع علم النفس التجريبي، وهذا الفرع ذو أهمية بالغة عندما يطبق على النصوص الأدبية؛ لأنها ذات مؤشرات علمية دقيقة لا تشرح لنا كيفية إنشاء النصوص الأدبية، بل تشرح لنا بالدرجة الأولى كيفية تلقي النصوص والاستجابة لها وفهمها⁽³²⁾.

على ما سبق؛ تلتئم دائرة الدراسات الفنية بحيث لم تعد تقتصر على المرسل، ولم تعد تتجلى في بعض الشذرات المتفرقة في النص، وإنما أخذت تتجه إلى المتلقي، وتشرح كيفية استجابته الذهنية والتحليلية والحسية للأعمال الأدبية، ونوع هذه الاستجابة، وكيفية فهمه لها، وشروط هذا الفهم، وما يدخل تحتها من عوامل تساعد على تحديدها⁽³³⁾.

4_ النقد الموجه للمنهج النفسي:

أولاً: أن المنهج النفسي ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه وثيقة نفسية؛ مما يؤدي إلى معاملة العمل الأدبي على اختلاف مستوياته معاملة واحدة، فالعمل الأدبي الرديء كالعمل الأدبي الجيد من حيث دلالتهما على مُنشئهما، فلم يعد أساس التفاضل توافر قيم جمالية وفنية في هذا العمل، ولا شك أن النتيجة التي تترتب على ذلك هي أن هذا المنهج سيكون تحليلاً نفسياً أكثر منه منهجاً نقدياً⁽³⁴⁾.

ثانياً : يعتمد المنهج النفسي على كشوفات علم النفس وقوانينه العامة، وهي قوانين وكشوفات لم تنزل في إطار الفروض العلمية، وأن من الخطأ الجسمي اتخاذها نتائج يقينية وتطبيقها على النصوص الأدبية تطبيقاً حرفياً، فليس نبوغ الفنان مظهراً من مظاهر مرضه العصابي⁽³⁵⁾

ثالثاً: إذا كان العمل الإبداعي تحويل لطاقات المبدع في صورة من صور التسامي بغية تحقيق التواءم مع المجتمع، فإن دافع التعبير عن الذات يمكن أن يكون شرطاً من شروط إنتاج الفن، وربما كانت رغبة المبدع في كسب التأييد الاجتماعي أو سواها من الرغبات الدفينة الأخرى؛ هي البديل الآخر المقبول غير الدافع الجنسي، فليس من الصواب في شيء النظر إلى الفن والأدب على أنه محصلة لنفوس شاذة أو مجموعة من الأعراض المرضية⁽³⁶⁾

5 _ تحليل نص في ضوء المنهج النفسي :

"يقول الشاعر محمود أبو الوفا :

قضى زماني عَليّ أني أمشي ، ورجلاي في القيود

عبّر الشاعر هنا عن عاهته بـ (القيود) ، فقد بترت إحدى ساقيه أيام الصبا ، وأصبحت العصا بديلاً لها ، فكأنّما هو أسير يمشي والقيود في رجله ، فكأنّما أصبح (القيود) الذي تردّد كثيراً في أشعاره كالعقدة النفسية التي ظهر أثرها على إبداعه.

أصبحت من خوف القيود أخاف وسوسة القلائد

تردّدت كلمة (الخوف) في هذا البيت مرتين ، وهي ظاهرة نفسية معروفة ؛ فخوف الشاعر من (القيود) التي دائماً يُعبّر بها عن عجزه وعاهته ، دفعته إلى الفزع من صوت احتكاك القلائد بعضها ببعض ، ربما لشبهه بصوت احتكاك القيود والسلاسل ، فقد انحرف الخوف الطبيعي إلى خوف مرضي تمثّل في الخوف من القلائد وربما أنتقل الخوف أيضاً إلى كل من يحيط بعضوٍ ما كالقلائد والأساور وغيرها.

أطلقت نفسي من كلّ القيود ، ولو ملكت حطّمتها تحطيم أوثان

إلا القيود التي قد صبغتها بيدي فإتّها عملي ، أو صنع وجداني

ضاق الشاعر ذرعا من كل القيود الموجودة من حوله ، وتمنى لو استطاع تحطيمها كلها، لكنه استثنى قيود الإبداع الفني التي ارتضاها لنفسه ، فنجد لفظة (القيود) تكرر مما يؤكد عقدة الشاعر النفسية من العصا ، فأصبح خوفه وكرهه يشمل كل قيد عدا القيود التي صنعها وجدانه .

لم أقل غير ما حسبت مفيدا ليت شعري! هل قلت شيئا مفيدا

فإذا عشتُ عشتُ حراً ضميري مستريحا لما صنعت سعيداً

وإذا متُّ حراً ؛ لأنني لم أضف للحياة قيوداً جديداً

نلاحظ هنا أنّ غرض القصيدة هو الفخر ؛ إلا أنّ (القيود) مازال ملازماً للقصيدة ، فحسبُ الشاعر أنّه لم يُضف للحياة قيوداً جديداً . ليصبح (القيود) هنا مجالاً للفخر .

وما يمكن استخلاصه هو أنّ الشاعر يعاني من عقد (القيود) التي يقصد بها عاهته وملازمة عصاه ، فأصبح القيد هو كل ما يراه في هذه الحياة ، وتردّت في أكثر قصائده باختلاف أغراضها ، حتى أنه عنون قصيدة له بـ (قيود) ، ونلاحظ أيضاً تردّد الألفاظ الحركية في قصائده كـ (أمشي ، رجلاي ، أطلقت ، تحطيم ، بيدي ، صنعت ...) كأثر لفقدانه حريّة الحركة، فجاءت كنتيجة للنقص الذي يعانيه الشاعر ، وعبر عنه بقوة في قصائده .³⁷

حوصلة :

أصبحت الدراسات النقدية لا تقتصر على الإبداع، ولا تتوقف عند بعض مظاهر النص، وإنما تشمل - أيضاً - عمليات التلقي والاستجابة، وتعددت المناهج ومنها "المنهج النفسي" الذي كانت جذوره متمثلة في آراء أفلاطون وأرسطو وفي تراثنا النقدي - أيضاً - .

ثم تطور المنهج النفسي ابتداءً من الميدان التحليلي عند "فرويد"، ثم الميدان الجمعي عند "يونج"، إلى أن بلغ الميدان التجريبي الجديد المرتبط بالذكاء الاصطناعي، وقد تأثر بهذا المنهج عدد ليس بالكثير من النقاد في العصر الحديث.

وتظل فائدة المنهج النفسي في النهاية رهناً بمعرفة الناقد حدود منهجه النقدي؛ وحدوده أن يفيد من علم النفس ليكون عامل عونٍ على إضاءة العمل الإبداعي وتعمق أسرارهِ، لا أن يكون العمل الأدبي وثيقة نفسية نستدل منها على مرض المبدع.

الإحالات

- (1) مجلة الحرس الوطني، تصدر عن رئاسة الحرس الوطني السعودي، السنة 16، العدد 155، صفر 1419هـ، مقال: المنهج النفسي في النقد، دراسة تطبيقية على شعر أبو الوفاء، لعبد الجواد المحمص: ص80.
- (2) انظر: دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط5، 2007: 332.
- (3) انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، صالح هويدي، منشورات السابع من إبريل، ط1، 1426: 80، وانظر: دليل النقد الأدبي: 333.
- (4) انظر: مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1417هـ: 64.
- (5) انظر: دليل الناقد الأدبي: 333.
- (6) انظر: مناهج النقد المعاصر: 64-65.
- (7) حذف أجزاء من مواد اللاوعي، وخلط عدة عناصر من عناصره في وحدة متكاملة. دليل الناقد الأدبي: 334.
- (8) إبدال موضوع الرغبة اللاوعية الممنوعة بأخرى مقبولة اجتماعياً وعرفياً. المرجع السابق: 334.
- (9) تمثيل أو عرض المكبوت (غالباً ما يكون موضوعاً جنسياً) من خلال مواضع غير جنسية تشبه المكبوت وتوحي به. المرجع السابق: 334.
- (10) انظر: مناهج النقد المعاصر: 65.
- (11) انظر: دليل الناقد الأدبي: 333.
- (12) انظر: المرجع السابق: 334.
- (13) انظر: المرجع السابق: 334، وانظر: مناهج النقد المعاصر: 67.
- (14) انظر: مناهج النقد المعاصر: 66.
- (15) انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: 79.
- (16) انظر: مناهج النقد المعاصر: 68.
- (17) انظر: المرجع السابق: 69.
- (18) انظر: مناهج النقد المعاصر: 73، وانظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: 84.
- (19) انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: 85.

- (20) انظر: المرجع السابق: 85.
- (21) انظر: مناهج النقد المعاصر: 74.
- (22) انظر: المرجع السابق: 74.
- (23) انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياها ومناهجها: 86.
- (24) انظر: مجلة الحرس الوطني، تصدر عن رئاسة الحرس الوطني السعودي، السنة 16، العدد 155، صفر 1419هـ، مقال: المنهج النفسي في النقد، دراسة تطبيقية على شعر أبو الوفا، لعبد الجواد المحمص: 80.
- (25) انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياها ومناهجها: 86.
- (26) انظر: المرجع السابق: 87.
- (27) انظر: المرجع السابق: 87.
- (28) انظر: النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة، رؤية إسلامية، سعد أبو الرضا، (ب.ط)، 1425هـ: 80_81.
- (29) انظر: مناهج النقد المعاصر: 75، وانظر: النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 82.
- (30) انظر: مناهج النقد المعاصر: 75.
- (31) انظر: المرجع السابق: 76.
- (32) انظر: المرجع السابق: 76.
- (33) انظر: المرجع السابق: 76-77.
- (34) انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياها ومناهجها: 92.
- (35) انظر: المرجع السابق: 92.
- (36) انظر: المرجع السابق: 93.
- 37 _ صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث قضاياها ومناهجها، منشورات السابع من أبريل، ط 1، 1426، ص 86.