

المعيار

مجلة دورية محكمة تصدر عن المركز الجامعي
تيسمسيلت. الجزائر



العدد : 03 / جوان 2011

المركز الجامعي: تيسمسيلت - الجزائر- الهاتف/الفاكس
: 046/47/56/18

منشورات



AL MI'YAR

Revue périodique publiée par le Centre Universitaire de Tissemsilt Algerie

N° 3. Septembre 2011

شارك في العدد

عبد القادر راجحي. سعاد شريف. مسكين دايري. مختارية بلعدي. علي بوعزيزة. كاملة
مولاي. خالد بن شعيب. بوبكر معزیز. عبد الرحمن براهيم فواتيح. براهيم بلقاسم. أحمد
لعروسي. توفيق مالكي. أحمد شامي. أحمد محمودي. بوعبد الله راجحي. صغير عبد
الصمد.

Centre Universitaire de Tissemsilt Algerie .Tel / fax: 046 47 56 18

ISSN 2170-0931



توجه جميع المراسلات باسم رئيس
التحرير

أ. مرسى رشيد

المركز الجامعي: تيسمسيلت. الجزائر.

الهاتف/الفاكس: 046 47 56 18

البريد الإلكتروني:

Rachidmersi@yahoo.fr

ISSN 2170-0931



شروط النشر وضوابطه

- المعيار مجلة علمية محكمة تنشر البحوث الأكاديمية والدراسات الفكرية والعلمية والأدبية التي لم يسبق نشرها من قبل.
- دورية تصدر مرتين في السنة عن المركز الجامعي بتيسمسيلت. الجزائر.
- تُقبل البحوث باللغات العربية والفرنسية والانجليزية.
- تخضع البحوث والدراسات المقدمة للمجلة للشروط الأكاديمية المتعارف عليها.
- تخضع البحوث للتحكيم من طرف اللجنة العلمية للمجلة.
- تُقدم البحوث والدراسات مكتوبة في ورقة على مقاس (24/17) بهامش 2.5 سنتيم عن يمين الصفحة ويسارها وأسفلها وهامش 2.00 سنتيم عن أعلى الصفحة.
- تتم الكتابة بخط (Traditional Arabic) حجم (16)، وفي الهامش بالخط نفسه حجم (14).
- تتم كتابة البحوث كاملة أو الفقرات والمصطلحات والكلمات باللغة الأجنبية داخل البحوث المكتوبة باللغة العربية بخط (Times new roman) حجم (14)، وفي الهامش بالخط نفسه حجم (12).
- تكون الهوامش والإحالات في آخر الدراسة ولا يستعمل فيها التهميش الأوتوماتيكي.
- يُقدم البحث في قرص مضغوط ونسخة ورقية مطبوعة.
- لا يقل حجم البحث عن 10 صفحات ولا تتجاوز 20 صفحة.
- الأعمال المقدمة لا تُردّ إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد المنشورة تعبر عن آراء أصحابها، والمجلة غير مسئولة عن أراكم وأحكام الكتاب.
- كما أن ترتيب البحوث يخضع لاعتبارات تقنية وفنية.

رئيس المجلة : د. بن جامعة الطيب. مدير المركز الجامعي تيسمسيلت

المدير المسؤول عن النشر
مدير مساعد مكلف بالدراسات.

رئيس الهيئة
أ. دردار بشير.

رئيس التحرير
أ. موسي رشيد.

هيئة التحرير
أ. دايري مسكين
أ. توائي خالد
أ. روشو خالد
أ. لعقاب الجيلالي
أ. بلخياطي الحاج لونيس
أ. يعقوبي قدوية

الهيئة العلمية

أ.د محمد عباس. جامعة تلمسان.

د.بوسماحة الشيخ. جامعة ابن خلدون. تيارت.

أ.د مختار حبار. جامعة وهران.

أ.د شريط عابد، جامعة ابن خلدون . تيارت.

أ.د عبد الجليل مرتاض. جامعة تلمسان.

د. عبد القادر راجحي. جامعة سعيدة.

أ.د محمد بلوحي. جامعة سيدي بلعباس.

د. علي كبريت، المركز الجامعي. تيسمسيلت.

التنفيذ التقني

لخضر بوسعيد ونورة عرجان

تصميم الغلاف
بد القادر راجحي

كلمة افتتاحية

بصدور عددها الثالث تكون مجلة المعيار قد تخطت بإذن الله تعالى مرحلة البحث عن تصور أولي لترسيخ رؤية بحثية في المركز الجامعي بتسمسيلات، لتدخل في مرحلة أكثر ثقة بنفسها وبإمكانياتها العلمية والمعنوية في تثبيت تجربة العمل على ترسيخ هذه الرؤية من خلال الحفاظ على تقاليد العمل العلمي ونشره في دورية تطمح لتحقيق البقاء والاستمرارية من جهة، وتوسيع دائرة المعرفة على مستوى المركز الجامعي والخروج بها من ثمة إلى معانقة تجارب أعمق في الجامعات الجزائرية الأخرى.

ونحن إذ نشكر مسؤولي المركز الجامعي بتسمسيلات على ما وفروه من إمكانيات مادية من أجل صدور المجلة في موعدها، فإننا نشكر كذلك كل من ساهم من الأساتذة في توفير المادة العلمية. وستسعى المجلة بإذن الله تعالى أن تتفادى هفواتها الأولية بتنوع مصادر مادتها العلمية والحرص على تقديمها في صورة صارمة يكون هدفها خدمة البحث والباحثين والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل.

د. محمد بلحسين.

المدير مسئول النشر

محتويات العدد

اللغة والأدب العربي

- شعرية ما بعد السبعينيات واستحضار المرجعيات المعيّنة في النص الشعري الجزائري المعاصر/د. عبد القادر راجحي.....ص:09
- شعرية التناس في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي
أ: سعاد شريف.....ص:27
- السيميائيات تحوّل مستمر في البحث عن الدلالة
أ. مسكين دايري.....ص:42
- مصطلح التناس في النقد الحديث
أ: مختارية بلعادي.....ص:54
- صورة تلمسان في الشّعر من ابن خميس إلى كلود مورييس
أ.بوعزيزة علي.....ص:72
- التركيب المنهجي لدى محمد مفتاح (تناهج أم تلفيق)؟
أ. كاملة مولاي.....ص:90
- التحليل النفسي وجمالية التلقي
أ. خالد بن شعيب.....ص:112
- العقل المستعار في "منهج طه حسين"
أ. بوبكر معزیز.....ص:133

-استنباط الأحكام الفقهية والبيانية من خلال أسلوب الالتفات

أ: عبد الرحيم إبراهيم فواتيح ص: 149

- تقارض حروف المعاني بين النحو والبلاغة

د. ابراهيم بلقاسم.....ص: 162

العلوم القانونية والإدارية

-المسؤولية المدنية لدولة الاحتلال عن انتهاكات حقوق الإنسان

أحمد.لعروسي.....ص: 176

-الإبلاغ كآلية لمكافحة جرائم الفساد

أ. توفيق مالكي.....ص: 195

-أثر العولمة على التحول الديمقراطي في الجزائر خلال دستور 1996

أ. أحمد شامي.....ص: 217

العلوم الاقتصادية ولتجارية

- فعالية تسعير الخدمات في تحقيق رضا العميل في سوق خدمة الهاتف النقال

دراسة حالة مؤسسة أوراسكوم تيليكوم الجزائر Gsm Djezzy

أ. أحمد محمودي.....ص: 247

- دراسة علاقة التكوين المهني بالمحيط الاقتصادي في ظل إصلاحات المنظومة

التكوينية

أ. بوعبد الله راجحي.....ص:262

- واقع مؤشرات اقتصاد المعرفة في الجزائر

أ. صغير عبد الصمد.....ص:285

التحليل النفسي وجمالية التلقي

الأستاذ: خالد بن شعيب

كلية الآداب والفنون. جامعة وهران

جعل فرويد من المتن الإبداعي مطية لمناقشة أفكاره و البرهنة عليها، فقد وجد فيه المنبع الفياض الذي أمدته بتصور واضح حول المفاهيم التي ناقشها في نظريته وأكسبها إقناعا ظل محط الجدل طيلت عقود من الزمن، وهو في محاولة تفسير ظاهرة الإبداع، لم يجعل بينها وبين عملية التلقي فارقا، أو على الأقل لم يضع فاصلا حاسما بينهما، «و بصفة عامة فيما يجب تعيينه في النص يتمحور دائما حول طرفين اثنين يمكن تسميتهما ببساطة مواضيع اليقين Les lieux de certitude ومواضيع الشك Les lieux d'incertitude»⁽¹⁾، ومواضيع اليقين النسبي هي التي تكون الأكثر بروزا في النص لأن المبدع يركز أيضا على الرغبات الأكثر تصارعا في وعيه والقراءة تنقل النص من مستواه الغفل إلى مستواه الحي الناطق فما التلقي إلا «لقاء بين قوتين أو طاقتين طاقة الصدور والانبثاق، و طاقة التأثير والالتقاط في جمعها معا تكمن طاقة الإبداع»⁽²⁾، رغم اختلاف طبيعة كل من التلقي و الإبداع ففي رأي "كريس" الإبداع عملية فجائية وهي حركة اختراقية فجائية وهو ما يعرف بالحدس أما التلقي فهو عملية تدريجية تنم على خطوات تحددها العوامل الثقافية والاجتماعية والاستعدادات فهي بمنزلة إعادة لفعل الإبداع⁽³⁾.

ويبين الناقد نور ثروب فراي NFRYE أن مصطلح التذوق Taste ظهر في القرن الثامن عشر في إنجلترا، وقد ذكر "إديسون" أن معظم اللغات تستخدم هذه اللفظة في مجال الأطعمة المشروبات وانتقلت إلى مجال «السلوك الفني من أجل التعبير عن ملكة العقل التي يقوم بتميز كل الأخطار الظاهرة وكل مظاهر الاكتمال الدقيقة في

عمليات الكتابة»⁽⁴⁾، ويعتقد أوديسون أن الذوق قابل للتثقيف و التهذيب رغم طبيعته الفطرية و لذا يصنع المتذوق قيمه العليا التي ينظر إليها من خلالها إلى العالم الفني سواء كانت فنية أو أخلاقية أو سياسية ومن هنا تتفاوت أنماط الذوق⁽⁵⁾، فلا «البنوية ولا السميائية ولا النفسانية ولا الأسلوبية تستطيع أحدهن أن تزعم أنها ناشئة من عدم، و أن كل أدواتها التقنية ومصطلحاتها المفهوماتية جديدة»⁽⁶⁾، و إذا كان الإبداع هو التقاء طاقتين ففي نظر فرويد بواعث الإبداع هي التي تستثير البواعث أو الإندفاعات نفسها عند المتلقي و يتبعها بنفس الطريقة فإذا كان الفنان ينقل تجربته عن طرق آلية التسامي فهي ترتبط بفكرة التفريغ أو التنفيس الانفعالي لدى المتلقي ولها ارتباط وثيق الصلة بفكرة التطهير⁽⁷⁾، ومثلما واجهتنا ثنائيات عدة⁽⁸⁾، عند التعرض للإشكالية الذهنية فيما سبق، تستوقفنا ثنائيات عدة في مناقشة ماهية التلقي ومن أبرزها التداخل بين عملية التفسير و التأويل، هل عند تلقي العمل الفني نقوم بتفسيره أم نسعى إلى تأويله؟ فالبون شاسع بين هذين المفهومين إذ نحاول من خلال التفسير أن نعلل الظاهرة ونشرحها ومن ثم نحكم عليها بالسلب أو بالإيجاب في حين يهتم التأويل بفهم الداخل إلى ذاته⁽⁹⁾ فهو يقع بشكل مباشر على المعنى العام للنص بمعنى أننا لا نقرأ الكلمات أو الجمل ولكن نقرأ في اتجاه النص كله «وعندما يندرج القارئ في النص فإنه يكون فرضية عامة عن المضمون العام لهذا الأخير»⁽¹⁰⁾.

لقد تبلور مفهوم النص في أربع فترات متعاقبة لكل منها رؤيتها، وتطرح نفسها كمستويات للتلقي «تخلق له كظاهرة نظرية، إشكالية، هي المستوى الذاتي، والتاريخي والاجتماعي والجمالي»⁽¹¹⁾، ويهمننا في هذا الموقف المستوى الأول ألا وهو المستوى الذاتي والنفسي ففي هذا المستوى لا نتحدث عن معنى واحد للنص بل يتضمن النص عدة معان بقدر ما يتحدث عن ما يحتمل من دلالات أو مالا يحتمل⁽¹²⁾، خاصة وأن

النص في هذا المستوى ينظر إليه على أنه شبيه بالحلم الذي يرتبط بال رغبات الطفالية الخاصة بكل إنسان والتي ترتبط بالكبت، فالكبت هو قناع الرغبة التي يضعه المبدع جانبا حين يستطيع أن يعبر والفرق بين العمل الفني و الأحلام، أن الأول قابل للقراءة المتأنية⁽¹³⁾ والقراءة كما مر سابقا لا تركز على الكلمات ولا الجمل و إنما هي تغوص في المعنى العام للموضوع بقدر ما يحتمل من دلالات، متتبعة مركز الثقل في النص. إن «مركز الثقل في أي نص كان ليست له مكانه محددة بل يغير موقعه كلما غيرنا نظرتنا إليه»⁽¹⁴⁾، و نحن نقوم بالقراءة وفق التحليل النفسي بعملية الاستبطان Introspection « فإن سردين حول نفس النص لا يمكن أن يتمائلا أبداً فكيف نفسر هذا الاختلاف؟! إننا نفسره بكون هذين السردين لا يصفان عالم الكتاب نفسه، و لكن يصفان هذا العالم المحول لما هو موجود في نفسية كل فرد»⁽¹⁵⁾.

ويمكن تبين مراحل هذا المسير كالتالي:

1. سرد الكاتب	3. سرد القارئ
2. العالم التخيلي كما يستحضره الكاتب	4. العالم التخيلي كما يبينه القارئ

فالعلاقة بين المرحلة الثانية و المرحلة الثالثة هي علاقة ترميز بينما العلاقة بين المرحلة الأولى والمرحلة الثانية والمرحلة الثالثة والمرحلة الرابعة هي علاقة تدليل⁽¹⁶⁾، وهذه المراحل لا تنفي علاقة الفنان بالواقع إذ تظل علاقة المتخيل بالواقع علاقة جمالية «فالتشكيل سبيل الفنان إلى إعادة (ترتيب الأوضاع في عالمه النفسي وإلى إعادة بناء العلاقات) في عالمه الواقعي للوصول إلى واقع نفسي وروحي واجتماعي أكثر كمالا وانسجاما»⁽¹⁷⁾، ومن بين الشروط التي تتحكم في العلاقة بين المتخيل والواقع وتتخذ بعدا مهماً هو المتلقي الذي يشترك مع المبدع في شرطين.

1- معرفة اللغة معرفة جيدة ودلالاتها والقوانين التي تنظم وفقها.

2- الاشتراك في إدراك مستوى الواقع والوعي بحركيته.

ومعرفة اللغة في نظر التحليل النفسي هي القدرة على تأويل الرموز وفك طلاسمها «فالتعبيرات الألسنية لا تندمج في الطقوس والانفعالات فحسب (...) ولكنها تندمج أيضا في الأساطير؛ أي أنها تندمج في هذه الظروف الكبرى من السرد المنصب على بداية الشر ونهايته»⁽¹⁸⁾ وهو على حد قول بول ريكور هبة اللغة فالرمز يفسح المجال واسع أمام التفكير لأن محتواه زاخر بالألغاز التي اكتسبها وتلقاها الناس «إن الرموز نفسها حاملات متجهين فهي من ناحية تكرر طفولتنا في كل الاتجاهات الزمنية وغير الزمنية لهذه الطفولة، ومن ناحية أخرى تسير حياتنا الراشدة»⁽¹⁹⁾، فنظرية التحليل النفسي تؤكد على الصلة الوثيقة للمبدع بالأشكال البدائية واللاعقلانية من الوعي الخاص بالطفولة وقد أطلق عليه بعض الباحثين مصطلح الرؤية النكوصية⁽²⁰⁾، للفن Regressive new of Arte كما راق للبعض أن يسمته التعاطف Sympathy⁽²¹⁾، وهو عدل التقمص Empathy، الذي يحل التوحد محله في عميلة التلقي «واستخدم "فرويد" و "لا كان" و "ميتزوباودري" وغيرهم هذا المفهوم بطرائق متنوعة لكنها متفقة في جوهرها وبشكل عام يشير هذا المصطلح إلى عملية التمثيل Assimilation التي يقوم بها شخص آخر سواء بشكل كلي (التوحد مع هذا الآخر ككل) أو بشكل جزئي (التوحد مع خاصية معينة تتعلق به)»⁽²²⁾.

والمبدع حين يوظف الحلم إنما يحاول تجنيد طاقات عتيقة و هي صفة من صفات الهو والأنا الأعلى كما اتضح ذلك سالفًا و ينصبها رموزا جديدة لألم وعي الذات بذاتها، وتبين السريالية كيف أن الشعر يمكنه أن يتضمن في الحلم وفق علاقة معكوسة تتمثل في وظيفة التقنيع و وظيفة كشف القناع و هذا الإبداع للمعنى يجب أن يكون متخيلا في الوظيفة الأسطورية الشعرية⁽²³⁾، مع اختلافهما في الهدف - الإبداع والحلم - أو ما يسميه فرويد "تحول الهدف" و "انزياح الهدف" تصعيدا لأن الحلم يظل

تعبيرا ضائعا في عزلته كالنوم بينما العمل الإبداعي هو رفع القناع عن معنى روحي، بينما ينظر الحلم إلى وراء إلى الطفولة، يكون العمل الفني رمزا مستقبليا لتأليف الشخصي⁽²⁴⁾، «ولهذه الصفة يبدو تفسير الرموز منتما للتفسير المرتكز على ترابط الأفكار و يثني فرويد على شيرنز الذي فهم أول من فهم أن الرمزية في الأساس خيالي الجسم، فما يمثل تمثيلا رمزيا إنما هو الجسم، وبحث أسباب العصابة الجنسية أتاح لفرويد فقط أن يركز على الجنسية هذا الرمزي وأن يربط هذا الخيال الجسمي بغائية الحلم العامة، أي بوظيفته في الإشباع البديل»⁽²⁵⁾.

مضامين الأحلام رتيبة فالشيء هو نفسه دائما الأعضاء التناسلية الأفعال والعلاقات الجنسية، بينما تمثيلا لا تحصى فعدم التناسب بين وفرة التمثيلات ورتابة المحتوى هو الذي يطرح مشكل الصلة الرمزية⁽²⁶⁾، فالحلم ليس هو الذي يؤسس الصلة مع الرمز وإنما يجدها جاهزة في القصة والخرافة والأسطورة وهي القضية التي ركز عليها كثير من أصحاب التحليل النفسي حيث اهتموا بالمضمون دون الصورة في الإبداع الفني «حتى ساكس عندما تكلم عن الصورة لم يتكلم عن الأساس في نوعيتها بل تكلم على وظيفتها بعد أن تتحقق، فجعلها بالنسبة للفنان إسقاطا لترجسيته في الخارج ومن ثم فهي موضوع الجمال في العمل الفني»⁽²⁷⁾، أما بالنسبة إلى المتلقي أو المتذوق فلها وظيفة أخرى وهي أن تمنحه اللذة ليكتشف لذة ثانية وهي الحصول على المضمون ويطرد هذا على جميع الأعمال الفنية⁽²⁸⁾، والحال هو ما عليه حتى بالنسبة لكثير من معاصرنا «فالمعنى لا يزال يسكن النص حقا وكأنه مادة غامضة، فهو عمق هذا الكيان العجيب المسمى شكلا و الذي يقوم فعل القراءة بإظهاره والكشف عنه وعلم الدلالة البنيوي نفسه بمفهومية، "مادة المضمون" أو البنية الدلالية العميقة " لا يظهر انه أقام قطيعة مع التصور التقليدي»⁽²⁹⁾.

إذا كان فرويد في تفسير الأحلام يلجأ إلى تفسير الأساطير فقد كان هدفه بالتحديد هو تفسير الرموز التي تعصى على طريقة الترابط، ويقدم "نور ثروب" مثالا عن عظمة⁽³⁰⁾، الخيال الأدبي من القرن العشرين وهو سهرة الفنغانين لجيمس جويس^(*)، وهو يرى فيه كتابا لحل الرموز و ليس للقراءة موجه إلى قارئ مثالي يعاني من أرق مثالي، ومن هنا فنحن نحتاج إلى قوتين في الأدب وهما قوة الخلق وقوة الفهم⁽³¹⁾، هذا الفهم الذي تختلف تصوراته حسب المشارب النظرية لكل مدرسة واتجاه يتلون بطروف العصر والوسائل المتاحة وقد جعلوا طرائقهم "الشعورية" في فك رموز المعنى تتطابق مع العمل "اللاشعوري" في تركيب رموز المعنى، و ذلك برده إلى أرادة القوة أو الوجود الاجتماعي والحياة النفسية اللاشعورية⁽³²⁾.

« وخلاصة القول أن للتفسير الألسني رمزية مفادها أنه يرفع إلى مرتبة اللغة كل ظاهرة السيورة الأولية والكبت وكون العلاج التحليلي نفسه لغة أمر يشهد على هذا الإيهام في شبه لغة اللاشعور⁽³³⁾، فالكبت يتأسس وفق نظرة فرويد في مقابل الإبداع الفني إذ يجعله بمثابة المعادل الموضوعي حين يرى بان «الإنسان القوي (...)» هو ذاك الذي يتوصل إلى تحويل تخيلات الرغبة إلى وقائع (...) أقصد أنه إذا كان يملك هبة الفن (...) كان في مستطاعه أن يحول أحلامه إلى إبداعات جمالية عوضا عن أعراض مرضية⁽³⁴⁾، لأن الحديث عن الكبت يعنى الحديث عن الدوافع الكامنة وراء ولادة النص وعلاقته بالمبدع والمحيط لأنه نتيجة التفاعل الذاتي مع واقع اجتماعي وسياسي وحضاري « فالإبداع كالحلم و ما دام الحلم يتبدى على شكل صورة فان تلك الصورة التي تتبدى للحالم و الشاعر رموز مكونات اللاشعور⁽³⁵⁾».

واعتقد أنه بات من الواضح أنه من خلال ما سبق مناقشته إنها رموز لمكونات اللاشعور هي لغة اللاشعور أي صور لغوية حاملة لمكونات لاشعورية ومن أهم هذه المكونات الغريزة الجنسية وهي التي «تسهم بقسط لا يستهان به في إبداعات الفعل

البشري في ميادين الثقافة و الفن والحياة الاجتماعية (...) وتحتل الميول الجنسية بين جملة القوى الغريزية المكبوتة (...) وكل فرد يساهم في البناء الثقافي ويكون عرضة لأن تتمرد غرائزه الجنسية على هذا الكبت»⁽³⁶⁾، حيث يتسامى إلى فضول فكري وتنذر نفسها لخدمة الاهتمامات الفكرية عن طريق التقصي، وآلية التصعيد هي التي تجعلها تتجنب الموضوعات الجنسية⁽³⁷⁾، وتتحايل علينا في شكل رموز تخفي بداخلها كل الرغبات الجنسية «فالغرائز الجنسية تتلبس لغة التمرد على الكبت من خلال صنع الفضاء العام للنص»⁽³⁸⁾.

ويظهر لنا بأن هذا الوصف غير طبيعي ذلك أن التحريم الديني و الاجتماعي منذ بداية التاريخ المدون قد سعى إلى ردع هذه المشاعر والنظر إليها بأنها قد زالت خطأ قد قرّ في أذهاننا؛ بل قد كبتت وهي بالتالي لم تمح بل بقيت ماثلة في اللاشعور ولم يعد العقل الواعي يعرفها وهي تحاول في كل مرة أن تطفو على السطح كلما سنحت الفرصة بذلك و تتخذ لها ثوبا رمزيا ما دام أن الأنا العليا لا تسمح بذلك والانا منتهبة لها⁽³⁹⁾، فتتخذ سبيلا إلى تعبيراتها النفسية حيث تظهر على شكل إمتثالات وحالات وجدانية ومن ثم فهي لا تقرأ من خلال التركيز على الدال والمدلول، لأن المدلول يعطى بصفته مفقودا في كنز الثقافة « فالألم وقبلاتها موجودتان للمرة الأولى في عداد الأعمال المتوافرة لتأمل الناس، فريشة ليوناردو لم تستحدث مرة جديدة ذكرى الأم بل أبدعتها بوصفها عملا فنيا و بهذا المعنى إنما أمكن لفرويد أن يقول إن ليوناردو أنكر وتغلب بقوة الفن على تعاسة حياته في الحب، في هذه الوجوه التي ابدعها فالعمل الفني على هذا النحو عرض وعلاج»⁽⁴⁰⁾.

الكبت هو تاريخ الإنسان من الطفولة إلى الرشد، أو قل إلى ما قبل التاريخ، مر خلال التعاقب الزمني بأنماط تكوينية^(*)، عملت على التنسيق بين « تطور الفرد وتطور النوع في كنف تاريخ أساسي وحيد يمكننا أن نسميه تاريخ الرغبة والسلطة والمهم في

الواقع، في هذا التاريخ إنما هو الطريقة التي يؤثر بها في الرغبة»⁽⁴¹⁾، لذا فالفنان يتحول من الواقع و يحول كل اهتماماته وغرائزه الجنسية معه، ليحقق هذه الرغبات في عالم الفنطازية لأنه لا يستطيع أن ينسجم مع مطلب التنكر لإرضاء غرائزه وهو في عالمه الفنطازي يسمح له بتحرير رغباته الجنسية الطموحة وهو عن طريق مواهبه الفنية يصوغ أوهامه الفنطازية في نوع جديد من الواقع وبهذا يكون قد رجع للواقع من جديد⁽⁴²⁾ فالرغبة الجنسية والشهوانية هي الحافز والدافع لخيال الناس وهذه الرغبات هي التي تشكل مضمون النص وهو الذي تتظاهر الجهود لفهمه أثناء القراءة، هذه القراءة التي تنصب على الشفرة الرقمية للكلمات في بادئ الأمر ثم تتحول إلى تذوق وفهم الكلمات عندما تتحول إلى أصوات وصور عقلية داخلية متناظرة، ووجه الاختلاف بين هذين النظامين كما أشار فيتز⁽⁴³⁾، أن النظام الرقمي أكثر دقة وأقل غموضاً بينما النظام التناظري فهو أقل دقة وأكثر غموضاً فهو الذي يرتبط بمشاعر الخوف والإحباط والفرح وعمليات التفكير الخيالية والأحلام ومن هنا يتضح أن حدود التحليل النفسي ليست حدوداً ثابتة بل هي حدود متحركة تمتد إلى ما لانهاية، « والحد كما علمنا كانت ليس تحما خارجياً، ولكنه وظيفة من وظائف المشروعات الداخلية لنظرية من النظريات، والتحليل النفسي، محدود بما يسوغه، أي قراره ألا يعرف في ظاهرة الثقافة إلا ما يقع تحت تأثير اقتصادي للرغبة والمقاومات و ينبغي لي أن أقول إن هذا الحزم وهذه الصرامة هما اللذان يجعلاني أوتر فرويد على يونغ أي مع فرويد اعلم أين أكون وأين أمضي (...)» إن التفسير يرفع الحجاب؛ فالرغبة التي تحيل إليها هي نفسها تحيل على مجموعة (فسائلها) و إلى ترميز نفسها هي نفسها على تحول متناه (...) وهذه الغزارة الرمزية هي التي تصلح للتقصي»⁽⁴⁴⁾، في الوقت الذي يحاول فيه فرويد البحث عن دوافع الإبداع يطرح مسألة التأثير السيكولوجي للأعمال الفنية حيث يرى بأن اللذة التي يتحصل عليها المتلقي مهما كانت طبيعتها سارة أم غير سارة هي ثمار هذا التلقي.

فالشاعر حينما يعبر من دوافعه وغرائزه إنما ينقلها إلينا في شكل رمزي لا يחדش الحياء ولا يثير سخط الجانب الأخلاقي فينا ومن ثم يجعلنا نتقبلها وتثير متعة جمالية فينا ويرى أحد تلامذته بأن الشعر يبعث. «البشاشات المختلفة، المتنوعة وتغير الدوافع والتحول إلى الطرف المعارض أو النقيض، وإضعاف الصلة الرابطة وانشطار الصورة إلى عدة صور، وازدواج العمليات واكتساب المادة صبغة شعرية وخصوصا الرموز»⁽⁴⁵⁾، وحينئذ يتم بلوغ السعادة الحقيقية؛ لأن كل نفس إنسانية تنطوي على تلك الرغبات المميزة للشاعر⁽⁴⁶⁾، والتي يملك القدرة من خلالها على إحلال الواقع النفسي محل الواقع الخارجي إذ « يتكامل التقابل بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع في المحاولة في اللاشعور، مع التقابلات الكبرى بين (منظومات) اللاشعور، قبل الشعور، الشعور»⁽⁴⁷⁾.

ويجعل فرويد في مقال 1911 "أنا الواقع" الذي يبحث عن المفيد مقابل "أنا اللذة" وباعثها هي الرغبة « كما أن اللذة لا يمكنها أن تفعل شيء سوى أن ترغب (...) كذلك أنا الواقع لا يمكنها إلا أن تميل نحو ما هو مفيد وتحتمي من الأضرار كلها»⁽⁴⁸⁾، ففي القصة مثلا لا تستمد المتعة من الأحداث فقط بل أيضا من التفسير الذي يقدمه القاص لها أيضا، أي من المعنى الكلي الكمين وراء الأحداث والقارئ يقبل هذا المعنى أو يرفضه معتمدا على قدرة المؤلف على الإقناع⁽⁴⁹⁾، ويرى فرويد بأن الفن يحقق مصالحة من نوع خاص بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع « إن الفنان ينصرف عن الواقع ، شأنه شأن العصايب لأنه لا يمكنه أن يلبي مقتضى التخلي الدافعي وهو ينتقل إلى مستوى الاستيهام واللعب رغباته العلمية والطموحة ولكنه يجد بمواهبه الخاصة سبيلا للعودة من العالم الاستيهامي نحو الواقع»⁽⁵⁰⁾.

ومن خلال الواقع الجديد الذي تشكله أنا المبدع و تقذف به إلى العالم الخارجي بين يدي المتلقي جاهزا يمكن أن يعرف الجمهور أنفسهم «لأنهم يحسون بما أحس به الفنان من عجز عن تلبية مقتضى التخلي الذي يفرضه الواقع ولأن عدم التلبية هذا

الناجم عن حلول مبدأ الواقع محل مبدأ اللذة هو نفسه جزء من الواقع»⁽⁵¹⁾، وهذه المصالحة أوالمهادنة بين هذين المبدئين إنما تبسط على أرضية مبدأ اللذة⁽⁵²⁾، حيث تبعث «الجنسية على التخيل والكلام ولكن على نمط فاقد الحس بالواقع؛ إن علم دلالة الرغبة هو هنا علم دلالة الهذيان ولهذا السبب إنما يظهر مبدأ الواقع كأنه ثمرة معركة مستمرة لا في البنيات التحتية للرغبة فحسب، و لكن في تشجرات الخيال»⁽⁵³⁾. فالأدب دائما يقدم لنا الأشياء الأكثر إثاما وإجراما في ثوب المتعة في منطقة آمنة⁽⁵⁴⁾؛ لأننا لا نتحدث فعلا ومن ثم تحصل المتعة من خلالها في قيمها التربوية إذا تعلمنا أن نبتعد عنها وقد شاع تعبير في القرن الثامن عشر مفاده أن الأدب ينقي حساسيتنا⁽⁵⁵⁾، لكن هذا العالم الآثم هو العالم الذي نريده، نريد أن نعيش فيه وعندئذ يصبح العالم عالمين، العالم الذي نعيش فيه هو الذي يحيط بنا والآخر رؤية داخل عقولنا تولد و تترعرع في حضن الخيال والمصادرة التي يضعها المتلقي أمام المبدع هو القدرة على التوضيح و الفهم لأنه لا يعرف لماذا نتجنب الألم في الأحلام لكنه يصر مع العمل الفني أن يعرف لماذا و لو جزئيا لأن التقنية الفنية « في ارفع مستوياتها وأبقاها على الزمن ليست سوى فعل التحويل التفسيري للاوعي الفردي إلى التغيير الشمولي عن كل القوى الشخصية والاجتماعية التي تصطدم بالوعي الإنساني على أن يكون ذلك التعبير في متناول سواد الناس»⁽⁵⁶⁾.

سواء كانت اللذة مشاربها غربية أم عربية باعتبار أن القارئ وهو يقارب النص يتوق لأن يكون بصورة أو بأخرى صاحب ذلك النص⁽⁵⁷⁾، وهو ما يعرف عند فرويد بالتوحد الذي يتم من خلال التملص من الرقيب من خلال إشباع الرغبات في الخيال أو من خلال عملية التخيل أو أحلام اليقظة من خلال الهروب المؤقت وهو جوهر الخبرة الجمالية والتي يتساوى فيها المبدع والمتلقي وذلك يخلق حلا وسطا أو تسوية بين المتعة الخيالية والواقع الموضوعي.⁽⁵⁸⁾

ويمكن تعريف الخبرة الجمالية على أنها حالة معينة من الاندماج مع مثير أو موضوع جمالي لا لسبب إلا لمواصلة التفاعل معه نتيجة ما نشعر به من متعة واكتشاف وارتياح أو قلق بتأثير من هذا التفاعل ونقول حالة معينة من الاندماج، أي درجة معينة منه فاندماجنا أو استغراقنا في علاقة ما مع موضوع جمالي أحيانا ما يكون سريع الأمد، وأحيانا ما يكون ممتدا لفترة طويلة، وقد نكتفي بالتفاعل معه لمرة واحدة، وقد يعاود هذا التفاعل مرات ومرات⁽⁵⁹⁾.

قد أشار جليوت روس G.rose إلى أن الانفصال عن العمل الفني والابتعاد عنه (أي الابتعاد والاقتراب) تثير داخل المتلقي المراحل المبكرة من التفاعل والتكامل بين الأم والطفل تحي ذكريات اللاشعور المرتبطة بحركات التغذية أثناء مرحلة الطفولة المبكرة⁽⁶⁰⁾.

يرى فرويد من خلال الرواية الأسرية بأن العمل الفني مكتوب قبل أن يكتب، وسابق لسيرة الفنان الذاتية فهو المرجع الأول للفنان فتصرفات الأبطال في الرواية ما هو إلا إسقاطات استفهامية و بالتالي فلا أهمية لمقاصد الفنان المعلنة؛ لأن المقاصد الحقيقية قائمة داخل النص الفني⁽⁶¹⁾ وهو بهذا يكون قد وضع الأطر التي يجب أن تكون عليها القراءة على حد تعبير "كلانسي" Clancin « إن تحليل أعماله بالنظر إلى مختلف المسالك التي عرض من خلالها للمسائل الفنية يكشف لنا أنه فتح مناحي في علم النفس تهتم بشخصية المؤلف الأدبي و عملية الإبداع في علاقتها بلاوعي المؤلف والقراءة لكونها كشفا للمعنى الرمزي الخفي الكامن تحت المعنى الظاهر أو بعبارة أخرى وضع أسس للكيفية التي يجب أن تكون عليها قراءة النصوص الأدبية، والقارئ وهو يتجاوب مع الآثار الأدبية في متعة فنية وبالرموز التي يحيلها أو تكشف عنها الأعمال الأدبية وبدراسة الأنواع الأدبية منفردة أو الشخصيات التي يستخدمها الكاتب للتعبير من خلالها عما يريد قوله»⁽⁶²⁾.

و يرى فرويد في مقال له بعنوان "الكتاب المبدعون" أو "أحلام اليقظة" بأن كل المتع الجمالية التي يقدمها المبدع تماثل طبيعة المتع لدينا وينشأ الاستمتاع بها لأنها تحررنا من التوتر الموجود في عقولنا وتمكننا من الاستمتاع بأحلام يقظتنا دون ندم أو شعور بالعار أو الخجل⁽⁶³⁾ مع التأكيد على قضية جوهرية في هذه العلاقة بين المبدع والمتلقي و هي انه ليس بالضرورة أن يعتمل في داخل المتلقي ما كان موجودا بالضبط لدى الفنان أثناء عملية الإبداع كما قد ذكر آنفا، ليس من الضرورة أن يمتلك المتلقي المعلومات الخاصة حول الفنان وأهدافه ودوافعه فهذه كلها أمور ليست ضرورية لحدوث الخبرة الجمالية، لأن ما يعانيه الفنان من صراع وتوتر وسلطة الرغبة هي نفسها عند المتلقي، والقدرة على نقل دور الحلم البشري المتكرر ببدايته وفضاضته هو الذي يميز الفنان.

والسؤال الذي طرح في بداية هذا العرض هل أنا فنان؟ هل هذا هو الفن؟ يمكن أن نجيب عنه الآن؛ لأن الأفكار الضرورية لهذا السؤال المهم قد توفرت الآن إلى حدما، «نعم إن استطعت بالسيطرة التقنية الواعية الموجهة إلى عالم الحقيقة أن تبدع تلك الأحلام التي يحلم بها كل إنسان حينما يكون نائما التي تظمن رغباته الجوهرية البدائية العميقة مسجلا في الوقت نفسه مشاهد تلك الأحلام بما فيها من تصورات وتحديدات وإحباطات التي تفرزها الحقيقة الواقع (...)» نعم إن كنت بتقنيتك الواعية تتمكن من أن تعرض إدراك الباطني للطريقة التي يصطنعها اللاوعي الخاص بك لتكوين الأحلام وإسباغ الشكل عليها⁽⁶⁴⁾، وأنه من السخافة أن نعتقد بأن هناك كاتب أصيل يستوحي الحياة وكاتب مبتذل يستوحي الكتب، «فالوحي الوحيد الجدير الذي يوضح شكل ما هو مكتوب لذا من الأفضل أن يأتي من شيء يمتلك مسبقا شكلا أدبيا والأغلب إننا لا نجد قصيدة تقوم على الماحة واحدة كقصيدة شترتون وإنما يجري الإلماح عبر تجربتنا الأدبية»⁽⁶⁵⁾، فتصور الخيال ضرب من المخادعة والمهارة وعلى أن صورته تبنى

على أساس من التناظر والتوكيد والتوليدات العقلية، فهم شاع في البلاغة القديمة وورط القارئ عند تلقيه للشعر فالصورة دائما ذات كيان نفسي و واقع فني⁽⁶⁶⁾.

ويرى بارت بأن «لا أحد يعرف شيئا عن المعنى الذي تمنحه القراءة للأثر الأدبي ولا عن المدلول وذلك ربما لأن هذا المعنى اعتبارا لكونه شهوة ينتصب فيها وراء سنن اللغة، القراءة وحدها تعشق الأثر الأدبي وتقيم معه علاقة شهوة فإن نقرأ معناه أن نشتهي الأثر ونرغب في أن نكونه، أن نرفض مضاعفته بمعزل عن كل كلام آخر غير كلامه هو ذاته»⁽⁶⁷⁾، أو بمعنى آخر كما مر معنا. هو الكلام الذي عجزنا عن قوله والمعنى الذي ظل غامضا في أذهاننا ينجح في أن يطاردنا ليلا ويؤرق نومنا في أحلامنا الليلية لكننا نعجز عن الإمساك به في النهار ولا نملك القدرة التقنية على أن نجعله واضحا أمامنا لأننا بكل بساطة لا نستطيع إماطة لثام الكبت عنه.

ترى المذاهب الفنية الحديثة في التصوير بأن الفنان «لا يرتبط بنسق الأشياء كما هي واقعة في الحياة بل يلجأ إلى أغوار نفسه البعيدة يستمد من مخزونها الرموز المتباعدة في المكان والزمان لينقل شعورا أو فكرة أو حالة نفسية»⁽⁶⁸⁾، ويكمن الخلاف بين المشهد السينمائي أو القصصي والصورة الشعرية أن الأول يبني بنسق طبيعي وذلك بتوظيف الزمان، أما الصورة الشعرية فلا تعترف بالتنسيق المنطقي للزمان⁽⁶⁹⁾، بينما تبرز ظاهرة التوحد في المشهد السينمائي أو القصصي بصورة واضحة و هو متعلق بعمليات لا شعورية. «فحين تنقضي أمسية مثيرة في المسرح أو في قراءة كتاب جيد لا نطبع أنفسنا بنموذج البطل أو البطلة إنما الأمر أكثر من ذلك وأشد منه وقعا ذلك أنه تجربة تسكننا، تعانقنا بحيث نستمتع بها استمتعا إننا نندمج بالأبطال المبدعين ونتفاعل مع الأبطال المقابلين لهم»⁽⁷⁰⁾.

وهذا ما يجعل تعاملنا مع الشخصيات الفنية يختلف على تعاملنا مع الشخصيات المماثلة لها بالواقع فالنوع الأول يسمى توحد ثانوي بينما يسمى الثاني

توحد أولي⁽⁷¹⁾ فنحن في التوحد الثانوي نتعامل مع شخصيات ذات مظهر غير واقعي بينما في التوحد الأولي نتعامل مع شخصيات ذات مظهر غير فني فالتعامل الثانوي هو تعامل جمالي أما التفاعل في التوحد الأولي فهو عملي⁽⁷²⁾ فالأطفال في مراحلهم المبكرة يقلدون أدوراً معينة تشمل على أدوار تفاعلية و هذا ما يدل على أن للتوحد جذور مبكرة لتلك الميول التي تدفع الإنسان إلى التوحد مع شخصيات معينة و مع ادوار معينة ومن خلال شكل سردي قصصي أو مسرحي أو سينمائي (...) الخ معين وفيما بعد مع تزايد أعمارهم وصولاً إلى الطفولة المتأخرة والمراهقة والرشد يتوحد الأفراد مع شخصيات أخرى من الواقع والتاريخ أو من الأعمال الفنية ويحاولون محاكاة أفعالها ونشاطاتها بأشكال مختلفة، وذلك من اجل إضفاء المعنى على أفعالهم وكذلك من أجل الاستمتاع بتلك الخبرات التي تخيلها إليهم عملية التوحد⁽⁷³⁾، سواء بوعي من الفنان أو بدون وعي ذلك ما نعيشه مع الشخصيات البطولية كهملت وفاوست

فاللاوعي قدرة لا محدودة؛ لأنه يمثل الطبيعة بكل ماضيها واستمراريتها ويعدنا بما ستكون عليه» ثمة شيء في كل الرجال العظام بغض النظر عن حقول أعمالهم شيء يجعلهم يبدو كأنهم منحوتون من صخر الثقة والكبرياء، في التحليل الحدسي والتفكير والتعبير يعود بالدرجة الأولى إلى (الأنا) مهما تكن جذورها عميقة في اللاوعي ليس العجرفة بل إدراك المقدرة الشخصية هو الذي حمل بيتهوفن على مخاطبة الأمير على هذا الوجه (أيها الأمير أنت من أنت بفضل حادث عرضي هو الولادة أما أنا فابن ذاتي، هناك الألوف من الأمراء والألوف الآخرين في الطريق ثمة بيتهوفن واحد فقط»⁽⁷⁴⁾.

علاقتنا بالفن هي علاقة بالمكون الجمالي أكثر من الجمال بالمفهوم الحسي، فهو الذي يبعث جملة من المشاعر بداخلنا سواء أكانت سارة أم غير سارة، ومن خلال هذه الانفعالات نبني خبرتنا الجمالية، ويعتمل بداخلنا إرث ثقافي يمتد إلى ما قبل

التاريخ يحمل في رحلته سفرا من التحريم وهو نفسه الذي يصححه ويجعل له طرقا للتنفيس أو التفريغ أو التطهير إلى جانب هذه المهمة يقوم بحماية الفرد من سيطرة الطبيعة و تجري تحليل هذه المهمة في ثلاث مباحث «تقليل عبء التضحيات الغريزية على الناس، الإيحاء إلى الأفراد بآراء أكثر تجاوبا مع تضحياتهم بما يتخلون عنه بوصفه أمرا لا مناص منه، تقديم تعويضات مرضية لهم على هذه التضحيات بما يتخلون عنه بوصفه أمرا لا مناص منه، تقديم تعويضات مرضية لهم على هذه التضحيات وهذا هو ما يسميه فرويد (إرث الثقافة النفسي)»⁽⁷⁵⁾.

كما إن الأنا تمن تحت وطأة قسوة الحياة وتبعية الأنا العليا والهوى، والواقع ويضيف كتاب عسر في الحضارة إلى هذه المخاوف، الخوف الواقعي، الخوف العصائي، الخوف من الوعي «سمة الإنسان موجودة غير راض في صميمه؛ لأنه عاجز معا عن تحقيق السعادة على النمط النرجسي والقيام بالمهمة التاريخية للثقافة التي تجعلها عدوانيته موضوع إخفاق وهذا هو السبب في أن الإنسان المهتد في اعتباره الخاص شغوف جدا بالمؤساة وتأتي عندئذ الثقافة لملاقاة هذه الشهية فالوجه الذي تديره نحو الفرد لم يعد وجه التحريم بل وجه الحماية وهذا الوجه الرحيم هو وجه الدين»⁽⁷⁶⁾، وإذا كان التصور الكلاسيكي للقارئ يركز على ضرورة امتلاك القارئ للغة فقد بات واضحا أن لغة الأدب هي لغة رمزية و هذه الرمزية ليست من عمل الحلم؛ بل هي عمل الثقافة ومعنى هذا أن الصلة الرمزية تشاد في اللغة⁽⁷⁷⁾، وبالتالي لا بد على القارئ أن يمتلك «الشفرات الثقافية الواسعة من رموز وصور وسرود أسطورية وكليشيهات أدبية وتلميحات أدبية وخطاطات Topoi ومواضيع أخرى مشتركة لا تتوقف أي ثقافة عن الرجوع إليها دائما بصيغة تلميحية»⁽⁷⁸⁾.

الهوامش

- (1)- ر. بارت، تودروف، ماهيو، ف. هالين، شوبرينج، م. أوتن، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، ط1، سنة 2003، ص:14.
- (2)- نعيم الباقي، أطيايف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، مطبعة اتحاد الكتاب العرب 1997، ص: 330.
- (3)- ينظر: د، شاعر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة سيكولوجية للتذوق الفني، عالم المعرفة، ص:139.
- (4)- المرجع نفسه، ص: 30.
- (5)- ينظر، المرجع نفسه، ص: 30. 31
- (6)- التحليل السيميائي للخطاب الشعري م.م.س.، ص:146، نقلا عن د. حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول مقارنة تطبيقية في قراءة القراءة، عبر أعمال عبد الملك مرتاض، ص:107.
- (7)- ينظر د، شاعر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة سيكولوجية للتذوق الفني، عالم المعرفة، ص:106.
- (8)- الواقع الحقيقة/ الخيال اللاواقع / التخيلي الوهمي.
- (9)- ينظر: نعيم الباقي، أطيايف الوجه الواحد، دراسة نقدية في النظرية والتطبيق، ص:100.
- (10)- بارت، تودروف، ماهيو، فهالين، شوير يجن فرارتن، نظرية القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، ص:111.
- (11)- نعيم الباقي، أطيايف الوجه الواحد، دراسة نقدية في النظرية والتطبيق، ص:116.
- (12)- ينظر: المرجع نفسه، ص:116.
- (13)- ينظر: فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص:105. ينظر أيضا: نعيم الباقي، أطيايف الوجه الواحد، دراسة نقدية في النظرية والتطبيق، ص:109.
- (14)- ينظر، حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، ط1 2001، منشورات الاختلاف، ص:68.

- (15)- بارت، تودروف رماهو، فهالين شويريجن، فراوتن، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، ترجمة عبد الرحمان بو علي، ص:44.
- (16)- ينظر المرجع نفسه ص، 45.
- (17)- ينظر عبد المنعم: مدخل إلى المجال الأدبي، دار الثقافة القاهرة، 1978 ص:99 و128، نقلا عن د. شاکر عبد الحميد فضاء التخيل، مقاربات في الرواية، التفضيل الجمالي، دراسة سيكولوجية للتذوق الفني، عالم المعرفة، ص:57.
- (18)- بول ريكور، في التفسير محاولة في فرويد، ترجمة وجيه، ص:42.
- (19)- المرجع نفسه، ص 413.
- (20)- ينظر د، شاکر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة سيكولوجية للتذوق الفني، عالم المعرفة، ص:320
- (21)- موراي سميث M.Simith " التعاطف مع شخصية لا يقوم على أساس المماثلة أو المحاكاة ولكن على أساس قيامي بدلا من ذلك يفهم هذه الشخصية ولمساتها وخصائصها المميزة وكذلك التعرف على السياق والذي توجد فيه ثم سيكون على بعد ذلك أن أصدر حكما متعاطفا معها أو ضدها"
- (22)- شاکر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة سيكولوجية للتذوق الفني، عالم المعرفة، ص:49.
- (23)- ينظر بول ريكور، في التفسير محاولة في فرويد، ترجمة وجيه، ص: 433 و452.
- (24)- ينظر: المرجع نفسه، ص:432.
- (25)- المرجع نفسه، ص:416.
- (26)- ينظر، E.S.V.X ص: 152، و W.G.I.X ص:153-169. ترجمة فرنسة نقلا عن المرجع نفسه، ص:432.
- (27)- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة، ص:324.
- (28)- ينظر: المرجع نفسه، ص:324-325.
- (29)- بارت تودروف، رماهو، ف هالين، شويريجن، فراوتن، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، ترجمة عبد الرحمان بو علي، ص:112.

- (30)- ينظر، بول ريكور، في التفسير محاولة في فرويد، ترجمة وجيه أسعد، ص: 139.
- *- نجد في هذا الكتاب رجل يذهب إلى النوم فيغوص، ليس في لاشعور فرويدي مستقل أو خاص، بل في حلم أعمق لإنسان يخلق ويدمر مجتمعاته الخاصة. وكل الكتاب مكتوب بلغة هذا الحلم. إنها لغة لا شعورية، وعلى رأسها الانكليزية لكنها مرتبطة بتداعيات وكتابات مع ثنائي عشرة لغة أخرى، يعرفها جويس... إن سهرة (الفنغانيين) ليس كتابا للقراءة بل لحل الرموز إنه كما يقول جويس يدور حول رجل (حالم) لكنه موجه إلى قارئ مثالي يعاني من ارق مثالي.
- (31)- ينظر نور ثروب، الخيال الادبي، ترجمة حنا عبده، ص: 61.
- (32)- الحديث عن نيتشه، ماركس، فرويد.
- (33)- بول ريكور، في التفسير محاولة في فرويد، ترجمة وجيه. ص: 338.
- (34)- فرويد مستقبل وهم، ص: 60-61 نقلا عن د. محمد بلوحي آليات الخطاب النقدي الحديث في مقارنة الشعر الجاهلي، ص: 90.
- (35)- نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، ص: 189، نقلا عن آليات الخطاب النقدي الحديث في مقارنة الشعر الجاهلي، ص: 90.
- (36)- فرويد، مدخل إلى التحليل النفسي، ترجمة جورج طرابشي، ص: 17، نقلا عن آليات الخطاب النقدي الحديث في مقارنة الشعر الجاهلي، ص: 92.
- (37)- ينظر: V.I.I.G.W ص: 148، و X.I.S.E. ص: 80. الترجمة الفرنسية، ص: 61، نقلا عن بول ريكور في التفسير محاولة في فرويد، ترجمة وجيه أسعد. ص: 148.
- (38)- د. محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي الحديث في مقارنة الشعر الجاهلي، ص: 92.
- (39)- ينظر، عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب. ص: 39.
- (40)- بول ريكور، في التفسير محاولة في فرويد، ترجمة وجيه أسعد. ص: 150.
- *- الأنماط التكوينية، تكوين عقدة اوديب و حلها قتل الأب و ميثاق الإخوة... الخ ليست عوامل إجرائية فقط تنسق بين تطور الفرد و تطور النوع بل بوصفها أيضا أدوات تفسير مآلها أن تخضع كل التاريخ إلى تاريخ الرغبة في مناظرتها مع السلطة. ينظر بالتفصيل سيغموند فرويد،

علم ما وراء النفس، ترجمة جورج طرابشي دار الطليعة للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، 1988، ص: 68 إلى 75.

- (41)- بول ريكور في التفسير محاولة في فرويد، ترجمة وجيه. ص: 154
- (42)- ينظر: داي شنايدر التحليل النفسي والفن، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، ص: 89.
- (43)- طور بول فيتز P.vitz أستاذ علم النفس بجامعة نيويورك بالولايات المتحدة الأمريكية نظرية جديدة تقوم على أساس النتائج الحديثة حول وظائف المخ البشري وقد حاول من خلالها أن يفسر التطورات التي جرت في فن التصوير الحديث، وفي النقد واللغة، والفن ولذلك التطورات التكنولوجية في أنظمة معرفية أخرى.
- (44)- بول ريكور، في التفسير محاولة في فرويد، ترجمة وجيه أسعد. ص: 152.
- (45)- رانك زاكس، أهمية التحليل النفسي في علم النفس، موسكو، 1903، ص: 184.
- (46)- ينظر: فاليري ليبين، مذهب التحليل النفسي وفلسفة الفرويدية الجديدة، ص: 76.
- (47)- بول ريكور في التفسير محاولة في فرويد، ترجمة وجيه أسعد. ص: 225.
- (48)- V.I.I.G.W ص: 235، و X.I.S.E. ص: 323، نقلا عن المرجع نفسه، ص: 229.
- (49)- ينظر د.عز الدين اسماعيل . التفسير النفسي للأدب في الشعر خاصة ص: 199
- (50)- بول ريكور، في التفسير محاولة في فرويد، ترجمة وجيه أسعد. ص: 279
- (51)- المرجع نفسه. ص: 279.
- (52)- ينظر: المرجع نفسه. ص: 279.
- (53)- بول ريكور، في التفسير محاولة في فرويد، ترجمة وجيه أسعد، ص: 227.
- (54)- ينظر: المرجع نفسه. ص: 280.
- (55)- ينظر: شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي دراسة سيكولوجية للتذوق الفني، عالم المعرفة، ص: 129.
- (56)- داي شنايدر، التحليل النفسي والفن، ترجمة يوسف عبد المسيح ص: 304
- (57)- ينظر حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول مقارنة تطبيقية قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض ص: 166.

- (58)- ينظر، شاعر عبد الحميد، التفضيل الجمالي دراسة سيكولوجية للتذوق الفني، عالم المعرفة، ص:131.
- (59)- ينظر: المرجع نفسه، ص:25.
- (60)- ينظر:-(1946) Klcin .M. (1975) envy and gratitude and other werks 1946. N.Y the fress press 229. نقلا عن المرجع نفسه ص:151.
- (61)- ينظر فيصل دراج، الرواية و الرواية العربية، فيصل دراج، ص:103.
- (62)- عرض للأعمال فرويد التي خصصها للفن عدد 39 P.303B Clancier نقلا عن أحمد حيدوش الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص:16. ينظر بالتفصيل عبد الله بن حلي، الفكر الفرويدي في النقد العربي، بحث مقدم لنيل دكتوراه، جامعة الجزائر 1988 ص:244 وما بعدها.
- (63)- ينظر:شاعر عبد الحميد، التفضيل الجمالي دراسة سيكولوجية للتذوق الفني، عالم المعرفة، ص:133.
- (64)- داي شنايدر، التحليل النفسي والفن، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة، ص:74.
- (65)- نور ثروب، الخيال الأدبي، ترجمة حنا عبود، ص:42.
- (66)- عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص:225.
- (67)- محمد برادة، النقد والحقيقة، رولان بارت ترجمة، ابراهيم الخطيب الشركة المغربية للنشر ص:86، نقلا عن، حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول ص: 204.
- (68)- د. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص:67.
- (69)- ينظر، الدكتور، عاطف جودة نصر، الخيال مفهومه ووظائفه، ص:324.
- (70)- شاعر عبد الحميد، التفضيل الجمالي دراسة سيكولوجية للتذوق الفني، عالم المعرفة، ص:51. ينظر أيضا أي شنايدر، التحليل النفسي والفن، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة، ص:21-22.
- (71)- ينظر، داي شنايدر، التحليل النفسي و الفن، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة، ص:21-22.

- (72)- ينظر: شاعر عبد الحميد التفصيل الجمالي دراسة سيكولوجية للتذوق الفني، عالم المعرفة، ص:46.
- (73)- ينظر: شاعر عبد الحميد التفصيل الجمالي دراسة سيكولوجية للتذوق الفني، عالم المعرفة، ص:347.
- (74)- داي شنايدر، التحليل النفسي و الفن، ترجمة يوسف ثروة عبد المسيح، ص:105.
- (75)- ارث الثقافة النفسي ص:235، و X.I.S.E. ص:323، الترجمة الفرنسية. ص:24، نقلا عن بول ريكور، في التفسير محاولة في فرويد، ترجمة و جيه أسعد . ص:210.
- (76)- الأنا و الهو الفصل الخامس المحاضرات الجديدة xxxi (111) x.x.i.s.e ص:16 ترجمة فرنسية ص:41، نقلا عن بول ريكور، في التفسير محاولة في فرويد ، ترجمة و جيه أسعد . ص:211.
- (77)- ينظر، بول ريكور، في التفسير محاولة في فرويد، ترجمة و جيه أسعد . ص:416.
- (78)- بارت تودورف، ماهيو، ف هايلين سوير أيجن، فراوتن، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، ترجمة عبد الرحمان بوعلي ، ص:120.