IRAQI Academic Scientific Journals
العراقية المجلات الأكاديمية العلمية
مجلة كلية الكوت الجامعة للعلوم الإنسانية
ISSN (E): 2707 – 5648 II ISSN (P): 2707 – 563x
www.kutcollegejournal1.alkutcollege.edu.iq
k.u.c.j.hum@alkutcollege.edu.iq
المجلد 5 ، العدد 2 ، كانون الاول 2024

# الدراسات الحديثة للإبداع الشعري

م. د. ثائر حسن جاسم [1]

**المستلخص**

أثارَ موضوع (الإبداع الشعري) كثيرًا من التساؤلات والأفكار والتفسيرات ، امتدّت منذ القدم وما يزال يثير إلى وقتنا الحاضر ، ما يستدعي الوقوف عليه والبحث فيه . وقد ارتبطت عملية (إبداع الشعر) ، منذ تنبّه الناس إليها ، بالسمات غير الطبيعية لشخصية الشاعر وكوامن نفسه بما يلفّها من غموض ، ولما يظهر عليها من سلوك غريب غير مفهوم ، فضلا عن الشعر نفسه وهو كلام يفوق كلام سائر الناس سحرًا وتأثيرًا في النفوس ، لذلك أحيطت عملية (إبداع الشعر) بهالة من الإعجاب والتعجّب ، وسعوا إلى تفسيرها تفسيرات غيبية وأسطورية ، حتى جاء العصر الحديث وراحت تظهر دراسات حديثة تعتمد على المنطق العقلي والمنهج العلمي في تحليل هذه الظاهرة وتفسيرها .

ويسعى هذا البحث إلى مناقشة الجوانب الأساسية في الدراسات الحديثة لهذا الموضوع الذي يتّسم بالعمق والتعقيد ، إذ تتداخل فيه فروع مختلفة من المعارف والعلوم ، فهو من جهة يندرج ضمن ميدان الأدب والنقد الأدبي ، ومن جهة ثانية يُعنى علم النفس بالبحث فيه لأنه نوع خاص من السلوك الشعوري واللاشعوري ، وكذلك يتناول علم الاجتماع أطرافًا منه لأنّه نشاط يتأثر بالمجتمع ويؤثر فيه اجتماعي ، ومن جهة أخرى انشغلت به الفلسفة منذ بدايات تدوينها.

**الكلمات المفتاحية:** الإبداع، الشعر، الصراع النفسي، العبقرية

**انتساب الباحث**
[1] قسم اللغة العربية، كلية الكوت الجامعة، العراق، واسط، 0069

[1] Their.Jasim@alkutcollege.edu.iq

[1] **المؤلف المراسل**

**معلومات البحث**
**تأريخ النشر :** كانون الاول 2024

## Modern Studies of Poetic Creativity

**Dr. Tha'ir Hasan Jasim [1]**

## Abstract

The topic of (poetic creativity) has raised many questions, ideas and interpretations, extending from ancient times and still raising them to the present time, which calls for standing on it and researching it. The process of (poetry creation) has been linked, since people became aware of it, to the unnatural characteristics of the poet's personality and the depths of his soul with what surrounds it of mystery, and what appears in it of strange and incomprehensible behavior, in addition to poetry itself, which is speech that surpasses the speech of other people in magic and influence on souls. Therefore, the process of (poetry creation) was surrounded by an aura of admiration and wonder, and they sought to explain it with supernatural and mythical explanations, until the modern era came and modern studies began to appear that depend on rational logic and the scientific method in analyzing and explaining this phenomenon.

This research seeks to discuss the basic aspects of modern studies of this subject, which is characterized by depth and complexity, as different branches of knowledge and sciences overlap in it. On the one hand, it falls within the field of literature and literary criticism, and on the other hand, psychology is concerned with researching it because it is a special type of conscious and unconscious behavior. Sociology also deals with aspects of it because it is an activity that is affected by society and is affected by society. On the other hand, philosophy has been preoccupied with it since the beginning of its documentation.

**Keywords:** Creativity, Poetry, Psychological Conflict, Genius

**Affiliations of Author**
[1] Department of Arabic Language, Kut University College, Iraq, Wasit, 0069

[1] Their.Jasim@alkutcollege.edu.iq

[1] **Corresponding Author**

**Paper Info.**
**Published:** Dec. 2024

**مقدمة**

الإبداع لغةً من "بدع الشيء يبدعَه بَدْعا ، وابتدعه : أنشأه وبدأه .... والبديع والبدع: الشيء الذي يكون أولًا . والبديع : المحدث العجيب، وأبدعت الشيء : اخترعته على غير مثال ... وأبدع الشاعر : جاء بالبديع" [1] .

والإبداع اصطلاحاً :

: هو انتاج شيء ما، في مجالات الآداب والفنون والعلوم، على أن يكون هذا الشيء جديداً في صياغته ، وان كانت عناصره موجودة من قبل، ويتسم بالطرافة والمرونة والمهارة [2] .

ينطوي موضوع إبداع الشعر في الدراسات العلمية الحديثة على موضوعات عديدة مترابطة فيما بينها يمكن تحديدها على النحو الآتي :

1- دراسة ما يتصل بنفسية المبدع (الشاعر) وتكوين شخصيته : ما الذي يجعل فلاناً يبدع شعراً ؟ وبِمَ تنفرد نفس الشاعر عن سائر الناس ؟ وما السمات العقلية والمزاجية التي تتصف بها شخصيته ؟ ...

2- دراسة ما يتصل بعملية الإبداع ( نظم الشعر) ذاتها : كيف تمضي بدءًا وانتهاءً بكل ما يعتورها من اشتداد وارتخاء ، وتفكير وإلهام، وطبع وصناعة ؟ ... كيف ينشئ الشاعر قصائده ؟

3- دراسة ما يتصل بتقييم الشعر بعد إبداعه : كيف يُقيَّم الشعر فنياً وتاريخياً ؟ وكيف يُميَّز جيد الشعر من رديئه في هدى فهم صائب وواضح لعملية الإبداع ؟

وتتصل بهذه الموضوعات وتنطوي تحتها بحوث أدقّ وأعمق يتداخل بعضها ببعض، وقد درس جوانب كثيرة منها - متصلة أو منفصلة - الفلاسفة وعلماء النفس ودارسو الأدب والنقاد ... واتخذت طرائق ومناهج عديدة تختلف باختلاف مذهب الباحث واختصاصه، حتى تعددت النظريات وافترق الدارسون من أقصى المثالية إلى أقصى المادية، بين معتدل ومتطرف، وبين أديب يرى ويصف ، وعالم يختبر ويحلل [3] .

**تفسيرات ما قبل العصر الحديث للإبداع الشعري:**

كان للعرب ولغيرهم من الأمم تفسيرات للإبداع الشعري ، تتسم بطابع غيبي وسطحي في الأعمّ الأغلب ويعتمد على التأويل الظاهري لهذه العملية الغامضة والعصية على الفهم والتحليل المنطقي المنطقي .

ويبدو أنّ الناس، قديماً كانت تنظر إلى الشعراء، بعين تميّزهم من غيرهم، وتعلو بهم عمّن سواهم لما للشعر ، هذا الكلام الساحر الذي يأتي به الشعراء ، من سلطان على النفوس. إنه يخلب الألباب ويتمكن من القلوب فيميل بها إلى حالات شتى بين فرح وحزن وحب وبغض، ويأس وتأسّ... ولا بد من أن يكون الإنسان قد تساءل منذ القدم عن سر القدرة التي تجعل بعض الناس شعراء يأتون بالسحر العجيب من كلامهم .. أهو الشاعر ذاته يقول الشعر من عند نفسه ؟ أم هي قوى خارقة خفية توحي لمن تصطفي من الناس شعراً ؟ أوليس الشعر كلاماً من هذا الكلام الذي يكون بين الناس، فلماذا يكون له سحر وقوة تعلو به فوق كلامهم ؟ !! وإذا كان الشاعر إنساناً مثل سائر الناس ، فلماذا لا يستطيع هؤلاء أن يقولوا شعراً مثلما يقول ؟! لقد تساءل الإنسان عن اشياء كثيرة على نحو من ذلك، وكانت اجاباته لا تعدو حدود فهمه و ادراكه لنفسه وعالمه اذ ذاك والملاحظ عموماً انها اجابات عفوية ساذجة قائمة على الخيال والتصور وليست من النظر العقلي والتفكير الدقيق في شيء . فكان وصف عملية إبداع الشعر وصفاً خارجياً بسيطاً وتفسيرها غيبياً اسطورياً.

لقد كان اليونانيون مثلا يرون أنّ للفنون ربّات، ذلك أنّ الأسطورة اليونانية القديمة تروي أنّه كان لكبير الآلهة ( زيوس) تسع بنات هُنَّ ربّات الفنون وكلّ ربّة منهنّ تختصّ برعاية فنّ من الفنون ، فللشعر ربّة وللخطابة ربّة وللدراما ربّة وللكوميديا ربّة [4] . هذه القوى الغيبية الخارقة هي مصدر الفنون كلّها ، ومنها يستقي الشعراء والفنانون إبداعهم وبها يستعينون، وقد استعطف هوميروس في مطلع الإلياذة آلهة الشعر أن تنعم عليه بالإلهام "غنِّي ، أيّتها الآلهة غضب أخيل ..." [5] . وفي الأوديسة " إي ربّة الشعر ، حدِّثيني عن الرجل الذي رأى عادات أناس كثيرين ومدائنهم، بعد أن سقطت أسوار طروادة " [6].

وقد أكّد الفيلسوف اليوناني افلاطون هذا التصوّر الغيبيّ الأسطوريّ إذ قال في إحدى محاوراته : " الشاعر كائن أثيري مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يُلهم فيفقد صوابه وعقله . وما دام الإنسان يحتفظ بعقله فإنّه لا يستطيع أن ينظم الشعر أو يتنبأ بالغيب ... إن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع إلا غير شاعرين بأنفسهم. وإنه الإله نفسه هو الذي يكلّمنا ويحدثنا بألسنتهم . وأكبر دليل على ما أقول هو تونيخوس.... الذي لم ينظم قصيدة واحدة تستحق الذكر، لكنه نظم نشيد آبولون الذي يتغنّى به الناس جميعاً وقد يكون أروع الشعر الغنائي كله. وهو من إبداع ربّة الشعر كما يعترف الشاعر نفسه ويبدو لي أنّ الإله يبيّن بهذا الدليل، بما لا يصح لنا الشكّ، إنّ هذا الشعر الجميل ليس من صنع الإنسان ولا من نظم البشر لكنّه سماويّ من صنع الآلهة . وما الشعراء إلا مترجمون عن الآلهة، كلّ عن الإله الذي يحلّ فيه" [7] .

لم يكن هذا التصوّر الميتافيزيقي مقصوراً على اليونانيّين وزمانهم وعلى افلاطون وحده. فقد شاعت طويلا عبر العصور - لدى الفلاسفة والمفكرين والشعراء أنفسهم - هذه النظرة التي تميل إلى تصوير الشاعر بصورة المخلوق العجيب والطراز الفذّ أو الشخصية الشاذة والنمط الغريب ... وتصوير عملية إبداع الشعر بصورة الوحي الإلهي والإلهام المفاجئ والسحر ... وبقي هذا التصور الغيبي سائداً في الآداب الغربية خلال العصور الوسطى حتى عصر النهضة، إذ «عملت الافلاطونية الجديدة على توطيد دعائم تلك النظرة الصوفية إلى الفن، حتى لقد ساد بين الناس الزعم بأن الفنان موجود غير عادي قد حباه الله ملكة الإبداع الفني ... وكان دعاتها يمجدون الفنان ويفسرون الأعمال الفنية بأنها ثمرة لملكة سحرية لا نظير لها عند عامة الناس [8] . ونلاحظ ذلك بارزاً أيضاً لدى أصحاب الحركة الرومانتيكية في الفن والأدب الذين بالغوا في الإعلاء من شأن عنصر الإلهام في العمل الفني والأدبي " فكان من ذلك أن حاول معظم الفنانين والشعراء إظهار أنفسهم بمظهر أصحاب الرؤى وأهل الخيالات وأرباب الوحي ، ولكن أخذت النظرة إلى عملية الإبداع الشعري تتغير شيئا فشيئا وتتعمّق بتطوّر المعارف وتقدم العلوم ، وحدثت الخطوة الكبيرة في هذا الشأن وعندما استقل علم النفس عن الفلسفة موضوعاً ومنهجاً، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر " [9] ، أخذ عدد متزايد من علماء النفس يدرسون مظاهر السلوك الظاهرة والباطنة الشعورية منها واللاشعورية. وكان لكلٍّ منهجه الخاص في البحث ، ومنهم من أخذ بدراسة جانب محدد من السلوك، ومنهم من سعى إلى صياغة نظرية عامة يفسر بها كل مظاهر السلوك. وكانت ظاهرة الإبداع أو العبقرية مما أثار اهتمام علماء النفس مبكراً لأنها تمثل ضرباً معقداً من السلوك البشري يغريهم بالبحث ويثير فيهم حبّ الاستطلاع ، وقالوا فيها كلٌّ بحسب منهجه ونظريته العامة في تفسير السلوك . وبذلك يكون الموقف قد تغير كلّيًا . لقد أصبحت الظاهرة موضوعاً للدراسة العلمية الدقيقة بوصفها ضرباً من السلوك لا يختلف في نوعه عن ضروب السلوك الأخرى ولكن الدراسات المنظمة والشاملة للقدرات الإبداعية، التي تعتمد على المنهج التجريبي، لم تبدأ إلا في النصف الثاني من القرن العشرين [10] . وأسماء العلماء التي ترد في هذا المجال كثيرة وبحوثهم شتى مادة ، ومنهجاً ، ولذلك سيقتصر الكلام على استعراض البارز من آرائهم في نفسية الشاعر المبدع وتكوين شخصيته، وفي تفسير عملية الإبداع ذاتها .

**الجنون والعبقرية [11] :**

تؤكّد معظم الدراسات العلمية الحديثة وجود سمات نفسية تميز شخصية العبقري أو المبدع (شاعراً أو فناناً أو عالماً) من سائر الناس. وجرى الخلاف في طبيعة تلك السمات. ولكن كثيراً من تلك الدراسات تقرّ بأن السمات النفسية التي تنسب إلى المبدعين ذات طبع مَرَضي كاختلاف التوازن الوجداني، والعصاب[12] ، والذهان [13] . وذلك لما يشاهد من مظاهر السلوك الغريب أو الشاذ لدى كثير من العباقرة والمبدعين التي تشبه أعراض المرض النفسي أو العقلي، وفي مقابل هؤلاء الذين يرون ارتباط العبقرية والإبداع بالاضطراب النفسي والشذوذ العقلي "يوجد من يرى أنّ المبدعين وإن كانوا ذوي مزاج أقرب للجنون - بالمعنى الشائع - فإنّ الجنون أو المرض العقلي يعوق الإبداع ، والأفراد يكونون أكثر إبداعاً كلما كانوا أكثر صحة ... والمزاج الأقرب إلى الجنون لا يؤدي إلى العبقرية . وإذا كان مزاج العبقري أقرب ، في ظاهره ، إلى الجنون فإنّ عمله يعكس الإنسان في قمة صحته وسلامته .. كذلك نجد من لا يرون وجود أي ارتباط بين الإبداع واختلال السواء ، اما على أساس وجود أفراد مبدعين ليسوا مختلي السواء ، أو على أساس عدم وجود نموذج متميز لشخصيات المبدعين" [14] . ولكن إذا كنّا لا نستطيع أن نغفل ما لاحظه الكثيرون من علاقة بين العبقرية أو التفوق العقلي عامة - وبين اختلال الاتزان الوجداني أو العصاب، فما طبيعة هذه العلاقة ؟ وكيف نفسّرها ؟ وإذا كانت شخصية العبقري أو المبدع تتسم بسمات مرضية ، أما يمكن أن نلاحظ مقابل ذلك أو إلى جانب ذلك في شخصيته سمات سوية أو متفوّقة ؟

من أولى المحاولات العلمية التي ربطت بين العبقرية والمرض العقلي محاولة الطبيب الإيطالي (لومبروزو) الذي استعرض سِيَر مئات العباقرة في مجال الفلسفة والفكر والفنّ والشعر ووسمهم بالجنون أو بعبارة أدق بالصَّرَع فهو يقول مثلا : " إنّ الصَّرَع لا تقتصر مظاهره على النوبات التشنجيّة بل كثيراً ما تتخذ هذه المظاهر شكل المعادلات النفسية كالابتكار العبقري مثلا" [15] . "ويرى أنّ التلازم بين العبقرية والجنون يمكّننا من فهم الطابع اللاشعوري اللحظي والمتقطع لإبداع العبقري إذ يتميز نشاط العبقري بأنّه غير إرادي ولا يُقاوم وتتحول لديه الإلهامات إلى هلوسة حقيقية، ويرى الأشياء التي تقدمها له مخيلته ماثلة أمامه" [16] .

إنّ (لومبروزو) ربط بين العبقرية والمرض العقلي بعلاقة سببية. ولكن كيف يؤدي المرض العقلي إلى العبقرية ؟ ولِمَ لا يكون كلّ المرضى العصابيين والذهانيّين شعراء وفنانين ؟! إنه لاحظ كثيراً من مظاهر السلوك الغريب أو الشاذ لدى العباقرة فأغراه ذلك بالتعميم من غير تفسير هذه العلاقة وتحليل طبيعتها . فما الذي

يجعل فلاناً شاعراً مبدعاً (أو فناناً أو عالماً مبتكراً ) ؟ أهو المرض النفسي أو العقلي ذاته الذي يخلق المبدع ؟ أم العوامل التي تخلق المبدع هي نفسها التي تنشىء المرض؟ أم العلاقة بينهما محض مصادفة ؟ إنّ تشابه مظاهر الصراع لدى كلّ من العباقرة والعصابيين والذهانيين لا يكفي وحده لفهم شخصية الشاعر وتفسير سلوكه الإبداعي، ولا يجيب عن هذه المسألة : لِمَ يكون بعض الناس عباقرة (في الشعر أو الفن أو العلم) ؟

يستبعد عالم الأمراض العقلية الألماني (كرتشمر) أن يكون للأمراض الذهانية (العقلية) أيّ تأثير إيجابيً في تنمية نشاط العبقرية لدى المصابين بها ، بل إنّها تؤدي إلى التأخّر في قواهم العقلية والتأثير السيّئ في المجتمع ، إلا في حالات خاصة نادرة يكون فيها الأشخاص ، في الأصل ، من ذوي الأبنية الذهنية الفريدة والمواهب الخارقة .. أمّا في حالة الأمراض النفسيّة فيرى أنّ تراجم كثير من العباقرة تؤكد لزوم عنصر المرض النفسي عاملًا جوهريًّا في شخصية العبقري ، "بحيث إننا لو فرضنا استطاعة صاحبه التخلص منه لكانت النتيجة المحتومة أن يفقد عبقريته. وهناك من العباقرة شخصيات مريضة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة وشخصيات أخرى تحمل عنصراً مرضياً وسط حال من الصحة النفسية لا بأس بها .. وهو يعرّف العنصر المرضي الذي يكثر من الإشارة اليه ، بأنه حساسية مرهفة جداً في الحياة الوجدانية للشخص واستعداد دائم لتحويل التنبيهات الوجدانية إلى أرجاع ذات أصل عصبي ..، وأرجاع ذات أصل نفسي ... ويرى أنَّ أقرب طُرُز الذهانيين إلى العباقرة هم الفصاميون فهم يظهرون بمظهر الجد دائماً، وهم ضئيلو القدرة على التأقلم مع الواقع العملي" [17].

ولكن يحقّ للباحث أن يتساءل : هل فسر (كرتشمر) العبقرية ؟ هل بيَّن العوامل الأصيلة التي تجتمع في إنسان ما فتجعله شاعراً مبدعاً ؟ كل ما فعله أن اقتصر على أنْ بيَّن لنا أنَّ ضروب المرض النفسي لا سيما تلك التي لا تزال على الحدود بين الصحة والمرض منتشرة انتشاراً ذريعاً بين العباقرة أ فنستنتج أنَّ المرض النفسي هو العبقرية ؟ أم إنّه يخلق العبقرية ؟ أم إنهما ينشآن عن منبع واحد ويرجعان إلى أسباب مشتركة ؟

يرى (لانج ايكباوم) أنّ أقلية قليلة من بين العباقرة هم الذين لم يعرف عنهم أنّهم عانوا من الاضطراب العقلي في حين أنّ الغالبية العظمى عانت من بعض الاضطرابات ولو لمرحلة محددة ... ويذهب (لانج ايكباوم) إلى أن الارتباط بين المرض والعبقرية ليس ضرورة حتمية . فقد يكون العبقري صحيح العقل والنفس ، بيد أنّ أولئك الأصحاء العقلاء لا يشكلون إلا الأقلية العاقلة من بين العباقرة الموسومين بشيء من الجنون. ويقرر أنّ العبقرية تعتمد في ازدهارها على عنصر المرض من نواح ثلاث : أولاها أنّ حالة المرض من شأنها أن تزيد من حدة انفعالات الشخص، لأنها تقلل من مقاومته، ومن قدرته على ضبط نفسه وتجعله مرهف الحساسية لأبسط المثيرات، وثانيتها أن المرض يجعل صاحبه يشعر بالتعاسة والتصور ، وهذا ما يزوده برصيد من الدوافع لا يتوافر لغيره من الأصحاء . وثالثتها أن بعض أنواع الاضطراب يصحبها نشاط في قدرة الشخص على التخيل وانغماس في هذا النشاط بدرجة لا تتوافر للأصحاء . وهذا مما يزيد من قدرته على الخلق والابتكار [18] .

لقد باءت بالفشل كل محاولات الربط السببي المباشر بين العبقرية والمرض النفسي أو العقلي، وبدت عاجزة عن تفسير علة الإبداع وعن تحديد السمات العقلية والمزاجية لشخصية المبدع . ولأن شخصيات العباقرة والمبدعين تتصف بسمات سويّة بل متجاوزة في كثير من الأحيان الحد الاعتيادي لسائر الناس على الرغم مما يلاحظ في سلوكهم من مظاهر الشذوذ والاضطراب النفسي أو العقلي .

**الصراع النفسي والعبقرية :**

لعل البداية الصحيحة للفهم العلمي تكون من افتراض نشوء صراع حاد يسيطر على الشخصية يدفعها بقوة وإلحاح إلى الإبداع في الشعر - أو في غير الشعر - ، وليس شرطًا أن يكون هذا الصراع مرضيًّا ، فقد يصل حدّ المرض أو لا يصل. وقد التقى معظم الباحثين عند فكرة الصراع بوصفه علة الإبداع. ولكنهم اختلفوا في تحليل طبيعة هذا الصراع، وكيف يؤدي إلى العبقرية والإبداع ؟ ولماذا يؤدي إلى العبقرية والإبداع ولا يؤدي إلى المرض النفسي أو المرض العقلي، ولماذا يكون الإبداع في الشعر ، وليس في الرسم، او في العلوم مثلا .

ولعلّ العالم النفسي (فريد) هو أبرز من ربط بين الصراع النفسي وابداع ، و"عندما يقارن فرويد بين الفنان والمريض نفسياً، يرى أنهما يتشابهان من جهة ويختلفان من جهة أخرى . أما وجه الشبه فهو أنّ الإثنين يفرّان من الواقع الأليم ويلجآن إلى عالم الخيال، حيث يجدان ما يرضي نزعاتهما إرضاء بديلًا رمزياً. أما وجه الاختلاف فهو أنّ الفنان وحده قادر على أن يعود من جديد إلى عالم الواقع وأن يواجه جمهوره بما أبدعه من آثار وأعمال، وأن يحمله على أن يشاركه فيها وجدانياً وعاطفياً ... أما سلوك المريض نفسياً فإنّه يتسم بطابع نرجسي غير اجتماعي مما يجعله غير قابل لتحقيق التواصل مع الآخرين، وبعث المشاركة الوجدانية" [19] .

ويذهب فرويد إلى أنّ الصراع هو منشأ عملية الإبداع، وأنّ القوى اللاشعورية التي تؤدي إلى الحل الإبداعي توازي القوى اللاشعورية التي تؤدي إلى الإصابة بالعصاب. وبتعبير فرويد :

"ان القوى الدافعة للفنان هي نفس الصراعات التي تدفع أشخاصاً آخرين إلى العصاب". وإن الوظيفة النفسية للسلوك الإبداعي ونتيجته هو تفريغ الانفعال المحبوس الناتج عن الصراع حتى يصل إلى مستوى يمكن احتماله ويستمد التفكير المبدع مادته من الأوهام المتقنة والمثل التي تنطلق بكل حرية والأفكار المرتبطة بأحلام اليقظة وألعاب الطفولة. ويتقبل الشخص المبدع هذه الافكار المنطلقة بحرية ، أما الشخص غير المبدع فإنّه يقمعها ويكبتها [20].

إنّ تفسير فرويد هذا لطبيعة الصراع المؤدي إلى العبقرية والإبداع لا يمكن فهمه واضحا إلا في إطار نظريته العامة في تفسير السلوك . إذ يرى فرويد أنّ النشاط النفسي لشخصية الإنسان موزع بين. قوى ثلاثة هي:

**الـ(أنا):** هي قوة تمثل العقل أو الذات الواعية التي تدرك العالم الخارجي وتتحكم في الحركة.

**والـ(هي):** التي تمثل الحاجات الغريزية والرغبات المكبوتة ، وهي جنسية المحتوى أساسا في نظر فرويد، وهي ذات طبيعة اندفاعية عمياء غير متعقلة .

**والـ(أنا الأعلى):** التي تمثل معايير الأخلاق والتقاليد والقوى الاجتماعية....

والصراع دائم بين هذه القوى، لأنّ على الـ(أنا) التوفيق بين دفع الـ(هي) لإشباع الغرائز والرغبات وهي في الأساس جنسية شبقية محرمة - مركب أوديت- وبين ضغط الـ(أنا الأعلى) التي تمثل الضمير والرقابة الاجتاعيه... ومحصلة الصراع تتجلّى في سلوك الشخص في أي موقف. ولهذا الصراع وسائل معينة يصل بها إلى تكوين المحصلة، يطلق فرويد عليها اسم (الآليات) وهي عمليات لا شعورية منها القمع، والكبت، والتسامي، والتبرير ، والقلب ... إلخ. ويرى فرويد أن التسامي هو العملية المؤدية مباشرة إلى الإبداع الفني، وذلك حين يتعذر الاشباع الكامل للرغبات المكبوتة - ومضمونها جنسي شبقي- في الحياة الواقعية يتحول مجرى الطاقه إلى ضروب أخرى من النشاط منها الإبداع لدى الفنانين والعباقرة. وتختلف آلية التسامي عن آلية القلب التي يستعين بها المحصور على تنمية عرض مرضي ينفعه في القضاء على التوتر الحادث نتيجة الصراع الباطني، في حين أنّ التسامي يؤدي إلى اظهار عبقرية وامتياز في الفن أو في العام... إلخ. [21].

ولكن إذا كان الصراع الحادّ الذي تتعرض له الشخصية هو الأصل ، فلماذا يتجه هذا الصراع لدى بعضهم بآلية التسامي إلى الإبداع، ويتجه لدى بعض آخر بآلية القلب إلى أعراض مرضية؟ وقد يخفف الصراع لدى آخرين بآلية التبرير أو الكبت... إلخ؟ ثمّ كيف تتم عملية التسامي هذه؟ كيف يبدع الشاعر قصائده من حيث الصورة والمضمون؟ لقد عقد فرويد مقارنة بين المبدع والمريض نفسيا لتحديد أوجه التشابه وأوجه الاختلاف، وفرّق بين حال الشاعر وحال الحالم، ولكنه لم يوضح بصورة مقنعة العوامل الحاسمة التي تتجه بالصراع النفسي الحادّ إلى العبقرية والإبداع. أهي عوامل موروثة واستعداد فطري؟ أم أسلوب مكتسب وعوامل تحددها الظروف الاجتماعية ؟

ويعدّ العالم النفساني (يونج) أحد الأطاب البارزين في حركة التحليل النفسي التي بدأها فرويد، وله نظرية خاصة تختلف عن نظرية فرويد ، وإن كانت تسير في خطها العام ، يفسر في ضوئها عملية الإبداع ويحدد ملامح شخصية المبدع.

أوضح (يونج) رأيه في طبيعة الإبداع الفني في مقالة له بعنوان (علم النفس والأدب) تناول فيها إبداع الشاعر الألماني (غوته)، وشرح رواية ( فاوست) في ضوء مصطلحاته السيكولوجية الثلاثة (الطاقة الحيوية) و(الأنماط أو الأمزجة) و ( اللاشعور الجمعى) [22] .

يقول (يونج): "من الواضح أنّ علم النفس، من حيث هو دراسة للعمليات النفسية، يمكن أن يدرس الأدب، ما دامت النفس البشرية هي الرحم الذي تتكون فيه شتى مبدعات العام والفن. لذلك يتوقع من البحث السيكولوجي أن يفسر لنا أولا طريقة تكون العمل الفني، وأن يكشف لنا ثانيا عن العوامل التي تجعل من شخص ما فنّانا خالقا " [23] .

يقسم (يونج) الناس في نظريته إلى انطوائيين وانبساطيين، يتجه الانطوائي بنشاطه وبطاقته نحو نفسه ونحو حياته الذاتية. ويتجه الانبساطي بنشاطه نحو العالم الخارجي، ويرى يونج أنّ لدى كلّ شخص (طاقة حيوية) تأخذ صورا مختلفة باختلاف الأفراد، وأن كلّ فرد يعبر عن طاقته: الحيوية بأسلوب خاص به، وطاقة الحياة هذه الموجودة لدى الفرد الانبساطي أو الانطوائي تظهر ممتزجة بمقادير غير متساوية من الأنماط (الأمزجة) الأربعة وهي: التفكير ، والوجدان (الانفعال)، والإحساس ، والإلهام (الحدس) .

فقد يكون الفرد انبساطيا ولديه النزعة إلى التفكير أو الوجدان أو الاحساس أو الإلهام كما قد يكون انطوائيا ولديه واحدة من هذه النزعات. وينقسم الناس تبعا لذلك على ثمانية أنماط هي: الانبساطي المفكر ، والانبساطي الوجداني، والانبساطي الحسي، والانبساطي الملهم، والانطوائي المفكر ، والانطوائي الوجداني، والانطوائي الحسي، والانطوائي الملهَم. ويرى يونج أن الفنانين - ومنهم الشعراء- والمتصوفين، والمتعصبين دينيا وسياسيا من النمط الانطوائي الملهَم وهم عادة من الأفراد الذين يبعدون في تفكيرهم وإنتاجهم عن الواقع، ويعيشون غرباء عمن حولهم.

وهذا النمط نقيض النمط الانبساطي الملهَم وهو رجل فعل وعمل، لا يتحكم المجتمع الخارجي في مدركاته وإحساساته، بل يوحي له

بما بمكن أن يقوم به ليسيطر على العالم الخارجي حتى لا يسمح لهذا العالم بالسيطرة عليه [24] .

ولكن كيف تتم عملية الإبداع (في الشعر أو الفن أو العام) لدى النمط الانطوائي الملهَم؟

يتفق (يونج) مع (فرويد) على أنّ اللاشعور هو منبع الإبداع الفني، لكنه اختلف عنه في طبيعة اللاشعور ونوعه. فمعظم اللاشعور عند فرويد مكتسب وفردي ولكن اللاشعور عند (يونج) نوعان: نوع شخصي والآخر جمعي موروث ينحدر إلينا من أسلافنا البدائيين .

يرى (يونج) أنّ اللاشعور الجمعي هو منبع الإبداع. وهو مخزن آثار الذكريات الكامنة التي ورثها الإنسان عن ماضي أسلافه، والمتخلفات النفسية لنمو الإنسان التطوري ، فهو يحوي كلّ الخبرات الإنسانية : أوهام أساطير ، أنماط سلوكية، عبادات، أحداث طبيعية ؛ المتراكمة من الماضي السحيق الذي قد امتدّ إلى مرحلة ما قبل نشوء الإنسان، وهو متحد لدى الأفراد جميعا بغض النظر عن حدود المجتمعات، ومن هنا كانت الروائع في الأعمال الفنية خالدة ولا وطن لها، ذلك لأنها إنما تنبع من اللاشعور الجمعي، حيث ينبسط التاريخ وتلتقي الأجيال، على أنّ الأعمال الفنية لا تصدر كلّها عن هذا المعين، وإنما هي نوعان:

1- نوع يسمّيه الأعمال السيكولوجية، ولا يزيد عمل الشاعر فيه على توضيح المضمون الشعوري، ويندرج في هذا النوع كل ما يتناول شؤون الحب والبيئة والأسرة والجرمة والمجتمع والشعر التعليمي ومعظم الشعر الغنائي والدراما والتراجيديا والكوميديا.

2- ونوع آخر يسمّيه الأعمال الكشفية، وهذه تستمد وجودها من اللاشعور الجمعي حيث تكمن بقايا التجربة الاولى، تجربة الأسلاف ومن هذا القبيل الجزء الثاني من (فاوست) لـ(غوته) و (راعي هرمس) لـ(دانتي) و (هي أو عائشة) لـ(ريدار هاجارد) وهذا النوع الأخير هو الذي يعني (يونج) ، فيتساءل وهل يستطيع كل شخص أن يبدعه ؟

ثم يجيب بالنفي، إنما الفنان وحده هو الذي يستطيع [25] .

ولكن كيف يتمّ ذلك؟ يرى (يونج) أنّ ذلك يتمّ بعملية الإسقاط وهي "العملية النفسية التي يحول بها الفنّان تلك المشاهد الغريبة التي تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية، يحوّلها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها الآخرون"[26] . ويذهب إلى أنّ ذلك يكون عندما يتقلقل اللاشعور الجمعي في الأزمات الاجتماعية مما يقلل من اتزان الجياة النفسية لدى الشاعر ويدفعه إلى محاولة الحصول على اتزان جديد. ولإيضاح وجهة نظر يونج هذه لا بد من وضعها في اطار نظريته العامة.

يرى (يونج) أنّ (اللبيدو)[27] "يتعلّق في كلّ عصر برموز اجتماعية معينة يعبّر بها عنه. ونتيجة للتطور التاريخي وأثناء الأزمات الاجتماعية الكبرى ، ينسحب اللبيدو من رموزه الاجتماعية التي كان متعلقا بها في الخارج، لأنها لم تعد تصلح لأداء مهمتها ومجاراة التقدم الاجتماعي، وينجم عن هذا الانسحاب أن يتجه اللبيدو إلى داخل الشخصية ويحدث أحيانا أن يثير أعمق مناطقها مما يقلل اتزان الحياة النفسية لدى الفرد ويدفعه إلى محاولة الحصول على اتزان جديد، فيبرز عندئذ بعض مضمون اللاشعور الجمعي في مستوى الشعور ، ويتعلق اللبيدو بهذا البعض الذي برز ويزيده بروزًا بأن يمليه على الفنان ليخرجه في أعماله الفنية رمزًا يبدو أمامنا في وضوح الشعور ، فلا نلبث أن نتعلق به بدلا من الرمز المنهار ليشيع في الموقف نوعًا من الاتزان، ويمكن أن يبرز مضمون اللاشعور الجمعي لدى أبناء المجتمع جميعا العباقرة منهم وغير العباقرة، ولكن ميزة العباقرة أنه يبرز لديهم في اليقظة، في حين أنه يبرز لدى الآخرين في بعض أحلام النوم. ويستخدم (يونج) كلمة (الحدس) للدلالة على إدراك مضمون اللاشعور الجمعي في اليقظة [28] . فالفنان الأصيل ، في نظر (يونج) ، يقوم بإسقاط مضمون اللاشعور الجمعى الذي يتكشّف له بالإلهام والحدس في رموز جديدة يتقبلها الناس، والفنان يختلف عن سائر الناس ، لأنه ذو قدرة فائقة على الحدس وبميل (يونج) إلى كون هذه القدرة فطرية، ولذلك يعد الفنان من النمط الانطوائي الملهَم (الحدسي).

ويذهب (يونج) أيضًا إلى أنّ "الاستعداد الخاص الذي يبديه الفنان الموهوب يعني تركزا للطاقة في اتجاه معين، مع شيء من الفراغ ينتج عن ذلك في جانب آخر من جوانب الحياة، والنتيجة طبعا أنه بقدر نبوغ الفنان في فنه تسوء مظاهر نشاطه الأخرى ، في معاملاته وفي تفكيره العملي وفي حياته الاجتماعية عامة. فالمسألة إذًا أن لدينا كمية محدودة من وحدات النشاط ولنفرض أنها مائة وحدة، فإذا قسمناها بالتساوي بين نواحي نشاطنا المختلفة عشنا أسوياء، أما العبقري فإنّه يخصص معظمها ستين أو سبعين وقد يخصص تسعا وتسعين وحدة لأعماله الفنية إذا كان مثل شكسبير ، وتكون النتيجة طبعا ان ما يتبقى لا يكاد يقوم بمطالب النشاط الاخرى " [29] .

وهذا هو ما عناه (يونج) بقوله: "إنّ تمتّع الفرد بموهبة خاصة إنّما يعني إنفاقه للطاقة الحيوية بشكل زائد في اتجاه معين ، واضطراره بالتالي إلى الإخفاق في جوانب حياته الأخرى، حيث لا يكون لها نصيب معقول من طاقته الحيوية التي أنفقها في وجه تفوّقه وموهبته" [30] .

لم ينجح (فرويد) وتلامذته من أنصار مدرسة التحليل النفسي ، على الرغم من جهودهم الكبيرة ، في رسم صورة واضحة وصحيحة

لعملية إبداع الشعر -أو الفنّ عامة- ولا في تحديد ملامح صورة واقعية دقيقة لشخصية المبدع وسماته العقلية والمزاجية التي يتصف بها ، بل إنّهم زادوا الموضوع في بعض جوانبه غموضًا وتعقيدًا. وذلك بالرغم من أنّهم أصابوا في كثير من ملاحظاتهم وبالرغم من أنّهم انطلقوا منطلقًا صائبًا وهو فكرة الصراع النفسي الذي يخلق توترًا عامًّا ودفعًا نحو الإبداع ، وفرّقوا تحليليًّا بين شخصية المبدع وشخصية المريض. لكنهم أخطأوا، أكثر ما أخطأوا، في التفسير والاستنتاج لأنهم صوروا الواقع بصورة تلائم نظريتهم العامة ولم يطوعوا نظريتهم هذه لحقائق الواقع كما هي. والملاحظ أيضًا أنّهم ركزوا اهتمامهم على طرفين من الموضوع هما: منبع الإبداع، ومضمون الإبداع. فمنبع الإبداع لدى (فرويد) هو اللاشعور. ولدى (يونج) اللاشعور الجمعي. ومضمون الإبداع لدى (فرويد) هو الرغبات الجنسية الشبقية المحرمة، ولدى (يونج) هو مكنونات اللاشعور الجمعي ، إنهم فصّلوا القول في هذين الجانبين وأغفلوا جوانب كثيرة من الموضوع ، فهم لم يبيّنوا كيف يحدث الإبداع من بدايته إلى منتهاه ، صحيح أنّ (فرويد) تحدث عن عملية التسامي وتحدّث (يونج) عن عمليتي الإسقاط والحدس ، ولكن العبرة ليست بالمصطلحات وإنما بما تدلّ عليه ، وأعتقد أنّ بهذه المصطلحات حاجة إلى التفسير أكثر مما أعطت من تفسير لجوانب الموضوع ، ثمّ لم يبيّن (فرويد) وتلامذته لماذا يتّجه هذا الفنان إلى الإبداع في فنّ معيّن دون آخر. ولم يذكروا أيّ شيء يتعلق بجانب التنفيذ أو الأداء.

ويعدّ الفيلسوف الميتافيزيقي (برجسون) من المؤمنين بأنّ الصراع هو الدافع الأساس للإبداع، ويطلق على هذا الصراع اسم (الانفعال) ، ولكنه يفترق عن مذهب التحليل النفسي في تفسيره طبيعة هذا الصراع وفي كيفية تطوره حتى تتم عملية الإبداع.

يقول (برجسون) إن جوهر الإبداع هو (الانفعال) ، ويعرّف (الانفعال) بأنّه هزّة عاطفية في النفس. ويفرق بين نوعين من الانفعال: انفعال سطحي وهو العاطفة التي تلي فكرة أو صورة متمثلة ، فتكون الحالة الانفعالية ناتجة عن حالة عقلية ، وانفعال عميق لا ينجم عن تصوّر ، بل يكون هو نفسه سببا لبزوغ عدة تصورات، وتكون الحالة العقلية ناتجة عنه. وهذا النوع الأخير هو وحده جوهر الإبداع في العلم أو الفنّ أو في الحياة الاجتماعية[31] .

ولا يخلو مفهوم الانفعال العميق الذي يحدده (برجسون) على مقاسه من غموض ، فضلا عن التعقيد الناجم من اشتباك هذا المفهوم بعناصر أخرى سعى إلى أن يفسّر بها العبقرية وعملية الإبداع ، رابطًا ذلك كلّه بمفهوم آخر هو (الحدس) ، ويذهب إلى أنّ الانفعال العميق ينشأ نتيجة لاتحاد مباشر بين العبقري وبين الموضوع الذي يشغله ، فإذا وقع هذا الاتحاد فإنّه يتبلور في (حدس) .. ولكن كيف يتم هذا الاتحاد؟ يرى (برجسون) أنّ ثمة نوعا من وحدة الوجود الروحية تضمّنا إلى سائر الكائنات الحية وغير الحية ، غير أننا لا نمارس الشعور بهذه الوحدة إلا في ظروف خاصة ولسنا كلّنا قادرين على ممارسته ، بل بعضنا قادر والبعض عاجز ، والقادرون هم العباقرة وحدهم ، وقدرتهم تقوم على أساس فطري ، وهذا الأساس ينحصر في درجة السهولة التي تصل بها الغريزة إلى مستوى الشعور، ولما كانت الغريزة هي الجانب الذي تشارك به في وحدة الوجود، فمعنى ذلك أنّ أيّ اتصال بينها وبين مستوى الشعور أو الوعي كفيل بأن يعطي صاحبه مشهدًا عامًّا للوجود بعلاقاته الباطنية العميقة وهذا المشهد هو الذي يسمى (حدسًا) ، ويكون بزوغ هذا الحدس مصاحبا لوقوع انفعال عميق ، ولا يزيد مضمون الحدس على أن يكون تخطيطا متكاملا كل ما فيه امكانيات فحسب ، وهنا يتقدم الانفعال بقوته الدافعة فيدفع هذا التخطيط نحو التحقق الواقعي، فيحاول أن يملأه بالصور أو بالأصوات أو بالأحداث على حسب المادة التي يعمل فيها العبقري .

ويرى (برجسون) أنّ للإيقاع وظيفة مهمة في تذوق العمل الفني، فهو يساعد على تحطم الفواصل بين شعورنا وشعور الفنان، فيتيح لنا الدخول معه في عالم شعوري واحد [32] .

ولكنّنا عند التدقيق في هذا الشرح والتفسير ، لا نكاد نجد غير كلام نظريّ مرسل ، لا نخلص منه إلى ما يمكن عدّه حقائق ملموسة يعتمد عليها .

ولم تستطع النظريات التي ربطت بين العبقرية والجنون أن توضح جوانب موضوع الإبداع العديدة. انها اكتفت بتثبيت الملاحظات التي تشير إلى وجود علاقة احصائية بين العبقرية والمرض العقلي. ولم تستطع النظريات التي انطلقت من فكرة الصراع النفسي الذي يدفع بعض الناس إلى العبقرية والإبداع، أن تبيّن كيف يؤدي الصراع إلى الإبداع. ولماذا يؤدي إلى الإبداع ولا يؤدي إلى المرض النفسي أو المرض العقلي، ولم تتفق تلك النظريات على تحليل طبيعة الصراع وأسباب نشوئه وتطوره في النفس البشرية .

**الصراع النفسي - الإطار - العبقرية:**

التقى معظم الباحثين عند فكرة الصراع على أنّه علة العبقرية والدافع المحرّك للإبداع ، فـ(جينو سفيريني) يقول: "من الجليّ أنّ الصراع بين الفنان والمجتمع على غاية من الأهمية... ولكن إذا كان لدى الفنان ما يقوله وإذا أتيح له القول في حرية، فإنّ الاتصال يمكن أن يتم دائما بين عالمه وعالم الآخرين " [33] .

ويؤكّد (ولنجفيلد) هذه الفكرة ويرى أنّ أحوال الفنانين تشير إلى حقيقة واقعة مؤدّاها أنّ الإبداع الفني ينشأ بوجود صراع لا يمكن حلّه حلا مباشرا فيما يسمَّى بعالم الواقع العملي. ويمكننا أن نقول

ببساطة أن الانفعالات تكون عند الجذور من الإبداع الاستطيقي. وعلى هذا الاساس يجب تصحيح القول الشائع أن هذا الشخص كثير الانفعالات لأنه فنان، إذ يعدل إلى قولنا إنه فنان لأنه كثير الانفعالات، أو بعبارة أخرى لأن حياته زاخرة بضروب من الصراع لا يحسن التغلب عليها إلا في ميدان التعبير الفني. والواقع أن الإبداع بمعناه الدقيق يقوم على حياة ملؤها مشكلات تثير، القلق والاضطراب [34] . ويقول (بودان): "إنّ الأثر الفني هو، عند الخالق والمتأمل، إفراغ طاقة عاطفية تجمعت بإفراط على بعض الميول بسبب كبتها ، وبسبب استحالة إفراغها. ومن هنا نفهم إلى أي حد بمكن أن يكون الفن تخففا" [35] .

ولكن يبدو أنّ فكرة الصراع هذه لم تكن وحدها كافية للتفسير ، لم يستطع معظم الباحثين الذين انطلقوا من ربط الصراع النفسي بالعبقرية عامة وبظاهرة إبداع الشعر خاصة ؛ أن يبيّنوا العلل اللازمة التي تتجه بالصراع النفسي إلى الإبداع والعبقرية، ولا الكيفية التي يتمّ بها هذا الاتجاه، ولماذا يكون العبقري المبدع شاعرًا ولا يكون خطيبًا أو موسيقيا.. مثلًا ؟

وللدراسة العميقة التي قام بها الدكتور (مصطفى سويف) أهمية كبيرة في هذا المجال لما اتسمت به من دقة ومنهجية علمية، ولأنّ الباحث تتبّع مستقصيًا الأخطاء المنهجية التي وقع فيها من سبقه من الباحثين ، وسعى إلى تجاوزها ، واستعان بكلّ الطرائق الممكنة في هذا الموضوع من تحليل المسودات والاستخبار والتحقيق التجريبي حتى ليمكن أن تعدّ هذه الدراسة من خير الدراسات، وأكثرها تحرّيًا للدقّة والصواب .

والباحث ينطلق أيضًا من فكرة الصراع النفسي علة للإبداع والعبقرية ، ولكنّه يضيف إليها فكرة الإطار سببا نوعيا لعبقرية الشاعر على نحو خاصّ ، ويبيّن بالتفصيل علاقة الصراع النفسي بالإطار فيقول: "نحن نفترض أن الصراع الذي تتعرض له الشخصية، بين أهدافها الخاصة - الـ " أنا "- ، والهدف المشترك للجماعة - الـ " نحن –". يمكن أن يكون منشأ العبقرية كما أنه يميكن أن يكون منشأ الجنون، أو منشأ أية ظاهرة تدل عل سوء التكيف " [36].

إنّ المجال السلوكي يتألف من أهداف نسعى اليها، وطرائق أو مسالك نسلكها لنصل إلى هذه الأهداف، وحواجز أو قيود بمكن أن تقوم في سبيلنا فتضطرنا إلى التعديل في المسالك أو العدول عن الأهداف... وعلى هذا الأساس يمكن أن نتصور المجال السلوكي للشخص في المواقف التي تتحقق فيها (النحن) ، بأن الحواجز مشتركة بينه وبين الآخرين أي مقبولة عنده كما هي مقبولة عند الآخرين، ولا يوجد تعارض بين مسالكه وحواجز الآخرين. وأي تعارض ينشأ في أية لحظة معناه حدوث صدع في (النحن) . غير أن هذا الصدع لا يكون خطيرا وذا نتائج خطيرة إلا في الحالات التي يتعذر فيها القضاء عليه. إنّ حركة العبقري تبدأ من حدوث صدع في (النحن) ، ويحدث هذا الصدع توترا عاما في الشخصية يعمل على دفعها دائما، وتتجه مجاولة العبقري إلى تغيير الحواجز لا إلى تحطيمها.

ومن ثم تكون ديناميات السلوك في حالته، مختلفة عنها في حالة المراهق الذي تتجه ثورته إلى التحطيم لا إلى التغيير ، كما انها تختلف عنها في حالة المريض النفسي الذي يتجّه إلى التغيير في مستوى خياليّ... إنّ حركة العبقري مدفوعة بالسعي نحو هدف واقعي وراء الجواجز وإن لم يكن واضحا منذ البداية، وعلى هذا الأساس تكون موجّهة إلى حدٍّ بعيد، وهذا ما لا تكشف عنه حركات المراهق أو الذهاني [37] .

إنّ ميزة العباقرة المبدعين الكبرى أيًا كانت عبقريتهم هي قوة الخيال. أي إنّهم يرون في الواقع ما يمكن أن يصير إليه، وقلما يقفون عند حدوده الحاضرة... فالعبقري شخصية لا ترى الواقع العلمي جامدا يأسرها داخل حدوده. ولا شك في أن مثل هذه الشخصية ستجد الشيء الكثير مما يدعو للخلاف بينها وبين الآخرين. وربما كانت هنا بذرة الصراع الذي يخلق من الشخص عبقريا... إن سلوك العبقري يكشف عن نوع من الإلحاح وراء الهدف الذي ينشده، وهذه الشدة في السعى وراء الهدف قلما تتوافر للأسوياء . ومن ناحية أخرى قلما يتنازل العبقري عن هدفه مهما صادفه من عقبات [38] .

وهذه الميزات التي تتسم بها شخصية العبقري ناتجة عن أسباب عدة في البيئة والشخصية ذاتها ، ولا شك في أنّ من بين هذه الأسباب الاستعداد الفطري ويتمثل في درجة مطاوعة المادة النفسية التي تظهر في ازدياد نسبة التهويم في الادراك، وربما شدة الارتباط بين الجهاز الحسي والجهاز الحركي [39] .

ولكن قد يرد تساؤل : ما السبب النوعي الذي يجعل من العبقري شاعرًا وليس مصورًا أو موسيقيا مثلا؟ ويجيب مصطفى سويف بأن هذه العبقرية في نوعيتها إنّما ترجع لنوع الإطار الذي يحمله الشاعر .

ويمكن الكشف عن السبب النوعي لعبقرية الشاعر بالرجوع إلى تاريخ الشخصية . وليس تاريخ الشخصية مجرد آثار التجارب التي عاشها، بل هو كل منظم يسهم في تنظم الخطوات التالية فيربط بين حاضر الشخصية وماضيها ومستقبلها ، يكون بمثابة اطار متكامل... ان الاطار نظام تلتئم فيه الخبرات مكونة أبنية متكاملة على حسب ما بينها من تقارب أو تشابه. فخبراتي بتذوق الاعمال الفنية تلتئم في اطار أستطيقي، وخبراتي بميدان البحوث العلمية تلتئم في اطار آخر ، فنحن نحمل في نفوسنا عددا وافرا من الأطر

ننظم بها أفعالنا جميعا، سواء أكانت تذوقا أم إدراكا أم أي فعل آخر كالأفعال التي يغلب عليها طابع الإصدار مثل التكلّم. وعلى هذا يكون الإطار من حيث مضمونه مكتسبا. ولكي يكون العبقري المبدع شاعرا وليس شيئا آخر ، لا بد له من إطار شعري ، بمعنى أن الشاعر يلزمه إطار شعري ، والقصّاص يلزمه إطار اكتسب بكثرة الاطلاع في ميدان القصة ، وكذلك الحال لدى الموسيقي ، والمصوّر ، والمثّال ..

ولما كان كلّ إنسان يحمل في نفسه أطر مختلفة في آنٍ معًا ، فالإطار الذي من شأنه أن يسيطر عل توجيه الفعل يلزمه درجة معينة من القوة يفوق بها سائر الأطر الأخرى ، وعلى هذا يمكن الاستنتاج أنّ الشاعر بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، شخص يحمل إطارا شعريا أقوى من كلّ أطر التعبير الأخرى. وهذا ناتج إلى حدٍّ ما عن كونه اهتمّ بتذوق الأعمال الشعرية أكثر من غيرها [40] .

ويؤكد يوسف مراد أهمية الإطار الثقافيّ المكتسب في علمية الإيداع بقوله : "إن لم يكن الشاعر أو الأديب أو الفنان ذا ثقافة واسعة، أجهد عقله في اكتسابها ، لما أتيح له أن يصوغ الآيات الفنية الخالدة التي تطوي الدهور طيًّا بدون أن تفقد روعتها، بل تزداد جمالا كلما اتسعت آفاق الإنسان الثقافية وأصبح أوسع فهمًا، وأنفذ بصرًا" [41] .

ولا يُكتسَب الإطار اللازم للفنان المبدع إلا بعملية تذوق منظمة تنظيمًا خاصًا ، والظاهر أن هذا الاتجاه يكون له أثره البالغ في جعل هذا الإطار منتجًا في حين أنّ الأطر التي يحصل عليها غير الفنانين من تذوقهم تكون غير منتجة . فثمة خلاف بين اطلاع الفنان على الأعمال الفنية وبين اطلاع الشخص العادي عليها، فضلا عن ذلك أنّ المران الذي يمارسه الفنان من حين إلى آخر ، للتعبير في حدود الإطار لا بد من أن يسهم في تنظيم هذا الإطار أيضا ، ومن ثم في زيادة قدرته، لأنه كلما كان الكلّ أكثر انتظاما كان أقوى أثرًا [42] .

ويذهب يوسف مراد إلى نقض فكرة الإلهام الغيبية المبهمة التي درج الشعراء والفنّانون على تفسير إبدعاهم بادعائها فيقول : "إنّ أرباب الفنّ الذين يحدثوننا عن إلهاماتهم الخاطفة ينسون عادة أن يذكروا لنا أبحاثهم السابقة ومحاولاتهم العديدة وكل ما قاموا به من القراءات والمشاهدات والتأملات التي تدور حول المشكلة التي تشغل ذهنهم. وربما يتناسون الإشارة إلى هذه المحاولات الشاقة لكي يرفعوا من قدرهم، وحرصا منهم على ألا يطلعوا العامة على الوسائل المتواضعة التي يلجأون إليها في إخراج المعاني والأفكار في زيّها النهائي" [43] .

إنّ فهم مهمة الإطار عند الشاعر لا يتأتّى إلا بإدراك دلالته في الكلّ النفسي لهذا الشاعر. وإلا فالحدود لا تزال مختلطة بن الإطار لدى المتذوق والإطار لدى المبدع، وقد كان الأصمعي وحمّاد عجرد من خير من رووا شعر العرب ومع ذلك لم يُعرَف عنهما إبداع يستحق الذكر . وهذا يعني أنّ أثر الإطار بصفته عاملا نوعيا في عبقرية الشاعر ؛ لا تتضح الا بأن نضع هذا الإطار في بناء شخصية تعاني توترًا دائما من ضغط الحاجة إلى النحن. وتتخذ من هذا الإطار سبيلا إلى استعادة النحن [44] .

وتبدأ عملية الإبداع من التجربة الخصبة التي تعرض للشاعر ، وهي التجربة التي تقع لـ(الأنا) وتثير فيه آثار تجربة مشابهة من حيث موقعها من (الأنا) ، تلتقي هذه التجربة الخصبة بتجربة قديمة عند الشاعر، تحضره في لحظة الإبداع ويتم التقاء التجربتين داخل الإطار الذي يحمله، وتنتظمان شيئا فشيئا فيكون من انتظامها القصيدة التي نتلقاها. ويكون (الأنا) في هذه اللحظات مركز المجال الإبداعي ، ومن ثم تكون المدركات ذات خصائص "فراسية" [45] ، هذا يعني أنّ الشاعر في لحظات الإبداع يدرك الأشياء على أنها ترتبط بالأنا مباشرة فتخلق فيه التوترات الدافعة للفعل. ولا يدرك الأشياء بخصائصها الواقعية الموضوعية. وتقوم حركة الشاعر عل توتر يرجع إلى اختلال اتزان الأنا مما ييسر تغير دلالات الأشياء، ويجعل الحركة كلها متجهة إلى اعادة تنظم المجال. وتمضي حركة الشاعر في شكل وثبات، تصل بينها لحظات كفاح، والصورة الخارجية للوثبة أبيات عدة تكون كلا متكاملا هو الوحدة الدينامية للقصيدة ، بحيث يمكن أن يقال إنّ القصيدة، من حيث هي كل متكامل، تتألف من وثبات عدة لا من أبيات عدة . وتطلع الوثبة على الشاعر بأبيات منظومة ، ولا بد من أن تظل هناك رابطة بين التهويم والواقع العملي في أثناء حركة الإبداع [46]. يعني هذا أن الإبداع عملية غير متجانسة تتراوح بين الإرادية والتلقائية ، وتتواصل حركتها بين الكفاح المجهد والإلهام المفاجئ الذي يبزع من اللاشعور نتيجة التقاء التجارب المتقاربة وانتظامها ثم انبعاثها في إطارها المكتسب عبر تاريخ الشخصية .

لم تحظ هذه الخلاصة بكل الدراسات والنظريات الحديثة المتصلة بموضوع الإبداع. ولو أحاطت لطالت، ولابتعدت عن غايتها التي وضعت من أجلها. ولعل ما يفي بالحاجة أنها وضحت الصورة التي أصبح عليها الموضوع من الاهتام الكبير وبذل الجهود العلمية الدقيقة.

ومن الجدير بالذكر أنه على الرغم من كثرة الدراسات، واتخاذها العام منهجا ، ما تزال جوانب من هذا الموضوع غامضة لا يمكن تفسيرها ، ولعلها ستبقى كذلك وسيبقى المجال واسعا للتأمل والتصوّر ولمزيد من التفسيرات والتأويلات .

**الاستنتاجات :**

- يحظى موضوع (الإبداع الشعري) بأهمية كبيرة في الدرس الأدبي والنقديّ ، لأهميته ، وارتباطه بموضوعات أساسية تساعد في فهم أعمق للنصّ الأدبي ، وتكشف عن أبعاده الفكرية والثقافية والنفسية والاجتماعية ، مثل : دراسة ما يتصل بنفسية المبدع (الشاعر) وتكوين شخصيته ، ودراسة ما يتصل بعملية الإبداع ( نظم الشعر) ذاتها ، ودراسة ما يتصل بتقييم الشعر بعد إبداعه .
- تشترك في دراسة موضوع (الإبداع الشعري) معارف وعلوم مختلفة ، فضلا عن تاريخ الأدب وميدان النقد الأدبي ، من ذلك : الفلسفة ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع . ويعنى بهذا الموضوع ، على نحو خاصّ ، الناقد المختص بهذا الفنّ لأنه أعلم من غيره بطبيعة العمل الفني في الشعر خاصة ، وصلته بمبدعه نفسه ، وأثره في المتلقي.
- كان للعرب قديما ، وللأمم الأخري ، اهتمام واضح ونظرات في موضوع (الإبداع الشعري) ، اعتمدت على التفسير الظاهري الخارجي المباشر من غير تحليل عقلي أو منهجي ، وكان تفسيرها غيبيًّا أسطوريًّا تمازجه الخرافة .
- سعت الدراسات الحديثة ، بعد اتساع العلوم والمعارف ، وتطور المناهج العلمية ، إلى دراسة (الإبداع الشعري) ، وكثرت اليوم الدراسات التي تتناول هذا الموضوع من جوانب عديدة، وبهدى من نظريات مختلفة، وعلى وفق مناهج علمية متقنة .
- خلصت الدراست الحديثة لظاهرة (الإبداع الشعري) إلى تفسرها بوجود عنصرين رئيسين لازمين يتفاعلان ويتبادلان التأثّر والتأثير في أعماق شخصية الإنسان وفي كوامن نفسيته ، فتجعله مبدعًا منتجًا للأعمال ذات قيمة فنية تعجب المتلقّين وتؤثر فيهم ، هما : الصراع النفسي ، والإطار الثقافي ، وبتفاعلهما الناجع يثمران الإبداع .

**الهوامش**

(1) ابن منظور (ت ٧١١ هـ) ، د. ت.: مادة بدع . ووردت كثيراً (الإبداع ) ، و(أبدع) ، و(ابتدع) في كتب التراث الأدبية والنقدية بمعنى الخلق على غير مثال والاختراع مع الإجادة. ولكنها وردت أيضاً بمعنى (البديع) الذي هو أحد علوم البلاغة وهذا المعنى الأخير لا يتصل بموضوع البحث .

(2) ينظر : محمود السيد ، عبد الحليم ، 1971م. : ٢١ .

(3) ينظر مثلا : سويف ، مصطفى ، 1969م. : الفصل الأول . و عبد المعطي محمد ، علي ، 1977م. : الباب الأول.

(4) ينظر : أبوريان ، محمد علي أبوريان ، 1964م.: ١٣ .

(5) هوراس ، 1988م. : ٧٨.

(6) المصدر نفسه : ٧٨ .

(7) إبراهيم ، زكريا ، 1976م. : ١٤٥.

(8) المصدر نفسه : ١٤٧

(9) ينظر : روكلان ، موريس ، 1977م. : ٩ .

(10) ينظر : محمود السيد ، عبد الحليم ، 1971م.: ٤٨ .

(11) يجمع الباحثون المحدثون على استعمال (العبقرية) بمعنى القدرة على الإبداع والابتكار سواء في ذلك مجالات الآداب شعراً ونثراً والفنون والعلوم.

(12) العُصاب : مرض نفسي ، أو عصبي وظيفي نفسيّ المنشأ ينطوي على مجموعة من الأعراض النفسية كالانفعالات المكبوتة ، والصدمات ، والصراع الداخلي ، والهواجس ، والهستريا . (رزوق ، أسعد ، 1987م. : ٢٠٧ .

(13) الذهان : اختلال الذهن، بحيث تضطرب القوى العقلية لدى المرء ويصاب هذا بعجز شامل متواصل يحول دون تبينه للحقيقة أو معرفته للأشياء من حوله يلازمه عادة اضطراب شديد الخطورة في سلوك المرء وشخصيته . ( رزوق ، أسعد ، 1987م.: ١٤١ ) .

(14) محمود السيد ، عبد الحليم ، 1971م.: ٣٠ ، ٣١ .

(15) وهبة ، مراد ، 1974م. : ٢٠٣

(16) محمود السيد ، عبد الحليم ، 1971م.: ٣٨ .

(17) سويف ، مصطفى ، 1969م.: ١٣١ ، ١٣٢ .

(18) ينظر : ميخائيل أسعد ، 1976م.: ٩٨ ، ٩٩ .

(19) وهبة ، مراد ، 1974م. : ٢٧٩ .

(20) صالح ، قاسم حسين ، 1981م. : ١٦ ، ١٧ .

(21) ينظر : سعد جلال ، 1974م. : ٣٧٥، ٣٧٦. وسويف ، مصطفى ، 1969م.: ١٩٩ .

(22) ينظر : صالح ، قاسم حسين ، 1981م.: ١٨ .

(23) الدروبي ، سامي ، 1971م.: ٢٢٥.

(24) ينظر: سعد جلال ، 1974م.: ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣. وصالح ، قاسم حسين ، 1981م.: ١٨، ١٩.

(25) ينظر: صالح ، قاسم حسين ، 1981م. : ٢٠٣ .

(26) المصدر نفسه : 203 .

(27) اللبيدو: الشهوة في أوسع معانيها أو الطاقة الحيوية (ينظر : رزوق ، أسعد ، 1987م.: ٢٦٥).

(28) ينظر: سويف ، مصطفى ، 1969م.: ٢٠٥، ٢٠٦.

(29) المصدر نفسه: ٨٧، ٨٨.

(30) عبد المعطي محمد ، علي ، 1977م.: ١٤٧.

(31) ينظر: سويف ، مصطفى ، 1969م.: ٢٠٩، 210.

(32) ينظر: المصدر نفسه : ٢١١.

(33) المصدر نفسه: ١٢٦.

(34) ينظر: المصدر نفسه: ١٢٦.

(35) الدروبي ، سامي ، 1971م.: ٢٣٣ .

(36) سويف ، مصطفى ، 1969م.: ١٢٦.

(37) ينظر: المصدر نفسه : ١٢٨ ، ١٢٩، ١٣٠.

(38) ينظر: المصدر نفسه : ٠٣١٩ ٠٣٢٠ ٣٢١

(39) ينظر: المصدر نفسه : ٣٢٧، ٣٣٨.

(40) ينظر: المصدر نفسه: ١٧٥، ١٧٦.

(41) يوسف مراد ، 1948م. : ٢٤٣.

(42) ينظر: سويف ، مصطفى ، 1969م. : ١٨١، ١٨٢.

(43) يوسف مراد ، 1948م.: ٢٤٤.

(44) ينظر: سويف ، مصطفى ، 1969م.: ١٨٣.

(45) أي تعتمد الفراسة والحدس في إدراك الأشياء ، وتكون المدركات متأثرة بالحالة الانفعالية للشاعر وليست نابعة من النظر العقل والتفكير المنطقي .

(46) ينظر: المصدر نفسه: ٣٠٧، ٣٠٨.

**المصادر**


- إبراهيم ، زكريا ، مشكلة الفنّ ، دار مصر للطباعة – القاهرة ، ١٩٧٦م.
- ابن منظور (ت ٧١١ هـ) ، لسان العرب ، دار صادر – بيروت ، د. ت.
- أبوريان ، محمد علي أبوريان ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤م.
- الدروبي ، سامي ، علم النفس والأدب ، دار المعارف بمصر – القاهرة ، ١٩٧١ م.
- رزوق ، أسعد ، موسوعة علم النفس ، أسعد رزوق ، مراجعة: عبد الله الدايم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ، ط 3 ، 1987م.
- روكلان ، موريس ، تاريخ علم النفس ، ترجمة: علي زيعور وعلي مقلد ، منشورات عويدات – بيروت ، ١٩٧٧م.
- سعد جلال ، المرجع في علم النفس ، دار المعارف بمصر – القاهرة ، ١٩٧٤م.
- سويف ، مصطفى ،الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف بمصر – القاهرة ، ١٩٦٩م.
- صالح ، قاسم حسين ، الإبداع في الفنّ ، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت ١٩٨١ م.
- عبد المعطي محمد ، علي ، مشكلة الإبداع الفني ، دار الجامعات المصرية - الإسكندرية ، ١٩٧٧م.
- محمود السيد ، عبد الحليم ، الإبداع والشخصية ، دار المعارف بمصر - القاهرة ، ١٩٧١ م.
- ميخائيل أسعد ، يوسف ،العبقرية والجنون ، مكتبة غريب – القاهرة ، ١٩٧٦م.
- هوراس ، فنّ الشعر ، ترجمة: لويس عوض ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط 3 ، 1988م.
- وهبة ، مراد ، يوسف مراد والمذهب التكاملي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ، ١٩٧٤م.
- يوسف مراد ، مبادىء علم النفس العام ، دار المعارف بمصر – القاهرة ، ١٩٤٨م.