الفصل الخامس

الدراسة النفسية للإبداع الفنى
(منهج وتطبيق فى تقويم الشعر)

مقدمة:

الدراسة الحالية، هى فى واقع الأمر محاولة تطبيقية، الهدف الأساسى منها، هو الكشف عن إمكانية استثمار المعارف السيكولوجية والمنهج الموضوعى، الذى بات استخدامه كأسلوب لدراسة الظواهر النفسية أمراً شائعاً فى دراسة الإنتاج الفنى، والكشف عن بعض الملامح الجمالية – فى هذا الإنتاج. والمحاولة على بساطتها، تقدم لمن يهمة الأمر مدخلا مناسباً يجرب فيه أدواته لتقويم الأعمال الفنية بما يساعد فى النهاية على إرساء قواعد لا يكون حولها خلاف كبيرا كما سوف ندرك بعد قليل.

فى كتاب «الأدب كاستكشاف» نقرأ للويز روزنبلات: «أن الفنان وهو يستخدم الكلمات كوسيط، فإن عليه، كما هو الحال بالنسبة للفنانين الآخرين، أن يوجه دعوته أساساً إلى الحواس، إذا ما كان يرغب فى أن يصل إلى المنبع السرى للعواطف المستجيبة. وحيث إنه لن يستطيع أن يمثل لما يقدمه بشكل ملموس، فينبغى عليه أن يختار صوراً ذات دلالة، ليمكن لها أن تستثير قارئه، الذى عليه هو نفسه أن يتولى بنفسه عملية الاستجابة الحسية والعقلية (Rosenblate. 1970, p. 49)

وهذا الرأى، الذى يعرضه كتاب موجه أساساً إلى النقاد أو من يهتم أساساً بعملية النقد، هذا الرأى يمكن أن نعثر له على شبيه، وبنفس الألفاظ تقريباً، لدى أحد المبدعين فى مجال الرواية هو جوزيف كونراد، الذى يقول مشيراً بكلامه إلى كاتب الرواية: «إن عليه أن يتطلع إلى مرونة النحت ولون التصوير والتأثير السحرى للموسيقى، التى هى

فن الفنون؛ فعن طريق المزج الكامل بين الشكل والمادة فقط، وعن طريق العناية الدائمة التى لا تعوزها الشجاعة بشكل الجمل ورنينها فقط، يمكن الاقتراب من المرونة واللون. (كونراد ١٩٧٠، حنورة ١٩٧٩ ص ٣٤).

ومؤدى ما يذهب إليه هذا الرأى، فى جانب منه، هو الربط بين المبدع والمتلقى برباط وثيق، من حيث إن كلا منهما يتعامل مع عمل حى نابض. وهذا لن يتحقق بالطبع، إلا من خلال عناية المبدع بصياغة عمله صياغة تخاطب الحواس، أو بمعنى أدق، تخاطب الخيال الذى يقوم من جانبه بإعادة صياغة الواقع، من حيث إن نشاطه الأساسى، هو المعالجة الذهنية للصور باستخدام الإحساسات.

(Kessel, 1972; Barron, 1969, pp. 1–25 Khatena, 1975, a, b,)

وحين يكون الأمر متعلقاً باللغة، واللغة الفنية على وجه الخصوص، فإننا لا نملك إلا أن نمتد بتفكيرنا إلى العلاقة الوطيدة بين الوسيط الإبداعى (اللغة بألفاظها ومعانيها)، والمبدع الذى أبدع العمل؛ حيث إن هذا الوسيط هو الابن الشرعى للمبدع، وهو يحمل بصماته ويتملك طابعه، سواء بشكل مستقر على مدى حياته، أو بشكل موقفى فى لحظات الإبداع الفنى.

ويشير إلى معنى قريب مما يشير إليه كل من جوزيف كونراد ولويز روزنبلات، ما يذهب إليه الدكتور مصطفى سويف فى دراسته المبكرة عن عملية الإبداع فى الشعر، حيث يقول: «فى موقف مركزه الأنا (موقف الإبداع) تصبح الوقائع ذات خصائص فراسية، وهنا نستطيع أن نقول، إن التهويم قد اكتسب بعد الواقع العملى إلى حد بعيد، بمعنى، أن الأنا يتلقاه كما كان يتلقى إدراك الواقع العملى، أو بعبارة أخرى، إن الواقع العملى أصبح تابعاً للمجال الذهنى إلى حد بعيد. وعلى هذا الأساس، يلزمنا أن نفهم الشاعر، فهو عندما يقول؛ إن الأطلال حزينة، يراها حزينة فعلا، وعندما يقول: أرى البرارى ضاحكات، فقد رآها هكذا فعلا. كل ما يمر بذهن الشاعر فى هذه اللحظات، يكون ذا دلالة جديدة تابعة لديناميات الموقف حتى ذكرياته الخاصة.

ولذلك يقول رتشاردز: «إن ذكريات الشاعر، تأتيه فى لحظات منفصلة عن ظروفها

الخاصة التى اكتنفتها ساعة حدوثها». (سويف، ١٩٥٩ ص ٢٩٠).

وتكمن دلالة هذا القول، فى تغيير حقيقة مشاعر المبدع وهو يعمل فى الموقف الإبداعى، وكون هذه المشاعر تكتسب خصائص الموقف الذى يوجد فيه الشاعر، لدرجة أن لغة الشاعر هى الأخرى، تكتسب خصائص هذا الموقف؛ فهو يعبر عن الواقع بألفاظ تعكس حقيقة إدراكه لهذا الواقع. ومن ثم، فإن الألفاظ تكاد تلامس حواف الأشياء، كما يذكر جوزيف كونراد. وهذه الملامسة، هى من أبرز ملامح العلاقة بين خصائص المبدع من ناحية، وخصائص العملية الإبداعية من ناحية ثانية، والعائد الإبداعى (الإنتاج الفنى) من ناحية ثالثة..

وغير خاف أن الكتاب الثلاثة، على اختلاف توجهاتهم (فمنهم الناقد، ومنهم الكاتب الروائى، ومنهم الباحث النفسى) غير خاف أنهم ومعهم كثيرون - يتحدثون لغة واحدة. والسبب فى ذلك، هو سيادة الروح العلمى فى العقود القليلة الماضية من القرن العشرين، حيث أصبحت مفاهيم كل من الأديب والناقد والباحث العلمى، تكاد تكون واحدة، وهو ما أدى - من ثم - إلى مزيد من التقدم فى المجالات الثلاثة.

ويمكن لنا أن نستنتج مما أوردناه من أفكار هؤلاء الباحثين ذوى التوجهات المختلفة، أن المبدع حين يعمل، لا يضع أفكاره كيفما اتفق، بل يبذل فى الواقع جهداً متعدد الأبعاد، حتى لا يأتى عمله مجرد رسالة إخبارية مباشرة. والعمل الإبداعى الناتج عن مثل هذا الجهد المتعدد الأبعاد، يجيىء بحيث يجعل القارئ يعايش فى أثناء قراءته لهذا العمل - نفس الخبرة التى عاناها الكاتب. ومن ثم، فإننا نستطيع أن نزعم مرة أخرى، أن العمل الإبداعى يحمل فى طياته خصائص العملية الإبداعية، بل خصائص المبدع نفسه أيضاً. وهذا ما جعل لويز روزنبلات فى موضع آخر، ترى: أن على القارىء أو الناقد أن يجتهد لكى يعايش العمل الإبداعى بنفس الطريقة التى عايشه بها المبدع وهو يعمل. تقول:

«فى كل وقت يعايش القارئ عملا من أعمال الفن، فهو بمعنى ما من المعانى، يخلق شيئاً جديداً. وعملية فهم عمل أدبى، تقتضى، أساساً، إعادة خلق هذا العمل، فى محاولة للإمساك تماماً بالإحساسات والمفاهيم المؤلفة، والتى يتوسل بها المبدع لكى ينقل طريقته فى الإحساس بالحياة. إن على كل فرد أن يخلق تأليفاً جديداً من تلك العناصر بطريقته

الخاصة، ولكن الأمر الجوهرى، هو أن على المتلقى أن يبث أحاسيسه النابعة لتمتزج بما يوحى به العمل الأدبى (Rosenblate, 1970, P. 113)

وإذا كان على القارئ، وهو شريك كما رأينا للمبدع فى عملية الخلق، أن يعيد خلق العمل الإبداعى، فإن المبدع نفسه، وهو يتعامل مع ألفاظه ومعانيه، إنما يستخدمها استخداماً جديداً مختلفاً عن استخدام الآخرين لها، وربما مختلفاً أيضاً عن استخدامه إياها فى حياته اليومية، أو حتى فى أعمال فنية سابقة. وهذا ما يشير إليه أندريه جيد حين يرى: أن العمل الفنى، ينبغى أن يكون هدفه الوحى، وليس الوصف، أى أن يوحى للقارئ والمتلقى، وأن الكلمات حين يستخدمها الشاعر، يكون لها معنى موح مختلف عن معناها فى الاستعمال اليومى. وهو يكثر من استخدام الرمز والكناية، كما أنه يحرص على التجديد والتجربة (جيد، ١٩٦٦).

أردنا بهذه المقدمة، أن نوجد نقطة التقاء بيننا وبين غيرنا من المهتمين بالظاهرة الإبداعية، حتى تكون لغتنا مفهومة. ولكى نزيد هذه اللغة وضوحاً، سنحاول فى الفقرة التالية، أن نحدد أبعاد المفهوم الإبداعى الذى تدور من حوله الفصل الحالى.

فما المقصود بهذا السلوك الإبداعى أو بالإبداع على وجه التحديد؟

ما الإبداع؟.

لعله من الحكمة أن نحاول العثور فى تراثنا العربى على معنى هذا اللفظ، خصوصاً، أنه قد دار حوله جدل كثير، ليس فى لغتنا العربية فحسب، بل لدى غيرنا من الدارسين فى الخارج. ويشير جو خاتينا (1975, a) إلى أن تعريفات الإبداع، أصبحت من الكثرة والتداخل بحيث يصعب علينا اختيار واجد منها للعمل بمقتضاه.

ورد فى لسان العرب: «بدع الشىء يبدعه بدعاً وابتدعه: أنشأه أولا».

وقال أبو عدنان: «المبدع: الذى يأتى أمراً على شىء لم يكن ابتدأه إياه، وفلان بدعة فى هذا الأمر، أى أول لم يسبقه أحد.. والبديع: المحدث العجيب، والبديع: المبدع، وأبدعت الشىء: اخترعته لا على مثال، وأبدع الشاعر: جاء بالبديع». (لسان العرب، ١٩٧٩، جـ ٣ ص ٢٢٩ - ٢٣١). وفى معجم ألفاظ القرآن الكريم (جـ ٢ ص ٨٣):

«أبدع الشيء، كمنعه، بدعاً وأبدعه وابتدعه: أنشأه وبدأه على غير مثال سابق».

ويستخدم البعض لفظ «ابتكار» فى اللغة العربية، مكان لفظ إبداع، ولكن يبدو أن لفظ إبداع أكثر دلالة على النشاط والسلوك المتعلق بالتفوق والحذق فى الصنعة من لفظ «ابتكار» الذى يقتصر معناه على السبق وإتيان الأمر أولا، على خلاف لفظ «ابداع» الذى يكاد يقترب من مفهوم لفظ الخلق، على نحو ما نقرأ فى القرآن الكريم: «بديع السموات والأرض».

وليست بنا حاجة بالطبع، إلى الإشارة إلى أن الحذق الفنى غير الخلق الكونى، وأن الإبداع الإنسانى، يختلف عن الإبداع الآلهى؛ فالإنسان يخلق من عناصر ومواد يملكها، سواء فى عقله أو تكون مطروحة أمامه. ولا يهم بعد ذلك أن يأتى الخلق أو الإبداع على مثال أو على غير مثال، أو يأتى ناقصاً أو يصل إلى حد الكمال. أما الخلق الإلهى والابداع السماوى فهو خلق من العدم تماماً.

هذا عن الإبداع، كما ورد فى اللغة العربية،

فما الإبداع لدى الباحثين الغربيين؟

يرتد أصل كلمة إبداع Creativity، فيما يذكر جو خاتينا Khatena, 1975, a, b, كما يرد فى قاموس ويبستر Webester, 1962 إلى المقطع اللاتينى "Kere"، الذى يعنى: النمو أو سبب النمو. والفعل الإنجليزى يبدع create، أى أنه يسبب المجيء إلى الوجود أو إيجاده ليكون متحققاً، وهو يعنى أيضاً «يصنع، ويؤصل originate، والصفة مبدع creative تركز الانتباه على القدرة الإبداعية creative ability أى أن من يتصف بهذا الوصف يكون مستحوذاً على القدرات التى تجعله كفؤاً لإنتاج عمل إبداعى، كما أنه يكون مالكاً للقوة والدافع والخيال. والاسم creativity يشير إلى خاصية أن يكون الشخص مبدعاً، أو هى القدرة على الخلق The ability to create.

ويذكر جو خاتينا (Ibid): أن الاقتصار على فهم اللفظ من مجرد الرجوع إلى التعريفات القاموسية، يحمل معه مصاعب جمة. وقد يكون السبب فى ذلك، هو أن هذه التعريفات، تحمل معها مصاعب متعلقة بكيفية تحويلها إلى مفاهيم قابلة للقياس والتقويم.

ونحن نعلم أن أنسب تعريف لأى مفهوم أو مصطلح، هو ما يحول هذا المفهوم إلى عدد من الإجراءات أو الخطوات أو العمليات القابلة للملاحظة أو القياس، وهو ما يصطلح على تسميته باسم «التعريف الإجرائى». ويضمن مثل هذا الأسلوب، فى تعريف المصطلحات، التعامل فحسب، مع مفاهيم ذات معنى، وهو ما يضمن أيضاً تنقية المفاهيم مما ألصق بها من طيوف عابثة بسبب سوء الاستخدام أو سوء الطوية.

وقد حاول باحثون كثيرون، تقديم تعريفات إجرائية لمفهوم الإبداع. من هؤلاء:
Bartlett, 1951; Kubie, 1955; Rhodes, 1961; Rogers, 1962; Simpson, 1962; Torrance, 1962; Guilford. 1971.

ويورد تيلور (Taylor, 1959) أكثر من مائة تعريف للمفهوم، وذلك فى دراسة نشرها عن عملية الإبداع (Through: Khatena 1973 1975a)

وحتى لا نشتت أنفسنا وراء مئات التفسيرات والتعريفات لمفهوم الإبداع، فسوف نقف عند تفسير واحد لجيلفورد، هو فى تقديرنا من أكثر التفسيرات العلمية التى تنظر للسلوك الإبداعى نظرة تتفق مع الواقع.

يرى جيلفورد: أن الإبداع ليس منطقة منعزلة من السلوك، حيث إن الطاقة الإبداعية تعتمد على توافر درجات متفوقة مما يطلق عليه قدرات الإنتاج التنويعى Divergent production abilities والتفوق فى هذه القدرات، مما يؤدى إلى تفوق الطاقة الإبداعية، بشرط الاستحواذ على قدر معقول من قدرات الإنتاج التقريرى Convergent thinking (الذكاء العادى). (Guilford, 1971 p. 161).

ومن الواضح، أن جيلفورد، وهو من أكبر الذين درسوا السلوك الإبداعى بدءا من عام ١٩٥٠، من الواضح أنه ينظر إلى الإبداع باعتباره مفهوماً متعدد الأبعاد.

والمفهوم بأبعاده التى يقدمها لنا جيلفورد، يختص بالعقل البشرى، أى بتلك الاستعدادات العقلية، سواء كانت ذات خصائص تقريرية Convergent أو كانت مستحوذة على خصائص تنويعية Divergent.

وعلى الرغم من أن النموذج النظرى الذى قدمه جيلفورد كتخطيط لقدرات العقل

البشرى، لا يقدم لنا طبيعة التفاعل بين هذه القدرات فى أثناء السلوك الإبداعى، بما ينطوى عليه هذا السلوك الدينامى من جوانب وجدانية، وطاقات استكشافية جمالية، وتضمينات اجتماعية.. إلخ. على الرغم من ذلك، فإن ميزة النموذج النظرى الذى رسمه جيلفورد للعقل البشرى أنه قدم لنا أسلوباً جديداً فى النظر إلى الطاقة الإبداعية، بل وقدم لنا تصورات خصبة لكيفية تقييم هذه الطاقة بما تحتوى عليه من استعدادات متعددة.

ومن أبرز الاستعدادات الإبداعية التى تضمنها نموذج جيلفورد لبناء العقل البشرى:

١ - **الأصالة**، بمعنى القدرة على إنتاج أفكار أو أشكال أو صور جديدة، متميزة، فريدة وملائمة.

٢ - **الطلاقة**، بمعنى القدرة على إنتاج أكبر قدر ممكن من الأفكار والصور والتعبيرات الملائمة، فى وحدة زمنية محددة.

٣ - **المرونة**، بمعنى القدرة على الانتقال الملائم من موضع إلى آخر فى سرعة، وعدم التصلب والتشبث بوجهة نظر واحدة.

٤ - **استشفاف المشكلات**، بمعنى القدرة على رؤية النقص والقصور والعيوب، حيث لا يرى الآخرون شيئاً من ذلك.

وقد تمكنا فى مصر من إضافة بعد آخر هو بعد «مواصلة الاتجاه». وقد كان السبق فى التنبيه إليه، الدكتور مصطفى سويف (٥٩ ملحق دراسات جيلفورد). وقد عمل على تجلية حقيقته عدد كبير من الباحثين المصريين، وقد أمكن لنا المساهمة بنصيب فى الكشف عن طبيعته المركبة، باعتباره ذا خصائص وجدانية وجمالية وذهنية وبدنية.. إلخ. (حنورة، ١٩٧٩).

ويشير هذا البعد إلى خاصية تميز سلوك المبدع، وهو يؤدى عمله، بما يمكنه من مواصلة العمل والتقييم والمجاهدة لتحقيق هدفه، على الرغم مما يصادف من معوقات وعقبات ومتاعب، وهو الأمر الذى ينعكس على طبيعة العمل نفسه، والذى يظهر واضحاً فى خصائص العمل بوصفه إنتاجاً ذا عناصر وامتدادات وروافد وأبعاد. وبقدر المعاناة التى يعايشها المبدع، وهو يعمل، يكون العمل على درجة مكافئة من العمق والخصوبة.

الدراسات الحديثة للسلوك الإبداعى:

بعد كثير من اللجاج والسفسطة، ومن خلال استخدام المنهج الموضوعى، تراكمت كميات معقولة من النتائج، مهدت الطريق لمزيد من التناول الموضوعى لظاهرة الإبداع.

وفى الدراسة الحالية، يتوجه اهتمامنا الأساسى نحو دراسة الإبداع فى مجال الأدب.

ودراسة الإبداع فى مجال الأدب، يمكن أن تسلك دروباً مختلفة، فهناك من يدرس خصائص المبدعين، وهناك من يدرس العملية الإبداعية، وهناك أخيراً من يهتم بدراسة الناتج الإبداعى، والأمر يتوقف فى النهاية على هدف الباحث من إجراء دراسته، فإن كان يبحث فى خصائص المبدع، وما يستحوذ عليه من قدرات، فإنه يصطنع منهجاً يعتمد على عدد من المقاييس الموجهة لتقويم القدرات العقلية، والخصائص الوجدانية، والإمكانات التشكيلية والجمالية، والاتجاهات الشخصية، والقيم الخاصة.

والمقاييس التى يعدها الباحث لدراسة خصائص المبدع، ليست مقاييس مما تعتمد فى تكوينها على مجرد التأمل العقلى أو التخمين، بل إنها مقاييس تستمد أساساً من ملاحظة المبدعين، ودراسة أعمالهم، وفحص سيرهم الذاتية، مما يحقق ثروة ضخمة من المعلومات التى تساعد فى اشتقاق المقاييس التى تعد لتقويم السمات والخصائص التى يتمتع بها المبدع عموماً، والمبدع فى مجال الأدب على وجه الخصوص. ومن أبرز هؤلاء الذين درسوا خصائص المبدعين فى مجالات الأدب، فرانك بارون وماكينون.

ومن أبرز ما توصل إليه فرانك بارون فى سياق دراسته لخصائص المبدعين بعامة، والكتاب على وجه الخصوص، أنهم يميلون إلى تفضيل المركب على البسيط، بمعنى أنهم يستجيبون للمثيرات أو الموضوعات المعقدة والخصبة بشكل أفضل مما يستجيب غيرهم ممن لا يتميزون بالإبداع، كما أنهم يميلون إلى معالجة موضوعاتهم من خلال عدد كبير من العناصر، وعلى عدد أكبر من المستويات، وهو ما يحقق لأعمالهم درجة أعلى من الخصوبة، مكافئة من ناحية لاستعدادت المبدع وخصائصه، ومن ناحية أخرى للجهد الذى يبذله المبدع فى أثناء العملية الإبداعية، خصوصاً فى موقف الأداء أو التنفيذ الإبداعى.

كذلك يتميز المبدع بدرجة أعلى من خصوبة الخيال، بما يعنى قدرته على التحرر من سلطان الواقع المحيط به، ويتيح له الفرصة لتناول موضوعه بشكل أكثر تحرراً.

أما إذا كان هدف الباحث هو دراسة العملية الإبداعية لدى الأدباء، فإنه يلاحظ سلوك المبدع وهو يعمل أيضاً، كيف يجهز نفسه ويعد مادته، كيف يبدأ، ولماذا يتوجه توجهات معينة، والإم يهدف، وكيف يبدأ فى العمل، وما العلاقة بين طاقاته العقلية وخصائصه الوجدانية وطاقاته التشكيلية وانتمائه الاجتماعى. وكيف تتآزر كل هذه الجوانب والأبعاد فى تيسير التنفيذ الإبداعى أو تعويقه؟.

ومن أبرز الذين درسوا العملية الإبداعية لدى الأدباء والفنانين فى الخارج، كاترين باتريك، وفرانك بارون، ورودلف أرنهيم. ومن مصر، بدأ الدكتور مصطفى سويف هذا الاتجاه، حين درس عملية الإبداع فى الشعر منذ أكثر من ثلاثين عاماً. وقد مهد بدراسته تلك، الطريق لدراسات أخرى فى مصر، كان لنا نصيب منها، حيث قمنا بدراسة العملية الإبداعية لدى الروائيين، وعملية الإبداع لدى كتاب المسرحية، وعملية الإبداع فى الأداء التمثيلى (سويف، ١٩٥٩، حنورة ١٩٧٩ أ، ١٩٧٩ ب، ١٩٨٠.
(Patrick, 1941. Barron, 1968, Arnheim, 1962).

ويهمنا فى السياق الحالى، أن نشير إلى عدد من النتائج التى انتهى إليها الباحثون المختلفون حول عملية الإبداع، مما يتعلق بها، ويؤثر فيها، ويترك أثره – من ثم – على النتاج الإبداعى نفسه.

(١) بالنسبة لدراسة الإبداع لدى الفنانين والشعراء، التى قامت بها كاترين باتريك، فقد كان من أبرز نتائجها، تأكيدها لفكرة مراحل عملية الإبداع التى سبق أن أشار إليها بوانكاريه وهلمهولتز ووالاس. (Ghiselin 1952, Wallas, 1962; Stein, 1974, 1975.) والتى تذهب إلى أن المبدع يمر وهو ينفذ عملا أدبيًا، أو فنيًا، بأربع مراحل رئيسية، هى الاستعداد والاختمار والإشراق والتنفيذ، وهذه المراحل – كما تقرر الباحثة – على قدر معقول من التميز والاستقلال. وإن كانت قد أشارت من جانب آخر، إلى تداخلها فى بعض الأحيان، كما أشارت الباحثة إلى أسبقية الكل على الأجزاء، حيث إن العمل الأدبى والفنى يبدأ فى ذهن المبدع بصورة إجمالية، ثم تبدأ التفاصيل بعد ذلك فى الاتضاح.

(ب) أما بالنسبة لفرانك بارون، فهو يعتقد أن الإبداع فى مجال الأدب، يعتمد على عملية استعداد وتجهيز وشحن مسبق، كما أن العملية تستمد خصائصها، مما يتمتع به المبدع من استعدادات، وقد أشار بوجه خاص إلى التخيل الإبداعى، الذى هو أرفع مستوى من مستويات التخيل. ويشير هذا الباحث إلى أربعة أنواع من التخيل هى:

١ – التخيل ذو البعد الواحد، وهو ذلك النوع من التخيل الذى يمكن للشخص من خلاله تخيل منزل أو شجرة أو كتاب، دون إضافة إلى ما يمكن أن تحسه بالحواس الإنسانية المعروفة.

٢ – التخيل ذو البعدين، وهو تخيل يعتمد على الجمع بين العناصر المتباعدة، ولكنه مازال يعتمد على ما يمكن أن ندركه أيضاً بالحواس.

٣ – التخيل ذو الأبعاد الثلاثة، وهو ذلك النوع من التخيل الذى يعتمد على الرمز، كما يحدث حين تبصر فى السحب أشكالا فنية. أو حين يرى الشاعر الشمس عاصبة الجبين.

٤ – التخيل ذو الأبعاد الأربعة، وهو ذلك النوع من التخيل الذى يعيد بناء الواقع بناء جديداً، معتمداً على عناصره القديمة، مضافاً إليها الرمز. ثم بعد ذلك يأتى دور النبوءة والسمو فوق الواقع، ليشهد المبدع، فيما يشهد، وهو يصنع عالماً جديداً ليس له علاقة بعالم الواقع. ويضرب بارون مثلا لذلك تخيل جوته حين أبصر الكورس الآلهى يغنى.

والإبداع لدى فرانك بارون، يستمد طاقته المحركة من مفهوم الحرية، والحرية يمكن اعتبارها قيمة أو دافعاً له طاقة نفسية ذات أبعاد عقلية ووجدانية وفيزيقية واجتماعية. ويرى فرانك بارون (Borro., 1968.) أنه من الممكن الحديث عن الحرية الفعلية والحرية الممكنة. والحرية الفعلية هى الحرية فى لحظة معينة وفى موقف معين، على حين أن الحرية الممكنة عبارة عن قيمة تعبر عن مخزون الطاقة لدى الإنسان. وليس من الممكن بالطبع، الحديث عن الحرية بمعنى واحد لدى جميع الكائنات، فحرية الحشرة أكبر من حرية الصخرة أو النبات، وحرية الكلب أو القرد، أكبر من حرية الحشرة، وحرية الإنسان أكبر من حرية القرد، كما أن الناس فيما بينهم يستمتعون بأقدار متفاوته من الحرية. والفرد

نفسه يمكن أن تتحقق لديه الحرية فى موقف معين بدرجة أكبر مما تتحقق له فى موقف آخر. ويمكن لنا أن نستنتج على الفور، أن حرية الكاتب، وهو يعمل، تستمد خصائصها وطاقتها من عدد من الأبعاد الجسمية النفسية والاجتماعية، مما يتعلق بالمبدع ويحيط به. وقد برز لنا ولغيرنا من الدارسين، أن مستوى الحرية الذى يتمتع به المبدع، يكشف عن نفسه فى العائد الإبداعى.

وربما كانت ممارسات المبدع ومحاولاته للتجويد، عبارة عن محاولات للانفكاك من أسر الغموض الذى يحيط به ويكبل خطاه ويعوق تقدمه.

القيود كثيرة، ومحاولات المبدع للتحرر متنوعة، والعمل الإبداعى الذى يخرجه لنا المبدع، يعبر بدرجة أو بأخرى عما استطاع أن يحققه المبدع من انفكاك من أسر الغموض، وهو ما يتبدى فى مرونة الأفكار وطلاقة الصور وأصالة المعانى وتماسك السياق وتواصل العناصر، بما يسفر فى النهاية عن وحدة متميزة، تضم عناصر العمل وأبعاده فى ناتج قوى وجميل ومشوق.

(جـ) أما عن الدراسات العربية لعملية الإبداع الفنى فى الأدب، فإن ما هو منشور منها الآن، ثلاث دراسات هى: عملية الإبداع فى الشعر للدكتور مصطفى سويف، وعملية الإبداع فى الرواية، وعملية الإبداع فى المسرحية لمؤلف هذا الكتاب.

والنتائج التى توصلت إليها الدراسات الثلاث، يكمل بعضها البعض، ويمكن إجمالها فيما يلى:

١ - إن المبدع، شاعراً كان أو كاتباً، يبدأ العمل من أجل تحقيق هدف يسعى إليه، وهو رأب الصدع وتجاوز الهوة القائمة بينه وبين الآخرين من أجل الوصول إلى حالة من التكامل. وهو حين يقوم بذلك، فإنه يعتمد على إدراكه الذى يصور له أن الواقع مصاب بقدر من التهرؤ، وهو يقدم للآخرين رؤيا جديدة لهذا الواقع.

٢ - إن الأداء الإبداعى: لا يعتمد فحسب على قدرات خاصة لدى المبدع، بل إن هناك التوتر الدافع، ذلك التوتر الذى يواكب العملية الإبداعية منذ التفكير فى العمل، وإلى أن يتم العمل بتقديمه إلى الآخر. والآخر له وظيفة أساسية فى العملية الإبداعية، من

حيث إنه يكمل الدائرة المفتوحة، التى تظل، إن هى بقيت غير مكتملة، بمثابة مصدر إزعاج وتأريق للمبدع (سويف، ١٩٧٠).

٣ – **إن المبدع وهو يعمل** إنما يستند إلى أرضية صلبة من الاستعداد والتجهيز، كما أنه يتمتع بقدرة على التخطيط والاستبصار لعمله؛ وهو قادر على أن يحافظ على اتزانه، كما أنه دائم الانهماك فى موضوعه. ومما يميز المبدع أساساً، أنه قادر على مواصلة الاتجاه من أجل تحقيق الهدف. والاتجاهات متعددة: خيالية، ومنطقية، وتاريخية، وجسمية، وجدانية، وعلى المبدع أن يواصل تنمية كل اتجاه من هذه الاتجاهات، وأن يحافظ على تماسكه، سواء فى داخله هو شخصياً، أو فى أداء العمل نفسه. (حنورة ١٩٧٩ أ).

٤ – **إن المبدع وهو يقوم بعمله**، فإنه يقوم به من خلال إطار معرفى أو أساس فعال، وهذا الأساس ذو أبعاد أربعة، هى البعد الجمالى، والبعد المعرفى، والبعد الوجدانى، والبعد الاجتماعى (حنورة ١٩٨٠). وهذا الأساس لا يفاجأ به الكاتب مكتملا، بل إنه يتحقق بوصفه نتيجة عملية ارتقائية، وخبرات متوالية، مروراً بثلاثة مستويات من الارتقاء، هى المستوى الأول، ويشار به إلى التنشئة الاجتماعية والاحتضان والتحبيذ والتعلم والمحاولات فى مجال أو أكثر من مجالات الإبداع. ويشار بالمستوى الثانى، إلى انعطاف المبدع إلى جنس معين من الأجناس الإبداعية: يحاول فيه محاولات جادة، وقد ينتقل بينه وبين أكثر من جنس، إلى أن يستقر على جنس أساسى يعرف به، فيزداد به تعلقاً ويزداد له تجويداً. أما المستوى الثالث، فهو مستوى الأداء والتنفيذ لعمل من الأعمال الإبداعية. وهذا المستوى الثالث، هو قسمة بين الخبرة والنمو، التى تلتقى فيه نتيجة للتفاعل بين الأبعاد الأربعة، التى تميز أساساً كل مستوى من المستويات الثلاثة، ولكنها فى المستوى الثالث تكون أكثر نشاطا وفاعلية.

وحينما ننظر إلى هذه الدراسات التى قدمناها، نلاحظ أنها لا تبدأ من مسلمات قاطعة، أو معتقدات راسخة، أو أفكار مسبقة، بل هى تعتمد أساساً على الاستقراء العلمى والرجوع إلى الواقع، واختبار صدق النتائج على محك التجربة العلمية.

ولقد كان اتجاه الدراسات المصرية، ألا تقف عند مجرد التجْريب المعملى الضيق، وإن

كان لهذا النوع من التجريب أهميته الخاصة فى فحص بعض الأبعاد فحصاً مجهرياً، يزود الباحث بحقيقة بعد غامض أو مفهوم غير مستقر، أقول: إن دراساتنا المصرية، كانت أكثر شمولا من دراسات غيرنا من الباحثين الغربيين الذين وقفوا عند مفاهيم ضيقة، وقد كان الهدف لدينا، هو توفير أكبر قدر ممكن من الوضوح، حتى لا تجىء النتائج التى تتوصل إليها دراساتنا مقصورة على بعد دون آخر، على نحو ما نلاحظ مثلا فى دراسة أرنهيم لجرنيكا بيكاسو؛ فقد كان توجه الباحث باعتباره منتمياً إلى مدرسة الجشطلت، يقود خطاه نحو الاهتمام بدراسة الأبعاد الإدراكية لدى المبدع، وما تفرزه هذه الأبعاد من خصائص معينة تساهم فى تشكيل العمل الفنى. وربما كان هذا هوالسبب فى أن مثل هؤلاء الباحثين يفضلون دراسة عمليات تهتم أساساً بدراسة موضوعات تشكيلية، حيث إن مسلماتهم النظرية قد لا تجد لها، إذا هى توجهت إلى عمل أدبى، ما يسعفها أو يكون بارز الوضوح فى إضفاء الصدق والثبات على نتائجها.

ويكفينا الآن هذا القدر من الدراسات العلمية الموضوعية للسلوك الإبداعى، وننتقل إلى محاولة أخرى نطرق بها مجالا جديداً فى التطبيقات الممكنة للمنهج العلمى فى دراسة الإبداع.

والمحاولة الجديدة تهدف إلى دراسة الإنتاج الإبداعى نفسه. فإذا كنا حين نحاول دراسة الطاقة الإبداعية لدى المبدع، نفحص جانباً من استجاباته أو أدائه على مقياس معين يكون ممثلا لسلوكه فى ظل ظروف مضبوطة، فلماذا لا نستخدم نفس المنحى فى دراسة الناتج الإبداعى نفسه، وهو ما ارتضى أن يقدمه لنا المبدع، معترفاً بأن هذا هو جهده، وتلك هى طاقته؟

والناتج الإبداعى، إن لم يكن هو أصدق المحكات للكشف عن كفاءة المبدع، فهو – على الأقل – يمثل خطوة على الطريق الصحيح للكشف عن الخصائص الإبداعية فى هذا العمل.

المنهج الموضوعى فى دراسة الناتج الإبداعى:

بعد هذه المقدمة النظرية التى حاولنا فيها إرساء بعض ملامح اللغة المشتركة بين

المبدعين والنقاد والباحثين النفسيين، نرى أنه قد آن الآوان للتقدم خطوة أخرى على طريق محاولتنا دراسة الإبداع الفنى بالمنهج الموضوعى.

ما المنهج الموضوعى؟ ولماذا هذا المنهج؟

المنهج الموضوعى فى أحد معانيه، هو الطريقة العلمية المنظمة لدراسة أى موضوع أو أى ظاهرة بشكل حيادى دون ما تدخل من الباحث بإضفاء بعض معتقداته أو مشاعره الخاصة، أو قهر النتائج للخروج باستنتاجات ليست بالضرورة متعلقة بالظاهرة موضوع الدراسة الموضوعية. والدراسة الموضوعية هى استخدام أسلوب للدراسة إذا أُتيح لأى باحث آخر استخدامه فى ظل ظروف مضبوطة ومماثلة فإنه يحصل على نفس النتائج، أو بإيجاز، هو منهج إذا استخدم فإنه يعطى نتائج قابلة للاستعادة إذا ما استخدم مرة أخرى فى ظل ظروف مماثلة.

أما لماذا هذا المنهج على وجه التحديد، فإن الإجابة عن هذا السؤال تقتضينا الوقوف على منهج آخر، يكون عينة ممثلة للمناهج غير الموضوعية، ثم بعد ذلك نحاول تحديد المبررات التى تدعونا إلى استخدام المنهج الموضوعى.

كارل روجرز ومنحى تحقيق الذات:

يذهب كارل روجرز، إلى أن منشأ الإبداع يبدو أنه هو نفسه منشأ النزعة المحركة للشخص فى العلاج النفسى لكى يبرأ مما به من اضطراب. إنها نزعة الإنسان لكى يحقق ذاته، ولكى يتطابق مع إمكاناته.

ويرى كارل روجرز، أن التمييز بين المبدع وغير المبدع لا يتم من خلال فحص الإنتاج. إن جوهر الشخص المبدع، هو جدته، ومن ثم، فإننا لا نملك محكاً يمكن أن نحتكم إليه. ويشير التاريخ فى الواقع، إلى حقيقة أن الإنتاج كلما ازداد أصالة كان حكم المعاصرين عليه بأنه «شر». إن العمل الإبداعى، سواء كان فكراً أو عملا من أعمال الفن أو اكتشافا علمياً، فإنه ينظر إليه على أنه شذوذ وسوء وحماقة. ويبدو واضحاً أنه لا يوجد شخص حى معاصر للإنتاج الإبداعى، يمكن أن يقوِّم عن طيب خاطر، الإنتاج

الإبداعى فى نفس الوقت الذى يتشكل فيه العمل. وهذا الرأى يزداد صدقه، كلما كان العمل الإبداعى أكثر جدة (Rogers, 1972 p. 140.) هذا هو رأى كارل روجرز فى عدم جدوى استخدام الإنتاج أو الأداء الإبداعى محكاً للتمييز بين المبدعين وغير المبدعين، أو بين العمل الإبداعى والعمل غير الإبداعى. فماذا يقترح هذا الباحث؟

إنه يرى أن المحك الأساسى للكشف عن الإبداع أو عدمه لدى الشخص، هو أن يكون الشخص منفتحاً على الخبرة ومستثمراً لها فى تنمية ذاته، وأن يكون سلوكه إبداعيًا. أما إذا كان رافضاً أو منكراً أو مشوهاً لخبراته التى تأتيه من العالم الخارجى، فإنه يكون مبدعاً ولكن فى اتجاه الشر والسوء والمرض، مثل ذلك الشخص المصاب ببرانويا العظمة، الذى يكون نظرية فريدة تفسر له العالم. وهناك الشخص الثالث غير المبال بأى شىء، الذى لا يرفض، ولا ينفتح ولا ينغلق..

ويشير كارل روجرز إلى عدة شروط، يمكن من خلالها أن يصير الشخص مبدعاً، وهى:

١ – الانفتاح على الخبرة، وهذه الصفة عكس الدفاعية، أى اتخاذ موقف الحذر والمخالفة والدفاع عن الذات فى مواجهة أى خبرة تأتى من الخارج باعتبارها تهديداً مباشرا للشخص.

٢ – وجود محك داخلى للتقويم، على أساس أن المحك الداخلى هو أصدق المحكات.

٣ – القدرة على اللعب بالعناصر والمفاهيم.

هذا فيما يخص الشخص. فماذا عن المحيطين به؟ يقدم كارل روجرز عدة إرشادات أو ظروف يمكن من خلالها دفع الشخص فى طريق الإبداع وهى تتدرج تحت فئتين: الفئة س والفئة ص.

الفئة س: الأمن النفسى

١ – تقبل الشخص كقيمة فى حد ذاته وبدون شروط.

٢ – ضمان وجود المناخ الذى لا يوجد فيه أى تقييم خارجى.

٣ – التفهم الوجدانى.

الفئة ص: الحرية الشخصية:

تكمن الحرية الشخصية فى إتاحة الفرصة للفرد لكى يعبر عن نفسه بوضوح، ودون إلزامه بالتعبير من خلال محكات أو معايير خارجية، وجعله يعمل وفقاً لإطاره المرجعى الداخلى، أى بنائه النفسى الذاتى، الذى تكون على مدى عمره بشكل مستقل وبصورة مختلفة عما هو لدى الأفراد الآخرين. وما دام الشخص مختلفاً عن غيره، متميزاً عنهم، فلا يمكن أن نتوقع أن يعمل أو يفكر أو يعبر على نحو ما يفعل الآخرون.

هذه هى نظرية كارل روجرز فى الإبداع ، وهى تستمد أصولها ومفاهيمها – كما يذكر هو نفسه من ممارساته فى مجال العلاج النفسى. وهى لا تعتمد إلا على ملاحظاته على بعض الأفراد المضطربين الذين كانوا يعرضون أنفسهم عليه، لكى يتعاون معهم وفقاً لأسلوبه فى العلاج النفسى المعروف باسم «الارشاد النفسى المتمركز حول العميل».

وليس يخفى الابتعاد عن الواقع فى كل ما يذهب إليه هذا الباحث، منذ المسلمة الأولى إلى آخر شرط وضعه لدراسة السلوك الإبداعى. فعلى حين يرى: أنه لا يوجد مقياس خارجى أو طريقة معقولة نحكم بها على ما إذا كان الناتج إبداعيًّا أم لا، نراه يناقض نفسه بعد ذلك حين يطلب إلينا أن نترك الشخص يعبر بحرية عن نفسه. ولنفرض – كما يقول – أنه عبر بحرية فأعطانا نظرية فى تفسير العالم، ثم اكتشفنا أن هذا الشخص مصاب بالبرانويا (ذهان العظمة والاضطهاد)، فماذا نفعل ؟ أو ليس تقويمنا له بأنه مصاب بهذا الاضطراب النفسى هو حكم على سلوك صادر عنه، وهو ما يمكن تصنيفه تحت اسم (إنتاج)؟

وعلى الرغم من اعتراضنا على كارل روجرز فى عدم اقتناعه بأهمية تقويم الإنتاج، ومن ثم رفضه لأى محك خارجى يمكن استخدامه للكشف عن العناصر الإبداعية فى أى عمل، على الرغم من ذلك، فإن الأفكار التى قدمها روجز، الخاصة بالمناخ المناسب والحرية الشخصية واحترام الشخص كقيمة، لا اعتراض لنا عليها. وقد رأينا أن فرانك

بارون، دعا إلى الحرية باعتبارها مناخاً ضرورياً لعملية الإبداع، بل إن الإبداع نفسه، هو محاولة لكسر الحواجز والقفز فوق الأسوار.

وما أكثر المناهج التى تنحو منحى كارل روجرز. ولسنا فى مقام تقديم عرض نقدى لتلك المناهج، ولكننا فحسب، قدمنا هذا المنهج، على الرغم من أنه أقرب تلك المناهج إلى المنهج الموضوعى، لكى نتقدم فنجيب عن سؤالنا الذى سبق أن طرحناه: ولماذا المنهج الموضوعى؟

إن المنهج الموضوعى فى دراسة الظواهر النفسية، لا يدعى لنفسه قداسة لا يمكن أن ينضوى تحت لوائها إلا قلة نادرة، فهو منهج مطروح لكل من أراد أن يستخدمه، وهو من البساطة والوضوح بالدرجة التى تجعل أى باحث يستطيع أن يستخدمه بشكل مماثل لاستخدام الآخرين له ومن ثم فإن النتائج التى نصل إليها من خلال استخدام هذا المنهج، تكون قابلة للاستعادة والمناقشة على محكات تخص العمل نفسه أو الموضوع المطروح للتقويم.

ونحن نعلم أن نقاشاً وجدلا دار حول الذاتية والموضوعية فى النقد الأدبى، ونعلم أن الخلاف مازال بين أولئك الذين يشجعون النظر إلى العمل بطريقة ذاتية ، بحيث يمكن للناقد أن يستخلص من العمل أعماقاً وأبعاداً قد لا تتاح لآخرين، من حيث إن كل ناقد له مهاده الثقافى وخلفيته الفنية وزاوية الرؤية المستقلة عن زوايا الآخرين فى النظر والتقويم.

ويبدو أن أنصار الذاتية هؤلاء، هم أقرب فى اتجاههم إلى كارل روجرز ورأيه، من حيث إنه لا يوجد مقياس موضوعى خارجى لتقويم الإنتاج الإبداعى، وإن الإنتاج نفسه لا يعد محكًا لتقويم السلوك الإبداعى.

أما أصحاب الاتجاه الموضوعى فى النقد، فهم أولئك الذين يفضلون وجود محكات خارجية يمكن لنا جميعا الاحتكام إليها. فإذا ما نجحنا فى استخدام تلك المحكات استخداماً دقيقاً، فإننا سوف نصل جميعاً إلى نفس النتيجة. وبذلك لا يكون ثمة اختلاف ولا خلاف على قيمة عمل من الأعمال، ولا على قيمة صاحب هذا العمل، وهو ما يقضى

على تلك السذاجة التى أصيب بها الوسط الفنى والأدبى فى نقد الأعمال الفنية، ذلك النقد الذى لا يمكن أن يكون نقداً أو تقويماً، بل هو فى الغالب الأعم، أقرب ما يكون إلى الخواطر الشخصية، يصيب أو يخطئ بقدر التزامه بقاعدة أو مبدأ، أو بقدر اقترابه من أحد المحكات الموضوعية للتقويم أو ابتعاده عنه.

والمنهج الموضوعى - كما ذكرنا من قبل - يعتمد على قواعد يضعها للاستخدام، مثلما نستخدم المتر فى قياس المسافات، وكما نستخدم الميزان فى معايرة الأوزان، وأقرب الأمثلة إلينا فى اللغة، هو ما يعرف باسم بحور الشعر، أو ما يعرف بقواعد النحو والصرف.

إنه مجموعة من القواعد، توضع بما يتلاءم مع طبيعة الشىء المقوم، ومع طبيعة الهدف من التقويم، أى أنه لا توجد قاعدة واحدة أو جملة من القواعد تصلح لكل مجال وتستخدم فى جميع الأحوال؛ فلكل مقام مقال كما يقولون. والقواعد التى سوف نحتكم إليها الآن فى دراسة الإبداع الفنى، سوف نقوم بتوجيهها نحو الإنتاج الإبداعى، وهى محاولة - فيما نعلم - تتم لأول مرة فى اللغة العربية، ولكنها تستمد خصائصها من دراسات أخرى سابقة فى مجال السلوك الإبداعى، خصوصاً ما تعلق بدراسة الطاقة الإبداعية وما يتفرع عنها.

الأساس النفسى الفعال كنقطة بداية:

أشرنا من قبل إلى مفهوم الأساس الفعال، باعتباره وعاءً يمكن أن يستوعب حركة المبدع المستندة إلى أبعاد نفسية واجتماعية، وصولا إلى إنجاز عمل من الأعمال الإبداعية.

وقد رأينا أن المبدع - حين يعمل - يعتمد على طاقات عقلية كامنة فيه، ودوافع واتجاهات وقيم وخصائص نفسية يتسم بها، كما أنه يتبنى قيماً وأساليب جمالية وتشكيلية، تعمل عملها فى تكوين عمله ومنحه خصائص متميزة، هى فى غالب الأمر، خصائص مستقرة لدى المبدع، تعمل عملها فى توجيهه، بل فى توجيه حركة العمل نفسه. ومن ناحية أخرى، فإن هناك أبعاداً تاريخية واقتصادية واجتماعية، تحرك المبدع فى اتجاه أو آخر، ومن ثم، فإننا لا يمكن لنا أن نتصور أن عملا من أعمال الفن أو الأدب، بل العلم،

يمكن أن يمنح قيمته الحقيقية، دون أن تكون هذه القيمة مستمدة من الظروف والخصائص التى أسهمت فى تشكيله. ونحن فى هذا الموضع، لا نطمح فى أن نحيل العمل الإبداعى إلى بطاقة نفسية يمكن أن نستشف منها ما تنطوى عليه شخصية المبدع، كما لا نرغب فى استخدام الناتج الإبداعى كوثيقة اجتماعية نستشف منها القيم السائدة فى المجتمع، أو الدعوة التى يدعو إليها المبدع. وعلى الرغم من أن ذلك ممكن لأن هدفنا الأساسى هو تقويم العمل نفسه، من حيث الخصائص التى تشكل ملامحه، اعتماداً على عدد من المحكات التى ثبت أنها تميز استجابات المبدعين وأنشطتهم. وعلى الرغم مما يدعو إليه كارل روجرز من نبذ هذا المنحى جانباً، فإنه لم يقدم لنا البديل الذى يمكن من خلاله الكشف عن أن عملا ما أبداعى أو غير إبداعى، وكل ما قدمه لنا، هو التأكد من أن الشخص متفتح على الخبرة، وأنه يعبر عنها تعبيراً صادقاً، دون أن يدلنا إيضاً على ماهية تلك النفس أو الذات الداخلية، ما دامت أمرا داخليًّا ذاتيًّا لا يخص غير الشخص نفسه، أى أن المعنى - كما يقولون - فى بطن الشاعر.

وحين نتقدم نحن الآن لكى ننظر إلى العائد أو الناتج الإبداعى على محكات ثبت أنها صادقة فيما يمكن أن تشير إليه من خصائص إبداعية، فإنما نلزم أنفسنا ونلتزم أمام غيرنا بكلمة سواء ليس عليها خلاف - على الأقل - إذا ما احتكمنا جميعا إلى المنهج الموضوعى الذى سبقت الإشارة إليه.

والأساس النفسى الفعال، كمفهوم نتبناه لتفسير السلوك الإبداعى، يستند إلى تراث عريض من النتائج العلمية والأفكار المحققة.

لقد أشرنا إلى أن أبعاده أربعة:

(ا) المعرفية، بما تشير إليه من قدرات عقلية وعمليات ذهنية.

(ب) والوجدانية، بما تشير إليه من سمات شخصية واتجاهات محببة وقيم متبناه ودوافع حافزة إلى العمل.. إلخ.

(جـ) قدرات وقيم تشكيلية وجمالية، تمكن المبدع من اختيار الزوايا المناسبة ورسم الخطوط الملائمة، وبث الألوان المفضلة، وتبنى الأشكال الرائقة.

(د) المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية؛ وهى الجوانب المعبرة عن ظروف لمجتمع وأحداث الواقع وحادثات التاريخ وما يعانية الناس من متاعب وما يطمحون إليه من آمال.

وفى الفصل الحالى، سوف نحاول أن نستخدم الأساس النفسى الفعال باعتباره بطانة للعمل الإبداعى، تترك بصماتها على العمل نفسه،بحيث يجى متماسكاً، إن كان الأساس متماسكاً، ويجىء العمل هشًا، إن كان الأساس هشًا.. كما أن الجماليات المنبثة فى لعمل، تنبىء عما يتمتع به المبدع من تلك الخصائص ؛ وهى من أهم الأبعاد التى تميز العمل الإبداعى، على نحو ما يذكر الجرجانى حين يقول: «كما أنك ترى الرجل قد اهتدى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة ، والنقش فى ثوبه الذى نسج؛ إلى ضرب من التمييز والتدبر فى أنفس الأصباغ وفى مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر فى توجيههما معانى «النحو» ووجوهه التى علمت أنها محصول النظم» (عن هلال: ١٩٧٣ ص ٢٧٨).

ما تلك المعايير إذن، التى سوف نحتكم إليها فى تقويمنا لأحد الأعمال الأدبية؟

بداية نقرر أن المعايير متعددة، ويكفى أن نعلم أن النموذج النظرى الذى يقدمه لنا جيلفورد، يتضمن أكثر من ١٢٠ قدرة عقلية متميزة، تعمل فيما بينها بنوع من التكامل والتفاعل لإفراز المعانى والأشكال والصور. وهذه القدرات العقلية، تعبر فقط عن أحد وجوه الأساس النفسى الفعال الأربعة؛ فهل نستطيع أن نستخلص من العمل عدداً مكافئاً من الجوانب، يقابل كل منها قدرة من قدرات البناء العقلى عند جيلفورد؟

الواقع أن المسألة تخضع لإختيار الباحث، وسوف نحاول فى دراستنا الحالية، اختيار أربعة جوانب نتخذها محكات لفحص أحد الأعمال الأدبية. وسوف نوضح فيما بعد، كيفية استخدامنا لتلك المحكات.

والنموذج الذى اخترناه لنجرى عليه دراستنا، هو قصيدة شنق زهران للشاعر صلاح عبد الصبور، واختيارنا لإحدى القصائد تقف وراءه عدة اعتبارات:

أولا: أن القصيدة عمل إبداعى تناوله قبلنا دارسون آخرون، وأقروا بأنه مشتمل على خصائص إبداعية.

ثانياً: أن القصيدة من الشعر الدرامى الذى يمتد فى الزمان ويغطى واقعة تاريخية معروفة، وهو ما يتيح لنا الكشف عن أصالة استخدام الشاعر للواقعة.

ثالثاً: أن القصيدة ذات حجم يناسب الدراسة الحالية ذات الهدف المحدد، وهو الكشف عن طبيعة أحد المناهج. وأيضاً، فإنها تلائم الحيز المتاح فى مثل هذه الدراسة.

رابعاً: أن القصيدة الشعرية، كما اتضح من دراسة العملية الإبداعية فى الشعر (سويف، ١٩٧٠) وتذوق الشعر أيضاً، مما يمكن أن يظهر فيها، بشكل أكثر بروزاً، حركة الشاعر وهو يعمل من حيث الحالات النفسية التى تواكب الفعل الإبداعى من بدايته إلى نهايته.

لكل هذه الأسباب، ولأسباب أخرى غيرها، رأينا أن اختيار إحدى القصائد لتطبيق المنهج النفسى عليها، هو مما يناسب المقام الحالى. أما المحاور التى رأينا انتخابها كمحكات معقولة، فهى المحاور التالية:

١ ـ المحور المعرفى متضمنا الاصالة والمرونة والطلاقة ومواصلة الاتجاه.
٢ ـ المحور الاجتماعى متضمنا السياق الاجتماعى للمبدع وللعمل.
٣ ـ المحور الوجدانى متضمنا الدوافع والعواطف والانفعالات
٤ ـ المحور التشكيلى الجمالى للعمل الفنى.

وسوف نقتصر فى مناقشتنا على عدد محدود من الأبعاد الفرعية لكل محور وهو ما قد لايغطى إلا مساحة ضئيلة من الأساس النفسى الفعال، والسبب، هو أننا لا نهدف إلى استنفاد القصيدة بالتقييم الكلى الشامل. ولا نهدف كذلك إلى الكشف عن كل الأبعاد النفسية والاجتماعية والجمالية والوجدانية التى سيطرت على المبدع أو سيطر عليها المبدع وهو يعمل. هدفنا كما قلنا، هو انتخاب نموذج من الإنتاج الإبداعى، ونموذج من الأبعاد النفسية التى يمكن أن تظهر بشكل بارز فى العمل الإبداعى.

أما أسلوب التناول فهو يعتمد على ما يلى:

١ – متابعة المبدع وهو يتنقل من حركة إلى أخرى على نحو يبدو واضحاً فى وحدات القصيدة.

٢ ـ دراسة الصور الشعرية الأصيلة التى وردت فى ثنايا العمل.

٣ ـ إحصاء عدد الصور التى أفرزها الشاعر فى قصيدته وهو ما يعطينا جانب الطلاقة (بأبعاده المختلفة دون أن نحاول تفصيل القول فى تشعبات هذه الطلاقة وأنواعها، وهو الأمر الذى يخرج عن هدف الدراسة الحالية ونطاقها (سويف، ١٩٧٠ ص٣٤٩–٣٧٦).

٤ ـ إحصاء النقلات والتنويعات التى ميزت حركة المبدع وهو يعمل، بما يعبر عن مرونة المبدع وخصوبة العمل الإبداعى.

٥ ـ تقييم الأبعاد والقيم الاجتماعية التى تبناها الشاعر وكشفت عن نفسها فى سياق العمل.

٦ ـ الكشف عن الدوافع والقيم الشخصية التى تحكمت فى حركة القصيدة.

٧ ـ متابعة فكرة القصيدة من أولها والوقوف على تدفق المبدع وتغلبه على ما نشأ فى سبيله من عقبات نتيجة رغبته فى التنويع والتوزيع والتخصيب.

٨ ـ محاولة الكشف عن بعض الأبعاد الجمالية فى القصيدة، وعلى وجه الخصوص ما يتعلق منها بالجانب التشكيلى والتراكيب المفضلة لدى المبدع.

هذا هو المنهج الموضوعى فى دراسة العمل الإبداعى، وهذه هى الخطوط المختارة لدراسة بعض أبعاد هذا العمل، وهذا هو أسلوبنا فى دراسة تلك الأبعاد.
وفيما يلى تطبيق للمنهج على قصيدة صلاح عبد الصبور «شنق زهران»:

شنق زهران

.... وثوى فى جبهة الأرض الضياء
ومشى الحزن إلى الأكواخ... تنين له ألف ذراع
كل دهليز ذراع
من أذان الظهر حتى الليل.. يا لله
فى نصف نهار
كل هذى المحن الصماء فى نصف نهار
مذ تدلى رأس زهران الوديع

* * *

كان زهران غلاماً
أمه سمراء.. والأب مولد
وبعينيه وسامة
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامة
ممسكاً سيفاً، وتحت الوشم نبش كالكتابة
اسم قرية
«دنشواى»
شب زهران قوياً
ونقيًّا
يطأ الأرض خفيفاً
وأليفاً
كان ضحاكاً ولوعاً بالغناء

obeikandl.com

وسماع الشعر فى ليل الشتاء
ونمت فى قلب زهران، زُهَيرةْ
ساقها خضراء من ماء الحياة
تاجها أحمر كالنار التى تصنع قُبْلَة
حينما مر بظهر السوق يوماً
ذات يوم...
مر زهران بظهر السوق يوماً
واشترى شالا مُنَمْنَمْ
ومشى يختال عجباً، مثل تركى معمم
ويجيل الطرف.. ما أحلى الشباب
عندما يصنع حباً
عندما يجهد أن يصطاد قلباً
كان يا ما كان أن زُفَّتْ لزهران جميلهْ
كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاماً... وغلاماً
كان يا ما كان أن مرت لياليه الطويله
ونمت فى قلب زهران شجيرةَ
ساقها سوداء من طين الحياةَ
فرعها أحمر كالنار التى تحرق حقلا
عندما مر بظهر السوق يوماً
ذات يوم
ورأى النار التى تحرق حقلا
ورأى النار التى تصرع طفلا
كان زهران صديقاً للحياة
ورأى النيران تجتاح الحياة
مد زهران إلى الأنجم كفاً
ودعا يسأل لطفاً

obeikandi.com

ربما... سورة حقد فى الدماء
ربما استعدى على النار السماء
وضع النطع على السكة والغيلان جاءوا
وأتى السياف مسرور وأعداء الحياة
صنعوا الموت لأحباب للحياة
وتدلى رأس زهران الوديع
قريتى من يومها لم تأتدم إلا الدموع
قريتى من يومها تأوى إلى الركن الصديع
قريتى من يومها تخشى الحياة
كان زهران صديقا للحياة
مات زهران وعيناه حياة
فلماذا قريتى تخشى الحياة...؟

obeikandl.com

الأبعاد المقومة	العدد	النسبة المئوية*	تعليقات
		٪	
عدد سطور القصيدة	٤٤	١٠٠	
عدد مرات التنويع فى الصور	٢٥	٥٧	تعبر عن عدد الانتقالات من سياق إلى سياق
عدد الصور الشعرية الأصيلة	١٢**	٢٧	تعبر عن الصور المبتكرة الجديدة الملائمة
عدد الصور بوجه عام	٣٤	٧٧	تعبر عن طلاقة الصور بصرف النظر عن قيمتها
البطانات الوجدانية فى القصيدة	٢٠	٤٥	(تضم دوافع وقيم واتجاهات المبدع تجاه الأشخاص والأحداث)
السياقات الاجتماعية	١٥	٣٤	وتعبر عن التضمينات ذات الصبغة الاجتماعية فى العمل
التراكيب التشكيلية فى العمل	٤٦	١٠٤	وتعبر عن مرات التشبيه والاستعارة والحركة فى العمل
التراكمات التى أسهمت فى مواصلة الاتجاه	١٦	٣٦	وتعبر عن مواصلة الاتجاه فى القصيدة (مواصلة الخيال)

* حسبت النسبة المئوية بنسبة عدد مرات ورود المتغير موضوع المقارنة إلى العدد الكلى للسطور

** استخدمنا طريقة جيلفورد فى حساب قيم الأصالة من حيث هى التفرد والتميز والجدة، أما إذا استخدمنا طريقة باحث آخر هو سارانوف ميدنيك فى الربط بين العناصر المتباعدة فسوف نحصل على ١٥ صورة بنسبة ٣٤٪ من عدد السطور. وحين نستخدم طريقة شافير فى اعتبار التشبيه والاستعارة هما الأساس، فسوف نحصل على حوالى ٣٠ تشبيهاً بنسبة ٦٨٪ وفى رأينا أن طريقة شافير أفضل.

مناقشة

لنبدأ بمواصلة الاتجاه:

تتكون قصيدة شنق زهران من ٤٤ سطراً تقع فى ثمانية أقسام، كل قسم منها يمثل وحدة فرعية تمهد للوحدة التى بعدها، وتمدها بطاقة النمو والاستمرار. ومن المفترض أن كل وحدة تعبر عن حركة لها تكاملها النسبى واستقلالها النوعى، ولكن من الملاحظ، أن هناك رباطاً خفياً ما بين هذه الوحدات. فالجزء الأول عبارة عن تمهيد يمكن أن نجد له صدى فى كل الوحدات الفرعية التالية له. ومطلع القصيدة نفسه، يلقى إلينا بالانفعال الأساسى الذى أسهم فى تشكيل الحدث «وثوى فى جبهة الأرض الضياء». لدينا أرض ولدينا ضياء، ولدينا جبهة لتلك الأرض، ثم هناك فعل، والفعل يقوم به ضوء لا حياة فيه، ولكن الشاعر يبث فيه الحياة. وحين يثوى شىء، فهذا يعنى أنه يستقر أو يتوقف عن الحركة بعد أن كان منتشراً. أما جبهة الأرض التى يثوى فيها الضياء، فهى لدى عبد الصبور نهاية الحياة. وهى أيضاً مبعث الحياة: «مات زهران وعيناه حياة، فلماذا قريتى تخشى الحياة؟»

وترتبط هذه الفقرة بالوحدة الثانية.. «كان زهران غلاماً وبعينيه وسامة، وعلى الصدغ حمامة.. وتحت الوشم نبش كالكتابة، اسم قرية دنشواى». يقدم لنا الشاعر الإنسان والزمان والمكان، وبخاصة الخصائص النفسية والصفات الجسمية والرموز الموحية. بألفاظ نابضة، على نحو يجعلنا نلامس حواف الكلمات كما ورد لدى جوزيف كونراد.

أما الجزء الثالث، فهو يقدم لنا زهران، وهو يرتبط أيضاً، بالوحدة الأولى، من حيث إن هناك نمواً فى اتجاه تكوين الشخصية وفى اتجاه نشأة الحدث، وكل الخصائص التى تقدمها لنا هذه الوحدة، مرتبطة بالوحدة الأولى، بزهران الذى تدلى برأسه، وبسبب ذلك انطفأ الضياء وتمدد الحزن، والضوء لا ينطفىء، والحزن لا يتمدد، إلا بسبب كارثة أو انهيار.. وهو ما نجده كرد فعل لاحظناه فى الوحدة الثانية، كما لاحظناه فى الوحدة الثالثة أيضاً، ومن ناحية أخرى، نلاحظ ارتباط الوحدة الأولى أيضاً بالوحدة الثالثة...

نمو الشخصية ونمو الحدث:

ذلك الفتى المتوثب ذو القلب الأخضر الذى يشتعل فيه الحب وتنمو الزهور.. ما زال ينمو لديه الحب، والحب الواسع للحياة...

مر زهران بظهر السوق، وانطفأ الضياء لموته، وتمدد الحزن فى شوارع القرية لفقدانه..

ما زال زهران ينمو شاباً ويحب، وحبه يدفعه إلى أن يشترى شالا منمناً كرباط يربطه بالحياة (الفقرة ٥)

وترتبط الفقرة الخامسة أيضاً بالفقرة الأولى وما بعدها من فقرات، الحزن الذى تمدد لفقد زهران أولا، ولتيتم أبنائه وثكل زوجته إياه بعد أن أحب وتزوج وأنجب، وبدأت تنمو فى قلبه بدلا من الزهيرة شجيرة ـ وبدلا من أن تكون ساقها خضراء طرية، بدت لنا سمراء قوية وصلبة، وبدلا من تاج الزهرة الأحمر النارى، كناية عن العشق والغرام، أصبحت الشجيرة تحمل فرعاً أحمر كالنار التى تحرق.. وهذه مقدمة لفاجعة أو كارثة.

وترتبط الفقرة الخامسة بالفقرة التالية، مقدمة ونتيجة، صوت وصداه، وعلى الرغم من أن الفقرة الثالثة ترتبط من حيث اتصال الفكرة، فإننا نلاحظ مواصلة الصورة ومواصلة الحدث والمواصلة الزمنية.

ثم نتقدم نحو الفقرة الخامسة. «ويمر زهران بظهر السوق يوماً» فى الفقرة السادسة، وإذا الحدث يكرر نفسه، فزهران يمر بظهر السوق مرة أخرى، ولكنها المواجهة الحادة.

والسوق فى قصيدة شنق زهران رمز على النشاط والتفاعل الاجتماعى؛ السوق مكان المقابلات الهادئة والتراضى؛ وهو مكان للقاء الأحباب أو إرضاء من نحب، بأن نشترى لهم ما يسعدهم ويسعدنا.. هذا ما جاء فى الفقرة الرابعة. فإذا انتقلنا إلى الفقرة الخامسة نجد أن الشاعر قدم لنا صورة عكسية.. المواصلة قائمة والفكرة نامية، وعلى الرغم من التضاد فى المعنى، فإن الإنقلاب بحكم أنه موصول بما سبق، وبعد أربعة عشر سطراً، نجد أنه يذكرنا مرة أخرى، «فيمر بظهر السوق يوماً.. ورأى النار التى تحرق حقلا» بعد أن

كان قد مر بظهر السوق ذات يوم من أيام ما بعد الصبا وقدوم الشباب واشتعال القلب بالحب.

ماذا نرى فى السوق فى المرة التالية؟ النار تحرق حقلا؛ النار التى تصرع طفلا... ويعود الشاعر فيذكرنا بحب الحياة فنستعيدها معه حين نقرأ فى الفقرة الثالثة «كان ضحاكاً ولوعاً بالغناء، وسماع الشعر فى ليل الشتاء، ونمت فى قلب زهران زهيرة، ساقها أخضر من ماء الحياة. كان زهران صديقا للحياة، ورأى النار التى تجتاح الحياة».

ثم فى الفقرة السابعة نصل إلى قمة المأساة.

زهران المحب للحياة وإبصاره للنيران، والذى يدعو السماء وتدلى رأس زهران الوديع..

وهذا يعود بنا مرة أخرى إلى الفقرة الأولى، التى تقرأ فى نهايتها «وتدلى رأس زهران الوديع». ونهاية الفقرة الأولى، هى نفسها نهاية الفقرة السابعة.

أما الفقرة الثامنة كلها فهى تأكيد لما ورد فى الفقرة الأولى وتذكير بما ورد فى الفقرات التى تلتها.

إن هذه الحركة النفسية المتصاعدة على الرغم من الاستقلال النسبى للفقرات، وعلى الرغم من المقدمات التى يمكن أن تسلم إلى نتائج أخرى غير التى قدمها الشاعر، هى نفسها التى أسلمت إلى نتائج شكلت تماسك العمل.

وإذا كنا قد تتبعنا الشاعر فى حركته النفسية، فنحن نعلم أن هذه الحركة كانت توازيها حركة نفسية أخرى ومعاناة. فالحكاية من الحكايات المتداولة المعروفة لكل منا، ولكى يصوغ منها الشاعر موضوعاً فنياً، كان عليه أن يبثها صوراً غير عادية وتضمينات مبتكرة، وهذا ما يمكن العثور عليه كما سبق فى ذلك التقابل الثنائى: تدلى رأس زهران، ومروره بظهر السوق، وفى نمو زهيرة ونمو شجيرة، وفى نمو تاج الزهيرة الأحمر مقابلا لنمو فرع الحياة الأحمر، ثم فى ذلك التاج الذى يصنع قبلة، بفرع الشجيرة الأحمر كالنار التى تشعل حقلا.

وعلى نفس الأساس، يمكن أن نعثر على عدد من التقابلات التى تؤكد لنا حب الحياة، وهو هذا الخيط الذى يربط ما بين أجزاء القصيدة وإن لم يجىء باللفظ، فقد كانت المعانى معبرة عنه بشكل صريح..

إن مواصلة الاتجاهات التى قدمناها، متابعين من خلالها حركة الشاعر، هى مما ينتمى إلى المواصلة الذهنية والخيالية والزمنية (التاريخية) والوجدانية. أما المواصلة الفيزيقية، فهذا مما يخص طاقة المبدع على تحمل العناء ومواصلة العمل من فقرة إلى فقرة، وهو ما ليس بحاجة إلى أن يكشف عن وجهه أو يبين عن وجوده فى مضمون العمل الشعرى أو نصه، إنه مستشف من كون العمل قد أنجز وقدم إلينا على الصورة التى قرأناه فيها.

المرونة والطلاقة والأصالة:

يقدم الجدول السابق تحليلاً كمياً للتضمينات الفكرية والوجدانية والاجتماعية فى قصيدة شنق زهران، ويمكن ملاحظة أن الشاعر قدم فى الأربعة والأربعين سطراً، ٣٤ صورة، كل منها مستقل عن الصور الأخرى، صحيح أن طلاقة الأفكار أكبر من طلاقة الصور؛ والسبب فى ذلك، هو أن بعض الأسطر لم تكن تحوى صورة متكاملة، وربما كان بعضها طيفاً لصورة وردت فى السطر الأسبق منه. فمثلا حين يقول: «كان خفيفاً وأليفاً» فالخفة هنا توحى بصورة للتوثب والحركة، أما الألفة فهى أقرب إلى أن تكون معنى أو سلوكاً اجتماعياً لامجرد صورة يمكن إدراكها بالحس المباشر؛ ذلك لأن الخيال ـ فيما يرى بعض الباحثين ـ هو المعالجة الذهنية للصورة.

والصور الأربع والثلاثون التى قدمها الشاعر، صور فيها ما يتصل بصور بعدها أو قبلها ومنها صور مستقلة تماماً. والفرق بين الصور المترابطة والصور المستقلة يضع أيدينا على حقيقة أخرى فى قصيدة شنق زهران، هى المرونة، والمرونة هى إحدى القدرات الإبداعية التى كشفت عنها الدراسات النفسية الحديثة، وحين نتناولها فى الأعمال الأدبية، فإننا ننقل استعمالها من كونها وصفاً للمبدع، إلى كونها إحدى خصائص العمل الفنى أو العائد الإبداعى، وهى تعنى الانتقال من فكرة إلى أخرى، وعدم الاستمرار فى اجترار الفكرة السابقة، وهى إن دلت على شىء، فإنما تدل على مرونة التفكير وخصوبة زوايا

الرؤية وتنوعها. وبطبيعة الحال، فإنه من المتوقع أن يقل عدد الصور المستقلة عن عدد الصور الطليقة، ولكن الفرق هنا بين الصور المتكاملة والصور الطليقة، ليس فرقاً كبيراً، فنحن أمام خمس وعشرين صورة مستقلة، فى مقابل أربع وثلاثين صورة طليقة، وهى نسبة تصل إلى ٧٣٪.

وحين ننتقل إلى بعد آخر من أبعاد العمل الإبداعى، وهو المتعلق بالصور الأصيلة التى قدمها الشاعر، نلاحظ أنها تصل إلى اثنتى عشرة صورة أصيلة.

والأصالة التى نتحدث عنها فى السياق الحالى، تعنى التفرد وعدم التكرار والملاءمة لمقتضى السياق. وهى تتمثل فى اثنتى عشرة صورة شعرية بنسبة ٢٧٪ من عدد أسطر القصيدة. وليس من المتوقع بالطبع، أن يمثل كل سطر نقلة ذهنية؛ فإن ترابط السياق يحتم على الشاعر أن يستمر فى شرح الموضوع وتقديم مزيد من التفاصيل.

أما إذا تناولناها على النحو الذى شرحها به شافير Schaffer، من حيث هى أصالة التشبيه والاستعارة، فإننا نجد أن نسبتها إلى عدد الأسطر، تزيد عن النسبة التى قدمناها هنا. وهى فى الواقع تصل إلى حوالى ثلاثين تشبيهاً أصيلا.. أما إذا أخذنا الأصالة بمعنى الربط بين التباعدات، على طريقة سارنوف ميدنيك، فإننا نجد أن النسبة تصل إلى حوالى خمس عشرة صورة أصيلة..

ومن رأينا أن طريقة شافير أفضل، من حيث إنها تستخدم للأصالة مقياساً أقرب ما يكون إلى طبيعة الشعر (Schaffer, 1975)

التراكيب التشكيلية:

أشرنا إلى وجود ست وأربعين تركيبة تشكيلية تتضمن الاستعارات والتشبيهات والحركات داخل سطور القصيدة، بما يعبر فى مجموعه عن محاولات الشاعر لإضفاء الجمال على عمله، على نحو ما يشير إلى ذلك الجرجانى. وتلك التراكيب التشكيلية، مما ينتمى إلى البعد الجمالى من أبعاد الأساس النفسى الفعال.

ومن الواضح، أن التراكيب التشكيلية تزيد عن عدد أسطر القصيدة؛ والسبب فى ذلك، أن هناك من السطور ما يحمل أكثر من حركة أو استعارة أو تشبيه.

التضمينات والسياقات الاجتماعية:

وعددها خمسة عشر سياقاً وتضميناً. والشاعر هنا يقدم لنا الجماعة التى ينتمى إليها زهران، كما يقدم لنا حركة تلك الجماعة ومعاملاتها، بما يؤكد لنا معنى حب الحياة من ناحية، والوقوف فى وجه الحياة من قبل أعداء الحياة، من ناحية أخرى.

وهذه التضمينات لها وظيفة أساسية فى بناء القصيدة، فقد استعان بها الشاعر، ليس فحسب من أجل الانحياز إلى جماعة أو طبقة أو فئة اجتماعية، ولكن لأن بنية القصيدة ومنطقها يتعامل مباشرة مع حركة اجتماعية..

البطانات الوجدانية فى القصيدة:

وغير خاف بالطبع، أن الشاعر يكشف لنا عن عواطفه تجاه زهران منذ البداية، «وثوى فى جبهة الأرض الضياء»، كما أن مجموعة الصور المشرقة التى يقدمها لنا فى حركة زهران فى السوق ومع من أحبها وتجاه أولاده وحبه للشعر وحبه للحياة.. إلخ كل ذلك أتاح له أن يبرز بقوة من خلال نمو العمل الفنى الواقع الوجدانى للشاعر.

والبطانة الوجدانية للقصيدة، تلعب دوراً جوهرياً، ليس فى إغراء مشاعرنا للانضمام إلى صف الشاعر فحسب، ولكن كذلك فى بناء وحدة القصيدة.

خاتمة

وبعد: فإننا وإن قمنا بدراسة تشريحية للعناصر الإبداعية فى القصيدة، فقد كان هدفنا الأساسى، هو إبراز أن كل تلك العناصر قد تضافرت لتحقيق الوحدة والتماسك والحياة لقصيدة شنق زهران، وهو ما يدل على متانة الأساس النفسى الفعال الذى حرك الشاعر لكتابة قصيدته.

ومن المناقشة السابقة، يمكن ملاحظة أنه قد تم الجمع ما بين المرونة والطلاقة والأصالة فى فئة واحدة، وذلك لإحساسنا بأن هذه الأبعاد الإبداعية الثلاثة، تتعامل مع الفكرة أو الصورة الواحدة من عدد من الزوايا: فهل الصورة طريفة (أصالة)؟ وهل هى إضافة لما تم إبداعه من قبل من صور (طلاقة)؟ وهل هى نقلة أخرى وتنويع جديد على ما كان قائماً من قبل من صور (مرونة)؟. والأوجه الثلاثة للإبداع، مما قدمه جيلفورد كخصائص للعقل البشرى المبدع. ونحن حين ننتقل بهذه الخصائص لتكون خاصيات للاستجابة الصادرة عن العقل (القصيدة الشعرية)، فنحن نمضى فى نفس الطريق الذى اختطه من قبل جيلفورد، حين صمم مقاييسه ومحكاته التى أراد بها قياس الاستعدادات المكونة للعقل البشرى.

وقد اتضح من خلال المناقشة، أن هذه الأبعاد ذات حساسية معقولة كمحكات، بما يسمح باستخدامها كمقاييس ومعايير لتقويم الخصائص الإبداعية فى العمل الفنى، مع إيماننا بوجود محكات أخرى قد يتاح لنا أو لغيرنا من الباحثين استكشافها وتطبيقها فى دراسات تالية.

أما فيما يتعلق بمواصلة الاتجاه كبعد إبداعى، فقد حاولنا أن نوظفه كمحك لتقويم العمل الفنى داخل بناء القصيدة نفسه، حيث إن الصور التى بثها المبدع فى عمله، يمكن أن تكون ذات خصائص اجتماعية ووجدانية وتاريخية (تسلسل زمنى). ومواصلة الاتجاه، كبعد سيكولوجى، هو فى الأساس محور يخص حركة المبدع خلال أدائه لعمل من

الأعمال، ولكن هذه الحركة تجد طريقها كما رأينا فى صلب أى نتاج يسفر عنه نشاط الإنسان عموماً والمبدع على وجه الخصوص.

وقد رأينا أن الخيوط تمتد من أول قصيدة شنق زهران إلى نهايتها وهى خيوط وإن بدا أنها تقطعت فى بعض الأحيان، إلا أننا كنا نفاجأ فى القصيدة بأنها تظهر مرة أخرى من حيث لم نتوقع لها الظهور، بل تظهر من خلال شبكة من الصور الموحية بما يجعل لها خاصية الإثارة والإدهاش، وهى إحدى الخاصيات الضرورية لكى يكون العمل الفنى مستحوذاً على خصائص جاذبة للمتذوق، على نحو ما ذكر لنا روزنبلات وجوزيف كونراد، عند حديثهما عن خصائص اللغة التى يستخدمها المبدعون.

ويرتبط بعد مواصلة الاتجاه بالأبعاد الإبداعية الثلاثة (المرونة والأصالة والطلاقة) برباط قوى، حيث إن المواصلة تقتضى المضى قدماً إلى الأمام باستخدام عناصر كثيرة (طلاقة)، كما أنها تحاول أن تتقدم بشكل منطقى، على الرغم مما يقتضيه بعد المرونة من تنويع وتنقلات وعدم التصلب إزاء صورة واحدة أو الوقوع فى أسر التحجر الذهنى. أما الأصالة، فبحكم أنها تقتضى من المبدع تقديم صورة طريفة غير مكررة، فإنها دعوة صريحة للمبدع لكى ينبو على المألوف ويتخطى المعتاد، مما يجعل مهمة المواصلة صعبة ومريرة إذا كان على المبدع أن يقدم لنا إنتاجاً إبداعياً.

من هنا، كانت العلاقة الوثيقة بين هذه الأبعاد الثلاثة وبعد مواصلة الاتجاه، وهو ما يؤدى فى النهاية إلى أن يقدم لنا المبدع، من خلال رحلة عذابه، هذا البناء الفنى المنمنم المنوع الأصيل، المتلاحم فى سياقه وفى معانيه.

أما الأبعاد التشكيلية فى العمل، فعلى الرغم من أنها قد لا تبدو ذات علاقة مباشرة بأبعاد المرونة والأصالة والطلاقة والمواصلة، فمن الضرورى، أن نتذكر أننا بإزاء عمل فنى واحد ذى بنية واحدة، وإذا كنا ننظر إليه من أكثر من زاوية، فهذا لا يعنى أننا ننظر إلى أشياء متباينة ذات وحدات مستقلة بعضها عن البعض الآخر.

والخصائص الجمالية (التشكيلية) للعمل، لا يمكن لها أن تنفصل عن الصورة الشعرية المبدعة، وإلا لما كانت فناً، لأن ما يميز الفن عن الفكر الخالص هو تلك الأبعاد الجمالية

(التشكيلية). ولقد كانت الخصائص الجمالية فى قصيدة شنق زهران، مباطنة وموازية تماماً لأفكار القصيدة، وهو ما ظهر أيضاً أنه وثيق الصلة بالبطانة الوجدانية لكل صورة من صور العمل الإبداعى.

ونستيطع أن نقول بإيجاز: إن جميع الأبعاد الإبداعية والجمالية التى حاولنا استكشافها فى قصيدة شنق زهران، لم يكن لأى منها خصائص مستقلة، ينفرد بها، بعيداً عن الأبعاد الأخرى، الأمر الذى أدى فى النهاية إلى أن تجىء كل الأبعاد ذات تماسك والتحام، حتى لنعثر فى السطر الشعرى الواحد على الأصالة والتشكيل والتراكم المؤدى إلى مزيد من تماسك البنية، واللفتة المغايرة لما ورد فى الأسطر السابقة، والإضافة الجديدة الموظفة توظيفاً فنياً يخدم ما قبلها، ويؤدى بشكل طبيعى لما بعدها.

وعلى الرغم من أن كل هذه الخصائص قد لا تكشف لنا عن كل جماليات قصيدة «شنق زهران» إلا أنها خطوة على الطريق.

ولسنا بحاجة هنا إلى الإشارة إلى أنه إذا قام شخص آخر بعمل تقويم باستخدام منهجنا فقد يصل إلى نتائج مختلفة إلى حد ما، ولكن الفروق لن تكون، على أى حال، كبيرة، حيث إن الخلاف لن يحدث إلا بالنسبة لعدد محدود من الأسطر ويمكن بقدر من الجهد، عند الاتفاق على مبادئ التقويم، أن نتلاقى تلك الفروق.

وعلى أى الأحوال، فإن هذه الطريقة فى معالجة النصوص الأدبية ما زالت فى مهدها تحبو. وإذا كنا قد جرؤنا على شق طريق فى أرض ما زالت غير ممهدة، فما ذلك إلا لأننا رأينا أنه قد آن الأوان بعد طول البحث فى القواعد والأصول والتنظير، قد آن الأوان لأن نختبر نظرياتنا ونتائجنا الأساسية على محك التطبيق..

مراجع الفصل الخامس

- اسماعيل، سعيد (١٩٧٩) لكتاب السنوى الخامس للتربية وعلم النفس، دار الثقافة الجديدة، القاهرة.
- جيد، اندريه (١٩٦٦) بول فاليرى فى: الرؤيا الإبداعية: ساكل بلوك وهيرمان سالنجر، نهضة مصر . القاهرة.
- حنورة، مصرى (١٩٨٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية، دار المعارف، القاهرة.
- ———— (١٩٧٩) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة.
- ———— (١٩٧٩ب) الأساس النفسى الفعال وسيكولوجية الإبداع الفنى عند الممثل (فى اسماعيل ١٩٧٩).
- سويف، مصطفى (١٩٧٠، ١٩٥٩) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة.
- سمعان، انجيل (١٩٧١) نظرية الرواية فى الأدب الانجليزى الحديث، الهيئة المصرية للتأليف، القاهرة.
- كونراد، جوزيف (١٩٧٠١) هدف الفن الروائى (سمعان: ١٩٧١).
- لسان العرب (١٩٧٩) ج٣، دار المعارف، القاهرة.
- معجم ألفاظ القرآن الكريم (د. ت) ج١ الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.
- هلال، محمد غنيمى (١٩٧٣) النقد الأدبى الحديث، دار العودة، بيروت.

obeikandl.com

- Armnheim, K. (1962) *Picassos Guirnica,* Faber & Faber, London.
- Barron, F. (1968a) *Creativity and personal Freedom:* Vannostrand New York.
- ——— (1968b) Create to be Free (in: Barron, 1968a).
- ——— (1961) Creative vision and Expression in writing and painting: in coference on the creative person, California University.
- Ghisellin, B. (1952) *The Creative process,* Amentor Book, New York.
- Guilford, F.P. (1971) *The Nature of Human Intelligence,* McGraw Hill, London.
- Kessel, (1972) Imagery, a measurement of mind re-discovered *Brit. J. Psy, ohol.,* 632, 148.
- Khatena, J. (1975a) Original verbal Imagery, (memeographed).
- ——— (1975b) Creative Imagination Imagery and analogy, (memeographed).
- ——— (1973) Creativity: concept and challenge, *Educ. Trend,* 8, 1, pp. 7–18.
- Patrick, K. (1941) The relation of whole and part in creative thought *Amer. J. psycho.* L IV. I.
- Richardson, A. (1969) *Mental Imagery,* Routledge and Kegan, London.
- Rogers, K. (1972) Towards a theory of creativity (In Vernon, p.creativity penguin Books).
- Rosenblatt, L. (1970) *Literature as Exploration,* Heineman, London.
- Schaffer, C.E. (1975) The Importance of measuring metaphorical thinking, *Gif. Chil. Quart.* 19, 2, 140.
- Stein, M, (1974) *Stimulating Creativity,* 1 Academic press, New York.
- ——— (1975) *St imulating creativity* 2, Academic press, New York.
- Torrance, E.P. (1967) *Guiding Creative Talent,* Prentice Hall, New Delhi.
- Wallas, G. (1926) *Art of Thought,* Harcourt, New York.