الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح –ورقلة-

كلية الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

النقد النفسي في كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف

مذكرة تخرج من متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: النقد الأدبي ومصطلحاته

إعداد الطالبة:

صفية حسيني

إشراف الدكتور:

أحمد قيطون

أعضاء لجنة المناقشة

الدكتور أحمد حاجي	رئيسا
الدكتورة أحلام معمري	مناقشا
الدكتور أحمد قيطون	مشرفا

الّسنة الجامعية: 2016/2015م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال تعالى: ﴿تَكْفُرُونِ وَلَا لِي وَاشْكُرُوا أَذْكُرْكُمْ فَاذْكُرُونِ﴾

سورة البقرة الآية 150.

الحمد لله الذي علّمنا وهدانا وأكرمنا بنعمه وفضله، فسبحان المعين الذي وفقنا لإنجاز هذا

العمل وعملا بما نصح به الحبيب المصطفى بعدم نكران المعروف "من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

أتقدم بالشكر الجزيل والثناء الخالص لمن أوصلني لهذا المستوى المتواضع الوالدين الكريمين أطال الله في عمرهما.كما أتقدم بعظيم الشكر للأستاذ المشرف "أحمد قيطون".

وأشكر كل من كان له يد في إنجاز هذا العمل جعله الله لنا ولهم شفيعا يوم القيامة.

وفي الأخير نسأل الله أن يجعله عملا صالحا من بعدنا لجميع المسلمين.

فـــــهرس الموضوعات

الفهرس الموضوعات:

شكر وعرفان

مقدمة

.....أ

التمهيد..... 12

الفصل الأول: المنهج النقدي النفسي.....17

المبحث الأول: مفهوم المنهج النقدي النفسي..... 18

المبحث الثاني: جذور المنهج النقدي النفسي في التراث العربي..... 22

المبحث الثالث: بدايات الدراسات النفسية الحديثة عند الغرب.....27

المبحث الرابع: الدراسات النفسية في النقد العربي الحديث.....38

الفصل الثاني: الأسس النفسية للإبداع الفني عند مصطفى سويف 42

المبحث الأول: الإطار المرجعي لعملية الإبداع.....43

المبحث الثاني: التفسير الدينامي لعملية الإبداع..... 51

المبحث الثالث: عملية الإبداع الفني والمجتمع..... 75

الخاتمة:..... 82

قائمة المصادر والمراجع.....84

مـقدمـة

مقدمة

للأدب وعلم النفس صلات بينهما فكلاهما يغرف من الآخر، إذ يصعب عزلهما عن بعض، وهذا يعني أن العمل الأدبي هو قبل كل شيء إنتاج النفس البشرية، ودراسة الأدب من وجهته النفسية –بمفهومها الحديث– وليدة العصر الحديث ، ورائدها عالم النفس سيغموند فرويد، الذي ألقى جل اهتمامه على ميدان الأدب والفن إذ حاول أن يفسركثير من الأدباء والفنانين والنصوص الأدبية من زاوية التحليل النفسي.

وعلى هذا الأساس حلّل فرويد (s. freud) شخصية "ليوناردو دافنتشي (leonardo da vinci)و" دوستويفسكي(dostoevsky)وأعمالهم الفنية واهتم بتحليل الشخصيات الروائية والمسرحية والقصصية...واهتم كذلك بتحليل عملية الإبداع الفني، و كانت عملية الإبداع قبل ظهور فرويد تلك العملية الغامضة التي تستعصي تفسيرا من أحد ، وبظهور علم النفس الحديث قدّم تفسيرات علمية جديدة لظاهرة الإبداع الفني ومنها دراسة ريدلي ودراسة جيلفوردJ. P. Guilfordوكوفكاkoffka ودي لاكرواh.delacroix وبينيهBinet ...

فقد راجت تلك الدراسات وانتشرت إلى أن وصل صداها ساحة النقد العربي ، وأعجب بها بعض نقاد العرب وحاولوا جاهدين أن يطبقوا تلك النظريات على الشعر العربي ، ومن بينهم العقاد، والنويهي، ومحمد خلف الله، وأمين خولي، أما مصطفى سويف فقد فسّر عملية الإبداع على ضوء مفاهيم علم النفس، ولم يتقيّد في دراسته بمنهج فرويد في التحليل النفسي،بل قامت دراسته على أساس المنهج التجريبي الذي عدّه ملائم ا لدراسته ومهما يكن الأمر فقد وضعت تلك الدراسات بصمتها على الدراسات الأدبية .

وفي محاولة لإظهار جوانب عملية الإبداع عند سويف ، شرُفت باختيار هذا البحث بعنوان **النقد النفسي في كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة.**

فقد احتل موضوع الإبداع مكانا مرموقا بين الموضوعات التي تنصرف إليها جهود الباحثين ومن بين الاجتهادات العربية لدراسة عملية الإبداع محاولة مصطفى سويف صاحب كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة. ولا يلبث قارئ هذا الكتاب طويلا حتي يدرك مدى المجهود الذي بذله في الاطلاع والبحث والتأمل.

فقد قام سويف بمحاولة عامة وشاملة لرصد العمليات النفسية التي تجري في نفس الشاعر، إذ درس عملية الإبداع عند عدد كبير من الشعراء، ومن هنا أجد نفسي أمام تساؤل يعد إشكالية هذا البحث هو:

كيف يبدع الشاعر قصيدته؟

ومن هذا الإشكال تتفرّع مجموعة من التساؤلات أجملها فيما يأتي:

-كيف فسّر سويف عملية الإبداع عند الشعراء؟

-وما هي الأدوات التي استعمالها في ذلك؟

-وكيف توصّل إلى تفسير مراحلها؟

وقد اقتصرت الدراسة على الباب الثاني من الكتاب ، وذلك سعيا منا لضبط وإحكام الموضوع، فجوهرعملية الإبداع ولب آراء الباحث حولها تتمحور في الباب الثاني، أما الباب الأول من دراسته عبارة عن فصل تمهيدي يتناول فيه الباحث صلة الفن بالحياة وفلسفة المنهج التجريبي.

أما عن أسباب اختيار الموضوع ودوافعه، فيمكن تحديدها انطلاقا من الاعتبارات التالية:

1 الإعجابي بالدراسات النفسية.

2 لقلّة الدراسات النفسية حول عملية الإبداع فأغلب الدراسات التي اطّلعت عليها قد عنت بدراسة شخصية الشاعر أو الأديب.

3-لقيمة دراسة الباحث مصطفى سويف.

ويمكن أن نلخّص الأهداف التي نريد الوصول إليها من خلال هذا البحث في الآتي:

-الكشف عن ديناميات الإبداع الحديث من خلال علم النفس التجريبي.

-محاولة إبراز العلاقة بين العبقري الشاعر ومجتمعه .

ولذلك فرضت عليّا معطيات البحث الخطّة الآتية: مقدمة وتمهيد وفصلين وخاتمة.

وفي الفصل الأول تم التطرق إلى مفهوم المنهج النقدي النفسي وأهم الدراسات النفسية في التراث العربي كما وذكرنا أهم المنظرين للمنهج النفسي وخصّصنا المبحث الرابع لدراسة المنهج النفسي في النقد العربي الحديث.

أمّا الفصل الثّاني أبرزنا فيه جوانب عملية الإبداع عند مصطفى سويف فقد درسنا الإطار المرجعي الذي وضعه مع التركيز على ديناميات الإبداع في الشعر وخصّصنا المبحث الأخير في إبراز علاقة المجتمع بالمبدع.

ولا شكّ أنّ طبيعة الموضوع هي التي تحدّد المنهج المناسب الذي يُعتمد قصد الإحاطة بأهمّ جوانبه، ومن أجل ذلك اعتمدت في دراستي على منهج النقد النفسي، وهو المنهج الذي يعدّ مناسبا لمثل هذه الموضوعات.

أمّا بالنسبة للصّعوبات التي اعترضتني فلم تكن بالعسيرة أوالمعرقلة، وإنّما اقتصرت على ندرة المراجع التي تتناول عملية الإبداع من منظور نفسي، وكذا ضيق الوقت.

أمّا عن المصادر والمراجع فكان اعتمادنا على المصدر الأوّل للعمل وهو الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف، أمّا المراجع التي لها صلة وثيقة بموضوع بحثي وكان لها الفضل في إضاءة الكثير من جوانب الموضوع أذكر منها:

1-الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي لعبد القادر فيدوح

2-الاتجاه النفسي في نقد العربي الحديث لأحمد حيدوش

3-مناهج النقد الأدبي ليوسف وغليسي

4- المدخل إلى نظرية النقد النفسي لزين الدين مختاري

5-النص والمنهج لمحمد أديوان

6-النقد الأدبي أصوله ومناهجه لسيد قطب

وفي الأخير أحمد الله العليّ القدير الذي وفقني إلى اختيار هذا الموضوع وأعانني على إتمامه، وأتقدّم بالشكر الجزيل لأستاذي المشرف أحمد قيطون، كما لا يفوتني أن أشكر جميع من ساعدوني من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا البحث.

ورقلة في: 2016/04/12

صفية حسيني

تـــمـهـيـد

تمهيد:

في القديم، كان ينظر إلى الإنسان باعتباره مؤلفا من جسد وروح، فهما منفصلان عن بعضهما البعض انفصالا شبه تام، أما علم النفس الحديث فقد أخرج مفهوم "الروح " من بحوثه باعتبار أن الروح اصطلاح ديني وأدخل مفهوم "النفس" ، ثم قام يدرسها بمختلف الأساليب ويجرب عليها ويوجهها، وهكذا أصبح ذلك حقل نشاطأساسي، فقد وحّد علم النفس الحديث بين النفسّ والجسد في كلّ متناسق، وتلك هي أهم المنطلقات الأساسية لعلم النفس الحديث بحيث ساهمت هذه المنطلقات في جعل دارسة النفس الإنسانية أكثر التصاقا بواقع السلوك اليومي للفرد[1] ولم يقتصر هذا الفهم على علم النفس بل شملت العديد من العلوم ومن بينها الأدب والمسرح والموسيق ى وغيرها...ومن أبرز رواد مدرسة التحليل النفسي هم: (فرويد) و(يونغ) و(آدلر).

ولعل الجديد الذي أحدثته مدرسة التحليل النفسي هو التركيز على أهمية العقل الباطن في الإبداع الفني بعد انتشار نظريات فرويد والكشف عن الحياة الشخصية للفنان من صميم العمل الفني كما وأثر ت على عملية الخلق الفني فقد حاول بعض الباحثين تقديم تفسيرات لعملية الإبداع على ضوء مفاهيم علم النفس الحديث ومن أشهرها فكرة التسامي لفرويدFreud، والشعور بالدونية لآدلر Adler، والاسقاط ليونغ Jung ، والحدس لبرجسون Bergso. وكلها تمتزج في فكرة أن الإبداع الفني ينشأ من وجود صراعات نفسية داخل الفنان ومحاولته الإبداع هو تنفيس لتلك الصراعات، ومن بين المحاولات الحديثة لسبر ظاهرة الإبداع الفني كان أهمها: دراسة (ريدلي)، (ودي لاكروا)، و(بينيه).[2]

«من الواضح أن علم النفس يستطيع أن ينير جوانب عملية الإبداع. لقد تركز الإنتباه على المناهج المختلفة في التأليف، وعلى عادات الكاتب في التنقيح وإعادة الكتابة... إن

[1]–ينظر: خير الله عصار؛ مقدمة لعلم النفس الأدبي، مؤسسة بونة للنشر، الجزائر، ط1، 2008، ص23.

[2]-ينظر: مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ط4، ص 200، 203، 207.

دراسة التنقيحات والتصويبات وما شابه ذلك لأكثر فائدة من الناحية الأدبية، على اعتبار أنها، إذا أحسن استخدامها، قد تساعدنا على إدراك نقدي للفجوات والتقلبات والتحولات والحذوف التي تطرأ على العمل الفني»[1]

فقد استند بعض الباحثين في تفسيرهم لفعل الإبداع على المسودات التي تركها المبدعون ومن بين تلك الدراسات دراسة ريدلي فقد اختار مسودات الشاعر جون كيتس.

يقول سويف في هذا الصدد« فأما ريدلي فقد تناول عددا من المسودات لبعض قصائد كيتس، وحاول أن يتتبع في هذه المسودات ذهن الشاعر وهو يثب من خاطر إلى خاطر، ويعدل عن لفظ أو عبارة أو سطر أو فقرة بأكملها ليحل محلها لفظا أو عبارة أو سطر ا أو فقرة أخرى، من أول مسودة للقصيدة حتى النسخة المطبوعة بين أيدينا، وربما استعان بين الحين والحين بخطابات الشاعر لتلقي الضوء على هذا أو ذاك من المواضع الغامضة»[2]

فتلك التشطيبات و التعديلات في الألفاظ أو العباراتالتي تظهر في مسودات الشعراء تبرز صعوبة العملية، إذا لا تختلف دراسة ريدلي عن دراسة مصطفى سويف كثيرا فكلاهما اعتمد في منهجه على تحليل مسودات الشعراء إلا أن سويف أضاف في تحليله ل هذه المسودات الإستخبار والاستبار ؛ ويقصد بهما مجموعة أسئلة تتحدث عن خطوات ومراحل عملية الإبداع، كما ويعتمد ريدلي مستفيدا من مسودات كيتس لتفسير طريقة إبداعه لقصائده، ثلاثة ركائز : المنابع، والمواد ،والصناعة. المصادر التي أوحت للشاعر بقصائده، ثم عليه أن يتبيّن ما يمكن تبينه عن المواد التي تملأ ذهنه وتس اهم في صياغته للعبارات والصور في كل قصيدة، ودرجة تمكن الشاعر من السيطرة على مستلزمات الصناعة الشعرية ككل، مما يتمثل في الحكم والتنسيق وما إليهما.[3]

---

[1]–رينيه ويليك، أوستن وارين؛ نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مر: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، (د، ط)، ص93.

[2]–مصطفى سويف؛ الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص94.

[3]–ينظر: المصدر نفسه، ص95.

وتلك هي الخطوات الثلاثة التي اعتمدها ريدلي في الإفادة من مسودات كيتس فقد فسّر ريدلي العملية الإبداعية إلى التعليل بالتداعي، فقد وضع الشاعر لفظًا فقام التداعي بفعله، فورد إلى ذهن الشاعر لفظ آخر على أساس التلازم أو التشابه أو التضاد، وقد وجد الثاني أفضل من سابقه فشطب الأول وأحل الأخير محله، ومن بين الباحثين كذلك في عملية الخلق الفني الباحث بينيه الذي اعتمد على الاستبار للفنان

فمحاولة (بينيه)ركزت اهتمامها بالفنان نفسه وحاولت اكتشاف الصراع الداخلي له ، ليقدم لنا صورة للفنان وهو يمارس عملية الإبداع واستند في ذلك على الاستبار* الذي من خلاله قدم لنا صورة للمبدع أثناء قيامه بعملية الإبداع.[1]

«ومما لا شك فيه أننا...بصدد محاولة على غاية الأهمية فالباحث على صلة بالمبدع نفسه، على صلة بالإبداع في صورته الحية...وهي من أسبق المحاولات في هذا الميدان وأشدها جرأة، وأشدها حرصا على الدقة العلمية»[2]

وبناء على هذا فقدكانت غاية(**بينيه**) التعرف على عملية الإبداع من ناحيتين :

أولاهما: حركات الفنان فيما يتعلق بفنه [هل يكتب في أوقات معينة بنظام ودقة، أم ينتظر اللحظات الخصبة هل يشتغل بعمل واحد حتى ينتهي منه أم تدهمه لحظات الإلهام فتضطره إلى الاشتغال بعمل واحد حتى ينتهي منه...]

والثانية: الشروط أو الظروف الذهنية التي تحيط بقدم الأفكار، [فالأديب لكي يجد العبارة التي سيكتبها يحاول أن يلفظها، ويكفي بالطبع أن يلفظها لفظا باطنيّا، المهم أن الأفكار تكتسي ثوب الألفاظ].[3]

1-ينظر: المصدرالسابق، 99، 100.

*وقد اشترط بينيه لنجاح الاستبار وجعله محقق الفائدة ألا يعرف المستبر شيئا عن مهمته.

[2]-المصدر نفسه، 100،101.

[3]-ينظر: المصدرنفسه، ص101.

أما محاولة **(دي لاكروا)** فهو ينطلق من قول بأن الفن هو التحقيق العيني المتكامل للروح في الإمكانيات الخالصة للإدراك والفعل واستدل على هذا بقول ه إن الفن الخالص تعويذة إيحائية تضمّ الذات والموضوع في وقت معا، تضم العالم الذي يكتنف الفنان والفنان نفسه فقسّم عملية الإبداع إلى أربعصور، الإبداع المفاجئ أو الإلهام، والإبداع البطيء، والإبداع اليقظ الشعوري، والإبداع الخاضع لحكم العادة، وأقام هذا التصنيف على أساس قدرة الفنان على التعبير في صورة منسّقة [1]

ومن خلال هذا فقد اختلفت هذه الدراسات –دراسة ريدلي ودي لاكروا و بينيه– من حيث النتائج المحققة وذلك يعود لاختلاف المنهج من باحث لآخر. ويصف سويف تلك النتائج بالزائفة والمخيبة للآمال ومرجع هذا الزيف النزعة التحليلية* التي تشيع عندهم ، يقول سويف عن منهج ريدلي ودي لاكروا وبينيه « ...فقد وجدنا أنّهم جميعا لا يزالون يحتفظون بآثار من المنهج التحليلي القديم، ومن ثم أتت نتائجهم مخيبة للآمال. هذا إلى أن فرويد والفرويدي ين ويونغ ودي لاكروا لم يحترموا التجربة العلمية بالقدر الكافي، في حين أن ريدلي وبينيه حسبا أنها كل شيء. والنتيجة عجزٌ عن تفسير عملية الإبداع»[2]

ونخْلص من حديث سويف أن تلك الدراسات لم تستطع است يعاب عملية الإبداع بجميع جوانبها وذلك نتيجة المناهج غير الملائمة للدراسة، فقد أدرك سويف نقص هذه التفسيرات لعدم اعتمادهم منهجا ملائما، وحاول أن يعلّل الإبداع باستخدام المنهج التجريبي الذي عدّه الأنسب للدّراسة وباستخدام ا لاستخبار الذي أرسله إلى مجموعة من الشعراء و طلب منهم أن يصفوا تجاربهم النفسية أثناء إبداعهم لقصيدة ما، وكذلك اتصل ببعض منهم في مقابلات شفوية ليكشف كذلك كيف تتم عملية الإبداع ليصل إلى نتيجة مؤداها أن إبداع القصيدة

---

[1]-ينظر: مصطفى سويف؛ الأسس النفسية للإبداع الفني، ص93.

*النزعة الآلية التحليلية هي مبدأ التعليل زائد عن "الكل" والتشيئ والقول بالملكات واعتبار القانون مفسرا لمظاهر السلوك الجزئية.

2-المصدر نفسه، ص108.

يكون في شكل وثبات،وبعدها ارتأى له رسم تصميم عام لتفسير عملية الإبداع تقوم على سبعة أسس دينامية وهي: [1]

1 التجربة الخصبة.
2 لقاء التجربتين.
3 خصائص الفراسة.
4 خطوات الإبداع.
5 مشهد الشاعر.
6 حواجز الإبداع وقيوده.
7 النهاية.

يشير رينيه ويليك وأوستن وارين إلى قيمةالاستخبار وتحليل المسودّات في دراسة عملية الإبداع إلا أن أهميتها تكمن في حقول أخر ى، أي أنها قد تساعد على بلورة صفات النص النهائي، غير أننا نتوصّل إلى الغاية ذاتها بأن نضع لأنفسنا بدائل، سواء أكانت قد خطرت فعلا في بال الكاتب أو لم تخطر [2]

ومن هذا المنطلق رغم ما تقدّم به الباحثون من طرق لسبر عملية الإبداع إلا أنها لم تستطع فك مغالقها ذلك للغموض والصعوبة الذي تحيط بها، لأنها تتعلق بذاتية الشاعر وبخلجاته النفسية التي يصعب رصدها.

[1]–ينظر: المصدر السابق، ص278_305.

[2]–ينظر: رينيه ويليك، وأوستن وارين؛ نظرية الأدب، ص94.

الفصـــل الأول

المنهج النقدي النفسي

المبحث الأول:مفهوم المنهج النقدي النفسي

المبحث الثاني: جذور المنهج النفسي في التراث العربي

المبحث الثالث: بداية الدراسات النفسية الحديثة عند الغرب

المبحث الرابع: الدراسات النفسية في النقد العربي الحديث

الفصل الأول: المنهج النقدي النفسي.

المبحث الأول: مفهوم المنهج النقدي النفسي.

كل عمل أدبي لابد أن يكون جزء من عمل صاحبه فلا يخلو أي نص من نفسية الكاتب أو ميولاته أو أحاسيسه، وفي بداية القرن العشرين ظهرت نظرية التحليل النفسي التي عنت بالظواهر النفسية للأدباء والكتاب متخذة أعمالهم وثيقة لتحليل شخصيتهم ومنها استمد المنهج النفسي آلياته النقدية، والتي أسّسها **سيغموند فرويد** (1856_1939) فسّر على ضوئها السلوك الإنساني برده إلى منطقة اللاوعي (اللاشعور).[1]

«ومهما يكن الأمر فإن علم النفس الحديث قد قدم تفسيرات جديدة للأدب لعل أهمها محاولات فرويد، وتلميذه يونغ، وقد فرضت هذه التفسيرات نفسها على ساحة النقد الأدبي إلى حد أن وجد منهج نقدي متكامل هو المنهج النفسي في النقد الذي يستمد معاييره من معطيات ونتائج علم النفس الحديث»[2]

ولعل الجديد في علم النفس الحديث هو اعتبار العمل الأدبي رمزا أو مجموعة رموز وضعها الكاتب ليتخفى من ورائها ولكي نفك تلك الرموز علينا أولاً دراسة شخصية الأديب أو الفنان و مراحل حياته وهل كان شقيا أو سعيدا ومنه نقوم بتحليل نصه وإصدار الأحكام عليه.

ويرى نبيل راغب أنّ النظرية السيكولوجية في الإبداع والنقد تُركز على الدلالات الباطنة في العمل الأدبي والفني الذي قد تأثر بالعقل الباطن عند الفنان أكثر من تأثره بعقله الواعي، ويرى أن البدايات المبكرة لهذه النظرية قد تمثلت في كتابات النقاد الذين ينتمون إلى اتجاه جمع تيارات من نظريات أدبية مثل الرومانسية والانطباعية والذاتية، وكان الناقد سانت

[1]_ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الادبي، دار الجسور، ط1، الجزائر، ص22.[1]

[2]_شكري عزيز ماضي، نظرية الأدب، قسنطينة، ط1 ، 1984، ص106.

بيف (1804-1869) على قمة هذا التيار، والذي كان يؤمن بأننا إذا استطعنا أن نحصل على أكبر قدر ممكن من حياة الفنان فإننا بطبع نصل إلى فهم صحيح للعمل، ويرى الملامح المميزة للنظرية السيكولوجية تبلورت مع إنجازات فرويد والتي كانت حافزاً على ظهور عدد لا حصر له من الدراسات السيكولوجية والتحليلية النفسية في الأدب والفن. بحيث يستخدم أتباع فرويد العمل الفني على أنه وثيقة يكشف تحليلها عن القوى النفسية اللاشعورية في شخصية الفنان[1] . وخاصة عند ما يكون العمل زاخرا بالرموز الغامضة والملتوية، والتي قد يصعب استخراج دلالتها من نص العمل نفسه، ويرى نبيل راغب أن أعظم ما أسهمت به النظرية الفرويدية، كان في إبرازها واستنباطها للجوانب المتعددة وللمعاني الخفية التي انبثقت منها، وكان في استطاعة الفرويدية أن تلقي الأضواء الفاحصة على احتياجات الفنان ودوافعه النفسية من خلال تفسيرها المنهجي لهذه الرموز والدلالات.[2]

«وأصحاب النظرية السيكولوجية يعتبرون العمل الفني تعبيرا مباشرا عن شخصية مبدعه، ولذلك فهم يتخذون من العمل الأدبي وسيلة للكشف عن شخصية، وإلقاء الأضواء على معالمها وأغوارها الفنية ومن هنا كان حرصهم على معرفة حياة الكاتب معرفة دقيقة شاملة لأن هذه المعرفة تساعدهم في بحثهم وتقويمهم للعمل نفسه.»[3]

وهذا ما نستقرئه من دراسات **العقاد** فقد كشف عن شخصية ابن الرومي من أعماله الأدبية وكذا **محمد النويهي** الذي حلل شخصية بشار بن برد من خلال أعماله، وكشف عن العوامل الوراثية والمزاجية للشاعر.

وعلى تعدد الاتجاهات النفسانية التي نهلت منها الدراسات الأدبية فإن النقد النفسي ظل يتحرك ضمن جملة من المبادئ والثوابت منها:

---

[1] _ ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، دار نوبار، القاهرة،ط1، 2003، ص355 .

[2] _ينظر، المرجع نفسه، ص356 .

[3] _ المرجع نفسه، ص357.

ربط النص بلا شعور صاحبه، والنظر إلى المبدع على أنه شخص عصابي وأن نصه عرض عصابي، وافتراض وجود بنية تحتية متجذرة في لاوعي المبدع تنعكس بصورة رمزية على النص، والنظر إلى الشخصيات في النصوص على أنهم شخوص حقيقيون بدوافعهم ورغباتهم.[1]

ومن هنا يتبيّن لنا أن النقد النفسي قد بالغ بالاهتمام بالمؤلف ، وأغفل العمل الأدبي وهو جوهر القيمة الأدبية ، والذي على أساسه ينبني الحكم النقدي ، وهنا يبرز تساوي العمل الفني الجيد والعمل الرديء ، كما أن المنهج النفسي أنتج دراسات متقاربة أو شبه متقاربة سواء في الأدب العربي أم الغربي فأبو نواس، وابن الرومي عند العقاد كما هو عند محمد النويهي، وبشار عند المازني، وأبو العلاء عند طه حسين، فهم يشكلون صورة نمطية واحدة لحالات نفسية متعددة.[2]

ويرى **نبيل راغب** أن النظرية السيكولوجية أدّت إلى استدلالات متسرّعة غير نقدية من حياة الفنان على طبيعة عمله، فليس من البساطة افتراض أن الحالة النفسية للفنان أثناء إبداعه الفنّي لابد أن تعكس بالضرورة على العمل، ويشبّه الفنان بأنه ذلك الشخص المنوّم مغناطيسيا وما عليه سوى أن يسجل ما يمر به من حالات نفسية غير واعية، في حين أن جانب الصنعة في الإبداع هو جانب واع تماما ولذلك فإن هناك في الواقع فارقا بين الحالة النفسية التي تشيع في العمل وتخلق جوه الخاص به، وبين الحالةالنفسية في وقت إبداعه لهذا العمل، إذ يرى أن حالة الفنان ليست سوى مادة خام قابلة لصياغتها من جديد أو مجرد دافع أو محرّك للعمليّة الإبداعيّة التي تتخذ بعد ذلك مسارات خاصة بمراحل العمل وتطوره التي تعتمد على سلسلة متصلة من الأسباب [3]وعلى هذا الصدديقول الباحث **سيد**

[1]_ ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص22،23.

[2]_ينظر: بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، ط 1،2006م، ص58.

[3]–ينظر: نبيل راغب؛ موسوعة النظريات الأدبية ص 359،360.

قطب:«الاعتماد على التحليل النفسي وحده يخلق مضحكات في بعض الأحيان لأنه يجرد الشخصيات من اللحم والدم، ويحيلها أفكارا وعقدا».[1]

إذًا **فسيد قطب** لا ينفي وجود انتفاع بالدراسات النفسيّة في محيط الأدب وإنما الذي ينفيه هو الإغراق في التحليلات النفسية الذي ينتج عنه فقْد العمل الأدبي لقيمته الفنيّة وهذا ما يشكّل خطرا على وظيفة النقد، كما ونجد في منهج **شارل مورون** تعديلا لما وقع فيه أنصار وتلاميذ **فرويد** بحيث لم يطبّق نظريات علم النفس على العمل الأدبي وإنما ركّز اهتمامه على هذا الأخير.

ونختم إلى ذلك بأمر بالغ في الأهمية وهو إلمام الدّارس بأسس و مبادئ نظرية النّقد النفسي، ليتسنّى له البحث في هذا المجال إذ لا يُعقل أن يخوض في علم يجهله وذلك مصداقًا لقوله تعالى﴿ وَلاَ تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِۦ عِلْمٌ ﴾[2]

[1]_ سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط8، 2004، ص 217.

[2]–سورة الإسراء الآية 36.

المبحث الثاني: جذور المنهج النفسي في التراث العربي

إنّ اعتقاد أن الدراسات النفسيّة الحديثة قد بزغت في العصر الحديث أمر يجب إعادة النظر فيه لأن النقد العربي القديم قد اهتد ى إلى وجود العامل النفسي في عملية إبداع الشعر، لقد فطن نقادنا القدماء إلى بعض الملاحظات النفسية الحاذقة ولعلّ حديث الناقد **حازم القرطاجني** عن دواعي أو بواعث الشعر ذو شجون فهو يقسمها "إلى إطراب وإلى آمال" وفي هذا الخضم توصّل النقاد إلى أن قول الشع ر عند "النابغة إذا رهب، وزهير إذا رغب وجرير إذا غضب" وهي الصفات أو الحالات التي جمعها "حازم القرطاجني" في الآمال والإطراب "وكان كثير من الإطراب إنما يعتري أهل الرحل بالحنين إلى ما عهدوه ومن فارقوه، والآمال إنّما تعلق بخدّام الدّور النّافعة" وهي كلّها تنْبئ عن التحول المقبل في تشكل انفعالات نفسية.[1]

إلا أن **ابن قتيبة** سبق **حازم القرطاجني** في مسْألة بواعث الشعر فذكر أنّ للشعر دواع فيقول:« وللشعر دواع تحث البطيء وتبعث المتكلف، ومنها الطمع، ومنها الشوق ومنها الشراب ومنها الطرب، ومنها الغضب»[2]ومثّل لهذابأمثلة من بينها« وقال عبد الملك بن مروان لأرطاة بن سهية: هل تقول الآن شعرا؟ فقال: (كيف أقول وأنا) ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب، وإنّما يكون الشعر بواحدة من هذه»[3]

ويتبيّن من حديث **ابن قتيبة** أن هناك عوامل مستفزة تفجّر الطاقة الشعريّة بداخل الشاعر، فمنها الشّوق، ومنها الطّمع، ومنها الشراب، منها الغضب.

---

[1] _ينظر: نصيرة مخربش، الشاعر والنص والمتلقي عند حازم القرطاجني، مذكرة ماجستير، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة ، 2006/2005م، ص23.

[2] _ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار الآثار،ط1، 2010م، الجزء الأول، ص78.

[3] _المرجع نفسه، ص79 .

«ووصف **ابن قتيبة** كذلك الأماكن والأوقات التي يسرع فيها أتي الشعر ويسمح أبيُه، وفرّق بيّن الشعراء من حيث الطّبع، وبنى على هذا اختلافهم في إجادة بعض الفنون الشعرية، فهذا "ذو الرمّة" مثلا أحسن النّاس تشبيها وأجودهم تشبيها، وأوصفهم لرمل وهاجرة...فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع»[1]

وهذا يدلّ على وجود إرهاصات للمنهج النفسي في التّراث العربي إلا أنّ نقادنا المحدثون لم يستفيدوا من تلك الملاحظات التي أدلى بها النقّاد القدامى في هذا المجال«ولعلّ القاضي الجرجاني(366هـ) في تحليله للملكة الشعرية وإرجاعها إلى مجموعة من العوامل كالطبع، والرويّة، والذكاء، واحد ممّن أدركوا أهمية البعد النفسي في الإبداع يقولوقد كان القوم يختلفون... فيرق شعر أحدهم ويصعب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعّر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق، فإن سلامة اللّفظ تتبع سلامة الطبع...»[2]

ويتبيّن من هذا القول أنّ **الجرجاني** يحاول تحليل الذّات المبدعة والبحث في العوامل النفسية التي تكوّن ذات المبدع فالطبع، الرويّة والذكاء كلها عوامل نفسية تفجّر القريحة الشعريّة.

كما تفطّن النّاقد **عبد القاهر الجرجاني** إلى أن أثر الشعر في النّفس من خلال استهجان المتلقي للشعر أو استحسانه له، حيث يقول **أحمد حيدوش** «وأرجع عبد القاهر الجرجاني استهجان المتلقي للشعر واستحسانه له إلى عملية التأثير في النفس التي يحدثها النص فيه نتيجة لما يحمله هذا النص من مشاعر صاحبه في ثناياه، وليس إلى الناحية اللغوية أو اللفظية»[3]

---

[1]_سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه،ص222.

[2]–بسام قطوس؛ مدخل إلى مناهج النقد المعاصر،ص 51.

[3]–احمد حيدوش؛ الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د،ط)،ص80.

ومن هنا يتوضّح أنّ **عبد القاهر الجرجاني** قد أضاف عنصرًا مهمّا في العملية الإبداعيّة وهو المتلقي ، بحيث يهتم المتلقي بما يحمله النص من مشاعر صاحبه وليس التراكيب اللغوية واللفظية ، وهذا يدل على أن الملاحظة النفسية في النقد العربي القديم قد شملت الأركان الثلاثة للأدب (المبدع، العمل الأدبي، المتلقي)يقول **أحمد حيدوش** « إنّ الملاحظات النفسيّة التي وجدت في التراث العربي القديم تشكل نواة لنظرة نفسية متكاملة لفهم التجربة الشعريّة بأبعادها الثلاثة الإبداعية ودلالتها على نفس صاحبها، ثم تأثيرها في المتلقي، وهي المحاور نفسها التي تدور حولها الدراسات النفسية الحديثة»[1]

وهذا ما يدلّ على وجود جذور المنهج النفسي في التراث العربي إلا أنّ هذه الدراسات توقّفت عند عبد القاهر الجرجاني ولم تواصل المسير.

كما يرى الباحث **عبد القادر فيدوح** أنّه عند التأمّل جليّا في التراث العربي سنلمس فيه إرهاصات أوليّة لسبر تفاعل العملية الإبداعية من خلال طريقة الاستخبار إذ يقول: «ما نستشفه من خلال التصريحات الحاصلة لنا من هذه الحوارات الواردة على لسان بعض الشعراء:

سئل ذو الرمّة: كيف تفعل إذا انقفل دونك الشعر؟ فقال كيف ينقفل دوني وفي يدي مفتاحه. قيل: وما هو؟ قال الخلوة بذكر الأحباب.

وقيل لكثير: كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر؟ قال أطوف في الرّباع المحيلة، والرياض المعشّبة، فيسهل عليّ أرصنه، ويسرع إليّ أحسنه.

وكان الفرزدق يجيب حين يعرض عن الشعر في بعض الأوقات: تمر عليّ الساعة وقلع ضرس من أضراسي أهون عليّ من عمل بيت من الشعر.

[1]–المرجع السابق، ص 81.

وقيل لأبي نواس: كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر قال: أشرب حتى إذ كنت أطيب ما أكون نفسا بين الصاحي والسكران صنعت وقد داخلني النشاط وهزتني الأريحية»[1]

حيث أن **أحمد حيدوش** يرى في قول أبي نواس صميم الفهم النفسي لعملية الإبداع وكيف تتم، قائلا« يؤكد أبو نواس هنا أنها تتم في حالة ذهنية تضعف فيها الرقابة العقلية الشديدة، إذ من المعروف أن الخمر تخفّف من الرّقابة العقليّة، وبذلك يؤكّد أبو نواس أن التجربة الشعريّة تتم في حالة تآلف بين الشعور واللاشعور، وهذا اللون من الأسئلة الموجّهة إلى الشاعر عن الحالة التي يكون فيها عندما يبدع قصائده، والمعروفة في علم النفس بطريقة الاستخبار»[2]

فطريقة الاستخبار اعتمدها **مصطفى سويف** في دراساته الموسُومة بالأسس النفسيّة للإبداع الفنّي في الشعر خاصّة، حيث قدّم مجموعة من الأسئلة تتحدّث عن خطوات عمليّة الإبداع ومنها استخلص نتائج معتبرة،إلا أنّ اجتهادات ومحاولات نقادنا القدامى في الكشف عن الظواهر النفسيّة المحيطة بالعمل الأدبي كانت عفويّة ولم يقّعّد لها مثل ما هو عليه عند مدرسة علم النفس الحديث.

«إن استخدام "علم النفس" وما وصلت إليه الدراسات فيه من نظريات موسومة، وقواعد محدودة، وطرائق خاصّة، لفهم الأدب ونقده...هي أشياء مستحدثة بلا جدال، والذين حاولوا عندنا أن ينتفعوا بها قد استمدوها من الغرب فعلا، ولم يكن لها على هذا الوضع أصول في ثقافتنا العربية الأدبية.

فأما تدخّل "الملاحظة النفسية" بصفة عامة في الأدب ونقده هي أقدم من ذلك كثيرا في الأدب العربي، لأنها عاصرته منذ صدر الإسلام...وتمشّت معه في نموه حتى بدت في هيئة قواعد ونظريات على يدي عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري...وحقيقة

[1]–عبد القادر فيدوح؛ الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء، عمان،ط1، 2009م، ص34

[2]– أحمد حيدوش؛ الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص80.

إنها حين وجدت في نقدنا الحديث لم يكن وجودها استئنافا لتلك الخطوات البعيدة، إنما كان ذلك ابتداء واستمدادا من الغرب،... ولكن آن لنا أن نلتفت إلى هذه الجذور الأولى ولو من وجهة التسجيل والتسلسل التاريخي»[1]

ولعلّي أوافق رأي **سيد قطب** فيما ذهب إليه، فإنّ المناهج النقديةالحديثة لها أصول وإرهاصات في النقد العربي القديم ولكن ظهرت مكتملة في النقد العربي الحديث.

وعلاوة على هذا فمعظم النقّاد يرون أن الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث قد ظهر متأثرا بـالثقافة الغربية وليس امتداد ا للتراث العربي وهذا **أحمد حيدوش** ينظم إلى مصف **سيد قطب** بقوله«...ويمكن أن نقرر باطمئنان... أنّ هؤلاء النقّاد الذين كتبوا في إطار الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، تنظيرا أو تطبيقا لوجهات نظرهم، قد انطلقوا من ثقافتهم الغربية... ولم يتّخذوا ما في التراث العربي القديم من ملاحظات نفسية قاعدة للانطلاق».[2]

والذي قمنا بعرضه كان لفتة سريعة بغيتنا في ذلك اثبات قدم الملاحظة النفسية في النقد العربي القديم، كما ولابدّ من الإشارة إلى أن الكثير من المعارف مدفونة، منها ما ضاع ومنها ما لم ينقب فيه بعد ومنها من لم يُعط حقه من الدراسة...لهذا من الضروري العودة إلى تراثنا النقدي القديم بتدقيق النظر والدراسة المعمقة.

[1]_سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 218.

[2]–أحمد حيدوش؛ الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص81.

المبحث الثالث: بداية الدراسات النفسية الحديثة.

تعددت الدراسات النفسية منذ أواخر القرن 19، وظهر علم النفس الحديث على أيدي فرويد وغيره من تلامذته، ممن بحثوا في تحليل عمل الغرائز والعقد النفسية والأحلام...،وقد انتشرت تلك الدراسات في أمريكا وأروبا، وتطورت أساليب المواجهة النفسية والمعالجة السريرية على مستوى الدراسات التحليلية المرتبطة بمجالات الطب النفسي، وتطور تبعا لذلك تيار الدراسات الأدبية المستلهمة من الإنجازات المنهجية في حقل علم النفس واتجاهاته المختلفة، وظهرت مجموعة من المحاولات الجادّة لفهم الإبداع الأدبي والفنّي عموما، واستكناه أولياته في حيثياتها النفسية وملابساتها الدقيقة مستفيدة من علاقة الموضوع الأدبي بالموضوع النفسي.[1]

«وكان علم النفس قبل هذا القرن يبحث في الإنسان وكأنّه روح بلا جسد، وكان يهمل دراسة الحيوان وبعض بني الإنسان كالأطفال والبدائيين والشواذ وكان معظم دراساته للإنسان كفرد منعزل.

أما الآن فقد سيطرت العلوم الوضعية كالطبيعية والكيمياء وعلم الحياة عليه منذ أواخر القرن 19، فأصبح "جبريا" يرى أن الإنسان مسيّر أمام جملة من العوامل التي يحكمها العقل إلى أسلوب التقرير، فأصبح عاجزا عن أن يخلق المثل الأعلى لأنّه غير قادر على تثبيت قيّم الأشياء، ولأنّه علم وضعي يسير في نطاق ضيّق عن التجارب لم يدعُ علم النفس إلى المجاهدة وإنما دعا إلى الاستجابة للأهواء والرغبات المذلة، لم يرفع الإنسان أمام نفسه إلى الاستعلاء فوق الغرائز، ولكن دعا إلى الاستجابة لها...»[2]

[1]_ينظر: محمد أديوان، النص والمنهج ، دار الأمان، الرباط، ط1، 2006م، ص 77.

[2]_أنور الجندي؛ معلمة الإسلام، جزء الأول ، دار الصحوة ،(د، ط)، ص 191.

انطلاقا من هذا فعلم النّفس الحديث كغيره من العلوم ظهر كردّة فعل على سيطرة الدّين والكنيسة في أوربا التي نشرت الجهل في العقول، ولتحرير الإنسان من الخرافة والسحر والمعتقدات الفاسدةكان هذا التمرّد نسْفا كليّا للدين والكنيسة، وبالتالي لابدّمن المبالغة في إعطاء العقل زمام الأمور، الشيء الذي أدخل الإنسان في أزمات أخرى.

ومن هذا المنطلق فقد اعتنت مدرسة التحليل النفسي بدراسة كل من العقد النفسية وما يختلج داخل النفس البشرية وعمل الغرائز والأحلام، وهذا كله كان نتيجة ظهور علم النفس التجريبي الذي يدرس الإنسان ككائن عضوي يخضع لتجارب علمية [1]. وعليه فيرى الباحث **محمد قطب** ذو النّزعة الإسلاميّة أنّ خير من فسّر النفس البشريّة هو القرآن ويرى أيضًا أنّ مفاهيم علم النفس نمت على أسس إسلامية، وهذا الانحراف في معطيات ومبادئ علم النفس الحديث سببه ظهور الفلسفة المادية إذ يقول:

«فقد قطع الفكر العربي الإسلامي شوطًا طويلاً في مجال دراسة النفس مستمدّا مفاهيمه الأساسية من القرآن الكريم...وقد عمد الفكر الإسلامي في معرفة النفس أن يكون سبيلا إلى إصلاحها وتهذيب الأخلاق....وقد نما علم النفس في العصر الحديث على الأسس التي رسمها المفهوم الإسلامي، غير أنّه لم يلبث أن تحوّل تحت تأثير المذاهب الفلسفية وخاصة الفلسفة المثالية، ثم لم يلبث أن انحرف بعد ظهور الفلسفة المادية حتى انتزع كلّ مقوّمات التوجيه والخلُق وأصبح علما إحصائيا محضًا يتوقّف عن تصوير الواقع ولا يتعرّض للعلاج، ثم هو يتحوّل عن طبيعة العلوم النفسيّة والاجتماعيّة في الدّعوة إلى ضبط النّفس، ومعارضة شهواته المذلّة، إلى الإسراف في الدعوة إلى الإطلاق. وهذه النقطة بالذات هي مفرق الطريق عن قيام مفهوم علم النفس على تقدير كامل للإنسان روحا وجسما. وبين تحول علم النفس إلى الماديّة وسقوطه تحت المدرسة المنكرة للدّين جملة» [2]

[1]-ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي؛ مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهر، ط1، 1995، ص137.
[2]_ أنور الجندي؛ معلمة الإسلام، ص 192.

إذ أنّ الحضارة العربية كانت تعرف انتعاشا وازدهاراكبيرا في الوقت الذي كانت فيه أوربا غارقة في بحر الظلام والجهل قبل ظهور الثورة الصناعيّة –هذه الأخيرة كانت من نتائج احتكاكها بالحضارة العربية الإسلامية–ومن الرّاجح أن ظهور مدرسة علم النفس الحديث يرجع إلى **فرويد** وأتباعه **(يونغ وآدلر)** [الذين سرعان ما نشب الخلاف بينهم] **ففرويد** يعدّ رائد مدرسة التّحليل النفسي، فهو من نظّر لها ووضع المفاهيم الأولى للدراسات النفسية، ومنه جاز أن يكون كتاب **فرويد** "تفسير الأحلام" فجر الدراسة النفسية للأدب، فآراؤه حول عملية الإبداع وصلة الإنتاج الفني بمبدعه قد شغلت جل أعماله.[1]

سيغموند فرويد:(sigmund freud)

فرويد عبقريّة فذّة دون شك فقد كان لنظرياته في علم النفس أثر خطير، لم يقف عند حد المباحث النفسيّة والتربية والتعليم، بل تعدّاها إلى كثير من نواحي النّشاط الإنساني، ومنها تأثيره في الأدب والفنون عامّة، فقد أحدثت نظريته في العقل الباطن وفي التفسير الجنسي لمختلف نواحي السلوك الإنساني انقلابات خطيرة في المجتمع وفي الحياة. وعلى الرّغم من ظهور نظريات أخرى جديدة في علم النفس، إلا أن مفعول نظريته ما يزال يسري في الأفراد والمجتمعات، وما يزال هو الدافع لكثير من الحركات الفكرية هنا وهناك.[2]

إذا كانت نظريات فرويد تعرّضت للنّقدمن قبل الكثير من النقاد بسبب إرجاعه كل الأعمال والفنون إلى الغريزة الجنسية، فإن **مصطفى ناصف** يرى فيهجانبا من الإيجابية، قائلا«فقد كشف عن المعنى والبواعث في مجالات اللامعقول، والحلم، واختلالات النفس، وأمراض العقل، والسّقطات غير المقصودة. ولم تعد هذه الظواهر من قبيل التوازي النفسي

[1]_ينظر: شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985م، ص117.

[2]–ينظر: محمد قطب، الإنسان بين المادة والإسلام، دار الشروق، ط10، 1989، ص19.

الفيزيقي الذي يتمنّع على البرهان، بل أصبحت حافلة بالمعني فكلّ أفاعيل الإنسان لها معنى».[1]

إذا يبدو أنّ **مصطفى ناصف** يدعو في كتابه هذا إلى استثمار معطيات التحليل النفسي، ويرى أنّ كل نص يحمل معنيين معنى ظاهر ومعنى باطن وعلى الدّارس استثمار نتائج علم النفس في الكشف عن المعنى الباطن للنص.

والمعنى الباطن عند مدرسة التحليل النفسي وليد اللاشعور وهو المخزن الخلفي غير الظاهر في شخصية الإنسان والذي صب فرويد جل اهتمامه عليه فقدفسّر الفن والأدب باعتبارهما النافذة التي يطلّ منها اللّاشعور وباعتباره الطريقة التي تعبّر بها الشخصية عن ذاتها وتلتف حول قوانين الكبت والمنع الإجتماعيين.[2]

فقد اعتبر فرويد ظاهرة الأحلام والفن والأدب تعبيرا عن لاشعور الفرد والذي يمثل الجانب الخفي من الشخصية وتصدر من خلال قوانين الكبت والمنع الإجتماعيين

«وهذا ما قام به "فرويد" من تجارب سابقيه، فكان زعيم مدرسة التحليل النفسي والرّائد في هذا المجال . وإن كانت الريّادة لا تخلو أحيانا من مزالق ونقائص فقد رسم للجهاز النفسي الباطني خريطة أشبه ما يكون بالخرائط " الطوبوغرافية" فقسّمه إلى ثلاثة مستويات تمثل الباطنية الإنسانية:

المستوى الشعوري (conscient) الأنا.

ما قبل الشعور (preconscient) الأنا الأعلى.

[1]_ينظر: مصطفي ناصف، دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، ط2، بيروت لبنان، 1973م، ص129، 131.

[2]_ينظر:صلاح فضل؛ مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، القاهرة، (د ط)، ص64،65.

اللاشعور (i'enceinconsci) الهو».[1]

من هذا يتجلّى أنّ النّشاط النّفسي عند **فرويد** موزّع بين المستوى الشعوري وما قبل الشعور واللاشعور اللّذان يتوضّحان في تصرفات وسلوكات الأشخاص، ولا بأس بأن نقوم بشرح وجيز لكل من الأنا، والأنا الأعلى، والهو.

الأنا: «ويقصد به الجانب الظاهر من الشخصية، وهذا الجانب يتأثر بعالم الواقع من ناحية، وباللاشعور من ناحية أخرى، وعالم الواقع يتمثل في العادات والتقاليد وعلاقات الأفراد، وتأثير الزمان والمكان في الأشياء وغير ذلك من المؤثّرات التي تؤثر في النّفس الإنسانية»[2]

وهنا يقصد الجانب الشعوري الواعي من النفس البشرية أي ما تتأثر به الشخصية من مبادئ وقيم وما تُدركه من عادات وتقاليد، إذ يغلب المنطق في تصرفات الفرد وردّات الفعل.

الأنا الأعلي:«فهي تتكون منذ الطفولة مثلا يزن الأمور ويقدرها حسب تقدير والده أو من يعيش معه، فالطفل يعجب بوالده لأنه يجمع بين مظهري العطف والقوة فهو يتقمص شخصية والده ممّا يترتب عليه توجيه لسلوكه وبعبارة أدق فإنّ في نفسه جانبا من السلطة الممتصّة... معنى ذلك أن "الأنا العليا" تعد رقيبة على "الأنا" ولا دخل لها بعملية الإبداع الفني»[3]

أي هي الحواجز والقوانين التي تسيطر في المجتمع قد تكون قيم اجتماعية من عادات وتقاليد أو قوانين سياسية أو أحكام دينية...الخ التي تنظم الفرد في حياته ومجتمعه ولا يمكن له تجاوزها أو تمرد عليها.

---

[1]–زين الدين مختاري؛ مدخل لنظرية النقد النفسي سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد(نموذجا)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د،ط)، تلمسان، 1998، ص10.

[2]–محمد صايل حمدان؛ قضايا النقد الحديث، دار الأمل لنشر، الأردن، ط1، 1991م، ص96.

[3]–المرجع نفسه، ص97.

الهو: وهو الجانب اللاشعوري بحيث لا يتجه وفق مبادئ خلقية بل يسير على قاعدة تحقيق اللّذة والابتعاد عن الألم ولا يتقيّد بقيود منطقية، فإن "اللاشعور" هو جانب من أهم جوانب الهو وهو الذي يختص بعملية الإبداع الفني، ومن أهم مركبات الهو النزعة الجنسية فنتيجة ذلك تكون صدى لهذه النزعة والمتمثلة في عملية الإبداع،ومثال ذلك؛ هناك رغبة لاشعورية عند الابنة أن تحتل مكان أمها وذلك بحبّ أبيها، وتعرف هذه الرغبة في التحليل النفسي بعقدة "إلكترا"، وكذلك رغبة عند الابن في أن يحتل مكان أبيه في حبه لأمه وهذه الرغبات منبعثة منذ بداية تاريخ الإنسان، وقد حرّمتها الأديان والتقاليد الاجتماعية فأصبحت مكبوتة في لاشعور الإنسان. [1]وتبقى هذه المكبُوتات تدفع النفس للإشباع ولتشعر . النفس بنوع من الراحة والتنفيس من ضغط المكبوتات الجنسية المستمر وتظهر في ثوب أحلام النوم أو أحلام اليقظة أو في زلاّت القلم أو زلات الكلام كما تظهر في ثوب الإبداع الفني.

«ويلاحظ فرويد أن الغريزة الجنسية بسائر تجلياتها الشبقية، هي العامل الأساس في الفن والإبداع وسائر أنواع العصابات، ويذهب إلى أن أي نشاط إبداعي أو فني إنما هو في أصله نوع من تفريغ الطاقة اللبيدية...وهذا التصريف للطاقة الشبقية يدعى تساميا. فالميول التي تكون الغريزة الجنسية تتميز بقدرتها على التسامي، إذ يتم تحويل غاياتها الجنسية إلى أهداف أشرف وأسمى وذات قيمة مجتمعية كبرى. وإلى هذا التسامي النفسي يعود الفضل في أعظم الإنجازات الإنسانية وأنبلها».[2]

ويتبيّن من هذا أن فرويد قدّم تفسيرات نفسية لظاهرة الإبداع الفنّي عن طريق فكرة التسامي لدى المبدع وهذا مندفع من رغبة اللاشعور في محاولة منه لإشباع هذه الرغبة وأن التسامي يتضمن التعبير عن غريزة تم كبتها.

---

[1]–ينظر :المرجع السابق، ص98.

[2]_ محمد أديوان، النص والمنهج، ص78.

فقد طبّق نظرياته على الإخوة كارامازوف **لدوستويفسكي** وفي هاملت، في ابن أخت راموا **لديدرو**، وفي غوته. غير أنه نظر إلى الكاتب نظرته إلى عصابي عنيد يصون نفسه بواسطة العمل الإبداعي من الإنفجار ومن أي شفاء فعلي أيضا.[1]

فقد أضاء فرويد جوانب نفسيّة كبيرة لهؤلاء الشخصيّات وعلى بعض الأمراض النفسية التي يعاني منها الأدباء، كما وأحاطنا بمستويات الحياة النفسية، لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: هل كل الأدباء عصابيين؟ أم هم مرضى نفسيا؟ أم هم يعانون من عقد نفسيّة؟ وهل ذلك المرض النفسي يجعل منه مبدعا؟ وإذا شفي منه هل يتوقف عن الإبداع؟ هذه الأسئلة تبرز خلل النظرية فقد وقع في خطأ تعميم الخاص على العام.

وقبل أن ننتقل إلى عرض آراء تلاميذ فرويد علينا أن ننوّه إلى أنّ «رغم الإنجاز الذي حقّقه **فرويد** في الساحة الأدبية والنقدية إلا أن آراءه في مدرسة التحليل النفسي كانت عاجزة عن فك مغالق العملية الإبداعية» [2]وعلى هذا فقد قفز ثلّة من تلاميذه لتصحيح ما وقع فيه فرويد من أخطاء فهناك من انشق عنه وهناك من توسع في نظريته ونذكر:

كارل غوستاف يونغ: carlgustav JUNG

عارض يونغ رأي أستاذه فرويد في تأكيده على أهمية الغريزة الجنسية في نشأة الأمراض العصابية عند الفنانين في حين وافقه في "مبدأ اللاشعور " بوصفه مظهرا من مظاهر الفن ويسمّيه " اللاّشعور الجمعي" أو "الخافية العامّة"، ويعدّه المنبع الأساسي للأعمال الأدبية والفنية، ذلك أن اللاشعور الجمعي جماع تجارب الأسلاف والنماذج البدائية والرواسب القديمة، والتراكمات الموروثة والأفكار الأولى، فاللاشعور الجمعي هو ما ينطلق منه "يونغ " في تحليل عملية الإبداع بصورة عامّة، تتم باستدعاء النّماذج الرئيسية المتراكمة

[1]_ ينظر: رينيه ويليك، أوستن وراين، نظرية الأدب، ص84.

[2]_ زين الدينمختاري؛ المدخل إلى نظرية النقد النفسي، ص14.

في اللاشعور الجمعي بواسطة "الليبيدو" المنسحب من العالم الخارجي، والمرتد إلى داخل الذات وهذا ما يسبب اضطرابات نفسية لدى الفنان، فيحاول إيجاد اتّزان جديد لنفسه [1]

ألفرد آدلر: ALFRED ADLER

فقد عارض هو الآخر أستاذه في أن تكون الغريزة الجنسية الباعث الوحيد على الفن واتّجه إلى ما يسمى " الشعور بالنقص" أو ما يدعى"بآليات التعويض أو التعويض الأعلى" الذي يقابل مكان الرغبات الجنسية عند فرويد، وهو ناتج بفعل التأثيرات المباشرة لما يدركه المرء من نقص أو قصور نفسي وذلك القصور يتحوّل إلى قوّة تحرّك مشاعر الفنان وتكون فاعلا أساسيا في النشاط الإبداعي فقد اهتم آدلر بالفوارق الفردية التي تسعي إلى تحديد خصائص السيكولوجية الفردية من خلال السلوك الاجتماعي الذي من شأنه أن يبيّن طرائق النشاط النّفسي الناتجة عن هذا السلوك. [2]

وبعد دراسات يونغ و آدلر شقت اتجاهات أخرى طريقها في مجال الدراسات النقدية النفسية للأدب هناك اتجاه عرف باسم (الجشتالت)« وهو اتجاه بلور ملامح نظرية متميزة من مدرسة التحليل النفسي الفرويدي حيث قدمت هذه النظرية نفسها، في طروحاتها النظرية الأساسية وفرضياتها العلمية المختلفة، وبخاصة عند ممثلها هربرت ويلر– بديلا منهجيا واضحا. ويسعي هذا الاتجاه الجشتالتي إلى البحث في الكيفية التي يحدث بها العمل الفني وفي الأثر الكلي الذي يتركه في إدراك متلقي العمل ومتذوقه.»[3]

وهذا ما يُثبت انفتاح الدراسات النفسية الحديثة وعدم الاقتصار على الفهم الفرويدي في دراسة الفنانين والأدباء.

---

[1]_ينظر:المرجع السابق، ص15.

[2]_ ينظر: عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر، ، ص68.

[3]–بسام قطوس؛ المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص56.

إنّ دراسات التحليل النفسي الأدبي التي قام بها تلاميذ فرويد لا تكاد تحصى، فقد اتّسمت معظمها بطابع طبّي اكلينيكي فما يهمّهم هو البّحث عن أعراض المرض في الآثار الأدبيّة دون سواها وافتقار تلك الدّراسات للآليات النقدية الصحيحة لمقاربة الظاهرة الأدبية، وقد اقتفى هذه الوجهة بعض نقاّد الأدب، إلا بعضهم فطن إلى أن المحلل النفسي والناقد الأدبي حينما يدرسان أثرا فنيّا فإنهما يختلفان من حيث الهدف والطريقة[1]

ولذا سعى بعض النقّاد إلى ترميم الأخطاء التي وقع فيها من سبقهم، ومن بينهم شارل مورون ويسمي منهجه النفسي في التحليل الأدبي بالنقد النفسي،فقد استبعد هذا الباحث أن يكون التحليل النفسي للأدب مجرد تحليل " اكلينيكي"، تحكمه قواعد التشخيص الطبيّ، وهذا ما يفقد العمل الأدبي حسّه النقدي والجمالي، [2]وتتبع قيمة جهود الناقد شارل مورون بفصل النقد عن علم النفس، وجعل من الأول أكبر من أن يبقى مجرّد شارح وموضح للثاني[3] وقد خلّف شارل مورون مجموعة من الدراسات النفسية من بينها: « دراسة عن الشاعر تحت عنوان "من الاستعارات إلى الأسطورة الشخصية" ثم ختم جهوده بعدة دراسات ... نذكر من بينها مؤلفه الموسوم " النقد النفسي للفن الكوميدي" عام 1964، ومؤلفه الموسوم "فيدر" عام 1968. وقد كانت هذه الدراسات، مساهمة قيّمة في مضمار النّقد الأدبي من جهة والتحليل النفسي من جهة أخرى. فقد اتجهت دراسته نحو تعميق فهمنا لدور مخبآت اللاشعور في تشكيل الآثار الأدبية. فألقت المزيد من الضوء على دلالة اللاوعي عند الكاتب ودلالته في نصوصه الفنية»[4]

ويقف التحليل النفسي وقفة تصحيح مع الناقد شارل مورون بحيث جمع بين النص الأدبي ومبدعه تحت سقف النقد النفسي وأولى الصدارة للنص الأدبي في فهم نفسية المبدع ويعني هذا أنه حاول إنشاء نقد أدبي يعتمد على أسس التحليل النفسي.

---

[1]_ينظر: أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ، ص24.

[2]_ينظر: زين دين المختاري، مدخل لنظرية النقد النفسي، ص 17.

[3]_ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص26.

[4]–سمير حجازي؛ قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007، ص68،69.

وترامت جهود النقاد النفسيين إلى دراسة الأعمال الأدبية مع تلافي سلبيات النظرة الطبية للأعمال الأدبية فليس بإمكاننا تجاهل أعمال الباحث غاستون باشلار الذي صرّح بأن خوض مجال التحليل النفسي الأدبي يكون بثقافة طبية وخبرة كبيرة في معالجة العصابات فقد دمج بين العلوم الفلسفية والأبستمولوجياوالرياضيات وبيّن النقد الأدبي لذا كانت آراءه وتحليلاته ذات طابع علمي وخلّف باشلار في مجال التحليل النفسي للأدب مجموعة من الكتب نذكر منها:

تحليل نفسي للنار، الماء والأحلام، الهواء والأطياف، أحلام الراحة وأحلام الإرادة، شعرية المكان، شعرية الأحلام.[1] ويرى الباحث محمد أديوان أن عمل باشلار يتّسم بطابع العمومية والتوظيف غير الدقيق لمناهج التحليل النفسي في مجال الدراسة الأدبية والنقدية.

ومع جاك لاكان تطورت النظرة إلى اللاشعور باعتباره بنية لغوية ومن ثم دعا إلى ضرورة دراسة بنيات اللاشعور كما تدرس بنيات اللغة، وقد كان مشروع لاكان يهتم بالظاهرة اللغوية ويدمج بين بنيات اللاشعور النفسية والبنيات اللغوية، ويرى الباحث محمد أديوان أيضا أن دراسة لاكان لبنية اللاشعور كانت في حدود ضيقة بسبب أنه لم يجرؤ على اقتحام دراسة النصوص الأدبية إلا قليلا.

كما يوجد فئة من النقّاد المعاصرين حاولوا تطبيق طرق التحليل النفسي على الأعمال الأدبية التي حافظوا عليها كذلك الطوابع الذاتية الخاصة بالنصوص الجمالية، ومن هؤلاء النقاد: ج. ب. ريشار وجورج، وجورج بولي، وجان ستاروبنسكي.[2]

وعلينا أن نعرّج ولو قليلا على انجازات الناقد أ.أ. ريتشاردز الممثلة في نظرية "النقد الجديد" التي قد وجدت في النظرية السيكولوجية أداة مفيدة في تحليل العمليات النفسية الدائرة في الداخل المتلقين. على اختلاف شخصياتهم وأعمارهم وثقافتهم في أثناء تذوقهم للأعمال الفنية على أساس أن مكان التواجد الفعلي هو داخل المتلقي. وليس في كتاب مثلا، وهذا

[1]–ينظر: محمد أديوان،النص والمنهج، ص81.

[2]–ينظر :المرجع نفسه، ص78،79.

معيار نقدي موضوعي يستطيع أن يحدد المدى الذي استطاع العمل الفني أن يصل إليه داخل المتلقي الذي يعد المحطة النهائية للعملية الإبداعية.[1]

لقد كشف فرويد وأتباعه عن العديد من خبايا النفس البشرية لكن لا يعني هذا التسليم بكل ما قاله وزعمه فيها بل يكفي أن نستفيد بما أصاب منه.

[1]–ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص362.

المبحث الرابع: الدراسات النفسية في النقد العربي الحديث

لعل انفتاح النقد العربي على النقد الغربي ساهمفي ظهور العديد من المذاهب والتيارات الفكرية الغربية في النقد العربي. وككل جديد أحدث ظهور المنهج النفسي جدلا واسعا في الساحة النقدية العربية بين مؤيد ومعارض وبين توسط للموقف فقد استهوى المنهج النفسي مجموعة من النقاد وراحوا يحلّلون الشعر العربي وفق أطروحات علم النفس وتعدّ جماعة الديوان أول من طبق الدراسات النفسية على الشعر العربي.

ويعدّ **عبد الرحمن شكري** من الرعيل الأول الذي استفاد من معطيات علم النفس في دراسة الشعر وتبعه عبد القادر المازني بمقالة سنة 1914م درس فيها شخصية "ابن الرومي" دراسة نفسية ثم عبّاس محمود العقاد في دراسة مماثلة للشاعر نفسه ولأبي نواس والعبقريات المشهورة وغيرها"..[1]ويرى الباحث محمد أديوان أن عبد الرحمن شكري والمازني لم يكن تصورهما لعلاقة الأدب بعلم النفس واضحة مثل ما كانت عند العقاد [2]، كما يرى الباحث أحمد حيدوش أن دراسة العقاد لإبن الرومي كانت على أسس واضحة وتعدّ مثال جيد توجهت به الدراسات النقدية التي ظهرت في إطار الاتجاه النفسي [3]وبرز محمد النويهي بمجموعة من الدراسات النفسية أهمها "نفسية أبو نواس" وكتاب" ثقافة الناقد الأدبي" الذي تناول فيه شخصية ابن الرومي وخلف هؤلاء مجموعة من النقاد الأكاديميين ومنهم عز الدين اسماعيل في كتابه التفسير النفسي للأدب وخلف الله من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، مصطفى سويف في كتابه الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ونستطيع تعقب ملامح نظرية النقد النفسي في النقد العربي من خلال ثلاثة محاور: أولا/ دراسة شخصية الشاعر، ثانيا/ دراسة العمل الأدبي، ثالثا/دراسة عملية الإبداع.

---

[1]_ينظر: زين دين المختاري، مدخل لنظرية النقد النفسي، ص19.

[2]_ ينظر: محمد أديوان، النص والمنهج، ص110.

[3]–ينظر: أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص91.

1/ دراسة شخصية الشاعر:

لقد حظي هذا المجال بالعديد من الدراسات، ويقوم هذا الاتجاه الخاص بدراسة شخصية الشاعر أو الأديب بالبحث عن الخصائص النفسية من إنتاجه الأدبي، وتحليل الشخصية وإرجاع مكوناتها إلى أصلها النفسي في طبيعة الفرد أو في تكوينه الجسمي، ولا مفر عند ذلك من الاستعانة بعلم النفس الذي يرتكز على علم الأحياء، ثم الرجوع إلى العصر والبيئة لتحديد دورهما في تنمية تلك العلل النفسية أي علينا البحث عن مفتاح لولوج عالم الشخصية فلا يمكن الدخول إلى عالم الشاعر الداخلي لتحديد سماته وخصائصه النفسية إلا في هدى مفتاح واحد ويمثل هذا الاتجاه عباس محمود العقاد ومحمد النويهي، وعبد القادر المازني.... [1]

2/دراسة العمل الأدبي:

وهو استغلال معارف علم النفس في فهم العمل الأدبي، والأخذ بالتفسير النفسي للأدب وتأثير الحالة النفسية للأديب على إنتاجه الأدبي والنظر إلى النص على أنه يمثل الحالة المرضية للشاعر ولا يمكن فهم العمل الأدبي إلا بفهم شخصية صاحبه والعكس صحيح تماما كما تفهم شخصية الأديب بآثاره الفنية، فمن الضروري وصل الأديب بأدبه ويجب أن نتقدم أولا إلى فهم الشخصية النفسية للأديب أو الشاعر من خلال ظروفه المادية والجسمية والوراثية وبيئته....فيكون لنا نقطة ابتداء نتّجه منها إلى فهم الأدب من خلال الشخصية النفسية لصاحب هذه الظروف. ووجوب النظر إلى أدب الأديب جملة، وعلى أنه وحدة متماسكة ، لا تستوعبها إلا النظرة الشاملة إليهما جميعا. [2]

وهناك من النقاد النفسيين من نظر إلى النص الأدبي في معظم حالاته، على أنه تعبير صريح عن حالة الشاعر النفسية، والنظر إلى النص على أنه تعبير رمزي عن معنى

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص51،52.

[2]- ينظر: المرجع نفسه ، ص67،68.

غامض لا يعيه الشاعر نفسه، بمعنى أن القصيدة مثلا تحمل معنيين أحدهما ظاهر وثانيهما كامن، الظاهر هو ما تعبّر عنه اللغة في دلالتها المعجمية، والكامن هو ما تعبّر عنه دلالتها الرمزية وأن المعنى الكامن هو المعني الحقيقي الذي يرتبط بالحالة الذهنية لصاحب النص. ويمثل هذا الاتجاه مجموعة من النقاد من بينهم محمد خلف الله، وأمين الخولي...[1]

3/دراسة عملية الإبداع:

ويشير معظم النقاد إلى أن كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصّة لمصطفى سويف خير ما كتب في هذا المجال إذ قامت دراسته على أسس تجريبية بحيث قدم نص الاستخبار إلى مجموعة من الشعراء وحلّل إجاباتهم ولم يكتفبهذا بل حلّل مسودات الشاعرين عبد الرحمن شرقاوي و أمين العالم وتوصّل من خلالهما إلى نتائج حول عملية الإبداع، وهذا ما سأقوم بدراسته في الجانب التطبيقي –بإذن الله– "أما من حقّق السبق التصوري في ميدان البحث العلمي هو الدكتور "يوسف مراد"[2] ويرى أن عملية الإبداع تستمد مادّتها من العالم الخارجي ومن الذكريات وتارة من المحاكاة،وأن دافع المحاكاة في التعبير الفني ليس هو الفصل، أو المبعث الوحيد لتفسير عملية الإبداع وإنما هناك في نظره أهم عامل في الإبداع هو الإلهام وهذا أمر يدعونا للتحفظ فيما جاء به الدكتور يوسف مراد في اعتقاده أن الإلهام أهم عامل في الإبداع اعتقادا مطلقا، لا لشيء إلا لأن هذا الحكم صادر من أحد أقطاب علم النفس العام في العالم العربي، ولم يعط ما يثّبت من وجهة نظره هذه بالأدلة .[3]

وتبقى دراسة الدكتور يوسف مراد لعملية الإبداع تمثل السّبق التصوّري والمصدر الأول للدراسات التي تليها، وهذا يظهر جليا في كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني لمصطفى سويف حيث استند إليه في كثير من القضايا.

---

[1]– ينظر المرجع السابق، ص 162.

[2]– ينظر: عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص82.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 85،

الفـــصل الثـــــــاني

الأسس النفسية للإبداع الفني عند مصطفى سويف

المبحث الأول: الإطار المرجعي لعملية الإبداع.

المبحث الثاني: التفسير الدينامي لعملية الإبداع.

المبحث الثالث: عملية الإبداع الفني والمجتمع.

الفصل الثاني: الأسس النفسية للإبداع الفني عند مصطفى سويف

المبحث الأول: الاطار المرجعي لعملية الإبداع

لقد تطلّع سويف على الدراسات النفسيّة السابقة واستفاد من أخطائها ومن بين تلك الدراسات دراسة ريدلي ودراسة دى لاكروا، فتاولس وشولته، كوفكا، ودراسة الباحث المصري يوسف مراد...واستفاد ممّا وقعوا فيه من أخطاء، لقد اعتمد في دراسته المنهج التجريبي إذ عدّه الفيصل الذي يرتكز عليه بحثه السيكولوجي، ينطلق مصطفى سويف من ضرورة التسليم بأن عملية الإبداع ظاهرة سلوكية، باعتبار أنّ السلوك هو موضوع علم النفس، وسنقف في هذا المبحث على أهم عنصر تناوله سويف ألا وهو الشعور بالحاجة إلى "النحن" الذي عدّه العامل العام لعملية الإبداع، و"الإطار" هو العامل الخاص لذلك ويعالج الباحث في هذا الباب كيف ينشئ الشاعر قصيدته؟ وماهي خطوات الشاعر التي يتّخذها في عملية الإبداع وكيف تتحدّد؟ وماهي العوامل التي تساهم في تحديدها؟ وكيف يمضي هذا التحديد؟ ليتوصّل إلى أن عملية الإبداع سواء في الشعر أو في غيره من الميادين "ظاهرة مشروطة "[1]فوجدنا أن شرطها الأول يجب البحث عنه في المحيط الاجتماعي للعبقري وهذا الشّرط هو ظهور علاقة معينة بين العبقري وبين مجتمعه وطبق هنا القاعدة السيكولوجية العامة التي تقتضي بأنه لا يمكن تفسير أية ظاهرة بعزلها عن مجالها يقول مصطفى سويف« ونحن نفترض أن الشرط الأول لقيام الشاعر هو ظهور "علاقة معينة" بينه وبين مجتمعه وهنا نطبق تلك القاعدة السيكولوجية العامة التي تقتضي بأنه لا يمكن تفسير أية ظاهرة بعزلها عن مجالها»[2].

---

[1]–ينظر: مصطفى سويف؛ الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة،ص117،118.

[2]–المصدر نفسه، ص 118.

ويتبين من هنا أن العبقري تتحكم فيه قيم ومبادئ مجتمعه، ويرى سويف أن هذه النقطة قد التقى عندها معظم الباحثين، كما وأسند آراءهم في تعليله لهذه القاعدة السيكولوجية ونذكر من بينهم (فثلولس)* وكذلك (كوفول)* ولقد فضل رأي **كوفكا** لأنه تحدث عنه بشمولية وانتهى من ذلك إلى تحديد "العلاقة المعيّنة "إلى قيام العبقري ومجتمعه إذ يقول« ومن ذلك يتبيّن أنّ الخطوة الأولى في الكشف عن علاقة عبقرية الشاعر وعن العبقرية بوجه عام، هي الكشف عن علاقة العبقري بمجتمعه»[1]

ويرى سويف هنا أن المجتمع الدافع الأساسي لبروز العبقري وهو الدافع لتحريك قريحة الشاعر ويبرز هذا في مدى صلابة الحواجز التي تحدد السلوك بداخله وانتهى إلى أنه صراع يقوم على أساس تصدّع "النحن" إذ يقول« ... فيكفي أن نقول إن حركة العبقري تبدأ من حدوث صدع في " النحن"، ويحدث هذا الصّدع توترا عامّا في الشخصية يعمل على دفعها وتتجه محاولة العبقري إلى تغيير الحواجز لا إلى تحطيمها»[2]

ويتبين أن منشأ العبقرية يقوم بفعل الصراع بين الأنا والنّحن وأنّ حركة العبقري تبدأ من تصدع النحن وهي تعني أن الشخص لم يعد يرضى عن الحواجز بوضعها الحاضر.

ويستثني سويف حركة العبقري عن المراهق فالعبقري يمضي لتغيير الحواجز أما المراهق يمضي إلى إزالتها وكلا الحركتين مدفوع نحو إيجاد وضع مستقر للأنا يقول«...هناك فرق بين حركة العبقري وحركة المراهق، عندما يعاني كل منهما الشعور

---

[1]–المصدرالسابق، ص121.

*ردّ فثلولس إبداع الشاعر قصيدته أو غير ذلك صادر من نقص في بيئته إذ يقرر أن الإبداع نشاط اجتماعي.

*يري كوفول أن عملية الإبداع الفني هو تتبع التغير التي يمارسها الشاعر في جموع الأنا المحيطة به

[2]–المصدرنفسه، ص 130.

باختلال النحن، فإن الأول يمضي نحو تغيير الحواجز في حين يمضي الثاني إلى إزالتها كلا الحركتين مدفوعة نحو إيجاد مستقر للأنا، يحقق الاتزان المفقود»[1]

وينطلق سويف من حديثه عن منشأ العبقرية و الحاجة إلى النحن للوصول إلى نتيجة مفادها أن الشاعر بحاجة ماسّة للمجتمع ويقوم بعرض نص للشاعر أحمد رامي و الشاعر محمد الأسمر تعليلا لرأيه ونستنتج من خلال النصين أن الشاعر بحاجة للآخر وكلاهما متمم للآخريقول مصطفى سويف« يظن البعض أن حركة الشاعر في إبداع قصيدته تتم ببلوغه البيت الأخير...فالنصوص والشواهد التي قدّمناها تدلّ على أن الشاعر يخطو خطوة أخرى بعد الفراغ من آخر بيت في القصيدة هذه الخطوة هي أن يعرضها على الآخر»[2]

ونلاحظ أن سويف يهتم كثيرا بالمجتمع في تكوين عملية الإبداع وأنه هو النواة الأولى لقيام الشاعر ويرى سويف أن الشاعر يقوم بعرض قصيدته على أفراد مجتمعه قد يكون صديقا أو ناقدا مبجّلا أو عزيزا، ومن هنا يتبيّن حاجة المبدع أو الفنان للمجتمع إلا أنه لا مفرّ من وقوع اختلاف بينه وبين مجتمعه سببه تكوين رؤيا جديدة تختلف عمّا هو متعارف عليه يقول خير الله عصّار «فإن حدوث اختلاف في وجدان الفنان يشتمل على تكوين رؤيا جديدة، تتكون عناصرها من غير ما هو متعارف عليه في المجتمع الذي يعيش فيه الفنان. إن اختلاف الرؤيا ضروري جدا لتكوين الفن العظيم. كما يمكن أن يكون أساس كل عمل عبقري فذ يتجاوز الواقع سواء كان ماديا أو معنويا»[3]

لعل أهم ما يميز الفنان عن غيره من الأفراد سعيه الحثيث لتغيير في وجدان أبناء مجتمعه.

---

[1]–المصدر السابق، ص 139.

[2]–المصدر نفسه،ص 148.

[3]–خير الله عصّار؛ مقدمة لعلم النفس الأدبي، ص 147.

ونخلص إلى أن التوتر النفسي للعبقرية عند سويف هو العنصر الحاسم في الإبداع ومنشأ هذا التوتر هو اختلال التوازن بين العبقري الشاعر (الأنا) ومجتمعه (النحن) وبذلك تكون عملية الإبداع محاولة لإعادة الترابط بينهما، إذ يقول« وأن حركة الإبداع لا تتم إلا بتحقيق النحن...ونستطيع أن نفهم مصدر العنف الذي تمتاز به حركة العبقري...وتفسير ذلك في الدافع لحركته هذه يستند إلى "الذات" أعمق مناطق الشخصية وأشدها نزوعا إلى الاتزان»[1]

وهذا التوتر العام الناتج عن بروز الحاجة إلى "النحن" مما يدفع الشخصية إلى محاولة إيجاد نحن جديدة لتحقيق الاتزان "للأنا" ولقد افترض سويف إطارا مرجعيا كمقومة أساسية لتحديد السبب النوعي للعبقرية إذ يقول« ...الإطار هو نظام تلتئم فيه خبراتنا مكونة أبنية متكاملة» [2] معتبرا أنّ الشخصية جزء من هذا الإطار وأن ل لشخصيّة دور فعّال في تكوين الإطار فهي بضرورة تجارب و تربط بين حاضرها وماضيها ثم تتحول إلى خبرات نستفيد منها لفهمنا للأشياء إذ يقول « ولما كان تاريخ الشخصية ليس مجرد أكوام مكدسة من آثار، بل هو كل منظم يساهم في تنظيم الخطوات التالية فيربط بين الحاضر الشخصية وماضيها ومستقبلها فهو أساس منظم يكون بمثابة إطار متكامل» [3] وعلى هذا الأساس استنتج سويف أن الإطار الإستطيقي هو الأساس للذوق وذلك أن تاريخ الشخصية هو كل دينامي، فهي تضم بداخلنا عدة أطر يقول سويف « فنحن نحمل في أنفسنا عددا وافرا من الأطر ننظم بها أفعالنا جميعا، سواء أكانت تذوقا أم إدراكا أم أي فعل آخر»[4].

ومن هنا نستنتج من حديث سويف أن الإطار يتشكل من الخبرات التي يمرّ بها الشاعر أو الفنان فيمكن أن نشبهه بالسجل الذي يحوي خبراتنا.

---

[1] مصطفى سويف؛ الأسس النفسية للإبداع الفني، ص156.

[2]–المصدر نفسه، ص163.

[3]–المصدر نفسه، 183.

[4]–المصدرنفسه، ص 163.

فقد اعتبر سويف الإطار عامل مهم في تنظيم أفعالنا وقد افترض بوضوح أنه هو الذي يحدد نوع العبقرية، وبأن هذه العبقرية في نوعيتها إنما ترجع لنوع الإطار الذي يحمله الشاعر فقد عرض سويف وثائق لمجموعة من الشعراء تدور حول اكتساب الإطار، ولابأس بأن نقوم بعرض واحدة منها

« يقول الشاعر أحمد رامي:

لقد قرأت كثيرا، كثيرا جدا، قرأت حتى كدت أجنّ، كنت أقرأ حتى أصاب بدوار، ولقد تعلقت تعلقا شديدا ببايرون ولامرتين وشوقي.

ويقول أيضا: ولقد جننت شغفا برباعيات الخيام، كنت أريد أن أقرأها بالفارسية ولم أكن أعرف هذه اللغة، فدفعني ذلك إلى الذهاب إلى باريس، والبقاء هناك سنتين أدرس فيهما لا لشيء إلا لأني أريد أن أفوز من ذلك بترجمة الرباعيات إلى العربية»[1]

ويرمي سويف من خلال تلك النصوص التي أوردها أن سعي الأدباء والشعراء للإطلاع على أكبر قدر من الأعمال الأدبية وقد نجد بعض الشعراء متأثرين ببعض الشعراء والأدباء ممن سبقهم ويسعى لاستقصاء أكبر عدد منها.

فقد أورد سويف نص لكيتس فهو يتجه معظم اهتمامه للإطلاع على الشعر وشعر شكسبير خاصة. وهذا ما رجّحه ريدلي في دراسة مسودّات كيتس والشاعر أحمد رامي يكثر من القراءة، ومن قراءة بايرون ولامرتين بوجه خاص وكذلك عبد الرحمن شرقاوي يكثر من التذوّق الشعر والأدب عامة ويقف عند بعض الشعراء والأدباء بوجه خاص، وكذلك توفيق الحكيم الذي يهتمّ في قراءته للمسرحية بالأسلوب، فهو قليل الإهتمام بالموضوع. [2]وانطلق من

[1]–المصدر السابق، ص 169.

[2]–ينظر: المصدرنفسه، ص169.

هذه النصوص إلى البرهنة أن الإطار في مضمونه مكتسب كما قام بعرض آراء النقاد القدامى في أهمية إطّلاع الأديب على أعمال من سبقوه.

ونستنتج من هذه النصوص أن اكتساب الشاعر للإطار يكون بتذوق الأعمال الشعرية التي تميل لها نفسه وأن تكون عملية الاطلاع ذات تنظيم خاص وقد فرّق بين عملية اكتساب الإطار من خلال الاطلاع على أعمال فنية بين الشعراء وبين أشخاص عاديين.

ويرى عبد القادر فيدوح أن سويف قد تعامل مع عملية الإبداع من الناحية الخارجية للذات المبدعة بحيث لم نجد الجانب الوجداني للمبدع، يقول « ... غير أنه يتعامل مع الإبداع من وجهته الخارجية للذات المبدعة، أي من حيث التحصيل الذي اكتسبه من معان وترابطها بما يصادفه في حياته، ليشكل بذلك إطارا عاما يدفع إلى الإبداع، بينما لم نجد للعالم الوجداني أي تأثير لتحريك هذه المشاعر»[1] لقد ألقى سويف الأضواء على قضية بالغة الأهمية وهي الإطار المرجعي لعملية الإبداع ويرى سويف أن الجهود ذهبت إلى محاولة إنارة السبيل إلى الإلهام، ومع ذلك فإن هذه اللحظة لا تبزع إلا لدى شخص يحمل إطارا فهو يعلي من شأن الإطار ويعتبره أساسا للثاني –الإلهام– إذ يقول« ولقد اجتهد كثير من الشعراء أن يخفوا هذه الناحية من تاريخهم، أعني كل ما بذلوه لاكتساب الإطار، حرصا منهم على بقاء لحظة الإلهام ذات بريق خلاب»[2].

وليس هذا رأي مصطفى سويف فقط بل إن الشاعر (إدجار آلان بو) Edgar allanpoe يرى أن فوز الإلهام بتفسير عملية الإبداع نابع من تخفّي الشعراء من وراءه لكي لا يبوحون بما يعانونه في صنعة الشعر إذ يقول« إن كبرياء الشعراء هو الباعث لهم على

[1]–عبد القادر فيدوح؛ الاتجاه النفسي في نقد الشعر، ص93.

[2]–مصطفى سويف؛ الأسس النفسية للإبداع الفني، ص183.

عدم اعترافهم بما يعانون في صنعة الشعر فهم لا يصفون ذلك الجهد، ليتركوا الآخرين يفهمون أنهم ينظمون عفو الخاطر، في نوع من النشوة ومن الجنون الفني»[1].

فإن الشاعر (إدجار آلان بو) يعلي من الجهد الإرادة كخصائص لعملية الإبداع وكذلك سويف الذي يصرح بإرادية عملية الإبداع وأن الإطار في مضمونه مكتسب ومن أهم خصائصه تنظيم فعل الإبداع، فالإطار يكتسبه شاعر بكثرة مطالعته للدواوين الشعرية، وللقصاص كذلك إطاراً يكتسبه بكثرة اطلاعه على القصة وللموسيقي وللرسام كذلك يقول سويف« إن صلة الإطار بالإبداع صلة قوية إلى حد بعيد، بمعنى أن الشاعر يلزمه إطار شعري والقصّاص يلزمه إطارا اكتسبه بكثرة الاطلاع في ميدان القصة وكذلك الحال بالنسبة للمصور يلزمه إطار حصل عليه بكثرة تذوقه للوحات ومثل حال الموسيقي والمثال على سائر الفنانين جميعا»[2].

ويعود سويف ليبيّن علاقة الإطار بالكل وأنه لن يُفهم إلا بالنظر إليه في الكل الذي يحتويه، ويتكوّن الإطار من خلال تلك الشخصية غير مستقرّة التي تعاني دائما من ضغط "الحاجة إلى النحن" ونتّخذ من هذا الإطار سبيلا إلى استعادة النحن يقول« إن مهمّة الإطار كعامل نوعي في عبقرية الشاعر لا تتّضح إلا بأن نضع هذا الإطار في بناء شخصية تعاني توترا دائما من ضغط الحاجة إلى النحن فإن مثل هذه الشخصيّة التي تبدو مدفوعة إلى استعادة النحن لابد منها كأرضية يقوم فوقها الإطار المبدع، بحيث يعين هذا الإطار الطريق إلى هذه الاستعادة»[3].

كما أجاب مصطفى سويف على القائلين بأن الإطار قضاء على جوهر الإبداع من حيث هو عملية خلق يقول« فالشخصية على الدوام لها مميزاتها الخاصة حتى في أشد

[1]–محمد عنيمي هلال؛ النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر ، القاهرة، 1997، ص349.

[2]–مصطفى سويف؛ الأسس النفسية للإبداع الفني، ص175.

[3]–المصدر نفسه، ص183.

المجتمعات إثقالاً على هذه المميزات فلا خوف إذن على الإبداع من حيث إنه الخلق على غير مثال» [1] بحيث لا يمكن أن يكون الإطار الذي يحمل شخصا معينا مطابق تماما لشخص آخر فكل شخصية لها مميزات خاصة تميزها عن غيرها.

ونجمل القول بأن الكشف عن عبقرية الشاعر أو المبدع تكمن في الكشف عن علاقته بمجتمعه، أما السبب النوعي للإبداع والذي يجعل من الشاعر شاعرا ومن الموسيقي موسيقيا ومن الرسام رساما ...هو الإطار خاص بالمبدع الذي يوجّه وينظّم عملية تلقيه للمعارف في مجال معين، والإطار هو عملية رصف للمعلومات وتجارب سابقة اكتسبها الإنسان في حياته لتشكّل خبرات في مجال معيّن، فكل عمل فني أو أدبي له علاقة بالأعمال الفنية والأدبية السابقة سواء أكان شعرا أو قصة أو أعمال تشكيلية أخرى وهذا ما يشكل الإطار. وعلى هذا الأساس فإن الشعور بالحاجة إلى "النحن" تمثل العامل العام للإبداع أما الإطار فهو العامل الخاص له.

[1]–المصدر السابق، ص 186.

المبحث الثاني: التفسير الدينامي لعملية الإبداع

يتناول سويف في هذا الفصل الشاعر وهو يبدع قصيدته ويتقدّم معه خطوة خطوة منذ الخاطر الأول أو البادرة الأولى كما يتناول انفعالات الشاعر وأهدافه وما يقوم في سبيله إلى هذه الأهداف من حواجز أو عقبات بحيث ينطلق بعرض مسهب لآراء الباحثين حول عملية الإبداع والتفسيرات الشائعة التي تحيط بها وأول هذه التفسيرات القول بالإلهام الذي يعد من التفسيرات القديمة جدّا، إذ أشار إليه أفلاطون وأرسطو، وكذلك القول بالتسامي الذي أشار إليه فرويد بحيث اعتبره أساس عملية الإبداع، والقول بالإسقاط والذي أشار إليه يونغ والحدس البرجسوني. فقد نظر سويف في عملية الإبداع بأدق معانيها، وبيّن عجز تلك المذاهب على أن تستوعب جوانب عملية الإبداع الشعري جميعًا، وأرجع ذلك إلى أن الباحثين لم يعتمدوا على المنهج التجريبي، ثم قدّم معالجته للموضوع على أساس المنهج ذاته فقام بعرضْ إجابات الشعراء الواردة على الاستخبار الذي أرسله لهموأضاف إلى ذلك تحليل للمسودتين للشاعر عبد الرحمن الشرقاوي ومسودة للشاعر محمود أمين العالم.

يقول مصطفى سويف «...فسنستعين بنتائج الاستخبار والاستبار اللذين أجريناهما على جماعة من الشعراء، وبتحليل المسودات، للكشف بقدر الإمكان عن لحظات الإبداع. وسوف نجد أن الشاعر إذ يبدع القصيدة يمر بلحظات تلق أو انطلاق يكاد يختفي فيها كل أثر لبذل الجهد، ثم يمرّ بلحظات أخرى ملؤها المقاومة والتنقيب. وقد تنبّه دى لاكروا إلى هذا الاختلاف بين لحظات الإبداع، فقال: إن للإلهام وجوده لكنه لا يكفي لتفسير الإبداع، وليست ميزة الفنان أن يقف مسلوب الإرادة أمام وابل الإلهام»[1].

ويستدل سويف بعرضه لقول (دى لاكروا) أن الإلهام لا يكفي وحده لتفسير عملية الإبداع بل إن الشاعر يتدخل في عملية الابداع من حيث الترتيب والصياغة والتغيير ويرى أن القول بالإلهام جانب من جوانب دعوى التلقائية لعملية الإبداع ولا يعقل أن يأخذ سويف

[1]–مصطفى سويف؛ الأسس النفسية للإبداع الفني، ص188.

بتلقائية عملية الإبداع بعد أن انتهى إلى أن الإطار شرط أساسي للإبداع الشعري وهو مكتسب إلى حد كبير. فقد رفض سويف القول بالإلهام كتفسير تام لعملية الإبداع إذ يقول«إن النظرة العابرة في مسودّات الشعراء لكفيلة بالكشف عن بعض ما في عملية إبداع الشعراء من تعقيد وتردّد بين لحظات ينساب القلم فيها ولحظات أخرى ظاهرها الشطب والتغيير والتبديل والاضطراب الشديد بحيث يلزمنا ألا نقف عند الإلهام كقول فيه كفاية فإنه إذا استطاع أن يصور لحظات الانسياب فهو عاجز عن تصوير لحظات المقاومة والاضطراب»[1].

ومن هنا يبرز سويف مدى تعقيد وصعوبة عملية الإبداع الفني فهي غير متجانسة ومتقلبة ولا تسير في مسار واحد ويقوم سويف بعرض فقرة من رسائل توفيق الحكيم تعليلا لرأيه بحيث تبرز ما يعتري توفيق الحكيم من معاناة أثناء إنجازه لأعماله القصصية.

يمرّ سويف إلى تفنيد القول الثاني وهو التسّامي الفرويدي ويرى أنه أضيق بكثير من أن يستوعب عملية الإبداع بأسرها إذ يقول« إن التسامي على كل حال لايمكن الأخذ به باعتباره مفسّرا لعملية الإبداع، لأنه أولا وقبل كل شيء فكرة غامضة كل الغموض فنحن إذا تساءلنا كيف يؤدي التسامي إلى الإبداع الفني لم يجد فرويد جوابا»[2].

فقد أسند في تعليله رأي الكاتب الإنجليزي المعاصر موم ويرى سويف أن شعور فرويد بغموض نظريته دعاه إلى إضافة عناصر في نصوص متفرقة كذلك أضاف تلاميذه بعض العناصر لشعورهم بعدم كفاية فكرة التسامي يقول سويف«...شعر تلامذة فرويد بعدم كفاية التسامي، فأضاف إرنست جونز عملية التفكيك وهي ضد عملية التكثيف التي تحدث في الحلم. ورأى هانز ساكس أن آراء الأستاذ تكاد تغفل "الصورة" إغفالا تاما، وتنسى دلالتها

[1] –المصدر السابق، ص197.

[2]– المصدر نفسه، ص200.

في النشاط النفسي للفنان فحاول أن يسدّ هذا النقص بفكرة "اللّذة السّطحية" و"اللّذة العميقة"»[1].

ويتبيّن من هنا رفض سويف اتجاه القول بالتسامي الفرويدي كأساس لتفسير عملية الإبداع لأنها تعاني من نقص وغموض يمنعها من ذلك وهذا واضح من تلفيق تلامذة فرويد بعض العناصر لشعورهم بعدم الكفاية ما قام به فرويد في مجال التسامي.

ينتقل سويف إلى تفنيد القول بالإسقاط ورائده يونغ بعد عرض مسهب لنظريته، وشأنه في ذلك شأن القول بالتسامي الفرويدي، بحيث يكتنفه نوع من غموض يرى سببه عدم اعتماده التجربة العلمية، ومنه لا يستطيع الإسقاط استيعاب عملية الإبداع بجميع تفاصيلها لأن يونغ عجز عن التفريق بين إسقاط الفنان والإسقاط لدى غيره من العباقرة، وعجزه عن توضيح ديناميات هذه العملية مما يجعله أقرب ما يكون إلى التعليل اللفظي[2].

أما رأي برجسون فيمتاز بنوع من الدقة والعمق وجوهر الإبداع عنده هو الانفعال، ومع ذلك فكرته قاصرة على استيعاب العملية الإبداعية والسّبب في نظر سويف في أنّها لا تقوم على أساس تجريبي دقيق يقول سويف« فأما عن مظهر هذا القصور فإنه يتجلى في الوقوف عند جانب من العملية الإبداعية وإغفال الجوانب الأخرى. وبالتالي إبراز هذه العملية باعتبارها حدثا يمضي وليس له أية علة في المجال السلوكي للفنان. هذا إلى أنها لاتفسر العبقرية الفنية في نوعيتها، بل تقتصر على محاولة تفسير العبقرية بوجه عام»[3]

ويرى سويف أن الحدس البرجسوني لا يقيم أي وزن لصلة الفنان بالتراث الفني بحيث بيّن صلة الإطار بعملية الإبداع كيف يساهم التراث الفني في تحديد العبقرية ونختم حديثا بقول سويف حول تلك التفسيرات و سبب فشلها في احتواء عملية الإبداع يقول«إذا نحن

---

[1]- المصدر السابق،ص203.

[2]-ينظر: المصدر نفسه، ص207.

[3]-المصدر نفسه، ص208.

تساءلنا، أفلا نلمس في هذه الآراء جميعا،وأعني التفسير بالإلهام أو التسامي أو الإسقاط أو الحدس البرجسوني عنصرا مشتركا أو بالأحرى عيبا شائعا؟ إذا نحن ألفينا هذا السؤال، فالجواب على ذلك أن هذا العيب قائم فعلا ويتمثل في أننا ها هنا بصدد آراء لا تقيم للتجربة العلمية وزنا»[1]

ويصّر سويف على أن العيب في التفسيرات التي سبق ذكرها يكمُن في عدم استخدامهم المنهج التجريبي ولذا فقد استخدم سويف جانبا مهما في بحثه أقامه على أسس تجريبية واستخدم الوسائل التالية:

1-الاستـخبار.

2- الاستبـار.

3-تحليـل المسـودات.

يقول سويف« نزعم أن نلقي الضوء على جوانب عملية الإبداع جميعا مستعنين على ذلك ببعض الوسائل التجريبية "كالاستخبار" والاستبار وتحليل مسودات الشعراء»[2].

ويقصد بالاستخبار مجموعة من الأسئلة يقدّمها الباحث لفئة معيّنة قصد رصد ظاهرة معينة وهذا ما قام به مصطفى سويف في محاولته للكشف عن عملية الإبداع بحيث قدّم مجموعة من الأسئلة لعدد من الشعراء تتحدث عن خطوات عملية الإبداع أما الاستبار«هو مصطلح يهدف إلى تمكين الباحث من معرفة حقيقة ما يوجهه إلى غيره من أسئلة بقصد الحصول على معلومات عن سلوكه » [3] ويرى عبد القادر فيدوح أن الدراسات النفسية أثبتت أنه يعتمد على التقرير اللفظي، وغالبا ما يكون مزيفا يقول «يعتمد الاستبار على التقرير

[1]-المصدر السابق، ص208.

[2]-المصدر نفسه، ص215.

[3]-عبد القادر فيدوح؛ الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص97.

اللفظي، وغالبا ما يكون مزيفا في بيانات مستنطقه نتيجة ما قد يصيبه من انفصال مفاجئ، يكون كرد فعل مصاحب لعدم قدرته على جمع صوره الذهنية، واستيعابه الأشياء في وقتها» [1]

ولهذا نرى مصطفى سويف لم يعتمد كثيرا الاستبار كما هو واضحا من خلال الاجابة الوحيدة التي تلقاها من الشاعر أحمد رامي، ولابأس بأن نقوم بعرض نص الاستخبار لكي نتمكن من فهم الإجابات جيدا، نص الاستخبار:

«موجه إلى الشعراء. المرجو من حضراتكم أن يتفضلوا بتقبل الجهد والمشقة اللازمين للإجابة على الأسئلة التالية بدقة بالغة. لأن الهدف هو البحث العلمي. كما أننا نرجو ألا يتقيدوا ببعض الآراء الشائعة في هذا الموضوع. لأن الحقيقة العلمية لا يصل إليها إلا البحث الدقيق الخالي من شوائب النزعات المختلفة والآراء المبتسرة.

1 إذا استطعت أن تتذكر عملية الإبداع كما جرت في آخر قصيدة لك، فالمرجو أن تتبّع حياتها في نفسك. هل عاشت في نفسك صورها وأحداثها كاملة قبل النظم؟ أم هل بزغت وقت النظم فحسب؟ وإذا كانت قد عاشت قبل النظم فهل عاشت حياة جامدة أي أنها ظهرت فجأة كاملة وظلّت كما هي حتى انتهيت من كتابتها أم تطورت في حياتها قبل الكتابة أو أثناءها، وجعلت تمتلئ وتنضج في بعض نواحيها وتتضاءل وتتلاشى في نواح أخرى؟

2 وإذا صح أنها تطورت وتغيرت، فهل تمارس أنت عملية تغيرها؟ أم تشعر بأن الأمور تجري بعيدة عن متناول قدرتك، وكل ما هنالك أنك تشهد آثار التغير؟

3 ألك عادات تمارسها ساعة النظم أم لا (جو خاص، حجرة خاصة، قلم خاص، حبر خاص...إلخ)

[1]–المصدر السابق، ص98.

4 أتشعر بوجود صلة بين أحداث حياتك الواقعية وبين ما يرد في قصائدك من أحداث وصور، وإذا كانت هناك صلة يحسها الشاعر، فليحدثنا عمّا يشعر به إزاء ما يرد عليه من صور وأحداث يضمنها أعماله. أيشعر من أين تأتي وكيف؟

5 أترى نهاية القصيدة قبل أن تبلغ هذه النهاية؟ وإذا كان الأمر كذلك فهل تراها واضحة أم لا وإذا لم تكن تراها فما الذي يحدد لك أن ها هنا قد بلغت النهاية؟ وإذا كنت تراها فهل تنتهي القصيدة حيث كنت ترى؟.»[1]

وكما يتبيّن من الأسئلة التي وجّهها مصطفى سويف ل لشعراء،التي كانت تدور حتمًا في دائرة عملية الإبداع بحيث أجاب على هذا الاستخبار مجموعة من الشعراء هم: خليل مردم بك(سوريا)، وبهجة الأثري(العراق)، ورضا صافي (سوريا)، محمد مجذوب(سوريا)، ومحمد الأسمر(مصر)، عادل الغضبان(مصر)، وأحمد رامي(مصر)، [2] ولا نستطيع في هذا المقام عرض جميع إجابات الشعراء ولعلنا نكتفي بعرض أهم ما صرّح به الشعراء.

وهذا الشاعر خليل مردم بك يختار قصيدة بعنوان (الضحية) و اقتناها لأنها عاشت طويلا في نفسه، وسبب إبداعه لهذه القصيدة رؤيته لجزار يذبح الأضاحي بكل خفة وقساوة، فلستهجن قساوة الجزار. وقامت صورة هذا المشهد في نفسه يقول« أمّا صور القصيدة وحوادثها فقد عاش أكثرها في نفسي قبل الكتابة حياة مجردة، وبعضها جاء على سبيل التداعي والاقتضاء كبعض أبيات الفاتحة والخاتمة، وأما التصوير أو طريقة الأداء فقد كان ذا أثر بالغ في تكييف تلك الصورة وتخليق تلك الحياة المجردة...ووجدت بعد الانتهاء من القصيدة أنها نضجت وامتلأت أثناء الكتابة من جهة وصف الجزار...التطور الذي حصل في وصف الجزار أقرب إلى أن يكون بعيدا عن متناول القدرة...أشعر بوجود صلة بين

[1]–مصطفى سويف؛ الأسس النفسية للإبداع الفني، ص215،216.

[2]–ينظر :المصدر نفسه، ص216.

أحداث حياتي الواقعية وبين ما يرد في قصائدي من أحداث وصور...على أنني أكاد أجزم بأن كثيرا من المعاني والتراكيب والألفاظ يفتح عليّ بها أثناء الكتابة بما لم أكن أتوقعه...»[1]

ولعلنا اقتبسنا ما يهمنا من إجابة الشاعر خليل مردم بك إذ يصرح بأنه يفضل الهدوء والانفراد في إبداعه لقصيدة ما، وأن حالته النفسية تختلف من قصيدة إلى أخرى فتختلف قصائده من حيث التداعي والأداء أما قصيدة الضحية فهي بعيدة عن متناول قدرته، غير أن تداعي الألفاظ والتراكيب غالبا ما تكون أثناء الكتابة .

ونمر الآن إلى إجابة الشاعر رضا صافي إذ ينطلق الشاعر بالتعريف بنفسه وبذكر أحداث حياته الواقعية فيروي ظروف حياته الاجتماعية وحالته الثقافية وما واجهه من أحداث وصعوبات في حياته ثم يمر إلى الإجابة عن أسئلة الاستخبار بحيث يصرح في إجابته أن الوقت المفضّل لديه هو الهزيع الأخير من الليل وأنه لا يكتب إلا بقلم الرصاص ولا يستعمل الممحاة بل يفضل إمرار القلم عليه لأن الممحاة تتسب في قطع سلسلة الأفكار لديه إذ يقول« إن جل شعري متصل اتصالا وثيقا بحياتي...إن الوقت الوحيد الذي أستطيع فيه البدء بقصيدة...هو الهزيع الأخير من الليل، ويظل هذا الوقت هو الأفضل لإتمام القصيدة... لا أكتب إلا بالقلم الرصاص الأسود...لا أستعمل الممحاة في شطب...إنني أشطب مالا يروقني بإمرار القلم عليه...وأخيرا فإني كثير التدخين أثناء النظم»[2]

ومن هنا يتبيّن أن لكل شاعر ظروف ينتهجها أثناء إبداعه لقصائده فهذا الشاعر رضا صافي يخبرنا بسلوكه النفسي الذي يرتاح له أثناء كتابته لشعره.

ويليها إجابة الشاعر محمد مجذوب الذي يصرح بأن موضوع القصيدة لم يأت ارتجالا وإنما عاشت قبل التأليف في نفسه إذ يقول« أول قصيدة لي هي "تأوهات" نظمتها قبل بضعة أيام ...وهي خطرات قديمة أحسها كل يوم وتكاد تغلب عليّ كل ما أنظم من الشعر

[1]–المصدرالسابق،217،218.

[2]–المصدر نفسه، ص223،229،227.

منذ أكثر من خمسة عشر عاما. فهي إذا لم تنبثق بصورة مفاجئة وقت التأليف، بل تمخضت بها النفس طويلا»[1]

فالشاعر محمد مجذوب يشبه تطور موضوع القصيدة عند الشاعر بتكوْن الجنين بمعنى أن القصيدة تمر بمراحل كما يمر الجنين بمراحل فهو ينفي المفاجأة والارتجال إلا أن عملية التطور هذه خارجة عن إرادته كما أن له أحوال ترافق عملية التأليف فلابد له من جو خاص كالعزلة ولا يعني بها الانقطاع عن رؤية الناس بل الانقطاع عن مشاركتهم إذ يقول« وقلما أستطيع الاعتزال للنظم في حجرة خاصة بل أقوم بذلك في المقهى وعلى المائدة وفي السيارة وقلّما يشغلني عن ذلك ضجيج الناس وحركتهم بشرط ألا أضطر لمشاركتهم... أما القلم والحبر فلعل لهما علاقة ما في التأليف ولكنها علاقة محدودة بالنسبة إليّ... إذ كثيرا ما يهيجني حران القلم...كما أنني أفضل أن يتاح لي...مكان أنيق مشرف على البحر»[2]

إذا الشاعر محمد مجذوب لا يفضل أداة بعينها للكتابة –على خلاف الشاعر رضا صافي الذي يفضل قلم الرصاص– ولكن أصعب الأمور عليه هو أن يحرن قلمه بحيث يشتت فكره ويفقده التركيز ويفضل المكان الأنيق المطل على مشاهد طبيعية وخاصة البحر في مختلف حالاته.

وننتقل إلى إجابة الشاعر محمد الأسمر:

يصرح الشاعر أن صياغة الشعر فيه من الصعوبة بمكان وليس بالأمر الهيّن عليه إذ يسرد ما يعتريه أثناء عملية الإبداع إذ يقول« وإني في أول نظمي للقصيدة أجدني مسوقا إلى نظمها بشعور خفي ليس فيه ما يرهق أعصابي، ثم يأخذني التيار الجارف فيبرد وجهي، وأظل ذابل البصر غائبا بعض الغياب عما حولي، وأحيانا أذرع الغرفة التي أنا بها، أو المكان الذي أنا فيه ذهابا وإيابا مهمهما، ومشيرا بيدي، محرقا من السجائر ما شاء الله أن

[1]–المصدر السابق، ص231.

[2]–المصدر نفسه،ص232، 233.

أحرق، وفي هذه الحالة أعني حالة الانفعال الشعري إذا جاء الليل ونمت كان نومي متقطعا، أغفو الإغفاءة ثم أقوم ناهضا إلى القلم والقرطاس لأن معنى من المعاني تمت صياغته بيتا من الأبيات»[1]

ولعلّنا نكتفي بهذا القدر من إجابات الشعراء ، ولابد من إدراج التحليل الذي قام به مصطفى سويف لتلك الإجابات للتوصّل إلى معرفة جوانب وخطوات العملية الإبداعية.

« 1- تتفق خمس إجابات على الشهادة بأن معظم القصائد لا تبزغ دفعة واحدة دون أن يكون لها مقدمات، والإجابتان الخاصتان بالشاعرين رضا صافي ومحمد الأسمر لا تشذان عن هذا الرأي ولكنهما توضحانه...

2- تتفق كل الإجابات على الشهادة بأن الأنا لا يسيطر على عملية الإبداع حتى في هذا النوع الذي يبدو عليه فيه مظهر "الإرادية" بل يشعر الشاعر في معظم اللحظات أن " المعاني حينما تجول برأسه هي التي تبحث عن ألفاظها اللائقة بها"،... أو أن الخواطر لها قدرة على جلب بعضها بعضا بينما يقف الأنا بلا حول ولا قوة...

3- تتفق الإجابات على انتحاء مكان خال في أثناء ممارسته للإبداع، ودلالة المكان الخالي تتمثل في أنه يساعد على استمرار بروز مجال الإبداع وسلبية الأنا...

4- جاء في إجابة مردم بك، ورضا صافي وصف دقيق للتغير الذي يطرأ على مجال الشاعر في لحظات الإبداع...وربما كانت هذه اللحظة، أعني لحظة ظهور الدلالات، هي أحق اللحظات العملية كلها باسم الإلهام، ويبدو أنها أشدّ اللحظات غموضا.

5 للأحداث الواقعية والمشاهدات والإطلاعات التي تحدث في حياة الشاعر صلة بما يبدعه لم ينكرها أحد من المجيبين، لكنهم جميعا يرون أنها صلة غامضة، فهم

[1]-المصدر السابق، ص235.

يلمسون في قصائدهم آثار واقعهم، لكنهم لا يستطيعون أن يقرروا من قبل أي أجزاء الواقع سوف يطفو في لحظات الإبداع ويتسرب إلى القصيدة...

6 من خلال إجابة الشعراء عن السؤال الخاص بالنهاية وكيف يتعرفون عليها نكشف عن عامل هام في عملية الإبداع، هو التوتر الذي يقوم كأساس دينامي لوحدة القصيدة، بحيث يمكن أن نقول: إن الشاعر يتحرك في حدوده، وفي اللحظة التي ينتهي فيها هذا التوتر تكون نهاية القصيدة. ومع اختلاف الإجابات اختلافا يكاد يشف عن التعارض فإنها جميعا متفقة في الحقيقة الدينامية تعبر عنها...»[1]

ويشير مصطفى سويف بأنه لا ينتهج منهج التحليل النفسي، ولا يرتضي موقفه، ولا يكاد يحسب حسابا للاشعور ويرى أن هذا الاتجاه واضح من خلال الطريقة التي وضع بها أسئلة الاستخبار بحيث لو كان ينتهج تعاليم فرويد لكانت الأسئلة حول طفولة الفنان، والأحداث الانفعالية العنيفة التي تعرض لها، ونوع علاقة الشاعر بأسرته...[2]

وعليه يرى عبد القادر فيدوح أن إغفال مصطفى سويف للمفاهيم النفسية واهتمامه بالمنهج التجريبي، جعله يبتعد عن المعنى الخفي للذات المبدعة يقول« كان أقل توضيحا لرؤيته وتقريب مفاهيمه إلينا التي لم تكن لها صلة بالمضامين النفسية، وترجمة مصطلحاتها إلى ما يناسب منهجه المتبع في تحليل النصوص بحيث تصبح ذات معنى، فحين يعرض استنتاجاته التي جاءت عرضية في ظاهرها، فذلك يعني أن افتراضاته لم تضع بصماتها على هذه المضامين النفسية للذات المبدعة»[3]

نلاحظ أن عبد القادر فيدوح واضح في نقده منذ البداية فقد لمحنا قبل – الإطار المرجعي لعملية الإبداع– اعتراضه في تعامل سويف مع الإبداع من وجهته الخارجية للذات

---

[1]– المصدر السابق، ص247،248،249،250.

[2]– ينظر: المصدرنفسه، ص245،246.

[3]–عبد القادر فيدوح؛ الاتجاه النفسي في نقد الشعر، ص99.

المبدعة وعدم دمج الموهبة والملكة في عملية الإبداع و يسترسل في فكرته تلك في الاستخبار الموجه للشعراء فنلاحظ كذلك اعتراضه في عدم دمج المعالم الشخصية للمبدع إذ يقول« وهكذا تبدو رغبة الدكتور مصطفى سويف واضحة بطروحاته التوجيهية في سبيل الكشف عن حقائق افتراضاته –المسبقة– وعرضها للتحليل حتى يقنعنا بما توصل إليه من نتائج كانت في مجملها منفصلة عن الروابط التي تحدد معالم الشخصية المبدعة للعالم الباطني لها من خلال الأسئلة التوجيهية»[1]

تحليل المسودات:

لم يكتف مصطفى سويف بتحليل إجابات الشعراء بل حلل كذلك ثلاث مسودات، مسودتان للشاعر عبد الرحمن الشرقاوي ومسودة للشاعر محمود العالم. واستعانا بتوضيح بعض غوامض المسودات بتقديم أسئلة على الشعراء إذ ظهرت على تلك المسودات شطب وأسهم وكتابة غير واضحة وكتابة مقسمة على أجزاء من الورقة وكتابة أفقية وأخرى عمودية[2].

« ويبدو أن هذه الطريقة هي أعظم نهج فائدة للدراسات الأدبية، ولكنها أيضا صعبة في مردودها الإيجابي، لما فيها من عسر الحصول على كل المسودات للقصائد قبل كتابتها في شكلها النهائي ، فلجأ إلى الاستعانة بأسئلة موجهة ألقاها على المبدع والتي كانت لها أهمية كبيرة في توضيح منهجه»[3]

ويصرح عبد القادر فيدوح أن ما قام به سويف عمل في غاية الصعوبة لما فيها من فائدة في مجال الدراسات الأدبية كما أن سويف يعترف بأنه وجد صعوبة في تحليل المسودات مما دعاه إلى توجيه أسئلة إلى الشعراء لتوضيحها.

---

[1]–المصدر السابق، ص99.

[2]– ينظر: مصطفى سويف؛ الأسس النفسية للإبداع الفني، مسودة عبد الرحمن شرقاوي، ص252.

[3]–عبد القادر فيدوح؛ الاتجاه النفسي في نقد الشعر، ص 98.

ولابأس بأن نقوم بعرض تحليل المسودة واحدة للشاعر عبد الرحمن شرقاوي لتوضيح التجربة:

«**القصيدة** "**أرأيت هأنذا...**"

1-...أن هذه المسودة التي بين أ يدينا... ليست صورة دقيقة لعملية الإبداع كما جرت فعلا لدى الشاعر فالشاعر يقرر في إجابته أن أول عبارة وردت على ذهنه هي " **أنا لا أخون مشاعري**" بينما تبدأ المسودة " **أرأيت هأنذا...**" والفرق بينهما واضح من حيث الدلالة على موقف الأنا...

وقد أوضح الشاعر في استباره التسلسل التالي في ورود الأبيات على ذهنه:

قال: أول ما أتاني " **أنا لا أخون مشاعري...**"

ثم أتاني بيت لم أثبته في القصيدة..."**وجميع أحلام السعادة في صباك الزاهر**"

ثم أتاني" **أنا عشقت سواك إنسانا فلست بشاعر...**"

... ثم كتبت إلى قولي "**أنا لا أخون مشاعري**" ...

2-إذا قرأنا القصيدة من البداية حت ى النهاية، لاحظنا أنها تتألف من مجموعة من القمم ومجموعة من المنّخفضات. ولكن ماذا نعني بهذا التعبير ...

الواقع أن المنخفضات نجدها عندما يعود الشاعر إلى تكرار بيت أو بيتين أو مقطع بأكمله بعد عدة أبيات منوعة، ومما هو جدير بالملاحظة أن هذه المنخفضات يسبقها نوع من الغموض في الصور والمعاني ...

يقول الشاعر في إجابته فيما يتعلق بالفقرة التالية " **أنا لا أخون مشاعري**":

" بدأت تتضح عندي معان، لكنها لم تكن بالمعاني المجردة، كانت معاني لها شكل حلو...ثم إذا بي في غيبوبة فجعلت أكتب البقية... ثم اتضح الموقف من جديد، شاع فيه الوضوح

فكتبت: " **الرقة الهوجاء تمرح في صباك الزاهر...**"

واتخذت الضحكات شكلا مجسما، كأنما أرى تمثال بوذا الساخر.عندئذ كتبت: "**ومواكب الأوهام تخفق في ذهول ساخر...**"

إلى " **فكل أيامي جنون...**" ثم أتتني تلك الحالة التي كالغيبوبة.

وأول ما نستنتجه هنا: أن الشاعر يدفع إلى الترجيع دفعا.

ثانيا: يظهر أن لهذا الترجيع وظيفة معينة بالنسبة لعملية الإبداع فقد رأينا أن الشاعر يصل إليه بعد وضوح ويخرج منه إلى وضوح، والظاهر أنه يمكّن الشاعر مواصلة فعل الإبداع...

ومن الواضح في حالة المسودة التي بين أيدينا أن الترجيع ليس سو ى هذه العودة، وهي واضحة في هذه القصيدة، لكنها قد لا تبدو بهذا الوضوح في قصائد أخرى

فالدلالة الدينامية للترجيع أنه نهاية الوثبة.

3-مما يزيد إثبات هذا الرأي، ما يلاحظ قبيل المشهد الأخير الذي يبدأ بقول الشاعر:

" **ولقد مضيت أثير من تحت التراب معذبين**"

فالفقرة السابقة على هذا البيت، والتي تبدأ بقوله: "**أرأيت هأنا لا أبين**"

هذه الفقرة كلها ترديد لأبيات قيلت من قبل، وعلى حسب رأينا تكون الدلالة الدينامية لهذا الترجيع أنه نهاية "وثبة" واضحة، وأنه استغلاق المجال الذهني أمام الشاعر. وقد سألنا الشاعر عما يذكره عن هذه اللحظات التي تم فيها وضع هذا الجزء، فقال إنه كاد أن يتوقف

في هذا الموضع واستغلق المجال أمامه، وقد بدأ هذا الغموض قبل هذا الموضع بقليل، عند قوله:

" **وأكاد من فرط الحنين**

أقول ما لا أستبين" ...

وقد سألنا الشاعر عدة أسئلة حول لحظات الإبداع، وحاول هو أن يتذكر كل شيء عنها، ومن أهم ما قاله في هذا الصدد:

4- فيما يتعلق بالمشهد الأخير، وهو يلفت النظر لشدة وضوحه، وكأنه الرقعة الأرجوانية في القصيدة :

قال: رأيتني في شبه حلم، رؤى تمر في هدوء ... ثم رأيتني في حلم فعلا، أشهد رؤيا...عندئذ كتبت: " **لقد مضيت أثير من تحت التراب معذبين**" واستمر هذا الحلم إلى أن انتهي بانتهاء هذه الفقرة...وفي نفس الحالة كتبت ... "**ورأيته كالله...**"

5-كذلك جاء في حديث الشاعر:

كنت أحس أشياء أريد التعبير عنها، لكني لا أعرف كيف أعبر اضطربت جدا، كتبت:

" **أرأيت هأنذا لا أبين** "

كنت فعلا لا أكاد أتبين ما أريد أن أصوره... كذلك عندما كتبت:

" **فكل أيامي جنون**"

كنت فعلا في حالة تشبه الجنون في هذه اللحظة، وعندما كتبت:

"**أنا لا أخون مشاعري**"

كنت فعلا في هذه الحالة، أقول هذا، لا أوجه هذه الأحاسيس إلى أحد، كنت أقولها أنا... هذه العبارة لا تختلف عن سابقتها من حيث الدلالة الدينامية لكل منهما. فكلاهما توضيح ظاهرة التعبير عن "الحاضر المباشر" لدى الشاعر. ونحن نقول "الحاضر المباشر" للدلالة

على أنه يجب أن يكون ذا صلة بالأنا، وليس مجرد حضوره في مجال الإدراك البصري أو السمعي أو حتى الذهني، بكاف لأن يجعله قابلا لأن يصير جزءا من بناء القصيدة. »[1]

ولعلنا نكتفي بتحليل مسودة عبد الرحمن الشرقاوي ولقد كتبنا نص التحليل كامل –مع قص بعض الاستطرادات– وذلك لعدم التغير في تصريحات الشاعر ، فيجب نقل تلك التصريحات كما ورد ت في النص وللحفاظ على التسلسل الدقيق للعملية الإبداعية عند الشاعر.

ويشير سويف في تحليله لمسودة عبد الرحمن الشرقاوي أن القصيدة تتألف من قمم ومنخفضات، وهي عبارة عما يمرّ به الشاعر بلحظات اندفاع ولحظات ثبات، فهما يمثلان مرحلة الغموض والوضوح في الصور والمعاني، وكذلك مرحلة الترجيع وهي ما تعيد التوازن للشاعر، ودلالة الترجيع هي نهاية الوثبة.

وبعد تحليل مصطفى سويف لمسودات الشعراء ليصل إلى نتيجة مفادها أن القصيدة مجزأة إلى أقسام في ذهن الشاعر ، ويبدعها الشاعر قسمًا قسمًا يقول« فالشاعر لا يبدع القصيدة بيتا بيتا، بل يبدعها قسما قسما، فهو يمضي في شكل وثبات، في كل وثبة تشرق عليه مجموعة من الأبيات دفعة واحدة، أو تنساب هذه المجموعة دون أن يوقف الشاعر قليلا أو كثيرا»[2]

انتهى سويف من تحليله لإجاباتالشعراء التي كانت على الاستخبار وأقوال الاستبار، وتحليل المسودات، ارتأى له وضع معالم مخطط أولي لتفسير عملية الإبداعفي الشعر على أساس المنهج التجريبي ، وكذلك ديناميات النشاط النفسي عامة وانطلق بهذا المخطط من حيث ينطلق الشاعر، فبدأ بالتجربة الخصبة، ثم انتقل إلى التقاء التجربتين، ثم خصائص الفراسة، وخطوات الإبداع، ومشهد الشاعر، وقيود وحواجز الإبداع، وأخيرا النهاية.

1–التجربة الخـصبة:

---

[1]–مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، ص251،_،257.

[2]–المصدر نفسه، ص266.

ويرى سويف أنها تصحب الخطوة الأولى من خطوات عملية الإبداع، بحيث يمر الشاعر بأحداث وتجارب تترك وقعًا كبيرا في نفس الشاعر وتلك التجارب والأحداث هي الملهم للشاعر إذ يقول سويف « ما من قصيدة أبدعها الشاعر إلا ولها ماض في نفسه»[1]

وهذا ما يتبين من إجابة الشاعر رامي وإجابة الشاعر مردم بك وعبد الرحمن صدقي وعبد الرحمن الشرقاوي إذ كان لها ماض في نفوسهم ويحدد هذا الماض بقوله « إنه تجربة اشترك فيها "الأنا" ككل ومن الواضح أن كثيرا من التجارب تمر دون أن يشترك فيها الأنا ككل، بمعنى أنها لا تقوم على توترات عميقة لدينا»[2]

بحيث تترك هذه التجربة عمقا في الأنا ويستدل سويف بما وجدته الباحثة "تسيجارنك" في تجاربها ويمثل لذلك بموت أحد الأصدقاء، بحيث يترك أثراً عميقا في الأنا الذي لا يترك موت شخص غريب. ويعتبر سويف ميلاد تجربة قديمة للأنا إثر وقوع تجربة جديدة هي التجربة الخصبة للشاعر.

« هذه التجربة التي تقع للأنا وتثير فيه آثار تجربة مشابهة من حيث موقعها من الأنا، هي التجربة الخصبة بالنسبة للشاعر، أعني من يحمل الإطار الشعري باعتباره الطريق إلى استعادة النحن»[3]

ويرى عبد القادر فيدوح أن التجربة الخصبةعند سويف عبارة عن التجارب والأحداث التي نتعرض لها في حياتنا اليومية ويكون فعل الإبداع عند تجربة معينة من تلك الأحداث إذ يقول «هو افتراض يأتي به للتعليل على بعث تجاربنا التي اكتسبناها من العالم الخارجي في تفسير عملية الإبداع لدى الشاعر الذي تمر به مناسبات في حياته اليومية ليقف عنها متداعيا حدثا معينا من هذه الأحداث»[4]

---

[1]–المصدر السابق، ص 279.

[2]–المصدر نفسه؛ ص280.

[3]-المصدر نفسه، ص 281.

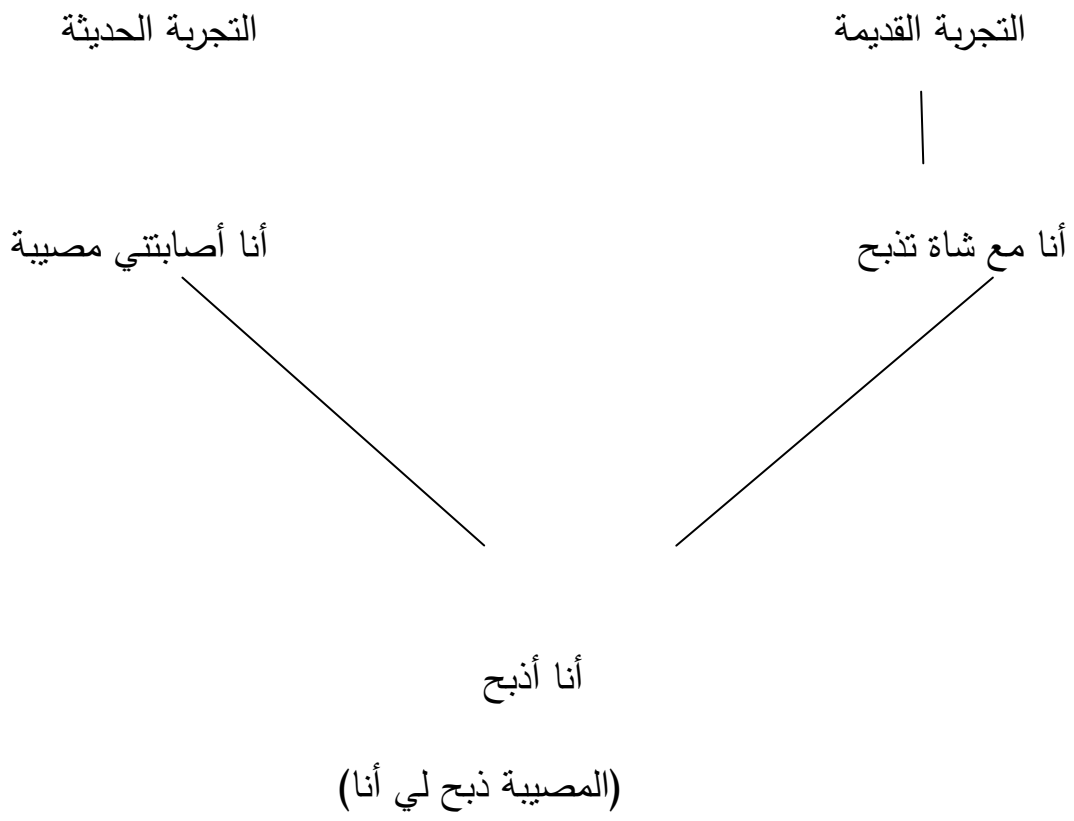
[4]–عبد القادر فيدوح؛ الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص100،101.

والذي يهمنا من قول سويف ب التجربة الخصبة ، هو حدوث ل لشاعر عارض في حاضره يكون ملهما في إثارة عارض قديم، إلا أن فعل الإبداع ناتج من التجربة القديمة والحادث الجديد ما هو إلا دافعا لإحياء الأولى.

2-لقاء التجربتين:

وهي عبارة عن إحياء للذاكرة، إثر التقاء تجربة ماضية بتجربة حاضرة ، ويتبين لقاء التجربتين من إجابة الشاعر مردم بك ،فحادث مشاهدة ذبح الجزار للأضاحي بكل قسوة وسرعة تكون تجربة ماضية وبمرور الوقت مني بفاجعة وشعر بعد تلك الفاجعة كأنه مذبوح وهذا ما أدى بالشاعر إلى فعل الإبداع

فالأمور إذن قد جرت عند الشاعر على النحو: [1]



[1]-مصطفى سويف؛ الأسس النفسية للإبداع الفني، ص284.

*لقاء التجربتين عند صافي ينتهي بين تجاربه القديمة (العطف على اليتامى والصمم) وبين التجربة الحاضرة إلى: "أنا اليتيم"

[2]-المصدر نفسه، ص286.

وتظهر آثار لقاء التجربتين جلية في إجابة الشاعر خليل مردم بك ورضا صافي* والتي تدور حول الأنا يقول سويف«أن "القصيدة ككل" إنما تدور حول الأنا، فهي وصف لمجال إدراكي مركزه الأنا، وفى مثل هذا المجال تكتسب المدركات خصائص فراسية وربما كانت هذه الخصائص من أبرز ما يكشف عنه إبداعه»[1]

ولابد أن التقاء التجربة القديمة عند الشاعر بتجربة تحضره تكون داخل إطار، وتتكوّن شيئا فشيئا حتى تكتمل في قصيدة تامة ومركز المجال الإبداعي هو الأنا.

3-الخصائص الفراسية:

ويعتبرها سويف من أهم ما يميّز الكتابة الأدبية ، ويمكن إرجاع الخصائص الفراسية للأشياء إلى تأثر الأنا مباشرة بهذه الأشياء ، فإن رؤية الشاعر للعالم الخارجي تختلف عن غيره من الأشخاص فإن إدراكه للأشياء يشابه إدراك الطفل أو البدائي لها إلا أنهما يختلفان، فإدراك الشاعر يمضي داخل إطار اكتسب مضمونه من تراث مجتمعه يقول سويف:

« إن إدراك الشاعر يماثل إدراك الطفل أو البدائي من حيث إنه يدرك الخصائص الفراسية للأشياء، أي يدركها على أنها دافعة للأنا إلى الفعل، لكن هذه الخصائص التي تبدو له لاشك مغايرة لما يبدو للطفل أو البدائي، فهي ككل ما في المجال السلوكي تعتمد على تاريخ الشخصية»[2]

4-خـطوات الإبـداع:

حين تظهر تجربة حديثة متصلة بالأنا فلابد أن تبعث آثار تجربة قديمة، فتظهر في الأنا توترات تدفعه إلى محاولة التوضيح لكي يتحقق الاتزان«وهكذا يندفع الفنان نتيجة لالتقاء

---

[2]-المصدر السابق ص288.

التجربتين، يندفع في نشاط يهدف إلى خفض التوتر وإعادة الإتزان، ويكون هذا النشاط منظما بفعل الإطار، فتكون النتيجة قصيدة»[1]

ويكون هذا النشاط مدفوعا بضغط جهاز النحن، فإن اختلال جهاز الأنا يعني اختلال النحن، ومنها يستنتج سويف أن العمل الفني يتزاوج بين الفردية والإجتماعية.

«ومن هنا كان العمل الفني فرديّا واجتماعيا في وقت معا، فهو تنظيم لتجارب لم تقع إلا لهذا الفنان لكنه تنظيم في سياق الإطار ذي الأصول الاجتماعية الذي يحمله الفنان ويتخذ منه عاملا من أهم عوامل التنظيم»[2]

ففعل الكتابة ما هو إلا طريق إلى إعادة الإتزان إلى الأنا ويستشهد سويف بقول الشاعر أحمد رامي وألكسي تولستوي، اللذان يشيران إلى أن عملية الكتابة ليست سوى وسيلة نحو التنظيم، يستعينان بها لتثبيت جوانب التجربة،ونخلص إلى أن إبداع الشاعر لقصيدة ما هو إلا طريق لتنظيم اتزان الأنا.[3]

«حركة الشاعر في عملية الإبداع إنما هي مدفوعة نحو التنظيم، تنظيم هذا "المشهد الجديد" أو هذه التجربة التي هي نتاج التقاء آثار التجربتين، داخل الإطار الشعري الذي يحمله»[4]

ومن هذا المنطلق يعدالإطار الشعري عند سويف عاملا أساسا لعملية الإبداع وأن القصيدة هي مجموعة من الوثبات بحيث يتقّدم الشاعر في إبداعه لقصيدته وثبة وثبة لا بيتا بيتا وهذا ما اتضح له من مسودات الشعراء وتصريحاتهم ففي « لحظة يبزغ فيها أمام الشاعر عدة أبيات دفعة واحدة، مما يدفعه إلى الإسراع في كتابتها خشية أن يضيع

---

[1]–المصدر، نفسه،ص289.

[2]–مصطفى سويف؛ الأسس النفسية للإبداع الفني، ص290.

[3]–ينظر: المصدر نفسه، ص290.

[4]–المصدرنفسه، ص291.

أحدها...فإذا نظر في قصيدته بعد الفراغ منها وأعاد تغيي ي مواضع الأبيات فيها لم يعتد على وحدة الوثبة وتكاملها، فلم ينقل أحد أبياتها إلى وثبة أخرى. بل نقل الوثبة بكاملها»[1]

وينتهي سويف إلى أن هذه الوثبات هي وثبات متماسكة فيما بينها ، وأن القصيدة تتألف من وثبات لا من أبيات وأن الوثبة هي وحدة القصيدة «فالوثبة هي الوحدة الدينامية المتكاملة للقصيدة التي هي كل دينامي متكامل»[2]

ومن هنا نستنتج أن القصيدة تتكون من وثبات لا من أبيات، ويفنّد سويف القول بأن القصيدة كلاّ متجانسا وإنما هي بناء يتألف من أبنية صغرى يقول« فليست القصيدة كلا متجانسا، وإنما هي بناء يتألف من أبنية صغرى هي الوثبات»[3]

ويرى عبد القادر فيدوح أن سويف بقوله هذا يقدم الجزء ويعده صحيحا ، إذا توقفنا عند المستوى الظاهري في شكل كتابة القصيدة، أما من حيث بنا ها الكلي فهو أعقد بكثير بحيث أنه برى فكرته على دليل سطحي مبني على الملاحظة في وحداته الأولية. يقول

«فالقصيدة هي إدراك بالكل، ووجود بالوثبة، فضلاً عن ذلك فإننا نرى إن تركيب القصيدة في إطارها الكلي هي نتاج للفكر القائم على التعميم، من حيث كون هذا الفكر قادرا على كشف جزئيات الكل بالتطلع إلى الاستدلال، والبرهنة على ترتيب هذه الجزئيات ترتيبا سببيا»[4]

5-مشهد الشاعر:

بما أن الوثبة لها أهمية كبيرة لدى الشاعر ، فبعد أن كانت ذات خصائص وظيف ية ثابتة أصبحت ذات خصائص فراسية، فقد تقدم سويف بمحاولة لحل هذه المشكلة يقول لفين «إن الواقع والتهويم لا ينفصلان...وأن الشخص الواقعي جدا ليس له من سعة الخيال ما

---

[1]-المصدرنفسه ، ص292.

[2]- المصدرالسابق، ص393.

[3]- المصدر نفسه، ص 396.

[4]-عبد القادر فيدوح؛ الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص105.

يمكنه من أن يرى إمكانيات تغير الموقف الراهن لا يمكن أن يصبح مبدعا مبتكرا. والحق أن النشاط الإبداعي يعتمد على حدوث علاقة بين الواقع والتهويم »[1]

ويريد أن يشير سويف من خلال ملحوظة لفين أن خصائص الأشياء لها درجة معينة من الثبات، ويرى أن الحاجات قوى تربط الأنا بأشياء في المجال فتدفعه نحوها وذلك بأن تبرز فيها خصائص معينة، فإذا تحرّر الأنا من هذه الروابط فقد زالت هذه الخصائص عن الأشياء يقول« إن زوال الخصائص الوظيفية عن الأشياء في بعض المواقف (وهي قليلة جدا) معناه تحرر الأنا من نوع لآخر من الروابط التي تربطه إلى مجال الواقع العملي.

والمشاهدة تدل على أن هذه الخصائص تظل ثابتة ما دام الأنا في حالة اتزان، فإذا اختل هذا الاتزان واشتد تقلقل الأنا اختفت هذه الخصائص عن الأشياء وحلّت محلها خصائص أخرى، تملؤها ديناميات الموقف الراهن»[2]

ويرى سويف أن هذا التغيي يبدأ من فقدان الأنا لاتزانه، فتصبح الصورة لديه عن الواقع العملي أكثر تحررا منها عند الآخرين بحيث تكتسب دلالات جديدة ، ومنه يستنتج سويف أن التهويم قد اكتسب بُعد الواقع العملي يقول « ويتم هذا التغير في لحظات معينة مقرونة إلى درجة كبيرة من فقدان اتزان الأنا وتكسب الوقائع دلالات تمْليها ديناميات الموقف، ففي موقف مركزه الأنا تصبح ذات خصائص فراسية، وهنا نستطيع أن نقول...أن الواقع العملي أصبح تابعا للمجال الذهني إلى حد بعيد»[3]

ثم يمرّ سويف إلى ذكر الخصائص الديناميةلاستعارة، ويرى أن من أبرز خصائصها تعدي حدود الواقع العملي بدرجة كبيرة ، حيث يكتسب التهويم بعدا واقعيا فإن التعبير الاستعاري يتناول الأشياء من حيث خصائصها الفراسية يقول « هاهنا نستطيع أن نجد

[1]–مصطفى سويف؛ الأسس النفسية للإبداع الفني، ص297.

[2]–المصدرالسابق، ص 298.

[3]–المصدر نفسه، ص298.

الأساس الدينامي للاستعارة...فليس في واقعنا العملي "شمس صفراء عاصبة الجبين"، ولا فيه"نجوم تستحم في الغدير"، وإنما يوجد ذلك في المجال الإبداعي للشاعر... فإن في الاستعارة... تغييرا إلى حدود أبعد مما يبلغه رصد الخصائص الفراسية»[1]

7 حـواجـز أو قيـود الإبـداع:

يرى سويف تحرر الشاعر من دلالات الأشياء كما هي في الواقع ويشهدها ذات دلالات جديدة هنا يستحق لقب المبدع، وهذا ما يبزر مدى حرية الشاعر، لكن الشاعر لا يمضي في التهويم بغير قيود بل هو مقيّد بتوجيه الإطار الشعري الذي اكتسبه من ثقافته الفنية [2]

ومعنى هذا أنّ الإطار يتدخّل في توجيه حرية الشاعر في لحظات طغيان التهويم كما سبق وذكرنا، وأنّ كلّ ما يأتي به المبدع لابد أن يكون ذا صلة بالإطار الفني الذي يحمله، ويرى سويف أنه من أهم الأسس الدينامية التي تقوم عليها النحن.

وهنا يفترض سويف فكرة الخلق الفني على غير مثال ضمن حدود الإطار المحصل إلا أن الباحث عبد القادر فيدوح يرى أن سويف لم يكن صريح ا في افتراضه هذا يقول «فبينما يقرر هنا فكرة وجود الخلق الفني على غير مثال ضمن الإطار نجده في موقف مغاير يدحضها، ويفترض افتراضا آخر أساسه القول بأن العمل الفني إبداع على غير مثال خطأ من بعض الوجوه، أو هو على أقل غير دقيق إلى حد بعيد. ومن ثمة، يتخذ الدكتور مصطفى سويف. موقفا غير واضح إزاء فكرة الخلق على غير مثال»[3]

ثم يمرّ سويف إلى ذكر خاصية أخرى تع ترض سبيل الإبداع وهي قيد اللغة يقول «وهناك من القيود أيضا قيد اللغة التي تظهر فيها القصيدة. فالشاعر لا يصل إلى معنى ثم

---

[1]-المصدر السابق، ص299.

[2]–ينظر: المصدر نفسه، ص 301.

[3]–عبد القادر فيدوح؛ الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص107،108.

يبحث عن لفظه...ولكن الوثبة تأتيه ككل بلفظها ومعناها وتأتيه منظومة غالبا ثم نجده يحدثنا عن أنه لم يختر بحر القصيدة عن قصد ولكن "التوتر الدافع" هو الذي اختاره»[1]

ونستقرأ من هنا أن الشاعر لا يستدعي الألفاظ أو المعاني المناسبة لقصيدته بل الوثبة هي التي تأتيه بلفظها ومعناها، وهذا ما أطلق عليه جماعة الديوان الدفقة الشعورية، وبما أن القصيدة تقوم على الدفقة الشعورية فيصعب ترجمتها من لغتها إلى لغة أخرى لأنها تقوم على الوثبة والتي لها علاقة حميمية بالشاعر ، يقول سويف في هذا الصدد« فمن المتعذر ترجمة أية قصيدة من لغتها إلى لغة أخرى، ومن المحقق أن النتيجة ستكون شيئا آخر»[2]

ويرى سويف أن اللغة أداة متكاملة لبناء نظام متكامل هو "النحن" يقول« وفي الحق إننا نستطيع أن نعتبر استخدام الشاعر للغة مظهرا لوظيفتها الأصلية بتمامها، فهي أداة متكاملة لبناء متكامل هو "النحن" والشاعر إذ يستخدمها هكذا متكاملة»[3]

ويضرب لنا الباحث مثالين عن مظاهر هذا التكامل ، ويرى من أهم هذا التكامل لديه تطابق اللفظ والمعنى ومن بين الأمثلة بيت امرئ القيس في وصفه لفرسه وقصيدتا ميخائيل نعيمة "الرياح" و"أخي".

8-النـهايـة:

اهتدى سويف من خلال إجابات الشعراء إلى أن نهاية القصيدة تحتمها طبيعة فعل الإبداع، من حيث إنه فعل متكامل له بداية وله نهاية، المتلازمتان في توتر الشاعر، والتوتر هذا نظام متكامل، وهو أساس لوحدة القصيدة يقول« إن نهاية القصيدة تحتمها طبيعة فعل

[1]-مصطفي سويف؛ الأسس النفسية للإبداع الفني، ص303.
[2]-المصدر نفسه؛ ص303.
[3]-المصدر نفسه، ص303.

الإبداع من حيث أنه فعل متكامل، له بداية وله نهاية، متضمنتان أصلا في التوتر الذي يدفع الشاعر إليه »[1]

يرى سويف أن الشاعر لا يفرض النهاية على قصيدته بل يتلقاها تلقيائيا، ولا تكون هذه النهاية حاضرة في ذهنه منذ البداية، لا يعني هذا أن الشاعر يجهل نهايتهاتمام ا، بل إن علاقة الشاعر بها علاقة دينامية أصلا ويبدو أن النهاية القصيدة تكون ذات صلة ببدايتها، ويربط بين بداية القصيدة ونهايتها التوتر، فهو يساهم بنصيب كبير في وحدتها يقول« والواقع أننا نستطيع أن نتخذ من التوتر عند الشاعر أساسا ديناميا لوحدة القصيدة، فهو يساهم بنصيب كبير في تحديد الهدف والطريق إليه»[2]

ولعل ما قام به سويف في تصميمه العام لتفسير عملية الإبداع يقوم بتقسيم فعل الإبداع إلى أسس وهي التجربة الخصبة، لقاء التجربتين، الخصائص الفراسية، خطوات الإبداع، مشهد الشاعر، حواجز الإبداع وقيوده، والنهاية« ولكن تفتيت هذه العملية إلى مراحل معينة يفقدها وحدتها وحيويتها فتشريح فعل الإبداع إلى أجزاء يؤدي في النهاية إلى قتله، أو إلى رسم صورة ثابتة جامدة له لا تعبر عن حقيقته الدينامية »[3]

وكل ما قمنا بعرضه في هذا المبحث هو عرض لمحاولة سويف معالجة وحدة القصيدة على أسس موضوعية، وقبل ختامه علينا أن نقف فيما جاء به سويف لاحقا ، حيث يعيد طرح معظم ما تعرض له في كتابه الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة "، إلا أن الباحث عبد القادر فيدوح يرى أنه لم يضف إلى ذلك سوى ما أسماه سويف بـ تحليل المضمون متفقا في تعريفه مع أحد النقاد الغربيين [4]

---

[1]–المصدر السابق، ص 305.

[2]–المصدر نفسه، ص 306.

[3]–حسن أحمد عيسى؛ الابداع في الفن والعلم، دار علم المعرفة،(د، ط)، الكويت،1978م، ص111

[4]–ينظر: عبد القادر فيدوح؛ الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص110.

المبحث الثالث: الإبداع الفني والمجتمع

إن علاقة الشاعر ببيئته الاجتماعية علاقة وثيقة جدا ،حيث يشكلان وحدة دينامية فيما بينهمافكلاهما يؤثر ويتأثر بالآخر، إلا أنه لابد أن يتوفر في الشاعر ما أطلق عليه سويف الإستعداد الفطري ويقصد بها الناحية الوراثية للشاعر، فهو يدمج بين ما هو مكتسب وما هو موروث فالمكتسب ناجم عن القوي البيئية والموروث ناجم عن الإستعداد الفطري ،[1] ومن هنا يمكن التّعرف على الشخصية يقول « وفى الواقع أن النظرة الفاحصة لا تستطيع إلا أن تسلم بوجود خصائص وراثية في الشخصية»[2]

فقد استند في طرحه هذا على آراء مجموعة من الباحثين ومن بينهم (يونغ)،و(فرويد)، و (هربرت)(سبنسر) و (لاماك) و (فايزمان) و(جولتون) و(سبيرمان) و (ثورندايك) وغيرهم... والذي يهمنا من عرضه هو عدم استغناء هؤلاء الباحثين عن فكرة الاستعداد الفطري.

فهو يثبت وجود بعض المميزات الفطرية للشاعر تختلف بدرجة كبيرة عن باقي أفراد المجتمع، والدافع الأساس لتنمية تلك المواهب الموروثة هي البيئة الاجتماعية للشاعر، يقول « إن البيئة لا تخلق في الشخصية شيئا جديدا ولكنها تنمي ما هو موجود فعلا أو توجهه وجهة خاصة»[3]

نرى أن سويف يناقش مشكلة عوامل بروز الشاعر العبقري وعلاقته بمجاله الاجتماعي أي (البيئة والشخصية)، بحيث تبرز لديه الشعور "بالحاجة إلى النحن" مما يدفع الشخصية إلى محاولة إعادة الاتزان للأنا – كما سبق وذكرنا في المبحث الأول– ومن بين هذه العوامل الاستعداد الفطري ويتمثل في درجة خضوع النفس، فالشخصية تتقاطع معها عدة أجهزة تحدد مميزاتها على أساس نوع العلاقة بين الأجهزة يقول« إن الشخصية من حيث

---

[1]-ينظر: مصطفى سويف الأسس النفسية للإبداع الفني، ص 310.

[2]–المصدر نفسه، ص310.

[3]–المصدر نفسه، ص 316.

هي مؤلفة من عدد من الأجهزة...إنما تتحدد مميزاتها على أساس نوع العلاقة بين هذه الأجهزة، ومن المحقق أن هناك تحديدا فطريا لبعض نواحي هذه العلاقة وليست كل الاختلافات ترتد إلى الاكتساب...والمهم إذن أن الاختلاف القائم على أسس فطرية لا يعني على الدوام اختلافا في النوع، بل يمكن أن يكون هو الآخر اختلافا في الدرجة»[1]

ومن هنا يبرز اختلاف الأفراد من الناحية الفطرية اختلاف في الدرجة لا في النوع فإن اختلاف الشاعر بينه وبين سائر الأفراد اختلافا في الدرجة لا في النوع.

يرى سويف أن المجال الإدراكي للشاعر يختلف عن مجالات الآخرين، والمجال الإدراكي مزاج من الواقع والتهويم وسبق وذكرنا أن الشاعر يمتاز بقدرة فائقة عن التهويم والذي يتم بفقدان الأنا لاتزانه. ويرى سويف أن نسبة التهويم تكون مرتفعة عند الطفل مقارنة بالراشد السوي وكذلك ترتفع نسبة التهويم عند المراهق بإغراقه في أحلام اليقظة يقول « عند الطفل تكون نسبة التهويم مرتفعة عنها لدى الراشد السوي...وكذلك ترتفع نسبة التهويم عند المراهق ويبدو أثر ذلك في إغراقه في أحلام اليقظة، ومن هنا تكون المجالات الإدراكية والسلوكية بوجه عام مختلفة باختلاف سنوات العمر، بل وتختلف من شخص للآخر متماثلين في السن ...وعلى هذا الأساس يصدق التمييز الشائع بين شخصين باعتبار أحدهما خياليّا والآخر واقعيا»[2]

فالتهويم عند الطفل والسوي يكْمن في ارتفاع نسبة التهويم عند الطفل في محاولة منه لتجاوز الواقع والخلط بين الصدق والكذب أما التهويم عند المراهق فيظهر في إغراقه في خياله الشاسع فنسبة التهويم معيار لتميز بين الشخص الخيالي والشخص الواقعي بحيث يمتاز العباقرة عن سائر البشر بقوة الخيال والقدرة على الدمج بين الواقع والخيال إلا أن الباحث خير الله عصار يرى أن تقدم الإنسان في العمر يجعله أكثر واقعية، ويمكننا أن نلخص هذا بقوله « يمكننا أن نقول أن الأفراد يختلفون في مدى صلابة ومطاوعة أو سهولة

[1]–المصدر السابق، ص 317.

[2]–المصدر نفسه، ص 319.

مادتهم النفسية وهذا في الغالب يعود إلى أصول فطرية. وكلما تقدم المرء في العمر كلما أصبحت مادته النفسية أكثر تصلبا وبالتالي يفقد قدرته على التهويم وعلى الخروج عن الواقع الذي حددته البيئة الاجتماعية وثقافتها وآفاق تصوراتها»[1]

وأهم عامل للتهويم هو تصدع "النحن" وقد وتعرفنا على قدرة الشاعر على التهويم وقد كشفنا عن قوة الخيال التي يمتلكها ولا سيما في التعبير الاستعاري الذي يعد من أبرز خصائص تعدي حدود الواقع العملي وليس هذا حبيس الشاعر فحسب بل إن الفانيين العباقرة يمتازون بشيوع ظاهرة الصور الخيالية يقول سويف في هذا الصدد« ...ما يُروى عن بعض الفنانين العباقرة من شيوع ظاهرة الصور الخيالية لديهم وهي القريبة من الصور الارتسامية عند الأطفال فإنها تكشف عن ارتفاع لنسبة الخيال يجعل حدود الواقع العملي مائعة إلى حد ما»[2]

فمن الواضح أن هذه الشخصية التي تتميز بخيال واسع لا ترى الواقع العملي مثلما يراه الآخرون ومن هنا يحدث الصّدع بين هذه الشخصية وبين الآخرين إلا أن العبقري لا يرضى " الأنا والآخرون" بل يحاول تغيير الموقف متجها نحو إيجاد "النحن" ويرى سويف أن سلوك العبقري يتميز بنوع من الإلحاح وراء الهدف فقلما يتنازل عن موقفه عن هدفه .[3]

ثم يعقد سويف مقارنة بين ضعاف العقول من ناحية وبين من سيصبحون عباقرة ويرى أن موقفهما أصبح متشابهين من حيث أن كلا منه ما لم يعد عضوا في " النحن" الا أنهما يختلفان في النتيجة. ويستند لهذا برأي لفين فقد لاحظ هذا الأخير أن أصول الاختلاف تظهر فيما أسماه "بالمادة النفسية" وحظها من الصلابة أو المطاوعة ويرجح لفين إرجاع هذا الاختلاف إلى أصول فطرية [4]

---

[1]–خير الله عصار؛ مقدمة في علم النفس الأدبي، ص156.

[2]–مصطفى سويف؛ الأسس النفسية للإبداع الفني، ص320.

[3]–ينظر :المصدرنفسه، ص322.

[4]–ينظر :المصدر نفسه، ص 321.

«فقد لاحظ لفين أن الأشخاص يختلفون من حيث "السهولة أوالمطاوعة" التي يغيرون بها مواقفهم، فالطفل أكثراستعداد ا من الراشد لتغ يير موقفه تبعا لحدوث بعض التغيرات في البيئة، مما يدل على أن مجرد التقدم في العمر ذو دلالة نفسية معينة »[1]

ويستنتج سويف من رأي لفين أن ثمة ارتباط بين الموقف الإدراكي والموقف الحركي، وهذا الارتباط نفسه قائم لدى العبقري [2] كما ويتناول مشكلة في بالغ الأهمية وهي مشكلة التعبير اللغوي الإيقاعي وعلاقته بـالشاعر حيث قام بعرض للآراء الباحثين، فمنهم من يراه ضربا من التسامي والذي أشاد به بروان وكذلك جورج تومسوى وإدموند برجلر ويشير سويف أن محاولاتهم لا تفسر موقف الشاعر بل تقتصر على تفسير النبوغ في النشاط اللغوي بوجه عام يقول على تلك المحاولات « ومن الجلي أنها لا تفسر موقف الشاعر، من حيث إنه يستخدم اللغة استخداما نوعيا، لكنها تقتصر على تفسير النبوغ في النشاط اللغوي بوجه عام»[3]

وعلاوة على هذا فإن النشاط التعبيري عند سويف هو نشاط محصور في منطقة خاصة من مناطق الجهاز الحركي وهي منطقة التعبير اللغوي وأن الجهاز الحركي أداة الاتصال بين الكائن الحي والبيئة المحيطة به وهذا ينطبق على الجهاز اللغوي والجهاز الحسي وجميع أجهزته الفرعية إلى البيئة، أما مهمة الثاني فتنحصر في الحركات الواردة من البيئة على الكائن من هنا يتبين العلاقة الوثيقة بين الجهاز الحسي والجهاز الحركي في منطقة التعبير اللغوي، فتنحصر في أن الأول للاستقبال والثاني للرد وتنحصر مهمة الجهاز الحركي في الحركات الصادرة من الكائن إلى البيئة أما مهمة الجهاز الحسي فتنحصر في الحركات الواردة من البيئة على الكائن الحي. [4]

---

[1]–المصدرالسابق، ص 321.

[2]–ينظر:المصدر نفسه، ص 322.

[3]–المصدر نفسه، ص329.

[4]–ينظر: المصدر نفسه، ص 330.

ويُبرز سويف شواهد تجريبية على شدة الارتباط بين الجهازين الحسي والجهاز الحركي، وعلامة الارتباط بين الجهازين تظهر في مرحلة الطفولة وعند البدائيين ومن بين الشواهد التي أسندها سويف « إذا سمعنا صوتا فأننا لا نلبث أن نستدير نحوه . وإذا ظهر بجانبنا ضوء التفتنا إليه ليكون في بؤرة مجالنا البصري. وعند ما نشهد حركات الرقص نقاوم في أنفسنا ميلا إلى التحرك طبقا لها»[1]

فإن سماع الصوت يستقبله الجهاز الحسي ، أما الاستدارة فهي ردة فعل من الجهاز الحركي، وكذلك مشاهدة حركات الرقص فيستقبله الجهاز الحسي ويقوم الجسم بالميلان طبقا للإيقاع –كردة فعل– فهما مترابطان فيما بينهما وعلى أساس هذه الصلة بين الجهازين فّسر سويف جانبا مهما من جوانب اللغة ورجّح أن تكون ضربا من المحاكاة ومن أمثلة ذلك « لغة الطفل المبتدئ في تعلم اللغة وجدناه يكمل قاموسه بكلمات كثيرة ليست سوى محاكاة صوتية لمسمياتها سواء أكانت هذه المسميات أفعالا أم أشياء، والمهم أنه هو نفسه الذي يبتكر هذه الكلمات دون أن يتلقنها»[2]

ولا يقتصر هذا الرأي على الأطفال الصغار، بل ويتجاوز ذلك إلى بعض الراشدين، الذين يلجؤون أحيانا إلى ابتكار كلمات أثناء حديثهم ليس لها معنى متواضع عليه لكنها معبرة، فهو يشير من حديثه هذا إلى مشكلة تطابق الصوت والمعنى وها هنا يمكن العثور على الأساس الفطري للتعبير اللغوي، بحيث غالبا ما تؤثر اللغة التي يسمعها الطفل في بيته ويدفعه هذا إلى محاكاتها [3]

ويستنتج سويف من رأي (كوفكا)، (برجلر)،(داوني) أن لدى الشاعر امتيازا خاصا في الصلة بين الجهاز الحسي والجهاز الحركي في منطقة التعبير اللغوي ويشكل الأساس الفطري للإطار الشعري، الذي يتحدد مضمونه تبعا للبيئة الاجتماعية للشاعر ويربط سويف

[1]–المصدرالسابق، ص 331.

[2]–المصدر نفسه، ص332.

[3]–ينظر: المصدر نفسه، ص 332.

بين الجهازين الحسي والحركي وما يترتب عنه من زيادة الناحية الإيقاعية في نشاط المنطقة التعبير اللغوي يقول « والظاهر أن هذه الصلة وبروزها لدى الشاعر في منطقة التعبير اللغوي بوجه خاص، وما يترتب على ذلك من زيادة بروز الناحية الإيقاعية في نشاط هذه المنطقة، يؤلف الأساس الفطري للإطار الشعري، الذي يكتسب الشاعر مضمونه تبعا لأحوال مجتمعه. ومن المحقق أن الأوزان تختلف من لغة لأخرى، ومع ذلك فهي جميعا ضروب من الإيقاع»[1]

ومن هنا نقول أن للشاعر أساسا فطريا يترتب عليه إلحاحه وتهويمه وتصدع علاقاته بالنحن وحركته كلها هي حركة لإعادة تنظيم النحن، ويكون ذلك ضمن إطاره الشعري، وقد ذكرنا سالفا أن موقف العبقري يتضمّن صدعا بين "الأنا" و" الآخرين" ومهمة العبقري وميزته أنه يحاول عبور هذا الصدع بإحداث تغير في بعض الحواجز يقول سويف « إن مسؤ ولية المجتمع عن ثروته من العباقرة تتركز في مدى صلابة الحواجز التي تحدد السلوك بداخله»[2]

ويرى سويف أن المجال الاجتماعي ذو الحواجز المتصلّبة لا يتيح الحياة إلا للشعراء الأقزام الذين ليسوا من العبقرية في شيء فإن فترات الانقلاب الاجتماعي أشد الفترات لظهور العباقرة لأن الحواجز تفقد جزءا كبيرا من صلابتها.[3]

فإن الحواجز الاجتماعية القاسية تمنع من إشباع حاجات الفرد، وإذا لم تشبع الحاجات البيولوجية والحاجات النفسية، يؤدي هذا إلى توتر واضطراب نفسي، والذي يتسبب في حدوث اصطدام بين الفرد والمجتمع، وحين تفقد تلك الحواجز جزءا كبيرا من صلابتها يهيئ الوضع لميلاد العباقرة وهذا يتضح جلياً في فترات الانقلاب الاجتماعي .

ونجمل القول بسؤال من هو الشاعر؟

---

[1]–المصدر السابق، ص 337.

[2]–المصدرنفسه، ص 341.

[3]–ينظر: المصدر نفسه، ص 341.

نجيب فنقول هو شخص تنتظم علاقته بمجاله الاجتماعي بحيث تبرز لديه الشعور بالحاجة إلى "النحن"، ويكون ذلك ناتجا عن عدة أسباب في المجال ومن بين هذه الأسباب الاستعداد الفطري، ويتمثل في درجة المطاوعة المادة النفسية والتي تظهر في شدة الارتباط بين الجهاز الحسي والجهاز الحركي فإن هذا الارتباط بين الجهازين هو الأساس الفطري لاكتساب الإطار الشعري، والذي يتحدد مضمونه تبعا للبيئة الاجتماعية للشاعر [1].

وحركة الشاعر كلها هي حركة لإعادة تنظيم "النحن"، يمضي فيها بخطوات ينظمها إطاره الشعري.

[1]-ينظر: المصدر السابق، ص 337.

الخـــــــاتمـــــــة

الخاتمة:

في نهاية هذا البحث المعنون بـ " **النقد النفسي في كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**" لمصطفى سويف، والذي ركزنا فيه بالأساس على ما ورد في المدونة والتي جمع فيها الباحثبين ثقافة فلسفية عميقة وثقافة أدبية اجتماعية واسعة كل ذلك في ضوء منهج تجريبي موجه، ويبدو أنه وجد ضالته فيه إذ استطاع أن يجوب عملية الإبداع داخل نفوس الشعراء وذلك من خلال نص الاستخبار وتحليله لمسودات الشعراء والاستبار، إذ لا ننكر ما قام به من عمل في بالغ الدقّة والأهميّة وتبعه في ذلك تلامذته بدراسات نفسية في النثر.

ورغم ما أنجزه سويف في دراساته هذه إلا أننا لا ندّعي له العصمة فقد ارتابت دراسته بعض النقص، وقد حاولت جاهدة في هذه المذكرة جمع آراء الباحث حول عملية الإبداع وقناع اته، ورغم ذلك فلا نحسب أننّا أتينا فيها بجديد بل لا يتعدى جمع شتاتها من مختلف المراجع، ومهما تكن اجتهاداتنا في بالطبع اجتهادات بشرية لا تخلو من العيوب والنقائص.

وهذه أهم النقاط والنتائج التي توصّلنا إليها:

1- نجاح مصطفى سويف في تفسيره لعملية الإبداع إلى حد ما يعود في اعتماده المنهج التجريبي وتجارب سابقيه، فقد استفاد من الدراسات الغربية في مجال القدرات الإبداعية.

2- دقة النتائج التي توصل لها سويف مفادها الوسائل التالية: الاستخبار، والاستبار، وتحليل المسودات.

3 -حاول سويف من خلال بحثه أن يبرز أثر العامل الاجتماعي في تكوين الإطار.

4-لم ينساق سويف وراء التفسيرات الشائعة لعملية الإبداع لأنه أدرك نقصها، وحاول أن يعلل الإبداع تعليلا علميّا من خلال التحليل الدقيق لإجابات الشعراء، ومسوداتهم هذا ما جعله يرسى على فكرة الوثبات التي تتم بفضلها عملية الإبداع.

5-اعتماد سويف العالم الخارجي في تفسيره لعملية الإبداع عند الفنان والذي تتحكم فيه معايير المجتمع وقيمه.

6-إغفال سويف العالم الوجداني للذات المبدعة.

هذه مجمل النتائج التي تمكّنت من الوصول إليها من خلال هذا البحث وعلى الرغم من تلك الدراسات التي عنت بعملية الإبداع توضيحا وتفسيرا يبقى الفكر البشري قاصرا أمامها.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش.

قائمة المصادر:

1- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ط4.

قائمة المراجع:

2- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار الآثار، ط 1، 2010، ج1.

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

4 أنور الجندي، معلمة الإسلام، دار الصحوة، (د.ط)،ج1.

5- بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2006.

6- حسن أحمد عيسي، الإبداع في الفن والعلم، دار علم المعرفة، الكويت،(د.ط)، 1978.

7- خير الله عصار، مقدمة في علم النفس الأدبي، منشورات بونة، عنابة، ط1، 2008

8- رينيه ويليك، أوستن وراين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مر: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط8.

9- زين الدين مختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد (نموذجا)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د،ط)، تلمسان، 1998.

10- سمير حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الأفاق العربية، ط1، 2007.

11- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط8، 2004.

12-شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985.

13-شكري عزيز ماضي، محاضرات في نظرية الأدب، قسنطينة، ط1، 1984.

14-صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، القاهرة،(د،ط).

15-عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء، عمان، ط 1، 2009.

16-عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1995.

17-محمد أديوان، النص والمنهج، دار الأمان، الرباط، ط1، 2006، (د،ط).

18-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، 1997.

19-محمد قطب، الإنسان بين المادة والإسلام، دار الشروق، ط10، 1989.

20-محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل، الأردن، ط1، 1991.

21-مصطفي ناصف، دارسة الأدب العربي، دار الأندلس، لبنان، 1973.

22-نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، دار نوبار، القاهرة، ط1، 2003.

23-يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، دار الجسور، الجزائر،ط1.

ثانيا: البحوث الجامعية

24-نصير مخربش، الشاعر والنص والمتلقي عند حازم القرطاجني، مذكرة ماجستير مخطوط بجامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، نوقشت: 2006/2005.

ملخص:

تتناول هذه الدراسة موضوع النقد النفسي في كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف،حيث تناول من منظور نفسي أسس عملية الإبداع وخاض هذه الدراسة مستعينا بالمنهج التجريبي الذي عده الملائم من بين المناهج الأخرى، وأسند لدراسته جانب مهم وهو الاستخبار الذي قدمه للشعراء والاستبار وتحليل مسوداتهم وتوصل إلى نتيجة مفادها أن الشاعر يمضي في بناء قصيدته في شكل وثبات، ولقد تأسست خطة البحث من تمهيد ، فصلين أما الفصل الأول فهو بعنوان المنهج النقد النفسي ويضم أربعة مباحث، أما الفصل الثاني فكان بعنوان الأسس النفسية للإبداع الفني عند مصطفى سويف ويحوي ثلاثة مباحث والتي تضمّ نتائج الدراسة بالإضافة إلى خاتمة، وتهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن ديناميات الإبداع الحديث من خلال علم النفس التجريبي ومحاولة الكشف عن إبراز العلاقة المشروطة بين العبقري ومجتمعه.

الكلمات المفتاحية: عملية الإبداع– الإطار المبدع–الاستخبار– الاستبار– تحليل المسودات– الحاجة إلى النحن –الحاجة إلى الأنا–دينامية الإبداع– الوثبة، العبقرية.

Résumé: cette étude a pour objet critique psychologique. Ce dernier a pris le texte de la base psychologique et du processus créatif et artistique dans la poésiespéciale de Mostapha Suif. Ce dernier aétudié le coté psychique a base du processus créatif et fait cette étude avec la méthodologie expérimentale qui est plus ambiante que plusieurs autre méthode et faire appuyer sur l'étude de côté très important qui est le questionnaire qui s'est présente aux poètes et l'interview ainsi que l'analyse de leurs brouillons et il a aboutià un résultat a que le poèteeffectue la construction de sonpoèmes sous (Qacida) une forme agression et le plan de travail de l'étudecomprend dune parties le préambule et deux chapitres ,le premier chapitre est intitulé laméthodologie critique psychologique qui est comprend quatre titres, la deuxième étape est intitulée les bases psychologique dans création artistique et ilcontient trois chapitre ,lesrésultats en plus de la conclusion .Le but de cette étude est la découverte des dynamiques de lacréation moderne à travers la psychologie expérimentale et essayer de révéler la relation conditionnelle entre la génie et sa société.

Mots clés: le processus créatif – cadre créatif– le questionnaire– L'interview– la analyse des brouillons–le besoin du « nos » – le besoin de « moi »– le dynamisme de la création– le agression– le génie.