الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي

تخصّص: نقد أدبي حديث ومعاصر

الموضوع:

سيكولوجية عملية الإبداع
-تجربة مصطفى سويف- أنموذجا

إعداد الطّالبتين:
مروى بلعربي
صابرينة آمال بلخلّادي

إشراف:
أ.د. زين الدّين مختاري

لجنة المناقشة		
أ.د.	زين الدّين مختاري	مشرفا مقرّرا
أ.د.	محمّد عبّاس	رئيسا
د.	سوعاد بن معمّر	ممتحنا

العام الجامعي: 1441هـ-1442هـ/2020م-2021م

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿ قُلۡ هَلۡ يَسۡتَوِي ٱلَّذِينَ يَعۡلَمُونَ وَٱلَّذِينَ لَا يَعۡلَمُونَۗ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُوْلُواْ ٱلۡأَلۡبَٰبِ ٩ ﴾

سورة الزُّمر، الآية 09.

إهداء

في مثل هذه اللّحظات، يتوقّف اليراع ليفكّر قبل أن يخطّ الحروف ليجمعها في كلمات، تتبعثر الأحرف وعبثا أن يحاول تجميعها في سطور، سطور كثيرة تمرّ في الخيال ولا يبقى لنا في نهاية المطاف إلّا القليل من الذّكريات، وبهذه المناسبة المميّزة أهدي تخرّجي:

- ♥ إلى النّور الذي أضاء سناه دربي، إلى الظلّ الذي أوي إليه في كلّ حين، إلى من زرع في قلبي أسما معاني التّفاؤل، إلى من تكبّد عناء دراستي طيلة هذه السّنوات، إليك "أبي" أطال الله في عمره.
- ♥ إلى البيت الدّافئ ونهر الحبّ الفيّاض، إلى السّكينة التي منّ الله بها عليّ، صاحبة الاهتمام المتناهي والعطاء المتواصل بلا مقابل ولا انقطاع، إليك "أمّي" الحبيبة بارك الله في عمرها.
- ♥ إلى من أظهروا إليّ ما هو أجمل من الحياة، إلى من كانوا ملاذّي وملجئي، إلى من تذوّقت معهم أجمل اللّحظات، إخوتي: "أسماء، لقمان، محمّد، إيمان، شعيب"، جعل الله دربكم مفتوحا ووفّقكم الله ورعاكم وسدّد الله على الخير خطاكم.
- ♥ إلى رفيقات دربي ومن تشرّفت بصحبتهم "صابرينة، خيرة، فاطمة، شيماء"، اللّاتي آنسنني في دراستي، وأشهد لهم بأنّهم نعم الرّفيقات.

مروى.

إهداء

وجد الإنسان على وجه البسيطة ولم يعش بمعزل عن باقي البشر، وفي جميع مراحل الحياة يوجد أناس يستحقّون منّا أن نهديهم ثمرة جهدنا، وبهذا أهدي تخرّجي:

- ♥ إلى صاحب السّيرة العطرة والفكر المستنير، والذي كان له الفضل الأوّل في بلوغي التّعليم العالي "أبي" الحبيب أطال الله في عمره.
- ♥ إلى من وضعتني على طريق الحياة، وكانت سندي فيه، وبدلت جهدا في سبيل سعادتي "أمّي" الغالية طيّب الله أثرها.
- ♥ إلى إخوتي من كان لهم بالغ الأثر والدّعم الكبير في مسيرتي التّعلمية "حسين، أحمد، صفاء".
- ♥ إلى رفيقات الدّرب والسّند المتين "مروى، سارة، فاطمة، خيرة".

صابرينة آمال.

شكر وتقدير

قال رسول الله صلّى الله عليه وسلّم: "مَن لا يشكرُ النَّاسَ لا يشكرُ اللّهَ"

الحمد للّه الذي علّمنا وهدانا و أكرمنا بنعمه وفضله، فسبحان المعين الذي وفّقنا لإنجاز هذا العمل المتواضع، وعملا بما نصح به الحبيب المصطفي بعدم نكران المعروف.

- ♥ نتقدّم بالشّكر الجزيل والثّناء الخالص لمن أوصلنا لهذا المستوى، الوالدين الكريمين أطال الله في عمرهم.
- ♥ كما نتقدّم بخالص الشّكر إلى الأستاذ المشرّف، الأستاذ الدّكتور "زين الدّين مختاري" على إرشاداته وتوجيهاته الحكيمة والرّشيدة التي زوّدنا بها.
- ♥ نشكر كلّ من كان له يد في إنجاز هذا العمل، جعله الله لنا شفيعا يوم القيامة.

وأخيرا نسأل الله أن يجعله عملا صالحا من بعدنا لجميع المسلمين.

صابرينة آمال، مروى.

مقدّمة

كثر الحديث عن الإبداع في تراثنا النّقدي، وقلّما نجد ناقدا رغب عن الحديث عنه أو تجاوزه، وذلك لأنّ عمليّة الإنتاج الأدبي ما هي في حقيقتها إلّا إبداع للنصّ، وتعبير عن رؤية جديدة للكون وللحياة، وإعادة تشكيل الأشياء من منظور المبدع.

تناولنا في هذه الدّراسة "سيكولوجية عملية الإبداع -تجربة مصطفى سويف- أنموذجا" موضوعا للبحث، وهو للأمانة العلمية من اختيار أستاذنا الفاضل الأستاذ الدّكتور "زين الدّين مختاري" مشكورا، أمّا اختيارنا "مصطفى سويف أنموذجا"، فلأنّ له كتاب في إشكالية العمليّة الإبداعية بعنوان: "الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة"، اعتمد فيه المنهج النّفسي التّجريبي، محاولا من خلاله دراسة عمليّة الإبداع عند أكبر عدد ممكن من الشّعراء.

من هنا نجد أنفسنا أمام تساؤل، يعدّ إشكالية هذا البحث هو:

- على ماذا اعتمد "مصطفى سويف" في تفسيره لديناميات عمليّة الإبداع الشّعري؟
- وما النّتائج التي توصّل إليها؟

وقد حاولنا الإجابة على هذا التّساؤل، وفق مقاربة منهجيّة مستمدّة من طبيعة موضوع البحث، وهي مقاربة سيكولوجية، تتّكئ على المنهج الوصفي، والتّحليلي، والتّعليلي، بالاعتماد على الخطوات التي سار عليها "مصطفى سويف" في دراسة عمليّة الإبداع الشّعري، في ضوء المنهج النّفسي التّجريبي، وجاءت خطّة بحثنا على النّحو الآتي:

- **المدخل**: كان بمثابة بوّابة، ولجنا من خلالها إلى الموضوع، تعرّضنا فيه إلى آراء علماء النّفس وغيره من الآراء حول الإبداع.
- **الفصل الأوّل**: تطرّقنا فيه إلى الاستخبار الذي وجّهه "مصطفى سويف" إلى الشّعراء للإجابة عليه.
- **الفصل الثّاني**: انفرد بالمقابلة التي عقدها النّاقد مع الشّاعر "أحمد رامي"، وكان هو الوحيد الذي قبل الدّعوة.

- **الفصل الثّالث:** خصّصناه لدراسة النّتائج التي توصّل لها "مصطفى سويف" من إجرائه للاستخبار والاستبار.
- **الفصل الرّابع:** تعرّفنا فيه على أهمّ النّتائج والملاحظات التي خلص بها النّاقد من تحليله لمسوّدات الشّعراء.
- **الخاتمة:** كانت حوصلة لما جاء في هذه الدّراسة، معتمدين في ذلك على مجموعة من المصادر والمراجع أهمّها:
  - "الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة" لمصطفى سويف.
  - "الاتّجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي الحديث" لعبد القادر فيدوح.
  - "أسئلة الشّعرية بحث في آلية الإبداع الشّعري" لعبد الله العشّي.
  - "مدخل إلى نظريّة النّقد النّفسي سيكولوجية الصّورة الشّعرية في نقد العقّاد" لزين الدّين مختاري.

وقد واجهتنا مجموعة من الصّعوبات منها: قلّة المصادر والمراجع التي تناولت أعمال النّاقد "مصطفى سويف"، وخاصّة في هذا المجال والمتعلّقة بسيكولوجية العمليّة الإبداعية.

وفي الأخير لا ننس أن نذكر الله سبحانه وتعالى ذا الجلال والإكرام، وأن نحمده حمدا كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه، والتّوجّه بالشّكر الخالص لأستاذنا الفاضل الأستاذ الدّكتور "زين الدّين مختاري"، والذي زوّدنا بكتاب له الموسوم: "مدخل إلى نظريّة النّقد النّفسي"، وذلّل أمامنا كثيرا من الصّعوبات المنهجية، فله منّا جزيل الشّكر والامتنان على قبوله الإشراف على هذا البحث الذي تعهّده من بدايته إلى نهايته، اختيارا، وقراءة، وتصحيحا، وتقويما، إلى أن انتهى إلى الصّورة التّالية، والله وليّ التّوفيق .

الطّالبتان: صابرينة آمال بلخلّادي، مروى بلعربي.

تلمسان يوم: 21 جوان 2021م.

المدخل:

مفهوم عملية الإبداع في ضوء علم النّفس

تعدّدت الدّراسات السّيكولوجية حول العملية الإبداعية بجميع أشكالها الفنية، وهناك جهود بذلها علماء النّفس في تفسير العملية الإبداعية في الشّعر، تتّصل بطبيعة هذه العملية ووظيفتها من خلال منهج نفسي تجريبي.

حيث قام الطّبيب النّمساوي "سيغموند فرويد" بدراسة على الشّعراء والفنّانين، وكنتيجة لتلك الدّراسة ظهر مفهوم الإعلاء، كتفسير للابتكار في الفنّ، وقد حدّد الإعلاء بوصفه القدرة على استجلاء الهدف الجنسي الأساسي بهدف آخر غير جنسي، وبذلك يكون الإبداع مظهرا هروبيّا من الواقع الذي لا يستطيع الفرد فيه مواجهة مطالب الإشباع الجنسي، إلى عالم آخر خيالي، يطلق فيه العنان لرغباته الجنسية ولطموحه، ولكي ينجح في هذا فإنّ عليه أن يحوّل أخيلته إلى واقع جديد؛ حيث يكون الإنتاج هنا إبداعيّا في مجالات الفنّ والموسيقى والعلم والأدب.[1]

فقد رجّح "فرويد" بأنّ التّسامي، هو العملية المؤدّية مباشرة للإبداع الفنّي، ويفسّر ذلك بأنّ هناك رابطة بين الدّافع إلى البحث، والدّافع إلى السّبق[2]، فنستنتج ممّا سبق أنّه ركّز على أهمية العقل الباطن في تفسيره للإبداع الفنّي.

فأمّا عن منهج "يونج" في الحديث عن الشّعر والأدب عامّة، لا صلة له بالتّجريب حتّى من النّاحية الشّكلية[3]، هذا ويؤخذ عليه أنّه من أصحاب الدّعوة الانهزامية فيما يتعلّق بمستقبل البحوث العلمية في سيكولوجية الإبداع الفنّي، فهو يقول في مقال له عن العلاقة بين علم النّفس التّحليلي وفنّ الشّعر: إنّ البحوث النّفسية لا يمكن أن تبلغ في استقصائها جوهر الفنّ، إنّما المنهج الذي يمكن الوصول عن طريقه إلى حقيقة الفنّ، لابدّ أن يكون منهجا فنيا استيطقيّا، ومن الواضح هنا أنّه من

[1]- ينظر: سيكولوجية الإبداع، نادية عبده أبو دنيا، أحمد عبد اللّطيف إبراهيم، د ط، د ت، ص 19.

[2]- ينظر: الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، دار المعارف، القاهرة، ط 4، د ت، ص 82.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 86.

دعاة التّذوّق المباشر، أو ممّن يفضّلون الحدس الذي نصل به إلى أعماق الحقيقة في وثبة على النّظر العقلي التّجريبي.[1]

ويذهب "ألفريد أدلر" إلى أنّ القصور أو الفوارق الفردية هي قوّة وهّاجة في تحريك مشاعر الفنّان، وعاملا فعّالا لنشاطه الإبداعي النّاتج عن مبدأ قانون التّعويض النّفسي[2]، أي أنّ الباعث الأساسي على الإبداع هو الإحساس بالنّقص، فمشاعر النّقص ينتج عنها ضغوط تؤدّي بضرورة إلى ردّة فعل لإظهار التّفوّق، وبذلك يكون الإبداع.

كما يرى "جاكبسون" أنّ جوهر الإبداع هو الانفعال، ويعرّف الانفعال بأنّه هزّة عاطفية في النّفس، وينشأ هذا الانفعال نتيجة لاتّحاد مباشر بين العبقري وبين الموضوع الذي يشغله، فإذا وقع هذا، فإنّه يتبلور في الحدس.[3]

"أمّا محاولة "ريدلي" التي يعرضها علينا "مصطفى سويف" فإنّها تلجأ في تحليل العملية الإبداعية، إلى التّعليل بالتّداعي، وذلك حين يضع الشّاعر –مثلا– لفظ، فيقوم التّداعي بفعله، وهنا يردّ إلى ذهنه لفظ آخر على أساس التّلازم أو التّضاد، وتعليله في ذلك أنّه يرجع إلى إحساس الشّاعر بأنّ هذا اللّفظ لن يساير القافية، وتارة أخرى أنّه يرجع إلى حكم التّذوّق السّليم"[4]، فقد اطّلع على بعض مسوّدات قصائد "كيتس"، وحاول من خلالها أن يتتبّع ما يرد على ذهن الشّاعر، وسبب التّغيّرات التي يجربّها على قصائده، ليتعرّف على عملية الإبداع عن كثب.[5]

وقد قام "دي لاكروا" بتصنيف صور الإبداع إلى أربعة صور هي:

---

[1]– ينظر: الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 88.

[2]– ينظر: الاتّجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي، عبد القادر فيدوح، دار الصّفاء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الأردن، د ط، د ت، ص 68.

[3]– ينظر: الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 209.

[4]– الاتّجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي، عبد القادر فيدوح، ص 75.

[5]– ينظر: الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 94.

- الإبداع المفاجئ، الإلهام.
- الإبداع البطئ.
- الإبداع اليقظ، الشّعوري.
- الإبداع الخاضع لحكم العادة.[1]

نستنتج أنّ عملية الإبداع تخضع لأربعة مراحل، وقد اعتمد في تفسيره لهذه العملية على تصنيف صورها.

كما أراد "بينيه" أن يتعرّف على دقائق عملية الإبداع، فقصد إلى ذلك من ناحيتين:

أوّلا: حركات الفنّان، وما يتعلّق بفنّه "هل يكتب في أوقات معيّنة بنظام ودقّة، أم ينتظر اللّحظات الخصبة دون أن تكون له سيطرة عليها، هل يشتغل بعمل واحد حتّى ينتهي منه أم تدهمه لحظات الإلهام، فتضطرّه إلى الاشتغال بأكثر من عمل واحد في وقت واحد...".

ثانيا: الشّروط أو الظّروف الذّهنية التي تحيط بمقدّم الأفكار "فالأديب لكي يجد العبارة التي سيكتبها، يحاول أن يلفظها، ويكفي بطبع أن يلفظها لفظا باطنيّا، المهم أنّ الأفكار لابدّ أن تكتسي ثوب الألفاظ..."[2]، واستعان في هذا على الاستبار الشّخصي، لكي يقدّم صورة واضحة تشهد فيها الفنّان وهو يمارس عملية الإبداع.[3]

وبعد هذا العرض الوجيز لأهمّ النّظريات النّفسية المفسّرة للظّاهرة الإبداعية، نورد نظريات أخرى منها، محاولة لـ: "إنرست جونز" في التّحليل النّفسي، التي ترى بأنّ الخصائص الرّئيسية للآليات التي

[1]- ينظر: الاتّجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي، عبد القادر فيدوح، ص 75.

[2]- ينظر: الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 101.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 100.

تساهم في الإبداع الفنّي متشابهة إلى حدّ بعيد لآليات التي تقوم وراء عمليات ذهنية غير مماثلة في الظّاهر، وربّما كان الفرق الجوهري بين الأحلام والإبداع، أنّ الميكانيزم الرّئيسي للإبداع هو التّفكيك.[1]

كما يقرّ "هانزساكس" أنّ عملية الإبداع في الشّعر يمكن الوقوف على دقائقها بواسطة منهج التّحليل، ويقوم بهذه المحاولة فعلا لينتهي منها إلى أنّ القصيدة ليست سوى حلم يقظة اجتماعي.[2]

في حين أنّ "فيثاولس" يرى أنّ الخطوة الأولى نحو تعليل الإبداع الفنّي، سواء أكان إبداع قصيدة أم غير ذلك، هي الكشف عمّا شهده الشّاعر من نقص في بيئته، وكيف دفعه شعوره بهذا النّقص، إلى تفقّد الحلّ الذي يرضيه، ويقرّر أنّ الإبداع نشاط اجتماعي من بعض نواحيه[3]، ويبدو من هذا أنّه يوافق "آدلر" في القول بالقصور أو الإحساس بالنّقص.

غير أنّ "كودول" يرى بأنّ حجر الزّاوية في تفهّمنا للإبداع الفنّي هو تتبّع عملية التّغيير التي يمارسها الشّاعر بالنّسبة لجموع الأنا المحيطة به[4]، إذ يظنّ بعضهم أنّ حركة الشّاعر في إبداع القصيدة، تتمّ ببلوغه البيت الأخير أو الصّورة الأخيرة، وإنّما يخطو خطوة أخرى وهي أن يعرضها على الآخر.[5]

وينطلق "شارل مورون" من عوامل ثلاثة تكوّن الإبداع الفنّي هي: الوسط الاجتماعي وتاريخه، شخصية الأديب وتاريخها، اللّغة وتاريخها.[6]

---

[1]- ينظر: الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 75.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 76.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 119-120.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 120.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص 148.

[6]- ينظر: مدخل إلى نظرية النّقد النّفسي، زين الدّين مختاري، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1998م، ص 17.

كما يشير "لنجفيد" إلى واقعة مؤادها أنّ الإبداع الفنّي ينشأ بوجود صراع، وذلك من خلال اطّلاعه على أحوال الفنّانين، ويمكن القول ببساطة أنّ الإبداع بمعناه الدّقيق يقوم على حياة مليئة بمشكلات تثير القلق والاضطراب[1]، أي أنّ القلق والاضطراب هما أساس العمل الإبداعي.

وفي الحديث عن الإلهام، إنّ الشّاعر مهيّأ لصياغة الشّعر وهو يعبّر عن الجمال، معتمدا على الإلهام واللّاشعور، بقدر اعتماده على الفكر والمثابرة، ولكن هناك شعراء نقّاد يقلّلون من قيمة الإلهام في تفسير الإبداع، فيرى "إدجار ألان بو" أنّ كبرياء الشّعراء هو الباعث لهم على عدم اعترافهم بما يعانون في صنعة الشّعر.[2]

وقد كان لـ: "دي لاكروا" رأي في هذا، إذ تنبّه لوجود اختلاف بين لحظات الإبداع، فالشّاعر يمرّ بلحظات تلق يكاد يختفي فيها كلّ أثر لبذل الجهد، ثمّ يمرّ بلحظات مقاومة وتنقيب، فقال إنّ للإلهام وجوده، لكنّه لا يكفي لتفسير الإبداع.[3]

أمّا "نيتشه" فقد فسّر الإبداع بالإلهام والعبقرية، فكلّ شيء يحدث فجأة، ومن دون تدخّل العقل والإرادة، إذ يقول: "بأنّ الإلهام ضرب من السّكر والنّشوة والتّخدير".[4]

كما يرى "مصطفى سويف" أنّ صلة الإطار بالإبداع صلة قويّة إلى حدّ بعيد، بمعنى أنّ الشّاعر يلزمه إطار شعري ويجزم بأنّ الإطار الشّعري إذا لم يتوفّر لدى الشّاعر، فإنّه لن ينتج، وعلى هذا الأساس نستطيع أن نستنتج أنّ الشّاعر بالمعنى الدّقيق لهذه الكلمة، شخص يحمل إطارا شعريّا أقوى من كلّ أطر التّعبير الأخرى.[5]

---

[1]- ينظر: الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 126.

[2]- ينظر: النّقد الأدبي الحديث، محمّد غنيمي، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، مصر، 1997م، ص 348.

[3]- ينظر: الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 188.

[4]- الإبداع الأدبي والتّنظير دراسة في سلطة النّصوص، هيام عبد زيد عطية، مجلّة القادسية في الآداب والعلوم التّربوية، المجلّد 8، العدد 4، ص 209.

[5]- ينظر: الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 174-176.

وفي الحديث عن حجم القصيدة وإلى أين تنتهي، فالشّاعر لا يكاد يعرف، ذلك أنّه يحدث صراع بين عقل الفنّان وبين عاطفته الانزلاقية، في مراحل الأولى من الإنتاج الفنّي وهو ما لا نستطيع أن نسمّيه الإبداع الفنّي إلّا بعد أن يتمّ الانزلاق الفنّي، ويتحرّر الفنّان من عقله الواعي.[1]

خلاصة القول، فعلى الرّغم من الجهود التي قدّمها علماء النّفس في تفسير عملية الإبداع، فإنّها ما تزال غامضة، ففكرة التّسامي لـ: "فرويد"، والإسقاط لـ: "يونغ"، والشّعور بالدّونية لـ: "آدلر"، والحدس لـ: "برجسون"، ومحاولة كلّ من "دي لاكروا" وَ "ريدلي" وَ "بينه"، كلّها تدلّ على عجزهم، إذ يقول "مصطفى سويف": "وقد وجدنا أنّهم لا يزالون يحتفظون بآثار المنهج التّحليلي القديم، ومن ثمّ أتت نتائجهم مخيّبة للآمال"[2]، ولعلّ الحلّ الأنسب لتعقّب عملية الإبداع وتفسيرها، يكون عن طريق نصّ الاستخبار الموجّه إلى الشّعراء للإجابة عليه، وكذا تحليل مسوّدات الشّعراء، وهذه المعادلة لها علاقة بالمنهج النّفسي التّجريبي في تفسير عملية الإبداع الشّعري.

[1]- ينظر: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيل، الهيئة السّنوية للكتاب، 1986م، ص 170.

[2]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 108.

الفصل الأوّل:

نصّ الاستخبار وتحليل إجابات الشّعراء

تمهيد:

تعدّ دراسة "مصطفى سويف" في كتابه "الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة" أحسن ما قدّم في هذا المجال؛ حيث استخدم طريقة ميدانية عرفت بالاستخبار والاستبيان، وكان ذلك من أجل الوصول إلى استقصاء نفسي شامل لكلّ ما يحيط بالعمليّة الإبداعية والمبدع معا.[1]

فالاستخبار كما يعرّفه "عبد القادر فيدوح" في كتابه بأنّه: "مجموعة أسئلة مفيدة يستعملها الباحث لتوفّر له عدم الإحراج مع سائله في المواجهة، وهذا ما قدّمه إلى مجموعة شعراء لضمان توفير ما يصبو إليه"[2]، كما أنّ موضوع أسئلة الاستخبار هي حول كيف تتمّ عملية إبداع الشّاعر للقصيدة؟

المبحث الأوّل: نصّ الاستخبار

كما وجّه النّاقد "مصطفى سويف" مجموعة من الأسئلة، يطلب فيها إجابات الشّعراء، وذلك لمعرفة خطوات العملية الإبداعية، إذ يقول: "موجّهة إلى الشّعراء، والمرجوّ من حضراتهم أن يتفضّلوا بتقبّل الجهد والمشقّة، اللّازمين للإجابة على الأسئلة التّالية بدقّة بالغة لأنّ الهدف هو البحث العلمي، كما أنّنا نرجو ألّا يتقيّدوا ببعض الآراء الشّائعة في هذا الموضوع، لأنّ الحقيقة العلمية لا يصل إليها، إلّا بالبحث الدّقيق الخالي من شوائب النّزعات المختلفة والآراء المبشّرة".[3]

1. "إذا استطعت أن تتذكّر عملية الإبداع كما جرت في آخر قصيدة لك، فالمرجوّ أن تتبّع حياتها في نفسك، هل عاشت في نفسك صورها وأحداثها كاملة قبل النّظم؟ أم هل بزغت وقت النّظم فحسب؟ وإذا كانت قد عاشت قبل النّظم، فهل عاشت حياة جامدة، أي أنّها ظهرت فجاءة كاملة وظلّت كما هي حتّى انتهت من كتابتها أم

[1]- ينظر: مدخل إلى نظرية النّقد النّفسي، زين الدّين مختاري، ص 37.

[2]- الاتّجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي، عبد القادر فيدوح، ص 95.

[3]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 215.

تطوّرت في حياتها قبل الكتابة أو أثناءها وجعلت تمتلئ وتنضج في بعض نواحيها وتتضاءل وتتلاشى في نواح أخرى؟

2. وإذا صحّ أنّها تطوّرت وتغيّرت، فهل تمارس أنت عملية تغييرها؟ أم تشعر بأنّ الأمور تجرى بعيدة عن متناول قدرتك، وكلّ ما هنالك أنّك تشهد آثار التّغيير؟
3. ألك عادة تمارسها ساعة النّظم أم لا (جوّ خاصّ، حجرة خاصّة، قلم خاصّ، حبر خاصّ...).
4. أتشعر بوجود صلة بين أحداث حياتك الواقعية وبين ما يريد في قصائدك من أحداث وصور، وإذا كانت هناك صلة يحسّها الشّاعر، فليحدّثنا إذا 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 النّهاية؟ وإذا كان الأمر كذلك فهل تراها واضحة أم لا، وإذا لم تكن تراها فما الذي يحدّد لك أنّ هاهنا قد بلغت النّهاية؟ وإذا كنت تراها فهل تنتهي القصيدة حيث كنت تراها".

"نرجو الإجابة مع الاستشهاد بأمثلة كلّما أمكن ذلك، والإسهاب في الإجابة، مشكور لصحابه ومرغوب فيه، مع مراعاة التّقيّد لجوهر السّؤال، كذلك نرجو أن يبتعد حضرات الشّعراء عن التّعميمات ذات الصّبغة العملية ويتحدّثوا عن أنفسهم من وحي تجاربهم، خاصّة إذا عن للمجيب سؤال يرى أن يزيد الموضوع جلاء، فليقترحه وليجيب عليه مشكورا، وإذا أراد أن تحفظ إجابته سرّا دون أن تقرن باسمه في البحث، فيشير إلى ذلك في صراحة".

الإجابات:

"وقد أجاب على هذا الاستخبار من الشّعراء الشّرقيين عامّة نحو: الأساتذة "خليل مردم بك" (سوريا) و "بهجة الأثري" (العراق) و "رضا صافي" (سوريا) و "مُحَمَّد مجذوب" (سوريا)، ومن الشّعراء المصريين خاصّة: "مُحَمَّد الأسمر"، و "عادل الغضبان"، و "أحمد رامي"، وفيما يلي نصوص الإجابات".[1]

المبحث الثّاني: تحليل إجابات الشّعراء

1/ تحليل إجابة الشّاعر خليل مردم بك

ويرى هذا المجيب أنّ كثيرا من صور وأحداث قصيدته الأخيرة "الضّحية" عاشت في نفسه قبل النّظم، باستثناء بعض الأبيات التي بزغت وقت الكتابة، إذ يقول: "أمّا صور هذه القصيدة وحوادثها، فقد عاشت أكثرها في نفسي قبل الكتابة حياة مجرّدة وبعضها جاء على سبيل التّداعي والاقتضاء كبعض أبيات الفاتحة والخاتمة".[2]

ويعود سبب نظمه لهذه القصيدة، شدّة وقع منظر نحر الأضاحي في نفسه، فقد كان يشعر وكأنّه تقاسم الألم مع الضّحية، رغم مضيّ زمن طويل على الحادثة "فذلك أنّني شهدت مرّة بدارنا جزّارا يذبح الأضاحي بعيد الأضحى... وقامت صور هذا المشهد في نفسي أستهجن قساوة الجزّار وأرق الضّحايا، حتّى صرت لا أقدر أن أنظر إلى حيوان يذبح".[3]

أمّا إخراج وتصوير الصّورة التي كانت في نفسه في شكلها النّهائي، كانت وقت الكتابة، أي أنّها لم تبق كما هي حتّى انتهى من كتابتها، بل تغيّرت وتطوّرت، وكذلك بالنّسبة لتصوير الخاصّ

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 215-216.

[2]- المرجع نفسه، ص 217.

[3]- المرجع نفسه، ص 216-217.

بعنوان القصيدة يختلف عمّا كان في نفسه، إذ يقول: "وأمّا التّصوير أو طريقة الأداء، فقد كان ذا أثر بالغ في تكييف تلك الصّور، وتخليق تلك الحياة المجرّدة، ومثال ذلك:

عَلىَ نَحْرِهَا لَونٌ منَ الموت أحْمَرُ ... وَفي شَفرَة الجَزَار أخرُ أزرَقُ

الصّورة التي كانت في نفسي (شفرة الجزّار أجرت دم الضّحية)، أمّا إخراجها بهذا الشّكل وتخليقها هذه الخليقة... فقد كان وقت الكتابة".[1]

وعند فراغه من نظمه للقصيدة لاحظ أنّها اكتملت من ناحية وصفه للجزّار في مرحلة الكتابة، إذ يوضّح قوله: "ووجدت بعد الانتهاء من القصيدة أنّها نضجت وامتلأت أثناء الكتابة من جهة وصف الجزّار... وما شعرت أنّها تضاءلت أو تلاشت من نواحي أخرى".[2]

أمّا في إجابته عن السّؤال الثّاني، اعترف بأنّ وصفه للجزّار كان خارجا عن إرادته، فالصّورة التي كانت في نفسه هي صورة الضّحية، ولكنّه وجد نفسه ينساق إلى وصف الجزّار، معبّرا لقوله: "التّطوّر الذي حصل في وصف الجزّار أقرب إلى أن يكون بعيدا عن متناول القدرة... وصور القصيدة التي كانت في نفسي قبل الكتابة هي صور الضّحية، فلمّا أحدث في الكتابة وجدت نفسي منساقا إلى وصف الجزّار"[3]، ومن عاداته ساعة نظمه هي "الانفراد والهدوء"، فهو ممّن يفضّلون الأماكن المنعزلة التي بها سكون، ليختلي بنفسه... أثناء عملية إبداعه.

وفيما يتعلّق بوجود الصّلة بين أحداث حياته الواقعية وبين ما يرد في شعره، فكانت إجابته: "أشعر بوجود صلة بين أحداث حياتي الواقعية وبين ما يرد في قصائدي من أحداث وصور، وذلك أنّ ما يحدث لي أو ما أشاهده... يترك بعضه في نفسي آثارا مختلفة، والمشاهد منها أكثر تأثيرا وأشدّ

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 217.

[2]- المرجع نفسه، ص 217.

[3]- المرجع نفسه، ص 217.

رسوخا"[1]، أي أنّ هناك رابطة بين وقائع حياته وصور قصائده، وأنّ الأحداث تتفاوت آثارها في نفسه، ولكنّ المشاهدة هي الأكثر فعالية.

كما يلعب العامل النّفسي دورا كبيرا في العملية الإبداعية، فالشّاعر إذا ما عمد إلى نظم موضوع خاصّ، يصبح حاله غير حال المعتاد، إذ يقول: "فإذا ارتاجت نفسي إلى قول الشّعر واتّجهت إلى موضوع خاصّ، أشعر في أوّل الأمر بحال غير الحال المعتاد، ويتطوّر شعوري... فيزيد استحساني للحسن واهتزازي للمطرب، وتأثّري بالشّجيّ، وتنبّه في نفسي تلك الصّور الكامنة".[2]

ويصرّح بأنّ جلّ المعاني والألفاظ وما احتوته القصيدة من تراكيب جديدة، برزت وقت الكتابة، ويعود ذلك إلى ترك المجال للخواطر والاستجابة إلى ما يفكّر فيه الشّاعر، إذ يوضّح: "... أكاد أجزم بأنّ كثيرا من المعاني والتّراكيب والألفاظ يفتح عليّ بها أثناء الكتابة...فالاستسلام للهواجس يفتح للخيال آفاقا واسعة"[3]، ويوضّح في آخر إجابة له بأنّ بلوغه الموضوع، يحدّد له نهاية القصيدة، وبأنّ العوامل النّفسية قد تختلف في كلّ قصيدة ينظمها "الانتصاف من الموضوع يحدّد له النّهاية، وقد يكون الصّحو من نشوة الحال الشّعري حدّا لنهاية القصيدة، ومهما يكن فالعوامل النّفسية في نظم القصيدة قد تختلف عنها في نظم أخرى".[4]

2/ تحليل إجابة الشّاعر محمّد بهجة الأثري:

استطاع أن يتذكّر عملية الإبداع كما جرت في آخر قصيدة له، وكانت في رثاء العلّامة "الأمير شكيب أرسلان"، فصوّرها وأحداثها من جهة حديثه عن الفقيه، عاشت في نفسه، إذ يقول: "آخر قصيدة قلتها، كانت في رثاء العلّامة المجاهد المفكّر "الأمير شكيب أرسلان"... ولعلّه إذا أنصفه

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 218.

[2]- المرجع نفسه، ص 218.

[3]- المرجع نفسه، ص 218.

[4]- المرجع نفسه، ص 218.

التّاريخ الحديث، أن يكون في طليعة أركان النّهضة علما وأدبا وفكرا"[1]، أي أنّ نظمه لهذه القصيدة يرجع للانطباعات التي في نفسه، وللقيمة التي يعطيها لهذا العلّامة، فهو لا يقول شعرا إلّا إذا جاش صدره.

كما يرى أنّ عملية إبداعه لهذه القصيدة، تعبير عن صدق شعوره، وليست صناعة لفظية، ويترك لمصطفى سويف أن ينظر في الأمر، ذاكرا بعض أبياتها:

"لِمَنْ حَشِدتَ هذِه المآتم يَا دَهْرُ... ونَاحَ الحَجَا والعِلمُ والشِّعرُ والنَّثرُ؟

سَلوا عَالم الإسْلام: هل غَاب أحمَدُ ... فَماجَ الحَمَى والتَّاث؟ أو رَفعَ الذّكرُ؟".[2]

ويفصّل في إجابته عن السّؤال الثّاني: يقول: "إنّ تطوّر القصيدة على هذا النّحو الذي أصفه كان يجري بعيدا عن متناول قدرتي في ناحية بواعثه ودواعيه، أمّا من ناحية السّيطرة في توجيه هذا التّطوّر، فإنّي كنت أمارس (عمليته) وفق مشيئتي ورغبتي"[3]، يعني هذا أنّ أيّ تغيّر يطرأ على القصيدة أثناء النّظم كان خارج نطاق إرادته، فيما يخصّ دوافع هذا التّغيير، بينما كان يمارس عملية هذا التّغيير وفقا لتطلّعه.

كما يقرّ بأنّ لا عادة يمارسها وقت إبداعه ممّا ذكر في السّؤال، ما عدا قصده لمكان فارغ يملأه الصّمت، ويذكر فضل هذا الصّمت في انبعاث تراكيب لم تتسنّ له من قبل، والدّور الكبير الذي يلعبه المكان الخالي أثناء عمليّة الإبداع، إذ يصرّح في إجابته: "لا عادة لي أمارسها ساعة الكتابة، إلّا انتحاء المكان الخالي والسّكون الشّامل... بل المكان الخالي والسّكون الشّامل، طالما أوحيا إليّ فنون من القول لم يتيسّر لي مثلها...".[4]

---

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 219.

[2]- المرجع نفسه، ص 220.

[3]- المرجع نفسه، ص 220.

[4]- المرجع نفسه، ص 220.

ويؤكّد على وجود وثاق قويّ بين أحداث قصائده وصورها، وبين ما يجري في حياته الواقعية، أي أنّه لا ينظم شعرا إلّا إذا أوحت إليه نفسه بضرورة النّظم في موضوع ما، وخير مثال على هذا أنّ في فترة اعتقاله جادت قريحته، فنظم ديوانين، ويظهر هذا في قوله: "أنا أشعر أقوى شعور بوجود هذه الصّلة بين حياتي، وبين قصائدي، ومن هنا سمّيت ديواني الأوّل (ضلال الأيّام) والدّيوان الثّاني (وراء حسّك الحديد)، لأنّني نظمته خلال السّنوات الثّلاثة التي قضيتها معتقلا".[1]

أمّا في إجابته عن السّؤال الأخير، قد أفصح عن تقديره لنهاية القصيدة قبل الوصول إليها، أي أنّه يدرك متى ستنتهي، إذ يقول: "... فأمّا نهاية القصيدة، فأكاد أراها واضحة قبل أن أبلغها، وأنهي القصيدة فعلا؛ حيث كنت أقدر لها وقلما أفعل ذلك".[2]

3/ تحليل إجابة الشّاعر رضا صافي:

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا الشّاعر، لم يجب على الأسئلة وفق ترتيبها كما هي في نصّ الاستخبار، بل وفق رغبته، وقبل إجابته عن الأسئلة وحتّى تكون نتائج الدّراسة محكمة، فضّل أن يسرد وقائع حياته، نذكرها باختصار: "... ولدت في أسرة عرفت بالعلم والصّلاح في حمص... وكثيرا ما كنت أجدني بحاجة لعطف الأب وحنان الأمّ... تعلّمت القراءة (القرآن) والكتابة في الكتاب... خلال الحرب الكونية الأولى، شهدت بعض آثار ظلم التّرك وتعسّفهم... لما بلغت السّادسة والعشرين من عمري أصبت بالصمّ، صبّ عليّ صبّا...".[3]

وبعد هذا الاستطراد الذي قام به الشّاعر، يمكن إدراك مدى قوّة الصّلة بين إبداعاته الشّعرية، وبين أحداث حياته الواقعية؛ فكلّ قصيدة ينظمها تكون بعد أن امتلأ وفاض صدره، ويدلّ هذا على

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 221.

[2]- المرجع نفسه، ص 221.

[3]- المرجع نفسه، ص 221-223.

منتهى تأثّره بالموضوع الذي ينظمه "والآن تستطيع أن تكوّن فكرة صحيحة عنّي وأن تلتمس بنفسك مبلغ الصّلة بين أحداث حياتي الواقعية وبين شعري".[1]

وقد صرّح بمعلومات لم يسأل عنها، ربّما يشير هذا إلى صراحته ورغبته في تعرّف القارئ عليه أكثر، إذ يقول: "وهل يعنيك قبل أن أنهي الحديث عن نفسي أن تعلم متى قلت الشّعر؟ فإذا كان الشّعر هو النّظم واستقامة الوزن، فقد رصفت كلمات زعمتها شعر وأنا ابن ثلاثة عشر عاما...، أمّا الشّعر الذي هو فيض من إلهام وقبس من نور، فإنّي لم أقله بعد...".[2]

أمّا حديثه عن آخر عمليّة إبداع له، فقد عبّر عنها بكلّ صدق وتفصيل، ذاكرا أنّها كانت قصيدة تلفظ بها في حفلة الميتّم الإسلامي بحمص، وأشار أثناء حديثه إلى وجود رباط يجمع بين جوهر هذه الحفلة ومكوّنات شخصيته، يتبيّن هذا في قوله: "وبعد، فإنّ آخر ما نظمت قصيدة ألقيتها في حفلة أقامها الميتّم الإسلامي... والحفلة بوضعها وموضوعها ذات علاقة بمكوّنات شخصيتي، تمتاز هذه الحفلات الخطابية باختلاط القائمين بها بالشّخص أو الأشخاص المقامة على شرفهم، وأنا واحد من القائمين... ولكن موضوع الحفلة تكريم رجال صادقين... وأنا امرؤ أدين بالقومية العربية"[3]، أي أنّه ممّن يفتخرون بقوميتهم، ولهم تعلّق عاطفيّ وولاء لأمّتهم العربية.

كما أفصح أنّه لا يضع مخطّطا يسير عليه في نظمه للقصيدة، أي لا خطّة يتبعها، وهذا أفضل من عدم قدرته على إتمام ما يصبو إليه، يقول في هذا: "ولم أكن قد فكّرت بمنهج خاصّ للقصيدة، أو وضعت لها مخطّطا... وحينما أحاول ترتيبا للخطّة أو وضع المخطّط، لا أستطيع تحقيق ما رتّبت ولا تنفيد ما رسمت".[4]

---

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 224.

[2]- المرجع نفسه، ص 224-225.

[3]- المرجع نفسه، ص 225.

[4]- المرجع نفسه، ص 225-226.

وعن أوّل فكرة تبادرت إلى ذهنه أثناء الكتابة، هي الحديث عن السّبب الذي غيّر مجرى حياته، لدوام تأثيره في نفسه، ذاكرا بعض أبيات هذه القصيدة، يقول: "... فإنّ أولى الخاطرات التي خطرت لي عند شروعي بالنّظم، هي الفكرة التي أصبحت تلفّ حياتي كلّها... وهي أنّي بسبب صممي أصبحت في عزلة تامّة عن البشر... قلت لنفسي

وَعَينَيكِ لَولا المِجْدُ مَا قُمتُ شَادِيًا ... أفَلا تَنْكُري شَدْوى وهَاتِي ربَابِيًا".[1]

فقد كان الصّمم عائقا بينه وبين العالم الخارجي، وبين ما تستهويه نفسه، جعله هذا الوضع يدخل في نوبات بكاء، تذكّر على إثرها صور حياته وكأنّها تحدث الآن، فنتج عن هذا فيض قريحته الشّعرية بأبيات، يقول: "... وكنت أشعر بوحدتي وعزلتي عن النّاس شعورا صارخا، وأرتسم أمام ناظري هذا الكون المفعم بالمغريات التي أراها ولا أجرؤ على مداناتها... فأجهشت بالبكاء... وفي هذه العاصفة العاطفية كتبت والدّموع تتساقط على الأوراق:

رَدَدْتُ فَمي عَن مَنْهَل ليْسَ دونَهُ ... شِفَاءٌ لقَلبي أو دَواءٌ لدَائِيا".[2]

وعن السّؤال الذي يتعلّق بالصّلة، أي العلاقة بين شعره وأحداث حياته الواقعية، يقول الشّاعر: "إنّ جلّ شعري متّصل اتّصالا وثيقا بحياتي، ولن يستلزم هذا أن يكوّن حياتي بحوادثها، كلّها مصوّرة في شعري، ولكن حين أحاول النّظم في موضوع ما، أنظر إليه من خلال نفسي، فلا أعدم الصّلة بينه وبين حياتي وأفكاري التي هي جزء منّي"[3]، أي أنّ الانطلاقة الأساسية تبدأ من ذاته أوّلا، لتخرج إلى عالم الإبداع والتّميّز ثانيا.

ويبدو أنّ لهذا الشّاعر عادات كثيرة، ساهمت في بناء عمليّة إبداعه، فهو لا يستطيع الاستغناء عنها، منها ما يلي:

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 226.

[2]- المرجع نفسه، ص 226.

[3]- المرجع نفسه، ص 227-228.

- **العادة الأولى**: هي اختياره للوقت الأخير من اللّيل للكتابة، فهو في نظره الوقت الأمثل لإتمام القصيدة، إذ يقول: "إنّ الوقت الوحيد الذي أستطيع فيه البدء بالقصيدة، أي نظم مطلعها هو الهزيع الأخير من اللّيل، ويظلّ هذا الوقت هو الوقت الأفضل لإتمام القصيدة"[1]، فهو يفضّل الظّلمة لما فيها من راحة نفسية، ويذكر شيئا إيجابا عن صممه، وهو توفّر الهدوء دون البحث عن مكان فارغ "الهدوء متوفّر لي بسبب صممي".[2]
- **العادة الثّانية**: هي تفضيله لقلم الرّصاص الأسود، دون غيره من الأقلام، إذ يعبّر في ذلك "لا أكتب إلّا بقلم الرّصاص الأسود، ولا أذكر أنّي نظمت بيتا واحدا... بغير هذا القلم"[3]، فأداة الكتابة لها صلة بالإبداع.
- **العادة الثّالثة**: يفضّل هذا الشّاعر طريقة الشّطب فوق الكلمات على محيها، وذلك كي لا ينقطع حبل أفكاره وتسلسلها "لا أستعمل الممحاة في شطب ما أرى شطبه، إلّا نادرا، بل إنّني أشطب ما لا يستقيم لي".[4]

وكان للأستاذ "زين الدّين مختاري" رأي حول هذا، إذ يقول: "ويبدو أنّ لهذا السّلوك راحة نفسية وذهنية في نظرنا، لأنّ عمليّة المحو تعطّل لديه توارد الأفكار وتساوق الخواطر".[5]

- **العادة الرّابعة**: وتتمثّل في خطِّه للمطلع فور الفروغ منه على مِبْيَضَة مستقلّة "من عادتي أنّني إذا فرغت من نظم مقطع المطلع أنسخه على ورقة مستقلّة بنفس القلم"[6]، يقوم بهذا العمل من أجل التّرابط بين أبيات القصيدة.

---

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 229.

[2]- المرجع نفسه، ص 229.

[3]- المرجع نفسه، ص 229.

[4]- المرجع نفسه، ص 229.

[5]- مدخل إلى نظرية النّقد النّفسي، زين الدّين مختاري، ص 39.

[6]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 230.

- **العادة الخامسة:** هي كتابته لكلّ مقطع من القصيدة دون انقطاع أو توقّف مع قراءة كلّ مقطع على حدا عند الفروغ منه، وإعادة القراءة تكون كوقفة قصيرة حتّى يحضره البيت الذي يلي هذا المقطع "يعذب عليّ أن أنظم المقطع في نفس واحد، فإذا توقّفنا عند بعض أبياتها، رجعت إلى القصيدة من أوّلها أقرؤها".[1]
- **العادة السّادسة:** وعند فراغه من القصيدة، يعمد إلى تعديل ما يستوجب تعديله وحسب ما يراه، إذ يقول: "بعد الانتهاء من القصيدة أعيد النّظر فيها، فأستبدل بعض كلماتها كلمات غيرها، وأحيانا أنقل بيتا من مكان لآخر"[2]، أي وضعه اللّمسات الأخيرة حتّى يرضى عمّ نظمه.
- **العادة السّابعة:** التّدخين المستمرّ من بداية القصيدة إلى نهايتها "... فإنّي كثير التّدخين أثناء النّظم...".[3]

4/ تحليل إجابة الشّاعر محمّد مجذوب:

يتذكّر هذا الشّاعر عمليّة إبداعه كما جرت في آخر قصيدة له، والتي كانت تحت عنوان: "تأوّهات"، ويدلّ عنوانها على ما عاشه الشّاعر من آلام وأوجاع "أوّل قصيدة لي هي "تأوّهات"، نظمتها قبل بضعة أيّام وموضوعها كما يدلّ عنوانها وجداني صرف قصدت به إلى التّعبير عن أهمّ الخطوات التي تستغرق نفسي في حياة مشحونة بالكبرياء والآلام والحرمان"[4]، وعاشت هذه القصيدة في نفسه طويلا، كما شبّه عمليّة إبداعه بمراحل تطوّر الجنين، فهي لم تأت من العدم، إذ يقول: "فهي لم تنبثق بصورة مفاجئة وقت التّأليف، بل تمخّضت بها النّفس طويلا فكانت مضغة ثمّ علقة ثمّ

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 230.

[2]- المرجع نفسه، ص 230.

[3]- المرجع نفسه، ص 231.

[4]- المرجع نفسه، ص 231.

جنينا... وأريد بهذا التّعبير أنّ موضوع القصيدة لم يأت ارتجالا وإنّما عاش قبل التّأليف حياة متطوّرة".[1]

ويوضّح بأنّ مجرى القصيدة كان بعيدا عن قدرته، فهو كان مجرّد مشاهد لهذا التّغيير، إذ يقول: "إنّ عمليّة التّطوّر والتّغيير في حياة هذا الوليد كانت خارجة من متناول إرادتي تماما، وكلّ ما أذكره هو أنّي كنت أشعر بوجود هذا الجنين، يمضي في تكوينه طيّ النّفس...".[2]

ويفصح هذا الشّاعر بأنّ لا عادات ثابتة له يمارسها أثناء نظمه، وإنّما هي أحوال لا تثبت على حال حتّى تسمّى عادة، فهو لا يتأثّر بالعوامل الخارجية وما يحيط بها، فأين ما أدركته ملكته الشّعرية ينظم ويكتب "هناك أحوال، لا عادات ثابتة ترافق عمليّة التّأليف، فلابدّ من جوّ خاصّ يساعد على الاستغراق في الموضوع"[3]، وينبّه في إجابته إلى سؤال أغفله "مصطفى سويف" وهو الفرق بين الصّورة الشّعرية والعبارة الكلامية، إذ يقول: "... إنّ هناك فرقا بين كلا العنصرين، الصّورة الشّعرية والعبارة الكلامية التي تعرفها...".[4]

يفضّل هذا الشّاعر قلم حبر سلس لا يتوقّف، فالأداة لها علاقة مباشرة بنظم القصيدة وكذا تفضيله للأماكن ذات المناظر الطّبيعية، إذ يعبّر "أمّا قلم الحبر فلعلّ له علاقة ما في عمليّة التّأليف، ولكنّها علاقة محدودة بالنّسبة لي... كما أنّني أفضّل... النّظم في مكان نظيف أنيق مشرف على بعض مشاهد الطّبيعة".[5]

أمّا قصائده فهي تجسّد لواقع حياته وما يدور فيها من أحداث، وقد ينظم قصائد مرّ على حدوثها زمن، فهو يعي صور وأحداث قصيدته، إذ يقول: "فليس شعري في ذاته إلّا تعبير عن هذه

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 231.

[2]- المرجع نفسه، ص 231.

[3]- المرجع نفسه، ص 232.

[4]- المرجع نفسه، ص 232.

[5]- المرجع نفسه، ص 233.

الوقائع... أمّا ما تأتي هذه الصّور والأحداث، أعرف بعضه وأجهل بعضه، وكلّ ما أعرفه أنّه ثمّة حوادث تترك أثرها في نفسي".[1]

وبخصوص نهاية القصيدة، فهذا الشّاعر لا يحدّدها، وإنّما الملكة الشّعرية هي من تتحكّم في ذلك، وعند بلوغها يشعر بتناقض النّشوة، أو كما يسمّيها بالموجة، إذ يقول: "لا أذكر أنّي قدرة نهاية القصيدة ما قبل الوصول إلى تلك النّهاية... أمّا كيف أعرف نهاية القصيدة، فذلك من عمل الموجة نفسها أيضا".[2]

5/ تحليل إجابة الشّاعر محمد الأسمر:

يرى هذا المجيب بأنّ الشّاعر لا يعتدل شعره، إلّا إذا توفّرت فيه شروط وأدوات، إذ يقول: "الذي أراه أنّ الشّعر لا يستقيم أمره إلى الشّاعر، إلّا إذا كملت أدواته لديه، ومن أهمّ هذه الأدوات: الشّعور الصّادق، والقدرة على صياغة هذا الشّعور في الألفاظ المتخيّرة".[3]

كما أفصح عن حال الشّعراء، وما يواجهونه من صعوبات أثناء عمليّة إبداعهم، فمنهم من تشبه حالهُ المرأة التي تلد، وكأنّ القصيدة جنين على وشك الخروج إلى العالم، وهذا حسب إجابته "وحال الشّاعر في معاناته أشبه بحال التي تلد... أبيات من الشّعر ليست في الحقيقة إلّا ميلاد لبنات أفكار الشّاعر".[4]

فقد أشار إلى اعتقاد بعضهم، بأنّه لا معاناة في قول الشّعر، لكنّ من الشّعراء من يكابد عناء ومشقّة أثناء نظمه للقصيدة، والشّاعر "مُحَمَّد الأسمر" من هؤلاء الشّعراء "... أمّا أنا فأجد من ذلك

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 233.

[2]- المرجع نفسه، ص 233.

[3]- المرجع نفسه، ص 234.

[4]- المرجع نفسه، ص 234-235.

الشّيء الكثير حتّى لأحاول اقتضاب القصيدة والخلاص منها... فأجدها ممسكة بتلابيبي متشبّثة بي".[1]

ثمّ يسرد الحالات الواعية والشّبه الواعية، التي تعتريه أثناء إبداعه، ويذكر أنّ من عاداته أثناء النّظم هو تدخينه السّجائر، وذلك لما يعانيه من انفعالات واضطرابات، يقول: "وإنّي في أوّل نظمي للقصيدة أجدني مسوقا إلى نظمها بشعور خفيّ ليس فيه ما يرهق أعصابي... وأظلّ ذابل البصر، غائبا بعض الغياب عمّا حولي... محرقا من السّجائر ما شاء الله أن أحرق...".[2]

وعند الانتهاء من القصيدة والفروغ منها، ينتهي معه شعوره بالقلق والاضطراب، ليعتريه شعور الفخر والاعتزاز، وينتقل بعدها إلى قراءتها، تاركة انطباعا جميلا، وإعجابا بنفسه، وكأنّها ليست من نظمه، إذ يعبّر قائلا: "ولقد أفرغ من القصيدة أو تفرغ هي منّي، فأقرؤها بعد ذلك وأعجب لما بها... كأنّني لست بصاحبها الذي نظمها".[3]

ويعطي مثالا عن معاناته في نظم الشّعر، وذلك حين طلب منه كتابة قصيدة "لبنك مصر"، فقد ظلّ خمسة عشر يوما ينتظر أن يحضره البيت الأخير، وذلك أثناء نومه، فيقول:

"شَادَّ الفَراعِينُ القُبورَ وَشِدْتُم... دُورَ الحَياةِ...".[4]

هذا البيت الأخير الذي استغرقت تكملته خمسة عشر يوما، ألهم به وهو بين النّوم واليقظة ظهرا، وكانت تكملته على النّحو التّالي:

"شَادَّ الفَراعِينُ القُيورَ وشِدْتُم... دورَ الحَياةِ وكُنتُمْ أبْوابَهَا".[5]

---

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 234-235.

[2]- المرجع نفسه، ص 235.

[3]- المرجع نفسه، ص 235.

[4]- المرجع نفسه، ص 236.

[5]- المرجع نفسه، ص 237.

وتحدّث عن علاقته بـ "أنطوان بك الجميل"، بعد إعجاب هذا الأخير بقصيدته، ليصبح ملهمه ودافعه لقول الشّعر، لأنّه يفهم شعره حقّ فهمه، وكونه وجد ملهما كأنّما وجد خيرا كثيرا، ولم يكن "أنطوان بك جميل" ملهمه الوحيد، بل كان قبله "مصطفى عبد الرزّاق" رحمه الله، ويظهر هذا في قوله: "... قال لي أن "أنطوان بك الجميل" يقول أنّها خير قصيدة أنشدت في هذه الحفلة... والشّاعر حينما يصادف ملهما يصادف خيرا كثيرا فيما يتعلّق بشعره، و "أنطوان بك الجميل" ليس الملهم الأوّل لي، ولكنّه الملهم الثّاني، أمّا الملهم الأوّل فقد كان الشّيخ "مصطفى عبد الرزّاق" رحمه الله".[1]

6/ تحليل إجابة الشّاعر عادل غضبان:

يرى هذا الشّاعر أنّ عمليّة نظمه للقصائد تتجلّى في صنفين، الصنف الأوّل هو ما تفيض به النّفس وتسمو به الرّوح ويكون وليد السّاعة، أمّا الصّنف الثّاني فهو ما يأخذ متّسعا من الوقت، ليتمّ فيه نظمه للقصيدة، وهذا واضح في إجابته "إنّ القصائد التي يقذفها الخاطر إلى النّور نوعان: النّوع الأوّل هو ابن ساعته وليلته، ويتمثّل في القصائد التي يجيش بها الخاطر... والنّوع الثّاني نوع يستعدّ له الخاطر بعد تفكير ويكون له فسحة في الوقت...".[2]

ويقرّ بأنّ للعاطفة دورا فعّالا في استقامة البيت وتوالي قوافيه، إذ يقول: "عندما تفيض الجنان بالبيت في الشّعر، وتستلم زمامه قافية وطيدة الأركان، أشعر أنا بقدرة خفيّة هي التي تملي عليّ".[3]

كما يضع مفارقة واضحة بين أنواع القصائد، فمنها ما يختلج الصّدر وتفيض به الرّوح وهي التي تكون أسهل في الإخراج إلى عالم الإبداع، أمّا النّوع الثّاني نظمها وإنتاجها حسب ما يروق للشّاعر، يقول في هذا: "أفرغ منها في ليلتها، يساعدني على توليدها تدخيني اللّفافة وراء اللّفافة...

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 237.

[2]- المرجع نفسه، ص 237.

[3]- المرجع نفسه، ص 238.

فأرى في ذلك لذّة، أمّا قصائد النّوع الثّاني أبتدئ في نظمها في مكتبي وأستأنف بنظمها في ضميري، سواء كنت ماشيا أو راكبا...".[1]

أمّا حديثه عن الصّلة بين أحداث حياته وشعره، فهو كغيره من الشّعراء، يحسّ بوجود صلة بينه وبين ما يرد في قصائده من أحداث وصور، فلا اختيار للشّاعر في موضوع قصيدته "لابدّ من تلك الصّلة، وهي صلة لا اختيار للشّاعر فيها، فحوادث الحياة الخاصّة به توحي إليه بما تهوي... وهكذا يكون الشّعر صورة النّفس".[2]

وعن نهاية القصيدة، يصرّح بأنّه يقوم بتحديدها أثناء نظمه لها، وهذا يعني أنّه يرها قبل بلوغها "النّهاية أنا أحدّدها، وعندما أبتدئ في نظم القصيدة أعرف النّحو الذي ستنتهي عليه، بل أعرف مدى كلّ قسم من أقسامها، وقلّما أخطأت في التّقدير".[3]

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 238.

[2]- المرجع نفسه، ص 238.

[3]- المرجع نفسه، ص 239.

الفصل الثّاني:

الاستبار وتحليل إجابة الشّاعر "أحمد رامي"

المبحث الأوّل: الاستبار

الاستبار في أبسط معانيه، يرادف المقابلة واستعمال هذا المصطلح "الاستبار" شائع في اللّغة العربية منذ السّنوات الأربعين، وهو يهدف إلى تمكين الباحث من معرفة حقيقة ما يوجّهه إلى غيره من أسئلة، بقصد الحصول على معلومات عن سلوكه، ونتيجة لذلك فهو يتميّز بعنصرين رئيسيين هما:

- **الأوّل**: العناصر اللّفظية المكوّنة من أسئلة أو جمل تقريرية أو ألفاظ مفردة.
- **الثّاني**: هو موقف المواجهة.[1]

ولقد أثبتت الدّراسات النّفسية، أنّ الاستبار يعتمد على التّقرير اللّفظي، وغالبا ما يكون مزيّفا في بيانات مستنطقة، نتيجة ما قد يصيبه من انفعال مفاجئ، يكون كردّ فعل مصاحب لعدم قدرته على جمع صوره الذّهنية، واستيعابه الأشياء في وقتها، من هذا القبيل يكمن عدم اهتمام الدّكتور "مصطفى سويف" بافتراض الاستبار، وهو ما بدا واضحا من خلال الإجابة الوحيدة التي تلقّاها من الشّاعر "أحمد رامي"، عقدها معه في ثلاث جلسات، كان الإفصاح عن آرائه فيها يبدو شكليّا وفق ما طرحه عليه من أسئلة.[2]

نستنتج أنّ الاستبار أو المقابلة هي علاقة دينامية، وتفاعل لفظيّ بين "الباحث" الذي يطرح الأسئلة، ومن يجيب الذي هو "المبحوث"، والغاية منه جمع القدر الكافي من المعلومات التي يحتاجها الباحث لإثراء موضوع بحثه، وهذا ما قام به "مصطفى سويف" في جلساته مع الشّاعر "أحمد رامي".

المبحث الثّاني: تحليل إجابة الشّاعر "أحمد رامي"

حافظ "مصطفى سويف" في هذه المقابلة على أسئلة الاستخبار، مضيفا إليها أسئلة أخرى للتّفصيل، فكانت إجابة "أحمد رامي" عن السّؤال الأوّل أنّه لا ينظم الشّعر، بل يقوم بغنائه في غرفة

[1]- ينظر: الاتّجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي، عبد القادر فيدوح، ص 97-98.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 98.

منعزلة وفي جوّ تسوده الظّلمة، وهنا يظهر الشّعر "أنا لا أكتب الشّعر أبدا، بل أغنّيه، أكون في حجرة منفردا، وغالبا في جوّ مظلم بعض الشّيء، وعندئذ أغنّيه في خلوتي هذه، وبذلك يظهر الشّعر"[1]، كما أنّه يتعجّب ممّن يقول أنّ القصيدة تظهر وقت التّأليف، أي لا رابطة تجمعها الذّكريات والحوادث والخبرات، بل على العكس بعض القصائد تعيش سنوات قبل النّظم، ويذكر مثالا ينطبق عليه: "أنا لا أفهم أن يقال إنّ القصيدة تبزغ وقت النّظم فحسب، بل على العكس من ذلك إنّ بعض القصائد تعيش معي فكرتها عدّة سنوات، قبل أن أنظمها، انظر مثلا: (رقّ الحبيب وواعدني يوم)، إنّ هذه القصيدة ظلّت في نفسي فكرتها سبع سنوات"[2]، أي انتظار الوقت المناسب والذي تكون فيه القصيدة جاهزة وناضجة ومستعدّة للخروج، ثمّ يطرح عليه سؤالا لا علاقة له بلحظة البزوغ "وإذن فإلى أيّ حدّ تتدخّل هذه اللّحظة، أو ما يحيط بها من ظروف"[3]، فقسّم إجابته إلى قسمين:

الجزء الأوّل: كان حول الفكرة التي عاشت في نفسه طويلا، لا تأثّر فيها اللّحظة، إلّا هامشيّا، لا في جوهر الفكرة.

الجزء الثّاني: كان حول إسراعه في نظم قصيدة، فكرتها بزغت حينها، فإنّ اللّحظة تأثّر في جوهر الفكرة، أي كلّما كانت الفكرة قد اختمرت ونضجت، كلّما قلّ تأثير اللّحظة "في الواقع إنّه بالنّسبة لهذه القصائد التي قضت فكرتها مدّة طويلة، وهي تختمر في نفسي، أقول لك بأنّ هذه اللّحظة لا تتدخّل في جوهر الفكرة المختمرة، وإنّما تتدخّل فيما يشبه الهامش... على كلّ حال يحدث أحيانا أن تبزغ عندي قصيدة وأتّجه إلى نظمها في لحظة سريعة، دون أن تسبقها فكرة مختمرة، وفي هذا الحال نجد أنّ اللّحظة تتحكّم في جوهر القصيدة إلى حدّ بعيد جدّا"[4]، ليطرح عليه سؤالا آخر مفاده، هل تكون على وعي بوحدة القصيدة هذه التي تشير إليها؟ فيردّ مفصحا بأنّه يكون على معرفة

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 239.

[2]- المرجع نفسه، ص 239.

[3]- المرجع نفسه، ص 240.

[4]- المرجع نفسه، ص 240.

بوحدة القصيدة، وذلك لتجزئة عمليّة الكتابة والتّأليف؛ إذ يبدأ بنظم عدد قليل من الأبيات أو ربّما يلخّص كلّ ما يريد قوله في بيت، ثمّ يفصّل في أبيات أخرى، مستعينا في ذلك بالأبيات الأولى التي تركّز تجربته، وقلّما يتعذّر عليه قول أبيات بعد الأبيات الأولى، فلا يكمل القصيدة إلّا إذا وجد نفسه أنّه قال كلّ ما يريد قوله، ويعطي مثالا في هذه الحالة، إذ يقول: "فعلا أكون على وعي بها وأقصد ألّا أحيد عنها، وأنا في العادة أبدأ القصيدة ببيت أو بعدد ضئيل من الأبيات، يركّز كلّ تجربتي، وبعد ذلك أقصد إلى تخريج كلّ ما يمكن من التّخريجات من هذه التّجربة المركّزة في البيت الأوّل"[1]، ثمّ يجيب على ما تبقّى من السّؤال الأوّل، ويبقي على رأيه أنّ الفكرة التي عاشت زمنا طويلا، تتطوّر وتتغيّر بعض الشّيء، ولكن الجوهر لا يبقى هو هو "أظنّك تفهم أنّه في حالة الفكرة المختمرة التي حدّثتك عنها هي تتطوّر طبعا، لكن مع ذلك أقول لك إنّ الجوهر لا يصيبه أيّ تغيير".[2]

والتّأثير الذي يمكن أن يحصل، هو أنّ فكرة هذه القصيدة مثلا، تكون سببا في بزوغ فكرة أخرى أو تراكيب يترتّب عليها تراكيب أخرى، وهكذا فكلّ هذا مبنيّ على الخواطر، إذ يقول الشّاعر "فالبنية للنّظام، تجد أنّ الخاطر يحبّب الخاطر، والفكرة تحبّب الفكرة، وإلّا كنّا نجّارين أو حدّادين، فأنا ليس عندي أنموذجا أصفّف له الألفاظ تصفيفا معيّنا، ولكن قد تأتي هذه العبارة بعبارة أخرى أو هذه الفكرة بفكرة أخرى... وربّما اتّضح ذلك بشكل بارز جدّا في القصائد التي هي بنت لحظتها، والتي لم تسبقها فكرة مختمرة".[3]

وفي إجابته عن السّؤال الثّاني، يصرّح أنّه هو من يمارس عمليّة تغيير وتطوّر الفكرة التي عاشت قبل النّظم؛ أي أنّ كلّ آثار التّغير بفعله "إنّني في حالة الفكرة المختمرة أريد كلّ التّغيّرات التي تحدث"[4]، لينتقل بعدها للإجابة عن السّؤال الثّالث، وكغيره من الشّعراء له عادات لابدّ منها قبل

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 240.

[2]- المرجع نفسه، ص 241.

[3]- المرجع نفسه، ص 241.

[4]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 241.

الشّروع في النّظم، وهي من سهّل عليه هذه العمليّة، فبالنّسبة إليه لابدّ من قلمه الخاصّ، والذي أحضره معه إلى المقابلة، بالإضافة إلى قطعة ورقية مستطيلة الشّكل، ولا مكان له سوى غرفته الخاصّة التي توحي بالأحزان والألم، وأفضل الأوقات عنده هو الهزيع الأخير، إذ يشعر بلذّة وهو ينظم والنّاس نيام، ويشتمل هذا في قوله: "نعم لي عادات فمثلا هذا القلم (وأخرج من جيبه قلما صغيرا) لا أنظم الشّعر إلّا وهو معي وبصحبته قطعة من الورق مستطيلة... ولابدّ أن أنظم في حجرة خاصّة، حجرتي التي يشعّ فيها جوّ حزين، وأحسن الأوقات التي أنظم فيها هي وقت الغسق، وحينا أشعر أنّي مستيقظ والنّاس نيام".[1]

وأجاب عن السّؤال الرّابع أنّه لا يمكن أن يكون ما يرى في قصائده بعيدا عن واقعه، فكلّ ما يحدث من حوله يؤثّر فيه، سواء أكان محزنا أو مفرحا، والملاحظ في هذا الشّاعر أنّه يعطي أمثلة في أغلب أجوبته كما حدث في إجابته عن هذا السّؤال قائلا: "you must diffuse yourself" لابدّ أن تثبت من نفسك، ولا يمكن أن أتصوّر أنّني أكتب من غير واقعي، أتعرف أنّني على صلة وثيقة بالطّبيعة، إنّني أعشقها جدّا ولا أتصوّر أن أوجد في حجرة لا أرى من نافذتها جزءا من السّماء وأنا ذو إحساس شديد بالطّبيعة منذ طفولتي... فتجد أنّني أصوّر حزني ببعض مشاهد الطّبيعة..."[2]، فهو يعبّر عن حزنه ببعض مشاهد الطّبيعة، إذ يقول في أبيات له:

"لما بَعِدتْ عَنه قليلً ... حَبيتْ أشوفَه قَبْل الرَحيِل

بَصيتْ وَرَايْ ... أبْكِي هْوايْ

لَقِيتْ خَيالَه مِنْ بَيْنْ ... ضُلوعِيْ عَمَالْ يَغِيبْ".[3]

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 241-242

[2]- المرجع نفسه، ص 242.

[3]- المرجع نفسه، ص 242.

وفي سؤاله المتعلّق بـ: هل كنت تعرف أنّ "فرجيل" ومن إليه من الشّعراء ذهبوا إلى تلك الجزر التي كنت فيها، أقصد طبعا أن أقول هل كنت في تلك السنّ تقرأ الأدب وتهتمّ بسير الأدباء؟

و "أحمد رامي" لم يكن على دراية بهذه المعلومات لصغر سنّه، لكنّه كما أشرنا سابقا من أمثلة تدلّ على كيفية تأثير واقع حياته في شعره، كون شعره يغلب عليه طابع الحزن، ذلك لما قاساه من ألم الوحدة والفراق والمرض، مبيّنا ذلك في قوله: "... فمثلا أنا يغلب الحزن على شعري ولابدّ أن يكون لموت أبي وأنا صغير السنّ وابتعاد إخوتي عنّي لانشغالهم بالأسفار، ومرضي مدّة طويلة أثناء هذه الوحدة، دون أن أشعر بأنّ هناك من يسأل عنّي ويهتمّ بي، لابدّ أن يكون لكلّ هذا تأثيره الذي يبدو بوضوح في شعري"[1]، ولم يكتف "مصطفى سويف" بجلسة واحدة، بل عقد معه جلسة ثانية وثالثة.

وفي الجلسة الثّانية تحدّث "أحمد رامي" عن ملاحظتين حول نظمه الشّعر:

- **الأولى**: كانت تتحدّث عن الطّرق التي يستعين بها لنظم الشّعر، مع استحالة ذلك بترديد أبيات الشّعر لشعراء أو أبيات من قصائد حتّى يحنّ إلى نظم الشّعر، إذ يقول: "إنّه يميل أحيانا إلى نظم الشّعر، دون أن يستطيع تحقيق رغبته هذه، إذا هو ينفرد بنفسه ويظلّ يردّد عدّة أبيات لشاعره، أو أبيات قالها هو نفسه في قصيدة سابقة، ويظلّ هكذا يحنّن نفسه على حدّ تعبيره، وأخيرا يحنّ، وإذا به ينظم الشّعر".[2]
- **الثّانية**: أنّه يفضّل أن ينظم القصيدة ويكملها في جلسة واحدة، أي لا يجزّئها أو ينشغل عنها، وفي هذا يقول: "وقال أيضا بأنّه إذا بدأ ينظم قصيدة، فلابدّ أنّه يمضي فيها إلى نهايتها في نفس الجلسة".[3]

وفي آخر جلسة وهي الثّالثة أعرب عن ملحوظات أخرى:

---

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 243.

[2]- المرجع نفسه، ص 243.

[3]- المرجع نفسه، ص 243.

فأوّل ما أشار إليه هو حبّه لترنّم الصّوت المطرب، حتّى ولو كان دون ألفاظ، كالنّغمة، فهذا ما يدفع به لغناء الشّعر وتأليفه، إذ يقول: "يعجبني جدّا الصّوت المرجّع، حتّى ولو كان التّرجِّيع بدون ألفاظ، حتّى ولو كان المرجّع عابر طريق، فإنّ هذا التّرجيع كثيرا ما يدفعني إلى أن أغنّي وأنشئ شعرا".[1]

الملحوظة الثّانية: كانت قراءته ومطالعته للكتب وبالعدد الكبير كاد أن يوصله لحدّ الجنون، فالقراءة الكثيرة وبدون توقّف، تشعر صاحبه بالدّوار، وأثناء حديثه هذا أشار إلى ولعه الشّديد إلى كلّ من "بايرون"، "لامرتين"، "شوقي"، وربّما الحاصل الأكبر على هذا الحبّ والتّعلّق هو "بايرون"، ويظهر هذا في قوله: "لقد قرأت كثيرا، كثيرا جدّا، قرأت حتّى كدت أجنّ، كنت أقرأ حتّى أصاب بالدّوار، ولقد تعلّقت تعلّقا شديدا بـ "بايرون" وَ "لامرتين" وَ "شوقي"، لقد كنت أجلس في قهوة "بايرون" لمجرّد أنّ اسمها كذلك، لقد أحببت "بايرون" جدّا، ووقفت عنده طويلا، ودفعني ذلك لأن أقرأ عنه كتبا كثيرة".[2]

الملحوظة الثّالثة: أفصح عمّا قد يصيب الشّاعر، إذا ما وَلِهَ بكاتب أو كتاب، مثلما أصابه عندما جنّ جنونه شغفا لقراءة رباعيات الخيام، ولكي يقرأها، وهي باللّغة الفارسية، قذف به شغفه إلى باريس ليتعلّمها، لا غاية له من هذا سوى إثراء التّرجمة العربية "ولقد جنّ جنوني شغفا بقراءة رباعيات الخيام، كنت أريد أن أقرأها بالفارسية، فدفعني ذلك إلى الذّهاب إلى باريس والبقاء هناك لسنين أدرس في اللّغة الفارسية، لا لشيء إلّا لأنّي أريد أن أفوز من ذلك بترجمة الرّباعيات إلى العربية، لم أكن أريد أن أتوظّف مثلا".[3]

والظّاهر من الملحوظة قبل الأخيرة أنّ الشّاعر يحبّ كلّ ما هو جديد وما لم يتحدّث عنه بعد، أي يكون له السّبق فيه، ولكن المهمّ من هذا عنده هو إرضاؤه لنفسه، فمثلا: لا ينظم موضوعا لا

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 244.

[2]- المرجع نفسه، 244.

[3]- المرجع نفسه، ص 244.

يرغب فيه، إذ يقول: "يهمّني طبعا أن آتي في شعري بشيء لم يأت به أحد قبلي، لم يأت به أحد قطّ، هذا يهمّني جدّا، ويهمّني كذلك أن أرضي نفسي أوّلا، ومع ذلك فقد كنت أنشئ القصيدة في منتصف اللّيل، ولا أتوانى عن إيقاظ البوّاب لأسمعه إيّاها".[1]

وفي آخر ما قاله، نفهم لماذا يفضّل في عاداته النّظم في غرفة يملؤها الحزن والكآبة، لأنّه ممّن يحبّون البكاء ويسعدهم أن يبكي من يقرأ شعرهم، ويبدو هذا في قوله: "وليس جدّا أن أقرأ شعري فيبكي من يسمعني، إنّ الابتسامة أمرها بسببي، أمّا الدّمع فأمره عيسى كلّ العسر، إنّ ألذّ شيء عندي أن أبكي، أحبّ البكاء دائما".[2]

والفرق بين بكاء الشّاعر "رامي" وغيره من الشّعراء والفنّانين وبين بكاء المجنون، هو أنّ بكاء الفنّان أو الأديب له غاية، إذ أنّه بكاء مصاحب للعمل الأدبيّ أو الفنّي المنتج، وليس بكاء في الفراغ، أو ليس بكاء في دائرة مغلقة، أو ليس بكاء نتيجة فكرة ثابتة مسيطرة على ذهن المرء، فالخصوبة الذّهنية والوجدانية تتواكب مع حزن الأديب، الأمر الذي يجعل ثمّة مخرجا لطاقة الحزن لديه.[3]

وخلاصة القول، يمكن الإشارة إلى أنّ الطّريقة التي استعملها "مصطفى سويف" (الاستخبار والاستبار) ساهمت بشكل كبير في تعقّبه لعملية الإبداع وكيف تتمّ؟، فقد اعتمد "مصطفى سويف" في تحضيره للأسئلة على المنهج النّفسي التّجريبي الموجّه، فهدفه من الاستخبار والمقابلة التي أجراها هو التّمكّن من توضيح ديناميات عمليّة الإبداع عند الشّعراء "وممّا هو جدير بالذّكر أنّ عدد الشّعراء الذين أجابوا، أقلّ بكثير من عدد الشّعراء الذين وجّهت إليهم الدّعوة للإجابة، ولسمعة التّحليل النّفسي نصيب كبير في هذا الموقف، ومع ذلك فقد اتّضح في كثير من موضع من هذا البحث أنّنا لا

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 244.

[2]- المرجع نفسه، ص 244.

[3]- ينظر: سيكولوجية الإبداع في الفنّ والأدب، يوسف ميخائيل أسعد، ص 107.

ننهج منهج التّحليل النّفسي"[1]، والملاحظ أيضا في إجابات بعض الشّعراء، خروجهم عن حدود الإجابة اللّازمة للسّؤال.

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 244-245.

الفصل الثّالث:
دراسة النّتائج

تمهيد:

وبعد عملية التّحليل والتّأمّل والمقارنة لإجابات الشّعراء، خلص الدّكتور "مصطفى سويف" إلى النّتائج الآتية، منها ما هو متّفق عليها بين الشّعراء، ومنها ما هو مختلف فيها بين الشّعراء، وإن كان هناك اتّفاق بين معظم الشّعراء حول الحقائق الإبداعية التي لا جدال فيها.

المبحث الأوّل: النّتائج المتّفق عليها بين الشّعراء

أوّل نتيجة توصّل إليها "مصطفى سويف" هي كالآتي:

1/ "تتّفق خمس إجابات على الشّهادة بأنّ معظم القصائد لا تبزغ دفعة واحدة، دون أن يكون لها مقدّمات، والإجابتان الخاصّتان بالشّاعرين "رضا صافي" و "مُحَمَّد الأسمر" لا تشذّان عن هذا الرّأي، ولكنّهما توضّحانه"[1]، أي أنّ القصيدة هي التي تتسلّل إلى داخل كيان الشّاعر، وتعيش فيه ولا تولد فجأة، وإنّما تتجمّع وحدها ببطء وتظلّ كامنة، وحين تنبثق إلى الخارج تنبثق كاملة بإرادتها.[2]

وبتعبير آخر، فالقصيدة "مشروع حضانة"، فالحضانة هي اندساس مكين، يتوغّل في أعماق الغياب لساعات أو أيّام أو شهور، أو ما شاء من الزّمن التي تمكّنه من الاستيلاء على هواجس الإبداع، تتشبّع فيها عناصره بخصائص الذّات الحاضنة، فتصطبغ بصبغتها، وتغترف من موروثها وتجاربها، عندما تكون الفكرة التي تشرّبت روح الذّات، قد ثملت بما فيها من ثقل معنوي، وتدرّعت بما لها من اقتدار فنّي، لتعلن عن ساعة ميلادها في أشكال من التّوثّب الدّاخلي[3]، فإذا بالمبدع تجيش في نفسه عوامل التّوتّر والقلق، وتحتبس في صدره بواعث التّعبير عمّا يعتمل في بواطن ذاته، فيلجأ إلى الشّعر.[4]

---

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 247.

[2]- ينظر: أسئلة الشّعرية بحث في آلية الإبداع الشّعري، عبد الله العشي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009م، ص 52.

[3]- ينظر: توتّرات الإبداع الشّعري، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، 2009م، ص 52.

[4]- ينظر: سيكولوجية الإبداع في الحياة، عبد العلي الجسماني، الدّار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 1995م، ص 12.

نستنتج من هذه النّتيجة أنّ قلّما يبدع الشّاعر قصيدة لم تعش في نفسه أو تظهر فجأة، دون مقدّمات لها في نفسه، ويورد "مصطفى سويف" في النّتيجة الثّانية شهادات، تتعلّق بدور الأنا في العمليّة الإبداعية، فيرى بأنّه:

2/ "تتّفق كلّ الإجابات على الشّهادة بأنّ الأنا لا يسيطر على عمليّة الإبداع، حتّى في هذا النّوع الذي يبدو عليه فيه مظهر "الإرادية"، بل يشعر الشّاعر في معظم اللّحظات أنّ "المعاني حينما تجول برأسه هي التي تبحث عن ألفاظها اللّائقة بها، أو أنّ قدرة خفيّة هي التي تملي عليه، أو أنّ الخواطر لها قدرة على جلب بعضها بعضا، بينما يقف الأنا بلا حول ولا قوّة..."[1]، بحيث لا يستطيع الشّاعر أن يوجّه قصيدته في أثناء الكتابة الاتّجاه الذي يريد، دونما أيّ انحراف إن هناك آلية التّداعي الحرّ التي تتدخّل فتحوّل مسير القصيدة، فربّ كلمة واحدة كافية لتحوّل القصيدة.[2]

ويؤكّد هذه الفكرة "أحمد عبد المعطي حجازي"؛ حيث يقول: "جرّبت النّظم قصد تنفيد خطّة معيّنة... لكنّني حتّى في حال القصيدة المخطّط لها من البداية، أجدني جانحا بعد بضعة أبيات، محاطا بتأثيرات لم أحسب حسابها من قبل، تفرض عليّ مسارا مختلفا، وقد تقودني إلى أرض لم تكن في خاطرتي"[3]، أي لا دخل لأنا الشاعر في عمليّة إبداع القصيدة، بل يقف موقف المتفرّج، وهناك إجابات أخرى تتعلّق بفضاء الكتابة، إذ يقول:

3/ "تتّفق الإجابات على انتحاء المكان الخالي في أثناء ممارسة الإبداع، ودلالة المكان الخالي يتمثّل في أنّه يساعد على استمرار بروز مجال الإبداع وسلبية الأنا..."[4]، فقبل أن يبدأ الشّاعر إبداع الشّعر، لابدّ له من محرّضات تساعده على ذلك، فالعمليّة الإبداعية تتطلّب "ضرورة توفّر أنواع من الدّواعي والبواعث والمحرّكات، لتساعد الشّاعر على النّظم والتّركيز، وللشّعراء في ذلك ضروب مختلفة

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 248.

[2]- ينظر: أسئلة الشّعرية بحث في آلية الإبداع الشّعري، عبد الله العشي، ص 54.

[3]- المرجع نفسه، ص 54-55.

[4]- المرجع نفسه، ص 248.

يستدعون بها الشّعر، فتشحذ القرائح، وتنبّه الخواطر، وتلين عريكة الكلام، وتسهّل طريق المعنى كلّ امرئ على تركيب طبعه، واطّراد عادته"[1]، ومهما كانت مقدّرات الشّاعر الشّعرية عالية، ومهما كان محسّنا مجرّدا، فلابدّ له من "فكرة تعرض له في بعض الأوقات: إمّا لشغل يسير، أو موت قريحة، أو نبؤ طبع في تلك السّاعة أو ذلك الحين"[2]، فيجافيه الإلهام ويستحيل عندها الإبداع، وتتوقّف حالة التّدفّق اللّاشعورية لمشاعره وأحاسيسه، تلك التي تشكّل بداية التّحضير للشّعر، ولكي يستطيع استرجاع تلك القدرة، نجده يبحث عمّا يثير في داخله الحال الشّعورية، فإذا به يستلهم ممّا هو حوله ويعيد لنفسه التّوهّج الشّعري، يبحث عنها في الأمكنة من حوله، ويختار الأزمنة المناسبة لها، والحال النّفسية الخاصّة التي تمكّنه من الإبداع الشّعري.[3]

فيختار الشّاعر المكان الذي تتوافر فيه الشّروط المناسبة لشحذ قريحته، والمضيّ قدما في العمليّة الإبداعية التي تبدأ بالتّحضير للكتابة[4]، وقد قال "كثير عزّة": "يا أبا صخر كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشّعر؟ قال: أطوف في الرّباع المخلية والرّياض المعشبة، فيسهل عليّ أرضه، ويسرع إليّ أحسنه".[5]

وكذلك من الشّعراء من جعلوا من المكان ملهما يساعدهم على استرجاع ما غاب منهم، وقد تحدّث الشّاعر "نُصَيْب" عن لجوئه إلى الطّبيعة عندما يعسر عليه القريض قائلا: "آمر براحلتي فيشدّ بها رحلي، ثمّ أسير في الشّعاب الخالية، وأقف في الرّباع المقوية، فيطربني ذلك ويفتح لي الشّعر".[6]

---

[1]- المصطلح النّقدي في التّراث الأدبي العربي، محمّد عزّام، دار الشّرق للعرب، لبنان، سوريا، د ط، ص 78-79.

[2]- العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ج 1، ص 204.

[3]- ينظر: الصّناعة الشّعرية في مفهوم الشّعراء الأمويين، عبد الكريم يعقوب، سمر إسكندر، مجلّة دراسات اللّغة العربية وآدابها، العدد 08، 2014م، ص 141.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 141.

[5]- ربيع الأبرار ونصوص الأخبار، الزّمخشري، مؤسّسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، 1992م، ج 5، ص 209.

[6]- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تصحيح: أحمد الشّنقيطي، مصر، ص 141.

كما كان لاختيار الزّمان المناسب أثره في نظم الشّعر، فقد يجد الشّعراء أوقاتا تكون فيها قرائحهم أكثر استعدادا للإبداع، وتلقّي الوحي، والاستلهام "منها أوّل اللّيل قبل تغشّي الكرى، ومنها صدر النّهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدّواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير، ولهذه العلل تختلف أشعار الشّاعر".[1]

يرافق الزّمان والمكان حالة نفسية مناسبة، تساهم في دفع العمليّة الإبداعية نحو مزيد من العطاء، قد حدّدها الشّاعر "أرطأة بن سهية" عندما سأله "عبد الملك بن مروان"، فقال: "والله ما أطرب، ولا أغضب، ولا أشرب، ولا أرغب، إنّما يجيء الشّعر عند إحداهن".[2]

وقد تحدّث "ابن قتيبة" في هذا السّياق عن البواعث النّفسية قائلا: "وللشّعر دواع تحت البطيء وتبعث المتكلّف، ومنها الطّمع، ومنها الشّوق، ومنها الشّراب، ومنها الطّرب، ومنها الغضب".[3]

وللجاحظ في "البيان والتّبيين" قول في هذا المعنى، في سياق حديثه عن اللّفظ والمعنى؛ حيث يقول: "خذ من نفسك ساعة نشاطك وراحة بالك وإجابتها إيّاك، فإنّ قليل تلك السّاعة أكرم جوهرا، وأشرف حسبا، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصّدور..."[4]، وهناك شاعران قدّما وصفا عن بعض التّغيّرات التي تفرض نفسها عليه وعلى بعض المبدعين في مثال الدّلالات.

4/ "جاء في إجابة "مردم بك" و "رضا صافي" وصف دقيق للتّغيّر الذي يطرأ على مجال الشّاعر في لحظات الإبداع... وربّما كانت هذه اللّحظة، أعني لحظة ظهور الدّلالات، هي أدقّ لحظات العمليّة كلّها باسم الإلهام، ويبدو أنّها أشدّ اللّحظات غموضا"[5]، وبهذا يغدو الإلهام معادلا

[1]- الشّعر والشّعراء، ابن قتيبة، ج 01، ص 81.

[2]- العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، دار الجيل، ط 05، 1981م، ص 120.

[3]- الشّعر والشّعراء، ابن قتيبة، ج 01، ص 78.

[4]- البيان والتّبيين، الجاحظ، ص 53.

[5]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 230.

رمزيّا لجملة العوامل النّفسية والذّهنية والفكرية، التي تواجهها الذّات الشّاعرة أثناء عمليّة الخلق الفنّي، ومجموعة معقّدة من العمليات المعرفية، تشمل الإدراك والتّذكير والتّفكير.[1]

فالشّعراء تنتابهم حالات تميّزهم عن غيرهم: "الإلهام" أثناء عمليّة إبداعهم، ولعلّ من أهمّها شعورها المفرط اتّجاه الأشياء وما يحيط حولهم من وقائع تتراءى في ذهنهم، وهنا تبرز الصّور الكامنة في نفوسهم، لتظهر على شكل قصائد تشقّ طريقها نحو الإبداع، ويحدث أحيانا أن تدخل بعض الطّوارئ في أثناء العمليّة الإبداعية، فيضطرّ الشّاعر إلى إيجاد لها صلة في قصيدته، وهذه الطّوارئ هي:

5/ "الأحداث الواقعية والمشاهدات والاطّلاعات التي تحدث في حياة الشّاعر صلة بما يبدعه، لم ينكرها أحد من المجبيين، لكنّهم جميعا يرون بأنّها صلة غامضة، فهم يلمسون في قصائدهم آثار واقعهم، لكنّهم لا يستطيعون أن يقرّوا من قبل أيّ أجزاء الواقع سوف يطفوا في لحظات الإبداع ويتسرّب إلى القصيدة...".[2]

فالشّاعر يأتيك بأحاسيس محمّلة على أجنحة كلمات يستقيها من ذاته، لكن ألفاظها منحوتة من تجربة خبرها فتأثّرت بها روحه"[3]، إذ أنّ في كلّ قصيدة يبدعها، نجد تجربة أو حادثا طارئا، هو الذي أوحى له بهذه القصيدة، ولكن لو تتبّعنا نشأة العمل الفنّي في نفس صاحبه، لوجدنا له أصداء قديمة لم يقم هذا الحادث الطّارئ، إلّا بإثاراتها من أعماقها.[4]

وبتعبير القصّاص الأمريكي "هنري جيمس" "أنّ الإبداع سواء كان في الشّعر أو في الرّواية أو القصّة، إنّما يعكس الواقع، أي هو صورة حيّة للحياة"[5]، فالملاحظ من قصائد الشّعراء انسياب سيل

---

[1]- ينظر: هوية الإبداع الشّعري عند محمود درويش بين الإلهام والمهارة، سهيل عبد اللّطيف الفتياني، مجلّة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد 04، العدد 01، 2017م، ص 221.

[2]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 249.

[3]- ينظر: سيكولوجية الإبداع في الحياة، عبد العلي الجسماني، ص 18.

[4]- ينظر: الإبداع في الفنّ والعلوم، حسن أحمد عيسى، عالم المعرفة، الكويت، 1979م، ص 126.

[5]- سيكولوجية الإبداع في الحياة، عبد العلي الجسماني، ص 17.

من الأفكار والصّور، تنضح بالانفعالات الجيّاشة، هي من إنتاج الواقع والخيال والأرواح والأطياف، كلّها تجمّعت، فتفاعلت، فعبّرت أصدق تعبير حسّي وجداني عن خوالج النّفس التي أوحت بها، فأكسبتها صدقا في المعاني[1]، الظّاهر من هذا أنّ الإبداع الشّعري قبل أن يكون تعبيرا هو إحساس كامن في نفس كلّ شاعر، ويظهر هنا الإحساس عن طريق التّعبير.

المبحث الثّاني: النّتائج المختلف فيها بين الشّعراء

وفي آخر نتيجة، نجد الاختلاف والانقسام بين الشّعراء حول نهاية القصيدة:

6/ "من خلال إجابة الشّعراء عن السّؤال الخاص بالنّهاية وكيف يتعرّفون عليها، نكتشف عاملا مهمّا لوحدة القصيدة، بحيث يمكن أن نقول: "إنّ الشّاعر يتحرّك في حدوده وفي اللّحظة التي ينتهي فيها هذا التّوتّر، تكون نهاية القصيدة..."."[2]

فنهاية القصيدة تحتّها طبيعة فعل الإبداع من حيث أنّه فعل متكامل له بداية وله نهاية، متضمّنتان أصلا في التّوتّر الذي يدفع الشّاعر إليه، فالشّاعر لا يفرض النّهاية على القصيدة، بل يتلقّاها، ومن ثمّ فقد قال بعضهم هي التي تفرغ منّي ولست أنا الذي أفرغ منها، ويتبيّن أنّ إبداع القصيدة كأيّ فعل، عندما يبدأ ينشأ لدى الشّخص توتّرا، لا ينخفض إلّا ببلوغ الفعل نهايته، ولا تكون هذه النّهاية في الذّهن من البداية.[3]

ومن هنا نجد اختلافا وتعارضا في إجابات الشّعراء بين القائل بتحديده لنهاية القصيدة، ف: "الغضبان" يقول: "النّهاية أنا أحدّدها"، ويتّفق معه في هذا "مُحَمَّد بهجة الأثري"، في حين أنّ "مردم بك" يتّفق مع "مُحَمَّد مجذوب" القائل: "لا أذكر أنّني قدّرت نهاية بعينها لقصيدة ما، قبل الوصول إلى تلك النّهاية"، وكلّ من "رامي" و "رضا صافي" لا يبتعدان عن هذا الرّأي، لكن إذا ما تأمّلت

[1]- ينظر: سيكولوجية الإبداع في الحياة، عبد العلي الجسماني، ص 35.

[2]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 250.

[3]- ينظر: الإبداع في الفنّ والعلوم، حسن أحمد عيسى، ص 140.

الإجابات على أساس دينامي، وجدتها متّفقة رغم هذا الاختلاف، فعبارة "الغضبان" القائلة: أنا أحدّدها، تفسّرها العبارة التّالية لها مباشرة، إذ يقول: "وعندما أبتدئ في نظم القصيدة أعرف النّحو الذي ستنتهي عليه"[1]، فالنّهاية واضحة أمامه عندما يبدأ نتيجة لشعوره بالكلّ، وهو شعور بحدود التّوتّر، لكن الأنا لم يجلب هذه النّهاية.[2]

نستنتج من هذا، أنّ التّوتّر عامل أساسيّ، وضرورة للإنتاج الإبداعي، فهو من يسيّر العمليّة الإبداعية للقصيدة، فإذا انتهى التّوتّر تنتهي معه هذه العمليّة، وبذلك تكون نهاية القصيدة، ونفهم من هذا، أنّ نهاية القصيدة مسألة خلافية، وهذا بحسب ما يراه كلّ شاعر، فالقلق يرتبط ارتباطا إيجابيّا بالتّفاوت الكبير بين الذّات المدركة والذّات المثالية، فالمرء يزداد قلقه كلّما ألحّت عليه الذّات المثالية في التّطلّع إلى الأفضل في الأداء، وليس القلق وحده من يختال النّفس، بل التّوتّر، فهو في علم النّفس يحدث لدى الإنسان عندما لا يكون التّوافق بين ما يسعى إليه الفرد وبين المنبّه الذي يشير إلى الفكرة، فالتّوتّر ينخفض بتحقيق الهدف بين الشّخص وواقعه.[3]

وخلاصة القول، إنّ هذه النّتائج التي أوردناها في هذا الفصل، تفصح عن بعض الخطوات التي تمرّ بها العمليّة الإبداعية عند الشّعراء، وجاءت في ستّة نتائج معظمها تتّفق، إلّا آخر نتيجة التي كانت حول نهاية القصيدة، نجد فيها اختلافا وتعارضا ما بين الشّعراء، والهدف من هذه النّتائج التي توصّل إليها النّاقد هو تكوين فكرة حول ديناميات الإبداع الشّعري.

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 252.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 250-251.

[3]- ينظر: سيكولوجية الإبداع في الحياة، عبد العلي الجسماني، ص 62.

الفصل الرّابع:
نتائج تحليل المسوّدات

تمهيد:

لم يكتف "مصطفى سويف" بتحليل أجوبة الشّعراء ، والتّعليق عليها واستخلاص النّتائج منها، بل حلّل أيضا بعض المسوّدات لشعراء هما: الشّاعر "عبد الرّحمان الشّرقاوي"، والشّاعر "محمود أمين العالم"، فهذه الدّراسة الميدانية تتمّ بإخضاع مسوّدات الأعمال الإبداعية للتّحليل، لأنّ هذه المسوّدات تكشف عن حالات الاختيار والتّصويب وأسبابها العميقة، وعن كيفية نشوء مسار التّغيير لدى المبدع، والتّعديلات التي يدخلها عليه، ونوع هذه التّعديلات في الاستجابة للفكرة العميقة لديه.[1]

بمعنى أنّ تحليل هذه المسوّدات يضع أمام المحلّل النّفسي مادّة أوّلية، يدرس عبرها ما يريد[2]، فمصطفى سويف لا يهدف من وراء حصوله على هذه المسوّدات تحليل النّصوص، وإنّما ليجيب عن السّؤال الذي طرحه في البداية، كيف تتمّ عمليّة الإبداع؟ وفي ظلّ هذه التّصوّرات كانت النّصوص مجرّد وثيقة تساعد في فهم عمليّة الإبداع.[3]

وسنتطرّق في هذا الفصل إلى النّتائج التي توصّل لها الدّكتور "مصطفى سويف" بعد تحليله للمسوّدات، بالاستعانة على مجموعة من أسئلة طرحها للشّاعرين، حتّى تتجلّى أمامه عمليّة إبداعهم.

المبحث الأوّل: نتائج تحليل مسوّدات الشّاعر عبد الرّحمن الشّرقاوي.

المسوّدة الأولى: وتتعلّق بقصيدة "أريت هأنذا" للشّاعر "عبد الرّحمان الشّرقاوي"، والتي استعان "مصطفى سويف" في تحليلها بمجموعة من الأسئلة التي خلص منها بنتائج عدّة.

1. أنّ هذه المسوّدة والتي هي الصّورة الأولى التي تظهر فيها القصيدة، ليست صورة دقيقة لعمليّة الإبداع كما جرت فعلا لدى الشّاعر[4]، أي أنّ الشّاعر قد غيّر في قصيدته، لم

[1]- ينظر: مناهج النّقد المعاصر، صلاح فضل، ميريت للنّشر والمعلومات، القاهرة، ط 01، 2002م، ص 70-71.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 71.

[3]- ينظر: اتّجاهات النقّاد العرب في قراءة النصّ الشّعري الحديث، سامي عبّاسة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 02، 2010م، ص 56.

[4]- ينظر: الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 251.

يبق على كلّ الأفكار كما بزغت أوّل مرّة في ذهنه، فهو يقرّ أنّ أوّل ما يرد في ذهنه عبارة "أنا لا أخون مشاعري"، في حين أنّه كتب عبارة "أرأيت هأنذا".

وهذا الفرق الملاحظ يعود لفعل الأنا "ففي الأوّلى يقف الأنا موقفا تقريريّا ويعبّر عن موقفه تعبيرا مباشرا، بينما يقف في الأخير موقف الآخر الذي يشهد الأنا ويصفه".[1]

لدينا مثال جاهز أورده "إليوث" عن "درايدن"، إذ يقول: "إنّ أوّل حديث يقع للشّاعر هو الاختراع أو إيجاد الفكرة، ويأتي في المرتبة الثّانية الاستخراج أو التّبديل للفكرة، بحيث تتلاءم مع الموضوع، وأمّا في المرتبة الثّالثة فهناك إلباس للفكرة أو تزيينها بإطار مناسب ومعقول من الفنّ القولي وهكذا".[2]

وهذا ما قام به الشّاعر عبد الرّحمان الشّرقاوي"، فقد ظهرت له الفكرة أوّلا ثمّ قام بالتّبديل، لربّما وجدها غير ملائمة للموضوع، فبحث بعدها عمّا يناسب فكرته من فنون القول، وإذا ما قارنّا بين المسوّدة وبين اعترافه بأنّ "أوّل ما أتاني "أنا لا أخون مشاعري" ثمّ أتاني بيتا لم أثبته في القصيدة" وجميع أحلام السّعادة في صباك الزّاهر".

نلاحظ أنّ ترتيب الأبيات في المسوّدة أثناء كتابتها، يختلف تماما عن ترتيبها في ذهنه، بمعنى أنّ الشّاعر لم يحافظ على الأبيات كما أتته أوّل مرّة، ولعلّ ما يدعو لتخوّف، هو تدخّله بالتّعديل، فالقصيدة لا تتكوّن من بيت ولا من مئة بيت، ولكن هي هواجس داخلية تأتي على طريقة مقاطع تتتالى.[3]

وثاني نتيجة هي "إذا ما قرأنا القصيدة من البداية حتّى النّهاية، لاحظنا أنّها تتألّف من مجموعة من القمم والمنخفضات، ولكن ماذا نعني بهذا التّعبير في التّحليل السّيكولوجي؟ يظهر أنّنا أصبحنا

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 253.

[2]- أسئلة الشّعرية بحث في آلية الإبداع الشّعري، عبد الله العشي، ص 46-47.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 253.

شعراء"[1]، ففي نظر "مصطفى سويف" أنّ هذه المنخفضات تتعلّق بإعادة الشّاعر بيت أو مقطع بعد عدّة أبيات متنوّعة[2]، فمثلا نجده أعاد البيت القائل "أرأيت؟ هأنذا كفرسان الزّمان الغابر" بعد كلّ بيت ينهيه، فالتّكرار يساعد على استحضار أبيات أخرى كذلك في زوال الغموض عنه.

وقد استنتج النّاقد أنّ الشّاعر يدفع إلى التّرجيح دفعا[3]، أي لا حول ولا قوّة له، فكلّما ساد نوع من الغموض في الصّور والتّراكيب فإذا به "في غيبوبة فجعلت أكتب البقيّة..."[4]، أي هذه العودة أو التّرديد التي يعيشه الشّاعر في شكل غيبوبة، لها "وظيفة معيّنة بالنّسبة لعمليّة الإبداع، فقد رأينا أنّ الشّاعر يصل إليه بعد وضوح، ويخرج منه إلى وضوح، والظّاهر أنّه يمكن الشّاعر من مواصلة فعل الإبداع".[5]

وهذا التّرجيع بحسب "مصطفى سويف" "قد أتى بعد شوط، قطعه الشّاعر، يعيد التّوازن إلى مجال الشّاعر، ولكنّه توازن دينامي، يعين على مواصلة الفعل"[6]، وكأنّها فترة راحة حتّى تتركّب الصّور والمعاني وتتوضّح، فالمقصود من أنّ القصيدة تتألّف من قمم ومنخفضات، هو "هذا التّباين بين لحظات اندفاع وحركة، وبين لحظات ثبات نسبي وإعادة اتّزان".[7]

ولعلّ ما يفسّر هذا، قول "تيرنر" "إنّ لدى المؤلّف تجربة ذهنية، يريد أن يترجمها إلى الرّموز الملائمة لها، وليس في ذهنه سوى شذرة، وقد انتهى بي جهد الأداء إلى وقفة توقّف، وانقطاع التّيار،

[1]- أسئلة الشّعرية بحث في آلية الإبداع الشّعري، عبد الله العشي، ص 253.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 254.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 254.

[4]- المرجع نفسه، ص 254.

[5]- المرجع نفسه، ص 254.

[6]- المرجع نفسه، ص 254.

[7]- المرجع نفسه، ص 254.

فماذا يفعل؟ إنّه يتحوّل من الاتّجاه الإبداعي إلى الاتّجاه الاستقبالي، يعود ينظر في الرّموز ويؤوّلها، وبذلك يعيد التّجربة إلى الوضوح بعد أن كانت قد غمضت...".[1]

نستنتج من هذا، أنّ الشّاعر يبدأ عمليّة إبداعه عند غياب أو انقطاع توارد الأفكار، يتوقّف لبرهة، يعيد ترتيب ما يحضره من صور، ثمّ يكمل إبداعه، بهذا فإنّ (التّرجيع) يحمل دلالة دينامية، أنّه حان وقت نهاية المقطع أو نهاية (الوثبة).[2]

ولتوضيح هذا الرّأي، "يلاحظ قبيل المشهد الأخير الذي يبدأ بقول الشّاعر "ولقد مضيت أسير من تحت التّراب معذّبين"، فالفقرة السّابقة على هذا البيت والتي تبدأ بقوله "أرأيت هأنا لا أبين"، هذه الفقرة كلّها ترديد لأبيات قيلت من قبل"[3]، أي أنّها نهاية وثبة، جمع فيها بعض ما قاله سابقا، وحين سأله النّاقد إذا كان يدرك بعض اللّحظات التي تمّ فيها وضع هذا الجزء، قال أنّه على وشك أن يتوقّف، وذلك بسبب الغموض، واستغلق المجال أمامه.[4]

ومن الأسئلة التي أجاب عنها هذا الشّاعر، كانت حول لحظات الإبداع وحاول تذكّر كلّ شيء عنها:

تحدّث حول المشهد الأخير من خلال القصيدة وما اعترته من حالات أثناء إبداعه، قال: "رأيتني في شبه الحليم ، رؤى تمر في هدوء ...ثمّ رأيتني في حلم فعلا، أشهد رؤيا... واستمرّ هذا الحلم إلى أن انتهى بانتهاء هذه الفقرة...".[5]

[1]- أسئلة الشّعرية بحث في آلية الإبداع الشّعري، عبد الله العشي، ص 255.

[2]- ينظر: الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 255.

[3]- ينظر: أسئلة الشّعرية بحث في آلية الإبداع الشّعري، عبد الله العشي، ص 255.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 255.

[5]- المرجع نفسه، ص 255.

كذلك جاء في حديثه أنّه "كنت أحسّ أشياء أريد التّعبير عنها، لكنّي لا أعرف كيف أعبّر عنها اضطربت جدّا..."[1]، ونفس هذا وجدناه عند الشّاعر "أحمد رامي" الذي يقول: "يحدث أحيانا أن أكون بسبيل نظم قصيدة معيّنة، وفيما أنا أنظمها إذ بي مثلا أسمع نعيق البوم، عندئذ لا يمكن أن أترك هذه اللّحظة بدون أن أدخلها في القصيدة بطريقة ما...".[2]

فكلا العبارتين تذهبان نحو دينامية واحدة "فكلاهما توضّح ظاهرة التّعبير عن الحاضر المباشر لدى الشّاعر، ونحن نقول الحاضر المباشر للدّلالة على أنّه يجب أن يكون ذا صلة بالأنا وليس مجرّد تصوّره في مجال الإدراك البصري أو السّمعي، أو حتّى الذّهني بكاف، لأن يجعله قابلا لأن يصير جزءا من بناء القصيدة"[3]، وهذا ما أشرنا إليه من قبل في الفصل الثّالث، أنّه قد يحدث حادث أمام الشّاعر وهو في حالة إبداع، فيضطرّ لإدخاله وإيجاد مكان له في القصيدة، كما حدث مع الشّاعر "عبد الرّحمان الشّرقاوي" عند سماعه صوت البوم.

[1]- أسئلة الشّعرية بحث في آلية الإبداع الشّعري، عبد الله العشي، ص 256.

[2]- المرجع نفسه، ص 256.

[3]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 257.

المسوّدة الثّانية: هي ثاني قصيدة للشّاعر "عبد الرّحمان الشّرقاوي"، والتي بعنوان "ناديت لو سمع التّراب"، وقد خلص بعد تحليلها بهذه النّتائج، وقبل الإشارة إليها لابدّ من ذكر هذه الملحوظة "نظم الشّاعر هذه القصيدة من فترة بعيدة، لذلك لم نستطيع أن نلقي عليه أيّ السؤال بشأن إبداعها، وكلّ ما يذكره عنها أنّها قيلت في رثاء أخيه"[1]، والنّتائج هي كالآتي:

1. بالنّظر إلى المسوّدتين، وخاصّة المسوّدة الثّانية لهذه القصيدة، لا تبدو وكأنّها في الهيئة التي ارتضاها الشّاعر، فبمجرّد إلقاء النّظرة الأولى عليها، نلاحظ الأسهم هنا وهناك، أضف إلى ذلك وجود أبيات وكأنّها أضيفت بعد الفروغ من المسوّدة، وعلامات الحذف، وبالإضافة إلى بعض المواضع، نجد كذلك تشطيب لأحد الأبيات، ونجد قرب النّهاية سطرا لم يكتمل، وبيت لا يزال في طور التّجريب[2]، ما يمكن إدراكه هو تدخّل الشّاعر إراديّا بالتّعديل والتّرميم على القصيدة، في حين أنّ المراحل السّابقة للقصيدة هي من تقوم بالفعل[3]، أو يمكن القول إنّ هذه المرحلة هي مرحلة التّهذيب والتّشذيب وإعادة النّظر في بعض الألفاظ القلقة مثلا وصياغتها من جديد[4]، وبعد هذه الملاحظات خرج النّاقد بنتيجة مفادها، أنّ الشّاعر كان على وشك البدء في مسوّدة ثالثة.[5]
2. ومن معانيه للمسوّدة الثّانية، تبيّن له أنّ جزءا كبير ينقصها من المسوّدة الأولى، فوضع فرضيتين لهذا هما:
   - إمّا حذف الشّاعر لهذا الجزء.
   - إمّا أن هذا الجزء لم يكتب أثناء إعداد الشّاعر للمسوّدة، بل كتب في وقت آخر.

---

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف ص 257.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 257.

[3]- ينظر: أسئلة السّعرية بحث في آلية الإبداع الشّعري، عبد الله العشي، ص 52.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 54.

[5]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 257.

النّاقد هنا يرجّح الاحتمال الثّاني أكثر ذلك[1]، "لأنّ هذا الجزء المحذوف لم يكتب في الورقة عينها التي كتبت فيها المسوّدة الأولى... أضف إلى ذلك أنّ الجزء الذي أسلفنا ذكره، مكتوب بالمداد، بينما كتبت المسوّدات بقلم الرّصاص".[2]

أي أنّ الشّاعر قسّم عمليّة كتابته لهذه القصيدة إلى جلستين، الأولى استخدم فيها قلم الرّصاص، وفي الجلسة الثّانية استخدم المداد، فالشّاعر إذا كان في حالة إبداع سيطر عليه التّوتّر وكأنّه في حلّة خوض معركة، وآخر ما قد يفكّر فيه تبديل القلم، وإلّا سينقطع إبداعه، وهذا ما يبرّر أنّه "قد كتب هذا الجزء في جلسة أخرى غير الجلسة التي كتب فيها الجزء الأكبر من المسوّدة الأولى".[3]

3. والحقيقة التي يلحظها النّاقد حول هذا الجزء "أنّ الشّاعر كان يعاني من ضغط شديد في نفسه، وأنّه كتب هذا الجزء تحت وطأة هذا الضّغط، فقد كتبه على خلاف خطاب، لم يكتبه على ورقة تدلّ على استعداد المكان الذي كان يكتب فيه ولا استعداده هو نفسه للكتابة..."[4]، ونشهد فيها كثرة التّشطيبات، وهذا دليل على تشوّش الشّاعر.

فالقصيدة أو أبياتها إذا حظرت الشّاعر في شكل دفقة تكون مسوّدتها كثيرة الارتباك كثيرة التّشطيب.[5]

4. كما يمكن للشّاعر أن يكون قد وضع هذا الجزء كبداية لنظمه قصيدة أخرى وليس للنّاقد ما يقول ضدّ هذا الاحتمال، سوى أنّ هذا الجزء له نفس البحر والقافية والرّوي مع هذه القصيدة.[6]

---

[1]- ينظر: الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 258.

[2]- المرجع نفسه، ص 258.

[3]- المرجع نفسه، ص 258.

[4]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 258.

[5]- ينظر: أسئلة الشّعر حوارات مع الشّعراء العرب، جهاد فاضل، الدّار العربية للكتاب، د ط، د ت، ص 90.

[6]- ينظر: الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 258.

5. وبالعودة إلى المسوّدة الأولى، نجد أثرا لنوعين من الأقلام: قلم الرّصاص وقلم الكوبيا*، الجزء الأكبر منها كان بقلم الرّصاص، توقّف الشّاعر في النّهاية، فقد ترك كلمات لم تنظم في البيت، شطب بعضها لم يتبقّ سوى كلمة واحدة، بعد ذلك نجد الشّاعر يكتب في بيت تاركا قبله سطرا للقارئ، كما أنّه حاول نظم بيتين، لكنّه توقّف دون إكمالهما.[1]

يفهم هنا بحسب النّاقد "أنّ الشّاعر كتب البيت والشّطرين في جلسة أخرى"[2]، أمّا بالنّسبة للقلم الثّاني الذي استخدمه، كان لإضافة أبياتا جديدة، ربّما أراد التّعديل على قصيدته والنّظر فيها من جديد، ممّا دفع بالنّاقد لاعتبار هذه المسوّدة مسوّدتين في الوقت ذاته.[3]

ما يمكن قوله هنا أنّ "لا شيء ثابت في القصيدة إلّا اللّغة، أمّا التّجربة، وأمّا المنطق، وأمّا التّكوين الشّعري، فإنّها متغيّرات".[4]

وفي سياق الحديث نفسه عن الأبيات المكتوبة بقلم كوبيا، استنتج النّاقد أنّ "هذه الأجزاء... إنّما أتت للشّاعر بعد فراغه من القصيدة بفترة ما، فأضافها هكذا ولم يدخلها كتصحيحات لبعض الأبيات"[5]، واستنتاجه هذا راجع إلى الملاحظة التي خصّها "ريدلي"، القائلة أنّ ""كيتس" قلّما كان يعود على قصائده بالتّصحيح في جلسات أخرى غير جلسة الإبداع".[6]

6. إذا أمعنّا النّظر في المسوّدة الأولى، نجد تنظيما معيّنا للأبيات، فهي مقسّمة إلى أقسام غير متساوية، يعود هذا إلى رغبة الشّاعر، فهو لم يقصد تقسيم قصيدته إلى أقسام

---

*- قلم الكوبيا: قلم كان يستعمل قديما قبل قلم الرّصاص، لا تؤثّر فيه الممحاة، يبلّل باللّعاب قبل الكتابة به.

[1]- ينظر: الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 258-259.

[2]- المرجع نفسه، ص 262.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 262.

[4]- أسئلة الشّعر حوارات مع الشّعراء العرب، جهاد فاضل، ص 68.

[5]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 263.

[6]- المرجع نفسه، ص 262.

متساوية كالمخمّسات أو غيرها، وإلّا كنّا وجدنا ترجيعا بعد نهاية كلّ وثبة، كما هو الحال مع القصيدة التي قبلها، إذ يمثّل هذا التّقسيم مسير عمليّة الإبداع بكلّ دقّة "فالشّاعر لا يبدع القصيدة بيتا بيتا، بل يبدعها قسما قسما، فهو يمضي في شكل وثبات، كلّ وثبة تشرق عليه مجموعة من الأبيات دفعة واحدة، أو تنساب هذه المجموعة دون أن يوقف الشّاعر قليلا أو كثيرا"[1]، فالشّاعر تبزغ أمامه عدّة أبيات دفعة واحدة، وقد يكتب آخرها قبل أوّلها.[2]

7. نقارن بين مسوّدتي هذه القصيدة، للتّأكيد على وجود الوثبات في عمليّة الإبداع، نجد أنّ ترتيب الأبيات قد تغيّر بعد نقل الأبيات من المسوّدة الأولى إلى الثّانية، مثلا البيت الخامس في المسوّدة الأولى، هو البيت الحادي والعشرين في المسوّدة الثّانية، والسّؤال الذي يطرح نفسه هو كيف تغيّر التّرتيب القديم؟

والجواب هو أنّ الأبيات تغيّرت مواقعها ولم يتغيّر ترتيبها[3]، "فالأبيات 1، 2، 3، 4 متتالية في المسوّدة الثّانية، كما هي متتالية في المسوّدة الأولى..."[4]، أي أنّه غيّر مكان الأبيات وهي في شكل أقسام، ولم يغيّر كلّ بيت لوحده.

ما استنتجه النّاقد هنا هو "أنّ لهذه المجموعات من التّماسك الدّاخلي ما يجعلها تبدو للشّاعر وحدة لا يمكن تجزئتها".[5]

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 266.

[2]- المرجع نفسه، ص 292.

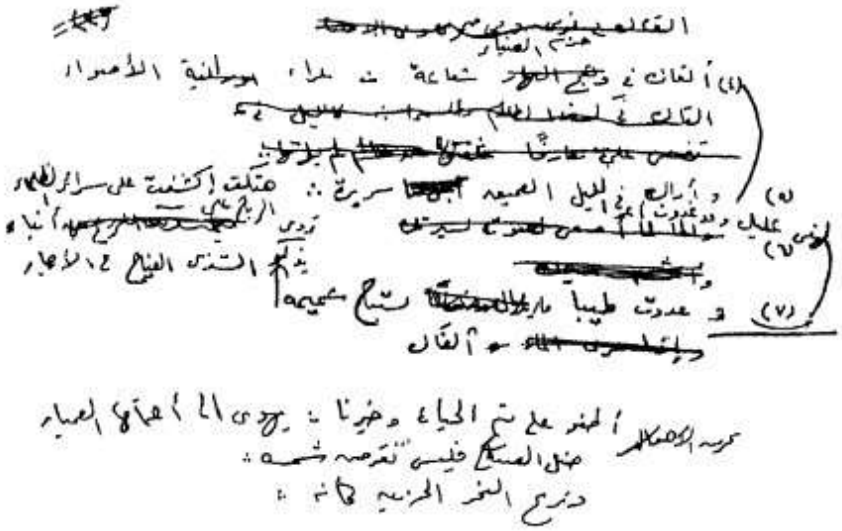
[3]- المرجع نفسه، ص 267.

[4]- المرجع نفسه، ص 268.

[5]- المرجع نفسه، ص 268.

ما تبيّن لنا من تحليل هذه المسوّدات، كيف أنّ هذه الوثبات متماسكة، بحيث أنّ الشّاعر إذا نظر في قصيدته بعدما فرغ منها، وأعاد تغيير مواضع أبياتها، فلم ينقل أحد أبياتها إلى وثبة أخرى، بل نقل الوثبة بكاملها أو أعاد تنظيم الأبيات بداخلها.[1]

[1]- ينظر: الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 268.



المبحث الثّاني: نتائج تحليل مسوّدة الشّاعر محمود أمين العالم

المسوّدة الثّالثة: للشّاعر "محمود أمين العالم"*، وهي بعنوان "لا ولا " والتي انتهى منها "مصطفى يوسف" بنتائج هي:

1. أوّل ما لاحظه النّاقد، هو أنّ لهذه القصيدة مسوّدة واحدة وتبييض، وأنّ كلّ ما كتب فيها كان بقلم واحد لا غير.[1]
2. يفصل بين الوثبة والوثبة في كلا الورقتين خطوطا صغيرة، ومن دلالة هذه الخطوط، يقول الشّاعر "الخطّ الفاصل بين الفقرة الأولى وما يليها يمثّل انتهاء، ولا يمثّل وقفة... أمّا الخطّ الفاصل بين الفقرة الثّانية، فهو مفتعل إلى حدّ ما، وما بعد ذلك فهو يمثّل اكتمالات وابتداءات معا".[2]
3. الوثبة الأولى من الصّفحة الأولى غير مكتملة من ناحية التّفاصيل، لكنّها مكتملة من النّاحية الشّكلية العامّة "فالبيت الأوّل والبيت الأخير مكتوبان، وبينهما بيتان مكتملان... ومع أنّ الوزن لم يكتمل، فإنّه على كلّ حال موجود، إلّا في البيت الأخير، الذي فرض نفسه على ذهن الشّاعر، ممّا اضطرّه إلى أن يكتبه... والقافية مستقرّة تتألّف من الميم السّاكنة المسبوقة بحركة فتح"[3]، السّبب الذي جعل الوثبة الأولى تأتي في هذا الشّكل، ربّما راجع إلى الغموض، أي لم تتوضّح الأمور أمام الشّاعر.

---

*- محمود أمين العالم (1922م/2009م): مفكّر يساري، وأحد أقطاب حركة اليسار في مصر، من أهم مؤلّفاته "مواقف نقدية من التّراث"، "الإبداع والدّلالة"، "ديوان أغنية الإنسان".

[1]- ينظر: الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 269.

[2]- المرجع نفسه، ص 269.

[3]- المرجع نفسه، ص 274.

4. بعد الوثبة الأولى، بدأت تتوضّح الصّورة عند الشّاعر، وهذا دليل وضعه العنوان، ومن هنا يتبيّن للشّاعر اتّجاه القصيدة ما استنتج "إنّ الشّاعر لم يتقدّم من العنوان إلى البناء، بل على العكس... فالفكرة العامّة قد وضّحت له من خلال البناء".[1]
5. بعد وضعه للعنوان، أعاد كتابة الوثبة الأولى، ولكن هذه المرّة كانت مكتملة التّفاصيل مع تغيير في بعض الألفاظ واستقرّ الوزن[2]، وهذا يعني أنّ المجال الإبداعي للشّاعر قد انتظم، ولشدّة ضغط البيت الأخير على الشّاعر، كان على وشك كتابة بيت آخر ببداية تشبه البيت الأخير "كم تعترين".[3]

والملاحظ "أنّ الشّاعر يضع أمام البيتين الأوّلين علامتي تعجّب، وقد وضع هذه العلامات أمام العنوان، وأمام بعض أبيات القصيدة، والظّاهر أنّها دليل شحنة انفعالية شديدة الوطأة"[4]، يعني هذا أنّ الشّاعر كان يضع هذه العلامة "التعجّب" في حالة ما كان انفعاله واضطرابه اتّجاه ما وضع أمامه تعجّب قوي.

6. تكرار تشطيب البداية عند هذا الشّاعر في عدّة مواضع، راجع إلى "أنّ الموقف يفلت أحيانا من قبضة انتباه الشّاعر، فإذا به ينساق مع الآلية اللّفظية انسياقا مع بداية تكون قد سيطرت على عدّة أبيات قبل ذلك، ثمّ لا يلبث أن يستعيد الموقف فيشطب هذه البداية ويرجع عنها".[5]
7. نجد أنّ الوثبة الثّانية تختلف عن الوثبة الأولى، فهي كذلك كتبها مرّتين، لكن غيّر في ترتيب أبياتها بين المرّة الأولى والثّانية.

---

[1]- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 274.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 275.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص 275.

[4]- المرجع نفسه، ص 275.

[5]- المرجع نفسه، ص 275.

وبعد هذه الوثبة، وضع أبياتا أخرى، وما هو ملاحظ أنّ هذه الأبيات جاءت في التّبييض على شكل وثبة، والتي هي الأخيرة وثبة غيرها، يطرح سؤالا آخر هنا، هل معنى هذا أنّ الوثبة تمزّقت وفقدت كيانها؟، الإجابة عنه هي أنّ الوثبة قائمة في ذهنه ككلّ متكامل، يشعر بها، لكن هناك وثبة أخرى اشتدّ ضغطها حتّى أقصت الأولى عن انتباه الشّاعر، ويلاحظ أنّها أقصتها ككلّ متكامل.[1]

8. كتب الوثبة الرّابعة كلّها، دون أن يفصل بين أبياتها من وثبات أخرى.[2]
9. الشّاعر بعد وضعه الخط ما قبل الأخير، كتب تسعة أبيات، نلاحظ فيها تشطيبات وتصحيحات وعدد من الأسهم.

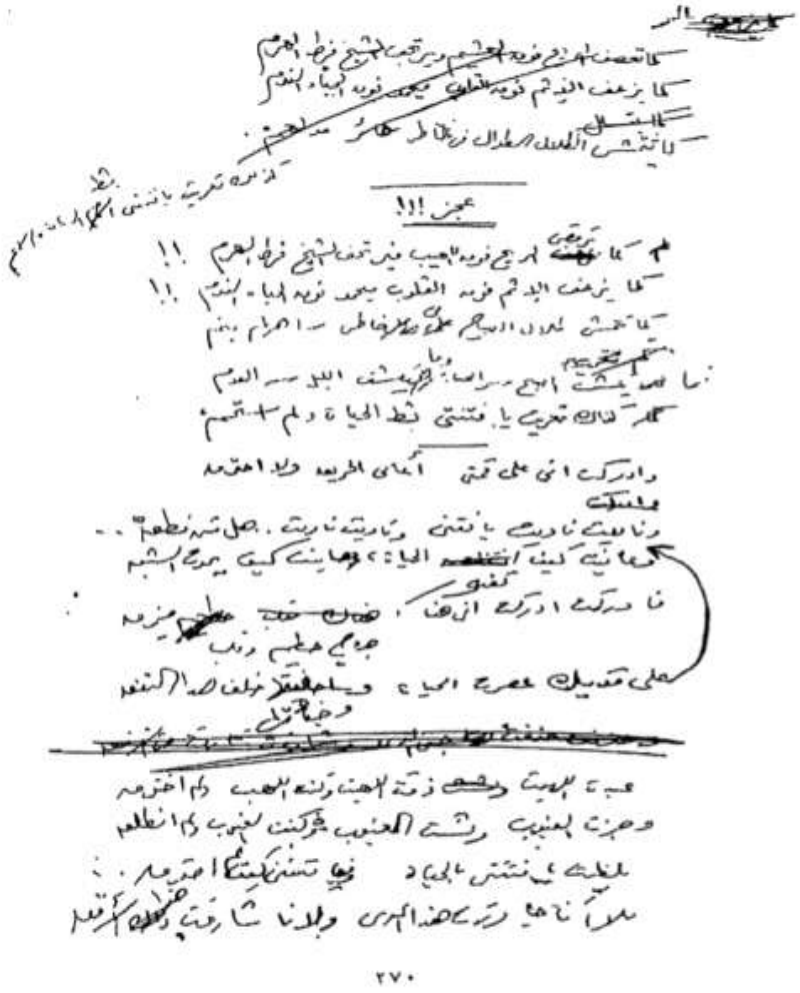
نجد ترجيعا في هذه الأبيات الأخيرة، فإذا نظرنا إلى البيت التّاسع وجدناه هو نفسه البيت الذي بدأت به المجموعة الأولى، ومهمّة هذا التّرجيع إغلاق المجموعة المتكاملة، لأنّ الشّاعر يتدخّل أحيانا بأن يقصد قصدا لرفض نهاية، قبل أن يكتمل الكلّ[3]، نعني هنا أنّ أنا الشّاعر هي التي تتدخّل، وآخر ملحوظة خرج بها "مصطفى سويف" هي "أنّنا لا نستطيع أن نقرّر هنا أنّ هذه النّهاية قد فرضت نفسها عليه، وفي ذلك الوضع المبكّر كما حدث في أوّل وثبة، وإلّا لكان قد ترك أثرا ما، يدلّنا على ذلك".[4]

وما يمكن ملاحظته في مسوّدة القصيدة، أنّ هناك مسوّدات أخرى، ولكن بقيت في نفس الشّاعر ولم تظهر، وما هو موجود من تشطيب في المسوّدات، لا يعبّر كليّا عن العمليّة النّفسية التي جرت في ذهنه بأكملها، فهناك الكثير من العبارات التي كانت يشطبها في ذهنه قبل أن يثبتها على

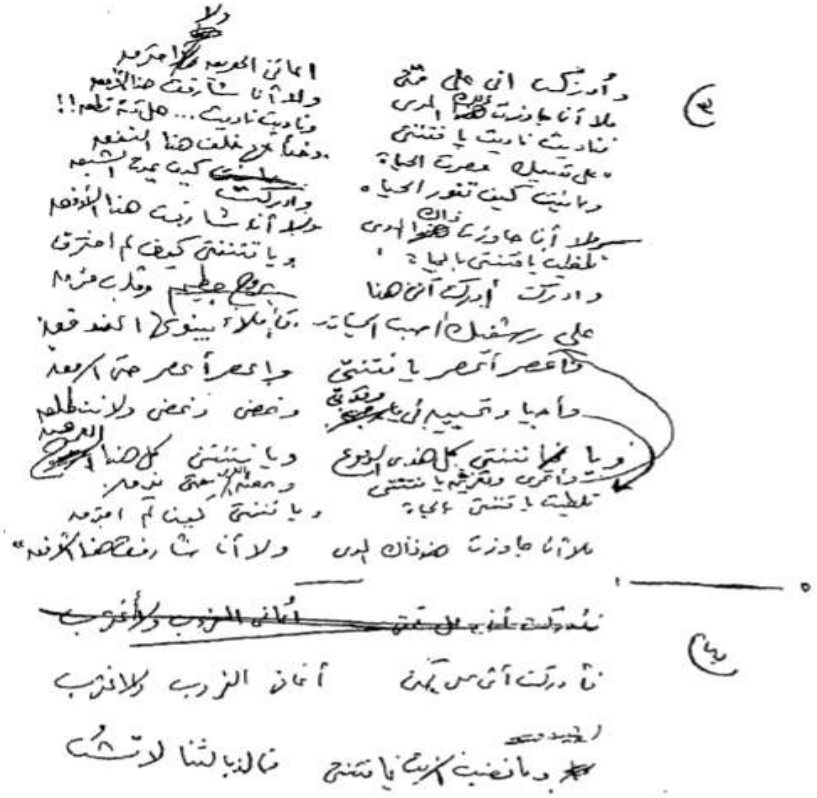
[1]- ينظر: الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، ص 275-276.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 276.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 276-277.
[4]- المرجع نفسه، ص 277.

الورق، ولكي نفهم المسوّدات جيّدا، لابدّ لنا من مقارنتها مع عدد كاف من مسوّدات أخرى للشّاعر نفسه.[1]

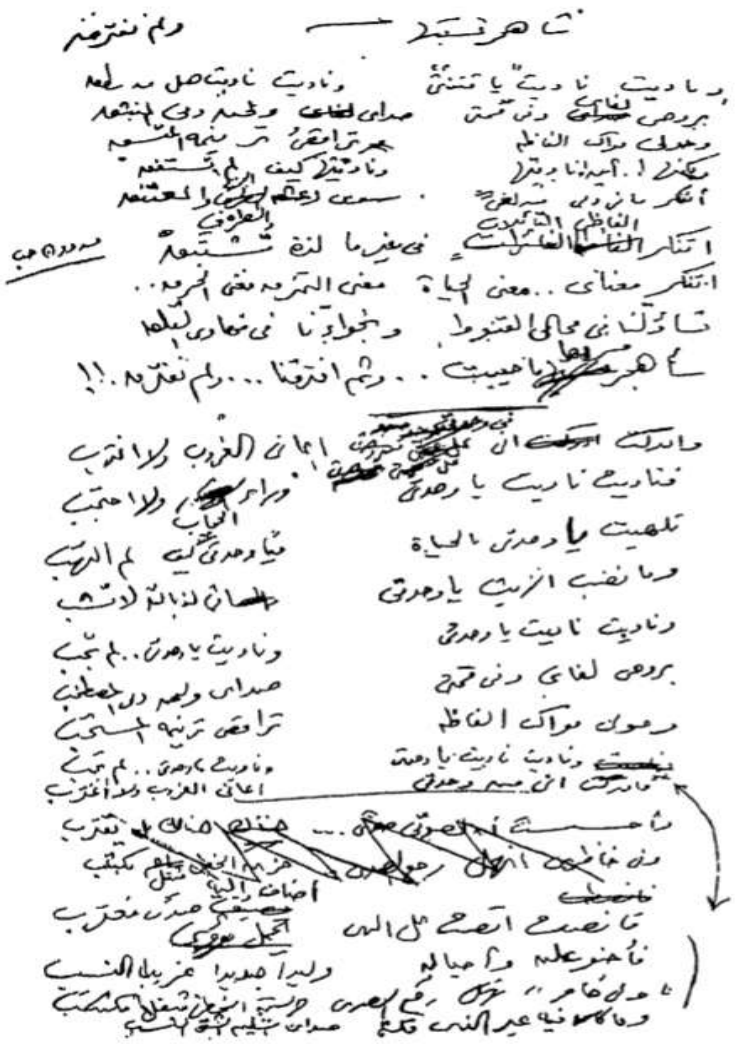
[1]- ينظر: الإبداع في الفنّ والعلم، حسين أحمد عيسى، ص 147.



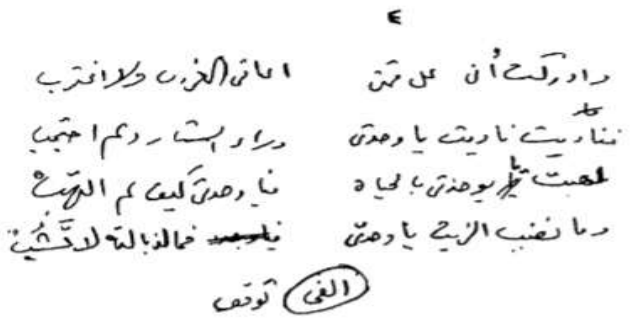
٢٧٠



٢٧١



٢٧٢



٢٧٣

وخلاصة القول، إنّ اعتماد "مصطفى سويف" على مسوّدات الشّعراء وتحليل جزئياتها الخارجية، كان مهمّا لفهم ديناميات الإبداع بشكل ميداني تجريبي، وقد أضاف لتحليل المسوّدات أسئلة وجّهها للشّعراء، لتساعده في فهم حيثيات هذه العمليّة، وإن كان الشّاعر "عبد الرّحمان الشّرقاوي" لم يجب كليّا فيما يخصّ مسوّدة قصيدته الثّانية، وبالإضافة إلى مرددوها الإيجابي، لقد كان هناك عسر في الحصول على المسوّدات في شكلها النّهائي.

وعلى الرّغم من الأدوات المستخدمة من الاستجوابات والمسوّدات وكذا التّشطيبات والمقاطع المشفوعة باعترافات الشّعراء وتحليل الباحث نفسه، فإنّ هذا كلّه سيظلّ في تصوّرنا دون العمليّة الإبداعية بوصفها عمليّة معقّدة، لأنّ كثيرا من تفاصيلها الدّقيقة تجري في لا وعي الشّاعر، وعموما تبقى النّفس البشرية لغز عجيب، فهي من العمق والغموض والتّعقيد ما يجعل الفكر الإنساني قاصرا أمامها.[1]

[1]- ينظر: المدخل إلى نظرية النّقد النّفسي، زين الدّين مختاري، ص 74.

الخاتمة

الخاتمة

لقد حاولنا في هذه الدّراسة الإلمام بتجربة "مصطفى سويف"، والتي هي بعنوان "الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة "، ومدى تمكّنه من تتبّع خطوات العملية الإبداعية وآلياتها في نفسية الشّاعر، وتوصّلنا في هذه الدّراسة إلى جملة من النّتائج، أهمّها:

1. على الرّغم من المجهودات المبذولة من علماء النّفس لتفسير الظّاهرة الإبداعية، إلّا أنّ محاولتهم كانت تدلّ على عجزهم بسبب الإبقاء على المنهج التّحليلي القديم.
2. اتّباع "مصطفى سويف" المنهج النّفسي التّجريبي، معتمدا على جملة من الأدوات وهي "الاستخبار" و "الاستبار" و "تحليل مسوّدات الشّعراء".
3. لم يجب كلّ الشّعراء الذين وجّه إليهم الدّعوة للإجابة على أسئلة الاستخبار.
4. الهدف من وضع أسئلة الاستخبار، هو التّمهيد لإيجاد تفسير دينامي لعمليّة الإبداع في الشّعر، وكان للنّاقد مراده، فقد بدأت تتّضح له معالم هذه العمليّة.
5. الاستبار هو علاقة دينامية وتفاعل لفظي بين الباحث والمبحوث، والهدف منه جمع الباحث القدر الكافي من المعلومات التي يحتاجها، ولم تكن لمصطفى سويف إلّا مقابلة واحدة، وهي مع الشّاعر "أحمد رامي"، وقسّمها على ثلاث جلسات.
6. النّتائج التي توصّل إليها بعد كلّ استخبار واستبار، تفصح عن بعض الخطوات التي تمرّ بها العمليّة الإبداعية عند الشّعراء، وكانت هذه النّتائج في معظمها متّفقة، إلّا آخر نتيجة التي هي حول نهاية القصيدة.
7. بعد هذه النّتائج، كوّن النّاقد فكرة حول ديناميات الإبداع الشّعري.
8. اعتماد "مصطفى سويف" في تحليله للمسوّدات على جزئياتها الخارجية، ولم تكن غايته هو تحليل النّصوص.
9. إضافة لتحليله قدّم أسئلة للشّعراء لتساعده في فهم حيثيات عمليّة الإبداع.
10. وجد "مصطفى سويف" صعوبة في الحصول على المسوّدات في صورتها النّهائية.

11. ظهر لديه مصطلح وهو "التّرجيع" أو "التّرديد" وهو فعل يقوم به الشّاعر بعد أن ينقطع لديه الإبداع ويكون في حالة غموض.
12. توصّل النّاقد إلى أنّ الشّاعر ينظم قصيدته في شكل وثبات وليس بيتا بيتا، أي في شكل أقسام أو مقاطع.

وعلى الرّغم ممّا قدّمه "مصطفى سويف" في تجربته هذه وأدواته التي استعملها فيها، فإنّ العمليّة الإبداعية تضلّ عمليّة معقّدة ودقيقة، فالنّفس البشرية هي من العمق والوضوح والتّعقيد ما يجعل الفكر الإنساني قاصرا أمامها.

ونأمل أن يكون هذا البحث المتواضع نافذة تفتح على آفاق جديدة لدراسات أخرى في المستقبل.

ملحق البحث

1/ الدّكتور مصطفى سويف

الدّكتور مصطفى سويف 17 يوليو 1924م، هو أستاذ علم النّفس، مصري بكلية الآداب، جامعة القاهرة، له العديد من المؤلّفات والدّراسات في مجال علم النّفس، شغل منصبا للجمعية المصرية للدّراسات النّفسية عامي 1970م/1971م، وهو رئيس أكاديمية الفنون الرّسمية وأوّل رئيس لها عامي 1968م/1971م.

2/ أسرته:

تزوّج الدّكتور "مصطفى سويف" من الدّكتورة "فاطمة موسى"، أستاذة اللّغة والأدب الإنجليزي، ولهما ثلاثة أبناء، الكبرى "أهداف" وهي أديبة تكتب بالإنجليزية، والوسطى "ليلى" أستاذة رياضيات في جامعة القاهرة وناشطة حقوقية معروفة، والأصغر "علاء" مهندس.

3/ حياته الأكاديمية:

حصل "مصطفى سويف" على درجة الدّكتوراه من جامعة القاهرة، ثمّ على ديبلوم علم النّفس الإكلينيكي من جامعة لندن، وشغل منصب أستاذ بقسم علم النّفس بكلية الآداب جامعة القاهرة، ثمّ رئيس قسم الدّراسات الفلسفية والنّقدية بالكلية عامي 1973م و 1974م، وهو مؤسّس قسم النّفس بالكلية وأوّل رئيس له بين عامي 1994م و 1984م، كما دعي زائرا بمعهد الطبّ النّفسي بجامعة لندن سنة 1963م/1964م، ودعي أستاذا زائرا بجامعة لندن بالسّويد سنة 1972م.

4/ مناصب وعضوية لجان مختصة:

- رئيس الجمعية للدّراسات النّفسية 1970م/1971م.
- مؤسّس أكاديمية الفنون المصرية وأوّل رئيس لها 1968م/1971م.
- عضو لجنة الخبراء الدّائمة لبحوث تعاطي المخدّرات بمنظّمة الصحّة العالمية.

- رئيس البرنامج الدّائم لبحوث تعاطي المخدّرات بالمركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية.
- رئيس لجنة المستشارين العالميين بالمجلس القومي لمكافحة وعلاج الإدمان.
- عضو المجلس الاستشاري الدولي للإشراف على دبلوم السّلوك الإدماني بمعهد الطبّ النّفسي بجامعة لندن.

5/ مؤلّفاته:

- الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة.
- الأسس النّفسية للتّكامل الاجتماعي: دراسة ارتقائية تحليلية.
- نحن والعلوم الإنسانية.
- مقدّمة لعلم النّفس الاجتماعي.
- علم النّفس الحديث.
- التّطرّف كأسلوب للاستجابة.
- مصر الحاضر والمستقبل.
- دراسة نفسية في الإبداع والتّلقّي.
- علم النّفس العيادي.

6/ الجوائز والتّكريميات:

من بين الجوائز التي تحصّل عليها "مصطفى سويف"، جائزة الدّولة التّقديرية في العلوم الاجتماعية 1989م.

ملاحظة: معلومات ملحق البحث مأخوذة من موقع ويكيبيديا.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

أوّلا/ الكتب والمعاجم:

1. الإبداع في الفنّ والعلوم، حسن أحمد عيسى، عالم المعرفة، الكويت، 1979م.
2. الاتّجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي، عبد القادر فيدوح، دار الصّفاء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الأردن، د ط، د ت.
3. اتّجاهات النقّاد العرب في قراءة النصّ الشّعري الحديث، سامي عبّاسة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 02، 2010م.
4. الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف، دار المعارف، القاهرة، ط 4، د ت.
5. أسئلة الشّعر حوارات مع الشّعراء العرب، جهاد فاضل، الدّار العربية للكتاب، د ط، د ت.
6. أسئلة الشّعرية بحث في آلية الإبداع الشّعري، عبد الله العشي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009م.
7. الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تصحيح: أحمد الشّنقيطي، مصر.
8. توتّرات الإبداع الشّعري، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، 2009م.
9. ربيع الأبرار ونصوص الأخبار، الزّمخشري، مؤسّسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، 1992م.
10. سيكولوجية الإبداع في الحياة، عبد العلي الجسماني، الدّار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 1995م.
11. سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيل، الهيئة السّنوية للكتاب، 1986م.
12. سيكولوجية الإبداع، نادية عبده أبو دنيا، أحمد عبد اللّطيف إبراهيم، د ط، د ت.

13. العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، دار الجيل، ط 05، 1981م.
14. مدخل إلى نظرية النّقد النّفسي، زين الدّين مختاري، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1998م.
15. المصطلح النّقدي في التّراث الأدبي العربي، مُحَمَّد عزّام، دار الشّرق للعرب، لبنان، سوريا، د ط.
16. مناهج النّقد المعاصر، صلاح فضل، ميريت للنّشر والمعلومات، القاهرة، ط 01، 2002م.
17. النّقد الأدبي الحديث، مُحَمَّد غنيمي، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، مصر، 1997م.

ثانيا/ المجلّات العلمية:

1. الإبداع الأدبي والتّنظير دراسة في سلطة النّصوص، هيام عبد زيد عطية، مجلّة القادسية في الآداب والعلوم التّربوية، المجلّد 8، العدد 4.
2. الصّناعة الشّعرية في مفهوم الشّعراء الأمويين، عبد الكريم يعقوب، سمر إسكندر، مجلّة دراسات اللّغة العربية وآدابها، العدد 08، 2014م.
3. هوية الإبداع الشّعري عند محمود درويش بين الإلهام والمهارة، سهيل عبد اللّطيف الفتياني، مجلّة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد 04، العدد 01، 2017م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصّفحة
بسملة	/
إهداء	/
شكر وتقدير	/
مقدّمة	أ
المدخل: مفهوم عملية الإبداع في ضوء علم النّفس	
الفصل الأوّل: نصّ الاستخبار وتحليل إجابات الشّعراء	
المبحث الأوّل: نصّ الاستخبار	9
المبحث الثّاني: تحليل إجابات الشّعراء	11
1/ تحليل إجابة الشّاعر خليل مردم بك	11
2/ تحليل إجابة الشّاعر مُحَمَّد بهجة الأثري	13
3/ تحليل إجابة الشّاعر رضا صافي	15
4/ تحليل إجابة الشّاعر مُحَمَّد مجذوب	19
5/ تحليل إجابة الشّاعر مُحَمَّد الأسمر	21
6/ تحليل إجابة الشّاعر عادل غضبان	23
الفصل الثّاني: الاستبار وتحليل إجابة الشّاعر "أحمد رامي"	
المبحث الأوّل: الاستبار	26
المبحث الثّاني: تحليل إجابة الشّاعر "أحمد رامي"	26
الفصل الثّالث: دراسة النّتائج	
المبحث الأوّل: النّتائج المتّفق عليها بين الشّعراء	35
المبحث الثّاني: النّتائج المختلف فيها بين الشّعراء	40
الفصل الرّابع: نتائج تحليل المسوّدات	
المبحث الأوّل: نتائج تحليل مسوّدات الشّاعر عبد الرّحمن الشّرقاوي.	43
المسوّدة الأولى	43
المسوّدة الثّانية	49

المبحث الثّاني: نتائج تحليل مسوّدة الشّاعر محمود أمين العالم	59
المسوّدة الثّالثة	59
الخاتمة	69
ملحق البحث	72
قائمة المصادر والمراجع	75
فهرس الموضوعات	78

الملخّص:

تتراوح هذه الدّراسة في مجملها بين مفهوم عمليّة الإبداع في ضوء علم النّفس، وبين تجربة "مصطفى سويف" في تفسيره لعمليّة الإبداع لدى الشّاعر، فهذه الدّراسة تبحث عن حقيقة الإبداع الشّعري، من خلال ما قدّمه "مصطفى سويف" في كتابه "الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة"، فقد قام بالاستخبار على ما يقرب من عشرة شعراء، وكان له مقابلة عقدها على ثلاث جلسات ،فضلا عن قيامه بتحليلات متعمّقة لمسوّدات الشّعراء.

ومن خلال ما أقدم عليه هذا النّاقد، استطاع أن يلهم الكثير من الأفكار حول العمليّة الإبداعية والمبدع معا، وتطرّقنا لهذا بالشّرح والتّحليل والإيضاح.

الكلمات المفتاحية: عمليّة الإبداع، المبدع، الإبداع الشّعري، الاستخبار، الاستبار، تحليل المسوّدات.

Résumé:

Cette étude, dans son ensemble, oscille entre le concept de processus créatif en psychologie et l'expérience de Mustafa Suef dans son interprétation du processus créatif du poète.

Cette étude recherche la vérité de la créativité poétique à travers ce que Mustafa Suef a présenté dans son livre " Les fondements psychologiques de la création artistique en poésie en particulier, "Il a réalisé un questionnaire Sur près de dix poètes, il a eu un entretien qu'il a tenu sur trois séances, ainsi que son analyse des brouillons des poètes, et à travers ce qu'il a fait, il a pu extraire de nombreuses idées sur le processus créatif et le créateur ensemble.

mots clés: Le processus créativité, Créatif, Créativité poétique, Le questionnaire, L'interview, La analyse des bouillons.

Summary:

This study, in its entirety, ranges between the concept of the creative process in psychology and the experience of Mustafa Suef in his interpretation of the poet's creativity process.

This study searches for the truth of poetic creativity through what Mustafa Suef presented in his book "Psychological Foundations of Artistic Creativity in Poetry in particular", On nearly ten poets, he had an interview held over three sessions, as well as his analysis of the poets' drafts, and through what he did, he was able to extract many ideas about the creative process and the creator together.

Keywords: Creative process, Creative, Poetic creativity, Questionnaire, Interview, Draft analysis.