

الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصّة القصيرة خاصّة)



تأليف
د. شاكِر عَبد الحميد



المعهد القومي للدراسات والبحوث

١٩٩٢

الأهداء

الى استاذى الدكتور / مصطفى سويف صاحب البصمات الهامة فى
مجال الدراسة النفسية للأدب ، ورائد هذا المجال فى مصر والوطن العربى .
« شاكر عبد الحميد »

تقديم

بقلم الدكتور مصطفى سويف

يتناول هذا الكتاب موضوعا بالغ الأهمية سواء بالنسبة لعلماء النفس ، أو الأدباء ، أو النقاد . وهو موضوع الأسس النفسية للإبداع فى القصة القصيرة . ويعتبر المؤلف من خيرة الكتاب الذين يرشحهم تخصصهم وقلمهم للكتابة فى هذا المجال . فهو ، بالإضافة الى أن هذا الميدان يعتبر جزءا لا يتجزأ من تخصصه الدقيق . قد سبق له أن نشر كتابين يعالج فيهما موضوعين لصيقتين بموضوعين الكتاب الراهن ، أحدهما فى الإبداع فى التصوير ، والآخر فى الرسم عند الأطفال . ومع أن المؤلف وضع اللبنة الأولى للكتاب الذى نقدمه الآن قبل أن يشرع فى الإعداد للكتابين الآخرين ، ومع ذلك فقد عاد اليه بعد الفراغ من نشرهما فإضاف وحذف وعدل وراجع ، فكانت النتيجة هذا السفر بمضمونه القيم ، وصورته المتميزة .

يتناول المؤلف موضوعه فى هذا الكتاب من خلال ثمانية فصول ، تكون فى مجموعها جولة شديدة الخصوبة حول دراسات الإبداع المختلفة التى تناولت صناعة القصة القصيرة . وفى ثنايا هذه الجولة يعالج كثيرا من الأطر النظرية الذائعة بين علماء النفس ، كما يعالج موضوعين من أكثر الموضوعات جاذبية بالنسبة للأدباء والشعراء والفنانين عامة ، وهما

مرضوما الصور العقلية ، والخيال الابداعي ، ثم يقدم اسهامه العلمى.
الخاص فى الميدان ، وهو اسهام يتسم بالأصالة والتمكن والخصوبة .

وأخيرا فان هذا الكتاب يقدم اضافة لها وزنها الى المكتبة العربية
للمؤلفات الرصينة فى علم النفس بوجه عام ، وفى الدراسات النفسية
للإبداع بوجه خاص .

تصديير

يعتمد هذا الكتاب الى حد كبير على أطروحة الماجستير التي تقدمت بها الى كلية الآداب جامعة القاهرة عام ١٩٨٠ م وبإشراف العالم الكبير الدكتور مصطفى سوييف ، وقد ظلت مخطوطة هذه الأطروحة غير منشورة رغم بعض العروض التي قدمت لنشرها منذ فترة ليست بالقصيرة ، لكنني كنت أشعر أن الثمرة ما زالت قابلة لأن تنضج أكثر مع الزمن ومرت سنوات ٠٠ وظل موضوع الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة أملا يلوح في أفق عقلي ، فهو باكورة أعمالى وأول إنجازاتى ، كان يومض ويخبو ، يتجلى ويختفى ، لكنه كان دائما يضغط على عقلى وقلبى ٠٠ وكانت هذه العمليات دائما بمثابة المثير أو المحرك الذى يثير دوما الرغبة فى إعادة النظر فى مخطوطة العمل ٠ وقد حدث ذلك فعلا فتمت اضافة الأجزاء التالية الى أصل العمل :

١ - إعادة كتابة المقدمة التعريفية الخاصة بالقصة القصيرة فى الفصل الأول .

٢ - كتابة النظريات الأساسية المفسرة للإبداع بشكل أكثر تكثيفا وتفصيلا فى نفس الوقت وقد تم الاهتمام بشكل خاص بالعرض المفصل لنظرية الجشطالت فى تفسير الإبداع الأدبى وتم الاهتمام أيضا بشكل خاص بتفسيراتها لعمليات الإدراك والالهام والاستبصار والشعور واللاشعور والتأمل والتعبير وغير ذلك من العمليات وذلك فى الفصل الثانى .

٣ - تم الاهتمام بإضافة بعض الدراسات الحديثة التى أجريت من منظور تحليلى نفسى أو من منظور سلوكى أيضا على شخصيات

بعض الأدياء أمثال ديستوفيسكى كافكا وبلزاك وهمنجواى
وإدجار آلان بو وهرمان ملفيل وغيرهم مع الاهتمام أيضا بتوجيه
الانتباه الى مواضع التشابه بين أسلوب الحياة وأسلوب الكتابة
كلما كان ذلك ممكنا ، كما تمت اضافة ترجمة عربية حديثة قام
بها المؤلف لدراسة فرويد الشهيرة عن ديستوفيسكى وذلك فى
الفصل الثانى أيضا .

٤ - تم الاهتمام باظهار العلاقات بين بعض النظريات النفسية وبعض
الحركات الفنية كما فى حالة العلاقة بين التحليل النفسى من ناحية
والسريالية من ناحية أخرى كما أضيف جزء خاص عن « تحقيق
الذات والإبداع » (فى الفصل الثانى أيضا) .

٥ (حدثت عملية اضافة وتزويد للفصل الثالث والذى يشتمل على
تصور الكاتب الخاص لعملية الإبداع وذلك من خلال اضافة أفكار
وآراء جارثيا ماركيز الكاتب الكولومبى الشهير الحائز على جائزة
نوبل فى الأدب عام ١٩٨٢ م ولم تكن هذه الأفكار والآراء متاحة
خلال كتابة المخطوطات من هذا الكتاب .

٥ - حدثت عملية اضافة وتزويد للفصل الثالث والذى يشتمل على
الكتاب وهو الفصل الرابع الذى عنوانه « الصور العقلية والخيال
الإبداعى » وذلك نتيجة للموعى المتزايد لدى الكاتب بأهمية الصور
العقلية والخيال فى الفن بشكل عام وفى الكتابة الإبداعية بشكل
خاص .

٧ - حدثت عمليات تكثيف للبيانات الرقمية والمنهجية والجداول
والعمليات الاحصائية التى اشتملت عليها المخطوطة الأولى للكتاب
لكن هذا التكثيف حدث أيضا من خلال الاحتفاظ بالأسس المنهجية
الضرورية التى قامت عليها الدراسة الأساسية التى قام عليها
هذا الكتاب .

٨ - تمت اضافة فصل جديد يشتمل على عملية تحليل مسودة قصة
« طبلة السحور » للكاتب العربى من مصر عبد الحكيم قاسم
مع قراءة نقدية أدبية لهذه القصة ثم أعقب ذلك التحليل السيكولوجى
لتطور عملية الإبداع عبر مسودتى هذه القصة .

٩ - أجريت مجموعة حوارات جديدة مع مجموعة جديدة من الكتاب ،
لم تتح الفرصة للكاتب فى مقابلتهم خلال المرحلة الأولى التى
انجز فيها أطروحته وذلك خلال الأعوام ما بين ١٩٧٨ - ١٩٨٠ م ،

نتيجة لأن بعضهم لم يكن مطروحا على ساحة الكتابة الإبداعية بهذا الحضور أو نتيجة لنقص فى معرفة الباحث فى تلك الآونة ، وتشتمل الحوارات على مادة شديدة الأهمية والخصوصية ما زالت تحتاج الى مزيد من التحليلات .

١٠ - أعيدت كتابة الفصل الخاص بمناقشة النتائج فى ضوء الخبرات المتزايدة للكتاب وأيضا فى ضوء بعض التصورات الجديدة فتم الاهتمام بعمليات التمثيل (العقلية) والتجريد والتعبير بشكل خاص فى تفسير الابداع فى القصة القصيرة ، وهو اهتمام لم يكن حاضرا بنفس الوضوح فى المخطوطة الأولى من الكتاب .

على كل حال ، هذا ما امكن انجازه فى هذه الفترة ، وهو انجاز يعترف الكاتب برضائه النسبى عنه ، فما زالت الثمرة تحتاج الى مزيد من الانضاج ثم هو يتقدم بالشكر الى استاذة الدكتور / مصطفى سويف على اشرافه على انجاز البنية الأساسية لهذا الكتاب حين كان فى شكل أطروحة أكاديمية ، والى روح الأستاذ الدكتور عبد المحسن بدر الذى كانت مناقشته الهامة لهذه الأطروحة ذات اثر كبير فى التفكير نحو اعادة كتابتها وسد بعض الثغرات فيها ، وكذلك الى روح الأستاذة الدكتورة رمزية الغريب - استاذ علم النفس بكلية جامعة عين شمس على مناقشاتهما الهامة والمفيدة لهذه الأطروحة أيضا ، ولا أنسى كذلك فضل الدكتور يسرى العزب بتربية بنها حين قام بتعريفى بعدد من الكتاب خلال المرحلة التمهيدية من الدراسة الميدانية التى اعتمد عليها هذا الكتاب ، كذلك أتقدم بالشكر لكل الكتاب الذين ساهموا بقليل أو كثير فى هذا الكتاب وأيضا لزملائى وأساتذتى بقسم علم النفس بكلية الآداب جامعة القاهرة وبصفة خاصة الأستاذ الدكتور عبد الحليم محمود السيد والأستاذ الدكتور صفوت فرج والأستاذ الدكتور مصرى عبد الحميد حنورة عميد كلية آداب المنيا والدكتور فيصل يونس والأستاذ الدكتور زين العابدين عبد الحميد درويش والأستاذ الدكتور محيى الدين أحمد حسين وكذلك الدكتور محمد نجيب أحمد الصبوة والدكتور معتز سيد عبد الله والدكتور عبد اللطيف خليفة والدكتور جمعة سيد يوسف وغيرهم من الزملاء والزميلات .

ما زال هذا الكتاب يحتاج الى مزيد من الانفتاح على الكتابة الإبداعية فى اقطار الوطن العربى الآخر ، غير مصر ، وما زال يحتاج أيضا الى مزيد من الانفتاح على الأنواع الأدبية والفنية الأخرى كالشعر والموسيقى ، كما أن مادة الحوارات التى أجريت مع بعض الكتاب مازالت فى حاجة الى مزيد من التحليل الكاشف .

على كل حال ، هذه هي الاسس النفسية للابداع الادبي ، في القصة
القصيرة خاصة ، فهل نضجت الثمرة ؟

في رأيي أنها ستظل دائما تشبه طائر الفينيق ، رمز الابداع ، نارا
تتجدد دائما وتنبثق من خلال الرماد .

شاكر عبد الحميد

القاهرة في نوفمبر ١٩٨٨ م

● الكتابة هي فن الایجاز •

تشیكوف

● ولكن واجب الكاتب ، واجبه الثوری اذا أردنا ذلك ، هو أن يكتب بشكل جيد •

جارتيا ماركيز

● أتحسب أنك جرم صغير ، وفيك انطوى العالم الأكبر!؟

محيى الدين بن عربى

● ليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة ، بل أن يفتح الأبواب المغلقة •

أرنست فيشر

● انى أعرف كيف أتحدث باختصار عن الموضوعات الكبيرة •

تشیكوف

● يجب دفع القصة الى أقصى حد ، لتتجاوز كل واقع •

جارتيا ماركيز

الفصل الأول

القصة القصيرة ودراسات الابداع

مقدمة

يهدف هذا الكتاب أساسا الى دراسة العملية الابداعية في القصة القصيرة كيف تبدأ؟ وكيف تستمر؟ وما هي جذورها؟ وما هي أبعادها أو جوانبها المختلفة؟ وكيف يترتب عليها في النهاية ابداع عمل فني ملاحظ. قابل للنقد والتقييم وقادر على التأثير فيمن يتعرضون له ، بعبارة أخرى نحن نهدف من وراء القيام بهذا البحث الى استكشاف العمليات الابداعية المختلفة المتضمنة أثناء النشاط الخاص بابداع القصة القصيرة ، سواء كانت هذه العمليات هي المعرفية أو العمليات الدافعية أو العمليات الاجتماعية ، أو تلك العمليات التطورية التكيفية التي يقوم بها المبدع والتي قد تشمل على كل العمليات السابقة .

وبالإضافة الى الهدف الأساسي السابق فان هذا البحث يهدف أيضا الى استكشاف الظروف والعوامل التي قد تجعل الابداع ميسورا أو معاقا .

والابداع كما يذكر شتاين M. Stein هو عملية Process (١) وعلم النفس - كما يؤكد بعض العلماء - هو علم خاص بالعمليات (٢ ، ٣) والكائن البشري - عموما - يتفاعل مع البيئات المختلفة والمواقف المتنوعة من خلال عمليات عديدة : صريحة ومضمرة ، ذهنية ودافعية ، مزاجية وإدراكية ، انعكاسية وتراكمية مؤجلة ، ارادية ولا ارادية ، متروية ومتسارعة ، بطيئة ومتلاحقة ، قليلة الأبعاد ، فالسلوك الانساني هو سلسلة من العمليات المتنوعة والمتعددة والمختلفة الأغراض والوسائل والشدات وإذا تحرر مفهوم العملية - كما يذكر زيغلر L. Zigler - من أن يكون

مرتبطا بنظرية معينة وبصفة خاصة فإنه يمكننا أن نعتبر علم النفس هو « العلم الذي يدرس التغير في السلوك كدالة Function للعمليات (٤) » .

لماذا العملية الإبداعية ؟

العملية الإبداعية هي البعد الدينامي النشط والموجه لمجال الإبداع ، وربما كانت هي أهم مكوناته فلولاها لظلت القدرات الإبداعية المختلفة من أصالة وطلاقة ومرونة ومواصلة للاتجاه وحساسية للمشكلات ونفاذ . . الخ في حالة كمون واسترخاء أو تعطل نسبي ، وربما طرأت عليها وهي في هذه الحالات انتكاسات أو انطفاءات نتيجة عدم استغلالها أو تنشيطها بطريقة مناسبة من خلال العمليات الإبداعية ، كما أنه بدون العملية الإبداعية لا تتاح الفرصة للنواتج الإبداعية الأصيلة والتكيفية والمناسبة أن تظهر الى الوجود ، فالمبدع هو من يبدع ، ومن ثم فهو يتلقى ردا أو استجابة على التنبيه (الناتج الإبداعي) الذي أرسله الى العالم الخارجي أو المحيطين به من البشر . « ورغم الوفرة التي صدرت بها دراسات الإبداع فإن موضوع عملية الإبداع كان نصيبه منها ضئيلا ، خاصة فيما يتعلق بالدراسات التي تقصد بالفعل الى تناول العملية في سياق معين كالشعر أو الرواية . . . الخ مع استبعاد بعض ما يصدر من دراسات اسقاطية أو في مجال التحليل النفسي » (٥) .

وقد اتضح استمرار هذه الندرة في بحوث العملية الإبداعية خلال فحص أعداد مجلة الملخصات السيكولوجية Psychological Abstracts في السنوات الأربع السابقة على البدء الفعلي في هذا البحث ، خاصة سنوات ١٩٧٤ ، ١٩٧٥ ، ١٩٧٦ ، ١٩٧٧ ، فقد كان عدد بحوث العملية الإبداعية هو ١٣ بحثا فقط من مجموع بحوث الإبداع التي أمكن حصرها والتي بلغت ٦٦٤ بحثا أي أن نسبة بحوث العملية الإبداعية - مع استبعاد الدراسات التحليلية النفسية والاسقاطية - هي ١.٩٦٪ فقط من مجموع البحوث النفسية للإبداع ، وهي نسبة ضئيلة دون شك ولا تتناسب مع الأهمية الكبيرة لهذا الموضوع ، وقد كانت معظم هذه البحوث - على ضآلتها - تكتفي بالإشارة العابرة أو غير المتعمقة للعمليات المختلفة التي تضمنتها العملية الإبداعية ، أو تقوم بالتركيز على جانب واحد من هذه العمليات وتهمل الجوانب الأخرى ، ونذكر فيما يلي بعضا من هذه البحوث على سبيل المثال لا الحصر :

١ - في سنة ١٩٧٤ نجد بحثا لشارلوت دويل C. Doyle اهتمت فيه بالمقارنة بين ندرة استخدام كلمتي « أمانة » ، « حقيقة » عند علماء

النفس ، ووفرة استخدامها عند الفنانين ، وقد قامت الباحثة بإجراء مقابلات مع بعض الفنانين للتأكد من أهمية هذين المفهومين وتأثيرهما في العمليات النفسية الهامة في الابداع .

٢ - في نفس العام نجد أيضا بحثا آخر أجرى في تشيكوسلوفاكيا وقام به فلوريك H. Florek على ١٥ طالبا يدرسون الفنون الجميلة وقد كان الاهتمام الأساسي في هذا البحث هو قياس سرعة دقات القلب أثناء رسم هؤلاء الطلاب لبعض اللوحات الفنية ثم تقييمهم لها بعد ذلك .

٣ - في سنة ١٩٧٥ نجد بحثا واحدا قام به كل من هاوارد جريبر وبول باريت H. Gruber & P. Barret عن عمليات التفكير والاتجاهات العملية عند تشارلز دارون C. Darwin وذلك من خلال العرض التاريخي والبيوجرافي لنمو آرائه ونظرياته وتفكيره عموما .

٤ - أما في سنة ١٩٧٦ فقد كان أهم الأبحاث هو ذلك البحث الذي أجراه كل من هيلافسا وكوييولكا Hlavsa & J. Kobyłka في تشيكوسلوفاكيا ، وهدفا من ورائه الى تحديده الحالات والتغيرات التي تكون موجودة أثناء العملية الابداعية ، وذلك بتطبيق ٢٩٠ سؤالاً على ثلاثين فنانا مبدعا ، وثلاثين مهندسا ميكانيكيا مبدعا ، وقد طلب منهم أن يشرحوا الى وجود أو غياب أو تغير حالات : التوتر ، والاسترخاء ، ومستوى التنشيط ، والتفكير ، والتخيل ، والذاكرة ، والدافعية ، والمثابرة ، والحالات العقلية المتعلقة بالوصول الى هدف معين ، والعادات ، والانفعالات والحاجات ، واحترام الذات ، والحاجات الاجتماعية ، والعلاقات الانسانية ، وسمات الشخصية ، والنواحي الجسمية ، وتوضيح مدى الاختلاف بين هذه الحالات في مواقف الابداع ثم في مواقف الحياة العادية ، وقد تم تحليل ١٨٠ بندا فقط باستخدام أسلوب كا ٢ حيث اسقطت البنود التي لوحظ وجودها لدى أقل من ١٦ فردا من العينتين ، كل على حدة .

وقد أظهرت النتائج وجود فروق معينة بين الفنانين والمهندسين خاصة في الإدراك البصري ، وظهرت أغلب التغيرات لدى الفئتين في مجالات الانتباه والدافعية ، والتفكير ، وفي النهاية استنتج الباحثان أنه أثناء الابداع تكون بعض الحالات نشطة ، بينما يكون بعضها الآخر في حالة اعاقة أو تعطل .

والملاحظ عموما على هذا البحث هو تركيزه الشديد على مفهوم « الحالة » وتفسيرها ، مع اهمال نسبي لدور المبتدع في تغيير هذه الحالة أو الامتداد بها ، كما أنه لم يهتم فيه بتوضيح العلاقات المختلفة التي يمكن

أن تكون موجودة بين هذه الحالات ، ولا تأثيرها وتأثيرها - أى تفاعلها - بعضها البعض ، وهذا هو ما يمكن أن يزودنا به مفهوم العملية :

٥ - وأخيرا فاننا نجد في سنة ١٩٧٧ أنه أهم الأبحاث هو بحث ستان بنيت S. Bennett عن عملية الإبداع فى الموسيقى وقد أجراه من خلال قيامه باستبارات مع ثمانية من المؤلفين للموسيقى الكلاسيكية أكدوا أهمية وجود فكرة أولية تعد نواة للعمل فى البداية ثم يظهر (تخطيط أولى) Sketch لهذه الفكرة ، وبعد ذلك تحدث عمليات التعديل والتهديب للمسودة الأولى من المقطوعة الموسيقية وحتى تكتمل ، وقد أكد هؤلاء المؤلفون الموسيقيون أن التأليف للموسيقى يكون أكثر قابلية للحدوث فى ظل ظروف الأمان ، الهدوء ، والاسترخاء .

وكما هو ملاحظ فإن معظم الأبحاث السابقة قد ركزت على جانب معين من العملية الإبداعية أو تناولت حالات خاصة منها ، أو اهتم بعضها بمفاهيم نوعية وحاول التحقق منها ، بينما سار البعض الآخر فى طرق هامشية فتناول جانباً صغيراً منها فى الذرية ثم اعتبره جوهر العملية الإبداعية . ومن الملاحظ أيضاً ، بالإضافة الى هذه النسدة والنظرة الجزئية فى التعامل مع العملية الإبداعية أن هناك خلطاً شائعاً فى استخدام بعض المفاهيم ، فيوحد بعض الباحثين مثلاً بين استخدامهم لمفهوم التركيز بالمعنى الإبداعى والتركيز بالمعنى « الیوجى » أو كما يستخدم عند اتباع طريقة « الزن » الصينية ، بل لقد اتضح أيضاً أن هناك أربعة استخدامات مختلفة لمفهوم التركيز قد يخلط البعض فى استخدامها فيجعلها مفهوماً واحداً وهذه الأنواع الأربعة هى :

١ - أن يستخدم مفهوم التركيز لى يشير الى العمليات العقلية المتأزرة أو المتعاونة والهادفة الى الوصول لفرض معين ، وعادة ما يكون اتجاه التركيز هنا موجها الى الداخل أكثر من اتجاهه الى الخارج أى أن يكون متعلقاً بالعمليات الذهنية الداخلية أكثر من تعلقه بالانتباه للموضوعات الخارجية ، كما أنه يتم بكفاءة فى ظل غياب التشننت .

٢ - أن يستخدم مفهوم التركيز لى يشير الى عمليات مواصلة واستمرار الانتباه المتعلقة بموضوع خارجى وعادة ما يسمى هذا النوع « بتركيز الانتباه » .

٣ - أن يستخدم مفهوم التركيز لى يشير الى الحكمة فى العمل الفنى ، أو كونه مكثفاً غير مترهل ، متماسكاً غير منداح ، وهذا النوع من

التركيز هو في الواقع نتاج لعمليات تركيز الانتباه وتركيز التفكير السابق
ذكرهما .

٤ - الاستخدام الرابع لمفهوم التركيز هو الشائع لدى اتباع مذهب
« اليوجا » الهندي أو مذهب « الزن » الصيني وهو غالبا ما يختلط بالنوع
الأول من التركيز (الذهني) فتستخدم كلمات مثل التأمل Meditation
والاستغراق للإشارة إليه ، وقد تكشف لنا أن هناك عددا ليس بالقليل
من الباحثين ، وخاصة في السنوات الأخيرة ، وخلال فحصنا لمجلة المخلصات
السيكولوجية ، يهتمون بدراسة هذه الحالات وحالات أخرى كالتنويم
المغناطيسي ويحاولون ربطها بعمليات الابداع أما مفهوم التركيز الابداعي
فقد بدا وكأنه أهمل أو أشير إليه بطريقة عابرة أو اختلط عند البعض -
كما يذكر سلفرمان R. E. Silverman بمفهوم التأمل المتعالى
Transcendental Meditation الآتى من بلاد جنوب شرق آسيا (*)

هذا رغم أن التركيز الابداعي - الانتباهي والذهني - هو تركيز على
قضية حقيقية ، أو مشكلة تتجلى لصاحبه بطريقة ما في الواقع ، وهو يحاول
أن ييجد لها حلا أو تجليا ابداعيا ومن ثم فهو يعمل جاهدا ويبدل أقصى ما في
وسعه من أجل ذلك ، وعدم وصوله الى الابداعات التي يرى ضرورة الوصول
اليها لا يسلمه الى حالة « الترفانا » بل يوصله الى الضيق والقلق وعدم
الاستقرار وقد عبر فان جوج V. Gogh عن هذه الحالة بقوله في خطاب
لأخيه ثيو Theo ان قلبه كان يتآكل من الألم المبرح الناجم عن وجود
دافع للعمل دون التمكن الفعلي من القيام به ، وشبه نفسه بأنه « كالسجين
في شيء ما مرعب ٠٠ وقد شاءت له الظروف أن ينكص الى حالة من العدم ،
وفي قصص مخيف « (٦) فلدى المبدعين الحقيقيين تكون هناك دائما مشكلات
حقيقية ومحررة ، أو قضايا فعلية يحاولون أن يجدوا لها تجليا ابداعيا
مناسبا من خلال التركيز عليها - انتباها وتفكيرا - وفهما وتطويرها وخلق
امكانات جديدة للحياة الانسانية من خلالها ، هذا التركيز الابداعي ليس
تركيزا على ألغاز لا حل لها (كما في حالة « الزن » التي يهتم اتباعها أثناء
التركيز بأسئلة من قبيل : ما هو صوت تصفيق اليد الواحدة ، مع علم
الشخص أن مثل هذه الأسئلة لا يوجد حل لها) (٧) فالتركيز الابداعي

(*) يذكر سلفرمان أن هذا النوع من التدريبات قد انتشر في الولايات المتحدة في
العقد الثامن من هذا القرن (١٩٧٠ - ١٩٨٠) ويتكون من جلستين كل منهما من ١٥ - ٢٠
دقيقة يوضع الفرد فيهما في وضع مريح مفلت العينين ويركز على صوت أو فكرة معينة
ويسمح لذهنه بالتعامل الحر معها ويقال ان هذا يتيح للذهن أن يكون حرا في أن يتحرك
أكثر الى المستويات الابداعية من التفكير .

يتضمن محاولة لدفع موضوع الابداع الى الأمام الى النور والانتضاح ، والى الجودة والأصالة ، وهى محاولة للتغيير والتطوير الى الأفضل وليست محاولة للحفاظ على الوضع الراهن ، فالمبدع كائن ايجابي متفاعل متنبه متطور ومعايش لواقعه لا مفارق له أو متباعد عنه .

وخاصة ما سبق هو أن هناك ندرة واضحة فى بحوث العملية الابداعية عموما ، كما أن هناك بعض الخلط الشائع فى استخدام بعض المفاهيم ، كما انه لازالت بعض مناطق العملية الابداعية تحتاج الى الاستكشاف والتوضيح ، وربما ترجع هذه الندرة الواضحة فى بحوث العملية الابداعية الى صعوبة دراسة العملية الابداعية فى الواقع وأثناء نشاطها فهى بعكس السمات والقدرات أو الناتج الابداعى لا يمكن دراستها فى أى وقت ووفقا لارادتنا فنحن لا نستطيع أن نجبر المبدع على أن يقدم لنا ابداعا معينا وبمواصفات خاصة نحددها له وفى وقت معين ، فعمليات الابداع الفعلية قد تستمر فى بعض الأحيان فترات طويلة وقد تصل الى عشرات السنين ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فربما كان هذا الاجداب فى بحوث العملية الابداعية نتيجة طبيعية لسيطرة المنحى البنائى على دراسات الابداع عموما ، فجيلفورد J. P. Guilford مثلا - وهو أشهر أصحاب هذا المنحى - رغم تأكيده على أهمية العمليات فى تصوره الخاص

بناء العقل . Structure of Intellect. (٨)

فان تركيبه الأساسى فى حالة عمليات التفكير الافتراقى كان على قدرات هذا التفكير من أصالة ومرونة وحساسية للمشكلات . الخ وليس على نشاطات هذه القدرات أو عملياتها المختلفة ، ولعل وعيه بهذا هو ما جعله يبدي إعجابا شديدا بنظرية قدمها واحد من تلاميذه هو ميريفيلد P. R. Merrifield . (٩) رغم انها تتعلق بسلوك حل المشكلات بصفة خاصة أكثر من تعلقها بالسلوك الابداعى (*) بل لقد اعتبر هايز C. H. Hayes منحى جيلفورد بعيدا تماما عن تزويدنا بفهم كامل للعملية الابداعية .

(*) تؤكد هذه النظرية على أهمية الحالتين أو شرطين أو موقفين هما : موقف المشكلة وموقف الهدف باعتبار كل منهما مصدرا للمعلومات ، فالموقف الخاص بالمشكلة يزودنا بمعلومات علينا أن نبدأ منها ، أما الموقف الخاص بالهدف فيشتمل على معلومات متعلقة بنتيجة مرغوب فيها ، وتلعب عمليات التفكير الابداعى دورها فى احداث التكامل بين هذين الموقفين .

ما القصة القصيرة ؟

يعترف « شلوفسكى » الناقد الروسى الشهير - بصعوبة تعريف القصة القصيرة وبصعوبة تحديده الخواص المميزة للقصة التى يجب أن تمتاز معاً لكي نحصل على مبنى حكاىي Sujet مناسب ذلك أن وجود صورة ما ، أو وصف حادث معين ، لا يكفى - كما يقول - لكي يترسب لدينا انطباع باننا أمام قصة قصيرة (١٠) .

لقد جاء لفظ قصة Story بشكل عام فى الانجليزية من الأصل Historia الذى يعنى التاريخ الذى يشير History والذى يشير الى العمليات الخاصة بسرد قصة أو حكاية أو مجموعة أخبار وكذلك طريقة سردها. ويشير كذلك الى سلسلة من الوقائع . ان القصة يمكن أن تكون حقيقية أو مختلقة ، طويلة أو قصيرة ، كاملة أو ناقصة ، شفاهية أو مكتوبة ، ممكنة أو مستحيلة ، ان أى سلسلة من الأحداث التى ينظمها الناس باعتبارها تسجيلاً أو محاكاة للحياة أو تحويل لها وابتعاد عنها يمكن أن تعد - هذه السلسلة من الأحداث - قصة ، حتى عندما لا تستخدم الكلمات ، كما فى القصة التى ترسم فى فن التصوير الزيتى مثلاً دون كلمات ، وكما فى التمثيل الصامت (البانتوميم) أو فى السينما الصامتة .

والقصة يمكن أن توجد فى الفنون الأدبية كلها : فى الشعر والرواية والمسرح والقصة القصيرة أيضاً بطبيعة الحال (١١) هذا عن مصطلح القصة بشكل عام ، أما مصطلح القصة القصيرة فهو يشير كما يقول نورثروب فرى N. Frye وثريدان بيكر S. Baker وجورج بيركنز G. Perkins عام ١٩٨٥ الى نوع من النشر الفنى القصصى أو الحكائى الذى يقرأ بشكل مناسب فى جلسة واحدة ، ومن حيث الطول فان هذا النوع الأدبى يقع فيما بين القصة القصيرة جدا التى لا يقل عدد كلماتها عن ٢٠٠٠ كلمة وبين النوفلتية *epitaph* أو القصة القصيرة الطويلة التى يصل عدد كلماتها الى ١٥ ألف كلمة رغم أن أى قص أو حكى مختصر هو بطريقة أو بأخرى قصة قصيرة ، فانه فى الاستخدام الأدبى الشائع غالباً ما يشير مصطلح القصة الى ذلك النوع من القص الذى ظهر فى القرن التاسع عشر وفى القرن العشرين بشكل محدد .

ان القصة القصيرة - مثل غيرها من أشكال القص أو الحكاية هى عملية بناء وتركيب تصورى وتخيل وكذلك هى بمثابة التنظيم لعناصر الخبرة فى تكوين فنى .

فى أحيان كثيرة تقوم القصة القصيرة بمحاكاة نسيج الحياة العادية القريبة من جو الأسرة كما فى قصص أنطون تشيكوف وكاترين مانسفيلد

وجون تشيفر وجون ابدايك وكذلك كما فى القصص الأمريكية ذات اللون المحلى التى ظهرت فى القرن التاسع عشر واهتمت باستكشاف الفروق بين سكان مناطق مختلفة عبر الولايات المتحدة وكما ظهر ذلك فى أعمال برت هارت وجورج واشنطنون كابل ، وسارة أورن جيويت .

... أما فى القرن العشرين فقد استمرت نفس الاهتمامات القديمة لكن مع اعلاء خاص لقيم أو عناصر الزمان والمكان واهتمام أكبر بالشخصية وأبعادها الأكثر عمقا كما ظهر ذلك فى أعمال وليم فوكنر وفلانيرى أوكونور، وقد ظلت مادة القصة القصيرة - بعد ذلك - أحيانا ما تظهر فى شكل وثيق الصلة بالواقع بحيث تحتاج فقط تغييرات قليلة فى طريقة الحكى كى تظهر لنا باعتبارها عملا فنيا يحكى حقيقة هذا الواقع ، هنا تكون القصة وثيقة الصلة بالسيرة الذاتية ، كما فى قصة *Babylon Revisited* لسكوت فيتزجيرالد .

فى أحيان أخرى تكون المحاكاة متعلقة بغرائب الحياة أو بجوانبها الغريبة أو بالمغامرات الخاصة فيها كما فى قصص روديارد كيلنج أو ارنست همنجواى فى أحيان نالفة يكون الأساس التخيل أو الخيالى هو السائد فى القصة ، فيقل الجانب الخاص بتقليد الحياة أو محاكاتها ويزداد الجانب التخيلى أو الجانب المتعلق بالاستغراق فى الذات وتأمل واستخراج بعض كوامنها وهواجسها التى قد تكون شديدة الغرابة كما فى قصص ادجار آلان بو وجورج لويس بورخيس وستانسلو ليم وغيرهم .

بشكل خاص تعد القصة القصيرة وثيقة الصلة بالشعر والمسرح (الدراما) ولكنها متميزة عنهما ومن ثم يمكن تعريف القصة القصيرة بأنها « قص مختصر فى شكل نثرى » ، والجانب النثرى المتضمن فى هذا التعريف يميز القصة عن القصص التى كانت تحكى أو تقص فى تلك الأشكال التى شاعت فى انجلترا وفرنسا وغيرهما فى أوربا خلال القرن الرابع عشر وما بعده والتى سميت بالموال أو الأغنية الشعبية *Ballad* (*) والى هى حكاية شعرية أو قصيدة قصصية ذات مقاطع صغيرة ، تروى مع ، أو بلون الموسيقى . أما الجانب الحكائى أو السردى ، فهو ما يجعل القصة القصيرة تختلف عن المسرحية القصيرة ، فالقصة تحكى ولا تمثل رغب ذلك يظل هذان التمييزان (النثرى والحكائى) غير حاسمين فى تمييز

(*) المصطلح مشتق من المصطلح الفرنسى *Ballade* المشتق بدوره من المصطلح اللاتينى *Ballare* الذى يعنى « القيام بالرقص *To dance* » ، ويقصد به الإشارة الى أغنية بسيطة تروى شعريا أو سرديا (نثريا) ويصاحبها الرقص بشكل خاص ، لكن مع تطور هذا الشكل الفنى فقد صلت له المباشرة بالرقص لكنه ظل محافظا على صلاته الوثيقة بالابتياع (١٢٠) .

القصة القصيرة عن الشعر والدراما ، فهناك بعض الأعمال القصصية تكون صلتها بالشعر أكثر من صلتها بالنثر ، ويحاول بعض الشعراء التأكيد على هذا الجانب من خلال ابداع بعض القصص القصيرة فى شكل شعري ، كذلك قد يسود الحوار والصراع الدرامى شكل القصة القصيرة فينتج بعض الكتاب قصصا ، كما يمكن قراءتها باعتبارها مسرحيات كما يسهل اعدادها للتمثيل على خشبة المسرح .

فى واقع الأمر فان طول القصة القصيرة يشجع على تبني الجانبين الشعري والدرامى وعلى تحقيق الآثار المرجوة منهما ، كما أنه يدفع الكاتب فى اتجاه الاستخدام الكثيف للغة المجازية أو الرمزية والاعتماد على الصوت والايقاع المميز بشكل خاص للشعر وكذلك الاعلاء من قيمة الواقع والمحور الدرامى له ، وهو المحور الذى تظهره عمليات التمثيل على خشبة المسرح .

القصة القصيرة اذن فن سردي حكاىي ، يخبرنا بقصة ، عند هذه النقطة هناك اتفاق عام ، أما الاختلاف فيحدث فيما يتعلق بما تتكون منه هذه القصة ، فى السنوات المبكرة من تاريخ القصة القصيرة ، كانت القصة تتمثل فى سلسلة من الوقائع والأحداث التى تتكون من بداية ووسط ونهاية ، يحدث شيء ما ثم يحدث شيء آخر ثم تكون النتيجة هى «كذا وكذا» ، نتيجة لذلك فقد عرفت القصة بأنها أكثر قدما من أقدم سجلات تاريخ الانسان ، بل انها يمكن وفقا لذلك أن تكون أقدم الفنون الأدبية الانسانية على الإطلاق . كان الهدف القديم للقصة هو الهدف الحكائى أو السردى الانسانى القديم الذى هو الاخبار بالمعلومات والتعليم وتحقيق المتعة ، وذلك أيضا فى تلك الأشكال المبكرة كحكايات القدماء والقصص الخرافية وحكايات الأمثال ذات المغزى والملاحم ، كما ظهر أيضا فى قصص الرومانس (*).

Romance . فى تلك الأشكال القديمة كان يتم تركيب الوقائع الطارئة فى شكل مرتب ومتسلسل . بطبيعة الحال هناك بعض كتاب القصة القصيرة المعاصرين الذين يقومون بالتركيز على مثل هذه الوقائع الطارئة ولكن بشكل مختلف عن ذلك النمط القديم ولأنهم يركزون على الوقائع التى تحدث فيها ، فإن فن القصة القصيرة الحديث قد أصبح مختلفا عن تلك الأجناس الأدبية القديمة ، ومن ثم أصبحت القصة القصيرة نوعا أدبيا متميزا .

هناك برديات مصرية قديمة منذ ما يقرب من ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد

(*) هى ضرب من القصص الشعرية أو النثرية التى شاعت فى القرون الوسطى وكان قوامها الاسطورة وقصص الحب الشريف ومغامرات الفروسية ، أو كان قوامها الأحداث البعيدة من حيث الزمان والمكان وأبطالها الذين كانوا من نسج الخيال كان عليهم القيام بطولات ومغامرات غير عادية (قاموس المورد ، ١٩٨٦ ، ص ٧٩٤) .

تحكى عن قصة الأخوين وما أحدثته زوجة أحدهما فى الايقاع بينهما ، بحيث قتل أحدهما - زوجها - الأخ ، ويشتمل العهد القديم على مستودع للقصص القديمة ، وتشتمل ملاحم كالادويه على قصص مستقلة يتسم تفصيلها فى شكل سير ذاتية ، وهناك مجموعات كاملة من القصص موجودة فى تاريخ العالم العربى وهناك حكايات ألف ليلة وليلة و « كليلة ودمنة » وغيرها كما توجد حكايات مماثلة لدى شعوب الهند والصين واليابان ، وفى تاريخ العالم الغربى هناك « الديكاميرون » لبوكاتشيوك وكذلك حكايات كاتنبرى لثوسر (التى ظهرت فيما بين عامى ١٣٨٧ - ١٣٩٥) .

كما تم الحفاظ على الحكايات الخاصة بأساطير الأبطال البدائيين فى أمريكا الشمالية والجنوبية وأفريقيا من خلال عمليات الانتقال الشفاهى التى تمت عبر الأجيال حتى تم جمعها وطبعها . كل هذه القصص تشمل محاولات قامت بها الانسانية لتفسير العالم وفهمه وكذلك تفسير وفهم علاقات الانسانية المختلفة بهذا العالم بكل ما يشتمل عليه ، تلك القصص القديمة قدمت باعتبارها نماذج للقصة القصيرة الحديثة ، التى ما زالت تقوم بنفس الوظيفة القديمة محاولة تفسير وفهم الانسان والعالم ولكن بشكل مختلف . لقد كانت نهضة التعليم وانتشار الطباعة ونمو الطبقة الوسطى هى العوامل الأساسية وراء ظهور القصة القصيرة الحديثة ، فقد اعتمد انتشار هذا الفن على الجمهور العريض من القراء الذى توفر لديه الوقت والاهتمام بمتابعة أشكال مختلفة من الخبرة والتعبير ، وفى القرن الثامن عشر كانت فصول الروايات التى اشتملت على أحداث يتبع بعضها البعض دون رابطة سببية ضرورية أو حبكة كما فى روايات الشطار أو البيكارسك تم دون كيشوت بعد ذلك وكذلك الروايات القصيرة أو حتى الروايات المنخفضة المنشورة فى الصحف من العوامل الهامة التى مهدت الطريق لظهور هذا النوع الأدبى فى القرن التاسع عشر ، ازدهر هذا الفن بشكل كبير خاصة على يد واشنطن ارمنج وادجار آلان ، فقد قام ارمنج بالمزج بين الأسلوب المتقن والمادة الشعبية الفولكلورية وتصوير المواقع الطبيعية والتحليل المتعمق للشخصية وكذلك الحبكة التى يتم تطويرها بمهارة كذلك قدم ناثانيل هورثون فى «حكايات تروى مرتين» وادجار آلان بو «حكايات الجروتسيك والأرابيسك» Tales of grotesque and arabesque وقد ظهرت فى هذه القصص أبعاد جديدة خاصة بالمهارة الحرفية واللغوية وكذلك الكثافة المجازية والرمزية . بعد ذلك الازدهار المبكر أتبع هذا الشكل الأدبى عبر القرن التاسع عشر مع ظهور كتاب عظماء فيه فى قارة أوربا

خاصة بروسبير ميريميه وجي دي موباسان وأنطون تشيكوف وفي أواخر القرن التاسع عشر بدأ الاهتمام بالحبكة Plot يتراجع ويخفى طريقا للاهتمام بالشخصية ، كما فى قصص تشيكوف وهنرى جيمس ، وقد استمر هذا الاهتمام بدرجة كبيرة خاصة فى الأعمال القصصية التى كانت أقل اهتماما بالحدث فى ذاته وأكثر اهتماما بتأثير هذا الحدث على الشخصية .

خلال القرن العشرين أصبحت القصة القصيرة والرواية أكثر أشكال التعبير الأدبى سيطرة ، فالنمو الهائل للمجلات ، من مجلات التسلية الى المجلات المتخصصة ، ومن المجلات المحلية الى المجلات واسعة الانتشار ، كل ذلك قدم مساندة كبيرة لكتاب القصة القصيرة من كافة الأنواع ، كما أن بعض الحركات الأدبية القومية مثل حركة النهضة الأيرلندية (*) Irish Renaissance قد أعطت دفعة كبيرة لفن القصة القصيرة بشكل خاص .

وقد تكاثرت الأنواع الفرعية للقصة القصيرة خلال القرن العشرين وقد كانت هناك جذور لمعظم هذه الأنواع خلال القرن التاسع عشر كما يؤكد النقاد ومؤرخو الأدب ، فظهرت خلال القرن العشرين القصص البوليسية أو قصص الجريمة وقصص الضرب الأمريكى (الكاوبوى) وقصص المغامرات وحكايات الزعب وقصص الخيال العلمى والقصص الخيالية (الفانتازية) الأخرى وغير ذلك من أنواع القصة القصيرة ، وقد يولع كتاب بالقصص الواقعى فيهتمون بالوصف الدقيق للزمان والمكان والحبكة والشخصية مع الاهتمام الشديد بلحظة التنوير ، بينما يهتم البعض الآخر من كتاب القصة القصيرة بالرمز والمجاز أو العالم المتخيل الموازى لعالم الواقع كما فى قصص فرانز كافكا مثلا ، أو فى القصص الخيالية لدى بورخيس ودونالد بارتلیم والعديد من كتاب أمريكا اللاتينية (١٣) خاصة

(*) يستخدم هذا المصطلح لوصف التاريخ الأدبى والسياسى لايرلندا بدءا من جوال عام ١٨٨٠ الى عام ١٩٣٠ ، وقد أدت هذه الحركة سياسيا الى قيام تمرد أو ثورة عيد الفصح ضد انجلترا عام ١٩١٦ ومن ثم تكوين جمهورية ايرلندا الحرة عام ١٩٢٢ ، أما فى الأدب فتتمثلت هذه الحركة فى ابتعاد الاهتمام بالتراث الشعبى والأدبى المتبقى من الماضى ، إضافة الى محاولة وطنية لابتداع أدب ايرلندى جديد ، وظهرت عملية اهتمام كبيرة بتاريخ الأبطال الايرلنديين القدماء ، وكذلك جمع وترجمة وإعادة تفسير وابتداع أعمال جديدة ، وتم تكوين جمعيات أدبية وفكرية عديدة ، وكان الشاعر الكبير وليم يتلريتس هو قائد هذه الحركة فى مجال الشعر ليس الايرلندى فقط بل والعالمى أيضا وقد أثرى اللغة الانجليزية باستخدامات ابداعية جديدة لمواد اسطورية قديمة ، كما كتب فى المسرح والقصة القصيرة ، وكان من أقطاب هذه الحركة أيضا الروائى جورج مور ، وجورج رسل وبادرايك كولام وشين أوكيزى وغيرهم (١٤) .

فى تلك الحركة التجديدية الكبيرة التى ظهرت هناك فى الرواية والقصة القصيرة خلال أربعينات هذا القرن بشكل خاص ، فقد كان عقد الأربعينات كما يقول الدكتور حامد أبو أحمد فى مقدمة ترجمته لرواية « من قنبل موليرو » للكاتب ماريوفار جاس ايوسا (من ييرو) « هو الذى شهد بداية هذه الحركة التى استهدفت القيام بعملية تجديد شاملة فى بناء النوع الأدبى المعروف بفن القصة ، وفى أسلوبهم بشكل عام ، ومثلما يبدأ كل جديد برفض الأساليب القديمة ، فقد بدأت الحركة التجديدية فى أمريكا اللاتينية برفض الأساليب والتقنيات المستهلكة والتى كانت متمثلة فى التيار الاجتماعى أو الواقعى الذى يعبر عن الواقع بطريقة سطحية اقليمية ، تاريخية سياسية متصلة بالعادات أكثر من اتصالها بالقيم الانسانية الحقيقية ، أو متمثلة فى القصص ذات الاتجاه النفسى ، أو تلك التى كانت مغرقة فى الفانتازيا (مسطحات الخيال أو الوهم) ٠٠٠ والجدير بالذكر أن هذه الحركة التجديدية فى أمريكا اللاتينية قد تواجبت مع حركة التجديد العالمية فى فن القصة ، أو ما يسمى بالقصة الجديدة والتى كان من أبرز علاماتها فى القارة الأوروبية ميشيل بوتور وآلان روب جرييه وناتالى ساروت ولكن ثمة فارقا كبيرا بين الحركة التجديدية التى ظهرت فى أوروبا والحركة التجديدية فى أمريكا اللاتينية هو أن الأولى كانت حركة شكلية صارمة ، بينما ظل البعد الاجتماعى - وما زال - نابضا فى أعمال قصاصى أمريكا اللاتينية . ولعل هذا الوجود الاجتماعى نابغ أساسا من اقتناع كتاب هذه القارة بأنهم ينسبون الى العالم الثالث الذى يكافح من أجل تغيير الأوضاع الاجتماعية غير العادلة التى يعيش فيها أبناؤه ٠٠٠ ومن ثم فإن الرسالة الاجتماعية للفن تظل حية مهما حدث من تجنيدات فى التقنية والأسلوب والبناء والشكل » (١٥) .

هذه الحركة بدأت تجد أرضا خصبة لها ويتردد صداها بشكل خافت حتى الآن - فى بعض الأعمال الابداعية الروائية والقصصية القصيرة التى ظهرت أخيرا على الساحة العربية والتى حاولت أن تعبر عن اتجاهات تجريبية جديدة فى التعامل مع اللغة وفى محاولة استلهام الحلم والكابوس واللاوعى وحالات الجنون والقيح والابتذال واللامنطق وتحول الانسان الى شئ يتم التعبير عنه بشكل بارد ومحايده ومحدد أو تحوله الى كائن مغاير مختلف يتحرك بكل حريته فى آفاق الحلم والاسطورة والخيال هذه الاتجاهات المختلفة الحديثة تشير الى قدرة القصة القصيرة الفاتكة على التعبير عن كل ما يتعلق بالانسان فى علاقته بذاته وبالأخرين وبالواقع والحياة والكون بشكل يتسم بالعمق والتركيز اذا توفر عليه كاتب صادق مخلص وموهوب . وتشير الى أن هذا الشكل الابداعى الموجز الصغير قادر أيضا على أن يلم

بأطراف عالم متسع كبير ، عالم موار بالدلالات عظيم الحركة عميق المعانى ، فيه الانسان اما قطرة في محيط أو المحيط ذاته والقصة القصيرة ليست أقل من أى نوع أدبى آخر فى قدرتها على الاحاطة بجوانب هذا العالم اذا انكب عليها مبدع حساس دقيق الملاحظة عميق الخيال .

ولماذا العملية الابداعية فى القصة القصيرة ؟

بالاضافة الى الندرة - سألقة الذكر - الواضحة فى بحوث عملية الابداع عموما ، فلا يوجد هناك اهتمام - ولو ضئيل - بدراسة العملية الابداعية فى القصة القصيرة، فمن خلال فحص اعداد الملخصات السيكولوجية فى السنوات الأخيرة وكذلك البحث والتنقيب فى التراث الابداعى الكبير والمتراكم ، لم نجد بحثا واحدا تناول هذا الموضوع من قريب أو بعيد ، هذا رغم اكتساب القصة القصيرة لقدرة كبير من الذيوع جعلها - كما يقول سومرست موم Maugham ملمحا هاما من ملامح الابداع الأدبى اليوم (١٦) ومن المؤكد أنه لو لم تكن الأعمال الفنية - والقصة القصيرة منها - تشبع بعض الحاجات الانسانية ، لما وجدت هذه الأعمال على الاطلاق (١٧) .

ان العمل الفنى « هو نتاج نشاط حى ، فلكى نتفهمه يلزمنا أن نلقى الضوء على ما دار لدى الحى الذى أبدعه ، يلزمنا أن نتفهم عملية الابداع التى دفعت به حتى هيات له هذه الصورة التى ارتضاها الفنان أخيرا (١٨) فالعمل الابداعى الفنى هو نوع من العمل الانسانى ، العمل الذهنى والانفعالى ، والبدنى العنيف والمتواصل يصدر عنه انتاج مفيد لصاحبه وللآخرين ، فهمة الفن كما يقول بودلير هى « يقاطع الوعى وليس اسداء النصائح » (١٩) . الكتابة كما يذكر فرانك بارون F. Barron ربما كانت أكثر أشكال التخاطب التى تقدم كتفسيرات ابداعية فهما وذيوعا ، كما أن التأثير الاجتماعى للكتاب فى بث الأفكار والتأثير فى الرأى العام وتشكيل الذوق العام وتقدم الثقافة هو تأثير خطير للغاية (٢٠) وهى أيضا - كما يذكر هنرى ميللر H. Miller « وسيلة للاقتراب من الحياة بطريقة غير مباشرة ومحاولة لاكتساب رؤية عامة وليست جزئية للعالم » (٢١) ويحاول الكاتب المبدع أن يخلق كل ما له قيمة فى حياته الإنسانية ممتدا بنفسه الى ما وراء المدى الملاحظ الى كل ما يمكن للخيال أن يصل اليه . وهو فى حالته هذه يجب أن يحتفظ بحالة من حرية الرؤية فى علاقته بالعالم (٢٢) . والقصة القصيرة هى انتاج فنى له شروطه ومواصفاته . وكتابتها - كما يقول سومرست موم - ليست أمرا سهلا - كما قد يعتقد البعض - « انها تتطلب ذكاء » - ربما ليس مرتفعا - لكنه ذكاء من نوع خاص ، كما انها

تتطلب احساسا خاصا بالشكل ، وقدرا كبيرا من الابداع (٢٣) . وعندما نفحص الأمر بجدية فان القصة القصيرة - تبدو لي - هي الفن النثري الأكثر صعوبة وتنظيما ، (٢٤) . وتتميز القصة القصيرة - في مقابل الرواية - بأنها تقدم لمحة خاطفة بدلا من التنوير البطيء المطرد ، ولذلك فلايجاز في الوسائل السردية والشخصيات ، والأحداث ، والأمكنة ، والأزمنة . الخ يعطى الجانب الفني في القصة القصيرة الجودة قدرا أكبر على الرؤية مما هو الحال في رواية جيدة (٢٥) . وهذا الايجاز في التناول تعرضه دائما متطلبات ضبط الشكل بدرجة ما ولذلك يجد كاتب القصة القصيرة نفسه مضطرا الى الاقتصاد في الوصف والتعامل مع الجوهريات فقط . الخ الجوهريات في كل شيء (٢٦) وهذا الايجاز أو الانضغاط الفني هو أحد الشروط الجوهرية في القصة

Artistic Compression

القصيرة الجيدة ، بل هو ما يميزها عن غيرها من الأشكال الفنية النثرية الأخرى (٢٧ ، ٢٨) وطول القصة القصيرة يسمح بمعالجة موضوعات لا يمكن أن تكون مثيرة للاهتمام في شكل أكبر (٢٩) ففي بعض الموضوعات تعتبر القصة هي أحسن الأشكال الفنية حقا - بل هي الشكل الأوحده الممكن - فالحدث الدرامي المفرد الكامل يمكن أن يصاب بالوهن والترهل اذا وضعناه في شكل مستفيض مثل الرواية ، كما أن الموضوع ذاته قد يكون مثيرا وغلابا بحيث ان التناول المسهب له قد يسلبه سحره وخيوطه . الخ وتختار التفاصيل في القصة القصيرة بدقة شديدة ، كما أنه ليست هناك حاجة للاستفاضة في غير المؤلف من التفاصيل (٣٠) وفي رسائل تشيخوف A. Chekhov ومحادثاته ومذكراته - كما يقول يرميلوف - الكثير من العبارات التي تدل على إيمانه بطبيعة فن القصة القصيرة مثل قوله « الكتابة هي فن الايجاز » و « ان تجيد الكتابة معناه أن تجيد الاختصار » و « اني أعرف كيف أتخذت باختصار عن الموضوعات الكبيرة » . الخ (٣١) .

القصة القصيرة اذن هي عمل فني نثري يتميز بالبساطة والتكثيف ويتخير لحظة من لحظات الانسان فيعمقها ، أو زاوية من زوايا حياته فيركز عليها ويكشفها في شكل فني يتميز بالتلميح والمواربة لا الاعلان أو التصريح ، فكما يقول جان ماري جويو « ان ما يقوله الفن يستمد قيمته مما لا يقوله ، مما يوحى به . الخ الفن العظيم هو الذي يدرك روح الأشياء ، هو الذي يدرك ما يربط الفرد بالكل ، وما يربط كل جزء من اللحظة بالديمومة الأبدية » (٣٢) .

ليس مطلوبيا من الكاتب هنا أن يتتبع اللحظات أو الانفعالات منذ بدايتها حتى نهايتها فقد تكون اللحظة التي يبدأ فيها افعال معين كالخوف مثلا نواة لقصة قصيرة جيدة وقد يشكل تطور هذا الانفعال قصة أخرى

أو مجموعة من القصص ، وقد تتشكل قصة أيضا في اللحظة التي يختفي فيها هذا الانفعال أو ينخفض ، وقد تتكون قصص أخرى بعد هذه اللحظة ، وهكذا يتوقف هذا كله على مدى طلاقة أفكار الكاتب وإصالتها ومدى استيعابه لواقعه وتمثله لجزئياته وبلورته لها في أشكال فنية جيدة الاحكام تكون مكثفة غير متزيدة ، متماسكة غير مترهلة . فنحن أمام شكل عضوي يعتمد على معلومات قليلة بقدر الامكان ويتجنب المبالغة في العواطف ويواجه الواقع بشجاعة وجرأة ويتضمن تجربة جديدة في اللغة ، (٣٣) .

فالقصة القصيرة تحتاج اذن الى قدرة فائقة في التقاط الأحداث ، والهاديات والدلالات ، والتضمينات ، والتلميحات ، والمكونات ، والخبايا واحساسات الفرد والتوحد ، الاغتراب ، ثم محاولة كشف أسرار ما استغلق فهمه للوهلة الأولى ، وصياغة ذلك كله في مركب متكامل أصيل يضم ولا يعلن ويكون في نفس الوقت محكما ، متقنا ، مكثفا ، موحيا ، متعاملا مع لحظات انسانية تموج بالدلالات .

« ان العمل الفني يمكن أن يكون عبارة عن شهادة جزئية للغاية بل وذاتية الى أبعد الحدود عن علاقة الانسان بالعالم في فترة معينة ، ومع ذلك فمن الممكن أن تكون هذه الشهادة أصيلة وعظيمة ، (٣٤) .

ورغم الأهمية الكبيرة لهذا الفن الأدبي ، أو بالأحرى لهذا السلوك الابداعي الانساني ، فانه قد لاقى اهمالا شديدا من جانب علماء النفس فلم تتطرق اليه بحوث عمليات الابداع ، وربما كان هذا راجعا - في المقام الأول - الى اهتمام علماء النفس بدراسة عملية الابداع في الأنواع الكبيرة كالرواية والمسرحية والموسيقى أو الاختراعات العلمية ، أما القصة القصيرة فربما - لأنها قصيرة - نظر اليها على انها فن سهل لا يحتاج لمجهود كبير ومن ثم فربما رسخ في بعض الأذهان أن الكاتب لا ينفق في تأليفها أكثر مما ينفقه القارئ في مطالعتها ، كما أن شيوع القصة القصيرة وانتشارها في الجرائد اليومية والمجلات الأسبوعية أو الشهرية جعلها تبدو للكثيرين وكأنها فن للتسلية لتضية وقت الفراغ ، وبالطبع تتصف هذه النظرة بالتعسف . ومجافة الواقع ، فالقصة القصيرة فن يحتاج الى الكثير من الجهد والمثابرة سواء في تعلم التكنيكات أو أساليب الكتابة الخاصة به أو في التقاط أفكاره وتهذيبها ثم محاولة وضعها في أشكال فنية مناسبة ، فهناك العديد من العمليات التي تدور في عقل الفنان المبدع وهي تحتاج بالتأكيد الى المزيد من اهتمام الباحثين (٣٥) .

ما سبق تطفو مشكلة أخرى من المشاكل التي لابد أن تواجه من يتصدى لدراسة عمليات الإبداع عموما وهي محاولة تحديد مدى اسهام عامل مواصلة الاتجاه في هذه العمليات ، وفي البحث الحالي تكون المشكلة أكثر وضوحا ، بمعنى : هل القصة القصيرة - لأنها قصيرة - لا تحتاج نكي يتم ابداعها الى وجود عامل مواصلة الاتجاه *Maintaining of direction* بطريقة واضحة ومؤثرة كما تحتاج اليه فنون نثرية أخرى كالرواية أو المسرحية وكما وضح وظهر ذلك في الدراسات التي أجريت في مصر في العقد الثامن من هذا القرن (*) .

ان تأكدنا من وجود هذا العامل خلال ابداع القصة القصيرة سيكون له أهمية كبيرة في تصحيح كثير من المفاهيم الشائعة وال خاطئة من عملية الإبداع في القصة القصيرة .

(*) المقصود هنا بالتحديد تلك الدراسات التي قام بها الدكتور مضرى عبد الحبيد حنورة على الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية وفي المسرحية ثم في الشعر المسرحي بعد ذلك .

تعقيب :

من العرض السابق يمكن أن نلخص المشاكل المختلفة التى ينوى هذا البحث أن يتعرض لها أو يدخلها فى اعتباره وهى :

- ١ - ان هناك ندرة واضحة فى بحوث العملية الابداعية عموما .
- ٢ - أنه ليس هناك بحث سبكيولوجى تناول عملية الابداع فى القصة القصيرة باعتبارها ملمحا هاما من ملامح الانتاج الأدبى النثرى اليوم .
- ٣ - ان هناك عمليات ابداعية كثيرة لم يوجه اليها الاهتمام الكافى والجدير بها .
- ٤ - أن هناك خلطا شائعا فى بعض المفاهيم ، كما أن هناك اهمالا واضحا فى التعامل مع مفاهيم أخرى .

ولهذه الأسباب مجتمعة ، ولأسباب أخرى تتعلق بأهمية دراسات الابداع عموما وفائدتها للمبدعين أنفسهم وللمجتمع الذى يعيشون فيه وللعالم المحيط بهم ، كان القيام بمثل هذه الدراسة من الأمور المطلوبة لاستكشاف وفهم وتفسير مجال ابداعى شديد الخصوبة والأهمية ، لكنه لاقى اهمالا شديدا لا مبرر له .

وستكون مناقشاتنا فى الفصول التالية من هذا الكتاب هي محاولة فى طريق هذا الاستكشاف والفهم والتفسير لهذه الظاهرة السيكيولوجية شديدة الخصوبة والثراء +

الفصل الثانی

عملية الابداع
فی ضوء النظريات السيكولوجية الحديثة

تعريفات المصطلحات الأساسية :

اولا : معنى مصطلح « عملية » Process

مصطلح له مجموعة غنية متنوعة من المعاني فى علم النفس ، ورغم تعدد المعانى فان المصطلح يشتمل جذوره من الأصل اللاتينى *Processus* الذى يعنى التقدم للأمام *a going forward* والدلالة الأساسية للمصطلح تشير دائما الى سلسلة من الخطوات أو عمليات التقدم فى اتجاه هدف معين ، والمعانى المقعدة للمصطلح تشير الى :

١ - بشكل عام ، يشير مصطلح العملية ، الى أى تغير أو تعديل يحدث لشيء ما يهتم باتجاهه أو نقطة جوهرية فيه ، والمعنى المألوف هنا يتضمن أن شكل أو بنية كائن ما أو موضوع يتصف بالثبات أو الاستقرار النسبى وأن أى تعديل منتظم فى هذا الشكل أو البنية عبر الزمن يمثل بعض العمليات الأساسية ذات المعنى التى تؤدى الى شكل أو بنية مختلفة ، والعملية هنا ينظر إليها على انها نشطة وإيجابية بينما ينظر الى البنية على انها سلبية وتخضع للتغير ، وهذا المعنى العام يستخدم غالبا فى معظم مجالات العلوم الاجتماعية .

٢ - يشير مصطلح العملية الى الطريقة أو الشكل الذى يتم بواسطته حدوث تغير ما ، وعادة ما تتم الإشارة هنا الى العمليات التى ينجم عنها نتائج معينة ، مثل : عملية التعليم وعملية الانطفاء *Extinction*

(*) الانطفاء : فى نظريات التعلم يشير الى عدم حدوث الاستجابة المتعلمة أو انقراضها .

٣ - فى علم النفس المعرفى يشير المصطلح الى أى عملية تكون بمثابة المكون Component فى تنظيم وتسجيل وتفسير المعلومات ، وما يسمى بالعمليات المعرفية يشتمل على الذاكرة والتفكير والتفسير وحل المشكلات والابداع وما شابه ذلك .

والاستخدامات الثلاثة السابقة لمعنى العملية تشير الى نشاط خاص يتعلق بالانهماك فى تنفيذ عمليات خاصة .

٤ - فى علم الفسيولوجيا يشير مصطلح عملية الى العمليات الأساسية الخاصة بالسلوك ويتضمن الاستخدام هنا تلك الحقيقة التى لا بد من معرفتها والتى لا خلاف عليها والقائلة بأن بعض العمليات الفسيولوجية والبيولوجية تكون مسئولة عن السلوك الذى نلاحظه .

٥ - فى مجال التشريح فان أى امتداد بسيط أو حركة من عضو أو خلية من محور الخلية Axon والشجيرات Dendrites هى عمليات .

٦ - فى نظرية « تشنر » البنائية تشير العملية الى المحتوى الشعورى دون احالة أو رجوع لمعناه أو قيمته أو سياقه (١) (Reber, 1987, pp.)
الخلاصة أن المعنى العام الذى يتفق عليه علماء النفس لمعنى العملية.

هو انها نشاطات Activities (٢) أو هى ما يحدث ومن ثم فهى تقابن مع الشكل والبناء والثبات (٣) .

وكذلك تشير الى التغير الذى يحدث فى نشاطات الكائن والطريقة التى يحدث بها هذا التغير ومن ثم هذه النشاطات فى شكلها الجديد (٤) . العملية اذن هى سلسلة من النشاطات المنتظمة الموجهة نحو هدف ، أو هى نشاط متصل أو سلسلة من المتغيرات تأخذ شكلا معينا ، فهى شئ ما يحدث ضد الثبات والاستقرار ويشير الى سلسلة من الخطوات المتتالية والمتصلة والمتفاعلة التى يتم من خلالها الوصول الى هدف معين ، فما هى اذن عملية الابداع ؟

ثانيا : معنى « الابداع » Creativity

يستخدم مفهوم الابداع كى يشير الى العمليات العقلية التى تؤدى الى الحلول والأفكار والتصورات والأشكال الفنية والنظريات أو المنتجات التى تكون فريدة وجديدة (٥) .

وقد اختلف العلماء فيما يتعلق بنقطة التركيز التي اهتموا من خلالها بالابداع فالبعض نظروا اليه باعتباره القدرة على ايجاد شيء جديد لم يكن موجودا من قبل ، بينما نظر آخرون الى الابداع باعتباره ليس مجرد قدرة بل مجموعة من العمليات النفسية تظهر من خلالها منتجات جديدة وذات قيمة عالية ، هذا بينما نظر فريق ثالث الى الابداع باعتباره ليس قدرات وليس عمليات بل منتجات متميزة ، وتعريفات الابداع تتراوح وفقا لجوانب تركيز العلماء على القدرات أو العمليات أو المنتجات أو سمات الشخصية أو عمليات التنشئة الاجتماعية أو ما شابه ذلك من الجوانب المناسبة ، وتتراوح هذه التعريفات بدءا من النظر الى الابداع على أنه عملية بسيطة لحل المشكلات بطريقة مناسبة الى ادراكه على أنه عملية تحقيق وتعبير كامل عن امكانيات الفرد الفريدة والمتميزة فرايت D. S. Wright مثلا يعرف الابداع بأنه « حالة خاصة من حل المشكلات مع التأكيد على أصالة الحل وقيمته » (٦) وينظر ماكيلر P. McKeller الى الابداع باعتباره تعبيرا عن « تفاعل معقد بين التفكير الواقعي والتفكير الخيالي » (٧) وعرف شتاين M. Stein الابداع بأنه عملية ينتج عنها عمل جديد تقبله جماعة ما في وقت معين على أنه مرض أو مفيد أو مقنع (٨) أما فرانك بارون F. Barron فعرف الابداع بأنه طاقة يتم توظيفها للعمل بطريقة بنائية (٩) ولكن هذا التعريف فيما نعتقد ليس كافيا حيث ان العديد من النشاطات الانسانية هي طاقات يتم توظيفها للعمل بطريقة بنائية ومع ذلك فهي ليست نشاطات ابداعية ، فالجانب المميز للابداع أنه استجابة جديدة أو على الأقل غير شائعة هذه الاستجابة تكون توافقية وتخدم في عمليات التكيف الداخلي (فيما بين الانسان ونفسه) والتكيف الخارجي (فيما بين الانسان والبيئة الاجتماعية والفيزيقية) وربما يتفق مع ما أكده وايتفيلد R. Whitfield من أهمية أن تكون الفكرة الابداعية متميزة بالحدة والبساطة المناسبة والدقة والاكتمال (١٠) وعندما نقول أن شخصا ما قد أظهر تفكيرا ابداعيا فان ذلك يتضمن أن ما أنتجه يتميز بالأصالة عندما تقارنه بالانتاجات السابقة عليه ، كما انه تكون له دلالاته وأهميته بالنسبة لأي إنتاج يتلوه ، وهذا حقيقى سواء كان الانتاج اسلوبيا فى التعبير الفنى أو نظرية فى العلم أو طريقة أصيلة فى حل مشكلة ما كان لها حل آخر أقل أصالة (١١) . (N. Bolton, 1976, p. 18)

فى عام ١٩٦٢ اقترح نويل وشو وسيمون أن حل المشكلة يسمى ابداعيا الى المدى الذى يتفق به هذا الحل مع واحد من الشروط التالية :

١ - أن ناتج التفكير تكون له جدته وقيمته (اما بالنسبة للمفكر أو بالنسبة لثقافته التى يعيش فيها) .

٢ - أن التفكير نفسه يكون غير تقليدي ، غير مألوف ، بمعنى أنه يتطلب ويشترط تعديلا أو رفضا للأفكار المقبولة سلفا .

٣ - أن هذا التفكير يتطلب درجة عالية من الدافعية والمثابرة ويحدث عبر فترة طويلة من الزمن (بشكل مستمر أو متقطع) أو من خلال التكثيف أو التركيز المرتفع .

٤ - أن المشكلة تكون في عرضها أو حالتها الأولى غامضة أو سيئة التحديد بحيث تمثل عملية صياغة المشكلة نفسها ، بشكل مناسب ، أحد الجوانب الهامة في المهمة المطلوبة (١٢) (J. Hayes, 1978, p. 240)

من الواضح هنا أن نويل وشو وسيمون - أصحاب الأفكار الأساسية في منحى تشغيل المعلومات كانوا يحاولون التقدم خطوة أبعد من مجرد الاقتصاد على سلوك حل المشكلات كما تعرفه الحاسبات الآلية ، انهم يضعون في اعتبارهم الجوانب المعرفية والمزاجية الدافعية والاجتماعية المختلفة لعملية الابداع .

هذا التنوع في مظاهر الابداع والظاهر في تعريف هؤلاء العلماء له كان ظاهرا أيضا بشكل أكثر اتساعا وعمقا عبر تاريخ الدراسات السيكولوجية للابداع ، فالملمح المثير للاهتمام في تراث الدراسات الابداعية كما يشير ستيوارت جولان S. Gollan في مراجعته النقدية لتراث دراسات الابداع - هو ذلك التنوع الكبير المثير في الدوافع والاهتمامات والمناحي المميزة للباحثين المختلفين ، فالابداع نظر اليه على أنه سمة موزعة توزيعا اعتداليا ، وعلى أنه استعداد شخصي وعلى أنه عملية داخلية وعلى أنه أسلوب للحياة ، وتم وصفه أيضا على أنه يوجد لدى كل الأطفال ولدى قلة فقط من الراشدين ، وتم وصفه أيضا على أنه هو الذي يؤدي إلى الابتكارات العلمية والمنتجات الفنية والأفكار الجديدة ؛ وتم وصفه كذلك على أنه يرتبط - أو يمثل أحيانا - الذكاء ، القدرة الانتاجية ، الصحة النفسية ، الأصالة ، وتم وصفه على أنه يتحقق من خلال تحقيق الذات والتسامي وقمع الاندفاعات التدميرية ، بالطبع هناك حاجة للتنظيم واحداث التكامل بين الاتجاهات السيكولوجية المختلفة في تعريف ودراسة الابداع ، ويشير جولان إلى وجود أربعة جوانب أساسية يمكن تصنيف اتجاهات العلماء المختلفين إليها هي : التأكيد على أهمية النواتج الابداعية - التأكيد على أهمية عملية الابداع - التأكيد على أهمية عمليات القياس للخصائص والقدرات الابداعية ثم التأكيد على أهمية السمات الشخصية للمبدعين ، وتعريف الابداع من خلال النواتج أدى بالعلماء للاهتمام بالمحكات المحددة

للنواتج الإبداعية وتعريف الإبداع على أنه حصيلة سمات واستعدادات مركبة قاد العلماء إلى محاولة الكشف عن وجود هذه القدرات من خلال أسلوب التحليل العاملي وقادهم أيضاً إلى تطوير أدوات لقياس هذه السمات والقدرات ، وتعريف الإبداع على أنه عملية تبلغ ذروتها فننتج أفكاراً واستبصارات جديدة أدى بالباحثين إلى دراسة التقارير الاستبطنية كذلك ملاحظة المراحل الزمنية لحدوث فعل الإبداع ، والنظر إلى الإبداع على أنه أسلوب للحياة ، أو هو الشخصية في حالة فعل أو نشاط أدى بالعلماء إلى الاهتمام بوصف وقياس شخصيات الأفراد الذين يعتقد أنهم مبدعون وخلال ذلك تم الاهتمام أيضاً بدوافع الإبداع ، ويقول جولان - إن تأكيد أهمية كل جانب من الجوانب السابقة ليس في حاجة إلى تبرير ، فالنواتج والعمليات والقدرات أو الاستعدادات وسمات الشخصية كلها جوانب هامة في تفسير الإبداع (١٣) .

إلى مثل هذا الرأي يتجه أيضاً تورانس مع بعض الاختلاف - فالإبداع في رأيه يمكن أن يعرف من خلال طرائق عديدة ، أنه يمكن أن يعرف من خلال الإشارة إلى الشخص المبدع أو عملية الإبداع أو المنتج الإبداعي ، ثم أنه يمكن تعريفه في ضوء الشروط الاجتماعية للإبداع أيضاً ، هذه الشروط الاجتماعية هي الجانب الذي لم يهتم به « جولان » كثيراً في تحديده لمكونات الإبداع ، وتورانس فيشير إلى تعبير رودس الخاص عام ١٩٦١ إلى هذه الأنواع الأربعة من التعريفات بأنها يمكن تلخيصها في التعبير : Four P's of Creativity أى الحروف (P) الأربعة للإبداع وذلك إشارة إلى كلمات Person أى الشخص و Process أى عملية و Press التي استخدمها رودس للإشارة إلى الضغوط الاجتماعية المتبادلة بين المبدع والمجتمع الذي يعيش فيه ثم كلمة Product كإشارة إلى الناتج أو النواتج الإبداعية ، وقد قام رودس أيضاً بمحاولة الدمج بين هذه العناصر أو المناحي الأربعة في تعريف الإبداع بأنّه طرح تعريفاً خاصاً يقول بأن الإبداع هو اسم يشير إلى الظواهر التي يقوم من خلالها شخص معين بتوصيل تصور جديد (هو الناتج) وقال أيضاً بأن النشاط العقلي (أو العملية) متضمن أيضاً في التعريف ، كما لا يمكن أن ندرك المبدع باعتباره يعيش أو يعمل في فراغ ومن ثم يكون مصطلح الضغط أو التأثير Press موجوداً من جانب المبدع ومن جانب المجتمع أيضاً .

لعلنا لاحظنا أن التأكيد على أهمية إنتاج شيء جديد متضمن في كل تعريفات الإبداع السابقة تقريباً ، وهذا ما أكدته أيضاً شتاين حين أشار إلى أن الإبداع يجب أن يعرف في ظل الثقافة التي يظهر فيها ، والجدّة هنا

تعنى أن النتائج لم يوجد مسبقا بنفس الشكل ، أو قد يشتمل على إعادة تكامل ما بين مواد أو عناصر معرفة موجودة فعلا ، لكنه يجب أن يشتمل على عنصر جديد ، ويؤكد شتاين أيضا أهمية قبول الجماعة أو الثقافة للنواتج الإبداعية الجديدة في وقت ما على أنها مرضية أو مشبعة أو مقنعة .

كذلك حاول تايلور أن يوجد تسوية أو يقوم بعمليات تكامل ما بين الآراء المختلفة أو يقوم بعمليات تكامل ما بين الآراء المختلفة الخاصة بالإبداع فاقترح أننا نفكر في الإبداع من خلال مستويات مختلفة هي :

١ - الإبداع التعبيري **Expressive Creativity** ويتعلق الرأى هنا بالتعبير المستقل حيث تكون المهارات والأصالة وكفاءة المنتج غير هامة كما في رسومات الأطفال التلقائية .

٢ - الإبداع الانتاجي **Productive Creativity** ويتعلق ذلك بالنواتج الفنية أو العلمية حيث يوجد ميل لتقييد وضبط اللعب الحر وتطوير أساليب لانتاج منتجات مكتملة .

٣ - الإبداع الاختراعي **Inventive Creativity** ويتعلق ذلك بالإبداع بالمبتكرين والمستكشفين **Explorers** حيث تظهر البراعة في التعامل مع المواد والمناهج والأساليب .

٤ - الإبداع الابتكاري **Innovative Creativity** ويتعلق ذلك بعمليات التحسين المستمرة من خلال القيام بتعديلات تشتمل على مهارات تجريبية وتصورية (ابتكار نظريات جديدة في العلم والفن مثلا) ولكن من خلال الاعتماد على أفكار ونظريات موجودة سلفا .

٥ - إبداع الانبثاق **Emergence Creativity** ويتعلق هذا الإبداع بالمبدأ أو الافتراض الجديد كلية والذي تزدهر حوله مدارس جديدة . وقد أشار تايلور الى أن عدیدا من الأفراد يكون هذا المستوى الخامس في أذهانهم عندما يتحدثون عن الإبداع ، وحيث ان هذا المستوى (الخامس) من التفكير الإبداعي نادر الحدوث الى حد كبير ، فان المستويات الأقل منه كانت هي المتضمنة عادة في معظم بحوث التفكير الإبداعي (١٤) (E. Torrance, 1983, pp. 5-6)

يؤكد تورانس أيضا أهمية جوانب الإبداع الأربعة (الشخص / العملية / الناتج / المجتمع) ويقوم بوصف التفكير الإبداعي بأنه يحدث خلال عملية الاحساس بالصعوبات والمشكلات والشغرات في المعرفة أي

الاحساس بالعناصر المفقودة ثم القيام بتخمينات أو صياغة الفروض من حولها وتنقيح هذه الفروض وإعادة اختبارها ثم أخيرا توصيلها للآخرين بعد ثبوت فاعليتها ، ويؤكد تورانس أن هناك حاجات انسانية قوية تظهر فى كل هذه المراحل ، فإذا كان لدينا احساس بعدم الاكتمال او بوجود شيء ما مفقود أو خارج المكان ، فإن التوتر يستثار بداخلنا ، ونتيجة لذلك نبدأ فى فحص المشكلة وطرح التساؤلات وتناول الأشياء والقياس بالتخمينات وما شابه ذلك ، وقبل أن يتم اختيار التخمينات أو الفروض وتعديلها تكون فى حالة من عدم الراحة ، وحتى عندما يتم الاختبار والتعديل يظل هذا التوتر قائما حتى نجد بعض الناس (أو أحد الناس) ونخبره بما اكتشفناه. وخلال هذه العملية هناك محاولة للاستجابة بشكل بنائى للمواقف الجديدة ، وليس مجرد التوافق معها أو التكيف لها ، مثل هذا التعريف يضع الابداع فى مملكة الحياة اليومية ولا يجعله متعلقا بمنطقة أثرية أو ذروة من قمم الابداع نادرة الحدوث (١٥) . (المرجع السابق) .

مرة أخرى نواجه محاولة لاحداث التكامل بين الجوانب المتعددة للابداع ، مرة أخرى نكتشف صعوبة ايجاد تعريف واحد جامع مانع صادق لوصف كل مظاهر الابداع ومجالاته ، مرة أخرى يظهر مفهوم صورة العائلة ويفرض وجوده على الساحة ، فى قلب كل هذا نكتشف الملمحين الأساسيين البارزين اللذين تؤكد عليهما معظم الدراسات والاتجاهات النظرية والميدانية والتجريبية : الجودة والمناسبة ، فالابداع هو المحصلة النهائية الناتجة عن (سلوك جديد) يقوم به شخص معين بطريقة جديدة أو من خلال (عمليات جديدة) ويترتب عليه ظهور (نواتج جديدة) قد تكون فى شكل أفكار أو تصورات أو أعمال علمية أو فنية أو نظريات أو أساليب حياة أو نواتج صناعية (جديدة) ، ومن خلال التفاعلات بين المبدع والمنتج لنواتج جديدة والمجتمع الذى يحياها من خلال نواتج (قديمة) ، من خلال التفاعلات والضغط المتبادلة المشتركة بينهما ، يهدف المبدع الى أن يصل خلال تفاعلاته مع مجتمعه الى أن يتقبل مجتمعه هذه النواتج أو الأفكار (الجديدة) ويتمثلها ومن ثم يحل نمط (جديد) من الحياة محل النمط والأسلوب القديمين ، ولكن كيف يمكن أن يقنع المبدع الآخرين أو المجتمع بنواتجه وأفكاره ؟ هنا تطرح فكرة المناسبة ، فالجدة فقط ليست كافية ، لأن المنتجات الجديدة يمكن أن تكون شبيهة بهلوس الفصامين أو بأفكار المرضى العقليين وهذيانهم مفككة غير مترابطة كما مادة أحلام النوم أو اليقظة ، كى يكون الابداع مناسباً لابد أن يتكىء على أرضية الواقع ويستند على أسس قوية من حياة البشر ، لابد أن يقدم لهم أساليب وتصورات (جديدة) لكنها (مفيدة) فى الارتفاع بمستوياتهم الادراكية والنسورية والحياتية المختلفة . والآن فلنبدأ بعرض

بعض الأطن أو النظريات النفسية التي حاولت تفسير عملية الإبداع .

أولاً : الأطار الاستبطاني :

عملية الإبداع هي فعل أو نشاط نفسي اجتماعي كلى يقوم به الإنسان المبدع ويترتب عليه ظهور منتج إبداعي جديد يتميز بالجدة والأصالة والمناسبة وهذه العملية هي مزيج من النشاطات المعرفية والمزاجية والدافعية والأدائية والاجتماعية التي يقوم بها المبدع وهو في سبيله للوصول إلى هدفه ونحو المنتج الإبداعي الذي يقوم بهد ذلك بتوصيله في شكل رسالة أو منتج إبداعي مناسب إلى الآخرين ، والعلماء الذين اهتموا بدراسة عملية الإبداع لاحظوا مجموعة من العمليات أو المراحل داخل العملية الإبداعية الكلية هذه المراحل « ماكينون » هي ما يلي :

(أ) فترة الإعداد Preparation خلالها يكتسب المرء عناصر الخبرة والمهارات المعرفية المناسبة التي تمكن المرء من مواجهة المشكلات وطرحها أمبانه بشكل مناسب .

(ب) فترة من الجهد المكثف Concentrated effort لحل المشكلة التي قد تحل بسرعة دون ارجاء أو صعوبة ، أو قد تتضمن الكثير من عمليات الإحباط والتوتر والقلق والتي يمكن في حالة عدم وجود وعى مناسب بالحل تؤدي بالمرء إلى :

(ج) فترة من الانسحاب بعيداً عن المشكلة ، ابتعاد سيكولوجي عن المجال، فترة من التخلي المؤقت عن المشكلة وغالباً ما يشار إلى هذه الفترة باعتبارها فترة أو عملية احتثار Incubation وتعقبها فترة أخرى هي :

(د) لحظة الاستبصار a moment of insight والتي يصاحبها احساس من الأبتهاج والفرح والانشراح (١٦) . (المرجع السابق)

ثم أضاف بوانيكاريه بعد ذلك مرحلة التحقيق Verification وأبدل تسمية التشبيح وفضل عليها اسم الإعداد Preparation ، ثم عرض والاس كل ما سبق بعد ذلك بطريقة منظمة ، واعتبر ، متأثراً بوليم جيمس ، الحياة العقلية سلسلة من الوقائع التفاعلية ، وقد تكون أى منها في أى لحظة بداية أو مشتتة أو نهاية لواقعة أخرى ، (١٧ ، ١٨) وعرض والاس المراحل الأربع في العملية الإبداعية كما يلي :

- الأعداد : وهي المرحلة التي تمحّت فيها المشكلة من جميع الاتجاهات والتي يكتسب المرء فيها عن طريق الملاحظة والتذكر مجموعة من

الحقائق والكلمات وقواعد التفكير أو ما سماه هوبز بالتفكير المنظم Regulated thinking

٢ - الاختمار : ولا يحدث هنا تفكير ارادى أو شعورى ، بل ما يحدث هو سلسلة من الوقائع العقلية اللاارادية أو اللاشعورية ، وقد يقضى وقت هذه المرحلة فى عمل ذهنى شعورى أو نشاطات أخرى ، أو فى الاسترخاء دون أى مجهود عقلى شعورى ، وفى الأشكال الأكثر تعقيداً ، من التفكير الابداعى فإن الاكتشاف العلمى مثلاً أو كتابة قصيدة أو صياغة قرار سياسى مهم يكون من المرغوب فيه - من أجل تحقيقه - ليس فقط التحرر من التفكير البواعى فى المشكلة الخاصة التى يثور بشأنها الاهتمام ، بل أن هذه الفترة يجب أن تقضى بطريقة ما بحيث لا يسمح لأى شىء باعاقبة النشاط الحر بلا شعور ، ومن ثم فإن هذه المرحلة يجب أن تشتمل على كمية كبيرة من الاسترخاء الذهنى الفعلى .

٣ - مرحلة الاشراق : وفيها تظهر الأفكار بطريقة مفاجئة وغير متوقعة أى تحدث ومضة فورية لا تستطيع أن تؤثر فيها - كما يقول ولاس - بأى مجهود ارادى مباشر ، وهى تحدث بعد عدد كبير من المحاولات والتداعيات غير الناضجة .

٤ - مرحلة التحقيق : وهى تماثل مرحلة الاعداد فى انها شعورية ويستخدم المبدعون هنا القواعد المنطقية والرياضية للتحكم فى أفكارهم (١٩) .

وقد نارت خلاقات عديدة حول هذا التقسيم ، ورغم اتفاق معظم الباحثين على أهمية فترتى أو مرحلتى الاعداد والتنفيذ فانهم يختلفون بصدد ما قيل حول الاختمار والاشراق فمثلاً « فضل » و « دورث » التفسيرات اللاشعورية لمرحلة الاختمار وقال بأن ما يحدث خلال هذه الفترة هو السماح للوجهات الذهنية Mental sets الخاطئة بالذهاب بعيداً من خلال التقليل من تعب المنع ، ومن ثم تتاح للمفكر الفرصة أو الحرية فى أن يلقى نظرة جديدة على مشكلته وربما كان ما يحدث هنا هو اعطاء الفرصة لوجهات ذهنية جديدة فى أن تنمو من خلال المعلومات الجديدة التى يستقبلها الفرد من خلال هذه الفترة ومن خلال الهاديات التى تأتى من النشاط العقلى أثناء انشغال الفرد بنشاطات أخرى (٢٠ ، ٢١) .

وتقوم شيكوك عديدة فيما يتعلق بضعف الدليل الإيجابى المؤيد للاختمار كعملية ، « فعلماء النفس يميلون الى الحذر فى استخدام الأدلة

القصصية كشواهد ، حتى تلك التى ذكرها أشخاص مشهورون « (٢٢) ،
وقد طالب جيلفورد بالتخلى عن المفهوم وقال بأنه « ليس الاختمار نفسه هو
صاحب الأهمية الكبيرة ولكنها طبيعة العمليات التى تحدث خلال فترة الكون
هذه ، وأيضا العمليات التى تحدث قبلها والتى تحدث بعدها ، وأيضا
الفروق الفردية فى كفاءة هذه العمليات » (٢٣) . أما بولتون فاعتبر أن
مفهوم الاختمار له قيمة تفسيرية ضئيلة حيث انه يوحى بأن هناك شيئا
ما يحدث فيما بين تحدد المشكلة والوصول الى حلها ولكنه لا يحدد ما الذى
يحدث بطريقة دقيقة ومقنعة (٢٤) .

ورغم أن جهودا عديدة قد فشلت فى اظهار الاختمار تجريبيا الا أن
المؤيدين للرأى التقليدى - أى رأى والاس - يؤكدون أهمية الاختمار لكنهم
يفشلون فى اعطاء أوصاف تفصيلية للعمليات الابداعية التى تحدث خلاله .
هذا عن الاختمار ، فماذا عن الاشراق أو التنوير ؟

بعد فترة الاعداد والاختمار غالبا ما تأخذ فترة الاشراق شكل
الصورة البصرية المضيئة شديدة الحيوية ، هذه الصورة تقوم بتمثيل الحل -
الذى يبحث عنه المبدع - بطريقة مباشرة أو بطريقة رمزية .

وأحيانا ما تزود الصور الخيالية المبدع بالفكرة الأساسية لقصيدته
أو لوحته أو قصته ، وتكشف السير الذاتية للشاعرين وليم بليك وصمويل
كولريدج عن أمثلة كلاسيكية فى هذا السياق ، ونجد مثلا حديثا أيضا فيما
ذكرته انيد بليتون E. Blyton فى رسالة منها الى عالم النفس بيتر
ماكيلر وصفت فيها كيف تحدث أفكار القصص لديها فقالت : « اننى أغلق
عيني لدقائق قليلة ، واضعة ألتى الكاتبة الصغيرة على ركبتي ، وأجعل
هقل صافيا وفى حالة انتظار ، ثم بعد ذلك وبالوضوح الذى يمكننى أن أرى
من خلاله طفلا صغيرا حقيقيا ، تقف شخصياتى أمامى داخل عين عقلى . .
وتتحرك القصة بداخلي كما لو كانت هناك شاشة سينما خاصة هناك
بداخلي . . اننى لا أعرف مقدما ما يمكن أن يحدث . . وأكون فى تلك الحالة
المبهجة التى تمكننى من كتابة القصة وقراءتها للمرة الأولى فى نفس
اللحظة » .

والبحوث اهتمت بدراسة عمليات ونواتج الابداع فى ظل الظروف
المرتبطة بالصور الخيالية هى بحوث قليلة بدرجة ملفته للنظر ومن أمثلة
هذه الدراسات دراسة فيليب كوبزانسكى P. Kubzansky عام ١٩٦١
حول تأثير العزلة الإدراكية على الابداع حيث وجد ارتباطا بين حالة العزلة

والدرجات على بعض اختبارات جيلفورد للابداع وكذلك دراسة هارمان Harman وزهلائه عن تأثير عقاب L.S.D. على الابداع حيث وجد تزايداً في الصور البصرية وعمليات التهوية خلال تعاطي هذا العقاب المهلوس واعتبر أن هذا شرطاً ضرورياً للابداع لكنه لم يقم باختبار ذلك على مبدعين حقيقيين ومن ثم ظلت نتائجه ناقصة (٢٥) .

ان فحص اعترافات المبدعين يدل على أن الحل يتم الوصول اليه بطريقة تدريجية أكثر منها مفاجئة ، بمعنى أن تلك اللحظات التي تعدت تسمياتها ما بين وحى ، الهام ، استبصار ، حلس ، تنوير . الخ . نادراً ما تزور العقول التي لم تكن مهياً لها ، كما يقول باستير ورغم أن هناك فكرة رومانتيكية فحواها أن الأفكار تقفز فجأة - وبدون مجهود ارادى - الى أذهان المبدعين الحقيقيين فان هناك أدلة كثيرة على أن هذا نادراً ما يحدث (٢٦) .

وإذا جاء التنوير في فترة ما - قصيرة أو طويلة - نتيجة للتركيز المكثف على المشكلة فان افتراض وجود عمل لا شعورى مسبق يكون أمراً لا مبرر له (٢٧) ورغم ما فى قصيدة « كوبلاخان » مثلاً لكولريديج من صور وأسماء وأماكن غريبة ، فان لويس قد استطاع - كما يقول هايز - أن يتوصل سنة ١٩٢٧ الى أسس هذه المعرفة من خلال فحصه لكراسة الملاحظات التي كان كولريديج يدون فيها ملاحظاته ومقتطفاته من قراءاته . وبمقارنة هذه الملاحظات والمقتطفات بالصور الخيالية ، والكلمات الموجودة فى القصيدة استطاع لويس أن يحدد مصادرها ، فقرأت كولريديج عن نهر النيل ، مصر ، الحبشة ، كانت لها آثارها الكبيرة فى ابتكاره لصوره وأفكاره الواردة فى هذه القصيدة . ومن ثم فقد اختفى الكثير من الغموض أو الإبهام الذى كان يحيط بابداع كولريديج لقصيدته هذه ، هذا الغموض هو سمة واضحة فى تفكير أنصار الرأى التقليدى (الاستبطانى) وهم غالباً ما يلجئون اليه فى تفسير الأعمال الابداعية الكبيرة ، كما أنهم غالباً ما يحاولون اضاءه تهويمات لاشعورية على هذه التفسيرات (٢٨) .

وتعليقاً على تقسيم والاس عموماً أكد جيلفورد « انه تقسيم سطحي من وجهة النظر السيكولوجية . . انه أكثر درامية منه موحياً بفروض قابلة للاختبار . . انه لا يخبرنا فى الغالب بأى شىء عن العمليات العقلية التي تحدث بالفعل . . فالمفاهيم لا تقود مباشرة الى اختبار الأفكار » (٢٩) وعلق ليثون على هذا التقسيم بقوله « انه تقسيم يضع الأوجه المختلفة للعملية الابداعية ويصفها بطريقة جامدة ، وفى مراحل وأجزاء منفصلة . . كما أن المراحل يتم فرضها على النشاط الابداعي الحادث بطريقة متعسفة » (٣٠) واعترض كرتشفيلد على مراحل والاس فقال « اضافة الى انها ليست محددة

تحديدا جيدا ، فانها لا تحدث في ذلك النمط التتابعى المنتظم ، الذى أشار إليه والاس وبدلا من وصف العملية على هذا النحو فنحن محتاجون الى تحليل وظيفى يبحث أساسا عن التفسير المنطقى للطابع الخاص الذى تأخذه كل خطوة من خطوات التفكير الابداعى وكيف تتحدد وظيفيا بخطوات سابقة ، وما هى القنوات والضوابط للخطوات التالية » (٣١) . ويرى « فينيك » أن « الضعف الحقيقى فى النظر الى التفكير الابداعى على أنه يتضمن تسلسلا للمراحل محددة تحديدا صارما ليس فى أن هذه المراحل غير موجودة ، وإنما فى اعتبارها عامة ومتميزة ومتتابعة بطريقة معينة ، مع أنه من الأفضل النظر إليها كما فعل « فرتهيمر » أى على أساس اعتبار التفكير الابداعى نمطا كليا من السلوك تتداخل فيه عمليات عديدة وتتفاعل فيما بين حدوث المنبه الأصيل لتشكيل السلوك الناتج ، فمن المهم أن ندرك التفكير الابداعى على أنه نشاطات ديناميه متفاعلة أكثر من كونه مراحل منفصلة » (٣٢) وقد حاولت بعض البحوث التجريبية مثل بحوث « كانزين باتريك » التى درست الشعراء وغير الشعراء « كمجموعة ضابطة » والرسامين وغير الرسامين (كمجموعة ضابطة) ، وبحوث « ايندهوفن وفينيك » التى درست الرسامين أن تختبر ما اذا كانت هذه المراحل تحدث بصفة عامة ، وفى كل المستويات . وقد استطاعت « باتريك » أن تميز بين مراحل والاس الأربع ، ولكنها بينت أنها مراحل متداخلة متلاحمة ، كما وجد « فينيك » وايندهوفن « دليلا على المراحل وأكدوا تفاعلها واقترحوا أنها لم تكن مراحل على الإطلاق ولكنها تحتوى على عمليات دينامية تتم أثناء الابداع » (٣٣) .

لكن الدراسات الميدانية هنا هى دراسات قليلة ، كما انها تدعم - غالبا - بتفسيرات استبطانية من المبدعين عن خبراتهم وطرق عملهم ، كما أن عينة العمليات الابداعية المتضمنة فى العملية الكلية ، وأن موقف الاختبار عادة ما يكون مصطنعا وغير مماثل للموقف الابداعى الطبيعى زمانيا أو مكانيا (٣٤) .

والملاحظ عموما على اقتراحات وتفسيرات « والاس » أنه كان يعطى دورا سلبيا للمبدع خاصة خلال عمليتي الاختمار والاشراق ، وأنه كان يضع مقاليد أمور هاتين العمليتين فى يد « اللاشعور » ذلك الاسم الجميل الذى أطلق فى وقت ما لسيد الفراغات فى معرفتنا السيكولوجية (٣٥) .

إضافة الى ما سبق فإن « والاس » كان يفترض ميكانيكية العمل الابداعى ، فعندما يشعر المبدع بالاجهاد - كما يرى والاس - فإن عليه أن يجلس وينتظر هبوط الفكرة المبدعة ولا يفعل شيئا سوى هذا الانتظار (٣٦) متناسيا أن العمل الابداعى يتطلب الارادة والانتباه والتركيز والانشغال العميق بموضوع الابداع .

ثانيا : نظرية التحليل النفسى :

١ - المفاهيم الأساسية :

نعرض فيما يلى أهم المفاهيم المستخدمة فى ميدان التحليل النفسى بشكل عام وفى التحليل النفسى فى تفسير الفن والابداع الفنى والأدبى بشكل خاص وسنقوم بالتركيز فقط على بعض المفاهيم التى يكثر استخدامها فى نظريتى فرويد ويونج بشكل خاص

(أ) الشعور . Consciousness

(أ) الشعور بشكل عام هو حالة من الوعى ، هذا هو الاستخدام الأكثر عمومية للمصطلح ، هذا المعنى يكون هو المقصود فى عبارة مثل « فقد ذلك الشخص وعيه » أى شعوره .

(ب) الشعور هو مجال العقل الذى يشتمل على الاحساسات والادراكات وعناصر الذاكرة التى يكون المرء واعيا بها بشكل مؤقت ، أى تلك الجوانب من الحياة العقلية الحالية التى يتنبه اليها المرء .

(ج) الشعور هو المكون العقلى الذى يكون موجودا خلال عملية الاستبطان وهذا المعنى موجود فى الكتابات القديمة للبنائين (أو البنيويين) أو أنصار طريقة الاستبطان فى علم النفس المبكر .

(د) فى مجال التحليل النفسى يشير هذا المصطلح الى الجانب العقلى الذى يشتمل على كل ما يكون المرء واعيا به ، ويتم التمييز بينه وبين الجانب اللاشعورى من العقل .

والمصطلح له تاريخه المتفاوت أو المتعدد الأشكال فقد مثل أحيانا البؤرة المركزية فى مجال علم النفس كما لدى المدرسة البنائية ، وفى وقت آخر تم استبعاده من مجال علم النفس باعتباره لا يمثل شيئا أكثر من ظاهرة ثانوية قليلة الأهمية تحدث نتيجة النشاطات الجسمية (كما لدى السلوكية فى شكلها المبكر الساذج) وينبع الاهتمام الحالى بهذا المصطلح من الاحساس الجارف المتزايد بأن الشعور (وكذلك الوعى) هو أحد الخصائص الأساسية المميزة للنوع الانسانى ، وهذا يعنى أنه كئى يكون المرء واعيا بشكل متميز ، فإنه لا يحتاج فقط الى أن يمتلك شعورا ذاتيا ولكنه أكثر من ذلك يجب أن تكون لديه القدرة الأكثر أهمية الخاصة بالاحاطة والمراجعة العقلية لما تكون واعين أو شاعرين به ، وقد انبعث الاهتمام بشكل

واضح بمصطلح الشعور في مجال علم النفس العلمي في السنوات الأخيرة خاصة في مجالات المعرفة واللغة وعلم النفس العصبي (أو النيوروسيكولوجي) (٣٧) .

(ب) عقدة أوديب : Oedipus Complex

هي مجموعة من الرغبات والمشاعر والأفكار اللاشعورية التي تقوم على أساس الرغبة في امتلاك الوالد أو الوالدة من الجنس المقابل كالأم (بالنسبة للولد الذكر) أو الأب (بالنسبة للبنات الأنثى) وفي نفس الوقت إزالة الوالد (أو الوالدة) من نفس الجنس ، ووفقا لوجهة نظر فرويد المعروفة فإن هذه العقدة تظهر خلال المرحلة الأوديبية التي تقع فيما بين سن الثالثة والخامسة تقريبا وكان فرويد يعتقد أن هذه العقدة عالمية أي موجودة لدى كل أطفال العالم وهو ما رفضته الدراسات الانثروبولوجية التي أجريت بعد ذلك ، ووفقا لرأى فرويد فإن هذه العقدة يتم حلها بشكل جزئي من خلال قيام الطفل بالتوحد (أو التماهي) Identification المناسب مع الوالد من نفس الجنس ، ويتم حل هذه العقدة كلية بعد ذلك عندما تتم إعادة اكتشاف الوالد من الجنس المقابل من خلال علاقة جنسية ناضجة مع شخص راشد من الجنس المقابل . وقد نظر فرويد الى عقدة أوديب باعتبارها العقدة النووية (أو النووية) في كل الاضطرابات العصابية النفسية ، فكل أنواع التثبيت Fixation أو عدم النمو أو النضج النفسي وكذلك عمليات النكوص Regression والاضطرابات النفسية والجنسية ومشاعر الذنب كلها نتيجة لهذه العقدة .

الشيء المثير للاهتمام أن الأصل النظري لهذه العقدة ، التي تشتق اسمها من شخصية أوديب الأسطورية ، قد جاء من خلال مسرحيتين للكاتب الأغرقي الشهير « سوفوكليس » في هاتين المسرحيتين قتل أوديب دون أن يعرف أباه ثم تزوج بعد ذلك أمه ، وقد توصل فرويد لذلك من خلال تحليله الذاتي لنفسه بعد وفاة والده ، وفي البداية كان مصطلح « عقدة أوديب » يشير الى عقدة الشخص الذكر تجاه والديه ومصطلح « عقدة الكترا » الى عقدة الأنثى تجاه والديها ، أما اليوم فيستخدم مصطلح عقدة أوديب ليشير الى هذه العقدة لدى الذكور والاناث ، رغم اننا يجب أن نعترف ان خطأ الكترا كانت من نوع يختلف عما فعله أوديب ، فبدلا من أن تقوم الكترا بالقتل المباشر لوالديها ، فإنها ألحت على أخيها ودفعته للقيام بذلك . في الوقت الحالي فإن النظرية التحليلية النفسية تعطي اهتماما أقل لهذه العقدة أكثر من ذلك الاهتمام الكبير الذي كان موجودا لدى فرويد وأتباعه

المباشرين ، وبدلا من ذلك فانه يتم التأكيد على دراسة العلاقات المبكرة بين الطفل وأمه ، وقد أصبح عديد من الباحثين ينظرون الآن الى السلوكيات الأوديبيية باعتبارها مشتقة من الخبرات والصراعات المبكرة (٣٨) . هذه العقدة والأفكار الخاصة بها كانت هي الجوه والذى استند اليه فرويد في تفسيره للنشاط الفنى وغير الفنى لدى أدياء أمثال شكسبير خاصة فى هاملت وكذلك لدى دستويفسكى فى الاخوة كارامازوف .

(ج) اللاشعور : Unconsciousness

هناك ثلاثة أنماط من الاستخدامات القابلة للتمييز بينها فيما يتعلق بهذا المصطلح ، وكل استخدام من هذه يؤكد وجود عمليات تحدث خارج التحكم الواعى للفرد .

١ - اللاشعور هو حالة تتميز بافتقاد الوعى أو نقصه فتسمى حالته لاشعورية وهذا المعنى أقل تحديدا ويستخدم بشكل مماثل لاستخدامه فى لغة الحياة اليومية ومن ثم يستخدم للإشارة الى عمليات الاثارة العقلية التى تحدث فى حالات الغيبوبة والنوم العميق والاعماء أو نتيجة للتخدير العام .

٢ - اللاشعور هى حالة تتميز بنقص أو افتقاد الوعى بالعمليات الداخلية التى تحدث ، هنا يستخدم المصطلح للإشارة الى العمليات الداخلية التى تسبق - بشكل مضمحل - الجانب الخارجى من الشعور .

ورغم أن الاستخدامين السابقين يغطيان كل العمليات التى تحدث خارج التحكم الشعورى أو الواعى للفرد ، وغالبا ما يشار هنا الى العمليات المعرفية والانفعالية والدافعية ، أما العمليات الفسيولوجية التى تحدث الى حد كبير دون وعى الفرد ، فنادرا ما يتم الإشارة إليها خلال الاستخدام لمصطلح اللاشعور لاحظ أيضا خلال الاستخدامين السابقين لم يتم تعريف مصطلح اللاشعور بشكل محدد ، وكل ما تم طرحه فقط هو إشارات الى عمليات لاشعورية - تفتقد الوعى - ليست شعورية تحدث داخليا أو ضمنيا دون تحكم ارادى خاص من الفرد .

٣ - فى مجال علم نفس العمق Depth Psychology أو علم نفس الأعماق خاصة فى ميدان التحليل النفسى يستخدم المصطلح للإشارة الى الموقع أو المكان أو الجانب النفسى الذى يشتمل على الوظائف المكتوبة الخاصة بالهو id (الجانب الخاص بالغرائز من النفس فى ضوء نظرية فرويد) فاللاشعور اذن يشتمل على الدوافع والرغبات البدائية وعلى الذكريات

والصور والنزعات التي تثير القلق الى حد كبير ولا يمكن قبولها عند مستوى الشعور ومن ثم يتم تحويلها الى منطقة اللاشعور وكتبها هناك (٣٩) .

(د) الكبت Repression

المعنى الاساسى هنا مشتق من الجذر الخاص بالفعل « يكبت » To Repress الذى يعنى الاخفاء والقمع والتحكم والرقابة والاستبعاد .
الخ . ومن ثم فانه فى كل علوم نفس الأعماق والتحليل النفسى بدءا من نظرية فرويد وما بعدها ، استخدم هذا المصطلح ليشير الى العمليات العقلية المفترضة التي تنشط من أجل حماية الفرد من الأفكار والانفعالات والذكريات التي يمكن أن ينتج عنها القلق والخوف والشعور بالذنب اذا أصبحت واعية أى فى مجال الشعور الشخصى . وقد تم النظر الى عملية الكبت باعتبارها نشطة عند مستوى اللاشعور ، أى انها لا تقوم فقط بإبعاد بعض المحتويات العقلية عن الوصول الى مستوى الشعور ولكنها أيضا تحدث فى مستوى بعيد عن مستوى الشعور . فى نظرية التحليل النفسى الكلاسيكية ، تم النظر الى هذه العملية باعتبارها وظيفة تقوم بها الأنا واعتبارها كذلك تشتمل على عديد من العمليات مثل :

(أ) الكبت الاساسى أو البدائى Primal Repression وفيه تحدث عمليات منع واعاقة الاندفاعات والدوافع البدائية والمحرومة من الوصول الى مستوى الشعور .

(ب) الكبت الأوى Primary Repression وفيه يتم ابعاد المحتوى العقلى المنتج أو المثير للقلق بقوة بعيدا عن مجال الشعور ويمنع من الظهور مرة أخرى .

(ج) الكبت الثانوى Secondary Repression وفيه يتم كبت العناصر التي يمكن أن تخدم فى تكبير ، أى جعل الفرد يتذكر تلك المادة التي قام بكتبتها .

ان ما يعنيه التحليل السابق هو أن ما يتم كبته لا يخمد أو ينتهى أو يموت ، بل يستمر فى وجوده الحى عند مستوى اللاشعور ، انه يظهر ويكشف عن نفسه من خلال اسقاطه لنفسه فى شكل رمزي مميز خاصة فى الأحلام والأفعال اللاارادية والأمراض النفسية وكذلك فى الابداع الفنى (٤٠)

(ه) الاعلاء أو التسامى Sublimation

فى التحليل النفسى التقليدى ، فان التسامى يشير الى العملية التى يتم من خلالها تهذيب واعداد الدوافع والانذفاعات البدائية والغريزية والمحرمة فى شكل سلوكيات جديدة ومتعلمة وغير غريزية .

وبشكل نمطى يستخدم المصطلح من أجل فهم أن السلوكيات المتعلمة تكون سلوكيات مقبولة اجتماعيا ، بينما الانذفاعات والدوافع البدائية العميقة ليست كذلك ، وقد اعتبرت نظرية التحليل النفسى أن النزعات الابداعية والفنية هى تجليات أو مظاهر خاصة لعمليات الاعلاء أو التسامى (٤١) .

(و) العملية الأولية Primary Process

فى التحليل النفسى تشير العمليات الأولية الى تلك الوظائف التى تكون نشطة عند مستوى الهو id الغريزى ، وهنا يتم تصور العملية الأولية باعتبارها عملية لا شعورية ، لا عقلانية ، تجهل أو تتجاهل حدود الزمان والمكان ويتحكم فيها مبدأ اللذة والألم ، فخلال هذه العملية يندفع الفرد فى اتجاه اللذة ويتعدى عن الألم (٤٢) .

(ز) العملية الثانوية Secondary Process

فى نظرية التحليل النفسى تشير العمليات الثانوية الى النشاطات الشعورية العقلية والمنطقية ، وتم تصور هذه العمليات باعتبارها ترتبط بشكل وثيق بالانا Ego ومبدأ الواقع ، فهذه العملية تتحكم فيها حدود الواقع المنطقية والمحددة زمانيا ومكانيا (٤٣) .

(ح) اللاشعور الجمعى : Collective Unconsciousness

المصطلح الذى استخدمه يونج كى يشير به الى ذلك الجانب من اللاشعور الذى يشترك فيه كل البشر . وقد افترض يونج أن هذا اللاشعور الانسانى موروث وينتقل عبر الأجيال ويترك آثاره على شكل مضمون المخ الانسانى وأنه غير فردى ولا شخصى بل جمعى ويتكون من المادة المتبقية رغم التطور الانسانى والمكونات الأساسية للاشعور الجمعى تسمى بالصور أو النماذج البدائية Archetypes وهى الأفكار والصور الموروثة اللاشعورية من تراث الأسلاف وعبر الأجيال مثل الصور والأفكار الخاصة حول الأب وحول الله والشيطان والخير والشر . الخ (٤٤) .

رأى فرويد فى الفن وسيلة لتحقيق الرغبات فى الخيال ، تلك الرغبات التى أحببها الواقع اما بالعوائق الخارجية واما بالمشبطات الأخلاقية ، الفن اذن هو نوع من الحفاظ على الحياة ، والفنان هو أساسا انسان يبتعد عن الواقع لأنه لا يستطيع أن يتخلى عن اشباع غرائزه التى تتطلب الابداع ، وهو يسمح لرغباته الشبقية الطموحة بأن تلعب دورا أكبر فى عمليات التخيل ، وهو يجد طريقة ثانية الى الواقع فى هذا العالم التخيلى بأن يستفيد من بعض المواهب الخاصة لديه فى تعديل تخيلاته الى حقائق من نوع جديد يتم تقويمها بواسطة الآخرين على انها انعكاسات ثرية للواقع وهكذا فان الفنان بطريقة ما يصبح هو البطل « الملك ، المبدع ، أو المحبوب الذى يرغب فى أن يكونه دون أن يتبع ذلك المسار الطويل الشاق الخاص باحداث تغييرات كبيرة فى الواقع الخارجى » (٤٥) . والفنسان المبدع فى رأى فرويد هو انسان محبط فى الواقع لأنه يريد الثروة والقوة والشرف وحب النساء ، لكن تنقصه الوسائل للوصول الى هذه الاشباعات . ومن ثم فهو يلجأ الى التسامى بهذه الرغبات وتحقيقها خياليا (٤٦) . وهكذا فان الفن لدى فرويد هو منطقة وسيطة بين عالم الواقع الذى يحبط الرغبات ، وعالم الخيال الذى يحققها، وعالم الخيال نظر اليه فرويد على أنه مستودع يتم تكوينه أثناء عملية الانتقال المؤلمة من مبدأ اللذة الى مبدأ الواقع ، ومن أجل القيام بعمليات تعويض بديلة عن عمليات الكف للغرائز فى الواقع . والفنان كالعصابى ينسحب من الواقع غير المشبع الى عالمه الخيالى ، ولكنه على عكس العصابى يعرف كيف يسلك طريقه راجعا من عالم الخيال ، وأكثر من ذلك أن يثبت أقدامه فى الواقع . فابداعاته - أى أعماله الفنية - هى الاشباعات الخيالية للرغبات اللاشعورية ، ومثلها كالأحلام تكون على هيئة تسوية أو حل وسط حيث انها تجبر على تجنب أى صراع مباشر مع قوى الكبت ، ولكنها تختلف عن النواتج غير الاجتماعية والبرجسية الخاصة بالأحلام فى توجة من أجل استشارة اهتمام وتغاطف الآخرين كما انها تكون قادرة على اثاره واشباع نفس الاندفاعات الغريزية لديهم . ولكن الأمر المثير للاهتمام ، رغم كل ما سبق ، هو أن فرويد يقول فى أكثر من موضع ودون تحفظ ان تفسير طبيعة الموهبة الفنية يخرج عن طوق اطاره ، أو أن اطار التحليل النفسى ينبغى أن يسلم بالهزيمة أمام مشكلة الفنان (٤٧) لكن هذا الاعتراف بالفشل لا ينفى أن فرويد وغيره من المخللين النفسيين

قد اهتموا بمشكلة الابداع الفني بدءا من اشارات فرويد غير المتوقعة في كتاب «تفسير الأحلام» عن فن التصوير الى دراسات عن ليوناردو دافنشى ، ودستويفسكى وغيرهما ، وكذلك دراسات يونج C. G. Jung وهانز ساكس H. Sacks ، واوتورانك O. Rank ، وأوتوفينيكل ، وايريك فروم وغيرهم عن الفنان والابداع الفني .

قال فرويد في دراسة عن دستويفسكى انه يصعب أن نرجع الى محض الصدفة أن ثلاثة من الأعمال الأدبية الابداعية العظيمة عبر الزمن كانت تتعامل مع نفس الموضوع وهو جريمة قتل الأب ، هذه الأعمال هي «الملك أوديب» لسوفوكليس و «هاملت» لشكسبير و « الأخوة كارامازوف » لدستويفسكى ، وفي هذه الأعمال الثلاثة كلها كان هناك أيضا ذلك الدافع للقيام بأعمال ومآثر عظيمة وكذلك التنافس الجنسي حول امرأة بشكل واضح .

أكثر هذه الأشكال الأدبية تمثيلا لهذه الدوافع بشكل مباشر هو بالتأكيد الدراما المشتقة من الأسطورة الاغريقية ، في تلك الأسطورة كان البطل هو الذى يقوم بالجريمة ولكن المعالجة الشعرية تكون مستحيلة دون التنكر والتظاهر بالرقّة Softening أما السماح المباشر للرغبة فى قتل الأب فيبدو غير مقبول دون اعداد تحليلى مناسب وقده أدخلت الدراما الاغريقية خلال احتفاظها أو تمسكها بهذه الجريمة نوعا من تلطيف حدتها من خلال طراز سائد من الاسقاط للدوافع اللاشعورية لدى البطل على الواقع فى شكل فكرة قهرية مسيطرة خاصة بالقدر المغترب عنه .

لقد قام البطل بالمآثر العظيمة بشكل غير مقصود وبطريقة تبدو أيضا أنها غير واقعة تحت تأثير امرأة معينة ، وهذا العنصر الأخير لابد أن يوضع فى الاعتبار خاصة فى الظروف التى يمتلك فيها البطل الملكة الأم بعد قيامه بأعماله العظيمة المتمثلة فى قتل الوحش (أبو الهول) الذى يرمز للأب بعد أن يتم الكشف عن مشاعر الذنب وتصبح هذه المشاعر شعورية ولا يبذل البطل أية محاولة لتبرئة نفسه لكنه يلجأ الى الخضوع المصطنع لسيطرة القدر . ويتم الاعتراف بالجريمة وعقابها كما لو كانت فعلا شعوريا تماما . وقد يبدو هذا غير دقيق أو غير عادل بالنسبة لعقولنا ، ولكنه يكون من الناحية السيكلوجية صحيحا تماما (٤٨) .

وقد حاول فرويد أن يجد تمثيلا آخر لهذه الفكرة فى دراسته عن شخصية دستويفسكى وعلاقته بوالديه لكن هذه الدراسة كانت تتسم بالكثير من مظاهر التعسف والقفز المفاجئ من مقدمات عابرة على نتائج

كبيرة وهى سمة وخاصة أساسية فى التحليل النفسى الفريردى التقليدى الى حد كبير .

فى عام ١٩٨٠ قام سولر Suller بفحص الخبرة الابداعية فى ضوء مفاهيم فرويد حول العمليات الأولية والعمليات الثانوية . فتفكر العمليات الأولية يعرف بأنه لاشعورى وبدائى ، يتحرك من خلال مبدأ اللذة ويهدف الى التخفف من حالة التوتر ، ويتمركز تنظيم تفكير العملية الأولية داخل الذات ، ويدور حول 'Revolving around' المعانى الانفعالية المرتبطة بالرموز والصور ، وهكذا يكون تفكير العمليات الأولية غير منسجم بالمنطقية أو النظام ، وكما أشار سولر فان هذا التفكير غالباً ما يكون مجازياً فى جوهره ، حيث إن التمييزات والحدود بين الأشياء يجعل كل الأشياء متساوية حتى فى حالة وجود مظاهر قليلة متباعدة من التشابه . وعلى عكس ذلك فان تفكير العمليات الثانوية يرتبط بشكل واضح بمبدأ الواقع ، فالتفكير يكون مرتبطاً بالواقع والمبدأ الذى يكون عليه الواقع (مبدأ الواقع) ، فالموضوع يكون هو ذاته كما هو ليس بديلاً لشيء آخر ويتم تنظيم الأفكار وفقاً للعلاقات الفعلية الموجودة فيما بينها أكثر من تنظيمها وفقاً لعلاقات بالذات المفكرة فيها ، وحيث ان تفكير العملية الثانوية مهتم أكثر بكيفية ارتباطات الموضوعات والأشياء الخارجية ببعضها البعض ، فان هذا يتطلب منه تفاعلاً مستمراً مع البيئة .

وقد افترض فرويد وتبعه بعض الباحثين أهمية أن يشتمل الابداع على هاتين العمليتين من التفكير ، أى تفكير العمليات الأولية وتفكير العمليات الثانوية ، وكما أشرنا فان تفكير العملية الأولية نظراً ليه باعتباره أكثر بدائية من تفكير العملية الثانوية ومن ثم فقد تم اطلاق اسم النكوص أو الارتداد Regression على عمليات العودة الى العمليات الثانوية ، واطلق على عملية العودة هذه أيضاً مصطلح أو تعبير الارتداد فى خدمة الأنا Regression of the service of the ego عندما تحدث فى الكتابات التحليلية النفسية المبكرة كان ينظر الى تفكير العملية الأولية باعتباره ارتداداً نكوصياً كما كان الصراع النفسى الداخلى يلعب دوره الكبير خلال الابداع أيضاً فقد تم اعتبار الصراع بمثابة القوة الدافعية التى تدفع المرء فى اتجاه التفكير النكوصى ، أما فى التفسيرات الأكثر حداثة فان الصراع يلعب دوراً أقل فى نظرية الابداع ، وأصبح ينظر الى الاقتراب Access من تفكير العملية الأولية أو تفكير العملية الثانوية باعتباره تحت تحكم الفرد المبدع ، واقترح سولر أن دور الصراع والتأكيد المصاحب له على النكوص أو الارتداد ، يمكن أن يفسر بشكل مختلف فى ضوء أساليب الشخصيات

الابداعية المختلفة ، فمتلا قد يتكئ الفنانون أكثر من العلماء على الصراع الداخلي والصدمات المبكرة كقوة دافعة للإبداع ، وكذلك فإن التوازن ما بين قوى التفكير الأولية والثانوية في حاجة الى التفكير الإبداعي في مجال الفن قد يكون مختلفا عن التوازن ما بين هذه القوى في مجال العلم مع تأكيد أكثر على تفكير العمليات الأولية في مجال الإبداع الفني ، ان هذه التفرقة قد تبدو قريبة من تلك التفرقة التي سبق أن ناقشناها ما بين نصفي كرة المخ البصري التخيل المكاني الكلي الذي هو أقرب الى تفكير العمليات الأولية وبين النصف الأيسر التحليلي المنطقي المنظم الذي هو أقرب الى تفكير العمليات الثانوية ، مع ضرورة أن نضع في اعتبارنا أن معظم أفكار فرويد واتباعه كانت تقوم على أساس التفكير التأمل الاستبطاني وأن الدراسات الحديثة حول التخصص الدماغى أو تخصص كل نصف من نصفي المخ في وظائف معينة تقوم في جوهرها على أساس المنهج العلمى والاجراءات الدقيقة والأدوات المضبوطة . على كل حال ، فإن سولر قد أكد أهمية الاحتفاظ بالتوازن بين تفكير العمليات الأولية وتفكير العمليات الثانوية ، وفى رأيه أن الأفراد الذين يدافعون ضد سيطرة عمليات التفكير الأولية عليهم (العصائين) أو الذين يخضعون كلية لهذه العمليات (الذهائين) ليسوا جميعا من المرشحين الجيدين لأن يكونوا من الشخصيات المبدعة كذلك فإن غياب أى من العمليات الثانوية أو الأولية يمكن أن يكون فى صالح العمل الإبداعي ، فالتوازن بينهما مطلوب ، مع تأكيد أكثر على العمليات الثانوية بالنسبة للإبداع الفنى وعلى العمليات الأولية بالنسبة للإبداع العلمى ، وكما أشار سولر أيضا فإن كون المرء منفتحاً ومستقبلاً للأفكار والخبرات الجديدة ، وكونه قادراً على التحكم فى التعقيدات المعرفية التى تفرضها هذه الأفكار والخبرات هو جوهر عملية الإبداع (٤٩) . (B. Farisha, 1983)

والآن فلنقرأ مثالا تطبيقيا لاستخدام التحليل النفسى فى دراسة الأدب والإبداع الأدبى وسيكولوجية المبدع . هذا المثال تتضمنه ترجمتنا التى نعرضها فى القسم التالى لمقالة فرويد نفسه عن دستويفسكى ، الكاتب الروسى الشهير ، ثم نختتم هذه المقالة المترجمة بتعليق مختصر عليها .

دستويفسكى وجريمة قتل الأب :

بقلم : سيجموند فرويد .

هناك أربعة جوانب أو وجوه أساسية يمكن تمييزها داخل شخصية دستويفسكى الخصبة المتنوعة. فهناك : الفنان المبدع وهناك العصائى وهناك رجل الأخلاق The Moralist ثم هناك المخاطيء .

كيف يمكن للمرء أن يجد طريقه وسط هذا التعقد المربك ؟

ان الجانب الخاص بالفنان المبدع هو أقل هذه الجوانب اثاره للشك ، فوضع دستوفيسكى فى مسيرة الأدب العالمى لا يبتعد كثيرا عن الموضع الذى يقف فيه شكسبير ، وتعتبر « الاخوة كارامازوف » هى أعظم رواية كتبت حتى الآن ، أما حكاية المفتش العام The Grand Inquisitor هى واحدة من قمم الأدب العالمى ، فيمكن بالكاد اعتبارها فى مثل سمو ورفعة أعمال دستوفيسكى . وأمام مشكلة الفنان المبدع لابد للتحليل من أن يعلن انسحابه فى مثل حالة كحالة دستوفيسكى هذه .

أما الجانب الأخلاقى فى شخصية دستوفيسكى فهو الجانب الذى يمكن مهاجمته بسهولة ، فإذا حاولنا أن نضع دستوفيسكى فى مرتبة أخلاقية مرتفعة من خلال تذرنا بالقول بأن الانسان الذى ذهب الى أعماق الخطيئة واجتازها هو فقط الذى يمكنه الوصول الى القيمة الأخلاقية السامقة ، فإننا حينئذ لانستطيع أن نتجاهل ذلك الشك الذى يظهر ويتبدى ، فرجل الأخلاق أو الفضيلة هو ذلك الانسان الذى يجابه الاغواء بمجرد شعوره به داخل قلبه ، دون أن يستسلم له ، فالانسان الذى يخطئ بشكل متكرر ثم خلال ندمه يقوم بوضع معايير أخلاقية قاسية لنفسه يجعل نفسه عرضة لمشاعر تأنيب تذكره بأنه قد جعل الأشياء سهلة أمام نفسه بدرجة كبيرة . ان هذا الانسان لم يصل بعد الى جوهر الأخلاق أو الفضيلة : نكران الذات ، ذلك أن السلوك الأخلاقى فى الحياة يتمثل فى الاهتمام الانسانى الحقيقى أو الواقعى . ان هذا الانسان يذكرنا ببرابرة (أو همج) الهجرات الكبيرة الذين كانوا يرتكبون جرائم القتل ويكفرون عن جرائمهم بطرائقهم الخاصة ، حتى أصبح التكفير هو الأسلوب الفعلى لجعل القتل أمرا ممكنا ، لقد كان ايفان الرهيب يسلك نفس الطريقة تماما ، وفى واقع الأمر فان مثل هذه المصالحة مع الفضيلة هى خاصية روسية مميزة حقا ، ولم تكن الحصيلة النهائية لعمليات الكفاح الأخلاقية لدى دستوفيسكى أكثر عظمة من ذلك . فبعد أعنف نضال من أجل التوفيق ما بين المطالب الغريزية الخاصة بالفرد وبين دعاوى المجتمع ، حط دستوفيسكى رحاله فى قلب الوضع القهقرى أو المنتكس الخاص بالخضوع لكل من السلطة الديويوية الزائلة والسلطة الروحية أيضا ، أى الوقوع فى برائن التبجيل والاجلال للقيصر ولاله المسيحيين وكذلك لفكرة محدودة القيمة حول القومية الروسية ، وهو وضع يمكن أن يصل اليه الأشخاص أصحاب العقول المحدودة بمجهود أقل . هذه هى النقطة الضعيفة فى هذه الشخصية العظيمة .

لقد ضيع دستويفسكى فرصة أن يصبح معلما ومحسرا للبشرية وجعل من نفسه واحدا من سجانيتها • ان مستقبل الحضارة الانسانية سيشعر بالامتنان القليل تجاهه • ويبدو أنه من المحتمل أنه كان محكوما عليه بهذا الفشل من خلال عصابه Neurasis الخاص • ان عظمة ذكائه وقوة حبه للانسانية كانا من الممكن أن يفتحا أمامه طريقا آخر ، مضادا ، للحياة •

ان النظر الى دستويفسكى باعتباره خاطئا أو مجرما لابد أن يستثير معارضة قوية ، هذه المعارضة يجب ألا تتكىء على ذلك التحديد المحافظ أو القديم للمجرمين • ان الدافع الواقعى لهذه المعارضة سيصبح الآن واضحا •

هناك سمتان جوهريتان لدى المجرم : الذاتية المفرطة والتوق الجامح للتدمير ، ومن الأشياء المألوفة أو المشتركة مع هاتين السمتين ، والتي تمثل شرطا ضروريا للتعبير عنها ، نجد غياب الحب ونقص التدوق أو التقبل العاطفى للموضوعات (الإنسانية) • ان المرء يمكنه أن يتذكر فى الحال أن كل ما هو عكس ذلك موجود لدى دستويفسكى فهناك حاجته الكبيرة للحب وكذلك قدرته الهائلة على الحب ، ويمكننا أن نلاحظ ذلك فى تلك المظاهر الذالة على العطف أو الشفقة البالغة والتي جعلته يجب وأن يساعد فى مواقف كان من حقه فيها أن يكره وأن ينتقم ، كما يظهر ذلك ، مثلا ، فى علاقاته مع زوجته الأولى ومع عشيقها • فاذا كان الأمر كذلك ، فلا بد أن نتساءل عن جدوى ذلك الاغراء الذى يدفعنا فى اتجاه وضع دستويفسكى بين المجرمين • وتكون الاجابة هى أن هذا ناتج عن اختيار دستويفسكى لمادته ، والتي تفردت من بين كل الشخصيات الفنية الأخرى بأن كانت عنيفة ، قاتلة ، متمركزة حول ذاتها ، وهذا يشير الى وجود نزعات مماثلة داخل دستويفسكى نفسه ، كذلك تاتى الاجابة من بعض الحقائق الخاصة فى حياته ، مثل ولعه بالقمار وكذلك اعترافه الممكن بقيامه بالاعتداء الجنسى على فتاة صغيرة (*) •

ان هذا التعارض يتم حله من خلال ادراكنا بأن غريزة التدمير شديدة القوة لدى دستويفسكى — والتي كان يمكن أن تجعل منه بسهولة مجرما فعليا — قد تم توجيهها أساسا فى حياته اليومية نحو شخص دستويفسكى

(*) يقول فرويد فى أحد هوامش دراسته هذه أن موضوع الاعتداء الجنسى على فتاة صغيرة يظهر عدة مرات فى كتابات دستويفسكى خاصة فى بعض كتاباته التى نشرت بعد وفاته مثل : « اعتراف ستافروجين » ، وكذلك « حياة خاطيء كبير » (المؤلف) •

نفسه (أى انها وجهت الى الداخل بدلا من توجيهها الى الخارج) ومن ثم وجدت هذه الغريزة تعبيرا لها فى شكل ماسوشيه Masochism (*) واحتساس بالذنب . رغم ذلك فقد ظلت شخصية دستويفسكى تحتفظ بسمات سادية (**). بدرجة كبيرة ، وقد كشفت هذه السمات عن نفسها فى مشاعره الزائدة بعدم الاستقرار ، وفى حبه للقلق والعذاب ، فى عدم تسامحه حتى تجاه الأشخاص الذين أحبوه ، كذلك تظهر هذه السمات أيضا فى تلك الطريقة التى يتعامل من خلالها - كمؤلف - مع قرانه . وهكذا فقد كان دستويفسكى ساديا تجاه الآخرين فى الأشياء الصغيرة ، بينما كان ساديا تجاه ذاته فى الأشياء الكبيرة ، ومن ثم كان ميله نحو الماسوشية ، أى أن يكون شخصا متواضعا رحيما معيننا للآخرين أمرا محتملا .

لقد انتقينا ثلاثة عوامل من شخصية دستويفسكى المركبة ، أحدها كيميا ، أما العاملان الآخران فيتسمان بالكيفية : فهناك كثافة حياته الانفعالية غير العادية وهناك استعداد الغريزي الفطرى المرتكس perverse والذي جعله يتميز بطريقة حتمية بأن يكون ساديا - ماسوشيا أو مجرما . ثم هناك موهبته الفنية غير القابلة للتحليل .

هذا المركب أو التكوين يمكن أن يوجد بشكل جيد تماما دون عصاب، فهناك أفراد يتسمون بالماسوشية الكاملة دون أن يكونوا عصابين . ومع ذلك فإن التوازن الخاص بالقوى بين مطالب دستويفسكى الغريزية وبين عوامل الكف المشبطة والمعارضة لها (إضافة الى أساليب الاعلاء المحتملة) قد يجعل من الضرورى تصنيف دستويفسكى تحت الفئة المسماة الشخصية الغريزية ، لكن الوضع هنا ينتابه الغموض والابهام من خلال المحضوز المتزامن للعصاب ، هذا العصاب ، لم يكن أمرا حتميا خلال تلك الظروف النسابقة التى تحدثنا عنها ، لكنه جلب معه ومهد الطريق لذلك التعمد الخصب الذى سيطر على الأنا لدى دستويفسكى .

إن العصاب هو أولا وقبل كل شيء علامة على أن الأنا قد فشلت فى الوصول الى التركيب والتكامل ، وعلى انها خلال محاولتها للوصول الى ذلك قد فقدت وحدتها بدرجة كبيرة . كيف يمكن إذن أن يكشف هذا العصاب عن نفسه ؟ لقد اعتبر دستويفسكى نفسه مصابا بصرع ونظر الآخرون له

(*) الماسوشية = الاستمتاع بتعذيب أو إيذاء الذات لنفسها من خلال قيام الآخرين بذلك .

(***) السادية = الاستمتاع بتعذيب وآلام الآخرين .

على أنه كذلك . وذلك من أجل تفسير النوبات الحادة التي كان يصاب بها والتي كان يصاحبها فقدان الوعي والتشنجات ثم الاكتئاب بعد ذلك .
والآن أصبح من المحتمل بدرجة كبيرة أن هذا الموضوع المزعوم كان مجرد عرض للعصاب الذي كان موجودا لدى دستويفسكى ومن ثم يجب تصنيف هذه الحالة نتيجة لذلك على أنها صرع هستيري Hystero-epilepsy
أى باعتبارها هستيريا حادة ولسنا فى وضع اليقين التام من هذه النقطة لسببين : الاول : هو أن المعلومات السابقة والمذكورة حول المرض والخاصة بحالة دستويفسكى المزعومة هى معلومات ناقصة وليست جديرة بالثقة ، والسبب الثانى : هو أن فهمنا للحالات المرضية المصاحبة للنوبات ذات الشكل الصرعى مازال غير تام .

ولننظر الى النقطة الثانية أولا : فليس من الضرورى هنا أن نعيد انتاج الحالة المرضية الكلية للصرع حيث انها من الممكن - لو أنتخت - ألا تلقى ضوءا حاسما على هذه المشكلة ، لكن هذا الأمر يمكن ذكره أيضا على كل حال ، فالقديم مازال دليلا يؤخذ به كوحدة كينيكية ظاهرية (غير حقيقية) ، فهذا المرض الغريب يتسم بنوباته التشنجية غير المتوقعة التى تحدث دون تنبيه أو استفزاز واضحين وكذلك تغييره للشخصية فى اتجاه القابلية للاستثارة والعدوانية ، وأيضا يقوم هذا المرض بالخفض المتتابع أو المتدرج لكل الملكات العقلية . لكن الخطوط المحيطة بهذه الصورة مازالت ناقصة تماما فى دقتها . فالنوبات التى تتسم بالضراوة الشديدة عنه ظهورها والتى يصاحبها عض اللسان وعدم التحكم فى البول ، والتى تستمر أيضا خلال الحالة الصرعية الخطرة بمخاطرها الخاصة المتمثلة فى الحاق الاصابات البالغة بالذات هذه النوبات ، يمكن مع ذلك ، أن تقل أو تختزل الى فترات قصيرة من الغياب عن الوعي ، أو نوبات الدوار أو الدوخة التى تمر بسرعة ، أو قد تحل محلها فترات زمنية قصيرة يقوم خلالها المريض بأشياء لا تتفق مع شخصيته ، كما لو كان قد وقع تحت تحكم لاشعوره .

هذه النوبات ، على عكس ما تقرره قاعدة بها بطريقة لا نفهمها ، من خلال اللجوء فقط الى الأسباب العضوية ، قد تكون - هذه النوبات - زعم ذلك - راجعة فى ظهورها الأول الى سبب عقلى خالص تماما (الرعب ، مثلا) أو قد تنشأ فى مواقف أخرى كرد فعل لعمليات الاستثارة العقلية ، وأيا كان الضرر أو الخلل العقلى الحادث المميز للأغلبية العظمى من المرضى هنا ،

فاننا نجد حالة واحدة على الأقل (هي حالة هلمهولتز) (*) لم ينداخل فيها المرض مع الاتجاه العقلي الفائق . (والحالات الأخرى التي ذكر حولها نفس التأكيد اما أنها قابلة للتنفيذ أو قابلة للشكوك كما في حالة دستوفيسكى نفسه) .

ان الأشخاص الذين يقعون ضحايا للصرع قد يعطون انطباعا بالتأخر العقلي وتوقف الارتقاء حيث ان هذا المرض غالبا ما تصاحبه بلاهة واضحة ومظاهر نقص كبيرة في المخ ، رغم أن هذا ليس مكونا ضروريا من مكونات الصورة الكلينيكية للمرض . لكن هذه النوبات ، بكل تبايناتها ، تحدث أيضا لدى الأفراد الذين يظهرون ارتقاء عقليا كاملا ، والذين تكون لديهم أيضا دلائل على حياة انفعالية متطرفة وغير متحكم فيها - كقاعدة - بطريقة تتسم بالكفاءة . ولا عجب في مثل هذه الظروف بأن نجد أنه من المستحيل أن نظل متمسكين بأن الصرع هو وحدة كلينيكية واحدة أو مفردة . ان التشابه الذي نجده ما بين الأعراض الظاهرة يبدو أنه هو الذي يستدعى نظرة وظيفية لهذه الأعراض ، ان الأمر هنا كما لو كان هناك ميكانيزم خاص بالتخفف الغريزي المرضى قد قام بالاستقرار بطريقة عضوية وبحيث يمكن استخدام هذه الطريقة في ظروف مختلفة تماما ، وفي الحالة الخاصة باضطرابات النشاط الدفاعي الراجعة الى حالات تحلل الأنسجة أو حالات التسمم ، وكذلك في حالة وجود تحكم لا يتسم بالكفاءة في الامكانيات العقلية وفي الأوقات التي تنشط فيها الطاقة بطريقة واضحة في العقل ، تصل الأزمة الى قممتها فيما وراء هذه الثنائية يمكننا أن نلقى نظرة خاطفة على هوية الميكانيزم الأساسي الخاص بالتخفف الغريزي Instinctual discharge فلا يمكن أن يظل هذا الميكانيزم بعيدا عن العمليات الجنسية والتي هي في جوهرها ذات أصل سمي Toxic (أو تسمى) وقد وصف الأطباء الأوائل الجماع Coition باعتباره صرعا صغيرا ومن ثم تعرفوا في النشاط الجنسي على عمليات التخفف من الألم وعمليات التكيف الخاصة بالأسلوب الصرعي في التخفف من المنبهات المثيرة .

ان رد الفعل الصرعي The epileptic reaction - كما يمكننا أن نسمى هذا العنصر الفاسم - يكون أيضا دون شك في متناول العصاب الذي يكون جوهره بدوره هو التخلص أو التخفف بواسطة وسائل جسمية من كميات الاستثارة التي لا يمكنه التعامل معها نفسيا . هكذا تصبح النوبة

(*) عالم الفسيولوجيا وعالم النفس الذي قام بدراسات هامة مبكرة على عدد من ألوظائف النفسية (المؤلف) .

الصرعية عرضا للهستيريا ويتم تكييف هذه النوبة وتعديلها من خلال الهستيريا مثلما يحدث ذلك في حالة العملية الجنسية العادية الخاصة بالتخفف من الطاقة تماما *

من أجل هذا فإنه يبدو أنه من الأصوب أن نميز بين الصرع العضوي organic والصرع « الوجداني » Affective epilepsy والأهمية لهذا التمييز هي أن الشخص الذي يعاني من النوع الثاني يكون من النوع العصابي .

في النوع الأول تكون الحياة العقلية للشخص خاضعة لاضطراب غريب يأتي من خارج هذه الحياة نفسها ، أما في النوع الثاني فإن الاضطراب يكون تعبيراً عن حياة الشخص العقلية نفسها .

من المحتمل تماما أن صرع دستوفسكي كان من النوع الثاني ، وهذا لا يمكن اثباته مباشرة ، فلكي نعمل ذلك لا بد أن نكون في موضع يمكننا من اقتحام الحالة الأولى التي ظهرت فيها هذه النوبات ثم التذبذبات التالية التي نجمت عنها في مسار حياة دستوفسكي العقلية ، ومن أجل هذا فإن ما نعرفه حول هذا الأمر هو النذر اليسير .

ان وصفنا للنوبات نفسها لا يخبرنا بشيء ، ومعلوماتنا حول العلاقات بين هذه النوبات وخبرات دستوفسكي الخاصة هي معلومات ناقصة ، بل ومتناقضة غالباً . ان الافتراض الأكثر احتمالاً هو أن هذه النوبات تمتد بجذورها الى طفولته ، وأن هذه النوبات قد بدأت أولاً من خلال أعراض بسيطة وأنه لم يتم طرح الافتراض الخاص بأن هذه النوبات هي نوبات صرعية الا بعد تلك الخبرة الخاصة التي أرهقت أعصاب دستوفسكي حد تحطيمها حين كان في عمر الثامنة عشرة ، ففي تلك الآونة قتل أبوه .

قد يكون من المناسب تماما بالنسبة لنقطتنا هذه لو استطعنا أن نقيم الدليل الثابت على أن هذه النوبات قد توقفت تماما خلال سنوات نفي دستوفسكي في سيبيريا ، لكن هناك تفسيرات أخرى تنساقض هذا الدليل (*) .

(*) فالعديد من المصادر بما فيها دستوفسكي نفسه تؤكد على العكس من هذا بأن المرض كان مسلماً بصحته أي بطبيعته الصرعية الأخيرة خلال سنوات النفي في سيبيريا فقط ويقول فرويد ان لسوء الحظ هناك مبرراً لعدم الثقة في البيانات الخاصة بالسير الذاتية للعصابيين فالخبرة تظهر أن ذكرتهم تقدم تزيينات من أجل اعاقه العلاقات السببية غير المقبولة ، ومع ذلك فهناك أدلة على أن احتجاز دستوفسكي في سجن سيبيريا قد قام بتغيير حالته المرضية بدرجة كبيرة . (المؤلف) .

ان تلك العلاقة الواضحة ما بين مقتل الأب في الأخوة كارامازوف وبين المصير الذي لاقاه والد دستويفسكى نفسه قد اجتذبت إنتباه العديدين ممن كتبوا سيرة دستويفسكى الذاتية . وأدت بهم الى الإشارة الى « مدرسة معنية في علم النفس » . ومن جهة نظر التحليل النفسى (انها هى المقصودة بذلك) فاننا نشعر بالاغراء لأن نرى فى هذه الواقعة أكثر الصدمات قسوة وأن ننظر الى رد فعل دستويفسكى تجاهها باعتباره نغظة التحول فى تاريخه العصابى . لكننى اذا أخذت على عاتقى مهمة تأسيس هذه الوجهة من النظر بواسطة التحليل النفسى ، فاننى لا بد وأن أغامر بالمخاطرة لأنتهى لن أكون واضحاً بالنسبة لكل هؤلاء القراء الذين لا تتوفر لديهم الألفة الكافية بلغة ونظريات التحليل النفسى . ان لدينا نقطة بداية واحدة مؤكدة ، اننا نعرف معنى النوبات الأولى التى عانى منها دستويفسكى فى سنواته المبكرة ، قبل حدوث « الصرع » بفترة طويلة ، هذه النوبات كان لها دلالة الموت : لقد كانت مطبوعة بالخوف من الموت وتكونت من حالات من السبات والخدر ، لقد هاجمه هذا المرض بينما كان مازال صبياً ، فى شكل وجوم أو انقباض مفاجيء عام بلا مبررات ، وهو شعور ، كما أخبرنا صديقه « سولوفيف » بعد ذلك ، كان يجعله يشعر كما لو كان على وشك الموت فى الحال . ثم يعقب ذلك فى حقيقة الأمر حالة شبيهة تماماً بالموت الحقيقى . ويخبرنا أخوه أندريه ، أنه حتى عندما كان فيودور (*) صغيراً تماماً كان معتاداً على أن يترك حوله بعض الملاحظات الصغيرة قبل أن يذهب الى النوم . وكان يقول انه خائف من الوقوع فى براثن النوم الشبيهة بالموت خلال الليل ومن ثم كان يتوسل ويلج على ضرورة تأجيل جنازته لمدة خمسة أيام .

اننا نعرف المعنى والقصد من وراء مثل هذه النوبات الشبيهة بالموت، انها تشير الى توحد ما (أو تماهى identification) مع شخص ميت ، اما مع شخص مات فعلاً أو مع شخص ما زال حياً ، ولكن الشخص المصاب بهذه الحالة يتمنى موته فعلاً ، والحالة الأخيرة هى الأكثر دلالة ، ان النوبة حينئذ يمكن أن تكون لها قيمة العقاب .

لقد رغبت امرؤ أن يكون شخص آخر ميتاً والآن يصبح هذا المرء هو الشخص الآخر ويميت نفسه . عند هذه النقطة تستحضر لنا النظرية التحليلية النفسية ذلك التأكيد بأنه بالنسبة لصبي صغير فإن هذا الشخص الآخر يكون هو أبوه نفسه وتكون هذه النوبة (التى تسمى هنا نوبة

(*) الاسم الاول لدستويفسكى . (المؤلف)

هستيرية) هكذا نوعا من العقاب الذاتى نتيجة مشاعر الرغبة فى الموت التى وجهت ضده أب مكروه .

ان جريمة قتل الاب parricide ، وفقا لوجهة من النظر معروفة جيدا ، هى الجريمة الأساسية والأولية للانسانية ككل وكذلك للفرد الانسانى (انظر كتابى الطوطم والتابو ، عام ١٩١٢ - ١٩١٣) أنها فى أية حالة هى المصدر الرئيسى للشعور بالذنب ، رغم أننا لا نعرف ما اذا كانت هى المصدر الوحيد أم لا : ولم تستطع البحوث حتى الآن أن تكون قادرة على الوصول بطريقة يقينية الى تحديده المصدر أو الأصل العقلى للشعور بالذنب وللحاجة الى التكفير عن الذنوب ، لكن ليس من الضرورى بالنسبة له أن يكون له مصدر وحيد .

ان الموقف السيكولوجى هنا مركب ويحتاج الى مزيد من التوضيح .

ان علاقة الصبى ، أى صبى بأبيه هى كما قلنا علاقة متناقضة وجدانيا Ambivalent ، فبالإضافة الى الكراهية التى تبحث عن التخلص من الأب باعتباره منافسا ، هناك دلائل مألوفة واضحة على أن مشاعر الرقة والحذب الموجهة نحو الأب تكون موجودة أيضا ، وهذان الاتجاهان العقليان يندمجان معا لينتجا عملية التوحيد أو التماهى مع الأب ، ان الولد يريد أن يكون فى موضع أبية لأنه معجب به ويريد أن يصبح مثله ، كما أنه يريد أيضا أن يبعده عن الطريق . هذا الارتقاء الكلى يجلب معه الآن عقبة كئودا . ففى لحظة ما يصل الطفل الى الفهم بأن أية محاولة لإبعاد أبيه عن طريقه باعتباره غريبا له ستتم معاقبتها من خلال الخصاء . وهكذا فان دستويفسكى ونتيجة لخوفه من الخصاء واهتمامه بالمحافظة على ذكورته ، قد ألقى عن رغبته فى أن يمتلك أمه ويتخلص من أبيه . ويقدر ما تظلم هذه الرغبة موجودة فى اللاشعور بقدر ما تشكل الأساس القوى للاحساس بالذنب ، ونحن نعتقد أن ما تم وصفه الآن هو مجرد عمليات طبيعية ، انه القدر الطبيعى المسمى « عقدة أوديب » ومع ذلك فان هذا القدر العادى أو الطبيعى يتطلب أيضا توضيحا أكثر أهمية .

ان تعقدا أكثر من ذلك يظهر عندما يرتقى ذلك العامل التكوينى الجسمى المسمى بالثنائية الجنسية Bisexuality بدرجة قوية نسبيا لدى طفل ما . من ثم فانه تحت تأثير التهديد الذى تتعرض له ذكورة الولد من خلال الخصاء فان ميله لأن يفترق فى اتجاه الأنوثة يصبح أقوى ، انه يضع نفسه بدلا من ذلك فى موضع أمه ويضع على عاتقه القيام بدورها فى حب أبيه . لكن الخوف من الخصاء يجعل هذا الحل مستحيلا تماما .

ويقوم الطفل أنه يمكن أن يقع تحت طائلة الخصاء اذا أراد أن يحبه

والده كامرأة • وهكذا فإن كلا الدافعين ، أى الخوف من الأب ، والوقوع فى حبه ، يتم كبتهما •

هناك تمييز سيكولوجى خاص تتضمنه حقيقة أن كراهية الأب يمكن أن يتم الاقلاع عنها نتيجة الخوف من خطر « خارجى » (الخصاء) أما الوقوع فى حب الأب فيتم النظر إليه باعتباره خطرا غريزيا ، رغم أنه يرجع - هذا الخطر الغريزى - الى نفس مصدر الخطر الخارجى •

ان ما يجعل كراهية الأب مرفوضة هو الخوف من الأب ، فالخصاء مرعب سواء كعقاب أو كتمن للحب ، ومن بين العاملين اللذين يقومان بكبت الكراهية للأب ، نجد أن العامل الأول ، أى الخوف المباشر من العقاب والخصاء هو ما يمكن أن نطلق عليه اسم العامل الطبيعى (أو العادى) ويبدو أن شدته المرضية تحدث فقط نتيجة اضافة العامل الثانى ، أى الخوف من الاتجاه الأثنوى إليه • وهكذا فإن الاستعداد الثنائى الجنسى القطرى القوى يصبح واحدا من الشروط السابقة أو المدعمة للعصاب ، ويفترض وجود مثل هذا الاستعداد بالتأكيد لدى دستويفسكى وقد كشف هذا الاستعداد عن نفسه بشكل حى أو قابل للنمو (كجنسية مثلية كامنة) فى الدور الكبير الذى لعبته صداقات الذكور فى حياة دستويفسكى ، وفى تجاهه المترفم الرقيق بدرجة غريبة نحو منافسيه فى الحب ، وكذلك فى فهمه الملحوظ للمواقف القابلة للتوضيح فقط من خلال جنسية مثلية مكبوتة ، كما تظهر ذلك نماذج عديدة من رواياته •

أعتقد ، فأننا لا أستطيع تغيير الحقائق ، اذا كان هذا العرض لاتجاهات الكراهية والحب نحو الأب وتحويلات هذه الاتجاهات تحت تأثير الخوف من الخصاء ، يبدو للقراء الذين لا تتوفر لهم ألفة كافية بالتحليل النفسى ، بغضا من الناحية الأخلاقية ولا يصدق ، أننى يجب أن أتوقع - أنا نفسى - أن عقدة الخصاء هى تماما ما يمكن أن يرتبط بتلك الحالة العامة من الإنكار أو الرفض ، لكننى يجب أن أصر على أن الخبرة التحليلية النفسية قد وضعت هذه الأمور بشكل خاص فيما وراء مستوى الشك كما أنها - هذه الخبرة - قد علمتنا أن نتعرف فى مثل هذه الأمور على مفتاح كل عصاب •

هذا المفتاح ، اذن ، هو ما يجب أن نطبقه على هذا الصرع المزعوم لدى مؤلفنا ، كم هى غريبة بالنسبة لشعورنا تلك الأشياء التى تتحكم فى حياتنا العقلية اللاشعورية • لكن ما قلناه لا يستنفد ، بأى حال من الأحوال ، تلك النتائج المترتبة على كبت مشاعر الكراهية نحو الأب التى تحدث.

خلال عقدة أوديب . وليس هناك شيء جديد يمكن أن يضاف : أى أنه بالرغم من كل شيء فإن عملية التماهي مع الأب دائما ما تتبوأ مكانا دائما لنفسه داخل الأنا . ويتم استقبالها داخل الأنا . ولكنها ترسخ أقدامها هناك باعتبارها قوة مستقلة فى مقابل كل ما تشتمل عليه الأنا غيرها من قوى ، ثم اننا بعد ذلك نعطي لها اسم الأنا الأعلى Super Ego . وننسب إليها ، باعتبارها الممثل القمعى لتأثير الأب ، معظم الوظائف الهامة . فإذا كان الأب صارما ، عنيفا ، قاسيا ، فإن الأنا الأعلى تأخذ على عاتقها القيام بهذه الخصال بدلا منه ، ومن ثم فإنه خلال علاقة الأنا الأعلى بالأنا . تتاح الفرصة لإعادة تأكيد السلبية التى يفترض أنه قد تم كبتها . لقد أصبح « الأنا الأعلى » ساديا وأصبح « الأنا » ماسوشيا ، أى فى السفح السلبى من الطريق الأنثوى وتظهر حاجة كبيرة للعقاب لدى الأنا وترتقى ، هذه الحاجة تعبر عن نفسها فى جانب منها باعتبارها ضحية للقدر ، أما فى جانبها الآخر فإنها تشعر بالرضا فى تلك المعاملة القاسية التى يعاملها بها الأنا (أى فى ذلك الشعور بالذنب) . إن كل عقاب هو فى النهاية نوع من الخصاص ، وهو أيضا ، فى حد ذاته ، تحقيق للاتجاه السلبى القديم نحو الأب . وحتى القدر ، فى المحاولة الأخيرة ، هو فقط عبارة عن اسقاط projection متأخر للأب .

إن العمليات السوية لتكوين الضمير يجب أن تكون مماثلة للعمليات المرضية التى وصفناها هنا . لكننا لم ننجح بعد فى تثبيت خط الحدود ما بين هذين النوعين من العمليات .

وسوف نلاحظ هنا أن التشابه الكبير بين هذين النوعين من العمليات فى حصيلتهما النهائية ، إنما يرجع فى المقام الأول الى ذلك المكون السلبى الخاص بالأنثوية المكبوتة .

واضافة الى ذلك فإنه من المهم أن نعرف ذلك العامل الخاص غير المقصود الذى يتعلق بما اذا كان الأب الذى يكون خائفا فى كل حالة ، قد كان أيضا ، وبصفة خاصة ، عنيفا فى الواقع .

وقد كان هذا حقيقيا فى حالة دستويفسكى ، ويمكننا أن نقتفى أثر حقيقة ذلك الشعور غير العادى بالذنب وكذلك مسلكه الماسوشى فى الحياة . ونتيجة لمكون أنثوى قوى خاص .

وهكذا فإن الصيغة بالنسبة لدستويفسكى هى كما يلي : شخص لديه استعداد ثنائى الجنسية فطرى وقوى بشكل خاص ، وهو يمكنه أن يدافع عن نفسه بشدة خاصة الاعتماد بشكل خاص على والد قاس . هذه

الخاصية المميزة الخاصة بالثنائية الجنسية قد جاءت اضافة الى المكونات الخاصة بطبيعته والتي تعرفنا عليها فيما سبق .

وهكذا يمكننا أن نفهم أعراض النوبات الشبيهة بالموت لديه باعتبارها تماهيا (أو توحدا) مع الأب تقوم به الأنا ، هذا التماهي تسمح به الأنا الأعلى كنوع من العقاب للأنا . « انك تريد أن تقتل أباك من أجل أن تصبح أنت بدلا منه ، والآن أنت أبوك ، لكنه أب ميت هذا هو الميكانيزم المنظم للأعراض الهستيرية . واطافة الى ذلك الآن يقوم أبوك بقتلك » وبالنسبة للأنا فان عرض الموت يكوم بمثابة الاشباع التهويمي للرجبة الذكورية وفي نفس الوقت هو اشباع ماسوشي ، وبالنسبة للأنا الأعلى هو اشباع عقابي .
أى اشباع سادى . وكلا الاثنين ، أى الأنا والأنا الأعلى ، يقومان بتنفيذ دور الأب .

نوجز فنقول ان العلاقة بين الذات وموضوع الأب ، أثناء احتفاظها بمحتواها تتحول الى علاقة بين الأنا والأنا الأعلى ، وهو وضع جديد فى مرحلة جديدة . وردود الفعل الطفلية الخاصة بعقدة أوديب الشبيهة بهذه يمكن أن تختفى اذا لم يقم الواقع بتغذيتها بشكل متزايد . لكن شخصية الوالد تظل هى نفسها ، أو بدلا من ذلك ، أو قد تندهور عبر السنين ، ومن ثم فقد تم الاحتفاظ بكرامية دستويفسكى لأبيه وكذلك استمرت رغبته الموت الموجهة ضد هذا الوالد الشرير ، وحيث ان التحقيق الواقعي لمثل هذه الرغبات المكتوبة يكون محفوقا بالمخاطر فان الخيال (أو التهويم) يصبح هو الواقع ومن ثم يتم تعزيز أو تدعيم كل العمليات الدفاعية .

من المفترض أن المدعى به الآن أن نوبات دستويفسكى كانت من النوع الصرعى ، ومع ذلك تظل هذه النوبات دون شك تشير الى توحدته مع أبيه باعتباره نوعا ما من العقاب ، لكن هذه النوبات قد أصبحت مرعبة ، مثل موت أبيه الذى كان موتا مرعبا أيضا . ما هو المحتوى الزائد الذى امتصته هذه النوبات وبصفة خاصة ، ما هو المحتوى الجنسى ، هذا أمر يروغ بعيدا عن التخمين .

هناك شىء واحد يمكن ملاحظته : فخلال الحالة المميزة السابقة على نوبة الصرع تكون هناك لحظة من البهجة أو السعادة الصافية aura يشعر بها المريض ويمكن أن تكون هذه الحالة بمثابة التسجيل الجيد لمشاعر الفوز والتحرر التى قد نشعر بها عند سماعنا لأخبار الموت ، هذه الحالة يعقبها مباشرة فى هذا الصرع أشد أنواع العقاب قسوة . لقد قدر علينا أن نمر عبر هذه السلسلة من الزهو والفجعة ، من الفرح الاحتفالى

والحزن ، نجد ذلك لدى الاخوة في القبائل البدائية عندما كانوا يقتلون
آباهم ، ونجده يتكرر أيضا في احتفالات التهام الطوطم .

اذا ثبت أن دستوفيسكى كان متحررا من ريقة نوبات الصرع خلال
نفيه في سيبيريا ، فان هذا سيكون فقط بمثابة التأكيد لوجهة النظر
القائلة ان هذه النوبات كانت بمثابة العقاب له ز انه لم يعد محتاجا لهذه
النوبات عندما كان يعاقب بطريقة أخرى . لكن هذا لا يمكن اثباته . كما
لا يمكننا أن نعتبر هذه الضرورة العقابية التي حلت أساسا بعدة
دستوفيسكى العقلية وخبرته كافية لتفسير حقيقة أن دستوفيسكى قد
اجتاز كل هذه السنوات من البؤس والاذلال سليما لم يمس . لقد كان
اتهام دستوفيسكى والحكم عليه كسجين سياسى اتهاما غير عادل ، ولا بد
أنه كان يعرف هذا ، ومع ذلك فقد قبل هذا العقاب الذى لا يستحقه على يد
الأب الصغير ، القيصر ، كبديل للعقاب الذى كان يستحقه لخطيئته تجاه
أبيه الحقيقى . وبدلا من أن يعاقب نفسه ، فقد ترك نفسه يعاقب من خلال
وكيل أبيه أو نائبه فى هذه العملية . وهنا نجد لمحة سريعة من التبرير
السيكولوجى لأنماط العقاب التى ينزلها المجتمع بالناس ، فحقيقة الأمر
أن هناك مجموعات كبيرة من المجرمين يرغبون فى أن يعاقبوا . ان الأنا
الأعلى لديهم يتطلب ذلك ومن ثم يوفر على نفسه ضرورة أن يقوم هو نفسه
بهمة انزال العقاب بأصحابه .

ان كل انسان على ألفة بالتحويلات المركبة للمعنى والتي تحدث من
خلال الأعراض الهستيرية سيفهم أنه لا توجد محاولة يمكن القيام بها هنا
لتعقب معنى نوبات دستوفيسكى الا هذه المحاولة المطروحة (*) ويكفى هنا
أن نفترض أن المعنى الأصلى قد ظل ثابتا لا يتغير خلف كل هذه الإضافات
المتزايدة .

ويمكننا أن نقول ونحن على ثقة بأن دستوفيسكى لم يتحرر أبدا من
مشاعر الذنب الناجمة عن رغبته فى قتل أبيه . وأن هذه المشاعر قد قامت
أيضا بتحديد اتجاهه فى مجالين آخرين كانت فيهما العلاقة بالوالد
واضحة ، هى سلطة الدولة وأيضا اتجاهه نحو الاعتقاد فى الله .

(*) ان أفضل تفسير لمعنى ومحتوى هذه النوبات قدمه دستوفيسكى نفسه ، عندما
أخبره صديقه « ستراكوف » أن قابليته للاستثارة وشعوره بالاكتئاب عقب كل نوبة صرعية
كانا يرجعان الى حقيقة أنه كان يبدو لنفسه فعلا على أنه مجرم وأنه لم يستطع أن يتخلص
من الشعور بأنه يحمل عبئا ثقيلًا من الشعور بالذنب على كاهله ، وأنه قد ارتكب بعض
الآثام الكبيرة التى أصابته بالغم الشديد ، وفى مثل هذه الاتهامات الموجهة الى الذات فان
التحليل النفسى يرى علامات على المعرفة بالواقع النفسى ومحاولات لجعل الذنب المجهول
معروفا أمام الضمير (فرويد) .

وبالنسبة للاتجاه الأول فقد انتهى به الأمر الى الخضوع التام لأبيه الصغير ، القيصر ، هذا الذى عندما قام مرة فى الواقع بتمثيل كوميدى القتل والتي قامت نوباته غالبا بتمثيلها قبل ذلك خلال تلك «المسرحية» ، وصل الندم الى حده الأعلى .

فى المجال الدينى كانت هناك حرية أكبر أمام دستويفسكى ، فوفقا لما تذكره التقارير الموثوق بها حوله فإنه قد تذبذب حتى اللحظة الأخيرة من حياته ما بين الايمان والالحاد . وقد كان من المستحيل بالنسبة لعقله الكبير أن يتجاهل أية صعوبات عقلية يقود اليها الايمان . ومن خلال تلخيصه الفردى للارتقاء الذى حدث فى تاريخ العالم كان لدى دستويفسكى الأمل فى أن يجد طريقا للخلاص وأن يجد تحررا من الذنب الموجود فى التصور المسيحى ، وأيضا أن يستخدم مظاهر معاناته كدعاوى يلعب من خلالها دورا شبيها بدور المسيح . وحيث ان الأمر فى كليته كان أن دستويفسكى لم يستطع الوصول الى الحرية وأنه أصبح رجعيا ، فان هذا كان بسبب الذنب البنوى (*). Filial guilt الذى يكون موجودا لدى الجنس الانسانى بشكل عام وهو الشعور الذى يقوم عليه الاحساس الدينى . وقد وصل هذا الشعور لدى دستويفسكى الى شدة فردية فائقة وظل من الصعب قهره حتى بالنسبة لذكاء دستويفسكى الكبير .

عندما نكتب هذا فاننا نترك أنفسنا عرضة للاتهام بأننا قد تخلينا عن موضوعية التحليل وأننا قد أخضعنا دستويفسكى لأحكام يمكن تبريرها من خلال وجهة نظر متحيزة ذات رؤية خاصة للحياة فقط .

فالشخص المحافظ يأخذ سم (المفتش الكبير) ويحكم على دستويفسكى بطريقة مختلفة والاعتراض دقيق ، ويمكن للمرء فقط أن يقول من أجل التبرير الجزئى أو التلطيف من حدة هذه المسألة ان قرار دستويفسكى كان له نفس المظهر الخاص الذى حدده الكف العقلى الذى يرجع الى العصاب .

يمكننا بالكاد أن نرجع الى المصادفة أن ثلاثة من الأعمال الأدبية الخالدة فى كل عصور وهي « الملك أوديب » لسوفوكليس و « هاملت » لشكسبير « الاخوة كارامازوف » لدستويفسكى ، كلها يجب أن تتعامل مع نفس الموضوع ، قتل الأب . وفى كل هذه الأعمال ظل الدافع للقيام بعمل معين أو مآثرة معينة وكذلك المنافسة الجنسية حول امرأة موجودا بطريقة جلية .

(*) نسبة الى مشاعر البنوة وطاعة الوالدين (المؤلف) .

ان أكثر هذه التمثيلات مباشرة ووضوحا نجده دون شك في الدراما المشتقة من الأسطورة اليونانية ، ففي هذه الدراما يظل البطل هو نفسه الذى يفوم بارتكاب الجريمة . لكن المعالجة الشعرية تكون مستحيلة دون التخفيف والتفنع (أو التندر) ، والتصريح المباشر بالنية المبيتة على قتل الأب ، كما نصل اليه من خلال التحليل ، يبدو غير محتمل دون تمهيد تحليلي ، وبينما تحتفظ الدراما اليونانية بالجريمة ، فانها تقدم أيضا النغمة الخافتة التي لاغنى عنها بشكل سائد من خلال اسقاط الدوافع اللاشعورية للبطل على الواقع فى شكل الخضوع للقدر الذى يكون غريبا بالنسبة له . ويقوم البطل بالمآثر دون قصد ويظل يبدو متحررا ظاهريا من نفوذ المرأة ، وهذا العنصر الأخير يوضع فى الاعتبار ، على كل حال ، فى الظروف التي يتمكن فيها البطل من الوصول الى امتلاك الملكة الأم بعد أن يقوم بتكرار مآثره أو أعماله الكبيرة فى مواجهة الوحش الذى يرمز للأب . وبعد أن يتكشف بالذنب ويصبح شعوريا لا يقوم البطل بأية محاولة لتبرئة نفسه من خلال اللجوء الى التذرع المصطنع بالخضوع للقدر . ويتم الاعتراف بجريمة البطل ويتم عقابه كما لو كانت جريمة كاملة وواعية ، ويبدو لنا هذا الأمر لو كان بمثابة الظلم بالنسبة لعقلنا ، لكنه يبدو أيضا من الناحية السيكولوجية صحيحا تماما . فى المسرحية الانجليزية يكون العرض أقل مباشرة أكثر من ذلك ، فالبطل لم يرتكب الجريمة بنفسه ، لقد نفذها شخص آخر ، فبالنسبة له لا تعد الجريمة جريمة قتل للأب ، ولذلك لا يكون الدافع المحرم الخاص بالتنافس الجنسى حول امرأة فى حاجة للتفنع وأكثر من ذلك فاننا نرى عقدة أوديب لدى البطل ، كما كانت ، فى ضوء معكوس ، من خلال معرفة آثار جريمة الآخرين عليه . لقد كان عليه أن يثار ممن ارتكبوا الجريمة ، لكنه وجد نفسه ، بطريقة غريبة تماما ، عاجزا عن أن يقوم بذلك . ونحن نعرف أن احساسه بالذنب هو الذى قام بشل حركته ، ولكن حدثت عملية ابدال للشعور بالذنب وحل محله ادراك العجز عن القيام بالمهمة المطلوبة منه . وهناك علامات على أن البطل كان يشعر بهذا الذنب على أنه ذنب يفوق قدرة الفرد وأن احتقاره للآخرين لم يكن أقل من احتقاره لنفسه « استخدم كل انسان بعد أبوته ، ومن يمكن أن يخلو من ضرب السياط ؟ » تذهب الرواية الروسية خطوة اضافية فى نفس الاتجاه . فجريمة القتل يرتكبها شخص آخر كذلك ، وهذا الشخص الآخر ، على كل حال ، تكون علاقته بالرجل المقتول هى نفس علاقة البنوة التي تربط البطل بهذا الرجل المقتول أيضا .

هناك نجد أن « ديمتري » ، فى قضية الشخص الآخر هذه ، يكون دافعه الخاص بالتنافس الجنسى موجودا بطريقة واضحة ، أنه أخ للبطل ، ومن الحقائق الجديرة بالملاحظة أن دستويفسكى قد قام أولا بعجبية نسب

مرضه الخاص ، أى ذلك الصرع المزعوم ، الى « ديمترى » ، كما لو كان يريد الاعتراف بأن الجانب الصرعى ، العصابى بداخله عبارة عن جريمة قتل الأب . ثم ، ثانيا ، خلال الكلام الخاص بالدفاع أثناء المحاكمة هناك تهكم شهير فى علم النفس فحواه أن علم النفس هو « سكنين ذات حددين » وهى قطعة فريدة من التنوع ، لأنه يكون فقط علينا أن نعكسها كى نكتشف المعنى العميق لرؤية دستوففسكى للأشياء . انه ليس علم النفس الذى يستحق التهكم ، لكنها الاجراءات الخاصة بالتحري أو التحقيق القضائى . ان اللامبالاه هى فقط التى ارتكبت الجريمة . ان علم النفس يهتم فقط بمعرفة من الذى كانت لديه الرغبة فى القيام بها انفصاليا ، وأيضا من قام بالترحيب بها عندما نفذت فعلا .

من أجل هذا فان كل الاخوة : الشهوانى المندفح ، والكلبى (*) المتشكك ، والمجرم الصرعى ، كلهم - ماعدا شخص اليوشا النقيض لهم - مختطون بدرجات متساوية . فى « الأخوة كارامازوف » هناك مشهد كاشف بشكل خاص ، فخلال حديثه مع ديمترى يعرف الأب زوسىما أن ديمترى قد قام بالتخطيط لجريمة قتل الأب ، ثم ينجنى راکعا على قدميه ، ومن المستحيل أن يكون هذا من أجل التعبير عن الاعجاب . انه يجب أن يعنى أن هذا الرجل التقى يقوم برفض غواية الاحتقار أو المقت لهذا القاتل ومن أجل هذا السبب فانه يقوم باذلال نفسه أمامه . ان تعاطف دستوففسكى مع المجرم ، هو فى حقيقة الأمر ، بلا حدود ، ان هذا التعاطف يذهب الى ماوراء حدود الشفقة التى تكون من حظ الانسان البائس أو التعميس ، وهو يذكرنا بتلك « الرهبة المقدسة » التى كان ينظر بها الى المرضى الصرعيين والى المصابين بحالة جنون القمر (** Lunatics فى الماضى ، ان المجرم فى نظره هو غالبا بمثابة المخلص الذى يحمل على عاتقه الذنب كله الذى يجب أن يحمله الآخرون أيضا فلم تعد هناك أية حاجة لدى أى شخص كى يقتل ، حيث انه « هو » قد قام فعلا بالقتل ، وأننا يجب أن نشعر بالامتنان له ، فبدونه ، كان يمكن أن يكون المرء مضطرا للقتل . هذه ليست عاطفة الشفقة الرحيمة ، انها تمامه أو توحد على أساس دوافع القتل المتماثلة ، وهى فى واقع الأمر نرجسية - قد تم ابدالها بدرجة طفيفة (عندما نقول هذا ، فنحن لا ندحض القيمة الأخلاقية لهذا النوع من الشفقة الى العطف) .

(*) الكلبى Cynic هو الشخص المؤمن بأن السلوك الانسانى تسيطر عليه المصالح الذاتية وحدها وهو يعبر عن موقفه عادة بالسخرية والتهكم . (المؤلف) .

(**) حالات الهياج والعنف التى تصيب بعض الناس عندما نكتمل استدارة القمر - (المؤلف) .

ربما كان هذا بشكل عام تماما هو الميكانيزم الخاص بالتعاطف المتميز بالشفقة مع الآخرين ، وهو ميكانيزم يمكن تمييزه بسهولة خاصة في هذه الحالة المتطرفة لدى روائي يتحرر من الذنب . فمما لاشك فيه هو أن هذا التعاطف من خلال التماهي كان عاملا حاسما في تحديده اختيار دستوفسكى لمادته ، لقد تعامل أولا مع المجرم العادى (الذى تكون دوافعه ذاتية) ومع المجرم السياسى والدينى ، ولم يعد الى الجريمة الأصلية أو الأولية ، وهي جريمة قتل الأب ، الا فى نهاية حياته ، ومن ثم فقد استخدمها فى عمل فنى ، كى يدلى باعترافه . ان نشر أوراق ووثائق دستوفسكى بعد وفاته وكذلك مذكرات زوجته قد قامت بالقاء ضوء ساطع على فترة واحدة من حياته ، أى تلك الفترة التى عاشها فى المانيا ، حين تسلط عليه هوس القمار . هذا الهوس لا يمكن أن نعتبره الا نوبة - لا يمكن الخطأ بشأنها - خاصة بحالة انفعالية مرضية . وقد توفرت تبريرات كافية لهذا السلوك الملحوظ والسيىء ، وكما يحدث غالبا لدى العصائين ، فان احساس دستوفسكى بالذنب قد أخذ شكلا ملموسا تمثل فى أن يزرع تحت وطأة الديون المتراكمة ، ومن ثم أصبح قادرا على أن يحتمى خلف ذريعة أنه كان يحاول من خلال مكاسبه على الموائد أن يجعل الأمر محتملا بالنسبة له حتى يتمكن من العودة الى روسيا دون أن يقبض دائنوه عليه . ولكن هذا لم يكن الا ذريعة ، وقد توفر لدستوفسكى التوقد الذهنى الكافى الذى جعله يعرف الحقيقة ويعرف بها بأمانة كافية ، لقد عرف أن الشيء الرئيسى كان هو المقامرة من أجل المقامرة ذاتها (Le Jeu pour Le Jeu) ويظهر لنا هذا كل تفاصيل مسلكه الاندفاعى اللاعقلانى هذا ، كما يظهر لنا شيئا آخر أكثر منه . فلم يهدأ دستوفسكى حتى فقد كل شيء ، فبالنسبة له كانت المقامرة أسلوبا لعقاب الذات كذلك . وقد وعد دستوفسكى زوجته مرة بعد أخرى وأعطاهما كلمة شرف ألا يعود الى اللعب مرة أخرى ، أو ألا يعود الى اللعب مرة أخرى فى يوم معين ، لكنه كان دائما ، كما تقول ، يحنت بقسمه ولا يفي بوعوده . وعندما وصلت به خسائره ووصلت بزوجه معه الى حده الحاجة الواضحة فانه كان يشفق بالشعور بالاشباع من هذه الحالة . لقد كان يستطيع حينئذ أن يوبخ نفسه ويقوم باذلالها أمام زوجته ويطلب منها أن تحتقره وأن تشعر بالأسف لأنها تزوجت من هذا الخاطيء العجوز ، ثم عندما يتخفف من خلال ذلك من هذا العبء الذى يثقل ضميره ، فان العملية كلها كانت تبدأ ثانية فى الأيام التالية ، وقد عودت زوجته الصغيرة نفسها على هذه الدورة وذلك لأنها لاحظت أنها الشيء الوحيد الذى يمكن أن يقدم أملا حقيقيا فى التحرر من هذه العبودية ، أى عندما يفقدان كل شيء ويقومان برهن آخر ممتلكاتهما . وبطبيعة الحال لم تفهم هذه الزوجة العلاقة . فعندما كان يتم اشباع شعوره بالذنب من خلال عمليات العقاب

التي يوقعها بنفسه ، فان تأثير الكف على عمله يصبح أقل قسوة ، ومن ثم يسمح لنفسه بأن يخطو خطوات قليلة على مدرج النجاح .

ما هو الجانب الخاص من طفولة المقامر المطمورة منذ زمن بعيد الذي يشق طريقه نحو التكرار في ذلك القهار الدافع نحو اللعب ؟

ان الاجابة قد يمكن أن نكتشفها حذسا دون صعوبة من خلال قصة كتبها واحد من كتابنا الشباب (*) هو ستيفان زفايج S. Zweig الذي قام بالمناسبة بدراسة عن دستويفسكي نفسه عام ١٩٢٠ وقد ضمن زفايج مجموعته القصصية التي كانت بعنوان « اختلاط المشاعر » Confusion of feelings قصة بعنوان « أربع وعشرون ساعة في حياة امرأة » وهذه القطعة الفنية الرائعة يبدو ظاهريا أنها كتبت فقط من أجل اظهار مدى عجز المخلوق المسمى بالمرأة عن تحمل المسؤولية وأيضا من أجل اظهار ذلك التطرف الذي يمكن أن تقودها اليه خبرة غير متوقعة ومثيرة للدهشة والغرابة بالنسبة لها شخصيا . لكن القصة تخبرنا بأشياء أكثر من ذلك . فاذا قمنا باخضاعها للتأويل التحليلي فانه يمكننا أن نكتشف أنها تمثل (دون أية نية خاصة للدفاع عن المعتقدات المسيحية) شيئا مختلفا تماما ، شيئا انسانيا عاما ، أو بالأحرى شيئا ذكوريا . ومثل هذا التأويل بالغ الوضوح لدرجة أنه لا يمكن مقاومته أو التغلب عليه .

من بين الخصائص المميزة لطبيعة الابداع الفني أن المؤلف ، الذي هو صديق شخصي لي ، قد أكله لي ، عندما سألته ، أن التأويل الذي قدمته له كان غريبا تماما بالنسبة لمعرفته ولقصده أيضا ، هذا رغم أن بعض التفاصيل المنسوجة داخل القصة يبدو أنها صممت كي تعطي الماعنا هاديا clue يقود الى السر المخبوء .

في هذه القصة تحكي امرأة من الطبقة الراقية للمؤلف خبرة مرت بها منذ أكثر من عشرين عاما ، كانت هذه المرأة قد تزلت حين كانت مازالت صغيرة وكانت أيضا أما لولدين لم يعودا الآن يحتاجان اليها . وبينما كانت في الثانية والأربعين من عمرها ، لا تتوقع شيئا جديدا من الحياة ، حدث أنها قامت خلال واجدة من رحلاتها التي بلا هدف بزيارة صالات القمار في مونت كارلو ، وهناك ومن بين الانطباعات الجديدة

(*) كان فرويد يقول ذلك ما بين عامي ١٩٢٧ - ١٩٢٨ حين كتب هذا المقال وقد اشتهر اسم ستيفان زفايج بعد ذلك باعتباره أحد الكتاب الكبار على مستوى العالم كما اهتم بكتابة دراسات حول شخصيات بعض المشاهير ثم انتحر بعد ذلك في البرازيل حوالى عام ١٩٤٢ . (المؤلف) .

بالملاحظة التي أفرزها المكان أصبحت هذه المرأة مفتونة بمشهد يدين كانتا تفشيان كل أسرار مشاعر مقامر تعيس الحظ بشكل مخيف في دقته وشده . كانت اليبدان لشباب وسيم ، وقد قام المؤلف ، كما لو كان ذلك بطريقة غير مقصودة ، بجعل هذا الشاب في مثل سن الابن الأكبر للمرأة التي تحكى له هذه الحكاية ، وقد ترك هذا الشاب صلات القمار بعد أن خسر كل شيء وهو في حالة عميقة من اليأس مع ما يدل على النية الواضحة على انتهاء حياته التي بلا أمل في حديقة الكازينو ، وقد دفع شعور ما من التعاطف الذي لا يمكن تفسيره هذه المرأة الى أن تتبع هذا الشاب . وتبدل كل محاولة لانقاذ حياته ، وقد أخذها هذا الشاب الى بعض النساء السيئات المعروفات هناك وحاول أن يتخلص منها ، لكنها ظلت معه ووجدت نفسها مدفوعة بأكثر الطرائق الطبيعية الممكنة ، أن تلحق به في غرفته بالفندق ثم في النهاية ، تشاركه فراشه . وبعد ليلة الحب غير المخطط لها هذه ، تمكنت من أن تجعل هذا الشاب - الذي أصبح الآن مستريحاً بطريقة واضحة - يقسم بأغلب الايمان أنه لن يعود ثانية الى اللعب . وقد زودته المرأة بالمال من أجل رحلة العودة الى بيته وواعدته أن تقابله في المحطة قبل رحيل القطار . الآن ، على كل حال ، بدأت المرأة تشعر بالعاطفة الجياشة تجاه الشاب وكانت مستعدة لأن تضحي بكل ما تملكه من أجل أن تحتفظ به ، ومن ثم فقد عقدت العزم على أن تذهب معه بدلاً من أن تودعه ، لكن مظاهر عديده على سوء الطالع قامت بتأخيرها لدرجة أن القطار فاتها ، وبينما هي في شوق شديد لرؤية الشاب الذي فقدته ، عادت مرة أخرى الى صالات القمار ، وهناك ، أصيبت بالرعب ، فقد رأت مرة أخرى اليبدين اللتين أثارنا في البداية . تعاطفها ، فالشاب قد حث بقسمه وعاد مرة أخرى الى اللعب ، وذكرته بوعدده ، لكنه بينما كان خاضعاً لتأثير انفعاله نعتها بالمترفة الفاسدة ، وطلب منها أن تنصرف ثم طرح النقود التي حاولت أن تنقذه بها خلف ظهره بعنف واضح . وقد أسرعت المرأة بالانصراف في حالة من الخزي العميق ثم علمت بعد ذلك انها لم تنجح في انقاذه من الانتحار .

هذه القصة البارعة التي تتحرك بشكل سليم هي بطبيعة الحال كاملة بذاتها ومن المؤكد أنها تحدث تأثيراً عميقاً لدى القارئ . لكن التحليل يظهر لنا أن الابتكار الخاص بهذه القصة يستند في جوهره على أساس رغبة تهويمية تنتمي الى فترة البلوغ ، ويتذكرها الناس فعلاً بشكل شعوري ، ويجسد هذا التهويم الولد في أن تبادر الأم نفسها بدفعه نحو الحياة الجنسية من أجل أن تنقذه من الأضرار المروعة الخاصة بالإستمناء (العديد من الأعمال الابداعية التي تتعامل مع موضوع الفداء أو التخليص) من

الخطيئة) لها نفس المصدر أو الأصل . فان وذيلة الاستمنااء يتم استبدالها بادمان القمار . وذلك التوكيد الواضح على النشاط الانفعالى لليدين يفشى سر هذا الاشتقاق . وفى حقيقة الأمر فان ذلك الهوى أو الميل الدافع نحو اللعب هو أمر مكاني لهذا الاجبار أو الدافع الغلاب فى اتجاه الاستمنااء (*) . و « اللعب » هى الكلمة الفعلية التى تستخدم فى غرفة نوم الطفل أو فى حضائنه كى تشير الى نشاط اليدين حول الأعضاء التناسلية . ان طبيعة الغواية التى لا يمكن مقاومتها وعقد العزم المقدس والذى دائما ما ينهار على ألا يفعل المرء ذلك والمتعة المحذرة وكذلك الضمير القاسى الذى يخبر المرء بأنه انما يقوم بتدمير نفسه (القيام بالانتحار) كل هذه العناصر تظل ثابتة لا تتغير خلال عملية الابدال Substitution . الشيء الحقيقى طبعا هو أن قصة « زفايج » تحكى من خلال الأم ، وليس الأب ، انه لما يشبع غرور الأبن أن يفكر بأنه « اذا كانت أمى تعرف تلك الأخطار التى يمكن أن تلحق بى نتيجة الاستمنااء ، فانها ستحاول بالتأكد أن تنقذنى من هذه الأخطار بأن تسمح لى بأن أوجه ميولى اليها » ان مساواة الأم بالغاية كما حدث بالنسبة للشباب فى القصة مرتبط بنفس التخيل (أو التهويم) . انه يجعل المرأة صعبة المنال متاحة بأسهل الوسائل الممكنة . ويقوم الضمير الذى لا يكتف عن الازعاج والتدخل والذى يصاحب التهويم بأحداث النهاية غير السارة للقصة . ومن الأشياء الجديرة بالاهتمام أيضا أن نلاحظ كيف أن الواجهة (أو المظهر الكاذب) Façade التى أعطاها المؤلف للقصة قد حاولت أن تقوم بوضع قناع ما على معناها التحليل . حيث انه من الأمور المثيرة للشكوك أن تكون الحياة الجنسية للنساء خاضعة للاندفاعات المفاجئة والغامضة . وعلى العكس من ذلك ، فان التحليل يكشف لنا عن دافع كاف للسلوك المفاجئ لهذه المرأة التى كانت حتى الآن بعيدة عن الحب . فلكونها مخلصة لذكرى زوجها المتوفى ، قامت بتحسين نفسها ضد كل عوامل الجاذبية الماثلة ، ولكنها - وهنا يكون التخيل الخاص بالابن صحيحا - لم تستطع كأم أن تهرب من عملية الطرح أو التحول Transference اللا شعورية التامة والخاصة بعشقها لابنها . وقد كان القدر قادرا على أن يأخذها على حين غرة وهى موجودة فى هذه المنطقية العارضة من الحماية .

اذا كان ادمان القمار ، مع تلك المحاولات الفاشلة للنضال من أجل كسر هذه العادة والحلاص منها ، ومن ثم تتاح الفرص لعقاب الذات ، واذا كان هذا بمثابة التكرار لقهار أو قسر الاستمنااء ، فاننا لن ندهش اذا وجدنا

(*) فى خطاب من فرويد الى فلايس بتاريخ ٢٢ ديسمبر ١٨٩٧ أشار فرويد الى أن الاستمنااء هو ادمان اولى : تكون كل مظاهر الادمان التالية هى بدائل له (المؤلف) .

مثل هذا الأمر يحتل مثل هذه المساحة الكبيرة في حياة دستوفسكى . وأكثر من ذلك فاننا لا نجد حالات من العصاب الشديد لم يلعب فيها الاشباع الجنسى - الذاتى الخاص ، بفتوتى الطفولة المبكرة والبلوغ ، دورا ما ، كما أن العلاقة بين الجهود التى تبذل لقمح هذا الاشباع وبين الخوف من الأب معروفة تماما ولا تحتاج منا لحديث أكثر من هذا (٥٠) .

تعقيب على الدراسة :

كما رأينا فان هذه المقالة تشتمل على جزءين متميزين : الأول يتعامل مع شخصية دستوفسكى بشكل عام فيشخصه على أنه مصاب بالماسوشية والرغبة الشديدة فى عقاب الذات والحق الأذى بها ، ويصفه أيضا بأنه تسيطر عليه مشاعر ذنب مرضية وأن نوباته الصرعية كانت نوبات مدعاة ومزعومة وغير حقيقية ، وأنها كانت تعبيرات هستيرية عن صراعات عصابية داخلية ناجمة عن علاقة دستوفسكى غير السوية وصراعاته التى لم تحل حتى موته مع فكرة الأب والسلطة والله ، ومن ثم كان ذلك الاتجاه المزدوج المميز لعقدة أوديب لدى دستوفسكى والذى استفاض فرويد فى تفسيره ، أما القسم الثانى من المقالة فيتناول نقطة خاصة فى حياة دستوفسكى وشخصيته وهي نقطة خاصة بالجذور الكامنة والعوامل الدفينة المسئولة عن سلوك المقامرة لديه ، وقد لجأ فرويد من أجل تفسير هذه الحالة الى القيام بتحليل خاص لقصة قصيرة كتبها « ستيفان زفايج » وهو تحليل يتحرك من خلال مفاهيم فرويد الخاصة وبه قدر ليس باليسير من التعسف فى تحليل هذا العمل الأدبى ، فالقصة تقبل تفسيرات أخرى ليس هذا موضع طرحها ، وقد أشار ثيودور رايك T. Reik فى مقالة كتبها تعليقا على مقالة فرويد هذه فى مجلة Imago عام ١٩٢٩ الى أن هذه المقالة غير متماسكة من حيث شكلها وتفقد التجانس أو التوازن العضوى حيث ان القسم الذى كتبه فرويد عن قصة زفايج كان متناسبا مع موضوعه الرئيسى الذى بدأ به وهو دستوفسكى ومن ثم بدأ الموضوع كموضوعين وليس موضوعا واحدا وأصبحت له نهايتان وليس نهاية واحدة ، وقد رد فرويد على هذا النقد من خلال تأكيده بأن المساحة التى أعطاها لقصة زفايج فى المقالة لا تتفق مع العلاقة بين زفايج ودستوفسكى ولكنها تتفق أكثر مع العلاقة بين الاستمناء والعصاب ومن ثم فليس هناك خلل عضوى فى رأيه فى طريقة بناء أو شكل المقال (٥١) .

يلاحظ أيضا أن فرويد كان قد بدأ مقاله هذا بالحديث عن الوجوه أو الجوانب الأساسية الأربعة لشخصية دستوفسكى الثرية هي : الفنان المبدع - العصابى - رجل الأخلاق - الخاطيء . ونلاحظ بشكل خاص أن

الجانبين النسليين : العصامي - الخاطيء هما اللذان استأثرا بجل اهتمام فرويد ، أما الجانبان الايجابيان فليوم يوجه فرويد أى اهتمام لهما ، مكتفيا فقط بالقول بأن مكانة دستويفسكى الفنية ليست موضعا للشك أبدا وأنه يقف فى تاريخ الأدب العالمى على قمته وبجوار شيكسبير ، ثم يحاول عكس الحقائق الخاصة بالجانب الأخلاقى لدى دستويفسكى ثم يتفرغ بعد ذلك لظهار كل الجوانب السلبية المرضية فى شخصية هذا الكاتب الكبير ، هذا الأمر يذكرنا تماما بما فعله فرويد أيضا مع فنان كبير آخر ولكن فى مجال آخر من مجالات الابداع الانسانى ، هذا الفنان هو ليوناردو دافنشى ، الرسام والمصور الايطالى الشهير ، لقد قام فرويد بدراسة على هذا الفنان وانتهى منها بتشخيصه لشخصية دافنشى ووصفها بأنها - أى هذه الشخصية - تضع صاحبها قريبا من النمط الوسواس القهرى المصاب بفقدان الارادة ، والجنسية المثالية ، والكسل الجنسى وغير ذلك من التفسيرات التى تستند الى معلومات ضعيفة أو حقائق عابرة ضئيلة القيمة ثم يقوم فرويد بعد ذلك باقامة بناء شاهق على أساسها (٥٢) .

بشكل عام هذه مثال رأينا أن نضعه أمام القارئ العربى حتى يعرف حدود هذا الأسلوب التحليلى النفسى وحتى يعرف ما له وما عليه ، ومن ثم يمكنه أن يختار بعد ذلك ما بين الخيال الخصيب الذى يجمع بصاحبه بعيدا عن أرض الواقع المملوءة بالحقائق ، وبين التفكير العلمى الذى نحن أحوج الناس إليه - حتى فى دراسات الابداع الفنى - بينما نحن فى المرحلة الراهنة من تاريخ وطننا العربى بكل ما تشتمل عليه من مشكلات .

٣ - يونج والابداع الفنى :

ولد كارل جوستاف يونج فى سويسرا فى ٢٦ يوليو عام ١٨٧٥ ومات فى ٦ يونية عام ١٩٦١ عن عمر يناهز السادسة والثمانين ، بعد حياة حافلة بالممارسة العلاجية والبحوث والنظريات التى تناولت موضوعات عديدة خاصة بالديانات والأحلام والأساطير والأمراض والفنون الانسانية ، كان يونج متسما بالفهم فى قراءاته الأدبية والفلسفية ، وكانت درة جوته الشهيرة « فاوست » ذات تأثير مبكر وعميق عليه ، فمن خلالها اهتم يونج ببحث الانسان عن الحقيقة والتفرد ومن خلالها عرف قوة الشر فى علاقاتها بعمليات استتصار الذات وتطهرها كذلك كان لنيتشه تأثيره القوى على يونج أيضا ، واعتقد يونج أن نيتهه وفرويد هما الموضوعان الكبيران للحضارة الغربية ، القوة والجنس ، لكنه شعر أيضا أن الرجلين قد استغرقا فى هذين الموضوعين الحيويين حتى سيطرا عليهما واعمياهما عن موضوعات

أخرى فى الحياة الإنسانية (٥٣) لذلك قرر يونج أنه يمتد بعقله الى آفاق أخرى .

اهتم يونج بالتأمل حول أسباب اهتمام الانسان بصورة معينة ، وقام بتقسيم الابداع الى نوعين :

(أ) الفن السيكولوجى (أو النفسى) Psychological art

الذى يتعامل مع المشتقة من واقع الشعور الانسانى أو مع دروس الحياة ، أى مع خبرات الحياة فى العالم الخارجى وموضوعات الحب والأسرة والبيئة .

(ب) الفن الكشفى Visionary art

الذى يشتق وجوده من « الأرض المجهولة داخل عقل الانسان » ، الزمن الأسطورى الذى يفصلنا عن عصور ما قبل الانسان ، أو يستثير بداخلنا عالما انسانيا يشتمل على تضاد النور والظلمة » .

واهتم يونج بشكل خاص بالنوع الثانى من الفن واعتبر أبرز مثال عليه رواية « موبى ديك » لهرمان ملفيل التى تتعرض للصراع الانسانى مع المجهول والقدر ، وواصل يونج اهتمامه « بصور الرؤى » التى تذكرنا بالاحلام والأخيلة واعتبرها يونج رؤية خاصة بعالم آخر ، انها الرؤية الظلامية الخاصة بأعماق الروح ، تلك الأعماق التى تمتد الى بدايات الأشياء ، قبل عصر الانسان ، أو الى نهاياتها التى تمتد الى الأجيال المستقبلية التى لم تولد بعد واعتبر يونج أن هذه الصورة الأولية أو البدائية هى التغيرات الرمزية الحقيقية ، انها تعبر عن شيء ما موجود وحقيقى لكنه غير معروف ، هذه الصورة فى رأى يونج ليست أقل حقيقية من الواقع الموضوعى ، فهناك فى رأى يونج الواقع النفسى الذى لا يقل صدقا وحقيقة عن الواقع الملموس المحسوس ، وبدلا من أن يقوم بالتنظير حول الصور الكشفية باعتبارها هدفا للنشاط الابداعى ، قال يونج ان هذه الصور غالبا ما تأتى بشكل غير مفهوم وغير خاضع لتحكم الأنا ، وشعر يونج أن الفنان هو الذى يستطيع فى مناسبات خاصة أن يرى هذه المشاهد التى تتم على ساحات الأرواح والشياطين وآلهة عالم الليل ، وأن الفنان عندما يرسم شكلا شبيها بالماندالا Mandala (*) ، فان هذا الوصف يكون

(*) الماندالا هى شكل تمثيلى تخطيطى رمزى ، متخيل أو مرسوم ، غالبا ما يكون على شكل دائرة تشتمل على مرجع مع وجود رمز داخلى على هيئة انسانية أو حيوانية ، وترمز الماندالا الى الوجود أو النسق الخاص بالتأمل البصرى (٥٤) ويشجع استخدامها =

وصفا موضوعيا للخبرة الدلخلية مثلما تكون صورة الطائر واقعيا أيضا وقال يونج ان هذه الأشكال والتصميمات ، مثلها مثل الأساطير ، هي التعبيرات الحقيقية الواضحة عن الخبرات الداخلية فالخبرات البدائية الأولى في رأيه هي مصدر إبداعية الفنان ، انها لا يمكن سبر أغوارها ومن ثم فهي تتطلب دائما صورا وتخيلا أسطورية كي تعطى شكلها الخاص المناسب . ان هذه الخبرات تحتاج الى صور غريبة كي تعبر عن نفسها ، هذه الرؤى هي التعبيرات عن العقل الجمعي موجودة داخل الجسم ، يرثها كل فرد ولها طابع بدائي ، وعندما يتمكن فنان من الرؤية والتعبير عن هذه المشاهد والرؤى فانه يقوم بالتعالى والارتقاء من المستوى الكلي الجمعي ، انه يتحدث كجنس بشري الى الجنس البشرى وليس كفرد بشرى الى هذا الجنس ويعتقد يونج أن الفنان يكون متلبسا بدافع يعمل بداخله يدفعه نحو الابداع ، ويكون للعمل الفنى حياته الخاصة ، كما لو كان شخصا فريدا وعندما يبدع الفنان عملا فنيا ، يصبح هذا العمل قدره المحدد لارتقائه النفسى التالى ، من خلال هذا يقترّب الفنان من القوى المفقودة والمخلصة والشفافية من العقل الجمعي . ويكون هذا بمثابة العودة الى حالة المشاركة الأسطورية من الخبرة التي يعيش فيها الانسان وليس الفرد ، وهكذا فان يونج يعتقد أنه اذا أراد النوع الانسانى صورة خاصة تعينه على النمو والشفاء فان هذا لابد أن يتم عن طريق الفنان الذى يجبر عن هذه الصور من خلال ابداعه الفنى (٥٧) .

ان تمييز يونج بين اللاشعور الفردى الذى هو جماع مكتسبات الانسان خلال حياته كفرد واللاشعور الجمعي والذى هو جماع حياة الجنس البشرى والذى يشتمل على الأساطير والأفكار والمواقف والصور الخيالية التى يتجدد ظهورها عبر الأجيال وتترك آثارها على شكل ومحتوى الجنس البشرى هذا التمييز هو ما يقف وراء تمييزه بين أعمال فنية سيكولوجية وأعمال فنية كشفية أو رؤيوية ، فالأعمال السيكولوجية تشتق مادتها من اللاشعور الفردى أما الأعمال الكشفية فتتحد مادتها في اللاشعور الجمعي الذى هو القاعدة الأساسية في رأيه لنفس الانسان وشخصيته . وذلك

= فى الديانات الهندية والصينية ، وتمثل المكان المقدس والكلية وعقل العالم والتكامل ، وتمثل المربعات المتغيرة بداخلها المبادئ الثنائية ، لكنها المكاملة للعالم ، كالنور والظلام مثلا (٥٥) وتعتبر الماندالا لدى يونج رمزا للكفاح من أجل الوحدة الكلية للذات الانسانية ، واستنتجت سوزان لانجر أن الشكل الدائرى للماندالا ليس مشتقا من محاولات رسم الزهور أو ما شابه ذلك لكنه - كما قال يونج أيضا - نمط أولى نشأ داخل النفس الانسانية ذاتها (٥٦) .

لأن النماذج الأولية هي الصور التي يستخدمها اللاشعور الجمعي بطريقة متكررة ، هذه الصور تكون محملة بالعواطف القوية وتظهر خلال الاساطير والرموز الدينية والاجتماعية (٥٨) .

ان سبب الابداع الفنى الممتاز وفقا لما أكده يونج هو تقلقل اللاشعور الجمعي فى فترات الازمات الاجتماعية مما يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى الفنان ويدفعه للحصول على اتزان جيد ، بالطبع يمكننا القول هنا انه ليست الازمات الاجتماعية فقط هي التى تعمل على قلقلة اتزان الحياة النفسية للفنان ، فالازمات النفسية الخاصة بالفنان أيضا بصرف النظر عن الازمات الاجتماعية قد تعمل أيضا على هز استقراره واتزانه النفسى . مما يدفعه الى استعادة ذلك الاتزان المفقود وقد أشار يونج أيضا الى أن الفنان الأسيل يطلع على مادة اللاشعور الجمعي بالحدس ولا يلبث أن يسقطها فى رموز ، « الرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبية » (٥٩) .

فالأحلام والرموز لدى يونج هي مادة ثرية لدراسة الفن الانسانى لأنها المادة التى تتجسد فيها الأنماط الأولية للاشعور الجمعي فى أبلغ صورها ، والأحلام وفقا ليونج هي تلك التخيلات المفككة ، المراوغة غير الجديرة بالثقة المهجة والمنقلبة والحلم يعبر عن شىء خاص يحاول اللاوعى أن يقوله ، وأبعاد الحلم فى الزمان والمكان مختلطة جدا ، واقفهم ينبغى علينا أن نتفحصه من كل مظهر تماما ، مثلما نأخذ شيئا ونقلبه مرارا حتى نكون على معرفة بكل تفصيل من شكله ، ولتخصص الأحلام تركيباتها الخاصة المختلفة عن قصص الوعى ، فصور الأحلام تبدو متعارضة ومضحكة ، تحتشد فى رأس النائم ، والحس العادى بالزمن المفقود ، والأشياء المألوفة قد تتخذ مظهرا أسرا مهددا . ويميل العقل اللاوعى الى ترتيب مادته فى الحلم بشكل مختلف جدا عن الشكل المنظم الذى نستطيع أن نفرضه على أفكارنا فى حياة اليقظة ، وتكون الصور المنتجة فى الأحلام شديدة الحيوية ومثيرة أكثر بكثير من المفاهيم والخبرات التى تماثلها فى اليقظة ، وصور الحلم هي صور رمزية لا تصرح بالواقع بطريقة مباشرة ، بل تعبر عن القصد منه بشكل غير مباشر بواسطة المجاز ، والحلم مشحون بالطاقة الانفعالية ورمزيته تملك من الطاقة النفسية ما يجعلنا ننتبه اليها بشدة . ووظيفة الأحلام العامة عند يونج هي إعادة اتزاننا السيكولوجى عن طريق انتاج مادة حلم تعيد بطريقة حاذقة تأسيس التوازن النفسى الكلى ، وهو يربط ذلك بسلوك الحالمين فى الحياة . فالذين يملكون أفكارا غير واقعية ، أو اعتقادات عالية جدا خاصة بانفسهم ، أو يصنعون خططا تتسم بالمبالغة ولا تتناسب مع كفاءاتهم يحلمون بالطير . ان الحلم يعوضهم عن نقائص شخصياتهم ،

وفقر واقعهم والحصار المضروب حول حريتهم فى الحركة والحياة ، والأحلام عند يونج دور النبوءة والاخبار بالمستقبل ، فهى ليست حارسه للنوم ومحقة لرغبات أحبطت فى الواقع كما هى الحال لدى فرويد ، انها وسيلة لتحقيق التوازن ولاستشراف المستقبل ولابداع الأعمال الفنية العظيمة التى سماها يونج بالأعمال الكشفية . وقد ميز يونج بين الاشارة والرمز على أساس ان الاشارة دائما أقل من المفهوم الذى تمثله فى حين أن الرمز دائما أكثر من معناه الواضح والمباشر . والرموز عند يونج هى نوانج طبيعية وعضوية كالأحلام ، والأحلام كالرموز تحدث بعفوية ولا تبتدع . وكل رمز عند يونج يحدث بعفوية ولا يبتدع ، والأحلام هى المدخل الرئيسى لكل معرفتنا عن الرمزية ، ويقول يونج : من السهل أن نفهم ماذا ينزع الحالمون الى افعالهم ، أو حتى انكار رسالة أحلامهم . ان الوعى يقاوم طبيعيا كل شىء لا واع ومجهول (٦٠) ، لكن هذا الافتراض من يونج يتجاهل ان مسيرة الانسان الطويلة عبر تاريخه وتطوره هى بحث دائم واستكشاف مستمر للمجهول والبعيد ، والا ظل الانسان فى غياهب الظلام السحيقة التى استبقى منها يونج معظم مادته . ويلاحظ أن أغلب الأدلة التى حاول يونج أن يثبت بها أفكاره كانت من خلال شواهد أنثروبولوجية مستفاه من مجتمعات بدائية وكان هذه كل المادة المتاحة . فماذا بشأن الانسان الحديث والحضارة الحديثة ؟ هل يتصف الانسان الحديث بتلك الحالة التى سماها يونج « الميسونية » (أى الخوف العميق والخرافى من الحدائى) ؟ والتى قال بأنها واضحة لدى الانسان البدائى والانسان الحديث من خلال اقامته لعوائق سيكولوجية ليصون بها نفسه من صدمة مواجهة شىء جديد . ان هذه القضية تبدو لدى يونج غير واضحة خاصة . انه لا يفرق بشكل حاد بين تجنب الانسان صدمة معرفة الداخل ، وصدمة معرفة الخارج . وهل هناك بالفعل صدمة دائما عند محاولة المعرفة ؟ وهل منعت هذه الصدمات الانسان من معرفة الداخل أو الخارج ؟ ان هذه القضية تبدو لدى يونج غير واضحة خاصة اذا نظرنا اليها من وجهة نظر أخرى خاصة بالسلوك الابداعى الواضح لدى الانسان فى القرون الأخيرة بصفة خاصة وفى مجالات الفن والعلم والحياة عموما . هل لو كانت هذه « الميسونية » أو الخوف من الحدائى موجودة مستاثرة بالانسان ، هل كان يمكن أن يتقدم وبحرز كل هذه الانجازات الهائلة الواضحة فى كل مظاهر حياته ؟ لا اعتقد . لكن الملاحظ بشكل واضح هنا هو استثارة المجهول باهتمام يونج وانتباهه . ودراساته كلها ليست محاولة لكشف هذا المجهول بل لتأكيديه أيضا ، وقد أضاف الى اللاوعى الفردى عند فرويد اللاوعى الجمعى ومادته ، الرموز الأصلية أو الأولية الموروثة عبر آلاف السنين والتى حاول من خلالها أن يقم نسقا سيكولوجيا موازيا للنسق الذى أقامه دارون فى مجال البيولوجيا .

والأمر الذى يجدر بنا أن نذكره الآن هو أن يونج أكد على أن الجانب الإبداعى للحياة الذى نجد تعبيره الواضح فى الفن يعوق كل المحاولات التى نحاول صياغته عقليا ، فالنشاط الإبداعى فى رأيه سوف يروغ دائما من محاولة الانسان لفهمه . انه يمكن فهمه فقط من خلال تجلياته أو مظاهره ، كما أنه يمكن الشعور به بطريقة مبهمه أو غامضة . لكن عملية الوصول الكلى اليه غير ممكنة . أى أن يونج مثله مثل فرويد قد وصل فى النهاية الى ما سبق أن وصل اليه فرويد من الشعور بالعجز أمام مشكلة الإبداع الفنى ، فلم يحاول تفسيرها ، ورغم تأكيده الكبير والتميز للطابع الإبداعى للحياة وللذات ، ورغم تأكيده الكبير على أهمية الجوانب الاجتماعية والمكونات الثقافية والحضارية التى أغفلها فرويد الى حد ما ، ورغم ما ظهر فى كتاباته من اطلاع كبير ومعرفة عميقة بعالم الفن والأدب .

كانت لأفكار يونج تأثيراتها الواضحة على أفكار ودراسات الناقد ومؤرخ الفن الانجليزى الشهير هربرت ريد وكذلك الفيلسوفة الأمريكية سوزان لانجر والناقد الكندى نورثروب فرانس ، وكذلك على عالم الأساطوريات جوزيف كامبل ، ذلك الذى أكد بطريقة توضح تأثيره بيونج أن للأسطورة أربع وظائف أساسية هي :

١ - التوفيق ، أو حل الصراع بين الوعي والشروط السابقة على وجوده الخاص ، خاصة المتعلقة منها بالنواحي الغريزية والفطرية والخاوف والاندفاعات وعمليات الشعور بالذنب والأسف التى يعانىها الانسان بكثرة خلال حياته .

٢ - تشكيل صورة للعالم وصياغتها ، صورة كونية ، من خلالها وداخل نطاقها تنتظم الأشياء المتعلقة بالزمن والحياة كلها .

٣ - التصديق على نظام اجتماعى معين والمحافظة عليه ، انها تؤكد السلطة العالية لرموز المجتمع الاخلاقية بوصفها تكوينات تقنع فيما وراء النقد أو التصحيح الذاتية .

٤ - الوظيفة الأولى للأسطورة هي وظيفة سحرية أو ميتافيزيقية ، والثانية توصف بأنها كونية ، والثالثة الاجتماعية ، أما الوظيفة الرابعة ، والتى تكمن جذورها فى الأنواع السابقة ، فهى الوظيفة السيكولوجية للأسطورة ، أى كيفية تشكيل الأفسراد وتركيبهم الخاص من حيث المشل والأهداف الخاصة التى يحملونها منذ الطفولة حتى الموت ، وخلال ميحورى الحياة ، ويعتقد كامبل أن الأنظمة الكونية والاجتماعية قد تغيرت كثيرا عبر

التاريخ ، أما الجوانب السيكلولوجية فيعتقد أن لها بعض الجذور البيولوجية المتأصلة الموروثة المستمرة منذ آلاف السنين (٦١) وفى هذه النقطه يصبح كامبل شديد الصلة بأفكار يونج ، بخاصة ما يتعلق منها بالاشعور الجمعى والأنماط الأولية تظل الأعمال الكشفية فى واقع الامر هى اعظم منتجات العقل الابداعى الانسانى ، تلك الأعمال الغريبة التى نشئت ووجدت - كما قال يونج من اكتشافها للأرض المجهولة فى عقل الانسان ، والتى تشير الى زمن الماضى السحيق وتوقظ فىنا عالما انسانيا خاصا ، يضمن سراع النور والظلمة ، خبرة أولية تفلت دائما من محاولات الفهم الانسانى الدلى لها ، رقيمة الخبرة وقوتها معطاة من خلال ضخامتها وفداحتها ، انها نبتتق من الأعماق اللازمانية المنتبسة الغريبة متعددة الأبعاد . وهى تجاوز معايرنا الانسانية للقيمة والشكل الجمالى ، وتسمح لنا بالدخول الى عوالم اخرى لم يسبق لنا اكتشافها (٦٢) ، ونحن نجد أمثلة لهذه الأعمال الكشفية فى سفر الرؤيا ، وفى موبى ديك لمفيل و « الاطلانطيد » لبير بنوا (التى كان يونج يشير اليها كثيرا فى كتاباته ، بل وحتى فى خطاباته (٦٣) خاصة الجزء الثانى ، « قلب الظلام » لكونراد و « فوست » لجوته و « الملك لير » لشكسبير ، والعجوز والبحر لهمنجواى ومائة عام من العزلة لجارثيا ماركيز ، وفى بعض قصص تشيكوف وادجار آلان بو وكاترين آن بورتر القصيرة ، فى « جيرنيكا » القدر « لبيتهوفن وفى « الدب » لفوكنر و « يوليسيس » لجيمس جويس ، فى « رامة والتنين » لادوار الخراط وبعض أعمال زكريا تامر ، فى الحاقات والمسافات والعباد واليهام لابراهيم عبد المجيد ، « وفى ليلة القدر » للطاهر بن جلون وبعض قصص محمد مستجاب ويحيى الطاهر عبد الله ومحمد خضير رامين صالح القصيرة وكذلك كثير من الأعمال الغربية الحديثة التى ينطبق عليها بشكل أو بآخر مصطلح الواقعية السحرية ، أو الواقعية الجديدة وكل المحاولات الجديدة لاكتشاف الانسان والواقع من جديد تلك الخبرة العميقة الخادسة والكلية فى نفس الوقت .

ان العمل الفنى عند يونج أشبه بالحلم ، على الرغم من وضوحه البادى ، انه لا يفسر نفسه ، وهو ليس غير غامض أبدا ، الحلم لا يقول أبدا « ينبغى لك » أو « هذه هى الحقيقة » بل يعرض صورة بنفس الطريقة التى تتيح فيها الطبيعة للنبات أن ينمو ، ويبقى علينا نحن أن نستخلص نتائجنا منه (٦٤) .

كتب يونج ذات مرة فى أحد خطاباته « من المحتمل أننا ننظر الى العالم من الجانب الخاطى ، ومن الممكن أن نصل الى الاجابات الصحيحة إذا قمنا بتغيير وجهة نظرنا وقمنا بالنظر الى العالم من الجانب الآخر ، أى

ليس من خارجه ولكن من داخله (٦٥) ، وقد كانت هذه المحاولة للنظر الى العالم والانسان من الداخل هي المحرك الاساسى لكل أفكار يونج ونظرياته ، وربما كانت هي السبب أيضا فى أن هذه الأفكار والنظريات تفتقد جانبا هاما من صورتها الكلية حتى تكتمل ، ربما كان هذا الجانب يتعلق أكثر بالحياة والحضارة الانسانية المعاصرة ، فقد اهتم يونج بالماضى على حساب الحاضر ، وبالدخل على حساب الخارج ، وبالفردي كبوتقة للمجتمع أكثر من اهتمامه بالمجتمع كبوتقة لجميع الأفراد .

والآن نحاول الحديث عن بعض العلاقات الخاصة ما بين التحليل النفسى والابداع الفنى بشكل عام والابداع الأدبى بشكل خاص كما نعرض لبعض المحاولات واضحة التأثير بالتحليل النفسى فى تفسير عملية الابداع وشخصيات المبدعين .

٤ - التحليل النفسى والسريالية :

يقول هيربرت ريد « اننى أشك فى أن السريالية كان يمكن أن توجد فى صورتها الراهنة لولا سيجموند فرويد ، فهو المؤسس الحقيقى للمدرسة ، فكما يجد فرويد مفتاحا لتشابكات الحياة وتعقيداتها فى مادة الأحلام ، كذلك يجد الفنان السريالى خير الهام له فى نفس المجال ، أنه لا يقدم مجرد ترجمة مصورة لأحلامه ، بل ان هدفه هو استخدام أية وسيلة تمكنه من النفاذ الى محتويات اللاشعور المكتوبة ، ثم يخرج هذه العناصر حسبما يتراءى له بالصور الأقرب الى الوعى ، بل أيضا بالعناصر الشكلية فى انماط الفن المؤلف (٦٦) ان الفنان السريالى يدرك أن الحياة - خاصة الحياة العقلية - توجد عند مستويين : أحدهما مرئى ومحدد الاطار والتفاصيل ، والآخر ، وربما كان هو الجانب الأهم من الحياة ، محجوب ، غامض ، غير محدد ، والانسان ينحرف خلال الزمن مثل جبل جليدى عائم يطفو بشكل جزئى فوق مستوى الوعى ، وهدف السريالى سواء كان شاعرا أو مصورا أن يجرب ويدرك بعض أبعاد وخصائص العالم الخفى وبفعله هذا فإنه ينجأ الى أنواع مختلفة من الرموز ، وهدف الفنانين السرياليين كما قال المصور ماركس أرنتست ليس هو الاقتراب من اللاشعور ثم رسم محتوياته بطرائق وصفية أو واقعية ، وليس هو أيضا مجرد أخذ عناصر مختلفة من اللاشعور بواسطتها يتم بناء عالم منفصل من الوهم ، لكن هدفه بدلا عن ذلك هو تحطيم القيود الجسدية بين الشعور ، بين العالم الداخلى والعالم الخارجى ثم ابداع عالم سريالى ، عالم متفوق تتقابل فيه وتمتزج الجوانب الواقعية والجوانب غير الواقعية ، التأمل والفعل ، وتسبطر على كل حياة الانسان (٦٧) ان الطريق الملكى للاشعور كما يؤكد المحللون النفسيون

وكذلك أنصار الاتجاه السريالي في الفن هو الأحلام فالأحلام تسمح لنا ببعض لمحاتها الثرية أثناء العمل والأحلام بالنسبة لفرويد هي أساسا اشباعا رمزية لرغبات لاشعورية ، وهي تظهر في أشكال رمزية حيث انه اذا تم التعبير عن مادتها بشكل مباشر فانها قد تكون صدمية ومسيهه للاضطراب بشكل يكفى لايقاظنا ، ومن أجل أن نحصل على بعض النوم فان اللاشعور ينعم علينا ويكشف بشكل مرهف ومحرف عن المعاني التي يحويها. وهكذا تصبح أحلامنا نصوصا رمزية تحتاج لمن يفك فعاليتها وتظل الأنا القائمة بالمراقبة في حالة عمل حتى أثناء الحلم ، تراقب صورة هنا أو تخطط رسالة هناك ، ويضيف اللاشعور الى هذا ومن خلال اشكال نشاطاته الخاصة مزيدا من الغموض ، ومن خلال تنظيمه الخاص للمادة فانه سوف يكشف معا مجموعة من الصور في جملة مفردة واحدة ، أو يقوم باحلال معنى موضوع ما محل معنى موضوع آخر يرتبط به الى حد ما ، وهذا التكثيف والاحلال أو الابدال المستمر للمعنى يتفق كما يقول تيرى ايجلتون T. Eagleton مع ما حدده رومان ياكوبسون R. Jacobson على أنه عمليتان أساسيتان أوليتان للغة الانسانية وهما : الاسعارة (تكثيف المعاني معا) والكنائية (احلال أحد المعاني محل معنى آخر) وقد كان هذا هو مادفع المحلل النفسي الفرنسي المعروف جاك لاقان J. Lacan لكي يقول بأن « اللاشعور مركب بشكل مماثل للغة » ، وان نصوص الأحلام هي أيضا نصوص خفية سرية ملغزة (٦٨) .

ان كل فرد على معرفة بالأدب الحديث يعرف جيدا تعريف أندريه بريتون للسريالية في الاعلان الأول (المانفستو) لها عام ١٩٢٤ الذي قال فيه أن الحركة النفسية التلقائية في أنقى حالاتها والتي يمكن للمرء أن يعبر عنها لفظيا ، بواسطة الكلمة المكتوبة ، أو أي شكل آخر ، هي النشاط الحقيقي للفكر ، ان التعطيل المؤقت للوعي يمكن الوصول اليه أساسا من خلال الحث والاستكشاف للأحلام والهلاوس ومن خلال الكتابة التلقائية (الاتوماتية) التي تظهر الصور فيها باعتبارها العلامات الارشادية الوحيدة للعقل « وخلال هذه العمليات يختفى التمييز بين تحرير اللاشعور والجنون ، وقد كان بريتون يميل الى الاعتقاد بأن المجانين ، هم الى حد ما ضحايا لخيالهم ، وهي نظرة كانت شائعة أيضا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فهذا الخيال يدفعهم الى عدم الاهتمام بالقواعد البنائية السائدة ، ويقول أندريه بريتون « اننى استطيت أن اقضى عمري كله فانحيا عيني على اتساعهما محدقا في أسرار الجنون » (٦٩) لم يكن أصحاب الحركة السريالية يهتمون كثيرا بالمدى المتسع من الأعراض المرضية التي تظهر في حالات الذهان حيث ان الجانب الذي أثار اهتمامهم أكثر من غيره كان

يتعلق بالهلوس التي هي في رأيهم صور النشاط الحقيقي للعقل وقد اعتبروها النواتج الأكثر تطرفا وجرأة للعقل اللاشعوري ، وفي هذا السياق فان المبدأ السريالي الخاص بالجوانب اللاعقلانية للسلوك والفن تضمن مناقضا مع اهتمامهم بالقضايا الاجتماعية والسياسية ، وذلك لأن الفنان السريالي أراد كما يقول البير كامى استخلاص العقل من اللاعقل وأراد تنظيم اللاعقلاني غير المنظم ، فالسريالية بعد رامبو أرادت أن تقيم قواعد للجنون وللتدمير الذي يبدو بلا قواعد ، وقد اختلفت آراء بريتون عبر البيانات المختلفة المتتالية للحركة ، لكنه في واقع الأمر لم يذهب بعيدا كثيرا عن المبادئ الأساسية التي اشتمل عليها الاعلان أو البيان الأول فعد استمرار يوضح أهمية التلقائية النفسية واستمر كذلك يشير الى تلك العمليات التي يمكن أن تنتج عن توحيد وانصهار العمليات الشعورية مع العمليات اللاشعورية ، كما وصفها البيان الأول ، وقد قال بريتون « اننى اعقد فى الحل المستقبل لهاتين الحالتين ، الحلم والواقع ، اللتين تبدوان مختلفتين تماما ، الى نوع من الواقع المطلق ، سريالي ، اذا كان يمكن للمرء أن يتحدث كذلك » وفى البيان الثانى قام باعلان حزبه لحقيقة أنه لم تبذل جهود منتظمة وراسخة مثل التي طالبت السريالية بها فى مجال الكتابة التلقائية وفى وصف الأحلام ، وقد كان نقده الأساسى لممارسى الكتابة التلقائية هو فشلهم فى «ملاحظة الذات» والنقص الواضح لديهم فى « الوعى » ، وهذه العمليات الواعية هي عمليات داخلية أساسية فى «الجماليات السريالية وفى تسردهم الاجتماعى على العقلانية ، واهتمام السرياليين بما سماه بريتون « مشكلة الفعل الاجتماعى » ترتبط بشكل وثيق بموقفهم الجمالى ، وهذا يذهب الى ما هو أبعد من ذلك الالتزام المبكر لمعظم السرياليين بالماركسية ، وكذلك خلاف بريتون وغيره وانفصالهم عن الحزب الشيوعى الفرنسى عام ١٩٣٣ فالعقيدة الأكثر اتساما وأكبر بقاء من تمسكهم بالعنف الثورى والعدمية المشتتة كانت هي اعتقادهم بأن «التلقائية النفسية» يمكن أن تستعيد الطبيعة ، والحقيقة ليس للفن فقط ولكن للمجتمع أيضا ، وهذا الأمر جوهرى وهام فى رأيهم لحرية الانسان وتحريره . وفى عام ١٩٥٣ قام بريتون بتلخيص المبادئ الجمالية الكبيرة للسريالية وهدفها من « اعادة اللغة الى الحياة الحقيقية » وعاد مرة ثانية الى هذا الموضوع بقوله انه بدلا من العودة من الشيء الدال الى العلامة التي يتركها بعده ، والتي قد تكون أكثر من ذلك ، مستحيلة فانه من الأفضل الذهاب فى وثبة واحدة الى مكان ولادة ذلك الشيء الدال ، وفى الشعر الخاص الذى أنتجه بريتون وأراجون وايلوار وديسنوس وغيرهم من السرياليين تم ادراك هذا المبدأ بطرائق مختلفة ، وهذا الابداع قام فى أساسه من خلال ابداع الصور التي توحد بين مستويات ومناطق الخبرة

المختلفة ، بل والمتناقضة أيضا ، وكما قالت ماري أن كور M. A. Cows عند مناقشتها لشعر ايلوار فان الشيء الدال في شعره هو أنه ليست هناك ثغرة بين البصرى والعقلى لديه ، فرؤيته الشعرية تقوم كلها على هذه البساطة الخاصة للمشهد والفكرة ، وكذلك عمليات التوحيد وإعادة التوحيد للعناصر المشتتة وغير المنظمة » (٧٠) .

وقد ظهر للسريالينز أعداء ومناهضون كثيرون لعل من أبرزهم فى المسرح أنطوان أرتو الذى قال « ان السريالين يحبون الحياة بينما أنا أمقتها تماما » وقد انفصل عنهم عام ١٩٢٦ عندما انضموا للحزب الشيوعى واعتبر ذلك ابتعادا منهم عن مبادئهم الأساسية وانسحابا من البحث عن الحقائق الداخلية الى الحقائق الخارجية وحاول فى ابداعه المسرحى الخاص كما قال أن يبحث عن أساليب خاصة من « الصراع مع اللغة ضد الشائع ومع ما هو خلف اللغة ، خلف الصورة ، خلف الرمز مع الحقيقة الجوهرية ، هذا ما بحث عنه السرياليون وساهموا به وعندما ابتعدوا عنه ، ابتعدت عنهم » (٧١) .

لقد حاول أصحاب المدرسة السريالية أن يكشفوا عن تلك المحتويات التى قال عنها يونج بأنها لا يمكن اشتقاقها من محتويات أى عقل واع ، فهى ليست محتويات عادية ، ومن الواضح أنها نواتج نشاطات عقلية لا ارادية لم تعرف من قبل أو يمر الانسان بخبرة مشابهة لها ، انها مختلفة بشكل عميق عن نواتج العقل العصابى التى لن يحكم أى ملاحظ مشمول عليها بأنها ذات طبيعة جنونية ، انها تظل بعيدة عن متناول الوعى ، كما انها تبعد بشكل أو بآخر عن الشعور الخاص بالآنا ، وهى أقرب من غيرها الى الخبرة المرضية الذهانية ان ما يحدث هنا هو أن اللاشعور اللاواعى يأخذ دور الآنا الواعى ، والنتيجة الحتمية لتبادل الأدوار هى الفوضى والتدبير ، وذلك لأن اللاشعور ليس شخصية ثانية ذات نشاط منظم ومركز ولكنه على العكس من ذلك مجموعة من العمليات العقلية اللاعقلانية والمنذاتضة والتى توجد معا ، ولكن بينما يظهر الدهان الوجود الممكن لعقل لاشعورى مستقل فان المرء يجب الا يقنع بالرأى الخاص القائل بأن أى شكل من أشكال الاستقلال اللاشعورى هو فقط جنون (٧٢) ويصف يونج لغة العمليات الحدسية اللاشعورية النشطة لدى احدى مريضاته وصفا يقترب كثيرا من وصفه لعمليات الحدس فى الفن فيقول عنها « انها ليست «وجهة بواسطة العقل الواعى ، الذى يكون فى مجالات أخرى أحده أساليب الانسان الهامة فى التعامل ، ان عمليات الحدس اللاشعورية تلقائية ودينامية وماكرة بطريقة هائلة ، انها تقوم بصهر تفاعلى لوجهات النظر العقلية المختلفة .

داخل الرؤى الحدسية ، كما تدمج القيم الأخلاقية بالاندفاعات الانفعالية ، ان النشاط النفسى المتضمن فى هذه العملية هو نشاط غير متمايز بدرجة كلية ، انها مثل فوران الحمم البركانية الذى تختلط فيه كل أنواع المعادن وتنطلق فى نيار متوهج واحد مندفعة من أحشاء الأرض ، ليس هناك استخدام للنشاط العقلانى أو الذهنى فى هذه العملية ، ومن يجد نفسه وقد هاجمته مثل هذه الأفكار والخيالات والرؤى يكون اما محاصرا بواسطة خوف لايمكن مقاومته بأنه سيصبح مجنونا أو يعتقد بأنه عبقرى . وفى الحالتين فانه سينعزل فى الحال عن قرنائه الذين سيكونون بالطبع غير قادرين على فهم هذا الأمر بشكل جيد (٧٣) مثل هذه الأفكار وغيرها كان لها تأثيرها بشكل أو بآخر على الفنانين ذوى التوجهات الفنية السريالية أو شبه السريالية وان كان تأثير يونج قد جاء متأخرا عن تأثير فرويد ، بل ربما أمكننا القول أيضا بأن تأثيرات يونج كانت قد بدأت تمارس دورها حين بدأت الحركة السريالية فى شكلها الأول فى التفكك والانشطار ، لكن هذا لا يمنعنا من القول بتأثيره البارز على حركة النقد الفنى السريالى خاصة تأثيره البالغ على هيربرت ريد الذى يكثر من استخدام مفاهيم يونج عن الانماط الأولية والعقد والقناع وغيرها فى نقده الأدبى والتشكيلى وكذلك الناقد والمفكر الفرنسى المشهور جاسنون باشلار الذى يقوم كتابه « جماليات الحلم » فى جوهره على أساس مفاهيم يونج عن الانيما (العنصر الأنسوى داخل الرجل) والانيموس (العنصر الذكري داخل المرأة) وغير ذلك من المفاهيم » (٧٤) .

ان مصطلح السريالية يشير بشكل خاص الى التعبير الفنى الذى ينقدم من مستويات الوعى التى تكون مرتبطة عادة بالجوانب المنطقية المعقولة فى الحياة اليومية ، وقد اهتم السرياليون أكثر من غيرهم بالجوانب الخيالية اللامنطقية المضطربة الهائجة وهم يشعرون أن الجمال الأصيل يكمن فى التائق المعطى للحواس فى الأعمال المنفذة بهذه الطريقة ، لقد وجدت السريالية دائما قبل ذلك (فى حكايات الأطفال حول الجنيات مثلا) ولكن التعرف الواعى عليها كفلسفة جمالية فى العصر الحديث يعود الى زمن الحرب العالمية الأولى ، وجذورها المباشرة وجدت فى حركة فنية سابقة هي الدادية Dadaism وفى الفنون المختلفة فمن النشاط السريالى الكبير تمثل فى مجالات الأدب والتصوير والسينما ، والحركة تنقسم بشكل عام الى فرعين أساسيين : التعبير عن الأحلام والتعبير عن الاندفاعات التلقائية (الاوتوماتية) والرواد البارزون للاتجاهين فى التصوير هم سلفادور دالى وجوان ميرو وزينيه مرجريت ومارك شناجال وغيرهم ، وقد رسم دالى الأحلام فى اكل أنماطها اللامنطقية بل والجنسية بشكل شديد الحماس لها كما فعل

سيجموند فرويد في سياق آخر أما جوان ميروفانه فيجسد نفسه من كل نساظ عقلي منطقي ومتمزن وينتج الفرصة للأشكال كي تظهر في خطوطه وأشكاله يتشكل تلقائي بالاعتماد على وجود دوافع وحاجات سيكولوجية داخلية ملحة وفنه مشابه لعمليات تركنا للقلم يتحرك بحرية ويتجول ويشرد على مجموعة أوراق ثابتة بينما تقوم بالحديث في التليفون ، هذا هو الرسم التلقائي ، وان كان بعض السرياليين يعترضون على ذلك بقولهم ان هذا الرسم رغم امكانية كشفه عن حياة باطنية ثرية فانه يتم من خلال يد فنان حساس ومن ثم فليست هناك تلقائية تامة ، يؤكد أنصار هذه الحركة أيضا أهمية فنون الأطفال باعتبارها تجليات لاواعية للأعماق الباطنية في حالات تفتحتها الأولى مثلها مثل فنون الكبار وان اختلف مستوى الاداء والانجاز باختلاف مستويات النضج ، كذلك يحاول السرياليون تأييد النسق العام للحركة من خلال الاشارة الى الفن الخيالي في القرن الخامس عشر على يد الفنانين الألمان الكبار وبصفة خاصة بوش Bosch وكذلك « أليس في بلاد العجائب » « ونشيد الأناشيد » والفن البدائي وفيما بعد فانهم أشاروا الى الحالة المرضية البائسة للعالم اليوم التي هي مضادة للعقل الى حد كبير بل تقوم أيضا بانهاك (٧٥) .

ان عالم الجنون لدى السرياليين لا يشتمل على حالة فردية خاصة بانسان واحد يحلم ويهلوس ويهذي ويتجول ، بل هو عالم أكبر متسع وفسيح الارزاء ، يتخبط ويضطرب ، يحلم أيضا لكنه يسقط أكثر في براثن كوابيس الحرب والدمار والتخريب والأمراض والأوبئة والشروع الكثيرة المتفائمة المتجولة بحرية ، توشك أن تنال كل شيء .

تعقيب عام على نظرية التحليل النفسي :

انتقد « ناجل » سنة ١٩٥٩ نظرية التحليل النفسي ليس بسبب تعامله مع مفاهيم نظرية ، ولكن بسبب عدم التحديد أو التعريف الاجرائي لطبيعة هذه المفاهيم أو للقوانين التي تربط بينها وبين السلوك ، كما أن الاطار لا يؤدي الى تنبؤات جديدة وهذا يرجع الى أن اللغة التي صيغت بها النظرية هي لغة مجازية شعرية ذات نسيج مفتوح ، كما أن هناك انتقادات كثيرة توجه الى النظرية من وجهة نظر اجتماعية أو انثروبولوجية أو من وجهة نظر منطقية خاصة فيما يتعلق بغموض وتناقض العديد من مفاهيمها . ويعزى سوء تفسير الاطار التحليلي النفسي للمبدعات الفنية من ناحية الى جنوحها الى النظر الى الأثر الفني كما لو كان بحسب من قبيل الأغاز التي لا يتبسر قط فهم معناها بطريق مباشر ، كما يرجع من ناحية أخرى الى اعادة النظر الى الأعمال والرموز الفنية على انها علامات مجردة جامدة تقليدية نجد شروحها في قاموس أو مرجع أو بالأحرى في كتاب

الأحلام . وقد اتهم هاوزر A. Hauser هذا الإطار بالرومانسية وقال بأن الطابع الرومانسي لمنهج التحليل النفسى فى الفن يظهر فى أوضح صورة له فيما يعزوه الى الملكات اللاعقلية والحدسية من دور كبير فى مضمار الابداع الفنى ، وقال أيضا بأن كلا من التحليل النفسى والرومانسية يشتركان فى النظر الى اللاشعور بوصفه مصدرا لصورة من صور الحقيقة الواقعية وأسلوب التداعى الحر يمثل نمطا آخر من أنماط الصوت الباطنى الذى نادت به الرومانسية (٧٦) .

لقد قامت الاطارات التحليلية النفسية بالتركيز على الجوانب الوجدانية والدافعية للظاهرة الفنية ، لكن تركيزها كان أقل على الجوانب الادراكية والمعرفية وقد نظر فرويد الى عملية الابداع الفنى على أنها عمليات تمويه وإخفاء ومسارات فرعية للدوافع البيولوجية ، وأى محاولة لتمثيل أو تصوير أو تأويل الوجود الانسانى تم النظر اليها على أنها موجهة لخدمة الدافع الجنسى ، ولذلك فإنه يتم تحريفها بالضرورة . وقد أكد يونج على أهمية اللاشعور الجمعى والنماذج البدائية التى لولهاها - فى رأيه - لما تمكن « ملفيل » من ابداع رواية « موبى ديك » ، التى اعتبرها عملا كشفيا ، وقال بأنها أعظم رواية فى تاريخ الأدب الأمريكى ، كما أكد على أهمية الحدس والاسقاط وغيرهما من العمليات الغامضة التى تفتقد التحديد الاجرائى لمضمونها .

ثالثا : نظرية الجشططت والابداع الفنى :

مقدمة :

لم تكن نظرية الجشططت مجرد اطار سيكولوجى ، بل كانت عبارة عن اتجاه كلى حول لانساق والتنظيمات سواء كانت بيولوجية أو فيزيائية . ورغم أن تطبيقاتها الكبيرة فى علم النفس كانت فى مجال الادراك حيث كانت أكثر اقناعا ، فإن القليل من الوظائف السيكولوجية هو الذى لم يوضع فى الاعتبار داخل اطار هذه النظرية . لقد جاء اطار الجشططت بمثابة الاحتجاج أو الاعتراض الشديد ضد ما يسمى بالمنحنى الذرى ، أو الجزئى لدى الترابطين والشرطيين بعد ذلك ، ذلك المنحنى الذى يؤكد على الخصائص أو الوظائف الخاصة المنعزلة ، وقد أكد أقطاب اطار الجشططت كوهلر W. Kohler وكوفكا K. Kaffka ، وفرتييمر M. Wertheimer بأن الفرد يدرك الموقف ككل . فللكل مميزاته وخواصه التى ليست للاجزاء ، ولا نستطيع أن ندرس خواص الكل من الجزء ، كما لا يمكننا دراسة خواص الماء من

مجرد دراسة خواص الأوكسجين والأيدروجين اللذين يدخلان في تركيبه . (٧٧) .

لقد ظهرت هذه المدرسة كتعبير عن موجة جديدة من الامتزاج بين فلسفة الطبيعة والرومانتيكية في ألمانيا ، والتي بعثت بطريقة انفعالية قوية الشعور بالأسرار العظيمة للكائن الانساني ، والقوى الخلاقة للطبيعة في مقابل الآثار الضارة للعقلانية المفرطة في الصرامة التي حاولت تأكيد الانفصال بين العقل الانساني والحياة الطبيعية . وقد كان التفكير الجشطلتي ذا علاقة وثيقة ببعض الشعراء والمفكرين في الماضي ووضح مثال على ذلك هو جوته (٧٨) .

أما بعد ذلك وفي مجال التصوير فقد كان كاندنسكي هو أقرب الفنانين الى النظرية . ويؤكد هذا الاطار أهمية مفهوم « الاستبصار » وهو كما يذكر كوفكا مؤكداً ليس قوة تخلق الحلول بطريقة سحرية ، فالموقف يجبر الكائن على أن يتصرف بطرق معينة رغم أنه لا يمتلك الادوات الخاصة بهذا النشاط مسبقاً ، ويتم ذلك من خلال عمليات التنظيم واعادة التنظيم . وكل تنظيم له جوانبه المختلفة مثل الاستقرار ، التصلب ، التعتد ودرجة التشكل وغيرها من الخصائص وينتج التنظيم عن التفاعل ، واعادة التفاعل بين الكائن والبيئة . الاستبصار اذن هو تغير مفاجيء في ادراك الكائن لمشكلة ما ، وهو عند الانسان يشتمل على تنظيم أو توفيق للمعلومات بطريقة ذات معنى ، أو هو تحقيق الفهم الكامل للأشياء . وهو ليس دائماً نشاطاً فجائياً ، بل يمكن أن يكون تدريجياً ، انه عملية يدرك فيها الفرد العلاقات المختلفة التي بالموقف ويحاول تنظيمها واعادة التنظيم في وحدات جديدة تؤدي الى تحقيق الهدف المطلوب (٧٩) .

وقد امتد اطار الجشطلت بمفاهيمها ومحاولاتها التفسيرية الى مجالات عديدة من السلوك الاجتماعي ، والتعليم ، والنشاط الفني ، وغير ذلك من المجالات ، وقد تعرضت هذه النظرية لبعض الانتقادات بعد ذلك فالدراسات السيكولوجية الحديثة للادراك قامت بالقاء الضوء على عملية ادراك الشكل دوناً حاجة للجوء الى المجالات الافتراضية الخاصة بالدوائر العصبية الكهربية التي افترضها الجشطلتيون ، كما وجه بيترمان B. Peterman وناجل وغيرهما بعض الانتقادات اليها على أساس فلسفة العلم ، وكان أغلب الانتقادات موجهة الى المحاولات التي قدمها علماء الجشطلت لتحديد طبيعة الجشطلت الحقيقي ، وعن علاقة الكل بالأجزاء والشكل بالأرضية وغير ذلك من التصورات (٨٠) .

لكن على كل حال فإن الأمر الجدير بالذكر هو أنه من خلال اطار الجشططت جاء تعاطف قوى وفهم عميق للفنان ، « فمن خلال تنظيم الحقائق الطبيعية وفقا لقوانين الانضاح Pragnanz والوحدة Unity والعزل Segregation والتوازن Balance وغيرها يمكن للفنان أن يكشف عن التناغم والنظام ويدين بوعيه التنافر والفوضى في كل شيء » (٨١) .

١ - المفاهيم الأساسية :

(١) الجشططت : Gestalt

كلمة ألمانية ليس لها مقابل دقيق في اللغة الانجليزية وقد اقترحت مصطلحات عديدة لهذه اللغمة مثل « الشكل » Form والنشكيل أو الصياغة Configuration أو الهيئة Shape وكذلك الجوهر Essence والطريقة أو الطراز manner ، ورغم عدم وجود ترجمة تتسم بالكفاءة التامة فإن المصطلح قد شاع في الانجليزية ، بدرجة كبيرة وحدث نفس الأمر في اللغة العربية والبؤرة المركزية للمصطلح هو أنه يستخدم للإشارة الى « الكليات » الموحدة والبنيات Structures الكلية أو الكاملة التي لا يفهم الكشف عن طبيعتها ببساطة من خلال تحليل عناصرها المنفصلة المكونة لها على حدة ، والفكرة هنا هي أن الكل مختلف عن مجموع أجزائه انه ليس مجرد جمع الأجزاء ، ويشكل هذا المبدأ جوهر حركة علم نفس الجشططت وهي الحركة التي نشأت في ألمانيا حوالي عام ١٩١٠ وما بعدها في مقابل علم النفس الذي كان يهتم بتحليل العمليات والنشاطات النفسية الى عناصر ومكونات فرعية حيث كان ذلك سائدا لدى اتباع المدرسة البنيوية (أو البنائية المبكرة في علم النفس ، لدى تيتشنتر مثلا) في ألمانيا أيضا ، وينمك علماء نفس الجشططت بأن الظواهر النفسية يمكن أن تكون قابلة للفهم فقط اذا تم النظر اليها باعتبارها كليات منظمة ذات شكل خاص ، فالتفاحة مثلا ليست مجرد تجميع للعناصر الأساسية المكونة للتفاح مثل اللون الأحمر ، الشكل الخاص ، الصلابة ، الاستدارة « الرائحة » الخ فالكل الذي يكون شكل التفاحة أو جوهرها ليس مجرد ناتج عملية جمع هذه العناصر « (٨٢) ويوجد هذا الكل في كافة نشاطات الانسان كالاستماع للموسيقى والادراك والتعليم والتفاعل الاجتماعي والابداع وغيرها ، هذا الكل يتم الوصول اليه كثيرا من خلال عمليات التنظيم ، إعادة التنظيم لهذه العناصر المكونة لهذا الكل ، ومن خلال عمليات خاصة بالاستبصار والتوازن والادراك والتعبير وغيرها وهي العمليات التي نعرض لها في مواضع تالية من هذا الفصل .

Insight : (ب) الاستبصار :

يشير هذا المصطلح بشكل عام الى عملية الفهم أو الإدراك الحدسى للطبيعة الداخلية لشيء ما . وهناك معان عديدة أكثر تحديدا منها اثنان يرتبطان بالاستبصار الشخصى هما :

(أ) أى عملية وعى ذاتى ، أى معرفة ذاتية أو فهم ذاتى فى مواقف الحياة العادية .

(ب) فى مجال العلاج النفسى يشير المصطلح الى عملية فهم المرء لحالته العقلية أو الانفعالية التى لم يكن يفهمها من قبل بمثل هذا القدر من الوضوح .

هنا نلمح تمييزا بين الاستبصار العقلى الذى هو نوع من الفهم النظرى لحالة المرء أو لعملياته ونشاطاته السيكولوجية ، ومع ذلك يمكن أن تظل هذه العمليات والنشاطات غريبة أو مغتربة عن ذاته - وبين الاستبصار الانفعالى الذى يعتبر الفهم الحقيقى العميق لهذه الذات .

وهناك معنيان آخران يرتبطان بالاستبصارات البيئية أو الموقفية .

(ج) التفهم الواضح الجديد المفاجئ لحقيقة شيء ما يحدث دون مصدر واضح من مخزون الخبرات الماضية فى الذاكرة .

(د) داخل علم نفس الجشطالت - وهو المعنى الذى يعيننا أكثر من غيره من المعانى السابقة ، يشير هذا المصطلح الى العملية التى يتم من خلالها حل المشكلات ، هنا يتميز الاستبصار بحدوث عمليات تنظيم وإعادة تنظيم أو إعادة تركيب مفاجئة لنمط معين من المشكلات أو حتى للجوانب الجوهرية منه ، مما يسمح للمرء بالتقاط العلاقة المناسبة للحل ، هنا يمثل الاستبصار نوعا من التعلم ، ويتميز بأنه يحدث من خلال الشكل المسمى : الكل أو لا شيء ، فالاستبصار أما أن يحدث أو لا يحدث كذلك فإن عمليات الفحص الدقيقة للسلوك الاستبصارى تكشف عن أنه يحدث تدريجيا خطوة من خلال التنظيم وإعادة التنظيم ، أما الخطوة الأخيرة فى طريقة الحل فهى ما تحدث بشكل مفاجئ وتصاحبها الدهشة (٨٣) .

Insomorphism : (ح) التشاكل :

فى مجال الرياضيات يشير هذا المصطلح الى العلاقة الوثيقة - نقطة بنقطة - بين نظامين رياضيين .

أما لدى علماء نظرية الجشططت فيشير هذا المصطلح الى مثل العلاقة المفترضة بين مجال الاثارة العصبية في قشرة المخ وبين الخبرة الشعورية لاحظ أن الاتفاق ليس مفترضا هنا بين المنبه الطبيعي وعمليات المخ بين عملية ادراك هذا المنبه الطبيعي وعمليات المخ (٨٤) . ولاحظ بعد ذلك كيف امتد علماء الجشططت بهذا المصطلح لتفسير العديد من النشاطات الانسانية ومنها الابداع الفنى خاصة فى نظريتهم عن التعبير .

(د) الاتزان : Balance

ان أية حالة يتم فيها معادلة أو مساواة القوى المتعارضة تسمى حالة اتزان ويشيع استخدام المصطلح فى علم الجمال وفى دراسات التفاعل الاجتماعى والحالات الانفعالية (٨٥) .

(هـ) الجشططت الجيometric :

أى شكل أو تشكيل أساسى مستقر ، تتحقق فيه خصائص الكلية والاتزان والوضوح والنظام (كما فى حالة الأشكال الهندسية مثلا) كمثل مبسط .

ويتعلق هذا بالمبدأ الجشططتى الخاص بالتنظيم والذى يقرر أن الأشكال المدركة أو المحسوسة تميل الى أن تكون ذات بنية أكثر تماسكا ، أى أكثر تحديدا وأكثر تناسقا (أو تناغما) وأكثر استقرارا وأكثر بساطة وذات معنى أكبر (٧٣) .

٢ - الإدراك والتمثيل :

يقرر علماء الجشططت انه من بين الاحتمالات العديدة التى تكون متاحة لتجميع المادة الخام الخاصة بموضوع معين وتشكيله فى شكل كلى خاص يقوم المرء فقط باختيار ذلك الاحتمال و ذلك النشاط الذى ينتج عنه « أفضل بنية ممكنة وأن هذه الملامح الخاصة المميزة لبنية الكلى الأساسية الخاصة بالشكل أو الصيغة الناتجة تشتمل على حالة (أو نزعة) تجعلها تبرز أو تظهر ومن ثم يتم ادراكها أولا » (*) .

(*) نظر بعض علماء الجشططت - مثل « مايل » Maille الى الكلى باعتباره « المعلومة » أو البيان النفسى الأساسى أو الجوهرى ، فالخصائص المميزة للكلى لا يمكن استنتاجها من الأجزاء المنفصلة ، وتحدد هذه الأجزاء نفسها وكذلك مواضعها داخل الكلى من خلال الطبيعة الخاصة أو التنظيم الخاص لهذا الكلى ، لكن ما يلى اختلف مع منظرى الجشططت الذين استخدموا كلمات « جشططت » ، وشكل Form وبنية Structure =

هذا يعنى أن اختبار أو تمييز الأفراد الفعلية من الصيغة الكلية قد حدث اعتماد على الوظيفة البنائية (أو التركيبية) لهذه الأجزاء (٨٦) .

ان هذا يتم من خلال ذلك الميل الى الاتزان Balance الذى هو بالنسبة لارنهايم وكذلك علماء الجشططت كافة - خاصية دينامية أساسية موجودة فى المخ الانسانى ، فعمليات هذا المخ تميل الى التوازن فى علاقات تفاعلية مجاليه مركبه ، لكننا يجب الا ننظر الى عمليات التوازن الجسمية وعمليات الاتزان الادراكية على انها متماثلة أو باعتبارها نفس العمليات ، حيث ان الاتزان الادراكي له قوانينه الخاصة التى قد تسير أيضا بشكل يناظر تلك العمليات الخاصة بالتوازن الجسمى أو الفيزيقي (٨٧ ، ٨٨) وفى حقيقة الأمر فان نشاط هذه القوانين فى مجال المنبهات البيئية أو الفيزيقية يكون له تأثيره الواضح على المجال السيكلوجى ، فمتلا يقوم الاتزان باستبعاد الغموض والتشتت من مجال القوى السيكلوجية ، وعلى العكس من ذلك فان نشاط هذه القوانين (أى قوانين الغموض والتفكك وعدم الاتزان والاختلاف أو التنافر) فى المجال السيكلوجى يميل الى تحقيق الاتزان فى مجال الفن بشكل عام حيث ينشط الفنان للتغلب على هذه العوامل التى تعمل ضد الاتزان وتجاوزها ، ويهتم علماء الجشططت هنا بشكل خاص بقوانين فقدان الاتزان وكذلك قوانين البحث عن الاتزان وتحقيقه فى شكل تكوينات فنية ، فكل العمليات الحيوية اذن ينبغى ادراكها باعتبارها عمليات دينامية نشطة تواقه للوجود ، انها تكون فى حالة صيرورة وتغير ، كما أنها تظهر جهدا مستمرا لتنظيم القوى المتصارعة فى المجال الادراكي أو حتى العقلى للفنان فى نوع من الاتزان ، هذا السعى نحو الاتزان التكويني الذى يظهر فى النشاط الفنى يعكس نزعة ربما كانت هى الباعث الرئيسى فى كل أنماط النشاط الانسانى ويتمثل هذا الباعث - أو الدافع - فى البحث عن الاتزان والنظام ، ان القوى السيكلوجية الأساسية ، أى قوى الادراك والتفكير والذاكرة والصورة والتمثيل العقلية تكون فى حالة دائمة من التنظيم وإعادة التنظيم ، ومن بين كل أنماط وأشكال وتشكيلات هذه العمليات يلتقط الفنان شكلا واحدا فى لحظة ما ويعرضه (٩٠) .

ورغم أن التجارب التى قام بها علماء الجشططت قد أظهرت أنه اذا تم اضعاف تأثير الشكل المنبه من خلال العرض السريع أو الاضاءة الخافتة أو البعد (المسافة) الزمانى والمكاني . . الخ فانه يتم ادراك الأشكال

= وكل Whole باعتبارها مرادفة ، ومن ثم قام بالتمييز بين الشكل ، أو الجانب الشعورى الظاهرى من ادراك الكل وبين بنية هذا الشكل التى لا تكون متاحة بشكل مباشر لكنها تصف الطراز المألوف الذى تنتظم من خلاله الأجزاء معا (٨٩) .

بطريقة مختلفة عن الطريقة التي تم من خلالها ادراك هذه الأشكال سابقا ، وهي في حالة اكتمالها ، ولا يكون هذا الاختلاف واضحا في نقص اكتمال هذه الأشكال فقط ولكن أيضا في ظهور أنماط تمثل بنية النموذج الأصلي بطريقة أكثر بساطة ، من خلال أشكال منتظمة وغالبا متناغمة أو متناسقة ، وفي حالات كثيرة لم تكن هذه الأشكال موجودة أصلا في النماذج الخاصة بالأشكال الأصلية .

يفسر أرنهايم هذه النتائج من خلال قوله ان الأمر يبدو كما لو كان هامشي الحرية - حرية الادراك والتفكير والتخيل طبعا - الذي توفر نتيجة التقليل من تحكم المنبه الأصلي ، قد قام - هذا الهامشي بتعزيز أو ابتعاث نزعة خاصة في أعضاء الحس لدى هؤلاء الأفراد لانتاج أشكال بسيطة منظمة بشكل تلقائي . هذه النزعة يمكن أن تكون أساسية في كل العمليات الإدراكية بشكل عام ، وهي يمكن أن تظهر خلال النشاط الفني مثلا في شعور الفنان بالمشكلات والأشياء الناقصة الغامضة بعيدة المنال المؤلمة المتناقضة في الواقع ومن ثم تكون محاولاته من خلال الإبداع لانتاج الأعمال الفنية البسيطة والمنظمة هي محاولته الخاصة للتغلب على هذه المشكلات الخاصة التي يدرکہا موجودة في الواقع ، ان عملية الادراك ربما كانت تتكون من تطبيق الفئات الإدراكية Perceptual Categories كالاستدارة والاحمرار ، والصغر ، والكبر ، والتناسق والأفقية ، والرأسية ، وكذلك الفئات العقلية أو الجمالية أو حتى الأخلاقية كالخير والحق والجمال والصدق والعدالة والمساواة . الخ على المدى الكبير المنبه للفنان الذي هو الواقع في تمثيلاته العيانية ثم ان ناتج عملية التطبيق هذه ينتج عنه تكوين تصور خاص أو رؤية خاصة أو تمثيل (*) عقلي خاص يتوصل اليه الفنان تدريجيا ثم يقوم بالتعبير عنه في شكل عمل فني . ان تطبيق مثل هذه الفئات الإدراكية أولا على الوقائع المنبئة المحيطة بالانسان عامة - والفنان خاصة - يمكن ان تستشر بداخله بنية خاصة جديدة يتم تمثيلها والتعامل معها عقليا . مع التأكيد مرة أخرى على أن بنية الشكل المعطى ادراكيا في البداية تلعب دورا هاما كبيرا في اثاره مثل هذه البنية العقلية التمثيلية - حتى في شكل مجرد - وتكوينها .

(*) التمثيل كما يستخدم في علم النفس الحديث هو العملية التي يحل من خلالها شيء محل شيء آخر أو يرمز اليه كبديل له ، وقد تكون عملية التمثيل هي بمثابة الخريطة العقلية المباشرة لموضوع معين ، أو قد تكون رمزا عقليا له في شكل صورة أو فكرة أو قد تكون بمثابة عملية تجريد عقلية للخصائص المميزة للموضوع (٩١) وتكون بمثابة التقرير للقواعد الأساسية التي يحتفظ المرء من خلالها بالواقع التي تواجهه ، هذه الانتقائية تشمل على تكوين مثال أو نموذج لشيء ما ، فنحن لا نضع في التمثيل كل ما يتعلق بالشيء الأصلي وقد يكون مادة احتفاظنا بتمثيلتنا العقلية هي صورة أو كلمة أو اي اشكال رمزية أخرى =

اننا عندما نرى وجها انسانيا ، هناك ، حتى للمرة الأولى ، هل نقوم في البداية بالتسجيل السلبي أو الكامن أو حتى المستتر أو غير الفعال لكل أو بعض خصائص هذا الوجه كاستدارته وأحجامه وألوانه وما يشتمل عليه اما من خلال تجميع هذه المكونات أو من خلال ادراك الكل ؟ ألا تعني رؤية وجه ما عملية خاصة بانتاج نمط يشتمل على الخصائص العامة المميزة استقامة الحاجبين وبروز الانف وزرقة أو سواد العينين مثلا ؟ ان ما ندركه يكون عبارة عن تكيف - أو مناسبة - الخصائص الادراكية المميزة مع البنية التي أوحى بها المادة المنبهة أكثر من ادراك هذه المادة نفسها ، فهذه الأنماط الكلية من فئات الشكل والحجم والنسبة والتناسب واللون ٠٠ الخ مع التعبيرات التي تحملها هي ما نتوصل اليه عندما نرى ونتعرف ونتذكر هذه الوجوه هذه الفئات الادراكية هي الشروط المسبقة الضرورية التي لا يمكن الاستغناء عنها حيث انها هي التي تسمح لنا بفهم ما ندركه أو بأن نفهم ادراكيا ما نواجهه .

ان الفئات الادراكية يمكن وصفها باعتبارها عامة ويمكن وصفها باعتبارها مجردة أيضا وذلك لأنها ليست مقصورة على موضوع محدد ولكنها يتم اكتشافها ومن ثم تطبيقها على أي موضوع يتناسب معها .

ان هذه الفئات الادراكية في ضوء التصور الجشطلتي ليست نواتج تقديرية تم الحصول عليها من خلال الخبرة التي تراكمت نتيجة التفاعل مع عدد كبير من الحالات الفردية ، ولكنها بدلا من ذلك (اذا استعرنا مصطلحات كانط) « أشكال خالصة من الادراك الحسي » تتسم بالتلقائية ، وتكون ممكنة التفسير في ضوء تلك النزعة الخاصة نحو البساطة البنائية وهي النزعة التي تحدث بشكل خاص في قشرة المخ البصرية Visual Cortex كاستجابة لعمليات التنبيه ، ان الشكل المنبه الفردي يدخل فقط الى قلب عملية الادراك عندما يستثير نمطا خاصا من الفئات الحسية العامة ،

مناسبة (٩٢) التمثيل اذن هو العملية التي تصبح من خلالها المعرفة في متناول الذهن ومن خلالها كذلك تتكون الصور التي تفكر فيها أو من خلالها ويعرف جان بياجيه التمثيل بأنه العملية التي يتم من خلالها احضار وعرض شيء ما ليس حاضرا أمام الحواس (٩٣) . ويعترف ريتشارد ولهيم R. Walheim بوجود اختلافات كبيرة بين العلماء في تحديدهم للمصطلح وفقا لمواقفهم النظرية ، فالبعض يفترض تماثلا كبيرا بين التمثيلات العقلية والموضوعات الواقعية ، بينما يفترض نظرية المعلومات ان هذا المفهوم يشير الى حالة عقلية. تشتمل علم المعلومات التي تشتمل عليها نفس الموضوعات الواقعية لكنها لا تقتصر عليها فقط ويخلص ولهيم الى ان تحليل عمليات التمثيل يجب الا يشتمل فقط على ما هو موجود بين شكل صورة محددة ، ولكن أيضا ما يمكن رؤيته من خلال تحويل هذه الصورة أو التمثيلات أثناء نشاط الخيال (٩٤) .

هذه الفئات هي البدائل العقلية للمنبهات الحسية كما هو الحال عندما يقدم وصف علمي لشبكة من المفاهيم العامة باعتباره مكافئاً لظاهرة معينة موجودة في الواقع (٩٥) . ومتلما تكون طبيعة المفاهيم العلمية مانعة لهذه المفاهيم من أن تمسك بهذه الظاهرة « نفسها » بشكل مباشر ، كذلك تكون الفئات الإدراكية غير قادرة على أن تشتمل على المادة المنبهة ذاتها أما بشكل كلي أو بشكل جزئي فالوصف العلمي الأقرب للتفاحة مثلا يمكن أن يعطى من خلال قياس وزنها ، وحجمها ووضعها في المكان (أفقى / رأسى) . وطعمها . . الخ .

أما الفئة الإدراكية الأقرب لهذه التفاحة فيمكن أن تتعلق أكثر بالنمط النوعي المتعلق بخصائصها الحسية كالاستدارة والتقل والطزاجة والاحمرار والاختضار . . الخ . ان هذا يعنى أن العمليات الأولية الأساسية في نشاط الإدراك ليست مجرد عمليات تسجيل سلبية للمنبهات الحسية ، ان الإدراك يشتمل على نشاطات إبداعية خاصة بالوصول الى - أو اقتناص - البنية الأساسية المميزة لموضوع معين أن ما يحدث عند مستوى العمليات العقلية العليا ويتم وصفه باعتباره فهما أو استبصارا .

ان الإدراك يشتمل على تجريد من حيث انه يقوم بتمثيل الحالات الفردية من خلال أشكال أو تشكيلات خاصة من الفئات العامة فالتجريد اذن يبدأ ويوجد عند أكثر مستويات المعرفة تمهيدية أو أولية ، أى مع اكتساب المعلومات الحسية . هذه الوجيهة من النظر تتطلب منا أيضا أن نتحدث عن المفاهيم الإدراكية Perceptual Concepts فمثلا يكون علينا أن نميز بين المفهوم الإدراكي « الوزن » مثلا الذى يشير الى الخبرة العضلية الخاصة بالشعور بالتقل وبين المفهوم العقلي الخاص بالوزن باعتباره يشير الى القوة التى تقوم بها الأرض بجذب موضوع معين . ويتفق هذان الاستخدامان مع المتطلبات الأساسية للمفاهيم من خلال كونها خصائص عامة قابلة للتطبيق على حالات خاصة أو نوعية (٩٦ ، ٩٧) .

ان عملية الإدراك اذن فى ضوء التصوير الجشطلتى هي عملية نشطة ايجابية انتقائية تختار وتقوم بالتحديد ، ليست عملية سلبية كما نظر اليها بياجيه وليست مرحلة أولى فى العمليات المعرفية كما نظرت اليها مدارس عديدة فى علم النفس لكنها عملية كلية تستند على مفاهيم وفئات إدراكية كلية خاصة بها هي عملية قادرة على الاختيار والاستبعاد ، على الاشتمال والتضمين لكل ما هو جوهرى وأساسى فى تكوين البنيات أو الأشكال أو الصيغ الكلية وعلى التركز والتجاهل لكل ما يتناقض مع هذه البنيات الجشطلتية أو يعمل ضدها .

تستعمل سيكولوجية التجريد الفنى على مشكلات أخرى غير مشكلات الإدراك ، وتعلق هذه المشكلات - الأخرى - أساسا بعمليات التمثيل ، فإدراك الشيء ليس معناه تمثيله عقليا • ومع ذلك - كما يقول أرنهايم - فإن قدرا كبيرا من الكتابات حول نظرية الفن تستند على افتراض ضمنى بأن التمثيل (خاصة في مجال الفنون التشكيلية) هو عملية محاكاة أو نسخ لعملية الإدراك وأحيانا ما يتمسك هؤلاء المنظرون بأن الفئة الإدراكية (المدرك) الخاصة بموضوع معين أو بنموذج (موديل) له • هى المادة الخام لعمليات التمثيل التى يتم اشتقاق الشكل النهائى للعمل منها من خلال نوع من النشاط الذى يشتمل على مجرد إضافة أو حذف بعض العناصر ، من خلال التغيير أو التحريف أو من خلال التفكيك أو التجميع • ويؤكد أرنهايم أن ما يسميه بالمفهوم الإدراكى ليس مشتقا من الشكل المنبه من خلال مجرد عمليات الاختيار والتجميع وإعادة التنظيم لكنه بدلا من ذلك هو مكافئ بنائى له ، أى نمط من الفئات الإدراكية وبنفس الطريقة فإن التمثيل التشكيلى (الصورى) ليس نسخة متكررة أو معالجة للمفهوم الإدراكى • اننا عندما لا نستطيع أن ننتج شيئا ما بشكل مباشر ، أو عندما يكون الإنتاج المباشر مشتملا على أخطاء أو أفكار غير مقبولة فإننا نقوم بتطوير المكافئ البنائى من خلال الوسائل التى يقدمها لنا وسيط التمثيل الذى تستخدمه وهو اللون والخط لدى المصور وهى اللغة لدى الشاعر والمصور وهى النغمات الموسيقية لدى المؤلف الموسيقى • الخ •

فإذا كانت عمليات الإدراك تشتمل على خلق أو ابداع أنماط من الفئات الإدراكية التى تتسم بكفاءة التعامل مع الأشكال المنبهة ، وإذا كان عمل الفنان يشتمل على تمثيل لمثل هذه الأنماط ، فإنه يكون عليه فعلا أن يبتكر شكلا (على هيئة لوحة - قصة - قصيدة • الخ) لا يمكن رؤيته أو اكتشافه ببساطة بشكل مباشر من خلال مجرد قراءة أو فحص المفهوم المدرك • ان هذا يعنى أن الفن هو نشاط يهتم فى جوهره باكتشاف أشكال وصيغ جديدة ، فالإنتاج الآلى الخاص بموضوع ما من خلال كاميرا مثلا أو من خلال سرد ما حدث فعلا سيسمح بشكل عام بتحديد الموضوع ، واستخلاص بعض خصائصه المميزة ، لكن شكله سيكون - على الأقل جزئيا - متسما بالفوضى أى غير مفهوم إذا تمت مقارنته بالتمثيل الأسمى للنموذج باعتباره نمطا خاصا بشكل جيد التحديد •

ان التمثيل يشتمل على عملية بنائية برؤية نمط خاص داخل الشكل المنبه وبطريقة تتناسب مع بنيته (أى بنية هذا الشكل المنبه) وغالبا

ما تكون هذه مشكلة شاقة أو حتى غير قابلة للحل - وتشتمل عملية التمثيل كذلك على عملية خاصة لابتكار المكافئ أو المقابل أو النظر الفنى المطابق بهذا النمط، ويمكن القيام بهذا من خلال طرائق عديدة مختلفة، لكنها متساوية الصلاحية أيضا، فالخطوط المتعرجة أو المتوجة التي استخدمها « فان جوخ » مثلا لتمثيل أشجار السرو * لم تكن موجودة في الشكل المنبه ولا فى النمط الادراكى الذى انتجه الفنان كاستجابة لعملية التنبيه التى تكونت نتيجة لضربات الفرشاة المتوجة، وبدلا من ذلك فان هذه الضربات أو اللمسات المتوجة كانت هى المكافئ البصرى (أو الصورى) لهذا المفهوم الادراكى، أى المحاولة التى تم من خلالها تحويل هذا المفهوم الادراكى الى شكل محسوس أو واقعى، أى ترجمة لهذا المفهوم من خلال وسيط تشكيلى بدلا من كون الأمر إعادة انتاج لذلك المفهوم الادراكى الخاص (٩٨) .

وهكذا فان عملية التمثيل تشتمل على عملية ابداع، من خلال وسائل وسيط خاص لمكافئ للمفهوم الادراكى . فالدائرة مثلا مشتقة بشكل مباشر من الوسيط الخاص بالرسم الذى تكون وسائله الأساسية هى الخطوط وأحدية البعد One-dimensional Lines، والمفهوم الادراكى الذى ساعد على ظهور أو انتاج الدائرة يمكن أن يؤدي الى تمثيل مختلف اذا قمنا بمحاولات مختلفة لتمثيله من خلال فرشاة ألوان مائية مثلا أو من خلال أقلام مكعبة الشكل Cubic أو من خلال الصلصال . أو غير ذلك من وسائط تمثيل التمثيل (**).

وأيا كائن الوسيط سيكون هناك تماثل بنائى ما بين التمثيل والمفهوم الادراكى مثل هذا التماثل أو التشابه بين التشكيلات أو الأشكال من خلال وسائط عديدة (أو بين التمثيل الداخلى والتمثيل الخارجى له) هو ما أطلق عليه علماء الجشططت اسم التشاكل أو وحدة الشكل . ويظهر ذلك بشكل بارز ومباشر بشكل خاص عند حديثهم عن التعبير (٩٩) .

ان التمثيل الفنى غالبا ما نظر اليه باعتباره نوعا من الجراحة التشكيلية التى تجرى على المادة الخام للخبرة، وهكذا يقال ان الشاعر يقوم فقط بحذف أو إضافة العناصر يغير أو يحرف فيها، يفكك أو يجمع ما قام

(*) شجر من الفصيلة الصنوبرية .

(**) المقصود هنا أن عمليات وضع أو تمثيل الدائرة على الورقة هى عمليات خاصة بمحاولة استخراج التمثيل ذهنى الداخلى - لدى الطفل مثلا - ورسمه أو تنفيذه، هنا يكون التمثيل الخارجى - على الورق تمثيلا - أو ممثلا - لنتاج عمليات التمثيل الداخلية فى الذهن .

بملاحظته ، لكن مثل هذه الوجهة من النظر كما يقول ارنهايم تهمل أو تتجاهل ذلك التمييز الأساسى بين الخبرة وبين تمثيلها من خلال وسيط فنى أن الرؤية الأصلية لموضوع مثل السطح اللامع لشلال من المياه يمكن أن تكون دقيقة تماما فيما يتعلق بالخصائص الإدراكية والتعبيرية المميزة لهذا المشهد . لكن مثل هذه الخبرة لاتتكون فى جوهرها من خطوط وألوان يمكن نقلها ببساطة الى سطح اللوحة أو تتكون من كلمات يمكن تسجيلها ببساطة على الورق على هيئة قصيدة مثلا .

لقد أشار هنرى برجسون فى « مقدمة للميتافيزيقا » الى أن هناك طريقتين مختلفتين تماما للوصول الى شىء ما أو امتلاكه ، الأولى هى أن تدور حوله والثانية هى أن ندخل اليه ، والأسلوب الثانى يشير الى الرؤية المباشرة الحدسية لطبيعة الموضوع ، بينما يشير الأسلوب الأول الى المهمة الطويلة والشاقة الخاصة بتكييف الخبرة مع وسائل مناسبة (للتمثيل تقدمها لنا وسائل خاصة كمفاهيم اللغة العلمية أو الأدبية وليس هناك من تحويل مباشر للخبرة الى شكل ، بل ما يوجد هو بحث عن الرموز المكافئة (١٠٠) .

ان الخصائص النوعية المميزة للوسائل الفنية المختلفة هى المسئولة الى حد ما عن تلك التأثيرات المختلفة التى نحصل عليها من خلالها . فالرسام قد يمثل « المقبرة » من خلال تقديم صورة لمظهرها البصرى المرئى وخلال قيامه بذلك يقوم بالتأكيد على بعض الخصائص التعبيرية للموضوع كالحزن أو السكون المحيط بهذا المكان . وقد قام المؤلف الموسيقى سانت ساينز Saint-Saens فى مقطوعته « رقص المقابر » Dance Macabre أو « رقصة الموت » بمحاكاة بعض الخصائص الصوتية النوعية الخاصة مثل خشخشة (أو طقطقة) العظام أو اصطكاكها وصياح الديك وغير ذلك من الأصوات ، وازافة الى هذه العناصر التصويرية قام هذا المؤلف بأداء أو بعزف الطرب الكئيب المخيف الخاص برقصة الموت من خلال ايقاع وصوت « مجرد » بطريقة تحدد النغمة التعبيرية والشعورية لخبرته . انه لم يتم بتحديد فناء الكنيسة أو مساحتها كما قد يفعل مصور (ما لم يكن هذا المصور يقوم بعمله من خلال شكل لا يتقيد بموضوع عيائى محدد) . فلم يتم هذا المؤلف الموسيقى بتصوير خبرة خاصة بشىء محدد من خلال موسيقاه ، وكان معظم عمله يشتمل على اشارة أو احالة الى مدى أو نطاق ممكن من المواقف والحالات الجسمية والنفسية التى تتناسب مع البنية الموسيقية عندما يقول الكاتب « مقبرة » فانه يقوم بالتماهى (أو التوحيد) ما بين مكان طبيعى محدد وبين اسم معين اسم يمكن أن ينطبق على مجموعة من المقابر وليس مقبرة بعينها انه لم يحدد هنا لا الخصائص الإدراكية

ولا الخصائص التعبيرية لهذه المقبرة أما كلمة ظلام أو « ظلمة » فهي تحدد خاصية ادراكية وتحدد كلمة « خوف » خاصية أو رد فعل عقلي في مواجهة هذا المكان . ولا توجد أية كلمة من الكلمات الثلاث السابقة – رغم قدرة كل كلمة منها على انارة نوع المحتوى الشعوري أو العقلي المحدد والخاص بالكلمتين الأخيرين قادرة على أن تستثير هذه الحالات بشكل صريح أو في حد ذاتها فالمقبرة يمكن أن ترتبط بالخوف لكنها يمكن أن ترتبط أيضا بالسكينة والخلود الى الراحة الابدية ، والظلام – أو الظلمة – قد يرتبط بالمقبرة أو ترتبط بخشبة المسرح ، والخوف قد يرتبط بالظلام أو بالضوء .

ان الكلمات التي هي أحجار البناء في اللغة ، اما أن تقوم بتحديد خصائص عامة دون أن تشير الى الموضوعات التي ننتمى اليها هذه الخصائص، أو تقوم بتحديد الحالات الفردية لمجموعات الاشياء دون تحديد خصائصها أو صفاتها (١٠١) في مجال الشعر يبدو أنه من الصحيح أن نقول ان الشاعر يقوم بشكل متكرر باستخلاص خبرته والتعبير عنها من خلال تأكيده على الخصائص الادراكية التي تجعل هذه الخبرة تنسم بالتعبيرية .

عند تسمية الانسان للأشياء فانه يقوم بتحديد الحالة الفردية ونسبتها الى مجموعة أو فئة من الموضوعات والفن مشتملا على الشعر يقوم بوظيفة مماثلة من خلال كشفه عن الطبيعة العامة للأشياء وليس من خلال تسجيل التجليات الفردية لها ، ان الفنان من خلال تجريده للمظهر الطبيعي للخبرة والأشياء في اتجاه القيم التعبيرية الأساسية يقوم بابتعاط العام في الخاص والكشف عنه (١٠٢) .

٤ – الخصائص الفراسية : Physiognomic characteristics

اضافة الى ذلك التأكيد الكبير لدى منظري الجشططت على الخصائص الكلية العامة الاجمالية للموضوعات المدركة هناك تأكيد آخر لا يقل أهمية عما يسمى بالخصائص الفراسية أو التعبيرية للموضوعات .

لقد لاحظ العلماء الذين قاموا بدراسة لغة الطفل أن الكلمات المبكرة لديه تكون محملة بالمعاني العاطفية والانفعالية أكثر من تحميلها بالمعاني العقلية ، وقد فسر العالم فيرنر Werner ذلك خلال أربعينات هذا القرن من خلال قوله بأن ذلك يحدث نتيجة الخاصية الفراسية لادراك الطفل وتصوراته ، فالشكل الفراسي للادراك يفترض أنه يستخدم بكرة بواسطة الحيوانات والأطفال البدائيين ، ويستثار كذلك بشكل أساسي من خلال الحقيقة القائلة بأن الموضوعات تدرك أولا وبشكل جوهري من خلال الاتجاهات الحركية الانفعالية للقائم بالملاحظة أو الادراك والذي يقوم

باسقاط حالته الحركية والبصرية على هذه الموضوعات ، ومن ثم يتم ادراك الموضوعات من خلال خواصها الدينامية المنسوبة اليها وذلك في مقابل عمليات الادراك التي تتم من خلال الخواص الهندسية أو الواقعية المحددة للموضوعات . وحيث ان الطفل يستخدم غالبا اللغة المعبرة عن مشاعره وحالاته الحركية لوصف الأشياء ، وهى فى حالة حركة فانه يقال ان تفكيره احيائي Animistic ، وقد أرجع فيرنر ميل الأطفال الى تشخيص الموضوعات والأشياء أو « شخصيتها » وجعلها كالأشخاص الحية الى ذلك الشكل الفراسى للادراك والمعرفة ، كما انه نظر الى « الاحيائية » باعتبارها شكلا متطورا وأكثر تفصيلا لهذه النزعة (١٠٣) .

ان التعبير عن هذه الخصائص كما استنتج « سوييف » فى دراسته الرائدة عن الشعر هو أهم ما يميز الكتابة الأدبية على الاطلاق (١٠٤) .

من الوسائل التي يستطيع الشاعر - كما يقول أرنهايم - أن يعطى من خلالها تعبيرا واقعيا (عيانيا) للأفكار أو الظواهر الطبيعية أو النفسية هى ما يسمى باللغة البدائية ، فالشاعر لا تتكون مهمته فقط من تحديس الأشياء والوقائع ولكن يكون عليه أيضا أن ينقل الخبرة الحية الخاصة بالقوى المتفاعلة فى مجاله بشكل تعبيرى . هذه القوى تكون نشطة أساسا من خلال الحواس ، فقد يخبرنا أحد الأشخاص بشكل صحيح ولكن بطريقة غير شعرية أن التكرار المستمر لحركة موجات البحر يوحى بالزمن بشكل مختلف عما توحى به حركة العمل والكدح اليومية للإنسان ، أما الشاعر ت . س اليوت فقد أعطانا فى احدى قصائده (الرباعية الثالثة من قصيدة : رباعيات أربع) الواقع الفنى لهذه الفكرة من خلال وضعه لحركة البحر فى شكل ضربات جرس مؤثرة ادراكيا وكذلك من خلال تجسيده كدح ونضال الانسان اليومى فى صور نساء مراهقات قلقات متبرمات .

ان خبرات الشاعر الأولية قد تشتمل على شعور دقيق بالخصائص الإدراكية التي تحمل التعبير الحاسم ، ومع ذلك فانه خلال بحثه عن المكافئ المقابل لهذه الخبرة فى شكل وسيط من الكلمات ، فانه غالبا ما يميل أولا الى استخدام الأسماء الأكثر تجريدا من الناحية الواقعية أو العملية ، وهى تلك الأسماء التي يمكن أن تسترعى الى الذهن أشياء ولكنها لا تحمل الخصائص المميزة المحملة بالتعبير والانفعال (١٠٥) .

نتيجة لذلك يلجأ الشاعر - وكذلك المبدع بشكل عام - الى الحركة فيما وراء الأفكار والمفاهيم ، هذه الحركة غالبا ما تعود به الى واقع الأشياء ، والواقع الحركى والانفعالى لها ، ان الشاعر - كما يؤكد أرنهايم - قد اعتاد

على أن يتكئ على نمط من القرابة أو العلاقة الإدراكية لم يوضع بعد في تصورنا العلمى الحديث للعالم ونادرا ما نستخدمه أو نعبر عنه في لغتنا العملية . ففي واقع الأمر نحن نستخدم دون تردد - تعبيرات مثل « نغمة ناعمة » فنطبق خاصية لمسية على الصوت أو نقول « لون بارد » فنربط بين الحرارة والظواهر البصرية ، ولكننا لانفعل ذلك على كل حال ، لاننا نعرف بشكل واع بوجود مظاهر تشابه بين عمليات الإدراك المشتقة من حواس مختلفة ولكن لأن كلمات مثل : بارد - حار - مرتفع - مظلم - قد فقدت دلالاتها الإدراكية النوعية المحددة بالنسبة لنا وأصبحت تستخدم الآن لتحديد قيم تعبيرية أكثر عمومية . لكن هذه الظواهر اللغوية ذاتها تكشف لنا حقيقة أنه من الطبيعي بالنسبة للإنسان أن يعتمد على الخصائص المشتركة بين حواس مختلفة فهذه المظاهر أو الخصائص المشتركة أو التشابه هي من الأمور الجوهرية بالنسبة للتصور البدائي للعلاقات الطبيعية ، انها تقدم لنا الأسس الجوهرية للكلام المجازى في الشعر . في نسخة من مقطوعة للشاعر ستيفن سبندر يقول :

مثل متزلجة على الجليد
 بثوبها الحريري متطاير الذيل
 تسحر القلب لكنها لا تتجاوز أبدا
 السطح الزجاجي (*) للحواس ،
 كذلك تتجول بين يوميا
 عبر هذه البهجة المغلقة
 وبالنسبة لي ، ليس هناك وصول
 لذلك النجم المنير البعيد
 فقط هناك جاذبية الجليد

ان كلمات مثل « الحرير - الزجاجي - النجم - المنير - الجليد » وتشتمل نسخ أخرى على تعبيرات مثل « لا يوجد دفء - لا توجد قرابة - لا هدوء للانفعال - ولا صورة هادئة رقيقة - ٠٠٠٠ الخ » ان ما يفعله الشاعر هنا هو أنه يجرب استخدامه لخصائص إدراكية متنوعة خاصة بحواس اللمس والرؤية والحرارة والحركة من أجل التعبير عن حالة عقلية خاصة بامرأة في لحظة معينة من حياتها (١٠٦) .

لقد حاول علماء الجشططت التأكيد على اعتبار هذا النوع من التفكيك مثلا لعملية « التشاكل » أى التشابه أو وحدة الشكل ما بين الظواهر

(*) المقصود المدى القريب للرؤية .

الموجودة عبر وسائط جسمية أو نفسية مختلفة . وقد أكد إيريك فون هورنبوستيل Erick Von Harnbostel أن ما يكون مشتركا بين الحواس هو أكثر أهمية مما يكون مختلفا بينها وهذا يعنى أن الخصائص التعبيرية أو الفراسية للأشياء تكون مستقلة الى حد كبير عن الوسيط الخاص الذى تظهر من خلاله ، انها يمكن أن تكون أكثر أساسية فى الخبرة الإدراكية من تلك الخصائص التى اعتاد علماء النفس أن يهتموا بها مثل : الخصائص اللونية ، النصوص ، مقام الصوت ، الحجم ، الشكل . . . الخ .

ان الشاعر اذن فى ربطه الحر بين ظواهر من مناطق مختلفة من الخبرة يقوم بالاتكاء على سمة أساسية للدراك الانسانى (١٠٧) هذه الوجهة من النظر والتى تؤكد أهمية التفاعل بين أكثر من حاسة خلال فعل الإدراك والانتاج الإبداعى تردد صداها بعد ذلك فى جهده تفضيرى وتجريبيى مكثف ومتراكم دار معظمه حول ما يسمى بدراسات التركيبية أو التأليفية Synesthesia ومن العلماء البارزين فى هذا المجال العالم ماركس C. E. Marks من جامعة « ييل » بالولايات المتحدة وله دراسات نظرية وتجريبية عديدة فى هذا الميدان (١٠٨) .

ان جزءا كبيرا من هذه العملية كما يؤكد علماء الجشططت يكمن فى قلب عملية الخيال ، فهذه العملية هى القادرة على خلق البنية الكلية المهيمنة على الشكل الاستعارى أو المجازى ، فالمكونات التى تكون ما زالت منفصلة عند المستوى الواقعى يتم التآليف والتوحيد بينها عند مستوى الخصائص الفراسية ، ومن ثم تقوم الاستعارة أو المجاز بتقطير أعمق ما فى مواقف الواقع ، الجوانب الأساسية من الحياة ، وهى المواقف والجوانب التى من أجلها فقط يقوم الفن بإبداع الصور من أجل الواقع ، فى هذه العملية تكمن قدرة على المجاز على إثارة القوة الخاصة باستكشاف عالم الخصائص المشتركة (١٠٩) ، ان تضاد المكونات أو تنافرها ثم تألفها معا فى بنية كلية تجمعها هو ما جعل المجاز أحد أهم الأدوات التى يستعين بها الفن الحديث فى تمثيل تناقضات حياتنا ، كما انه ساهم - أى المجاز - فى زيادة كمية التجريد وكذلك القدرة على التفكير التجريدى فى حياتنا ، ان هذا يرتبط أيضا بسمة أخرى فى الفن الحديث ، وهى نزعة الى التعبير الدرامى عن أحداث الواقع ، ونزعة أيضا لازالة الفروق بين المكونات الأساسية والمكونات الفرعية ، أو المكونات الأولية والمكونات الفرعية فى اللوحة والعقيدة والقصيدة والمقطوعة الموسيقية (١١٠) لم يعد هناك فى الفن الحديث ذلك التأكيد القديم على عناصر بارزة وعناصر هامشية ، أو على عناصر تقع فى أمامية اللوحة وعناصر تقع فى خلفيتها وفقا لمفهوم المنظور الخطى التقليدى الذى يجعلنا نرى الأشياء القريبة كبيرة والأشياء البعيدة صغيرة ،

فقد لجأ الفن الحديث الى المنظور متعدد وجهات النظر ، وأصبح هناك مستويات متعددة للرؤية وأنواع مختلفة من النظر والابداع بحيث أصبح البعيد قريبا كبيرا مثله مثل القريب الذى يقع فى أمامية اللوحة أو القصة وذلك من خلال الأساليب الحديثة التى تعتمد على ما يسمى بتسيار الوعى وانبعثت الذاكرة والفلاش باك والمنظور المعكوس وغير ذلك من أساليب الادراك والابداع فى الفن الحديث ، والهدف الأساسى من كل هذا هو التأكيد على كلية العمل الفنى ، كلية بنيته الخاصة التى لا تنفصم الى بنيات فرعية مختلفة أو مكونات أمامية ومكونات فرعية أو هامشية ، هذه الكلية هى جوهر النظرية الجشططية حول السلوك الانسانى بشكل عام وحول الابداع والادراك الفنى بشكل خاص .

٥ - الالهام :

تاريخيا بحث الفنان عن قوى عليا افترض أنها تتحكم ، أو على الأقل تقوم بتقوية ابداعه وتمنحه قيمة عالية ، فقد توسل دانتي لربات الشعر أن تساعده فى « وضع الأمور التى يصعب التفكير فيها فى شكل شعرى » وذلك بحيث لا يختلف الشعر عن الحقيقة . ولكن بالاضافة الى ذلك فقد كان دانتي يسترعى أيضا عقله وعبقريته الخاصة ، ويخبرنا علماء الفيلولوجيا (فقه اللغة) أن عمليات التوسل للروح أو التضرع لها كانت أمرا شائعا لدى كتاب العصور القديمة . ويبدو أن الأمر الأكثر أمنا هنا ، على كل حال ، هو أن نؤكد أنه حتى فى تلك العمليات القديمة الخاصة باللجوء لمصادر خارج العقل ، كان يتم ادراك الروح أو الالهام أو العبقرية أو العقل باعتبارها قوى خارجية عليا ، تمثل الجانب الانسانى من الروح الالهى أو السماوى أو المقدس .

وقد كانت الحركة الرومانسية فى الأدب والفن هى التى قسامت بالتحول الحاسم فى هذه النظرة ، هذا التحول الذى قام بالتأثير العميق على تفكيرنا الحديث فلم نعد ننظر الى الالهام باعتباره أمرا يأتى من الخارج بل من الداخل ، أى ليس من أعلى ولكن من أسفل . ومن جوانب عديدة فإن مثل هذا التحول لا بد أن يفعم بالسرور عديدا من علماء النفس الذين ساهموا فى وضع هذا التصور على أرضية واقعية تنسم بالرسوخ ، لقد حاول هؤلاء العلماء تعديل وتطوير وتهذيب تلك القوى الخارجية المتخيلة وقاموا بتحويلها الى قوى خاصة بالعقل الانسانى ذاته . لقد اكتشفوا أن كل نشاطات الانسان الكبيرة والصغيرة ، الضعيفة وبالغة القوة ، تحدث كلها نتيجة عمليات الوعى والتفكير التى يقوم بها الانسان ، وقد تعرفوا على أن تلك الفجوات أو الثغرات المعرفية التى تكون موجودة ما بين الأسباب

والنتائج الخاصة بالوقائع الملاحظة ، يمكن ملؤها من خلال عمليات تفكير تحت مستوى الوعي . ان ذلك يعنى أن انجازات الانسان الإبداعية يجب ارجاعها الى أسباب أصيلة ملازمة للانسان ذاته وليس الى أشياء خارجية وان هذا صحيح أيضا حتى فى تلك الأمثلة التى تحدث فيها الحلول والابتكارات الإبداعية فى شكل ومضة تبدو خارجة عن التحكم الإرادى للمبدع ، (فى تلك اللحظات الخاصة التى يكون فيها عقل المبدع منشغلا بموضوعات أخرى أو غير منشغل) بموضوع معين بشكل خاص ، ولا يوجد مجال يمكن أن تساهم فيه القوى تحت الشعورية - كما يقول أرنهايم - أكبر من مجال الفنون ويتفق العديد من علماء النفس أنه لا يوجد عمل فنى يستحق اسم العمل الفنى قد أنتج - أو يمكن انتاجه - بشكل كلى عند المستوى الشعورى فقط .

لقد تزايدت خلال القرن العشرين تلك النزعة واسعة الانتشار بين عديد من الفنانين المعاصرين للتخلي عن قوى المبادأة الواعية والعمل الشعورى لديهم بطريقة غير معروفة بهذا الحجم فى تاريخ الفن ، لقد أصبحوا ينظرون الى العمل الإبداعى باعتباره شيئا يحدث بداخل الفنان بدلا من النظر اليه باعتباره يحدث بواسطة الفنان ، أى أن الفن أصبح يحدث للفنان ولا يحدثه هذا الفنان ، لقد تحول ما كان سائدا قبل ظهور الرومانسية من الاعتماد على الاستحضار الروحانى الخارجى الى الاعتماد الكامل على الاستحضار الكلى للجوانب النفسية - أو الروحانية - الخاصة بالانسان ، وقد يرى بعض الناس فى ذلك سلبية واضحة أما الفنان فسيقوم بتبرير ذلك من خلال افتراضه :

(أ) أن هناك فرقا أساسيا بين قوى الشعور والاشعور. فى العقل .

(ب) أن الاعتماد على القوى والدوافع المشتقة من الاشعور يجعل العمل الفنى يكتسب معايير تلقائية مؤثرة وناجحة (١١١) .

لقد اعتدنا - يقول أرنهايم - أن نتحدث عن الاشعور كما لو كان هذا الاشعور قوة نفسية ، لكن الاشعور ليس قوة نفسية ، انه ليس شيئا على الاطلاق ، أنه فى أحسن حالاته يمكن أن يعتبر مكانا تحدث فيه بعض العمليات العقلية ، ولكن حتى هذا المعنى يستخدم صورة بلاغية مجازية مشتقة من مجال العمارة ، هنا يكون عقل الانسان بمثابة البيت الذى يشتمل على عدة غرف ، فى احدها يقطن الاشعور .

لكن وبشكل محدد ، فإن الاشعور ليس اسما ، لكنه صفة أو خاصية لمجموعة من الظواهر ، أنه يخبرنا ببساطة عما اذا كانت هذه الظاهر موجودة

فى ساحة الشعور أم غائبة عنها ، لكنه لا يخبرنا بشيء عن طبيعة هذه الظواهر . ونتيجة لذلك فاننا يجب أن نفترض أن الوظائف اللاشعورية مختلفة فى جوهرها عن الوظائف الشعورية ويفترض ارنهايم - لأغراض التبسيط أن ما نسميه بالابداع هو نوع من الاستدلال Reasoning وأن هذا الاستدلال يكون اما عقليا Intellectual خاصا بالتعامل مع المفاهيم المجردة أو يكون ادراكيا Perceptual ، وأن الابداع هو مركب من هذه العمليات العقلية والادراكية ، نتيجة لذلك فان العمليات العقلية وكذلك العمليات الادراكية الخاصة بحل المشكلات يمكن أن تحدث بطريقة شعورية أو لا شعورية وهناك شواهد عديدة على أن العقل يمكنه أن ينشط بشكل نموذجى فى بعض نشاطات الاستكشاف العلمى أو الفنى تحت مستوى الشعور وأنه يمكنه الوصول الى الحلول الابداعية المناسبة التى تاتى مصحوبة للدهشة نتيجة لحالتها الخاصة المبدعة التى جاءت بها . ان الميكانزمات النفسية التى تقف خلف السلوك العصابى - كما تحدث عنها فرويد بمهارة - يقول ارنهايم - تشمل على قدر كبير من الاستدلال العقلى، وافترض مثل هذه العمليات الخاصة بالاستدلال صحيح أيضا بالنسبة للنشاطات الفنية كما يحدث مثلا عندما يطرح الفنان أحكاما حول مناسبة موضوع معين أو فكرة معينة فى فنه دون أن يكون عارفا بشكل شعورى كيف اختار أن يفعل ذلك ولماذا يدافع عنها بمثل هذا الحماس (١١٢) .

ان ما يعنيه ارنهايم بالاستدلال الادراكى هو ذلك العمل الابداعى الذى يشتمل على معالجة العلاقات بين الخصائص الحسية كالحجم والحركة والمكان واللون فى الفن التشكيبى وكذلك الكلمات وبعضها البعض عند كتابتها وعلاقة هذه الكلمات بالأشياء وكذلك عمليات ادراك الفنان للواقع بما يشتمل عليه من مكان وشخصيات ومفردات طبيعية وصناعية مختلفة وأيضا بما تشتمل عليه هذه المكونات من ألوان وحركة وحجم . . الخ وذلك فى مجال الابداع الأدبى .

لقد تحدث البرت اينشتين مرة عن تفكيره باعتباره نوعا من اللعب التركيبى فيما بين مجموعة من العلامات Signs من ناحية وبين مجموعة من الصور الأكثر أو الأقل وضوحا من ناحية أخرى ، هذا اللعب قد يكون بصريا أو عضليا ، ثم يجب بعد ذلك ترجمة نتائجه الى كلمات أو غير ذلك من العلامات (*) .

(*) ١ - العلامة هى بشكل عام وشامل هى مؤشر ، شيء يلمح أو يشير أو يوجه ، ومن ثم نتحدث أحيانا عن علامات الارشاد أو التوجيه وعندما تكون العلامة هى عنصر مميز =

ومن الواضح أن مثل هذه العمليات كانت أحيانا شعورية وأحيانا لا شعورية ، وذلك لأن اينشتين قد أكد في نفس المناسبة أن الشعور الكامل هو حالة محدودة لا يمكن الوصول إليها بشكل كامل وبنفس الطريقة يمكننا تصور أن الفنان يقوم أساسا بإنتاج تكويناته الفنية من خلال العمليات الخاصة بالاستمدلال الإدراكي الذي يحدث تحت مستوى الشعور . فإذا

= خاص بشيء ما أو واقعة ما فإنها غالبا ما يشار إليها بأعبارها علامة طبيعية أو اشارية Signal فالنار مثلا علامة (طبيعية) لشيء ما يحترق ، أي حيث أنها تشير الى هذا الشيء الذي يحترق أما عندما تكون العلامة مكونا اجتماعيا أو ثقافيا اصطلاحيا أي تم التعارف عليه هكذا فإنه غالبا ما يشار إليها على أنها علامة اصطلاحية أو اتغافية Conventional sign أو رمز Symbol فالنار في بعض الثقافات هي (كما اصطلح على ذلك) علامة الحياة .

٢ - بالامتداد بالمعنى السابق تكون العلامة واقعة أو نشاط يخدم كدال Signifier على شيء ما له معنى أو تجليات تقع أبعد من الشيء ذاته ، فمثلا القطعة أو الكرة من الآنية الفخارية القديمة هي علامة على انسان كان يسكن المكان ، وعصر أو دحك قبضتي اليد وكذلك العرق من العلامات التي يستدل من خلالها الطبيب على قلق المريض أو نومه ، هذا المعنى قريب من معنى المرض المرضى في المجال الطبي بشكل عام ، فمثلا نحن نقول الحمى هي علامة على المرض ونقول أيضا الحمى هي أحد أعراض المرض ومع ذلك فالعلامة هنا ليست متطابقة تماما مع العرض المرضى .

٣ - العلامة هي واقعة تكون من خلال تقاربها المكاني أو الزماني مع واقعة أخرى وادرة على أن تحل محل هذه الواقعة الأخرى في استصدار الاستجابة ، ففي تجارب بافلوف الأصلية عن التشريط الكلاسيكي مثلا ، أصبح صوت الجرس علامة تستثير إفراز اللعاب لدى الكلاب بعد أن تمت المزاوجة بين صوت هذا الجرس وبين الطعام هنا كانت العلامة بين الطعام والجرس علامة تحكيمية وليست علامة دابعية ومنظمة ولم يستخدم مصطلح الرمز هنا بشكل عام لأن هذه التعسفية أو التحكمية لم تكن تقع داخل المجال التجريسي للمفحوصين أي لم يتم الاتفاق عليها بينهما .

٤ - العلامة هي ايماءة أو حركة جسمية خاصة مميزة بشكل خاص لسلسلة أو نمط من حركات اليد (أو الرأس أو الوجه .. الخ) تستخدم كبديل لتعلمه أو مفهوم كما في لغة الاشارة Sign language

٥ - العلامة (أو الاشارة) هي تعبير رياضي يشير أو يدل على عمليات خاصة أو مجموعة من العمليات مثل علامة + مثلا ، مع ملاحظة أن العلامة والرمز هنا غالبا ما يتماعلان أو يتم استخدامهما بمعنى واحد ، فعلمة + مثلا يشار إليها بأعبارها مثلا لرمز رياضي ، رغم ان مصطلح رمز يستخدم نمطيا للاشارة الى النوع العام من هذه الاشارات .

٦ - في مجال اللغويات تعتبر العلامة هي الكلمة التي يتم اعتبارها رمزا لشيء ما ، هنا تكون العلامة هي الشيء العياني أو المحسوس Concrete بينما يمثل الرمز الجانب المجرد من هذا الشيء .

٧ - العلامة (أو الاشارة) هي قسم واحد من الاقسام الاثني عشر المكونة لدائرة البروج Zodiac ولساعات ضبط الوقت .

يتعلق بالإشارة الى شيء ما أو بالتخاطب أو التواصل سوله من خلال استعمال الإشارة (بأي معنى من المعاني السابقة) (١١٣) .

كان القول بأن النشاط الابداعي يحدث شعوريا وكذلك لا شعوريا ، أي فوق عتبة الشعور ونحت مستوى هذه العتبة ، فما هي الفروق الأساسية اذن بين هذين النشاطين ؟ أول هذه الفروق هو أن الاستدلال الشعوري يكون أكثر صلابة وربما أكثر تصلبا في نشاطه ، من خلال التزامه بأنماط معينة من التفكير ، ومن ثم قد يستبعد خلال ذلك بعض نقاط التشابه والاختلاف الضرورية للحل الابداعي ولأسباب لا نعرفها - فان هذه الأنماط المدركة سلفا من التفكير تفقد صلابتها وجذورها تحت عتبة الشعور ومن ثم تسمح باللعب الحر والتناول الطليق للعناصر المشتركة والمختلفة الخاصة بالأبعاد المتعددة بالمشكلة موضع الاهتمام ، هنا يكون نشاط الصور العقلية حرا ، ويكون التلاعب بالمفاهيم طليقا ، وبالطبع لن يستطيع الاستدلال اللاشعوري الوصول لهذه المرحلة الحرة من التفكير ما لم يقم العقل الشعوري بتهيئة الأرض أو وضع خشبية المسرح أمام هذا (اللعب الشعوري أو تحت الشعوري) بطريقة مناسبة قبل ذلك والى مثل هذا الرأي ذهب كارل جوستاف يونج حين قال ان « الخبرة قد علمتني أن بعض الألفة ببيكولوجية الأحلام تؤدي بالناس غالبا الى المبالغة في الثقة في اللاشعور بحيث يفسد هذا قوة اتخاذ القرارات الشعورية لديهم ، ان وظائف اللاشعور تكون مشبعة أو باعثة على الرضاء فقط عندما يقوم الشعور بانجاز مهامه بشكل يتناسب مع قدراته » (١١٤) .

الفارق الثاني بين العمليات العقلية فوق عتبة الشعور وتحت هذه العتبة يتمثل في عجز الفنان عن التحكم في التفاعل المركب Complex interplay في بعض العوامل الشكلية كالأشكال والألوان وتحويلها الى تكوين فني جيد من خلال التحديد الشعوري فقط للنشاطات والانفعالات الخاصة بكل عنصر ، ونفس الشيء بالنسبة للإبداع الأدبي ، في القصة القصيرة أو الرواية مثلا ، فمجرد تحديد خصائص ونشاطات وطريقة كلام الشخصيات وأيضا تحديد الخصائص المميزة والمحددة للزمان والمكان (الأحداث لا تكفي في ذاتها لإبداع القصة أو الرواية) ان الأمر يحتاج هنا الى تحقيق تنظيم خاص ، من أجل الوصول الى كل خاص (أو جشطلت خاص) جديد ومؤثر ومناسب يكون هو العمل الفني الابداعي الجديد .

ان المبدع يحتاج هنا بطبيعة الحال الى نشاط قواه الحسية والادراكية والعقلية الشعورية ، لكن الأسباب التي تعمل على نشاط هذه وعلى تنظيمها وتراكبها قد تكمن تحت عتبة الشعور ، هنا قد تكون النشاطات الخاصة بالصور والأخيلة أمرا ضروريا . ان الفنان يطمح هنا للوصول للتوازن الذي هو خاصية تبحث عنها كل الكائنات الحية كما أكد منظرو الجشطلت بل كل القوى الطبيعية أيضا ، وحيث ان حالة التوازن هذه تكون حالة

مفتقدة لدى المبدع في البداية فانه يستفيد من تلك القدرة الفائقة المميزة للجهاز العصبى لدى الانسان ، وهى تلك القدرة الخاصة بتنظيم العدد الهائل من العمليات المختلفة فى نشاط واحد كلى ، ويظهر ذلك مثلا فى تآزر مئات العضلات أثناء اللعب ، عندما يمشى الانسان أو يقف أو يجرى ، حركات متآزرة لعضلات كثيرة يحدث مثلها لكن بطريقة أكثر تميزا وتفوقا فى حالة التفكير الابداعى ، ذلك التفكير الذى يحشد له المبدع كل طاقاته وقواه ويستفيد خلال ذلك من كل عمليات الاستدلال الادراكية والعقلية فوق الشعورية وتحت الشعورية .

الفرق الثالث ربما كان هو أكثر هذه الفروق أهمية ما بين العقل الشعورى والعقل اللاشعورى ويكمن هذا الفرق فى البدائية *Primitivity* الخاصة بالاستدلال الشعورى ، وبالنسبة للفنان تكون هذه البدائية أداة ذات حدين ، فمن ناحية يكون التفكير الابداعى تحت مستوى الوعي محتفظا بوحدة - أو مجموعة - بدائية من الأفكار والصور ، بدون هذه الوحدة يكون الفن مستحيلا . وتقوم الحضارة الحديثة فى حالات كثيرة بتدعيم عمليات الانفصال أو الانقطاع ما بين الأفكار المجردة وبين ما تدركه الحواس وتخزنه فى شكل صور وأفكار ومشاعر خاصة وهى الأمور ذات الأهمية الحاسمة لدى الفنان ، وفى الثقافات الغربية - وكذلك الشرقية - مازال الراشدون يفكرون فيما يتعلق بأحلامهم كما يفكر الأطفال وأفراد المجتمعات البدائية ، انهم يبحثون عن المعنى الرمزى لهذه الأحلام ، هذا المعنى الرمزى يهتم به الفن أيضا ، ولا يوجد هذا المعنى الرمزى فى الأفكار المجردة ، رغم أن عمليات اكتشاف هذه المعانى الرمزية تكون ممكنة خلال التفكير الشعورى الواعى فى كثير من الأحيان ، ان ما يحاوله الانسان هنا هو أن يحاول أن يكتشف المعنى الرمزى لهذه الأحلام فى المظهر الخارجى لأشياء العالم ، أى يجه أشياء مقابلة ومثلة لهذه الأحلام فى العالم الخارجى المحيط به ، ومن ثم يجعل أحلامه مرئية أو مشهودة حوله من خلال تحويله لها أو لمعانيها الرمزية أو مفردات وأحداث واقعية محددة ، وهنا يكمن مبرر شرعى وقوى لاهتمام الفنان بالأحلام ، فالفنان كالحالم يحول أحلامه وصوره وأخيلته وأفكاره ومشاعره والمعانى الرمزية الموجودة بداخله الى أعمال قابلة للتلقى ، للمشاهدة أو السماع أو اللمس أو القراءة . . الخ وهى بطبيعة الحال الأعمال الفنية أو الأدبية التى نعرفها .

كذلك فان ارتكاز الاستدلال البدائى (اللاشعورى) الأبدى على الاهتمامات الأساسية الخاصة بالموت والحياة ، هذه الاهتمامات يمكن أن تكون أيضا هى الأسس الهامة للأعمال الفنية .

كذلك فان التحليل النفسى قد أكد أهمية الصدق الحقيقى باعتباره شرطا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه فى العمل الابداعى ، وقد تم التأكيد على أن هذا الصدق موجود ويوجد أقرب ما يكون فى تلك الطبقات من العقل الانسانى التى تكون بعيدة عن التأثير الضار الخاص بعمليات التقييم والمسايرة الواعية (١١٥) .

لكن - ومن ناحية أخرى - يحذرنا ارنهايم من تلك النزعة المتزايدة فى علم النفس وفى الفن والتى تمثل السطحي بالعميق . فقد قامت النقافات فى مراحلها المتأخرة بتطوير شهية نمو البدائية ، وكى تشبع هذه الشهية فانها تميل الى أن ترى فى الأعمال الفنية فجاجة الغرائز أو الانماط الأولية التى ترتدى الأثواب الزاهية للحضارة ، وليس هناك من سبب يقنعنا بأن مناطق العقل البعيدة عن الشعور تلجأ الى مرفأ الحكمة العميق ، ان الحكمة انما تنتج فقط عن الجهد الشاق لكل طبقات وقدرات العقل . ولا يمكن اختزال الفن الى بساطة العقل البدائى غير المتطور ، لأن الفن الذى هو انعكاس للطبيعة الانسانية وتطورها وابداع لها أيضا ، ليس أمرا بسيطا ، والنموذج الأصيل للفن ليس حجرا خاصا بتمثال فى جزر الهند الشرقية ولكنه وحدة من العناصر والمكونات التى يمكن أن نجدها فى أعمال الفنانين والمبدعين الكبار (١١٦) .

ان هذه العقيدة الخاصة القائلة بأن مناطق العقل العميقة تبتعد عن مواقع الشعور طموحا الى مرفأ الحكمة العميقة البعيدة عنه ، هى فى رأى ارنهايم خرافة رومانسية ، والفكرة الأولية - أو السطحية - أو الشائعة الخاصة بالنماذج الأولية أو الأصلية ، لها نفس القوة البسيطة الخاصة بالايقونية (*) البدائية ، لكن فى حالتها الأولى أو الخام تكون هذه الفكرة مقبولة فقط كوحدة لتسهيل عمليات التفكير داخل مجال معقد ومرتبك أو غامض من الظواهر .

ان الأمر بمثابة علاج أكثر منه بالالهام أو الوحى ، وذلك لأنه من أجل الوفاء بمتطلبات حضارتنا المعقدة ، فان الصور الأساسية للخبرة الانسانية يجب أن تصاغ فى ضوء الظروف والتقاليد والذكريات والأفكار التى جعلتنا ما نحن عليه الآن وأكثر من ذلك فانه قبل أن يقرر الفنان بشكل سلبى أن يستسلم للاندفاعات والدوافع التلقائية التى قد تجيء له من تحت

(*) الايقونة هى : الرسم المنصر الجسم الذى يملق فى الكنائس ويشير المصطلح فى مجال علم النفس الى الخصائص المميزة بصورة عقلية أو التمثيل المصور لشيء ما ، أو ما يميز الخبرة البصرية المختصرة أو السريعة التى تستمر لمادة ثانيتين أو حوالى ذلك بعد انتهاء المنبه البصرى وتسمى هذه الحالة الأخيرة بالذاكرة الايقونية (١١٧) .

مستوى الوعي ، فانه يجب عليه أن يتذكر أن مثل هذه المادة التى قد نجىء تميل الى الظهور غالبا فى شكل أقرب الى الفوضى ، يظهر هذا فيما نعرفه عن الأحلام التى تتجمع منها نشاطات خاصة بعمليات عقلية عديدة ومنفصلة ومركبة بطريقة غريبة ويظهر ذلك أيضا فى الرسوم العابثة غير المتسودة لذاتها التى تصدرها عندما تعاق عمليات انتباهنا أو تستنفد لسبب أو لآخر وكذلك فى الكتابات التلقائية التى شاعت لدى أصحاب المدرسة السريالية فى الفن وهى المدرسة التى اعتمدت فى جوهرها على محاكاة خبرات الأحلام والخيال والجنون (أو المرض العقلي) (١١٨) .

ان عملية تحويل مثل هذه المادة الخام المشتقة من الخبرة الى أعمال فنية تحتاج الى نشاطات كل الوظائف العليا للعقل من أجل اكتشاف النظام فى الفوضى واستخراج الجوهرى وعزله عن الطارىء أو العابر ، ومن اكتشاف ما له دلالة جوهرية واعلاء قيمته مما هو خاص أو محدد .

٦ - الإبداع والتأمل :

فى مقالة بعنوان « الإبداع والتأمل » نشرت أولا عام ١٩٦١ ثم أعاد نشرها فى كتابه « نحو سيكولوجية الفن » *Towards a Psychology of Art* عام ١٩٦٦ ، يتحدث ارنهايم عن استفادته من عالم نفسى يابانى اسمه هيتوش ساكوراياياشى H. Sakurabayashi كان قد قام بدراسات حول أهمية عمليات الفحص والتأمل الطويلة ودورها الكبير فى الإبداع ، وقد نشرت هذه الدراسات وأكده أهميتها خاصة أنها كانت تنم من منظور جشطلتي أيضا .

يرفض عقل الانسان - كما يقول ارنهايم - حالات الملل والركود ، لكن ردود أفعال هذا العقل ليست مجرد حركات عشوائية ، فمن خلال تحرره من حالات السكون حتى حالات الاتزان والتوازن التى قد تتحقق فى ظل « جشطلتي جيد » فان هذا العقل يقوم باستكشاف الخصائص البنائية الثانوية المميزة للأشياء من نفس الوقت وعندما يجبر العقل أو يضطر لرؤية موضوع معين لفترة أطول من المدة التى يستمتع بها هذا العقل بهذا الموضوع بشكل تلقائى فانه يلجأ - هذا العقل - الى تنشيط طاقة الفضول وحب الاستطلاع لاكتشاف وابتكار أنماط جديدة غير ذلك النمط القديم وبتحرر الصور العقلية من أسر أو قيود البنية المهيمنة تكشف الاحتمالات المخبوءة داخل العقل عن نفسها وتظهر جوانب غير مألوفة أو معتادة وتتكشف نتيجة لذلك تصورات أصيلة مثيرة للدهشة - أو حتى الصدمة - بل وحتى متعارضة ومتناقضة . فى المراحل المبكرة من هذه

العملية تكمن دوافع هذا التغير تحت مستوى الوعي . وتكشف المشاهد
والرؤى الجديدة عن نفسها كموضوعات مثيرة لدهشة المشاهد غير
المشارك .

ولكن عندما يتم نقل التغيرات التلقائية أو تستنفذ وتظهر بهدييات
الرتابة والمدل نقفز الاستجابة أو تطلع الى ما فوق عتبة الشعور ومن ثم
يجد المرء نفسه يقوم بالاستكشاف والابتكار (١١٩) . يقول أرنهايم ان
ساكورايايشي « كان يناقش نتائجه في ضوء عملية الابداع ، رغم أن
دراساته لم تعمق هذه العملية بشكل كبير حيث اقتصر على دراسة كيفية
حدوث تحولات في الأشكال التي تنسم بخاصية « الجشططت الجيد » عندما
يطيل الانسان النظر اليها ويدوم عمليات فحصه لها بصريا وعقليا ، لقد
وجد هذا العالم الياباني ان هذه الأشكال « تهجر » تلقائيا خاصية الجشططت
الجيد وتتحول الى أشكال جديدة ومن الواضح أن هذا العالم الياباني كان
على معرفة بعادات العمل لدى فنانيين أمثال سيزان ورودان ، لقد عرف
أنهما غالبا ما أمضيا وقتا طويلا ينظران الى موضوعات معينة بدلا من أن
يشغلا أنفسهما بوضع أى رسم - تلك الموضوعات التي رأياها من قبل .
ان هذا ربما كان يشتمل في قلبه على عملية خاصة بخلخلة التكامل السابق
الذي كان موجودا في نمط الموضوعات القديمة ومن ثم محاولة لاشتقاق
نمط أصيل جديد من ذلك النمط أو النمط المعتاد والموجود فعلا في العالم ،
ان الأمر يشتمل أيضا على محاولة لتوسيع الأبعاد والعلاقات المألوفة
أو التقليدية واستبدالها واحلال أبعاد وعلاقات جديدة بدلا منها » (١٢٠) .

ان ظاهرة الفحص طويل الأمد يمكن أن ترتبط بالابداع بشكل ضئيل
أو بشكل كبير ، فيمكن التفكير فيها باعتبارها مجرد أداة مساعدة تقوم
بتسهيل المراحل التمهيدية (مرحلة الاعداد) من الابداع . أو يمكن بشكل
أكثر طموحا التفكير فيها باعتبارها نموذجا مصغرا لعملية الابداع الكلية ،
أى انها تكشف في ضوء ظروف بسيطة عن الجوانب الجوهرية المميزة
لما يحدث عندما يقوم المفكر أو العالم أو الفنان المبدع بمواجهة العالم .
وأخيرا فانه يمكن اعتبار التحويلات التي تحدثها عمليات الفحص أو التأمل
طويلة الأمد بمثابة الأمر المتطابق بما يسمى بالابداع ، وفي هذه الحالة فان
العمل الفعلي للمبدع سيكون هو فقط أن يدون بشكل موجز تلك التجليات
التي ظهرت له خلال عملية التأمل (١٢١) .

ومما لا شك فيه أن عملية التأمل العميق للدوضوع الذي سينم رسمه
أو كتابته أو تفسيره وكذلك لهذا الموضوع في كل مرحلة من مراحل تحولاته
هي من الشروط الأساسية المسبقة للابداع رغم أن هذه العملية

غالباً ما يتم اهمالها من خلال المبتدئين والهواة وأنصاف الموهوبين ، فحتى أكثر المبدعين مهارة وتمرسا يتوقف في فترات معينة خلال عمله أو في نهاية يومه وقبل نومه ويفكر : هل كان هذا اليوم طيباً ؟ ، هل أنجزت فيه قدراً جيداً من العمل ؟ ماذا يمكنني أن أفعل بعد ذلك ؟ ... الخ .

ومن الواضح أيضاً أن عمليات التأمل هذه تكشف عن احتمالات عديدة لتنظيم وإعادة تنظيم ، وبناء وإعادة بناء أو تركيب وإعادة تركيب النمط الكلي الذي يشغل المبدع به وكذلك الأجزاء المكونة لهذا النمط سواء كان لوحة أو تمثالاً أو قصة أو قصيدة أو غير ذلك خلال ذلك يتم اكتشاف العديد من العلاقات وتجمعات العلاقات وكذلك العديد من الاقتراحات الخاصة بالعمل . وهذه الاكتشافات تساعد المفكر أو الفنان المبدع على أن يتحرر - ويقفل من رقبته الطريقة العادية أو المألوفة في رؤية العالم . في الفنون التشكيلية مثلاً تتحدد وجهة النظر العادية أساساً من خلال أربعة أنواع من المؤثرات هي :

(أ) قانون الشكل الجيد (أو الجشطالت الجيد) الذي يفرض وجهة النظر الأبسط تركيبياً على عملية الإدراك .

(ب) ذاكرة خاصة بشكل الموضوع واللون والنسبة والتناسب وحجم الأشياء المعروفة بالنسبة للمشاهد من خلال الخبرة السابقة .

(ج) التصور أو الفكرة التي يتم الإيحاء بها من خلال الوظائف الفعلية للموضوعات .

(د) طريقة أو طراز الرؤية والتمثيل - العقلي - الشائعة في الثقافة خاصة في فنونها التشكيلية (١٢٢) .

هذه الخصائص يمكن تصور وجودها في مجالات إبداعية أخرى كالقصة القصيرة مثلاً حيث تفترض وجهة النظر العادية ضرورة توفر خصائص :

(أ) الشكل الجيد البسيط بنائياً حتى يتم إدراك القصة .

(ب) وجود ذاكرة خاصة تتعلق بالموضوع الذي يكتب عنه القصص من حيث توفر لغة مناسبة وصور وشخصيات قابلة للتعرف عليها أو تخيل وجودها .

(ج) ان عناصر القصة تتجمع معاً في شكل فكرة أو تصور أو انطباع كلي يوحى بالوظائف أو الدلالات الفعلية للقصة .

(د) ان طريقة القص والعرض وكذلك التمثيل العقلي لدى الكاتب ومن ثم القارئ لابد ان تتناسب مع أشكال الفص والرواية الشائعة في ثقافة معينة خاصة في فترة معينة من تاريخها .

لكن هذه الوجهة العادية من النظر رغم أنه لا يمكن الاستغناء عنها حتى بالنسبة للفنان المبدع باعتبارها تمثل معيارا أو قاعدة للعملية الكلية، فإنها - هذه الوجهة العادية من النظر - لا يمكن أن تسود وتسيطر لدى الفنان اذا كان عليه أن يعبر بصدق فني عما تعنيه الموضوعات التي يقوم بتأملها والابداع من خلالها - وحولها - بالنسبة له .

ان التأمل خلال الفن ليس مجرد أخذ وانتقاء وتنظيم موضوعات يعطيها لنا العالم فالتأمل كوظيفة ابداعية يتسم وفقا لما حدده ارنهايم بما يلي :

(أ) لا تشتمل عملية التأمل الحقيقية أو الصادقة على مجرد انتظار وتجميع المعلومات والأفكار والصور ، بل انها عملية نشطة في جوهرها ، فعلية التحويل التي يقوم بها المبدع في موضوعاته وأفكاره وصوره هي عملية ايجابية نشطة يقوم المبدع بجانب كبير منها وهي فقط التي تسمح بحدوث التغيرات في شكل رؤيتنا القديمة للعالم والأشياء انها تشتمل على انتباه مستمر ومحاولات نشطة وتعديل قيمة المثبه وخصائصه التي كانت سائدة من قبل ، ان هذا شديد القرب من السلوك الاستكشافي فعندما يبدأ الانسان في التأمل فانه يحاول الاقتراب فعلا من العالم ولكن من خلال طرحه للتساؤلات ، ولا تكون هذه التساؤلات خلال الابداع الفعلي في مثل بساطة التساؤلات الخاصة بالأشكال الهندسية ، لكنها تشتمل على ما يكتنف العقل من غموض وتعقيدات ، ان التساؤلات هنا تكون من قبيل : ما هي طبيعة الحبة ؟ ما سر الموت ؟ الخ ويختلف التساؤل خلال الفن عن الأشكال العادية من التساؤل في أنه قد لا يقوم بتقديم اجابات شافية للتساؤلات السابقة بل قد يضيف اليها العديد من علامات الاستفهام .

(ب) لا تكون رغبة المبدع في الابتعاد عن المألوف والعادى لمجرد أنه يريد أن يكون مختلفا ، فالمبدع لا يكذب أو يكافح من أجل هجر الموضوعات بل من أجل النفاذ اليها أو اختراقها وفقا لمحك الصدق الذي يضعه في اعتباره وعبر مسار هذا الاختراق يهجر الفنان - غالبا بشكل غير متعمد أو مقصود تلك الرؤية المألوفة أو العادية ، فعندما كان بيكاسو

يتحدث عن عمله باعتباره سلسلة من عمليات التدمير فإنه كان يعنى بوضوح ذلك الجانب الايجابى من التدمير ، أنه التدمير من أجل بناء أفضل ، تدمير تتطلبه عمليات البحث والاستكشاف والتأمل .

ان الرغبة فى الاختلاف من أجل الاختلاف هى رغبة ضسارة ، وذلك السعى لتجنب الظروف والشروط الحالية والابتعاد أو الروغان بعيدا عنها مشنق فى جوهره من حالات انشغال مرضية كما هو الحال فى « ميكانزم الهروب » الموجود لدى العصائيين والذي قام فرويد واتباعه بتفسير الفن من خلاله ، أن الشخص المبدع كما يؤكد علماء الجشططت عندما يواجه مشهدا أو موقفا مثقلا بالاحتمالات فى الواقع ، فإنه لا يقوم بالتحرك بعيدا عنه ، بل يتحرك فى اتجاهه ، يواجهه ويخترقه .

ويتمكن المبدع من خلال التأمل من تحليل امكانات واحتمالات الموضوع من أجل استخلاص حقائق تتناسب مع المبدع - ومن ثم مع الآخرين - ومع الموضوع الذى يبدع حوله أو من خلاله أيضا . لقد كتب سيزان يقول « ان التأمل والزمن يغيران الرؤية قليلا قليلا حتى نتوصل فى النهاية الى الفهم » (١٢٣) .

« ج) عندما يأخذ عقل الانسان على عاتقه ان يقدم تأويلا أو تفسيرا للواقع فإنه لا يقوم من أجل ذلك بتقديم صورة أخرى أو نسخة اضافية من هذا الواقع ، انه يخلق أو يبدع أنماطا جديدة تقوم باستخلاص وتلخيص - بل وحتى التخلص - الخصائص المحددة التى أوحى بها الموضوع الذى يبدع الفنان حوله أو من خلاله ، فعندما يقوم الفنان مثلا بتمثيل وجه الانسان من خلال دائرة فإنه لا يقوم باعادة انتاج هذا الوجه كما هو بل يقوم بوضع دائرة هذا الوجه فى اعتباره من خلال تجسيده شكل مستدير من خلال خطوط القلم ، الأمر هنا يتعلق بما طرحه أرنهايم فى كتاباته المبكرة واطلق عليه اسم الكافىء البنائى Structural equivalent ، فعمليات التمثيل العقلى فى رأى أرنهايم لا ينتج عنها نسخة ثانية من الموضوع الذى يبدعه الفنان ، لكنه ينتج عنها ما يسمى بالكافىء البنائى لهذا الموضوع ، انها الرموز الوصفية التى تقف كبدائل رمزية للموضوعات كما فى رسوم الأطفال كذلك فى ابداعات الكبار ، فالقن لا يعكس الواقع بشكل مرآوى ، بل يقوم بتلخيصه واستخراج القيم والمكونات المهيمنة والمجردة فيه بطريقة رمزية ، فالفنان يتميز بالقدرة على فهم طبيعة ومعنى الخبرة فى ضوء وسيط معين (الكلمة - اللون - الخط - النغمة . الخ) ومن

ثم يقوم بعد اكتشافه للرموز المكافئة أو البديلة للواقع بالتعبير عن خبرته ، أى يجعلها محسوسة أو مدركة (١٢٤) .

يترتب على ما سبق أن عملية التأمل الخاص بموضوع ما لا تكون شبيهة بعملية فحص كل مكوناته وكل امكانات التركيب بين هذه المكونات بقدر ما هي شبيهة بعملية استخلاص الفئات الأكثر تجريدًا والأكثر تمثيلاً للموضوعات الأصلية . هذا الجانب من الابداع أقل وضوحاً فى ادراك الأشكال الهندسية البسيطة وذلك لأنها أشكال جاهزة للاستخدام بشكل مسبق وليست هناك احتمالات كبيرة للابداع من خلالها فقط أن الابداع الكبير يكون من خلال مواجهة المظاهر والجوانب المحيرة المركبة الموجودة فى الواقع ، أى المشكلات الحقيقية له . ان خبرات الماضى وكذلك المعايير المألوفة والتفصيلات وأيضاً المعتقدات والتوقعات والرغبات والخاوف ، كلها تتجمع معا لتشكّل صورة خاصة للعالم يدركها العقل المبدع . هذه الصورة الكلية يقوم المبدع بتأملها والتفكير فيها ، ويقوم بتعديلها وتحولها ، وتكون هذه المواجهة بين المبدع والعالم (أو الواقع) مملوءة بالتوترات المرتفعة وذلك لأن نتيجة هذه المواجهة اما أن تحل لصالح حاجات needs المبدع على حساب مطالب demands العالم ، أو لصالح مطالب العالم على حساب حاجات المبدع أو من خلال تحقيق الاتزان بين هذه الحاجات والمطالب . ان

هذا يعنى وجود ثلاثة احتمالات للحل ، اما أن ينساق المبدع « للحقائق » الخاصة بوجهة النظر العادية أو المألوفة أو أن يتفق حل الصراع مع رؤية المبدع الكلية للعالم أو أن يقوم المبدع كحل ثالث - بعرض أبسط بنية - أو تركيب - يمكن الوصول اليها بالنسبة لمجموعة مركبة من الظروف . والحلول غير المتوقعة لمثل هذه المشكلات تظهر كل يوم ، وفى هذه الحلول اما أن نفشل فى التعرف بأنه ضعيف ومحرف وتافه ، وقد يكون التكوين واضحاً للعالم لكنه يتسم بأنه ضعيف ومحرف وتافه ، وقد يكون التكوين الفنى الذى يقدمه لنا الفنان مقصوداً به أن يقدم لنا مركباً من مطالب العالم وحاجات الفرد لكنه لم يضع فى اعتباره خصائص الوحدة (الكلية) والوضوح والكثافة - التى تحتاجها فى الأعمال الفنية الشاملة والمؤثرة (١٢٥)

ان هذه الصور الكلية للعمل الفنى تتوالد وتتكاثر خلال عمليات التأمل ويتم ادراكها خلال النشاط الابداعى بشكل يتسم بالقوة والمعنى .

٧ - التعبير :

ان ماتقصده نظرية الجشطالت بالتعبير هو :

(أ) نوع المنبه الادراكى الذى يشتمل على الظاهرة موضع الاهتمام :

(ب) نوع العملية العقلية التي يعتمد وجود التعبير عليها .

ان هذا الاتساع في تعريف التعبير في ضوء نظرية الجشططت يشير الى أن الموضوعات المدركة التي تحمل تعبيرات هي - وفقا لهذه النظرية موضوعات لاحصر لها وهي وجهة من النظر قد تختلف نظريات سيكولوجية مع نظرية الجشططت حولها . فهناك نظريات عديدة تؤكد أهمية استخدام مصطلح « التعبير » كى يشير فقط الى التجليات أو المظاهر الخارجية الأساسية للشخصية الانسانية فقط ، وهنا يتم وصف مظهر ونشاطات الجسم الانسانى بأنها تعبيرية أو « معبرة » ، فشكل ونسب الوجه أو اليدين وتوترات وايقاع النشاط والمشية والايحاءات وغيرها من احركات كلها موضوعات قابلة للملاحظة وكلها موضوعات تعبيرية . وقد امتد هذا الاستخدام أيضا ليذهب الى ماوراء المظاهر الملحوظة فى النشاط الجسمى للانسان ، فاستجابات الانسان وردود أفعاله والطريقة التي يلبس بها الناس أو ينظفون بها حجراتهم ومنازلهم وطريقة كلامهم واستخدامهم للأقلام أو الألوان أو الزهور والمهن التي يفضلونها أو يختارونها والمعاني التي يخلعونها على الصور أو النغمات أو الأعمال الأدبية والقصص التي يستخرجونها أو يتصورونها عند رؤيتهم لمنبهات غامضة وكما فى حالة بقم الحبر الغامضة فى اختبار رورشاخ الاشتايطى ، وغير ذلك من السلوكيات التي لاحصر لها هي أيضا تجليات لعمليات التعبير لدى الانسان ، وهي تسمى تعبيرية لانها تسمح بالوصول الى استنتاجات حول شخصية الفرد - وحول حالاته العقلية والانفعالية المؤقتة أيضا - ويمتد علماء الجشططت باستخدامهم لمفهوم « التعبير » لكى يشتمل أيضا على التعبيرات التي تنقلها الموضوعات غير الحية الأخرى كالجبال والسحب . والآلات والنافسورات والحيوانات والأشجار والصخور والنيران وغيرها ، فكلها ذات تعبير خاص من حيث الحجم والشكل والحركة (١٢٦) .

وحيث انه قد تم تحديده حامل التعبير الذى يسيكن أن يكون أى شىء وفقا لنظرية الجشططت فانه يجب تحديده طبيعة العملية العقلية التي تستثير هذه الظاهرة ، وتؤكد نظرية الجشططت هنا أن الخبرات المختلفة التي يتم تصنيفها تحت مصطلح « ادراك التعبير » Perception of expression تحلت من خلال عدد من العمليات السيكولوجية التي ينبغي التمييز بينها وبين بعضها البعض من أجل أغراض التحليل النظرى (١٢٧) .

ان كل الموضوعات تشتمل فى ضوء هذا التصور على توترات داخلية مباشرة تظهر فى شكلها الخارجى ، فالنار المشتعلة تشتمل على توتر يختلف عن التوتر الذى تشتمل عليه النار الخائبة والنهر المتدفق يشتمل على

توترات لا يشتمل عليها النهر الساكن ، والموسيقى السريعة تشتمل على
توترات تختلف عن الموسيقى البطيئة ، كذلك الشخص الذى يتحدث بسرعة
توجد بداخله توترات تختلف عن الشخص الذى يتكلم ببطء وهكذا .

وللعمليات التعبيرية السابقة علاقتها الوثيقة أيضا بمفهوم التشاكل
لدى نظرية الجشطالت ، هذا المفهوم يفترض كما قلنا وحدة الشكل
أو التشابه بين العمليات السيكولوجية والعمليات الطبيعية (بما فيها
العمليات الجسمية) وهكذا فان نظرية التعبير فى الفن يجب ألا تبدأ
بالضرورة من اتجاهات الجسم الانسانى وتفسر الاثارة المشعة فى أشجار
فان جوج أو سحب الجريكو ، من خلال نوع من الاسقاطات التشاكلية
ولكن يجب عليها بدلا من ذلك أن تتقدم من الخصائص التعبيرية للمنحنيات
والخطوط والأشكال ، وتظهر انه من خلال تمثيل أى موضوع بواسطة هذه
المنحنيات والأشكال يتم نقل التعبير الى الاجسام الانسانية والأشجار
والسحب والمباني والأواني وغير ذلك من الأشياء ، وفى مجال الفنون الأدبية
يكون الايقاع هو الوسيلة الهامة للتعبير هنا ، فايقاع الكلام السريع ينقل
حالة مختلفة من الايقاع البطيء ويظهر ذلك بشكل خاص فى المحور
المختلفة للشعر التى تختلف الحالات العقلية والانفعالية التى تنقلها
باختلاف سرعة ايقاعها أو تتابع خصائص الحركة والسكون عبرها ، هذا
الايقاع موجود أيضا فى القصة والرواية ، فالوصف أو التصوير المختصر
السريع فى القصة القصيرة لابد أن يختلف فى تأثيره عن الوصف والتفسير
المفصل المستفيض فى الرواية ، فهذا التفصيل يجعل حركة القص أو الحكى
أكثر بطئا وذلك لأن عين الكاتب ومن ثم القارئ تظل مسيطرة أو متمركزة
حول المشهد أو الحديث أو الموضوع الموصوف فترة أطول مما يحدث فى
القصة القصيرة ومن ثم يكون ايقاع التعبير أقل حركة ومن ثم أكثر بطئا
وان كان هذا لا يمنع بطبيعة الحال من وجود مناطق مختلفة متفاوتة الحركة
والسكون فى الرواية كما هو الحال فى القصة القصيرة وان كنا نرى أن
ايقاع القصة القصيرة غالبا ما يكون من الايقاعات السريعة بينما يكون ايقاع
الرواية متنسبا بالبطء النسبى .

اضافة الى ما سبق فان نظرية الجشطالت حول التعبير تؤكد أن
الحاصية أو الطبيعة المدركة لموضوع ما قد تتفق مع حالته الطبيعية وقد
لا تتفق ، فمثلا قد يتم التعبير عن لزوجة القار (القطران) من خلال الطبيعة
البصرية التى تظهر خلال سيولته أو جريانه . لكن من ناحية أخرى قد
لا تتفق الطبيعة المدركة لهذا القار أيضا مع حالته الطبيعية كما نرى ذلك
مثلا فى الشكل المتعرج الصلب لجهاز التليفون مثلا (والذى كان يصنع
فى الماضى من مادة شبيهه بالقطران) .

وثانياً فإن التعبير قد يشير أيضاً - من خلال مبرر واضح أو بدون مبرر - الى حالة عقليه مرتبطة به ، والشئ الهام قبل كل شئ هو طبيعة الموضوع نفسه ، هذه الطبيعة هي ما يتم التعبير عنها من خلال التوترات المختلفة المباشرة أو غير المباشرة التي تحدث بداخله هذه التوترات هي التي يتم تشكيلها من خلال التحويلات المختلفة للمسافة .أو الانفعال أو الفكر أو الصورة الداخلية . الخ فى شكل تعبير خارجى خاص ندرکه .

الجدير بالذكر أن هذا التصور الجشطلتي حول التعبير وتيق الصلة بنظرية التعاطف أو المشاركة الوجدانية **Empathy** التي قدمها ثيودور لبس T. Lipps فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين - وكانت امتداداً للنظرية الترابطية من أجل التعبير عن الموضوعات غير الحية فعندما انظر مثلاً الى الأعمدة الخاصة بأحد المعابد القديمة فأننى أعرف من خلال خبرتى السابقة نوع الضغط (أو الثقل) والضغط المقابل الخاص بهذه الأعمدة أو التي تحدث بداخلها ، وأيضاً من خلال خبرتى السابقة أستطيع أن أتصور أو أن أشعر بأننى فى موضع هذا العمود واننى أخضع لنفس القوى التي يخضع لها وأن التأثيرات التي تقع عليه يمكن أن تقع على أو بداخلى . معنى هذا اننى أسقط مشاعر على هذا العمود من خلال هذه الاحيائية - أى منح الشئ غير الحى حياة ، والنظر اليه باعتباره كأننا خيا - فأننى أمنح هذا الشئ تعبيراً خاصاً ، وقد قرر ثيودور لبس أن هذه المشاركة الوجدانية تقوم على أساس الترابط Association

فالشئ الحقيقي - كما قال - هو أن نوع الترابط موضع الاهتمام هنا يقوم على أساس الربط بين « شيئين ينتميان لبعضهما البعض أو يتم دمجهما بالضرورة بحيث يصبح أحدهما معطى بشكل مباشر من خلال الآخر أو بداخله » (١٢٨) لكن « لبس » يبدو أنه أدرك هذه الضرورة الداخلية باعتبارها مجرد علاقة عابرة أو ربط عارض بين موضوعين وذلك لأنه قام بعد ذلك بالانكاز الواضح لامكانية وصف العلاقة بين التعبير الجسمى عن الغضب وبين الخبرة النفسية التي تكون موجودة لدى الشخص فى حالة الغضب ، بأنها «ترابط خاص بالتمائل أو الهوية المشتركة identity أو الاتفاق » ، ولم ير « لبس » أية علاقة ضمنية أو داخلية ما بين المظهر الادراكى والقوى النفسية والطبيعية التي تقف خلفه ، لكنه ، على كل حال ، قد رأى ذلك التشابه البنائى ما بين القوى الطبيعية والقوى النفسية فى سياقات أخرى فهو قد لاحظ أن « التمثيلات المتعددة لنشاطاتى المختلفة والتي تشمل على القوى والدوافع والميول التي تنشط بشكل حر أو يتم قمعها أو تحريمها ، التي تخضع لآثار خارجية والتي تتغلب على المقاومة

وكذلك التوترات المستنارة والتي يتم حلها ما بين الاندفاعات . . الخ كل هذه القوى وآثارها تظهر في شكل طرائق الخاصة في السلوك وكذلك أنواع النشاط والاندفاعات والميول الخاصة بى وكذلك الطرائق الخاصة التى تحدث بها هذه النشاطات » (١٢٩) ان « لبس » هنا كما يقول ارنهايم - كان بمثابة المرهص أو المتوقع أو المتنبىء بنظرية الجشططت حول مبدأ الشاكل الخاص بالعلاقة بين القوى الطبيعية فى الموضوع المدرك وبين العمليات الدينامية لدى الشخص القائم بالملاحظة وقد قام « لبس » بعد ذلك أيضا بتطبيق مبدأ « الترابط الخاص بالمائل فى الطبيعة »

Association of Similarity of Character
على العلاقة بين

الايقاع المدرك للنغمات الموسيقية والايقاع الذى يحدث فى القوى النفسية لدى الشخص الذى يستمع لهذه الايقاعات ، وهذا يعنى أنه حتى بالنسبة لخاصية مميزة واحدة على الأقل وهى الايقاع ، أدرك لبس ذلك التماثل الداخلى الممكن بين الأنماط الادراكية وبين المعنى التعبيرى الذى تنقله هذه الأنماط الى الشخص المدرك أو الملاحظ له وتؤكد نظرية الجشططت حول التعبير أن هذا الاتفاق بين السلوك الطبيعى (الفيزيقي والجسمى) وبين السلوك النفسى يمكن أن يكتشف على أسس خاصة بالتركرار الاحصائى فقط لكنها تؤكد أيضا أن الترابط المتكرر ليس هو الوسيلة الوحيدة فقط للوصول الى فهم التعبير . هذه النظرية تؤكد أكثر من ذلك أن السلوك التعبيرى يكشف عن معناه بشكل مباشر خلال عملية الادراك . وبتطبيق ذلك على الجسم والعقل فان هذا يعنى أنه اذا كانت القوى التى تحدد السلوك النفسى يمكن أن يكتشف على أسس خاصة بالتركرار الاحصائى فقط مع هذا السلوك الجسمى ، فاننا نستطيع نتيجة لذلك أن نفهم المعنى الجسمى - أو الطبيعى - الذى يمكننا أن نقرأه بشكل مباشر من خلال مظهر الشخص وسلوكه (١٣٠) . هذه هى النظرية التى قدمها علماء الجشططت حول السلوك الانسانى بشكل عام ومن خلالها أكدوا أهمية العمليات الخاصة بالتدريب والخبرة السابقة والتعليم والمعرفة والذاكرة وغيرها من العمليات النفسية المؤثرة على عمليات الادراك والتعبير وقد قاموا خلال ذلك بالتأكد الكبير بدرجة واضحة على العمليات الخاصة (العمليات الخاصة بالتعبير ، والعمليات الخاصة بالادراك) أى بالتوترات الخاصة بالقوى النفسية أو الطبيعية الأساسية التى تتفاعل معا لتنتج تعبيرا خاصا يتم ادراكه بواسطة هذا الكائن القائم بملاحظة التعبير أو حتى المنتج له ، لكنهم خلال تطويرهم لهذه النظرية لم يهتموا بشكل مماثل بتطوير أفكار مناسبة حول تلك العمليات الوسيطة فيما بين الادراك والتعبير أو ما بين التعبير والادراك وهى تلك العمليات الخاصة بالتحويلات الداخلية التى تحدث للمادة التى يتم ادراكها كما أن واقع الخبرة الفعلية تكشف لنا عن

أنه أحيانا ما يكون التعبير الخارجى ، أى المظهر الخارجى لنتيجة التفاعلات بين القوى الداخلية ، غير متفق أو حتى مرتبط بين الواقع الداخلى لهذه التفاعلات . مثلا أن يبتسم أحد الناس أو يضحك نتيجة صدمة أصيب بها أو كارثة حلت به ، أو يتظاهر أحد الناس بالغضب فى حين أنه يكون فى داخله شديد الفرح . الخ هذه حالات قليلة لكنها تكشف على كل حال عن أنه ليس بالضرورة أن يتفق التعبير (الخارجى) مع الحالة (الداخلية) وأن التشاكل له أيضا بعض الاستثناءات ، وأنه - هذا التشاكل - لا يمكن فهمه بشكل مناسب الا اذا وضعنا فى اعتبارنا العمليات الخاصة بالحويلات الداخلية للمادة التى يتم التعبير عنها ومن ثم يتم ادراكها ومن ثم يتم التعبير عنها مرة أخرى وكما يظهر ذلك فى النشاط الفنى بوجه خاص وفى النشاط الابداعى للانسان بوجه عام .

عرضنا فى الأجزاء السابقة من هذا الفصل للأفكار الأساسية لنظرية الجشطط حول الابداع والفن ، وقد عرضناها بشكل خاص من خلال المتحدث الرسمى الرئيسى باسم الجشطط فى مجال الفن وهو رودلف أرنهايم ، أول استاذ لسيكولوجية الفن فى العالم (بجامعة هارفارد) وصاحب الكتابات المشهورة التى ترجمت الى لغات عديدة فى العالم ، ومنها على سبيل المثال لا الحصر : الفن والادراك البصرى *Art and Visual Perception* والتفكير البصرى *Visual thinking* الفيلم كفن *Film as Art* ونحو سيكولوجية للفن *Toward a Psychology of Art* وكذلك دراسته الهامة حول لوحة الجيرنيكا لبيكاسو ، وغير ذلك من الدراسات .

وكما رأينا ، فان ما قدمته نظرية الجشطط عن ادراك الشكل وعن التشاكل وعن التمثيل والتعبير والتوازن والالهام والتجريد وغير ذلك من العمليات النفسية هو من الأمور شديدة الأهمية بالنسبة لعلم النفس بشكل عام وبالنسبة لسيكولوجية الفن بشكل خاص ، لقد أكدت هذه النظرية منذ بدايتها وخلال تطورها على صلاتها الوثيقة بالفن والابداع ، وكان هناك امتزاج واضح لديها بين الرؤية العادية والرؤية الفنية ، وبدلا من أن تكون الرؤية هى عملية تسجيل ميكانيكى للعناصر الحسية أصبحت من خلال نظرية الجشطط عملية ابداعية للتمكن من الواقع وفهم أسراره ، أى عملية جمالية خيالية ابتكارية تتسم بالفطنة . وكما يقول « أرنهايم » فان « العقل يدرك دائما ككل ، كل ادراك هو تفكير وكل استدلال هو استبصار أيضا ، وكل ملاحظة هى أيضا ابتكار ، ومناسبة هذه الآراء لنظرية وممارسة الفن هى أمر واضح » .

وقد أشار أرنهايم كذلك فى كتابه التفكير البصرى *Visual thinking* عام ١٩٦٩ الى أن عمله المبكر والمستمر فى مجال سيكولوجية الفن قد علمه أن النشاط الفنى هو شكل من الاستدلال *Reasoning* الذى يتضافر فيه الادراك مع التفكير بشكل متكامل ، فالشخص الذى يرسم أو يكتب أو يؤلف الموسيقى أو حتى يرقص ، يفكر من خلال حواسه ، وأن العمليات الأساسية التى تعمل من خلالها الحواس ، وخاصة الابصار لكى تفهم البيئة هى نفس العمليات التى تحدث من خلالها عمليات التفكير ، وأما التفكير الابداعى الانتاجى الحقيقى يحدث عند المنطقة الخاصة بالصور العقلية ، وأن هذا التشابه بين ما يفعله العقل فى مجال الفنون وما يفعله فى مجالات أخرى هو ما جعل أرنهايم ينظر بطريقة جديدة الى تلك الشكوى المثارة دائما حول

انعزال وإهمال الفنون في المجتمع وخلال عمليات التربية ، والمشكلة في جوهرها كما يرى أرنايم أعمق من ذلك الانفصام أو الانفصال الحادث ما بين الحواس والتفكير ، وهو الانفصال الذي أدى الى حدوث أمراض ومظاهر قصور عديدة لدى الإنسان المعاصر . يمكننا أن نلاحظ إضافة الى ما سبق أن تركيز أرنايم بصفتيه المتحدث الأساسي باسم الجسطلت في مجال سيكولوجية الفن قد اتجه بوجه خاص الى مجال الفنون التشكيلية أو الفنون البصرية كما قد تسمى أحيانا ، لكن اهتمامه بمجال الإبداع الأدبي كان قليلا ، هناك مقالات قليلة له حول الإبداع الشعري وإشارات خاصة حول الإبداع لقصصى ، لكن اهتمامه في معظمه كان موجها الى لغة الشكل والصورة بينما لم يظهر الاهتمام باللغة بشكل واضح الا في كتاباته المتأخرة وخاصة في كتابه التفكير البصرى . في هذا الكتاب ، وفي الفصل الثالث عشر بوجه خاص يتحدث أرنايم عن أهمية اللغة بوصفها وسيلة لتنظيم التفكير ولكن ما يعنينا أكثر في هذا السياق هو نفرته بين نوعين من المعرفة : المعرفة الحدسية *Intuitive Cognition* والمعرفة الذهنية *Intellectual Cognition* . تحدث المعرفة الحدسية في المجال الإدراكي التي تتفاعل فيه القوى بشكل يتسم بالحرية كما يحدث مثلا عندما يحاول شخص ما فهم أو تفهم لوحة تشكيلية ، انه يحيط بصريا بالمنطقة التي يشتمل عليها إطار اللوحة ويدرك المكونات المختلفة للصور (اللوحة) كالأشكال والألوان والعلاقات المختلفة بينها ، هذه المكونات تمارس تأثيراتها الإدراكية على بعضها البعض بطريقة تجعل الشخص القائم بالإدراك (المتلقى) يستقبل الصورة الكلية باعتبارها نتيجة للتفاعل بين مكونات اللوحة المختلفة ، نفس الأمر يمكن طرحه بالنسبة للأعمال الإبداعية الأخرى . كالموسيقى مثلا وكذلك الرواية والمسرحية والقصة القصيرة ، حيث يحدث تفاعل خاص بين القوى المشتركة في تشكيل هذه الأعمال ، يحدث بطريقة كلية داخل عقل القارئ أو المستمع ويؤكد « أرنايم » أن هذا التفاعل ما بين القوى الإدراكية (التي تدرك الأشكال والألوان في اللوحة أو النغمات في الموسيقى أو الإيقاع والصور ومكونات اللغة المختلفة في الفنون الأدبية) هو تفاعل شديد التركيب وان جانبا كبيرا من هذا التفاعل يتم أدنى (أو أسفل) مستوى الشعور وأن الناتج النهائي لهذا التفاعل يصبح مشعورا به عند وصولنا الى تكوين مدرك كلي للوحة (أو المقطوعة الموسيقية أو العمل الأدبي . . الخ) هذا المدرك يتم تنظيمه بطريقة معينة ، كما أنه يتكون من أشكال وألوان (أو نغمات وكلمات وإيقاعات . . الخ) تكون طبيعتها الخاصة محددة من خلال موضعها ووظيفتها في الكل .

ويشير أرنايم الى أن جانبا كبيرا من تفكيرنا ومن سلوك حل المشكلات لدينا يسر من خلال مثل هذه المعرفة الحدسية (١٣١) .

أما فى النوع الآخر من التفكير ، أى ما يسمى بالمعرفة العقلية ، فففىها يقوم المتلقى بدلا من امتصاص الصورة الكلية ، أو العمل الابداعى باعبارها كلا متكاملا ، فانه يقوم بتحديد المكونات والعلاقات المختلفة التى يتكون منها العمل ، انه يصف كل لون وكل شكل ، وكل نغمة وكل كلمة أو جملة ... الخ ويعد بعض القوائم الخاصة بهذه العناصر ، ثم يتقدم بعد ذلك لفحص العلاقات الموجودة بين العناصر الفردية ثم يحاول بعد ذلك أن يقوم بالدمج أو التركيب ما بين هذه العناصر .

ويؤكد أرنهايم الى أنه ليس هناك صراع ضرورى ما بين المعرفة الحدسية والمعرفة العقلية (أو الذهنية) فالتفكير الابداعى ، فى الفنون وفى العلوم يتميز بذلك الامتزاج الخاص ما بين التفاعل الحر للقوى داخل المجال وبين الوحدات الأكثر تحديدا التى نظل نابعة داخل السياق المنغير .

فالابداع اذن يتضمن وفقا لنظرية الجشطالت ، وهو ما تنفسق معها عليه نظريات سيكولوجية عديدة ، ذلك التفاعل الخصب ما بين الخيال بحريته وصوره وتلقائيته التى هى أقرب الى ما سماه أرنهايم بالمعرفة الحدسية ، وبين العمليات العقلية كالادراك والتجريد والاسندال والتحليل والتركيب ، وهى ما سماها أرنهايم بالمعرفة العقلية ، وفيما بين هذه العمليات ومن خلال هذا التفاعل تحدث عمليات الابداع وكذلك عمليات التدوق للفنون والآداب .

رابعاً : الإبداع وتحقيق الذات :

مقدمة :

ويؤكد أصحاب هذا المنحى عموماً على الدوافع الإبداعية ودورها في النشاط الإبداعي الكلي ، لكنهم - وبشكل خاص - يوجهون معظم اهتمامهم إلى دافع تحقيق الذات Self-actualization ودورة النشاط الانساني بوجه عام ، والنشاط الإبداعي بوجه خاص ، ويجد هذا الدافع جذوره في الفلسفة الوجودية وفي المنهج الفينومينولوجي ، وفي أفكار كيركجورد ، وشوبنهاور ، ونيتشه ، وياسبرز وهابيدجر ، وهوسرل ، وسارتر ، بل وقبل ذلك لدى سقراط والقديس أوغسطين وباسكال وغيرهم ممن أكدوا على توفيق الانسان الدائم للامتداد والمعرفة والتحقق . لقد رأى « ياسبرز » كما يقول « بارت » المعنى التاريخي للفلسفة الوجودية في انها كفاح دائم لايقاظ إمكانات الحياة الحقيقية والأصيلة داخل الفرد في مواجهة انجساف كبير يحده مجتمع يحاول صياغة الانسان في شكل معيارى مقنن والانسان - وفقاً لكيركجورد - كما يقول « النبرجر » لن يكون أبداً كائناً مجهزاً من قبل ، فالانسان سيظل في جوهره هو ما يفعله لنفسه وبنفسه وليس شيئاً آخر . والانسان يكون نفسه من خلال اختياراته لأن لديه الحرية لأن يقوم باختيارات حيوية وحاسمة ، وأكثر من ذلك لديه امكانية الاختيار ما بين ما هو حقيقى وما هو زائف من أشكال الوجود . ومن أجل أن يمر الانسان من الوجود الزائف الى الوجود الحقيقى فان عليه أن يعاني محنة اليأس والقلق الوجودى (أى قلق الانسان فى مواجهة قيود وجوده ، أو وجوده المحدود بكل ما يستمثل عليه من موت وخواء (١٣٢) ان المنظور الدافعى يحسن فهمه فى ضوء محاولات الانسان الدائمة ، وتوقه الأبدى لأن يجد طرائقه الخاصة فى الحياة سعياً وراء كل ما هو حقيقى وهام لتحقيق وجوده ، هذا المنظور الدافعى رغم تأكيد أصحابه على الطابع العلمى له ، الا انه يظل غير قابل للفهم الا فى ضوء الوجودية ، والفينومينولوجيا ، والبوذية ، والتاوية وغيرها من الفلسفات المؤكدة على سعى الانسان الكامل نحو الحرية ونحو الاكتمال وكذلك الدور الكبير للخبرة الباطنية الانسانية فى هذا السعى ، وبالإضافة الى ما سبق يحسن فهم هذا المنظور أيضاً فى ضوء بعض النظريات السيكولوجية الأكثر حداثة فى مجال الشخصية مثل نظرية البورت التى أكدت أهمية تفرد وخصوصية وكلية الخبرة الانسانية والشخصية الانسانية ، وهى نزعة تؤكد عليها أيضاً نظرية الجشطالت فى مجال الادراك وحل المشكلات . ان المعنى الحقيقى لمفهوم تحقيق الذات الذى هو المفهوم المركزى فى الاتجاه الانسانى والمنظور الدافعى للإبداع يكمن فى

محاولة الانسان اكتشاف ذاته الحقيقية ، والتعبير عنها وتطويرها .
والذات باعتبارها الجزء النامي والأكثر تطورا وابداعا من الأنا الواعية
للشخصية التي سبق أن أكد أهميتها الكبيرة ادلر ويونج ، ورائك
وروجرز ، وماسلو وغيرهم ، فالذات عند يونج مثلا هي الاندماج المتميز
الأكثر اكتمالا وامتلاء وتناسقا لكافة جوانب الشخصية الانسانية الكلية ،
ويحاول الانسان دائما الوصول الى هذه المرحلة من خلال ما سماه
جولدشتاين سنة ١٩٣٩ وماسلو سنة ١٩٥٤ باسم تحقيق الذات وسيكون
اهتمامنا خلال الجزء القادم من هذا الفصل مركزا حول ماسلو لانه أهم
من قام بالربط الجيد بين هذا المفهوم وبين الابداع .

١ - ماسلو وتحقيق الذات :

ولد ابراهام ماسلو عام ١٩٠٨ فى بروكلين - نيويورك ، من أبوين
يهوديين مهاجرين من روسيا الى الولايات المتحدة ، وخلال دراسته الجامعية
اكتشف ماسلو الموسيقى والدراما وظهر هذا التأثير بشكل مستمر معه عبر
حياته ودراساته ، فى عام ١٩٣٤ حصل ماسلو على الدكتوراه فى علم
النفس وكان فى السادسة والعشرين من عمره وارتبط ماسلو عبر حياته
بعلاقات علمية وبحثية كثيرة مع عديد من العلماء البارزين فى المجال أمثال
تورنبايك والفريد ادلر وإيريك فردم وكارين هورنى ، لكنه كان شديد
التأثر بوجه خاص بماكس فرتييمر - أحد كبار مؤسسى مدرسة الجشطالت -
وكذلك عالم الانثروبولوجيا الثقافية المشهورة روث بندكت ، تأثر ،
ماسلو كذلك بدراسات فرويد عن الجنس وكان مقتنعا بأن أى تقدم فى
فهمنا للوظائف الجنسية سيقوم بتحسين قدرتنا الانسانية على التكيف الى
حد كبير خلال الحرب العالمية الثانية ومع ادراك ماسلو أن علم النفس لم
يساهم الا بالقليل فى فهم وحل كثير من مشكلات العالم الكبير تحول اهتمام
ماسلو من علم النفس التجريبي الى علم النفس الاجتماعى وسيكولوجية
الشخصية ، وبدأ ماسلو يهتم بدراسة الجوانب الأسرية والمهنية فى علاقتها
بالصحة النفسية وكذلك المرض النفسى وخلال ذلك طور ماسلو ما سمي
بعلم النفس الانسانى الذى اعتبر بمثابة « القوة الثالثة » فى علم النفس
بجوار التحليل النفسى والمدرسة السلوكية ، ورغم أن ماسلو لم يكن يشعر
بالراحة لهذه التسمية لأن من كانوا يستخدمونها كانوا يؤكدون على انها
اتجاه مضاد للسلوكية ، وماسلو نفسه لم يكن ينكر صلاته الوثيقة
بالسلوكية « لا يجب الاعتقاد أننى ضد السلوكية . أنا ضد التنبؤ
المجرد . أنا ضد أى شىء يفلق الأبواب ويقف فى وجه الاحتمالات » (١٣٣) .

من خلال تجاربه ودراساته الشخصية ومن خلال قراءاته وتأثراته بأفكار علماء أمثال المايونوفسكى ومرجريت ميد ، وروث بندكت ووالف لننون ووليم سومرز فى مجال الانثروبولوجيا ، وعلماء أمثال فرويد وادلر وثورندايك وماكس فرتييمر وكورت جولد شتاين فى مجال علم النفس ، فقد تأثر ماسلو كثيرا بوجهة نظر سومر القائلة ان كثيرا من جوانب السلوك الانسانى تكون محددة من خلال الأنماط والقواعد الاجتماعية ، وتأثر أكثر بتحليل سومرز للطرائق التى يتحول من خلالها سلوك الانسان الى أنماط وقولب . من مدرسة الجشططت تأثر ماسلو بوجه خاص بكتابات فرتييمر حول العقل المنتج وهى الكتابات وثيقة الصلة بكتابات ماسلو بعد ذلك عن الابداع ، وعن المعرفة ، فبالنسبة لماسلو ، كما هو الحال بالنسبة لمدرسة الجشططت ، فان القدرة على الادراك والتفكير فى ضوء الكليات أو الأنماط الكلية وليس الأجزاء المتفرقة هو الأمر الأكثر كفاءة وفاعلية فى التفكير الابداعى وحل المشكلات تأثر ماسلو أيضا بشكل كبير بدراسات كورت جولد شتاين عالم علم وظائف الأعصاب (النيوروفسيولوجى) الذى أكد أن الكائن الحى هى كل موحد وأن ما يحدث لأى جزء فيه لابد وأن يؤثر على الكائن ككل ، ويعتبر الجهد الذى قدمه ماسلو حول تحقيق الذات متأثرا الى حد كبير بجهود شتاين المبكرة ، فقد كان جولد شتاين هو أول من استخدم هذا المصطلح . وكان جولد شتاين مهتما بشكل خاص بالمرضى ذوى الاصابات العضوية فى المخ ، ونظر خلال عمله الى تحقيق الذات باعتباره العملية الأساسية الموجودة لدى كل كائن حى ، عملية قد تكون لها جوانبها السلبية مثلما تكون لها جوانبها الايجابية بالنسبة للفرد ، وأكده جولد شتاين أن كل فرد يكون لديه دافع أولى واحد ، أى أن الكائن يكون محكوما بالنزعة نحو التحقيق بقدر الامكان ، لقدراته الفردية لطبيعته فى العالم . واعتقد جولد شتاين أن عملية خفض التوتر أو التحرر منه تكون دافعا قويا لدى الكائنات فقط ، وذلك لأن الكائن الحى السليم يكون هدفه الأساسى هو « التشكيل لمستوى معين من التوتر ، أى ذلك المستوى الذى يجعل نشاطه المنظم بعد ذلك ممكنا » ان دافعا مثل الجوع هو حالة خاصة من تحقيق الذات ، فالكائن يبحث عن خفض التوتر المصاحب للجوع كى يعود الى حالته العضوية المثالية من أجل أن يعبر بعد ذلك عن قدراته وامكانياته الانسانية على كل حال ، فانه فى المواقف المتطرفة فقط يكون هذا الدافع مطلوبا لذاته ، وقد أكد جولد شتاين أن الكائن الحى الطبيعى يمكنه أن يؤجل الأكل والجنس والنوم وما شابه ذلك اذا كانت دوافع أخرى مثل حب الاستطلاع والمعرفة أو الرغبة فى اللعب (لدى الأطفال مثلا) موجودة لديه ، ان المواجهة الناجمة للبيئة فى رأى جولد-

شتاين تشتمل على كمية معينة من عدم اليقين والصدمة ، والكائن المتسم بالصحة النفسية والمحقق لذاته يبحث فعلا عن مثل هذه الصدمات من خلال مغامراته بمواجهة المواقف الجديدة من أجل أن يستفيد من كل إمكاناته ، وبالنسبة لجولد شتاين ، كما هو الحال بالنسبة لماسلو ، لا يعنى تحقيق الذات نهاية المشكلات والصعوبات بل على العكس ، فالنمو قد يجلب معه حالات كثيرة من الألم والمعاناة ، ان قدرات الكائن تحدد حاجاته ، فامتلاك الجهاز الهضمي جعل تناول الطعام أمرا ضروريا محتاج للحركة ويحتاج الطائر للطيران ، والفنان للإبداع ، حتى ولو كان فعل الإبداع يتطلب الصراع المؤلم والجهد الكبير (١٣٤) .

هذه هي أفكار جولد شتاين التي استفاد منها ماسلو الى حد كبير ، وقله اعتبر ماسلو عمله وإنجازته العلمي بمثابة التركيبة أو التوليفة الخاصة التي تحاول أن تحدث ما بين أفكار ونظريات جولد شتاين ومدرسة الجشططت من ناحية ، وبين أفكار ونظرية فرويد والتحليل النفسى من ناحية أخرى ، وإن هذا التكامل يستفيد من الروح العلمية التي تعلمها ماسلو على يد أساتذته فى ونسكونسن بشكل خاص ، هذا التكامل ظهر بطريقة واضحة فى نظريات ماسلو حول الإبداع فى علاقته بتحقيق الذات .

٢ - مدرج الحاجات الانسانية :

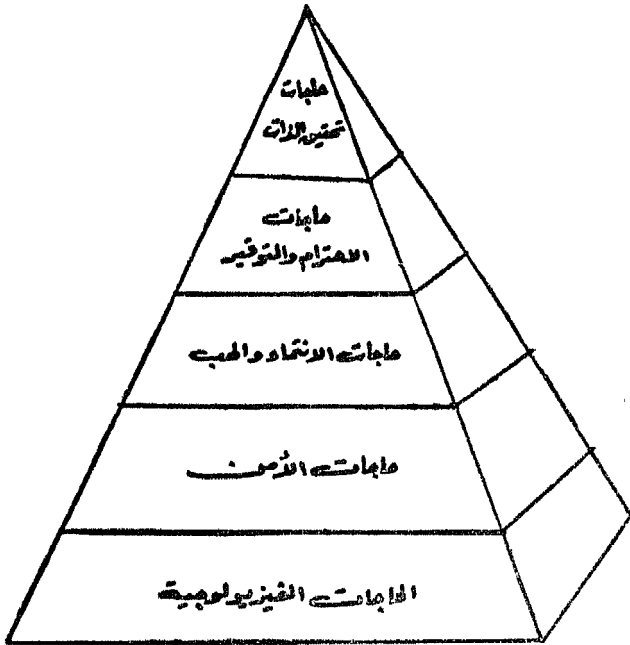
اعتقد ماسلو أنه يمكن تفسير جوانب عديدة من سلوك الانسان فى ضوء ميل هذا الانسان الى البحث عن حالات خاصة بأهداف شخصية ، هذه الحالات تجعل الحياة مشجعة وذات معنى ، هذه العمليات الدفاعية هي جوهر الشخصية لدى ماسلو . ان الانسان فى ضوء هذا التصور نادرا ما يصل الى حالة الرضا الكامل ، فحتى لو وجدت « النرفانا » (*) ، فانها تكون مؤقتة، ان الخاصية المميزة لحياة الانسان هي أن الناس دائما يرغبون فى أشياء معينة ويريدونها ، وعندما يحصلون عليها فانهم يفكرون فى غيرها ، وهكذا .

افترض ماسلو أن الرغبات (أى الدوافع) الانسانية هي دوافع فطرية أى ولادية وانها مرتبة فى شكل متدرج وفقسا لأولوياتها أو لسطوتها على الانسان ، والشكل رقم (١) يعرض تمثيلا تخطيطيا لهذا المدرج الهرمى

(*) وهى الحالة الخاصة بالفكرة البوذية حول التحرر من دورة الحياة والموت التي يعيش فيها الانسان العادى على الأرض ، وتمنى التحرر من الرغبات والانشغالات والهجوم الحياتية والذاتية والوصول الى حالة من النشوة الثابتة من خلال التأمل والعمل (١٣٥) .

الخاص بالدوافع الانسانية فى ضوء تصور ماسلو : وحيث يكون ترتيب هذه الدوافع كما يلى :

- ١ - الحاجات الفسيولوجية الأساسية Basic Physiological needs
- ٢ - حاجات الأمن (أو الشعور بالأمان) Safety needs
- ٣ - حاجات الانماء والحب Belongingness and love needs
- ٤ - حاجات الاحترام أو التبجيل (أو التوقير) Esteem needs
- ٥ - حاجات تحقيق الذات Self-actualization needs.



شكل رقم (١)

يوضح تصور ماسلو لدرج الحاجات الانسانية

وهناك افتراض يقوم عليه هذا التصور وهو أن الحاجات التى تقع عند سفح المدرج أى الحاجات الدنيا هى ما يجب أن يشبع أولا على الأقل الى حد ما قبل أن يستطيع الانسان التفكير فى اشباع الحاجات الأعلى منها ، فمثلا يجب التفكير فى اشباع الحاجات الفسيولوجية (كالطعام والشراب ٠٠٠ الخ) قبل التفكير فى حاجات الحب والأمن ، بل ان اشباع ذلك المستوى الأدنى يساعد فى التهيؤ للتفكير فى هذا المستوى الأعلى وهكذا وقد اعترف ماسلو بوجود استثناءات لهذا التنظيم الخاص بالدوافع ، فقد لاحظ مثلا وجود بعض المبدعين الذين قاموا بمتابعة ومواصلة العمليات المتعلقة بارتقاء مواهبهم الخاصة والتعبير عنها بصرف النظر عن شغل العيش

أو السخرية الاجتماعية ، كما يوجد أفراد أيضا تكون قيمهم ومثلهم ومعتقداتهم شديدة القوة بحيث يقاومون عمليات الجسوع والعتش بل ويواجهون الموت دون التخلي عن معتقداتهم .

عموما فان ترتيب هذه الحاجات أو الدوافع فى ضوء تصور ماسلو لها يقوم على افتراض أنه كلما انخفضت درجة الدافع على هذا المدرج كانت أسبقيتها ومن ثم سطوتها أكبر على الانسان بشكل عام

وفيما يلي بعض التفاصيل الخاصة بهذا التنظيم :

(أ) الدوافع الفسيولوجية :

ان الحاجة الأكثر أساسية وقوة ووضوحا من بين حاجات كل البشر هى الحاجة للبقاء الجسمى الفيزيقي ، ويشتمل ذلك على مجموعة من الحاجات الخاصة بالطعام والشراب والأوكسجين والنوم والجنس والابتعاد عن درجات الحرارة المرتفعة والمنخفضة بشكل متطرف ، وكذلك عمليات التنبيه الحسى ، هذه الدوافع الفسيولوجية تتعلق بشكل مباشر بعملينات الحفاظ البيولوجى على الكائن الحى ويجب اشباعها عند مستوى أدنى على الأقل قبل أن يندفع الكائن الى مستوى أعلى عبر مدرج الدوافع ، فالشخص الجائع بدرجة كبيرة ولفترة طويلة لن يفكر فى تأليف الموسيقى أو بناء عالم جديد أو ابتكار نظرية جديدة ، انه يكون مشغولا أكثر بكيفية الحصول على ما يشبع حاجاته الأساسية .

(ب) حاجات الأمن :

عندما يتم اشباع الحاجات الفسيولوجية ، يصبح الانسان مهتما بمجموعة جديدة من الدوافع هى دوافع الأمن أو الأمان . وتكون القوة الأساسية الموجهة هنا من أجل ضمان درجة معقولة من الضمان والنظام واليقين فى البيئة الخاصة بالفرد ، وقد أشار ماسلو الى أن حاجات الأمان تشاهد بشكل واضح لدى الرضع والأطفال الصغار ، وذلك بسبب شعورهم النسبى بالعجز وقلّة الحيلة والاعتماد على الراشدين ، فيستجيب الطفل مثلا باستجابة الخوف أو الاجفال للأصوات المرتفعة وعمليات السقوط المفاجئة أو الأضواء المبهرة المفاجئة ، وتقوم عمليات الخبرة والتربية بعد ذلك بجعل مثل هذه المنهات أكثر حيادا ، فان هذا يكون نتيجة المعرفة المتزايدة بالبيئة بجوانبها وعناصرها المختلفة ، فى مثل الحالات السابقة وكذلك خلال الأمراض الجسمية يشعر الطفل بالحاجة الشديدة الى الحماية

والأمن ، هذه الحاجة يوفرها له الراشدون في البداية نتيجة اعتمادهم عليهم ، لكن مع تزايد عمليات النضج والارتقاء تزداد عمليات استقلال الطفل ثم المراهق ثم الراشد عن الآخرين ، انه يحتاج الى أن يوفر حمايته وأمنه بنفسه لنفسه بل وللآخرين الذين يتعلقون به أيضا ويظهر هذا في الرغبة في الحصول على مهنة ذات عائد مالى مرتفع وعمليات توفير النقود والتأمين الطبى المهني على الحياة وغير ذلك من العمليات التي يحاول من خلالها الانسان توفير قدر مناسب من الأمن والأمان لحياته . كذلك فان الدين والفلسفة ، على الأقل الى حد ما ، ونسق القيم لدى الفرد قد تساهم في توفير بعض الأمن المناسب للفرد ، فالديانات والفلسفات تساعد الناس على تنظيم حياتهم في شكل كلي متماسك له معناه مما يجعل الفرد يشعر بالأمن النسبى ، ويزداد شعور الانسان بالتهديد وفقدان الأمن خلال الحروب وموجات الجريمة والفيضانات والزلازل والخلل الاجتماعى أو الفوضى الاجتماعية وما شابه ذلك من الظروف التي تزداد فيها حاجة الانسان الى الأمن والأمان أكثر من غيرها .

(ج) حاجات الانتماء والحب :

تظهر هذه الحاجات بعد اشباع الحاجات الفسيولوجية وحاجات الأمن ولو بطريقة نسبية ، والشخص الذى تثار دافعيته عند هذا المستوى يتوق الى العلاقات الانسانية الحميمة مع الآخرين ، انه يحتاج الى مكان أو موقع مناسب فى عائلته وكذلك داخل الجماعات المرجعية الاساسية التي ينتمى اليها كالأصدقاء والعمل وما شابه ذلك . ان عضوية الجماعة تصبح هنا هدفا سائدا لدى هذا الفرد ، نتيجة لذلك سيشعر هذا الفرد بالوحدة أو العزلة وافتقاد الصداقة والنبد الاجتماعى والرفض اذا سيطرت عليه فكرة غياب الأصدقاء والأقارب والزوج - أو الزوجة - والأطفال . ورغم البيانات المؤكدة لأهمية حاجات الانتماء والحب التي تظهر فى عمليات تكوين الأسر الجديدة والعلاقات الاجتماعية وغيرها ، فان ماسلو يصر على أن آثار هذه الحاجات السلوكية ربما كانت شديدة التمزق فى مجتمع يتسم بالحراك Mobility المرتفع مثل الولايات المتحدة الأمريكية ، فقد أصبحت أمريكا هي أرض الهائمين على وجوههم أو « الرحل الجدد » فحوالى ٤٥ مليون أمريكى أى حوالى خمس عدد سكان أمريكا يغيرون عناوينهم مرة على الأقل كل عام ، انها أمة - كما يقول ماسلو ويوافقه على ذلك جيل وزيجلر D. Zigler & L. Hjelle من الأفراد الذين لا جدور لهم ، المغتربين ، غير المبالين بالمجتمع أو المشكلات الأسرية كما تسود السطحية علاقاتهم الاجتماعية بشكل واضح (١٣٦) .

ان المجتمع الأمريكي كما يرى ماسلو هو مجتمع يحبط حاجات الحب والانتماء وينتج عن ذلك سوء التكيف والأمراض النفسية والاجتماعية ويرفض عديد من الأفراد تعريض أنفسهم للعلاقات الحميمة حيث ان احتمالات الرفض تقوم دائما كاحتمالات قوية ، يؤكد ماسلو رغم ذلك أن هناك علاقة جوهرية وارتباط قوى ما بين خبرات الطفولة الدافئة والصحة النفسية خلال الرشد ، فالحب هو شرط أساسى مسبق للارتقاء الصحى لدى الانسان .

(د) حاجات اعتبار الذات :

عندما تتحقق حاجات الفرد الخاصة بالحب ، عندما يحب الآخرين ويحبونه فان دافعيته الخاصة بالحب والانتماء تنخفض وترتفع بدلا منها حاجات اعتبار الذات وقد قسم ماسلو هذه الحاجات الى مجموعتين ، تشتمل المجموعة الأولى على احترام المرء لذاته وتشتمل المجموعة الثانية على توقيير الآخرين أو احترامهم لهذا الفرد ، وتشتمل المجموعة الأولى على حاجات مثل الرغبة فى الكفاءة أو التمكن أو الاقتدار وكذلك الثقة وقوة الشخصية والابجاز والاستقلال والحرية ، ان هذا يعنى أن الفرد يحتاج الى أن يعرف أنه جدير ببعض الأشياء وأنه قادر على التفوق فى عمله وعلى التحدى خلال الحياة .

أما التوقير أو الاحترام من الآخرين فيشتمل على المكانة الاجتماعية واعتراف الآخرين بالفرد وتقبلهم له وانتباههم اليه والمركز الاجتماعى والشهرة والذويوع والسمة الطيبة ... الخ .

(هـ) حاجات تحقيق الذات :

أخيرا ، وبعد اشباع كل الحاجات السابقة يأتى دور حاجات تحقيق الذات ، وقد حدد ماسلو حاجة تحقيق الذات باعتبارها الرغبة فى تحقيق المرء كل ما يريد تحقيقه ، انه الاستخدام الأمثل لكل ما لدى المرء من قدرات ومواهب وامكانيات ان دافع تحقيق الذات يعنى رغبة المرء فى تحسين ذاته ، ويعنى أيضا أن يكون المرء قادرا على جعل ما هو ممكن لديه فعليا ومتحققا ، انه الوصول الى ذروة امكانيات الفرد ، فالمحقق لذاته هو الشخص الذى يصل الى الحالة التى يريد أن يكون عليها فعلا فالمؤلف الموسيقى لا بد أن يؤلف الموسيقى ، والمصور لا بد أن يرسم ، والشاعر لا بد أن يكتب ، ان المرء يكون هناك فى سلام خاص مع نفسه ، انه يكون حقيقيا وملتزما بطبيعته الخاصة ، غير مزيف أو مكابر أو مصطنع ، أو مخادع ،

هذه العملية ليست سهلة أو تلقائية بطبيعة الحال فمحاولة تحقيق الذات تدفع المرء فى طريق الانجاز ، لكنها تجلب معها المسئولية والالتزام ومواجهة غير المعروف بما يتضمنه ذلك من صراعات ومخاوف (١٣٧) .

ان هذا المبدأ الخاص بتحقيق الذات لدى ماسلو جدير بالاهتمام الكبير وذلك لأنه يجعل المرء يطمح ويتوق الى ما يمكن أن يكون عليه ومن ثم يعيش فى حالة من الحماس والتوجه نحو أهداف معينة ، هذا المبدأ شديد الصلة بعملية الإبداع ومن ثم نقوم بعرض بعض التفاصيل الخاصة به فى الصفحات التالية .

٣ - تحقيق الذات :

عرف ماسلو تحقيق الذات بشكل عام باعتباره « الاستفادة الكاملة والاستغلال التام لكل المواهب والقدرات والامكانيات الموجودة لدى الفرد » . ان تحقيق الذات ليس حالة راكدة ساكنة انها عملية مستمرة من استخدام المرء لقدراته بشكل كلى ، ابداعى وممتع ، ان المحققين لذواتهم يرون الحياة بوضوح ، انهم أقل انفعالا وأكثر موضوعية ، ويقل لديهم احتمال سماحهم للآمال والمخاوف أو ميكانزمات الأنا الدفاعية (كالكبت والنكوص مثلا) بأن تشوه ملاحظاتهم وعمليات ادراكهم قد وجد ماسلو أن المحققين لذواتهم كانوا ملتزمين اما بمهنة معينة أو بقضية معينة أو بالانتمى - المهنة والقضية معا - كذلك كان الابداع والتلقائية والعمل الشاق والشجاعة من الخصائص الكبيرة المميزة للمحققين لذواتهم .

لقد قرر ماسلو بوعى أن يدرس فقط الأشخاص المتحررين نسبياً من العصاب والاضطرابات الانفعالية ، وقد وجد أن الأشخاص الأصحاء نفسياً قل لديهم الصراع النفسى وكانوا أكثر استقلالية وأكثر تقبلاً لذواتهم وأكثر قدرة على التمتع بالعمل ، وباللعب أيضا ، وهم يفضلون أيضا « القيم » الأفضل التى تعتبر فى العادة صحيحة ومعقولة وصحية -

ووجه ماسلو أن الأشخاص المحققين لذواتهم والذين درسهم كانوا يستمتعون ويتذوقون الحياة أكثر من غيرهم ، ورغم الألم والأسى والاحباط- وخيبات الآمال التى واجهتهم فانهم كانوا يحصلون من الحياة على أفضل ما فيها ، كانت لديهم اهتمامات وقلق وملل ، كما كان لديهم دائما هدف لحياتهم وسلوكهم ، كانوا أكثر وعيا بالجمال وأكثر قدرة بالاستمتاع بشروق الشمس والطبيعة والزواج والجنس ، لقد كانوا يحبون الحياة بشكل عام ويستمتعون فعلا بكل جوانبها .

قام ماسلو بدراسات أولى على الحياة الشخصية والقيم والاتجاهات وطرائق التفكير لدى اثنين من أساتذته الذين تأثر بهم كثيرا وهما روت بندكت ، وماكس فرتييمر ، وكان مؤمنا بأن دراسات أفضل الرجال والنساء وأكثرهم صحة يمكن أن يفيد إلى حد كبير في استكشاف الحدود والكلية للخبرة الانسانية ، فلكى يدرس مثلا كيف يستطيع انسان في العالم أن يجرى يجب عليه أن يدرس أبطال رياضة الجرى المتفوقين وليس الأشخاص العاديين في هذه الرياضة ، نفس الأمر بالنسبة للجوانب المختلفة من الابداع الانساني ، العلمي والأدبي وحتى السياسي والاداري ، ونتيجة لذلك قام ماسلو بدراسات تالية على ١٨ شخصية من الشخصيات المحققة لذاتها ، منها : ابراهام لنكولن ، توماس جيفرسون ، البرت أينشتين ، وليم جيمس ، البرت شفائترز ، الدوس هكسلي ، سينيوزا وغيرهم (١٣٨) . وقد أدى اهتمام ماسلو بالأشخاص النشطين الايجابيين البنائين. ذوى الانجاز العقلي المتميز الى استخلاص مجموعة خاصة من الخصائص المميزة لهؤلاء الأشخاص دون غيرها ، وربما لو كان ماسلو قد اهتم بمجموعة أخرى من المبدعين الانطوائيين أو الذين أصيبوا ببعض الاضطرابات الانفعالية ربما استخلص مجموعة أخرى من الخصائص ، على كل حال هذه هي الخصائص المميزة للأشخاص المحققين لذواتهم كما حددها ماسلو في كتاباته :

- ١ - أنهم أكثر كفاءة في ادراكهم للواقع وأكثر ازتياحا في علاقاتهم به .
- ٢ - يتقبلون الذات والآخرين .
- ٣ - انهم يتسمون بالتلقائية .
- ٤ - والتركيز حول مشكلة ما .
- ٥ - والحاجة الى الخصوصية .
- ٦ - والاستقلال في علاقاتهم بالبيئة والثقافة .
- ٧ - ولديهم القدرة على انتزاع النشوة والالهام والمتعة .
- ٨ - ولديهم خبرات باطنية يحسون خلالها بالحياة بشكل شامل وعميق .
- ٩ - ولديهم اهتمامات اجتماعية .
- ١٠ - ولديهم علاقات شخصية حميمة .
- ١١ - تسود الديمقراطية بنية شخصيتهم فهم يحترمون الآخرين ،

ويمكنهم اقامة علاقات طيبة معهم والتعلم منهم ، بصرف النظر
عن المولد أو الجنس أو العرق أو الطبقة . . الخ .

١٢- يميزون بين الوسائل والغايات .

١٣- لديهم حس بالفكاهة والمرح .

١٤- يتسمون بالابداعية والأصالة .

١٥- ويقاومون عمليات التنميط والقبولبة الثقافية لهم .

ورغم ما فى هذه الصفات لدى ماسلو من تداخل أحيانا وتكرار أحيانا
أخرى ، الا أنه يؤكد أهمية توافر هذه الصفات لدى الأفراد الذين يحاولون
تحقيق ذواتهم ، كما يؤكد أيضا أن الابداع هو أمر شديد البروز لدى
هؤلاء الأفراد أكثر من غيرهم (١٣٩) ويؤكد فى سياق آخر ان مفهوم
الابداع يكاد يطابق مفاهيم الصحة النفسية وتحقيق الذات والامتلاء
بالإنسانية ، يؤكد ماسلو كذلك أهمية حالات الانغماس فى الحاضر ،
النشاط الوجود الآن وهنا فقط ، أما الماضى والمستقبل فيتم فهمهما فقط
فى ضوء حضورهما وسطوعهما فى الحاضر فقط وارتباطهما به وليس فى
غيابهما أو ابتعادهما عنه ، ويشير ماسلو كذلك الى أهمية عمليات تضيق
مجال الوعي وتوسيعه وفقدان الأنا الواعى لحدوده ، واختفاء المخاوف وكف
عمليات التحكم الواعية ، وتقليل ضوابط المثبطات والميكانيزمات الدفاعية
أثناء فعل الابداع هذه المفاهيم وثيقة الصلة فى جوهرها بالمفاهيم التحليلية
النفسية خاصة فى تفسيرات فرويد ويونج وكوبى وكريس للابداع(١٤٠) .
فى كتابه الأخير : *The Further Reaches of human nature*
عام ١٩٧١ وصف ماسلو ثمانى طرائق يستطيع من خلالها الأفراد تحقيق
ذواتهم ، انها ثمانية سلوكيات تؤدى الى تحقيق الذات ، وليست القائمة
المتضمنة لهذه السلوكيات جامعة مانعة ، لكنها تتضمن الأفكار الأساسية
التي تراكت لدى ماسلو حول تحقيق الذات ، هذه السلوكيات هى :

١ - التركيز : Concentration

فتحقيق الذات يعنى الخبرة الكلية الحية الذاتية التى تقوم على أساس
التركيز الكامل والاستغراق الكلى فى العمل ، خلال ذلك يكون هناك فقدان
نسبى للوعى بما يداخلنا وبما حولنا ، لكن تكون هناك أيضا لحظات من
الوعى المرتفع والاهتمام الكبير ، لحظات يمكن أن يسميها ماسلو لحظات
تحقيق الذات .

٢ - اختيارات النمو : Growth Choices

إذا فكرنا في الحياة على أنها عملية تتضمن اختيارات ، فإن تحقيق الذات يعني اتخاذ القرارات الخاصة باختيارات مناسبة لنمو الذات ، إن علينا أن نختار بين الأمن والمخاطرة ، بين النمو والركود ، بين التقدم والتأخر ، وكل اختيار له جوانبه الإيجابية والسلبية ، فاختيار الأمن يعني اختيار البقاء بجوار ما هو معروف ومألوف ، حينئذ تصبح المخاطرة أمراً لا قيمة له . إن اختيار النمو يعني أن يفتح المرء آفاق ذاته أمام الخبرات الجديدة والمتحدية ، وأن يخاطر بمعرفة الجديد والمجهول .

٣ - الوعي الذاتي : Self-awareness

يصبح المحقق لذاته أكثر وعياً بطبيعته الداخلية الخاصة ويسلك وفقاً لهذا الوعي ، هذا يعني أن تقدر لنفسك ما تريده من أفلام وكتب وأفكار وأساليب حياة بصرف النظر عن آراء الآخرين .

٤ - الأمانة : Honesty

نعتبر الأمانة وتحمل المرء المسؤولية عن أفعاله عنصراً جوهرياً في تحقيق الذات ، فبدلاً من فرض وإعطاء أجوبة تسر الآخرين وتجعلنا نبدو أفضل أمامهم فإن ماسلو يقول بأهمية أن ننظر داخل أنفسنا قبل أن نجيب ففي كل مرة نفعل فيها ذلك نقترّب أكثر من ذاتنا الماخلية .

٥ - الحكم أو التقييم : Judgement

تساعدنا الخطوات الأربع السابقة في تطوير القدرة على تكوين اختيارات حياة أفضل « فنحن نتعلم أن نثق في أحكامنا وغرائزنا وأن نسلك في ضوءها ، ويعتقد ماسلو أن هذا يؤدي إلى اختيار أفضل حول ما هو صحيح أو صائب في ذاته بالنسبة لكل فرد في مجالات الفن والموسيقى والطعام وكذلك اختيارات الحياة الكبيرة كاختيار الزوج أو الزوجة أو المهنة .

٦ - ارتقاء الذات : Self-Development

تحقيق الذات هو عملية مستمرة خاصة بتطوير المرء الدائم لإمكاناته ، إنه يعني استخدام المرء لقدراته وذكاؤه وأن يحاول أن يفعل

جيدا الأشياء التي يرغب في القيام بها « والموهبة الكبيرة أو الذكاء المرتفع ليسا هما تحقيق الذات ، فالعديد من الموهوبين فشلوا في الاستفادة من قدراتهم بشكل كامل ، بينما نجح آخرون ، ربما بمواهب متوسطة ، في إنجاز أعمال عظيمة .

ان تحقيق الذات هي عملية لانهاية لها ، انها تشير الى نشاط الحياة المستمرة والعمل الدائم والارتباط بالعالم بشكل دائم وليست مرتبطة بعمل هام واحد في حد ذاته .

٧ - خبرات الذروة : Peak experiences

خبرات الذروة هي لحظات عابرة من تحقيق الذات ، انها اللحظات التي نشعر فيها أننا أكثر كلية وأكثر تكاملا ، وأكثر وعيا بذواتنا وبالعالم المحيط بنا ، في تلك الأوقات التي نفكر وننشط ونشعر فيها بشكل أكثر وضوحا وأكثر دقة من غيرها من اللحظات انها اللحظات التي نكون فيها أكثر حبا وتقبلا للآخرين ، أكثر تحررا من الصراعات الداخلية والقلق وأكثر قدرة على وضع طاقاتنا في أشكال ايجابية وبنائية .

٨ - انخفاض دفاعات الأنا : Lack of Ego defences

الخطوة التالية في تحقيق الذات هي تعرف المرء على ميكانزماته الدفاعية وجوانب قصوره وقدرته على اسقاط هذه الدفاعات في الوقت المناسب ، الخطوة الأولى هنا هي معرفة الطرائق التي نقوم من خلالها بتشويه أو تحريف صورنا الخاصة عن ذاتنا وعن العالم الخارجي ، من خلال ميكانزمات دفاعية كالكبت والاسقاط وغيرهما من الوسائل الدفاعية .

كتب ماسلو كذلك عن أن المحققين لذواتهم يكونون أكثر وعيا وشعورا بقداسة الأشياء ، بذلك الجانب المتعالى من الحياة وذلك في قلب اهتمامهم بنشاطات الحياة اليومية ، انهم يميلون الى تقييم خبراتهم الباطنية العميقة أو خبرات الذروة لديهم باعتبارها أكثر جوانب حياتهم أهمية ، انهم يميلون الى التفكير بشكل أكثر كلية وتكون لديهم القدرة على الارتفاع والتعالى بالفئات المتصورة الخاصة بالماضى والحاضر والمستقبل ، والخير والشر ، وأن يدركوا الوحدة والبساطة خلف الكثرة والتعقيد والتناقض الظاهر ، انهم يكونون أكثر ميلا لأن يكونوا من المفكرين المغامرين والأصلاء من كونهم يميلون الى أن يكونوا مجرد منظمين لأفكار الآخرين وترتقى معلوماتهم ومعرفتهم ، كذلك يرتقى احساسهم بالتواضع وعدم

اعتبار أنفسهم مجرد « حاملين » للمواهب والقدرات ، ومن ثم يكونون أقل اعتباراً أنفسهم مجرد « حاملين » للمواهب والقدرات ، ومن ثم يكونوا أقل اهتماماً بالذات خلال عملهم، أنه تكون لديهم الأمانة التي تجعلهم يقولون « أنا أفضل شخص للقيام بهذا العمل » أو أنت أفضل شخص للقيام بهذه المهمة » .

هذه الخبرة الباطنية الصوفية المتعالية ليست كافية لتحقيق الذات ، فقد توجد هذه الخبرة لدى أفراد لا يتسمون بالصحة النفسية أو الانتاجية الإبداعية وهما الجانبان اللذان اعتبرهما ماسلو شرطين أساسيين لتحقيق الذات ، وقد أشار ماسلو كذلك الى أنه قد وجد مثل هذه الخبرات المتعالية لدى عديد من رجال الأعمال والمديرين والمعلمين ورجال السياسة كما وجدها أيضا لدى الشعراء والموسيقيين انه شرط جوهري يمكن أن يساهم في تحقيق الذات ، لكنه في حد ذاته ليس شرطا كافيا حتى تتم هذه العملية (١٤١) .

٤ - الإبداع وتحقيق الذات : Creation and self actualization

في كتابه « الدافعية والشخصية » Motivation and Personality الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٧٠ ثم أعاد تلامذة ماسلو نشره عام ١٩٨٧ مع اضافة فصول أخرى اليه تحدثوا فيها عن أهمية هذا العالم وتأثيره على مجالات علمية عديدة ، في هذا الكتاب تحدث ماسلو وفي الفصل الثالث عشر منه عن الإبداع لدى الأشخاص المحققين لذوانهم وتحدث فيه عن تغييره لبعض أفكاره المبكرة حول الإبداع باعتباره يتضمن فقط الجوانب الايجابية والصحية والناضجة والمتطورة والمحققة للذات فقط ، لقد تطورت هذه الأفكار فأدخل ماسلو ضمن اطاره العام حول الإبداع وتحقيق الذات أفكارا أخرى نعرض لها فيما يلي ببعض الاختصار .

يقول ماسلو انه كان على أن أتخلى عن الفكرة النمطية القائلة ان الصحة والعبقرية والموهبة والانتاجية هي أشياء مترادفة أو مرتبطة بالضرورة ، فالعديد من الأفراد الذين درستهم رغم كونهم أصحاب ومبدعين بمعنى ما ، لم يكونوا منتجين بالمعنى المألوف للكلمة ، كما لم يكن لديهم قدر كبير من الموهبة أو العبقرية ، كما لم يكونوا من الشعراء أو المؤلفين الموسيقيين أو المخترعين أو الفنانين التشكيليين أو من ذوى المواهب العقلية الإبداعية ، كما كان واضحا أن بعض أعظم الموهوبين في تاريخ الإنسان لم يكنوا يتسمون بالصحة النفسية ، كما في حالة فاحتر وفان حوخ وديجا وديرون مثلا ، فبعض المبدعين يكون متميزا بالصحة النفسية والبعض

الأخر ليس كذلك وقد توصلت مبكرا الى استنتاج أن الموهبة الكبيرة لم تكن فقط مستقلة تقريبا عن الصحة النفسية للشخصية ولكن أيضا أن ما نعرفه عن الموهبة حتى الآن هو قدر قليل ، فمثلا هناك شواهد على أن المواهب العظيمة فى مجال الموسيقى والرياضيات يكون الجانب المورث فيها أكبر من الجانب المكتسب ، وقد ظهر لى أن الموهبة الخاصة والصحة النفسية (أو حتى الجسمية) هما متغيران مستقلان ، قد تكون العلاقة بينهما طفيفة وقد لا تكون ، لقد اكتشفت أننى مثل عديد من الناس كنت أفكر فى الابداع فى ضوء النواتج الابداعية الكبيرة ومن ثم قمت بحصر الابداع فى مجال ضيق من مجالات السلوك الانسانى الكبيرة ، وقد افترضت خلال ذلك وبشكل لا شعورى أن أى رسام لابد أن يعيش حياة ابداعية وكذلك الأمر بالنسبة لأى شاعر وأى مؤلف موسيقى ، لقد افترضت أن المنظرين والفنانين والعلماء والمخترعين هم فقط من يمكنهم أن يكونوا مبدعين ، وغيرهم لا يستطيع ذلك « (١٤٢) » .

يعترف ماسلو بعد ذلك بأنه كان مخطئا فى تصوره هذا فقد وجد أن أى انسان فى أى مجال من مجالات الخبرة الانسانية يمكن أن يكون مبدعا ، فقد وجد مثلا خلال دراساته امرأة ، ربة منزل وأما ، لم تكن تقوم بأى نشاط من النشاطات الابداعية الشائعة ، ومع ذلك فقد كانت طباحة وأما وزوجة وربة منزل شديدة المهارة ، فقد كانت قادرة من خلال نقود قليلة على أن تجعل منزلها يبدو شديد الجمال وكانت فى نفس الوقت مضييفة كريمة ، لقد كانت تتمتع بحاسة فائقة فى اختيار الملابس والفضة والأواني الزجاجية والفخارية والأثاث المنزلى وقد كانت تتسم فى كل سلوكياتها هذه كما يقول ماسلو بالاصالة والفتنة والتجديد والقيام باختيارات وسلوكيات غير متوقعة بدرجة كبيرة من ثم لم يتردد ماسلو فى أن يسميها « ربة منزل مبدعة » ، لقد تعلم منها أن « حساء من الدرجة الأولى » يمكن أن يكون أكثر ابداعية من لوحة من الدرجة الثانية ، وأن فن الطهى والأمومة الراقية يمكن أن يكونا أكثر ابداعية من قصيدة لا تتسم بالابداع .

أكد ماسلو أن مجال الخدمة الاجتماعية وتضميد جراح الآخرين النفسية من خلال الأفراد والمؤسسات يمكن أن يكون مجالا للابداع كذلك أيضا فان الطبيب النفسى الذى يتمتع بالخدمة والفتنة والمهارة والذى يساعده الآخرين على العلاج وعلى اكتشاف الجوانب الايجابية بداخلهم يمكن أن يكون مبدعا .

نتيجة لما سبق قام ماسلو بتوسيع حدود كلمة الابداع كى تشتمل على جوانب أخرى غير الشعر والرواية والقصة القصيرة والموسيقى والفن التشكيل والنظريات العلمية ، ومن ثم قام بالتمييز بين ابداعية الموهبة الخاصة *Special talent Creativiness* وبين ابداعية تحقيق الذات - *actualizing Creativiness* ويرتبط النوع الاول بالابداع الفنى والعلمى والأدبى بينما يرتبط النوع الثانى بمجالات الحياة المختلفة ، فالنوع الثانى لا يظهر فقط فى النواتج الابداعية العظيمة والواضحة لكنه يظهر أيضا خلال وسائل وطرائق عديدة يستخدمها الانسان ، خلال أنواع معينة من الفكاهة ، خلال الميل لأداء كل شىء بطريقة غير مألوفة وجديدة ، وفى الرغبة فى التدريس أو التعليم بشكل جديد غير تقليدى ويمكننا أن نفكر بطبيعة الحال أن النوع الأول (ابداعية الموهبة الخاصة) لا يستبعد مطلقا النوع الثانى (ابداعية تحقيق الذات) فالابداع الفنى والعلمى الذى يستند على مواهب خاصة يطمح أيضا الى تحقيق الذات لكن تحقيق الذات كنزعة انسانية لا تقتصر فقط على الآداب والفنون والعلوم بل على كل نشاطات الانسان ، هذا يعنى أن نزعة تحقيق الذات أكثر شمولاً واتساعاً من الابداع الفنى والأدبى والعلمى ، فهى ليست مرادفة له الا بقدر ما يكون مفهوم الابداع شاملاً لكل نشاطات الانسان المتميزة المختلفة فنية كانت أو علمية أو لم تكن ، بعد هذا التحديد يتحدث ماسلو عن بعض العمليات والأبعاد الخاصة فى ابداعية تحقيق الذات (التى تشتمل بدورها على الابداع الفنى والأدبى والعلمى لكنها لا تقتصر عليه كما قلنا) ، وهذه الأبعاد هى :

١ - الإدراك : Perception

يبدو من الواضح بشكل متكرر تماماً أن الجانب الجوهرى فى ابداعية تحقيق الذات هو ذلك النوع من الإدراك الذى يعبر عنه بشكل مبسط تلك الحكاية الخرافية عن الطفل الذى رأى أن الملك لا يرتدى ملابس ، ان هؤلاء الأفراد المبدعين يمكنهم رؤية الجديد الخام العياني الملموس ، غير الرمزي ، وكذلك رؤية العام ، الشامل ، المجرد ، المشتتمل فى فئات والمصنف ، ونتيجة لذلك فهم يعيشون أكثر فى العالم الواقعى الطبيعى أكثر من اهتمامهم بالعالم اللفظى الخاص بالتصورات والتجريدات والتوقعات والمعتقدات والقوالب النمطية من التفكير ، هذه الحالة التى عبر عنها روجرز جييدا من خلال مصطلح « الانفتاح على الخبرة » (١٤٣) والذى يعنى « نقص التصلب ، والقدرة على النفاذ وتجاوز حدود المفاهيم والمعتقدات والإدراكات والفروض ، انها تعنى تحمل الغموض حيثما وجد ،

كما تعنى القدرة على استقبال المعلومات الكثيرة والمتصارعة دون اللجوء الى اغلاق الموقف أو الحيل الدفاعية « (١٤٤) » .

٢ - التعبير : Expression

كان معظم الأفراد الذين قام ماسلو بدراساتهم يتسمون بالتلقائية والتعبيرية لقد كانوا قادرين على أن يكونوا أكثر « طبيعية » وأقل تحكما وقمعا لسلوكهم ، لقد كان سلوكهم بمثابة فيضان يتدفق بسهولة وحرية دون غلق أو انسداد أو نقله ذاتي ، هذه القدرة على التعبير عن الأفكار والانفعالات دون تردد أو خوف من سخرية الآخرين تحولت الى أن تكون جانبا جوهريا من ابداعية تحقيق الذات (١٤٥) وقد استخدم روجرز تعبير الشخص كامل التوظيف لقدراته *The fully functioning Person* كى يعبر عن هذه الحالة .

٣ - البساطة (أو السذاجة) الثانية : Second mainete

من الملاحظات التي وجدها ماسلو لدى الأفراد ذوى ابداعية تحقيق الذات أن ابداعيتهم تكون شبيهة بابداعية الأطفال السعداء والذين يشعرون بالأمن ، لقد كانت هذه الابداعية تتم بتلقائية ، دون مجهود ، ببراعة ، بسهولة ، بنوع من التحرر من القوالب المتجمدة أو « الاكليسيهات » . ويصاحب ذلك براءة ودهشة فى عملية الادراك وتلقائية وتعبيرية فى السلوك بشكل عام ، ان كل الأطفال تقريبا عليهم الادراك بحرية كبيرة دون توقع مسبق لما ينبغى أن يوجد هناك أو ما كان دائما موجودا هناك وكل طفل تقريبا يمكنه أن يؤلف قصيدة أو أغنية أو رقصة أو لوحة أو لعبة فى التو واللحظة دون تخطيط أو تعمد مسبق لقد كان الأفراد المبدعون الذين درسهم ماسلو يتسمون بالانفتاح على الخبرة وكذلك التلقائية والتعبيرية الواضحة فى سلوكهم ، ورغم أنهم كانوا فى الخمسينات أو الستينات من أعمارهم فقد كانت هذه الجوانب المشتركة بينهم وبين سلوك الأطفال واضحة بدرجة ملفتة للنظر ، هذه هى البدائية أو السذاجة الثانية كما سماها عالم الجمال المعروف « جورج سانتيانا » لكن المبدعين الكبار كانوا على كل حال ، كما يقول ماسلو ، يتسمون اضافة الى التلقائية والتعبيرية بدرجة عالية من الدقة وجودة الفحص والتحميص أيضا .

٤ - الألفة مع المجهول Affinity for the unknown

كان الأفراد الذين درسهم ماسلو ، اضافة الى ما سبق ، يتسمون بعنتم الخوف من الأشياء المجهولة ، الغامضة ، المميزة ، بل كانوا ينجذبون

بطريقة ايجابية ، اى كانوا يختارونها ويفكرون فيها ويستغرقون فى تأملها ، ان غير المنظم بدرجة مقلقة ، والفوضوى ، وغير المتقن والغامض والمثير للشك وغير المؤكد وغير المحدد والتقريبى وغير المكتمل أو غير الدقيق قد يكون فى لحظات معينة من العلم والفن والحياة بشكل عام أكثر جاذبية تماما ، انه قد يمثل بقعة مرتفعة فى الحياة ، تستثير حس التحدى والمجابهة أكثر من المعروف والمألوف والمنظم والواضح .

٥ - حل الثنائيات المتعارضة Resolution of Dichotomies

لقد نظر عديد من علماء النفس الى عديد من الخصائص والأقطاب المتعارضة على أنها امتدادات أو متصلات مستمرة بدرجة مباشرة كما لو كان الأمر مسلما به دون مشكلة ، أما ماسلو فقد لفت نظره مثلا أن محاولة تحديد مدى كون الشخص المحقق لذاته متسما بالإنانية أم لا ، سيكون صعبا فى ظل التفكير بالمنطق الأرسطى الذى يفكر الأشياء باعتبارها اما « أن تكون » كذا « أو تكون » كذا « وقد تخلى ماسلو عن مثل هذا النوع من التفكير حيث وجد أن بعض الأفراد الذين قام بدراساتهم كانوا يتسمون بالإنانية فى بعض المواقف ولا يتسمون بها فى مواقف أخرى ، وكانت هذه المشاعر المتعارضة موجودة معا بشكل محسوس ويمكن قبوله ويثمل وحدة دينامية أو مركبا شبيها بما وصفه ايريك فروم فى دراسته الكلاسيكية عن حب الذات ، أى الإنانية الصحية ، لقد أدرك ماسلو أن حب الذات ضرورى من أجل حب الآخر وأن غير القادر على حب ذاته قد لا يكون قادرا على حب الآخرين ، وأن الإنانية والغيرية ليسا بالضرورة أمرين متعارضين وأن النظر اليهما باعتبارهما لايمكن أن يوجدوا معا يكون موجودا فقط عند المستويات المنخفضة من النضج والارتقاء النفسى . وقد وجد ماسلو أيضا خلال دراساته العديدة من النماذج والأدلة على هذه الثنائيات التى يظن أنها متعارضة لكن الفرد المحقق لذاته يقوم بتسجيلها فى شكل وحدات متكاملة ، من هذه الثنائيات أيضا ، فالمعرفة فى مقابل العاطفة (القلب فى مقابل العقل ، الرغبة فى مقابل الحقيقة) قد أصبحت معرفة ذات بنية عاطفية مثلما تصبح الغريزة والعقل فى وحدة أيضا دون تناقض ، ان الواجب يتحول هنا الى متعة مثلما تتحول المتعة الى واجب وتمتزج به ، ان التمييز بين العمل واللعب يصبح هنا باهت الظلال ، ان الأمر شبيه بما يحدث أيضا حين يتم المزج بين الاتجاه الطفولى وبين وعى الرشد ، ويصبح ايثار الآخرين مفضلا وسارا قد تشبا بالإنانية ، ان هؤلاء الأفراد الذين يوصفون بأنهم من أصحاب « الذوات » القوية قد يكونون فى نفس الوقت غير ذائبين ، متعالين على ذاتهم ، مفارقين لهم ، لكنهم قائمون بالتركيز الأكبر على المشكلة موضع الاهتمام .

ان هذا هو ما يفعله تماما الفنان العظيم ، انه يكون قادرا على وضع الألوان المتعارضة معاكي يخلق احساسا كليا بالشكل ، تتحاور الاشكال الفرعية مع بعضها وتعارض لكنها تخلق فى النهاية وحدة كلية هذا أيضا ما يفعله المنظر العظيم الذى يضع الحقائق المتعارضة غير المتسقة معا بحيث يستطيع أن يرى انها يمكن أن تنتمى واقعا لبعضها البعض ، كذلك يفعل السياسى العظيم والمعالج العظيم والفيلسوف العظيم والأب العظيم والعاشق العظيم والمخترع العظيم انهم جميعا مؤلفون ومركبون وقائمون بتحقيق التكامل ، قادرون على وضع الأشياء المنفصلة وحتى المتناقضة معا ثم هم أيضا قادرون على تحقيق التكامل بينها وتكون هذه الابداعية بنائية ، تأليفية موحدة وتكاملية بقدر اعتمادها فى جانب كبير منها على التكامل الداخلى للشخص القوائم بالابداع (١٤٦) اضافة الى الشروط والأبعاد السابقة يضيف ماسلو حالات أخرى تكون هامة ومميزة لابداعية تحقيق الذات من هذه الحالات مثلا : التحرر من الخوف وخبرات الذروة والسعى نحو الكفاءة والسيطرة وغيرها من الشروط الضرورية والحالات الملازمة للابداع ثم انه يتحدث بعد ذلك عن مستويات الابداع وهو الجزء الذى نختم به حديثنا عن نظريته .

— مستويات الابداع :

يقول ماسلو ان النظرية الفرويدية التقليدية قليلة الفائدة فى هذا السياق ، بل أن البيانات التى قام بجمعها تتعارض مع هذه النظرية ، لقد كان ما قدمه فرويد قائما فى جوهره على علم نفس الهو (id) ، وباعتبار « الهو » مستودع الطاقة الخاص بالفرائز والرغبات الجنسية والتدميرية ومن ثم كانت نظرية فرويد بمثابة الجدل أو الصراع ما بين محاولات اشباع الفرائز وعمليات قمعها وكتبها بفعل العمليات الدفاعية أو المثبطات الأخلاقية والاجتماعية التى كان يفرضها الأنا الأعلى على الهو ، ان العمليات الأكثر أهمية وجسما من الاندفاعات المكبوتة ، ومن أجل فهم مصادر الابداع (وكذلك اللعب والحب ، والحماس الانفعالى ، والفكاهة والخيال ، وأحلام اليقظة) هى ما يسمى بالعمليات الأولية التى هى عمليات وجدانية أو غريزية ، عندما نتحول بانتباهنا الى هذا الجانب من علم نفس الأعماق الانسانية يمكننا أن نلمح اتفاقا كبيرا بين المحللين النفسيين (خاصة كريس وميلنر وايرنزفايچ) وكذلك بينهم وبين علم النفس الجمعى لدى يونج وأيضا علم نفس الذات والنمو فى الولايات المتحدة الأمريكية ، خلال التوافق العادى لانسان الشارح المتوسط الامكانات ويكون التكيف الجيد

متضمننا رفضا مستمرا ناجحا لكثير مما تتضمنه أعمال الطبيعة الانسانية ،
 فى جوانبها المعرفية والوجدانية ، فالتكيف الجيد فى ضوء ذلك التصور
 التقليدى يعنى انشطار الانسان ما بين جانب خارجى متظاهر به ، بمثابة
 القناع الاملس الذى يخفى العديد من الاندفاعات والافكار ، لكنه القناع
 الذى يرضى عنه المجتمع ، ثم جانب داخلى حقيقى وطبيعى وتلقائى لكنه
 يتم قمعه من أجل الآخرين ، ان الكشف عن ذلك الجانب الداخلى يكون
 متسما بخطورة بالغة فى رأى هذا الانسان ، لكنه نتيجة لذلك الخوف
 يفقد كثيرا من امكانياته كانسان ، انه يفقد مصادر مسراته ، وقدرته على
 اللعب والحب والضحك - وهو الأكثر أهمية - القدرة على الابداع .

فمن خلال حماية الفرد لنفسه بهذه الطريقة من الجحيم الذى يدور
 بداخله فانه يقطع صلته بالفردوس الموجود بداخله أيضا ، وعند الأمثلة
 المنطرفة من هذا النوع البشرى العادى نجد الشخص الموسوس ، السطحى
 والدين ، المتصلب ، المتجند ، المنحكم فيه ، الحذر الذى لا يستطيع الضحك
 أو اللعب أو الحب ، انه الشخص الذى لا يستطيع أن يكون واثقا من نفسه.
 أو ذا طابع طفولى ، ان خياله وحلمه ورقته وانفعاليته تميل الى أن تكون
 مخنوقة أو مشوهة (١٤٧) .

(أ) المستوى الأولى : Primary Level

يعتبر العلاج التحليل النفسى فى نظر ماسلو علجا تكامليا تماما ،
 فالجهد المبذول خلال العلاج يكون من أجل راب صدى الشخصية من
 خلال الاستبصار بحيث يصبح ما كان مكبوتا فى اللا شعور موجودا عند
 مستوى الشعور أو قبل الشعور ، ويمكننا هنا ثانية أن نقوم بتعديلات
 مناسبة نتيجة دراستنا للمصادر العميقة للابداعية ، فعلاقتنا بالعمليات
 الأولية ليست هى - من جميع الجوانب نفس علاقتنا بالرغبات غير المقبولة .
 ان الفارق الأكثر أهمية هو أن عملياتنا الأولية ليست فى مثل خطورة
 الدوافع المحرمة ، والى حد كبير لا يحدث كبت أو مراقبة لهذه العمليات
 ولكن ما يحدث هو نسيانها ، انها تسمع ولا تكبت من أجل التكيف مع
 متطلبات الواقع الجاف الذى يتطلب الكفاح العملى والغرضى ولا يتطلب
 التهويم أو الشعور أو اللعب ، وفى المجتمعات الغنية نتوقع أن تكون هناك
 مقاومة أقل لعمليات التفكير الأولية ، وتستطيع أن تلعب عملية التعليم -
 التى تقوم بدور ضئيل فى اطلاق الامكانيات الغريزية المكبوتة (الخاصة
 بالعمليات الأولى المتعاقبة باللعب والضحك والفن والتهويم) تستطيع هذه

العملية التعليمية أن تقوم بدور كبير في تقبل وتكامل العمليات الأولية داخل نسق الحياة الشعورية أو قبل الشعورية وتستطيع التربية عن طريق الفن والشعر والرقص أن تقيم أساسا في هذا الاتجاه ، ان هذا النوع من الابداعية يظهر بشكل خاص خلال عمليات الارتجال ، كما في موسيقى الجاز وفي التمثيل ، وفي رسوم الأطفال أكثر من ظهوره في الأعمال الفنية التي ينظر اليها باعتبارها أعمالا « عظيمة » (١٤٨) .

٢ - المستوى الثانوى Secondary Level

ان العمل الابداعي العظيم يحتاج الى موهبة عظيمة وقد اعتبر ماسلو مثل هذه الأعمال - بعد ذلك - بعيدة (بعض الشيء) عن مجال اهتمامه ثم أن العمل العظيم يحتاج أيضا ليس فقط الى الومضة والانهايم وحبرات الذروة لكنها تحتاج أيضا الى العمل الشاق والتدريب المستمر والنقد القاسى وأيضا الى معايير خاصة للكمال أو الاكتمال ، بمعنى آخر أنه قبل التلقائية يجرى التروى وقبل التقبل يأتى النقد ، قبل الحدس لابد من تفكير عميق ، وقبل الجراءة يأتى الحذر وقبل التهويم والخيال تأتى عمليات اختبار الواقع . بعد ذلك تاتى الأدوار الهامة لعمليات المقارنة واصدار الأحكام والتقييم والحسابات والاختيارات وعمليات القبول والرفض ان الأمر كما لو كان بمثابة خروج للعمليات الثانوية من العمليات الأولية ، أو للتفكير الابولونى من التفكير الديونيسى اذا استخدمنا مصطلحات نيتشه ، خروج للاتجاه الذكرى من الاتجاه الأنثوى ، ويصل النكوص الارادى الى أعماق الذات الى نهايته وتقوم النزعة الاستقبالية المتفتحة الخاصة بالالهام أو خبرات الذروة الآن باخلاء الطريق للنشاط والتحكم والعمل الشاق ، ان خبرة الذروة تحدث لدى شخص ما دون مجهود واضح منه ، لكن المنتج العظيم يكون ما يصطنعه هذا الشخص وليس شيئا خارجه .

٣ - الابداع المتكامل :

أطلق ماسلو اسم « الابداع الأولى » على الابداع الذى يستفيد من العمليات الأولية ويستخدمها أكثر من غيرها خلال العمل ، وأطلق اسم الابداع الثانوى على الابداع الذى يعتمد الى حد كبير على عمليات التفكير القانونية ، النوع الأول يعتمد على ما فى داخل الانسان من أحلام وتهويمات وعمليات خيال وهيويل للعب والحب والفكاهة . الخ . والنسوع الثانى يعتمد على العقل الواعى بما يتسم به من تحكم ودقة ونشاط غرضى واضح ، ويشتمل هذا النوع الثانى على نسبة كبيرة من النواتج أو المنتجات التى

تحدث على أرض الواقع أو العالم مثل الكبارى والمنازل والسيارات والعديد من التجارب العلميه والكثير من الأعمال الأدبية التى تتم أساسا من خلال استغلال وامتصاص أفكار الآخرين • الفارق بين هذين النوعين من الابداع كالفارق بين الفدائى وبين رجل البوليس الحربى الذى يقف بعيدا عن الخطوط الأمامية ، أو كالفارق بين الرائد أو المستكشف وبين الذى يجرى بعدهما ويستقر ويسكن ويطلق ماسلو على الابداع الذى يستفيد من هذين النمطين من الابداع بتتابع ناجح جيد بينهما بحيث تكون عمليات الابداع الآلية سابقة على العمليات الابداعية الثانوية اسم الابداع المتكامل ، وقد جاءت الأعمال الابداعية العظيمة فى الفن والفلسفة والعلم - فى رأيه - من خلال مثل هذا النوع من الابداع (١٤٩) •

الخلاصة :

تعتبر نظرية تحقيق الذات لدى ماسلو مزيجا من نظرية التحليل النفسى ونظرية الجشطالت ، وهى تؤكد خلال دراستها للابداع أهمية الوحدة والكلية والتكامل واتساق الذات ، وهى تركز أساسا على الشخصية المبدعة أكثر من تركيزها على الانجازات التى تقدمها هذه الشخصية ، ومن ثم فهى تعتبر هذه الانجازات أو المنتجات بمثابة الظواهر الثانوية المصاحبة للشخصية ، هذه الشخصية المبدعة تنسم بسمات خاصة منها : الجرأة ، الشجاعة ، الحرية ، التلقائية ، التكامل ، تقبل الذات ، وحدة الذهن وهى الصفات التى تجعل الابداعية العامة كسمة تظهر وتعبّر عن نفسها على هيئة حياة ابداعية أو اتجاه ابداعى أو شخصى مبدع ، « ان دافعية تحقيق الذات تنبعث مثل النشاط الاشعاعى ، تؤثر على كل جوانب الحياة بصرف النظر عن المشكلات ، مثلما تنبعث البهجة من شخص مبتهج الى الآخرين دون هدف أو تعميم أو وعى • ان الابداع ينبعث كشروق الشمس التى تنتشر عبر المكان كله وتجعل الأشياء تنمو ، لكنها تتبدد عند الصبح وعند غيرها من الأشياء غير القابلة للنمو » (١٥٠) •

هذه على كل حال أفكار ونظرية ماسلو حول الابداع ، طرحها أحيانا بطريقة غامضة وأحيانا أخرى بطريقة مجازية شاعرية ، وتعانى هذه النظريات من عيوب منهجية كثيرة منها العينات الصغيرة التى قام بدراستها والتعميم منها وكذلك افتقاد هذه النظرية للتجارب التى يمكن أن تثبت أو تحقق أفكار هذا العالم ، لقد كانت بحوثه بشكل عام هى محاولة للتوضيح واطافة التفاصيل لأفكار النظرية الأساسية (١٥١) ورغم أن

ماسلو كان يميل متلا إلى الحديث عن الجوانب الايجابية فقط في الابداع وتحقيق الذات ، ورغم أن حالة مثل خبرات الذروة التي اهتم بدراستها قد تسبقها حالات من الفشل والخوف والاكتئاب وغير ذلك من الجوانب السلبية ، رغم ذلك فقد اهتم ماسلو بشكل خاص بالجوانب الايجابية والبنائية من هذه الحالة على حساب الجوانب السلبية منها ، هذا التحيز في الاختيار رغم ما يتضمنه من عيوب كان متضمنا لميزة خاصة في تفكير ماسلو ونظرياته ، هذه الميزة هي الاهتمام بشكل خاص ومكثف بتلك الأبعاد الايجابية من الحياة الانسانية وامكانية تحقيق التوازن في العلاقات مع الآخرين والتغير والفاعلية الانسانية وتحقيق التوازن في العلاقات مع الآخرين واحترام الذات الانسانية ، وهي تلك الأبعاد التي تم اهمالها كثيرا - في نظريات الشخصية ، وخاصة في مجال التحليل النفسي - الى حد كبير .

خامسا : الأساليب المعرفية والابداع :

تهتم النظريات المعرفية الحديثة في مجال علم النفس أساسا بالطرائق المختلفة التي يدرك بها الأفراد الأشياء والوقائع ، وكيف يفكرون فيها ، وهذا يتعلق أساسا بما يسمى بالأساليب المعرفية Cognitive Styles والأساليب المعرفية هي الطرائق التي يلجأ اليها الأفراد في تحصيلهم للمعلومات من البيئة (١٥٢) . فالفرد ينظر اليها هنا على أن يقبض باحكام ، وبطريقة نشطة على بيئة ، فهو ليس مجرد مستقبل سلبي لما تقدمه له هذه البيئة ، ويمتلك الأشخاص المختلفون طرائق مختلفة في التعامل مع العالم الخارجي ، فهم يستقبلون المعلومات بطرائق معينة ويفسرونها بطرائق خاصة ويخزنونها وفقا للمعلومات النشطة التي سبق تخزينها في الماضي والابداع وفقا لذلك لايمثل أنساقا مختلفة من العلاقات الترابطية ولكنه يمثل طرائق مختلفة في الحصول على المعلومات ومعالجتها والدمج بينها للوصول الى الحلول الابداعية الاكثر كفاءة ، فيهتم هذا المنحى بالمدى الذي يكون عنده الأفراد ذوو الدرجة العالية من الابداع قد تم اعدادهم للقيام بمخاطرات عقلية ، ومدى رغبتهم في استقبال وتخزين كميات كبيرة من المعلومات التي تقدمها البيئة بدلا من تقييده أنفسهم بجزء بسيط ومحدد منها ، كذلك يهتم علماء المنحى المعرفي هنا بقدرة المبدعين على التغيير السريع لوجهاتهم الذهنية. هروبا من المتكرر والممل والرتيب ، ومن ثم كانت المرونة العقلية في رأيتهم هي القدرة على تحويل الانتباه من الطراز التحليلي الى الطراز الكلي ومن ثم ارتبطت هذه القدرة كثيرا بالابداع (١٥٣) كذلك يشتير علماء هذا الاتجاه الى أن الأفراد

الدين تتضمن أساليبهم المعرفية اقل قدر من الرقابة على المعلومات المتاحة فى العالم الخارجى ، يكونون أكثر قابلية لان يصبحوا من المفكرين المبدعين تتداخل بحوث التشخيص مع بحوث الأساليب المعرفية مع بحوث التصور العقلية والخيال فمفهوم الأسلوب المعرفى يوحد ما بين المتغيرات المعرفية والمتغيرات الخاصة بسمات الشخصية ، وقد أشار جيلفورد الى الأسلوب المعرفى باعتباره يشتمل على وظائف عقلية وسمات شخصية وأشار علماء آخرون اليه باعتباره يشير الى « الشكل التنظيمى لاستراتيجيات حل المشكلات الذى يتبناه فرد ما فى مواجهة واقع معين ، أو هو الجانب التكاملى من الشخصية الذى يقوم بالربط بين الوظائف العقلية وسمات الشخصية ويقوم بالتأثير على صورة الذات لدى الفرد وعلى وجهة نظره تجاه العالم وعلى اسلوب حياته كذلك ، فالأساليب المعرفية اذن تشير الى « كيف » تقترب من مشكلة ما بشكل خاص أو من العالم بشكل عام وقام العلماء بالتمييز بين الأساليب المعرفية وبين القدرات فوصفوا الأساليب المعرفية باعتبار الأساليب النمطية أو المفضلة التى يقترب بها أو يقوم من خلالها المرء بعمله أكثر من كونها تشير الى درجة كفاءة هذا الفرد أو قدرته الفعلية (١٥٤) فأحد الأفراد قد يمتلك ذكاء مرتفعاً (قدرة عقلية) لكنه يقوم بعمله بطريقة تتسم بعدم الدقة أو الإهمال (اسلوب معرفى) . ومن ثم يكون أداؤه أو اسلوبه (المعرفى) غير متنسق مع قدرته (المعرفية) .

ظهر مفهوم الأسلوب المعرفى الى حد كبير من خلال « علم نفس الانا » *Ego Psychology* كما كانت نظرية الجشطط ذات تأثير هام على هذا المفهوم أيضاً خاصة الدراسات التى تمت على عمليات الادراك فى سياق هذه النظرية ، كان علم نفس الانا بدوره نموا ناتجا عن النظرية التحليلية النفسية ، فمعظم مؤيديه من المحللين النفسيين ، ومعظم اهتماماته تتعلق بالجانب المرضى من السلوك أكثر من تعلقها بالجانب السوى ، وتاريخيا فان الأساليب المعرفية والضوابط المعرفية ، لها نفس الموقع النظرى فى علم نفس الانا ، كما هو الحال بالنسبة للميكانزمات الدفاعية ، لكن بينما كانت الميكانزمات الدفاعية هى الوظائف التى تدافع بها الانا ضد الاندفاعات غير المقبولة وعوامل الاحباط المختلفة ، فان الأساليب والضوابط المعرفية كانت هى وظائف الانا التى تستخدمها هذه الانا لصالحها فى حالاتها الطبيعية ، وقد ساد الاعتقاد فى « علم نفس الانا » ان هذه الوظائف تلعب دورا أكبر فى ارتقاء الشخصية بشكل أكثر أهمية مما أعطاه لها فرويد ، وبصفة خاصة فان الأساليب المعرفية والضوابط المعرفية هى أشكال مميزة لعمليات الادراك والتفكير ، ويمكن أن تؤثر هذه الأساليب والضوابط كذلك على اختيار الميكانزمات الدفاعية . ومن ثم على اختيار الأعراض

المرضية ، ويتضح من الاستخدام المكثف المبكر فى مجال علم النفس الاكلينكى لاختبار الروشاخ أو بقع الحبر اهتمام هؤلاء العلماء بميكانيزمات الانا ، وقد نظر الى هذا الاختبار منذ ظهوره باعتباره اختبارا للعمليات الادراكية وعمليات التداعى ، وفى الأربعينات المتأخرة حدثت زيادة واضحة الاهتمام بدراسة الفرق الفردية فى المهام الادراكية ، كما ظهرت اهتمامات بدراسة آثار الدوافع على الادراك ، كما لدى برونر وجودمان عام ١٩٤٧ ، وكانت احدى عمليات القياس المبكرة للأساليب المعرفية ممثلة فى دراسة جاردر H. Gardener عام ١٩٥٣ على اختبار فرز الموضوع object sorting الذى كان يطالب فيه من الشخص فرز مجموعة من الأشياء غير المتجانسة ظاهريا الى مجموعات ، وظهرت الفروق الفردية بين هؤلاء الأفراد فى تصنيفاتهم لمواد مختلفة ، كذلك قام بتجرو Pettigrew عام ١٩٥٨ بقياس الاتساع أو الشمول Width التى قام الأفراد من خلالها بتقدير القيمة العليا والقيمة الدنيا للسرعة التى تطير بها الطيور مثلا ، كذلك ميز هولزمان Holzman بين التسوية Leveling والتحديد Sharpening من خلال قيام الأفراد بتقدير الأحجام المطلقة لمربعات تعرض عليهم بشكل متتال مع زيادة فى حجم المربعات مع تتابع عمليات العرض وكان الأشخاص ذوو الميول للقياس بتسويات غير حساسين للتغير المتدرج فى أحجام المربعات ومن ثم فقد أعطوا تقديرات أقل تطرفا ومبالغة لأحجام المربعات الأخيرة ، هذه النزعة تم ارجاعها الى عدم الدقة الموجودة فى مسارات الذاكرة لديهم ، وقام بلوك وبيترسون بخطوات أكثر أمبيريقية فى دراسة تأثيرات الشخصية على الادراك ، فقاما باعطاء الأفراد بعض الواجبات التى تتطلب القيام بعمليات تمييز بين أطوال بعض الخطوط ، وقاما بقياس الزمن المستغرق لاصدار القرارات وكذلك الثقة خلال عمليات التمييز المتسمة بالسهولة والمتسمة بالصعوبة ، وتم تقسيم الأفراد الى مجموعتين : الأكثر ثقة والأقل ثقة فى تمييزاتهم مع اضافة فئة ثالثة خاصة هؤلاء الذين كانت ثقتهم تختلف باختلاف صعوبات التمييز وتم تقدير هؤلاء الأفراد جميعهم على مقياس للشخصية يقوم على أساس تصورات علم نفس الانا ، وقد تم وصف ذوى الثقة المرتفعة فى أحكامهم بأنهم متصلبون ، غير مرنين فى التفكير والسلوك .

ويشير مفهوم التمايز الادراكى لدى « ويتكن » كذلك الى تعقد بنية النظام النفسى ، ومن خصائص التمايز الكبير تخصص الوظيفة وكذلك الفصل الواضح بين الذات ومايقع خارجها ولا ينتمى اليها (الموضوع) (١٥٥) .

ترتبط الجوانب السابقة بالعملية المعرفية الخاصة بالحكم على دقة مناسبة أفكار المرء ، أى تقيمه لها ، ويختلف المبدعون فى درجات تقييمهم لأفكارهم ، أى درجات الاهتمام والتفكير التى يظهرونها عندما يقومون بأعمال معرفية ، فبعض المبدعين يقبلون ويقررون الفكرة الأولى التى ترد على أذهانهم ثم ينفذونها بعد برهة وجيزة من شعورهم بمناسبتها ، ويسمى هؤلاء المبدعون بالمدفعين Impulsives لكننا نجد بعض المبدعين الآخرين ، من نفس المستوى العقلى ، يكرسون وقتا أطول لتقييم وتقدير مدى دقة أفكارهم بحيث يمكنهم رفض الأفكار والاستنتاجات غير الصحيحة ، ويقومون بارجاء اجاباتهم حتى يكونوا على درجة مرتفعة من الثقة فى صحة حلولهم ، ويسمى هؤلاء المبدعون بالتأملين Reflectives ، هذا التمييز بين مبدع مندفع ومبدع متأمل هو تمييز بين أسلوبين معرفيين مختلفين ، ويقوم هذا الاختلاف بالتأثير على أداء الأفراد فى المواقف الخاصة بحل المشكلات والتى تتضمن :

(أ) اعتقاد المبدع بأن جانباً من تمكنه العقلى يتم تقييمه (ب) تمسك المبدع بمعياري معين لكفاءة الاداء (ج) يفهم الطفل المشكلة ويعتقد أنه يعرف حلها (د) تكون هناك بدائل استجابة عديدة متاحة بدرجات متساوية أمام المبدع (هـ) تكون الاجابة الصحيحة واضحة بشكل مباشر ، ومن ثم يكون على المبدع أن يقوم بتقييم الصديق المميز لكل الفروض الممكنة للحل (١٥٦) .

فى ظل هذه الظروف يأخذ المبدعون الذين يهتمون بتقليل الأخطاء الى أدنى حد وقتنا طويلا من أجل فحص البدائل الممكنة ، أما الأقل اهتماما بالأخطاء فيكرسون وقتنا أقل لتقييم أفكارهم الأولى . هذه الفروق فى التناول المعرفى للمعلومات والموضوعات بل وحتى فى التعامل الانفعالى مع موضوعات العالم المختلفة تظهر أيضا بشكل واضح فى تلك الفروق التى نجدها بين المبدعين سواء فى طريقة عملهم أو فى المجال الابداعى الذى يفضلونه أيضا .

فى دراسة أخرى وجد جونسون عام ١٩٥٧ أن الأفراد ينسقون عبر مهام عديدة فى سرعتهم وثقتهم ، وأن هؤلاء الذين يصدرون أحكامهم بسرعة تكون ثقتهم عالية فى أحكامهم . هذه الدراسات لها أهميتها الخاصة لأنها ترتبط بالأعمال التالية حول التأمل / الاندفاعية ، وتشير دراسة جونسون الى أن الاندفاعية تكون نتيجة للثقة الزائدة أى التحيز فى اتجاه التقييم الإيجابى لنتيجة التفكير التى يتم تنفيذها فيما بعد ، وقد قدم شايبرون عام ١٩٦٥ دراسة حول الأساليب العصائية .

فالأعراض العصابية محددة - فى رأيه - من خلال أساليب متسقة من التفكير والسلوك ، غالبا ما تكون مرضية فى حقيقتها ، مثلها مثل الأعراض التى تنتجها ، هذه الأساليب تتعلق فقط بالانتباه ، ولكن أيضا بدرجة التحكم الإرادى فى النشاط ، فالأساليب الخاصة بالبارانويا والوسواس القهرى تتميز بالتحكم الذاتى القوى ، مع نقص الخضوع للاندفاعات ، وفى حالات البارانويا الحادة يكون هناك انتباه حاد للتفاصيل ، أما مريض الهستيريا فهو متمسح الإدراك ، انه يقوم بتسجيل الانطباعات العامة بدلا من التفاصيل ونتيجة لذلك تظهر لديه ذاكرة ضعيفة خاصة بالتفاصيل .

إضافة الى ما سبق هناك مفهوم « ويتكن » الهام المسمى الاعتماد على المجال Field dependence الذى يقابله مفهومه الاستقلال عن المجال (*)
Field independence

الفرد المبدع :

موضوع التوازن هام أيضا فى وصف الفرد المبدع ، هذا يكون له معناه اذا كان المبدع شخصا قادرا على تحقيق التوازن بين نشاطه نصفى المخ وبين نمط التفكير المرتبطين بهذين النصفين ، وفيما يتعلق بخصائص الشخصية الابداعية فقد أظهرت الدراسات أن المبدع يتسم بالاستقلالية والانطوائية وعدم الانصياع للمعايير الاجتماعية كما يكون غير تقليدى فى تفكيره أكثر من غيره من الأفراد ، ويظهر المبدعون كذلك قدرا أقل من ميكانزمات الدفاع كالكبت والنكوص المرضى ، فنكوص المبدع الى الطفولة هو نكوص واع مقصود بهدف الابداع وليس نكوصا مرضيا سلبيا يتسم المبدعون كذلك بالحساسية وقوة الأنا ، مع احساسات وأفكار حديثة

(*) يقصد بهذا المصطلح مدى اعتماد أو استقلال عمليات الإدراك لدى الفرد على الهاديات Cues أو المساعدات الإدراكية الخاصة فى البيئة أو المجال فى الاختبار الأول والأبسط الذى استخدم فى دراسة هذا العامل ، كان على الفرد (المفحوص) أن يحرك أو ينظم منبه معين (كالمصا) أو القضيبي المعدنى أو الخشبي بحيث يكون رأسيا تماما عندما يكون منبه آخر (هو الإطار المحيط بالمصا) متباينا ومختلفا فى علاقته بالاتجاه = الرأسى ، والأشخاص الذين يستطيعون وضع العصا بشكل دقيق نسبيا ومستقل عن اتجاه الإطار ، يسمون بالمستقلين عن المجال وذلك لأنهم يعتمدون على الهاديات الخاصة باحساساتهم الجسمية أكثر من اعتمادهم على الهاديات الخاصة بالمجال ، وكلما زاد تحكم ميل المجال (أو الإطار) فى وضع العصا تزايد الاعتماد على المجال لدى بعض الأفراد ، وبدأت هذه الدراسات أولا بفحص عمليات الإدراك لكنها امتدت بعد ذلك الى بحوث الشخصية والأساليب المعرفية والأمراض النفسية (١٥٧)

ودافعية قوية وكذلك رغبة فى المخاطرة والمبادأة والحاجة للنظام والتنظيم
أى فرض مبدأ عام على القوضى أو الكثرة المتناثرة ، يتسم المبدعون أيضا
بالمرونة العقلية مع امكانية خاصة لتحمل الغموض المعرفى رغم فك
مغاليقه ، فهم يتسمون باستقبالية وعطش شديد للمعرفة الداخلية
والخارجية .

ومع ذلك فان موضوع ليس أحادى الجانب وليست حياة المبدعين
وشخصياتهم فيها هذه الجوانب الايجابية المضيئة فقط ، فكما ذكر
ماكينون فانه قد لاحظ هو وزملاؤه بعد الحرب العالمية الثانية أنه قد
أصيب بالدهشه لان الشواهد المتجمعة خلال الحرب تشير الى أن عددا
كبيرا من الأفراد ذوى الكفاءة العالية الذين قام علماء النفس والطب النفسى
يدراستهم كان تاريخ حياتهم حافلا بالاحباطات والحرمات والخبرات
الصادمة (الصدمية) هذه الخبرات المبكرة المؤلمة قد تؤدي بالفرد الى أن
يجمع المعلومات وي طرح الأسئلة التى نادرا ما يطرحها غير المبدعين ، وقد
يؤدى الصراع المرتبط بهذه الحالات الى فتح طبقات وينابيع داخل النفس
الانسانية أكثر مما يحدث فى الظروف العادية ومن ثم يتزايد انفتاح
واستقبالية المرء المبدع للمنبعثات الداخلية والخارجية ، وقد تؤدي هذه الحالة الى
حالة أخرى مصاحبة وهى الدرجة العالية من الانفعالية أو العاطفية (١٥٨) ،
وحيث ان هؤلاء الأفراد أكثر انفتاحا من غيرهم للمعلومات الداخلية
والخارجية فانهم يكونون أكثر عرضه من غيرهم لتلقى معلومات كثيرة ،
متزايدة ومتنافرة فى نفس الوقت ، متنافرة معرفيا ووجدانيا ومن ثم
يكون الإبداع محاولة للوصول الى التوازن المعرفى والتوازن الوجدانى أيضا
هذا التوازن الخاص قد يطرح من خلال معلومات فى شكل موجز سريع
رمزى عميق الأثر متسع الدلالة كما شعاع الشمس أو تيار داخل النهر
هنا يكون الشكل المفضل هو القصة القصيرة أو قد يكون من خلال معلومات
فى شكل مستفيض مسهب فيه تكرار من أجل التوضيح والتوصيل فيه
بناء لعالم كبير متعدد الطبقات غزير المعلومات كما النهر المتدفق أو الشمس
المتوهجة ، هنا تكون الرواية هى الشكل المفضل .

وتفضيل الكاتب لأن يكتب قصة قصيرة أو رواية أو شعرا أو مسرحية .
الخ قد يكون معبرا عن أسلوبه المعرفى المفضل فى الحصول على المعلومات
من العالم وكيفية ادراكه لها ومن ثم قيامه بتحويلها داخليا وإعادة إنتاجها
فى عمل فنى خاص أو قد يكون معبرا عن تراوضه بين أنماط مختلفة من
الأساليب المعرفية ، مثلا تفضيل شتاينبك مثلا للشكل المتعدد الذى
يتجاوز فيه القصة القصيرة مع الرواية أى التى توضع فيه عندة قصص

قصيرة معا كى تؤدي بنا فى النهاية الى شكل الرواية ، هذا الشكل هو تعبير عن اسلوب معرفى فى شكل قصص قصيرة ، واسلوب روائى فى نفس الوقت ، رغبة فى الحصول على المعلومات بطريقة موجزة مكثفة ولكنها تتراكم تدريجيا وشيئا فشيئا حتى تؤدي الى بناء كبير فى نفس الوقت هو الرواية .

سادسا : تصالح النظريات المختلفة : حالة همنجواى :

يعتبر الكاتب الأمريكى أرنست همنجواى من أغزر الكتاب وأجودهم إنتاجا خلال القرن العشرين ، وقد استمر يكتب منذ عشرينات هذا القرن حتى خمسيناته وخلال ذلك نشر عددا كبيرا من القصص والروايات الهامة منها : وداعا للسلاح - الموت بعد الظهيرة - تلال أفريقيا الخضراء - لمن تدق الأجراس - العجوز والبحر ، وغير ذلك من الأعمال ، وقد حصل على جائزة نوبل فى الأدب عام ١٩٥٤ م .

يتساءل وليم صمويل W. Samuel فى دراسته التى نعرض لها الآن حول شخصية همنجواى التى نشرها ضمن كتابه « الشخصية » ، بحث عن مصادر السلوك الانساني »

Personality, search for the sources of Human Behaviour

عام ١٩٨١ م ، يتساءل قائلا : انه فيما يتعلق بشخصية مثيرة للاعجاب مثل شخصية همنجواى لابد أن يدور فى أذهاننا سؤال هو : أى نوع من الأشخاص كان همنجواى ؟ ويحيب بأن جانباً كبيراً من هذا السؤال يتعلق برغبتنا فى فهم الأسباب التى جعلت همنجواى يفعل الأشياء التى فعلها ويكتب الأعمال التى كتبها .

إن معرفة الحقائق الخاصة بسيرة همنجواى الذاتية هى أمر ضرورى كخطوة أولى كما يقول صمويل - من أجل الوصول الى هذا الفهم ، لكن هذه الحقائق بمفردها لن نخبرنا عن الأسباب التى جعلت حياة همنجواى تسير بهذه الطريقة أو تأخذ هذا المسار ، فمن أجل الإجابة على هذا السؤال لابد أن ندرس هذه الحقائق وهذه المهمة الأساسية لعلماء النفس الذين يهتمون بدراسة الشخصية الانسانية . وعند بدايتنا لعملية تفسير حقائق حياة همنجواى سوف ندرك أن نفس هذه الحقائق قابلة للتفسير من خلال وجهات نظر متعددة خاصة بالنظريات المختلفة السائدة الآن فى مجال سيكولوجية الشخصية .

ولد همنجواى فى ٢١ يولية ١٨٩٩ وكان والده طبيبا مشهورا فى « أوك بارك » إحدى ضواحي مدينة شيكاغو وكان كبير أطباء التوليد فى

مستشفى هذه الضاحية ، وكانت هوايات همنجواى الأب (الذى كان يحب أن يدعى بابا » هى الصيد وتحنييط الحيوانات وطهى وجبات الطعام لأسرته ، أما زوجته - والدته همنجواى الابن الكاتب - فكانت تدعى جريس وكانت تطمح لأن تكون مغنية أوبرا ، لكن آمالها هذه أعيقت بفعل مشكلات خاصة فى عينها . ومع ذلك فقد حافظت هذه الأم على اهتماماتها الفنية وأصرت على أن يشتمل منزل الأسرة فى « أوك بارك » على غرفة واسعة للموسيقى تحتوى على خشبة مسرح مجهزة لفرقة موسيقية كاملة ، كانت هذه الأم تجلس عليها أحيانا وتغنى للضيوف من مدعوها .

إضافة الى ذلك فقد اشتملت هذه الأسرة على أربع أخوات لهمنجواى - الابن - وعلى أخ آخر جاء أخيرا وكان أصغر من أرنست بست عشرة سنة .

كان بابا همنجواى وزوجته جريس رغم اختلاف طباعهما فى جوانب عديدة يشتركان فى سمة واحدة أساسية : التمدن أو الورع المسيحي الشديد ، فقد كان الأب يعاقب السلوك السيئ الذى يقوم به أحد أبنائه بأن يخلق له شعر راسه دما و ان يجعل الولد - أو البنت - العاصى يجثو على ركبتيه ويطلب الصفح والمغفرة من الرب . ورغم صورة الصلابة والسيطرة والاهتمام بالنشاطات الخارجية (*) التى كان يبدو عليها الأب فان الابن أرنست الصغير قد أدرك أباه فى صورة الرجل الجبان الذى تسيطر عليه زوجته ، وفى نفس الوقت توجد أرنست مع اهتمامات أبيه الخارجية ، وقد تلقى أول صدارة لصيد الأسماك فى سن الثالثة أما فى سن العاشرة فامتلك بندقية خردق (رش) صغيرة وعندما كان يفضب مع والده كان يخنفى ببندقيته فى مخبأ بالحديقة ويصوب ببندقيته الى أبيه بينما يكون هذا الأب يعمل فى ساحة الحديقة أو فى « زريبتها » .

فى تلك الأثناء كانت الأم تحاول أن تجعل أرنست يقتفى آثار اهتماماتها الفنية فجعلته يبدأ فى العزف على آلة التشيلو (***) ولم يكن أرنست مهتما بدرجة كبيرة بالموسيقى ، لذلك فان والدته كفت بعد ذلك عن مواصلة جهودها الضنية معه ، وبدأ أرنست يتعلم بدلا من ذلك دروسا بمسدس قديم . وقد صدم همنجواى بمقتل أبيه لكنه أصبح أكثر اقتناعا بأن والده كان جباناً وقد عبر عن ذلك من خلال إحدى شخصياته فى رواية « لمن تدق الأجراس » .

(*) المنسود هنا النشاطات التى تنم فى المناطق الخلية خارج المنزل مثل نشاط صيد الحيوانات وصيد السمك وما شابه ذلك .
(**) أو الفيولونسيل أو الكمنجة الكبيرة .

وكان على همنجواي أن يخوض معركة حياة طويلة الأمد - حرفيا ومجازيا - كمن يتجنب صفة الجبن التي التصقت بوالده .

كان همنجواي مندفعاً وسريع الغضب - مثل أبيه - وكان يرد على الاهانات أو حتى النقد الخفيف من خلال التحدى والمبارزة والعراك بالأيدى .

وإضافة إلى الجروح والعظام المكسورة التي نتجت عن مثل هذه المعجبات ، فقد مر همنجواي بسلسلة طويلة من الحوادث التي اشتملت أيضاً على إصابات في رأسه . فقد نطحه ثور خلال ممارسته لمصارعة الثيران ، وجرح بشكل بالغ حول عينه اليسرى في حادثة « تاكسي » في لندن خلال الحرب العالمية الثانية وأصيب مرتين بشكل بالغ نتيجة حادثتي طائرة ارتطمت بالأرض أثناء رحلة صيد في أفريقيا في عام ١٩٥٤ . وقد نتج عن الحادثة الأخيرة كسر في جمجمته وإصابات داخلية في الطحال والكلى والكبد والعمود الفقري ، وفي حادث سابق في كوبا عام ١٩٤٥ م كان قد أصيب في حادث سيارة نتيجة اصطدام إحدى مرآيا السيارة برأسه . وفي عام ١٩٤٩ م انتشرت حالة من سرطان الجلد الخفيف حول وجهه .

وليس من المستبعد - كما يشير عديده من الباحثين الذين اعتمد عليهم صمويل في دراسته (أمثال بيكر S. Baker وأرونوفيتز A. Arnowitz وهاميل P. Hamill - أن تلك الحياة المليئة بالإصابات والصراعات وضغط الدم المرتفع وكذلك الإفراط في الأكل والشرب ، قد قامت كلها بالتأثير المعاكس على عقل همنجواي ، لقد كان يشكو دائماً من ميول تتحرك في اتجاه الاضطراب العقلي وبعد الحرب العالمية الثانية بدأ يشعر بصداق مؤلم وطنين في الأذنين وبطء في التفكير والكلام مع ميل لكتابة مقاطع مهزوزة أو بطريقة تتسم بالتردد ، مع وجود اضطرابات في السمع .

كان همنجواي أيضاً قد أصيب بالاكنتشات نتيجة موت أمه . وزوجته الأولى وعديده من أصدقائه المقربين ، وخلال الخمسينات المتأخرة اضطرت نتيجة الحرب الأهلية في كوبا أن يترك منزله قرب العاصمة هافانا وكان خلال ذلك يشعر بالخوف من تعقب وكالة المخابرات المركزية الأمريكية له نتيجة صداقته وتأنيده لفيديل كاسترو ، وأصبحت فترات اكتشابه أكثر تكراراً وأطول أمداً .

في أواخر الستينيات بدأ همنجواي يتلقى علاجاً طبياً نفسياً وتلقى مجموعة من الصدمات الكهربائية العلاجية اشتملت على مرور حوالي ١٠٠ فولت كهربائي عبر مخه من أحد صدغيه الى الصدغ الآخر ولمدة معينة (كسر من الثانية) ، وقد أدى هذا في النهاية الى تحريره بشكل ناجح من موجات الاكتئاب العنيفة ، لكن أحد الآثار الضارة لهذا العلاج الكهربائي كان هو فقدان الذاكرة وضعفها وقد اعترف همنجواي لأحد أصدقائه أن العلاج قد أبطأ أو قام بمحو ذاكرته الذي كان أمراً حاسماً في أهميته بالنسبة له ككاتب .

ذات صباح وفي يوم ٢ يولية ١٩٦١ م وبينما كان في حالة من الاعياء الجسدي والعقلي ، شاعرا بالعجز عن المقاومة ، قبل همنجواي حكم مانيتو (*) وقام ثانية بنفس الدور الانهزامي الأخير الذي قام به والده ، فأطلق على جبهته الرصاص من خلال بندقيته المفضلة ذات الماسورتين .

كيف يمكن أن يفسر علماء التحليل النفسي وقائع حياة وموت همنجواي ؟

ان غرائز الحياة والموت هي من الأمور الجوهرية بالنسبة لهؤلاء المنظرين ، فغريزة الموت هي دافع غلاب عندما يتم ابعادها من خلال غرائز الحياة التي تعارض غرائز الموت تظهر الرغبة العدوانية ضد الآخرين ، ويكشف هذا الدافع العدوانى عن نفسه أولاً من خلال وقوع الطفل الذكر الصغير في حب أمه التي تقوم برعايته مع رغبة في امتلاكها جنسياً (وفقاً لعقدة أوديب) والتخلص من الغريم المنافس الذي ينافسه عليها في الملاكمة وقد انهزم عدة مرات بشكل ساحق وذلك لأنه عرض نفسه منذ بداية ممارسته للملاكمة لأن يشترك في بطولات ضد مجموعة من الملاكمين المحترفين .

كانت حياة همنجواي وكتاباتة منسوجة بشكل كبير من خيال خيوط الصراع والموت ، وقد كانت قصته الأولى بعنوان « حكم مانيتو » (**) - وقد نشرها عام ١٩١٦ في المجلة الأدبية للمدرسة الثانوية لضاحية « أوك بارك » - تدور حول صياد فرنسى وقع في شرك مصيدة الدببة التي

(*) أول قصة كتبها في حياته وستراد الإشارة إليها .

(**) (المانيت هو آلة أو روح مسيطر على قوى الطبيعة عند الهنود الحمر) المؤلف -

نصبها هو نفسه بعد قتله لزميل له اتهم ظلما بالسرقة ، وقد قتل هذا الصياد نفسه بعد ذلك مفضلا ذلك على مواجهة هجوم الذئاب الضارية الذي كان يوشك على الحدوث .

خلال الحرب العالمية الأولى رغب همنجواي بشدة في التطوع في الخدمة العسكرية لكن رغبته هذه رفضت بسبب وجود تلف في جهاز الرؤية لديه في عينه اليسرى وقد نتج هذا التلف ، لا عن إصاباته دائمة حدثت له خلال ممارسته - والقصيرة زمنيا أيضا - للملاكمة قبل ذلك ومن ثم فقد تم إلحاق همنجواي بقوة الصليب الأحمر الطبية وأرسل الى إيطاليا لكنه أصر على أن يكون في الخطوط الأمامية ، وقد أصيب على الفور بقذيفة مورتر (مدفع هاون) جاءت من الجبهة النمساوية ، وقد دخلت شظايا عديدة من هذه القنبلة في ساقه وكان يجب وضع عظام متحركة من مادة الألومنيوم في ركبتيه لعلاج هذه الإصابات ، لكن همنجواي وبما يشبه المعجزة اجتاز هذه الحادثة دون أضرار كبيرة تذكر الا بعض مظاهر العرج (أثناء تلك الحادثة كان هناك ثلاثة جنود يقفون بجواره وقد قتلهم الانفجار جميعا) .

في عام ١٩٢٨ كان « بابا » همنجواي قد بدأ يعاني من مرضين بدا أنهما لاشفاء له منهما ، كان الأب همنجواي في ذلك العام قد بلغ السابعة والستين من عمره ، وقد أخبر زوجته بعد الظهيرة أنه سيذهب الى الدور العلوي ليغفو قليلا ، وتحرك بهدوء الى غرفته ثم أطلق النار على رأسه وهو الأب ، أما حوالي عمر الخامسة ونتيجة لخوفه من عملية الخصاء التي يقوم بها الأب يقوم الطفل بالتخلي عن انجذابه الجنسي نحو أمه والقيام بالتوحد مع الأب ويقوم نتيجة لذلك باستخدام (أو استدخال) Internalization الرموز الأخلاقية للأب . وكلما تزايد خوف الابن من الخصاء تزايدت رغبته في التوحد مع الأب ومن ثم تقلبته لسماته الذكورية (١٥٩) .

كذلك فان نظرية التحليل النفسي قد تقول ان همنجواي قد حقق فقط قدرا جزئيا من التوحد مع أبيه نتيجة اعتقاده بأن الأب كان خاضعا بشكل واضح لزوجته قوية الشكيمة . وأن همنجواي - الابن - قد تبني

(*) في التحليل النفسي « تكوين رد الفعل » هي العملية التي يتم من خلالها الحكم في المشاعر أو الدوافع غير المقبولة من خلال تكوين أنماط سلوكية معارضة لها بشكل مباشر (مثل التعبير من خلال الكراهية عن الحب .. الخ) . مثلا أن يخفي أحد الناس مشاعر الحب لديه لشخص آخر ويظهر له مشاعر الكراهية ، أو أن تظهر السلوكيات المضادة للمجتمع من ناحية الأشخاص الذين يعانون بشدة من الوحدة أو من تاريخ طويل من العزلة أو الرقة البالغة (١٦٠) .

فقط الجوانب السطحية فقط من صورة والده ، وهى الخاصة بالخروج للخلاء والصيد ٠٠٠ الخ لكنه توحد بشكل جزئى أيضا مع اهتمامات أمه الفنية ، ونتيجة لاجساسه - عند مستوى اللاشعور - بأن اختياره لمهنة الأدب يمثل نشاطا أو تنشيطا للمكون « الانثوى » من شخصيته فقد حاول همنجواى أن يخفى هذه الحقيقة عن نفسه وعن الآخرين من خلال عملية تسمى بتكوين رد الفعل Reaction formation ، بمعنى آخر ، لقد حاول همنجواى أن يتسمم باتجاه ذكورى خشن مبالغ فيه يخفى من خلال احساسه « الانثوى » الداخلى ، ويمكن الكشف عن أن سلوكه كان محكوما من خلال هذه العملية الدفاعية أكثر من كونه تعبيرا مباشرا عن اتجاهاته أو دوافعه العدوانية من خلال العديد من الحوادث التى حدثت له ، ويقول بعض المحللين النفسيين أن الماسوشية (أو المازوخية) التى هى العدوان الموجه نحو الذات هى خاصية أنثوية ، وقد كانت لدى همنجواى رغبة لاشعورية فى المعاناة بل وحتى فى الموت ، وهى رغبة عبرت عن نفسها من خلال أن كل مظاهر شجاعته « الذكورية » قد انتهت باصابات مؤسفة وهو ما لا يحدث لكل الناس « الشجعان » ، ونتيجة لشعور همنجواى عندما كبر بالتهديد الخاص المتصل بجبن أبيه البين عندما انتحر ، قرر همنجواى أن يكون أكثر رجولة مما كان ، وقد بدأت هذه الجبهة القوية فى الانهيار عندما تراكمت الاصابات وتدهورت الصحة وأصبحت هناك صعوبة متزايدة لدى همنجواى للاحتفاظ بحالة صحية - أو رياضية - قوية . مع تزايد ضعف الميكانيزمات الدفاعية النفسية - الذكورية - لدى همنجواى ، بدأ الجانب الأنثوى من شخصيته فى الظهور أكثر وأكثر عند مستوى وعيه الشعورى ، وحيث انه كان غير قادر على تقبل ذلك الجانب من نفسه ، رافضا لذلك الاعتماد المتزايد على الآخرين فقد انجرف الى حالة من الاكتئاب ، وغمره دافع قوى لتدمير الذات ، وكان هذا الدافع - أو الاندفاع - قد انتظر حوالى ستين عاما (هى حياة همنجواى تقريبا) كى يعبر عن نفسه بشكل مباشر .

أما العلماء أصحاب التوجه النظرى السلوكى فقد ينظرون الى التفسير السابق باعتباره خياليا الى حد ما . فالأطفال فى رأيهم يميلون الى الانغماس فى السلوكيات وتبنى المعتقدات التى يكافئهم آباؤهم وأمهاتهم عليها ولذلك فليس هناك من مدعاة للدهشة لأن والده همنجواى قد استطاعت أن تستشر بعض الاهتمامات الفنية لدى ابنها حيث ان الأبناء عادة ما يتلقون مكافآت عديدة وهامة اذا قاموا بأداء سلوكيات تحبها الأم وتشجعها .

وقى الظروف العادية غالبا ما يفرض الأب والأم النمط الجنسي المقبول ثقافيا على أبنائهما . ولذلك فليس من المدهش أيضا أن يكون همنجواى قد اهتم بممارسة النشاطات الخارجية الخلوية مثل أبيه أكثر من ممارسته لاهتمامات وسلوكيات أمه .

فى أواخر حياته أطلق همنجواى لحيته بشكل كامل مثل أبيه كما كان يفضل أن تشير زوجاته وكذلك أصدقائه اليه باسم « بابا » ، أما موضوعات الموت، والعدوان والفرد الذى يحارب أشياء غريبة ميثوس منها فى عالم غير مفهوم ، فانها كلها كما تظهر فى قصص همنجواى ، تعكس القوى النشطة فى مجتمع وقع بين برائن حربين عالميتين لمجتمع وأيضاً أزمات الفترة الفاصلة بينهما ، وقد قدم المجتمع مكافآته بلا حدود للمؤلفين الذين قالوا الكلمة التى كان المجتمع مستعدا لسماعها . وقد كوفى همنجواى لأنه وصف وصور الناس وهم فى حالة فعل أو نشاط وقام أيضا بادماج خصائص وسمات شخصياته الروائية والقصصية داخل شخصيته هو الخاصة . ومع بداية تغير المناخ الاجتماعى بعد الحرب العالمية الثانية لم يعد أسلوب كتابة همنجواى ولا سلوكه يستقبلان بشكل حماسى كما كان يحدث فى الماضى . وقد أدت الأحداث الخاصة بموت أصدقائه الحميين وكذلك العديد من أفراد أسرته وأقاربه ، وأيضاً تراكم الأمراض ومصادر المغانة عليه الى جعل الحياة أقل تحقيقاً للشباع والمكافأة كما كانت فى الماضى ، وربما بدأ الموت فى تلك الخالة راحة مطلوبة أكثر من مصادر التنقيص والقلق والانزعاج والتعب التى لا يمكن تحملها وربما كان همنجواى خلال قيامه بالانتحار بمحاكاة سلوك آخر قام به شخص كانت له قيمته الكبيرة عنده وهو والده .

هذا ما سيقوله علماء النفس من المنظور السلوكى ، فماذا يمكن أن يقول العلماء من منظور علم الشخصية Personology ؟ (*) سيقول هؤلاء العلماء من خلال تأكيدهم لأهمية السمات والاستعدادات الوراثية ان العدوان وكذلك الاكتئاب هما من السمات ذات المكونات البيولوجية وربما الوراثية . وان استعداد همنجواى للعدوان ربما كانت له علاقته البيولوجية بتلك المظاهر السلوكية الدالة على العدوان التى كانت تظهر كثيرا فى سلوك والده ، أما عن قابلية همنجواى للاكتئاب فيمكن أن نجد جذورها أو خصائصها الوراثية المميزة فى تلك المظاهر السلوكية الدالة على الاكتئاب والعزلة وعدم السعادة التى كانت تظهر فى سلوك « جريس همنجواى ، (والدته) .

(*) أمثال موراي ومارى والبورث ويمكن أن نضيف أيضا ايزنك وكاتل (المؤلف) .

ان الخبرات المبكرة مثل تلقي صفعات مؤلمة من والده الذى كان يطلب منه أن يجثو على ركبتيه قبل أن يرضى عنه ربما كانت هى التى وضعت الأساس لذلك الاتجاه المازوخى الخاص بتدمير الذات لدى همنجواى ، وأكثر من ذلك فان خبرات هذا الكاتب الكبير خلال الحرب العالمية الأولى والتى جرح فيها بشكل متكرر شديد الايلام قد أحدثت فعلا لديه مخاوف وكوابيس ومظاهر أرق واضطرابات ليلية متعددة وربما ساهمت هذه المخاوف فى اضطرابات شخصية بشكل كبير وهى الاضطرابات التى ظهرت بشكل متزايد فى السنوات الأخيرة من حياة همنجواى ، وأخيرا فان المرء يمكنه أن يضع فى اعتباره الاصابات التى يمكن أن تحدث للمخ نتيجة تعاطى الكحوليات وكذلك الأضرار والاصابات الجسيمة الناتجة عن مصادر خارجية (كالسيارات والحيوانات ٠٠٠ الخ) هذه الاصابات قد تتفاعل مع استعدادات همنجواى وسماته بطريقة تجعله عاجزا عن مواجهة المشقات التى تصاحب عمليات التقدم فى العمر .

هذا ما يقوله علماء علم الشخصية ، فماذا يقول علم النفس الانسانى Humanistic Psychology أمثال ماسلو و كارل روجرز وغيرهما ؟

سيقول هؤلاء العلماء أتباع المنظور الفينومينولوجى أو الظاهراتى فى التفسير ان المرء يمكنه أن يكتشف من كتابات همنجواى أن رؤيته للهدف من الحياة لم تكن قائمة على أساس مراكمة مصادر الراحة والدعة والسكينة أو الانسحاب من معارك الحياة الواقعية والاستغراق فى الذات ولكن كانت هذه الرؤية تنبعث من قناعة همنجواى بأن على المرء أن يحارب معركة كبيرة أو « أن يبلى بلاه حسنا » وأن يبذل أقصى ما فى وسعه من أجل تلك القضايا التى يشعر المرء أنها قضايا صميمية أو أنها قضايا الحق . وأيضا أن المرء يدرك فى نفس الوقت أن كل هذه الصراعات الفردية كانت من أجل أهداف طويلة الأمد مستحيلة وميتوس منها فى عالم يقول انه يحترم المبادئ والمثل العليا الخاصة بالعدل لكنه يسلك بشكل مضاد تماما لهذه المبادئ والمثل .

ان أفضل المعارك وأكثرها نظافة فى ضوء هذا التصور النظرى هى تلك التى تشن على المستوى الفردى ما بين الانسان والانسان ، أو بطريقة أفضل ، ما بين الانسان وبين الطبيعة الهمجية أو الحيوانية أو البدائية بداخله أو بداخل الآخر ، أنها الصراعات التى تكون فيها المبادئ المجردة موجودة بشكل ضئيل فقط ، فالمبادئ التى تتم من أجلها الصراعات هنا مشتقة من الواقع الحياتى الأرضى اليومى للانسان وفى نهاية الصراع يحتفل المرء بانتصاره أو يحكم على نفسه بالهزيمة ، هذه هى الأفكار الأساسية

والأهداف والغايات التي اعتنقها همنجواى وعاش من أجلها ، ومن خلالها أنهى حياته أيضا وفي النهاية نتساءل : أى هذه الأطر النظرية أكثر صحة أو أكثر دقة فى التفسير ؟ هل من الضرورى أن يكون أحد هذه الأطر صحيحا ، وتكون الأطر التفسيرية الأخرى هى الخاطئة ؟ أم أن هناك امكانية لأن يزودنا كل اطار باستبصارات خاصة حول شخصية همنجواى ومن ثم تكون هناك رؤية كلية صحيحة حول شخصيته ؟

الاجابة على السؤال الأخير هى الأكثر أهمية ، فهناك امكانية تكوين رؤية كلية حول شخصية همنجواى ومن الأطر النظرية ، وملخص هذه الرؤية هى كما يلى :

الى حد كبير تظهر لنا حياة همنجواى صدق تلك المقولة الشائعة - نقلا عن فرويد - « بأن الطفل هو أب الرجل » فالعديد من الخصائص المميزة لهمنجواى فى طفولته استمرت معه ومن خلال تعديلات طفيفة - خلال يفاعته ورجولته .

فى عمر الثالثة صاح همنجواى لأول مرة « أنا لا أخشى شيئا » وكان ذلك هو القول المأثور أو الحكمة المتحكمة فى سلوكه فى مواجهة المحن التى تراكمت بعد وقت طويل من اكتشافه أن الحياة تشتمل على أشياء وأحداث كثيرة مثيرة للخوف . لقد كانت حياته عبارة عن سلسلة طويلة من محاولات امتلاك سر الشجاعة والتحمل الجسدى الذى قام والده وربما والدته أيضا بتنشئته عليه منذ وقت مبكر ، لقد ظل حبه للطبيعة وللصيد والقنص ولحرية التجوال فى الغابات والبحار والأنهار والاحتفاظ برباطة الجأش معه الى نهاية حياته . ومثله مثل أبيه لم يكن قادرا على الجلوس لفترة قصيرة أو طويلة فى البيت فى مملكة الموسيقى كما كانت والدته تربيده أن يفعل ، لكنه بعد ذلك تحرك خلفها فى مجال تذوق الفنون التشكيلية وخاصة التصوير الزيتى ، أما ابداعه الخاص - الذى كان يعود فى جوهره اليها اما بالوراثة أو من خلال التدريب المبكر - فقد أخذ اتجاهات فى حياته لم تفهماها أمه بل ولم توافق عليها (١٦١) .

لقد كان يشارك والده تصميمه وإرادته على وضع الأشياء بشكل « منظم » أو مناسب أو محدد وهى صفة كانت تشيع فى مفرداته ومفردات والده أيضا .

بطبيعة الحال يمكننا القول بأن استمرار أو عدم استمرار بعض السمات أو الخصائص فى حياة الفرد ليس هو الأمر المثير للاهتمام بشكل

خاص فالأمر الأكثر أهمية هو : لماذا سارت حياة هذا الشخص في هذا المسار الخاص ؟

يؤكد العلماء أصحاب الميول التحليلية النفسية على أهمية تلك الخبرات المبكرة - التي حدثت لأرنست همنجواى فى طفولته - ويحاولون ربط هذه الخبرات بالأزمة الأوديبية .

فقد كتبت « جريس همنجواى » فى يومياتها أن أرنست قد جاء ذات صباح الى غرفة نومها وهو فى عمر الخامسة وأنها أخبرته بذلك السر المبهج بأن الله سيعطيهم طفلا آخر صغيرا ، وبعد شهور قليلة من هذا مات أبوها وانتقلت الأسرة من منزلها التى عاشت فيه منذ فترة تسبق ولادة أرنست الى منزل آخر أكثر اتساعا فى ضاحية أوك وبعد ذلك بعدة سنوات كان أرنست مازال يتذكر بشكل شديد الحيوية احدى التفاصيل المثيرة للفضول حول ذلك الانتقال الذى حدث التخلص من مجموعات جسد من الثعابين « فالعديد من الأشياء التى كان لا يجب نقلها تم احراقها فى الفناء الخارجى للمنزل ، واننى أتذكر تلك الجرار والأوانى الاغريقية القديمة التى أقيت فى النار وكيف انفجرت وأصدرت فرقعات فى اللهب ، والنار التى انبعثت وتزايدت بتأثير الكحول » ، « أتذكر الثعابين المحترقة فى النار فى الفناء الخلفى . . . » (١٦٢) .

لقد عانى همنجواى من خوف دائم من الثعابين ، وعبر أيضا عن شعوره بالقلق وعدم الأمن عند مواجهته لآى تحد لذكورته أو لقوته الجنسية (*) ، كما كان شديد الافتتان بالموت وشديد الخوف منه أيضا ورغم أن هذه السمة الأخيرة كانت واضحة فى حياته قبل انتحار والده بوقت طويل فإن هذا الانتحار قد ساعد على ظهور هذه السمة بشكل مكثف لديه ، كان أرنست يدرك والده باعتباره خاضعا لوالدته التى تستغله فى أعمال الطهى وغير ذلك من الأعمال المنزلية اضافة الى قيامه بعمله كطبيب يقوم بتزويد الأسرة بدخلها الأساسى . وقد اذرى أرنست هذا الضعف من أبيه كما قام بلوم أمه باعتبارها هى التى دفعت أباه للانتحار .

بتجميع كل هذه الخيوط قد يقوم المحللون النفسيون بتفسير شخصية همنجواى باعتباره يعانى من حل غير كامل لعقدة أديب .

فعلى مستوى السطح ، قد تبدو شخصيته باعتبارها مثالا مكتملا للشخصية العدوانية الذكورية غير المبالية أو الطائشة ولكن عند الطرف

(*) تزوج همنجواى أربع مرات .

الأخر يظهر النشاط الخاص بتكوين رد الفعل الذي يعمل ضد الجوانب الأنثوية من الشخصية ، وقد يفسر يونج مثل هذه الحالة بقوله أنه كلما زاد التعبير عن الأنيروس Animus (*) في قناع الشخص Persona (***) دل ذلك على قوة الأنيما Anima (***) المكبوتة بداخله (١٦٣) أما أدلر A. Adlar فقد يستخدم مصطلحات أخرى ، فقد يلاحظ أن همنجواي كانت لديه مشاعر نقص شديدة ناتجة عن شعوره بعدم الأمن أو التهديد الاجتماعي وكذلك وجود مشاعر نقص جسمية حقيقية أو متخيلة وأيضا موقعه كطفل ثان ، كان ترتيبه دائما خلال سنواته الدراسية يأتي بعد أخته الكبرى . ومن أجل التغلب على مشاعر النقص هذه قام همنجواي بتطوير عقدة تعويضية للتفوق بشكل مبالغ فيه .

ماذا يمكن أن يقول علم نفس الشخصية الذي يهتم بالسمات والاستعدادات ؟

ان البورت يمكن أن يقول ان أنماط السلوك والاهتمامات التي قام الوالدان بتكوينها وترسيخها لدى همنجواي مبكرا قد أصبحت بعد ذلك دوافع مستقلة وظيفيا(****) Functionally Autonomy جعلت همنجواي يضع أهدافا لنفسه مثل جبه للصيد وللأدب الجيد التي أصبحت بعد ذلك تحدث لكونها ممتعة له في ذاتها . أما موراي فقد يقول أن الحاجات needs الخاصة في شخصية همنجواي جعلت حياته تعمل على اظهار بعض الاستعدادات الخاصة بموضوعات معينة خلال بحثه عن أنواع النشاطات والشخصيات التي تسمح لحاجاته بالتعبير عن نفسها ، ومن بين الحاجات السائدة في شخصية همنجواي نجد تلك الحاجات التي تقع في مجموعة الحاجات الخاصة بالسيطرة (كالعديوان والتفوق أو البروز والاستعراض) وكذلك تلك الحاجات الخاصة بالتعبير الحسي Sensual Expression أو الشهوي كالاستعراض واللعب والنزعة والحسية (*****) Sentience (كالجنس) .

(*) الأنيروس : الجوانب الذكورية داخل الانسان .

(**) القناع : الواجهة الاجتماعية التي تظهر بها الشخصية

(***) الأنيما : الجوانب الأنثوية داخل شخصية الانسان .

(****) إشارة إلى مفهوم البورت عن الاستقلال الذاتي الوظيفي الذي يشير إلى أن بعض النشاطات التي كانت تمارس من قبل من أجل أهداف معينة تتحول بعد ذلك إلى أهداف في حد ذاتها ، فمثلا الصياد الجائع بعد أن يشبع يمكن أن يصيد من أجل الصيد ذاته هنا يتحول السلوك من وسيلة لغاية في حد ذاته (المؤلف) .

(*****) البحث عن الانطباعات الحسية والاستمتاع بها (المؤلف) .

ماذا يمكن أن يقول علماء علم النفس الانساني أيضا حول همنجواي ؟ هل كان همنجواي شخصا محققا لذاته ؟ قد نقول انه لم يكن كذلك حيث انه وفقا لمدرج ماسلو حول الحاجات والذي سبق أن أشرنا اليه في موضوع سابق من هذا الفصل فان همنجواي لم يشبع ميله وتوقه وحاجته الدائمة للأمن والحب والاحترام أو التوقير الاجتماعي وقد أبعدته عدم الاشباع هذا عن التحقيق الكامل لذاته ، هذا رغم مروره دون شك بخبرات ذروة حقق من خلالها ذاته وكشف بواستطتها عن مواقفه ككاتب ، وقد أظهر همنجواي كذلك علامات كثيرة على عدم ثقته في الآخرين وكشف عن مشاعره العدائية تجاههم . وقد يدرك روجرز أيضا هذه الجوانب من شخصية همنجواي باعتبارها عوائق أمام دافع تحقيق الذات .

أما عند المستوى الأقل تأثرا بالنزعة الانسانية والأكثر تأثرا بالنزعة الوجودية فان المرء قد يقول ان همنجواي كانت لديه فلسفة للحياة اشتملت على فكرة أن كل فرد مسئول كلية عن اختياراته التي يقوم بها وقد جاءت هذه الفلسفة وظهرت بشكل مباشر أو غير مباشر في أعمال عديدة لهمنجواي وبصفة خاصة في « لمن تدق الأجراس » فبطل هذه الرواية جندي أمريكي يسمى روبرت جوردان يقاثل الى جانب المتمردين في الحرب الأهلية الإسبانية ، وشخصيته قريبة في نمطها من شخصية همنجواي وقد كان أبوه أيضا متسما بالجبن وأمه - أيضا - متسمة بالسيطرة ، وقد انتحر أبوه كذلك بأن أطلق على نفسه مقذوفا ناريا من بنديقية قديمة مخزونة أيضا !! في نهاية الرواية اختار جوردان الجريخ أن ينتحر بشكل غير مباشر بأن يواجه وحده قوة تتكون من كتيبة فاشية في موقف بلا ميثوسا منه بشكل واضح

وأخيرا : ماذا يمكن أن يقول العلماء الذين ينطلقون من منظور سلوكي ومن خلال نظرية التعلم الاجتماعي حول شخصية همنجواي ؟ ماذا يمكن أن يقول علماء أمثال دولارد وميللر وسكروبانديورا وولترز ؟ .

انهم يلاحظون أن همنجواي قد تلقى مكافآت عديدة في طفولته كي يسلك بشكل استعراضي ، فهناك دلائل على وجود حفلات كثيرة كانت تقيمها الأسرة لأطفالها وزملائهم في المدرسة ، وهناك دلائل كثيرة أخرى على المسرحيات والمهرجانات التي اشترك فيها أطفال هذه الأسرة وكذلك علامات التكريم التي تلقوها ، كذلك تقديم شخصية جريس همنجواي « الأم نموذجاً

لتنك النزعة التعبيرية عن الذات والتي ظهرت في نشاطاتها الخاصة بعزف الموسيقى على خشبه مسرح في منزل الأسرة . وفي نفس الوقت فان الوالدين كليهما قد قام بتشجيع السلوكيات المناسبة لدى أرنست والخاصة بلعب الدور الذكري ولذلك فليس هنالك من مدعاة للدهشة في كونه قد تبنى العديد من سمات واهتمامات أبيه وكذلك كما تمت الإشارة سابقا فقله كان المجتمع في ذلك الوقت الذي كتب فيه همنجواي أهم أعماله مهيئا كى يسمع - ويدفع - كل ما يتعلق بالجوانب العميقة من شخصية الكاتب ، أما بعد الحرب العالمية الثانية وبعد الحرب الكورية فقد أصبح الأمريكيون أقل اهتماما بتلك المغامرات الخشنة أو العنيفة الموجودة فى روايات همنجواي ، وحيث ان همنجواي قد وجد صعوبة شديدة فى تطوير أساليب جديدة فى الكتابة أو السلوك فانه قد أصيب بالاحباط والاكتئاب . ان اكتئاب همنجواي وكذلك انتحاره يمكن تفسيرهما فى ضوء ظاهرة الشعور باللاجدوى المتعلقة Learned Helplessness فمع شعوره بالعجز عن المشاركة فى نشاطاته ومظاهر تسليته شديدة الحيوية والمفضلة بالنسبة له ، ونتيجة لحزنه نتيجة لموت عديد من الأشخاص القريبين منه ربما شعر همنجواي فى أواخر خمسينات عمره أن الحياة لم تعد تقدم له أية مكافآت أو لم تعد تشيبه بمسك مناسب يجعلها تستحق أن تعاش .

كذلك فقد وجد همنجواي نفسه يلعب دور الشخص المريض بحيث ان الأشياء التى كان يقوم بها نفسه ، أصبح الآخرون يقومون بها الآن له ، مثل هذه الحالة من الاعتماد ربما كانت هى التى ساعدت على تفاقم شعور همنجواي باللاجدوى والاكتئاب .

مرة أخرى! يتساءل المرء ما هو المنحى أو التصور النظرى الذى يقدم لنا استبصارات أكثر وضوحا وأكثر اكتمالا حول عقل همنجواي وشخصيته: التحليل النفسى أم الاتجاه الاستعدادات والسمات أم الاتجاه الانسانى الوجودى أم النظرية السلوكية ؟

وفى واقع الأمر كما يقول وليم صمويل ان كل وجهة نظر من هذه الوجهات لها منظورها الخاص حول هذا المؤلف الشهير وان كل وجهة من هذه الوجهات يمكن أن تكون صحيحة بدرجة تزيد أو تقل عن الوجهات الأخرى ، فالسيرة الذاتية لهمنجواي تخبرنا بما عرفه الاخصائيون فى علم النفس الأكلينيكي وكذلك الأطباء النفسيون منذ وقت طويل من أن نفس الحالة الواحدة يمكن تفسيرها من خلال طرائق عديدة أو وسائل مختلفة ينطبق هذا على شخصية الانسان سواء كان شهيرا أو لم يكن كذلك .

أهم ما اكتشفته النظريات التي حاول « صمويل » استكشاف احتمالاتها التفسيرية حول شخصية همنجواي قد تكون هي العقل اللاشعوري . استقرار السمات أو ثباتها النسبي وكذلك القدرة الخاصة الكامنة في المواقف البيئية المباشرة على تشكيل السلوك (١٦٤) . وقد أظهرت لنا هذه الدراسة بما لا يدع مجالاً للشك أن هناك علاقة وثيقة بين تنشئة وظروف وحياة المبدع وسمات شخصيته من ناحية وبين الشخصيات التي يبدعها بل ونمط الكتابة الذي يفضلها أيضاً من ناحية أخرى . هذه هي أهم المحاولات المطروحة لتفسير تلك الجوانب المتعارضة والمثيرة للاهتمام في نفس الوقت في شخصية همنجواي ، وفي كتاباته ، لكننا نعتقد أيضاً بوجود امكانات تفسيرية أخرى كأن نستفيد مثلاً من مفاهيم التوتر الدافع والتوازن والوصول الى الجشطلت الجيد من منظور نظرية الجشطلت ، وفي حالة همنجواي يبدو أن العجز الأخير عن الوصول الى حالة التوازن هذه على مستوى القوى النفسية وعلى مستوى الأعمال الابداعية كان هو المسئول الأكبر عن نهايته المأساوية .

الفصل الثالث

الصور العقلية والخيال الابداعي

تعريف المصطلحات الأساسية :

أولا : الصورة Image :

مصطلح مشتق من كلمة لاتينية تعنى « محاكاة » Imitation ومعظم الاستخدامات السيكلوجية القديمة والحديثة لهذا المصطلح تدور حول نفس المعنى ، ومن ثم توجد معانٍ متقاربة مترادفة مع هذا المعنى فى مجال الاستخدام السيكلوجى مثل : التشابه ، النسخة ، إعادة الانتاج ، الصورة الأخرى . الخ .

وتوجد تنوعات وتباينات هامة فى استخدام هذا المصطلح مثل .
١ - الصورة البصرية Optical image :

وهو أكثر الاستخدامات العيانية (الملموسة المحسوسة) للمصطلح ويشير هذا الاستخدام بشكل خاص الى انعكاس موضوع ، على مرآة أو على عدسات أو غير ذلك من الأدوات البصرية .

٢ - يتم الامتداد بالاستخدام السابق فنتحدث عن الصورة الشبكية Retinal image التى هى الصورة (التقريبية) لموضوع ما ينعكس على شبكية العين عندما ينعكس الضوء على جهاز الإبصار بشكل مناسب .

٣ - داخل مجال المدرسة البنائية فى علم النفس ، تم اعتبار الصورة احدى المكونات الثلاثة الفرعية للوعى أو الشعور وكان المكونان الآخران هما : الاحساسات والانفعالات (والعواطف) وكانت تتم معاملة الصورة فى سياق هذا الاستخدام باعتبارها تمثيلا عقليا لخبرة حسية سابقة ، ويكون هذا التمثيل بمثابة النسخة الأخرى لهذه الخبرة ، وكان يتم اعتبار هذه

النسخة أقل حيوية من الخبرة الحسية لكنها - هذه النسخة - تظل مع ذلك قابلة للتعرف عليها وادراكها باعتبارها ذاكرة بهذه الخبرة ، هذا المعنى الخاص تم نقله واستخدامه بعد ذلك في مجال علم النفس المعرفي حيث تم النظر الى الصورة باعتبارها (وبشكل عام) :

٤ - صورة ذهنية Picture في الدماغ ، ورغم تشابه هذا الاستخدام مع كثير من الأفكار الشائعة حول مفهوم الصورة الذهنية أو العقلية فان بعض التحذيرات يجب أن توضع في الاعتبار ومنها :

(أ) أن « الصورة الذهنية » ليست مجرد صورة حرفية للخبرة الأساسية ، فليس هناك ما يشبه عملية اسقاط شريحة مصورة مصغرة على شاشة من خلال جهاز عرض Projector ، لكن هذه الصورة تكون من قبيل الصورة التي تبدو كما لو كانت هي الصورة الأصلية as if picture ، وهذا يعني أن التفكير بالصورة هو عملية معرفية تنشط « كما لو » كان المرء يمتلك « صورة ذهنية » ماثلة للمشاهد الخاص الموجود في العالم الواقعي .

(ب) أن الصورة لم يعد ينظر اليها بالضرورة باعتبارها مجرد اعادة انتاج reproduction لواقعة أو حادثة مبكرة ولكن بدلا من ذلك باعتبارها تتضمن عمليات بناء وتركيب ، وبهذا المعنى فان الصورة لم يعد ينظر اليها باعتبارها نسخة مكررة ، فمثلا ، يمكنك أن تتصور حيوان وحيد القرن وهو يقود دراجة بخارية ، وهي صورة لا يمكن أن تكون نسخة لصورة أو خبرة واقعية تمت رؤيتها من قبل .

(ج) هذه الصورة « التي في الدماغ » يبدو أنها قابلة « للتكييف » أو للتحكم ومن ثم يمكن للمرء أن يتصور وحيد القرن - مثلا - وهو يقود دراجته البخارية في اتجاهه ، أو بعيدا عنه أو حوله . الخ .

(د) أن الصورة الذهنية ليست قاصرة بالضرورة على التمثيلات البصرية ، رغم أن هذا النوع بالتأكيد هو أكثرها شيوعا ، فمثلا يمكن أن يقوم المرء بتفصيل أو تنويع معين في صورة سمعية (حاول تكوين صورة لنغمة معروفة جيدا) أو لصورة لمسية (صورة تصميم هندسي معين ، مثلث مثلا ، وتصور أنه يضغط على ظهره) . الخ . وتوجد لدى أفراد آخرين صور متعلقة بالتذوق بالغم أو الشم بالأنف ، وبسبب هذا الاطار الممتد فان هذا الاستخدام يبدو أنه الأكثر مناسبة لنوع الصور التي نناقشها هنا .

(هـ) هذا النمط من الاستخدام يمتد ليشمل مصطلحا آخر شهيد الصلة به حتى من الناحية الايثمولوجية (*) ألا وهو مصطلح الخيال Imagination رغم أن هذه المعاني هي أكثر معاني الصورة شيوعاً فان هناك معان أخرى أو استخدامات أخرى لمصطلح الصورة ومنها :

٥ - الاتجاه العام نحو بعض المؤسسات أو الأفراد مثل « صورة الصين فى أذهان الشعوب الغربية » .

٦ - عناصر الأحلام (هى صور أيضا) .

٧ - كفعل ، أن تتصور ، معناه أن تكون أو تخلق أو تبتكر صورة ، ورغم أن الفعل (يتصور) هنا To imagine يستخدم بشكل مترادف مع الفعل يتخيل To image فان الفعل الأخير (يتخيل) يتضمن أيضا حالات التهويم وتطائرات الوهم Flights of fancy (أو الصورة السريعة الاختفاء خلال التخيل) وهى صورة تستبعد فى حالات كثيرة خلال التعامل مع الفعل الأول ، وهذا يعنى أنه رغم التداخل المرفه ما بين الصورة (أو التصور) والخيال فان تصور شىء ما ليس هو بالضرورة وبالتحديد نفس النشاط العقلى الذى يحدث خلال عملية الخيال (١) .

ثانيا : التفكير بالصور Imagery

يشير المصطلح فى معناه العام الى العملية الكلية للتفكير من خلال الصور ، رغم أنه يستخدم للإشارة فقط للصور الواقعية أو ذات المصدر الواقعى ، والعلاقة بين الصورة Image والتفكير بالصور imagery علاقة معقدة ويفضل هورويبتز استخدام مصطلح « الصورة » للإشارة الى خبرة نوعية واستخدام مصطلح « تفكير بالصور » للإشارة الى أنماط مختلفة من الخبرات التى تشتمل على أنواع مختلفة من الصور لكنها تتجمع معا (٢) .

ثالثا : التخيل Fantasy :

ويشير هذا المصطلح الى نشاط غير محكوم أو غير متحكم فيه أولا يمكن توجيهه بواسطة الفرد الذى ينعكس فيه كبديل للواقع ، وهو يرتبط بأحلام البقطة Day Dreams ، ويفضل بعض الباحثين التمييز

(*) الايثمولوجيا هى الدراسة التى تعنى بأصل الكلمات وتاريخها (انظر قاموس

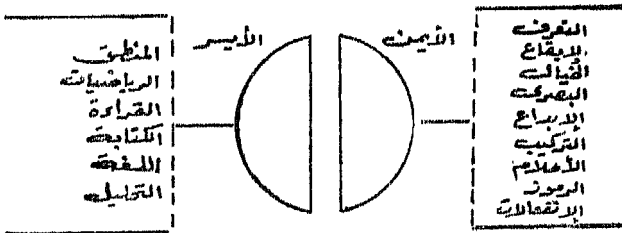
المورد ، ١٩٨٦ ، ص ٢٢٢) .

بين التخيل وأحلام اليقظة باعتبار أن التخيل له صفة لا شعورية • غالبية
 وان أحلام اليقظة لها صفة شعورية غالبية على صفاتها اللاشعورية (٣) •
وابعاً : الخيال Imagination

الخيال هو القدرة العقلية النشطة على تكوين الصور والتصورات
 الجديدة ، ويشير هذا المصطلح الى عمليات الدمج والتركيب واعادة تركيب
 الذاكرة الخاصة بالخبرات الماضية وكذلك الصور التي يتم تشكيلها
 وتكوينها خلال ذلك في تركيبات جديدة ، والخيال ابداعى بنائى ويتضمن
 الكثير من عمليات التنظيم العقلية ، ويشتمل على خطط خاصة بالمستقبل
 وقد يقتصر خلال مرحلة من نشاطه على القيام بعمليات مراجعة واستعادة
 للماضى وقد يقوم بالتركيز على الحاضر فقط أو يتوجه مستعيناً بكل ذلك
 الى المستقبل (٤) والخيال الابداعى فى رأينا يشتمل على منظور زمن
Time Perspective منفتح هذا اذا استخدمنا مصطلحات ميلتون
 روكيتش M. Rokeach ، فخلال النشاط الخيالى تمتزج صور وخبرات
 وتوقعات الأزمنة الثلاثة (الماضى والحاضر والمستقبل) ومن خلال هذا
 الامتزاج ينتج ذلك المركب الجديد الذى هو المنتج الخيالى الابداعى المتميز •

موقع الصور والخيال فى المخ :

نحن نقوم داخل المخ بابتكار الصور العقلية وتكوينها وقد كشفت
 الدراسات الحديثة خاصة التى قام بها روجر سبيري R. Sperry
 وزملاؤه فى خمسينات وستينات هذا القرن ، على المخ الانسانى ان
 النصفين الكرويين للمخ **Cerebral Hemispheres** الأيسر والايمن ،
 ينشيطان بطرائق مختلفة ، فمثلا اللغة هى وظيفة النصف الأيسر ، بينما
 التوجه المكانى **spatial orientation** هو وظيفة النصف الأيمن
 ويكشف الشكل رقم (١) عن الوظائف المختلفة التى يختص بها النصف



(شكل رقم (١) ونقلا عن رونالد شون ١٩٨٣ ، ص ٩)

الأيمن وكذلك النصف الأيسر من المخ فالنصف الأيسر يختص بوظائف
 التفكير المنطقى واللغة بينما يختص النصف الأيمن بالوظائف التى تتطلب

تقييمات كلية للموضوعات والسلوكيات ، فمثلا افترض أنني سألتك أن تحسب مجموع نصف الرقم (١٠) وثالث الرقم (٩) فانك سوف تستخدم نصف المخ الأيسر للقيام بعملية الحساب هذه فتجمع الرقم (٥) على الرقم (٣) ليكون الناتج (٨) لكن افترض أنني سألتك أن تتذكر ونستدعي ذهنيا ساطيء البحر الذي رأيته فى الصيف الماضى وقت الغروب ، فانك سوف تقوم بذلك من خلال النصف الأيمن ، وبشكل عام فإن الصور الذهنية والخيالية هى نشاطات خاصة بالنصف الأيمن من المخ وكذلك الأحلام والابداع والرؤى الخيالية ، ان عالم الطبيعة غالبا ما يسود لديه النصف الأيمن لدى الفنان ، لكن ما يجب أن نعرفه هنا هو أن هذه السيادة نسبية وليست مطلقة ، ففى الابداع الأدبى مثلا الذى يكون معتمدا على اللغة (النصف الأيسر) وعلى الصور الخيالية (النصف الأيمن) يحدث تكامل ابداعى ما بين نشاط نصفى المخ ، وفى مجال مثل فن التصوير *Painting* يسود النصف الأيمن ولكن فى حالة مصور مثل ليوناردو دافنسى الذى تنوعت انتاجاته ما بين الفن والعلم حدث نشاط تفاعلى ما بين نصفى المخ ، ونفس الشيء بالنسبة لعالم مثل أينشتين حيث لم تستطع الذهنية العلمية الدقيقة الجافة فى النصف الأيسر من المخ أن تمنع حدوث تيار متدفق من الصور فى النصف الأيمن مما ساعده فى الوصول الى اكتشافاته الهامة الخاصة بنظرية النسبية (٥) .

تاريخ دراسات الصور العقلية والخيال :

حتى ثلاثينات هذا القرن كانت معظم الدراسات التى تدور حول موضوع العقلية والخيال تأتي من اهتمامات الفلاسفة العقلانيين ، لكن قبل ذلك أيضا كانت هناك ابحاث سبكيولوجية بما سبأنى بعد ذلك من دراسات ، كانت هذه الابحاث قليلة ، لكنها كانت أيضا شديدة الأهمية ، وربما كان ما قدمه فرنسيس جالمون فى كتابه « استقصاءات حول الملكات الانسانية *Inquiries into the human faculties* عام ١٨٨٣ يمثل أهم الدراسات المبكرة فى المجال ، وقد اهتم بالصورة البصرية أساسا كما اهتم أيضا ببعض حالات الأفراد الذين يتميزون بحضور الصور البصرية لديهم أكثر من غيرها من الصور العقلية ، أى أن صورهم العقلية تتعلق أكثر بخبرات « مرئية » ، وأقل من تلك الناس توجد لديهم الصورة السمعية ، وأقل من ذلك بكثير توجد لديهم أنماط الصور الأخرى كالصور الشمية أو التذوقية أو الخاصة بالتوازن أو التوجه المكاني ، وهناك تباينات وفروق بين الأفراد فى كمية كل نوع من الصور العقلية وفى مدى جوية هذه الصور عند حاسة . وفى كل موقف ، فبعض

الأفراد الذين درسهم جالتون كانوا عاجزين حتى عن فهم معنى « الصورة البصرية » ، وبعضهم الآخر استطاع أن يستشعر ويتصور أضعف الخبرات السمعية فقط (*) .

وقد ذكر جالتون بعض أنواع الصور العقلية الأخرى ومثال على ذلك الخبرة المسماة بالتركيبية أو التأليفية Synthesis حيث تمتزج نشاطات الحواس المختلفة ، فالموسيقي يمكن أن « ترى » كندفق من الصور الملونة (٦) هذه الخبرة المركبة حيث انه نظر اليها باعتبارها أحد الأشكال المتميزة للنسائط الخيالي حيث انها تتضمن مزجا وتركيبا جديدا بين خبرات متفاعلة عبر الحواس المختلفة (٧) هذا النوع المتميز من الخبرة الخاصة بالصور العقلية والذي انتبه اليه جالتون بشكل مبكر لم يلتفت اليه العلماء تجريبيا أو يجرون دراسات ذات أهمية تذكر عليه الا في سبعينات وثمانينات هذا القرن وما بعد ما يقرب من مائة عام من اشارات جالتون اليه (٨) .

هناك أنواع أخرى من الصور العقلية أثارت اهتمام العلماء وخاصة علماء النفس الارتقائي وهو ما يسمى بالصور الارتسامية Eidetic imagery وقد كان جانبيش Jaensch هو أبرز العلماء الذين درسوا هذه الظاهرة (**) بشكل تفصيلي ، وقام كلوفر Kluver بمراجعة التراث الخاص بهذه الظاهرة عام ١٩٣١ ، وقد تم الاعتقاد بأن الصور الارتسامية تكون شائعة ومألوفة خلال الطفولة وغير شائعة أو مألوفة خلال مرحلة الرشد (***) والجدير بالذكر أنه خلال الصور الارتسامية يكون لدى الفرد بشكل واضح « صورة » دقيقة بشكل غير مألوف وحيث يمكنه أن « يقرأ » التفاصيل الكاملة الخاصة بالموضوع المرسم أو المرسوم في عقله .

بعد ذلك ابتعد العلماء عن الاهتمام بموضوع الصور الارتسامية لمدة تزيد عن ثلاثين عاما حتى ظهرت دراسة هاربر وأعادت الاهتمام بهذا الموضوع رغم أنها أشارت الى أن هذه الظاهرة أقل شيوعا مما كان يعتقد في الماضي (٩) .

(*) من الواضح أن بيتوفن كموسيقار مبدع كان يتميز بوجود صور سمعية لديه بشكل شديد التدفق والحيوية .

(**) سيأتي شرح مفصل لهذا النمط من الصور العقلية في قسم تال من هذا الفصل وهو القسم الخاص بتصنيفات الصورة العقلية .

(***) وقد زعمت دراسات عديدة حدوث انخفاض عام عبر العمر في حيوية كل أنواع الصور العقلية .

وقد ناقش « بياجيه » و « انهلدر » الصور العقلية في علاقتها بالادراك والمعرفة وأكد الأهمية الكبيرة للإشارات الخاصة بالصور وكذلك الإشارات اللغوية في القيام بالعمليات المعرفية المختلفة ، والصور العقلية بالنسبة لبياجيه لها خصائصها الرمزية والدلالية ، مثلها مثل الكلمات ، وقد اهتم بياجيه بشكل خاص بالجوانب والدلالات للصور العقلية ونظر الى الكلمات والصور ليس باعتبارهما وحدات غير مرتبطة بل باعتبارهما وحدات مرتبطه بشكل ضرورى لا بد منه كما تحدث بياجيه أيضا عن أنواع الصور العقلية ودورها في بعض نشاطات الأطفال كالرسم واللعب وحل المشكلات (١٠) كما سنشير بعد ذلك خلال هذا الفصل .

هذه الفكرة التى طرحها بياجيه حول الارتباط الشديد بين الصور العقلية واللغة يؤكدها عالم آخر هو عالم سيكولوجية الفن الجشطلتي رودلف أرنهيم A. Arnheim حين يحذر فى كتابه « التفكير البصرى » من العواقب السيئة التى يمكن أن تنجم من الاهتمام الزائد بالجوانب اللغوية على حساب الصور العقلية التى هى المادة الأساسية لفهم العالم من خلال لغة الصورة وذلك أثناء الأطفال ثم بعد ذلك نشاطات الحياة المختلفة (١١) .

كذلك يتحدث جروم برونر J. S. Bruner عن أهمية مرحلة التمثيل الأيقونى Iconic representation خلال مراحل الارتقاء العقلى للعقل ، وقام برونر بربط هذه المرحلة بمفهوم الصور العقلية ، وهذه المرحلة تظهر فى نهاية السنة الأولى عندما يكون الطفل قادرا على تمثيل العالم الخارجى داخلنا لنفسه من خلال صور عقلية أو من خلال تخطيطات عقلية تكون مستقلة نسبيا عن النشاط الواقعى ، وبمرور الوقت يتم ترسيخ قواعده التمثيل الأيقونى ، والنمو عند برونر لا يشتمل على سلسلة من المراحل بقدر ما يشتمل على عمليات مسنمة متتابعة من السيطرة والتمكن التى تأخذ أشكالا ارتقائية مختلفة تنتج عن التفاعل المستمر بين النشاط الخارجى وعمليات الادراك والتمثيل العقلى الداخلى حتى يصل الطفل الى مرحلة التمثيل الغريزى Symbolic representation التى هى أكثر المراحل دلالة على حدوث الانفصال الضرورى بين الذات والموضوع وهو انفصال له أهميته الكبيرة دون شك خلال عمليات التفكير الرمزى بالصور أو من خلال اللغة (١٢) .

(*) الأيقونة هى الصور الصغيرة المجسمة المختزلة التى تقف كبديل رمزى لمكونات واقعية أكبر منها كما فى الأيقونات بالكنائس مثلا .

في سبعينات هذا القرن وما بعدها ظهرت دراسات عديدة حول موضوع الصور العقلية لعل أهمها دراسات ريتشارد سون (١٣) وبأيفيو (١٤) وهوروتيز (١٥) وبياجيه وانهلدر (١٦) وغيرها من الدراسات التي اسارت سى معظمها الى اهمية الصور العقلية فى تفكير الأطفال بشكل خاص وفي تفكير الانسان بشكل عام ، كما أكدت أغلب هذه الدراسات الدور الهام الذى تلعبه الصور العقلية فى بعض النشاطات العقلية الانسانية المتميزة كالخيال والابداع .

الصور العقلية واللغة :

قدم « آلان بأيفيو » وهو عالم نفس من جامعة تورنتو بكندا ما سمي بنظرية الترميز الثنائى (أو المزدوج) Dual Coding theory للمعلومات ، وأشار من خلال هذه النظرية الى أن المعلومات يتم تمثيلها فى الذاكرة من خلال نستين أو نظامين منفصلين لكنهما مترابطان تماما ، هما نظام الصور العقلية والنظام اللفظى ، وتقول هذه النظرية كذلك ان نظام الصور يتعلق بالموضوعات والوقائع العيانية (المحسوسة الملموسة) المكانية أو المتطورة أمام النظام اللغوى فيتعلق بالتعامل مع الوحدات والبنىات اللغوية المجردة ، وعندما يزداد تمثيل المعلومة المدخلة الى الذاكرة لهذين النظامين (الخاص بالصور واللغوى) يزداد تمثيلها داخل العقل بطريقة مناسبة ، وكمثال لاستخدام هذه النظرية مع المواد اللفظية والصور نجد ما يلى :

نلاحظ أن كلمات مثل « نفاحة » ، « سهم » ، « جبل » * من ناحية ثم كلمات مثل « طاعة » ، « شجاعة » ، « سعادة » ، « مثال » ، كلها كلمات مألوفة ، لكن المجموعة الأولى من هذه الكلمات تتكون من كلمات عيانية Concrete وقادرة على اثارة صورة حيوية داخلية خاصة بالشيء الذى تشير اليه ، أما المجموعة الثانية من الكلمات فهى أقل فى قدرتها على اثارة هذه الصور من المجموعة الأولى ، وتشير الدراسات التى قامت على فروض هذه النظرية الى أن الكلمات التى تستثير الصور العقلية الداخلية تكون أسهل فى تعلمها من الكلمات التى لا تفعل ذلك ، وتفسر النظرية هذه السهولة فى التعلم بافتراضها أن الكلمة العيانية (التى تشير أكثر من غيرها الى أشياء واقعية محددة) يتم تمثيلها من خلال الصور والمعانى اللفظية ، وذلك لأنها تتكون من شكل خاص ولون خاص وملمس خاص ورائحة خاصة .. الخ كما أن لها اسما خاصا يطلق عليها ، ولذلك تدخل مثل هذه الكلمات الى نظام الذاكرة الخاص بالصور ، وكذلك النظام الخاص بالكلمات ، هذا بينما توضع الكلمات المجردة أو التجريبية فى النظام اللفظى فقط وذلك لأنه لا توجد لها احالات واقعية قوية كما هو الحال

فى الكلمات الخاصة بالأشياء الواقعية أو العيانية ، هذه الشائفة فى النمشل والتخزفن فى الذاكرة تجعل هناك ننافة فى الوسائل النى يمكن من خلالها استدعاء الكلمات العيانية ومن ثم نكون الذاكرة أفضل بالنسبة لهذه الكلمات (٢٦) .

نتيجة لما سبق ينصح العديد من خبراء التربية والتعليم بأهمية المزوجة بين الكلمة والصورة فى المراحل المختلفة لتعليم الصغار والكبار أيضا ، وفى مجال الأدب نكون الكلمات والأبيات الشعرية والجممل التصويرية المشحونة بالصور أكثر قدرة على ائارة خيال القارئ ومن ثم على قيامه بالمشاركة الوجدانية والعقلية فى العمل الأدبى من الكلمات والجممل بل وحتى الأبيات الشعرية التى تنخفض فيها كمية الصور والأخيلة التى هى سلاسل من الصور ومن ثم قد يؤدى اغراق الكاتب فى التجريد اللفظى الى وصوله الى مشارف الغموض الفنى ومن ثم فقدانه الصلة بالمتلقى دون فكرة كبيرة عظيمة أو ابداع فائق متائق .

ان الفكرة الأساسية لدى « بايفيو » تقوم فى جوهرها على أفكار العالم روجر سبىرى وزملائه فى مجال الوظائف الخاصة بنصفى المخ الأيسر والأيمن ، وهى الدراسات التى سبق لنا أن أشرنا إليها فى قسم سابق من هذا الفصل ، وأهمية ما قدمه بايفيو تتمثل فى أنه قام بربط اللغة بالنظامين الأساسيين فى المخ (اللفظى والخاص بالصور أو البصرى) ، فاللغة اذن ترتبط بهذين النظامين الأساسيين للمعرفة وتشغيل المعلومات ، ويتعلق النظام الأول منهما كما هو معروف بالكلام واللغة بشكل مباشر ، فنحن يمكننا التفكير فى ضوء الكلمات والعلاقات المختلفة فيما بينها ، كما توجد هناك أيضا فى هذا السياق العمليات اللفظية الداخلية التى تتوسط أو تقوم بدور هام فى السلوك اللغوى ، أما النظام الآخر لتمثيل المعرفة فهو سبق أن ذكرنا أنه يتعلق أكثر بالصور العقلية ، وهكذا فاننا لو قلنا مثلا « الولد ذو الشعر الأحمر يقشر برتقالة خضراء » فان فهمنا لهذه الجملة ربما كان يشتمل على نوع ما من الصور العقلية الخاصة بهذا الولد وهذه البرتقالة وكذلك العلاقة بينهما ، وليس مجرد استعادة هذه الكلمات ومحاولة استظهارها ككلمات تذكر هذه الجملة فيما بعد أيضا على الجوانب اللغوية والصور العقلية الخاصة بها أيضا . هذه الصور - كما يشير بايفيو - قد تكون تخطيطية عامة وليست بالضرورة أشكالا تمثيلية شديدة التحديد والتفصيل ، كما انها تكون ذات معنى ، وتظهر كاستجابة ترابطية للكلمات وتلعب دورا هاما فى تذكرنا وفهمنا للغة ، كما قد تختلف من وقت الى آخر اعتمادا على الوقائع والخبرات السابقة وكذلك،

السياق الحالى الذى تظهر فيه . كذلك فان الصور العقلية لا تحتاج فى بعض الحالات لأن يستدعيها المرء بشكل شعورى كامل كى نفوم بوظائفها المطلوبة ، كذلك يمكن أن تستنار هذه الصور بشكل سريع كاستجابة أو رد فعل للمنبهات المتعلقة بها .

ان ما سبق ذكره يعنى أن أهم خصائص الصور العقلية هى :

١ - انها يمكن أن تكون تخطيطية عامة وليست بالضرورة تمثيلا حرفيا للوقائع أو الأشياء العيانية المحددة .

٢ - أن هذه الصورة تشتمل على الشكل الخاص بها وكذلك المعنى المرتبط بها ، والصور غير ذات المعنى يصعب تمثيلها عقليا ، اذن المعنى أمر ضرورى فى التفكير الخاص بالصور كما هو أمر ضرورى أيضا فى التفكير اللغوى .

٣ - تساعدنا هذه الصور فى فهم وتذكر الكلمات .

٤ - تقوم هذه الصور بوظيفة الرابطة أو بالوظيفة الترابطية الخاصة ما بين الكلمات وبعضها البعض حيث تساعد الصور على ايجاد العلاقات المناسبة بين الكلمات ، سواء كانت هذه العلاقات قريبة ومباشرة أو بعيدة وغير مباشرة ، وفى الابداع الأدبى والفنى بشكل عام تلعب الترابطات البعيدة ، لكنها ذات المعنى ، دورا كبيرا فى عملية الابداع وذلك لأن هذه الترابطات البعيدة تكون هى المفتاح الأساسى الذى يلج منه المبدع الى عوالم الخيال بكل ما تشتمل عليه من صور ، اذن الصور العقلية هامة فى حد ذاتها تصور كما انها هامة فى احداث العلاقات الجيدة والمناسبة بين الكلمات وعناصر التفكير اللغوى فى مجالات التربية والتعلم والابداع وسائر نشاطات الحياة المختلفة .

٥ - الصور العقلية تختلف فى مدى قيامها بأدوارها وفقا للمواقف المختلفة فأحيانا لا يحتاج الانسان الى استدعائها بشكل كامل وأحيانا تظهر بشكل كامل ، وأحيانا تلج على الفرد وأحيانا تظهر بسرعة وأحيانا ببطء ، فمثلا صور ما قبل النوم قد تظهر بشكل لا ارادى لكنها تكون شديدة الوضوح ، وقد تكون مختلطة وغير ذات معنى لكنها قابلة للتعرف والتحديد كخليط من أشكال محددة وذات معنى ، كذلك قد نحاول أحسانا تذكر ملامح وجه كنا نعرفه أو حتى مازلنا نعرفه لكننا لا نستطيع مهما بذلنا من جهد ، وفجأة فى لحظات خاصة قد لا نكون قد تعمدنا فيها أن نفكر فيه .

٦ - يختلف شكل الصور العقلية ومحتواها لدى كل فرد ووفقا للخبرات السابقة التي مر بها وكذلك الموقف الحالي الذي تظهر فيه هذه الصور كما انها تختلف من فرد الى آخر وفقا للميول والاهتمامات المتعلقة بنشاطات ترتبط أكثر من غيرها بالصور العقلية (كالفنون والآداب مثلا) وكذلك نتيجة الفروق فى النشاطات الخاصة بالجهاز العصبى بين الأفراد .

٧ - نلعب الصور العقلية دورا هاما فى اكتساب الطفل للغة فى المراحل المبكرة من ارتقائه ، فخلال تعرض الطفل للموضوعات والوقائع العيانية الحسية الحركية يقوم هذا الطفل بتكوين مخزن داخلى من الصور ، ويمثل هذا المخزن جوهر معرفته عن العالم ، وتعتمد اللغة الى حد كبير ويتم بناؤها على هذا الأساس وتظل متداخلة متفاعلة معه ، رغم انها تقوم ببناء نظامها الخاص المستقل جزئيا بعد ذلك ، وتظهر شواهد فى سلوك الطفل على أنه يعرف الأشياء مثل أن يعرف أسماءها ، ويدل ذلك على أنه قد قام بتخزين نوع من التمثيل للأشياء وتتم المضاهاة والمقارنة بعد ذلك بين هذه المادة التى تم تخزينها وتلك المادة الموجودة فى العالم الخارجى البيئة المحيطة بالطفل ، ثم يستطيع هذا الطفل بعد ذلك أن يستجيب بشكل مناسب للاسم الخاص بموضوع ما ، حتى لو كان هذا الموضوع غائبا ، كان يبدأ فى البحث عنه ، مما يشير الى انبثاق أو ظهور العلاقة بين صورة ما وكلمة ما .

٨ - لا يتعرض الطفل خلال ارتقائه لموضوعات ثابتة أو ساكنة أو منفصلة فقط ، بل يتعرض أيضا لموضوعات متحركة وذات علاقات فيما بينها ، كما يتعرض أيضا للتتابع أو الترتيب أو النظام الخاص الذى يشتمل على هذه الموضوعات ، ويكون هناك قانون ما يجمع هذه النشاطات المتتابعة معا ، انها تميل الى التكرار من خلال مظاهر محددة ، فالناس يدخلون الغرفة من نفس الباب بنفس الطريقة ، ويتم النقاط الزجاجة أو الكوب بطريقة معينة ، وهكذا ، باختصار نوع من قواعد التركيب أو البناء أو « النحو » الخاص للوقائع الملاحظة كما يوجد نحو خاص فى اللغة ، ويتم استدماج هذا الشكل من قواعد البناء ونظم التركيب داخل النظام التمثيلى الخاص بالصور العقلية فى المخ ، ويتم اثراء هذا الشكل من خلال نشاط ومشاركة الطفل نفسه فيه ، فعندما يشارك الطفل فى اللعب أو الكلام أو الضحك أو الأكل . الخ يكتسب المكونات والقواعد الداخلة الخاصة بهذه النشاطات أسرع من الطفل الذى يشارك فيها أو تتأخر مشاركته فيها ، من خلال ذلك يتعلم الطفل أسماء الأشياء

والوقائع وأسماء علاقاتها ، هذا التعلم يفسر بأنه يعنى أن الروابط فد تكونت وارتقت ما بين التمثيلات العقلية للموضوعات والنشاطات (وهذه التمثيلات هى بطبيعة الحال صور عقلية فى الغالب) وبين الاسماء الوصفية الخاصة بهذه النشاطات والعلاقات .

٩ - ترتقى هذه المرحلة الأساسية الأولى الى حد كبير عندما نكتسب الكلمات الدالة وكذلك عندما يتم تكوين شبكة داخلية مترابطة من العلاقات بين الكلمات ، ومن خلال الاستخدام والممارسة ، يتم فى النهاية الوصول الى المهارات اللفظية المجردة ومن خلالها يكون السلوك اللفظى متحرر نسبيا من الاعتماد على السياق العيى المحسوس المباشر ، وأيضا يكون هذا النشاط اللغوى مستقلا الى حد كبير عن الصور العقلية ، وعدم الوعى بهذه الشروط الخاصة بالاستقلال النسبى وكذلك الاعتماد المتبادل بين نظامى التفكير اللغوى والبصرى (الخاص بالصور) قد يؤدي ببعض المبدعين مثلا الى الاهتمام الزائد بجودة التعبير وصياغة العبارة وصحة الاشتقاق وغير ذلك من الشروط اللفظية للغة دون الاهتمام بالصور كأداة هامة فى جعل اللغة أكثر تمثيلا وتصويرا ومن ثم أكثر قابلية للفهم والاستيعاب ومن ثم المشاركة ، ولعل هذا يفسر علم فهمنا لكثير من الكلمات العربية القديمة المهجورة ، لاننا لا نفهم معانيها ، أى لأنه لا توجد فى أذهاننا صور عقلية مناسبة حولها ، كذلك فان البعض الآخر من الأدباء قد يستسلمون لفيضان من الصور العقلية التى تتدفق دون رابطة أو علاقة نتيجة فقدان اللغة أو أداة التوصيل المناسبة ومن ثم قد يفقدون صلاتهم أيضا بالمتلقى ، ان الأمر يبدو لنا أقرب دقة حين نقول ان الصور تقوم بالربط بين الكلمات كذلك تقوم اللغة بالربط بين الصور ، فالعلاقة التفاعلية المناسبة اذن بين النظامين اللغوى والبصرى علاقة وثيقة وضرورية وهامة فى الابداع الأدبى بشكل عام .

ان جانبا كبيرا من المعرفة الانسانية يتم تخزينه فى النظام الخاص بالصور العقلية داخل المخ ، ويتكون هذا النظام من عمليات خاصة بتفسير وقائع العالم باعتبارها صورا تقوم بحفظ المعلومات والخصائص الادراكية حول الجوانب غير اللفظية من العالم ، والمعنى ومن ثم الفهم الكلى لأى موضوع أو رسالة أو ابداع أدبى أو فنى يتمثل فى تلك المعرفة النى نتمكن من الوصول اليها من خلال النظامين اللغوى والبصرى وكذلك العلاقات الممكنة بينهما (٢٧) ، اننا يمكننا استثارة صور عقلية لدى بعض الأفراد من خلال اشارات لفظية (كلمات معينة) لكن هذا لا يعنى بالضرورة

أن تكون هناك علاقات اتعاق تامة بين الكلمة (المثير) والصورة (الاستجابة) كما يمكننا انارة سلوك لفظي معين لدى الأفراد من خلال بعض الصور وكذلك لا نستطيع هنا ضمان التطابق أو التشابه ما بين التعبيرات اللفظية والصور التي أنارتها ، ان جوهر العملية يكمن في المسافة الفاصلة بين ظهور المنبه وصدور الاستجابة ، أى فى قلب عمليات المهيم والتحويل والتمثيل الذى تحدث داخل مخ الانسان ، وفى مجال الابداع بشكل عام يكون هناك محاولة جادة من جانب الأدباء الحقيقيين لاحداث قدر من التسابه أو التناسب بين عمليات الادراك الخارجية للصور وعمليات تحويل هذه الصور داخليا ثم عمليات انتاجها بعد ذلك فى شكل أعمال لفظية بصرية تتسم بالابداع المتميز ومن ثم تكون قادرة على التأثير .

الصور العقلية والخيال والابداع :

الصور العقلية هي مصادر للالهام مثلها مثل القماش والأوراق التي يضع الفنان أو الكاتب عليها أفكاره ويقوم بالتجريب معها ومن خلالها ويقوم بتعديلها قبل أن يقوم بتنفيذها فى عمل ابداعى ، يختار المبدع الصور التي يمكن أن تحقق استبصارات ومعرفة أكبر لدى متلقيها ، وتلعب موهبة المبدع ومهارته دورا كبيرا فى تمكينه من تحويل ونقل ما يوجد فى عقله من صور وأفكار الى الورق ثم الى المشاهد أو القارئ . اذن تتكىء موهبة الكاتب الى حد كبير على قدرته على تكوين وضبط واختيار وعرض الصور المناسبة التي تحقق المنعة والفائدة لدى القارئ ولعل هذا يظهر بشكل خاص خلال ابداع القصة القصيرة حيث يحتاج الكاتب الى الانتقاء والتحكم وصباغة وعرض الصور الأساسية فقط دون غيرها حتى يكون التأثير مؤثرا وفعالا كذلك فان الرؤية الشعرية والقدرة على رؤية القديم بطرائق جديدة أو رؤية الجديد بطرائق قديمة تعتمد على حد كبير على التفكير من خلال الصور وعلى عمليات الخيال وتمثل الأقوال والمقتطفات التالية بعض النماذج فقط التي تشير الى أهمية الصور العقلية والخيال فى الفنون الابداعية الانسانية بشكل عام .

١ - عندما توصلد أبواب العالم الواقعى يمكن أن يخلق الخيال عالمه الخاص ، ويمكن أن يستحضر الأشكال والتكوينات العظيمة وكذلك الرؤى التي تسحر الألباب (ايرفنج) .

٢ - اننى أحيا فى قلب خيالى فانشئء موكبا من الصور المدركة (وولف) .

٣ - عليك أن تبذل الكثير كي تصبح شخصا خياليا . انك ترى الأشياء كثيرة ، ويمكنك أن ترى القبح وكذلك الجمال (اندرسون) .

٤ - هناك أشياء عديدة فى الموسيقى يجب تخيلها دون سماعها (باخ) .

٥ - « الموسيقى تنشر ومضات الصور » (نيتشه) .

٦ - العقل كالماء ، يستقبل ويعكس الصور (ارامز) .

٧ - الزمن هو صورة الابدية (عدد كبير من الفنانين والمفكرين) .

٨ - ان خياله يشبه أجنحة النعام ، انه يمكنه من الجرى لكنه لا يمكنه من التحليق (ماكولى) .

٩ - الخيال هو عين كبيرة مفتوحة (فراى) .

١٠- يتكون الانسان من جسم وعقل وخيال ، لكن خياله هو ما جعله مرموقا (ماسفيلد) .

١١- فى خيال الانسان فقط تجده كل حقيقة وجودها الفعال والأكيد (كونراد) .

١٢- ما يقتنصه الخيال كجمال لابد أنه حقيقة (كيتس) .

١٣- لا يرسم الفنان ما يراه ولكن ما يجب أن يجعل الآخرين يرونه (ديجا) .

١٤- ربما كانت العلامة الأكثر تميزا للعقل الموسيقى هو القدرة على التخيل السمعى (سيشور) .

١٥- أن تعرف ، ذلك لا شيء ، أن تتخيل ، ذلك كل شيء (أناتول فرانس) (٢٨) .

وتشتمل كلمة الخيال Imagination بداخلها فى الانجليزية على كلمة Image التى تعنى صورة عقلية وتفرض نظريات عديدة حول الابداع أن الصور العقلية توجد وتخزن فى العقل اللاشعورى وأن العقل الشعورى يصبح بعد ذلك واعيا بها ، ويفترض أن الصور اللاشعورية يمكن أن ترتبط من خلال تيار من الصور التى تتجاوز وتركب وتنصهر معا لتكون أنماطا جديدة من الصور العقلية ، وأن الكثير من هذه النشاطات تحدث دون مجهود ارادى من وعى الفرد ، وتأتى الصور الجديدة الى الوعى

بأفكار جديدة ، أو اشراقات ووضعات تحدث بغتة داخل الوعي العادى فتصيبه بالدهشة ، ويبدو أن هذه الحالات تحدث داخل حالة خاصة تسمى التهويم Reverie ، تشتمل حالة التهويم على الأحلام وأحلام اليقظة والخييلة والرؤى والهلاوس وصور خيال ما قبل النوم وصور خيال ما بعد الاستيقاظ ، وكل هذه الحالات ذات علاقة وثيقة بالعمل اللاشعورى منها بالعقل الشعورى ويحتاج المبدع كى يستفيد من هذه الحالات أن يتسلح بحس وخيال وتصور بصرى استقبالى ومرن من خلال ذلك يستطيع أن يتحكم الى حد ما فى هذه التلقائية الشديدة المميّزة لصور الخيال والتهويم ومن خلال تحكمه الانتقائى المناسب هذا يمتلك بعض المصادر الضرورية لتغذية ابداعه بعد ذلك . ولأن الصور الابداعية كثيرا ما تأتى من الجانب اللاشعورى من العقل - كما يقول صمويل وصمويل - وهو الجانب الذى لا يخضع لسيطرة الأنا ، فان العديد من الأفراد يشعرون أن مثل هذه هذه الصور تأتى تلقائيا ، انما تجيء من خارج أنفسهم ولهذا السبب شعر عديد من الفنانين أنهم يجب أن يخضعوا للاندفاعات الابداعية الموجودة فى هذه الحالة أو بالأحرى ينتظرون فى حالة استرخاء حتى تتلبسهم هذه الحالة وتسيطر عليهم ، وفى قلب هذه الأفكار تكمن بعض الأفكار الشائعة حول الوحي والالهام الذى اعتقدوا أنه يجيء من الخارج ، من أعلى ، لا من الداخل ، من أعماق العقل والشعور (٢٩) :

أكد عالم البيولوجيا والفيلسوف الأمريكى سينوت E. W. Sinnott أن الابداع هو أحد التجليات الطبيعية للحياة ، واعتبر الخيال بمثابة قدرة الفرد على تصوير شيء ما بعين عقله ، شيء لم يره من قبل ولم يمر بخبرة خاصة معه . وأكد أهمية اللاشعور والعمليات المرتبطة به « فى الأحلام وأشباه الأحلام يمتلئ العقل بحشد من الصور والخييلة . . هنا تحدث الخبرات والمبطل الخاصة المتعلقة بالكائنات الحية ، وأكثر من ذلك ، فاننى أعتقد أن القوى التنظيمية للحياة تقوم بتحويل الخييلة اللاشعورية الطليقة الى أنماط منظمة ، ومن بين حشود الصور والأفكار يرفض العقل اللاشعورى بعض التركيبات باعتبارها غير هامة أو غير متألّفة ولكنه يرى الدلالة أو الأهمية الخاصة بتركيبات أخرى ، ومن خلال وسائل العقل الخاصة ، الوسائل التنظيمية العقلية والجمالية وربما الروحانية ، يتم تمييز النظام عن الفوضى والعشوائية ، ومثلا تقوم العمليات الحيوية بتحويل الكائن الحى من مادة عشوائية غير متشكلة فى البداية الى مجموعة من الانظمة الخاصة من الابنية والوظائف المنظمة الخاصة بالجسم، فكذلك يقوم العقل اللاشعورى باختيار وتنظيم وربط هذه الأفكار والصور فى أنماط خاصة والتشابه بين العمليتين شديده القرب ، وما يجدر الاهتمام

به هو أن القوة التنظيمية للحياة تكشف عن نفسها فى العقل وكذلك الجسد ، بالطبع يصعب كثيرا الفصل بين هذين المكونين المتلازمين ، وهذه القوة فى حد ذاتها عنصر ابداعى مميز ، ومن ثم أصبح الابداع خاصية للحياة (٣٠) .

يقول عالم النيورولوجيا جيرارد من جامعة متيشفجان الاغلاق هو خاصية أساسية للغفل ، انها القدرة على فصل الشكل عن الارضية ، والقدرة على تشكيل الصيغة الكلية المسماة بالجشطلت أو الشكل ، كذلك تحديد الهوية المميزة لموضوع ما . الاغلاق اذن يمكن التفكير فيه على أنه تمثيل للفكرة ، صورة جديدة متألفة يتم تكوينها من صورة متنافرة ويعتقد جيرارد أن كل هذه الخطوات وكذلك الخطوة النهائية تشتمل على دورات خاصة بنشاط الخلايا العصبية ، هذه الدورات عندما تكتمل تحدث عملية الاغلاق وعندما تعجز عن الاكمال يحدث التوتر الذى هو حالة تفصل ما بين الرغبة فى الاكمال والاغلاق والعجز عن تحقيق هذه الرغبة ، ان هذا يعنى ان المخ ينشط كوحدة كلية كبيرة ، مجموعة من كتل الخلايا العصبية التى تنشط معاً ، كل منها يشكل جزءاً من نشاط دينامى متذبذب لكنه ذو طابع كلي « هذه الأوركسترا التى تغزف الأفكار والحقيقة والجمال والتى تخلق الخيال الابداعى » (٣١) .

فى مقابل التأكيد السابق على عمليات اللاشعور نجد علماء آخرين يؤكّدون عمليات الشعور وهؤلاء غالبية العلماء المعاصرين خاصة ذوى التوجه السلوكى ، وفيما يلى هؤلاء وهؤلاء اتجهت مجموعة نائلة الى التأكيد على أهمية ما قبل الشعور Subconscious باعتبارها المنطقة الواقعة بين الشعور واللاشعور ليست منطقة وعى كامل ولا منطقة لا وعى كامل ، ليست حاضرة تماما ولا غائبة تماما ، انها يمكن أن تستدعى وتستحضر عند الحاجة وبوسائل خاصة اختلف حولها الأدباء والعلماء ، وقد اعتقد العالم « ريج » Rugg عام ١٩٦٠ أن هذه هى منطقة الحدس الحقيقى أنها تكون غالبا متحررة من سيطرة الرقابة والعقل الصارم الميكانيكى وانها تشكل الأرضية الأساسية للابداع ، تتميز هذه المنطقة من الوعى بحالة من الاسترخاء المنتبه أو التركيز المسترخى ، فى هذه الحالة يحدث التوجه نحو الابداع ويرى المبدع الأفكار والصور كما لو كانت حقيقية ، خلال ذلك يقوم هذا العقل الخاص الذى اطلق عليه « ريج » اسم « العقل عابر الحدود » متسما بالحرية فى الحركة دون رقابة الوعى الصارم ، انه يحيط بالصور ويقترب من أبسط المعانى الرمزية لها ، هذه المعانى التى تمتزج فيها الصور بالرموز تكون البداية الحقيقية للابداع وحل المشكلات وعند تكتشف

هذه الصورة الرمزية تولد الفكرة وتحديث الومضة الابداعية التي يمكن أن ينفذ من خلالها عمل ابداعي جديد (٣٢) .

قال العالم « البرت اينشتين » انه اكتشف نظرية النسبية من خلال نظيره لنفسه راكبا شعاعا من الضوء ، وكتب اينشتين يقول انه يعتقد أن الكلمات لم تلعب دورا في تفكيره « فالوحدات النفسية التي يبدو انها تستخدم كعناصر في التفكير هي العلامات أو الاشارات المحددة وكذلك الصور العقلية الأقل أو الأكثر وضوحا ، هذه العلامات والصور هي اعادة انتاجها وتركيبها بطريقة ارادية » (٣٣) . وكتب المؤلف الموسيقى المعروف وولفجانج موزارت عام ١٧٨٩ في أحد خطاباته « عندما أكون ، كما كنت ، أنا ذاتي تماما ، في حالة جيدة من البهجة ، مسافرا مثلا في عربة ، أو سائرا بعد وجبه جيدة ، أو خلال الليل عندما لا استطيع النوم ، تكون هذه هي المناسبات التي تفيض فيها الأفكار بغزارة بداخلي ويقوم موضوعي (الموسيقى) بتوسيع حدوده الخاصة ، ويصبح محمدا وكليا وله طريقته الخاصة في الأداء ، رغم أنه قد يكون مكتملا تماما ومنجزا في عقلي ، بحيث يمكنني أن أتجول بذهني عبره بنظرة واحدة ، كما لو كان لوحة جميلة أو تمثالا عظيما ، انني لا أسمع أجزاء العمل داخل خيالي بشكل متتابع ، بل أسمها كلها ، كما كان الأمر دائما ، الكل في لحظة واحدة » (٣٤) .

في خطاب كتبه تشايفكوفسكى عام ١٨٧٨ ذكر فيه أن « بذرة العمل الموسيقي الذي يكتمل بعد ذلك ، تأتي فجأة وبشكل غير متوقع ، انها تضع جذرها الخاص بقوة غريبة وبسرعة . يحدث ذلك وبشكل متكرر خلال حالة شبيهة بالمشى أثناء النوم » وقال فان جوخ « ان اللوحات تأتي الى كما تأتي الأحلام » . وقال د . ه . لورنس (الكاتب الانجليزي) الفن هو شكل من الوعي المرهف ، ويجب أن تأتي الصور من داخل الفنان ، ان الصورة كما توجد في الوعي هي التي تعيش كرؤية ، لكنها تكون مبهوة (٣٥) وكتب المثال الانجليزي هنرى مور « أن المثال يصنع الأشكال الصلبة - كصور - داخل عقله - انه يتصور عقليا شكلا مركبا من كل ما يحبط به ، ويعرف عندما ينظر الى أحد الجوانب ما يوجد عند الجانب الآخر ، ويقوم بتوحيد نفسه مع مركز جاذبة الشكل وكتلته ووزنه ، انه يدرك حجمه باعتباره الفراغ الذي سيحتله الشكل في الهواء » (٣٦) .

قام الشاعر صمويل بتلر كولريدج كذلك بوصف كيفية كتابته لقصيدة « كوبلاخان » فقال بأنه أصيب ليلة بوعكة صحية فتناول أحد

مشتقات الأفيون ثم استغرق بعد ذلك في النوم في مقعده في نفس الوقت الذي كان يقرأ فيه مقطعا من Purchase's Pilgrimages « هنا كان الخان كوبلا يأمر ببناء قصره » واستمر كولريديج في نوم عميق حوالى ثلاث ساعات ، على الأقل بالنسبة لحواسه الخارجية ، خلال تلك الفترة كان على ثقة شديدة الحيوية ، بأنه لم يؤلف أقل من مائتى أو ثلاثمائة بيت شعري (٣٧) .

يشير كل ما سبق الى أن الفنون تقدم للناس صورا عقلية ربما ام يتمكنوا من المرور بخبرات خاصة بها دون الفن ، انها تجعلهم يرون (أو يسمعون أو يشعرون) العالم بطريقة جديدة وبالنسبة لمؤرخى الفن والنقاد وعلماء الجمال فان الصور التى يقدمها الفن هى وجهات نظر حول العالم والذات تمثل زمانا ومكانا خاصا لكنها مع ذلك ذات دلالات انسانية وعالمية عامة .

نظر المحللون النفسيون الى الصور العقلية والخييلة الفنية على انها تقوم بوظيفة التطهير وخفض التوتر من خلال تأثيرهم الواضح بأفكار أرسطو القديمة حول التعاطف والشفقة خلال التفاعل مع الأعمال الدرامية بما فيها الشعر ، ان هذه الصور العقلية التى تتحول الى صور فنية تقوم فى نظر علماء التحليل النفسى وعلماء علم نفس الأعماق باشباع الرغبات اللاشعورية وبالنسبة للعلماء ذوى التوجهات الاجتماعية والانثروبولوجية فان البيئة الاجتماعية تقدم الالهام والصور العقلية بالنسبة للفنان ومن ثم تضع الحدود الخاصة للصور العقلية والخيال لدى المستمعين أو المشاهدين أو القراء ، مع ذلك فان الدراسات الميدانية أو الامبيريقية حول الصور العقلية لم تضيف سوى القليل الى معرفتنا حول الفنون وهكذا فنحن نجد دراسات كثيرة مكثفة نشطة حول التمثيل الحسى للمدخل الخاص بالصورة (أو الأيقونة كما تسمى فى بعض الدراسات) ثم عمليات تشغيلها وتخزينها واستعادتها فى الذاكرة لكن هناك أعمالا قليلة جدا حول وجود الصور العقلية ووظائفها الهامة فى الفنون ، أو حول الصور التى تستثيرها الفنون لدى القراء أو المشاهدين أو المستمعين ، وحول دور الصور العقلية فى الاستجابة التذوقية الجمالية ، بدلا من ذلك نجد حكايات قصصية أو ذكر عابر للصور العقلية (أو غيابها) فى بعض الاضاءات الفنية التى تركها لنا فنانون أمثال ورد زورث وكولريديج وادجار آلان بو وليوناردو دافنشى وفاجنر وغيرهم .

لكننا نجد خارج نطاق الدراسات السيكلوجية بعض الدراسات المدرسية أو النقدية أو الفلسفية شديدة الأهمية حول الخيال ، من ذلك

مثلا دراسة أديسون J. Addison المسماة «مسررات الخيال The Pleasures of Imagination» التي تحدث فيها عن أهمية الخيال فى الفنون وقد ذكر فيها مثلا أن « هوميروس تميز خياله وامتاز خيال فرجيل بالوصول الى كل ما هو جميل ، وامتاز خيال أوفيد بالوصول الى كل ما هو جديد ، أما ميلتون فتفوق خياله فى الجوانب الثلاثة السابقة : الجلال والجمال والجدة . وناقش أديسون كيف تستطيع الانماط المختلفة من الفن والشعر أن تحدث المتعة من خلال الصور التى تستثيرها لدى متلقيها ، والفروق بين الصور التى تستثيرها الأعمال الفنية والصور التى تستثيرها موضوعات الحياة اليومية الأخرى ، وأكد أن الأعمال الفنية تختلف فيما بينها بمقدار ما تستطيع أن تستثيره من صور وأخيله وقال العالم الطبيعى والشاعر والناقد وعالم التربية برونوفسكى Bronowski ، ان التخيل معناه تكوين الصور وتحريكها وتحويلها داخل عقل المرء للوصول منها الى تنظيمات جديدة » واعتبر برونوفسكى الخيال هو الجذر المشترك الذى ينبثق منه العلم والفن معا وينموان ويزهران ، ولا يكون الخيال أكثر حرية فى الفن عنه فى العلم أو العكس فالخيال يحتاج الى أن يكون حرا ومن ثم فان برونوفسكى يعاود التفوق بمقولة بليك ما يتم اثباته الآن (فى العلم) كان قد سبق تخيله (فى الفن) ويعبر العالم عن خياله - يقول برونوفسكى من خلال التجربة ، أما الفنان فيعبر من خلال القماش فى المجالين وتقدم الانسان يحتاج الى التعاون المستمر بين هذين المجالين (الكانفاس) أو الأداة الموسيقية أو الورقة والعلم فى العلم يتم اختبار التجربة من خلال مقابلتها أو مجابقتها بالخبرة الطبيعية أما فى الأدب فان التصور التخيل يتم اختباره فى مواجهة أو مقابل الخبرة الانسانية (٣٨) رغم أهمية هذه الآراء والتعليقات الأدبية والنقدية والفنية حول الصور العقلية والفنون فانها تتسم ببعض عدم الدقة حيث انها تستخدم المعانى الموضوعية والشكلية والأدبية والحسية والرمزية والاستعارية والمجازية وغيرها بطريقة تتسم بانها فضفاضة واسعة ومن ثم فقد تركت العلاقات بين الصور العقلية والخيال وبين الخيال والتفكير غامضة ومضمرة وغير واضحة . ومع ذلك فالأمر الواضح فى الفترة الأخيرة من تاريخ العلم هو أن العديد من هذه الأفكار والآراء بدأت تخضع للفحص العلمى المنظم فى اطار علم النفس المعرفى الحديث كما تمت إعادة النظر فى عديد من المفاهيم التحليلية النفسية المبكرة حول أحلام اليقظة والرموز والأحلام من خلال وسائل جديدة فى المعالجة ، ومع ذلك ظل هناك تجاهل أو تناس أو عجز واضح عن معالجة موضوع الصور العقلية والخيال فى الكتابات النقدية والأدبية والجمالية داخل هذه الحركة السيكلوجية المنتشرة فى السنوات

الأخيرة ، لكننا يمكن أن نلمح بذور بعض الاهتمام في بعض الدراسات التي بدأ يتردد صداها في السنوات الأخيرة والتي نعرض لدراسة واحدة منها هنا ببعض الاختصار .

الصور العقلية لدى هرمان ملفيل : نموذج تطبيقي :

وفقا لعدد من الدراسات فان الأفراد المبدعين يميلون الى أن تكون لديهم درجة عالية من التخيل والصور العقلية ، هذه القدرة تنبه وتدفع وتغذى وتنظم الأفكار الأصلية .

قام ماكيلر بالتمييز بين صور الخيال وصور الذاكرة وبين الصور الازادية والصور اللارادية وبين الصور البصرية والصور اللفظية (التي تعتمد على الايقاع والوزن في حالة الشعر مثلا أو تتابع المقاطع أو تقطعها أو عمليات الحوار في الأنواع الأدبية النثرية .

تستند شهرة هرمان ملفيل - الكاتب الأمريكي الشهير - ككاتب على استخدام العديد من الصور الوصفية والحية . تمت الدراسة التي قام بها مارتن لنداور باستخدام أسلوب تحليل المضمون على اثني من أعماله الروائية هما « موبى ديك وبيير » وقد كتبنا في فترتين مختلفتين من حياة ملفيل ، فقد كانت حياته المبكرة مليئة بالمظاهرات والخبرات الحية في البحار والمحيطات في تلك الفترة كتب موبى ديك ، أما بعد ذلك وفي فترة متأخرة من حياته أصبح ملفيل أكثر تأملا وأكثر اعتمادا على استبطانه لذاته في كتاباته وخلال ذلك كتب روايته « بيير » ، وهي الرواية الوحيدة لديه التي لا تستند على البحر كإرضة تقوم عليها الرواية . تم اختيار صفحة من كل عشرين صفحة من رواية « موبى ديك » و صفحة من كل خمس عشرة صفحة من « بيير » (والاختلاف في العينة المختارة يرجع الى اختلاف طول الحجم الكلي لكل رواية على حدة) وتم تحويل الجمل الموجودة في هذه الصفحات الى رموز تشير الى الاحالات الحسية (البصرية - السمعية - اللمسية . الخ) المختلفة الموجودة في الروايتين وتم وضع علامات على الجمل التي تشير أكثر من غيرها في هذه الصفحات الى الاحساسات المختلفة الخاصة بالتذوق ، الابصار ، الرائحة ، اللمس ، الصوت . وتم تصنيف هذه الجمل واحصاؤها من خلال اثني من المحكمين ، وعندما كان يتم ذكر أكثر من حاسة أو أكثر من صور حسية في الجملة الواحدة ، كان يوجه الاهتمام الأكبر الى خصائص الصور التي ترد وتتكبر أكثر من غيرها في نفس الجملة وتم من خلال ذلك حل بعض الخلافات بين المحكمين فيما عدا

حوالى ٤ ٪ من الجمل موضوع الدراسة حيث لم يتحقق اتفاق مناسب بينهما حول كيفية تصنيف هذه الجمل ومن ثم استبعاد هذه الجمل من التحليلات ومن أمثلة الجمل التي خضعت للتحليل « القرية .. لم يكن لها طعم مقبول » أو « الحيتان ذات الرائحة الكريهة » من رواية « موبى ديك » وكذلك « لم يحو الخطاب أية اجابة دافئة » و « كاد لهب الحار يعيظ بي » .

وقد وجد « لنداور » Lindauer وهو من قام بهذه الدراسة أن هناك ٣٧٦ اشارة حسية من هذا النوع فى عينة الدراسة التى قام بدراستها والمأخوذة من الروايتين منها ١٩٣ اشارة فى رواية موبى ديك و ١٨٤ اشارة فى رواية بيبير ويعرض الجدول رقم (١) العدد والنمط الخاص بكل اشارة حسية فى الروايتين ، ويشير هذا الجدول كذلك الى عدد هذه الاشارات فى كل قسم من أقسام كل رواية على حدة ، وكان هذا التقسيم الاخر بمثابة المراجعة لمدى ثبات المحكمين فى تصنيف المادة ، حيث ان تحديد قيم الصورة الحسية فى نصفى كل عمل يجب أن يكون متشابهة اذا كانت طريقة اعطاء الدرجات متسقة ، واستخدمت هذه الدرجة أيضا لقياس مدى تماثل أو تشابه أسلوب المؤلف (أو استخدامه للكلمات) فى الأجزاء الأولى والأخيرة من العمل ولم تكشف الدراسة عن وجود فرق دال بطريقة جوهرية بين استخدام ملفيل للاشارات والصور الحسية فى نصف كل عمل على حدة ، أما الاختلاف الواضح بين الروايتين فظهر بشكل خاص فى طبيعة أو نمط الاشارات والصور الحسية المستخدمة ، فقد كانت الاشارات والصور البصرية فى « موبى ديك » أكثر من مثلتها فى « بيبير » بينما كانت الصور اللمسية والعضلية فى « بيبير » أكثر من مثلتها فى « موبى ديك » وفى كل رواية كان الاختلاف أو البروز واضحا بالنسبة للصور والاشارات اللمسية والبصرية عن غيرها من الاشارات والصور فى كل رواية .

كانت رواية « موبى ديك » باشاراتنا العديدة الى البحر وألوانه أكثر بصرية من رواية « بيبير » ومن ثم اشتملت على صور بصرية أكثر ، وعلى العكس من ذلك كانت رواية بيبير رواية أكثر تأملية واستبطانية ، فقد كان ملفيل يشير فيها كثيرا الى حاسة اللمس .

(أو ما يسمى أحيانا بحاسة القرب ، أو حاسة الأشياء القريبة على عكس الأبصار الذى يمكن تسميته حاسة الأشياء البعيدة) ، وقد وجد المؤلف صعوبة فى تفسير التشابح بين الروايتين فى الاشارات والصور السمعية والشمية والتذوقية رغم أنها أيضا حواس خاصة بالأشياء

القريبة) ويختتم الباحث دراسته بأن يشير الى أهمية دراسة أعمال أخرى للفقيل من فترات مختلفة لفحص عمليات التغيير في استخدام الكاتب لاشارات حسية معينة ومن ثم صور حسية وعقلية معينة في فترات مختلفة من حياته ، ويشير الباحث أيضا الى أهمية دراسة الاشارات والصور الحسية المختلفة لدى أدباء عديدين من نفس الفترة أو من أصحاب نفس المدرسة أو الاسلوب ومن أصحاب مدارس وأساليب أخرى لمعرفة التشابهات والاختلافات بين هؤلاء الكتاب وهذه المدارس والأساليب .

ويؤكد في النهاية أهمية اسلوب تحليل المضمون في القيام بمتل هذه الاجراءات مشيرا الى أنه حتى مجرد احصاء الكلمات الحسية في النص الأدبي يمكن أن يتسم بالثبات المرتفع بالأهمية الكبيرة لكن مع ضرورة وضع الابعاد والمكونات الأخرى للعمل الأدبي في الاعتبار أيضا (٣٩) .

جدول رقم (١)

ويوضح الاحالات الحسية في روايتين لهرمان ملفيل

(Lindauer, 1982, p. 486)

الدرجة الكلية	السمية	البصرية	الدوقية	اللمسية	الشمية	الرواية الاحالة الحسية
٩٢	١٧	٤٩	-	٢٣	٣	موبى ديتنك
١٠٠	١٤	٥٦	٣	٢١	٦	النصف الأول
١٩٢	٣١	١٠٤	٣	٤٥	٩	النصف الثاني
	%١٦	٣٤	%١	%٢٣	%٥	العدد الكلي (%)
٩٥	١٤	%٥٥	٢	٤٣	٢	بيسر
٨٩	١٨	٣٥	-	٢٨	٥	النصف الأول
١٨٤	٣٢	٦٨	٢	٨١	٣	النصف الثاني
	%١٧	%٣٧	%١	%٤٤	%١	العدد الكلي (%)

فى السنوات الأخيرة أصبحت هناك مناقشات متزايدة حول دور نصفى المخ فى التفكير بشكل عام والابداع بشكل خاص ، فالابداع هو عملية يترتب عليها ظهور شىء جديد ومناسب ، ويؤكد خبراء دراسات الابداع أن العملية الابداعية تتطلب نشاط نصفى المخ معا بشكل متكامل . تعرف الصور الخيالية بأنها النشاط الخاص بالتمثيل التخطيطى Schematic الداخلى للأشياء وكذلك عملية تحويل هذه التمثيلات الداخلية وانتاجها ، وترتبط الصور العقلية بشكل خاص بنشاط النصف الأيمن من المخ .

هناك شواهد متزايدة على أن وظائف نصفى المخ : الأيسر والأيمن هى وظائف مختلفة ، فالنصف الأيسر تحليلى بينما النصف الأيمن كلى أو تركيبى ، النصف الأيسر يقوم بدور كبير فى النشاطات الخاصة بالكلمات والاعداد بينما يقوم النصف الأيمن بالعبء الأكبر فى النشاطات الخاصة بالصور ، وتكون العمليات الخاصة بالنصف الأيسر متسلسلة ومتعاقبة ، بينما تكون العمليات الخاصة بالنصف الأيمن متوازية متزامنة تتم فى نفس الوقت ، ويبدو أنه من المقبول أن نقول أن النصف الأيسر من المخ هو الخاص بالعمليات الواقعية ، أى بالبعد الواقعى الخاص المحدد من حياة الانسان ، بينما النصف الأيمن قد يكون هو الأكثر ارتباطا بالعمليات المجازية الانفعالية وربما البدائية من نشاطات الانسان ، النصف الأيسر هو المتحكم فى عمليات التخاطب اللفظى اليومى مع الآخرين ، بينما النصف الأيمن هو مصدر التخيلات والأحلام . ومن ثم يمكننا استنتاج أن الأشخاص الذين يكون سلوكهم متسما بسيادة النشاط اللفظى التحليلى يميلون الى أن يكونوا خاضعين لسيطرة النصف الأيسر من المخ ، بينما الذين يفضلون الاهتمامات الكلية فى التفكير والنشاطات يميلون الى أن يكونوا خاضعين لسيطرة النصف الأيمن من المخ ، عندما نضع الفروق بين الرجال والنساء فى الاعتبار ، فإن نظريات عديدة تفترض أن وظائف نصفى المخ قد لا تكون بمثل هذا التخصص أو الانفصال ، فمثلا تعد القدرة الخاصة بادراك المكان من المهام الأساسية للنصف الأيمن ، والقدرة اللفظية من المهام الأساسية للنصف الأيسر ونحن نجد أن النساء أقل مهارة بشكل عام فى المهارات المكانية ، ويفسر بعض الباحثين ذلك من خلال الزيادة الواضحة فى النشاطات اللفظية لدى الاناث عنها لدى الذكور ، هذه الزيادة موجودة أصلا فى المخ وهى تنتشر من النصف الأيسر الى النصف الأيمن فتعوق بعض نشاطاته خاصة النشاطات المكانية ، لكنها تعرض هذه الاعاقة

على كل حال من خلال تلك المهارات اللفظية الواضحة التي تظهر في نساطات الاناث وسلوكياتهن ، ونجد تأييدا لهذا الرأي أيضا في تفضيل الرجال للأعمال المتضمنة بعض العمليات الخاصة بالنشاطات البصرية المكانية بينما تفضل النساء الأعمال اللفظية أو الكلامية (٤٠) . وقد ظهرت مناقشات عديدة حول دور كل من نصفي المخ في عملية الابداع ، وبشكل عام تميل الآراء الى الاتفاق على أن الابداع يتطلب نشاط نصفي المخ ، الأيسر والأيمن معا ، فالشعر مثلا ابداع باللغة التي هي من وظائف النصف الأيسر ، لكن هذه اللغة تستخدم أساسا للتعبير عن انفعالات وصور وأخيلة وأحلام ، وهي من نشاطات النصف الأيمن ، وتزداد ابداعية الشاعر بمقدار تمكنه من احداث التكامل الخلاق بين هذين المكونين الأساسيين للابداع الشعري : اللغة والصور . نفس الشيء يمكن قوله بالنسبة للرواية والمسرح والقصة القصيرة ، ففي ابداع هذه الأجناس الابداعية يحتاج المبدع الى احداث تكامل خلاق أيضا بين الصور واللغة ثم تأتي بعد ذلك بعض الحيل والأدوات الفنية التي تفرق بين جنس أدبي آخر ومع الوعي بأن الشعر قد يتميز بالوزن والايقاع ، فان هناك بعض القصص الحديثة تستلهم هذا الخيط الشعري وتدمجها في بنيتها الأساسية ، بحيث أصبحنا نسمع الآن عما يسمى بالقصة القصيرة ونسمع أيضا عن الحكاية والدراما في الشعر ، كما أصبح بعض الأدباء يتحدثون عن « الكتابة » وعن « النص الجديد » أكثر من حديثهم عن جنس أدبي بعينه ، وذلك اتفاقا مع ما قرره لوكليزيو حين قال « الشعر ، الروايات ، الأقاصيص ، هي أثريات غريبة لم تعد تخضع أحدا ، أو تكاد . قصائد ، حكايات ، ما الفائدة منها ؟ لم يبق سوى الكتابة » (٤١) .

بشكل عام تفترض الدراسات السيكولوجية الحديثة حدوث التكامل بين النصفين الأيسر والأيمن ، أو اللفظي والبصري من المخ خلال الابداع ثم يحدث الخلاف بعد ذلك بين العلماء في تفسير ما اذا كان نشاط أحد النصفين يسود ويتفوق على نشاط النصف الآخر خلال أنواع معينة من الابداع هو في حقيقة الأمر يتضمن عجزا عن احداث التكامل بين هذين وأن عجز بعض الأعمال الابداعية أحيانا عن الوفاء ببعض الشروط المطلوبة الابداع ، أم أن الابداع الجيد غالبا ما يتضمن تكاملا بين هذين النشاطين ، النشاطين بطريقتة ابداعية بحيث يسود أحدهما على الآخر فيظهر التفكير مثلا والتشوش اذا ساد النشاط البصري الخاص بالصور والأخيلة على النشاط اللفظي الخاص بالألفاظ والكلمات ، وقد يحدث هذا أحيانا عندما يسود الاتجاه الابداعي دون وجود الحرفية أو الصنعة الكافية ، بينما قد تؤدي سبادة الصنعة أو اللغة دون وجود الجانب البصري التصويري الصوري

المناسب الى سيادة التكلف والتزين الخارجى ، ان الجانب البصرى خاص بالصورة وخاص بالعاطفة وخاص بالباطن ، بينما الجانب اللغوى خاص بالايقاع وخاص بالانتاج والتنفيذ والتوصيل والتعبير ، والتكامل بين هذين الجانبين أمر ضرورى. وحاسم فى شتى النشاطات الإبداعية الانسانية وفى النشاطات الفنية والأدبية منها بوجه خاص .

ان الخيال بما يشتمل عليه من صور هو القطب الآخر الهام فى البعد الثنائى الخاص بالواقع / الخيال الذى تشتمل عليه حياة الانسان ، وهناك أمثلة لاستخدام الصور العقلية والخيال ، وقد تحدث رايلى Ryle عن الانسان عندما يقول انه « يستخدم خياله » أو « يفكر بطريقة خيالية » ، فان ذلك قد يعنى شيئا واحد من أشياء عديدة يمكن أن يقوم بها البشر ، فالشاهد فى المحكمة قد يبتكر حكاية محكمة ثم يقوم القاضى باختبار هذه الحكاية فى ضوء الأدلة الخاصة بالقضية التى ينظرها ، والعالم المبتكر الذى يجرب آلة جديدة قد يستمع لآراء ونصائح عديدة من زملائه عن امكانيات تحسين هذه الآلة أو استخدامها ، والكاتب القصصى قد يستطرد فى الخيال فى قصته الرومانسية ويتابعه القراء فى ذلك ، والممثل الذى يقوم بأداء دور معين قد يقوم بذلك بطريقة خيالية تتمتع المشاهدين . ان كل هؤلاء الناس يستخدمون خيالهم ، وكل هذه النشاطات الخاصة بالابتكار والفعل وقراءة الأدب القصصى ، والذهاب للمسرح والسينما الخ. تتضمن نشاطات خاصة باستخدام الصور والخيال وكذلك المشاركة فى الصور والخيال ، والكثير من منتجات الانسان الصناعية (الملابس والأثاث والأجهزة والآلات . . الخ) والمنتجات الفنية (اللوحات ، التماثيل ، المؤلفات الموسيقية ، والأعمال الأدبية) هى أمثلة لمنتجات العقل الانسانى الإبداعى وهو ينتج من خلال الصور والخيال ، اننا كثيرا ما نستخدم الخيال عندما نحاول رؤية أشياء « بعين عقولنا » بحيث نرى ما هو موجود الآن عند مستوى الإدراك الحسى . فيمكننا أن نرى البيت الذى عشنا فيه فى طفولتنا وما كانت عليه القاهرة مثلا (أو بغداد أو دمشق . . الخ فى ثلاثينات هذا القرن) . ويمكننا أن نتخيل أيضا ما لم نره فى الماضى ، كبف كان برج بابل ، وكيف كانت الحدائق المعلقة فى بابل فى الماضى ، وهذا النوع من التصور والتخيل شديد الأهمية كما يؤكد علماء النفس ففيه يمكن أن توجد الأنواع المختلفة من الصور العقلية البصرية أو السمعية وغيرها . وما يمكن أن يتخيله المرء يمكن تمثيله فى شكل كلمات (منطوقة أو مكتوبة) أو من خلال وسائط الرسم والتصوير أو من الهمهمة أو الصفير أو الغزف على البيانو . . الخ .

ان هناك مرحلة أخرى فيما وراء حدود الخيال التى حددها علماء مثل ماس Mace ورايل Ryle كما يقول طومسون Thomson على انها تتعلق بالتفكير الاجترارى Autistic thinking ، انها تأخذ أشكال التخيل والتهويم وأحلام اليقظة والترابطات التى تحدث فى التفكير الاجترارى الذى تم النظر اليه على أنه يتحدد كلياً من خلال منبهات داخلية (حاجات - رغبات - صراعات) باعتبارها متميزة عن المنبهات الخارجية فى الخيال يستثار اللعب الحر من خلال منبهات خارجية خاصة ، من خلال مشكلة أو مهمة محددة ، وهكذا يوجد عامل ما « لنتحكم » فى الخيال يتم خفض القيمة التأثرية للمتطلبات المباشرة للبيانات الإدراكية ، وتتوقف البيئة الفيزيقية والاجتماعية عن أن تكون ذات الأهمية المركزية وتصبح الأهمية الكبرى للعب الخيالى الخاص بالتداعيات الحرة والامتزاج الحر ما بين عناصر الإدراك الخارجية والداخلية ، وقد يستخدم بعض الكتاب خلال ذلك بعض المواقف الإدراكية المألوفة لهم لحفز عملية التنبيه الخيالى ، فقد يستخدم الكاتب بيته الخاص كموقع للاحداث أو يستخدم كاتب آخر شخصاً يعرفه كشخصية أساسية فى قصصه التى تعتمد على الخيال (ومثال ذلك شخصية الدكتور واطسون فى قصص شولوك هولمز مؤلفها الانجليزى السير آرثر كونان دويل) وقد يحدث ذلك فى الرسم والنحت والموسيقى أيضاً وهكذا فان الخيال يساهم فى الابداع الفنى بطرائق عديدة ، والأحلام والصور بأنواعها المختلفة وكذلك عناصر الخبرات الإدراكية التى يتم تذكرها كلها قد تستخدم كمادة لتطوير مواد أخرى جديدة يتم استخدامها فى الأعمال الابداعية ، ان التفكير « الخيالى » بمعنى الاستخدام الماهر المغامر الفردى لمهارات المرء وقدراته ومواهبه فى تنفيذ عمل معين يشكل - بطريقة واضحة - جانباً هاماً مما تقصده بالابداع ان دور الخيال فى الابداع هو دور أساسى ، لكن الحديث عن هذا الدور ليس من الأمور السهلة .

وربما كان فيما قاله الشاعر الانجليزى ستيفن سبندر S. Spender بعض الاقتراب من هذا الدور ، لقد تحدث سبندر عن أن الابداع هو « أن يكون المرء هو ذاته بكل قدراته وادراكاته ، محتشداً بكل المهارات التى اكتسبها » (٤٢) ان هذا القول ربما كان يشير الى حالة الانغماس الشديد والانهماك فى العمل الفنى وكذلك حالة الصديق مع الذات والصدق فى التعبير عن هذه الذات خلال النشاط الابداعى ، ذلك النشاط الذى قد يمتد ليشمل حالة أخرى مرتبطة بالاستغراق فى العمل ومفارقة له أحياناً ،

الا وهى ذلك النشاط العقلى الخاص المتميز المتعلق بتنشيط كل امكانات
التصور والخيال . وهو نشاط شديد الأهمية فى ابداع القصة القصيرة .

على كل حال ، هذه وغيرها موضوعات ومواد للخبرة الانسانية يمكن
أن تكون مفيدة الى حد كبير فى اثراء عمليات الكتابة والابداع الفنى بشكل
عام ، والكتابة والابداع الأدبى بوجه خاص .

الفصل الرابع

العملية الابداعية في القصة القصيرة
(تصور خاص)

القسم الأول :

نحو البحث عن منطق لاستخدام التحليل العامل (كأسلوب احصائي) فى تحليل العملية الابداعية

مقدمة :

ركزت البحوث التى أجريت على القدرات الابداعية باستخدام منهج التحليل العاملى أغلب جهودها فى محاولة وجود هذه القدرات وتأكيد وجودها ثم تبين مقدار هذا الوجود مع اشارة - عابرة فى أحيان كثيرة - الى أن قدرة كذا تفيده فى وظيفة كذا وأنها تختلف عن القدرات الأخرى فى كذا وكذا لكنها لم توجه اهتماما مناسباً - على قدر علمنا - لدراسة الطرق التى تسلكها هذه القدرات فى محاولتها تحقيق أهداف معينة ، أى تلك العمليات والنشاطات والوظائف التى تقوم بها هذه القدرات لكى تؤدى دورها ، وما سبق ذكره لايبنى أن دراسات الابداع أهملت مفهوم الوظيفة عموماً ولكن يعنى أنها تعاملت معه تعاملًا محدوداً ، تعاملًا جزئيًا براجماتيا مما أفقد معالجاتها له للكثير من الحُصوبة والثراء السيكلوجى ، وقد أكد هذا بولتون حين ذكر أن علماء النفس قد ساروا فى اتجاهين متميزين وهم يدرسون التفكير الابداعى : الأول هو دراسة العملية الابداعية ، والثانى دراسة الفروق الفردية فى القدرة الابداعية « ولم يحدث تفاعل متبادل بين هذين المجالين كما هو متوقع » (١) .

وسنحاول فيما يلى أن نستعرض مفهوم العامل ثم مفهوم العملية والعلاقة بينهما ثم نحاول تقديم اقتراح خاص بكيفية الربط بينهما من خلال أسلوب التحليل العاملى .

أولا : مفهوم العامل :

الانجاء السائد في معظم دراسات القدرات يتجه الى اعتبار العامل مرادفا للقدر ، لكن على أساس أن « كلمة قدرة هنا بمعنى وظيفة وليس بالمعنى القديم المرادف لكلمة ملكة الذي يتضمن الفطرية والانعزال عن غيرها (٢) ، وقد اعتبر بعض العلماء العوامل هويات فعلية أو وظائف سيكولوجية قابلة للتحديد ، وإذا وجدنا وظيفة سيكولوجية موحدة فان هذا يكون بسبب وجود وحدة فسيولوجية أساسية خاصة بها داخل المنح ، وقد ظهر هذا الرأي عند بيرت سنة ١٩٤٤ (٣) وظهر كذلك لدى ايزنك H. J. Eysenck الذي مال الى اعتبار العوامل ذات هويات حقيقية ، فهو يقول « العصائية ليست تخليقا أو بدعة احصائية وهي كذلك أحكمت عهدا تحكما للتصنيف ، فانها حقيقة بيولوجية » (٤) .

أما في الطرف الآخر فنجد طومسون H. A. Thomson الذي قال بأنه من غير المناسب افتراض قدرات متكاملة تتفق مع العوامل ، فالعقل في رأيه أكثر تعقيدا ، وهو كل متكامل يعجز أي تحليل رياضي عن التعبير عنه بدقة تامة ، فهو يتميز بالثراء والتعقد الذي يجعل من الصعب التمييز بين مكوناته العديدة ، وفسيولوجيا يمكن اعتباره شبكة معقدة من امكانات واحتمالات الاتصالات الداخلية ولذلك فقد اعتبر طومسون العوامل « معاملات رياضية وصفية تتفق مع الاختبارات والعينات المستخدمة » (٥) .

وقد لاحظ البورت G. Allport العديد من العوامل يفشل في أن يكون له معنى سيكولوجي محدد ، ولذلك يمكن اعتبارها تخليقات رياضية واعتبرت أنسنازي A. Anastasi العوامل تعبيرا رياضيا مقيدا عن اتجاهات الارتباطات (٦) وتطور الرأي عند بيرت باعتبار العوامل مبادئ للتصنيف ، وعارض الاستخدام الذي يماثل بينها وبين الأسباب الملموسة أو العيانية سواء بمصطلحات الملكات أو الطاقة Energy أو القدرات Entities أو الهويات Abilities أو السمات Traits وأصر على أن العمل لا يمثل مكونا من مكونات الفرد ، ولكنه مكون محدد Abstract Component يزودنا بإطار ملائم للوصف (٧) ونجد رأيا مشابها لذلك عند جيلفورد ، فالعوامل عنده هي تجريدات لمكونات من النشاطات الكلية (٨) وعند كرونباخ وميل P.E. Meehl « فمن الأفضل النظر الى العوامل باعتبارها أطرا مرجعية عامة موجودة بطريقة ما في مجال معين من السلوك » (٨) وعند فروكتر B. Fruchter

الذى قال بأن « العوامل ليست وقائع داخلية ، ولكنها تخدم فقط لتمثيل الأساس المسئول عن التباين الذى يلعب دوره فى مجموعة من الدرجات أو غيرها من البيانات التى لوحظت تحت مجموعة من الشروط المحددة » (٩) . وقد اقترح كوان R. W. Coan حلا للخلافات القائمة بين أنصار اعتبار العوامل هويات حقيقية ، وأنصار اعتبارها معاملات رياضية وصفية - فقال بأنه قد تكون هناك بعض القيمة من استخدام مصطلح « عامل آ » Factors عندما نتكلم عن الجوانب الاحصائية من العامل ، مصطلح « عامل ن » Factorp حين نتكلم عن الجوانب السيكولوجية منه ، ورغم تشككه فى أن هذا الاقتراح سوف يحظى بقبول عام ، الا أنه رأى أنه يجعل التواصل أسهل بين العلماء .

وحين تحدث جيلفورد عن عوامل الابداع فى اطار حديثه عن « تصور بناء العقل » Structure of intellect model استخدم مفهوم السمة لكى يشير به الى « المتغير الذى يختلف عليه الأفراد وبطريقة منتظمة، والذى يتعلق ببعض الخصائص التى يمتلكها الأفراد عموما ، ولكن بدرجات مختلفة ، كما أن هذه الخصائص تتعلق أيضا بطريقة توظيف هذه السمات أو القدرات ، ومن ثم فقد تزودنا Functioning بمفهوم مناسب لوصف الطريقة التى يعمل بها الفرد » (١٠) .

« والعوامل تبعا لذلك عندما يتم تفسيرها سيكولوجيا يمكن أن ندركها على أنها طرق يختلف عليها الأفراد وكذلك يتشابهون من خلالها ، وهى يمكن أن تمثل نوعا من الواقع السيكولوجى ، ولذلك فانها يجب أن تشتق من البحوث المصممة بعناية ، فهى ليست مجرد معاملات احصائية » (١١) . لكن الجانب الثانى من تعريف جيلفورد للعوامل أو للقدرات ، والخاص « بطريقة توظيف هذه القدرات » وفائدتها « فى تزويدنا بمفهوم مناسب لوصف الطريقة التى يعمل بها الفرد » لم يوجه اليه الاهتمام الكافى والمناسب ، بمعنى أنه لم يختبر ولم يحلل وظيفيا وبدرجة كافية على عمليات الابداع الفعلية ما دما نتعامل مع وظائف ، فالمرونة التلقائية Spontaneous Flexibility مثلا عرفت بأنها والقدرة أو التهيؤ Disposition الذى يمكن الفرد من انتاج مجموعة كبيرة ومختلفة من الأفكار مع التحرر من القصور الذاتى أو التماذى ، أما المرونة التكيفية Flexibility Adaptive فتظهر فى تلك المشكلات التى تتطلب ، فى الغالب - نمطا غير عادى من الحلول ، وهى تسهل عملية الوصول لحل المشكلات ، وقد تبدو المشكلة قابلة للحل بواسطة الأساليب التقليدية والمألوفة ، ولكن هذا لن يفيد هنا » (١٢) أى أن هناك :

مرونة تلقائية — تحرر من القصور الذاتى — مجموعة كبيرة من الأفكار المختلفة وهناك

مرونة تكيفية — تحرر من استخدام الأساليب المألوفة — حلول غير عادية هكذا فقط ودون تفسير لكيف يحدث ذلك من خلال العمليات النفسية المختلفة ما دمنا نتعامل مع كائن حتى نشط متفاعل مبدع ومتطور ومطور لواقعه ، مفهوم الوظيفة استخدم اذن للتأكيد على بعض جوانبه مع اغفال الجوانب الأخرى ومنها الجوانب الدينامية والخصبة أو الثرية له ، ان الوظيفة قد تستخدم للإشارة الى :

١ - العملية التى تدركها بوصفها متميزة عن عناصر الإدراك مثل وظيفة العين فى القيام بالرؤية ، أو بوصفها متميزة عن الناتج النهائى لها مثل وظيفة الغدة الدرقية « Thyroid Gland » فى افراز التيروكسين Thyroxine ، وهذا التمييز لا يعنى الانفصال فهناك وحدة واضحة بين البناء والوظيفة » (١٣) .

٢ - وقد نعنى بالوظيفة الدور الذى تلعبه عملية معينة فى عملية أكثر منها اتساعا ومن أجل التوافق مع البيئة أو النشاط المميز لجزء معين من الكائن فى علاقته بالكائن ككل (١٤) .

٣ - وقد نعنى بالوظيفة « وهى تستخدم بمعنى « دالة » القيمة التى تعتمد على قيم الكميات الأخرى التى تسمى بالمتغيرات المستقلة » (١٥) فالوظيفة قد تعنى نشاطا (التنفس ، التفكير) وقد تعنى فائدة هذين النشاطين (فائدة التنفس فى أكسدة الدم ، وفائدة التفكير فى حل المشكلات) ، وقد نعنى بها كمية متغيرة تعتمد قيمتها على القيم المعطاة لواحد أو أكثر من المتغيرات المتضمنة (١٦) ورغم كل هذه الأبعاد الثرية والمتنوعة لمفهوم الوظيفة فان ما حدث حتى الآن فى أغلب الدراسات العاملة بالابداع هو الاقتصار على الجانب البراجماتى للمفهوم (فائدة المرونة التكيفية مثلا فى الوصول الى حلول غير عادية للمشكلات) مع تضمين المعنى الرياضى فى المعنى البراجماتى (اذا زادت المرونة التكيفية زادت امكانية الوصول الى حلول غير عادية للمشكلات وقلت كمية اللجوء للأساليب المألوفة) أما الجانب الثالث وهو جانب العمليات والنشاطات أو الوظائف المتفاعلة فلم يوجه اليه سوى النزر اليسير من الاهتمام ، فمثلا كيف يتم التحرر من القصور الذاتى ؟ وكيف يتم انتاج الاستجابات الأصلية ؟ لا شئ يذكر هنا غير اشارات عابرة معطاة فى شكل تعميمات

أو تجريدات لنشاطات، مثل اللف أو الدوران حول الهدف ، بغير وجهه النظر ٠٠ الخ ، ويبدو ان المماثلة بين الانسان والحاسب الالكترونى كانت ذات تأثير كبير على تفكير جيلفورد كما اعترف هو بذلك (١٧) . بل لقد ذكر ان الفارق الوحيد بينهما هو أن الحاسبات الالكترونية لا تبحث بنفسها عن المعلومات ، وتناسى أهمية الجوانب الدافعية والمراجعية والبيئة وتأثيرها على التفكير الانسانى ، وكان وكأنه يتعامل مع الانسان المجرد ، الانسان كما يجب أن يكون ، وليس كما هو كائن بالفعل . ويبدو أن وعيه بهذا القصور هو ما جعله يقترح فى مقالة مبكرة ما سماه باسم علم النفس العاملى Factorial Psychology والذي أكد أنه مشابه للسلوكية فى تأكيدها على الموضوعية ، ولكنه مختلف عنها فى عدم تأكيده على الرابطة « منبه - استجابة » فقط ، بل أنه من المأمول فيه أن يقدم لنا هذا العلم تصورا لما يحدث بين ظهور المنبه وصدور الاستجابة ، ان علم النفس العاملى هو مثال لعلم النفس الوظيفى التقليدى ، بمعنى أنه على علم النفس العاملى أن يمتد الى المنطقة الدينامية من السلوك ليستكشفها بأسلوب جديد أكثر ملائمة مما هو متاح الآن (١٨) .

وقال بأنه من المحتمل أن نستنتج طرقا وظيفية تتفق مع العوامل المستخرجة ويكون ذلك من خلال الكائن أثناء نشاطه ، ومن ثم نضع بعدا بين العوامل والوظائف .

هذا عن العوامل بوصفها فئات أو تكوينات تصنيفية لمجموعة من الظواهر ، فماذا عن العمليات ؟

ما هى العملية :

عرفت العمليات على أنها نشاطات (١٩) وعرفت أيضا بأنها « أى تغير أو تغيرات فى موضوع ما أو داخل الكائن مع ضرورة أن تكون هناك خاصية متسقة محددة لها ، أو اتجاه يمكن تبينه ، والعمليات بمعنى آخر هى ما يحدث ، ومن ثم فهى تتقابل مع الشكل أو البناء » (٢٠) فالعملية تشير الى أى تغير فى موضوع أو كائن ، خاصة التغير السلوكى أو الفسيولوجى ، وهى تشير كذلك الى الطريقة التى يحدث بها هذا التغير (٢١) .

فمفهوم العملية يشير اذن الى سلسلة من النشاطات المنتظمة الموجهة نحو هدف ، أو هى نشاط متصل أو هى سلسلة من التغيرات تأخذ شكلا معيناً فهى شىء ما يحدث ، ويشير الى سلسلة من الخطوات المتتالية والمتصلة

والتي يتم الوصول عن طريقها الى هدف معين (٢٢) . « والعملية هي نشاط للكائن يشمل العقل ، وظواهر الحياة العقلية (٢٣) والعملية كما يعرفها سبنس K. Spence هي « استجابات مفترضة ، وغير ملاحظة ، عمليات ضمنية تحدث داخل الفرد » (٢٤) وقد استخدم مكجوجان F. McGuigan مفهوم « العمليات العقلية » لكي يشير به الى النشاط العصبي العضلي ، لكنه فضل استخدام مفهوم العمليات المضمررة Implicit Processes للاشارة به الى العمليات العقلية (واللغوية منها بصفة خاصة) التي تحدث بين ظهور المنبه وصدور الاستجابة ، وحاول تفسير التفاعلات بين هذه العمليات بناء على مفهوم الدوائر العصبية Mental Circuits المعقدة ، وعرف الاستجابة الضمنية على المستوى النظري بأنها « تكوين فرض Hypothetical Constructs تم تحديده وفقا للاجراءات الكلاسيكية كما ظهرت لدى هل C. Hull وتولمان E.C. Tolman ، (٢٥) أما جيلفورد فعرف العمليات بأنها نشاطات ، وقال بأن نظام وضوح العمليات على مكعبه الخاص ببناء العقل كان على أساس منطقي بحث ، أي بدءا من اكتشاف المعلومات (المعرفية) وانتهاء باختبار المعلومات (التقييم) فعامل مثل معرفة التحويلات الرمزية Cognition of Symbolic (CST) Transformation هو عامل له وضعه الخاص في « بناء العقل » (٢٦) وليس هناك تفسيرات كافية عن كيفية حدوث هذه المعرفة أو الوصول الى هذه التحويلات الرمزية ، ويبدو أن مفهوم « بناء العقل » قد امتد لدى جيلفورد لكي يشمل بدالاته البنائية مفهوم العمليات الوظيفية .

ومما سبق ذكره يمكننا القول بأن العملية النفسية هي فعل أو نشاط ، ارادى أو لا ارادى - يحدث داخل الانسان - أو يقوم به الانسان في الخارج - ويترتب عليه حدوث تغير أو تحول في مضمون - أو شكل - الجانب الذي تحدث فيه العملية ، أو تحدث من خلاله - أو في كليهما - وقد يكون هذا التغير ملاحظا أو غير ملاحظ ، وفي الحالة الأخيرة يمكننا الاستدلال على حدوثه من مؤشرات خارجية نلاحظها أو يقررها لنا الانسان الذي تحدث بداخله هذه العمليات ، ويترتب على أية عمليات كبيرة تغيرات واضحة في مضمون وشكل التفكير والسلوك ، وغالبا ما تكون العملية موجهة نحو هدف معين .

وترتبط العمليات وظيفيا فيما بينها ، وقد تقوم عملية ما في وقت ما بدور المتغير المستقل ثم بدور المتغير الوسيط وقد تكون متغيرا تابعا بعد ذلك ، ويشترك في أداء عملية كبرى عمليات أخرى أصغر منها ، وهذه يشترك في أداؤها عمليات أصغر وهكذا ، وتتباين العمليات فيما بينها سواء من حيث الهدف ، أو الشدة ، أو المدة ، أو الانتشار .

بين العمليات والعوامل :

العمليات كالعوامل ، هي تكوينات نظرية نستخدمها من أجل الوصف والتفسير للسباينات والنشاطات الحادثة في مجال معين من الملاحظات الخاصة بالسلوك الانساني مما يعطى امكانية للضببط والتنبؤ ، والتكوين عموما هو « مفهوم يستخدم عمدا أو يبتكر ويتبنى لغرض علمى خاص . وقد يتوسع العلماء في استخدامه فيسمونه متغيرا (٢٧) وحين نتعرض لمفهوم العمليات الخاصة بالابداع لابد أن نلجأ الى مفهوم المتغيرات الوسيطة **Mediating Variables** والذي اقترحه روزبون **Rozebone** لكي يشمل كل المتغيرات التي تقع داخل الكائن سواء كانت تكوينات فرضية أو متغيرات متداخلة **Intervening Variables** (٢٨) .

والجدير بالذكر أن ماكوركوديل وميل **Macorquodile & Meehl** قد ميزا في مقالة شهيرة لهما بين المتغيرات المتداخلة والأبنية أو التكوينات الفرضية على أساس أن الأولى لا تتضمن أية كلمات غير قابلة للاختزال الى قوانين كمية ، كما أن صدق القوانين فيها هو أمر ضرورى وكاف من أجل التاكيد من صحة ما يتم تقريره بشأن المفهوم ، وأيضا فان التعبير الكمي عن المفهوم يمكن الوصول اليه بدون اشتقاق وسيط وبالتجميع المناسب للقوانين الأمبيريقية ، أما التكوينات الفرضية فاعتبرت مصطلحات غير قابلة للاختزال التام الى مصطلحات أمبيريقية ، وهي تشير الى عمليات أو هويات لا تلاحظ مباشرة رغم أنها ليست بالضرورة غير قابلة للملاحظة ، كما أن الشكل الكمي للمفهوم لا يمكن الوصول اليه ببساطة عن طريق تجميع الوظائف الأمبيريقية (٢٩) ونفس الوجهة من النظر تقريبا نجدتها لدى **مافن ماركس M. Marx** الذي اعبر المتغير المتدخل تكوينا له درجة عالية من الصدق الاجرائي المباشر ، أما التكوين الفرضي فهو تكوين يتسم بأنه ذو درجة أقل نسبيا من الصدق الاجرائي لكنه - أى ماركس - اتخذ موقفا أقل صرامة من ماكوركوديل وميل فيما يتعلق بإمكانية الفصل التام بين هذين النوعين من المفاهيم ، فقال بأن الفصل بين هذين النوعين من التكوينات هو أمر في منتهى الصعوبة في كثير من الحالات (٣٠) .

أما **كريش D. Krech** فقد مال الى اعتبار التكوين الفرضي مشيرا الى نسق من الوقائع العصبية « فالتكوين الفرضي يشير الى بناء يفترض وجوده فعلا ويمكن أن نصفه فعلا من خلال التجريب المباشر . . . ومن خلال التاريخ المتعاقب للتنبيه والاستجابة فان وظيفة التكوين تتداخل بين المنبه والاستجابة (٣١) .

العمليات اذن هي تكوينات فرضية نفترضها ونستخدمها فى تفسير
الوقائع السلوكية غير الملاحظة والتي قد تكون مسئولة عن عديد من
الأشكال السلوكية الملاحظة وغير القابلة للملاحظة ، وعموما فان الأساس
الوحيد الصادق الذى يمكن على أساسه أن تقبل أو نرفض التكوينات
الفرضية هو - كما يقول ماركس - مدى نجاحها أو فشلها فى تمكيننا من
القيام باختبارات أمبيريقية لها ، والنتائج التجريبية لا ينظر اليها على
انها مؤيدة لهذه التكوينات ما لم يكن الصدق الاجرائى لها متزايدا
ومرتفعا (٣٢) .

وفى ضوء معادلتين شائعتين فى علم النفس ، الأولى هى التى قدمها
كلارك هل لشرح مفهوم المتغيرات الوسيطة (*) والثانية هى معادلة كومنج
وسكوينفيلد W. W. Cumming & W. N. Schoenfield لتحايل عملية
الادراك (**). يمكننا - دمجا بين هاتين المعادلتين - أن نقترح المعادلة التالية
لتفسير التفاعل بين العمليات الابداعية :

$$A - F - (X) - F - b \text{ (a) } - F - (X_1, X_2, \dots, X_n) - F - B.$$

على اعتبار أن - A - هى الشروط أو الظروف السابقة سواء كانت
متغيرات محددة قبلا كالسن والجنس والثقافة والوضع الاقتصادي
الاجتماعى وسمات الشخصية بالقدرات العقلية ، أو كانت هى المتغيرات
البيئية الفيزيقية أو الاجتماعية الخارجية أما - F - فتعنى أنها - أى
هذه الشروط السابقة - ترتبط وظيفيا بعمليات وسيطة - سواء كانت
متغيرات متداخلة أو تكوينات فرضية - غالبا ما تكون ذات خصائص
عصبية وعضلية وحسية وهذه ترتبط وظيفيا فيما بينها وتؤدى الى حدوث
عمليات الادراك البصرى ، السمعى . . الخ ونرمز لها بالرمز - b -
وهذه العمليات تقوم بدور المثيرات أو العمليات المنبهة - a - التى ترتبط
وظيفيا بعمليات أخرى تشكل عمليات للعملية الابداعية (X₁, X₂, ..., X_n)
وهذه بدورها ترتبط وظيفيا بالسلوك - B - أو الشروط اللاحقة أو

-
- (*) A - F - (X) - F - B Where : (★) وصيغة هذه المعادلة هى :
A = Antecedent conditions الشروط أو الظروف السابقة
F = Functionally related to ... ترتبط وظيفيا
X = Intervening Variable المتغير المتداخل أو الوسيط
B = Consequent Conditions. الظروف أو الشروط التالية أو اللاحقة .
(**) S R1 R2 Where : (★) وصيغة هذه المعادلة هى :
S = Stimulus event الواقعة المنبهة
R1 = The perceptual response. الاستجابة الإدراكية
R2 = The reported response. الاستجابة الخارجية .

الاستجابة الابداعية وهذا التصور يمكن تخيل أنه يصدق على العمليات الفرعية للعملية الابداعية - كل على حدة - كما أنه يمكن أن يصدق على العملية الابداعية كعملية كلية .

وعموما - كما يذكر رويس J. R. Royce - « فانه يمكننا القول بأن العامل هو متغير أو عملية أو محدد يفسر التباين في مجال محدد من الملاحظات (٣٤) على أن هذا القول لا يمكن أن نأخذه على إطلاقه فالعلاقة بين العوامل والعمليات يمكن النظر اليها على أنها علاقة عام بخاص أو علاقة شامل بمحدد ، العام هو العامل والخاص هو العملية ، الشامل هو العامل والمحدد هو العملية ، العامل هو فئة تصنيفية تضم تحتها العديد من العمليات المتقاربة في أهدافها وطبيعتها ، والعوامل كالعمليات يمكن اعتبارها متغيرات تنوسط بين متغيرات المنبهات ومتغيرات الاستجابات فنحن نشق هويات وظيفية تكون محددات للتباين المشترك في نمط الاستجابات ، وهذه المتغيرات الوسيطة قد تكون منغيرات متداخلة أو تكوينات فرضية ويعتمد هذا على عمق نفاذها في الشبكة المعرفية (*) (وفقا لمفهوم فايجل) بمعنى أنه كلما اقتربنا من الواقع الأميريقي ، كانت متغيراتنا متداخلة ، وكلما توغلنا أكثر في أعماق الشبكة المعرفية كانت متغيراتنا تكوينات فرضية .

هذا التفسير نفسه يمكن محاولته على عمليات العملية الابداعية فالعمليات الابداعية التي تقترب أكثر من مجال الملاحظة المباشرة والتي تعتمد أكثر من غيرها على الاتصال بالبيئة الخارجية كعمليات المراقبة والاتقاط أو غيرها من العمليات الإدراكية ، وكذلك عمليات التنفيذ والتقييم والتعديل والاتصال بالجماعة السيكولوجية ، كلها عمليات موجهة للخارج وأكثر قربا من غيرها بالواقع الأميريقي ومن ثم يمكن اعتبارها متغيرات متداخلة ، أما عمليات أخرى مثل التركيز ، الغلق .. الخ فيمكن اعتبارها تكوينات فرضية على اعتبار انها أكثر بعدا عن مجال الملاحظة الخارجية وهناك فئة أخرى يمكن أن نعتبرها تقف في منتصف الطريق بين المتغيرات المتداخلة والتكوينات الفرضية هي العمليات التي تتراوح بين الداخل والخارج العمليات التنظيمية التي يختص أحد جوانبها بالبيئة الخارجية والجانب الآخر المبدع ذاته ونعني بذلك عمليات الاعداد بأنواعها الثلاثة ، على أن الشيء الجدير بالذكر هو أن الفصل التام بين المتغيرات المتداخلة أو التكوينات الفرضية أو غيرها هو أمر في منتهى الصعوبة

(*) الشبكة المعرفية هي نسق القوانين المكونة لنظرية ما .

بل قد يستحيل تحقيقه فى مجال شديد التفاعل والتركيب مثل مجال العملية الابداعية .

وتلخيصا لما سبق نقول بأن العمليات كالعوامل يمكن اعتبارها متغيرات وسيطة - متدخلة أو فرضية - تقوم باحدات التكامل بين المنبهات والاستجابات ، أو بين الشروط اللاحقة للابداع ، والعوامل والعمليات غير القابلة للملاحظة المباشرة ولذلك فمن نستدل على وجودها من خلال بعض المؤشرات السلوكية ، ونستخدمها فى الوصف والتفسير من أجل الفهم الاكثر تنظيما لمجال معين من السلوك الانسانى ، والفرق بينهما هو فرق فى العمومية ودرجة الشمول ، العوامل أكثر عمومية من العمليات ويمكن اعتبار أن بعض العمليات متغيرات تساهم فى صنع مجال خاص بعامل معين اذن هى بمثابة أعضاء فى اطار أكبر يضمها هو العامل ، ومن هنا يمكن أن نتحدث عن عمليات عامل معين ، أى العمليات التى تساهم فى تكوينه أو التى يمكن تفسيره على أساسها ، وكون العامل - وكذلك العمليات - تكوينات نظرية مفترضة لا يعنى بأى حال من الأحوال أنها لا تتصل بظواهر السلوك ، ان أكبر دليل على وجودها هو وجود السلوك الذى نفترض أنها تؤدى اليه وتؤثر فيه (تنظيميا) أكثر من غيرها ، بالعوامل والعمليات تمثل نوعا من الواقع السيكلوجى الذى يجب أن نحاول تحديده بطريقة ملائمة ، ولكى تصل الى العوامل التى هى مركبات كان لابد لها من البدء بالعمليات التى هى بمثابة عناصر لهذه المركبات . ان من أعظم مميزات التفهيم الاجرائى لموقف ما ، ان ذلك يحوله الى وصف مختزل لما يحدث فعلا . . . الى شىء يحدث فعلا ، أو يتم القيام به ، ومن ثم فهو يشتمل على خاصية صدق الخبرة الفعلية « (٣٥) ، أى أننا نبدأ بعمليات تحليل « للعمليات » ثم نتقدم نحو القيام بعمليات تركيب لكى نصل الى « العوامل » ويتم ذلك لنا من خلال اسلوب التحليل العاملى ، الذى يقوم على أساس مبدأ « تبسيط وصف البيانات ، باختزال أو تقليل العدد الضرورى من المتغيرات أو الأبعاد . » (٣٦) فالتحليل العاملى كما يذكر فيرجسون G. Ferguson « يستخدم عادة فى البيانات التى يصعب التمييز فيها بين المتغير المستقل والمتغير التابع ولذلك فهو يهتم بدراسة العلاقات المتبادلة بين المتغيرات ، واكتشاف تركيبات هذه العلاقات » (٣٧) .

ان أهم الوظائف التى يقدمها لنا التحليل العاهلى هى أنه يساعدها على تصنيف العدد الكبير من المتغيرات الى عدد قليل من العوامل أو الأبعاد مما يسهل عمليات الوصف والتفسير لما يحدث فى مجال معين من الظواهر

الانسانية أو الطبيعية وعمليات التصنيف ليست مجرد اجراءات تجرى لتجميع المنغرات المشابهة ، انها قد تكشف عن عديده من العلاقات الخفية والهامة والقابلة للتطوير فى شكل فروض يمكن التجريب عليها .

وفى العلوم البيولوجية مثلا ، فان من أهداف عمليات التصنيف أن تظهر علاقات الدم الفعلية بين الحيوانات ، وليس مجرد تصنيفها بطريقة مناسبة ، ومن ثم فان التصنيف الجيد يمكن أن يساهم فى الكشف عن قوانين الوراثة والنطور (٣٨) . وأى تصنيف لمجموعة من الظواهر فى مجال من مجالات الحياة أو الطبيعة يكون أمرا لا مبرر له ما لم تكن هناك خلفية نظرية توجهه وترشد خطاه . . . فهو ليس تصنيفا فى الفراغ ، فالتصنيف الكيميائى للمواد ، كان يمكن اعتباره أمرا عقيما دون نظرية كيميائية توجهه ، وقد كان هذا التصنيف ممكنا فقط فى ظل تمييز بويل Boyle بين العناصر والمركبات ، وفى ظل نظرية لافوازييه Lavosier عن الأكسجين ثم نظرية دالتسون الذرية (٣٩) .

ان التحليل العاملى الجيد هو فحص تجريبي جيد (٤٠) « وهو قد يكون اسلوبا هاما فى الأسراع بعملية صياغة الفروض المعقولة الجديرة بالاهتمام ، وفى نبذ الفروض الرديئة » (٤١) وفى الدراسة الحالية تمت اجراءات التحليل العاملى على عينة الكتاب المذكور فقط (وعددهم ٤٥ كتابا) ولم نضمن عينة الكتابات الاناث (وعددهن ٥ كتابات فقط) وذلك لتأكيد كبير من الباحثين على أهمية تجانس العينة فيما يتعلق بمنغرات الجنس ، السن ٠٠ الخ (٤٢ ، ٤٣) وذلك لتحقيق أكبر قدر ممكن من الضبط لمتغيرات التحليل ، ولجعل تفسير النتائج ميسورا بأقل درجة من الابهام أو الغموض .

القسم الثانى : العمليات الابداعية :

١ - العمليات الدافعية

تشير بحوث الابداع واعترافات المبدعين الى أن هناك فئتين من السوافع يمكن افتراضهما لدى المبدعين هما :

(١) فئة السوافع العامة :

وشبه الدائمة والمستمرة وأهمها : الدافع الابداعى ، أى رغبة المرء فى أن يكون مبدعا وأصيلا . وهو دافع يسم المبدع فى جميع خطواته

وتصرفاته وقد لا يفارقه حتى وهو لا يفكر فى فكرة بالذات يريد تحقيقها
« فكثيرا ما يقال ان الحافز أو الرغبة لدى المرء فى أن يكون مبتكرا هى
المكون الرئيسى فى الابتكار » (٤٤) .

وقد أكد أهمية هذا الدافع الكثير من الكتاب والفنانين فكافكا
F. Kafka مثلا يقول « اننى أكتب بالرغم من كل شيء ، وبأى ثمن ،
فالكتابة كفاحتى من أجل البقاء » (٤٥) .

ويقول هنرى ميلار H. Miller يجب أن اعترف بأننى كنت
مدفوعا للكتابة ، حيث انه قد ثبت لى أن هذا هو المنفذ الأوحيد المفتوح
أمامى ، وهو وحده العمل الذى يستحق أن أكرس له كل قواى ٠٠٠ ولم
تكن الكتابة بالنسبة لى هروبا من الحياة بل هى انغمار فى حوض ماء
مالح آمن ٠٠٠ انغمار الى المصدر حيث الحياة تتجدد بصفة دائمة وحيث
الحركة سمرديية وهائلة (٤٦) .

ويؤكد بيكاسو « اننى لا استطيع أن أعيش دون أن أكرس حياتى
كلها للفن ٠٠ اننى أعشقه كغاية نهائية لحياتى ٠٠ وكل شيء أفعله يتصل
بالفن يعطينى احساسا بالسرور الذى لا حد له » (٤٧) .

أما فرتهيرم فقد عبر عن أهمية هذا الدافع بقوله : « فى العمق تكون
هناك الرغبة ، التشوق لمواجهة القضية الحقيقية » (٤٨) ويمكن افتراض
وجود دوافع ابداعية عامة أخرى كالدافع الى المعرفة وحب الاستطلاع ،
والحاجة الى التقدير والرغبة فى تحقيق الذات فقد أكد روجرز أن
« الأشخاص المحققين لذواتهم هم أشخاص مبدعون ، وهم عادة ما يفهمون
أنفسهم والعالم المحيط بهم ويذهبون الى ما وراء الحاجات الأساسية ٠٠
والى مستوى أكثر ارتفاعا من الوعى » (٤٩) ولكن يمكن النظر الى الدافع
الابداعى على أنه يوجد لدى المبدعين الحقيقيين الذين يكونون على وعى
بامكانياتهم وطموحاتهم ولذلك فهم يسخرون كل تلك الامكانيات لتحقيق
هذه الطموحات أما الدافع لتحقيق الذات فيمكن أن يوجد لدى أى انسان
سواء كان مبدعا حقيقيا – أى له انتاج ابداعى متحقق – أو كان غير ذلك ،
أى أنه يمكن القول بأن كل مبدع حقيقى هو انسان محقق لذاته ، ولكن
ليس كل محقق لذاته يعد مبدعا ، بمعنى أن الذى يوجه كل جهده الى أن
يحقق المال والثروة أو المنصب ، قد يكون فى وصوله اليها تحقيقا لذاته ،
ولكن هذا لن يجعلنا نسلم بأنه انسان مبدع ، فتلك قضية أخرى .

(ب) دوافع أو حالات خاصة :

وهي التي يسنبرها موضوع أو موقف أو منبه معين قد يكون مصحوبا بحالة من الفلق أو غير ذلك من الحالات وقد يكون للمبدع موقف أو رأى حيال موضوع معين ، وقد يكون هذا الموضوع مفضيلا أو مكروها منه ومحاولات التخلص من هذه الحالات المؤقتة أو التعبير عن هذه الأفكار أو الانجهايات أو المواقف الملحة هي التعبيرات الابداعية عن تلك الدوافع الخاصة وهنا نجد تحديدا وتخصيضا وتعلفا بموضوع محدد بعكس الدافع الابداعي الذي هو أكثر عمومية واستمرارا في أغلب المواقف والخبرات ، وكتعبير عن مثل هذه الدوافع أو الحالات المؤقتة قال كافكا « أود اليوم أن أنزع من نفسي بالكتابة ، كل حالة الفلق فأنقلها من أعماقي الى أعماق الورق » (٥٠) ويقترب التصنيف المطروح هنا - الى حد ما - من تصنيف برلين D. El. Berlyne للدوافع الى تهيؤات دافعية (٥١) Motivational Disposition وحالات دافعية Motivational States ومع ذلك لا يتطابق هذا التصنيف مع تصنيف برلين . فالأخير كان معنيا في المقام الأول بالحديث عن الدوافع عموما ، دون تحديد للابداعية منها أو غير الابداعية ، بينما محور الاهتمام هنا هو الدوافع الابداعية العامة والخاصة فالدوافع العامة تشير الى المبدع أكثر من اشارتها الى عمل ابداعي محدد ، بينما تشير الدوافع الخاصة الى المبدع في عمل ابداعي بعينه ، وقد تظل الدوافع العامة متنزجة بالدوافع الخاصة خلال كل حالات العملية الابداعية وبأشكال مختلفة وقد يؤدي غياب التوازن بينهما أو كون الدافع الابداعي العام كبيرا وعميقا ، وكون الحالات الخاصة أو الكفاءة الانتاجية سلبية أو ضعيفة الى أحداث تأثير تدميري واضح على المبدع كما هو الأمر في حالة همنجواي E. Hemingway . وحين يكتمل العمل الابداعي قد تتوقف الدوافع الخاصة أو تختفي أو تنخفض مؤقتا ، بينما قد تظل الدوافع العامة تمارس دورها كأرضية مشتركة في كل عملييات الابداع تنتهي يقوم بها المبدع وفي كل سلوكياته .

قال يوسف ادريس في أحد الأحاديث حول أهم أهداف أو دوافع الكتابة لديه : « هدفى هو تحريض الشخصية المصرية على القوة : على التغلب على ما فيها من تناقضات وازدواجية ، هدفى هو تحريض المصرى على الثورة على الفيود التي فرضتها عليه رواسب الماضي ، وأمنيته أن أرى الانسان المصرى قد كسر الجانب العبودى من شخصيته ، وأصبح حرا في فكره وفي فهمه لمعطيات الحياة . . وطبعا العيوب الشخصية للفرد تنعكس

على المستوى الاقتصادى والاجتماعى والفكرى للمجتمع من أجل هدا.
أكتب ، (٥٢) .

٢ - عمليات الاعداد الأول :

قد تظهر الأفكار الجديدة فجأة ، ولكن جذور هذه العمليه لابد ان تأخذنا بالضرورة الى تاريخ حياة صاحبها وخبراته ونعاملاته مع الواقع والحياة فالمبدأ القائل بالأشياء ينتج من لا شيء ينطبق أيضا على التفكير الأصيل (٥٣) . فومضة واحدة من الالهام لم تنتج سيمفونيه من سيمفونيات بيتهوفن أو موزارت أو نشايكوفسكى أو ريمسكى كورسكوف ، أو لوحة من لوحات بيكاسو أو سيزان أو ديجا أو قصة من قصص موباسان أو تشيكوف أو كاترين مانسفيلد ، أو غير ذلك من النوانج الابداعية من الفروع المختلفة من الثقافة الانسانية « فهناك الكثير مما يحتاجه المبدعون كى ينتجوا مثل هذه الأعمال ، الكثير أكثر من الابداع نفسه ، فلا بد من امتلاك أصول الفن فى تطبيق القواعد المناسبة للشكل الفنى ، ولابد من وجود القدرة على الضبط والتحليل للوصول الى التوازن والتأثير ، وهناك أيضا العمل الشاق من أجل وضع كل الأجزاء غير المترابطة فى مؤلف واحد وكلى » (٥٤) .

فلا بداع لابد له من اعداد جيد ومران مستمر وجهد عفيف فى التدريب واكتساب المهارات اللازمة كى يصير المرء قادرا على تشكيل أفكاره وتحقيقها فى مجال معين ، أى أن « الاعداد لبزوغ هذه الحال » لا يكون الا بالسعى الحثيث المتواصل (٥٥) .

ويؤكد ترومان كابوت هذا فيقول ان الكتابة لها قوانينها الخاصة التى يجب أن يتعلمها الكاتب ثم ينظمها بطريقته الخاصة (٥٦) ويشير موم الى أهمية أن يستوعب الكاتب أساليب الكتاب الذى يحبهم ثم يكشف بعد ذلك عن أسلوبه الخاص . وقد تحدث ماركيز عن التأثيرات الكبيرة التى كانت لحكايات جدته ولكافكا وفوكنر وهمنجواى وجراهام جرين وغيرهم من الكتاب عليه (٥٧) .

ان أهم ما يحدث خلال عمليات الاعداد الأولى هو تحديد الاطار واكتسابه ، والاطار هو « نظام تلتئم فيه خبراتنا مكونة أبنية متكاملة ، على حسب ما بينها من تقارب أو تشابه » (٥٨) .

« والاطار هنا اصطلاح محدد فى الدراسات النفسية الحديثة ، وليس مجرد اللفظ الوارد فى قواميس اللغة ، ويقصد به الاشارة الى

الأساس النفسى الذى تنتظم من خلاله مدركاتنا ومشاعرنا والجدير بالذكر أن الاطار يتشكل من خلال نوع الخبرات التى يمر بها الشخص وسياقها (٥٩) .

باختصار يمكن القول ان عمليات الاعداد الأول من العمليات التمهيدية التى تسبق الابداع الفعلى وتقوم بمهمة التوجيه له والمحافظة عليه .

وتلعب العلاقات الفعلية أو المتخيلة وعمليات الاقتداء والمتابعة من أجل الفهم والتعلیم والاستيعاب والتى تقوم بين الكاتب وغيره من الكتاب تلعب تلك العلاقات دورا أساسيا فى هذه العملية . كان ماركيز يقول عن همنجواى : « انتى لا اعتبره روائيا كبيرا ، وانما قاصا فذا ، فأنا لا أستطيع نسيان نصيحته بأن القصة ، مثلها فى ذلك مثل جبل الجليد العائم ، يجب أن تحمل من الجزء الذى لا يرى : من التحريات والتأملات والمواد التى جمعها المرء ، والتى لم يجر استخدامها فى القصة بشكل مباشر ، أجل ، يمكن للمرء أن يتعلم الكثير من همنجواى ، وحتى كيف تدور قطعة حول الناصية » .

٣ - عمليات المراقبة والالتقاط :

المقصود بالمراقبة تلك العمليات الواعية التى يقوم بها المبدع لملاحظة الناس والطبيعة بكل ما فيها من ثبات أو تغير ، وكذلك ملاحظة ذاته باعتبارها جزءا من الطبيعة ، وباعتباره فردا من الناس ، أما المقصود بالالتقاط فهو تلك العملية التى يتم من خلالها الوصول الى منير أو محرك يمكن أن تنبلور حوله فكرة معينة فنية كانت أو علمية .

وعمليات المراقبة يقوم بها المبدع بوعيه وارادته ، لكن الالتقاط لا يخضع غالبا لهذه الإرادة بمعنى أنه اذا كان المبدع يلعب الدور الأكبر خلال عمليات المراقبة فإنه قد يكون كذلك حين يلتقط مشيرات . أفسكاره أو محرركاتها حيث تلعب البيئة بما فيها من ظروف ومتغيرات دورها الكبير هنا ، وان كان هذا لا يعنى التقليل من دور المبدع بل توضيحه ، فقد كانت تلك المشيرات والمحرركات موجودة فى الحياة وستظل موجودة ، ولو فى أشكال أخرى ، ودور المبدع هو أنه أمكنه أن يتلقاها ويدركها ويتمثلها ويتعلق بها كبذرة لعمل ابدعى ، كما أنه قام بعد ذلك بانماء هذه الفكرة وحياتها فى عقله حتى صارت شجرة يانعة تؤتى أكلها ، بينما كان يمكن أن تذوى هذه البذرة وتضمحل وتموت اذا لم تجد عقولا مبدعة تدركها جدا تنميتها ، فكما يقول يحيى حقى « نأمل الكاتب أن يظل محتفظا بقدرته على

المراقبة ، فأقل هدية توضع فى مهد الفنان هى قدرته على مراقبة ما حوله ، انه يجوس خلال المجتمعات فيحسبه الناس غير ملق باله الى شىء ، يتكلم مثلهم ويضحك معهم ، لكنه كالاسفنج تمتص بغير ارادة عصير ما رآته عيناه وسمعته أذناه وأحست به روحه « (٦٠) » .

« وكان هانز كريستيان أندرسون يحب أن يفكر فى حكاياته الخرافية وسط الغابات ، كان ثاقب البصر يرى كل أنحاء وكل شق فى قطعة صغيرة من لحاء الشجر كما لو كان يراه بعدسة مكبرة ، ومن مثل هذه الأشياء الصغيرة الدقيقة كان يسهل عليه أن ينسج خيوط حكاية من حكاياته الرائعة الشهيرة » (٦١) ويذكر ماكيللر « أن بعض الرسامين مثل بول كليه P. Klee والنحاتين مثل هنرى مور H. Moore قد قاموا بجمع متكرر لموضوعات طبيعية مثل أجنحة الفراشات والزجاج البلورى والمرجان من البحر الأبيض المتوسط ، والطحالب من البلطيق لاستخدامها فيما بعد كمشترات للعمل أو كأجزاء منه » (٦٢) .

وعملية المراقبة - كما سبقت الإشارة - تشتمل على اتجاهين هما :

- ١ - اتجاه مراقبة للموضوعات الخارجية (الناس والطبيعة) .
- ٢ - اتجاه مراقبة للذات أو الموضوعات الداخلية أو الخبرات الشخصية .

وقد تم الحديث عن الاتجاه الأول ، أما الاتجاه الثانى فيتعلق أساسا بتلك الانعكاسات التى تركبها اتجاه المراقبة الأول بكل موضوعاته وأحداثه ومواقفه وتشكلات كل ذلك فى عقل المبدع ووجدانه ، كما أنه يشتمل أيضا على رأى المبدع واتجاهاته نحو نفسه ، أفكاره ، سلوكه ، تركيبه الجسدى ، وضعه الاقتصادى الاجتماعى .. الخ وقد علق تشيكوف أهمية كبيرة على هذا النوع من المراقبة فقال « على الكاتب أن يعتاد ملاحظة نفسه ملاحظة واعية دائمة حتى يصبح ذلك طبيعة ثانية لديه » (٦٣) .

وربما بلغ هذا الاتجاه فى مراقبة الذات مداه الأقصى فى لحظات الاجدادب أو الغلق وفى لحظات اليأس من امكانية الاعتماد على المصادر الخارجية وفى حالات الاصابات العضوية والحمران الحسى « حينئذ يوجه الكاتب كل ما تبقى من قدرة على الكتابة الى نفسه لأنها أقرب ذات اليه » (٦٤) .

هذا عن عمليات المراقبة ، فماذا عن عمليات الالتقاط ؟

وفقا لتحديدات وتحليلات سلفرمان J. Silvermann وجاردنر Gardner لعمليات الادراك (٦٥ ، ٦٦) يمكن القول - اذا كان هذا ممكنا هنا - بأن المبدع يتدرج من حانه احاطة Scanning شديدة بالمرئيات خلال عمليات المراقبة الى حالة من تنظيم المجال وتحديدته أو تشكيله Field Articulation خلال الالتقاط ثم محاولة للتحكم فى شدة المنير ونميتها وتطويره ووضعها فى مكون ابداعى فريد خلال كل أجزاء العملية الابداعية التى تلى هذا الالتقاط ، ونقطة الوصل أو المعبر بين العمليات الأولى (الاحاطة بمعلومات العالم ومرئياته) وما يأتى بعد ذلك من عمليات ، هو عملية الالتقاط ، فقد تحدث ايريك نيوتن E. Neuton عن تلك اللحظات التى يتوقف فيها المبدع ويقول لنفسه « لا بد من عمل شىء من هذا » (٦٧) وأكد هنرى جيمس H. James أن معظم قصصه غالبا ما كانت تبدأ من بذرة صغيرة غير ملاحظة كأن ترد اشارة ضمنية الى سىء ما فى حديث أحد الأصدقاء « (٦٨) فخلال عمليات المراقبة والالتقاط يكون هناك توجه داخلى متبصر وواع من المبدع تجاه العالم المتاح له خلال المراقبة ثم نحو جانب معين من هذا العالم خلال الالتقاط .

أكد جارثيا ماركيز أن نقطة الانطلاق الخاصة بالقصة أو الرواية لديه تبدأ من صورة تقف أمام عينة لدى الكتاب الآخرين ، ينبثق الكتاب ، على ما أظن ، من فكرة ، من خطة ، أنا أنطلق دائما من صورة . ان قصة (قيلولة اللاتاء) ، النبى اعتبرها أفضل قصة لى ، نشأت من صورة امرأة تسير مع ابنتها فى قرية مهجورة تحت شمس حارقة ، وقد ارتدت كل منهما السواد وحملت مظلة سوداء . وفى (الأوراق الذابلة) هى صورة شيخ يأخذ حفيده الى مأتم ، ونقطة انطلاق (ليس لدى العقيد من يكتب له) ، هى صورة رجل يقف فى سوق بارانكيليا منتظرا سفينة ، انه ينتظر بنوع هادىء من ضيق الصدر . بعد سنوات كنت مرة فى باريس أنتظر بالضيق نفسه رسالة ، ربما حوالة ، فتذكرت هذا الرجل وتمثلت نفسى مكانه (٦٩) .

٤ - عمليات الاعداد الثانى :

والهدف الأساسى من هذه العمليات هو تهيئة الظروف المناسبة التى يمكن أن تنضج فيها الفكرة أو تنضج ، أى أنه تكون هناك شروط معينة يرى المبدع - وقد لا يرى - ضرورة توفرها حتى يوجد المناخ النفسى المناسب الذى يمكن أن تتيسر فيه الأفكار أو يسهل الوصول اليها فيه ، وتختلف الشروط الضرورية لهذه العملية التنظيمية باختلاف المبدع

واختلاف ظروفه « فبوشكين مثلا كان يفضل الكتابة في الخريف وكان روسو وديكنز يفضلان الكتابة صباحا ، بينما كان بايرون ودستوفسكي يكتبان مساء ٠٠٠٠ ولم يكن شيلي ليكتب الا بعد أن يشرب نصف زجاجة من الشمبانيا ويضع قدميه في طست من الماء البارد ، وكان تشيكوف يكتب في شبابه على حافة النافذة أما ليرمنتوف فكان يكتب أشعاره على أى شيء يقع في يده وليس من الضروري أن يكون ورقا ، وتولستوى لم يكن يجلس للكتابة الا بعد أن يكون على مكنبه رزمة من الورق الجيد ، ولم يكتب الشاعر الفرنسي بيرانجيه أغانيه الا فى المقاهى الرخيصة ، وكان ايليا أهرنبورج كذلك يجده جو المقاهى مناسباً للكتابة » (٧٠) .

لقد قيل كثيرا عن عديد من الفنانين انهم يحتاجون الى شروط وظروف خاصة من أجل جعل عملهم أكثر كفاءة وكذلك من أجل تدعيم وتسهيل عمليات التصور والخيال لديهم .

وقد أشار « مارك توين » الى أنه لا يستطيع العمل الا وهو راقد فى سريره كى يكون الوصول الى الحالة الخاصة بالصور العقلية الشبيهة بالحلم ممكنا ، ان الامر هنا شبيه بتلك الحالة التى يمكن وصفها بأنها تأليف تنهض فيه الصور أمام المؤلف كاشياء حية ثم عند الكتابة يبدو للكاتب أنه يمتلك مجموعة كلية متميزة من مادة الكتابة فيتناول الأوراق والقلم ويكتبها فى الحال ، وباهتة لا حد لها (٧١) .

كثبت الناقدة والشاعرة الأمريكية أمى لويل عن خبراتها الابداعية « الشيء الأول الذى أفعله عندما أكون واعية بقرب مجيء قصيدة هو أن أبحث عن ورقة وقلم ، ان الأمر يبدو كما لو كان التحديدىق البسيط أو العابر فى الورقة البيضاء يعمل على تنويمى الى حالة شبيهة من وعى ما قبل الشعور ، اننى أجد أن التركيز الذى احتاجه من أجل ذلك مشابه فى طبيعته للاغماء » (٧٢) .

وكتب الشاعر الأمريكى ستيفن سبندر « ان القصيدة تشبه الوجه الذى يكون الانسان قادرا على تصوره بصريا بوضوح بعين ذاكرته . ان مهمة الشاعر هى إعادة ابداع هذه الرؤية » .

من الحالات والظروف التى تكرر ذكرها لدى المبدعين ما يلى :

ركوب سيارة أو قطار أو طائرة - المشى للتنزه - الاستحمام - القراءة بغرض المعرفة أو الاستمتاع - الاستماع للموسيقى - الاستيقاظ أثناء الليل (حالة شبه النوم) الأكلام - تحت تأثير المخدرات - التأمل -

التحديق فى بعض الأشياء - ان الحالة الأساسية لعملية الانتباه المخفف خلال هذه النشاطات تتفق مع الحالات غير العادية للعقل التى تحدث أثناء عمليات التخيل البصرى وكذلك التنوير أو الاشراف الابداعى. إضافة الى هذه الظروف أو الشروط العامة . كتب بعض المبدعين عن بعض الشروط الشخصية الغريبة التى اعتقدوا انها تساعدهم على الابداع والعديد من هذه النشاطات ذات طبيعة حسية خاصة بحاسة معينة وقد أشار بيتر ماكيلر الى هذه الشروط أو الحالات باعتبارها هاديات أو « معنيات » حسية Sensory Cues. فمثلا : كان الشاعر شنيلر يستثار بواسطة رائحة التفاح المتعفن الذى كان يحتفظ به دائما فى مكتبه .

- كان صمويل جونسون يتكلم دائما عن حاجته الى سماع هريير القطط المسرورة والى قشر البرنقال وكوب من الشاي كى يكتب .

- كان بروست يكتب فى غرفة عازلة للصوت .

- كان كبلينج يحتاج الى حبر أسود قاتم كى يكتب .

- كان كانط يكتب فى نفس الوقت كل يوم وهو جالس فى سريره ، محققا فى برج أمامه (وعندما بدأت شجرة فى النمو وأعاقمت تحديقته الى البرج أصيب باضطراب وطالب بقطع الشجرة حتى نفذ طلبه) .

- كان روسو يفكر عارى الرأس فى ضوء الشمس الساطع الحار .

- كان بيتهوفن يصب ماء باردا على رأسه معتقدا أن ذلك ينشط ذهنه .

- كان روسيني يغطى نفسه بمجموعة من الأغذية والبطاطين بينما يؤلف موسيقاه .

- كان تشارلز ديكنز يقوم بتحويل سريره فى اتجاه الشمال ، معتقدا أن القوى المغناطيسية الموجودة فى الشمال ستساعده على الابداع .

- أكد الشاعر ستيفن سبندر أنه كان يعتمد كثيرا على القهوة والدايق أثناء الكتابة ، وكان يعتقد أن ذلك يزوده بنوع من الصلة بالعالم الخارجى (حيث انه أثناء جهد التركيز الابداعى ، يفقد المرء تماما احساسه بجسمه وبكيانه الواقعى) (٧٣) أما ماركيز فقال بأنه يحتاج الى أن يكون فى الصباح فى جزيرة مهجورة وفى المساء فى مدينة كبرى وفى الصباح يحتاج الى الهدوء وفى المساء الى بعض الخمر والأصدقاء المخلصين لكى يتسامر معهم .

الأمر اذن يبدو كما لو كانت هذه الشروط والظروف والحالات التي سماها كيلر « معنيات حسية » هي بمثابة طقوس وعادات تسهل عمليات الابداع والانتاج لكنها تكون في بعض الحالات - كما لدى سيندر مثلا - وسيلة للتحكم في الاستغراق والتركيز ومن ثم عدم انقطاع صلة المرء المبدع بالعالم المحيط به ، وبشكل عام يتحدث المبدعون عن أن هذه الحالات تزيد من عمليات التركيز وترفع من قدرة المبدع على التصور البصرى وتساهم بشكل خاص فى العمليات الخاصة بفتح المبدع لبوابات عالم الخيال ، وتشير بعض الكتابات أن هذه الأشياء فى حد ذاتها لا قيمة لها ، المهم هو اعتقاد بعض المبدعين فى قيمتها واعتمادهم عليها ، بدليل اننا نجد مبدعين كثيرين لا يذكرون لنا شيئا عن دور هذه الحالات والمعنيات فى عمليات ابداعهم ، الأمر كله مرجعه الى ارتباط هذه الحالات بعمليات الاقتراب من الصور العقلية والخيالية المناسبة ، والنقص الخاص المصاحب لها فيما يتعلق برقابة الانا الصارمة وكذلك حرية المبدع فى ظلها فى الخلاص من الأفكار المتجمدة والقوالب النمطية من التفكير وقدرته خلال ذلك على التوحد مع موضوعه بصوره وأفكاره مع ما تتسم به هذه الصور والأفكار من تلقائية ورمزية ، الأمر اذن يكمن فى عملية الابداع التى تحدث داخل عقل المبدع وليست كامنة خارجه فى معنيات أو حالات معينة يشترطها المبدع كى يلجح ساحة الابداع ، هذه الأشياء والحالات هى علامات موضوعة على عتبة الابداع يمكن أن يلتفت اليها بعض المبدعين ولا يلتفت اليها البعض الآخر ، والأمر فى جوهره بعد ذلك هو جهد كبير واع وخيال خصب وثقافة عميقة تزود المبدع بالمادة الضرورية للعمل والابداع .

وكما يذكر هارى ليفى H. Levy فان لامينييه Lammanais كان يفضل العمل فى غرفة لها ظلال قاتمة ، وأن دانونزيو D'annunzio وفروست Frost كانا يفضلان العمل ليلا ، بينما كان اميل زولا E. Zola يفضل العمل فى ظل أضواء صناعية نهارا ، وكان كبلنج Kipling يكتب بأشد الأحبار زرقة ٠٠٠٠٠ وكان موزارت Mozart يفضل أن يقوم بتمرينات معينة قبل عمله ، بينما كان دى موسييه De Musset يعتقد أنه تسهل عليه عملية قرض الشعر « اذا ارتدى ملابس العظماء » (٧٤) وقد أكله ترومان كابوت « اننى لا أستطيع التفكير ما لم أكن مستلقيا وفى يدي سيجارة وبيجانبى قدح من القهوة ثم أشرب الشاي أو الويسكى بعد الظهر » (٧٥) وحذر جيزيلين B. Ghiselin من الاعتماد الكبير على مثل هذه الظروف فكلمتا قلت حاجة المبدع الى الاعتماد على الأشياء والظروف الخارجية كان أكثر بعدا عن الظروف الطارئة والمثيرة للاضطراب ، فالذى يلجأ الى الاعتماد على الكحوليات ، أو على ورقة ذات

حجم معين أو على بيئة معينة مفضلة لديه لتسهيل عمله يقوم بتصديق حريته العمل على نفسه ، ولذلك فقد يلجأ الى الضوابط الآلية أو السحرية بدلا من الاعتماد على مهارته وبراعته وحساسيته « (٧٦) ولعل أوضح مثال على ذلك هو الدرس منكدي A. Kuxley الذى لجأ فى نهاية حياته الى استخدام العقاقير المهلوسة مؤكدا أهميتها فى النشاط الابداعى (٧٧) هذا رغم ما بينته بعض البحوث الحديثة من آثارها الفسادة على الوعى والتفكير (٧٨) .

وعمليات الاعداد الثانى هذه هى عمليات تنظيمية فى المقام الأول فمن خلالها أو فى ظلها نحدث حالات استشارة وتحسيس أو تحفيز للعمل ، لكنها ليست هى المؤدية بذاتها الى الابداع ، فالابداع قد يحدث معها ، وقد يحدث بدونها أيضا ، وهى قد تكون معوقة أو مسيرة للعمل ، وربما كانت لها آثار ايهامية أيضا Placbeo Effects ، بمعنى أن يعتقد المبدع أنه يبدع أحسن اذا توفرت شروط معينة رغم علاقتها غير المباشرة أو المبررة بالابداع ، وربما ارتبطت لدى المبدع بمواقف وخبرات معينة كانت لها آثار تدعيمية واضحة لديه . ومن ثم فهو قد يفضل وجود هذه الشروط التنظيمية لأنه قد يشعر فى ظلها بحساسات تريجه وتدفعه للعمل ، وقد تكون الآثار التدميمية لهذه الشروط التنظيمية تكونت خلال انتاج الأعمال المبكرة للمبدع .

٥ - عملية التركيز :

تهدف عملية التركيز الى بلورة الفكرة وتوضيحها ، وهى - أى عملية التركيز - البعد العرضى لعامل المحافظة على الاتجاه الذى هو عامل طولى - عرضى ، الجانب الطولى فيه متعلق أساسا بالتمسك بمجال ابداعي معين والنوجه الابداعى من خلاله مع رغبة فى تحقيق أهداف محددة ، وهو كما عرفه الدكتور سويف « القدرة على تركيز الانتباه والتفكير فى مشكلة معينة زمنا طويلا » (٧٩) .

ويهدف ستيفن سبندر S. Spender أنه « قد يكون الشاعر قد وهب عقلا رائعا وقويا وموجها ، وقد يكون متهورا أو بطيئا ٠٠ هذا لا يهم ٠٠ المهم هو أن يحدث تكامل بين الهدف والقدرة ، للوصول الى الهدف دون أن يفقد المرء ذاته » (٨٠) وقد اعتكف مارسيل بروست M. Proust فى حجرته اعتكافا يكاد يكون كاملا . فكان يقضى معظم وقته فى الفراش يكتب كالمحموم ، فى غرفة مبطنة بالفلين ليمنع عنها الصوت ، وبغلق جميع النوافذ بالحكام ويملا جو الحجرة بالمطهرات ، وكان يخشى ألا يمتد

به العمر ليفرغ من كتابه « البحث عن الزمن المفقود » الذى استمر يعمل فيه بصورة متصلة من سنة ١٩١٠ حتى وفاته سنة ١٩٢٢ (الرؤيا الإبداعية ، هامش للمترجم ، ١٩٦٦) ويقول نجيب محفوظ « أتعلم ما الذى جعلنى أستمِر ولا أياس ؟ لقد اعتبرت الفن حياة لا مهنة ، فحينما تعتبره مهنة لا تستطيع الا أن تشغل بالك بانتظار الثمرة ، أما أنا فقد حصرت اهتمامى فى الانتاج نفسه وليس بما وراء الانتاج كنت اكتب لا على أمل أن ألفت النظر الى كتاباتى ذات يوم ، بل كنت أكتب وأنا معتقد اننى سأظل على هذا الحال دائما » (٨١) وقد أكد شتاين أهمية الشعور بوجود هدف للأفكار ، هدف قد لا يكون الطريق اليه واضحا أو مههدا ، لكن . . فى داخل المبدع يكون هناك احساس داخلى بالاتجاه والتوجه « احساس بحالة هدف ممكن ، حتى لو لم يكن هناك وعى بالخطوات أو المعرفة الموصلة اليه » (٨٢) .

هذا عن البعد الطولى لمواصلة الاتجاه وقد أبرزته بعض البحوث المحلية (٨٣) لكنها لم تتعرض الا قليلا للجانب العرضى الخاص بالتركيز ، فالتركيز هو ما يسم المبدع بصفة خاصة خلال عمليات الابداع الفعلية ، حين ينشط الذهن بقوة للعمل فى تلك اللحظات التى يشتد فيها التفكير سعيا وراء فكرة ما محددة أو فى طريقها للتحدد ، من أجل توضيحها ومن ثم تحقيقها ، فالاتجاه لا بد له من تحقيق فعلى ، والا فانه يظل جيبس وجدان المبدع ، والتركيز كما عرفه « هب » هو « النشاط العقلى الذى تتأزر فى أدائه كل النشاطات العقلية المركزية » (٨٤) أى أنه « ثمة عامل آخر يبرز وهو عامل وثيق الصلة بعامل الاحتفاظ بالاتجاه وربما أمكن تسمية العامل الجديد بعامل « صلابة الفكر أو تماسكه » Solidity of Thought اذ يبدو أن شدة « ميوعة الفكر » Fluidity of Thought ذات تأثير ضار بأية محاولة للتركيز على فكرة معينة أو تلميحها » (٨٥) ويؤكد جاردنر J. Gardiner أنه « من الخصائص المميزة للمبدعين حماسهم الشديد للعمل ، القدرة على الاستغراق فيما بين أيديهم ، فكما لا حظت آن رو A. Roe فى دراستها عن العلماء المبدعين ، أنه من بين الخصائص المميزة والنتيرة للاهتمام لديهم قدرتهم الكبيرة على الاستغراق فى العمل ، والرغبة فى العمل الشاق لساعات طويلة ، وأن الطاقة التى يعملون بها لا تكون قوية فقط بل تكون طويلة الامد أيضا ، وأن معظم الأدوات الإبداعية قد نمت وترعرعت فى سنوات العمل الشاق أو التطبيق صعب المرتقى » (٨٦) ومشكلة الكتابة الإبداعية كما يذكر ستيفن سبندر « تتعلق أساسا بالتركيز ، والتركيز بالنسبة للكتابة يختلف بالطبع من

حالته بالنسبة لحل مسألة حسابية ، حيث انه تركيز للانتباه بطريقة خاصة ، وعن طريقة يكون الشاعر بها واعيا بكل متضمنات الموقف والتطورات المختلفة لفكرته « (٨٧) » .

ويمكن أن نجد خلال عملية التركيز منالا لما يمكن أن يكون للعمليات النفسية من سيطرة على بعض العمليات البيولوجية ، فعمليات النوم أو طلب الراحة أو تناول الطعام قد تحدث لها ارجاءات - قد تطول وقد تقصر - ما دام هناك عمل ابداعي نشط يمارسه المبدع ويشعر بالمسئولية تجاهه ويحس بأهميته ، فالنشاط الابداعي قد يطغى على بعض هذه العمليات البيولوجية التي قد تضعف العملية الابداعية - مؤقتا - اذا تزايدت الى حد كبير أو قد تشق لها طريقا للشبايح من خلال التعب الذي قد يعترى المبدع خلال فترات الارهاق أو الغلق أو انكسار التركيز ، وقد عبر تشييكوف عن هذه الحالة بقوله « لقد كتبت قصة ٠٠٠ انكببت عليها بالليل بعد النهار ، يتصبب عرقى مجهدا نفسى حتى يصاب ذهني بالركود ٠٠ مرفقى يؤلمنى من الكتابة ورأسى غائم » (٨٨) .

أما هو ايتفيلد فقد ذكر أن « لحظة الخلق كنشاط عقلى تكون أكثر قابلية لأن تستثار حينما تكون فى حالة انهماك فى موضوع معين (٨٩) » .

عملية التركيز اذن هى عملية ابداعية واعية يقوم بها المبدع فيحشد لها كل طاقاته الذهنية والدافعية والجسدية ، وهى عملية موجهة نحو هدف ومتواصلة رغم العقبات أو المشتتات ، وهى تتم بصورة أفضل فى حالة استبعاد هذه المشتتات وحصر الذهن فى موضوع واحد ينمو ويتطور ، فهو تركيز على حركة ونمو وارتقاء الأفكار ، وقد تصحبه صور ذهنية عديدة دون أن تفقد الخط المشترك بينها ، فهو تركيز موجه نحو هدف ، وهو تركيز متحرك ديناميكى ينمو لكنه لا يتشعب ، واذا تشعب فانه لا يتوه ، وتتوفر فى عمليات التركيز خصائص الاستمرارية والغرضية والدافعية ، وهى تقوم بحماية الذهن من التشتت أو الانزلاق فى مسالك هامشية .

٦ - عمليات الاقتراب من الأفكار :

الاقتراب هو الدوران حول الفكرة من أجل توضيحها أو اكمالها أو تجاوز مرحلة الغموض فيها ، وهذه العمليات قد تكون المرحلة المتقدمة من التركيز (أو الاتجاه المباشر نحو الفكرة أو الهدف) ، وقد تكون الجزء النشط خلال عمليات الاسترخاء ، ومن هنا فإن عمليات الاقتراب تشكل

مكونا آخر من مكونات الاحتفاظ بالاتجاه « افلاحتفاظ بالانجاء هو في حقيقته عدم تنازل عن الهدف ولكن عن طريق مداومة ومتابعة طويلة بأسلوب يتميز أساسا بالمرونة التي تسمح بالاتجاه نحو الهدف والوصول اليه سواء مباشرة أو بطريق غير مباشر أى عن طريق سلوك التفانى يتضمن القدرة على تجاوز الأنماط الثابتة فى العلاقات وقبول تحويلات أو زحزحات فى هذه العلاقات » (٩٠) .

ويحاول المبدع خلال هذه العمليات وبقدر طاقته - التي قد يزيد منها أو يقلل - أن يحدد أبعاد فكرته من خلال معاشيته لها ، واقترابه وابتعاده عنها ، وتقليبها على وجوهها المختلفة ، ونظره اليها من جهات عديدة ، وقد تساهم الهاديات الخارجية والداخلية فى تقدم وتطور هذه العمليات ، وفى تعميق واخصاب الأفكار .

فى كتابه « كيف تفكر ابداعيا ؟ » ذكر « البيوت هتشنسون E. Huchinson » من جامعة كامبردج عددا من النصائح الموجهة للمبدعين فى شكل تلميحات تساعد فى ميلاد الأفكار الابداعية ، على سبيل المثال لا الحصر :

١ - زد دافعيته من خلال توقع حالات الرضا والاشباع المرتبطة بالانجاز .
٢ - زد عمليات الاعداد لديك من خلال الاعتقاد بأنه لا توجد مشكلة غير قابلة للحل .

٣ - اعتقد بأن الاجابة أو الحل أو الفكرة ستأتى ، رغم انه يكون عليك أن تنتظرها أو تبحث عنها .

٤ - يجب أن تدرك أن الراحة هى أمر جوهري عندما تستعصى عليك المشككة (٩١) .

وهذه مجرد مجموعة من التوجيهات العامة التي قد تكون مفيدة لبعض المبدعين أحيانا ، وقد لا تكون كذلك فى مواقف أخرى . والمهم هو أن ننظر الى عملية الابداع فى سياقها الكلى ، نظرة اجمالية متكاملة من خلال وضع كل جوانبها الايجابية والسلبية ، والمعوقة فى الاعتبار .

٧ - عمليات الغلق (صعوبات التفكير) :

مع تزايد عمليات التركيز ومحاولات الاقتراب من الافكار قد تتضح هذه الافكار وقد تزداد غموضا وتوغل فى الابهام ، بل قد تصبح الأبعاد

التي كانت تبدو قريبة من الوضوح أكثر غموضاً واختلاطاً وأشد صلابه ومقاومة للتعديل ، وكما يذكر طومسون R. Thomson فإن « الجهد أو الممارسة المضاعفة لبعض المهارات أو النشاطات قد تحدث حالة من التصلب أو الاجهاد الزائد » (٩٢) . وحين يتصدى كرتشفياك للحدوث عن معوقات الابداع يذكر أن الفشل في ادراك وتحديد المشكلة بطريقة صحيحة يعتبر أول هذه المعوقات ويضيف الى ذلك أن مدى اتاحة المعلومات وكميتها ، ومدى المعرفة بالحل واليول المعرفية والادراكية لدى الفرد ، والسياق ، والاستمرار المتصلب لوجهة ذهنية خاطئة في التفكير ، وعمليات التصنيف والاتجاهات نحو الظواهر أو الموضوعات كلها عوامل تلعب دورها الكبير في اعاقاة عملية الابداع (٩٣) .

فعمليات الغلق الذهني قد تطول وقد تقصر ويتوقف هذا على مدى واقعية المبدع ، ومدى الحاح الفكرة عليه ، ومدى اهتمامه بها ، ومدى خبرته بالابداع وعملياته - ومن ضمنها عمليات الغلق الذهني - ومدى تحديده لهدفه وما يتوفر لديه من محافظة على الاتجاه ، وكذلك مدى اتاحة أو توفر المعلومات المناسبة - أو الخبرات - عن الموضوع الذي يتم الابداع بشأنه ، وأخيراً مدى تشجيع أو احباط الظروف والمستقبلات الاجتماعية له ولابداعاته ، فالفنان - أو المبدع عموماً - قد يمر بفترات غلق أو ثبوت في الهمة ، وقد تستمر هذه الفترات سنوات .

يقول ضياء الشرقاوى في احدى رسائله الى محمد الراوى : « لا أدري كنه هذه العملية - الابداع - أتعذب حقيقة . هأنذا أخبط - وكأنى اللفظ آخر أنفاسى - واحدة يبين وواحدة شمال ، وكلهم ليس ضياء الشرقاوى بالتأكد وكأننى نسيت الكتابة كلية . . . »

هل هي مرحلة جديدة ؟

أم هو مجرد هذيان ؟

ما هذا الذى أكتبه بالله عليك ؟ انى أسألك أنت وكان يجب أن أسأل نفسى . لماذا كلما انقطعت عن الكتابة فترة ثم أعود أجهد صعوبة شديدة (ألم تكن بكفى طول هذا العمر من الكتابة ؟ هل السبب أن ليس هناك (أصالة) ؟ أحس وكان (موهبتى قد غادرتنى) جملة تينيسى ولبامز اللعينة كلعنة الفراغة .

والى متى هذا القلق السخيف المرعب ؟ هل نكتب لتتخلص ؟ أم نكتب ليزداد عذابنا ؟ وما سر هذه التقلبات الشديدة فى أشكال التعبير ؟

هل هو نقص الأصالة ؟ ليتنا على بعض السجاعة فى أن نفرّد شرعنا ونسرك
سفننا تسير كيف شاءت وإلى أين شاءت . ولكننا لا نمتلك هذه الشجاعة
للأسف . فيوم فوق وألف يوم تحت وكل لحظة مهدد بأن تفقد شخصيتك
الأديبية - لونك - طعمك - تحت أقل الظروف (لا أدري كيف انقطع
رأفت سليم عن الكتابة ثمانى سنين ثم عاد ؟) وهما ، خمسة شهور تفعل
فى الواحد كل هذا ؟ » .

٨ - عمليات الاسترخاء أو الابتعاد المؤقت :

حينما يجد المبدع أنه لا جدوى من الالاح فى مطاردة الفكرة قد يلجأ
إلى الراحة أو الاسترخاء أو ممارسة نشاطات أخرى غير مجهدّة ذهنيًا
كالتنشيط الإبداعي فقد يشاهد أفلام السينيما أو برامج التليفزيون
أو يستمع إلى الموسيقى . الخ وفى هذه الأثناء تكون الفكرة معه لكنه
منشغل بها انشغالا غير مباشر أو كما تقول دوروثى كانفيلد « يمارس المبدع
حياته بينما تمارس الفكرة حياتها بداخله » (٩٤) .

وقد اقترح هاردنج R. Harding أن ومضة الإلهام غالبًا ما ترتبط
وتأتى للعلماء والمهندسين حينما يحاولون الابتعاد عن التفكير المباشر فى
مشاكلهم العلمية والهندسية ، أى فى لحظات الارتياح من التفكير فيها
بالتفكير فى أى شيء آخر ، أو بعمل شيء آخر ، وفى هذه الأثناء لا يكون
المنح فى حالة راحة بينما تكون الفكرة فى ركن من أركانها ، بل يكون فى
حالة ترقب واستعدادا للتقاط أى شيء يمكنه المساعدة فى الوصول إلى
الحل (٩٥) .

وليس ما يحدث خلال عمليات الاسترخاء هذه سلبية أو قصورا من
المبدع ، بل هو ممارسة لبعض التكتيكات Tactics أو أساليب المناورة
التي علمتها الخبرة له ، وقد يسمح هذا الاسترخاء بتبديد الكف المتراكم
خلال عمليات التركيز والغلق نتيجة للعمل الشاق والعناء المبذول وراء
الأفكار ، وفى اللحظات التي يتبدد فيها هذا الكف العصبى المتراكم
قد تتاح الفرصة للمبدع فى أن يلقي نظرة جديدة وهادئة على
فكرته ، وقد يلتقط هاديات جديدة لها ، ومن ثم قد يتوصل للحل أو توضيح
الفكرة ، أو النقاط أفكار جديدة ، ولعل هذا هو ما يعطيها صفة التلقائية
والمفاجأة والادهاش . خلال مرحلة الراحة أو ما سمي فى التراث بالاختمار
هناك مجموعة من النشاطات التي ينصح بها العلماء وكذلك الفنانون ويعتقد
أن هذه النشاطات تزيد من التدفق التلقائى والطبيعى للصور الداخلة وقد
أكد هتشنسون أهمية مايل :

١ - تنظيم الوقت بحيث يعطى المرء لنفسه حرية كاملة للعمل بقدر الامكان .

٢ - أهمية العزلة والصمت .

٣ - تحديد الظروف التي يكون المرء في ظلها أكثر قابلية لأن يكون تلقائيا في تخیلاته وأفكاره ونشاطاته (٩٦) .

ومن بين هذه الظروف التي ذكرها أدباء وفنانون وعلماء وفلاسفة وقام صمويل وصمويل بتلخيصها نجد ما يلي :

- ركوب السيارة أو القطار أو الطائرة .

- التريض أو المشي في الأماكن الخلوية .

- القراءة (ليس بهدف حل مشكلة أو التقاط أفكار معينة) .

- مشاهدة التلفزيون أو أفلام السينما .

- الاستماع للموسيقى .

- الشامل .

- التحديق في موضوع معين (لوحة - زهرة - طفل - شجرة - بحر -
٠٠ الخ) .

- الأحلام بأنواعها المختلفة (أحلام النوم - أحلام ما قبل النوم - أحلام
ما بعد النوم - أحلام اليقظة ٠٠ الخ) .

- الاستحمام .

وتتفق حالة الاسترخاء أو الانتباه المسترخي الذي يحدث خلال هذه النشاطات مع الحالات غير العادية أو غير المتسمة بالنمطية والتي يمر بها العقل والتي تصاحب حالات التخيل أو الاشراق الابداعي (٩٧) .

وتحدث ماركيز عن نشاطاته التي يقوم بها حين يعاق استمرار تفكيره الابداعي بطريقة ايجابية فقال « انني أعيد التفكير في كل شيء من البداية ، هذه هي الأوقات التي أقوم فيها بتصليح كل الأبواب والفيش في البيت ، بالمفك ، وبدهن الأبواب باللون الأخضر ، اذ ان العمل اليدوي يساعده أحيانا في ازالة الخوف من الواقع » (٩٨) .

قال ماركيز ردا على سؤال وجهه له منيدوزا حول الالهام : لقد أساء الرومانسيون الى سمعة الكلمة ، أي لا أفهم تحت هذه الكلمة حالة النعمة

ولا وحيا الهيا ، وانما تصالحا مع الموضوع ، وذلك من خلال الاصرار والقدرة . عندما تريد أن تكتب شيئا ينشأ بينك وبين الموضوع شيء ما مثل التوتر المتبادل . أنت تثير الموضوع ، والموضوع يثيرك ثم تأتي لحظة تنهار فيها كل العوائق وتتنحى جانبا سائر النزاعات وتقع للمرء أشياء لم يكن يحلم بها : فى هذه اللحظة لا يوجد شيء فى الحياة أفضل من الكتابة . هذا ما أسميه الهاما « (٩٩) .

٩ - عمليات مجيء الأفكار ووضوحها :

تعددت الأسماء التى أطلقت على هذه العمليات ما بين الوحي ، الالهام الاستبصار ، الحدس ، الاشراق أو التنوير ، كما اختلف المصدر الذى يعزى اليه حدوثها باختلاف للمراحل التاريخية التى مر بها الانسان : من ربات الشعر ، الى الالهة الى الله ، الى الماوراء ، الى اللاشعور ، ثم الى العقل الصرف والارادة البحتة (١٠٠) . وقد أكد الكثيرون من الكتاب والعلماء والفنانين والباحثين أهمية صفات التلقائية والمفاجأة فى هذه العملية (١٠١) ، (١٠٢) هذا بينما أكد آخرون أهمية الارادة والوعى خلال هذه العملية ، فمثلا ادجار آلان بو E. A. Poe يقول « ان الخطأ كل الخطأ هو أن تفترض هبوط الوحي الصحيح من فوق ، انك لكى تكون مبتكرا ما عليك الا أن تربط الاجزاء وتركبها بعناية وبصيرة وفهم » (١٠٣) وقال تشيكوف A. Chekhov أيضا معرزا هذه الوجهة من النظر « اذا أنكر المرء أن العمل الابداعي يتضمن مشكلات وأغراضا ، فان عليه أن يعترف بأن الفنان يخلق دون تفكير أو عزم سابق ومن ثم فاذا جاءنى « مؤلف » يتباهى بأنه كتب قصة ، دون فكرة مسبقة ، وتحت الهام مفاجئ ، فاننى سأسميه مجنونا » (١٠٤) .

وكان فاليرى - كما ايزنكر جيده - يسخر مما يسمى « الالهام » ، وعلق جيدا على ذلك بقوله « اننى لست أشك فى أنه كان يرحب بأن يجعل شعاره تلك الكلمات التى قالها فلوبيير : الالهام ؟ انه يعنى الجلوس الى منضدة الكتابة كل يوم وفى نفس الساعة » (١٠٥) .

ان الشيء الذى لا خلاف عليه لدى الكثيرين هو أهمية العمل . العمل المكثف المتواصل مع الوعى والاستبصار بمجال هذا العمل ومكوناته وعناصره ، والقدرة على المرونة والتحرر من القصور الذاتى والسعى نحو الاصاله ، فلا شيء ينتج من لا شيء ولا شيء يمكن أن يوجد ما لم يوجد مبدع ، ولا بد للمبدع حتى يؤصل أفكاره ويوصلها أن يغير دائما من طريقته

فى النظر الى الأشياء ، فالمبدع يعرف جيدا ما هى شروط الأفكار الابداعية ،
وما هى محرقاتها ، كما أن له دوافعه القوية التى تحركه تجاهها .

١٠ - عمليات الاعداد الثالث :

ما قد يحدث هنا هو أن توضع خطة أو يوضع تصور لما سيكون عليه شكل الفكرة بعد تنفيذها ، وكذلك يحدد الاسلوب المناسب لعملية التنفيذ هذه ، والخطة قد تكون تصميميا ٠٠ على الورق أو تنظيما ذهنيا يحدد خطى المبدع أثناء تنفيذه لعمله ، وقد تكون مزيجا من الاثنين ٠ « ويرسم أغلب الكتاب خطة لما ينوون كتابته ، فالبعض يصمم خططا مستفيضة ، والبعض الآخر خططا نجزية ، بينما يضع غيرهم كلمات لا ارتباط بينها » (١٠٦) .
وأنسب وقت لعمليات الاعداد الثالث هو بعد مجيء الفكرة الأساسية ووضوحها أما وضع خطة ما قبل الكتابة فقد يكون أمرا لا يمكن الالتزام به فى أغلب الأحيان ، لأن الخطة تمثل نظاما ، وقد لا تنصاع الاندفاعات الانفعالية لهذا النظام ، كما قد تجيء الفكرة بشكل غير متوقع ، وقد يترتب على هذا تغييرات وتعديلات تجعل الخطة أمرا لا مبرر له

ولذلك فان الخطة يجب أن تأتى كجزء من الارتقاء العضوى للمشروع الذى يتم الانتاج بشأنه ، أما قبل أن تكتمل التفاصيل المناسبة ، أو فى منتصف الانتاج ، فان ذلك يكون أحيانا مملوءا بالخلط مشيرا للارتباك » (١٠٧) .

كان همنجواى يقول أنه يتعين على المرء ألا يكتب عن موضوع ما فى وقت مبكر جدا وكذلك ليس فى وقت متأخر جدا ، ويقول ماركيز انه لم يهتم مرة اهتماما حقيقيا بفكرة لم تستطع احتمال التأجيل طيلة أعوام ، وعندما تكون جيدة الى درجة تستطيع معها أن تحتمل خمسة عشر عاما من الانتظار فى (مائة عام من العزلة) وسبعة عشر فى (خريف البطريك) وثلاثين فى (وقائع موت معلن) فلا يبقى أمامى أخيرا شىء يمكننى أن أفعله سوى أن أكتبها » .

ورغم أن الأمثلة التى ذكرها ماركيز خاصة برواياته فانه قد ذكر حالات مماثلة أيضا خاصة لقصص قصيرة ، وفى الحوار الذى أجريناه مع ادوارد الخراط وكذلك مع كتاب آخرين يجد القارئ فى الفصل السابع من هذا الكتاب أمثلة كثيرة على هذه الأفكار التى تلح وتضغط وتكمن ثم تعاود الظهور لدى الكاتب عبر سنوات عمره

١١ - عمليات التنفيذ :

التنفيذ هو تحقيق الفكرة أو تحويلها الى الشكل المادى الملموس المحسوس بحيث تصير قابلة للادراك السمعى أو البصرى أو اللمس بواسطة الآخرين أو بواسطة المبدع ذاته ، ويختلف المبدعون فى أساليب تحقيقهم لأفكارهم ، وهذا يشكل جانبا من الايقاع الشخصى Personal Tempo الذى هو أحد سماتهم المزاجية المميزة ، فتشيكوف مثلا كان يكتب بسرعة « كنت أكتب القصص كما يكتب مخبرو الصحف أنباء الحرائق ، كنت أكتبها وأنا فى غمرة من الذهول » (١٠٨) .

بينما نجد أن موسييه يتسم بأسلوب تحقيقه لأفكاره بالببطء حتى لو اراد عكس ذلك « وغالبا ما يكون التنفيذ أبطأ مما أريد ، مما يجعل قلبى يدق على نحو مخيف ، فأحاول جاهدا أن أمنع نفسى من الصراخ عاليا » (١٠٩ ، ١١٠) .

ويمكن القول بأن الكتاب - مثلا - يحاولون وضع أفكارهم الاصلية فى ثوب أصيل - خلال عمليات التنفيذ هذه - من خلال استخدام اللغة بطريقة مبتكرة فاللغة هنا هى أداة الكاتب المبدع ، مثلما يكون لكل مبدع أدواته التى تختلف باختلاف المجالات ، واللغة أيضا هى وسيلة للاتصال الاجتماعى ولتوصيل النواتج الابداعية ، وبدونها قد يظل انتاج المبدع كامنا غير ظاهر ، خافيا غير باد ، وبدونها قد يصعب تمييز المبدع عن غيره من البشر .

الكتابة فى رأينا هى نفسها حياة الكاتب وليست مجرد عمليات وضع الفكرة على الورق . لقد ذكر هنرى ميللر أن الكاتب النروييجى « كنوت هامزن » قد ذكر أثناء اجابته على استخبار رأى مجموعة أسئلة - كان قد صممه لى يقضى به الوقت : ان الكتابة مثل الحياة نفسها ، رحلة للاستكشاف ، فيما تكون المغامرة ميتافيزيقية ، وهى - أى الكتابة - وسيلة لاكتساب رؤية عامة - وليست جزئية - للكون . ان الكاتب يعيش بين العوالم العليا والعوالم السفلى ، وهو يجرب كل الطرق من أجل أن يكون هو نفسه فى النهاية طريقا يتبع . . واننى اتفق مع هامزن - يقول ميللر - فى ذلك . . اننى أبدا فى حالة الاضطراب والخلط والتشويش والظلام ، من مستنقع للأفكار والانفعالات والتجارب . . أننى انسان يحكى قصة الحياة وهى عملية تبدو لى شيئا فشيئا وبطريقة متزايدة لا تنضب ولا تكاد تنتهى ، ومثل تطور العالم فان تطور الكتابة يكون بلا نهاية . . اننا نتحول وندور وترتاد ونجوب العالم بابعاده وجوانبه الكثيرة وفى النهاية نجد أن

ما استطعنا قوله ليس فى أهمية الشيء الذى أردنا أن نحكى عنه ، أو أن أردنا الاخبار عنه ليس فى نفس أهمية عملية الاخبار أو القص نفسها ، تلك التى قد تتجاوز حدود الزمان والمكان وتتحول الى عملية كونية شاملة ، وهذا هو ما أفهمه عن الفن الذى يكون مفيدا ودالا وهادفا ومعالجا لآلام البشر (١١١) .

ان ما يستغرق مجهودا كبيرا - يقول ماركيز - هو ابراز العناصر الأكثر أهمية ، وخلق التركيب الشعري لمجال حيوى يعرفه المرء خير معرفة ، اذ أن المرء يعرف عنه كثيرا بحيث لا يعرف من أين عليه أن يبدأ ، ويمكنه أن يقول عنه الكثير بحيث أنه يعود لا يعرف فى النهاية شيئا (١١٢، ١١٣) .

١٢ - عمليات التقييم أو النقد الذاتى :

ويقصد بها عمليات العائد Feedback التى تتم بين المبدع وعمله قبل وأثناء وبعد تنفيذه ، فالمبدع « يظل قريبا من عمله كى يراه بطريقة موضوعية ، يوضح عليه لمساته الأخيرة » (١١٤) ويقول فرانك أوكونور F. O'Conner « ينبغي الا ينسى الكاتب مطلقا أنه قارئ أيضا ، وان كان قارئاً مجحفاً ٠٠٠ واذا لم يقرأ الكاتب انتاجه الخاص عشرات المرات فلا يتوقع أن ينظر القارئ فيه مرتين » (١١٥) .

وقد تحدث عمليات تقييم للفكرة فى ذهن المبدع قبل تحقيقها ، كما تحدث عمليات تقييم أخرى بعد التحقيق أو التنفيذ ، وقد تتعلق هذه العمليات بجانبين هما :

١ - تقييم للفكرة ذاتها من حيث جودتها وأصالتها ودقتها واكتمالها ومناسبتها أو فائدتها .

٢ - تقييم لشكل التعبير عن الفكرة وفقاً للمحكات أو « الاطر » الجمالية واللغوية الهادية التى تمارس نشاطها أثناء عمليات التقييم هذه .

دار الحوار التالى بين ميندروزا وماركيز حول عمليات التقييم والتعديل والتصحيح .

ميندروزا : هل تصحيح كثيرا ؟

ماركيز : من هذه الناحية تغيرت طريقة عملي كثيرا فعندما كنت شابا كنت أكتب دفعة واحدة ، ثم أصور وأصحح . أما الآن فأننى أراجع الكتابة سطرا سطرا ، واذا أصابنى حظ يكون لدى فى نهاية يوم عمل

صفحة جاهزة خالية من التصحيحات والتشطيب يمكننى تقريبا أن أقدمها .

ميندوزا : هل تمزق أوراقا كثيرة ؟

ماركيز : عددا لا يمكن تصوره أننى أبدأ بصفحة على الآلة الكاتبة .

ميندوزا : دائما على الآلة الكاتبة ؟

ماركيز : نعم ، دائما . على الآلة الكاتبة الكهربائية وعندما أخطئ فى الكتابة ، سواء ان الكلمة المكتوبة لا تعجبني أم أننى أخطأت على الآلة الكاتبة ، فاننى أسحب الورقة وأضع مكانها ورقة جديدة ، منبعا بذلك عادة سيئة أو جنونا أو وخز ضمير . يمكننى أن استهلك حنى خمسمائة ورقة من أجل كتابة قصة مؤلفة من ائنتى عشرة صفحة ، وهذا يعنى أننى لا أستطيع تخليص نفسى من الجنون بأن أخطأ مطبعيا هو بالنسبة لى مثل خطأ فنى (١١٦) .

١٣ - عمليات التعديل :

والمقصود بها احدات تغييرات أو تحويرات - طفيفة أو كبيرة - فى الفكرة أو شكل التعبير عنها أو فى كل منهما ، ويمكن توقع وجود علاقة تفاعلية كبيرة بين عمليتى التقييم والتعديل بحيث أنهما قد تسيران جنباً الى جنب وان كان هذا لا يعنى توازيهما ، فهو غير ممكن هنا ، فقد تكون عملية التقييم هى السابقة وعملية التعديل هى اللاحقة ثم تكون عملية التقييم لاحقة لهذا التعديل اللاحق بعد ذلك ، فلا بد أن يعب كل تعديل تقييم له ، وهكذا حتى يصل المبدع الى حالة السيطرة *Dominance State* وقد تستمر هذه العمليات فترات طويلة ، وقد أكد يوسف الشارونى هذا بقوله :

« اننى أكتب القصة مرة بعد أخرى بحيث أعيد نسخها أكثر من خمس وعشرين مرة تستغرق كتابتها نحو ثلاثة شهور ، بل انها طالما لم تنشر فاننى أظل أعدل وأبدل فيها ويكون النشر هو طريق الخلاص الوحيد منها » (١١٧) ويذكر فيكتور جونز أن كاتب القصة الروسى اسحق بابل I. Babel كان يصل الأمر به الى أن يكون لديه أكثر من ٢٢ مسودة لنفس القصة القصيرة (١١٨) . وعمليات التقييم والتعديل قد تكون مشتملة على عمليات ابداعية جديدة وقد تتضمن عمليات اعادة انتاج *Reproduction* للعمليات الأولى وقد تكون مزيجا من هاتين

العمليتين .

يمكن اعتبار كل العمليات التي يقوم بها المبدع أثناء انتاجه لعمله هي محاولات للسيطرة عليه شكلا ومضمونا ، أما ما يقصد هنا بالتحديد فهو تلك الحالة التي يتم الوصول اليها بعد حل الصراع الذي يدور في ذهن المبدع بين وعيه بما عليه الانتاج الحالى (قبل الوصول الى السيطرة) من تصور أو نقص وبين وعيه بما يجب أن يكون عليه هذا الانتاج فى المستقبل القريب أو البعيد ، فكما يذكر برلين - نقلا عن جريفيس Graves فإن شعور المبدع بالسيطرة على عمله الابداعى يتم عندما يشغل خط معين أو شكل ما مكانه فى التصميم الابداعى وبطريقة أكثر مناسبة من غيره (١١٩) .

وحالة السيطرة بما فيها من احساسات سارة ومريحة قد يكون لها وظيفة تدعيمية فى العملية الابداعية بحيث تجعل المبدع يميل الى تكرار عمليات الخلق والابداع بعد ذلك ، « فالعمل الابداعى عندما يكون ناجحا فانه يولد حالة شبيهة بالنشوة » (١٢٠) « والعمل الفنى ينتهى عندما يكون تنفيذه قد وصل الى وضع آخر تفاصيله فيه ، أى عندما لم يعد ينقص ورقة الشليك عرق واحد من عروقها ، أو لم يعد ينقص هذا الوجه مثلا أحد تجاعيده » (١٢١) .

وقد يكون شعور المبدع بأنه حقق ما كان يريد تحقيقه فعلا ، وأنه نجح فى التعبير عن أفكاره ومشاعره بأكفاً وأدق وأنسب طريقة استطاعها ، هو ما يبعث احساسات السيطرة أو النشوة لديه ، ومن ثم يكون عليه يعد ذلك أن يخرج انتاحه الى العالم المحيط به كى يتلقى استجابة منه أو حكما على هذا الانتاج .

١٥ - العمليات اللاارادية :

ومعنى النشاط اللاارادى هنا لا يختلط بمعنى النشاط اللاشعورى فالنشاط اللاارادى موجود ومحسوس ومشعور به ويمكن تحديده وتحديد آثاره ، وان كان هذا لا يعنى بالطبع امكانية السيطرة عليه ، وما يقصد بالنشاط أو السلوك اللاارادى هنا على وجه التحديد هو ذلك السلوك أو تلك الاستجابات التى تترتب على نشاط الجهاز العصبى المستقل والغدد الصماء ، وكذلك السلوك الناتج عن عمليات الاستثارة فى صورتها الايجابية والسلبية ، الايجابية حين تكون هناك حالة تنشيط عام لدى المبدع ، والسلبية حين تكون هناك محاولات يائسة من جانب هذا المبدع للبدء فى

العمل أو الاستمرار فيه نتيجة الانخفاض حالة الاستثارة هذه وأيا كانت الأسباب خارجية أو داخلية (أو مزيجا بينهما) فكما يقول « هب » فإنه « بدون استثارة كافية فإن المعلومات الآتية من الحواس لن يتم اجراء العمليات عليها ، كما أن العمليات الوسيطة لن تكون في نفس كفاءتها (١٢٢) وقال « هب » أيضا أن هناك أهمية كبيرة لما انتبه اليه لندسلي Lindsley Projection System سنة ١٩٥١ فيما يتعلق بجهاز الاسقاط الموجود في غنق - أو جذع - المخ Brain Stem والذي أهتم به ماروزي Marruzzi وماجون Magown قبل ذلك على أنه جهاز استثارة يقوم بمهمة التنظيم لنشاط قشرة المخ Arousal System Cerebral Cortex وقد بين لندسلي أهميته في العمليات الانفعالية والدافعية، ويعتبر مركز اليقظة Waking Centre جزءا هاما من هذا الجهاز الكبير ، حيث أن أية إصابة فيه قد تجلب الغيبوبة للكائن « وأننى اقترح أن ما نسميه بالاستثارة هو في حقيقة الأمر مرادف لحالة الدافع العام ، وهذا يفترض أن له هوية تشريحية وسيكولوجية » (١٢٣) .

وأكد مالو Malmo أيضا أن التدرج المتصل Conliruum: الممتد من حالة النوم العميق - عندما يكون مستوى التنشيط Level of Excitation منخفضاً - الى حالات الاثارة activation - عندما يكون مستوى التنشيط مرتفعا - يعتبر دالة للنشاط اللحائى Cortical activity الذى يحدثه جهاز التنشيط الشبكي المساعد Ascending reticular activation system فكما كان هذا النشاط كبيرا كان نشاط الكائن فى مستوى أعلى ، وأشار مالو الى أن عملية التنشيط هذه أكثر اتساعا من الانفعالات بالمعنى الكلاسيكى ، كما أنها ليست حالة يمكن الاستدلال عليها من مجرد معرفة الظروف أو الشروط السابقة ، لأنها نتيجة للتفاعل بين كل من الحالات الداخلية والهاديات الخارجية (١٢٤) ولم تتضح حتى الآن - وبصورة قاطعة - كيفية اسهام العمليات اللاارادية فى العملية الابداعية ، ولا متى يحدث ذلك ؟ وما مقداره ؟ كما انه ليس فى امكاننا أن نزعم امكانية تحقيق ذلك الآن وبوسائلنا الحالية ، فهذا يحتاج الى الكثير من العمل فى المعامل السيكوفسيولوجية وباستخدام أجهزة متقدمة ودقيقة ، وعلى مبدعين حقيقيين ، وأثناء النشاط الابداعى ، وان كان هذا لا يمنع من محاولة الاقتراب قليلا من هذا الموضوع الهام والشائك فى نفس الوقت والذي أكد فيرلى F. H. Farley أهميته وجوهرته الكبيرة فى علم النفس الدافعى اليوم (١٢٥) وما يقصد هنا بالطبع هو العلاقة بين الابداع وعمليات الاستثارة .

١٦- العمليات الاجتماعية (خاصة الجماعة السيكولوجية) :

أكد كوفكا أنه « بدون فهم العوامل الاجتماعية المؤثرة في السلوك لا نأمل أن نصل الى فهم هذا السلوك ، فلا بد من معرفة ديناميات العوامل الاجتماعية ، والنتائج التي تحدثها » (١٢٦) ولعل من أهم الديناميات التي تحدث خلال العمل الابداعي أو بعده اهتمام المبدع بعرض انتاجه أو أفكاره على فرد معين أو مجموعة من الأفراد يشعر بأنها أقدر من غيرها على تلقي وتقييم عمله « وحجم وتكوين هذه الجماعة قد يختلفان ويتراوحان ابتداءً من مجموعة صغيرة من الناس الى أن تشمل المجتمع بأسره في بعض الحالات ، وكلما صغر حجم هذه الجماعات كانت تسمية «الجماعة النفسية» أكثر انطباقاً عليها ، حيث انها تكون أكثر قدرة على اعطاء الفرد عائداً يمكن من خلاله توضيح أو تغيير عمله ، كما أنه يمكنه من أن يحرز تقدماً في أعماله المستقبلية » (١٢٧) وقد أكد كوفكا أيضاً أهمية التشابه أو الشعور بالتشابه - بين الأنا والآخرين في مثل هذه الجماعة ، وقال بأن الشعور بعدم اكتمال الأنا يجعل الفرد يميل الى الانتماء الى الجماعات السيكولوجية (١٢٨) .

ويحفل تاريخ الفكر الانساني بأمثلة لهذه الجماعات النفسية كتلك التي كانت بين زولا وفلوبير وتورجنيف وموباسان ، وتلك التي كانت بين بيكاسو وإيلوار وكوكتو وسارباتيز في فرنسا ، أو تلك التي كانت بين جوركي وتشيكوف وبونين وكورلنكو في روسيا ، وقد تقتصر الجماعات النفسية على متخصصين من نفس المجال وقد تشمل على أفراد من مجالات مختلفة ، ويمكن أن تجد هذه الجماعات لها متنفساً من خلال المنتديات والمقاهي أو الصالونات الأدبية وتقوم هذه الجماعات بعمليات الحفز والاستشارة والتدعيم للمبدع ، كما قد تزوده بمصادر للعمل فهي تكون بتشجيعها له عائداً هاماً فيحفز ويدعم وينشط عملية الابداع ..

والدور الهام الذي قد تقوم الجماعات السيكولوجية به لا يغنى عن الأدوار الاجتماعية الهامة الأخرى والتي قد تقوم بها جماعات النقاد أو القراء - في الأدب والفن بصفة خاصة - أو المتلقية للأعمال الابداعية عموماً ، فعن طريق ما تقدمه من تدعيمات وإشباعات للمبدعين ، أو ما تحدثه لهم من احباطات أو مضايقات قد تكون عاملاً هاماً في تيسير أو اعاقبة العمل الابداعي .

قال ميندوزا للاركيز : لكنك دائماً تتحدث كثيراً مع أصدقائك المقربين عن الكتاب الذي تعمل فيه ، « أحاب ماركيز » نعم أنني ألح عليهم حتى

درجة الارهاق عندما أكتب شيئا ، فأننى أتحدث عنه كثيرا . وهذا مما يساعدنى على معرفة أين أقف على أرض ثابتة وأين أعوم . انها وسيلة لى أجد طريقى فى الظلام » .

قال ميندوزا لماركيز أيضا انك تتحدث عن ذلك ، لكنك لا تعطى أحدا البتة ما كتبته لى يقرأه ؟ فأجاب ماركيز : لا ، البتة . اننى هنا أومن بالخرافات تقريبا . اذ أننى أرى أن المرء هو دائما وحدة أثناء العمل الأدبى ، مثل راكب سفينة غرقت وألقت به وسط البحر ، نعم ، انها المهنة الأكثر عزلة فى العالم ، وما من أحد يستطيع أن يساعد المرء فيما يكتبه « (١٢٩) .

تعقيب عام :

عرضنا فى الجزء الأول من هذا الفصل لمدخل خاص بالتصور النظرى الذى نحاول من خلاله الاقتراب من السلوك الابداعى وتفسيره ، ثم عرضنا فى الجزء الثانى العمليات السيكولوجية المختلفة ذات الأهمية فى العملية الابداعية ، والننى أكد الباحثون والمبدعون أهميتها أو وجودها من خلال اشاراتهم المستفيضة أو العابرة إليها ، فلا يمكن الاقتصار فى تحليل العملية الابداعية على عمليتى الاعداد ثم التنفيذ فقط وذلك لا شتمال كل منهما على عمليات كثيرة متضمنة فيها ، وكذلك لأن جانبا هاما من العملية الابداعية هو ما يقع بين هاتين العمليتين من تركيز واقتراب من الأفكار وابتعاد عنها وغموض هذه الأفكار ووضوحها وطاقتها وكذلك تلك الحالات والعمليات المتعلقة بالتوتر والتحفز والتنبه والانتباه المكثف أو المخفف ، وأيضا العمليات المتعلقة بالذاكرة والخيال والننى قد تتدخل فى أغلب العمليات الابداعية السابق عرضها - ان لم يكن كلها - فمن المضلل كما يذكر ماكينون أن تشير الى العملية الابداعية على انها عملية واحدة « فهذا المصطلح يجب أن ينظر اليه على أنه ليس أكثر من تسمية تلخيصية اتفق على انها تشير الى مجموعة معقدة من العمليات المعرفية والدافعية والانفعالية والننى تشتمل الادراك ، والتذكر ، والتخيل الفهم ، التدوق ، التفكير ، التخطيط ، اصدار القرارات وغير ذلك من النشاطات ويمكن اعتبار كل عمليات التى سبق عرضها سلوكا كليا وليس لسلوك كلى أو لأجزاء هذا السلوك ومكوناته ، هذا رغم قابلية هذه العمليات الكبيرة للتحليل الى عمليات أصغر تتكامل معا مكونة لنا ذلك السلوك الأكبر » فكل عملية متكاملة لابد أن تتألف من عمليات صغرى متكاملة « (١٣٠) . ومن أجل فهم النظام الكلى للعملية فان كل الاجزاء يجب أن توضع فى الاعتبار

وهذا يعنى أن تحليلنا للوفائع السلوكية يجب أن يكون فى ضوء العلاقات المتبادلة والتكامل بين الأجزاء فى علاقتها بالكل ، بدلا من معالجتها كجزئيات متفرقة . كل فى حالة عزلة « (١٣١) .

وبناء على ما سبق يمكن اعتبار التركيز سلوكا كليا ، والاقتراب سلوكا كليا والابتعاد سلوكا كليا ، والتقييم سلوكا كليا ، والتعديل سلوكا كليا ، وهكذا فان كل عملية من هذه العمليات تكون سلوكا كليا يتكامل ويتفاعل مع غيره من العمليات السلوكية كى يحدث لنا فى النهاية ذلك السلوك الكبير المسمى بالعملية الابداعية .

الفصل الخامس

منهج الدراسة الحالية وخطواتها

مع التقدم السريع والمتواصل الذى أحرزه علم النفس فى مجالات السلوك المختلفة أصبح من غير الممكن لأى باحث يريد الوصول الى نتائج لها قيمتها واحترامها أن يقتصر على مجرد التفكير التأملى الصرف ، وأصبح لزاما على كل من يصدى للقيام ببحث فى هذا المجال أن يلجأ الى التعامل المباشر مع الظواهر التى يعنى بدراسنها ، ولا يتسنى ذلك لأى باحث الا من خلال اللجوء الى العينات التى تحدث من خلالها هذه الظواهر ، فلم يعد مستسماغا مثلا أن ندرس السلوك الاجتماعى دراسة تأملية فقط ، فلا بد من الرجوع للواقع ملاحظة جماعات البشر أثناء نشاطاتها وتفاعلاتها وكذلك اجراء التجارب عليها ان أمكن وأيضا لم يعد مقبولا ان ندرس التفكير بشتى صوره ، ابداعيا كان أو اتباعيا ، دراسة استبطانية بحتة ، فلا بد من اللجوء الى ملاحظة واختبار وقياس عملياته فى مواقف عملية ومن خلال الأفراد الذين نهتم بدراسة عمليات التفكير لديهم ، سواء كنا نلجأ الى فرد واحد أو مجموعة أفراد أو كنا نتعامل مع موضوعات أو أشياء أو حيوانات أو وثائق أو غيرها ، فاننا فى كل الحالات نتعامل مع عينة تحدث من خلالها الظاهرة أو الظواهر التى نهتم بوصفها أو تفسيرها أو التحكم فيها أو التنبؤ من خلالها أو كل ما سبق ، وكما يفعل علماء الكيمياء الطبيعية والكيمياء التحليلية والكيمياء الحيوية حين يتخيرون قطاعا معيناً (عينة) من السوائل أو الغازات أو المواد العضوية ويدرسون خصائصها ، ومكوناتها ويحللونها ويركبوها وفقا لقواعد معينة ، كذلك يفعل علماء النفس افهم يتخيرون قطاعا معيناً من الظواهر السلوكية له خصائص يمكن تحديدها ، يتخيرونه وفقا لمحكات معينة يحددها تبعاً لما تفرضه عليهم مقتضيات المنهج العلمى من شروط أو ضوابط ووفقاً لما يتيسر لديهم من امكانيات مادية أو علمية، ويتوقف على جودة اختيار العينات ومدى تمثيلها امكانيات التعميم للنتائج التى يخرج بها الباحثون من دراساتهم سواء بالنسبة للمفردة الواحدة من العينة فى المراحل المختلفة وكذلك التشكلات المختلفة التى تأخذها هذه الظاهرة لدى هذه المفردة - أو بالنسبة لمقية الجمهور الذى نهتم أساسا بالوصول الى تعميمات تتعلق به من خلال العينة المحددة التى ندرسها فعلا .

أولا - اختيار عينة البحث الحالى :

الاسلوب الأكثر شموعا فى اختيار العينات هو الاسلوب العشوائى والذى يسمح من خلاله لكل مفردة من مفردات الجمهور الذى ندرسه فى

أن تكون أمامها فرصة للاختيار مثلها مثل غيرها من المفردات ، وقد كان من الممكن أن نلجأ الى الأساليب التقليدية فى الاختيار العشوائى لتحديد عينة هذا البحث ، لكن الذى تبين لنا بعد ذلك هو أن ذلك سوف يكون أمرا محفوفا بعديده من المخاطر ومثيرا لكثير من الشكوك حول قيمة العينة ومدى تمثيلها الفعلى لجمهور كتاب القصة القصيرة فى مصر ، ونوضح ذلك فيما يلى :

١ - كان من الممكن أن تختار عينة هذا البحث من واقع سجلات « نادى القصة » بحيث يتم اختيار الأسماء الفائزة فى مسابقات النادى فى السنوات العشر الأخيرة (وعددها مائة اسم بواقع ١٠ أسماء كل عام) أو حتى خلال العشرين سنة الأخيرة ، وكان يمكن اعتبار هذه القوائم ممثلة للجمهور الفعلى من كتاب القصة القصيرة فى مصر ثم يتم بعد ذلك اختيار عينة هذا البحث بالطرق العشوائية المألوفة من خلال هذه القوائم ، لكن ما ظهر بعد ذلك هو أن الأمور ليست بهذه البساطة ، فعندما تم فحص الأسماء الموجودة فى قوائم نادى القصة « وتمت مقارنتها بالجمهور الفعلى لكتاب القصة القصيرة فى مصر اليوم وكما هو معروف من خلال الدوريات والابحاث النقدية والدراسات الأدبية وغير ذلك من المصادر وجد الباحث أمامه بعض الظواهر البارزة التى كان لابد له أن يقف حيالها موقفا حذرا وأن يتعامل معها تعاملًا مناسبًا فمثلا :

(أ) أظهر فحص قوائم الأسماء الفائزة فى مسابقات « نادى القصة » فى العشرين سنة الأخيرة أن هناك عددا كبيرا قد يصل الى ٩٠ ٪ من نسبة الأسماء الواردة فى هذه القوائم قد اختفى تماما من الحياة الأدبية فى مصر أو مازال يظهر على استحياء بين الفينة والفينة (*) ، كما أن عددا غير قليل من هذه الأسماء لا تذكر له سوى هذه القصة التى فازت وحدها أو معها قصة أو قصتان أخريان وكفى .

(ب) أن عددا آخر من هؤلاء الكتاب الفائزين فى مسابقات نادى القصة قد تحول الى أنواع أخرى من الكتابة ، كالكتابة الصحفية أو كتابة الرواية أو المسرحية ومن ثم فقد امتنع تماما ومنذ فترة ليست بالوجيزة

(*) يمكننا أن نلاحظ نفس الأمر أيضا عندما نقوم بلحص قائمة الكتاب الذين اشتملت عليهم الدراسة الحالية ، فعددا كبيرا من هؤلاء الكتاب الذين كانوا وما زالوا يكتبون فى أواخر العقد السابع من هذا القرن قد توفروا الآن عن الكتابة فى العقد الثامن منه لأسباب عديدة ولا نلمح أسماء الأحوال ٣٠ / منهم الآن بينما ظهرت أسماء كثيرة جديدة . ومن ثم كانت فائدة الحوارات التى اشتمل عليها الفصل التاسع من هذا الكتاب .

عن كتابة القصة القصيرة وان لم يتضمن هذا انقطاعه عن ممارسة الكتابة
عموما بشكل أو بآخر .

(ج) تبين للباحث أن عددا كبيرا من كتاب نادى القصة القصيرة في
مصر وبعضهم من كبار الكتاب لم يسبق له الفوز في مسابقات نادى القصة
أما نتيجة لعدم تقدمهم اليها ، أو لأسباب أخرى ، وقد كان الاقتصار على
هذه القوائم كفيلا باستبعاد هذا العدد الكبير من الكتاب ودون وجه حق ،
وان كان هذا لاينفى ظهور عدد كبير من الكتاب المجيدين عن طريق نادى
القصة .

(د) ان اللجوء الى القوائم الرسمية فى اختيار العينات قد يكون
وخاصة فى مجالات الفنون أقرب الى التحيز رغم ادعاء العشوائية فالمحكومون
فى أية هيئة رسمية غالبا ما يكون ذوى قيم واتجاهات متقاربة ومن ثم فان
معاييرهم التى يحكمون بها على أى عمل فنى غالبا ما تدور فى فلك هذه القيم
أو تلك الاتجاهات ونسوق هنا واقعة بسيطة يذكرها أرنتست فيشر
وافجوها « أن فرانسيس جوردان قد نشر تحت عنوان « عشرون عاما من
الفن العظيم » أو « دروس فى الحماقة » ، مجموعة من اللوحات التى حصلت
على الجوائز الرسمية فى فرنسا فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ،
والحق بالكتاب قائمة بأسماء الفنانين الفرنسيين الذين عاشوا فى الفترة
نفسها ولم يحصلوا على جوائز ولم تعترف بهم الدوائر الرسمية ، وتضم
القائمة أسماء ديچا وسبلى وبيسارو وماتيس وسيزان ومونيه وريوار
وروسو وجوجان وتولوز لوتريك وبوناز ، وهؤلاء هم الذين عاش فيهم
بعد عصرهم ، فى حين أن مجموعة لوحات الفنانين الاكاديميين أصحاب الخطوة
والرعاية لا تعدو ان تكون اكداسا من الادعاء المتغطرس والتفاهة المتعجرفة
والرياء المتخم » (١) .

هذا القول من فيشر نذكره هنا على اطلاقه ولا نعنئ به أية مقارنة
قريبة أو بعيدة بأوضاع « نادى القصة » . كل ما نريد قوله هو أن اللجوء
لهيئات الرسمية فى اختيار عينات البحوث التى تتعامل مع أدباء أو فنانين
وخاصة اذا ضيقنا مجال اختارنا بحيث تقتصر على الفائزين فى مسابقات
هذه الهيئات قد يكون أمرا غير متسم بالكفاءة والموضوعية من الناحية
العملية .

٢ - الطريق الثانى الذى كان متاحا أمام الباحث لاختيار عينته

عشوائيا هو وجود « بيبولوجرافيا » خاصة بكتاب القصة القصيرة فى مصر(*) لكن المخاطر المنهجية التى نارت أمام الباحث حين فكر فى الاعتماد عليها فى اختيار عينة الدراسة الحالية لم تكن لتقل كثيرا عن المخاطر المتعلقة بالاختيار من قوائم « ناسدى القصة » فمثلا تبين عند فحص هذه « البيبولوجرافيا » أن هناك عددا كبيرا من الأسماء الواردة فيها قد اختفى تماما من الحياة الأدبية فى مصر أما نتيجة للوفاساة أو التوقف عن الكتابة أو السفر أو غير ذلك من الأسباب ، كما توقفت أسماء أخرى واردة فى هذا المصدر عن كتابة القصة القصير وان ظلت تمارس أشكالا أخرى مثل الكتابة الإبداعية أو غير الإبداعية ، فاذا وضعنا فى اعتبارنا عاملا آخر يعد هاما وحسما وهو أن عددا كبيرا من كتاب القصة القصيرة فى مصر قد ظهر بعد عام ١٩٦١ وهو للعام الذى تنتهى عنده هذه « البيبولوجرافيا » لأدركنا مدى التحيز والقصور الذى كان يمكن أن يقع فيه الباحث اذا كان قد اقتصر فى اختياره لعينة هذه الدراسة على هذا المصدر فقط حيث كان سياترب على ذلك اغفال عدد كبير من الكتاب الشبان الذين ظهروا بعد تلك الفترة التى تغطيها هذه « البيبولوجرافيا » .

كانت هاتان هما الامكانياتان المتاحتان أما الباحث وقد كان يكتنف كل منهما الصعوبات التى سبق ذكرها ، وكان من الممكن أن تختار عينة البحث الحالى من أيهما أو كليهما معا ثم يدعى بعد ذلك بتوفر العشوائية فى هذه العينة فى حين أنها كانت ستمثل عينة شديدة القصور والتحيز ، ونتيجة لما سبق فقد لجأ الباحث الى نفس الاسلوب الذى لجأ اليه باحثان مصريان سابقان عليه فى اختيارهما لعينات بحوثهما عن العملية الإبداعية فى الشعر ثم فى الرواية ثم فى المسرحية (٢ ، ٣ ، ٤) ونعنى بذلك اسلوب العينة الكلية أو الشاملة وهو الاسلوب الذى يلجأ فيه الباحث الى كل الجمهور المتاح أمامه والذى يرى أنه من المناسب أن يضمه فى بحثه ، وغالبا ما يلجأ الباحثون الى مثل هذا الاسلوب فى حالات صعوبات الاختيار العشوائى للعينات اما لعدم توفر القوائم الخاصة بها أو عدم كفاءة القوائم المتوفرة أو أن يكون العدد الكلى لجمهور العينة هو عدد قليل نسبيا بحيث يكون العدد الذى يمكن اختياره عشوائيا منه هو عدد أقل بالضرورة وهنا تثار صعوبات كثيرة أمام عمليات التعميم من هذا العدد الصغير والذى يتزايد فيه الحجم النسبى لتباين الخطأ وذلك حين تقارنه بعدد أكبر منه نسبيا ، وهكذا . رغم ما فى اسلوب العينة الكلية أو الجمهور العام من

(*) وهى بعنوان « دليل القصة القصيرة » « صحف ومجموعات » قام باعدادها الدكتور حامد النساج وهى تغطى الفترة من ١٩١٠ - ١٩٦١ وصدرت عن الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٢ .

مخاطر فانه بذلك فى هذا البحث بضع محاولات منهجية للتغلب على هذه المخاطر فمثلا :

١ - وضع فى الاعتبار ضرورة أن يتسع حجم العينة بقدر الامكان بحيث يقترب من الاستيعاب الفعلى لجمهور كتاب القصة القصيرة وقد وصل عدد الكتاب الذين اشتركوا بالفعل فى هذه الدراسة الى أكثر من خمسين كاتباً انطبقت عليهم الشروط التى وضعت منذ البداية والتى كان يتم جمع العينة على أساسها .

٢ - روعى أن تشتمل عينة هذا البحث على الجنسين (الكتاب - والكاتبات) ونتيجة لأن العدد الكلى لجمهور الكتاب الذكور أكبر بطريقة واضحة من جمهور الكاتبات (٨) فقد ترتب على هذا أن يكون العدد الذى أجاب على الاستخبار وهو الأداة الرئيسية لهذه الدراسة أكبر بطريقة واضحة من عدد الكاتبات اللانى أجبين على هذا الاستخبار (خمس كاتبات فى مقابل خمسة وأربعين كتاباً) أى أن ٩٠٪ فى عينة الدراسة من الذكور ، ١٠٪ منها من الاناث .

٣ - روعى أن تشتمل عينة هذه الدراسة أيضا على كتاب من مناطق مختلفة من الجمهورية (القاهرة ، الاسكندرية ، الوجه البحرى ، الوجه القبلى) وقد تحقق هذا بقدر معقول .

٤ - روعى أن تشتمل العينة على كتاب ينوزعون على مدى متسع من العمر وذوى ميول أيولوجية وفنية مختلفة ، بل ويختلفون أيضا فى مدى كفاءة الاداء الابداعى لديهم حتى يكون لدينا تمثيل شامل للجوانب المختلفة من الظاهرة الابداعية فى مظاهرها المختلفة سواء كانت فى قمة تألقها أو فى بداية تشكلها أو فضاها أو كشفها عن نفسها .

٥ - حاول الباحث الاتصال بعدد من الكتاب العرب فى بعض البلدان العربية كالعراق وسوريا والجزائر والأردن وتونس وأرسل اليهم استخبارات كى يجيبوا عنها ، لكن هذه المحاولة لم تسفر عن شىء يذكر .

٦ - من الصعوبات التى واجهت هذا البحث والتى يجب أن نذكرها هنا هو أن عددا كبيرا من الكتاب المصريين قد سافر خلال السنوات الأخيرة خارج القطر اما سعيا وراء لقمة العيش - وهم الأغلبية - أو من أجل الدراسة أو لأسباب أخرى وقد حاول الباحث الاتصال ببعضهم مثل : عبد الوهاب الاسوانى فى قطر ، د . عبد الغفار مكاوى فى اليمن ، عبد الحكيم قاسم فى ألمانيا ، وقد أجاب الكاتبان الأولان عن الاستخبار وأرسلاه للباحث بينما لم يتمكن الكاتب الثالث من ذلك .

(*) يوضح ذلك قوائم المجلات الادبية والمجموعات المنشورة .

هذا عن بعض المحاولات التي بذلت من أجل الارتفاع بكفاءة العينة ،
وقبل أن نتطرق الى ذكر هذه العينة وتحديد مواصفاتها فاننا نتوقف قليلا
أمام مشكلة من المشاكل الهامة في اختيار العينات وهي مشكلة المحك .

مشكلة المحك : The Criterion Problem

كما يذكر شايبرو R. J. Shapiro فان مشكلة المحك في الابداع
تتعلق أساسا بكيفية تحديد الشخص المبدع ، بعبارة أخرى هي كيف نحدد
القيمة الابداعية للنواتج أو الأفراد ، ومن المحكات المستخدمة والتي يفترض
أنها صادقة الى حد ما يسمى بمحك مقدار الشهرة Strength of reputation
كما فعل ليمنان H. C. Lehman في دراسته عن الكيمائيين المبدعين
والتي اعتمد فيها على عدد المراجع عن تاريخ الكيمياء وردت فيها أسماء هؤلاء
العلماء الذين اختارهم أكثر من مرة ، وهناك اجراء آخر هو أن نقبل احكام
بعض الخبراء في المجال كمحك للابداع كما فعلت آن رو A. Roc
في دراستها عن العلماء (٥) وكما فعل بارون أيضا في دراسته عن الكتاب
والتي اشتملت على ٥٦ كاتبا محترفا و ١٠ مازالوا يدرسون فن الكتابة وقد
كان هؤلاء الكتاب يختلفون تماما فيما بينهم فيما يتعلق بأهداف أعمالهم
والجمهور الذي يخاطبونه ، وكان من بينهم ٣٠ كاتبا مشهورا تم الوصول
اليهم بسؤال وجه الى ثلاثة من أعضاء قسم اللغة الانجليزية وعضو واحد
بقسم الدراما بجامعة كاليفورنيا وتضمن طلبا بذكر اسماء الكتاب الذين
يعتقدون في تميزهم بالأصالة والابداع ، أما الكتاب الستة والعشرين
الباقين فكانوا من الكتاب الجيدين لكنهم لم يذكروا بواسطة عينة المحكمين .
والحقيقة أن هذه الدراسة رغم أهميتها فانه قد شابتها بعض الهنات نوردها
فيما يلي :

١ - أنها لم تميز بطريقة واضحة - أو غير واضحة - بين الفئات
المختلفة من الكتاب فقد عاملت الكتاب الذين يمارسون الكتابة الابداعية
والذين يمارسون الكتابة النقدية والذين يقومون بالكتابة الصحفية ،
أو غير ذلك من أنواع الكتابة معاملة متساوية وكأنهم فئة واحدة لا اختلاف
بين أفرادها ، هذا رغم الاختلاف الواضح بين الكتابة الابداعية ، والكتابة
الموجهة الى نقد الكتابة الابداعية، والكتابة التي قد لا تكون لها أدنى علاقة
بالكتابة الابداعية أو بنقدها وهو اختلاف أوضح من أن نستطرد في تعريفه
هنا .

٢ - لم يذكر بارون الخصائص الوصفية لهؤلاء الكتاب من حيث العمر ، الجنس المستوى الاقتصادي الاجتماعى ، التعليم ٠٠٠ ألخ وهى خصائص هامة دون شك فى توضيح أية نتائج نخرج بها من أية دراسة .

٣ - ان الاقتصار على تقديرات أربعة محكمين من جامعة واحدة فقط أدى الى حدوث الأخطاء افى التحديد الجيد للعينتين اللتين اشتملت عليهما دراسته فقد كان هناك فى المجموعة الثانية كتاب أكثر ابداعا من بعض كتاب المجموعة الأولى والتي ذكر المحكمون انها أكثر ابداعا (٦) والجدير بالذكر أن هذه الدراسة - دراسة بارون - رغم انها أجريت على الكتاب فانها لم تهتم كثيرا بدراسة العملية الابداعية لدى هؤلاء الكتاب ، فقد كان هذا هدفا ثانويا للدراسة كما يذكر بارون (٧) أما هدفها الأساسى فقد كان هو دراسة بعض الخصائص العقلية والمزاجية والدافعية لهؤلاء الكتاب .

وعموما فان اللجوء الى تقديرات المحكمين فقط يترتب عليه فى كثير من الأحيان الحصول على ترشيحات للأشخاص المشهورين أو المعروفين فقط فى مجال معين ، وقد أصبح من غير الممكن فى السنوات الأخيرة كما يذكر شايبرو أن تقتصر فى بحوثنا على الأشخاص المشهورين أو البارزين فقط وذلك لسببين هما :

١ - ندرة هؤلاء الأفراد النسبية .

٢ - التأكيد الحديث فى البحوث السيكولوجية على استخدام العينات الكبيرة (٨) .

ويلجأ الباحثون عادة فى تحديدهم لعينات بحوثهم الى بعض المحكات بعضها كبرى ، وبعضها كبرى ، والبعض الثالث كبرى - كبرى والمقصود بالمحكات الكيفية تلك المحكات التى تؤكد على مدى الجودة والأصالة والمناسبة والاسهام الذى أضافه الناتج الابداعى الجديد وصاحبه الى المجال الذى نعتى بدراسته ، أما المحكات الكمية فهى تؤكد على عدد النواتج الابداعية التى أسهم بها أى مبدع ، والحقيقة هى أن الأمر الأكثر أمانا هو أن يعتمد الباحث على هذين النوعين من المحكات معا دون تفضيل لاحدهما على حساب الآخر ، فلو اقتصرنا على عدد النواتج الابداعية فقط واعتبرنا أن المبدع الأكثر انتاجا يعد أكثر ابداعا من غيره لخرجنا باستنتاجات قد تعد واضحة التعسف ، ففى مثل هذه الحالة سوف تنخفض مكانة كاتبة مبدعة مثل « اميلي برونتى » لانها لم تبدع سوى رواية واحدة هى « مرتفعات وذرنيج » ولحدث نفس الشئ بالنسبة لكاتبة مثل « مرجريت ميتشل » « مؤلفة رواية ذهب مع الريح » وبنفس المعيار يمكن أن ترتفع مكانة الكاتب الأسباني « لوب دى فيجا » (١٥٦٢ - ١٦٣٥) الذى يعد من أغزر الكتاب

انتاجا على مر العصور بعدد مؤلفاته التي وصلت الى ألفى ناتج ابداعي
ما بين رواية ومسرحية أو غير ذلك ، يعرف منها الآن ٧٢٥ ناتجا والموجود
منها بالفعل هو ٤٧٠ ناتجا ابداعيا أما الاقتصار على المنحى الكيفي فقط فقد
لا يكون بذاته كافيا رغم أهميته الكبيرة ، فنقييم العمل الابداعي هو عمل
انساني ، أو هو كما يقول شابيرو « حكم انساني ومن ثم فهو عرضة
للتحيز الشخصي » (٩) . وواقعة ابداع جاليلو ليست ببعيدة عن
الأذهان ، كما أن الكثير من الشعراء والأدباء الكبار لم يكونوا معروفين جيدا
أثناء حياتهم .

ومما سبق وجد الباحث أنه من الطبيعي أن يلجأ الى الأساليب التالية
في اختياره لعينة بحثه .

١ - اللجوء الى ترشيحات النقاد للكتاب .

٢ - اللجوء الى ترشيحات أساتذة الأدب خاصة من قسم اللغة العربية
بجامعة القاهرة .

٣ - اللجوء الى ترشيحات الكتاب لزملائهم .

٤ - اللجوء الى فهرس المجلات الأدبية .

ونتيجة لما سبق توفرت للباحث أكثر من قائمة من الترشيحات وقد
تم الاختيار من خلالها للكتاب الذين وردت أسماءهم في أكثر من قائمه ،
وروعى أن يتوفر الشرطان التاليان في كل كاتب يتم اختياره من خلال
الاجراءات السابقة :

١ - ان يكون للكاتب عشر قصص قصيرة على الأقل منشورة
أما متفرقة في المجلات أو على شكل مجموعة قصصية وذلك حتى يمكن القول
بأن هناك قدرا من الألفة بعملية الابداع لديه ، وأنها - أي - عملية
الابداع ليست أمرا عابرا غير متكرر بالنسبة له .

٢ - ألا يكون قد مضى على نشر آخر قصة له في وقت اجراءات
تطبيق البحث أكثر من سنتين وذلك حتى لا تكون خبرة الكتابة قد تعرضت
للضرر أو النسيان النسبيين ، ويكون الأمر هو مجرد محاولة تذكر ما كان
يفعله منذ فترة ليست بالقصيرة .

وفي ضوء الاعتبارات السابقة توفرت العينة التالية لهذه الدراسة
والجدول الآتي يوضحها مع بعض الخصائص الوصفية لها وهي مرتبة
وفقا للعمم :

جدول رقم (١) يوضح عينة البحث مع بعض خصائصها

عدد القصص المنشورة	عدد المجموعات القصصية	رقم	الاسم	رقم	عدد القصص المنشورة		رقم	الاسم	رقم	عدد القصص المنشورة
					لم يذكر	لم يذكر				
١٠٠	٨	٤٥	عبد العال الجماهصي	١٣	لم يذكر	٩	٦٩	نجيب مطوف	١	
١٠	-	٤٥	فوزي البارودي	١٤	٥٠	٧	٥٥	يوسف الشاروني	٢	
١٢٠	٦	٦٣	عبد الفتاح رزق	١٥	٧٤	٤	٥٥	أمين ريان	٣	
٤٠	١	٤٣	محمد الجمل	١٦	٥٠٠	١٥	٥٥	سعد حامد	٤	
٤٠	١	٤٣	جميل عطية ابراهيم	١٧	٥٠	٦	٥٠	سليمان فياض	٥	
١٨	٣	٤٤	احسان كمال	١٨	٢٥٠	لم يذكر	٥٠	محمد صديقي	٦	
لم يذكر	٢	٤٢	نبيل عبد الحميد	١٩	٧٠	٣	٥٠	محمد كمال محمد	٧	
١٥	٣	٤٦	محمد طويبا	٢٠	٦٠	٢	٤٩	عبد القفار مكاوي	٨	
٤٣	-	٤٠	محمد مستجاب	٢١	٤٥	٧	٤٩	اليفة رفعت	٩	
٣٥	١	٤٠	ابراهيم اصلان	٢٢	٨٠	١	٤٦	احمد انسوح	١٠	
لم يذكر	١	٤٠	نؤاد حجازي	٢٣	٦٠	٢	٤٧	نهاد شريف	١١	
١٠	-	٤٠	أبي الدسوقي	٢٤	٥١	لم تذكر	٤٦	هدى جواد	١٢	
١٠	-	٤٠	عبد الفتى داود	٢٥						

(*) الأعمار وفقاً لعام ١٩٧٩ ومو وقت تجميع بيانات الدراسة .

ر	الاسم	عدد المجموعات القصصية	عدد القصص القصيرة المشورة	م	الاسم	السن	عدد المجموعات القصصية المشورة	عدد القصص القصيرة المشورة
٨٨	محمد جابر القريب	٨	٦٩	٥٠	كوسى يوسف	لم تذكر	٨	١٠٠
٨٩	الحمادي التمشاوي	١	٨١	٤٩	كوثر عبد الدايم	لم تذكر	١	٥٠
٩٠	فؤاد قديش	٢	٣٨	٧٤	يوسف أبو رية	٢٥	-	١٠
٩١	يوسف القعيد	١	٦٠	٨٣	رفقي بدوي	٦٦	٢	٣٠
٩٢	محمد عبد الوهاب	-	٦١	٤٣	عبد جبير	٣٠	١	٢٥
٩٣	شمس الدين موسى	-	٦٠	٤٥	حسن الحناوي	٣٠	٢	٧٨
٩٤	سيد سالم	١	٦٨	٣٦	مرعي هادي	٦٠	١	لم يذكر
٩٥	محمد حفي الشريف	١	لم يذكر	٤٣	براء الخطيب	٦٨	١	٧١
٩٦	محمد حفي الشريف	٨	٥٥	٤٣	محمد خليل	٦٨	١	٣١
٩٧	صلاح ابراهيم عبد السيد	١	٦٦	١٤	ابراهيم عبد الجيد	٦٨	-	٠١
٩٨	عبد السيد	-	٤٠	٤٠	جمال القيطاني	٤٨	٥	٠٠١
٩٩	عبد السيد	-	٤٠	٣٩	مصطفى عبد الوهاب	٣٤	١	٣٥
١٠٠	عبد السيد	-	٥٥	٧٨	جمعه محمد جمعه	٣٥	١	٦٩

وواضح من هذا الجدول أن عينة الدراسة تتوزع على مدى عمرى يراوح بين ٢٥ - ٦٩ سنة ، لكن أغلبية هذه العينة تتركز فى المدى العمرى بين ٢٠ - ٤٥ سنة وتبلغ نسبتهم ٧٠ر٨ من مجموع الكتاب الذين ذكروا أعمارهم (٤٨ كاتب وكاتبة) بينما بلغت نسبة الكتاب الذين يتراوحون فى المدى من ٤٦ - ٦٩ سنة ٢٥٪ من مجموع العينة التى ذكرت أعمارها أما من هم أقل من المدى العمرى الشائع (٣٠ - ٤٥) أى الذين تقع أعمارهم فى المدى العمرى بين ٢٥ - ٢٩ سنة فقد بلغت نسبتها ٤ر٢٪ فقط من مجموع العينة ، والجدير بالذكر أن عددا من الكتاب لم يوافق على الاشتراك فى هذه الدراسة ، البعض رفض منذ البداية والبعض اعتذر بعد القبول المبدئى ، ولأسباب يحجم الباحث عن ذكرها ، وقد كان من الممكن أن يزيد العدد الذى وصلت إليه عينة هذه الدراسة عما وصلت إليه لولا التزام الباحث بالشروط التى حددها منذ البداية ، وعموما فإن التزام أى باحث بشروط المنهج العلمى من حيث الضبط والموضوعية ، ومواصلة لهذا الالتزام خلال بحثه كفىل بأن يمكنه من الوصول الى نتائج على جانب كبير من الأهمية حتى لو كانت عينته هى عينة قليلة نسبيا ، أو حتى لو كانت هذه العينة فردا واحدا أو ظاهرة واحدة فى تشكيلاتها المختلفة .

ثانيا : الأدوات :

استفاد الباحث فى تكوينه لأدوات بحثه الحالى من مصادر عديدة بعضها بحوث سيكولوجية مصرية أو عالمية تتناول العملية الابداعية أو موضوع الابداع عموما ، وبعضها الآخر عبارة عن اعترافات أو وثائق أو كتابات نظرية لكتاب ونقاد وفنانين أو علماء لهم استبصاراتهم فى مجال الابداع أو تنظيرات حوله ، وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر أمثلة لهذه المصادر حتى يبين المجال الذى بدأت من خلاله تتشكل هذه الأدوات :

١ - دراسة الدكتور سويف عن الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة وقد حوت العديد من الجوانب الهامة فى العملية الابداعية مثل الاطار وكيفية تكوينه ، والنوتر الدافع ، وحواجز الابداع ، ومشهد الابداع ، وعمليات التنفيذ والتعديل والتقييم ، والجماعة السيكلوجية وأهميتها ، وأهمية الاطار الثقافى والاجتماعى ودوره فى الابداع .

٢ - دراسة حنورة عن الابداع فى الرواية ، ثم دراسته عن الابداع فى المسرحية وقد تمت الاستفادة من نتائج هاتين الدراستين خاصة ما يتعلق منها بعمليات الاستعداد والتحفيز ثم التنفيذ والتوصيل .

٣ - دراسة فرانك بارون عن الكتاب (١١) ومن المصادر الأخرى
غير الدراسات الأكاديمية استفاد الباحث من :

- ١ - كتاب جيزيلين عن « العملية الإبداعية » .
- ٢ - كتاب سومرست موم « وجهات من النظر » .
- ٣ - كتاب يحيى حقي « أنشودة البساطة » .
- ٤ - كتاب بوستوفسكي « الوردة الذهبية فى صياغة الأدب » .
- ٥ - كتاب يوسف الشارونى عن القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا .
- ٦ - كتاب مالكولم كولى « الكتاب وهم يعملون » .
- ٧ - كتاب فرانك أوركوتور « الصوت المنفرد » .
- ٨ - كتاب عبد الرحمن أبو عوف « البحث عن طريق جديد للقصة المصرية القصيرة » .

٩ - كتابى جوركى ، يرميلوف عن « تشيكوف » .

١٠ - أعداد من مجلة « علم الجمال البريطانية » فى السنوات من ١٩٦٠
الى ١٩٧٠ .

١١ - أعداد من مجلات حوار ، الآداب اللبنانية ، قصص التونسية ،
الأقلام العراقية ، الثقافة ، الهلال ، الكاتب المصرية وكلها تحوى العديد
من المقالات عن خبرات الكتابة وما يتعلق بها .

١٢ - دراسات لجان مارى جويو ، جان برتليمى ، أرنست فيشر ،
كولينجورد ، جورج لوكاتش ، روجيه جارودى عن عام الجمال وعن
النقد الفنى .

١٣ - كذلك تمت الاستفادة عند إعادة كتابة هذه الدراسة من مجموعة
الحوارات التى أجراها بلينيوميندوزا مع جابرييل جارتيا ماركيز
وقام بترجمتها ابراهيم وطفى عام ١٩٨٦ (١٢) .

وقد نتج عن المصادر السابقة مع غيرها مما لم يذكره الباحث هنا ،
تكوين النسخة الأولى من الاستخبار والذى يعتبر الأداة الأساسية لهذه
الدراسة ولذلك فسنتكلم عنه بشئ من التفصيل ثم نتحدث ببعض
الاختصار عن الأداتين الأخيرين اللتين استخدمناهما وهما الاستخبار
(أو المقابلة) وكذلك تحليل المضمون .

يعد الاستخبار من الأدوات الشائعة وذات القيمة الكبيرة فى العلوم النفسية والاجتماعية ، وهو اذا أحسن تصميمه وتطبيقه يمكن أن يخدمنا كوسيلة من أكفأ الوسائل لجمع المعلومات (١٣) .

وأسئلة الاستخبار يجب أن تكون واضحة وطريقة الإجابة عليها سهلة وكافية ، كما يجب أن تكون الأسئلة مناسبة لطبيعة عينة البحث وألا تتضمن ألفاظا قد يحدث اختلاف عليها أو سوء فهم أو تفسير لها ، كما يجب أن تكون بدائل الإجابة مناسبة وتفتح الطريق أمام بدائل أخرى قد لا تكون متضمنة فى فئات الإجابة الخاصة بالسؤال ويحذرنا من أخطار الأسئلة السيئة والتي قد A. N. Oppenheim أو بنهايم تكون أسئلة غامضة أو موحية أو شديدة الاتساع أو الضيق (فى مداها والأفكار المتضمنة فيها) وكذلك الأسئلة البالغة التعقيد أو المسرفة فى البساطة ، فكل هذه الأسئلة يترتب عليها غالبا مدى ضيق من الاستجابات أو قد يحدث لها سوء فهم وتفسير من الكثير من أفراد العينة (١٤) .

استخبار الدراسة الحالية :

مر الاستخبار المستخدم فى هذه الدراسة بثلاث مراحل مختلفة من الصياغة وإعادة الصياغة حتى استقر الأمر أخيرا على النسخة الثالثة أو الصياغة الثالثة وهى التى وزعت فعلا على العينة :

١ - الصياغة الأولى : وهى ما تكونت نتيجة البحث فى المصادر التى سبق ذكر بعضها ، وقد حوت هذه الصياغة الأفكار الأساسية والمتغيرات الأصلية التى أدخلت عليها بعض التعديلات فى الصياغتين التاليتين :

٢ - الصياغة الثانية : والنغير الجوهرى الذى حدث فيها كان نتيجة للبحث الاستطلاعى والاستكشافى (الذى قام به الباحث وذلك على سبعة كتاب وباستخدام ٥٠ سؤالاً من الأسئلة مفتوحة النهايات استخرجت من الصياغة الأولى للاستخبار ، وقد ترتب على ذلك تحويل جميع الأسئلة المفتوحة النهايات الى أسئلة متعددة الاختيارات أو أسئلة مغلقة ، ومن الملاحظ كما يذكر ماكوبى وماكوبى أن الأسئلة المفتوحة النهايات تطلب من المبحوث أن يستدعى شيئا ما وينتجه بطريقة تلقائية ، أما الأسئلة المغلقة فتطلب منه أن يتعرف على شيء ما ، والتراث المتعلق بالذاكرة الخاصة

بالتعرف يدلننا على أن ما يتم التعرف عليه يكون أكثر مما يتم استدعاؤه (١٥) .

وبناء على ما سبق أصبح الجزء الكبير من أسئلة الاستخبار من النوع المغلق ولم تعد هناك أسئلة مفتوحة وان ظلت هناك امكانية لوجود شكل من هذه الأسئلة ممثلا في الفئة الأخيرة من الأسئلة المتعددة الاختيارات والتي تفتح الطريق أمام أية اضافات أو تعليقات يرى الكتاب ضرورة اضافتها .

٣ - الصياغة الثالثة : فحصت الصياغة الثانية ثم تم تعديل الأسئلة التي كانت تحتوى على فكرتين (متسعة المدى) وكذلك الأسئلة الموحية والغامضة ، وأسقطت أسئلة أخرى روى انها غير ذات فائدة ، وأيضا تم رفع العناوين الخاصة بالمتغيرات حتى ولم يحدث أى تأثير من شأنه توجيه الاجابات بطريقة معينة ، وكذلك تم ادخال بعض التعديلات على الشكل العام للأسئلة فاستخدمت الأسئلة التي تعمل كمرشحات أو منقيات (وهى الأسئلة المستخدمة لكى تخرج المفحوص من تسلسل أو سياق معين قد تكون أسئلته غير متعلقة باجابته على سؤال سابق (١٦) . وقد أخذت هذه الأسئلة هنا شكل أن يجيب الكاتب على الأسئلة التالية لسؤال معين فى حالة ما اذا كانت اجابته على هذا السؤال هى نعم أما اذا كانت اجابته على السوائل هى « لا » فانه لا يجيب على بعض الأسئلة التالية له وبطريقة واضحة ومحددة (مثال ذلك السؤال رقم (٣) ثم الأسئلة : ٣ (ا) ، ٣ (ب) ، ٣ (ج) والتي يجاب عنها فى حالة الاجابة عليه بنعم .

وصف الاستخبار

يتكون الاستخبار الحالى من ٤٥١ سؤالا منها ٢٩٧ سؤالا مغلقا الاجابة عليها بنعم أو « لا » فقط وقد تضاف اليهما فئة « أحيانا » ففى بعض الأسئلة ، وهناك أيضا ٨٧ سؤالا من الأسئلة المتعددة الاختيارات ، ٦٧ سؤالا مما يسمى بأسئلة الشدة ، كما يوجد ١٦ سؤالا من الأسئلة المتكررة من أجل بعض الاستخبارات المنهجية كالصدق والثبات والمنحى المنهجى الذى تمت صياغة الاستخبار وفقا لها هو ما يسميه الباحثون باسم المنحى القمعى Funnel Approach وعادة ما تبدأ الاستخبارات التى تصاغ وفقا لهذا المنحى بأسئلة عامة أو شديدة العمومية ؛ ثم تدريجيا بضيق المجال أو النطاق الذى يتعلق به السؤال حتى نصل الى الأسئلة شديدة التحدد أو الخاصة صفة (١٧٠) .

وقد حاول الباحث أن يتبع ذلك فى صياغة الاستخبار الحالى بصفه عامه أى فيما يتعلق بالاستخبار ككل ، وكذلك فيما يتعلق بكل مجموعة من الأسئلة تتصل بالمتغير الأساسى الذى تحاول هذه المجموعة من الأسئلة قياسه ، ففى البداية نجد أسئلة عامه عن هذا المتغير - أو العملية - تتعلق بما اذا كان موجودا أو غير موجود تم أسئلة تالية لهذه الأسئلة تتعلق بتفاصيل هذه العملية فى حالة وجودها وقد يعقب ذلك أسئلة عن علاقات هذه العملية بغيرها من العمليات والمتغيرات أو العمليات الأساسية التى تضمنها هذا الاستخبار عددها ستة عشر نذكرها بطريقة موجزة فيما يلى :

١ - عمليات الأعداد الأول أو تكوين الاطار : وتعلقت الأسئلة هنا بالجوانب التالية :

(أ) الدوافع (المشعور بها) والاحساسات المبكرة (بزوغ الاتجاه الابداعى) .

(ب) القراءات والندوات وتنمية الذات .

(ج) آثار التشجيع من الوالدين أو الأصدقاء أو غيرهم على الاتجاه الابداعى .

(د) عمليات الاقتداء بكتاب معينين وتطور هذه العملية .

(هـ) محاولة التخلص من آثار الاقتداء أو البحث عن الأصالة .

٢ - عمليات المراقبة والالتقاط : أو الجوانب الادراكية فى العملية

الابداعية وتركز الأسئلة هنا على :

(أ) الموضوعات والحالات التى تستثير لدى الكاتب دوافعه للكتابة .

(ب) الحواس التى يعتمد عليها الكاتب فى مراقبة العالم وفى التقاط موضوعاته منها .

(ج) أهمية ذكريات الماضى والأحداث الحاضرة وتوقعات المستقبل فى العمل الابداعى .

(د) الأشياء العابرة التى قد يهملها الناس وادراك الكاتب لها ودلالاتها لديه .

٣ - الدوافع الابداعية العامة والخاصة : وتعلقت الأسئلة هنا

بما يلى :

- (أ) أهمية الدافع العام للكتابة كوسيلة من أهم وسائل تحقيق الذات وكفاية نهائية لحياة الكاتب ، وكذلك مدى قوة هذا الدافع .
- (ب) الدوافع الخاصة أو الحالات المتعلقة بموضوعات وأفكار معينة وأهميتها ودورها في الكتابة .
- (ج) تأثير الدوافع العامة والخاصة للكاتب عليه في أوقات الكتابة وفي غير أوقاتها .
- (د) علاقة الدوافع الإبداعية بالعمليات الإبداعية الأخرى .

٤ - العمليات الخاصة بالإعداد للعمل قبل وضوح الأفكار :
 أو قبل الوصول الى تحديده الشكل الفنى الجيد المناسب للمثير الذى التقط والترتيبات التى يشترط للكاتب وجودها أثناء ذلك أو يحس بضرورة توفرها من أجل تهيئة مناخ نفسى مناسب يمكن أن تتبلور فى ظل الأفكار .

٥ - عملية التركيز : أهميتها فى العملية الإبداعية : والأسئلة
 هنا تستفسر من الجوانب التالية :

- (أ) مدى سهولة أو صعوبة القيام بالتركيز .
- (ب) ميسرات ومعوقات التركيز .
- (ج) علاقة التركيز بالخيال والذاكرة .
- (د) الصور الذهنية أثناء التركيز .
- (هـ) علاقة التركيز بالتفكير المنطقى .
- (و) تأثير عمليات التركيز على بعض العمليات العضوية كالجوع والنوم .
- (ز) الوضع الجسمى المفضل أثناء القيام بالتركيز .
- (ح) التركيز و النفاذ واستشفاف الجوانب الخفية من المشكلة أو الفكرة .
- (ط) التركيز وعلاقته بوضوح الفكرة .
- (ي) الحالة النفسية المميزة للتركيز .

٦ - عمليات الاقتراب من الأفكار : أو الدوران حولها : وتعلق
 بما يلى :

- (أ) كيف تتم عمليات الاقتراب من الأفكار .

- (ب) الحالة الدافعية أثناء محاولات الاقتراب .
- (ج) مدى التنبه أو اليقظة الذهنية أثناء عمليات الاقتراب .
- (د) الحالة النفسية والجسمية المصاحبة للاقتراب من الأفكار .
- (هـ) ميسرات ومعوقات عمليات الاقتراب من الأفكار أو الدوران حولها .

٧ - **عمليات الغلق** : وتتعلق الأسئلة هنا بالصعوبات والعقبات الذهنية والانفعالية التي يشعر بها المبدع أثناء محاولته القيام بإبداع خاص بقصة معينة أو قيامه بالإبداع عموماً ، وأسباب هذه الصعوبات والظروف المتعلقة بها ، وحالة الكاتب خلالها .

٨ - **عمليات الاسترخاء الذهني** أو الابتعاد المؤقت عن العمل الإبداعي وهنا تركز الأسئلة على ما يلي :

- (أ) النشاطات التي يفضل الكاتب ممارستها أثناء هذه الفترة .
- (ب) حالة الفكرة أثناء ذلك .
- (ج) نشاط الخيال أثناء فترات الاسترخاء .
- (د) إمكانية مجيء أفكار جديدة خلال هذه الفترات .

٩ - **مجىء الأفكار وكيفية وضوحها** : وتتعلق الأسئلة هنا بكيفية مجىء الأفكار الجديدة ووضوح الأفكار الغامضة وشكل الفكرة عندما تظهر في المجال الذهني للكاتب ، وصدى وضوح أو غموض الأفكار التي تأتي بطريقة مفاجئة ، وعلاقة مجىء الأفكار بعمليات النوم والأحلام والعمليات النفسية الأخرى ، والمناقشات مع الأصدقاء ثم التطورات التي تحدث للأفكار عقب وبعد ظهورها .

١٠ - **عمليات الإعداد للعمل بعد وضوح الأفكار** : وتتعلق الأسئلة هنا بكيفية حدوث هذه العمليات والحالات النفسية المميزة لها وعلاقة هذه العمليات بعمليات إبداعية أخرى كالتقييم والتركيز وغيرها ، وكذلك مدى الحاح الفكرة خلالها .

١١ - **عمليات التنفيذ** : أو تحقيق العمل أو كتابته والأسئلة الخاصة بهذه العمليات تسأل عما يلي :

- (أ) الحالة الانفعالية المصاحبة للتنفيذ (الكتابة) .

(ب) تغيير الأفكار أثناء التنفيذ ونوعية هذه التغيرات وأسبابها .
(ج) صعوبات التفكير وخاصة ما يتعلق منها بجوانب اللغة والأسلوب
خلال الكتابة .

(د) الايقاع الشخصي المميز للكاتب أثناء تنفيذه لعمله .
١٢ - **عمليات التقييم** : وتعلقت الأسئلة هنا أساسا بالجوانب التي
يهتم بها الكاتب كثيرا خلال التقييم ، وعلاقة التقييم بخبرات الكاتب
السابقة ثم طبيعة المعايير التي يقوم الكاتب في ضوئها بعمليات التقييم .
١٣ - **عمليات التعديل** : وتهتم الاسئلة هنا بالجوانب التالية :

(أ) الجوانب التي يتعلق بها التعديل كثر من غيرها .
(ب) جوهرية أو هامشية التعديلات التي قد تحدث .
(ج) المشاعر التي قد تصاحب التوفيق أو عدم التوفيق في القيام
بالتعديل المناسب .
(د) التعديل الداخلي (الذهني) والتعديل الخارجي (على الورق) .

١٤ - **الجوانب الارادية والالارادية** : أثناء العمل الابداعي ومدى
خضوع العملية الكلية للضبط الذاتي ومتى يفات زمام الموقف من الكاتب ،
وكيف يحدث ذلك ؟ وما هي التغيرات الجسمية التي قد تحدث أثناء
العمليات للابداع وما تأثير حالة الاستثارة العامة ايجابا أو سلبا على العملية
الابداعية ؟

١٥ - **عملية السيطرة أو حالة السيطرة** : وهي التي تنتج عن
اكتمال العمل أو اكماله به ، ما هي خصائصها ؟ وما هي الجوانب
الانفعالية المصاحبة لها ؟

١٦ - **الجماعة السيكولوجية** : وأهميتها ودورها في تيسير عمليات
الابداع وأهمية العائد الذي يتلقاه الكاتب منها ومن المجتمع المحيط به .

وبالإضافة الى أسئلة العمليات السابق ذكرها نجد أيضا أسئلة
قليلة عن رأى الكاتب في بعض الموضوعات الهامة في الابداع مثل الميسرات
أو الظروف الاجتماعية أو الشخصية التي قد تساعد وتسهل حدوث
الابداع ، وكذلك المعوقات أو الظروف الاجتماعية والشخصية التي قد
تحدث ظروفًا معاكسة أو محيطة للابداع أو تجعله يحدث بشق النفس

هذه هي الجوانب المختلفة للمتغيرات أو العمليات التي تضمنها
استخبار هذه الدراسة ، غير أن ما سبق ذكره قد يكون غير ذي قيمة

كبيرة ما لم يصحبه توفر بعض الشروط السيكومترية الواجب توفرها في أدوات القياس السيكلوجي وعليها نتوقف قيمة النتائج التي يخرج بها أى باحث الى حد كبير ، وما نقصده هنا على وجه التحديد هو ما يتعلق بالصدق .

الثبات :

إذا لم يستطع المرء أن يعتمد على نتائج المقاييس الخاصة بمتغيراته ، أى إذا لم تكن هذه المقاييس ثابتة ، فانه لا يمكنه أن يكون واثقا من تحديده للعلاقات بين هذه المتغيرات .

ويتضمن الثبات معاني عدة منها امكانية الاعتماد على النتائج ، ودقة هذه النتائج ، اتساقها ، استقرارها ، وامكانية التنبؤ منها أيضا ، وعادة ما يعرف الثبات منطقيًا بأنه نسبة التباين الحقيقي في القياسات التي نقوم بها ، وهو يعتمد على الجمهور الذي نقوم بحساب الثبات له وكذلك على اداة القياس المستخدمة (١٨) . والطرق التي استخدمناها في حساب الثبات في هذه الدراسة بعضها مشابه للطرق السابقة وبعضها يقوم على نفس المنطق وبعضها يقوم على نفس المنطق وبعضها الثالث مختلف وهذه الطرق هي :

١ - طريقة حساب التناقض الداخلي .

٢ - اعادة الاختبار .

٣ - تقدير الثبات من خلال قيم شيوخ المتغيرات Communalities في التحليل العاملي .

١ - طريقة حساب التناقض الداخلي :

وقد سبق استخدامها في بحث تعاطى الحشيش (١٩٦٠) وان كانت قد استخدمت من أجل حساب الصدق وليس الثبات ، كما انها استخدمت في موقف مواجهة من خلال الاستبار ، وكانت تستبعد استمارة المفحوص اذا تناقض في ٤٠٪ من أسئلة التناقض ، واستخدمت هذه الطريقة أيضا ولكن من أجل حساب الثبات في بحثين سابقين عن العملية الابداعية (١٩ ، ٢٠ ، ٢١) وكانت لها فائدها الكبيرة ، والحقيقة أنه قد تبين لنا أنه يمكن استخدام هذه الطريقة في حالتى الثبات والصدق ولكن مع الاختلاف في كيفية هذا الاستخدام ، ففي حالة حساب الثبات سيكون تركبنا موجها الى مجموعة اجابات العينة على السؤال الواحد ونحسب مقدار ثبات هذا السؤال من خلال نسبة المتفقين عليه وعلى تكراره ، أما في حالة الصدق فسيتم حساب ذلك بالنسبة لكل كاتب على حدة وعلى

كل سؤال وتستبعد الاستمارة اذا حدث تناقض لدى الكاتب في نصف عدد الاسئلة على الأكثر . وقد استخدمنا من أجل حساب التناقض الداخلي ستة عشر سؤالاً ، وحيث ان أسئلة الاستخبار عموماً منجمعة في شكل مجموعات تتعلق بعمليات معينة فقد اتضح أن بعض الاسئلة ستكون متقاربة مما قد يسهل اكتشافها ، ولذلك فقد رؤى أن يتم تكرار الفكرة الأساسية التي يسأل عنها السؤال في بعض الحالات ويكون الاختلاف في شكل أو صياغة هذا السؤال فقط ، وقد أظهرت هذه الطريقة فائدتها خلال البحث الميداني حيث ان عدد الكتاب الذين قرروا اكتشافهم لأسئلة متكررة كان عدداً قليلاً ، كما كان اكتشافهم منعقلاً ببعض الاسئلة دون غيرها .

وفيما يلي جدول خاص بحسابات ثبات اسئلة التناقض الداخلي بالنسبة لعينة هذا البحث .

جدول رقم (٢) لتوضيح نسب الاتفاق على أسئلة التناقض

النسبة المئوية للاتفاق	المتفقون في المرتين	عدد الذين اجابوا على السؤال وتكراره	تكراره	رقم السؤال	٢
%٨٩٫٨	٤٤	٤٩	١٠	٦	١
%٨٧	٤٠	٤٦	٢٦٦	١٨	٢
%٩٠٫٦	٣٩	٤٣	٣٦	٢٣	٣
%٩١٫٥	٤٣	٣٧	٣٩	٣٠	٤
%٩٨	٤٨	٤٩	٥٣	١٥	٥
%٧٩	٣٤	٤٣	٢٢٣	١٦٨	٦
%١٠٠	٤١	٤١	٢١٦	٢٠٣	٧
%٩١٫٧	٤٤	٤٨	٢٣٢	٢١٤	٨
%٩١٫٧	٤٤	٤٨	٢٢٤	٨٢	٩
%٨٥٫٨	٤٢	٤٩	٢٢١	٢٠٦	١٠
%٩١٫٧	٣٣	٣٦	٢٢١ (١)	٢٠٦ (١)	١١
%٨٧	٤٠	٤٦	٢٧٤	١٨٤	١٢
%٦٦٫٧	٢٤	٣٦	١٦٧	١٤٨	١٣
%٨٤٫٦	٣٣	٣٩	٣٠٧	٢٠٠	١٤
%٨٠٫٩	٣٨	٤٧	٢٦٩	٨٨	١٥
%٨٧٫٥	٤٢	٤٨	٢٧٦	٤٥	١٦

ويلاحظ أن نسب الاتفاق على معظم الاسئلة هي نسب مرتفعة الى حد كبير .

وقد استخدمت في اضييق الحدود ونتيجة لبعض الصعوبات العملية حيث لم يتمكن الباحث من الحصول الا على موافقة خمسة من الكتاب على تطبيق الاستخبار عليهم مرتين وقد فصلت فترة شهر بين مرتى التطبيق حتى لا تأتى الاجابة الثانية من واقع الذاكرة بدلا من أن تأتى من واقع الخبرة . والكتاب الخمسة الذين طبق عليهم الاستخبار مرتين هم :

١ - أحمد الشيخ .

٢ - صلاح ابراهيم عبد السيد .

٣ - محمد كمال محمد .

٤ - محمد خليل .

٥ - محمد جابر غريب .

وقد حسبت درجات الثبات لكل سؤال على حدة وقد لوحظت ضالته الاجابات فى المرتين على عدد كبير من الاسئلة خاصة الاسئلة المتعددة الاختيارات ولذلك فقد وجه الاهتمام هنا الى الاسئلة المغلقة النهايات والتي اجاب عليها الخمسة فى مرتى التطبيق ، وكانت درجات الثبات فى هذه الحالة مرتفعة بشكل عام فتراوح 77.4% من هذه النسبة بين 80% ، 100% .

٣ - خرجنا كذلك بمؤشرات ثبات من خلال ما يسمى بقيم الشيوخ (*) وهى القيم التى تستخرج من خلال الاسلوب الاحصائى المسمى بالتحليل العامل وقد تراوحت قيم الشيوخ فى دراستنا هذه بين 86.5% فى حالة المتغير الخاص بالدوافع و 52.2% فى حالة المتغير الخاص بعمليات التقييم .

الصدق :

صدق مقياس ما يعرف عادة بأنه المدى الذى يقبىس عنده هذا المقياس ما قصد منه أن يقبسه ، أو هو الدرجة التى يقرب بها هذا المقياس من أن يكون ناجما - أى لا يخطئ - فى قياس ما قصد منه أن يقبسه ، ويقول ادجرتون H. A. Edgerton أننا نشبر بالصدق الى المدى الذى تكون عنده أداة قياس معينة مفيدة فى الوفاء بالفرض منها ،

(*) احصائيا فان قيم الشيوخ هى مجموع مربعات تشبعات (او اسهامات) المتغير

على العوامل .

أما كرونباخ فيذكر أنه كلما زادت درجة الثقة فى امكانية تفسير درجة المقياس زادت درجة صدقه (٢٢) وكيفية حساب صدق أداة ما يعتمد الى حد كبير على غرض المرء من استخدامها أكثر من اعتماده عليها فى حد ذاتها (٢٣) .

وفى الدراسة الحالية لجأ الباحث الى أكثر من وسيلة فى تقديره لصدق الاستخبار باعتباره الاداة الرئيسية للدراسة ومن هذه الوسائل تؤكد على أهمية صدق المفهوم Construct Validity فى تحقيق صدق الاستخبار وسنوضح ذلك بالتفصيل .

١ - صدق المفهوم :

يستخدم صدق المفهوم عندما يعتقد الباحث أن أدواته تعكس تكويننا معيناً له بعض المعانى المحددة ، فالمفهوم يشير الى خاصية نفترض وجودها لدى بعض الأشخاص ، ويفترض أنها تنعكس من خلال أدائهم على بعض المقاييس وصدق المفهوم عادة ما نلجأ اليه عندما لا تكون هناك محكات كافية موجودة (كما فى حالة الصدق التلازمى والصدق التنبؤى اللذين يتعلقان بوجود محكات خارجية محددة) أو عندما لا يكون هناك عالم من المضمون العام الذى يمكن قبوله على أنه كاف لتعريف الخاصية التى نهتم بقياسها ، وصدق المفهوم لا يتم تحديده فقط من خلال بعض الاجراءات المنهجية ، ولكن أيضاً من خلال التبصر الخاص بالباحث (٢٤) .

وحيث اننا نتعامل فى دراستنا هذه مع « عمليات » وهذه العمليات هى أساساً تكوينات نظرية أو تجريدات أو مفاهيم نعتبرها مسؤولة عن التباينات المختلفة بين المتغيرات المختلفة ، وبين الأشخاص المختلفين عبر المتغير الواحد ، فان صدق المفهوم يمكن أن يكون له فائدته الكبيرة لنا ، والمنطق الرسمى أو الشائع لصدق المفاهيم كما يذكر كرونباخ ينظر الى المفهوم باعتباره محددًا أو معرفاً من خلال شبكة من العلاقات ، كل منها يتم ربطه بما هو قابل للملاحظة ومن ثم يمكن اختباره (٢٥) والمفهوم الذى يتعلق به مقياس ما هو أساساً المعنى السيكولوجى الذى يهدف هذا المقياس الى قياسه ، فقابلية الدرجة على مقياس ما للتفسير تعتمد فى المقام الأول كما يذكر أيبيل R. L. Ebel على معناها ، ومن أهم المعلومات التى تجعل درجة الشخص ذات معنى أن تكون هناك علاقة بين درجته هذه ودرجات أخرى له على مقياس أخرى ٠٠٠ فهذه العلاقات أو الارتباطات تبين لنا مقدار التباين المشترك بين المقاييس المختلفة وتعرفنا أيضاً بالمعلومات النوعية الخاصة بها (٢٦) . وصدق المفهوم يجب أن يبدأ بتقرير محدد ومعقول للتفسيرات المقترحة التى سوف توحى بفروض معينة ؟ وهذه تشير

بدورها أيضا الى نوعية البيانات التي يجب جمعها ، ومن ثم فان الفحوص المستخدمة لتحقيق صدق المفاهيم يجب ان تكون مقصودة ، أى لا يتم تنفيذها كيفما اتفق ، وحتى بعد جمع البيانات فان الباحث يتوقع منه أن يقوم بأحداث تكامل بين فروضه ونتائجه ، وان يقدم الخلاصة النهائية لبحثه بناء على القيمة التفسيرية لكل مفهوم من مفاهيمه (٢٧) .

ويمكن للمرء أن يرى أن صدق المفهوم والبحوث العلمية الامبيريقية هي أمور شديدة الارتباط ، فصدق المفهوم ليس مجرد أن نقوم بالتحقق منه لبعض مقاييسنا ، ان القضية أكبر من ذلك بكثير وهي تتعلق أساسا بمحاولة معرفة صدق المفاهيم النظرية التي تقف خلف المقاييس (٢٨) .

وصدق المفهوم باعتباره محاولة لتحقيق صدق المعاني أو القيم التفسيرية لمفاهيم معينة يمكن أن نبحث عنه من خلال علاقة هذه المفاهيم بغيرها من المفاهيم أو التكوينات وذلك من خلال شبكة معرفية

Nomological net اذا استخدمنا تعبير فايجل H. Feigl

الشهير ، كذلك يجب علينا دراسة الخصائص المميزة لهذه التكوينات والنشاطات عن وجودها وتبايناتها واختلاف أشكال النشاطات المترتبة عليها عندما نقارنها بالأشكال الأخرى من النشاطات الناتجة عن تكوينات أخرى يفترض انها تقف وراء هذه النشاطات والتحليل العاملى يمكن اعتباره من أكثر الوسائل أهمية فى تحقيق صدق التكوين أو المفهوم ، وهنا يكون التباين العاملى المشترك هو مصدر الصدق الذى يعزى الى أى متغير أو تكوين ، فصدق اختبار ما فى قياس عامل معين يمكن الاستدلال عليه من ارتباط هذا المتغير بالعامل وهذا الارتباط هو تشبيح المتغير على العامل (٢٩) .

والتقرير الرقعى لدرجة صدق التكوين أو المفهوم عبارة عن نسبة درجة تباين المقياس والتي تعزى الى المتغير أو التكوين ، ولا يمكن الوصول الى تشبيح كامل للتكوين على العامل حيث أن التكوين هو أساسا تجريد . كل ما يستطيع المرء هو أن يحدد المناطق (الحدود) العالية التشبيح والمنخفضة التشبيح للمتغيرات على العوامل (٣٠) . ولأن تباين الاختبار أو المقياس يتوزع غالبا على العوامل المختلفة بأرضية غير متساوية ، فسنجد له عددا من التشبيحات على هذه العوامل تحدد مدى اشتراكه فى قياس المفهوم العام الذى يعبر عنه العامل المعين أو غيره اذ يمثل تشبيح الاختبار على العامل ارتباطه به (أى ارتباطه بهذا التكوين الفرضى الذى نطلق عليه اسم العامل والذى يفسر وفقا لمفاهيمنا النظرية ووفقا للخصائص التى تعبر تشبيحات عنها الاختبارات عليه) .

وبناء على ما سبق فإن تشعبات المقاييس الفرعية للعمليات الإبداعية كما ظهرت على عوامل العملية الإبداعية في التحليل العاملي ومن خلال الارتباطات المرتفعة والدالة التي ظهرت بين المتغيرات والعوامل ، كل حسب مجاله وحسب التكوين الفرضي الذي يقف وراءه ، أتاحت لنا أساسا يمكن الحكم من خلاله على مدى صدق هذه المقاييس والتي اتضحت قيمتها الدالة في قياس العمليات الإبداعية المختلفة التي نتعامل معها وكذلك أفادتنا في توضيح مدى التحقق الامبيرى الذى لاقته هذه العمليات كتكوينات نظرية ، وساهم كل ما سبق في إبراز علاقات هذه العمليات وتفاعلاتها فيما بينها من ناحية وفيما بينها وبين العوامل التي استخلصناها من ناحية أخرى . وكل هذا نجده تفصيلا في الفصل السابع من هذا البحث وهو الفصل الخاص بالنتائج .

٢ - صدق التكامل الداخلى :

من الطرق المستخدمة أيضا في تحقيق صدق التكوينات أو المفاهيم طريقة الانساق الداخلى « وتقوم منذ البداية على أساس أننا بصدد متغيرات متعددة فيما يسيره هذا السؤال غير ما يسبره ذلك ، ولكننا نتوقع درجة من التكامل بين هذه المتغيرات المختلفة اذا تلتئم في صورة لها معنى سيكولوجى . . ومن التصسف أن نفترض سبب آخر غير صدق البيانات يقوم وراء هذا النوع من التكامل الداخلى » (٣١) وخلال عرضنا للنتائج في الفصل السابع من هذه الدراسة سنقوم بتوضيح مدى الاتفاق أو التكامل الداخلى الذى اتضح بصورة جيدة ودالة بين اجابات الكتاب على كل مجموعة من مجموعات الأسئلة والتي تختص كل منها بقياس متغير أو تكوين يقف وراء تفسير حدوث النشاطات الإبداعية المختلفة التى تتعلق بها كل مجموعة من هذه الأسئلة وتهتم بقياسها .

٣ - الصدق من خلال أسئلة التناقض الداخلى :

سبقت الاشارة الى أن هذه الطريقة قد استخدمت في حساب ثبات الاستخبار ولكننا نستخدمها هنا أيضا كوسيلة من وسائل تحقيق صدق الاستخبار وهنا سنتعامل مع كل كاتب على حدة ونعتبر الأداة التى لا يزيد تناقض الكاتب في اجاباته على اسئلتها عن نصف عدد هذه الاسئلة أداة صادقة ومن ثم يمكن الأخذ باجابته والاعتماد عليها واعتبار البنود المختلفة صادقة في قياس ما وضعت من أجل قياسه ، وقد تراوحت درجات الاتفاق هنا بين الكاتب ونفسه (باعتبارها معيارا للصدق) بين ٥٤.٥% ، ١٠٠% وهى درجات مرتفعة ومرضية بدرجة واضحة .

٢ - الاستبصار (أو المقابلة الشخصية) :

يستخدم علماء النفس والأطباء العقليون ، والأخصائيون الاجتماعيون هذا الاصطلاح للإشارة الى أية مجموعة من الاسئلة ، أو من وحدات الحديث ، يوجهها طرف (شخص أو عدة أشخاص) ، الى طرف آخر (شخص أو عدة أشخاص كذلك) في موقف مواجهة ، حسب خطة معينة للحصول على معلومات عن سلوك هذا الطرف الأخير أو سمات شخصية ، أو للتأثير في هذا السلوك (٣٢) وأهمية الاستبصار كأداة من أدوات البحث في العلوم الاجتماعية أو غيرها من العلوم هي امكانية استخدامه في اختبار صدق بعض الفروض أو في التحقق من وجود بعض العلاقات بين بعض المتغيرات والميزة الكبرى للاستبصار هي المرونة حيث يمكن أن تتاح الفرصة للقائم به أن يقوم بالتوضيح لمبحوثه اذا حدث والتبس عليه فهمه لاحد الاسئلة ، كما يمكن من خلال هذا الأسلوب أيضا أن يستثير القائم به لدى الشخص الذي يستبصره أكبر قدر ممكن من الاستبصار بخبراته ، ومن ثم يمكن للباحث أن يكتشف مناطق هامة من المعرفة قد لا تكون قد خطرت على باله أثناء تصميمه الأول لمقابلته كما أن هناك ميزة أخرى للاستبصار يذكرها أو ينهائيم وهي تلقائية الاستجابات التي نحصل عليها من خلاله والتي قد تكون على قدر كبير من الخصوبة (٣٣) . ويذكر كيرلنجر أن هناك ثلاثة أغراض رئيسية يمكن استخدام الاستبصار فيها وهي :

١ - انه يمكن استخدامه كأداة استطلاعية للمساعدة في تحديد المتغيرات والعلاقات فيما بينها ، ومن أجل الإيحاء بالفروض وكذلك توجيه المراحل التالية من البحث .

٢ - أنه يمكن استخدامه كأداة رئيسية للبحث ، وهنا نبذل عناية كبيرة في تصميم أسئلة خاصة بقياس المتغيرات التي سوف يتضمنها هذا البحث .

٣ - انه يمكن استخدام الاستبصار لمعاونة الأساليب الأخرى المستخدمة في الدراسة ومن أجل تحقيق أهداف مثل متابعة النتائج غير المتوقعة ، وتحقيق صدق هذه الأساليب وكذلك من أجل التوغل أكثر في سبر أغوار بعض الموضوعات كالذواضع التي تقف وراء سلوك الأفراد مثلا (٣٤) . وفي البحث التالي فان الهدف الأساسي من استخدام الاستبصار كان توضيح أو جلاء غموض بعض الموضوعات التي لم يتسن لنا توضيحها بدرجة كافية من خلال الاستخبار ، وقد لجأنا من أجل ذلك الى أسلوب الاستبصار غير المقنن Unstructured Interview والذي يكون فيه أسلوب الباحث متصفا

بالمرونة التامة ، فليست هناك قائمة مقننة من الاسئلة كما ان الاسئلة غالبا ما تكون مفتوحة النهايات بقدر الامكان (٣٥) . بعبارة أخرى فان الاستتبار غير المقنن هو موقف مفتوح في مقابل الاستتبار المقنن الذي هو موقف مغلق لكن هذا لا يعنى بأى حال من الأحوال أن الاستتبار المفتوح أو غير المقنن يتم بطريقة اعتباطية أو كيفما أتفق فمثله مثل الاستتبار المقنن يجب أن يخطط له بعناية تامة (٣٦) . ويذكر ماكوبي وماكوبي من مميزات الاستتبارات غير المقننة أو المفتوحة انها تسمح بتقنين المعنى (بدلا من تقنين اللفظ) بصفة خاصة ، كما انها تكون أكثر مرونة ، ويفترض أيضا أنها أكثر صدقا (من الناحية الظاهرية) لأنها أكثر تشابها مع مواقف الحياة الطبيعية ، ففيها يسمح للمبحوث أن يستمر في تيار تفكيره الطبيعي وهذا يجعله يصدر استجابات لفظية أكثر قربا مما يقوم به فعلا في مواقف الحياة الطبيعية ، وان كان هذا لا يعنى مطلقا تفضيل الاستتبار غير المقنن على الاستتبار المقنن فالأخير يتصف بتجسيده لمبدأ أساسى من مبادئ القياس وهو امكانية جعل البيانات قابلة للمقارنة من حالة الى أخرى ، كما أنه أكثر ثباتا وكذلك تقل خلاله الاخطاء الناجمة عن سوء صياغة الاسئلة (٣٧) . وعموما فان الاختيار بين الاستتبار المقنن أو غير المقنن يعتمد كثيرا على غرض أو أغراض الباحث من استخدامه لأى منهما ، كما يعتمد أيضا على مرحلة التطور التي وصل اليها في بحثه وكذلك مدى المعرفة المتوفرة في المجال الذي يجرى فيه هذا البحث ، والموضوعات الأساسية التي وضعناها في اعتبارنا والتي طرحت للمناقشة خلال الاستتبار هي :

١ - البدايات الأولى وكيف كانت وما هي العوامل التي أثرت في بزوغ اتجاه الكاتب الإبداعي وكيف استمر ؟

٢ - الفروق النوعية في الخبرة النفسية بين القصة القصيرة والرواية .

٣ - علاقة الكاتب بمجمعه ودوره فيه وتأثير كل منهما في الآخر .
والكتاب الذين اشتركوا في اجراءات الاستتبار هم :

١ - جمال الفيظاني .

٢ - مجيد طويبا .

٣ - عبده جيد .

٤ - براء الخطيب .

وكل منهم له انتاجه الفريد والمميز في القصة القصيرة .

ثبات الاستتبار :

المقصود بثبات الاستتبار الاشارة الى اتساق البيانات لتى بجمعها بواسطته ، والاتساق هنا معناه أن يكون لهذه البيانات منطق واحد أو اتجاه واحد (٢٨) وحقيقة الأمر هنا هى أنه من الصعوبة بمكان أن نتحدث عن ثبات الاستتبار بنفس الفهم المعروف أو المعنى الشائع من الثبات ، فموقف الاستتبار كان حرا ، وما فعلناه هنا هو نفس ما فعله باحث مصرى آخر فى دراستين سابقتين عن العملية الابداعية حينما كان يكرر بعض الأسئلة بطريقة غير ملحوظة فى نفس الجلسة أو فى جلسة تالية (٣٩ ، ٤٠) والنبات الذى ينجم عن مثل هذه الطريقة يمكن وصفه بأنه نبات كفى أو ظاهرى فليست لدينا أرقام فعلية يمكن ذكرها للتعبير عنه ، وهذا الاسلوب يتسم بأنه أقل دقة من الأساليب الأخرى المعروفة لحساب النبات ، لكن المبرر الوحيد الذى يمكن الدفع به هنا للتجاوز عن تقديم قيم رقمية للثبات هو الغرض الذى استخدمنا من أجله الاستتبار والذى حددناه منذ البداية بأنه توضيح بعض النقاط التى لم يتم توضيحها تماما من خلال الاستتبار والذى تأكدا بطرق حسابية وبقيم رقمية أنه يتصف بالنبات .

صدق الاستتبار :

» عندما يصف الباحثون أحد الاستتبارات بأنه صادق فهم يعنون أن هذا الاستتبار يكشف فعلا عن المتغير أو المتغيرات التى وضع من أجل الكشف عنها (٤١) .

ومن الطرق التى لجأنا إليها فى حساب صدق الاستتبار أننا كنا نقارن بين نتائج الاستتبارات ونتائج دراسات أخرى أجريت عن العملية الابداعية فى مصر (٤٢) وهى طريقة يؤكد العلماء أهميتها (٤٣) وقد اتضح لنا أن هناك قدرا كبيرا من الاتفاق بين نتائج استتبارات هذه الدراسة والدراسات السابقة خاصة ما يتعلق منها بأهمية الخبرات الأولى فى التعامل مع المجال ، أهمية تكوين الاطار ، أهمية الجوانب الدافعية والمعرفية والجمالية فى الابداع كذلك لجأنا فى بعض الحالات الى مقارنة النتائج التى حصلنا عليها من خلال الاستتبار بنتائج أداة أخرى استخدمت فى هذه الدراسة وهى الاستتبار وقد اتضح وجود قدر كبير من الاتفاق بين المعلومات التى جمعت بالادتين فيما يتعلق ببعض المتغيرات .

أيضا اعتبر الباحث أن الاتساق الواضح بين ما ورد في استتبار أحد الكتاب هو جمال الغيطاني وما ورد له في مقالة سابقة كتبها عن خبرته الخاصة خلال الكتابة (*) دليلا اضافيا ومحكا خارجيا على صدق الاستتبار الذي أجرى معه .

٣ - تحليل المضمون Content analysis

تحليل المضمون هو أسلوب يستخدم من أجل الوصول الى بعض الاستنتاجات من خلال التحديد المنظم والموضوعي لخصائص رسالة معينة (٤٤) ويتعلق هذا الاسلوب أساسا بالفحص المنتظم للوثائق أو غيرها من مصادر المعلومات التي قد تأخذ شكل كلمات مكتوبة أو أشكال مرسومة أو صور فوتوغرافية أو لوحات فنية ٠٠٠ الخ ، وقد تقوم بعض الدراسات بمجرد جمع وتصنيف البيانات الحقيقية التي نحصل عليها من التقارير أو المؤسسات الرسمية ، بينما تقوم دراسات أخرى بتصنيف وتقييم المحتويات والوثائق وفقا لبعض المحكات المحددة (٤٥) .

ويتضمن أسلوب تحليل المضمون بعض العمليات الخاصة من أجل الترتيب أو التصنيف المنظم لمضمون عمليات الاتصال ، كأن نقوم بإجراءات لتقسيم المضمون الى وحدات ووضع كل وحدة في فئة أو على موضع معين في مقياس ما ، ثم نقوم بتجميع هذه الوحدات للوصول الى استنتاجات لها أهميتها يتعلق بهذا المضمون تحليل المضمون اذن وكما يعرفه بيرلسون B. Berelson هو « أسلوب من أساليب البحث يستخدم من أجل الوصف الموضوعي المنظم والكمي للمضمون الاتصالي الصريح » (٤٦) .

فئات تحليل المضمون :

ان مضمون الاتصال زاخر بالخبرة الانسانية ، أسباب هذا المضمون والآثار المترتبة عليه مختلفة وتحديده بحيث يصعب وضعها بنسق واحد من الفئات (٤٧) .

ولذلك فان هناك العديد من الفئات التي استخدمها محللو المضمون وتتنوع هذه الفئات أو الوحدات فتتناهى في البساطة فتكون الكلمة المفردة أو قد توغل في التركيب والتعقيد فتصير الموضوع الرئيسي وبين هذا وتلك نجد العديد من الفئات التي قد يستخدم محلل المضمون أكثر من واحدة منها في دراسته فقد يستخدم البند (٢) (المقالة ، القصة ،

(*) مجلة الهلال القاهرية ، عدد مارس ١٩٧٧ .

(الكتاب) أو الشخصية أو الزمان أو المكان (أو المساحة) أو المعيار ،
أو القيم أو السلطة ، أو الاسلوب ، أو السمات ، أو الهدف أو المصدر ،
أو الاتجاه أو الأداة . . الخ أو يستخدم مجموعة منها معا .

والموضوع الرئيسى أو الفكرة الأساسية يعتبرها بيرلسون من أكثر
واحدات تحليل المضمون فائدة ، لكنها تعد أيضا من أكثرها صعوبة
بسبب الصعوبات المتعلقة بعمليات الثبات الخاصة بها خاصة اذا كانت
المادة مركبة ولذلك فهو ينصح بتفكيك الفكرة الأساسية الى مكوناتها ثم
اعادة تركيبها مرة أخرى (٤٨) .

وفى بحثنا الحال فان فهم مضمون المواد التى سنقوم بتحليلها
يتيح لنا الحصول على معلومات ذات قيمة كبيرة عن جوانب قد نكون
عدلنا عنها فى قياسنا لعملية الابداع من خلال الاستخبار ، كما انها قد
تكون لها فائدة أخرى هى تأكيد صدق المعلومات التى نحصل عليها من
مصادر أخرى للمعلومات ، ويمكن القول بأننا استفدنا من اسلوب تحليل
المضمون فى مرحلتين أساسيتين من هذا البحث هما :

(أ) المرحلة السابقة على البحث أثناء اعداد الأدوات وتكوين المفاهيم
وتحديد المتغيرات الأساسية التى سنقوم بقياسها ، وقد أجريت عمليات
تحليل المضمون لاعتراقات المبدعين ورسائلهم وبحوث الابداع وكذلك
أجرى تحليل مضمون كمي لمجلة الملخصات السيكولوجية فى السنوات من
١٩٧٤ الى ١٩٧٧ لتحديد مدى الحجم الفعلى لبحوث الابداع عموما وبحوث
العملية الابداعية بصفة خاصة وقد نتج عن هذه الخطوة تشكل الأفكار
الأساسية التى تضمنها الاستخبار .

(ب) المرحلة التالية لاجراء البحث الأساسى باستخدام الاستخبار
وهنا كانت فائدة تحليل المضمون هى توضيح وتأكيد بعض النتائج التى
خرجنا بها من الاستخبار وهو نفس الهدف تقريبا الذى استخدم من أجله
الاستخبار بل أن قيامنا بتحليل المضمون هنا كان مركزا فى المقام الأول
على مضمون مادة الاستخبارات .

والاسلوب الذى استخدم فى تحليل المضمون هنا كان كما يلى :

- ١ - تحديد أهداف التحليل .
- ٢ - تحديد مادة التحليل وتكونت مما يلى :
- ١ - استخبار مع الكاتب جمال الغيطانى .
- ٢ - استخبار مع الكاتب مجيد طويا .

٣ - استتبار مع الكاتب براء الخطيب .

٤ - استتبار مع الكاتب عبده جبير .

٥ - فصل فى كتاب القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا
ليوسف الشارونى وهو بعنوان « تجربتى مع القصة القصيرة »

٣ - تحديد الفئات الفرعية المكونة للمادة أو الأفكار الرئيسية .

٤ - تمت اجراءات التحديد ثبات التحليل مع باحث آخر (*) ، كل يعمل
مستقلا فى تحليل النص تم حسبت درجة الاتفاق على تحليل
النصوص الخمسة . وقد وصلت درجة الاتفاق الكلى بين الباحثين
الى ٧٩,٣٪ .

ثالثا : الاجراءات :

الجدير بالذكر أن العملية الابداعية كانت - وربما مازالت - من
الموضوعات التى يحيط بها الكثير من مظاهر الغموض والابهام ، ودائما
ما كان يتم ربطها بعوامل دينية أو بطقوس سحرية أى ترد الى عوامل
ومؤثرات ميتافيزيقية ، أو تبدل محاولة لاطلاق الأبواب فى وجه التفكير
الانسانى حين يحاول كشف أسرارها ولعل أوضح مثال على ذلك ما ذكره
« أفلاطون » فى محاورته « مينون » من أن « البحث عن حل لمشكلة ما هو
عمل عبثى ، لأنه اما انك تعرف ما أنت بسبيلك للبحث عنه ، وهنا لا تكون
هناك مشكلة أو أنك لا تعرف ما أنت بسبيلك للبحث عنه ، ومن ثم
لا يتوقع أن تكتشف أى شىء على الاطلاق » (٤٩) ، وقد ظلت هذه الفكرة
مسيطرة - بطريقة أو بأخرى - على كثير من الأذهان حتى أواخر القرن
التاسع عشر حين بدأ جالتون F. Galton أبحاثه الرائدة عن
العبقارة ، الا أنه - وكما يذكر بيرت C. Burt مع تزايد نفوذ السلوكية
التقليدية اعتبرت أبحاث جالتون من مخلفات منهج الاستبطان
Introspection ، ولذلك فقد تم استبعادها مؤقتا (٥٠) .
وظل الابداع - كموضوع من موضوعات علم النفس الحيوية والهامة -
قابعا فى الظل حتى بعث من جديد مع بداية خمسينات هذا القرن ، ورغم
فيض البحوث التى ظهرت عن الابداع عموما ، الا أن عملية الابداع ظلت
موضوعا يتعامل معه الباحثون بكثير من الحذر والتحوط وربما كان هذا

(*) الباحث هو الدكتور مصرى عبد الحميد حنورة .

راجعا فى المقام الأول الى صعوبة دراستها بالوسائل التقليدية المألوفة التى تدرس بها الجوانب المختلفة الأخرى للإبداع وحين يتصدى كرتشفيلد للحديث عن الطرائق المختلفة لدراسة العملية الإبداعية نجده يذكر الطرائق التالية وأهميتها وكيفية الاستفادة منها :

١ - إحدى الطرق الكلاسيكية لدراسة العملية الإبداعية هى أن نحدد مجموعة من الانتاجات الإبداعية الهامة التى حدثت فى الماضى ثم نحاول دراسة كيف حدثت ، فنفحص مثلا كيف ألف كولردج قصيدة كوبلاخان أو كيف اكتشف فلمنج البنسلين ، أو كيف توصل بيكاسو الى ابداع الجيرنيكا ، وميزة هذا النوع من البحوث هى تأكدنا من اننا نتعامل مع أعمال إبداعية لها أهميتها ، ولكن - ومن ناحية أخرى ، فان التأويلات الاسترجاعية Retrospective هى أمر يصعب الحصول عليه كثيرا ، كما أنها تكون منخفضة الثبات عادة ، وكذلك فان عينة العمليات الإبداعية التى يشتمل عليها هذا النوع من البحوث غالبا ما تكون متحيزة ، فما يدرسه المرء هنا هو فقط تلك العمليات الناجحة والنسب أدت الى ظهور العمل الإبداعى .

٢ - الطريقة الثانية هى أن يستصدر الباحث الأداء الإبداعى ويدرسه تحت ظروف ملاحظة مقننة ، كأن يطلب من المفحوص أن يبدع قصيدة معينة أو يرسم لوحة معينة فى وقت محدد ، وأوضح مثال على ذلك هو ما فعلته كاترين باتريك ، وميزة هذا النوع من البحوث هى فى تمكينها للباحث من ملاحظة العملية الإبداعية أثناء حدوثها ، ولكن ما يعيبها هو أن العمليات الإبداعية التى تحدث تحت ظل هذه الشروط المحددة غالبا ما تكون غير مماثلة للموقف الإبداعى عموما ، ونحن لا نوافق مع كرتشفيلد - أو بالأحرى لا تتفق معه - فى اعتبار هذا النوع من الدراسات قادرا على تمكين الباحث من ملاحظة العملية الإبداعية أثناء حدوثها ، فبالإضافة الى اتصاف هذه الطريقة بالكثير من التعسف والبعد عن تمثيل الموقف الإبداعى الحقيقى فانها تفترض ضمنا قابلية العملية الإبداعية للمصدر التلقائى بناء على طلبات محددة منا ، فلو كان الأمر مجرد عرض منبهات - لوحات أو قصائد شعر - يترتب عليها صدور انتاجات إبداعية لكان من الممكن زيادة النواتج الإبداعية وبكميات هائلة ووفقا لما نطلبه والأمر ليس كذلك ، كما أن افتراض أن هذا النوع من البحوث يمكن الباحث من ملاحظة العملية الإبداعية أثناء حدوثها يفترض أن العملية الإبداعية تحدث فى الخارج أو هى سلوك ملاحظ مع أن الأمر الذى يؤكد الكثير من المبدعين والباحثين هو أن الجانب الأكبر من العمليات الإبداعية

العقلية والمزاجية والدافعية والتي يكون القدر الكبير منها داخليا ، وغير ملاحظ وان كان هذا لا ينفي على الاطلاق وجود جانب قابل للملاحظة من كل هذه العمليات .

٣ - المنحى الثالث هو الذى يذكره كرتشفيلد هو منحى التحليل العاملى الذى يشتمل على تحليل القدرات الابداعية الى مكوناتها الاساسية وقياسها ودراسة كل منها وعلاقتها ببعضها البعض ، وميزة هذا النوع من البحوث هو توضيح وتنظيم عدد كبير من البيانات التى تتعلق بعدد من الأبعاد الخاصة بالتفكير الابداعى ، لكن الأمر يحتاج - كما يذكر كرتشفيلد - الى التأكد من أن تجمعات درجات الأفراد على العوامل هى مقياس جيد للاداء فى العمل الابداعى الفعلى ، والشئ الذى لم يذكره كرتشفيلد هو ان الدراسات التى أجريت باستخدام منهج التحليل العاملى لم توجه الا قدرا ضئيلا من الاهتمام - أو لم توجه اهتماما على الاطلاق - الى دراسة العملية الابداعية فى مواقف الابداع الفعلى ، بمعنى أن نختار عينة من المبدعين ذوى الانجازات الابداعية التى يتم تحديدها وفقا لمحكات معينة ، ثم تدرس العمليات الابداعية المختلفة التى أدت الى ظهور هذه الانجازات لديهم وبطريقة علمية ، أى بتطبيق منهج التحليل العاملى على عمليات الابداع الوظيفية أثناء نشاطها الطبيعى وليس على عوامل الابداع البنائية بعد استئثار تبدو مصطنعة فى كثير من الأحيان ، وهذه الخطوة ، أى التحليل العاملى للعمليات الداخلية فى عملية الابداع الفعلى هى ما تحاول الدراسة الحالية القيام به .

٤ - المنحى الرابع لدراسة العملية الابداعية هو منحى علماء النفس التجريبيين الذين يحاولون اختبار بعض الفروض عن تفاصيل العملية الابداعية كأن يقارن الباحث مثلا بين السرعات النسبية التى تحدث بها الاستبصارات الابداعية عندما تكون المشكلة معروضة على مجموعات مختلفة من الأفراد وبتباينات منتظمة فى تكوين المهام Tasks (الواجبات) الابداعية أو فى مستوى الدافعية أو فى المعلومات الأولية الخاصة بالعمل ، وميزة هذه البحوث هى فيما نتيجته من ضبط أو تحكّم علمى ، ولكن ما يعيها هو أن السلوك الابداعى الذى ندرسه قد يكون مبسطا ومصطنعا وليس مماثلا للأداء الفعلى .

٥ - وهذا يؤدى بنا أخيرا الى منحى أكثر حداثة وهو المنحى الذى يحاول تمثيل العمليات الابداعية على آلات حاسبة عالية الكفاءة ، والهدف الأساسى هنا هو تصميم برنامج آلى يكون وبقدر الامكان مماثلا لسلوك

الأفراد عندما يكونون فعلا في حالة اندماج في نشاط ابداعي فعلى ، وميزة هذا النوع من البحوث هي أن الباحث يجد لزاما عليه أن يصوغ افتراضاته فيما يتعلق بالعملية الابداعية بطريقة واضحة وصريحة ، ومع ذلك فمزال هذا المنحى يحتاج الى أن يتبنت أنه أكثر نجاحا من ذلك (٥١) .

وقد حاول الباحث الحالى أن يستفيد من أكثر من طريقة من الطرائق الأنفة الذكر (خاصة ١ ، ٢) مع محاولة نلأفى الانتقادات الموجهة الى كل منها ومن أجل أهداف أبعد من ذلك وأكثر شذما (الطريقتين ٤ ، ٥) ، فحددت عينة العمليات الابداعية بطريقه حاولنا الا تكون متعسفة أو متحيزة ، وحدوث عينة من المبدعين وفقا لمحكات معينة ووفقا لمقتضيات الواقع ، وطبق على استجاباتهم منهج التحليل العاملى وقد يثار اعتراض هنا بعدم مناسبة منهج التحليل العاملى نتيجة لصغر حجم العينة وحيث أن الشائع هو الا تقل العينة عن مائتى فرد ، لكن هناك ردا بسيطا يمكن أن يقال هنا هو أن الشرط الذى قيل بشأن ألا يقل عدد العينة عن مائتى فرد - حتى تتصف العوامل بقدر من الثبات والعمومية والاستقرار - قيل أساسا فيما يتعلق بالقدرات التى يشترك فيها كل البشر وبمقادير متفاوتة (فكرة المتصل) ومن ثم فان تطبيق التحليل العاملى وعلى عينات لا تقل عن مائتين ليكون فى حدود هذه القدرات الشائعة أو العامة ، أما العمليات التى نؤدى الى نواتج ابداعية فهى ليست عامة هى عمليات خاصة بعينات معينة من البشر ، هذا هو الابداع الظاهر المتجلى فى مقابل القدرت الكامنة أو المخبوءة ، ومن ثم فاننا لا نستطيع أن نشترط أن يكون هناك عدد لا يقل عن مائتين من الرسامين أو الموسيقيين أو الروائيين أو كتاب القصة القصيرة حتى نستطيع دراسة عملية الابداع لديهم بطريقة علمية ان هذا قد يعد تقييدا للمنهج وكبحا لقدراته التى قد تفيدها فى عديد من مجالات الظواهر الانسانية والسلوك الانسانى .

نكتفى بهذا القدر من التمهيد لهذا الفصل ونتحدث عن الاجراءات المنهجية الخاصة بهذه الدراسة والتى تنقسم الى أربعة أقسام رئيسية هى :

١ - اجراءات تمهيدية وهى تتعلق أساسا بالعمل الاستطلاعى الذى أجرى قبل القيام بأجراءات التطبيق الفعلى لأدوات هذه الدراسة من خلال توجه أسئلة مفتوحة لبعض الكتاب يجيبون عنها بحرية كبيرة - وقد تمت الاستفادة بعد ذلك فى تكوين الاستخبار .

٢ - اجراءات خاصة بعمليات التطبيق والاتصال بالعينة وجمع البيانات .

٣ - اجراءات خاصة بعمليات التصحيح واعطاء الدرجات المناسبة .

٤ - اجراءات خاصة بالعمليات الاحصائية التي اجريت على البيانات التي جمعت أساسا بواسطة الاستخبار ، (الأداة الرئيسية لهذه الدراسة) وكانت أهم هذه الاجراءات هي استخدام الاسلوب الاحصائي المعروف باسم التحليل العائلي .

وهناك اجراءات أخرى خاصة بعمليات حساب الصندق والثبات وأيضا اجراءات خاصة بعمليات تحليل المضمون ، وهذه تم الحديث عنها تفصيلا في سياقها في الأقسام السابقة من هذا الفصل .

الفصل السادس

أهم نتائج هذه الدراسة

ملفوفة :

نعرض في هذا الفصل للنتائج المختلفة التي توصلنا اليها من هذه التجربة وهي تقع في قسمين :

١ - القسم الأول : وهو بعنوان « العمليات : أو التحليل » ونعرض فيه للنتائج التفصيلية الخاصة بالمتغيرات المختلفة التي تضمنها الاستخبار وأيضا بعض ما ظهر من نتائج الاستبارات وتحليل المضمون وهنا سيتم النظر في استجابات العينة الكلية من الذكور والاناث والتي عددها ٥٠ كاتبا وكتابة وسنقوم بالابانة اذا لزم الأمر للطريقة التي قد تختلف بها استجابات الكتاب عن استجابات الكاتبات .

٢ - القسم الثاني : وهو بعنوان « العوامل : أو التركيب » ونعرض فيه للنتائج الخاصة باجراءات التحليل العامل والتدوير المتعامد ثم المائل للمحاور والتي تمت على هيئة الكتاب الذكور فقط وعددها ٤٥ كاتبا .

القسم الأول

العوامل : أو التركيب

نعرض فى هذا الجزء من الفصل الحالى النتائج التفصيلية المختلفة التى ظهرت من تطبيق اسلوب التحليل العامل على عينة الكتاب المذكور وعددهم ٤٥ كاتباً . والجدول التالى يوضح المتوسطات والانحرافات المعيارية لدرجات الكتاب على المتغيرات المختلفة التى تضمنتها هذه الدراسة .

جدول رقم (١)

يوضح المتوسطات والانحرافات المعيارية لمتغيرات الدراسة

٢	٣	اسم المتغير	٤
١٥٠٢٢	١٥٠٢٢	عملية الاعداد الاول	١
٨٠٤٥	١٨٢١٣	الدوافع الابداعية	٢
٥٠٩٧	٢٨٠٣٣	المراقبة والانقاط	٣
٩٠٩١	٥١٠٨٧	عملية التركيز	٤
٤٠٢٣	١٥٠١٦	عملية الاعداد التالي	٥
٢٠٤٧	١٤٠٢٧	عملية الاقتراب	٦
٤٠٨٧	١٥٠١٣	عملية نقلق	٧
٤٠٨٢	١٩٠٥٦	عملية الاسترخاء	٨
٦٠٠٢	٢٣٠١٣	مجيء الافكار ووضوحها	٩
٥٠٢٥	١٥٠٥١	عملية الاعداد الثالث	١٠
٣٠١٣	١١٠٣١	عملية التنفيذ	١١
٣٠٧٢	١٧٠٦٩	عملية التنظيم	١٢
٥٠٧٢	٢١٠٧١	عملية التعديل	١٣
٠٠٧٧	١٢٠٦٤	حالة السيطرة	١٤
٤٠٤٥	١١٠٧١	العمليات الالارادية	١٥
٤٠٩٧	١٨٠٦٢	الجماعة السيكولوجية	١٦

٠٤٥ = ن

ويتضح من فحص الجدول السابق أن كل معاملات الارتباط بين متغيرات الدراسة هي معاملات موجبة ، كما أن نسبة ٨٤٣٪ من هذه المعاملات دالة فيما وراء مستوى ٠١ مما يدل على عمق العلاقة بين أغلب المتغيرات المتضمنة في العملية الابداعية .

ويوضح الجدول التالي العوامل المختلفة التي ظهرت بعد اجراءات التحليل العامل ، كما يبين قيم شيوخ المتغيرات وجزورها الكامنة ولحسب التباين المختلفة لها :

جدول رقم (٢)

بين المصنوفة العاملين قبل التدوير

رقم التابل	العوامل			العمليات	الترتيب
	٣	٢	١		
٥٨٠٨٧٠	٢٤٩٢	٣٦٨٧	٥٧٥٢ (*)	عملية الاعداد الأول	١
٨٦٠٤٩٦	٠٠٠٠	١٧٧٨ -	٩١٢٩	المواقع الابداعية	٢
٨١٠٤٩٦	١٥٥٥ -	١٩٨٥	٨٦٦٣	المراقبة والانتقاء	٣
٨٥٠٩٠٠	١٢٨٤	١١٢١ -	٩١١٠	علمية التركيز	٤
٧٠٠٦١٥	٢٨٦١ -	٢٨٧٤ -	٧٣٦٠	علمية الاعداد الثاني	٥
٦٨٠٥٢٥	٤٧٤	٢٨٠٢ -	٧٧٦٥	عملية الاغتراب	٦
٦٧٠٢٩٥	٤٦٩٨	١٥٥٤ -	٦٥٤٣	عملية الخلق	٧
٦٧٠٥٣٣	١٢٧٥ -	٠٨٨٥	٨٠٧٠	عملية الاسترخاء	٨
٦٥٠٦١١	٠٠٦٢ -	٠٧٥٤	٨٠٦٥	مجرى الأفكار ووضوحها	٩
٧١٠٦٥١	٤٩٨٨ -	١٢٠٩ -	٦٧٣١	عملية الاعداد الثالث	١٠
٥٤٠٧٦٣	٢٥٦٢ -	١٢٤١	٦٨٣١	عملية التنفيذ	١١
٥٢٠١٦٨	٠٢١٣ -	٠٣٥٠	٧٢١١	عملية التقييم	١٢
٦٧٠٠٥٢	٠٨٩٠ -	٣٧٩١ -	٧٢٠٣	عملية التعديل	١٣
٦٣٠١١٩	٠١٠٠ -	١٣٣٦ -	٧٨٣٩	حالة السيطرة	١٤
٧٧٠٧٤٠	٤٨٥٣	٤٠٩٢	٦١٢١	العمليات الارادية	١٥
٧٢٠٠٢٠	١٨١٦	٦٥٧٧	٥٠٤٧	الجماعة السيكولوجية	١٦
١١٠١٠٩	١٠٠٧٥	١٠٢١١	٨٠٨٢٣	الجذر الكامن	
٦٩٠٤٣١	٦٠٧١٩	٧٠٥٦٨	٥٥١٤٤	نسبة التباين	

(*) العلامة المشربة اعملت

ويبدو من فحص هذا الجدول أن العامل الأول يقترب الى حد كبير من أن يكون عاملا عاما للعملية الابداعية ، فكل التشبيحات عليه تشبيحات موجبة ودالة ، كما أن جذره الكامن ونسبة تباينه تتجاوزان الى حد كبير الجذرين الكامنين ونسبتي التباين الخاصين بالعاملين الآخرين ، على أن

هذا في حد ذاته ليس أمراً كافياً ، فلا بد من تدوير المحاور حتى نستطيع أن نثبت مدى الاستقلال أو العلاقة بين العوامل وكذلك القيام بتوزيع التثبيعات على العوامل بطريقة أكثر عدالة .

جدول رقم (٣) يبين المصفوفة العاملية بعد التدوير المتعامد (بطريقة كايزر المعروفة باسم فاريماكس)

٣	٢	١	العوامل (١)	
			المتغيرات	٤
٣٦٤٤	٦٦٦٦	١٠٧٥	عملية الاعداد الأول	١
٥٧٥٧	٢٦٥٢	٦٨٠٦	الدوايح الابداعية	٢
٢٥٧٨	٥٢٤١	٦٨٧٧	المراقبة والالتقاط	٣
٦٢٩٩	٣٥٣٤	٥٨٠٨	علمية التركيز	٤
٢٣٨٩	٠١٧١	٧٦٨٨	علمية الاعداد الثاني	٥
٥٨٦٢	١٢٨٤	٥٧٠٢	عملية الاقتراب	٦
٧٤٨٤	٢٨٧٧	١٧٣٤	عملية الفلسق	٧
٢٩٩٧	٤١٠٦	٦٤٥٧	عملية الاسترخاء	٨
٤٣٠٥	٢٨٩١	٥٦٥١	مجيء الأفكار ووضوحها	٩
٠٧٥٢	٠٧٧٠	٨٣٩٦	عملية الاعداد الثالث	١٠
٣٥١١	١٢٧٦	٦٣٨٨	عملية التنفيذ	١١
٣٥٣٩	٣٥٣٣	٥٢١٧	عملية التقييم	١٢
١٣٦٢	٦٢٨٤	٥٠٧٠	عملية التعديل	١٣
٤٧٧٣	٢٤٢٢	٥٨٨٠	حالة السيطرة	١٤
٥٦٢٠	٠٥٦٣	١٧٧٢	العمليات اللا ارادية	١٥
٠٦٨٩	٨٣٧٢	١٢٠٧	الجماعة السيكلوجية	١٦
٢٠٨٠٢	١٧٢٦٩	٣١٢٥٩	نسبة التباين	

(١) لم نجد داعياً لاضافة قيم الشيوخ للمتغيرات حيث لا يطرأ عليها أى تغير نتيجة للتدوير ، كما أن المقارنة بين نسبة تباين العوامل فى هذا الجدول وفى الجدول السابق كالتالى لا تظهر مدى التغيرات التى طرأت على توزيعات التباين قبل وبعد التدوير دون الحاجة للدور التام الجديد .

وينتضح من فحص الجدولين السابقين ما يلي :

١ - أن كل معاملات الارتباط السالبة قد تحولت الى معاملات موجبة ولم يعد هناك أى تشعب سالب على أى عامل .

٢ - أن قيم شيوخ المتغيرات قد تراوحت بين ٥٢ر١٧ بالنسبة لعملية التقييم ، ٨٦ر٥٠ بالنسبة للمتغير الخاص بالدوافع الابداعية ، وينضح أيضا من الجدول رقم (٢) أن أغلب قيم الشيوخ بنسبة ٨١ر٣٪ من مجموع هذه القيم بين مستوى ٢٣ر٦٢ ، ٨٦ر٥٠ مما يدل على وجود قدر مقبول من النبات العاملي المتوفر فى عمليات القياس وأدوانه وهو يظهر من خلال حجم التباين العاملي الخاص بكل متغير والذي تم استخلاصه بعد القيام بتحليل المتغيرات عامليا .

٣ - حيث أن معاملات الارتباط هى معاملات موجبة ، وكذلك تشبعت المتغيرات على العوامل بعد التدوير المتعامد هى تشبعت موجبة أيضا فقد رؤى أنه من المناسب أن نختبر الحل المائل من أجل معرفة وبيان مدى العلاقة بين العوامل ، والجدول التالى يوضح قيم العلاقات بين العوامل الثلاثة المتعامدة .

جدول رقم (٤) يوضح العلاقات بين العوامل

العوامل	الاول	الثانى	الثالث
الاول	١	٦١٧٦ (*)	٦٧١٦
الثانى		١	٥١٨١
الثالث			١

وواضح من العلاقات التى تظهر فى هذا الجدول أن الارتباطات بين العوامل تتجاوز مستوى الصدفة الى حد كبير ، وسنتكلم عن هذه العلاقات تفصيلا حين نتعرض لتفسير العوامل ، أما الجدول التالى فيوضح مصفوفة النمط العاملي التى توضح التشبعت العاملية المختلفة ، أما مصفوفة البناء العاملي فتوضح الارتباطات بين المتغيرات والعوامل ، وحيث ان المصفوفة الاولى « النمط العاملي » هى ما تهمننا فسنعرضها هنا ونضع الأخرى فى الملاحق .

(*) العلامة المشربة أهملت .

جدول رقم (٥) يبين المصروفة العاملة بعد التدوير المائل

٣	٢	١	الموامل	
			المتغيرات	
٢٩٩٢	٧٢٢٤	٢٣٢٤ (*)	عملية الاعداد الأول	١
٤٠٨١	- ٠٠٥٦	٦٠٩١	الدوافع الابداعية	٢
- ٠٥٤٧	٣٦٦٥	٦٦٦٨	المراقبة والالتقاط	٣
٥٠٣٢	١٢٨٠	٤١٧٥	علمية التركيز	٤
١١٢٣	- ٣٠٠٨	٩١٦٨	علمية الاعداد الثاني	٥
٤٩٣٩	١١٨٤	٤٩٧٨	عملية الاقتراب	٦
٨٣٩٦	١١٥٩	- ١٧٦٣	عملية الفلاسق	٧
٠٣٨٦	٢٣٣٦	٦٢٩١	عملية الاسترخاء	٨
١٨٤١	٢٧٠٢	٤٧٢٤	مجيء الأفكار ووضوحها	٩
- ٢٦٦٨	- ٢٠٨٠	١٠١٠٧١	عملية الاعداد الثالث	١٠
- ١٦٩٥	١٩٢٣	٧١٣٢	عملية التنفيذ	١١
١٧٠٤	١٩٦١	٤٥٣٢	عملية التقييم	١٢
١٥٥٨	٥٧٨١	٤٣٢٢	عملية التعديل	١٣
٣٢٤٣	٠١٤٨	٥٣٠٤	حالة السيطرة	١٤
١٠٣٨٦	- ١٤٠٥	- ١٤١٠	العمليات الادارية	١٥
- ١٢٠٤	٩٧٩٦	- ١٤٥٩	الجماعة السيكولوجية	١٦

ويتضح من مقارنة التشبعات المختلفة للمتغيرات على العوامل المتعامدة والمائلة أنه لم تطرأ تغيرات جوهرية على طبيعة العوامل المتعامدة أو معناها ولذلك سوف نقتصر في تفسيرها للعوامل على العوامل المتعامدة ونشير إذا لزم الأمر الى التغيرات التي طرأت على تشبعات أى متغير على أى عامل ، وسيكون مفيداً أن نفعل ذلك من خلال الجدول التالي الموضح للتشبعات الجوهرية .

$$٤٥ = ن$$

= العلامة العشرية أهملت .

جدول رقم (٦) يبين التشبعات الجوهرية (٢) للمتغيرات

على العوامل المتعامدة والمائلة

٤	المتغيرات	العوامل المتعامدة			العوامل المائلة		
		١	٢	٣	١	٢	٣
١	عملية الاعداد الأول		٦٦٦٦				
٢	الدوافع الابداعية			٥٧٥٧	٦٠٩١	٤٠٨١	
٣	عملية المراقبة والالتقاط		٥٢٤١		٦٦٦٨		
٤	علمية التركيز			٦٢٩٩	٤١٧٥	٥٠٣٢	
٥	علمية الاعداد الثاني		٧٨٧٧		٩١٦٨		
٦	عملية الاقتراب			٥٨٦٢	٤٩٧٨	٤٩٣٩	
٧	عملية الغلق			٧٤٨٤		٨٣٩٠	
٨	عملية الاسترخاء		٤١٠٦		٦٢٩١		
٩	مجرى الافكار ووضوحها		٤٣٠٥		٤٧٢٤		
١٠	عملية الاعداد الثالث		٨٣٩٦		١٠١		
١١	عملية التنفيذ		٦٣٨٨		٧١٣٢		
١٢	عملية التقسيم		٥٢١٧		٤٥٣٧		
١٣	عملية التعديل			٦٢٨٤	٥٧٨١		
١٤	حالة السيطرة			٥٨٨٠	٥٣٠٤		
١٥	العمليات الارادية			٨٦٢٠		١٠٢٨٦	
١٦	الجماعة السيكولوجية		٨٣٧٢		٩٧٩٦		

= العلامة العشرية أهملت .

(*) وفقا لمعادلة بيرت وبانكس التي سبق ذكرها في فصل الاجراءات فان جوهرية التشبيح على العامل الأول عند مستوى ٣٧٠ وعلى العامل الثاني عند مستوى ٣٨٢ وعلى العامل الثالث عند مستوى ٣٩٦ .

والآن نبدأ فى تفسير عواملنا اعتمادا على الحل المتعاقد ، وعلى أعلى التشبيعات على كل عامل .

تفسير العامل الأول :

فسر العامل الأول على أنه عامل « التنظيم الابداعى للمدركات » أو عامل « التنظيم الادراكى » ، فأعلى التشبيعات على هذا العامل هو تشبع المتغير الخاص بعملية الاعداد الثالث التى هى أساسا عملية تنظيمية يقوم بها عقل المبدع للفكرة الابداعية بعد وضوحها ، يلى ذلك فى التشبع المتغير الخاص بعملية الاعداد الثانى والتى هى أيضا عملية تنظيمية يقوم بها المبدع لفكرته قبل وضوحها وقبل أن تأخذ شكلها النهائى وبعد التقاط المتغيرات الخاصة بها خلال عملية المراقبة والاتقاط وهى ذات التشبع المرتفع الثالث على هذا العامل ، فهنا نجد ميلا لدى المبدع لتنظيم المدركات التى التقطها بطريقة ابداعية ، وعندما نفحص التشبيعات المرتفعة والدالة الاخرى على هذا العامل يتضح لنا أن عملية التنظيم الابداعى للمدركات هذه لا يمكن أن تتم الا فى ظل دافعية ابداعية مرتفعة ، كما أنها تحتاج أيضا الى قدر مرتفع من التركيز الابداعى ، وأثناء تنظيم المدركات ابداعيا يحاول المبدع أن يدنو من فكرته وينظر اليها من زوايا مختلفة وعديدة ، فهو يقترب منها ويبتعد عنها « يسترخى » ويحاول من خلال عمليات التقييم المستمرة والمتعاقبة لها أن يجعلها أكثر وضوحا ومناسبة وتنظيما ، بعبارة أخرى يحاول المبدع من خلال عمليات التنظيم والتقييم المتوالية لفكرته وما يحيط بها من مشاعر وصور وأهداف ان يصل الى حالة السيطرة أى الى أنسب نظام يمكن أن تشكل الفكرة من خلاله .

والابداع عموما يبدو انه محاولة من المبدع لتنظيم العالم أو الواقع المدرك ، يتم هذا عموما فى حياة المبدع ، وتشتد هذه المحاولة وتبلغ أوجها فى لحظات أو فترات خاصة من حياته وهى تلك التى تنشط فيها العملية الابداعية ، فالمبدع يتحرك من فوضى الأشياء والمدركات وعدم مناسبتها الى تكامل الانظمة وتناسبها واتساقها وجودتها وأصالتها ، مارا خلال ذلك بعدد من العمليات الابداعية وملتقطا أثناءها العديد من المنبهات والمعلومات والهاديات ، فهو أكثر حساسية من غيره لأى خلل يلاحظه فى أى نظام من أنظمة الحياة .

تفسير العامل الثانى :

فسر العامل الثانى على أنه « العامل الاجتماعى للابداع » وكون هذا العامل اجتماعيا لا يعنى أنه موجود خارج المبدع فى المجتمع ، بل يعنى أن

عملية الابداع رغم فرديتها الظاهرة ، هي عملية تفاعلية تحدث بين المبدع والواقع الاجتماعي المحيط به ، كما يعنى أن نشاطات هذا العامل تتم عمليات تشكيلها الأول ، ثم عمليات توجيهها بعد ذلك فى ظل مؤثرات اجتماعية ذات طبيعة خاصة تستقى منها عملية الابداع أصولها ومواردها ثم تحاول بعد ذلك أن تعود إليها فتخصبها وتمدها بمياه جديدة فأعلى تشبع على هذا العامل خاص بعملية العرض على الجماعة السيكولوجية سعيًا وراء التقييم الموضوعى للقصة بعد تشكيل فكرتها وطلبها للعائد المناسب لها ، وقد تتم هذه العملية قبل تشكيل الفكرة وخلال عملية بلورتها ، فالجماعة السيكولوجية يمكن أن تساهم فى انتاج الأفكار غير المكتملة وفى تشكيلها .

ويلى التسبب السابق التسبب الخاص بعملية الاعداد الأول ، أو تكوين الاطار ، وهى الفترة التى يلاحظ فيها المبدع وينتقى ما يراه أنسب من غيره لتكوين معايير وانجاءاته الابداعية ، ومن خلال علاقاته المباشرة أو غير المباشرة بالمبدعين بصفة خاصة ، وبالمجتمع بكل ما يجرى فيه من مظاهر السكون أو الحركة .

ويتضح من فحص التشبيحات الدالة الأخرى على هذا العامل أن الواقع الاجتماعي بما فيه من متغيرات ومحددات يساهم أكبر مساهمة فى تهيئة الظروف المناسبة لالتقاط الأفكار وتعديلها وتوضيحها ثم تشكيلها ابداعيا واعادتها الى هذا الواقع فى محاولة للتأثير عليه بطريقة أو بأخرى ، وعموما يمكننا تلخيص ما سبق عن هذا العامل بأن نقول انه يتضمن أساسا جانبين :

١ - جانب اجتماعى سابق على الابداع الفعلى ويتمثل فى عملية الاعداد الأول أو تكوين الاطار .

٢ - جانب اجتماعى ملازم ثم لاحق للابداع الفعلى ويتمثل فى أوضح مسوره من العلاقات التى تقوم بين المبدع وبين الجماعة أو الجماعات السيكولوجية التى يفضل الاتصال بها .

تفسير العامل الثالث :

فسر العامل الثالث على أنه عامل « التركيز الابداعى » ، فمن الواضح من خلال التشبيحات المرتفعة على هذا العامل أنه يتعلق أساسا بالجوانب الدافعية والمزاجية والعقلية « الداخلية » للمبدع وهى التى تكون اذا ما أضفنا إليها الجوانب الإدراكية للعملية الابداعية ، المناخ السائد فى

الابداع عموماً ، وكما توضح ذلك قيم الشيوخ المرتفعة لهذه المتغيرات ، وقد لجأنا الى تسمية هذا العامل بعامل التركيز الابداعي ايماناً منا بأن العوامل يمكن بل ويحسن تفسيرها في ضوء اتجاه متغيراتها المحددة وحيث أن المتغير الأول صاحب أعلى تشبع على هذا العامل وهو الخاص بالجوانب أو العمليات اللارادية هو متغير عام أو حالة عامة هي حالة الاستنارة ، وهي حالة غير محددة تماماً ولا تخضع للضبط الارادى المباشر من المبدع فقد استبعدناها في عملية تسمية هذا العامل وان لم نستبعدهما في تفسيره ، كذلك كان الأمر بالنسبة للمتغير صاحب أعلى تشبع تال للتشبع السابق وهو المتغير الخاص بعمليات الغلق. أو صعوبات التفكير فهي حالات عامة وغير مرغوب اعتمادنا في تسمية هذا العامل على المتغيرات الثلاثة التالية « التركيز » الاضراب أو الدوران حول الفكرة ، «الدافعية الابداعية» مع وضع المتغيرين فيها أيضاً ، ولذلك ، وتأكيداً منا للقيمة الايجابية لعملية الابداع فقد السابقين في الاعتبار أيضاً أثناء عملية التفسير ، وقد سمي هذا العامل بعامل التركيز الابداعي على أن يفهم من ذلك أن عملية التركيز ليست هي عملية عقلية فقط أو عملية مزاجية أو دافعية فقط ، بل هي كل ما سبق في مكون واحد ، وكون المتغير الخاص بالغلق أو صعوبات التفكير مرتفع التشبع (الارتباط) على هذا العامل يؤكد أن عملية التركيز الابداعي ليست أمراً سهلاً ، بل هي أمر شديد الصعوبة والتعقيد ، هي عملية تتم في ظل ظروف معوقة ومحبطة ، لكنها تستمر رغم ذلك وبقوة الدافعية الابداعية ، والهدف الأساسى لهذه العملية - كما هو هدف العمليات والعوامل الابداعية الأخرى هو تحقيق السيطرة على الموضوع الخاص بالابداع .

هذا عن تفسير العوامل الثلاثة المتعامدة أو المستقلة ، أما اذا فحصنا العلاقات الموجودة بينها كما يوضحها الجدول الخاص بالعلاقات بين العوامل لظهر لنا أن الأستقلال الظاهر بين هذه العوامل هو أستقلال نسبي أو ظاهري ، أى أنه ليس استقلال تاماً ، فالعامل الأول الخاص بالتنظيم الادراكى قد ارتبط بالعامل الثانى « الاجتماعى » بمقدار ٠٦٢. وارتباط بالعامل الثالث « التركيز الابداعي » بمقدار ٠٦٨. مما يدل على أن هناك علاقات بين هذه العوامل تتجاوز مستوى الصدفة الى حد كبير ، وكون الارتباط بين العاملين الأول والثانى أقل من الارتباط بين العاملين الأول والثالث . قد يشير الى أن هناك علاقة أكبر بين عمليات التنظيم الادراكى وعمليات التركيز الابداعي من تلك العلاقة التى بين التنظيم الادراكى والاتصال بالجماعة السيكولوجية مثلاً ، ويبدو هذا منطقياً الى حد كبير فالتركيز يحتاج الى تنظيم ادراكى ، والتنظيم الادراكى يحتاج الى تركيز والعلاقة بينهما أمر لا يمكن انكاره سيكولوجياً .

وتمسبا مع ما سبق أيضا فان علاقة لعاملين الثاني والثالث هي
٥٢٠ فقط مما يدل على أنه رغم وجود قدر من الارتباط بين عمليات
الانصال بالجماعة السيكلوجية وعمليات التركيز الابداعي الا أن هذا
الارتباط ليس هاما وكبيرا كما هو الحال في العلاقة بين عمليات التركيز
وعمليات التنظيم الادراكي ، والتي تبدو العلاقة بينهما واضحة من خلال
معامل الارتباط الخاص بالعاملين المتعلقين بهما ، ومن خلال منطق الوقائع
السيكلوجية أيضا .

القسم الثاني

العمليات : أو التحليل

١ - عمليات الاعداد الأول :

تشير الاجابات على الاسئلة هنا الى أن محاولات الكتابة قد بدأت لدى القصاصين منذ فترة مبكرة من حياتهم وأنهم توقفوا بعد هذه البدايات الأولى من أجل تحسين اللغة والقدرة التعبيرية والاكثار من القراءة وتجارب الحياة والفهم الأكثر دقة وعمقا لطبيعة فن القصة القصيرة ، وقد مروا خلال هذه الفترة المبكرة من حياتهم بمرحلة محاولة التعلم على يد أو كتاب معين مصرى أو أجنبي لكنهم حاولوا بعد ذلك التخلص من آثار سيطرته عليهم ، يقول يوسف القعيد « عالميا كان هناك تشيكوف وموباسان ومصريا يهزنى يوسف ادريس وعريبا الكاتب السورى زكريا تامر ، كان شكل هذا التأثير أننى تعلمت على أيديهم كيف تكتب القصة القصيرة ، أما تطور هذا التأثير فقد كان غريبا ، ووصل الأمر فى الفترة الأخيرة الى رفضهم التام . لم تعجبني شاعرية تشيكوف أمام قسوة الواقع فى مصر ، ولا الاختزال التسديد والرمز لدى زكريا تامر ، فهو يتطلب قارئاً من نوع خاص ، أما موباسان فهو يبدو بعيدا جدا عنا ، يوسف ادريس لم يتقدم بعدها كثيرا ، وعموما لكل فترة كتابها الذين يؤثرون ، وتلك عملية أبعد من « أرخص ليالى » ٠٠٠ من المؤكد أنها كانت بدايته وان لم يتطور بعدها كثيرا ، وعموما لكل فترة كتابها الذين يؤثرون وتلك عملية مستمرة » .

ويؤكد هذه العمليات التى أشرنا إليها وهى الخاصة بمحاولة الكتابة - التوقف عنها - متابعة آثار كاتب أو كتاب معينين والتأثر بهم ما قرره ابراهيم أصلان « لم تكن تجارب السنة الأولى مرضية بالنسبة لى ، وكان هناك من يكتبون القصة القصيرة بصورة أفضل ، كنت محنقا وكانت هذه هى المرة الأولى التى أتوقف فيها عامدا ٠٠ ولم تكن محاولة للاقتداء ، لكنها كانت رغبة فى التعلم ، كيف يرى ، كيف يسمع ، لفت همنجواى نظرى على سبيل المثال لأنه يستخدم اللغة بما يتفق مع أغراض » ٠٠ ويقول « محمد مستجاب » عن هذه الفترة أو هذه العمليات أيضا « لقد كنت أقرأ

ما يصل الى يدي وأكتب ما يعن لي ، دون أن أضع في الحساب أن أصبح كاتباً للقصة القصيرة ثمة هواجس كانت تطارد نومي ويفظتي لتفسد علي متعا كثيرة ، لكن الأمر اختلف حينما عرفت أنه يمكن لي كتابة القصة .ومن الغريب أنني لم اكتشف ذلك ، انما نبهني اليه - صدفة - صديق تعرفت عليه صدفة ، هذا الذي أصبح واحداً من أهم كتاب المسرح اليوم : علي سالم ، لقد قال لي في مقهى المحطة بأسوان : أنت كاتب قصة قصيرة ولم أكن قد كتبت حتى هذا اللقاء قصة واحدة ، وبعد ذلك بأسابيع كتبت قصتي الأولى » .

ويقول أيضا « لقد تأثرت بإحسان عبد القدوس ، والسباعي وموريس بلان ، وأرثر كونان دويل ، وعبد الحلیم عبد الله ، ومحمود البدوي ويوسف ادريس ، ونجيب محفوظ ، ومصطفى محمود ، غير أن كل هؤلاء - دون استثناء - سقطوا من الدائرة حينما قرأت البيركامي وصبري موسى ، اننا في القرى نتخبط ولا نجد من يختصر لنا الطريق الى الأجود ، وكان ذلك يحتاج الى قدر مذهل من الوقت والبصيرة والأوراق ولو قرأت رباعية الاسكندرية للداريل مبكرا لافادني ذلك كثيرا ، لكن الأمر أخذ شكلا آخر حينما عملت في مشروع السد العالي ، لقد استبان لي أن ما يكتب ليس هو الواقع ، ولا هو صياغة للواقع ، كان تخليقا أكثر منه خلقا ، وبين التخليق والخلق عشت سنوات بالغة النكد » .

هذه الأقوال وغيرها تشير الى أهمية هذه الفترة المبكرة من حياة الكتاب وأهمية ما يحدث فيها وأهمية وجود من يشجع الكاتب وينبئه ويوجهه التوجيه السليم ، وهي تشير أيضا الى أن عمليات الاقتداء التي تتم لاتحدث كيفما اتفق بل هو اقتداء واع متبصر يأخذ ويخزن بطريقة انتقائية ، لكن الكاتب لا يكتب بما يأخذه من غيره من الكتاب بل يحاول تطويره والارتقاء به بما يتناسب مع وعيه المبكر والنامي بدوره ووجهة نظره تجاه الحياة .

العمليات الدافعية :

وتشير الاجابات على الاسئلة الى أن الكاتب يشعر أنه مدفوع للكتابة دفعا وأن الكتابة تمثل أهم ما في حياته ، فلا يوجد في الحياة ما يمكن أن يمنعه من مواصلة اهتماماته الأدبية سوى ما لا يخضع للإرادة مثل المرض أو العجز أو الموت ، فالدوافع للكتابة هي من أهم الأشياء التي تدفع الكاتب للبقاء في الحياة وهو يؤثر على حياته عموما ويمنحه احساسا بالسعادة الممتزجة بالتوتر ، أو « السعادة المتوترة كما عبر بعض الكتاب

واجابة على السؤال رقم (٩) ذكر الكتاب أهمية الدوافع التالية فى عملية الابداع وهى مرتبة وفقا لأهميتها :

- ١ - الرغبة فى التأثير فى الحياة وأن يكون لهم دور فيها .
- ٢ - الرغبة فى التعبير عن الذات وتحقيقها .
- ٣ - تحقيق التوازن الداخلى .
- ٤ - حب الفن والقراءة والكتابة .
- ٥ - الرغبة فى التعبير والتحسين المستمر للواقع .
- ٦ - الرغبة فى أن يكون المرء مبدعا .
- ٧ - التعبير عن حالة من عدم التطابق مع الواقع .
- ٨ - الشعور بالالتزام تجاه المجتمع .
- ٩ - الرغبة فى التعبير عن الآخرين .
- ١٠ - التعبير عن حالة من القلق المستمر .
- ١١ - الرغبة فى مواصلة الحياة بطريقة أفضل .
- ١٢ - الاحساس الدائم بالرغبة فى التحدى والاستكشاف .
- ١٣ - الحاجة الى التقدير من الآخرين .
- ١٤ - الرغبة فى الشهرة .
- ١٥ - الرغبة فى الكسب المادى .

وواضح أن الدوافع الابداعية النابعة من الداخلى والمتجهة الى أهداف وأبعاد أكثر اتساعا وعمقا قد استقطبت النسبة الكبرى من دوافع الكتابة عموما ويبدو هذا واضحا اذا قارنا الدوافع الأولى من هذه القائمة بالدوافع الأخيرة ، على أن الشئ الجدير بالملاحظة هو ما أتضح من فحص اجابات الكتاب من أن الدوافع الابداعية يمكن تصنيفها فى مستويات ثلاثة متدرجة العمومية والانتشار :

١ - دوافع عامة ومستمرة وهى ما تتعلق بعملية الابداع عموما ودون التحدد بعمل فنى معين أو قصة معينة وقد عبر عن هذا عبد الغفار مكاوى المدافع للكتابة يعطى معنى لحياتى ، الكتابة أبقي من أى عمل من أعمال « أكل العيش » لأنها بديل عن البكاء والصراخ والموت غما وقهرا ومللا وهى وسيلتى للتعبير عن همومى فى صور فنية حتى لا تقتلنى هذه الهموم ، أننى من خلال هذه الكتابة أتجاوز هذه الهموم ، وأخلد وجودها العابر « ويقول « سعيد سالم « أننى أشعر بشهوة حادة لا تقل عن شهوة رجل لأمراة مثلا أو شهوة الجائع للطعام أو المتعب للنوم ، وأنا أسميها شهوة

الابداع « هذا الدافع العام للكتابة أو الابداع له دور خاص في حياة الكاتب فهو ينتشله - كما يشير أمين ريان - « من الاحساس بالسقوط بين الأدوات والأشياء والغوغاء » وهذا الدافع مستمر - ولو بطريقة كامنة - مع الكاتب في كل أعماله الفنية .

٢ - دوافع « خاصة - عامة » وهنا تكون عموميتها بالنسبة للكاتب الواحد وليس لكل الكتاب كما هو الأمر بالنسبة للدوافع الابداعي العام وما يقصد بعموميتها هنا أنها تستمر مع الكاتب لفترة طويلة تصطبغ بها أغلب أعماله ، فهذه الأعمال غالباً ما تظهر تحت وطأة سيطرة اتجاهات أو أفكار أو مشاعر معينة على كاتب معين ، يقول عبد الوهاب الاسواني « عادة ما أكتب ما لا أقدر على فعله » ومرة أخرى يقول عبد الغفار مكاوي « من الحالات التي تدفعني للكتابة ، الرغبة في توجيه رسالة أقول فيها أن الواقع ليس كما ينبغي أن يكون ، الحياة أجمل والانسان أعظم مما تتصورون ، لا أنا ولا غيري نستحق معاملة الكلاب ، اننى استحق الحب والفهم ممن أحببتهم ولم يحبونى » *

٣ - دوافع خاصة أو حالات وتظهر في حالة معينة وتنتهى بانتهائها وقد يشعر الكاتب بإمكانية تحويل حالة معينة الى عمل فنى أما لتناسب هذه الحالة مع شكل فنى معين أو لأن عملية الكتابة ذاتها تحقق له وظيفة سيكولوجية هى خفض التوتر وإعادة التوازن ، يقول « شمس الدين موسى » الكتابة وسيلة للاحساس بالتوازن عندما يختل ، وقد تكون لدى الكاتب رؤية أو وجهة معينة من النظر تجاه الحياة أو الواقع فيحاول تشكيلها فنياً كما يشير محمود عبد الوهاب « اننى أحاول أن أجسد رؤيتي المتجددة للحياة فى قالب فنى قادر على اثارة وعى القارئ» بنفسه وبالعالم « وبالإضافة الى ما سبق قد يضاف بعد آخر الى الابعاد الاجتماعية والسياسية أو الانسانية للأدب وهو البعد الجمالى قد يرغب الكاتب فى لحظة ما أو فى أوقات كثيرة فى ممارسة عمليات الخلق والتشكيل الجمالى ، يؤكد هذا جميل عطية ابراهيم « بالإضافة الى ما سبق فانى أرغب فى عملية الكتابة نفسها ، والخاصة بهذا الشكل الفنى » .

وبالطبع لا يمكن واقعيًا أن نفصل بين هذه الدوافع العامة ، الخاصة ، والحالات فهى تتفاعل معا بحيث يصير وجود ونشاط كل منها متعلقا بوجود ونشاط الدوافع الأخرى وبطريقة غاية فى التعقيد وان كان هذا لا يمنعنا من محاولة نصنيعها من أجل مزيد من التحديد وتبسيط الفهم لهذا المحال المركب .

٣ - عمليات المراقبة (بمعنى الملاحظة المركزة) والالتقاط : أو العمليات الإبداعية الإدراكية :

وتشير الاجابات على الاستئلة هنا الى أن عملية الكتابة غالبا ما تبدأ في ذهن الكاتب بتساؤل معين يتعلق بمشكلة معينة ، وأن عملية الكتابة ذاتها هي محاولة للاجابة عن هذا التساؤل ، وعادة ما تبدأ القصص بملاحظات معينة تسترعى انتباه الكاتب ثم تفرض الأفكار المتعلقة بهذه الملاحظات نفسها عليه - بعد ذلك - بطريقة ملحة ، وإذا فحصنا الاجابات التي ذكرها الكتاب وخاصة بالموضوعات التي تستلفت انتباههم لوجدناها أمرا غاية في التحكم والتعسف ولذلك سوف نكتفي بذكر بعض الامثلة من تلك الموضوعات التي وردت عند بعض الكتاب ثم نحاول بعد ذلك تصنيفها بطريقة تقرب من الحقيقة ولكنها قد لا تتطابق معها ، وهذه الموضوعات هي : القطارات - المحطات - التجارب التي تنبه الشعور بالزوال (أمين ريان) التجارب الشخصية والذات (فؤاد حجازي ، عبد الغفار مكاوي) ، التأملات والأفكار - حياة المدينة - المشكلات الاجتماعية (نجيب محفوظ) ، الاسنفال - الظلم - الشرف - العمل ، اضرابات العمال واعتصامات الطلبة - المظاهرات (محمد صدقي) كفاح بعض الطبقات في سبيل تحقيق حياة أفضل ، المتناقضات في حياتنا اليومية (احسان كمال) ، كافة ما يتعلق بالعلوم والتقدم العلمي وأحلام العلماء (نهاد شريف) ، ملامح وجوه الأطفال وهم نائمون ، منظر الفقراء البسطاء وهم يأكلون وكذلك طريقة مشيهم وشكل أهديتهم (سعيد سالم) ، الاماكن العامة (محمد الجمل) ، الدم الأحمر القاني المنسكب من رقاب الأطفال ، النار المشتعلة في حقول القمح ، البهائم التي نعود آخر النهار الى المنزل لثموت من تأثير السموم ونبات التاتورة ، قتل العشاق بدم الحيض المدسوس في الشاي آذان الفجر ، بيع البهائم المدرة اللبن لشراء البنادق ، اجلال البلهاء وذوى اللعاب السيال ، الركون الى التماثم والأحجية كسبيل للنجاة من العفاريت والأمراض وكسب القضايا ، بتر الأصابع أثناء الذهاب للجيش ، حزن الزرع حتى الجفاف والذبول لموت زارعيه (محمد مستجاب) ، لافتات المحلات التجارية ومدى انطباق اللافتة مع سلوك صاحبها (محمد خليل) -حياة الصيادين ، والخمارات ، وحياة الليل في الاسكندرية (براء الخطيب) القبور والمنازل القديمة (محمد الراوي) المواقف الانسانية الضاحكة والمرحة (أحمد نوح) ، الأحلام والمواقف الانسانية - المشكلات السياسية ، الظلم ، الصراع الطبقي (سليمان فياض) العلاقات الخفية والعلاقات المعقدة (عبده جبير) ، الحرمان (محمد كمال محمد) ، مشكلة الزحام وسرعة المواصلات والقلق والتناقض والتنافس الحضاري والحوادث (يوسف الشاروني) وسائل النقل العامة ، المقاهي (جميل عطية)

سعيد حامد) ، المناطق الشعبية ، وكذلك البارات القذرة مثل « تحت البواكي » بالعتبة ، الزحام فى المدينة ، الاماكن العمالية ، المستشفيات ، اللصوص ، الحرب ، الهموم (رفيق بدوى) أى خلل فى الواقع (يوسف القعيد) ، من أهملهم التاريخ (جمال الفيطنى) ، أية مجتمعات غنية بالمثيرات الفنية (مجيد طوبيا) المدهش الذى تحجبه الالفه والعادة ، الانماط الغريبة من التفكير والسلوك (ابراهيم أصلان) ثم : الدفاع عن حرية المرأة ، جوهر حرية المرأة ، الجهل بأسرار الجنس فى مجتمعنا (أليفة رفعت) .

وهكذا نرى أن أى موضوع من موضوعات الحياة ، أى مثير من مثيراتها ، أية فكرة من أفكارها يمكن أن تتحول الى قصة قصيرة ، لكن الملاحظ أيضا رغم ذلك أن هناك موضوعات أثيرة لدى كل كاتب يتعلق بها أكثر من غيرها وقد تتحول هذه الموضوعات مع تطور حياة الكاتب ونمو أفكاره وتعدد اهتماماته واتجاهاته ، والذكريات أيضا يمكن أن تتحول الى قصص قصار لكن ذلك يتم بطريقة معينة أو بالأحرى بطريقة غير مباشرة ، يقول عبد الغفار مكاوى « أن الذكريات تفرض نفسها على ، لكن « الشوكة » التى تستثيرها غالبا ما تاتى من مواقف أو لحظة حاضرة ، بل ربما استطاعت كلمة واحدة سمعت صدفة أن توقظ قصة ما كانت نائمة فى صندوق الذاكرة وتنتظر المفتاح ويتفق معه « محمد مستجاب » فى ذلك ويضيف بأن الذكريات تساعد على إبراز شىء ما وصياغة أكثر من أن تكون فى حد ذاتها موضوعات أساسية للكتابة .

وتشير الاجابات أيضا الى أن الكتاب يسجلون ملاحظات معينة يستفيدون منها بعد ذلك ، وهم كذلك يحبون الاستماع للحاديث التى تدور بين الناس ، وطريقتهم فى النظر الى الموضوعات التى يكتبون عنها تختلف عن طريقتهم فى النظر الى غيرها فالأولى يكون اهتمامهم بها أكثر امتدادا أو عمقا ، وهناك أسباب تجعلهم يهتمون بهذه الموضوعات مثل هذا الاهتمام منها : تناسب هذه الموضوعات مع أفكار الكاتب ، يقول فؤاد حجازى « اننى أهتم بالموضوعات التى تناسب مع ما أعتقد من أن قيمة الانسان مستمدة من مقاومته لكل ما يعوق تقدمه » وكذلك طرافة فكرة القصة وقدرتها وتناسبها مع حالة الكاتب وقتئذ كلها أسباب تجعل الكتاب يهتمون بهذه الموضوعات دون غيرها ، وفى ابداع القصة القصيرة يمكن أن تتحول الكلمة العابرة التى سمعت اتفاقا ، والنظرة الزاخرة بالمعاني فى عيون الكائنات الآدمية أو غير الآدمية ، والاصوات ذات الدلالة الآدمية كانت أو غير آدمية ، الى موضوعات مناسبة للكتابة ، لكن التطورات التى تطرأ على الأفكار منذ ظهور « المحرك » أو « البذرة » وحتى تشكلها فى قالب فنى نهائى هو أمر فى غاية التركيب والتعقيد ، ويؤكد هذا يوسف

القعيد « المشكلة صعبة في الواقع وان كان ذلك لا يتم بطريقة منظمة ، ربما سمعت كلمة وبعد أعوام اكتشف فيها فكرة قصة ، ربما شاهدت منظرا أو عاصرت موقفا ثم استعدته بعد فترة طويلة من الوقت فاكشفت فيه خبرة عمل أدبي ، لكنني لا أحب الكاتب الذي يخرج من بيته وقد أعد نفسه لكي يلتقط كل ما يجسده في الحياة اليومية ، هنا ستكون المسألة مفتعلة ، الكاتب اذن لا يتعامل مع الأفكار والاحساسات والصور والخواطر الخاصة بقصصه نعاملا مباشرا أو كما هي بل لابد له من أن ينظمها ادراكيا ومن خلال عمليات التنظيم واعادة التنظيم هذه يكتشف ما تتضمنه القصة من دلالات ومعان ، كما يمكنه أن يضيف اليها أبعادا جديدة من واقع انعكاساتها في وعيه ، وهنا يمكن أن تتحول هذه المتناثرات والشظايا الادراكية الى كل متكامل موحد له قيمته الفنية وله مغزاه .

٤ - عملية الاعداد الثاني :

تشير الاجابات على الأسئلة الى أن الكتاب يلتزمون بترتيبات معينة يرون انها هامة في تسهيل عملية الكتابة ، في تلك الفترة التي تكون فيها فكرة القصة مازالت في حاجة الى مزيد من التوضيح والتحديد لمضمونها وهيكلها البنائي ، ومن هذه الترتيبات نجد : العزلة ، التدخين ، سماع الموسيقى ، « فامين ريان » و « براء الخطيب » يتفقا على أهمية المشي لمسافات طويلة ، و « عبده جبير » و « سليمان فياض » يؤكدان أهمية توفر القدر المناسب من الاكتفاء المادي والى حين ، أما يوسف القعيد و « فؤاد حجازي » و « مرعي مدكور » فينتفون على أهمية قراءة أعمال معينة ، فالكاتب الأخير يقول « أثناء الاعداد للكتابة ، أحب العودة الى التراث . . . شخصيتين من « الأغاني » أو فصل من « النفرى » أو بعض سير العظماء أو السير الشعبية . . . هذا ينقلك نقلة تاريخية كبيرة ثم تعود بقوة الى شخصياتك وتكتب أما « مجيد طويبا » ويتفق معه « عبد الوهاب الاسوانى » فيشير الى أهمية وجود موسيقى معينة خاصة بالقصة أثناء الاعداد لكتابتها « كل قصة لها موسيقاها الخاصة بها ، وبايقاع مناسب لايقاع القصة الفنى ، ويتم اختيارها عن وعى أو عن غير وعى ، واذا كان اختيارها خاطئا فانتى بعد فترة من الكتابة أشعر بوجود ضجة حولي ، وبأنها غير ملائمة لما أنا فيه فأشيرها .

وقد ذكر العديد من الكتاب أهمية عادات أخرى مثل النظافة ، رؤية أسياء معينة ، زيارة أماكن خاصة ، الراحة ، تناول طعام معين . . الخ . والغرض الأساسى من هذه العملية وما يحدث خلالها هو تهيئة مناخ نفسى مناسب يمكن أن تتبلور خلاله الأفكار كما يسمح هذا المناخ أيضا باعادة تقييم « محرك » الفكرة أو مثيرها أو بذرتها التي توصل اليها الكاتب

أو التقطها خلال عمليات المراقبة والالتقاط ، ويصاحب هذا التقييم أيضا محاولة ايجاد الشكل الفنى المناسب لذلك المحرك أو تلك البذرة ، وأثناء ذلك تكون حالة الكاتب كما يذكر ابراهيم أصلان وكما يتفق معه أغلب الكتاب هى الاغتياب باحتمالات انجاز عمل فنى ، والخوف من ألا يتحقق ذلك بصورة جيدة .

٥ - عملية التركيز :

وتشير الاجابات عن الأسئلة الى أن التركيز الذهنى هو أمر ضرورى وجوهري لكتابة القصة القصيرة وتبدأ عملية التركيز بطريقة تدريجية ولكنها عندما تتم تكون كاملة وبصعب الفكك من أسرها ويستعين الكتاب بأشياء معينة لتسهيل حدوث عملية التركيز كالشاي والقهوة والتدخين والموسيقى ، أو القيام ببعض الأعمال اليدوية . الخ وعملية التركيز يمكن أن تتم وسط الناس لكن لابد للكاتب كى يقوم بها أن يفصل نفسه ذهنيا عن الناس وان كانت عملية التركيز هذه تتم بصورة أفضل وأيسر فى ظل العزلة والصمت وغياب المشتقات وهى تتعلق أولا بفكرة غير متكاملة أو واضحة أو تتعلق بمجموعة من الأشياء - الصورة والاحساسات والافكار - المتناثرة وغير المترابطة ومع تزايد عملية التركيز يزداد الترابط والوضوح ، يقول « عبد الغفار مكاوى » تتعلق عملية التركيز برؤية التفاصيل والتفصيلات ورصدها وتدوينها ، أن الذاكرة البصرية هى عندى التى تقوم بالعبء الأكبر للتركيز ، لأن الأساس الوجدانى والافكار بوجودان ولا صعوبة فى استحضارهما ، أى أن العناء كله هو عناء « العين الداخلية » .

وعملية التركيز كما يشببها « محمد مستجاب » هى « مثل الموجة تذهب وتجئ وتضغط ثم تذهب لكنها أبدا لا تنعدم » وهى تتعلق أيضا بكافة الجوانب المختلفة المكونة للقصة ومنها - كما يذكر « سليمان فياض » - « بناء القصة ، رسم الشخصيات ايقاع الاسلوب ، تحقيق التعادل بين الشكل والمضمون » . والكاتب يحاول أيضا من خلال التركيز تحقيق قدر معين من الترابط الفنى والمنطقى بين مكونات القصة وهو يهيم الوصول الى هذا الترابط ولو بطريقة غير واضحة لمن يتعامل مع العمل الفنى تعاملًا مباشرًا . والحالة المميزة لعملية التركيز كما ذكر « ابراهيم أصلان » والحماقى المنشاوى « وسليمان فياض هى « المعاناة بدون ألم ، أو هى حالة من يهجة الاحساس بالوقوف على حافة الكشف ومن الخوف من ألا يشير ذلك الى عمل فنى جيد » وقد تستمر عمليات التركيز لساعات طويلة وقد تمنع الكاتب من النوم ويصاحبها نسيان مؤقت لبعض الحاجات

الجسدية فى سبيل اكمال العمل الفنى حيث تكون لديه رغبة فى العمل ، السناق المصحوب بمحاولة للنفاذ الى ما وراء المظاهر الخارجية للأشياء ، فعلمية التركيز تكون مصحوبة بالانتباه والتهيؤ الشديد ، وقد يشعر الكاتب خلالها أنه غير قادر على أن يطلق نفسه من اسار هذه العملية ، وأثناء ذلك تكون الأشياء والأشخاص حية فى ذهنه ، كما تكون هناك صور ذهبية عديدة ، وقد يصحب عملية التركيز محاولة لجعل الحدث أشد وقعا وتأثرا وأيضا محاولة اصفاء صبغة رمزية معينة على العمل ، والتركيز الذهنى يسهل عملية ترجمة الفكرة وما يتعلق بها من صور واحساسات الى كلمات مناسبة ، فمن خلاله تتضح الأفكار كما أنه ضرورى فى عمليات الالتقاط ، والاعداد بأنواعه الثلاثة ، والتنفيذ والتقييم وغيرها .

٦ - عملية الاعداد الثالث :

تؤكد الاجابات عن الاسئلة ، أن الكتاب يعدون أنفسهم بطريقة معينة بعد مجيء الأفكار ووضوحها وقد يكون هذا من خلال الحوار الصامت مع الفكرة وتلقيها على وجوهها المختلفة ومحاولة تعميقها من خلال عمليات التنظيم واعداد التنظيم لها ومن خلال زوايا عديدة من النظر ، وقد يكون هذا التنظيم فى شكل وضع خطة ذهنية أو مكتوبة لكيفية كتابة القصة . كما ينهم الكاتب أيضا بتنظيم المجال المحيط بهم بطريقة معينة استعدادا لتنفيذ العمل الفنى وقد يتم هذا من خلال توفير أوراق معينة - سجاثر معينة - مشروبات معينة - ضوء معين - موسيقى معينة . الخ ، ويصاحب عملية الاعداد الثالث هذه حالة من التركيز الذهنى الشديد مع الشعور بالتأهب المزاجى وذلك بقصد تشكيل المجال النفسى بطريقة يتيسر معها الشروع فى العمل وخلال هذه العملية يشعر القصاصون بأن القصة تزداد تبلورا ووضوحا وفائدة هذه العملية كما يشير سليمان فياض هى « محاولة الدخول فى الإيقاع المناسب للغة واسلوب القصة وإيجاد شكل بنائى معين يتعادل مع التجربة الخاصة بها » والاسراع بتنفيذ القصة - كما يؤكد محمد مستجاب « هو رضوخ من الكاتب للفكرة ، أما الثانى لمعايشتها فهو تطويع منه لها » .

٧ - عمليات الغلق الذهنى أو التعتل الذهنى :

وتشير الاجابات عن الأسئلة . الى حدوث صعوبات فى مواصلة عملية التفكير حينما يتعذر توضيح الأفكار لأى سبب من الأسباب ، وهذه الصعوبات قد تستمر طويلا ، وقد تتسبب فى ضياع بعض الأفكار ، وهى تحدث عادة فترة من التركيز الشديد ، كما أن هناك ظروفًا ومواقف ترتبط

بحدوثها مثل تدخل الآخرين في أوقات العمل ، وصعوبات التفرغ للكتابة ، والتفكير في مدى جودة الفكرة وأصالتها ، والتعب والمرض والارهاق والتفكير أو الانشغال بأمور الحياة اليومية وقد تحدث عمليات الغلق هذه بعد الشروع في التنفيذ الفعلي للقصه ، وكما يذكر « عبد الغفار مكاوي » أحيانا أحاول كتابة قصة فتهرب مني أو تستعصى ، أما لأنها لم تكن حية وواضحة بالقدر الكافي ، أو لأنني لم أجد الشكل المناسب لها ، أو لأنها كبرت واحتاجت لتناول روائي أو مسرحي ، أو لانشغالي بأفكار أو أعمال أخرى « ويتفق معه « سليمان فياض » في ذلك ويضيف الى ما سبق تأثير الشعور بانخفاض الطاقة النفسية أو الجسمية على عمليات الغلق وصعوبات التفكير ، أما نهاد شريف فيذكر أن « عدم توافر المعلومات العلمية يمكن أن يؤثر في احداث صعوبات في مواصلة التفكير لديه .

فالعمل الابداعي - كما يشير الكتاب - لا بد له من شروط تيسر حدوثه ، لا بد من توفر المعلومات الكافية ومن وجود الطاقة العقلية والجسمية الكافية ، ولا بد من توفر مناخ نفسي واجتماعي مناسب للإبداع .

٨ - الدوران حول الفكرة :

وهنا نشير الاجابات عن الاسئلة . الى أن الكتاب تنتابهم حالات من الاقتراب من الأفكار ومحاولة توضيحها ثم حالات من الشعور باستعصاء الأفكار ومقاومتها لعمليات توضيحها ولذلك يبتعدون عن التفكير المباشر فيها ، وحالات الاقتراب من الأفكار يقوم بها الكتاب جاهدين بطرق مختلفة ومن زوايا عديدة ومن ذلك ما ذكره « محمد صدقي » من « حكاية الفكرة على أكثر من شخص عادي وبأكثر من طريقة لمحاولة خلق تصور أفضل لها عقب تأمل أثر تلقيها كحكاية تحكي » وكذلك ما ذكره « نهاد شريف » من أنه يذهب لاستشارة المختصين علميا ، ويزور بعض الجهات أو المؤسسات العلمية ويفحص الأجهزة من أجل أن يزيد أفكار قصصه العلمية وضوحا وقد يقوم الكتاب بنشاطات معينة في محاولة للاقتراب من الفكرة فجمال الغيطاني يقول « ان تدخين النرجيلة أحيانا ، والمشى جيئة وذهابا والقيام بأى نشاط مفاجئ مثل ترتيب المكتب قد يساعد في عمليات التركيز ثم الاقتراب من الأفكار » وبالإضافة الى محاولة اللف والدوران حول الفكرة والى لنشاطات المصاحبة لذلك كالتدخين وسماع الموسيقى . . الخ فان الطريقة التي أكد الكتاب أهميتها هنا هي الابتعاد عن الفكرة قليلا ثم العودة اليها بعد ذلك .

٩ - عمليات الاسترخاء الذهني :

هنا تشير الاجابات عن الاسئلة • الى أن الكتاب يتعمدون عن مواصلة التفكير المباشر في موضوع القصة حينما يتعذر عليهم مواصلته لاي سبب من الأسباب ، ففي مثل هذه الحالة يكون الاسترخاء أو الابتعاد عن التفكير أمرا ضروريا ، لكن هذا لا يعنى أنهم ينسون أفكارهم تماما خلال هذه العملية • بل يعنى أنهم ينسغلون بها بطريقة غير مباشرة ويفكرون فيها من زوايا مختلفة ، فالأفكار تكون حية أثناء هذه الفترة ، ويفضل الكتاب ممارسة بعض النشاطات خلال عمليات الاسترخاء ممارسة بعض النشاطات مثل القراءة ، الموسيقى ، الاستماع للموسيقى ، الذهاب الى أماكن هادئة ، مشاهدة التلفيزيون ، الأكل وخاصة الحلويات (فؤاد قنديل) ، اعداد أكل غير مألوف أو مشروب غير عادى (محمد مستجاب) ، لعب الورق (رفقى بدوى) رؤية البحر والمساحات المفتوحة الخضراء وغروب الشمس وشروقها ، ومشاهدة قبة السماء ليلا والقمر بدرا ، أو أسراب الطيور (نهاد شريف) ممارسة الأعمال اليدوية العادية البعيدة عن النشاط الذهني (أمين ريان و محمد مستجاب) •

وأثناء ذلك نكون الفكرة - كما يذكر مجيد طويبا - « مثل اللغز وموجودة في « مؤخرة الذهن » •

ويدرك الكتاب فائدة هذه الفترة وفائدة هذه النشاطات كنتيكتات مفيدة في تسهيل عمليات الوصول للأفكار ، فالابتعاد عن الفكرة - يقول محمد الجبل يجعلها تقترب •

فأفائدة هذه العمليات هي في أنها تهيئ الظروف المثلى التي يمكن أن تراجع فيها الأفكار ويعاد تقويمها بعيدا عن التوترات ومواقف الشدة التي تكون حاضرة خلال عمليات التركيز المكثف وعمليات الغلق الذهني فمع الابتعاد المؤقت - كما يقول محمد مستجاب - عن التفكير في موضوع القصة « ينخفض معدل التوتر وينتظم التفكير » •

١٠ - معنى الأفكار ووضوحها :

هنا تشير الاجابات عن الأسئلة • الى أن حياة الكاتب الشخصية توحى له ببعض أفكار قصصه ، وأن الأفكار يمكن أن تأتي للذهن بطريقة مفاجئة كما أن وضوح الأفكار الغامضة يمكن أن يحدث بطريقة مفاجئة أيضا والاطار العام للقصة - أو الفكرة العامة - يأتي أولا كما تشير أغاب الاجابات ثم تكتفل العناصر والتفاصيل بالتدريج بعد ذلك يقول « جمال الغيطاني » « ان الفكرة تبرق ثم تبدأ في الاتضاح بعد ذلك »

ويقول « أحمد نوح » أن الفكرة تكون كاملة وجاهزة قبل الشروع في كتابتها « ويوضح ذلك « يوسف الشاروني » أيضا « في البداية تكون هناك فكرة عامة ثم نوضح تفاصيلها بالتدرج أى انها تتحول من فكرة هلامية الى فكرة معبر عنها » وتأتى الأفكار • وما يتعلق بها من انفعالات وصور - الى الكتاب من مصادر عديدة : من القراءة ومن مشاهدة الأفلام ، من الرحلات ، ومن مشاهدة الأعمال الفنية الجيدة ، ومن كل تلك المصادر التى سبق ذكرها ونحن بصدد الحديث عن العمليات الإدراكية أو عمليات المراقبة والالتقاط وأيضا فانه - كما يذكر « مجيد طوبيا » فان الأفكار الجيدة تولد أفكارا جيدة « ومن الصعب كما يذكر « يوسف القعيد » أن نحدد مصدر هذه الأفكار « من الحياة •• ومن الاحتكاك اليومي •• من الملاحظة المباشرة ، من القراءات •• من لحظات الوعي ، وحتى اللاوعى فى حياة الانسان •• ان كل ذلك يشكل مصادر لأفكار القصص والأعمال الأدبية » •

ووضوح الأفكار غالبا ما يرتبط بحالة من التوتر والقلق والترقب والانتظار مع قدر السعادة والخوف ، وقد تأتى الأفكار فى غير أوقات الكتابة وتظل تطارد الكاتب وتلح عليه حتى يكتبها ، والكاتب يلاحظ العالم بموجوداته المختلفة ومتغيراته المتعددة ، قد يفعل ذلك عمدا وقد لا يفعله عفوا وإذا اكتشف فجأة ما هو مناسب للكتابة فليس ثمة مبرر لاقتحام مفهوم الالهام هنا ، فالكاتب هو الذى يلاحظ وهو الذى يكتشف، يقول « عبد العال الحمامسى » قد يسمى البعض هذا لحظة الالهام •• لكنها فى نظرى نتيجة لعملية المعاناة الفنية وذروتها ، بجانب التمرس الذى يمكن الكاتب من اكتشاف أنجع السبل التى يسوق من خلالها عمله وتشير الاجابات أيضا الى أن الفكرة ما دامت جيدة فهى تظل مع الكاتب تعائشه وتلح عليه ولو استمر ذلك زمنا طويلا حتى يكتبها مما يؤكد أهمية « المحافظة على الاتجاه » فى الأعمال الإبداعية الجيدة •

١١ - عمليات التنفيذ وتحقيق الأعمال :

هنا تشير الاجابات عن الأسئلة الى أن الحالة النفسية المميزة للكاتب أثناء تنفيذه لعمله هى التوتر والقلق والقابلية للاستثارة مع قدر من السرور ، وانتباه الكاتب يكون شديدا ومضاعفا خلال هذه العملية خوفا من ضباغ أية تفاصيل منه ، وأثناء التنفيذ يحدث أن تتغير الأفكار عن صورتها الأصالية وقد يكون هذا التغير جذريا وقد يكون هامشيا والحالة الاخيرة هى الغالبة ، ويتفق معظم الكتاب على أنهم لا يجلسون

الكتابة القصة الا بعد وضوحها التام فى أذهانهم ، فمثلا يقول « محمد مستجاب » « لم أجلس أبدا كى أفكر فى الكتابة ، انما أبدا الكتابة بعد سيطرة الفكرة على ووصولى الى احساس شاق ومرهق بضرورة تفرغها ، ويقول مثل هذا مجيد طويبا « أنا لا أكتب الا اذا كانت الفكرة واضحة بعباراتها وبمزاج شخصياتها ولازماتها » وأثناء الكتابة قد يسعر الكاتب بأن اللغة عاجزة عن نقل أفكاره ومساغره بطريقة مناسبة ولكن بمرور الوقت ومع المواصلة والاستمرار ومحاولة الاكساف تزداد الافكار وضوحا ونقل عذبات التفكير وتتكشف مغالبق اللغة وينتظم التفكير ويقل التوتر .

١٢ - عملية التقييم :

هنا تشر الاجابات عن الاسئلة . الى أن كتاب القصة القصيرة يقومون بعملية تقييم لأفكار قصصهم قبل وبعد كتابتها ، وأثناء ذلك يهتمون بتقييم كل جوانب العمل ، فالكلمات ، والجمل والفقرات ، والحدث ، وسلوك الشخصيات وغير ذلك من مكونات القصة يتم تقييمه فى ضوء العمل ككل ، ويتم ذلك أكثر من مرة لنفس القصة وبعد فترة زمنية مناسبة ، وخلال هذه العملية تكون بعض المعايير النشطة التى يرى الكاتب ضرورة توفرها فى عمله ، وأهمها : توفر الصدق الفنى فى القصة ، جودتها وأصالتها ، تكامل كل عناصرها ، شعوره بكفاءتها فى التعبير عن مواقفه والتزاماته تجاه المجتمع والحياة مما يساهم فى احسناسه - أو عدم احسناسه - بالرضا عنها .

عملية التقييم هى كما يذكر « أحمد الشيخ » عملية تحقق من امكانية إعادة خلق وصقل القصة بطريقة أفضل « ويقول أيضا » وخلال هذه العملية فاننى أسخر من نفسى عندما أكتشف اخطائى « والى معنى قريب من هذا يشير « عبد العال الحمامسى » بعد كتابة القصة . أعود اليها بعد فترة لأرى هل جاءت كما ينبغى ، فى حدود مفاهيمى وذوقى وامكانياتى ، ومن خلال هذه القراءة ، أنظر اليها نظرة نقدية ، فكل كاتب يوجد بداخله ناقد يقوم بعملية « التنظير » الفنى وهذا الناقد يصاحب المبدع خلال عملية الكتابة ، ولكنه بعد الانتهاء منها يكون صاحب الصوت الأعلى ، ومن خلال هذا يمكنى اكتشاف عيوب القصة أو الوصول الى إعادة النظر فى الكيان الذى احتوى الفكرة » .

١٣ - عمليات التعديل :

عما تشر الاجابات عن الاسئلة . الى أن بعد عمليات التقييم يقوم الكاتب ببعض التعديلات فى عمله ، وقد يتكرر هذا فى نفس القصة عدة

سرات ، فهذا أمر جوهرى لاكتمال العمل ، وقد يترنّب على عدم يمكن الكاتب من القيام بالتعديل بصورة تنسم بالكفاءة أن ننتابه مساعرا الضيق واتهام النفس بالعجز وقد يطرح القصة جانبا وبصورة مؤفّته أو دائمة والتعديلات التى تحدث للقصة قد تنم على مرحلتين :

١ - تعديلات للفكرة وهى فى ذهن الكاتب وقبل كتابتها على الورق ، وكما يذكر « عبد العال الحمامسى » فمن خلال التفكير فى طريقة المعالجة الفنية ، قد نحدث تحويرات للفكرة الأساسية للقصة لتطويعها لمقتضيات المعالجة ، وقد يحدث من خلال هذا أن تولد الفكرة الأساسية فكرة مغايرة اكتشف أنها أفضل من سابقتها .

٢ - تعديلات بعد تنفيذ الفكرة أو كتابة القصة على الورق وقد تكون هذه التعديلات شاملة للقصة كلها أو لبعض جوانبها دون الأخرى ، يقول « سليمان فياض » من أجل التعديل أقوم بالتقديم والتأخير وإعادة توزيع جزئيات السرد والوصف ، وأهتم أساسا باللغة والأسلوب - غالبا - وبالحبكة والنهاية أحيانا ويقول « محمد مستجاب » كل قصصى لم أكتبها الا بعد الوقوع فى برائن أكثر من مدخل ويصف ابراهيم أصلان « التغييرات التى تحدث للقصة بما يأتى : « أحيانا تختفى الفكرة أو تبدل وينبتق منها كيان آخر ، له قيمته المستقلة ، بينما تكون هى موجودة كاحساس كامن وراء ذلك المشهد الذى يكتب » وعموما فان الغرض من عمليات التقييم ثم التعديل هو الوصول بالقصة الى الصورة الأكثر تماسكا والأقرب - بقدر الامكان - الى الاكتمال .

١٤ - حالة السيطرة :

هنا تشير الاجابات عن الأسئلة . الى أن الكتاب يشعرون بحالة من الرضا بعد القيام بالتعديلات المناسبة فى القصة ، وهذا يرجع الى احساسهم بتوفر أكبر قدر ممكن من الانتظام والتكامل فى القصة ، ويصاحب حالة السيطرة ومشاعر الرضا احساس بالحرية والانطلاق والرغبة فى مكافأة الذات كما تتزايد الرغبة فى عرض العمل على الآخرين وفى نشره ، ومع تزايد حالة السيطرة كما يذكر ابراهيم أصلان « يتزايد الشعور بالثقة فى النفس وان مواهب المرء لم تزايد بعد ، وأنه كتب قصة جيدة ، ويضيف رفقى بدوى الى ذلك « ان شعور الكاتب بالقدرة على الخلق الجمالى تمكنه من الابداع من الزخم يجعله يشعر بالسعادة الفامرة بعد اكتمال العمل » .

أما « براء الخطيب » فبقول أنه بعد اكتمال القصة يكون لدى احساس بأن هذه القصة سوف تعدل الخلال فى نظام الكون ، ثم يتلاشى هذا الاحساس بعد ذلك .

وتوضح هذه الأقوال وغيرها ، أن الحالة الانفعالية السارة التي سيطر على الكاتب بعد قيامه باكمال عمله على الوجه المناسب ، هي أمر بالغ الأهمية في مواصلته لطريقه الإبداعي ، بل قد يصل الأمر لدى البعض الى اعتبار الوصول الى هذه الحالة غاية في ذاته ، فكما يذكر « مصطفى عبد الوهاب » ان كتابة القصة ذاتها ، والانتهاؤها منها بمستوى يرضيني أهم في نظري من نشرها » .

١٥ - العمليّات الارادية :

هنا تشير الاجابات عن الاسئلة . أن الكتاب لا يستطيعون الكتابة عن أى شيء ، كما أن السيطرة على الدافع للكتابة أمر لا يخضع تماما للضبط الارادى من جانبهم ، وهم لا يستطيعون العمل فى أى وقت يشاءون فكل ما سبق يرتبط الى حد كبير بحالة الاستثارة الانفعالية وكمية الطاقة النفسية والجسمية المتوفرة أثناء عمليات الإبداع ، وخلال هذه العمليات الإبداعية تحدث تغيرات جسمية واضحة ذكرها الكتاب ومنها : سرعة ضربات القلب ، توتر وانقباض العضلات ، عدم انتظام عمليات التنفس ، الرغبة فى تناول الطعام والشراب ، والتدخين مع الشعور بعدم الاستقرار الانفعالى والأرق والقابلية للاستثارة وزيادة افراز العرق والاحساس بالتنبه واليقظة الذهنية الزائدة .

ويتفق « سليمان فياض » و«اجيد طويبا» و«محمد صدقي» و«عبدالفتاح رزق» و « عبد العال الحمامصي » و « يوسف القعيد » و « جمال الغيطاني » وغيرهم على وجود حالات فسيولوجية وانعكاسات بدئية ونفسية خاصة بحالات الترقب والتوجس وسرعة الانفعال مع التوتر ، وهذا « الانبثاق » - كما يذكر عبد الغفار مكاوى لا يخضع للارادة ، وانما يتفجر فينا ، فندهش ، ونقلق ، ونسعد ، ونخاف ؛ واذا « حدث » وكان « كانت كل هذه الظواهر التي تذكرها » .

وحالة الاستثارة هذه ليست خاصة بعملية ابداعية دون غيرها ، هي حالة عامة فى عملية الإبداع كلها ، لكنها تتفاوت شدة وانتشارا ودوما وفقا لمدى وضوح الأفكار ، ومدى قوة الدوافع الإبداعية ، ومقدار الطاقة الجسمية المتوفرة وطبيعة الحالة الانفعالية للكاتب ، كما انها ليست من الأمور التي تخضع للتحكم أو الضبط الارادى التام من جانب الكتاب .

١٦ - الجماعة السيكلوجية :

هنا تشير الاجابات عن الأسئلة . الى أن أشخاصا معينين يهيم الكاتب معرفة آرائهم فى قصصه ، وهم غالبا ما يكونون من الكتاب أو النقاد أو

المهتمين بالأدب ، والمنافسات والتفاعلات التي نتم بين هؤلاء الأشخاص أو بالأحرى هذه الجماعة السيكولوجية تكون لها آثارها الواضحة على قصصه ، فهذه الآراء بدفعه نحو التحسين والاجادة في عمله ، وتحفزه وتزيد ثقته بنفسه ، كما ساعده على مواصلة طريقة في مجال الادب ، وقد أتضح لنا من فحص النتائج ما يلي :

١ - أن عددا من الكتاب قد أكد أهمية فرض القصة على « آخرين » بعد اكمالها بهدف بلقى عائد منهم عليها .

٢ - أن عددا آخر من الكتاب خاصة نجيب محفوظ ، وسليمان فياض ، و « محمد مستجاب » و « أحمد نوح » قد أتفق على أن آراء الآخرين تكون ذات أهمية أكبر بعد نشر القصة ، فهذه الآراء تفيده في الأعمال المستقبلية أو القادمة .

٣ - أن عددا ثالثا من القصصيين قد أتفق على أن « جماعاتهم السيكولوجية غالبا ما تكون من البسطاء ومن القراء العاديين ذوى الرأى الانطباعى كما يقول « مجهد طوبسا » ومن العمال والطلبة والموظفين المتواضعين ، كما يقول « محمد صدقى » و « عبد الغفار مكارى » والآخر يؤكد هنا فيقول « لقد كان رأى أم أحد النقاد والأصدقاء فى قصصى أهم عندى مايون مرة من رأى ابنها » .

٤ - أن عددا رابعا من الكتاب قال بأن هذا كان يحدث فى البداية أما الآن فهم لا يهتمون بذلك كثيرا ، فجمال الغبطانى مثلا يقول « كان ذلك فى البداية ، ولكنى الآن لا أنفذ أى اقتراح ، وأسمع الآراء فقط ولا أناقشها وأنا أبدى ملاحظاتى لنفسى ، كما أننى أميل أكثر الى عدم عرض عملى على الآخرين » .

٥ - على أنه - ورغم ذلك - فانه من الواضح ان اتجاهات الفئة الرابعة تتعلق أكثر بالأخذ أو عدم الأخذ بآراء الآخرين ، أما عملية العرض على الآخرين فهي تتم بطريقة أو بأخرى بدليل أننا وجدنا أن الكثيرين من الكتاب الذين قالوا بعدم حدوث ذلك ذكروا أيضا - فى أسئلة تالية أنهم ينتخرون أنواعا معينة من « الجماعات » لكى يعرضوا عليها أعمالهم .

تحليل مسودة « قصة قصيرة »
قراءة في قصة « طيلة السحور » ،
للكاتب : عبد الحكيم قاسم

الحنين للماضي :

بداية القصة هي نهايتها وفيما بين البداية والنهاية ثمة دورات واسترجاعات دائمة لحركات الراوى ولأفكاره وأحلامه ومشاعره .
بداية القصة هي فكره بلح وتضغط وتتحرك وتختفي مؤثرا ثم يعود مؤكدة فكرة هذه الدورة الابدية المتعلقة بالطبلة وبالحياة وبالكشف الذات وتحقيقها .

وبداية القصة هي ذلك الاسترجاع للماضى البعيد الذى يحفر فى أعماق الذاكرة باحنا عن رمز كامن فى أعماق الماضى وفتى طيات وعى الراوى يتعلق بذلك الرجل الذى كان يمضى بطبلته « فى ليل الحارات كئله من الظل فى سيف العنامة ، والقرية كلها قلوب مشدودة الجلد مسلمة للاصداء العميقة الغليظة والايقاع مبهم قادم من أعماق الوقت ومنته فيه ، ديمومة مدورة باهظة نابضة » . لم تكن الطبلة مجرد دقات ايقاعية تتكرر متواترة فقط فى الليالى الرمضانية ، بل كانت نقطة تركيز تقوم بتجميع النفوس والقلوب فتتجمع حولها وتتحد بها وتتوحد معها وتعيش بها ومن خلالها تستمر وتتوالد وتتكاثر وتمضى فى الحياة ، حركة متماسكة نابضة حية جماعية وحررة ، ليست الطبلة هنا هى الهدف بل صداها ، أى ما كانت تتركه فى نفوس سامعيها من احساس بالتوحد والوحدة والاشترار فى شىء ما يجمعهم ويؤلف بين قلوبهم ، ليست الطبلة بمعناها المحدد فى المقصودة بل معناها ودلالاتها ، الوحدة والاشترار فى الشعور والفكر والحركة والهدف ، ليس الطقس الدينى المرتبط بالطبلة هو المقصود لذاته فى هذه القصة ، بل ما وراء الدين أو ما يكون الدين باعنا عليه أو ما يجب أن يكون باعنا له ، الوحدة والتماسك والاشترار ليست علاقة الناس بالطبلة هنا علاقة ميكانيكية آلية مثل علاقات المنبهات بالاستجابات فى تجارب بافلوف ، ليست الطبلة منبها يثير استجابة المقيظة وتناول الطعام مثلما كانت مصابيح بافلوف وأجراسه تستثير لعاب الكلاب ، العلاقة بين الطبلة والناس هنا علاقة معرفية أولا ثم هى بعد ذلك علاقة ساوكة ، علاقة معرفية فى انها تعنى يقظة الوعى والروح وليس يقظة الجسد ، وتعنى تنبيهه شبيهة حب الحياة وحب الآخرة وليس مجرد التجمع على مائدة الطعام ثم الانصراف بعد ذلك والاستغراق فى عوالم النوم والنسوبة الطبلة أداة لليقظة والتنبيه والوعى والتفتح والاستمرار والمشاركة بالمعنى الكلى الشامل المتكامل لهذه الكلمات ، كما أن لها دلالات أخرى سنشير لها فى حينها .

أو جالسين فى ظل الحيطان • صاروا عرباء على أهلى وناسى بما جد على قديم سنتهم من بدع من ارنداء الثياب ، وبما طراً على رصانتهم من نزق فى الحديث والايماء والاشارة • صار لأهل قرينى منال فى الحس وفى التأتق واللطافة يغيب عنى رسمه وتتنافر ملامحه وتشد عن تعقلى صفاته » •

بهذه الصورة الحاضرة التى يتم اسقاطها بتسكل سالب فى عقل الراوى يبدأ ذلك القلق والاصطراع بين صورة «هنا» وصورة «هنا» ، صوره فى الخارج وصورة فى الداخل صورة حضر الراوى من خارج فريته هاربا منه اليها باحثا عما افتقده خارجها فيها فوجد صورتها محاكاة سطحية عابرة لما يحدث خارجها ، قشور حضارة الفكر والسلوك والمظهر امتدت وتسملت واستولت على تلك الصورة الحلم القديمة ، لكن هذه القشرة التى جاءت يبدو أنها لم تقف فقط عند مستوى السطح بل امتدت أيضا الى النخاع فغيرت بالسالب قيم التفكير والفعل والابداع والعمل ، هذه المفارقة بين ماضى كان فيه ذلك التأتق وحاضر توجد فيه هذه العتامة ، هذا التضاد بين لونين متعارضين حيث أن اسقاطهما على شبكة الوعى يظهر ذلك التفاوت الحاد بينهما ، هذا الوعى الحاد بالتحولات الذى يفجع الراوى الذى جاء حاملا فى ذهنه صورة قديمة ظنها مازالت قائمة ، كل هذا يمهّد الظهور للحركة الثالثة ، هذه الحركة الثالثة ليست جديدة تماما بل هى تنوع وتفصيل وامتداد ونشر للحركة الأولى فالقصة هى فعلا بؤرة مركزة لذلك الصراع الذى حدث فى وعى الراوى بين حركتين احدهما تتسلل من الماضى والأخرى تبرز من الحاضر ، لكن هذه الحركة المتسللة تظهر خافتة أولا وعلى استحياء ، ثم تبدأ شيئا فشيئا فى التغلب على حركة الحاضر حتى تستبعتها من الصورة وتقذف بها الى خلفية المشهد وتستولى هى على ساحته الرئيسية ، يهرب الراوى من مداومة النظر الى هذه التغيرات والتحولات التى رفضها وعيه وعارضها عقله وعجز شعوره من التآلف معه ، وبابتعاده هذا عن ذلك المشهد يواجه صديق طفولته ، التى تركها عليه ، لم تغبره السنون ولم تبدله الأيام « ان صديق الطفولة الشابورى ضارب الطبله الذى وجده الراوى ما زال فى صورته الحلمية والصبا مازال على حاله أيام كنا نلعب معا ، وبينما فتكت السنين بى فى غربتى ، مر عليه الزمن خفيفا لم يعلم على كيانه علامة ، وأنا أجدبت فروة رأسى وأبيضت لحيتى وشاخ جلدى وتغضن حول عينين ضعفت بصرهما » •

ان مواجهة الراوى لصديق طفولته تكشف أيضا عن ذلك التمسك الجاد لديه بكثير من أهداب الماضى ، أنه يسافر ويغيب وتبر عليه السنين

وتحركه اذيام وينغير مظهره الخارجى لكن باطنه الداخلى يظل مشعا بما هو ، منوهجا كما هو ، محتبا لكل ما فى الحياة كما هو راغبا فى اسعادة ذلك الحلم المفقود كما هو ، وأولى تعبيراته عن الدخول لعالم ماضيه الحلمى الماضى وجدما فى شخص صديق طفولته ، الشابورى ضارب الطبله ، الذى وجده رغم مرضه وشحوبه ونحوه كما هو ، محفوظا من عوادى الزمن وملامحه الطفلية مازالت كما هى ، موحية وساحرة ، وسواء كان ذلك صحيحا فى واقع الأمر أم وعى الراوى المندفع بكل قوته وعنفوانه فى اتجاه الماضى ورموزه وشخصه هو الذى قام بهذا التحوير الادراكى والتبديل التصورى للملمح الشابورى النى ظلت تتجاوز الزمن وتهرب منه وتحفظ بخصائصها ثابتة ، فان الأمرين كلاهما يتسقان مع ذلك التحريك التدريجى الذى يقوم به وعى الراوى والخاص بتبديل مواضع الأشخاص والأزمنة والأمكنة ، فتحل كل الشخصيات والأمكنة والأزمنة التى كانت فى الماضى محل شخصيات وأمكنة وأزمنة الحاضر ، بل ربما كان الأمر الأكثر دقة أن نقول أن الأمر ليس مجرد تحريك ، بل هو مقاومة للتحريك ، فوعى الراوى يرفض تلك التحولات التى طرأت على الشخصيات والأمكنة والأزمنة لكن واقعه الحقيقى يتعلق بشخصيات معينة وأمكنة معينة وأزمنة معينة وهى بالنسبة له هى الواقع الذى لا يقبل واقعا دونه والحقيقة التى لا يقبل حقبقة سواها ، وهى بالنسبة له حاضرة وجائمة وقائمة دائما فى دائرة الوعى مضبئة ومستمرة .

يواجه الراوى صديق طفولته فى رجولته وهو مازال يحمل كل خصائص طفولته يحادثه وي طرح عليه الأسئلة ، وفى كل مرة يطرح فيها الراوى سؤالا لا ينتظر حتى يسمع اجابة السؤال من صديقه ، بل ينطلق بذكريته الى هناك ، الى حيث طفولتهما المتفتحة وأحلامهما المتنامية وحيث كان الشابورى وأصبح رمزا لشيء ما بالنسبة للراوى ، خالدا ومقيما ، « كان يلعب معنا ، ينزق مثلنا ، يجن ويخاطر ، يخرف ويهرف ، يثقل ويسخف ، يهيد ويبوخ ، يكيده ويسخر ، ونحن نكيد له ونسخر منه ، وأحيانا نفرح به ونحبه ، وأحيانا نلاحقه ونؤذيه ، لكنه يبقى دائما مخصوصا بحاله نائيا بحقيقته ، لا تكون معاشرته وصالا ، ولا يكون لمسه يقينا ، جوهر له صفات غريب منطقتها على ادراك الحواس » أن الشابورى رغم خصائصه الانسانية ، رغم نقائصه ومزاياه رغم مرضه وحيويته ، رغم كل ذلك يتحول فى عقل الراوى شيئا وشيئا الى رمز فاتح لذكريات ومشاعر طالما ضج بها كيانه واعتمل بها وجوده ، انه آدمى وغر آدمى فى نفس الوقت ، انه قريب وبعيد فى نفس الوقت ، وهو مدرك ومفسارق للادراك الحسى فى ، أن واحد معا ، معاشرته ليست وصالا ولمسه ليس يقينا

كما يقول الراوى لكنه يعرض وجوده وحضوره وجوهه على كل معايشة ووصال ولمس ويقين وادراك ، أنه الرمز الفاتح للمعضلة الاساسيه التى يعانىها الراوى بين حالات الحضور والغياب ، الحلم والواقع ، المثول والمفارقة ، تبدأ طبقات أخرى من الذاكرة تتفتح فتتكشف أوراقها ، وليست الذاكرة هنا وفى هذه الفصه صندوقا يحوى مادة الغياب الماضى بل بوتقه تنصهر فيها خبرات حياة الراوى بلا انفصال بين المادة الماضيه والمادة الحاضرة ، ما تؤكده هذه الذاكرة هو وجود تلك الطبقات التى تتداخل وتتفاعل معا مؤكدة يقين الراوى وقناعاته الدائمة ، تبدأ طبقة الذاكرة البعيدة فى الحضور ، يعرض علينا الراوى مادة مسجلة كما لو كانت قد كتبت فى التو واللحظة لطفولة قلقة مستكشفة متنامية متفتحة ترغب فى الفهم والمعرفة ، حروف المادة المطبوعة على تلك الصفحة المديمة الحديثة من الذاكرة تشكل لنا مادة متبلورة فى صورة مضيئة خاصة بتلك الأيام الأولى المشعة من حياته ومن وعيه ، حين كان يصحو على « فجعية الضحى العالى » وحيث كان يفاجأ بيقظته المتأخرة بينما الشمس تفرش أشعتها الصاخبة فى أرجاء المنزل يصحو وقد فاتته - حيث كان نائما - أن يصحو فى وقت أراد فيه أن يصحو حيث تكون الصحوه حلما ومراما وامتلاكا للخطة هاربة أراد أن يمسك بها ويعيش فى نورها حيننا من الزمن ، تكون صحوته المتأخرة مصحوبة بالألم والحزن والاحساس بالفجعية فيجرى الى أمه « أصرخ بها » يا أمى : أمى لم لم توقظينى للسحور ؟ « وأبكى ، موصول قهرى بنهر دمع حارق فى داخلى ، أبكى » آه ، يا انا ! « تواسينى أمى منقطرة القلب من أجلى وضاحكة على » يا بنى ، هذا ما أكلنا منه فى سحورنا ها هو هنا : كل ! « وأكره أمى كما لم أكره شيئا من قبل . انها لاترى لهفتى وشغفى ، تنكر شوقى وتستخف بحنينى أصرخ بها : لا أريد طعاما ! أريد أن أصحو للسحور وأن أرى الطلبة ! « تكلمنى أمى معذبة الملامح بين الضحك والرتاء » : اذن الليلة يا بنى أوقظك للسحور ! الليلة يا بنى ! أوقظك للسحور ! الليلة يا بنى ! الليلة يا بنى ! الليلة ان شاء الله ! « لاتعزبنى الكلمات أبكى حزنى لما فاتنى وأقول لها : « هذا ماتقولين فى كل مرة ، ولا أصحو للسحور أبدا ! آه يا انا ! » .

وفىما بين حالات النوم واليقظة واسترجاع الماضى وادراك الحاضر تمضى القصة كاشفة لنا مراحل مختلفة من وعى الراوى ، وعى طفولته ووعى يفاعته ووعى رشده ورجولته يتحدث الراوى مع الشابورى وينظر الى وجهه ويتذكر ، وي طرح عليه أسئلته ويحصل على أجوبته ولا يهتم بهذه الأجوبة فى حد ذاتها بل يمضى بعيدا الى هناك ، حيننا الى غربته وأحيانا أكثر الى ماضيه وطفولته ، ويعود المقطم السابق الذى ذكرناه من القصة فى موضع

آخر نال منها يعود وقد حمل شحنه أخرى من الوعي ومن الشعور الانساني
ومن الاحساس أيضا بالفقد والاستلاب والعزلة يتذكر الراوى حادثة يقظة
مفجعة أخرى فى طفولته وقد فانه أن يصحو أيضا وقت مرور الطلبة ،
يصرخ أيضا غاضبا باكيا فائلا لأمه « يا أمى » لم لم توقظيني للسحور ؟
« وجه أمى حنون كما لم يكن وجه أم ، نكلمنى معذبه الملامح بحنان
وجهها » يا بنى كم أسعق عليك من ساعة ايليه غريبة فى الوقات « أنتحب
لأمى مفطور القلب بوجيعة الامانة الثقيلة المقدره افول لها : « يا أمى هذه
الساعة موعدى ، والعزف ، على الرق علامنى ، والفوت مقتلى ! » تخمض
أمى عينها وتطوح وجهها الى اليمين والى اليسار تعاني تباريح الفكره
والظنون بقول لى : « آه يا بنى ! كم أشفق عليك من اللحاق اشفاقى عليك
من الفوت ! يا طفلى يا ابن رحى ! حسنت عنك الأقدار بيدي ، بينما أرضعك
لبان فدرى ! « وصوت الطلبة يقترب ، يقاعها الغريب بعيد غائر سحيق
يتسلى من العدم حافة الكون اللانهائى » . ان ما أضافه الكاتب الى هذا
المقطع هو وعى الكبار الذى يواجه وعى الصغار ، وعلى الكبار ووعى الصغار
يواجهان بعضهما البعض فى الماضى أولا حيث يتوفر الفهم من الكبار
والاندفاع من الصغار ثم فى الحاضر ثانيا حيث يحدث تفهم من الصغار
الذين أصبحوا كبارا لذلك الفهم القديم لدى الكبار ، وعى الطفولة هنا
حيوى مندفع مسنطع ومستكشف راغب فى الامساك بكل شىء وامتلاك
كل حدود الزمان والمكان ، وعى الطفولة غريزى بدائى تلقائى يريد للمعرفة
لكنه يعيش فى حدود الآن والحاضر ويرغب فى الاندفاع نحو المستقبل ،
انه يتعجل النمو والتطور والارتقاء والامتلاء بالحياة ، أما وعى الكبار ،
الأب والأم فى القصة ، فيمتلك الفهم والحكمة والمعرفة الرصينة ، خبرة
الحياة والوعى بحدود الطفولة ومراحل الحياة المختلفة ، قرر الطفل فى
المقطع قبل السابق أنه قد كره أمه حين لم توقظه للسحور كما لم يكره
شيئا فى الحياة ، أما فى المقطع السابق فوجه أمه يمتلىء بالحنان المعذب
وهو تعبر انعكس على الوجه من خلال صراع دار فى باطن الأم بين
احساسات الفهم ثم الخوف والشفقة والحب والتعاطف والحنان وقد اعتل
كل ذلك بساطنها وهى تعاني صراعاتها بن فهمها للحياة واشفاقتها على
طفلها من اندفاعه ورغبته فى الوصول قبل موعده ، ان الفهم المضاف الى
الوعى فى هذا المقطع ليس مضافا الى وعى الأم فحسب ، بل هو مضاف
اكثر الى وعى الطفل ، أو هو فهم مضاف الى وعى الراوى الراشد الذى
ينظر الآن الى نفسه فى مساقط ضوء ذاكرته أيام كان طفلا مندفعاً .

ان مفاهيم وتصورات الطفولة فى الماضى اضيفت اليها مفاهيم
وتصورات هامة أخرى لفهم هذا العمل الفنى بشكل عام ولفهم تصورات

الراوى الذى هو ، بطريقة ما ، الكاتب بشكل خاص ، ان الماضى ليس صورة وردية زاهية فقط ، كما انه ليس صورة قائمة كآبيه مظلمة فقط ، انه مزيج من كل هذا ، وفى تعاملنا مع هذه المادة الماضية التى مازالت حاضرة فى نخاع وتصورات وأفكار ومعتقدات الناس فى حياتهم وتفاعلاتهم ينبغي أن نستعين بالفهم والعقل كى نصل الى النقاط المضيئة فى ذلك الماضى وننميها ونستفيد بها فى الحاضر والمستقبل ثمة نقاط مضيئة فى الماضى فعلا حاول الكاتب وضع يده عليها خلال عمله ، هناك التماسك المتقدم والتكاتف الضائع والتساند المسلوب والوحدة الغائبة ، كانت هناك أشياء فى الماضى لم نفهمها جيدا ، فلم لانعيد اكتشافها شريطة ألا نقف عندها طويلا أو نكتفى بها ؟ قد تكون فى تلك الأشياء بعض الجذور التى قد تعطينا تميزا خصبيا ، لكن هذه الجذور يجب ألا تمتد لتشمل كل أشجار حياتنا كلها ، الواقع أكثر رحابة من الماضى ، والمستقبل يحتاج منا الى أن نفهم الماضى ونستكشفه جيدا كى يساعدنا ولا يعوقنا ، الهدف هو المستقبل وحياتنا موجودة فى منطقة مضيئة هناك فى الأمام لا فى الخلف ، يجب أن نسعى اليها ونتقدم نحوها ، فد يعطينا الماضى دفعة للأمام ، أما اذا كان سيحذينا للخلف فلنتخلص منه ، ليست شخصيتنا التى نسعى اليها موجودة فى الماضى فقط ولا فى الخارج فقط ، شخصيتنا تظهر أكثر فى سعينا لتدائم الدهوب لتحقيق ذواتنا والكشف عن كل امكانياتنا الابداعية الخلاقة والسعى فى اتجاه الهدف البعيد المستقبل والشخصية المتميزة ، قد نستعين بالماضى أحيانا وخاصة نقاطه المضيئة ويجب أن نستعين أيضا بنقاط الخارج المضيئة أيضا ونتحرك بشكل كلى متكامل نحو المستقبل .

قد يبدو هذا خروجا عن القصة لكنى لا أعتبره كذلك ، فالقصة فيها هذا العنبر للماضى لكن فيها أيضا هذا التلميح للاستفادة من العناصر المضيئة فى الماضى كذخيرة مشعة للحاضر والمستقبل ، والكشف عن تصورات الراوى تجاه الماضى والحاضر والمستقبل يمكن أن يكون أيضا أحد المدخل الأساسية لفهم هذا العمل الفنى بشكل خاص وفهم أعمال عبد الحكيم قاسم بشكل عام .

التحولات :

بعودة الراوى الى قريته بعد غيبته يواجه بالتغيرات والتحولات الكبيرة التى طرأت على الناس والأمكنة وأساليب الحياة والعمل وقد سبق أن أشرنا اليها ، تدريجيا يراقب الراوى عالم الخارج وتدرجيا يقفل عائدا الى عالم الداخل ومترواها بين عالمى الخارج والداخل يروى حكاياته ، وشيئا فشيئا تبلغ المقارنة بين الحاضر والماضى حدتها خاصة فى أوقات

الصلاة وممارسة العبادات وفي الليالي الرمضانية الحالية مقارنة بالليالي
الرمضانية في الماضي ، ان نوستالجيا الماضي مازالت مهيمنة ، والاحساس
الجماعي منسقد بل ومفود والاعتراب الفردي حاضر وجانم ، حتى احساس
الراوى بالمكان والزمان في الحاضر أصبح غير ذلك الاحساس القديم
« أرقب المغرب ضجرا ملولا » ان هذا ليس موعدى ، يمضى بي اليه الوقت
قهرة واستلابا ، اصفرار الشمس هذا على الفروع وأعلى الحيطان انما هو
شجوبى وكآبة نفسى . هذه الساعة قبل غروب الشمس وأقول النهار
ساعة حسنة ، وكان ينبغي أن تكون هادئة ، لكنها تروءها وتزلزلها من
أساسها مكبرات الصوت تجار بأشرطة التلاوات والمواظع المرعبة » .

لعد حل الملل واستولى على مواقع الحيوية والتجدد ، وملأت الكآبة
أمكنه البهجة ، الوقت لم يعد وسيلة للتحقق والحضور بل طريقه لفقد
والغياب ، يتوحد الراوى مع الكائنات الحية ومظاهر الطبيعة الأخرى
ويخلع من نفسه عليها كابنه وشجوبه ، الضجيج حل محل السكينه
والضوضاء أبعدت الهدوء وطردنه من باحة الحياة ، هذه الكآبة والضجة
ومظاهر الأذى النفسى التي تهاجم حواس الراوى ومشاعره تقابلها حيوية
خصبه معاكسة نفتح بوابات للتذكر والخيال البصرى « فى الزمن القديم
كانت السهرة الرمضانية تبدأ فى دوارنا بعد العشاء والتراويج والحضرة
والذكر فى الجامع الكبير ، ويجلس أبى فى الشرفة يسامر ضيوفه ويرتل
الشيخ أحمد فقى الكتاب آيات القرآن على دكة فى آخز الردهة ويصنع
العم حسن القهوة فى ركنه قريبا من الفقى . الآن أسأل-نفسى عن السحر
فى تلك الأماسى القديمة ؟ أكان يفيض على من فرحة الأب بضيوفه فى
الشرفة ؟ أم من مجلس المقزى على دكنه والى جانبه من يفرد المصحف الكبير
على حجره ويتبع السطور بعينيه ، أو من ينصت ويستعبر ؟ أم كان
السحر يأتى من مجلس صانع القهوة ، قدامه يوشى فوكد الكيروسين ،
عليه الابريق ، وهناك من يساعد بغسل الفناجيل أو جلب الماء أو المسامرة
بحديث طبب ؟ من أين أتى السحر فى تلك الأماسى القديمة ؟ درت بسؤالى
من مجلس ، كان الدوار سعيدا والشياطين كبلت وأمن الليل ، وأمن
محضن الأم » .

مازال لدى الراوى ذلك الحنين القديم لذلك السحر ، مازالت لديه
هذه الرغبة الغلابة للعودة الى احساسات الطفولة الأولى البكر حيث الحنين
وحيث النماسك وحيث السحر وحيث الدفء الانفعالى الذى يكون فى أقصى
درجاته فى تلك اللحظة الخاصة التي يستشعرها الطفل بينما تقوم أمه
باحضانه ، ان المقابل لذلك الآن هو البرود وهو التشتت وهو الاستلاب

وهو الوحدة وهو الملل وهو فقدان البهجة « أظير الى دارنا فزعا كبومة
نخيفها الاصوات والصوضاء . اسرع الخطى تحت رجوم مكبرات الصوت
بجار بالترابيل والغنج ، بالموعظه الحسنه والدعارة . أفر من الضحك
والزعيق من حبط اوراق اللعب فى الطبالي . أدفع بابي أفنحه اجتاز
مقبرة وسط الدار الى مرفدى هنا على ظهر الفرن . أنام كل ليلة مبكرا .
امضى عبر الليل الى نهار رمضان دون طعام ، أجوع حتى يؤذن بالاكل فى
دورة «رعه ممله » . ان الراوى يهرب من المكان الخارجى حيث البيوت
المغيرة ، الى فوضى فى العمارة والناس ، المتحولة الى عشوائية فى التفكير
والسلوك ، الى المكان الداخلى حيث مازالت هناك بعض زوايا الماضى
وعناصره محتفظة ببريقها القديم ، انه لا يستطيع مداومة النظر الى عناصر
الحاضر المتحولة : الناس الذين اكتسبت ملامحهم سمات التشكك
والارتياب ، والمحاصيل تغيرت وتلفت وجفت الصروع وتبدلت المواسم
والأزمنة ، الشجيرات هزلانة ضاوية شاحبة على طول الخطوط فى فداني
الصغير ، استعصى على سر عجزها وآفتها وقفلت راجعا ، أمشى بجوعى
فى النهار الرمضانى القائط « جائع بلا ورع ولا نية ، فتط لادفع عن نفسى
مذلة أن آكل فى النهار والناس حولى جوعى . أمر على دارنا ، قفرت شرفته
من أبى وأصحابه وعلى الأرائك البلى والتراب » .

ان التحولات التى حلت بالنباتات والحيوانات والناس والمكان
والزمان حلت أيضا بالراوى رغم اندفاعه الحاد نحو زمان ثابت ومكان
غير متغير ، زمان ومكان يتواجدان فى أعماق وعيه وذكرته ، انه شيئا
فشيئا يدرك ذلك التحول الذى طال كل شيء وأبدله الى نقيضه ، وهو يدرك
أن ذلك التحول قد جاء نتيجة للفقدان ، فقيدان ذلك الشعور القديم
بالهدوء والتماكب والاحساس بالآخر ، أما ما جاء الآن فهو التشكك
والخداع والارتياب واستخدام الأداة للقيام بوظيفتها وعكس وظيفتها ،
ذلك الاتجاه السلوكى الواضح فى فوضى استخدامنا للأشياء حتى تفقد
نمايزها وشخصيتها ، فمكبرات الصوت « تجار بالترابيل والغنج ،
بالموعظه الحسنه والدعارة » أفر من الضحك والزعيق ، حبط أوراق اللعب
فى الطبالي « ان ذلك الاختلاف والفوضى هو ما يحاول الراوى البحث عن
نقيضه من خلال بحثه فى أعماق ذاكرته عن مشاهد ورموز كانت مضيئة
هناك ، لكن هذا البحث يبدو أنه أحيانا لا يستطيع الهروب دائما من
حصار الحاضر ، الذى يخاطب حواسه فى كل لحظة من لحظات حياته ،
ان دورة الماضى التى كان الراوى يستعجلها فى طفولته كى تمر وتحدث .
تتكدر تتحول الآن فى حاضره الى دورة مرهقة مملة بطيئة الايقاع كثيبة
الهمركة ، والتحولات التى تحدث لاثممل قريته بعناصرها الحية والسائنة

فقط بل نمتد شيئاً فشيئاً لتشميل عناصر اراد هو ذاته أن يبعدها عن النحول ، ان التحولات في الانجاء السلبى تمتد تدريجياً لسمل صديقه الشابورى وتشمله عودانه كل عناصر وخصوصيات وافعه ، وهناك دائماً فى القصة تلك المفارقات التى يعقدها الراوى ما بين عناصر الماضى الحيه والساكنة وخصائص وعلاقات هذه العناصر تم التحولات التى طرأت عليها فى الحاضر ، وتبدو لدى الراوى كما لو كانت هناك نزعة لرفض الحصاره الجدينه ولفظ كل مستجانتها ، لكن هذه النظرة تبدو سريعة وسطحية حيث أن نهاية القصة يحدث فيها ذلك التركيب الأصيل بين الماضى والحاضر ، ان الحاضر ممثل فى حالة انفصاله وقبل وصول الراوى الى الوعى الكلى فى صورة مشهد تحضر فيه كل عناصر وعلاقات التفكك والانهيال فالجدران لا رأت ولا سمعت ولا كانت هنا ، « وهذا الصمت » المنصوبه سرادفانه المتربة فى الباحة ازلى لم يجرب أنسا ، هذه الدار ليست دارنا ولا تشبهها الا كما يشبه القبر عنفوان حياة صاحبه وتوهجها ، جلست فى الباحة تمتد أمامى شواهد قبور التذكر وأنا الشاكل الوحيد « ان الحاضر ميت والماضى حى والكلام صمت والصمت كلام » كل ذلك بمعناه الدلالى المجازى ، يحيط الراوى مصباح الزيت القديم بكل مشاعر الحب والتكريم فى نوره تصح جميع الأشياء تتوهج ، أما المصباح الكهربى ، فهو ضعيف التيار مشنوق من حبله فى السقف ، ساذ وغريب ، ولكن هذه النظرة سوف تتغير فى نهاية القصة حين يمتلىء المصباح الكهربى بقوته وينشر ضسوءه على كل المكان ، وعموما تبدو علاقة الماضى بالحاضر فى هذه القصة علاقة مركبة ، وهذه العلاقة لن تكون واضحة ومتبلورة الا بتعرفنا على المفتاح الأساسى لهذه العلاقة : طيلة السحور .

ما هى طيلة السحور ؟

يكثر الراوى من التساؤل حينما مع الشابورى فى طفولته ، وأحياناً أكثر مع نفسه فى طفولته ورشده « ما هى طيلة السحور ؟ طيلة السحور ٠٠٠ ما هى ؟ » وتكون كل الاجابات مؤكدة لحقيقة واحدة وحيدة لا يقبل سواها ، طيلة السحور رمز وأداة فاتحة لعالم آخر مقابل لهذا العالم ، طيلة سحور حلم ، طيلة السحور حقيقة ، طيلة السحور رمز وعلامة على رمز وحقيقة ، وحياة الراوى كلها بحث عن هذا الرمز وهذه الحقيقة هو يطرح دائماً على نفسه تساؤلات من قبيل « اليست الحقيقة الموجودة داخل أكثر الحقائق يقينا ؟ لماذا اذن أبحث عن برهانها حولى ؟ لماذا أشرط يقينى بما ليس ليس من جوهره ؟ الأليق أن أتصرف وأصمت وأغمض ، وأن أبتهل لايمانى ، ذلك هو كبريائه ورقبى مواهبه ، لا تأخذنى قبل ادراكها سنة

ولا نوم » . ان الطبله تبدو هنا كما لو كانت مخلوقا سحرىا يقبع فى المسافة الفاصله بين الظل والسور ، اليقظه والنوم ، الحفيفه والحلم ، انها ليست ذلك الجسم الاسطوانى المفرغ الذى يجمع بين نعومة الجلد المتسدد وخشونه الخشب او الفخار والذى يصدر أصواتا معينه حين ترتطم به العصا فى يد المسحراتى فى ليالى رمضان كل عام ، بل هى يقين مقيم هناك فى وعى الراوى بكل المعانى الطيبة ، الجميله والخيره ، الخالده التى هى أقرب من غيرها الى طبيعه الانسان وحقيقه الحياة ، تلك الطبيعه والحقيقه التى نالتها كل مظاهر التغير التى أراد الراوى الهروب منها أحيانا ومواجهتها أحيانا أخرى . انه يقول لنفسه دائما « تخمد الحقائق خارجى فسوهج حفيفى وتزهى » يتتبع الراوى علاقته بالطبله فى مراحل حياته المختلفه ، تغيرات مفردات وعناصر حياته ، تغيرات علاقته بالناس والمكان والزمان ، لكن ظلت علاقته بالطبله ثابتة خالده سمرديه لاتتغير ، هى يقينه الوحيديه ، وحلمه الذى أرقه وأيقظه فى ليالى الغزبه المدلهمة ، وفى أماسى الوطن الغائبه يتوحد الراوى حيناً بالطبله فتستمد لغته ايقاعها ومفرداتها من الايقاع الصوتى المميزه للطبله ، فيعلو ايقاعها فى نفسه محاولا أن يغضب على الايقاع الحاضر لكآبته « ابتسمت مكتئبا وأنا أتذكر طبله السنحور . كان الليل ذليلى اليها . الليل الرمضانى اليقطنى بالنور والتراتيل والمؤانسه كان سكنى الى الخفق الحبيب ، الى الايقاع العجيب ، الضرب على الجلد المشدود . لم أكن بعد قد شهدت الطبله فى عمري أبدا ، وان كنت عرفت دائما أنه منذ ذق قلبى للرنين المروع قدر مقدور على النطقه حتى وهى مازالت عاطفه ونيه . قدر أحيانى وأبقانى فى الليالى القديمه سهران مراقبا ، وهزمنى النوم قبل الساعه السحرية ، أفقت من نومى على فجيعه الضحى العالى ، يبدأ هذا المقطع وينتهى بحروف وعلاقات حروفية خفيفه لينه حافته الرنين الى حد ما مثل اللام والياء ، لكن فى قلب المقطع تحضر حروف ناقله لايقاع الطبله ورنينها كالكاف والطاء والدال والنون والفاء وهذا التصوير ينقل رغبه جارفة لدى الراوى فى التوحد مع هذا الرمز وامتلاك تلك اللحظه ، وهو امتلاك قد يبدأ بالصوت ، ذلك الصوت التى يتحول الى معنى ، يتحول الى كلمه من خلالها يبدأ الوجود الحقيقى .

ان علاقة الراوى بالطبله هى علاقة وجود ، كما انها أيضا أيضا علاقة مراحل للوجود وعبور لمراحل الوجود ، ان الطبله هى أداة رمزية لعبور الشخصيه ، فى القصة بين الحالات التاليه :

١ - من النوم الى اليقظة ومن اليقظة الى النوم أى بالمعنى البسيط :
من حالة معينة من حالات الوعي الى حالة أخرى من حالاته أو تحولاته .

٢ - من الافطار الى الصوم بكل ما تعنيه معانى الافطار والصوم
من دلالات الضعف والمجاهدة والقوة والارادة .

٣ - من الهدوء الساكن الصامت المرتبط بالنوم والموت الى الرنين
للحن الأليف الحبيب الباعث على الحياة وعلى تجدد دوراتها .

٤ - من الفردية الى الجماعية ، فالانسان وحده فى الليل ينام
ويغيب لكن الطبله توقظه وتوقظ غيره فيتجمع الناس حول شئ ما
مشترك واحد .

٥ - من السلبية الى الايجابية ، فالطبله توقظ النائم السلبي
المستقبل وتحوله الى يقظ فاعل نشط ايجابي يبدأ الحياة أو يستعد لبدء
يوم جديد من المعاناة والمكابدة .

٦ - من الطفولة الى المراهقة ، وهذا يجعل الطبله فعلا رمزا طقسيا
عبوريا يجمع فى طياته كل المعانى النفسية والاجتماعية السابقة ، فالطبله
لها معناها فى نقل الانسان من النوم الى اليقظة ومن غيبة الوعي الى
حضوره ، أى أن لها معنى اخراج الانسان من غيبوبة النوم الغامضة الى
وهج اليقظة المتألقة ، ومن غياب الموت الى حضور الحياة ، ثم ان لها أيضا
معنى عبور الانسان من طفولة وعيه بكل ما فيها من ذكريات وأحلام الى
رشادة عقله بكل ما فيها من أفكار وتصورات ، والقصة التى نناقشها هى
تردد وتراوح وتصوير دائم بين عمليات العبور ومقاومة العبور لدى الراوى
ونواتج هذا العبور ، بين محاولاته تتجاوز مرحلة ثم محاولاته العودة الى تلك
المرحلة التى تجاوزها حين يكتشف دائما ان المرحلة الماضية كانت أفضل
من المرحلة التى تم العبور اليها ، أو أن هناك مرحلة ما أخرى ، يمكن أن
تكون موجودة وتكون أفضل من كل هذه المراحل ، والمرحلة تفهم هنا
بمعنى مرحلة الوعي (النوم - اليقظة والموت - الحياة والصمت - الكلام
والجهل - المعرفة) أو مرحلة الجسد (الراحة - التمتع - أو العكس
والجوع - الشبع أو العكس) . أو مرحلة العمر (الطفولة - المراهقة -
الرجولة - الكهولة) . وهى أيضا رمز لحالات الوعي الجماعى المختلفة
أثناء التماسك أو التفكك ، ورغم كل عمليات المرور والعبور والانتقال
هذه ظلت الطبله تقوم بدورها البارز كحقيقة وجودية تعلق بها كيان
الراوى ، يتتبع الراوى الطبله فى يقظته ونومه ، وفى غربته وحضوره ،

فى طفولته ويفاعته ورجولته ، يتتبع دائما صوتها اما واقعيًا أو تصوريًا أو تذكريًا وتتغير انفعالات وهواجس نفسه ما بين البهجة والكآبة مع تغيرات ايقاعات الطبلية ما بين الحضور والخفوت ، تصبح الطبلية هى البادئة لدورة حياته وهى الناهية لها وهى المسيطرة عليها ابان ديوميتها « والصوت يقترب ، قادمًا من كل صوب ، متفجرا من داخلى ، يهزنى ، يرجفنى ، ينثرنى رمادا فى كل حبة من صوت ورجع ، شوق ودمع ، اننى أنا هذه العنامة الفضية الجليلية ، ندى بارد الأعضاء وخائف يسع هذه الدنيا خوفاً ، أفرد ضراعتى على شسوع العالم ، مغمض العينين ، شامخ الأنف ، ممدود الذراعين ، مبسوط الكفين ، عرقان ودامعا » .

تتغير انفعالات الراوى ابان تذكراته مع تغيرات ايقاعات الطبلية ، تتحول الطبلية الى سر لوجوده وجوهر لحياته ، مع اقتراب صوتها يجد ذاته ويكتشف سر ازماته ، يكبر وعيه مع اقتراب صوتها ويخبو مع خفوته ، وشحوبه ، يكبر ويكون له فى مجلس الكبار مكان ومع ذلك يظل انشغاله بالطبلية « مازال بعد حارقا ، يسمع المتسامرون صوت الطبلية ويبتسمون أسأل الوجوه الكهله المبتسمة اليس فى كل مخيلة : طفل موعود بسؤاله العصى ، يظل فى حضنه نابضا بلا جواب ؟ اننى كبرت حتى قبلت ، لكننى بقيت أعجب للمرارة تخالط فرحتى بنفسى وتكبر معى بمقدار ما أكبر حتى عزمت على السفر ، « وتجربة هذا السفر لاتحضر فى القصة الأولى الا فى شكل لمحات سريعة واشارات عابرة كما لو كان الراوى يريد نسيانها وابعادها تماما عن ساحة الوعي وجدران الذاكرة ، يقوم الكاتب بتقطيع مشاهد القصة فتتداخل فيها لحظات الماضى مع لحظات الحاضر ولحظات الوعي مع لحظات غياب الوعي ، لحظات البقطة مع لحظات النوم لحظات الخارج مع لحظات الداخل وفيما بين هذه اللحظات تحضر الطبلية دائما بايقاعاتها ودقاتها وحاملها والعنمة الشفيقة التى تصاحبها ، والنور والظل اللذين يحيطان بها ، والحياة بكل تفاصيلها ومفرداتها ومكوناتها التى تكتسب خصائصها المتميزة فى وعى الراوى من تاثرها بصوت الطبلية وبحركة حاملها ، يزداد صوت الطبلية اقترابا ، ويزداد خوفاً أن يأبى أبى مساعدته ، أنظر متوسلا حتى أرى اقبال أبوى على ، أسلم يدي ليدين حانيتين ، أبى وأمى عن يمينى وشمالى ، يد أمى صلبة خشبة ويد أبى سميئة ناعمة . وجه أمى فاه تعب النهار والههم بمواعيد الليل والقلق من أجل غيرى وجه أبى فيه أنفاس من قراءة الشبيخ أحمد المبحوح الكسير الصوت ، أقوم . وهن مسنود من يمينى وشمالى بحول أبى وصلابة أم . أقوم رجلاى حائرتان ، لكننى معلق طائر

على متن حنان أبوى غرقتنا ترجمها أنفاس نوم أخوتى ورائحة اناة البول ،
وأنا أرقص معلقا فرحان والطبلة تهوى الى » .

تتداخل مستويات الوعي هنا ، يتداخل وعى الصغار بوعى الكبار ،
وعى الصغار الذين صاروا كبارا بوعى الكبار الذين صاروا أكبر ، تحضر
فى ذهن الراوى وقد كبر تلك المقارنات الدائمة التى كان يقوم بها عقله
بين صورة أبيه وصورة أمه ، صورة وجه أبيه بما فيه من أنفاس قراءة
الشيخ أحمد بصوته الكسير المبحوح الذى انعكس فى ادراك صورة الأب
على أنها كانت أكثر وأكثر خفوتا لكنها أكثر سحرا ومتجهة الى اليمين
وصورة الأم الأكثر صلابة وأكثر انشغالا بالحياة وصورتها فى ناحية
اليسار ، لكن الصورتين معا تكونان صورة واحدة من الحنان الخالص
الكامن هناك فى أعماق الذاكرة والذى يختلط مع صورة الأخوة والأخوات
وصورة الطبلة والنور الذى يغطى جميع المخلوقات التى تقيم مع الراوى
فى المنزل ممتزجا بصوت الطبلة الذى « یرن على كتلة واجهة دار الحريرى
قبالتى ، تنفطر الملامح الحجرية وتعانى الجدران قدامى كأنما فى صميم
غليظ الطوب قلبا شقيقة لقلبى » . يقترب الصوت ، أدرك اقترابه وكيف
سيكون حضوره وشهوده ، وكيف سيبتعد مرة أخرى ، يغيب فى غور
سحيق حتى يشبه البدء الختام ، يلتئمان بلا ثغرة فينفيان الغياب ، وأنا
استحضر اكتمال الدورة ، أعيش الرقبى والتحق والانصرام فى تعاقب
ملهوف وفرح وأسى » .

ان الوعي هنا يسترجع الصوت ويتوقعه ، فهو يعرفه ويدركه
ويعايشه ، ويسترجع ذكريات خاصة كانت له فى المكان ، وصوت الطبلة
موجود بداخله أكثر مما هو موجود بخارجه ، هذا الوعي يتحرك شيئا
فشيئا نحو النضج والاكتمال ، ان دورة الماضى السريعة ودورة الحاضر
البطيئة تنصهران معا شيئا فشيئا وعبر القصة فى ذهن الراوى فيكونان
لنا دورة ثالثة يمتزج فيها الحضور بالغياب والاثبات بالنفى ، دورة تجمع
بين الانتظار والترقب والتحقق وما يصاحبه من لهفة وأفراح وبين الشعور
بالانصرام والانقضاء وما يصاحبه من أسى وآلام ، ويدرك الراوى صاحبه
الشابورى فى صورة أخرى ليست مخالفة ولكنها مضاعفة كاشفة « ليس
هذا الشابورى الذى عرفته ، وهو أيضا ليس الشابورى الذى عجزت
عن معرفته ، انه حالة ثالثة مشتتة مما يلابسنا من حال يستبهم كلما اشتد
الدورى فى غياب حتى الدهول ، وحضور حتى انتفاء الماضى والآتى ،
وحتى يكون كل التعبير تساؤلا ملحا يدق بقبضة من حديد على حافظة
الدنيا نشداننا لاجابة منسية » .

طبلة السحور

عبد الجليم قاسم

والرمل يمضي بلا في ليل الكارات كتلة من اللؤلؤ
في شريطة الغنابة ، والقرية كلالا قلوب
سدودة الجلد بئسمة للأصدا العيشة
الفليلة ، الا يقاع بهم قادم من أمحاق
الوقت و سنته فيه ، ويموية مدورة
بأهظة نابضة ، بينا رق الفؤاد
المتلب ينب للصدوت و للتذكر .

كنت أظن من نومي على خيمة الفخ العالى ، وأن أهدأ لم يوقظني
للسور . يصر الفوت قلب . أقفز من فراش على ظهر الفرن إلى
تعر الغرفة ، فأبى و سط النار . أجري إلى أمي ، أجد بلا من
طوبه نور ، أخذها إلى من المشغالا ، أصرخ بلا : « يا أمي !
أصي اليك لم توقظيني للسور !؟ » وأبكي ، موصول قري بنهر دم
حار من في داخلي ، أبكي : « آه يا أمي ! » تواسيني أمي منغرفة القلب
منه أبكي و صاخلة على : « يا بني ! هذا ما أكلنا منه في سورنا .
ها هو ! هنا ! خذ ! كل ! » وأكره أمي كلام أكره شيئا من
قبل . إننا لآرقي لوفتي و شغف ، تنكرتوني و تحققت بحنين .
أصرخ بلا : « لا أريد طعاماً ! لا أريد طعاماً ! أريد أن
أصو للسور ، وأن أرى الليلة ! » تكلني أمي معذبة الملامح
ببه اللثك والرتار ادد اذن الليلة يا بني أو قظك للسور الليلة
يا بني ! الليلة !ه كاد الله ! » لا تعزين الكلمات . أبكي حزني
لا فانتن ادد هذا ما تقولين في كل مرة ! و صدأ هو للسور
ابداً ! آه يا أمي ! .

بعد العشاء والتراويح والحضرة والذكر في الجاع تبدأ الهرة
الرضائية في ديارنا أبي جاسي في الشرفه يام منبوه .
الشيخ أحمد فني الكتاب يرتل آيات القرآن من على دكته

ان الحالة الثالثة هنا هي الحالة التي نوصل اليها وعى بعد حفره الطويل فى أعماق ذاكرته ، هذه الحالة هي حالة ما بين المعرفة والجهل ، الشك واليمين ، حالة حدسية ذات كشف مباشر تستعصى على المنطق الجامد ، استبصار بالواقع والذات فى رؤية سريعة مباشرة مع حدوث انصهار بين الأزمنة والأمكنة والشخصيات حالة ملتبسة يكون الحضور فيها وبها ومنها واليهام ممكنا فقط من خلال الغياب ، حالة يمتزج فيها الماضى والحاضر والمستقبل فى ديمومة أبدية مستمرة ، فى مثل هذه اللحظات التى نادرا ما تزور الوعى يحدث ذلك الكشف والاقتراب من الحقائق الخالدة ، وقد كانت وسيلة الراوى للاقتراب من هذه الحقائق وتلك اللحظات هي طبلة السحور ، فمن خلال دقاتها طرح الأسئلة ومن خلال ايقاع هذه الأسئلة وتراكبها حدث ذلك الكشف الذى يبدو مباشرا لكن الطريق اليه كان مفروشا بالأسئلة الصعبة والاستفسارات العصبية . وقد عبرت هذه الأسئلة والاستفسارات عن تلك الروح القلقة المنبثقة المستطلعة التى تبحت وتتحرى وتنساءل وتتشكك وتعبر عن رغبة عميقة فى الفهم والمعرفة ، ان عمليات الحفر التى قامت بهسا دقات الطبلة وأسئلتها كشفت عن ذلك الوعى الخاص لدى الراوى ولدى الكاتب بسر الحياة وسر الانسان وحيث تظل الطبلة موجودة دائما ويمضى صوتها لكنه كما يقول الكاتب لا ينصرم ، انما ال الى محاق فى دورة مقدورة أبدية .

هذه الأسئلة وهذه الاجابات التى طرحها الراوى فى واقع الأمر ليست كافية ، انها نحتاج منا ايضا ان نمضى خطوات قليلة أبعد مع صوت الطبلة فى أعماق كاتب القصة ومبدعها عبد الحكيم قاسم ، وفى واقع الأمر ليست هناك فروق كبيرة بين قناعات الراوى وقناعات الكاتب فالراوى هو الكاتب والكاتب هو الراوى ، لكن تظل هناك بصفة خاصة فى هذه القصة امكانية لقول شىء آخر جديد .

حركية الابداع :

قال بيكاسو قبل رسمه للجيرنيكا عام ١٩٧٣ بسنتين « قد يكون من المثير للاهتمام تماما أن نحتفظ فوتوغرافيا ، ليس بهراجل ، ولكن بعمليات تناسخ اللوحة ربما اكتشف المرء حينئذ الطريق الذى يسلكه العقل فى تجسيده للأحلام » .

اتبحت لكاتب المقال فرصة سماع قصة « طبلة السحور » حين ألقاها عبد الحكيم قاسم ذات أمسية على جمع من الأدباء والمهتمين بالأدب ذات

أمسية من أمسيات صيف ١٩٨٦ فى اتيليه القاهرة وقد حدث حولها نقاش كثير ، وكانت اتجاهات التحيز والموافقة تقوم فى مقابلها اتجاهات من الانتقاد والمعارضة ثم قام عبد الحكيم قاسم باعادة كتابة هذه القصة مرة أخرى ونشرها بعد التعديلات التى قام بها عليها فى مجلة « القاهرة » فى ديسمبر ١٩٨٦ وأتيح لكاتب المقال فرصة الحصول على المسودة الأصلية للقصة ثم كانت لديه الصورة النهائية لها المنشورة بمجلة القاهرة بما فيها من تعديلات وقد أثار هذه التعديلات رغبة ما فى نفس كاتب هذه الدراسة لتتبع بعض طرائق العقل الابداعى التى يسلكها فى تجسيده للأحلام :

١ - النسخة الأولى من القصة تتكون من حوالى سبع وأربعين فقرة والنسخة النهائية منها تتكون من حوالى سبع وخمسين فقرة ، ومع ذلك فإن جوهر العمل وتصوره الأساسى ظل كما هو ، ان ما قام به الكاتب يتلخص فى قيامه بتعديل وتغيير مواقع الفقرات والأحداث ، وخلال ذلك قام بتغيير الوجهة التى نظر من خلالها الى الموضوع ، لكن تغيير وجهة النظر لم تقم بتغيير الموضوع بل زادت وضوحا وبلورة ، كما أنه قام أيضا بالدمج بين فقرات معينة وفى أحيان أخرى قام بالفصل بين الفقرات والتقطيع فيما بينها اتفاقا مع تراوجه وتردده الدائم فيما بين الحاضر والماضى والخارج والداخل .

اننا نلتزم هنا بمعنى محدد للفقرة ، فالفقرة مجموعة من الجمل التى تحمل فكرة معينة أو حالة معينة أو بالتحديد حركة معينة ونهاية الحركة تعنى نهاية الفقرة لكنها قد لاتعنى نهاية الفكرة ، فالفكرة قد تستغرق عددا من الفقرات ومن ثم عددا من الحركات ، والحركة كما نقصدها هى حركة الوعي التى ينتقل بها من الداخل الى الخارج أو بالعكس أو من الحاضر الى الماضى أو بالعكس أو غير ذلك من أشكال الانتقالات الموجودة بالقصة وهى كثيرة ، والآن فلنحاول أن نحدد أكثر بعض مظاهر التباين ، أو بالأحرى بعض مظاهر التشابه والاختلاف بين الصورتين المتاحتين للقصة .

٢ - بعد أن نمر عبر فاتحة الفصل أو مدخلها التى هى خاتمتها أو نهايتها حيث أن شكل القصة هو شكل دائرى بدايه هى خاتمتها وفيما بين البداية والنهاية هناك دوائر عديدة قد تتسع وقد تضيق ، بعد أن نمر عبر هذه الفاتحة اللازمة التى هى مشابهة فى صورتى القصة نصل الى الفقرة الأولى منها ، فى هذه الفقرة الأولى فى المسودة الأصلية يصور

الكاتب حالة يقظنه مفجوعا إبان الضحى العالى بعد أن فاتته متعة اليقظة .
 إبان السحور فيجربى الى أمه صارخا باكيا شاعرا بالقهر لأنها لم توقظه
 للسحور ، أما فى الصورة النهائية المنشورة فى القصة ، فليس الطفل
 هو الذى يحمل الفكرة والحالة ، بل الراوى بعد أن كبر واغترب ثم عاد
 لقرينه فوجد أحوالها قد تبدلت وناسها قد تغيروا ، وفى الفقرات التالية
 من المسودة الأولى تسود حركة التذكّر وتكون أحلام الطفولة وذكرياتها
 وأفراحها وأحزانها وأشجانها ، تمتد حركات وعى الطفولة بدءا من الفقرة
 الأولى (بعد الفاتحة) فى القصة الأصلية وحتى الفقرة الخامسة والعشرين،
 وتبدو هذه الفقرات بحركاتها وحالاتها ، كما لو كانت تمثل بذاتها قصة
 مستقلة كاملة ومكتملة ، أما فى الصورة الثانية من القصة فإن عمليات
 رصد الواقع الحاضر بعد العودة من غياب السفر لم تستغرق سوى حوالى
 خمس فقرات تمتد من الفقرة الأولى بعد المفتتح وحتى الفقرة السادسة ثم

٣ - ان التباينات التى حدثت فيما بين الصورة الأولى والصورة
 الثانية من القصة لا تشتمل فقط على تغيير الأزمنة وتقطيع الحركات والدمج
 بينها بل تشتمل أيضا على عمليات الحذف والاضافة لبعض الجمل
 والكلمات ويتضح ذلك بجلاء عندما ننظر الى صورة الصفحة رقم (٤) من
 المسودة الأولى من القصة ونقارنها بمثلتها من القصة المكتملة ، من ذلك
 مثلا أن الفقرة التاسعة فى الصورة الأولى تبدأ بجمله « عرفته وذكرته فى
 ذهلتى وغيابى . انه يلعب معنا ٠٠٠ » هذه الجملة غير موجودة فى
 الصورة الثانية من القصة وتأتى الإشارة الى لعب الأطفال الجماعى فى
 الصورة الثانية فى الفقرة الخامسة فى مقابل الفقرة التاسعة من الصورة
 الأولى فى صيغة الماضى « كان » فى حين أن هذه الجملة فى الصورة الأولى
 تشير الى الحاضر « أنه » وقد كان التحويل الذى حدث فى صيغة الزمن من
 الحاضر الى الماضى متفقا أكثر مع التحويل الكلى الذى حدث فى القصة
 فيما يتعلق بما قام به الكاتب من فتح تلقائى لبوابات الزمن والتذكّر
 واستقبال فنى متجدد للمادة المتدفقة عبر هذه البوابات والصرير الجديد
 لجسده العمل .

٤ - نفس الشئ أيضا يمكن قوله على الفقرة العاشرة فى الصورة
 الأولى التى تقدمت فصارت الفقرة السادسة فى الصورة الثانية ، ولكن
 حدثت هنا عمليات حذف واطافة كثيرة فهذه الفقرة تبدأ فى الصورة الأولى
 « وقد حكى لنا شابورى أن ٠٠٠ » فى حين أنها تبدأ فى الصورة الثانية
 بجمله « سألته : أما زلت تدور بالطبلة يا شابورى ؟ » وهذا التساؤل يرد
 فى الصورة الأولى فى الفقرة أو الحركة ٢٩ ، كذلك فإن المعلومات الواردة

حيفا صار حامل الطلبة في شهر بصرى عرفته ، هي دَوَّخَافٍ
 و تَشَبَّتْ وعسى عرفته . نعم إنه هو الشابوري بعينه ، أهد
 رفاهه لعبي بعد اشتباه . ليس سباقيرهم ، لكنه واحد صم على ،
 أي حال . إنما هو فقط معلول ، ضحكت العلة فيه صريحا عجيبا ،
 به الرزم والطفولة ، صحتهما في بدن زابل حتى وجد
 ناعم متعفن ، وملاح كشيبة عجوز . فهو صبي يملك
 سر السيم ، ورجل فاقد بطش الرجال . طفل بلا طفولة وكبير
 بلا هول .

عرفته وذكرته في ذهلي وغياي (إنه يلعب معنا ، يذنه ثلثنا ،
 عين ونيالمر ، يخرق ويرف ، يثقل ويسف ، يهد ويوف ،
 كبير وسيز ، وعنى تكيد له . ونسخر منه ، وأهينا نفرح به ،
 ونعنه ، وأهينا نراهقه ونؤزبه . لكنه يبقي دائما مضموما
 بحاله نائيا بحقيقته . لا تكون معاشرته وصلا ، ولا يكون
 له يقينا . جوهر له صفات غريب ينظرها على إدراك .

الحواشي
 (١) قد على لنا شابوري أبوه الفقي الذي مات وتركه وأنه
 العيد العجوز أدرها عصمة شائعة في الطلبة . عليه أن يدور
 برا هول البلدا ساعة السحر أياما معلومة من شهر رمضان .
 السحاية فخالق أوقات لعبنا ، وهي الآلهة تتبعنا عبارتها وصرها
 وشاهد ما في زوبعة الضمير العاطية . وهي في عقمي إفتلا
 معنا ما يعنى الشابوري إقترابا من مداركي واستحصاؤا
 على فهي . أقسادل ، كيف ترون الطلبة صت جمال ويدور
 في الزبله السوف هذا ؟ وأهينا أوصه أنه ليس
 للطلبة سوى هذا الكيان الساذ العجيب ينظرها كثرما
 ويرويج به الدنيا في ساعة هامة تنقله من ليل
 رمضان إلى نومه جفته لزيام قلبه .

لكن لا ، هذا ليس الشابوري الذي عرفته ، وهو أيضا ليس
 الشابوري الذي عجزت عنه معرفته . إنه حاله ثالثه بصفته
 مما يدبنا الآلهة به حال يستبهم كلما اشتد الدوى في غناي
 حتى الإهدول ، و حضور حتى إنتفاد الحاضن والوثق ، وصحة يكون
 كل التعبير تادلا على ما يه به بقبضة منه صدي على حافظة

بشأن والد الشابورى تأتي فى الصورة الأولى فى صيغة أنه حكاها للراوى ولأصدقائه فى حين أنها تأتي فى الصورة الثانية فى صيغة المعلومات الراسخة الشبيهة ، بالمعلومات التى يعرفها الشخص وكأنها معلومات خاصة بحياته هو وليست بحياة الآخرين ، والصيغة هنا توحى أكبر بذلك التوحد الذى كان بين الراوى والشابورى وبكل ما يتعلق به ، بطبخته وشخصه وأبيه وغير ذلك من المتعلقات ، وبعد ذلك فإن هناك أيضا بعض الكلمات التى حدثت لها تغييرات بالحذف والاضافة فى هذه الفقرة مثل كلمة « الطبله » فى الصورة الأولى بينما هى « طبله البلد » فى الصورة الثانية ومثل جملة « عليه أن يدور بها حول البلد ساعة السحور » فى الصورة الأولى التى تحولت الى « على الشابورى الابن أن يدور بها فى الحارات ساعة السحور » وكذلك جملة « الحكاية تخالط أوقات لعبنا » فى الصورة الأولى تحولت الى الحكاية خالطت أوقات لعبنا » فى الصورة الثانية ، وجملة « وهى الآن تتبعر عبارتها وصورها ومشاهدها فى زوبعة الضجيج العائيه » فى الصورة الأولى تحولت الى جملة « وهى الآن تشعب عبارتها وتهمد صورها ومشاهدها فى همود نفسى وجوعى وظمئى ومعانائى اليوم الرمضانى القائظ » فى الصورة الثانية ، وجملة « هى فى عقلى اختلط معناها ٠٠٠ » فى الصورة الأولى تحولت الى « والحكاية فى عقلى اختلط معناها ٠٠٠ » فى الصورة الثانية وجملة « أتساءل ، وكيف تهون الطبله حتى يحملها ويدور بها الأبله السخيف هذا ؟ وأحيانا أو من أنه ليس للطبله سوى هذا الكيان الشاذ العجيب يستنطقها سرها ويروع به الدنيا فى ساعة هامدة متفكرة من ليل رمضانى ان غمض جفنه لاينام قلبه » فى الصورة الأولى تحولت الى الصيغة التالية فى الصورة الثانية « أنظر له أرقب اجابته على سؤالى وهو يقول لى ، أدور بالطبله فى أياهى والشركاء كل فى أيامه » قلت : « وما زلت تمر ببابنا أيضا ؟ » هذا فى حين جاءت الجملة الخاصة الواردة فى الفقرة السادسة التى بدأت بقول الراوى « أتساءل ، كيف تهون الطبله حتى يحملها ويدور بها الأبله السخيف ؟ » التى جاءت فى الصورة الأولى فى الفقرة السادسة كما قلنا تعاود الظهور مرة أخرى فى الصورة الثانية ولكن فى الفقرة (٥١) وتكون صيغتها « تساءلت عن هوان الطبله حتى يحملها ويدور بها رفيق اللعب الأبله السخيف هذا ؟ ثم اننى مما تفكرت فيه انكسفت ، رصنت حتى رأيت أنه ليس للطبله سوى هذا الكيان الشاذ العجيب يستنطقها سرها ويروع بها الدنيا فى ساعة هامدة متفكرة من ليل رمضانى ان غمض جفنه لاينام قلبه » ، ان التساؤل المصحوب بالاستنكار فى الصورة الأولى يتحول الى تعاطف وتوحد وتفهم فى الصورة الثانية .

عظمت الخدوف والاضافة والشمس والشمس على التي يقوم بها الدهن الابيض

أرى أبي واقفاً لا حده الشرفة ، وأبى حفرة أصر ، من
تلاوة الشيخ أحمد المجموع الصوت ، في تلاوة حفرة في
كل بيتة وفي كل قلب . أريد أنه أرى أبي صان ينظر ساف
النضية ، ثم يقبل لون الوقت هوله ، فإذا ما أذن أثبت
الشيخ أصر للأذان . كان الشرفة قداس بقفرة أراسا ،
والأرائك على ما التراب ، وأنا صوت ترس الفبه كينة
نفس ، من تمت إذا آت أوان طعامي .

الكينة صان في وسط دارنا المرحى جعله البحر بالمصالح
أشهرى المشنوم به جله في السقف . في الكائط الرضف
الطين بيت وضع في الأيام القديمة مصباح الزيت
الملح الزجاجية فصحت في نوره الأرشيار . لأنه يتشم
النور بضعف التيار فينكر في المشه الذي هو ك
هذا الجدران لدرات ولا سمعت
لو كانت هنا هذا البيت المنصوبة سرارقاته المترجة في
الباهة أدرك لم يجرب أنباء هذه الدار ليت دارنا ولا
تشرها ، إلا كما يشبه القبر عنفوان حياة صاحبه وتوهج
عيلة في الباهة تمت أنا في حواءه

أنا التناكل الرومي .
تمت أي سر تدي هذا على ظهر الزمن . في دارنا هذه . لم أكن
رالمند في الإرجح ، لم تين شتر بتادد أنه يتفرق إليه ، أو
يعبرين به . من وسد تمت الكراب ير دور دارنا في
الكاي في ميسهم في الكار الرضفاني ويتبادلون . إننا
كتر تخلف من اعتادوه . وأنا إنه تمت با جتماعهم بقيت
صوتنا وتمت بكرة . ينظرون في أعتاب كاسفيم . إنهم
عجزوا عنه أنه يخلقوا لديناهم الجريدة في قلبهم
تقبير ، وعجزوا عنه أنه يخلقوا القابن في صنف ونيام
إنصاتا وخرها . أجلي إلى دارنا فزغاً كيوثة تنيفها
الاصوات والأضواء ، أظف . المثل تحت رجوم بكران
الصدت تبار بالتراسيل والغنج ، بالمعلقة الكنة والدمارة .
أضربه الفمك والرخيم ، وضيحا أدرامه اللعجب في الطباي

هذه التعديلات وغيرها والتي هي نواتج ضرورية لعمليات التقييم والمقارنة الإبداعية ما بين ابداع سابق وابداع مأمول ، ابداع منجز وابداع يحسن انجازه ، بين الابداع المتحقق والذي قد لا يرضى عنه المبدع والابداع الكامن الذي يحلم به ويسعى اليه ، هذه التعديلات انما هي فقط مؤشرات خارجية على ذلك التفاعل الدينامي النشط الخلاق الذي يدور فى العقل الابداعى ، وبمقارنة بسيطة بين حالات الكلمات والجمل والأزمنة والصياغات فى صورتى القصة يمكننا أن نكشف ذلك الشوط الذى قطعه الكاتب من أجل الوصول الى جشطلت أو صياغة كلية أفضل ، تعمق الرمز وتساهم فى تنظيم العمل بشكل يتسم بالمعنى والأصالة .

٥ - يمكننا أن نلاحظ أيضا أن ما قام به الكاتب لم يكن فقط إعادة توزيع فقرات القصة وتسلسل عناصرها وترتيب مكوناتها بطريقة جديدة ، ولم يكن ما قام به أيضا هو الحذف أو الاضافة أو التعديل فقط أو التقديم والتأخير ، بل كان هناك سعى دائم أيضا لاكتساب الكلمات رهافة أكبر بحيث تكون أكثر دلالة واتساقا مع روح العمل ، ولنضرب مثلا بسيطا لذلك من الصفحة رقم (١١) فى الصورة الاولى للفصحة فى منتصف الفقرة (٣٢) والتي تبدأ بجملة « جلست صامتا فى وسط دارنا الموحش ٠٠٠ » وبعد عمليات الشطب الحادة التى قام بها قلم الكاتب لاختفاء أو استبعاد تعبيرات لم يرض عنها ، بدأت جملة « هذه الجدران لارات ولا سمعت ولا كانت هنا » هذه الجملة ترد كما هى فى الصورة النائية ، وكل ما يحدث هو تغيير التعبير « ولا كانت هنا » وقد وضع الكاتب مكانه كلمة « ولا وعت » فصارت الجملة هى « هذه الجدران لارات ولا سمعت ولا وعت » ونعتقد أن هذا الابدال كان مناسباً لأنه وضع الوعى محل الوجود المادى ، فصار الوعى الذى هو ذهنى أو انسانى مرتبطا أكثر بالرؤية والسمع وهما من خصائص الانسان أو الكائنات الحية بشكل عام والانسان بشكل خاص ، أما « ولا كانت هنا » فهى أكثر عمومية وترتبط بالوجود الانسانى والوجود المادى الصامت أيضا ، وبالتأكيد فان الكاتب حين كان يتحدث عن الجدران نازعا عنها صفات الرؤية والسمع والوعى فانه لم يكن يعنى تلك الجدران الصامتة الباردة بل الناس الذين يسكنون خلفها أو يقهون بجوارها ، وخلال تشخيص الكاتب للجدران واكسابه لها صفات انسانية قام بالتعبير عن رؤيته الراضية لتحولات البشر الى كائنات حاملة كالجدران .

٦ - ان المقارنة ما بين صورتى العمل الأولى والنائية لا تكشف فقط عن ذلك الهاجس الابداعى للتطوير والتحسين واعادة صياغة التصور فى

كان الشبوري قدس بالطبلة من أعلى الشارع قبضت على
 يده - أبي وأمي مرتاعاً، وهاهنا على إرتياحنا . وحينما
 حازاني الشبوري - وطأ طأني - واسم على قلب . آ . ه .
 لقد أسببه البدر - الكتاب وإنتفى الغياب
 منظر أبي على يدي ومنت أومي بوجعاً على وجهه . كلن
 أبي قال لي : « قد كانت هذه طبلة السور حيايني ! » قلت
 له : « ادري يا أبي ! وأنا قد أدركت دورتي ! » قال لي
 أبي : « ادخل فو قظت السور كل يوم حيايني ؟ » قلت : « ادري
 أنت . بعد ذلك سوف أعود لدوري وصرى ! » صررت
 يدي من يدي أبوي . وقفت وصرى . أتمت قاسي
 جيد ظل الا طأني

نوتت على عيني . وضلت وأخلفت باني . لبثت حنيرة
 في مكان . أنفت للصوت المبتعد وأتأمل ما حولي .
 صوته واري . قبور الذكريات في حرم صلتنا نحو الشوم
 للطاق . دخلت فرفرفني . سمعت بي ظهر اللزن . جلست
 على فرشي . جرت إلى صفحة طعامي . أضع لفيماكي ،
 مائي بطلعهم ودوعي . تنهدت أصدني : « ادري أنت لم آكل أطيبي
 بما طبنته لي أبي ، لكن البراهه يأكل أيضاً ! » أكلت ولويت
 وسه غداً فخرج أنظر في أمر فداني الصغير . رقت مطرقة
 يقظنا وصوت العلة بلزال ضالك . تنهوس الدموع من عيني ،
 أهى متناهد في مرتة بكائي : « ادنا من طبلة السور
 اد حور - ماص . ؟ »

والرجل عيني بلاني ليل الكارات تحلة من
 الظل في شيف الحناسة ، والقرية كالأ
 قلوب مشدودة الجلد مائة للأصنار
 العميقة الغليظة . الايقاع مبهم قادم من
 أعماق الوقت ومنت فيه . ديمونة صدارة
 إهظة نابضة ، ينفارعه الفؤاد المستلب
 ينب للصوت والتذكر .

أكفأ صورة ممكنة يراها المبدع لكن هذه المقارنة تكشف أيضا عن الدور الذي يمكن أن يلعبه « الآخر » باعتباره الوجه الآخر للعملية الإبداعية ، ليس بعد ظهور الناتج الإبداعي فقط ، ولكن أثناء تشكل هذا الناتج وتبلوره ، فالآخر ليس موجودا « هناك » في الخارج فقط ، بل « هنا » أيضا في الداخل ، في عمق عملية الابداع ، كما أنه يمكن أن يؤثر فيها ، وأعتقد أن عملية عرض الكاتب لعمله الأول على الجمهور كان لها أهميتها الكبيرة في الاسراع ببلورة هذا العمل بطريقة أو بأخرى .

خاتمة :

ان فحص هذا العمل الإبداعي « طيلة السحور » لمبدعه المتميز « عبد الحكيم قاسم » يكشف عن هاجس غلاب مسيطر عليه وسيطر أيضا على غيره من المبدعين الصادقين ، فهو خاصية ممثلة للدفاعية الإبداعية ، ويمتثل هذا الهاجس في الهروب من المألوف والابتعاد عن الشائع والافلات من القصور الذاتي والتكرار والسعي نحو الأصالة ، وفي باطن هذا يتمثل هذا السعي الدائب للمعرفة ولاستكشاف حب الاستطلاع المعرفي الذي ينير قلق الفنان وتردده ومن ثم سعيه الدائم للتعديل والتحسين والتطور ، بدءا من مستوى المفردة الى مستوى الجملة الى استخدامه لغة تراثية أحيانا تستفيد من بعض آيات القرآن ومن بعض الصيغ التراثية في الحكى والرواية الى مستوى النص الإبداعي الكلي الذي هو صيغة جديدة ، لم يكن الكاتب ومن ثم الراوى في « طيلة السحور » واقعا في قبضة أسر الماضي يحن اليه ويجتر ذكرياته عنه في حالة شبه فصامية منفصلة عن الحاضر ، بل كان يسعى من أجل فهم ما لم يفهم ومعرفة ما لم يعرف آملا في الاستفادة من بعض نقاط هذا الماضي المضيئة في مواصلة الحاضر والمستقبل بصيغة أفضل ، لم يكن رجوع الراوى الى الماضي نكوصا الى الفردوس المفقود (في الماضي) وهروبا من الجحيم الموجود (في الحاضر) بل كان سعيدا وراء طرح التساؤلات والحصول على اجابات ، اقتناعا منه أن هذه التساؤلات لم تطرح من قبل أو طرحت بالشكل غير الملائم ، كما أن عداء هذا الراوى للحاضر لم يكن عداء ورفضا للحاضر كله بل لجوانبه السالبة ومظاهر التنفك والانهييار الظاهرة فيه ، أما المظاهر الايجابية والبناءة فمرحب بها ومطلوبة بل وضرورة من ضروريات الحياة والوجود ، ان علاقة الراوى

ومن ثم الكاتب بالماضى والحاضر هي علاقة عدم اكتفاء أو هي علاقة غير مشبعة ، ومن ثم فهو يحاول البحث عن واقع آخر مأمول يكسب من الماضى والحاضر بعض مميزاتها ، لكنه يضيف اليهما أيضا ، هذا الواقع موجود. « هناك » فى المستقبل وما يحاوله الفن الابداعى الجيد هو تقريب وتضييق . هذه المسافة ما بين الحاضر والمستقبل .

الفصل الثامن

حوارات حول القصة والابداع

مقدمة :

الحوارات التي يشتمل عليها هذا الفصل ، هي مادة خام تحتاج الى المزيد والمزيد من التحليلات ، وقد رأينا أن نعرض هذه المادة الخام على القارئ كما هي كى يرى وجهات مختلفة من النظر الى نفس الموضوع . تشتمل الحوارات على مادة خصبة شديدة الثراء عبر من خلالها الكتاب الذين أجرينا الحوارات معهم عن رؤيتهم الخاصة لفن القصة القصيرة ، مقوماتها وشروطها ، ان كانت هناك شروط محددة للفن أو الابداع ، كذلك عبر هؤلاء الكتاب الذين يختلفون فى مقادير خبراتهم فى الحياة وفى الكتابة ويختلفون كذلك فى توجهاتهم وممارساتهم الفنية بشكل أو بآخر بين تصوراتهم لدور الحلم والذاكرة والطفولة والآخر والزمان والمكان وغير ذلك من الجوانب فى عملية الابداع بشكل عام ، وفى الابداع فى القصة القصيرة بشكل خاص .

كيف تنبثق القصة القصيرة فى ذهن الكتاب وفى وجدانهم وكيف تنمو وتتطور وترتقى وتتكشف فى شكل عمل ابداعي قابل للادراك والتمييز والقراءة وتحقيق التفاعل والتأثير ؟ • ما هى النزعة الخاصة التى تدفع الكتاب فيما يشبه الحدس للكشف عن عناصر الجمال فى الواقع وفى الفن ؟ • كيف يعبر الكتاب خلال الكتابة عن نزعتهم الخاصة للخروج عن المألوف وتحطيم السائد وتجاوز المعتاد ؟ كيف يعبرون عن ميلهم الغلاب للتحرر من أسر القوالب الجامدة والأنماط المصمتة ، والابتعاد عن السير فى المسالك المطروقة وتفضيل السير فى الدروب الوعرة ؟ كيف وكيف ؟ وغير ذلك من الأسئلة هو ما تحاول الحوارات التالية أن تقدم لنا اجابات عنه •

حوار مع القاص ادوار الخراط
حول القصة والفن والابداع

ثمة صعوبة بالنسبة لى تتمثل فى اننى أريد التركيز فى حديثى معك على القصة القصيرة لكننى أعرف جيداً تصورك للكتابة ولرأيك فيما يتعلق بصعوبة الفصل بين الأجناس الأدبية ، وأعرف أنك « بدأت كاتباً للقصة القصيرة ، ولا أقول أنك تقوم بالتركيز الآن فى مجال الرواية ، فإبداعك يسير بخطى متوازية فى المجالين ، على كل حال سؤالى الأول هو : أثناء الخبرة الإبداعية ، خلال معايشة القصة وخلال كتابتها ، ما هى الفوارق التى شعرت بها بين ابداع القصة القصيرة وابداع الرواية ؟

بالنسبة لى السؤال صعب فعلاً ، وأظن اننى قد تنبعت فى فترة متأخرة بعدم وجود فرق ، وأنه حتى فى القصة القصيرة التى كتبتها على انها قصة قصيرة ، وتحت وهم أننى ملتزم بتقاليد جنس القصة القصيرة ، وكان ذلك فى الفترة المبكرة قبل عام ١٩٥٥ ، حتى فى هذا النوع من الكتابة اكتشفت ان هناك ما يسمى بالنفس الروائى ، فحتى فى أقصر القصص التى من نوع منلا : « الاوركسترا » فى مجموعة « حيطان عالية » أو « أمام البحر » فى نفس المجموعة تجد نوعاً من الوقفات التى تكاد توقف مجرى الشعور بشكل كامل ، يتعلق ذلك بالأحداث والشخصيات والانتقال من الأحداث والشخصيات ، وكل الأشياء والوقفات المليئة المتأنيبة التى توحى بأن العالم كله قد توقف ، فى حقيقة الأمر فى تصورى أن الحدود أو الفروق الحاسمة بين الأنواع الأدبية ان لم تكن قد تلاشت فقد اختلفت اختلافاً كبيراً ، فحتى فى الأعمال الروائية التى كتبتها هناك قدر من الاستقلالية بين الفصول ، هل يمكن تسمية هذه الفصول قصصاً قصيرة أم لا فى نفس الوقت الذى تزداد فيه الصلة بين الفصول ؟ ، بالنسبة لى بالتحديد فان الفارق بين القصة القصيرة والرواية فارق غير موجود ، كذلك فان الشعر يدخل أيضاً كمكون أساسى ، فالشعر فى تصورى أو احساسى أو مامولى ، مقوم لا ينفصل بأى شكل من الأشكال عما أكتبه فاذا كنا نتكلم عن « النفس » الروائى فى القصة القصيرة فهناك أيضاً ما هو أكثر من النفس الشعرى ، هناك المجرى الشعرى أو النسيج الشعرى أو الماء الشعرى الذى يتخلل ويتفرق فى العمل جميعه .

ما الذى يجعل قصة ما تكتفى بذاتها وتأخذ شكل القصة القصيرة ،
ما الذى يجعل قصة أخرى ترتبط بفصول أو قصص أخرى وتحتاج إليها
فتأخذ شكل الرواية ؟

بشئ من غرور الكاسب لن أتفق معك بان قصة ما نحتاج لقصص
أخرى ، ولتأخذ مثلا على هذا فى قصة « أبو ناتوما » ، فقصه تتعلق
بائنين من الرهبان فى الصعيد ، القصة اكتفت بذاتها ولم تتكرر ولم يمس
لها النمو بالمعنى الذى أشرت اليه أنت ، لكن هذا غير صحيح ، بمعنى أننى
الآن ومنذ سنة أكتب - دون أن أكتب - هذه القصة مرة أخرى بشكل
أكثر تعقيدا وتناميا ودخولا فى الحس الروائى ، وغير ذلك ، قس على ذلك
كل الأعمال التى تبدو كما لو لم يكن لها مثيل أو تكرر أو استطراد ،
يبدو أن الكاتب يظل يكتب طيلة عمره عملا واحدا ، أرجو بالنسبة لى أن
يكون هذا العمل متسما بالكثرة والتنوع ، لكنه على كل حال عمل واحد .

هذه فكرة غريبة ، وغرابتها فى تكرار الحديث عنها عند عديد من
المبدعين رغم تنوع مجالاتهم الإبداعية ، هل هى تجربة المبدع أم قناعاته
أم مجمل حياته ؟

لا يستطيع المبدع أن يقول شيئا آخر ، انه يتحدث عن مجموعة
همومه ، تكويناته الفكرية ، بل وحتى البيولوجية ، كل هذا معا فى
وقت واحد .

**سؤال آخر يدور تحت نفس النمط وقد سألك كثيرون قبلى هذا
السؤال لكننى أكرره مرة أخرى لأهميته : كيف تستشار بداخلك
حالة الكتابة ؟**

(ضاحكا) لقد سئلت هذا السؤال كثيرا وأجبت كثيرا ، لكنك
صغته بشكل مختلف ، المهم هنا هو التعبير « تستشار » ، حالة الكتابة ،
لا أعرف ، هناك حالتان للكتابة عندى ، حالة كمون : والكتابة هنا متخيلة
ومحمولة فى القلب وفى النفس وفى العقل محمولة كما كان السندباد يحمل
عفريتنا ، الكتابة تتضمن الكثير من العفارية ، وكيف يتعامل المرء
ويتخلص من عفاريت كتابته المتكاثرة ؟ المثيرات مختلفة ، منها هموم
التفكير ، هموم أكثر منها أفكار ، مع الناس ، مع الذات ، مع الحركة ،
شكل الحياة وطبيعتها ، لماذا يعيش الناس ولماذا يضحكون ودورى فيها ،
ثم هناك أيضا الأشياء الحسية التى تقع عند طرفى قوس قزح ، عند أحد
الطرفين تقع الأشياء الحسية البحتة وعند الطرف الآخر تقع الأشياء
الحسية الأكثر رهافة ، مثلا مجرد رائحة الياسمين البلدى فى حوارى
وشوارع الاسكندرية ليلا ، لمسة من بنت ، لمسة يد ، لمسة ركة ، مثلا ،
أن ترى زارا مفتوحا على صدر أو بطن بنت أو امرأة فى الشارع

أو الترام ، وهذا يجمع حواليه الكثير من الأفكار والمشاعر ، يعنى مثلا من الأشياء المهمة التى لم أذكرها فى أى مكان آخر ، كيف كتبت مجموعة « اختناقات العشق والصباح » لقد أصدرت لنفسى قرارا واعيا يتعلق بأحلامي فلدى أحلام متكررة وأحلام غير متكررة ، أحلام حقيقية تحضرنى أثناء النوم ، أحلام ، فقلت أننى لن أفعل شيئا سوى أن أكتب هذه الأحلام ، كما حدثت وكما تستغرق ، فى صفحة فى نصف صفحة دون أى تدخل منى ، وبدأت على هذا الأساس ، فاذا بالحلم يستقطب حواديت وحكايات وشعر ولغة وأفكار وغير ذلك ، كما كان يحدث عند صناعة سكر النبات ، وكتبت كل قصص هذه المجموعة بهذه الطريقة ومركز كل قصة ، الذى ليس بالضرورة فى منتصفها ، محورها الذى هو ليس محورا حقيقيا بل بؤرة ، هو حلم ، حلم ، حلم .

هذه مسألة يشعر بها المرء فعلا عندما يقرأ هذه المجموعة ، فكل قصة فيها خفة الحلم ولغته الملتبسة وكذلك حالة اندماج التحسى والمجرد ، ليس هناك التصميم الصلب المقصود بل الخفة التى تخلق تصميمها الخاص والجو الخاص واللغة الخاصة ؟

استغلال المادة الحلمية من أهم المثيرات التى أستعين بها فى أعمالى ، المادة الحلمية تقوم فعلا بتكوين بؤر أساسية فى كل أعمالى ، « رامة والتنين » و « الزمن الآخر » وبعض نهايات الفصول وبعض مكوناتها فى « ترابها زعفران » وبعض قصص حيطان عالية مثل « أمام البحر » هناك مشهد فيه شخص وكلب وأشياء أخرى وفجأة نجد أن هذا الشخص تحت سطح البحر ، مائة الحلم أو حلمية الماء مسألة واضحة فى القصة ، من أوائل القصص التى كتبها مثل قصة « الشيخ عيسى » التى كتبها عدة مرات تجد أن الشخصية تقول ان حواديت زمان التى كانت تحكيها له جدته تبدو كما لو كانت معمولة من مادة الأحلام وتبدو مادة الحكايات الشعبية شديدة الصلة بمادة وحكايات الحلم .

هل تأثرت فى فترة ما بالفلسفة الفينومينولوجية الظاهرانية ؟

تأثرت بمعنى ماذا ؟

ما أقصده هنا أن بعض أصحاب هذه الفلسفة ينظرون الى الحلم باعتباره واقعا مادام يحدث ، ليس تهويما بل أحد الأسس الهامة للواقع مثل مثل الخداعات الإدراكية والأوهام والهلاوس التى هى حقيقة فعلا مادامت تحدث .

كتابتى تقول هذا أيضا ، لكننى كتبت هذا قبل أن أقرأ حول هذه الموضوعات لقد قرأت محاضرات طلبة الفلسفة حوالى ١٩٤٥ - ١٩٤٦ لكننى لا أعتقد أننى قرأت حول هذا الموضوع بشكل مبكر هذا دغتم معرفتى

المبكرة بالوجودية والماركسية والسريالية وغيرها من النظريات الفلسفية والفنية ، التمثل والتفاعل ونفى الغريب وتقبل الحميم مسألة تحتاج للتفكير أكثر من ذلك .

يتصل بما قلناه سؤال يفرض نفسه ، هل هناك قصص لديك هي مجرد إعادة صياغة لمادة الحلم ؟

لا يوجد مثل هذا حتى الآن ، لكن هناك الحلم البؤرة كما قلت لك ، فالحلم يستقطب رغما عنى وبارادته الخاصة مادة القصة ، وأمام مثل هذا الأمر أنا مطيع تماما ولا أرفض شيئا يستدعيه العمل ، يبدو فى هذه الحالات كما لو كانت هناك قوة فى العمل أكبر منى وضرورة أكبر من ضرورائى الخاصة ، هنا أجد أن على أن أنصاع للعمل انصياعا تاما .

فى حوارات سابقة لك تحدثت عما سميتة بالانسان الداخلى ، وقلت أيضا أن القصة فى البداية تشبه الاسكيميا « التخطيط » ولكن فى معظم الأحوال تنطبق القصة بفعل القوة الداخلية لها ، وتحطم كل ما وضعت لها من تخطيطات ، وإذا بى اكتشف أثناء عملية الخلق نفسها أن هناك من يخطئ لى كما لو كان هناك شخص يقف وراء الستار ، ماذا تقصده بذلك تفصيلا وتفسيرا ؟

سأحدثك عن التفاصيل ولكننى لا أستطيع التفسير ، فى القصص والفصول هناك ما يشبه التخطيط أو الاسكيميا ، حدث فى « ترابها زعفران » والزمن الآخر » وغيرهما وبشكل متكرر كما لو كان نمطا ثابتا ، انى أضع تخطيطا من عشر حركات مثلا ، الحركة الأولى كذا والثانية كذا ، وأبدأ العمل ، وأثناء العمل ، هناك قدر من الاستغراق يشبه الحمى ولا أمنم بشئ آخر ، وفجأة يظهر شئ ما لم أفكر فيه ولم أخطط له ، طبعاً يظهر هذا الشئ من رصيد كبير مختلف موجود ، لكنه ، هذا الشئ ، يبدو كما لو كان منتظرا فى الظلام ينتظر الفرصة كى يقتحم المجال ويكتب نفسه ، مثلا جزء من حلم ، جزء من الشعر ، وصف خاص بشئ معين كنت لا أريد أن أصفه ، تجدنى أقف أمامه طويلا وأحاول استكشافه وتكون هذه اللحظات فى الحقيقة من أمتع لحظات الكتابة ، أمتع من أى شئ آخر كنت أراه وأعرفه ان هذا الذى يهجم فجأة يكون جديدا ويكون كاملا وكماله فى تحققه فى هذه اللحظة ، ومن أمثلة ذلك مثلا ما حدث فى « ترابها زعفران » فى وصف جسد الراقصة ، كانت الراقصة موجودة لكن لس بهذه الطريقة ، وقد كتبت ذلك باستماتة وضحك حقيقى واستغرق ذلك

حوالى ثلاث صفحات ، كانت تلك لحظة مهولة وممتعة ، بالنسبة لى الحكايات والأحلام والتداعيات تشكل بعد ذلك جانبا ضروريا من العمل ، ربما كانت نتيجة الاستغراق التام فى الكتابة ، وتحدث كما لو كانت انبثاقات تنقض وتهجم .

هل هناك مناسبات معينة زمنية أو مكانية ترتبط بهذا الظهور المفاجئ ؟

ليس هنالك قانون لذلك ، فهو غير منتظر وأحيانا أخاف منه فهو يهجم ويمكن أن يحدث لى نتوءات فى العمل فى بعض الأحيان .

هل تحاول مصارعة هذا الوافد الجديد ودهاقومته أحيانا ؟

ليست هناك اطلاقا مقاومة أو مصارعة له ، ففيه دائما بهجة ومنعة لكننى أخاف منه بعد ذلك ، فلا أحب أن يحدث لى هذا فى قصة أو فى فصل كنت راضيا بتخطيطى وتنظيمى له بداخلى قبل كتابته ، لكنه غالبا يحدث على كل حال ، التخطيطات غالبا ما تكون علامات على الطريق ، حوالى أربعة أو خمسة سطور للتمهيد للعمل والتنشيط للتصور ، وليست هناك مطابقة على الاطلاق ، ولم يحدث هذا معى أبدا بين التخطيط أو التصور وبين ما يكتب بل يحدث دائما اختلاف بين الحالتين .

هل يكون هذا الاختلاف الى الأفضل أم الى الأسوأ ؟

ليس هنالك قانون أيضا لهذه المسألة ، فهناك قصص كتبتها أو شعر أننى حزين لأنها كتبت وكنت أرجو أن أكتبها ، ولكنها لم نكتب كما أريد ، لكن هذا لم يحدث لى الا قليلا وفى الفترة الأخيرة هذا نادر الحدوث ، فى الفترة الأخيرة تعلمت أهمية التواضع والرضا عن عملى ، فى مرحلة الشباب كانت هناك قسوة ومعاملة شديدة للنفس .

هل تحدث هذه الانبثاقات أثناء العمل الفعلى فقط أم أثناء التخطيط له أيضا ؟

انها تحدث فى كل وقت أثناء العمل وأثناء التخطيط له ، وتشبه المفاجآت ، والاكتشافات المفرحة التى يدهش لها المرء وأحيانا توقظنى من النوم وأحيانا تورقنى وأحيانا تعيدنى الى ما سبق أن كتبتة فأعيد كتابة كلمة أو أكثر ، انها أفكار تشرق فتضىء العمل وأحيانا تبعدنى عن طريقى ، فابتعد أولا أبتعد حسب حالتى وحسب المرحلة التى وصلت اليها من العمل ، وبعض فصول من « رامة والثنين » كتبت بهذه الطريقة ،

وبعض ما كان موجودا فى التخطيط تم استبعاده ونسيانه ، لأنه لم يكن متواسجا مع العمل ككل .

قلت مرة أن بعض القصص قد استغرقت عشر سنوات أو خمس عشرة سنة أو أكثر ما علاقة هذا ببعض الانقطاعات أو التوقفات التى مرت بها أثناء مسيرتك ، هل كانت تلك انقطاعات أم فترات تخزين ، أم فترات تتعلق بأشياء أخرى كالمثل مثلا ، ماذا يمكن أن نسمى هذه الفترات ؟ وماذا كان يحدث فيها ؟

طبعاً ليست انقطاعات ، فلا يكاد يمر يوم دون أن أفعل شيئا ، حتى فى أكثر أيام العمل الوظيفى ازدحاما ، وفى المؤتمرات تجدنى قبل النوم أو حتى أثناء العمل أفكر فى قصة أو فصل أو فكرة أو ما شابه ذلك ، لكن كتابتى رغم ذلك ليس فيها أى نوع من النظام أو الترتيب ، كنت أفكر فى كتاباتى المختلفة ليلا ونهارا وطول الوقت الذى بلا عمل ، لكنى لا أعمل فيها ولا أعرف متى سأكتبها ، متى أو كيف ؟ عندما أكتب يكون هذا بمثابة الكتاب . المتصل فى أيام قصيرة ، فرواية «رامة والتنين» كتبتها فى ٢٧ يوما « والزمن الآخر » فى ٣٤ يوما تقريبا وهذه عملية شديدة الإرهاق وتدخلها عمليات متواصلة من التدفقات والانقطاعات أيضا .

فترات العمل شديدة التركيز هذه تهمنى جدا ، ماذا تكون عليه حالتك النفسية أثناء هذه الفترات ؟

حالة غياب ، لا وجود ، لا أذكر أننى أفعل شيئا آخر غير الكتابة ، عمليات الأكل والنوم تكون قليلة ولا أتذكرها ، حالة استغراق ، حالة تقمص وتوحد للكتابة ، وتكون حالتى النفسية ، فرحا وحزنا ، متناسبة مع حالة الكتابة ذاتها فرحا وحزنا ، عرق كثير وتدخين كثير ، لكن ليس هناك ارتباط لدى بين حالة الكتابة وبين طقوس معينة للكتابة ، فقد كتبت « حيطان عالية » ولم أكن أدخن فى ذلك الوقت الا قليلا ، ليست هناك طقوس ويمكن أن أكتب على أى ورق ، لكننى أحتاج بشكل خاص أثناء الكتابة لما احتاجه فى الحياة العادية ، الموسيقى الخفيفة ، القهوة ، لكن الهدوء والوحدة الكاملة هما من الشروط الضرورية للعمل ، لا أستطيع الكتابة فى غرفة فندق أو منضدة مقهى ، يمكننى كتابة بعض الملاحظات والأفكار فأقوم بتسجيلها على أوراق صغيرة لكن مكان كتابتى الأثير هو غرفة مكتبى ، مكان إقراءتى وكتابتى .

سؤال أعرف أن الإجابة الأكثر احتمالا عليه هي بالنفى لكننى
سأسأله من باب المعرفة بالشئ ، هل هناك ارتباط بين النقود أو المال
وبين حالة الكتابة لديك ؟

الإجابة هي بالعكس ، لها ارتباط عكسى ، اذا طلب منى شئ كى
أكتبه بنقود لا أكتبه سواء فى المقال أو فى القصة مستحيل أن يحدث
هذا ، لم أقم بذلك الا فى بعض الترجمات لتشيكوف وقصص قصيرة
أخرى ترجمتها كى أحصل على بعض النقود ، هذا رغم وجود ترجمات
كثيرة لدى غير منسورة ، وان كانت قد أذيعت من البرناجج الإنسانى .
فاذا طلبت منى مثلا مقالات نقدية بنقود يحدث غانى Blockage
كامل ، النقود أحيانا ماتكون ضد الكتابة .

هناك سؤال يحيرنى وجزء من حيرتى بشأنه ان الكتاب عادة
لا يجيبون عنه واذا أجابوا عنه فهم يجيبون بتبسيط شديد ، السؤال هو :
لماذا تكتب ؟ ما هى دوافع الكتابة ؟ أحيانا يقوم عمل الكاتب باظهار بعض
دوافع الكتابة لكننى أعتقد أن هناك دوافع أخرى لاتظهر خلال العمل
الإبداعى .

صراحة هذه المسألة شديدة التعقيد لكن يمكن اختزالها من خلال
القول ، بوجود دافع للتمرد والاكتشاف ولتحقيق الذات والتجديد وعادة
النظر فى الأمور ودافع الكتابة ذاته ، وليس هناك مجال اطلاقا للحديث
هنا عن دوافع سطحية ساذجة مثل المال أو الشهرة أو ما شابه ذلك ،
كثيرا ما أشعر بوجود ما يشبه الحب للكتابة ، قدر من الوله ، المتعة
والعذاب ، وعذاب الكتابة مثل عذاب الحب فعلا ، الكتابة عندى أيضا
وسيلة من وسائل البحث والمعرفة ، والمعرفة لاتظهر الا بالكتابة .

الكتابة عندى أيضا هى نوع من الاحتجاج المكتوم أو الخفى على الظلم
الموجود فى الحياة ، وهذه ليست مجرد غايات بل أيضا دوافع حقيقية ،
هناك أيضا ما سبق أن قلته فيما يتعلق بالنظر فى الأشياء واعادة النظر
والاكتشاف من خلال هذه العملية ، وهى عملية ممتعة بالنسبة لى ،
والوصف عندى للأشياء هنا لا يكون مجرد سرد لخصائص الشئ الموصوف .
بل علاقة تقارب العشق وتصل حد التجربة الصوفية بين الوصف
والموصوف ، ومسألة الدوافع هذه منطقة داخلية ومعقدة وليس من السهل
الحديث عنها .

هناك مسألة اخرى ترتبط بجزء سابق فى هذا الحوار ، فرغم اهتمامك بالوصف فان أعمالك تبدو غارقة فى الخيال وكعل استعانتك كثيرا بتكنيك الحلم هو ما يجعل الكثير من موصوفاتك تفقد صلابتها المادية ، السؤال هنا هو : رغم وجود هذا فى أعمالك فانك متحمس لجيل السبعينات فى القصة القصيرة رغم ما قد يبدو فى أعمالهم من غياب لمسألة الحلم والخيال باستثناء نماذج قليلة منهم ؟

المسألة طبعاً لا تؤخذ بالاطلاق ، وطبعاً أى تفسير متوقع ، كالضغط الاجتماعى وظروف الواقع ، لكننى أعتقد أن الكثيرين منهم لديهم مسألة الخيال هذه وان كانت بشكل يحتاج الى مزيد من التحقيق .

هناك مسألة يهمنى أن تحدثنى عنها بشكل استفاضة وهو ما قلته ان القصة تكون صورة تتحقق وتتشكل فى نفس الوقت ، بتساميها وذكرياتها وحوارها وبعدها البصرى وغير ذلك وتشبعها ، وهذه العملية كما لو كانت تحدث فى نفس الوقت ولكنها تحدث أيضا بشكل تدريجى ، وأيضا كيف تكتسب القصة لغتها الخاصة خلال هذه العملية ؟

أولا فيما يتعلق بالحضور الفنى للعمل الفنى ، يجب أن نفرق بين الوجود الذى يتحقق مرة واحدة للوحة أو التمثال والوجود الذى يتحقق عبر الزمن مثل الموسيقى وسأقول اجابة شطح غير منطقية ، تصورى أن قصتى أو روايتى مثل اللوحة ولبست مثل اللحن الزمنى رغم أن اللحن والموسيقى شرط أساسى من شروط الكتابة عندى ، قد لا يتحقق هذا كما أريد لكن مع هذا ، وخلال هذا الامتثال القدرى المحتوم الذى لا مفر منه ، فاننى خلال التشكيل أطمح الى الحضور الثابت اللازمى ، وهن الأمثلة التى تحضرنى هنا ، أن الفصل الأول من « رامة والتنين » كتب كما لو كانت كل فقرة من الرواية تحمل أو تتضمن الرواية ككل ، المسألة هنا هى صعوبة الفصل بين الزمنى واللازمى ، هناك بالطبع تسلسل نسبى لكن هناك أيضا حالة التحقق الكامل ، طبعاً لا يمكن تصور رواية كاملة قبل الكتابة أو رواية بلا زمن ، فالرواية لا تكتمل الا اذا كتبت وهى تكتب خلال وعبر الزمن ، أما اللغة فهى مسألة أخرى .

رغم أننا لم نشهد هذه الحادثة ، لكننا ربما نمتلك بعض الاحساس بها ، تلك الحالة الأولى من بدء الخليقة ، حيث كل الأشياء موجودة وكاملة بلا نقص ، نظيفة وكل شى موجود وكامل منذ البداية ، هل هذه الحالة من بكارة الأشياء ثم الشعور باحتمالات فسادها ، كانت موجودة لديك أثناء كتابتك لروايتك « رامة والتنين » و « الزمن الآخر » ؟

هذه الحالة مقارنة فعلا لحالتي خلال الكتابة ، وهي موجودة أيضا
في القصص القصيرة .

هل ترتبط هذه الحالة لديك بتصوير ما عن فكرة النمط الأول
أو النموذج المثالي المرتبط بالأفكار الروحية اللا شعورية الموروثة وبالصور
المكونة للاشعور الجمعي عند يونج مثلا ؟ هل لهذا ارتباطه بما يمكن
ملاحظته مثلا من مقارنة أعمالك الأولى (حيطان عالية) مثلا بأعمالك الأخيرة
(الزمن الآخر ، واختناقات العشق والصباح) مثلا انه رغم التغير
الهائل الذي طرأ على تكنيك الكتابة ، مازالت الأفكار الأساسية الهومو
الأساسية لعالم الكتابة لديك واحدة ؟

أعتقد ذلك والمسألة جديرة بالتفكير .

عودة الى القصة القصيرة ، هل يمكن ان يحتمل عالمها المحدد مثل
هذا العالم الأولى الحلمى البدائى المنفتح الذاكرة اللازمى ؟

ما المانع ، والموضوع يمثل مشكلة ، لكننى وأنت تتحدث ذكرتنى
بقصة صغيرة سبق أن ذكرتها وهي « الأوركسترا » ، هذه القصة تحدث
من خلال حكاية ولكن منذ اللحظة الأولى تشعر أن هذا الشخص الذى
يركب الترام ، فالترام يأخذ أبعادا ليست حلمية ، لكنها على التخوم كما
يبدو ، وعنده مشكلة فهو ذاهب لشراء دواء لأمه المريضة ، لكنه ينسى هذا
فجأة ويدخل فى حفلة أوركسترا والوصف الدقيق للقصة والأوركسترا
يجعل الأشياء لاتبدو كذلك .

أى تكتسب الوظيفة العاكسة ؟

بالطبع تكتسب الوظيفة العاكسة ، وهذه مشكلة فالدقة فى الوصف
قد ينجم عنها الشيء ونقيضه ، الواقع المحدد ، والواقع الخيالى ، النقيض
البدائى ، بدايات تكون لعالم الأشياء وتوالدها واكتشافها ، ورغم أن
القصة قصيرة جدا ، وتتحدث بهذا القدر من الحقيقة ، فانها تغامر بالوصول
الى منطقة الحلم الذى هو ليس حلما سيكولوجيا أو فسيولوجيا ، بل ما يمكن
أن نسميه بالحلم الكونى ، وأنا أرى أنه نظريا تكون الحرية لا نهائية ،
هذا نظريا ، لكن عمليا حاولت أن أقوم ببعض الأشياء فى هذه المنطقة ،
وهذه القصة من القصص المظلومة فعلا بالنسبة لى ، فلم يقم أحد حتى الآن
بالحديث عنها ، ربما لهذه الأسباب ، فلا توجد تكملة للحديث كما يتوقع
البعض ، وأنا أعتقد أن القصة القصيرة رغم تحدها الزمنى أو غير ذلك
فانها من الممكن أن تحتمل أشياء كثيرة وتكون مناسبة ، ما المانع ؟

هل يمكن القول بأن الايقونية كما نفهمها ربما كانت أقرب الى عالم القصة القصيرة منها الى عالم الرواية ؟

عندى رواية بمثابة هيكل مملوء بالايقونات ، وبداية ممكن تصور أن عالم القصة القصيرة أقرب من الرواية الى مفهوم الايقونية ، لكن فى نفس الوقت يمكن تصور الرواية باعتبارها مجموعة أيقونات ، فما معنى التفرقة ؟ المشكلة عندى منذ البداية وحتى النهاية هى هذا الموضوع ، وهذا هو العبء الذى عليك أن تحله كدارس ، لا توجد فواصل حاسمة بين الأنواع الأدبية كما قلنا منذ البداية .

**مادمننا قد وصلنا الى هنا ، فما رأيك فيما يقال حول بعض المسميات
مثل اللمحة والشريحة ، والبارقة ، والومضة وما يشبه ذلك ، هل هذه
الأشياء صحيحة من واقع خبرة الكتابة لديك ؟**

أنا عندى مشكلة ، فقصتى القصيرة يمكن أن يكون فيها عدة ومضات ، ويمكن أن يكون فيها نور ثابت ، وهذه المفاهيم كانت مستوحاة كى تساعد على توضيح وتوصيف وفهم أنواع معينة من القصص القصيرة وليس تقييمها فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، رغم أن كل توصيف وتوضيح لم يكن مطابقا دائما ، فمثلا لا يمكن القول عن عمل لتشيكوف أنه لمحة رغم أنه يمكن قول هذا عن موباسان لوجود حكاية ونهاية محكمة للعمل ، لكن هل هذا هو الفن ؟

الآخر فى الكتابة ، ما دوره ؟

الآخر المكتوب عنه طبعا مسألة مختلفة عن الآخر الموجود خارج الكتابة ، وواضح انك نسأل عن الآخر الموجود خارج الكتابة ، القارىء مثلا ، أو غيره ، دور الآخر له وجوده بعد الكتابة وليس قبل أو أثناء الكتابة ، أثناء الكتابة لا تكون هناك حسابات لأشياء أخرى غير شروط الكتابة التى أريدها وأرغبها وأطمح اليها وكيفما تكون ، ولدى قدر من الغرور والصلافة فى هذه العملية ، لكنى لا يمكن أن استغنى عن الآخرين وان كان هذا يتعلق أكثر بما كتبتة لا بما أريد كتابته ، ومنذ البداية كان لدى قدر من المناد والرغبة فى الخروج عن المألوف وكان هناك قطع مبكر للأهداف الشائعة الخاصة بالشهرة بالنقود أو بالمناصب أو غير ذلك ، وتم تحديد الطريق بأنه الكتابة والكتابة وحدها ، ومن ثم كانت جهودى كلها موجهة فى اتجاه الكتابة باعتبارها الوسيلة المناسبة لى للبحث

والتحقق ، وكان هناك بعض التقدير من قبل بعض الأصدقاء لكنى كنت أتحرك كما لو كنت أعمل ضد هذا التشجيع .

هل تعتقد أنه ثمة أسئلة أخرى كان يمكن أن طرحها في هذا الحوار ولم يتم طرحها أو طرحت بالشكل غير المناسب ؟

السؤال الذى لم يسألنى عنه أحد حتى الآن وكنت أتمنى أن يطرح على هو : ما هو الترابط بين البصر والموسيقى ، وما هو الترابط بين هذين الجانبين ، فالموسيقى مرتبطة باللغة ، واللغة تلعب دور الموسيقى ومع ذلك فالعمل أساسا بصرى ، وهذه مسألة لا أعرفها بشكل كامل

ربما كان هذا فى ذهنى حينما تكلمت معك عن الحركات أو الثقات بين مقاطع أو فصول أو أبواب أعمالك ، وربما كان الشيء المشترك بين الأشكال الفنية المختلفة بما فيها من لغة أو موسيقى أو وصف ، هو الخيال ، والخيال بصرى فى أساسه ، لكنه يمكن أن يكون سمعيا أيضا ، لكن الخيال البصرى يطفى على ماعداه فيما يبدو ، وفى أعمالك تبدو مشاهد الخيال البصرى واضحة ، بمعنى سائلة ، بينما قد تقوم الموسيقى بتحريك هذه المشاهد وفق قوانينها الخاصة ، ووفق قوانين العمل الخاصة أيضا ، ووصفك لحالة الشخصية المحورية فى « تراها زعفران » وهى تتذكر خبرات طفولتها فيها هذا المزج بين البصر والموسيقى ، وفى أحد المشاهد التى أحبها أنا بشكل خاص تتذكر الشخصية دخولها مطبخ منزلها ذات مبرة ، فوقفت مسحورة أمام الجمبرى بالكوانه الجذابة ، والخبرة هناك موصوفة بشكل بصرى شديد الخيمية حيث يتم نقل ذلك الاضخاس الخاص بطزاجة الجمبرى وبلونه وشكله وطبيعته الخاصة وبشكل يقارب اللوحة الرسومية وليس اللغة العادية ، فالحضور البصرى هنا حاد مع وجود الخيال أيضا الذى يحرك هذا العمل ، الذى قد يبدو للنظرة السريعة أنه شديد الواقعية .

أظن هذا ، وفى أكثر الانبعاثات الواقعية لدى ليست هناك واقعية بهذا المعنى ، وكلامك هذا جعلنى أتذكر أمنية أتمنى أن أحققها ، أنى أتمنى أن أكتب قطعة أدبية لا أعرف ماذا سأسميها ، لكنها عن السمك ، السمك فقط .

بالإضافة الى مسألة الخبرة البصرية هناك مسألة كنت أود أن أتساءل عنها منذ البداية لكننى أشعر أنه لايسد من طرحها هنا قرب نهاية هذا الحوار ، مسألة وجود هواجس ومخاوف دائها لدى شخصياتك ، هل هناك مخاوف معينة تساعدك الكتابة فى التغلب عليها وحلها ؟

اتذكر ، كنت تريد الحديث في البداية عن علاقتي بالليل ، أو علاقة الليل لبي ، وكذلك العتمة والخوف ، هل الكتابة تساعد في ذلك ؟ لا أعرف فالمسألة لاتحل بسهولة ، وهى باقية لاتحل منذ زمن طويل معي ، ربما منذ الطفولة ، أنا لا أستطيع أن أنام فى الظلام أبدا ، لابد من وجود بصيص من النور موجود بجانبى أو حولى ، ومازالت آية « خرفشة » أو صوت ليلا ، تسبب لى القلق ، وطبعا يمكن أن أدرك مصدرها فوراً ، لكن اذا كنت فى حالة عدم يقظة تامة تصبح مشكلة فهى تدخل منطقة الكابوس الصحاحى (أو الكابوس اليقظ ، وهذه منطقة مرعبة فعلا ، مسألة الصرخة التى تحدث عنها هى حقيقة واقعة فعلا وهى تأتى فى أوقات غير محسوبة ومازالت ، وأية لحظة منها تكون شديدة الرعب بالنسبة لى .

هل تكون بمثابة الكابوس ؟

هى فعلا كابوس ينتهى بايقاظ من فى البيت وقد كتبت عنها كثيرا لكنها ما زالت موجودة .

هل هذه المسألة مرتبطة بالسكة الحديد ورواية « محطة السكة الحديد » .

السكة الحديد أيضا خبرة قائمة فى النفس وحية جدا وغير محلولة أبدا ، وواضح أنه قد تم تركيب أشياء كثيرة عليها وهى خبرة محطة مصر فى الإسكندرية ، خبرة حية جدا وتركت تأثيرات وانطباعات قوية على ، وبعض هذه الانطباعات قد لا أتذكرها وربما تخرج فى العمل بهذه الطريقة وأما أتذكره من ذكريات عمر الخامسة أو السادسة أو ما حول ذلك هو أن هذه المحطة كانت شيئا مدهشا ، مبهجا ومخيفا ، سواء فى الليل أو فى النهار ، شديدة الإبهام ، شديدة الاخافة ، شديدة الضخامة ، وبكل قوة القطار وزموزه وعمليات التلاقي والذهاب والاياب والسفر وما تتضمنه هذه العمليات التى لا تتوافر فى المطارات مثلا .

فى ذهنى أيضا حوادث القتل التى قد يقوم بها القطار ؟

ممكن ، لكن لدى حوادث قتل مرتبطة بالقطار ، ليست لدى هذه الخبرة .

لكن فى الرواية هناك وصف لشهد جثة قد مزقها القطار وقطعها وربما ، والوصف شديد الدقة وشديد الأثارة للرعب فى نفس الوقت ؟

فعلا ، هذا موجود ، ولكنه نوع من الخيال ، هذا خيال ، وهذه
حادثة تذكرتها وقمت بتركيبها من الأحلام ومن حواديت العفاريات
وما شابه ذلك ، وقد تم تركيبها بقانون خاص لها ، ما أحدثك عنه هو
خبرة المحطة والفطارات كما أحيها وليس كما أكتبها ، وخبرة الكتابة قد
تكون فيها خبرة الحياة ولكن تكون فيها أيضا أشياء أخرى .

هناك شيء آخر ربما كان مرتبطا بما تحدثنا عنه ، هذا الشيء
يتعلق بتلك الكتابة المتكررة لديك عن عالم الموت وعالم الموتى أيضا ،
هناك شبه فصل كامل في « ترايبها زعفران » بالإضافة الى ما هو موجود
في الفصول الأخرى حول الأجزاء والأحباء الذين يهوتون ، فما سر الاهتمام
بموضوع الموت في أعمالك ؟

يبدو لي أن ذلك كان من خبرات الطفولة المبكرة والشباب المبكر ،
ملاحظة حالة فقدان وموت الناس واختفائهم والشعور بذلك يبدو أنه
كان مادفعني الى كتابة أشياء تقليدية جسدا في البداية وكتابة الشعر
وما شابه ذلك وما لم أنشره ، ثم ظلت هذه الخبرات مطمورة لكنها حية
وحاضرة على مدى زمن طويل حتى دفعتني الى كتابة « ترايبها زعفران » .
هل تميل الى اعتبار هذا العمل الفني بمثابة السيرة الذاتية ؟ :

كل عمل من أعمالى فيه جانب من سيرتى ، وهذا العمل فيه قدر
أكبر من هذه السيرة ، لكنه يتضمن أيضا الكثير من الأمنيات والأحلام .

حوار مع القاص : ابراهيم عبد المجيد

حول القصة والفن والإبداع

س : ما هو في تصورك الجوهر الخاص المميز للقصة عن غيرها من الأنواع الأدبية ؟

ج : نظريا لا أستطيع أن أجيبك مباشرة . لابد أن أحدثك قليلا عن احساس قديم لا زمنى طويلا في كتابة كل قصة قصيرة . احساس بالضيق من التحديد المعرفي / النفدي أو ان شئت الجمالي بأن القصة القصيرة شريحة من الزمن أو خاطرة أو موقف . الخ . دائما كنت أحس أن القصة القصيرة يمكن أن تكون أكبر وأطول أو أوسع من ذلك . وكان الجهد الأكبر لي أثناء الكتابة هو الوصول للنهاية بأقصر الطرق يعني الاستخدام الأمثل والأدق للغة . للكلمات . لقد كلفتنى هذه المسألة عددا من القصص غير الجيدة في البداية ثم استقامت لي بعد جهد صعب فالواحد منا يبدأ الكتابة وهو صاحب وجهة نظر في الكون والسياسة . عالم أو متعالم وعليه أن يتعلم أن يقتطع من لحمه / أفكاره ومشاعره الخاصة : ما هو زائد ويتركه يتساقط تحت قدميه في عملية مؤلمة في البداية الا أنها تصير جميلة وسارة حين ينجح ويدخل الى مملكة الجمال الفني .

لقد وصلت بعد مكابرات الى أن أهم ما يمكن أن يميز القصة القصيرة هو أن يكون لها « محور ارتكاز » واحد . ومعدرة على هذا التعبير « الميكانيكي » الخشن الا أنى عاجز الآن عن ايجاد مصطلح أدبي بديل . الآن على الأقل محور ارتكاز واحد يتم حوله البناء وتتراكم فوقه اللحظات أو المواقف أو ما شئت لكن كلها مشدودة اليه باوتار خفية تدور مع دورانه أوتار هي كالأقطار في الدائرة الواحدة لا يزيد فيها قطر عن آخر . في احدى قصصى الأولى المبكرة (شمس الظهيرة) كان هناك أب وابن وابنة ومحور ارتكاز القصة هي قتل الابنه اخفاء للعار ولكن القصة انقسمت ثلاث لوحات لكل من شخوصها الثلاثة وتكشف كل لوحة الحالة الروحية لكل منهم وقت القتل والحالة الروحية تكشف الكثير مما هو اجتماعي وسياسي أيضا لكن لا نبثعد في أى لوحة من اللوحات الثلاث عن محور الارتكاز الرئيسى . قتل الفتاة . وفي احدى قصصى الأخيرة « الشجرة والعصافير » رجلان يعملان في منطقة مهجورة العلاقة علاقة عداء وتمتد القصة زمنيا لأكثر من ثلاثين سنة لأن محور ارتكاز القصة هو الزمن . كل

التحولات فى القصة مشدودة الى الزمن . وهكذا ترى انى لم التزم فى القصة القديمة الشخصية واحدة ولا فى الأخيرة بلحظة من الزمن وأظن أن ذلك حاضر فى كل أعمالى . اننى أبحث عن محور الارتكاز فاذا أمسكت به كتبت .

س : كيف تبدأ حالة كتابة القصة القصيرة لديك ؟

ج : تبدأ من مشهد أراه أو حكاية تستدعى حالات روحية عذبه أو معدية وتبدأ أيضا من ذكرى مفاجئة وأحيانا تبدأ من احساس شديد بالحصار والصنعية . . فجأة أكتشف انى ما خلقت للسكون أو الكسل وأن كل ما حولى رتيب ممل ويرتفع فى صدرى احساس عريض بالصين مما حولى وقد تنتابنى الرغبة فى البكاء . أريد أن أكتب . أريد أن أكتب . صراخ يتحدد فى روحى فأبدأ فى تقليب الذاكرة والذهن وابحث عن أشياء نسيتها أو فكرت أن أكتب عنها ثم نسينها . فى كل الأحوال أنا لا أبدأ الكتابة اراديا . وأيضا لا أندم على فرصة للكتابة ضاعت منى لأنى أعرف نفسى - من الخبرة - ان الفرصة لم تضيع الا لأنى لم آكن مهيا روحيا للكتابة وأن فرصة الكتابة الحقيقية ستأتى وتجبرنى أن أتخلص من كل صغائر الحياة بخبرتى على الكتابة وفى كل الأحوال أيضا أنا لا أبدأ الكتابة الا بعد كتابة سفهية اذا جاز التعبير . أجد نفسى أردد بداية القصة لنفسى وأجد نفسى ملتزا بتوقيع الكلمات الموسيقى الحاد ويلفنى احساس بالفرح الممزوج بالدهشة .

س : كيف تتطور هذه الحالة وتستمر غالبا ؟

ج : يستمر معى هذا الاحساس الغامر بالفرح بعض الوقت . أكتشف أن المكان والزمان غير مناسبين للكتابة . تدهمنى الرغبة غالبا فى أوقات صعبة . بالنهار والجو حار . فى الطريق وأنا أتود السيارة . فى المقهى بين أصدقائى . فى المنزل بين أسرتى . ولا أعتد أبدا على أوراق اسجل فيها ما خطر لى ولا الى مسجل لكن صارت لدى القدرة النفسية أن احتفظ بما راودنى من شعور ولدى دائما يقين أنه سيعود الى الظهور وربما دون أن أدري أحب أن أختبر صدق الاحساس . وبالليل ، فى الليل بعد أن يوغل كثيرا ، وبعد أيام قد تمتد الى شهور أجلس . أجد نفسى أبدأ القصة بنفس الكلمات التى رددتها من قبل وسرت بتوقيعها . لا تختلف البداية أبدا مهما طال الوقت وأكتب القصة تقريبا فى نفس واحد . وكثيرا ما أتوقف عند السطور الأخيرة اتركها لليوم التالى . لا أجد مشقة فى كتابتها . أحب أن أتركها لليوم التالى لا أدري لماذا . وفى اليوم التالى أكتبها . وربما بعد ذلك بأيام . غالبا ما يحدث ذلك لأنى لا أريد أن انفجر فى البكاء . هذا البكاء الغريب الذى لا يستمر طويلا . قد يكون دمعة . أنا لا أعرف مصدره حتى الآن . أنا لا أكتب قصصا ميلودرامية أبدا . لكن

هذا ما يحدث على أن القصة لا تكون قد انتهت عند هذا الحد . أعود إليها مرة أخرى . أحذف منها بعض الكلمات غالبا لا أضيف . أكتبها بخط أفضل وأقرأها أكثر من مرة وفي كل مرة يزداد إعجابي ويستمر معي الفرح أيما متتالية . أصبح شخصا آخر في بيتي وبين أصدقائي . يتهلل دائما وجهي بالفرح وأعلن للناس جميعا أنني انتهيت من قصة جميلة وأنامل مع كل ما حولي على أنه شيء جميل . البشر والأشياء . لأيام يستمر ذلك وتعود الحياة حولي تراكم فوق رأسي ولا ينقذني منها الا توحيد جديد مع قصة أخرى . توحد شفهي في البداية ادرك يقينا أنه سيتجلى فوق الورق مثل النور السماوي القادم من فوق جبل سيناء .

س : ما هي أهم الموضوعات أو الحالات الواقعية أو المتخيلة التي ندفعك الى كتابة القصة القصيرة ؟

ج : رغم وفرة الحالات الواقعية حولي في مجسم يغير تقريبا كل يوم منذ صار لي وعي يستقبل بوضوح ورغم أنني مصاب بما يمكن تسميته بانفعالات المخيلة فأنا كثير الاستغراق في الخيال وكثير الانسحاب الذهني والروحي عما حولي مما يسبب لي - في الحياة - كثيرا من المتاعب بين أهلي وأصدقائي من الناس العاديين الا أنه لا بد نعني بالكتابة من كل مظاهر الفوضى الواقعية والاضطراب الخيالي الا ما له علاقة بالظلم أو البراءة الانسانية من بين مئات الأحداث التي تحدث أمامي أو أقرأ عنها في الصحف أو أسمع عنها - قتل ، سرقة ، اغتصاب ، نهب ، تسول ، نصب ، هزائم عسكرية ، انتصارات حمقاء . الخ . فأنا قد أكتب قصة لأنني تذكرت فجأة رجلا كان يمشى وحيدا في مكان كبير خال . على الشاطئ مثلا أو في الصحراء التي زرتها كثيرا أو رجلا يصطاد السمك في بحيرة مريوط التي عشت جوارها كثيرا في الاسكندرية . رجلا واحدا ويصطاد وحيدا ولا أحد يحوله . على الفور تنتصب أمامي الموازنة بين الانسان الصغير الوحيد الهامشي هذا والكون الواسع الكبير الذي يبتلع كل شيء غافلا عنه . هذا نوع غريب من الظلم حقا للانسان والانسانية . تأسرتي دائما القطارات وعربات السكك الحديدية حيث عشت صباى قريبا منها ورحلتها الطويلة في المكان والزمان والناس المحشورون فيها والمسافرون عليها . يأسرتني الليل حين تخلو الشوارع ولا أرى فيها غير الشرطة والكلاب الضالة ورجل أو امرأة تأخر بهما الوقت أحب لحظات الوداع والفراق بين الأحباء ويمكن أن تثير في الرغبة في الكتابة . أحب حكايات أمي عن طفولتي وحكايات أبي عن حياته في الصحراء مع جيوش الحلفاء أيام الحرب العالمية الثانية . أحب كل ما هو موغل في الزمن أكثر براءة مما هو حاضر فيه وأحب كل ما هو واحد متوحش عن اتساع المكان وترهل الزمان . بعد أن تزوجت صرت أحب أسئلة الأطفال واجاباتهم وصارت تثير في الرغبة في الكتابة .

صارت نفتح لى طرق جديدة فى الكتابة • أحب المرأة فائقة الجمال ودائما
أرى انها فوق طاقه البشر وأنه لا سبيل اليها ويدفعنى جمالها للكتابة حتى
لو لم أختبرها •

س : ما هو تصورك لدور الحلم فى القصة القصيرة ؟

ج : لا أتصور أن للحلم دورا بذاته فى القصة القصيرة • لا أتصور
أن لشيء ، أى شيء بذاته ، دورا فى القصة القصيرة • لا أحب ذلك لا أحب
القوانين فى الكتابة لكننى أحب أن تكون القصة القصيرة كلها مثل الحلم •
شيء بين اليقظة والمنام • شيء مثل لحظة الافاقة من الحلم نفسه تلك اللحظة
الواهنة التى ما ان تصادفها تتذكر الحلم حتى يدهمك الواقع ولا يبقى الا غبش
الرؤيا وعليك أن تجتهد لتتذكر أو تفهم • أحب أن تكون القصص كلها مثل
لحظة انبلاج الصباح على مهل من الليل شديد الظلمة وهى لحظة غنية
بالاحلام دائما ••

س : ما هو تصورك الخاص لدور الخيال فى القصة القصيرة ؟

ج : ينطبق نفس الكلام الذى قلته عن الحلم على الخيال • فالقصة
القصيرة المكتملة فى رأى هى التى بعد كتابة آخر كلمة فيها تنقطع كل
علاقة لها بالواقع الدارج • هل هكذا تمضى الامور ؟ سؤال قد ينور فى ذهن
القارئ الذى يفاجئ أن ما قرأه قد ابعد عما يراه ويعايشه • ان مفردات
العمل الفنى كلها لها علاقة بالأرض التى تنقف عاينها والتى يصف عليها
القارئ لكن كيف ترتفع بها الى طبقة أعلى • هنا يأتى الخيال • والخيال قد
لا يكون فى الأحداث نفسها أو الوقائع أو الشخصيات ولكن فى طريقة
التعبير وفى لغة التعبير • ان اللغة أداة الكاتب الرئيسية تستطيع أن تعطى
سحرا يثير المتعة والتأمل ، اللغة تضيف الخيال على القصة ذاتها • وقبل اللغة
أو بعدها حسب كل كاتب وطريقته فى الكتابة يكون للرؤية العامة دورها
فى ابتداع الخيال • أنا أجد أن كثيرا من رؤاى يحتاج الى ابتداع الخيال •
فى قصة مثل « الغريبان » مثلا وهى قصة بسيطة للغاية الا أن محور ارتكازها
يقوم على العلاقة الحادة بين الانسان البسيط وبين العالم الجديد الذى
يسافر اليه متصورا أنه موئل آماله فى تحقيق مسنقبل أفضل • الشخصية
تنزل من المطار فى مدينة الرياض فيأخذها سائق الناكسى الى مكان غير
المكان الذى طلب منه توصيله اليه وفى المكان الجديد لا يجد الا بوتسا
متشابهة شديدة التشابه ولا أحد يأنس اليه الا مسافر مثله جاء معه على
نفس الطائرة ضاعت منه حقيبته يجهد فى البحث عن حقيبة الآخر حتى
تضيق حقيبة الأول • لا يجد أى مهمات وأعلمها شخص واحد - الا بيوتا
سماء وشوارع خالية أفرغتها حرارة الشمس من كل مظهر للحياة • بالتأكيد
سوف ينبهر كل من يسافر الى الرياض بالنهضة العمرانية وربما لا يجد

شيئا واحدا مما قلت لكن رؤيتي أنا للمسألة برمتها - ودون أن أدري في البداية فهذا كل ما اكتشفته اثناء الكتابة - جعلتني أضغ الشخصية في مواجهة هذا الفراغ القاتل وهذه الأبنية المتشابهة التي لا توحى بشيء الا الصدور . هذا معنى الخيال كما أحبه في قصصي . الخيال يخدم الرؤية العامة والرؤية العامة تحدد عمل المخيلة وتأتي اللغة لتؤكد ذلك . وأنت ترى مثلا في هذه القصة الحوار متشابهها ولا معنى له ولا يوحى بشيء . . . كأنه جدار من الصمت . . .

س : ما هو تصورك الخاص لدور الذاكرة في القصة القصيرة ؟

ج : هل أقول أن الذاكرة هي البداية باعتبار أنني لا أرى فأكتب ولا أسمع فأكتب ولكن أرى وأسمع وأحس ثم تفاجئني الذاكرة فأكتب . هذا حقيقي الا أن ما يهمني في الذاكرة هنا ليس البداية انما حضورها المفاجيء أثناء الكتابة . كثيرا ما أكاد أمضي في الكتابة ثم أكتشف أن ما كتب عنه قد تداخل مع مشهد قديم ورؤية قديمة لم تكن في اعباري عند البدء في العمل . وكثيرا ما يأخذ العمل مسارا مغايرا لما كنت قد قدرت بسبب الحضور المفاجيء هذا للذاكرة . كثيرا ما أكتشف هذا أثناء الكتابة فأعيد ترتيب الأوراف كلها وكثيرا أيضا ما أكتشفه بعد فراغي من الكتابة نفسها . في الحالة الأولى يحتاج الأمر مني الى ترو وحكمة وفي الحالة الثانية لا يكون لي حيلة لكن تزيد الذاكرة وتسلبها هذا من احساس بالفرح والدهشة . والغريب أيضا أن الذاكرة أحيانا ما تتعامل مع « أشخاص » أو « أحداث » التي أبنى بها القصة بصورة مقلوبة . فالذاكرة تأخذ الشخصية أو المشهد والشيخوخة . وأنا أكتب رواية المسافات ، أو الصياد واليمام ، لا أذكر كله وتضعه في مكان غير المكان المحاجر وفي زمان قديم . . . هذه مسألة غريبة ولا أعرف كيف أعبر عنها بالضبط لكن سوف أعطيك مثلا من قصصي . قصة « العجوز والصبي فوق الجسر » شغلتنني بعض الوقت مسألة الطفولة والشيخوخة . وأنا أكتب روايات المسافات ، أو الصياد واليمام ، لا أذكر بالضبط كتبت عبارة أن العجوز والطفل يلتزمان من خلف الزمن . عبارة عارضة جاءت في مجرى السرد الروائي واعذرني ان لم أذكر على أي لسان من الشخصيات جاءت الا أنني بعد ذلك فكرت هل هذا حقيقي . ربما قلت ذلك بسبب ادراكي للعناية التي يحتاجها الرجل حين يشيخ وكيف انها تشبه العناية التي يحتاجها الطفل دون اعتبار لنوع المشقة . فهي في حالة الطفل مشقة مبهجة وفي حالة الشيخ المسن مشقة متعبه على الأقل في زماننا هذا . وأذكر اني كنت أفرح مع أصحابي في صباي ومطلع شبابي واقول ان المسألة لم تكن تختلف كثيرا لو أن الانسان أصبح هرما وكلما تقدم في السن صغر وتضاءل حتى صار طفلا يصغر ويتضاءل أيضا حتى يتلاشى

ويكون للحوت شكل أفضل رغم أن بداية الحياة سيكون لها شكل بشع .
ومن المزاج القديم هذا جاءت العبارة السابقة لابدوأخذتني الذاكرة الى حادثة
صيد سمك صغيرة مننت أنا في صباى بطلها مع شيخ عجوز . كان يصطاد
السمك ويتركني أحرسه في شبكة من السلك في الماء فكنت أنا استغل
ابتعاده عن المكان وأصطاد السمك من الشبكة مباشرة دون غناء الصيد من
البحر . كان ذلك في عام ١٩٥٧ أو ١٩٥٨ بقرىبا وكنت في الحادية عشرة
أو الثانية عشرة . حيث شرعت في كتابة هذه القصة أضفت اليها جو الحرب
الذى خيم على حياننا منذ النكسة . أنا لم افسد ذلك أبدا . ففسدت في
البداية اكتشاف كيف تكون العلاقة بين الصبي والشيخ لكن الذاكرة أخذت
من الحاضر وضافت الى الماضى والقريب أننى أثناء الكتابة كنت أرى المكان
القديم عند البحيرة الذى وقعت فيه الحادثة الأولى وقد خيم عليه جو الحرب
مع أنه كان من الواجب أن تعمل الذاكرة عملها الطبيعي فأرى المكان كما رأيته
في صباى . لقد أضفت الذاكرة على المكان جو الحرب ولم أعسد استطيع
تذكره الا هكذا مع أنه لم يكن كذلك بالمره على أنه كان للذاكرة أيضا دور
المنقذ الذى يظهر فى الوقت المناسب . فكثيرا ما كنت فى صباى اكتب
العبارات التى أعجب بها مما أقرأ من كتب . احفظ بها فى أجندة صغيرة .
كان هذا عملا صبيانيا جميلا وكنت عاشقا لقراءة تلك العبارات . أحيانا
تتسلسل احداها الى قصة أكتبها فاذا بالذاكرة ننصب أمامى كجندى شرس
وتقول لى أن هذه العبارة ليست من صنعى وانها دخيلة على العمل وانها وان
كانت « حلوة » تفسد العمل فليس مهما أن نكتب عبارة أو جملة حلوة لكن
المهم أن نكتب باللغة التى تشرى رؤيتك وموضوعك وتعطيه أفقا أوسع وعلى
الفور أحذف ما تسال الى الورق من قراءات قديمة . كان هذا فى بداية
عهدى بالكتابة لكن الذاكرة لا تزال تحتفظ لى بأجواء مما قرأت . تحتفظ
لى الذاكرة بالفراغ الباهظ فى رواية « صحراء النار » لدينو بوتزاتى
واحساس به حين قرأت الرواية فى صباى . تحتفظ لى الذاكرة بالدمعة
التي ذرفت على بطل قصته « قلب ضعيف » لديسوفيسكو وبالدموع التي
ذرفت على مصير عائشة فى ثلاثة نجيب محفوظ بالاسم التي شعرت به
وأمره القبس بموت غريبا فى تركيا وبالحزن الذى سكن قلبي مع موت
فهمى فى نهاية رواية بين القصرين وكمال الصغير يخنى زورونى كل سنة
مرة . تحتفظ لى الذاكرة بالأسى والحزن مما قرأت أو شاهدت . لا تحتفظ
للأسف لى بالفرح ولا داعى الاستطراد فيما تحتفظ به الذاكرة فهو كثر
ويدور كله حول الأسى والحزن والحنين والاحساس بالظلم والخذلان . .

س : ما الذى ساهمت به مرحلة الطفولة وطفولتك الخاصة بشكل
متعدد وكذلك الطفولة بشكل عام فى كتابتك خاصة فى مجال القصة
التصيرية ؟

ج : تراكم على مرحلة الطفولة عندى فى بداية عهدى بالكتابة تراب وصدأ سببه اهتمامى الشديد بالقضايا السياسية والاجتماعية . ولم يكن هذا الاهتمام السياسى والاجتماعى نتيجه لفراءات او مشاهدات أو خبرة وتجربة فقط ولكن كان لى نشاط سياسى واجتماعى فعال وكبير مع تنظيمات الثورة - ثورة يوليو - منذ عام ١٩٦٥ وأفضى بى هذا النشاط الى علاقات عديدة مع سياسيين ناصريين وماركسيين ثم كانت لى بعد ذلك - بعد النكسة وتبدد الحلم الجميل وقفة أمتدت لبعض الوقت لكنها انتهت أسوأ من ذى قبل . انتهت بالمشاركة ، مثل واسل فى النضالات المستمرة لجبلى من أجل تحقيق الحرب مع اسرائيل . أقول أسوأ قياسا على الأدب وليس للأمر نفسه ذلك أن كل هذه المشاركات كانت تنقل على فى كتابتى الأدبية فصرت اكتب قصصا لا أرضى عنها بها من الصراخ أكثر من جانبها الفنى . كانت مشكلة فنية ونفسية ولم أفكر جديا فى الخلاص منها خاصة وقد تشابكت علافتى ببعض رموز الحركة الماركسية ورصيد الحركة الماركسية فنيا فى مصر وأديبا هو فى الغالب رصيد الفهم الديماجوجى للواقعية الاشتراكية وبالطبع هناك استثناءات لكنها قليلة أو على الأقل لم يكن لى حظ عليها . أنى أكتب ذلك مع أنه قد لا يكون مفيدا فى الاجابة على السؤال لكنه بالنسبة لى كان محنة شخصية حقيقية لم اتخلص منها الا بعد عام ١٩٧٧ .

فى بداية عام ١٩٧٧ وتعت انتفاضة يناير الشهيرة وانتهت بالفشل الذريع واستثمرها السادات أبشع استثمار فتصالح مع العدو الصهيونى وانقابت الموازين السياسية والاجتماعية وبالطبع القصة كلها معروفة ولا داعى لتكرارها هنا ويهمنى منها ما يخصنى ولقد كان أن ادركت أنه لا فائدة من كل ما أفعل أو يفعل غيرى من نضال وأن كتابة قصة جيدة من الناحية الفنية بالنسبة لى أفضل من كل مشاركة سياسية . من هذه الروح العدمية فى البداية بدأت انسحب مما حولى ووجدت نفسى أعود الى عصر بعيد . عصر سعيد . الطفولة . كانت العودة للطفولة بالنسبة لى عاملا مساعدا على التخلص من وطاة السياسة على روح الفن . ولقد بدأ ذلك فى الرواية أولا . رواية المسافات بالتحديد . الا أنه سرعان ما نفذ الى القصة القصيرة . كل القصص القصيرة التى كتبتهها قبل ١٩٧٧ ونشرتها أو مزقتها لم يكن لالطفولة فيها نصيب والعكس حدث بعد ذلك مع كثير من القصص . وهكذا اختلفت عن ابناء جيلى الذين نهلوا مباشرة من منجم الطفولة واجتزت أنا كارثة بحجم فشل انتفاضة يناير ١٩٧٧ . لذلك نجد جانب المسافات جانبا كبيرا من الطفولة فى ليلة والدم وجانب آخر فى « الصياد واليمام » و« قصص قصيرة مثل « المسفر » أو « الشجرة والعصافير » أو « العجوز

والصبي فوق الجسر « أو « كل يوم يتقابلان » أو « الأسرار » أو قصص قصيرة جدا مثل « حكايات البراءة » كل ذلك ساهمت الطفولة في تشكيله .

س : لماذا يكثر - في رأيك - لجوء الكتاب الآن الى العودة الى وضع الطفولة واستلهاهما في الكتابة خاصة في القصة القصيرة ؟

ج : ربما للسبب السابق . أعني نوع من الانسحاب من جهامة الواقع المعاش وربما كنوع من التاريخ الشخصي ولكن الأهم بطزاجة المرحلة وبكارتها . ان ذلك يساعد الكاتب كثيرا على طزاجة الكتابة نفسها وشفافيتها لذلك أنا أضيّق بالكاتب الذي ينظر الى الطفولة بمنظار التعاسة . فالأشياء القبيحة كانت بالنسبة لنا ونحن أطفال هي الأشياء الجميلة واضفاء وجهة النظر الشخصية بعد انبلوغ والوعي على مرجع الطفولة يفقدها الكثير من مصداقيتها .

س : ما هو تصورك الخاص لمفهومى الزمان والمكان فى القصة القصيرة ، بمعنى ، هل هناك زمان خاص وكذلك مكان خاص تتطلبهما القصة القصيرة الجيدة بشكل خاص أيضا ؟

ج : كلما سمت القصة القصيرة عن الاحساس بالزمان الآتى كما أو غلت فى الفن . والسمو عن الزمان الآتى لا يكون بالتعليق المطلق ولكن يكون بالنسخ المطلق بما هو آت برهافة الحس واستنفاد أقصى امكانات للغة . أعود بك الى قمضى القصيرة « الشجرة والعصافير » هي قصة قصيرة تحدث بها ثلاث حروب . المصدر الآتى والمباشر واضح . رعاها ، بل بالتأكيده ، حروب ١٩٥٦ ، ١٩٦٧ ، ١٩٧٣ ، لكنى لا أوضح تاريخ هذه الحروب وهى تحدث دون أن يفطن لها أحد من شخصيتى القصة وربما دون أن يفطن القارئ أيضا الا بعد دهشة وتوقف للخطة ليتساءل كيف ولماذا قفز بى المؤلف هذه القفزات . كيف لم أشعر بها ، نفس المسألة فى قصة « كل يوم يتقابلان » . القصة تحدث فى وقت قصير جدا . وبعد الغداء . وقت القيلولة . هى لا تزيد عن حوار بين زميلى عمل لكن هذا الوقت القصير جدا يكشف كم كانت الأيام الماضية كلها متشابهة . السنين الماضية الثلاثين سنة التى التقيا فيها كل يوم ولا يزال كل منهما عاجزا عن البوح بالحب لزميله وعاجزا عن فهم زميله وغير مدرك لتغير كل شئ حوله . الخ .

والمكان فى القصة عنصر مفاعل فى الزمان . كل منهما فاعل فى الآخر . . . والتعامل مع المكان لابد أن يكون بحذر شديد . فللمكان فتنته . قد ينزلق الكاتب وراء مفرداته ولا يعرف كيف ينهى القصة أو يسقط فى

ما سمي بالواقعية الفرنسية الجديدة . المكان فى القصة لا يجب أبدا أن يكون كما هو حاضرا ولا أحب أنا أن يكون هو واجهة القصة أو انفها النهائى لكنه فاعل فى توسيع أفق الرؤية يكفى أن أختار مكانا به اشجار شوك ليدل ذلك على « العقم » مثلا دون حاجة لحديث عن « العقم » أو « الفشل » . المكان امكانية سينمائية حقيقية . أداة أخرى للنشكيل الجمالى وعنصر فاعل فى الايجاز اللغوى « المكان » فى قصة مثل « الغريبان » التى أشرت اليها من قبل لخص القضية كلها وعصمنى من الاستطراد فى الشرح والايضاح .

حوار مع القاص : سعيد الكفراوى

حول القصة والفن والابداع

س : ما هو في تصورك الجوهر الخاص المميز للقصة عن غيرها من الأنواع الأدبية ؟

ج : القصة القصيرة تأتي من تلك اللحظة المستحيلة والذي صرخ في مواجهتها « باسكال » « ان الضمت الأبدى لهذه الآماد اللانهائية يرعبني تلك اللحظة التي ينتهي فيها الحلم بانذاك بعيد للوعي ، انها اللحظة التي يتم فيها الكاتب قطع الحبل الملتف حول رقبتة قبل أن يلفظ أنفاسه ويهوى من الفراغ . لحظة أن تسحبنا المصادرة لتواجه الموت هادئين .

لقد انتهى الزمن الذي كانت فيه القصة تشمل المقدمة والعقدة والحل ، والتي كانت تنتج بفصد اشباع متعة عند القارئ أو تحاول زيادة خبرته بواقعة ، ومساعدته على اكتشاف بعض مناطق الغموض داخله .

هل القصة الآن هي نوع من الوعي باكتشاف أن الانسان وحيد بدرجة مرعبة ؟ أم هي ذلك التوق المستحيل للوصول الى الحلم ، عبر كهف الذاكرة واجتياز مناطق الغموض في الواقع المعاش .

اعترف بأنني لا أعرف .

ان الرواية تعطيك فرصة اجتياز الكمائن ، والحذر من الوقوع في الفخاخ المنصوبة . وذلك باتساع عالمها وشموخها ، ومن ثم تاريخها .

حتى الشعر « أصعب الفنون » قد تهرب من فخاخه بالفناء ، أو باللغة حيث تنتج نصا ، أو بالنثر في مواجهة الأوزان .

أما القصة فلا تعطيك فرصة للهرب ، كلمة خارج السياق قد تطيح بينائها وتوقعها في العادية ، وفض السر ، ومن ثم تجاهلها .

أنظر للقصة عند « هيمنجواي » والتي ينهض بناؤها على الذاتية المقنعة والموضوعية الملزمة ، والتي تتسلح بتكتيكية أعطت لعالمه الذي يبدو للوهلة الأولى ساذجا قيمة عالية من الاحكام الفني ، وتبتعد عن المألوف وتسعى في قلق للبحث لها عن مكان انساني داخل اللحظة الشجاعة التي يتم فيها الفعل .

وعند الكتاب اللاتين حيث شملت القصة لغز الحياة والموت ، والنص داخل النص ، والحلم والأسطورة وأتى هذا الانفجار الابداعي

بتجديده اللغة وحشد من الذكريات الحية ، وتم ابتعاث مخيلة جديدة تطرح السؤال ولا تنتظر الاجابة .

س : كيف تبدأ حالة كتابة القصة القصيرة نديك ؟

ج : ما الذى يستطيعه الكاتب ليدرك هذا العالم (الذى لا ينتهى غموضه ؟) ولماذا ينفجر موضوع القصة (ان كان لها موضوع) بالمخيلة كنافورة النار ، وكيف تستطيع أن تكبح فرصك عندما تتأكد أنك أمسكت بالصيد من ذيله ؟ تأتي القصة من متساهدة لون السحب ، أو ذكرى قديمة ، أو حلم ، أو حكايا من حكايات الجدة ، أو وجه قابلك صدفة بعد غياب طويل قرأيت الزمن قد وشمه بملامح مغايرة مؤسفة . أو بكاء لطفل ، أو شيبه شيخ أزرعه الظلام .

عندها يقف الكاتب فى مفترق الطرق ، ويبحث فى مخيلته وذكرياته ، ويحاول اختيار لغنه وينهض ، وينام وقد شمله حذر قلق . ويتجلى التعبير ، فرى الأعمى ويتكلم الموتى ، ويعود الراحلون وينم داخل الذات الحوار الأول لبداية الخلق وتشكل ملامح لحقيقة النص المقدس وتتحدد الأسماء والدلالات ، والمعانى .

ثم تأتي عملية الكتابة (التى قد تطيح بكل ما نحدد سلفا) وتبدأ عمالية بحث جديدة عند انتاج النص ، وقد تستمر فى مسارها بهويتها القديمة حتى تنتهى الى وجودها الموضوعى (النص) . وقد لا تستمر فيفتح عالم جديد مغاير وتبدأ أشكالية جديدة حتى تستوى القصة ونفرض شكلها هى ، وتحدد عالمها هى وتخرج فى النهاية لتصادف النجاح أو الفشل ، أو النجاح وخيبة الرجاء .

س - كيفه تتطور هذه الحالة وتستمر غالباً ؟

ج - الحالة لا تتطور معن فهى تنتهى بانتهاء النص ، لتبدأ بشكل مختلف تماما مع بداية نص جديد ، مغاير . يبحث عن زمنه وذاكرته ومن ثم تاريخه (أى واقعه) .

س - ما هى أهم الموضوعات أو الحالات الواقعية أو المتخيلة التى تدفعك الى كتابة القصة القصيرة ؟

ج - هذا السؤال جدير أن يوجهه أحد اطباء النفس الى مريضة ؟ ما الذى تراه أو تشعر به عندما تأتلك حالة العصاب الذى هو الفزع النهائى عند الاجابة عن السؤال ؟

لبس نمة موضوع ممدد ينشغل به الكاتب أو الفنان (نفى التخصص) فالفنان أسير لنصه ، والنص فى آخر المطاف عدو للتخصص . أهتم (وأنت خير العارفين) بالثرية المصرية (المنطقه الغامضة من القرية المصرية) حيث يبدو الواقعى ، لاواقعيا ، ويبدو الحلم غير الحلم ،

والحقيقي أسطوريا ، وحتى الزمن غير الزمن ، والطفولة التي عشتها غير الطفولة التي اكتسبتها ، ولكنها في الأول والآخر نفس هذه الطفولة من خلال الاحالة الى واقع آخر له مرجعية مختلفة .

أستطع أن أقول (بغير يقين مؤكد) أن نفى الواقع خارج النص خيانة لهذا النص حيث ان الواقع المعاش له علاقة بواقع النص المكتوب .
مخيلة الكاتب نخلق واقعها الموازي ، وتخلق رموزها وتصوراتها ومن ثم ادراكها وسعيها نحو المعرفة .

نحن داخل جماعة ، الكاتب عين رؤيتها وبالتالي لا يكون انسانا الا بين جماعته لذا فأنا ككاتب أحوم حول : واقع الناس ، صراعهم مع هذا الواقع (السياسي والاجتماعي والنفسي والأسطوري) مجابهة الموت الذي يحط على معظم ما أكتب كأنه رسول الأبدية الذي يعيش معى لحظة بلحظة .
في آخر المطاف لماذا السؤال وأنت خير العارفين ؟

س : ما هو تصورك الخاص لدور العلم في القصة القصيرة ؟ (حلم اليقظة وحلم النوم وما شابه ذلك) .

ج : كثير من قصصى رأيتها أحلاما كاملة (لكن بلا لغة) . « الجمل يا عبد المولى الجمل » حلم كامل لم أضف له الا النهاية « المزاد » في « زمن الانتيكا » حلم . الخالة في « سنوات الفصول الأربعة » كأنها أمي المبتة عادنتي في الحلم ، رؤية تجلى القمر في « قمر معلق فوق الماء » حلم مشمول بسقف السحب وغياب النجوم .

الحلم في الكتابة يشير بالذاكرة ليخلق الفكرة النهائية ، والحلم يأتي بديلا عن العجز أي الواقع لاحداث التبادل بين المتلقى والكاتب ومن ثم احداث المتعة . ان الأحلام الجيدة دلالة على ثراء الروح (حتى في حالة العصاب) .

في ظننى أن كل ما هو غير مألوف في العمل الابداعي هو حلم في مخيلة الكاتب قبل العملية الابداعية . عند « جارثيا ماركيز » مثلا ماذا تعنى البنات اللاتي يطرن ، والموتى الذين يبعثون ، وعشرات السنين التي تنقضى في لحظة وعصور الأمطار الطويلة .
ما هي الا أحلام المبدع تخلص منها بالفن على الورق .

س : ما هو تصورك الخاص لدور الخيال في القصة القصيرة ؟

ج : مما لا شك فيه أن الكتابة الجديدة منذ منتصف الستينات قد أنجزت الكثير ، واتسمت بحيوية مدهشة تجاوزت بها مراحل القمع

الأيديولوجي ، وفرضت خطابها الخاص متجاوزة تصورات السلطات المهزومة وارساء معالم جديدة في الكتابة :

— معلم اللغة •

— معلم التاريخ •

— معلم الشكل الخاص •

— معلم ابتعاث زمن الطفولة ، والأسطورة ، والاستفادة من التراث الشفاهي •

— معلم تجديد الأشكال القديمة ، داخل زمن جديد وشكل جديد •

— معلم تعدد الأصوات والضمائر داخل النص الواحد •

— أخيرا معلم الخيال ودوره في القصة القصيرة •

نتهم أحيانا « بنقص الخيال » وبافتقارنا على القدرة على التركيب والاستفادة القصوى من مادة الخيال لمواجهة شراسة الواقع •

يعنى الخيال عندى اطلاق الحرية للصورة الفنية لتواجه مشكلات عجز اللغة وتركيباتها المدمرة ، والاحتفاء بما يأتي عبر المخيلة سواء خضوعه لمنطق الأنا الآخر ، أو لقوانين الارث السابقة علينا •

لماذا كان الخيال أشد مضاء في ألف ليلة وليلة ؟

كأننى ومن خلال ما أكتبه أخيرا استوعبت خيار الخيال ، وزاوجت بينه وبين الحرية • وأعطيت لنفسى حرية فى ابتعاث أزمان الحلم وأزمان الموت واستدعاء من رحلوا « مبرر للموت » والوقوف عند التخوم الغامضة للواقع وطرح السؤال الذى يقلقنى ويعطى لما أكتب رايحه الخاصة :

هل حدث ذلك فى الواقع ، أم أنه مجرد خيال ؟

س : ما هو تصورك الخاص لدور الذاكرة فى القصة القصيرة ؟

ج : شرط تحقق الذاكرة — الحقيقة — هو كسر الترتيب الزمنى السائر عبر الخط المستقيم وتحطيم سياقات اللغة التقليدية المستقرة بصورة ما بداخل الوعى ، وانبثاقات الحكايا القديمة ، والأصوات (بما فيها صوت الريح) ولمة الناس عند الأضرحة ومشاهد الفرح والموت ، وملامح الوجوه ، وما بحمله التاريخ المحكى ، والمكتوب من قصص ، وعظات ، وأساطير يتم من خلالها تشكيل عالم جمالى جديد وقائم وفق انساق مغايرة تشارك فى اقامة عالم ابداعى جديد •

في ظني أن دور الذاكرة في كتابة القصص القصيرة يخص القارىء أيضاً ، فهو مشارك بذكرياته التي تلتقي بدرجة ما مع ذكريات الكاتب ، أعتقد أنه من أسباب نجاح الكتابة معرفة الماضي (لانه الذاكرة - التاريخ المحكى) .

يرى بورخيس أن الأدب يقوم على أربع تقنيات أساسية (الكتاب داخل الكتاب ، وعدو في الواقع بالحلم ، والسفر في الزمن ، والمضاعفة) لذا تبغو الذاكرة للوهلة الأولى محصلة لما جرى في الماضي . هذا غير صحيح . الذاكرة تعيش أيضاً حاضرها . عندما زرت معبد الكرنك ، ووقفت داخل محرابه ، وبين أعمدته ذات الشيجان اللوتسية ، ظننت أنني أسير فوق حضارة منقضية ومنتية لكنها في واقع الأمر (عبر الذاكرة الجيدة) تعبر عن نفسها في الحياة اليومية وتعيش داخل المخيلة برموزها ، ورسومها ، وطقوسها التي اجتازت كل تلك القرون .

للذاكرة دور يتلخص في استعادة الماضي ، بجماله وقبحه واعطائه شرعية أن يحيا الآن وفي المستقبل .

سرم : ما الذي ساهمت به مرحلة (طفولتك الخاصة بشكل محدد وكذلك الطفولة بشكل عام) في كتاباتك خاصة في مجال القصة القصيرة ؟

جـ : تأمل (بغير اتهام لى بأحادية العالم وتكراره) هذه القصص : قمر معلق فوق الماء : الاعراف صندوق الدنيا : الجواد للصبي الجواد للموت : الصبي فوق الجسر : زيارة : سنوات الفصول الأربعة : الجبل يا عبد المولى الجميل فجر طاقة القدر : زبيدة والوحش : وغيرها كثير لم ينشر بعد .

وكلها عن أطفال مجروحين ، حيارى . يقتربون بوجل من خط الاستواء ويتطلعون ناحية الشمس حالمين .

ما كل هؤلاء الأطفال في تلك القصص ؟

يدعى البعض أن الردة للطفولة رد على قبح الواقع وراثته .
أختلف مع هذا الادعاء .

العودة للطفولة اكتشاف منطقة جديدة ، ومجهولة في الإبداع العربى . فضل اكتشافها لنا .

ابن « المنطقة الأكثر شفافية » (أعنى مرحلة الطفولة) ذلك الأثر الجميل والتي أعنى بها خمسة آلاف عام من عمر وطنى . أعنى بها قبوره

« الأهرام » و « الدير البحري » ومساجد القاهرة وكنائس أسيوط والكتب
الصفراء المجلدة بالخرافة وسوء القصد . أعنى بها تقاليد أهل وقريتى .
هؤلاء الذين شاهدتهم طفلا ييذرون وينظرون نحو الحصاد القليل .

تلك هي الطفولة بمعناها الأشمل ، وليس بالمعنى الذى تعنيه ،
فترة ما بعد الفطام . فترة اكتشاف البكارة الحقيقى .

س : لماذا يكثر - فى رايك لجوء الكتاب الآن الى العودم الى مرحلة
الطفولة واستلهاها فى الكتابة (وخاصة فى القصة القصيرة) ؟

ج : لأنها مرحلة لم تكتب بعد .

أحذر النقد من وصف تلك المرحلة « بالنوستالجيا » وتمجيد البراءة
ومن نفى الكتابة خارج الفعل وخارج الجدلية .
ان استعادة الماضى فى الطفولة استعادة الى امكانيات كأمنة فى
تضاعيف هذا العالم .

ما الذى نستطيعه لنواجه هذا الجنون المتربص بنا من واقع الحياة
(أزمت فى الروح والبدن والواقع السياسى والثقافى والاجتماعى)
وهزيمة حضارية مجلجلة .
لا مناص من تأويل الحلم (الطفولة) وخلق يوتوبيا مستقلة لمحافظة
على أرواحنا من الاحتراق .
صدقنى .

ان استلهاهم الطفولة كما قلت لك سابقا هو اكتشاف لنوعية مختلفة ،
لكتابة جديدة .

حوار مع القاص : جمال الفيطنى

حول الكتابة والابداع

حوار مع جمال الفيطناني حول الكتابة والابداع :

ج : عميلة الخلق الخاصة بالرواية أشعر بأنني أقيم أركان عالم متكامل وشخصيات أي يشبهها بالكامل وقد استمر في كتابة الرواية أكثر من سنة أحيانا أغير في الشخصيات وأحيانا تغير هي في وأحيانا أحلم بها وكأنها شخصيات من لحم ودم وتنمو باستمرار القصة القصيرة موقف سريع تمر به ولا تعيشه فترة طويلة رغم أن هناك بعض أفكار القصص تظل في ذهني حوالي ثلاث أو أربع سنين حتى تكتب .. أتركها وأعود إليها حتى أكتبها وقد تولد فكرة اليوم لا تكتسب أهميتها الا بعد فترة من الزمن قد تطول أو تقصر ولكن تظل الرواية بالنسبة لي هي العالم الواسع الذي يجد المرء فيه ذاته أكثر .

س : ماذا عن التاريخ واهتمامك به في أعمالك ؟

ج : كل حاضر هو تاريخ حتى اللحظة التي نتكلم فيها الآن .. يفصل بينها وبين غيرها المسافة الزمنية والتجربة التي يعيشها .. التاريخ بالنسبة لي هو الزمن .. هو ليس حياة الملوك .. هناك شخصيات علقمت في وجداني أكثر من غيرها سواء من التاريخ الماضي أو المعاصر .. انني أصغى الى آنات المعذبين والمقهورين لأن التاريخ المدون لا يحفل الا بالملوك وليس بصغار الناس فالتاريخ يقول ان الذي بنى الهرم الأكبر هو خوفو ولكن أين نام هؤلاء الذين بنوه ليلة انتهاء البناء فيه .. التاريخ لا يقول ذلك .. دائما ما يدهش التاريخ عذابات الناس .. ماذا عن رعب الناس الذين بنى تيمورلنك هرما من جماجمهم في ذروة غزواته .

في تصوري أن دور الفن هو إعادة خلق العالم من خلال تمثل الواقع التاريخي ، والتجربة الانسانية لها وحدة متكاملة .

س : ماذا عن البعد الزمني بين ظهور الفكرة والتحاجها ومحاولة كتابتها ٠٠ ما هي المتغيرات التي نظراً عليها ؟

ج : تغيرات جذرية ٠٠ أحيانا تظهر الفكرة من الواقع اليومي وفجأة تلاحظ شيئا كنت تراه منذ عشر سنوات وفجأة يكتسب دلالة جديدة أو ذكرى معينة أو حادثة مرت بها أو دلالة يكتسبها حدث معين ، أدون الفكرة فوراً وأتركها فترة من الزمن ووقت ظهور الفكرة يكون لدى دافع شديد جدا لكتابتها ولكنني أفضل أن أتركها فترة من الزمن وإذا جاءت أفكار من خلالها ٠٠ إذا تولدت الأفكار عليها أدونها ثم في لحظة أشعر بضرورة كتابتها فآكتبها ، ما في ذهن الكاتب وانفعالاته شيء وما يخرج على الورق هو شيء مختلف تماما وهذا يحدث بطريقة واضحة في الرواية ففيها تفلز شخصيات من داخل الكاتب لم يكن يعرف أين كانت تختبئ ٠٠ وهذا يحدث الى حد ما في القصة القصيرة ولكن الأمر هنا هو أن تغير الفكرة لا يكون كما هو الأمر في الرواية التي يتسع فيها الموضوع والمجال .

حوار مع القاص : عبده جبير
حول الكتابة والابداع

س : البداية : كيف بدأت الوعي بأهمية الكتابة بالنسبة لك ؟

ج : الوقائع كما حدثت هي أنني نشأت في بيت ديني وكان والدي يرغب في أن التحق بالأزهر وأكون شيخاً - كان يرسم لي حياة مغلقة في جو مغلق .. ولكنني أحسست بأشياء جديدة وحياة جديدة تأتي .. فكان لابد من فهم ما يحدث لماذا تحاول الأسرة عمل سيناريو وعلى تنفيذه وكان لابد على من الصراع من أجل التخلص من كل هذا .. بدأ الأمر بما يشبه الهروب .. بدأت أستري الروايات وأحاول قراءتها من أجل الحياة في جو آخر .. خاصة في الروايات الرومانسية ثم بدأت أحاول خلق هذا العالم الذي أعيش فيه أكبر فترة من وقت في سن ١١ - ١٢ اشتد الصراع بداخلي وحاولت الاستقلال فبدأت ممارسة الكتابة .. فبدأت كتابة رواية خيالية كبيرة بقصد الهروب وبقصد الاحتجاج على الواقع ولذلك قررت كتابة قصائد هجاء .. وكتابة الشعر تحتاج الى المعرفة .. القواعد ، العروض .. قرأت بغزارة ثم اكتشفت أنني لا أستطيع التعبير عن نفسي بالشعر فرجعت مرة أخرى الى القصة .. كنت أقرأ في أوقات المذاكرة حتى خرجت من البلد التي كنت أعيش فيها .. بدأت الأمر بما يشبه محاولة اكتساب شكل من البطولة فالعقاد كان أمامنا يبدو وكأنه كاتب بطل ومصلح فالكاتب كنت أعتبرها أداة لتغيير العالم .. أي كاتب له عدد من القراء وتغيير هؤلاء الكتاب هو تغيير لجانب من هذا العالم .. جربت نشاطات أخرى ولم أستمر فيها وقررت في النهاية أن أواصل طريقي في الكتابة بعد ذلك شعرت بأنني لابد أن أضيف إضافة وليس تكرار ما سبق عمله .. فبدأ الأمر يأخذ شكل القراءة المنتظمة فقد رسمت حياتي بالكامل .. حتى صداقاتي .. حتى من الناحية السياسية الكتاب الذين يكتبون بطريقة قريبة مني هم قريبون مني بعد سن العشرين بدأ المرء يكتشف درجة البشاعة التي عليها هذا العالم .. اللحظة الوحيدة التي تشعر فيها بأنك حقيقي جدا هي لحظة الجلوس للكتابة ولحظة أن تجد فكرة

تحبها تجد نفسك فيها وتشعر بأنها تخصك وحدك وهنا تشعر بأنك تبدع فعلا وتضيف شيئا للعالم .. ولكن للأسف الحركة النقدية متخلفة عن الابداع بمراحل كما أن ظروفنا الاجتماعية شديدة القسوة لقد قطعت علاقاتي بكثير من الأصدقاء نتيجة لخطورتهم على استمرار عملي الأدبي وحتى علاقاتي بأهلي هي علاقة محددة ورسمية خوفا من تأثيرهم على عملي وتفكيري .

س : لقد جربت كتابة القصة القصيرة والرواية .. من واقع تجربتك ما هي نواحي الاختلاف بين الموضوعات والحالات النفسية في الأمرين ؟

ج : غالبا بعد مرحلة معينة تكون المسألة هي أنك تبحث عن نموذج ملائم للتعبير عن أفكارك ، أما ساعة الكتابة فهي مسألة شديدة التعقيد وسأذكر بعض الوقائع التي حدثت معي :

هناك عدد من القصص الخاصة بي التي كتبتها نتيجة للغرق والزهق والتوتر والصراع ومحاولة حسم بعض العلاقات العاطفية في تقطيع وحرث كل القصص التي كتبتها فحرقتها وجلست في حجرة خافتة وجلست وتذكرت شخص ما غريبا عرفته ذات يوم .. كان ينزل يوميا يجلس على القهوة وحده .. وكانت حياته مأساة .. يعيش على الذكريات .. تذكرته .. فكتبت قصة مرت بثلاث حالات (الصراع العاطفي وعدم الرغبة في الاستمرار في هذه العلاقة - العودة للمنزل وعدم الوفاء بموعد حرق قصصي - تذكر ذلك الرجل الغريب وكتابة قصة جديدة عنه) حتى كتبت هذه القصة .. وأذكر أنني كنت أتألم ألما شديدا وأنا أضع كل كلمة من كلمات القصة .. كما كان العنوان غريبا ثم نمت .. بعد مرور سنوات على هذه القصة عرفت العلاقة بيني وبينه .. كنت أنخيل نفسي بالأنانية والتردد رغم أن لغتي مجردة الا أنني ضد التجريد في الفن .. الا أن أشخاص قصصي يتميزون بالتحدد في ملامحهم .

س : ما هي الأشياء التي تعتقد أن القصص القصيرة يمكنها التعبير عنها أكثر من الرواية ؟

ج : انها ابنة انفصال معين وتعبير عن لحظة خاصة جدا لا تستطيع أن تعبّر عن خلالها عن العالم .. انها مثل القصيدة .. يمكن أن تحتمل الانفعال وتعطقه داخلها .

وتعبر عن اللحظة الزمنية التي يعيشها الانسان * القصة القصيرة
تعطى كل ما يريده الكاتب مرة واحدة فهي سريعة المفعول وهي من أخطر
الفنون المؤثرة على الانسان *

النماذج الجيدة من القصص القصيرة حالات فقط تعبر عن لحظات
معيه لا نستطيع الرواية التعبير عنها فالرواية هي عمل نطرح من خلاله
عمل بناء متكامل بين اللغة وحالتك والقضية التي تتبناها .. الخ .
القصة يمكن أن تعبر عن حالات التوتر والقلق والتوقع للخطر
وتعبر عن اللحظة الزمنية التي يعيشها الانسان *

س : ماذا عن عمليات محاولة اخراج القصة من داهية الكاتب على
الورق .. ماذا عن اللغة ، ماذا عن الشخصية ؟ ماذا عن العمل قبل
كتابته ؟

ج : في تصوري أن التفسير العام أمر يصعب القول به .. كل
فصه قصيرة جيدة تكتب في حالة مختلفة عن غيرها .. حالة الفرح الشديد
جدا .. وأحيانا تشعر أن العالم ضيق جدا أو أنك تريد الانتقام منه ..
أحيانا تريد اظهار ممارسه نوع من استعراض العضلات فنيا .. أى نعبر
عن أحداث كبيرة جدا بكلمات قايمة وهذا قد يترتب عليه فشل فني كبير .
في تصوري أن القصة الجيدة لابد أن تحدث بشكل عام في حالة انفعالية
عالية جدا (فرح - ملل - اغتراب قرف - حزن - انفصال عن العالم -
أو حب شديد) لابد من حالة انفعالية وتوتر شديد جدا بعكس الحال في
الرواية فالتوتر الشديد جدا عندما لا يستطيع التحكم فيه قد ينعكس
ذلك على العمل وبشكل سيء . لابد من الاحساس الواعي (يقظة الذهن مع
الانفعال الشديد انك تعرف انك منفعل انفعالا شديدا وفي اطار العمل
منك درجة أو صوت معين لكل عمل معين .. اذا لم تستطع أن تكون فيه
بالضبط بحيث يكون هذا الحد متلاثما مع الفكرة ، اللغة ، البناء ، طريقتك
الشخصية ، ما تريد قوله ، اذا لم يتوفر أحد الخطوط كان أثر ذلك
سببا . القصة القصيرة هي تعبير عن حالة انفعالية عالية جدا يحددها
الموضوع . حتى اللغة التي تعلمناها .. بالتدرج نشعر أنها غير مناسبة
ويجب تغييرها .. حتى الكاتب الذي تقتدى به في مرحلة معينة تشعر
بأن لغته وأسلوبه لا يتناسبان معك في فترة معينة من تطورك فتحاول
التخلص من تأثيره ولغته وسيطرته عليك ، اللغة ، كما الفكرة ، كما الحالة
النفسية مرتبطة بوجهة نظرك تجاه العالم (الشخص المأساوي ، المستسلم
تماما ، الراض المركب بطريقة معينة) يجرب الكاتب اللغة فيضع مفردة

بدل أخرى كما يضع الرسام لونا بدل آخر حتى يقع على اللون المناسب .
هناك طريقتان للتعبير عن الشخصية :

١ - (نفسييتها ، آلامها) .. هنا تلجأ الى المونولوج أو التحليل ..

٢ - تصوير حركتها .. رصد حركات الشخص الخارجية . وهنا تكون اللغة واعية أكثر .. أنا أميل الى تسجيل حركة الشخص أكثر من التعبير عن أفكار وان كان هذا لا يمنع من أن أجعله يقول جملة تعبر عن حالته .. وهنا نجد دمجا بين الطريقتين .

س : ما هي شروط المناسخ الصحي الاجتماعي المناسب للكتابة
في رأيك ؟

ج : الظروف الاجتماعية التي يعيشها الكتاب الشباب الموهوبون والجادون هي من أسوأ الظروف ، فليست هناك وسيلة نشر جيدة تتصل بالناس ، الوسيلة المتاحة وسيلة مبتذلة وفي أيد مبتذلة ومتخلفة هناك مواهب جيدة لاتقل على الاطلاق في عظمتها عن أعمال كتاب عالميين مثل فوكنر في بلادنا .

الكتابة عندي هي وسيلة للاتصال بالآخرين بطريقة جيدة وتحقيق ذاتي ، وسيلة للشعور بالرضا والسعادة ، وسيلة للاقتراب من الناس والاحتكاك بهم .

حوار مع القاص : يوسف أبو رية

حول القصة والابداع

س : ما هو في تصورك الجوهر الخاص المميز للقصة القصيرة عن غيرها من الأنواع الأدبية ؟

ج : هل أرد السؤال بسؤال ، وأقول : هل هناك جوهر عام لكل القصص القصيرة المكتوبة في كل مكان ، وفي كل زمان ؟ أم أن لكل قصة قصيرة جوهرها خاصا بها على حدة ؟

هذه اشكالية تبدو من حين لآخر ، لأن من يقولون بجوهر واحد كأنهم ينكرون التجديد والمغامرة في هذا النوع من الابداع ، ويواجههم السؤال ما علاقة قصص جويس القصيرة بما كتبه موباسان مثلا أو ما علاقته قصص همنجواي القصيرة بالطريقة التي كتب بها تشيكوف مثلا وعلى المستوى المحلي ما علاقة مجموعة مثل « أرخص ليالي » ليوسف ادريس بمجموعة « بحيرة المساء » لابراهيم أصلان .

وقد يبدو هذا شططا ، ولكني أجد الحل البسيط الساذج ، أن كل هذا يندرج تحت المسمى « قصص قصيرة » هل يكون الجوهر هنا . في صفة « قصيرة » .

أؤكد أن هذا التحديد لا يكون على المستوى الكمي ، أي أن عدد صفحات القصة ليس المحدد الأساسي ، ولكنها قصيرة بمعنى كفي ما ، أو قصيرة بمعنى الدلالة على عالم قصصي ما هي في هذه الحالة لا تتسع له جميعا ، وانما تقتطع شخصية أو موقفا أو موضوعا أو حالة لتعبر عنه كلية .

وأستعير كلمة همنجواي الشهيرة عن جبل الجليد ، وهو ان كان قد حددها على مستوى الكتابة الفنية عامة . فأنا أقصرها على القصة القصيرة خاصة ، فالقصة القصيرة هي الربيع البارز من هذا الجبل الجليدي ، أو هي قطرة الماء الدالة بتكوينها على كل الماء ، أو هي الخلية الحية الدالة على كل الجسد العضوي الحي .

س : كيف تبدأ حالة كتابة القصة لديك ؟

ج : ليس هناك حالة واحدة محددة لكتابة القصة ، فقد جربتها في أحوال متعددة ولو أنى - بالفعل - عثرت على تلك الحالة ، وعرفت قانونها لكتبت كل يوم قصة قصيرة وفي حالة التواصل معها كما حدث لى فى « مجموعة عكس الريح » ظننت أنى سأعيش أبدا هكذا ، فى حالة كتابة ، لأنى كنت أستجيب لها جس غامض ، كأنه على ما أكتب ولكنه غدر بى ، وانقطعت من تلك الحالة . حاولت استعادتها ، وهيات لى نفسى ما كنت أهيبه عند الكتابة ، ولم يحدث شىء ، وعدت الى حالات الانقطاع الطويل . أى أن القصة صارت تأتي على فترات متباعدة . لا على فترة واحدة طويلة وممتدة .

وسواء فى هاتين الحالتين ، التواصل والانقطاع ، لا أستطيع الاقبال على الورق الأبيض . قبل أن أكون قد قرأت جيدا ، خاصة داخل ترائنا اللغوى القديم ، شعورى بالفراع لا يدفعنى للكتابة أبدا ، كذلك لا بد أن أكون متخلصا من مشاكل الواقع اليومى الجزئية ، لأصبح فى حالة رضى عن النفس ، وتكون الكتابة استكمالا للتوازن النفسى ، فى الأيام الأخيرة أكتب صباحا ، بعد أن وفرت وقتنا لذلك ، لا يكون أحد فى المكان معى ، وفرة من الشاى والدخان ، وقليل من الضوء ، ضوء الأباجورة خاصة لم أجرب أن أكتب فى نور طبيعى أبدا ، ربما قصة أو قصتين على مقهى من مقاهى القاهرة .

س : كيف تتطور هذه الحالة وتستمر غالبا ؟

ج : اذا توفر هذا الجو ، أظل احوم حول نفسى ، نور الأباجورة ساقط على الورقة البيضاء ، أدنو وأناى ، والبياض يتحدثانى ، ومرات كثيرة ألقى بجسدى الهامد على كرسى ، وأنكش عن دوافع للاقبال ، وأهون الأمر لنفسى وأقول : وماذا يحدث لو لم أكتب هذه القصة ؟ فيتراكم الاحباط ومن لحظة السقوط الى القاع هذه ، أجدنى أنهض مرة واحدة ، لأكتب الجملة أو الجملتين اللتين تدومان فى رأسى ، من زمن القرار ، وقد أكون جاهلا بما سيبلى هذه الجمل ، ولكن هناك فى أعماقى صورة ما ، أريد الامساك بها ورغبتى عارمة فى محاولة نقلها ، لأجعل الآخرين يرونها بكل حواسهم ، كما أراها بالضبط ، فيها أصوات ، وفيها ألوان ، وانهم لها روائح ، وغايتى من اللغة أن تكون عبدى الذى ينقل عنى عبء هذه الأشياء التى تثقل كاهلى .

في مرات أخط البداية ، وقد تكون هذه البداية نصف صفحة أو صفحة كاملة ، وأجدني أتوقف تماما ، ولا أجد ما أكتبه ، وتلبسني حالة من الشك ، فلا أعود لقراءة ما كتبت . وكل ما سيطر على عقلي أنني كتبت أشياء تافهة ودائما أظن أنني كنت أفضل في الكتابة السابقة . وهأنذا أنحدر الى السفح ، وألقى بما كتبت في الدرج .

ربما آخر النهار أو في اليوم التالي ينتابني الحنين الى هذه السطور فأعود إليها ، فأجدني — تلقائيا — أكمل ما بدأت ، أو قد أتوقف قليلا لأكتشف وأقرر لنفسى أنه ليس كلاما تافها ، بل هو شيء معقول ، وبداية لا بأس بها ، وأكمل ، ومرات قليلة هي التي لم أكمل فيها هذه البدايات . ولكنى لا أتخلص منها أبدا ، أظل محتفظا بها ، بين أوراقى ، من يدرى ربما أعود إليها يوما ، وقد حدث شيء من هذا القبيل وقد تكون حاضرا للكتابة عن نفس الموضوع بطريقة مغايرة .

س : ما هو تصورك الخاص لدور الحلم فى القصة القصيرة ؟

ج : ذات يوم كتبت قصة كاملة عن حلم رأيته . . ولم أكرر التجربة مرة أخرى . ربما لأنى مازلت مرتبطا بعناصر الواقع . ولكنى أجد الحلم مناثرا فى بعض قصصى « التجلى ، المحاولة » على سبيل المثال . وهناك قصص كاملة كأنما كتبت تحت تأثير مخدر وربما تنتمى الى النوع الآخر من الأحلام ، حلم اليقظة ، فى قصة « الفارس وأنا فى غرفتى » وان كان الفن الحديث خاصة بعد فرويد قد استفاد بالأحلام استفادة عظيمة ، ولدينا أصلان والبساطى ، ابداعاتهما كأنهما حالات حلمية . الا أنني أستفيد من زاوية أخرى ، وهى العناصر الحلمية التى أكتشفها فى الواقع اليومى ، قد تخطف عيني وأنا سائر فى الطريق موقفا ما . أحس أنه حلم ، أو يشبه ما يأتى فى الأحلام هذا هو ما يستوقفنى . . وهذا ما أكتشفه العبقري كافكا ، لا أظن أنه كان ينتج من أحلامه التى يراها فى نومه ، وانما من علاقات الواقع التى تشبه الأحلام . وأرجو أن أكون واضحا ، فالواقع والأحلام لا ينفصلان ، وان كان كل منهما يعبر عن نفسه بطريقة ، فحتى الأحلام فى مرات كثيرة تاتى كواقع حقيقى .

ولذلك أنا أميل أكثر للنوع الآخر من الأحلام ، حلم اليقظة . فالفن لدى هو حلم يقظة ممتد .

س : ما هو تصورك الخاص لدور الخيال فى القصة القصيرة ؟

ج : بعد أن انتهى من كتابة القصة ، وأعيد قراءتها فى المجموعة بعد فترة طويلة ، أى بعد أن تكون قد انفصلت عنى تماما ، وتصير كائنا مستقلا بذاته ، لا ينتمى الى ، يحدث أن أسأل نفسى سؤالا محيرا : هل ما جاء فى هذه القصة هو ما حدث فى الواقع بالضبط ؟

أو قد يحدث أن تقع هذه القصة أو تلك بين أحد الشخصيات التى تنتمى للعالم الذى اكتبه ، وربما يكون هذا الشخص القارئ هو بنفسه - كما أظن - الموجود بالقصة ، فلا أحظى بعد ذلك الا بابتسامة خبيثة ، وتعليق أفهم منه أننى كثيرا ما أكذب - فى رأى الشخص - وكثيرا ما ادعى ما ليس موجودا ، وما لم يوجد قط فى عالم الواقع ، وقد اهتز للحظة ثم سرعان ما أتوازن حين أجيب على نفسى : وهل كنت تنتظر أن ترصد ما حدث رسدا فوتوغرافيا ؟ انه الخيال اذن ، هو أسمنت البناء الذى يلحم قوابله بعضها بالبعض الآخر ، وهو الذى يحشو الفراغات • ويملا الثغرات فى خلاصة هو الذى يمسك العناصر الواقعية ، باستعادتها مرة أخرى ، فهو الذى يعاوننى على خلط ملامح شخص مستمد - بالفعل - من الواقع بلامح شخص آخر لاتربطهما صلة ما فى الواقع ، ولكن الصلة تتم هناك لاكتمال الشخصية الفنية ، وكما يحدث من الشخصيات ، يحدث للمكان ، وكحدث للمواقف الدرامية المنتقطة ، تستكمل بعضها البعض من خلال التجربة المعاشة ، ودور الخيال الخلط فيما بينها ، لتوليد شىء آخر ، يبدو أنه واقعيًا ، ولكنه واقعي فى حدود العزل والفصل والنقل والاختصاص والاضافة التى يقوم الخيال بصنعها لابداع شىء خاص ، يكون هو الواقع نفسه ، ولا يكون الواقع نفسه فى الوقت ذاته •

س : ما هو تصورك الخاص لدور الذاكرة فى القصة القصيرة ؟

ج : هناك مقولة تتردد حول جيل بشكل خاص وهى أنه يكتب من الذاكرة ، لا خير فى ذلك ، ولكن المشكلة أن هذه المقولة توجه اليه كاتهام • وهو فى نفس الوقت اتهام لا أرده ، فكل الكتابة فى مختلف العصور كتابة من الذاكرة ، حتى الكتابة الآتية منها ، بمعنى أن الكاتب الذى يكتب أحداثا معاصرة فهو يستعين - فى نفس الوقت - بالذاكرة فلكل كاتب مجال يرتاح للكتابة فيه ، وهو ما يسميه النقاد العالم الخاص بالكاتب ، وعمل الذاكرة يقع هنا بالضبط ، فهى دائمة التحليق فوق هذا « العالم الخاص » وتقدمه للكاتب بسيطا وساذجا أو فل « مادة خام » وهو بدوره يقوم بأدواته الأخرى الفطرية والمكتسبة بالعمل فى هذه المادة الخام حتى يخرجها فنا مصقولا •

فالذاكرة احدى الأدوات التي يعمل بها الكاتب ، وقد تغلب عند كاتب دون كاتب آخر ، والفارق هنا هو غنى هذه الذاكرة أو فقرها ، قد أجد في الحياة كثير من الناس يمتلكون ذاكرة فنية بكل المقاييس ، ولكنهم لا يمتلكون الأدوات الأخرى فلا تستحيل الى فن جميل ، وعودة الى سيرة الكتاب الكبار ، سنتجدهم في الغالب يتحدثون عن الجذات أو الامهات اللاتي كن النبع الدافق لمادة القصص في الحياة .

ومازلت أكره الكتابة ذات الذاكرة القريبة ، ان صح هذا التعبير وأعشق الكتابة ذات الذاكرة المنعقة ، اني لا أستطيع حتى الآن الكتابة عن شيء قريب الحدوث ، لابد أن أعزله في ذاكرتي فترة طويلة ، حتى يختمر ، ويطفح من تلقاء نفسه ، وحينئذ لا مفر من اخراجه فنا أردت أو لم أرد .

س : ما الذي ساهمت به مرحلة الطفولة (طفولتك الخاصة بشكل محدد ، وكذلك الطفولة بشكل عام) في كتاباتك خاصة في مجال القصة القصيرة ؟

ج : الطفولة هي « عالمي الخاص » الذي تحوم حوله ذاكرتي ، على الأقل في غالب قصصي التي كتبتها حتى الآن .

والطفولة هي أبرز ملمح في كتابة جيلي ، معظمنا وان لم يكن أغلبنا يكتب عن الطفل في حياته ، وكان هذا اكتشافا لنا جميعا ، فقد فوجئنا بذلك ، بعد أن أطلعنا على أعمالنا ، التي لم يكن قد أتيح لها النشر بعد وبالرغم من ذلك فانا مختلفون في كل ما يكتب عن الطفل في حياته بطريقة تنتمي اليه وحده ، وقد نجحنا كما قال أحد النقاد في أن نجعل من الطفولة « فلكننا الخاص الذي ندور حوله » وهذا - في رأيه - عمق جديد يحسب لتجارب الكتابة القصصية ، وهذا تمايزنا الذي يحسب لنا ، تمايزنا عن الكتابة السابقة التي تعددت أفلاكها .

ودعني أعرض لك بعض الآراء التي كتبت عن تجربة الطفولة عندي فمن قائل « انها ليست كتابة عن الطفولة انما هي كتابة طفلية » أي أنني أستعير عيني الطفل ورؤيته للأشياء كما استعير لسانه وأعبر به . ومن قائل : « انني اغتصب الطفل الذي اكتب عنه » أي أنني أشارك في قهره ، ولا أدعه يعبر عن نفسه بطريقته ، وانما أفوم أنا بدوره مما يشارك في قهره فضلا عن صور القهر التي أعرض لها . وهذا رأى مناقض للسابق ، ومن قائل « لا يمكن لكاتب أن يكون طفليا الا اذا تجاهل تجاربه وخبراته ككاتب » أي أن كتابتي لو كانت طفلية لكنت كتبتها في حدود خبرات

وتجارب الطفل ملقيا بثقافتى ككاتب على قارعة الطريق • ومن يقول بأن الطفولة عندي « هي الجانب الخفى للرجولة » وقد تعجب لأننى مع كل هذه الآراء المختلفة ، كل واحد قد أصاب فى جانب ، وهذا يعكس شمول تجربة الطفولة لدى ، وكذلك أهمية هذه التجربة •

وأنا كتبت عن هذه الطفولة لأنى لم أجد شيئاً آخر أكتب عنه ، انها التجربة الحية والحميمة التى تستدعيني من وقت لآخر •

س : لماذا يكتب - فى رأيك - جوء الكتاب الآن الى العودة الى مرحلة الطفولة واستلهاها فى الكتابة (وخاصة فى القصة القصيرة) ؟

ج : حاولت أن أجتهد يوماً ، وأقدم تفسيراً لهذه الظاهرة فقلت : ان هذا الجيل - أقصده جيل من الكتاب - جاء فى زمان معاكس ، فقد تربينا فى ظل التجربة الناصرية أثناء زهوها وانتصاراتها الأولية ، وتعلمنا مجموعة من البديهيات التى لاتقبل النقاش وراينا أنها استكمال واقعى للمشروع المصرى الناهض فى توجيههم القومى ، واكتشاف البعد العربى كأحد عناصر مكوناتنا ، واستنهاض الهمم لمحاربة الاستعمار الذى تحدد فى الامبريالية الأمريكية والاستعمار الاستيطانى الاسرائيلى ، ودور هذه التجربة الناصرية فى دعم نضال الشعب الفلسطينى ، ونوجها نحو تنمية حقيقية على قاعدة بناء اقتصادى مستقل ، وغبرها من البديهيات التى الهوية الحقيقية فى مواجهة طمس المعالم •

ولكن عند تحققنا ككتاب فرضت علينا توجهات مغايرة تماماً قلبت الأوضاع وجعلتنا نتمسك بطفولتنا ، التى هى حمايتنا من الضياع وهى الهوية الحقيقية فى مواجهة طمس المعالم •

على الأقل هذا هو التفسير الظاهرى والسطحى والعام ربما يكون لكل كاتب - على حدة - تفسيره الخاص ودوافعه الذاتية ولكن اذا كان ذلك لماذا حدثت فى الكتابة بشكل جماعى • ربما يكون هناك تفسير سيكولوجى أعمق ، وعلى ما أظن لن يستطیع تجاهلى بعض الظواهر العامة ، فى التوجه السياسى والاجتماعى للمجتمع كله ، وللحقبه التى عاشها هؤلاء الكتاب بالذات • ولم يوجد بعد الكاتب الذى لم يفلت من الطفل فيه ، ولكن المسألة هنا فى طريقة التعبير عن هذا الطفل ، وكل الكتاب يكتبون عن الطفل فى حياتهم ولكن بسبل مختلفة •

حوار مع الناص : محمود الورداني

حول القصة والابداع

س : ما هو في تصورك الجوهر الخاص المميز للقصة القصيرة عن غيرها من الأنواع الأدبية ؟

ج : تمتلك القصة القصيرة سرها الخاص ، وبالنسبة لي ، فأنى أحمل لها عشقا خاصا . فهي من ناحية تملك هذه الامكانية الفذة للاستفادة من سائر الأجناس الأدبية فضلا عن الموسيقى والفنون التشكيلية والسينما . وهي من ناحية أخرى ، قادرة على التأثير البالغ فى الأجناس الأدبية الأخرى .

هذه القدرة على تبادل التأثير قد تكون هى نفسها التى تملكها مختلف الفنون بالنسبة لكل منها فى علاقتها بالأخرى .

على أن القصة القصيرة ، ربما لطبيعة بنائها ، وربما لحجمها المرتبط بحدود وحرارة تأثيرها ، وربما لأسباب أخرى كثيرة ، هى الأكثر قدرة واستجابة للتأثير والتاثر .

ثمة وشائج خاصة ربطت بينى وبين القصة القصيرة ، وهى على أى حال وشائج معقدة على نحو ما ، الا أنها ساهمت فى محاولة تبلور مفهوم يخصنى عن القصة ، وهذا المفهوم نشأ وينمو ويتغير عبر الكتابة ذاتها .

لن أضيف جديدا اذا أشرت الى أن مسألة الحجم ليست هى الاعتبار الأول فيما يتعلق بالقصة القصيرة ، لكننى أعتقد ان الاعتبار الأول ينصرف الى شكل من أشكال التحدد أو الاقتراب بين ما تحسه قبل الكتابة ، وبين هذا التحقق الذى يتم بالفعل بعد الكتابة .

كما أننى لن أضيف جديدا أيضا اذا أشرت الى أن حدود الزمان والمكان لا علاقة لها بالقصة القصيرة ، لكن هناك انضباطا ما تملكه القصة القصيرة . ان الأحكام والانضباط اللذين يجب أن تكتب بهما القصة ربما كانا يمثلان بالنسبة لى أحد حوائج هذا الجوهر الخاص المشار اليه .

وأخيرا ، فان القصة القصيرة هي الشكل المفتوح دائما . فهي الكتاب .
الذى تظل تكتبه طوال حياتك ، فيمنحك المزيد والمزيد . انها شكل قابل
للاستكمال عبر الكتابة ذاتها .

س : كيف تبدأ حالة كتابة القصة القصيرة لديك ؟

ج : في كل الأحوال أبدأ الكتابة منطلقا من رغبتى فى التعبير عن
مشهد ما ، أو صورة ما . وفى كل الأحوال أيضا لا أنطلق فى الكتابة من
رغبتى فى التعبير عن فكرة ما أو موضوع ما .

ثمة حنين دائم لدى لاستخبار مشهد معين (قبل الكتابة) ، ويستمر
هذا الحنين مستعرا تارة وخافتا تارة أخرى ، حتى أشعر فى لحظة محددة
برغبة مبهمه فى الكتابة ولا أستطيع أن أحدد طبيعة هذا الشعور بالرغم
من أننى أتحمسه على نحو ما . وربما يرجع ذلك الى اختلاف كل شعور
عن الآخر ، باختلاف القصص . بعبارة أخرى ، أود أن أوضح انه ليست
هناك حالة محددة أشعر بها قبل الكتابة .

فعلى سبيل المثال لدى قصة قصيرة اسمها « يوم جاء جدى » ، بدأت
لدى منذ نحو عشر سنوات ، وكنت أريد أن أكتب عن تلك العربة الحنطور
التي نتوقف فى الغيط ثم يهبط منها الجد بكاكولته وقفطانه وعمامته .

وثمة قصة جديدة بدأتها منذ شهور قليلة . كنت أود أن أكتب عن
مشهد أرغب فى استحضاره والاحساس به منذ سنوات لا أتذكرها .
هذا المشهد لا يتجاوز رجلا وامرأة يعبران الشارع ليدفنا طفلهما فى مقابر
الخفير . ما حدث هو أن هذا المشهد تحول الى رواية أقوم بالعمل فيها
الآن ، وبالطبع فلقد اختلف تماما هذا المشهد السابق الاشارة اليه عن
الرواية التى أعمل فيها الآن .

وهذا المشهد الذى أتحدث عنه ، قد أكتبه بالفعل فى القصة وقد
لا أكتبه ، وقد يأتى بشكل مختلف عن الشكل الذى كنت قد استحضرتة
أو استحضرنى .

وعادة ما يبدأ الأمر بما يشبه الفسوق فى تفاصيل هذا المشهد :
الرائحة واللون والأجسام والأشياء والضوء . . تستغرقنى هذه التفاصيل ،
وتنمو ندريجا ، دون أن أدري الى أين تقودنى .

ولا أستطيع أن أحدد ارتباطا ما بين هذا المشهد أو الصورة ، وبين
احداث معينة تجرى فى الواقع . أذكر اننى فى عام ١٩٨١ ، وفى أعقاب
اغتيال السادات قبض على وأودعت سجن المرج ، وهناك وجدتنى أكتب

قصصه تبدأ بمشهد حسان يركض في الشارع ، وما يلبث أن يعثر أثناء ركضه . كنت أفكر في هذا المشهد منذ سنوات ، ووجدتني أكتب ذات الليلة على عتبة سجاجير ، وفي ظروف أقل ما يمكن أن يقال حولها انها غير هوائية ، فضلا عن أن القصة ذاتها لا تتناول ما كان يجرى معي لحظتها .

س : كيف تتطور هذه الحالة وتستمر غالبا ؟

ج : لقد حاولت في السطور السابقة أن أرد على هذا السؤال دون أن أقرأ السؤال ذاته . لكنني أعتقد أن الأمر يحتاج الى المزيد .

عادة ما يستغرقني المشهد بحدوده العامة لمدة طويلة ، نادرا ما أكتبه على الفور . حالات قليلة حدث فيها ذلك ، مثل قصة بحر البقر التي شاهدت في الليلة التي كتبتها فيها لوحة رسمها طفل ، حطم فيها دون أن يدري بالطبع كل قواعد المنظور ، لكنه رسم لوحة بديعة . هذه اللوحة شاهدتها في أول الليل عند الأصدقاء وسألته عن رسمها . ثم فوجئت بعد عودتي الى البيت بكتابتني لنافذة وثمة قصة متشابهة هي قصة فانتازيا والحجرة ، ولقد كتبتها أيضا بمجرد أن انبثقت أمامي صورة الرجل المحبوس خلف باب حجرته .

وبطبيعة الحال ، فإن كتابتي للقصة بمجرد انبثاقها أمامي ليس معناه أنني لم أكن على علاقة بها من قبل دون أن أدري .

لكنني في كل الأحوال لا أجدني في حالة سعي وراء المشهد الذي تبدأ به كتابة القصة عندي ، ولذلك فأنني - عادة - أنتظر هذا المشهد يتلقائية ، ويتم استيعابه واكتشافه واستكمالها دون التوجه اليه بشكل إرادي ، ولذلك فانه من النادر أن أقوم بتسجيل أية ملاحظات ، قبل الشروع في الكتابة بالفعل .

أخلص الى القول أنه ليست هناك امكانية لاستمرار أية حالة الا ايماني بصدق ما أكتبه ، ولذلك فأنني أنتظر هذه الحالة مقتنعا بأبها . لن تأتي الا اذا كانت مرتبطة بي وصادقة تماما .

لكنني أصدقك القول أنني الآن لم أعد مستريحا تماما لما تعودت عليه ، بل وبدأت أشك في صحته . الكتابة عمل مستمر منظم يشكّل ما ، ولا بد من التوجه نحوها لا انتظار أن تأتي هي . هذا ما أقوله لنفسى الآن ، وهو ما يعني أن ثمة فترات قد بدأت في الاهتزاز ، لكن هذا لا يعني أن الفترات السابقة قد تم تجاوزها بالفعل .

س : ما هي أهم الموضوعات أو الحالات الواقعية أو المتخيلة التي تدفعك الى كتابة القصة القصيرة ؟

ج : كما اشرت من قبل ليست هناك موضوعات أو حالات واقعية أو متخيلة تدفعني للكتابة . هناك مشاهد وصور .

بالطبع لا بد أن تكون هذه المشاهد والصور مرتبطة بحالات أو بشر في حالات ، لكنني لا أعني هذا الا بعد أن يشدني هذا المشهد أو تلك الصورة . وأود أن أضيف هنا أن هذا المشهد أو الصورة قد يكون متخيلا بمعنى أنني استحضره ، أو قد يحدث أمامي أو أراه بشكل من الأشكال .

لكنني لا بد أن أقرر هنا أنه من الصعب أن تكون هناك حالات أهم من حالات تدفع للكتابة . المهم في كل الأحوال أن تكون الكتابة حقيقية وصادقة وبالتالي كتابة جيدة .

الا أنني أستدرك مشيرا الى أنه من الممكن أن تكون هناك بعض الحالات - أو المشاهد بالنسبة لي - أكثر قربا وحميمية من غيرها .

س : ما هو تصورك الخاص لدور الحلم في القصة القصيرة ؟
(حلم اليقظة وحلم النوم وما شابه ذلك) .

ج : سأكشف لك عن شيء بالغ الخصوصية ، وهو أنني نادرا ما أتذكر أحلامي بعد أن أستيقظ ، وهي مسألة محيرة لي . قد أتذكر نتفا قليلة من هنا أو هناك ، لكنني من النادر أن أتذكر حلما بتفاصيله العامة .

فيما يتعلق بحلم النوم فأنني قد أستيقظ فرحا أو حزينا ، مبتهجا أو مهموما ، فأبدأ في اكتشاف تفاصيل ضئيلة للغاية . وهذا يسبب لي ضيقا شديدا بلا شك بل أنني أعلق ألاما كبارا على نفع هذه الأحلام في الكتابة ، فقط لو تذكرتها .

أعرف أن بناء الحلم ورموزه مسألة بالغة التعقيد ، كما ان احتمالات متعلقة بدور اللاوعي تشغلتني ، بالطبع فإن دور الحلم في الكتابة مطروح ، ولكن على هذا النحو الغامض الغائم .

بعبارة أخرى ، يبدو أن حلم النوم ليس له علاقة واضحة أو محددة بالكتابة . كما أنني لا أذكر أنني اعتمدت على حلم لي في أية تفاصيل لقصة من قصصي .

وفيما يتعلق بحلم اليقظة لا أفهم ما المقصود بالضبط بهذا التعبير . اذا كان المقصود هو هذا الإبحار العادي الذي يحدث أثناء المحاولات السابقة على الكتابة فإن هذا الأمر يحدث بشكل مستمر ولا يتخذ أو يرتدى ثوب الحلم .

أكرر مرة أخرى ان حلم النوم بالنسبة للكتابة لا يمكننى أن أقطع فيه برأى ، فليس معنى أننى أعانى من مشكلة عدم تذكر أحلامي بشكل واضح ، ان دور الحلم ورموزه وبناءه لا يبقى فى اللا وعى منتظرا الفرصة ليخرج بشكل من الأشكال .

س : ما هو تصورك الخاص لدور الخيال فى القصة القصيرة ؟

ج : منذ وقت قصير كنت أعانى من مشاكل واجهتنى فى الكتابة . فبعد أن انتهيت من مجموعتين قصصيتين ررواية ، ووجدت نفسى أتوقف عن الكتابة ، وبدا لى أنه من المستحيل أن أعاود الكتابة مستخدما ومعتمدا على ما اكتسبه عبر الكتابة السابقة . بدا لى أن كل ما اكتسبته قد استنفذ من قبل وانه عاجز عن الاستجابة لاحتياج جديد أشعر به .

وقد اكتشف المخرج بغتة ، بعد أن طالمت فترة توقفى ، وكان المخرج هو الانتباه لامكانيات جديدة ولا محدودة يمنحها الخيال .

ولا اعتقد ان المجال مناسب للحديث حول هذا المخرج بشكل أوسع ، لكننى أشير فقط الى أن الكتابة هى اكتشاف دائم ومستمر لامكانيات جديدة للخيال .

لدى قناعات جديدة اكتشفتها أثناء فترة التوقف التى اشترت اليها منذ قليل وتنطلق هذه القناعات من ضرورة اطلاق كامل الطاقات الكامنة فى الخيال ، والتخلص من كل ما يكبل الخييلة . واذا كانت الخييلة تصادف منذ أن تعنى ذاتها ، مئات وآلاف المحاذير والنواهي والمحرمات والممنوعات السياسية والدينية والاجتماعية والنفسية اذا كان الأمر كذلك ، فإن العصف ذو تحطيم كل هذه « التابوهات » يبدو أمرا لا غنى عنه ، حتى تنطلق الخييلة .

وأشير هنا على سبيل المثال الى كتاب مثل ألف ليلة وليلة أو سيرة حمزه البهلوان أو الظاهر بيبرس ، فكلها كتب تنتمى الى الخييلة الشعبية ، وهى مثل مبهرة وهائلة لانطلاق الخيال وتجاوزه ثم تجاوزه باستمرار .

وأكاد أقول أن المسائل التى تعانى منها الخييلة ، نتجت من غياب وفصم العلاقات بين الكاتب وبين ما شكل وجدانه ووجدان اسلافه . ان الكتب السابق الاشارة اليها هى مخاضتنا التى ينبغى علينا أن نعود اليها .

أخلص اذن الى أن دور الخيال على النحو السابق هو الذى يشكل الكتابة ، وهو الذى يمنحنا لونها وظلها وظلمها ورائحتها وشكلها^١

س : ما هو تصورك الخاص لدور الذاكرة فى القصة القصيرة ؟

ج : الذاكرة هى ما يشكلنا جميعا . ذاكرة الكاتب والذاكرة الجمعية التى تحفظنا ونحفظها منذ أن تتسلطنا وحتى الرحيل الجتمى .
والذاكرة فى القصة القصيرة هى الذاكرة فى سائر الاجناس الأدبية ،
وان كان يجرى مجابتهها على نحو مختلف بالطبع .

أحسب أن الذاكرة هى اللوح المحفوظ ، ذلك الذى سجل عليه مجمل الآلام والأحلام والمسافر ورحيل الآخرين ورحيلنا .

أظن أيضا أن جانبا كبيرا من النصوص الحديثة حفلت واحتفلت بدور خاص للذاكرة فبدلا من الواقعى الآن ، أو الدومانس أو الكلاسيكى . .
الى آخر هذه المصطلحات التى أجدنى مضطرا لاستخدامها دون اختناغ ،
أجد أن ثمة احتفال غنى بذاكرة الراوى والشخص ، سواء فى ذلك الذاكرة التى نعى بما يجرى أو بما جرى .

وفى القصة القصيرة ، أستطيع أن أشير باطمئنان الى أنه الى جانب المشهد والزمان والمكان ، تقف الذاكرة على نفس المستوى من الأهمية . كما تحتل نفس الاهتمام .

لا أستطيع أن أثرت كثيرا حول دور خاص للذاكرة فى القصة القصيرة ، فأنا منذ أن وعيت الكتابة ، وأنا أحس باعتماد خاص عليها .
قد يرجع ذلك الى انها تمنحنى فرصة لتثنأى والانتقاط النفس والمغوص وللرحيل والرجوع ، كما قد يرجع ذلك الى ارتباطها الخاص بالزمن الفنى ، كما قد يرجع الى ارتباطها أيضا بكل الأشياء البعيدة التى أجدنى دوما فى حالة حنين لها ، ان ما مضى يكتسى بغبار خفيف غير السنين . تتغير الألوان والهيئات وكل ما هو خارجى ، ويبقى شىء آخر يظل عالقا بى . وهذا هو الحنين الذى أشرت اليه ، واعتقد أنه فيما كتبت من قصص له دور ما .

س : ما الذى ساهمت به مرحلة الطفولة (طفولتك الخاصة بشكل محدد وكذلك الطفولة بشكل عام) فى كتاباتك خاصة فى مجال القصة القصيرة ؟

ج : سبب شخصى تماما جعل الطفولة عندى تحتل حيزا فى الكتابة . لقد عشت طفولة عريضة غنية متنوعة ، كما اننى خضت تجارب غديدة ، لا تتم عادة قبل المراهقة ، فى مرحلة متأخرة من طفولتى .

كان فقدى لوالدى منذ كان عمري حوالى سنتين ، ومواجهتى لعالم شرس وقاس وقبيح ، سببا لحوضى المبكر لكل التجارب القاسية بدورها .

منذ اللحظة الأولى واجهت علما ثابتا راسخا لا مكان لي فيه ، الأمر الذي قادني الى الاصطدام المبكر والشرس به .

وأود أن أقرر ان قصص الطفولة التي كتبتها هي أحب القصص الى نفسي وأكثرها تأثيرا بالنسبة لي .

وإذا كانت المجابهة الأولى التي وجدتها أمامها هي موت الأب ، في عالم يشكل الأب فيه لقمة العيش والحماية والملاذ والأمن ، فان المجابهة النسائية هي اصدار أمي على أن نعيش جميعنا : أطفال ثلاثة وهي ، وسط هذا العالم الشرس المهين .

بعبارة أكثر تحديدا ، أشير الى أن مرحلة الطفولة بالنسبة لي ، لا تنطلق من المفاهيم الشائعة حول الطفولة بشكل عام . فليس ثمة براءة في طفولتي ولا عالم أبغى استعادته كحكم وردى مبهج ، بل مواجهة محتدمة وحرق مراحل سنوية بكاملها دون المرور عليها ، ومواجهة باهظة ثقيلة على تكويني العمري .

تشكل طفولتي اذن جانبا ليس بالهين من تجربتي وطبيعتي ومشاعري ، وهي دون تواضع ، سمحت لي ومنحتني وحرمتني .. كل ذلك في آن معا .

انها مرحلة حاضرة في تكويني ، وحادة في ذاكرتي - أعني في تفاصيلها العامة .

س : لماذا يكثر - في رأيك لجوء الكتاب الآن الى العودة الى مرحلة الطفولة واستلهاها في الكتابة (وخاصة في القصة القصيرة) ؟

ج : ثمة رأى شائع يتناول هذه المسألة على النحو التالي :

أن الواقع قبيح والمواصفات والمعايير قد انقلبت الآن ، وهذا صحيح بالطبع لكن هذا الرأى يضيف : ان لجوء الكتاب الى مرحلة الطفولة احتياج على قسوة وقبح هذا الواقع .

قد يكون هذا صحيحا ..

لكنني أود أن أضيف ان هؤلاء الكتاب الذين تشير اليهم ، جاءوا في وقت الهزائم الكبرى والفقدان وغياب الأطر المرجعية وسقوط وادانة كل الرموز التي وجدت جسده هذه الأمة في الماضي ، فضلا عن انقلاب هؤلاء الكتاب - وهو انقلاب مشروع وحق لا مراء فيه - على البلاغة القديمة والكتابة القديمة ، وان كان هذا لا يمنع احترام انجازاتها واستيعابها وتمثلها .

فالأمر اذن ليس مجرد احتجاج سطحي على قبح الواقع ، لكنه أكثر
تركيبا وتعقيدا ، والى جانب ذلك ، فان تجربة هؤلاء الكتاب تبدو بحق
متفردة وتشكل ظاهرة فى الأدب العربى انفرد بها الكتاب المصريون .
ولا يغيب عن البال ، فى هذا الخصوص ، ان هذه التجربة لم تبدأ
من خلال منبر ما أو جماعة بعينها أو جيل تشكلت ملامحه .

فمن المعروف أن أغلب هؤلاء الكتاب بدأوا الكتابة فى وقت مقاطعة
دور النشر والمنابر الرسمية منذ أوائل السبعينيات ، ولذلك فان أغلب
انتاجهم تم انجازه بشكل منفرد ، وبشكل فردى ، دون أن تكون هناك
فرصة للحوار والصراع وتبادل الخبرة على النحو الطبيعى والمتصور .

س : ما هو تصورك الخاص للثغرى الزمان والمكان فى القصة
القصيرة ، بمعنى ، هل هناك زمان خاص وكذلك مكان خاص تتطلبه القصة
القصيرة الجيدة ؟

ج : أعتقد أن لكل قصة قصيرة زمانها ومكانها ، وليس هناك
ما يمكن أن نطلق عليه الزمان والمكان بمعنى مطلق يصلح لكل القصص .

لكننى أظن أن الزمان والمكان - بمعنى ما - يشكلان عندي تحديدا
أو اطارا أو نوعا من السور أو الخيمة . . . لقد قصدت بهذه المترادفات
جميعا أن أوضح ان المعنى لا ينصرف الى الشكل الخارجى - ان كان هناك
ما يمكن ان نطلق عليه شكلا خارجيا .

فالزمان ، على سبيل المثال ، ليس فقط هو الزمن التاريخى الخارجى ،
لكنه ، الزمن الفنى ، وهو الوحيد الدقيق والحقيقى .

وزمن القصة هو الزمن الفنى الذى تشكله عبره هذه القصة أو تلك .
لا ينقضى هذا الزمان بانتهاء الثوانى التى تحتويها القصة ، لكنه زمن مناظر
للزمن الخارجى الواقعى ، وليس مطالب الا بمهمته : أى عبر الكتابة .

ونفس ما قيل عن الزمن ، يقال عن المكان ، غير أنه من المهم أن أوضح
هنا أن يرتبط على نحو مختلف بالمشهد الذى أجدنى مطالبا بلامسة
تفاصيله ، تلك التى تشكل وتتشكل عبر الشخصوخ وما يجسرى لها
وما تقوم به ، بعبارة واحدة : حركتها (أعنى حركة الشخصوخ والأشياء
والأضواء والظلال والألوان) .

حوار مع القاص : حسين عبيد

حول القصة والابداع

س : ما هو تصورك الجوهري الخاص المميز للقصة القصيرة عن غيرها من الأنواع الأدبية ؟

ج : القصة القصيرة تتميز عن بقية الأنواع الأدبية بأنها :

— مشهد أو لقطة تضيء بؤرة في الواقع أو ملمحا لشخصية ،
أو تطرق فكرة معينة (قصة سبيمة عند النهر من مجموعة قطار الحادية
عشرة) .

— قد ترسم القصة جوا من الأجواء (قصة الانتظار) .

— قد تحكي حكاية معينة ، تقدم من خلالها استبصارا للواقع
أو الدنيا (قصة الانتظار مرتان) .

— قد تكشف حركة وعي الشخصية في لحظات معينة (قصة
الرحلة) وقصة لقاء على شاطئ النهر .

— قد ترسم منحني أو اتجاهها لتطور شخصية معينة ، أو اضاءة
موقفها في لحظة معينة .

— تمتلك القصة القصيرة امكانيات خصبة لم تستغل بعد كما
يجب كالولوج الى عالم الأحلام ، والاستفادة من تقنيات مختلف الفنون
البصرية والسمعية . وكذلك امكانية فتح آفاق جديدة . انظر محاولات
صنع الله ابراهيم في مجال كتابته قصص قصيرة علمية عن الحشرات
والأسماك البحرية .

س : كيف تبدأ حالة كتابة القصة القصيرة لديك ؟ وكيف تتطور
وتستمر ؟

ج : تنطلق القصة القصيرة لدى من احدى الحالات الآتية :

١ - مشهد أو صورة شاهدتها أو خبر قرأته أو حكاية سمعتها
فتحيلنى الى الواقع الخصب أو المنطلق الأساسى *

٢ - قد يبدأ الأمر بفكرة ، تنمو وتختمر ، ويبولورها الخيال
الابداعى حتى تكتمل ، وحين تكون كاملة أكتبها *

٣ - هناك قصص ما وجدتها تلح على مكتملة ومنها ما لم أبدل أى
جهد فى تنقيحها مثل قصة (حكاية بنت صغيرة) الأهرام ١١/٨/١٩٨٣ *

٤ - تستأثر الأحلام باهتمامى ، فحاولت أن أجرب كتابة عدد من
القصص يخضع لمنطلق الحلم ومقتضياته وأعتقد أننى حققت نجاحا فى
هذا السياق *

٥ - تبلور لدى الاتجاه السابق فحاولت المزوجة بين تحقيق فكرة
معينة من خلال شكل الحلم .. ومثال ذلك : قصة فى الغابة ، الشرق
الأوسط ٨/٦/١٩٨٨ *

س : ما هى أهم الموضوعات أو الحالات الواقعية أو المتخيلة التى
تدفعك الى كتابة القصة القصيرة ؟

ج : الواقع هو النبع الأول الذى لا ينضب للأدب ، وكلما ابتعدت
عنه مررت بفترات جذب أو تجريب ، وحين أعود إليه ، يعود الخصب الى
قصصى *

لذلك تشغل القصة الاجتماعية حيزا كبيرا فى قصصى تليها القضية
السياسية *

— يشغلنى جدا موضوع الموت * فتجده يحتل عددا من قصصى *

— الأحلام — كمنجم خصب لم يستغل كما يجب — تدفعنى للكتابة
والاكتشاف * وقد جربتها فى مرحلة كاملة من قصصى *

س : ما هو تصورك الخاص لدور الحلم فى القصة القصيرة ؟ (حلم
اليقظة وحلم النوم وما شابه ذلك) *

ج : الحلم منطقة خصبة لم تطرقها القصة القصيرة كما يجب ،
فى قصصى صارت هناك ثلاثة اتجاهات :

أولها : التداخل بين الحلم والواقع ، يعمل على تحقيق التأثير المطلوب
لدى القارئ مثال قصة الانتظار مرتان (مجموعة قطار الحادية
عشرة) *

قصة البحث عن مخرج من أرض الضياع (مجموعة لو تظهر الشمس) .

ثانيها : تجريب بعض قصصى فى بنائها على شكل حلم ، يخضع لمقتضيات الحلم ، ولا يخضع للمنطق الواقعى :

ثالثها : تجريب أن تأخذ القصة شكل بناء حلمى لخدمة فكرة معينة .

س : ما هو تصورك الخاص لدور الخيال فى القصة القصيرة ؟

ج : الخيال هو المحرك الأساسى للقصة القصيرة الناجحة ، فالكاتب حين يتأثر بمشهد أو صورة معينة ، يقوم خياله الخصب ، ببناء هذا المشهد ضمن اطار قصة متكاملة ، وخاصة القصة الاجتماعية .

أذكر أن قصة (العجوز الذى يبتسم) بدأت بمشهد السيدة التى تذبج دجاجة فى ترام ، والباقى من وحي خيالى الفنى ، القائم على أساس من الخبرات المكتسبة .

أذكر أيضا أن قصة (البحث عن مخرج من أرض الضياع) بدأت بمشهد الكرسي الشاغر أمامى فى سياراة الشركة فى رحلتها الصباحية ، لأن شاغله قد مات .

— وقد يكون جهد الخيال كاملا فى صياغة قصة ما ، فأجدها مكتملة فى خيالى جاهزة للكتابة ، وتلح على حتى أكتبها .

— أيضا قد أبدأ من فكرة لأكتب عنها قصة ، هنا يلعب الخيال دورا متكاملا فى كسوتها وبعث الحياة فيها — وكمثال قصة المطاردة (الشرق الأوسط ٢٥ / ١ / ١٩٨٧) وقد بدأت من فكرة التخلي عن الفرد فى اللحظة التى يحتاج فيها للمعاونة

وأيضا قصة الطابق الأرضى (ضمن مجموعة قطار الحادية عشرة) وهى عن التفكك بين الأفراد أو الأمم الذى ينبىء بمأساة وشيكة الوقوع . . .

— هناك محاولات تجريبية أخرى فى مجموعة من القصص التى جربت كتابتها على نسق الحلم .

— هناك أيضا قصص حاولت المزوجة فيها بين البناء (الحكيمى) المضمخ بفكرة معينة وقد كتبها بنجاح فى أكثر من قصة .

س : ما هو تصورك الخاص لدور الذاكرة فى القصة القصيرة ؟

ج : تلعب الذاكرة دورا أساسيا فى القصة القصيرة الحديثة ، تحاول القصة فيه أن تقترب من حركة الذاكرة نفسها ، وكيفية علمها ، فالتداعى والمونولوج الشخصى وكل وسائل تيار الوعى لذلك الاتجاه .

وحاولت القصة تحقيق هذا التقارب أيضا بمحاولة تداخل الأزقة وتداخل الأماكن والاستفادة من الفنون السينمائية من مونتاج زمانى ومكانى وقطع وخلافه .

س : ما الذى ساهمت به مرحلة الطفولة (طفولتك الخاص بشكل محدد وكذلك الطفولة بشكل عام) فى كتاباتك خاصة فى مجال القصة القصيرة ؟

ج : أذكر الموقف بشكل خاص ، كمعلم مميز من طفولتى (موت الأب فى السابعة ثم أخى الأكبر فى الرابعة عشرة ثم أختى الكبرى فى سن السابعة عشرة . . .

وكان الموت هو نقطة انطلاقى الأساسية لعالم الكتابة ، وأجمل قصصى هى التى تناولت فيها الموت من وجهة نظر طفل بكل ما يكتنف هذا الحدث من سحر وخوف وسواد . . .

أذكر فى هذا السياق قصة اعترض بها هى « البحث عن مخرج من أرض الضياع » من مجموعة (لو تظهر الشمس) . ومن العنوان يتضح انها محاولة للبحث عن مخرج من أرض الموت ، وهى قصة يندخل فيها الحلم والواقع ، المخاوف والأحزان ، الرعب والآلام ، وتنتهى بالحلم ، حيث لا مهرب من هذا العالم أو من هذه النهاية الحتمية وأعنى بها الموت .

ومن الملامح التى لا أنساها أيضا من طفولتى ، وظلت محورا أساسيا فى قصصى هى صفات أبناء البيئات الشعبية التى ترعرعت فى وسطها ، وقدرتها الجلييلة على الصمود والجلد والتحدى . وأذكر مثلا لذلك قصة (كان يجر العربة) ، وهى عن بائع فول تأخر عن الحضور الى الحارة التى كان يبيع فيها كل صباح ، لأن حماره مريض ، وعندما يموت حماره لئلا ، يتقدم - ببساطة - ويجر هو العربة كبديل للحمار .

وهذا الظل موجود فى آخر قصة منشورة لى بجريدة الأخبار (العجوز الذى يبتسم) ففىها امرأة تناضل من أجل تربية أولادها فتشتري بعض الدجاجات من كشك مؤسسة الدواجن لتبعضها أغل من سعرها وتكسب الفرق ، لكن دجاجة تموت فتضطر لذبها فى الترام ، ببساطة أيضا ولم تشغلها أعين المراقبين أه قضية الحلال والحرام .

وأعتقد أن طفولتى هى التى حددت انتمائى الشعبى بشكل جذرى ،
وهى التى عمقت الهم الاجتماعى الموجود فى قصصى .

س : لماذا يكثر - فى رايك لجوء الكتاب الآن الى العودة الى مرحلة
الطفولة واستلهاهما فى الكتابة (خاصة فى القصة القصيرة) ؟

ج : الطفولة مرحلة هامة بالنسبة للكاتب ، هى مرحلة البناء
والتشكيل لشخصيته ، ولكن لكل منا نظرتة الخاصة لكل ما حولنا ، وهى
غالباً نظرات تنسم بالبراءة والصدق لم يزيها واقبح الكبار ، ولم يقتل
السحر فيها نضوج الكبار الفكرى . وفيها أيضا أول تجربة نضج جنسى
يمر بها الكاتب ، وتصبح نقطة فاصلة بين عالمين (وهو موضوع تناوله
العديد من الكتاب أيضا) .

س : ما هو تصورك الخاص للزمان والمكان فى القصة القصيرة ،
وبمعنى ، هل هناك زمان خاص وكذلك مكان خاص تتطلبه القصة القصيرة
الجيدة ؟

ج : لكل قصة زمنها الخاص ومكانها الخاص أيضا . الخاص هنا
يقابل المناسب مع حدث القصة أو ما يجرى فيها من أحداث .

أصبح زمن القصة الحديثة الجيدة ، مكثفا ، مركزا ، بحيث يحدث
التأثير المطلوب لدى المتلقى من ناحية ، ويكون واقعا بقدر الامكان . لم
يعد هناك مكان للزمن المضطرب ، الذى قد يستمر لسنوات ، بل أصبح
يتركز فى فترة محدودة .

وسأضرب أولا بعض الأمثلة ، لوحدة الزمن ، المكثف أيضا والتى
تستلعى أيضا وحدة المكان .

— فى قصة « ليلة فى كوخ مهجور » وهى أول قصة كتبتها عام
١٩٦١ ونشرتها عام ١٩٧٥ بملحق الزهور - مجلة الهلال ، وصورت ضمن
مجموعة (لو تظهر الشمس) فالزمن فيها عدة ساعات من ليلة واحدة
والمكان كوخ مهجور ، والقصة فيها رجعة واحدة للوراء ، وخروج من الكوخ
الى الحقول فى النهاية . لذا أعتقد أن وحدة الزمان والمكان تنتج وحدة
التأثير لدى المتلقى .

— نفس الكلام ينطبق على قصة استغاثة (ضمن مجموعة قطار
الحادية عشرة) وان اختلف تكنيك الكتابة ، فالحدث يتم من تناوله من
خلال مجموعة شخصيات يجتمعون فى مكان محدد ولعدة ساعات من ليلة .

— أحيانا يلعب تداخل الأزمنة دورا أساسيا فى بناء القصة ، كما حدث فى قصة (الرحلة) (ضمن مجموعة قطار الحادية عشرة) ، حيث تدور القصة داخل وعى شخصية مصابة بطلق نارى خلال رحلتها للمستشفى هنا تتداخل الأزمنة الحاضرة والماضية دون ترتيب ، بما يتناسب مع حركة وعى الشخصية . هنا يحتل الزمن دورا رئيسيا فى بناء القصة بينما يكون المكان تابعا طبقا لمنطق الداعى الداخلى للشخصية .

— أحيانا يلعب المكان الدور الرئيسى كما حدث فى قصة (البحث عن مخرج من أرض الضياع) ضمن مجموعة (لو تظهر الشمس) من خلال تواجد الشخصية فى مكان معين خلال رحلة عملها الصباحية لكن الأزمنة المسيطرة هى زمن الحلم والزمن الماضى اضافة لحركة الحاضر المصاحبة للمكان الخارجى الذى تمر به الشخصية — هذا التزاوج والتداخل فى حركة الزمان والمكان يخدم فكرة القصة لأنها تتناول الموت من خلال بناء كابوسى ، ضاغط — هذا التداخل الزمنى والمكانى بين الحلم والواقع موجود أيضا فى قصة (الانتظار مرتان) مجموعة قطار الحادية عشرة . اذن نخلص من ذلك أن لكل قصة بناءها الزمنى والمكان الذى يتناسب مع موضوعها ، ويعمل على توصيله بشكل جيد .

الفصل التاسع

مناقشة وتعليق

فن الالتقاط الدال :

يقول فرانك أوكونور : « ان الفرق بين القصة القصيرة والرواية ليس فرقا في الطول ، أنه فرق بين القصص التطبيقي ، ودفعاً للليس أقول اننى لا أحاول أن أغض من شأن القصص التطبيقي ، كل ما هناك أن القصص الخالص أكثر فنية » (١) .

ففى حين يتعامل الروائي مع أركان عالم متكامل قابل للامتداد والاستطراد والتفصيل ، وقابل للتطوير في كل مكوناته من الأحداث والشخصيات وغيرها ، فإن كاتب القصة القصيرة يتعامل مع لحظة أو فكرة أو انطباع أو احساس أو انفعال أو موقف أو زاوية من زوايا الحياة ، لحظة من لحاتها ، ومضة من ومضاتها ، مع لحظة الانسان أو ساعته في مقابل عمر الانسان أو حياته والتي يتعامل معها الروائي ، لكن اختيار كاتب القصة القصيرة لهذه اللحظة لا يكون بفصلها أو عزلها عن سياق اللحظات التي ظهرت فيها ، بل بدمجها فيها ، وتجميع كل هذه اللحظات واستقطابها في لحظة واحدة . فحين خلال جودة الالتقاط ، ثم براعة التشكيل الفني لها يستطع الكاتب أن يوفر لها استمرارا أو امتدادا وشيولا وديمومة وانتظاما في الإطار الكلي الذي ظهرت فيه ، وفي نفس الوقت (حقة) من خلالها استقلالها ، الخالص وجوهريتها وذاتيتها .

ان هنا لا يتم بين يوم وليلة كما يتصور البعض ، ان ابداع القصة القصيرة مثله مثل كل ابداعات الانسان ، عمل مجهد وشاق ويحتاج الى عديد من المخبرات والمهارات والقدرات والعمليات الابداعية العامة والخاصة ، بدءا من مراقبة الواقع ورصنه سكناته وجسر كاته ، واستيعابها وتماثلها ومعالجتها داخليا ومجاولته تنظيمها ، والإندهاش لما يقبها من وهن وتجلل

وفضوضور ، الى اختيار الجانب الصالح للعمل الفني فيها ، وعن طريق الضبط الدقيق للزاوية التي سينم العاط مادة العمل واعباره وهاديينه من خلالها ، ثم تخيل ما يجب أن يكون عليه العمل ومحاولة اخنيار الشكل الفني المناسب ، فالفن كما يقول « فيشر » هو « تشكيل » هو اعطاء الاشياء شكلا ، والشكل وحده هو الذي يجعل من الانتاج عملا فنيا ، وليس الشكل أمرا عارضا أو طارئا ، أو ثانويا ، وقوانين الشكل وأصوله الاصطلاحية إنما هي تجسيده لسيطرة الانسان على المادة وهي وسيلة للمحافظة على الخبرة البشرية ، ونقلها للأجيال القادمة ، كما أنها وسيلة للمحافظة على المنجزات السابقة ، انها النظام الضروري للفن والحياه (٢) ويقول أيضا . « وما نسميه شكلا إنما هو تجميع للمادة بصورة معينة ، ترتيب معين لها ، حالة نسبية من حالات استقرارها ، والمضمون يتغير بلا انقطاع ، بهدوء وببطء أحيانا ، وبقوة وعنق أحيانا أخرى ، وهو يصططم بالشكل فيفجره ويخلق أشكالا جديدة ، يجد المضمون الجديد فيها ، لفترة من الزمن ، مجالاً للاستقرار مرة أخرى » (٣) « فكل منير أو منبه يحاول الكاتب صياغة شكل فني مناسب له يستثير بداخله احساسات وأفكار خاصة ، وقد تأتي التنبهات الابداعية فجأة ثم تتبلور بعد ذلك وقد تتكون نتيجة لتراكم خبرات وأفكار وأحاسيس ومطامح عديدة مر بها الكاتب أو تعرض لها ، وكذلك الاسلوب الفني الخاص بقصة ما قد يأتي فجأة متكاملا منتظما لكنه في حاجة الى بعض عمليات الصقل والتعديل ، وقد يأتي شيئا فشيئا وعلى مهل ويتغير ويتطور عبر الزمن وفي الحالتين يستخدم الكاتب اللغة وهي أداة تشكيلية ومادتها ، واللغة بطبيعة الحال ليست هي الكلمات المفردة فقط بل هي الاسلوب المتكامل المعبر عن الحالات والانفعالات والأفكار ، هي الكلمات والجمل والفقرات وحروف الجر ، والضمائر وحروف العطف ، هي الايقاع والموسيقى ، هي السرعة والبطء ، هي الحرارة والبرودة في الكلمات والتعبيرات ، هي التشكيل الجمالي وطريقة العرض ، هي العلاقات الدلالية الجديدة للتركيبات اللغوية ، هي العلاقات الداخلية بين الجوانب المختلفة للغة ثم العلاقات الخارجية بين هذه الجوانب والعالم الخارجي الذي أتت منه والذي تعود اليه ، واستخدام اللغة بطريقة ابداعية يتم عن طريق الاستخدام الجديد والمبتكر للامكانيات اللغوية الموجودة ، ثم عن طريق قدرته على تطوير هذه الامكانيات وخلق امكانيات لغوية جديدة تقيده في عمليات الاتصال الانساني .

وخلال محاولات التشكيل الفني يقوم المبدع بمحاولات شاقة وعنيفة ومن خلال الصراع ومحاولة التغلب على عوامل الاحباط والاعاقة والغلق والتعطل الذهني والانفعالي كى يصل الى الشكل الاكثر مناسبة أو البناء

الفنية المناسبة التي يتفاعل فيها الشكل والمضمون في مكون واحد ، ان ابداع الكاتب يظهر بمقدار تمكنه من صياغة أفكاره ومشاعره ووجهة نظره تجاه العالم والحياة بأسلوب أكثر أصالة وجدة ، فالاسلوب كما يشير « مارسيل بروست » هو خاصية من خصائص الرؤية ، أنه العالم الخاص الذي يراه كل منا ولا يراه أحد سواه ، أنه المنفعة التي يتيحها لنا الفنان ، ان يجعلنا نرى عالما اضافيا . بعد ذلك يقيم الفنان عمله ويعدل فيه ويقيمه مرة أخرى بل مرات عديدة ثم يطور أفكاره ويحاول من خلال عمليات التنظيم الإدراكي المختلفة والتي تتم بينه وبين عمله قبل كتابته وأثناءها وبعدها أن يصل به الى أجود وأنسب حالاته ، أى أكثرها أصالة . ان كاتب القصة القصيرة المبدع يستقطب الصدق ، ويسنقظ الدلالة ، يعمق الواقع ، ويرسخ قيما جديدة تعمل على تقدم الانسان وتزيد وعيه بذاته وواقعه .

وقد أوضحت النتائج السابقة أنه لا يمكننا أن ننظر الى أية عملية ابداعية الا في ضوء العمليات الأخرى المحيطة بها والسابقة عليها والتالية لها ، كما أنه لا يمكننا أن ننظر الى العملية ابداعية بمعزل عن المبدع ذاته ، سمات شخصيته ، ثقافته ، وقضاياها التي يتبناها ، رؤيته للواقع ، وكيفية تشكيله لمادته ، وأيضا فكرته أو أفكاره عن الأدب الجيد والأدب الرديء ، بالاضافة الى ما سبق فانه لا يمكننا أن ننظر الى العملية ابداعية والمبدع الا في اطار ثقافى وحضارى يتحرك المبدع من خلاله ويؤدى دوره سلبيا كان هذا الدور أو ايجابيا .

وخلال العملية ابداعية يلعب الانتباه ثم الادراك دورهما الهام والكبير فى امداد المبدع بمثيراته أو مواد عمله ، فالعين والأذن والحواس الأخرى تلعب دورا هاما فى توصيل المثيرات الحسية ذات الطبيعة الحافظة للعملية ابداعية ، ويكون انتباه المبدع ثم ادراكه لهذه المثيرات فى حالة منقذمة عندما نقارنها بانتباه وادراك الآخرين لها ، فالمبدع يلتقط هذه المثيرات ويدمجها ويعايشها ويتعامل معها تعامل ابداعيا ، ثم يحاول صياغة وتشكيل عمله الفنى وفقا لها ، وتعمل الحواس بطريقة انتقائية ، فليس كل ما تتلقاه يصلح مادة للعمل ، كثير من الأشياء يخزن فى الذاكرة : وملامح الأشخاص ، طرائق كلامهم وتعبيرات وجوههم ، اشارات ايديهم وأعضائهم الأخرى تفاعلات البشر ومواقفهم ، وتغيرات الطبيعة والمجتمع ، ثم يحاول المبدع بعد ذلك تنظيم ما تلقاه وانتبه اليه وادركه وتنبه الى وجود خلل أو عدم نظام أو نقص فيه ، يحاول تنظيمه بطريقة جديدة ، المبدع لا يقبل الأمر الراهن ، ولا يمر بالأشياء من الكرام ، ان المتبع - كما يقول أدونيس -

«ثبتت الأشكال أو تجسيدات الفكر ، بينما يعود المبدع باستمرار الى ما قبل التشكل ، الى ينبوع في تفجراته الأصلية ، الأول يطيل أمد المكمّل ، أما الثاني فيخلق اكتمالا جديدا (٤) » .

« والتفكير الأصيل ينزع الى القيام بعملیات إعادة تنظيم أكثر من كونه انعكاسا للخبرات الإدراكية السابقة » (٥) ومن أجل تحقيق عمليات التنظيم الإبداعي للمدرکات يلجأ الكاتب الى عديد من العمليات ، كالخيال ، وفيه يتم تصور موضوع القصة ومثيرها في سياق مختلف ، في سياق أكثر تنظيما واکتمالا من ذلك الذي واجهه المبدع في الواقع وأدرك قصوره ، « وخلال عمليات الخيال يقوم الكاتب بعمل شديد الدقة والتعقيد ، فهو يحلل ويختار ماهو جوهرى وله معنى ، وما هو مثير للاهتمام انه هذا العمل يتضمن تحليلا خاصا لظاهرة معطاه ثم قيام بتركيبها بعد ذلك » (٦) . فالخيال وسيلة داخلية جيدة لتمثيل المشكلة ومحاولة البحث عن حل لها ، ولذلك فهو وسيلة هامة في كل الفنون (٧) أيضا يلجأ المبدع خلال محاولته لتنظيم مدرکاته بطريقة إبداعية الى عمليات الإدراك والاحساس ، التذوق ، الفهم ، المضاهاة ، التحليل ، التركيب ، الاستدلال ، الاستقراء والتخطيط ، التذكر ، الحذف ، الاضافة ، التحوير ، والقراءة ، التأمل . التجول في الواقع لاستكشاف أسراره والتعرف على أبعاده وخبائاه ، وخلال ذلك يحاول المبدع بشتى الطرق وبتأثير من عوامل الأصالة والمرونة ومواصلة الاتجاه ، والحساسية للمشكلات ، وغيرها من العوامل الإبداعية أن يتحرر من أسر الأنماط المتجمدة والقوالب المغلقة ، أنه ينفذ الى أعماق الظواهر المعطاة لاكتشاف دلالاتها وإمكاناتها ، ومدى قابليتها للتطوير والامتداد « فما لا شك فيه أن موهبة الفنان تكمن في قدرته على أن يدرك ما يدور حوله في الحياة بطريقة أعمق من بقية البشر ، انها قدرته على أن يشعر ويلاحظ ما لا يشعر به أو يلاحظه الآخرون ، انها قدرته على النفاذ الى ما وراء سطح الظواهر والوقائع ، انها القدرة التي تمكن الفنان من فهم الظواهر المعقدة والعمليات التي تكشف من خلالها عن نفسها » (٨) أيضا أوضحت النتائج أن عملية الإبداع في القصة القصيرة تحتاج الى قدر كبير من التركيز الإبداعي باعتباره البعد العرضى أو المستعرض لعامل مواصلة الاتجاه ، وهناك تمييز عام للشاعر ستيفن سبندر بين نوعين من التركيز ، فبعض الكتاب يكتبون أعمالهم بطريقة مباشرة وعندما تكتب فانها نادرا ما تحتاج الى المراجعة ، أما البعض الأخر فيكتبون عمدة نسخ ، وعلى مراحل بحيث أنهم عندما يصلون الى النهاية تكون علاقة النسخة الأولى بالنسخة الأخيرة علاقة طفيفة ، وقد ضرب سبندر مثلا لذلك بتمييزه بين اثنين من كبار الموسيقيين العالميين - باعتبار أن الموسيقى تحتاج الى كتابة وتأليف أيضا

منها في ذلك مثل الأدب ، وان اختلفت رموز الكتابة وطريقتها في الحالتين - هما موزارت وبينهوفن ، فالأول كان يكتب بسرعة وبطريقة مباشرة ، وأثناء رحلاته ، وخلال تعامله مع عديد من المشكلات ، يكتبها - أي سيمفونياته - كاملة غير منقوصة ، أما بينهوفن فقد كان يكتبها شذارات متفرقة من الموضوعات في مفكرته ويحتفظ بها بجانبه ويكملها عبر السنين ، وغالبا ما كانت أفكاره الأولى غير بارعة ، لكنه كان قادرا على أن يصنع منها أشياء عظيمة بعد ذلك ، والفرق بين الاسلوبين أن الأول يكون قادرا على أن تسير الأعماق بطريقة خاطفة وبمجهود خارق سريع ومتواصل ، أما الثاني فهو يحفر طبقة وراء طبقة أعمق ، فأعمق ، والمستول عن أي من الحالتين هو الرؤية الفنية التي ترى وتواصل حتى تصل للهدف ، وهذا هو منطق العمل الفني (٩) .

ومواصلة الاتجاه - كعامل ابداعي - يتضمن هذين النوعين من التركيز الابداعي ، أو التعاملات الابداعية المكثفة والممتدة ، وقد أوضحت النتائج أن ابداع القصة القصيرة يتم على هذين المحورين فهو يتم من خلال التركيز الابداعي ، ومن خلال مواصلة الاهتمام واستمرار الانتباه ومتابعة الهدف وبطريقة واضحة وجادة خلال كل الفترات والعمليات التي تتكون منها حياة المبدع وعمليات الابداع . وقد اتضح من النتائج ان التركيز الابداعي ليس عملية عقلية فقط أو دافعية فقط ، بل هو مزيج ما سبق في مكون واحد ، وكما يذكر فينيك فان الفصل بين التفكير والدافعية هو أمر غير ممكن ، فنحن لا يمكننا أن نتقدم في فهمنا للتفكير دون دراسة مكثفة ومستمرة للشروط الدافعية التي تغير مجراه وتحدد طابعه الخاص (١٠) .

اتفقت نتائج الدراسة الحالية أيضا مع نتائج الدراسات المصرية السابقة عن الابداع في الشعر ، وفي لرواية والمسرحية (١١ ، ١٢) من حيث تأكيدها على أنه أثناء الابداع تأتي الفكرة أو الصورة الكلية أولا ثم تكتمل التفاصيل بعد ذلك ، كما أن حركة الابداع لا تتقدم جزءا بل تمشي من كل الى كل ، وأيضا أكدت هذه الدراسات أهمية العديد من العمليات الابداعية التي تضمنتها الدراسة الحالية كتكوين الاطار ومواصلة الاتجاه وعمليات التقييم والتعديل وأيضا الجانب الاجتماعي الذي اهتمت به هذه الدراسات اهتماما كبيرا وواضحا ، وقد ظهر هذا الجانب كعامل مستقل ومتميز في الدراسة الحالية ، فتربية الأديب وظروف حياته ثقافية ومعرفته الدقيقة بواقعة ومدى تطوره ، ووعيه بحركة التاريخ وما يعتمل في باطن المجتمع من صراعات بين القوى المختلفة السائدة فيه ، ووعيه بموقع مجتمعه من المجتمعات الأخرى ، ثم ووعيه بدوره كمبدع وبقدرته على تغييره الواقع

واعادة تشكيله ، كل ذلك له أهميته الكبيرة أثناء الابداع . « وحركة الابداع لا تتم الا بهذه الحركة نحو الآخر » (١٣) .

« ليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة ، بل أن يفتح الأبواب المغلقة ، لكن اكتساف الفنان للحقائق الجديدة لا يتم لحسابه الخاص وحده ، بل يتم من أجل الآخرين أيضا ، من أجل كل من يريدون أن يعرفوا طبيعة العالم الذي يعيشون فيه ، من أين أنوا ، وإلى أين يذهبون ، أن الفنان ينتج من أجل الجماعة » (١٤) والأديب عميق الحس لا يستطيع الا أن يكتشف لتوتره وانفعاله أسبابا انسانية مصدرها القوى الاجتماعية المتناقضة والمتصارعة ، وهو لا يستطيع في هذه الحالة أن يرد أسباب الأحداث التي تقع له أو لغيره لقدر غامض يصب المصائب على فريق من البشر ، ويمنح الخبرات لفريق آخر ، وينتفي من عمله بالضرورة ، تفسير الفعل الانساني بالقدر أو المصادفة أو الحظ ، فهو مؤمن بالضرورة بالسببية، وبأن المواقف الانسانية ليست الا ردود فعل لأفعال انسانية » (١٥) وعلاقة الفنان بمجتمعه ، بالبيئة الخاصة التي يعيش فيها ، والزمن الذي يعيش فيه ، لا يجب أن ننظر اليها في ضوء حقيقة أن المجتمع الذي يعيش فيه الفنان يشكل أفكاره ، وأنه هو الهدف الذي يوجه اليه هذا الفنان عمله بل يجب أن ننظر اليها أيضا في ضوء استجابة الكاتب المباشر للمتطلبات الجمالية لعصره ، والمتطلبات الجمالية للعصر والمجتمع الذي يكون الفنان على وعي بهما ، بطريقة أو بأخرى ، يكون لها تأثير لا يمكن انكاره على فهمه الجمالي وطبيعة عمله (١٦) .

والانتظام والاكتمال في الأعمال الفنية العظيمة ، كما يقول لوكاتش lukaco
يعنى القدرة على أحداث التكامل بين الوعي الانساني الخاص بالفنان والمضمون الاجتماعي في شكل يتضمن الكثير من الحقائق الجوهرية عن العلاقات الانسانية (١٧) .

الابداع اذن يبدأ من الآخرين وينتهي بهم واليهم ، وفي حركة دياكتيكية مستمرة ، « كما أن التقبل لفردية المبدع من جماعة سيكولوجية أو حتى من فرد واحد يمثل سندا نفسيا للشخص المبدع ، وهو الذي يكمن وراء استمرار المبدعين من العلماء والفلاسفة والفنانين ، وأصحاب الدعوات الاصلاحية — بل وكذلك لأنبياء — في أداء رسالتهم ، رغم وجود أنواع من المناخ العام المعارض لهم » (١٨) . أن دور الفن كما يقول « جمال الفيطنى » « هو إعادة خلق العالم من خلال تمثل الواقع التاريخي والتجربة الانسانية التي لها وحدتها المتكاملة » .

والقصة القصيرة باعتبارها اليوم من الملامح الهامة للانتاج الابداعي الانساني ، وباعتبارها كما يقول « أوكونور » (١٩) هي ليست شكلا أو فنا محمدا قبالا بطريقة منعسفة لا يصح الخروج على قواعدها التي أرسيت في وقت ما ، بل هي تعبير عن اللحظة الحضارية والتاريخية التي يعيشها الانسان ، ومن خلال هذا التعبير الابداعي تظهر أفكاره ومشاعره واهتماماته وهمومه ، وما تعبر عنه القصة القصيرة في عالم متقدم تكنولوجيا قد يختلف عما تعبر عنه في عالم نام أو متخلف ، وما تعبر عنه في عالم مليء بالصراعات. قد يختلف عما نعبر عنه في عالم مستقر أو متوازن أو غائب عن وعيه ، وهذا صحيح بالنسبة للمجتمع الواحد في مراحل زمنية مختلفة من تاريخه، انها تعبير مركز وسريع ولكنه عميق عن واقع الانسان وحياته ، وعالمه الداخلي والخارجي ، وما يوازيها في الشعر هو التركيز الغنائي Lyric Concentration في مقابل الامتداد الملمحي Epic Expansion ان كاتب القصة القصيرة المبدع يتصف بحساسية متفوقة في التقاط المثيرات من الواقع ، كما تتوفر لديه القدرة المتطورة على المعالجة الفنية للمواقف والخبرات ، وهو بالاضافة الى امتلاكه للثقافة الواسعة والالمام بجزيئات الحياة وعمومياتها ، فانه تكون لديه القدرة على تحويل التجارب العريضة الى خلاصة مركزة شديدة التكشف عميقة الدلالة ، فالفنان المبدع ينتج فنا غير متجمد أو متابع بل فنا متطورا ومشعا ، وهو يأخذ بيد قارئه ويجعله يتحرك من حالة التأثر الى القدرة على التأثير ، انه يبرز لنا واقعنا كما رآه ببصيرته وقدرته على النفاذ ، ويكشف لنا بأعماقه ومكوناته ، ويرينا ما قد نعجز عن رؤيته أو ملاحظته ، ثم يوحي لنا بما يجب أن يكون عليه واقع الانسان .

٢ - القصة القصيرة : فن التجريد التعبيري :

لعلنا نتذكر ماسبق أن ذكرناه نقلا عن «أوكونور» في بداية هذا الفصل عن أن الفرق بين القصة القصيرة والرواية ليس فرقا في الطول ، بل انه فرق بين القصص الخالص والقصص التطبيقية ، ويمكننا أن نجد في كلمتي « الخالص » و « التطبيقية » أو بطريقة أدق في كلمة « الخالص » فقط ، كالجوهر الخالص المميز للقصة القصيرة ، أنها بين الفنون الأدبية مثل اللوحة التجريدية التعبيرية بين الفنون التشكيلية ، فالقصة القصيرة أقرب الى عالم التجريد بمعنى انها تشتمل على الخصائص الاساسية الجوهرية المنتقاة المصفاة التي أحسن فرزها وتصنيفها وانتقاؤها واصطفاؤها من بين العناصر موضوع القص أو موضوع الحكاية ، لكن هذا التجريد لا يصل الى مراتب

الالغاز والغموض والابهام والتعتيم ، فالقاص الجيد يضع نصب عينيه الجانب الآخر من العملية الابداعية ألا وهو التواصل مع القارئ ، ومن ثم أضيف الى الجانب الرمزي التجريدي « الخالص » من القصة القصيرة ذلك الجانب التعبيري الاليحائي ، واذا صح أن نقول ان التجريد مبعد العقل ، وأن التعبير مبعد الادراك والانفعال والحركة ، فانه يمكننا القول حينئذ أن القصة القصيرة هي ذلك الفن الثرى الذى يجمع بين الشعسر والدراما ، بين التجريد والتعبير ، بين الرمز والكشف ، وبين العقل والانفعال بطريقة جعلت له خصوصيته الفارقة بين الفنون الأدبية بشكل عام .

يستند الفن التجريدي الى افتراض أساس مؤداه بأن القيم الجمالية الخاصة موجودة فى الأشكال والألوان ، وأنها مستقلة تماما عن موضوع اللوحة أو التمثال ، وهذه وجهة من النظر قديمة وقد ظهرت - نتيجة لها - الفنون ذات الطبيعة شبه السحرية وكذلك الزخرفية أو التزيينية الحاصلة ، وقد انتشرت هذه الوجة من النظر أيضا فى العالم الاسلامى حين كان تمثيل الجسم الانسانى محرما وقد أدى التأثير « المحرر » للكاميرا بالمصور الى أن يهمل واجبه الاجتماعى كمسجل للأشياء والوقائع ، وفى نفس الوقت ، وفى نهاية القرن التاسع عشر تم اعتبار الانطباعية بمثابة النهاية الممبنة للطبيعية ، وقد أدى ذلك الى تزايد التأكيد على القيم الشكلية فظهرت التكعيبية والتجريدية التعبيرية (عند كاندنسكى مثلا) والتجريدية الهندسية (عند كازيمير مالفيتش وموندريان مثلا) وكذلك الحركة البنائية والتاشيه (جاكسون بولوك مثلا) .

وهذه الحركة الأخيرة تشتمل على هؤلاء الرسامين التعبيريين الذين لم يروا أى سحر للوحة أكثر من سحر اللمسات القوية الناتجة عن ألوان وكشافات لونية مختلفة ، وبحيث لا تتمازج هذه الألوان مع خلفية اللوحة بل تتمايز عنها . أى تتجرد عنها ومنها .

الفن التجريدي ليس مرادفا لفن اللاموضوع Nonobjective Art أى الفن الذى لا يوجد به موضوع محدد ، ويمكن أن نجد جذور هذا الفن فى محاوره فيليبوس للفيلسوف الاغريقى الشهير أفلاطون حيث قال فى هذه المحاوره « أننى لا أقصد بجمال الأشكال ما يتوقعه معظم الناس أو يقصدونه ، كجمال الكائنات الحية والصور .. لكن .. الخطوط المستقيمة والسطوح والاشكال الصلبة الناتجة عن هذه الأشكال من خلال المخاريط والمساطر والمربعات .. هذه الأشياء ليست جميلة بشكل نسبي ، كالأشياء الأخرى ، لكنها تكون جميلة دائما ، وبشكل طبيعى ومطلق (٢٠) .

والتعبيرية التجريدية ، أو التجريدية التعبيرية كما قد تسمى أحيانا ، هي مزيج من الفن التجريدى والفن التعبيري وقد عرفها دي كونيغ De Kooning بأنها الفن الذى يحتفظ بالنمط الهادى لضربات الفرشاة التى تنتشر عبر اللوحة دون ذروة خاصة أو تأكيد معين مع الاحتفاظ بطريقة الانطباعيين الخاصة بالنظر الى الأشياء والمناظر ثم تركها (٢١) انها مزيج من البعد عن الموضوعات الطبيعية ، من خلال التجريد الخاص لخصائصها الأساسية أو أشكالها الجوهرية المهيمنة) ، ومن الاقتراب أيضا من هذه الموضوعات ، من خلال التعبيرات عن الانفعالات والحركات والنتفاعلات الأساسية الخاصة بها .

ان كلمة مجرد Abstract قد تستخدم باعتبارها كلمة مقابلة أو أو عكس كلمة عياني أو مجسم Abstract أى باعتبارها سير الى أفكار عامة كالحب والعدل أو تعبيرات مثل « الجمال هو الحقيقة » أو « جمال الحقيقة » . الخ وذلك بدلا من اشارتها الى خصائص طبيعية مدموسة محسوسة ، كما فى أشياء كالأحجار والمنازل والجبال وغيرها ، كما قد يستخدمها البعض باعتبارها تشير - خاصة فى الفن - الى الجوانب غير التمثيلية Nonrepresentational من الأشياء وقد عرفنا خلال عرضنا لنظرية الجشططت فى الفصل الثانى من هذا الكتاب ، أنه حتى فى الموضوعات غير التمثيلية - كالدائرة التى يرسمها الطفل مثلا ، هناك تمثيل لموضوع ما ، وان الحدود بين التمثيل واللاتمثيل ليست بنفس الحدة التى يظنها البعض ، فالموضوعات التمثيلية أو الطبيعية أو العيانية أو المجسمة لها خصائصها التجريدية والرمزية أيضا التى لا تكون متضمنة بشكل مباشر فى الموضوع العياني الممثل مباشرة فى الواقع ، أو بطريقة غير مباشرة فى الذهن ، كذلك الحال بالنسبة للموضوعات المجردة أو الرمزية ، لها بعدها أو جانبها الواقعى العياني المدرك المحدد التى بدونها تدخل هذه الأشياء ساحة الفوضى العقلية أو الغموض . فى مجال الشعر ظهر ما يسمى بالشعر التجريدى Abstract poetry خاصة على يد أديت ستويل E. Sitwell فى قصائد « الواجهة » Facade لديها والتى قالت انها حاولت من خلالها أن تجد أنماطا « صوتية » مماثلة للأنماط غير ذات الموضوع فى الفن التشكيل والتجريدى (٢٢) وفيما بين هذه الحدود المرهقة ما بين التجريد والتعبير ، أو بين الرمز والعلامة ، يكمن سر الفن وينمو ويرتقى .

أما التعبيرية Expression فهى البحث عن تعبيرية الاسلوب من خلال المبالغات والتحريرات فى الخط واللون ، ويكمن التخطى المتعمد عن

« الطبيعية » **naturalism** فى بفضيل الانطباعيين (أو التأثيريين كما قد يسمون) للاسلوب البسيط الذى يجب أن يحمل شحنة وتأثيرا انفعاليا كبيرا .

ويقال ان الحركة التعبيرية الحديثة فى فن التصوير المعاصر قد ازدهرت نتيجة استخدام فان جوخ للتخطيطات (أى استخدام الخطوط) البسيطة لكنها الحادة والعنيفة وكذلك الألوان القوية ، وقد أنتج هذا الحركة الوحشية فى فرنسا ، خاصة على يد ماتيس حيث الاهتمام بحوية الألوان وقوتها بشكل كبير ، ومن أهم أنصار ومؤيدى هذه الحركة أيضا الفنان الكبير تولوز لوتريك (فرنسا) أما ما عدا ذلك فان معظم أنصارها من الألمان خاصة لدى جماعتى « القنطرة » **Brucke** (على يد كير شيز ونولده ما بين عامى ١٩٠٥ - ١٩٦٣ « الفارس الأزرق » على يد كاندنسكى ومارك وماكى ما بين عامى ١٩١٠ - ١٩١٦ وكذلك بعض الفنانين الكبار أمثال بيكمان وانسور ، وكوكوشكا ورولت وسوتين (فى ألمانيا) وكذلك النرويجى ادوفاردى مونش الذى يعتبر فنه الانفعالى (الهيستيرى) أحد الأركان الأساسية لهذه الحركة ، ولقد لعبت طبيعة الموضوعات التى عبر عنها هؤلاء الفنانين وكذلك طريقة تخطيطهم وتلوينهم دورا كبيرا فى حركة الفن التعبيرى المعاصر (٢٣) خاصة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر .

ربما لم يكن من قبيل المصادفة أن تظهر القصة القصيرة فى أوروبا فى نفس الوقت الذى بدأت فيه حركة متزايدة لتصفية الشكل وتخليصه من الالتصاق الكبير والمباشر بالطبيعة فى الفن التشكيلي فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، فهل كانت القصة القصيرة تصفية وتلخيصا للعناصر الأساسية فى الرواية الطبيعية أيضا ؟

قد يتصور البعض أن هناك تنافرا أو تضادا ما بين الفن وعملية التجريد ، خاصة اذا لم ينظر الى هاتين العمليتين بمعناهما العام .

فالفنان يقال عنه أنه يقدم تمثيلات **Representations** للحالات الفردية العيانية أو الواقعية ، أما التجريد فغالبا ما يعرف باعتباره عملية تقوم باستخلاص المكونات المشتركة بين عدد من الحالات الخاصة ثم تقوم بعرضها فى شكل تجمع أو تشكيل جديد ، وهذا الناتج لعملية الاستخلاص لا يمكن تمثله من خلال مثال واحد فردى عياني أو « واقعى » .

ان التجريد غالبا ما يتم وصفه باعتباره العملية العقلية التى تعمل على التجميع والاستخلاص الآلى - فى حالات كثيرة - للمفاهيم المختلفة حول

الأشياء ، بينما تم الاعتقاد بطريقة خاطئة أن العملية الفنية ليست لها علاقة بالتفكير حيث انها تقوم على أساس الادراك والجدس والشعور . . الخ .

لقد أصبح مصطلح « الفن التجريدى » مصطلحا شائعا ومألوفاً ، وبعيدا عن الحالات المتطرفة ، يبدو أن صفة التجريد هي خاصية مميزة لعديد من الأعمال الفنية الجيدة التي تقوم بعرض الواقع البصرى فى شكل أكثر بساطة ، ان هذا الفن يعرض أنماطا من الموضوعات ، فى معناها العام ، أكثر من عرضه للصور الخاصة بالحالات الفردية لهذه الموضوعات . وهو انجاز تم الوصول اليه من خلال الفهم الجيد لطبيعة التجريد (٢٤) .

ان الطفل مثلا عندما يرسم رأس الانسان على هيئة دائرة لا يكون هذا الرسم بمثابة المحاولة لاعادة انتاج الشكل التخطيطى الخاص لانسان معين ، ولكنه يكون شكلا عاما فى طبيعته للرأس أو للرؤوس بشكل عام ، أى لاستندارتها .

والاستندارة يمكن التفكير فيها بشكل عام باعتبارها مفهوما مجردا . ففى حد ذاتها يمكن نسبتها الى عديد ان لم يكن كل الرؤوس ، ولكن - وفقا للتعريف التقليدى للتجريد - فانه لا توجد رأس محددة يفترض أن تكون هذه الدائرة قادرة على تمثيلها بشكل صحيح بالنسبة للعين ، ومع ذلك فان الدائرة التى يرسمها الطفل هي أكثر من مجرد علامة تشير الى المفهوم العقلى لدى الطفل ، انها تشير الى أشياء غير محددة أكثر من كونها تشير لأشياء محددة ، أنها صورة عقلية ، صورة يتم قبولها بشكل عام ، وتكون خاصة بتلك الاستندارة المشتركة بالنسبة لكل الرؤوس . وهذا ما يفعله تحديدا كاتب القصة القصيرة المبدع .

ان المستحيل يتم الوصول اليه هنا، فنحن نجد هنا أمامنا تمثيلا عيانيا للمجرد (على العكس ما هو شائع من اعتبار الفن وكذلك الأشكال الهندسية هي تمثيلات مجردة للأشياء العيانية) . ان الدائرة التى يرسمها الطفل ليست أقل عيانية وفردية من الصورة الفوتوغرافية وذلك لأن هذه الدائرة تحاول تمثيل بعض الرؤوس الخاصة ، كراس الأب أو الأم أو الأخ أو الأخت مثلا .

لكنها - هذه الدائرة - تكون تمثيلا عقائيا يستبعد العديد من الخصائص الإدراكية المميزة للرأس ويحدد نفسه فقط بشكل يكشف فقط عن الاستندارة بطريقة خالصة ومحددة الواضوح . وهكذا فان الصفة العامة الخاصة بالاستندارة التى تشتمق أساسا من الحالات - الرؤوس - الفردية ، لا يمكن تحديدها فقط من خلال المفهوم ، أى التصور العقلى ، ولكن أيضا من خلال البنية الخاصة التى تحددها (شكل الدائرة) والتى تدرك بشكل أقل

وضوحا في الأشكال الأصلية (الانسانية) ، هذه الاستدارة يتم عرضها على العين في شكل عياني فردى تكون بنيته الخاصة قد تم تجريدتها أو ابعادها عن عديد من التحقيدات الطارئة (أو الانفاقية) .

وهكذا ، فان هذه الخصائص البنائية التركيبية الخالصة - رغم انها عيانية - يبدو أنها تعنى بمتطلبات التجريد الحقيقي .

ان هذا الاستخدام المتضاد المتناقض - ظاهريا - للمجرد والعياني مقصود منه توضيح غموض هذه المصطلحات فاذا أطلقنا مصطلح عياني على شئ قابل للادراك فان الدائرة يمكن ادراكها باعتبارها صورة فوتوغرافية لرأس معينة ، ولكن داخل مجال الأشياء المدركة « عيانيا » يتم وصف الدائرة باعتبارها تجريدا لرأس .

في الدراسة الحالية يستخدم مصطلح « تجريد » كى يشير الى الخصائص الأساسية الكلية العامة للأشياء ، بينما يستخدم مصطلح التمثيل على أنه يشير الى التمثيل باعتباره يشير الى الأداء أو التمثيل البصرى أو الحسى المبسط لأشكال المنبه أو تشكيلاته « العيانية » (٢٥) .

والتجريد الفنى عملية يشتمل على مفارقة مميزة طالما اعتبر المرء التجريد تفصيلا Elaboration عقليا للمادة الإدراكية الخام ، ومن ثم فهو عملية يمكن أن تؤدي فقط عند المستوى الأعلى من الارتقاء العقلى فى مجال الفن . وربما كان هذا صحيحا أيضا فى مجال سيكولوجية التفكير ، لقد ظهرت الأشكال الفنية عالية التجريد فى أكثر المراحل بدائية ، بينما ظهرت التمثيلات الواقعية فى الفترات الحضارية المتأخرة ، كما فى الفن الهيرينستى ، وأيضا من عصر النهضة ، فالصوا التى يرسمها الطفل ، وكذلك الهندى الأحمر وقطع النحت المصرية القديمة ، كلها تكشف عن درجة عالية من التجريد ، بينما يكون تمثال « داود » ليكل انجلو ، والموجات التى وجدت فى مدينة بومبى بعد ذلك بعدة قرون ، هى بمثابة التماثل أو التشابه الفوتوغرافى الذى جعل هذه الأعمال تبدو فى حاجة الى بعض التجريد للمحافظة عليها .

يمكن تعريف التجريد كما ذكر صمويل جونسون باعتباره يشير ، ببساطة ، الى الكمية القليلة التى تشتمل على الحق أو القوة الأكبر .

أو قد يعرف التجريد باعتباره - ايتمولوجيا - Etymology (*) النشاط الخاص باختزال الشكل أو (التشكيل) Configuration المركب الى شكل أقل تركيبيا كما هو الحال بالنسبة للنظام الذى ينجح فى

اختزال أو انقاص عدد المفاهيم التي كان يحتاجها لوصف وتفسير ظواهر معينة ، أو عندما يتوصل الفنان الى تفضيل أنماط أبسط من تلك التي كان يستخدمها من قبل (٢٦) .

الفن والتخطيط العام :

الأشكال عالية التجريد والتي تمثل المراحل المبكرة من التمثيل ، ليست راجعة دائما الى محاولات التبسيط لأنماط مسبقة أكثر تركيبا ، وقد تظهر في الإدراك وكذلك في التمثيل (بالصور) من خلال أسبقية الأشكال البسيطة والكلية خلال هذه العملية ، ثم أنها يمكن أن تتطور بعد ذلك الى أشكال أكثر تعقيدا مثل تلك الأشكال التي نحتاج اليها خلال التمثيلات الفنية الأكثر عيانية .

ويترتب على ذلك ان الصور الأكثر واقعية لا يجب تفسيرها باعتبارها تسجيلا مباشرا لتصورات ادراكية صادقة في فوتوغرافيتها ، ولكن باعتبارها نتيجة التهذيب والتشذيب المتدرج لأنماط الشكل التي كانت أصلا أكثر تجريدا .

تشتمل الصور سواء في الفن أو داخل العقل - كما يقول ارنهايم - على البنية الجوهرية والخصائص الأساسية للأشياء والوقائع والأشخاص ، ويعطينا الفن العظيم صورا تعمل على انتقاء وتنظيم واعلاء البنية الأساسية والقوى الأساسية للموضوعات التي تقوم بتمثيلها ، فالإيحائية الموجودة في اللوحات التأثرية ، أو في اللوحات الصينية المنفذة بالألوان المائية ليست مجرد أعمال فنية تحتاج الى أن تكتمل من خلال خيال المشاهد ، لكنها بدلا من ذلك تقدم صورا تقوم بتوجيه واضاءة وتنشيط تفكيرنا ، صورا تكشف عن أشياء أساسية حول أنفسنا وحول العالم ، أما من تعوزه الخبرة والمهارة فنقدم لنا صورا مليئة بالتفاصيل غير الهامة ، محدودة القيمة وغير مؤثرة ، فالصور اذن في رأى ارنهايم تنسم بأنها منمنحات انبثاقية emergent وابداعية (٢٧) .

الصور اذن ، رغم انها تتضمن تمثيلا قريبا من الواقع ، في المراحل الأولى من عملية التفكير ، فانها بعد ذلك ومن خلال عمليات التفكير الداخلية المختلفة ، التي من أهمها عمليات الخيال ، التي تتضمن في جوهرها حرية التفكير والتلاعب الداخلي بالأفكار والصور ، ومن خلال عمليات النحول الداخلية المختلفة هذه تتحرك الصور من الخاص والعياني والمحدد الى

العام والمجرد والانسانى ، تتحول الخبرة الخاصة الجزئية الى خبرة عامة كلية فى قلبها يكمن جوهر الفن والابداع *

فى مقالة لها بعنوان « اللغة والتفكير » عام ١٩٤٤ نقول الفيلسوفة وعالمة الجمال الأمريكينة الشهيرة سوزان لانجر (*) أن الرمز ليس هو العلامة هذا ما اهمله لعظم علماء النفس والفلسفة ، فكل الحيوانات الذكية تستخدم العلامات ، كذلك البشر ، فبالنسبة لها ، ولنا ، تستخدم الأصوات والروائح والحركات كعلامات للطعام والخطر ووجود الأشياء وهطول الأمطار وهبوب العواطف ، وأكثر من هذا ، فإن بعض الحيوانات لاتهتم فقط بالعلامات أو ننتبه اليها ، بل تقوم أيضا بإنتاجها ، فالكلاب تنبح على الأبواب كى يسمح لها بالدخول ، والأرانب تحدث أصواتا مكتومة كى تنادى على بعضها البعض ، ويعد هديل الحمام وعواء الذئب أو زمجرته ، وهو يدافع عن نفسه ضد القتل ، من الأمثلة التى لا لبس فيها على العلامات الدالة على المشاعر والسلوكيات الخاصة لدى الطيور والحيوانات

ويستخدم البشر أمثلة مماثلة من العلامات ، وإن كان ذلك يتم بشكل أكثر تفصيلا ، فنحن نتوقف - عند علامات المرور الحمراء ، ونمضى عندما تكون العلامة أو الاشارة خضراء ، ونرد كذلك على النداءات وعلى صوت جرس الباب أو التليفون ونراقب السماء لمعرفة أحوال الطقس وامكانيات المطر أو العواصف ونقرأ التعب أو الرضا فى عيون الآخرين وعلى ملامحهم ، إن هذا يعنى ان العلامة (التى هى ذكاء حيوانى مستخدم عند المستوى الانسانى) هى أى شىء يشير الى وجود أو ظهور أى واقعة أو شىء ، أو شخص ، أو الى تغير ما يحدث فى حالة ما ، أو أمر ما . فهناك علامات على الطقس ، وعلامات على الخطر ، وعلامات تشير الى الخير القادم أو الشر وشيك الوقوع ، وفى كل حالة من هذه الحالات ترتبط العلامة بشكل وثيق بشىء ما تتم ملاحظته ، أو يتم توقعه خلال الخبرة ، انها تمثل دائما جانبا من الموقف الذى تشير اليه ، هذا رغم أن الاشارة أو الاحالة أو المرجع الخاص بالعلامة قد يكون بعيدا فى الزمان أو المكان ، انها ترتبط بمسار تاريخى موضوعى فعلى محدد ويتم تعلمها خلال الخبرة ، كما يتم التصديق عليها من خلال السلوك المناسب .

(*) وانكارها شديدة التأثير بدرجة واضحة بالانكار الأساسية لنظرية الجشطالتي وكذلك أفكار المحلل النفسى الشهير كارل يونغ .

وحيث ان الطريق المباشر والضيق الخاص بالعلامات والذي يسمح لمن يسلكه بأن يشير بيديه أو يوميء أو يصدر أصواتا خاصة هو طريق لا يكفي للانسان الذي يريد أن يتحرك ويفكر ويتواصل بشكل أكثر حرية ، وبطريقة تمكنه من التفكير والتعبير عن قدرانه ومواهبه الخاصة ، لذلك خرج الانسان من الدائرة البيولوجية التي تقتصر على العلامات الى الدائرة الانسانية التي تستخدم الرموز ، وتختلف الرموز عن العلامات كما تشير لانجر ، من حيث أنها لا تعلن وجود أو حضور موضوع أو كائن أو حالة معينة أو عدم وجودها ، ولكن من حيث أنها تحضر هذا الشيء الى العقل « أنها ليست مجرد علامة بديلة ، نستجيب لها كما لو كانت هي الموضوع ذاته ، فالرموز تستدعي تصوراتنا الخاصة عن الأشياء ، وليس الأشياء ذاتها كما هو الحال في العلامات ، فالعلامة تجعلنا نفكر أو نستجيب في مواجهة الشيء الذي تدل عليه بينما يجعلنا الرمز نفكر حول الشيء الذي يرمز اليه ، وهنا تكمن الأهمية الكبيرة لرمزية الحياة الانسانية ، أي أنها القوة الخاصة بجعل الحياة الانسانية مختلفة عن أي حياة حيوانية أخرى ، فالعلامة دائما مجسدة أو مغمورة في الواقع ، في حاضر ينتسأ عن الماضي الفعلي ويمتد الى المستقبل ، أما الرمز فقد يتحرر كلية من الواقع ، أنه قد يشير الى مجرد فكرة أو موضوع متخيل أو حلم ، ولذلك يخدم الرمز في تحرير التفكير من المنغصات المباشرة الخاصة بالعالم الطبيعي المباشر ، هذا التحرر أو هذه الحرية هي الميزة للفارق الجوهرى بين عالم الانسان وعالم الحيوان . وتمثل الكلمات والصور العقلية الانطباعية وصور الذاكرة رموزا يمكن دمجها والفصل بينها بآلاف الطرائق وتكون النتيجة بنية رمزية يكون معناها هو مركب من كل المعانى الجديرة بالاهتمام وهذا المشكال (*) Kaleidoscope من الأفكار هو الناتج النموذجى البشرى والذي نسميه بتيار التفكير (٢٨) . ان عملية تحويل الخبرة المباشرة الى صور عقلية أو الى ذلك الشكل الفائق من التعبير الرمزى الذى هو اللغة ، هذه العملية سيطرت على العقل البشرى بطريقة كلية بحيث لم تعد فقط مجرد موهبة خاصة ، ولكنها أصبحت أيضا حاجة عضوية مهيمنة ، فكل انطباعاتنا الحسية تترك آثارها على ذاكرتنا ليس باعتبارها فقط علامات تحدد استجاباتنا العملية فى المستقبل ، ولكن أيضا باعتبارها رموزا ، صوراً عقلية ممثلة للأفكار ، وهذه النزعة الخاصة لتناول الأفكار

(*) (١) المشكال : أداة تحتوى على قطع متحركة من الزجاج الملون ما ان تتغير

أوضاعها حتى تمكس مجموعة لا نهاية لها من الأشكال الهندسية مختلفة الألوان (٢) .

المشكال : رسم أو مشهد متغير مختلف الألوان (قاموس المورد) .

أو معالجتها ، لتركيبها وتجريدها ومزجها والامتداد بها من خلال التلاعب - أو اللعب - بالرموز ، هذه النزعة الخاصة هي خاصية انسانية مميزة. وبارزة انها كما لو كانت مميزة لما يفعله مخ الانسان بتشكيل طبيعي وتلقائي ولذلك فان لانجر تقول ان « الوظيفة العقلية الاولى لادبكم على الواقع ولكنها تحلم برغباته ٠٠ (٢٩) ولا يوجد لدى الانسان القدرة فقط على التصور ولكن توجد لديه أيضا الحاجة الملحة دائما لوضع التصورات أو التفكير من خلال تصورات ، انه يقوم بنصير ما حدث له وما هو مطلوب منه ، ومن خلال تفكيره الرمزي في الطبيعة وفي ذاته وفي آماله ومخاوفه تتكون لديه حاجة دائمة وملحة للتعبير ، وما لا يستطيع التعبير عنه لا يستطيع تصوره وما لا يستطيع تصوره هو الفوضى التي تملأه بالرعب (٣٠ ، ٣١) . ومن ثم كان بحث الانسان الدائم عن النظام وعن القانون ، وكانت عمليات التحويل الرمزية التي يقوم بها الانسان والتي تخضع لها كل خبراته ليست أكثر من عملية تصور ، أو محاولة للبحث عن تصورات جديدة للعالم ، هذا التصور هو العملية الأساسية التي تقوم عليه العمليات العقلية الانسانية الأساسية الخاصة بالتجريد والخيال في الفن عامة ، وفي القصة القصيرة خاصة ينتقل القاص المبدع من التجسيد الى التجريد ، ثم من التجريد الى التجسيد مرة أخرى ، أنه مجرد المجسد المحسوس في صور وأفكار فنية عامة ، و ثم يقوم بجعل الأفكار المجردة (الحرية - الجمال - الخير - الحق ٠٠ الخ) أكثر محسوسية من خلال الفن .

التجريد أكثر تحديدا رغم مفارقتة للخصائص التفصيلية للأشياء أو ابتعاده عنها ، التجريد عملية خاصة بعالم الأفكار في مقابل الإدراك الذي هي عملية خاصة بعالم المدركات الطبيعية ، من خلال إدراك العالم يتم تحويل الموضوعات بعد تمثيلها وتخزينها الى عالم الأفكار ، هذه الأفكار تتم عليها ومن خلالها عمليات التجريد بكل ما تشتمل عليه من استدلال واستقراء واستنتاج وفرز وتصنيف ومقارنة واستبعاد وتفكير في العناصر المتشابهة أو المختلفة المشتركة أو المتنافرة ، التجريد إذن هو عملية تفكير حول الأفكار ومن خلالها ، تركيز لها واختصار خاص لبنيتها ، جوهر التجريد إذن هو الاختصار ، الاختصار الذي يشتمل فقط في النهاية على كل ما هو جوهرى وأساسى ، أما الخيال فيبدو وكأنه يعدل عكس التجريد ، انه مزيد من الاثراء للصور والرموز والعوامل الداخلية ، صور تكون مشتتة على الحركة والأشخاص والمواقع والموضوعات الطبيعية المختلفة المدركة والمتخيلة ، انها كما لو كانت عودة ثانية الى عالم ما قبل التجريد العقلي ، الى العالم الطبيعي مضافا اليه ، الحرية ، حرية الحركة والنحول والفعل التكويني ، ثم التعبير عن النتائج النهائية الذي يلتقطه الفنان نتيجة لكل هذه العمليات الابداعية من خلال دلالات جديدة .

فلنا ان ابداع القصة القصيرة يحتاج الى قدر كبير من عمليات التجريد ، هنا تكون الشخصيات محددة الملامح واللغة محددة التفاصيل ، ليس هذا مرتبطا بنوع محدد من أنواع الكتابة المحايدة أو الباردة أو الشبيهة كما نسعى أحيانا وليس مرتبطا أيضا بنمط خاص من الكتاب (*) فالأمر مرتبط بجوهر القصة القصيرة الذي يستبعد التفاصيل ويفرض التفاصيل وينأى عن الحشو أو التزويد الذي لا يظهر بسهولة في شكل كبير كالرواية ، لكنه يبرز ساطعا جليا في شكل شديد الرهافة يجمع في قلبه بين التجريد والمعنى ، أو التحديد والدلالة كالقصة القصيرة ، فكيف يقوم الكاتب بعمليات الاستبعاد والتحديد ، أو الاشتغال والتضمين هذر ؟

لعلنا نتذكر تلك الحادثة المشهورة في تاريخ الفن التشكيلي عن بيكاسو وهو ينحت الثور ، وكيف بدأ بنحت شكل الثور الشبيه بشكله الطبيعي ثم ، ومن خلال عمليات حذف متواصلة ، التي كانت هي في واقع الأمر عمليات تجريد وتلخيص للخصائص الجوهرية للحيوان ، انتهى بيكاسو الى نحت الخطوط الخارجية فقط ، الميزة لشكل الثور المجرد ، والشيء المتير للدهشة ، أن هذه الخطوط كانت أكثر جمالا وتعبيرا في بساطتها هذه من شكل الثور المماثل لشكله في الطبيعة ، شكله الفوتوغرافي المرأوى .

ثمة اتفاق بين عدد كبير من دارسي القصة القصيرة كما يشير « صبرى حافظ » معتمدا على « ايان رايد » I. Reid على ضرورة توافر ثلاث خصائص رئيسية في أي عمل أدبي حتى نستطيع أن ندعوه بارتياح : أقصوصة (وهو الاسم الذي استخدمه صبرى حافظ بدلا من القصة القصيرة) ، وهذه الخصائص هي: وحدة الأثر والانطباع ، ولحظة الأزمة ، واتساق التصميم ، وتعتبر وحدة الأثر أو الانطباع من أهم خصائص الأقصوصة وأكثرها وضوحا في أذهان كتابها وقراءها على السواء ، وقد بلور ادجار آلان بو هذا الاصطلاح عام ١٨٤٢ واعتبره الخصصة البنائية الأساسية للقصة (أو الأقصوصة) والنتاج الطبيعي لوعي الكاتب بحرفته ومهارته في توظيف كل عنصر للأقصوصة لخلق هذا الأثر ، فقصر العمل لا يسمح بأي حال من الأحوال بالتراخي أو الاستطراد أو تعدد المسارات ،

(*) همنجواي وناتالي ساروت وآلان روب جرييه وميشيل بوتور وغيرهم رغم الاختلاف

الواضح فيما بينهم .

بل يتطلب قدرا كبيرا من التكتيف والتركيـز واستئصال أية زوائد مشتتة، ولا يسمح بجملة زائدة أو عبارة مكررة ، أو حتى إيضاح مقبول . ناهيك عن الإيضاحات الممجوجة أو الزاعقة . فالأقصوصة أكبر الأشكال الأدبية اقترابا من كثافة الشعر وتركيزه وتوجهه (٣٢) . أما لحظة الأزمة فهي لحظة الفصـة القصيرة الأثيرة ، لحظة الكشف والاكتشاف ، ولذلك سمى جويس هذه اللحظات بالإسراقات أو الكشوف أو الفتوحات بلغة الصوفية . ولحظة الأزمة لا تعنى بالضرورة أن تكون لحظة قصيرة ، فقد تستغرق عملية الكشف هذه زمنا طويلا ، ولا تتطلب أن تعي الشخصية ذاتها حدوث هذا الكشف أو حتى وجوده برغم معاشتها له ، ولكنها تستلزم أن يدرك القارئ كلا من التوتر الصائغ للأزمة ، والمفارقة التي ينطوي عنها الاكتشاف (٣٣) .

لقد جاء في قاموس المصطلحات الأدبية الذي اشرف عليه سيلفان بارنت S. Barnt وآخرون - كما يذكر رايد - أن معظم كتاب القصة القصيرة في القرن التاسع عشر والقرن العشرين قد قاموا بالتركيز على شخصية واحدة في حادثة واحدة ، وبدلا من أن يتنبعوا ارتقاء هذه الشخصية وتطورها ، قاموا بكشفها في لحظة خاصة ، وكما لاحظ ثيودور سترأود T. Straud في مقال له بعنوان « منحى نقدي للقصة القصيرة » A Critical essay to a short story ، فإن هذه اللحظة كانت

وبشكل متكرر هي اللحظة التي تمر خلالها الشخصية بتغير حاسم في اتجاهها نحو الأشياء أو الأشخاص أو في فهمها لها ولهم . واتساق أو تناغم التصميم هو الخصيصة البنائية الثالثة التي نقودنا في الواقع الى دراسة الملامح والعناصر البنائية المختلفة التي ينهض عليها أو يتكون منها الشكل القصصي من شخصية وحبكة وحدث وزمن . الخ غير أن

كثيرا من النقاد يربطون تناغم التصميم Symmetry of Design بأحكام الحكمة ، ليس فقط لأن « ادجار آلان بو » الذي صاغ هذا المصطلح قد عني به تساوق تصميم الحكمة ، ولكن أيضا لأن الحكمة هي اظهر عناصر البناء القصصي تدليلا على تناغم التصميم ، لأنها تعنى في الواقع أسلوب ترتيب الأحداث وفقا للنسق الذي يبرز أو يبيع موقفا معينا ، وبالتالي يبلور أقصوصة بعينها ، وترتيب أحداث حبكة ما لا يتطلب أن ينفق هذا الترتيب مع الترتيب الواقعي أو التسلسل الزمني لها وانما يخضع لمنطق الأقصوصة الداخلي أو بالأحرى لتناغم تصميمها الخاص (٣٤) .

فى وطننا العربى ارتبط ظهور الموجة الجديدة فى الأدب بشكل عام وفى العصة القصيرة بشكل خاص بحركة المنغيرات الجديدة التى أصابت مختلف البنى والهياكل ، ولم يكن الاتجاه نحو التجريب مجرد رغبة فى الانحياز ضد النماذج الأدبية القديمة فقط ، بل كان توفى الى التعبير عن شكل التحولات الجديدة ومحاولة استيعابها فنيا ، لذلك كانت إنجازات جيل الستينات بمثابة ثورة حقيقية فى مجال التعبير الأدبى ، فعلى يديهم بزغت الأنوار لحساسية جديدة ، كانت جذورها ممتدة منذ بدء ظهور « المدرسة الحديثة » فى القص سنة ١٩٢٥ على أيدى « محمود طاهر لاشين ومحمود خيرى وسعيد والأخوين عبيد وغيرهم » وكانت المقترحات الجديدة التى قدمها أبناء هذا الجيل بمثابة تجسيد فنى للأفكار الجديدة التى أصبحت متغلغلة فى نسيج الواقع الاجتماعى ، فتنوعت الأساليب المختلفة للتعبير عن طبيعة هذه الأفكار (٣٥) .

لقد ساهم المبدعون العرب فى الارتقاء بفن القصة القصيرة فى الوطن العربى كى تصل من خلالها ، وبمن جاءوا بعدهم ، الى تلك الرتبة العالية التى تحتلها القصة القصيرة ما بين الأنواع الأدبية الإبداعية فى الوطن العربى .

يبدو لنا ، ونحن فى خاتمة هذا الكتاب ، أن التصور الذى قدمه سلفاتور مادى S. Maddi حول الدافعية الإبداعية ، صحيح بدرجة كبيرة فى حالة القصة القصيرة العربية ، فقد أكد « مادى » أهمية حاجتين إنسانيتين ، أطلق على الأولى منهما اسم « الحاجة الى الكفاءة » Need for Competence وأطلق على الثانية اسم « الحاجة الى الجودة » Need for novelty ، ويقصد بالحاجة الى الكفاءة أن المبدع تستثار دافعيته فى اتجاه أشياء تتيح له ممارسة واستخدام قدراته وإمكاناته فى أفعال تجعله يرى نفسه يقوم بنشاطات خاصة ذات قيمة بالنسبة له وبالنسبة للآخرين أيضا ، ولا يعنى هذا أن يقوم هذا المبدع بما يصفه له الآخرون ، بل ربما كان الأمر عكس ذلك ، أن ما يريده المرء هنا هو بعض الأدلة على أنه يقوم بأشياء تتسم بالامتياز والتفوق ، ان هذا الدافع هو الذى يقود نحو المثابرة فى التطوير والتعبير عن مواهب الفرد وقدراته ، وهذه المثابرة تشكل جانبا من أهم جوانب النشاط الإبداعى ، انها التى تدفع نحو التعديل والتنقيح والتحسين للعمل حتى يصل - هذا العمل - الى أكمل صورة يراها المبدع له ، انها تعنى تجويد الموجود .

أما « الحاجة الى الجودة » فهى ما تجعل الفرد الذى يمتلكها يرى فى غير المؤلف والنادر وغير المتشابه وغير المتوقع اشباعاً خاصة . وليست

الجددة هنا وسيلة لتحقيق المفيد والنافع بقدر ما هي استجابة انفعالية مصحوبة بالدهشة . انها هي التي تتناقض مع السأم الذي اعتبره «اللورد بايرون» أشد درجات العذاب الانساني، انها تعنى ايجاد غير الموجود . ان الشخصية المبدعة هي شخصية تمر بخبرات الحاجة الى الكفاءة والحاجة الى الجودة بشكل مكثف وبعيق أكثر من أى نوع آخر من الدوافع - كما يذكر مادي - وفي حالة ما اذا كانت الحاجة الى الكفاءة هي السائدة ، والحاجة الى الجودة هي الأضعف ، فان الشخص قد يكون متوجها نحو الحرفية أكثر من توجهه نحو الابتكار ، أما اذا كانت الحاجة الى الجودة هي السائدة ، والحاجة الى الكفاءة هي الأضعف فان الاتجاه النقيض قد يسود (فيتوجه المبدع نحو الابتكار أكثر من اهتمامه بالنواحي الحرفية أو التقنية ، أما اذا ساد الدفاع لدى المبدع بشكل كبير ومتوازن فانهما يمتزجان معا لاحداث مركب فريد من الحرفية والابتكار (٣٦) .

في رأينا كما قلنا أن ابداع القصة القصيرة في وطننا العربي قد مر بفترات سادت فيها الحاجة الى الجودة على الحاجة الى الكفاءة أحيانا فظهرت ابداعات عديدة لمبدعين عديدين متأثرة بتشيكوف وموباسان وادجار آلان بو في البداية (خلال الأربعينات والخمسينات من هذا القرن مثلا) ثم بعد ذلك ابداعات شديدة التأثير بهمنجواي وناتالي ساروت وجيمس جويس وآلان روب جرييه وميسيل بوتور وغيرهم من خلال ستينات وسبعينات هذا القرن ، ثم بعد ذلك وخلال الثمانينات ظهر التأثير الواضح للماركيز وبورخيس وميشيما وكاوباتا ، أى التأثير الواضح لأدب أمريكا اللاتينية وأدب اليابان بشكل خاص ، خلال ذلك كان بعض الأدباء يحاولون نحت طريقهم الخاص من خلال العودة الى جذور القصة في التراث العربي ، من خلال استلهام روح ألف ليلة وليلة أو بعض الكتب التاريخية والصوفية ، بحثا عن المتخيل والغائب في النص العربي الحاضر ، الذى كان في حالات كثيرة انعكاسا أو صورة مكررة لنص غربي بارز ، هنا كانت الحاجة للتجديد في معناها العام هي السائدة ، كراهية للمألوف والمتكرر والممل ورغبة في التحرر من أسر القوالب والأنماط الجامدة في التفكير والسلوك والكتابة والحياة . لكن لكل تجديده حدوده كما نعرف، ومن ثم كانت الخطوة الطبيعية لاستنفاد الكتاب العرب لامكانيات التجديد التي بدا الكتاب الغربيون وكانهم استنفذوها تقريبا في شكل القصة القصيرة والرواية ، كانت الخطوة الطبيعية التالية هي أن تسود لدى كتابنا (*) الحاجة الى الكفاءة ، هذه الحاجة الحرفية كان لها جانبها الايجابي كما كانت لها جوانبها السلبية ، جانبها الايجابي يتمثل في ذلك

السعي الغلاب الذي سيطر على كتابنا للتمكن من لغة القص وحرفية القصة القصيرة ، أما الجوانب السلبية فنمنلت في انغلاق عديد من الكتاب على طريقة واحدة في الكتابة يكررونها ويجترونها ولا يستطيعون منها فكاكا ، فوقعوا في أسر النمطية والقوالب المغلقة التي هي ضد الابداع .

ان أشد ما نحتاجه الآن ونحن في هذه المرحلة من تاريخنا المعاصر أن نقوم بالخطوة التالية ، الخطوة التي تدفعنا بقوة نحو المستقبل ، هذه الخطوة لن تتم الا بذلك المركب الضروري ما بين التمكن والتجديد ، ما بين الحرفية والابتكار ، ما بين التقنية وحركة العقل المبدع الحرة لاكتشاف كل ما هو مجهول ، هذا ما نحتاجه بشكل ملح تماما الآن في كل مظاهر حياتنا العربية المعاصرة ، والكتابة الابداعية - متضمنة القصة القصيرة دون شك - هي أحد المظاهر الأساسية لهذه الحياة .

(*) يشعر المؤلف بالحرج في أن يذكر بعض الأسماء وينسى بعضها الآخر ، كما تنقصه بعض الأسماء من بعض البلاد العربية ، لذلك أئر ألا يذكر الأسماء التي يعرفها خوفا من اتهامه بالتحيز لاتجاه معين في الكتاب أو لقطر عربي معين دون غيره .

المراجع

مراجع الفصل الأول

- Stein, N. I. *Stimulating Creativity*, Vol. 1, New York Academic Press, p. 13. (١)
- English, H. B. & English, A. C. *A Comprehension dictionary of Psychological and Psychoanalytical Terms*, New York : Lingman, 1958. (٢)
- Zigler, L. Metatheoretical issues in developmental Psychology, In : M. Marx (ed.) *Theories in contemporary Psychology* New York : Macmillan 1963, p. 340. (٣)
- Ibid, p. 344. (٤)
- (٥) حنورة (مصرى عبد الحميد) *الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ص ٦١*
- Silverman, R. E. *Psychology*, New Jersey : Prentice-Hall Inc., 1978, p. 276. (٦)
- Ibid. (٧)
- Guilford, J. P. *Trait of creativity*, In : P. E. Vernon, (ed.) *Creativity*, Harmondsworth : Penguin Books, 1973. (٨)
- Guilford, J. P. *Intellectual resourcess and their Values as seen by scientists*, In : C. W. Taylor & F. Barson (eds.) *Scientific creativity, its recognition and development*, New York : John Wiley, Inc., 1963, p. 107. (٩)
- (١٠) شلوفسكى (فيكتور) *بناء القصة القصيرة والرواية ، فى كتاب : نظرية النهج الشكلى - نصوص الشكلانيين الروس (ترجمة ابراهيم الخطيب) بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ١٢٢*
- Northrop. Frye et. al., *The harper Handbook to Literature*, New York : Harper & Publishers, 1985, p. 442. (١١)
- Ibid, p. 58. (١٢)
- Ibid, p. 430-433. (١٣)
- Ibid, p. 249. (١٤)
- (١٥) أبو أحمد (حامد) *مقدمة رواية : من قتل هوليريو ؟ (تأليف ماريو فارجاس يوسا) (ترجمة وتقديم د. حامد أبو أحمد) القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨ ، ص ٥ - ٦*

- Maugham, S. Points of View, London : Heinman, 1958, (١٦)
p. 147
- Feibleman, J. K. A behavioral theory of Art, British Journal (١٧)
of Aesthetics, 1963, 1, 3-14.
- (١٨) سويف (مصطفى) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، القاهرة :
دار المعارف ، ١٩٧٠ ، ص ٢٥ .
- (١٩) جارودي (روجيه) واقعية بلا ضفاف (ترجمة حلليم طوسون) القاهرة : دار
الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٨ ، ص ٢٢٨ .
- Barron, F. Creativity and Personal Freedom, New York : (٢٠)
Van Nortrand .Company, 1969, p. 238.
- Miller, H. Reflection on Writing, In B. Ghiselin, (ed.) The (٢١)
Creative Process, New York : The New American Library, 1952,
p. 178.
- Evans, P. I. Literature and Science, London : Geotge Allen, (٢٢)
1954, p. 98.
- Maugham, Op. Cit., p. 155. (٢٣)
- Cowley, M. (ed.) Writers at work, London : Mercusy Books, (٢٤)
1962, p. 256.
- Abraham, M. H. A glossary of Literary Terms, New York (٢٥)
Holt. Rinehart and winston, 1971, p. 158.
- Jones, V. Crealive Writing, London : Teach Yourself Books, (٢٦)
1975, p. 62.
- Encyclopedia Americana, Vol. 24 New York : American (٢٧)
Corporation, 1962, p. 746.
- Encyclopedia Britanica, Vol. 20, Chicago, Millian Benton (٢٨)
Publisher, 1965, p. 581.
- Encyclopedia Americana, p. 746. (٢٩)
- Buchan., J. Modern Short Stories, London : Thomas Nelson (٣٠)
and Sons, 1930, p. 14.
- (٣١) يرميلوف (فلاديمير) أب تشيكوف (ترجمة عبد القادر أقط وفؤاد كامل)
القاهرة الهيئة المصرية للتأليف والترجمة ، بدون تاريخ ، ص ٥١ .
- (٣٢) جويو (جاى مارى) مسائل فلسفة الفن المعاصرة (ترجمة سامى الدروبي) ،
بيروت : دار اليقظة العربية للتأليف والنشر ، بدون تاريخ ، ص ١٤ .
- (٣٣) أبو عوف (عبد الرحمن) البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة المصرية
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ٤ .
- (٣٤) جارودي ، المرجع السابق ، ص ٢٢٧ .
- Newton, E. Art as Communication, British Journal of Aes- (٣٥)
thetics. 1961, 2, p. 71.

مراجع الفصل الثانی

- Reber, A. The Penguin Dictionary of Psychology, Harmond - worth : Penguin Books, 1987, pp. 577-578. (١)
- Thomson R. The Psychology of thinking, London : English, Language Book Society, 1971, p. 93. (٢)
- English, H. B. & English, A. C. A comprehensine Dictionary of Psychologica and Psychoanalytical terms, New York : Longman, 1958, p. 344. (٣)
- Chaplin, J. P. A dictionary for Psychology, New York Dell Publishing Co., Inc., 1975, p. 410. (٤)
- Reber, Op.i cil., p. 165. (٥)
- Wright, D. S. Introducing Psychology, Harmondsworth Jenguin Books, 1978, p. 426. (٦)
- Mckeller, P. experience and behaviour, Harmondsworth Penguin Books, 1971. (٧)
- Stein, M. I. Stimulating Creativity, Vol. I, New York: Academic Press 1974, p. 13. (٨)
- Barron, F. Creative Person and Creative Process, New York: Holt, Rinhart Winston, 1969, p. 8. (٩)
- Whilefield, R. R. Creativity in Industry, Hatmondsworth Penguin Books, 1975, p. 8. (١٠)
- Bolton, N. The Psychology of Thinking, London : Methven & o., Ltd., 1976, p. 18. (١١)
- Hayes, J. R. Cognitive Psychology, Illinois : The Dor ey Press, 1978, p. 240. (١٢)
- Gollan, S. E. : Psychological Study of Creativity, Psycol-Bulletin, 1963, 69, 549-563. (١٣)
- Torrance, E. P., Rewarding Creative Behavior, Experiements in Classroom Creativity, New Jersey : Prentice Hall, Inc., 1965, pp. 5-7. (١٤)
- Ibid, p. 8. ... (١٥)
- Ibid, pp. 27-28. (١٦)
- Paincare, H. Mathematical Creation. In B. Chiselin : The Creative Process, New York : The New Amer. Libr. 1952. (١٧)
- Wallas, G. The Art of Thought, In : P. E. Vernon : Creati-vity : Penguin, p. 91. (١٨)

- Ibid, p. 94. (١٩)
- (٢٠)
- Ray, W. S. The experimenti Psychology of original thinking New
New York : Macmillan, 1969, p. 170.
- Crutchfield, R. The Creative Process, Conference on the (٢١)
creative person, Berkeley ; Univ. of Berkeley 1961 Ch. 6.
- Hayes, Op. Cit., p. 230. (٢٢)
- Guilford, J. P. Creativity, Amer Psychologist, 1950, 5, 444-454. (٢٣)
- Bollon, Op. Cit., p. 185. (٢٤)
- Richardson, A. Mental imagery, London : Routiedge & Kegan (٢٥)
Paul, 1969, pp. 125-126.
- Hayes, Op. Cit., p. 226. (٢٦)
- Ray, Op. Cit., p. 178. (٢٧)
- Hayes, Op. Cit., p. 238. (٢٨)
- Guilford, 1950. (٢٩)
- Lytton, H. Creativity and Education, London : Routledge (٣٠)
and Kegan Paul, 1971, p. 11.
- Crutchfield, Op. Cit., p. (٣١)
- Vinacke, The Psychology of Thinking, New York : McGraw- (٣٢)
Hill, 1952, p. 248.
- (٣٣) تايسون (موريا) الابتكار في : آفاق جديدة في علم النفس ، تاليف : ب فوس ،
ترجمة فؤاد أبو حطب ، القاهرة : عالم الكتب ، ١٩٧٢ ، ص ١٥٧ .
- Crutchfield, Op. Cit., (٣٤)
- (٣٥) لالو (شارل) مبادئ علم الجمال (ترجمة مصطفى ماهر) القاهرة : دار احياء
الكتب العربية ، ١٩٥٩ ، ص ٧٦ .
- Walla , Op. Cit., p. 94. (٣٦)
- Reber, Op. Cit., p. 148. (٣٧)
- Ibid, pp. 488-489. (٣٨)
- Ibid, p. 799.. (٣٩)
- Ibid, p. 640. (٤٠)
- Beber, P., p. 742. (٤١)
- Ibid, p. 573. (٤٢)
- Ibih., P. 673. (٤٣)
- Ibih., p. 131. (٤٤)

- Waelder, H. Psychoanalytic Avenues to Art, In : Hogg (ed.) (٤٥)
Psychology and Visual Arts, Harmondsworth : Penguin Books,
1969.
- Freud, S. Creative Writers and Daydreaming, In P.E. (٤٦)
Vernon (ed.) Creativity, Harmondsworth : Penguin Books, 1973.
pp. 126-136
- Freud, S. Leonardo (Translated by A. Tyson) Harmond fourth Pen- (٤٧)
guin Books, 1963.
- Freud, S. Dostoevsky and Parricide In. M, Kallich et. al., (٤٨)
(eds.) : Oedipus, Myth and Drama, New York : The Odyssey
Press, 1968, pp. 367-368.
- Farisha, B. Relationship Between Creativity and Mental (٤٩)
Imagery : A Question of cognitive Style ? In : A. Sheikh, (ed.)
Imagery, Current theory Research, and application, New York
John Wiley & Sons, 1983, pp. 313-315.
- Freud, S. Dostoevsky and Paracide, In : The Standard edi- (٥٠)
tion of complete Works of Sigmund Freud, London : The Hogarth
Press, 1981, Vol. XXI, pp. 175-199.
- Freud, S. letter from Freud to Theodor Reik, In : Theol (٥١)
Standard edition of Complete Works of Sigmund Freud, Ibid.
pp. 195-196.
- Freud, S. Leonardo, Translated by Alan Tyson, Harmond (٥٢)
Worth : Penguin Books, 1963.
- Fragar, P. & Fadiman, J. Personality and Personal Growth (٥٣)
New York : Harper & Row, 1984, p. 56.
- Cooper, J. C. An illustrated Encyclopedia of Traditional (٥٤)
symbols, London : Thames and Hadson, 1978, p. 103.
- English, H. B. & English, A. C. Op. Cit., 303. (٥٥)
- Samuel, M. & Samuels, N. Seeing with mind's eye, Techni- (٥٦)
ques and uses of visualization, New York : Random House, 1982,
p. 30.
- Jung, C. G. Psychology and Literature, In : B. Ghiselin (٥٧)
(ed.) The Creative Process, New York : The New Amer. Libr. 1952,
pp. 208-223. z!
- Jung, Ibid. (٥٨)
- (٥٩) سوييف (مصطفي) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، القاهرة :
دار المعارف ، ١٩٧٠ ، ص ٢٠ ، ص ٢٠١ .
- (٦٠) يونج (كارل جوستاف) (وتلاميذه) الإنسان ورموزه ، ترجمة سمير علي ،
بغداد : منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة الكتب المترجمة ، ١٩٨٤ ، مواضع
متفرقة .

- Campell, J. Mythological themes in creative literature and Art, In : J. Campell (ed.) Myths, Dreams and Religion, New York · Dutton, 1970, pp. 138-140. (٦١)
- (٦٢)
- Ibid, p. 359-360. (٦٣)
- Jung, C. G. Word and image, (ed.) By : A. Jaffe, Princeton Univ. Univ. Pre's, 1979, p. 151.
- (٦٤) يوتج (ك · ح) علم النفس التحليل (ترجمة وتقديم نهاد خياطة) اللادقية دار الحوار ، ١٩٨٥ ، ص ٢١٢ .
- Jung, 1979, pp. 216. (٦٥)
- (٦٦) ريد (هيربرت) الفن اليوم (ترجمة محمد فحى وجرحس عبده) القاهرة : دار المعارف : ١٩٨١ ، ص ٩٤ .
- (٦٧)
- R ad, H. The meaning of Art, Harmondsworth : Benguin Books, 1963, 71-74.
- Eagleton, T. Literary theory, An Introduction, Oxford : Basil Blacwkell, 1963, pp. 157-158. (٦٨)
- Feder, L. Madness in Lilerature, New Jersey . Princeton Univ. Press 1980, p. 254. (٦٩)
- Ibid, pp. 25٢-256. (٧٠)
- Ibid, p. 256. (٧١)
- Jung, C. G. The integration of the personality (Translated by : S. Dell) London : Routledge & Kegan Paut, 1963, pp. 7-8. (٧٢)
- Ibid., p. 42. (٧٣)
- Bachelard, G. The Poetics of Reverie (translated by D. Russell). Boston : Paecen Pre's, 1960. (٧٤)
- Encyclopedia Americana, New York : American Corporation, 1962. (٧٥)
- (٧٦) معاوزر (أرنولد) فلسفة تاريخ الفن (ترجمة رمزي عبده حرجس) القاهرة : الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية ، ١٩٦٨ ، ص ١٠١ .
- (٧٧) الغريب (رهزية) التعليم ، دراسة نفسية ، تفسيرية توجيهية ، القاهرة مكتبة الأنحلو المصرية ، ١٩٧٨ .
- Arnheim, R. Gestalt and Art, In : J. Hogg (ed.) Psychology and Visual Arts, Pinguin Books, 1969, p. 257. (٧٨)
- Kaffka, K. Principles of Gestalt Psychology, New York Harcourt Brace, 1935. (٧٩)

- Hogg, Op. Cit., pp. 78-81. (A0)
- Arnheim, Op. Cit., p. 258. (A1)
- Reber, Op. Cit., p. 301. (A2)
- Ibid, p. 359-360 (A3)
- Ibid., p. 377. (A4)
- Ibid, p. 79. (A5)
- Ibid, p. 564. (A6)
- Arnheim, R. Towards A Psychology of Art, A Collected essays, Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1966, p. 31. (A7)
- Arnheim, P. Perceptual abstraction and Art, In Arnheim, (A8)
ibid, p. 32.
- Ibid, p. 33. (A9)
- Vurpilot, E. The Visual world of the child, London : George (A0)
Allen & Unwin Ltd, 1976, pp. 124-125.
- Arnheim, R. Art and Visual Perception, Berkeley : Univ. (A1)
of California Press, 1954, p. 136.
- Smith, P. & Franklin, M. Symbolic Functioning in child (A2)
hood, New Jersey : Lawrence Erlbaum Association Publishers, 1979,
p. 81.
- Brunes, J. S. Representation and Cognitive development In : (A3)
M. Roberts & J. Tamburrini (ed.) Child Development 0-5, Edin-
burgh ; Holmes McDaugal Ltd, 1981.
- Wolheim, R. Representation : The Philosophical Contribu- (A4)
tion to Psychology, In : G. Butterworth (ed.) The child represen-
tation of the world, New York : Plenum Press, 1979, pp. 181-187.
- Butterworth, Ibid, pp. vii, ix. (A5)
- Arnheim, R. 1966, p. 33. (A6)
- Ibid.... (A7)
- Arnheim, R. Abstract Language and Metaphore, In : R. (A8)
Arnheim, 1966, pp. 266-282.
- Ibid. (A9)
- Ibid, p. 266. (A0)
- Ibid, p. 267. (A1)
- Ibid, p. 268-270. (A2)

- Harris, D. Children's Drawing als measures of Intelligence (١٠٣)
and Maturity, New York : Harcourt Brace, 1963, pp. 181-182.
- سويف (مصطلحي) ، المرجع السابق ، ص ٢٨٦ - ٢٨٨ (١٠٤)
- Arnheim, 1966, p. 269. (١٠٥)
- Ibid, p. 275. (١٠٦)
- Ibid, p. 276. (١٠٧)
- Marks, L. E. Synesthesia and the Arts, In W.R. Grozier (١٠٨)
& A. Chapman, Cognitive Processes in the perception of
Art. Amsterdam; North Holan, 1984, pp. 427-448.
- Arnold, 1966, p. 279. (١٠٩)
- Ibid, p. 281. (١١٠)
- Arnheim, R. On Inspiration, In : R. Arnheim, 1966, pp. (١١١)
285-291.
- Ibid, p. 287. (١١٢)
- Reber, Op. Cit., pp. 696-697. (١١٣)
- Arnheim, ibid, Inspiration, 1966, p. 288. (١١٤)
- Ibid, pp. 288-289. (١١٥)
- (١١٦)
- Arnheim, R Picasso' Guernica, the genesis of a painting, London
Faber & Faber, 1962, pp. 6-7.
- Reber, Op. Cit., p. 339. (١١٧)
- Arnheim, Op. Inspiration, 1966, p. 289. (١١٨)
- Arnheim, R. Contemplation and Creativity, In : R. Arnheim. § (١١٩)
pp. 292-301.
- Ibid, pp. 295-296. (١٢٠)
- Ibid, p. 297. (١٢١)
- Ibid. (١٢٢)
- Ibid, p. 299. (١٢٣)
- Arnheim, R. Art and Visual Perception, 1954- pp. 135-137. (١٢٤)
- Arnheim, Contemplation and Creativity, pp. 300-301. (١٢٥)
- Arnheim, R. The Gestalt of theory of expression, In : (١٢٦)
R. Arnheim, 1966, pp. 51-73.

- bid, p. 52. (127)
- Ibid, p. 57 (128)
- Ibid., p. 58. (129)
- Ibid. (130)
- Arnheim, R. Visual thinking Perkeley : University of California Press, 1969. (131)
- (132)
- Cofer, C. N. & Appley, M. Motivations, Theory and Research New Delhi : Wiley Eastern limited, 1964, pp. 658-659.
- Fragar & Fadiman, Op. Cit., p. 367. (133)
- Ibid, p. 378. (134)
- Reber, Op. Cit., p. 474 (135)
- Hjelle, L. A. & Ziegler, D. J. Personality theories, Basic assumptions, Research, and applications London : 1981, pp. 368-374. (136)
- Ibid, pp. 272-274. (137)
- Fragar & Fadiman, Op. Cit., pp. 378-379. (138)
- Cofer & Appley, Op. Cit., pp. 668-670. (139)
- Cofer & Appley, pp. 658-659. (140)
- Fragar & Fadiman, Op. Cit., pp. 382-384. (141)
- Maslow, A. H. Motivation and Personality, New York : Harper & Row, Inc. 1987, pp. 158-168. (142)
- Ibid, p. 160. (143)
- Rogers, C. Towards a theory of creativity, In : P.E. Vernon, (ed.) Creativity, Harmond worth : Penguin Books, 1973, p. 143. (144)
- Maslow, Op. Cit. p. 160. (145)
- Ibid. pp. 161-162. (146)
- Ibid, p. 165. (147)
- Ibid, pp. 164-165. (148)
- Ibid, p. 166. (149)
- Ibid. (150)
- H. Jelle è Ziegler, Op. Cit., p. 394. (151)

- Cropley, A. J. S-R. Psychology and Colgnitive Psychology, (102)
 In : P.E. Vernon, Op. Cit., p. 119.
- Cropley, Ibid, p. 120. (103)
- Bolton, Op. Cit., p. 120. (104)
- Barron, J. Personality and Intelligence, In : R. J. Stenberg (100)
 (ed.) Handbook of Human Intelligence, Cambridge Camb. Univ.
 Press, 1982, p. 320.
- Reber, Op. Cit., P. (106)
- Musen, P. H. et al., Child Development and Personality, (107)
 New York : Harper & Raw, 1984, p. 251.
- Forisha, B. Op. Cit., p. 320. (108)
- Samuel, W. Personality, Searching for the sources of Hu- (109)
 man Behavior, London : McGraw-Hill, 1981, pp. 29-31.
- Reber, Op. Cit., pp. 612-613. (110)
- Samuel, Op. Cit., pp. 31-34. (111)
- Ibid, p. 397. (112)
- Ibid, p. 401. (113)
- Ibid, p. 402. (114)

مراجع الفصل الثالث

- Bolton, N. The Psychology of thinking, London : Mettwen (١)
& Co. Ltd. 1976, p. 183.
- (٢) سوييف (مصطفى) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، التاهرة :
دار المعارف ، ١٩٧٠ ، ص ٢٠٥ .
- Wright, D.S. et. al., Introducing Psychology, An experimental (٣)
approach, Harmondsworth : Penguin Books, 1978, p. 490.
- Eysenck, H. J. Criterion-analysis, an application of the Hy- (٤)
pothetico-deductive Method to factor analysis, Psychol. Rev. 1950,
57. 1, 58-63.
- Wright, Op. Cit., pp. 490-491. (٥)
- Coan, R. W. Facts, Factors and astifact', the question for (٦)
Psychological meaning, Psychol, Rev., 1964. 71, 123-140.
- Ibid. (٧)
- Guilford, J. P. Creative abilities in the arts, Psychol. Rev., (٨)
1957, 64, 110-118.
- Cronbach, L. J. & Mechl, P.E. Construct Validity in Psycho- (٩)
logical testing. Psychol Bull, 1955, 52, 281-303.
- Fruchter, B. Introduction to factor analysis, New York Van (١٠)
Nostrand, 1954, p. 4.
- Guilford, J. P. Traits of creativity, In : Creativity, ed. (١١)
By P. E. Vernon, London : Penguin Book', 1973, p. 169.
- Coan, op. cit. (١٢)
- Guilford, 1973, p.-172. (١٣)
- Chaplin, J. P. a dictionary for Psychology, New York : Dell (١٤)
Publishing Co., 1975, p. 209.
- Walman, B. B. (ed.) Dictionary of Behavioral Science, New (١٥)
York ; Macmillan, 1975.
- Garmonsway, G. N. & Simpson, J. The Penguin English (١٦)
Dictionary, Harmondsworth : penguin Books, 1976, p. 648.
- Drever, J. a dictionary of Psychology, Harmondsworth : (١٧)
Penguin Books, 1978, p. 104.

- Guilford, J. P. Intellectual resources and their values as seen by scientists, In : C. W. Taylor & F. Barron ; (eds.) Scientific creativity, its recognition and development, New York : Wiley, 1963, p. 105. (18)
- Guilford, J. P. Factorial angle to Psychology, Psychol. Rev. 1971, 68, 1-20. (19)
- Thomson, R. The Psychology of thinking, London : English Language Book Society, 1971, p. 93. (20)
- English, H. B. & English, A. C. A Comprehensive dictionary of Psychological and Psychoanalytical terms, New York : Longman, 1958, p 344. (21)
- Chaplin, Op. Cit., p. 410. (22)
- Hans, P. (ed.) Encyclopedic world dictionary, Birut : Linbrairie du Lilan, 1974, p. 1249. (23)
- Walman, Op. Cit., p. 290. (24)
- Maltzman, I. Motivation and direction of thinking, Pshychol. Rev. 1962, 4, 457-467. (25)
- Mc Guigan, F. Cognitive Psychophysiology, New Jersey Prentice Hall, Inc., 1976, pp. 63-79. (26)
- Guilford, 1963, p. 104. (27)
- Kerlinger, F. Foundations of Behavioral Research, New York Holt, Rinhart & Winston, Inc., 1964, p. 32. (28)
- Rayce, J. R. Factors as theoretical constructs, Presented at the third annual meeting of society of Multivariate experimental Psychology, Chicago : 1962. (29)
- Macorquolle, K. & Mechl, P.E. on a distinction between Hypothetical constructs and intervening variable, Psychol. Rev. 1948, 55, 95-107. (30)
- Marx, M. Intervening Variables and Hypothetical constructs. Psychol, Rev. 1961, 58, 235-247. (31)
- Kretsch, D. Dynamic systems, Psychological fields and Hypothetical constructs, Psychol. Rev., 1950, 57, 282-290. (32)
- Marx, Op. Cit. (33)
- Eysenck, H. J. Psychology of politic, London : Routledge & Kegan Paul, 1968, ch. 1. (34)
- McGuigan, op, cit., p. 46. (35)
- Royce, op. cit. (36)
- Bridgman, P. W. Some general principles of operational analysis, Psychol. Rev. 1945, 52, 5, 246-240. (37)

- Anastasi, A. Psychological testing, New York : MacMillan (٢٨)
1987, p. 362.
- Ferguson, G. Statistical analysis in Psychology and educa- (٣٦)
tion, New York · McGraw-Hill, 1959, p. 404.
- Richie, A. D. Scientific Method, London : Kegan Paul, 1923, (٤٠)
p. 45.
- Ibid, n. 49. (٤١)
- Guilford, J. P. Some Mi concepts of factors, Psychol. Bull, (٤٢)
1972, 77, 392-396.
- Eysenck, H. J. The Logical Basis of factor analysis. Amer. (٤٣)
Psychologist, 1953, 8, 105-114.
- Guilford, Op. Cil. (٤٤)
- Coan, Op. CIt., when not to factor analyze, Psychol, Bull. (٤٥)
1952, 49, 26-37.
- (٤٦) تايسون (مويلا) الابتكار · في · فوسى (ب · م) آفاق جديدة في علم النفس
(ترجمة فؤاد أبو حطب) ، عالم الكتب ، المحلّد الأول ، ١٩٧٢ ، ص ٢٠٤ ·
- (٤٧) جارودي (روجيه) واقعية بلا ضفاف (ترجمة حليم طوسون) القاهرة
دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٨ ، ص ١٩٧ ·
- Miller, H. Reflection on writing, In : B. Ghiselin, (ed.) The (٤٨)
(ed.) The Creative Process, New York : The New American libi-
rary, 1952, p. 185.
- Zervas, G. Conversation with Picasso, In : B. Chi elin (ed.) (٤٩)
The creative process. pp. 55-60.
- Wertheimer, M. Productive thinking, New York : Harper (٥٠)
& Brothers publishers, 1959, P. 236.
- Silverman, R. E. Psychology, New York : Prenticet-Hall, (٥١)
Inc., 1978, p. 304.
- (٥٢) جارودي ، المرجع السابق ، ص ٢٠٢ ·
- (٥٣) من حوار معه ، قامت به سلوى العناني ونشرته ضمن كتابها : موعد ولقاء
القاهرة · دار المعارف سلسلة « اقرأ » ، ١٩٨٢ ، ص ١٤١ - ١٤٢ ·
- McKeller, P. originality in human thinking, British Journal (٥٤)
of seshletics, 1963, 2, 129-147.
- Whitfield, R. R. Creativity in industry. London : Penguin (٥٥)
Book , 1975, p. 20.
- (٥٦) سويف ، المرجع السابق ، ص ٤٦ ·
- Cowley, M. (ed.) Writers at work, London : Mercury Books, (٥٧)
1962.

- Maugham, S. Paints of view, London : Heinman, 1958. (٥٨)
- (٥٩) سوييف ، المرجع السابق ، ص ١٦٣ .
- (٦٠) سوييف ، المرجع السابق ، ص ٢٦ .
- (٦١) ميثدوزا (بلينيو) احاديث من غابربل غارسيا ، ماركيث ، (ترجمة : ابراهيم وطفى) دمشق : طلاسى للدراسات والترجمة والنشر ، ١٩٨٦ ، ص ٦٨ .
- (٦٢) حقى (يحيى) انشودة البساطة ، القاهرة : دار الكتاب الجديد ، بدون تاريخ
ص ٩٣ - ٦٤ .
- (٦٣) يوستوفسكى (ك) الوردة الذهبية فى صياغة الأدب . دمشق : دار النشر
الوطنية ، بدون تاريخ ، ص ١٦٠ .
- McKeller, op. cit., p. 134. (٦٤)
- (٦٥) برميلوف (فلاديمير) أ. ب. تشيكوف (ترجمة : عبد القادر القبط وفؤاد كامل) ،
القاهرة : الهيئة المصرية للتأليف والترجمة ، بدون تاريخ ، ص ١٤٥ .
- (٦٦) حقى ، المرجع السابق ، ص ٩٥ .
- Meghie, A. Pathology of Attention, Harmondsworth : Pen- (٦٧)
guin Books, 1969.
- Bolton, op. cit., pp. 190-196. (٦٨)
- Newton, E. art as communication. British Journal of Aeslhe- (٦٩)
tics, 1961, 2, 71-85.
- James, H. Refection on the spails of Paynton. In : B. Ghi- (٧٠)
selin, the Creative process, 147-156.
- (٧١) ميندوزا ، المرجع السابق ، ص ٥٦ - ٥٧ .
- (٢٧) يوستوفسكى ، المرجع السابق ، مواضع متفرقة .
- Samuel M. & Samuels, N. Seeing with the mind's eye. New (٧٢)
York : Random House, 1975, pp. 254-256.
- Stein, M. I. Stimulating Creativity Vol. I., New York : 1974. (٧٤)
p. 20.
- Cowley, Op. Cit., p. 263. (٧٥)
- Ghiselin, op. cit., p. 26. (٧٦)
- (٧٧) مكسل (الدوس) مكسل يتحدث عن فئة الروائي ، مجلة « حوار » البيروتية ،
١٩٦٤ ، ٢ ، ٨٢ - ٩٣ .
- Silverman, Op. Cil., p. 272. (٧٨)
- (٧٩) سوييف ، المرجع السابق ، ص ٣٥٤ .
- Spender, S. The making of a poem. In : BKhiselin, the (٨٠)
Creative process, p. 115.

- (٨١) بروست (مارسيل) بحث عن الزمن المفقود ، في : الرؤيا الإبداعية (ترجمة
أسعد حليم) القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، سلسلة الألف كتاب (رقم ٨٥٥) ، ١٩٦٦ ،
هامش للمترجم) .
- (٨٢) Stein, M. I. Creativity in free Societies, Craduate Comments, (٨٢)
1961, Vol. V, No. 1.
- (٨٣) فرج (صفوت) القدرات الإبداعية والمرض العقلي ، دراسة للأداء الإبداعي لدى
لفصاهيين ، رسالة ماجستير مقدمة الى كلية الآداب جامعة القاهرة ، ١٩٧٨ (نشرت بعد
ذلك بعنوان الإبداع والمرض العقلي) .
- McGuigan, op. cit., p. 60. (٨٤)
- (٨٥) سويف المرجع السابق ، ص ٣٥٤ .
- Gardener, J. D., The Individual and Today's World, New (٨٦)
York : A Macfordden, Bortell, 1966, p. 44.
- Spender, Op. Cit., p. 113. (٨٧)
- (٨٨) جوركي (مكسيم) أ. ب. تشيكوف (ترجمة : أحمد القصير) القاهرة مؤسسة
سجل العرب ، ١٩٦٦ .
- Whitfield, op. cit., p. 9. (٨٩)
- (٩٠) فرج ، المرجع السابق ، ص ١٢٣ .
- Samuels & Samuels, op. cit., p. 255 (٩١)
- Thomson, op. cit., p. 19. (٩٢)
- Crutchfield, R. The Creative process, conference on the (٩٣)
Creative person, Berkeley : Univ. of Calif. Institute of per onality
assessment and Rcearch, 1961, Ch. 6.
- (٩٤) ضياء الشرقاوى : رسالة الى محمد الراوى ، نشرت فى مجلة « القصة »
مصرية ، ضمن مجموعة رسائل لضياء الشرقاوى نشرها وعلق عليها محمد الراوى ، ١٩٧٨ ،
لعدد ١٨ ، ص ١٠٩
- Confield, D. How flint and fire started and grew. In : E. (٩٥)
Ghiselin, The Creative Process, P. 172.
- Whitfield, Op. cit., p. 10. (٩٦)
- Samuels & Samuels, op. cit., P. 256. (٩٧)
- Ibid. (٩٨)
- (٩٩) ميندوزا ، المرجع السابق ، ص ٧٣
- Stein, op. cit., 1974, p. 22. (١٠٠)
- Basson, F. Creative person and Creative Process, New York : (١٠١)
Hold, Rinhart, Company, 1968

- Coledidge S. T. Prefatory note to Kubla-Khan, In · B. Ghi- (١٠٢)
pp. 84-85.
- (١٠٣) بورائيل (فنسنت) ادجار آلان بو ، النصص والشاعر ، القاهرة : دار
النشر للجامعات المصرية ، بدون تاريخ ، ص ٧١ .
- Ghiselin, op. cit., p. 16. (١٠٤)
- (١٠٥) جيد (أندريه) بول فاليري ، في · الرؤيا الإبداعية ، مرجع سابق ،
ص ٦٩ - ٧٠ .
- (١٠٦) ميندوزا ، المرجع السابق ، ص ٧٢ .
- (١٠٧) بوستوفسكي ، المرجع السابق ، ص ٥٨ .
- Ghiselin, op. cit., p. 27. (١٠٨)
- (١٠٩) ميندوزا ، المرجع السابق ، ص ٦١ .
- (١١٠) صدقي (نجاشي) تشيكوف ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٧ ، ص ١٣ .
- Knawson, T. S. Originalily, Philadelphia, Lippincott, 1918. (١١١)
- Miller, H. op. cit., pp. 178-185. (١١٢)
- (١١٣) ميندوزا ، المرجع السابق ، ص ٦٨ .
- Session, The composer and his message, In : B. Ghiselin, (١١٤)
op. cit., p. 49.
- (١١٥) أوكونور (فرانك) الصوت المنفرد ، مقالات في القصة القصيرة (ترجمة :
محمود الربيعي) القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٩ ، ص ١٨٣ .
- (١١٦) ميندوزا ، المرجع السابق ، ص ٦١ - ٦٢ .
- (١١٧) الشاروني (يوسف) القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا ، القاهرة ، دار الهلال
١٩٧٧ .
- Jones, V. Creative Writing, London : Teach Yourself Books, (١١٨)
1975, p. 61
- Berlyne, D. E. Conflict arousal and Curiosity, New York : (١١٩)
Mc Graw-Hill, 1960, p. 233.
- Ghiselin, op. cit., p. 25. (١٢٠)
- (١٢١) برتليسي (جان) بحث في علم الجمال (ترجمة : أنور عبد العزيز) ،
القاهرة : دار نهضة مصر ، ١٩٧٠ ، ص ٢٤٦ .
- McGuigan, op. cit., p. 63. (١٢٢)
- Hebb, D. O. Drive and the C.N.S. (Conceptual Nervous sys- (١٢٣)
tem) In : R. J. Harper, et al., (eds.) The cognitive processes, New
Jersey : Prentice-Hall Inc., 1964, pp. 19-31.

- Malmo, R. B. Activation: a neurophysiological approach, (١٢٤)
 In : R. J. Harper, et al., Ibid, pp. 32-52.
- Fareley, F. H. Arousal and cognitions : Cognitive Preference arousal and the stimulating — motive, perceptual and motor skills, 1976, 43, 103-108. (١٢٥)
- Koffka, K. Principle of Gestalt Psychology,, New York : (١٢٦)
 Harcourt Brace, 1935, p. 648.
- Stein, op. cit., 1961, p. 13. (١٢٧)
- Kafka op. cit., pp. 654-664. (١٢٨)
- ميندوزا ، المرجع السابق ، ص ٦٣ - ٦٤ (١٢٩)
- Mackinnon, D. W. Creativity, a multifaced phenomenon, (١٣٠)
 In : J. D. Raslansky (ed.). Creativity London : Northholdand, publishing company, 1970, p. 21.
- سويف ، المرجع السابق ، ص ٢٩٣ (١٣١)

مراجع الفصل الرابع

- Reber, A. The Penguin Dictionary of Psychology, Harmondsworth : Penguin Books, 1987, pp. 343-344. (١)
- Harawitz, J. I. Image Formation and Cognition, New York: Azpleton-Centurey, 1978, p. 3. (٢)
- Sutherland, M. B. Everyday imagining and education, London Rautledge & Kegan Paul, 1971, p. 76. (٣)
- Reber, Op. Cit., p. 345. (٤)
- Shone, R. Creative Visualization, Northamptonshire. Thorsons Publishers, 1984, pp. 4-8. (٥)
- Nasr, J. Developmental Psychology, A Psychological Approach, New Jersey : Prentice-Hall, Inc., 1970, p. 380. (٦)
- Paivio. A. Psychological Processes in the comprehension of Metaphor, In : A. Ortony (ed.) Metaphor and laught, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1979, p. 157. (٧)
- Marks, L. E. Synthesia and Arts In : W. Grozier & A. Chapman, (eds.) Cognitive Processes in the Perception of Art, New York : North. Holand, 1984. (٨)
- Nash, Op. Cit., p. 381. (٩)
- Piaget, J. & Inhelder, B. The Child's conception of Space (١٠)
In : H. Gruber & J. Vonech (ed). The essential of Piaget, In-interpretative reference and Guide, Cadbridge : Cambridge Univ. Press 1979, pp. 501-2.
- Arnheim, R. Visual thinking, Berkeley : Univ. of California Press, 1969. (١١)
- Mayer, R. thinking, Problem Solving, Cognition, New York : (١٢)
Freeman and Company, 1983, pp. 273-277.
- (١٣)
- Richardsm, A. Mental Imagery, London, London : Routledge & Kegan Paul, 1969.
- Paivio, A. Imagery and Language In : S. J. Segal (ed.) (١٤)
Imagery Current Cognitive approaches, New York : Academic Press. 1971.
- Horowitz, Op. Cit. (١٥)

- Piaget, J. & Inhelder, B., Op. Cit. (17)
- Reber, Op. Cit., p. 32. (18)
- Torrance, E. P. Guiding Creative Talent, New Delhi . Pren- (19)
tice Hall of India, 1969, pp. 85-90.
- Nash, Op. Cit., p. 381. (20)
- Sutherland, Op. Cit., p. 76. (21)
- Sutherland, Ibid, pp. 81-91. (22)
- Richardson, Op. Cit., pp. 2-3. (23)
- Richardson, 1969. (24)
- Marks, Op. Cit. (25)
- Horawilz, Op. Cit., pp. 6-28. (26)
- Paivio, Op. Cit., 1971. (27)
- Begg, I. Imagery and Language, In : A. A. Sheikh, (ed.) (28)
Imagery, Current Theory, Research and Application, New York:
John Wiley & Sons, 1983, pp. 291.-296.
- Lindaver, M. S. Imagery and the Arts. In . A. A. Sheikh (29)
(ed.), Ibid, pp. 244-245.
- Samuels. M. & Samuels, N. Seeing with the mind's eye, the (30)
history, Uses, and technique of Visualization, New York . A
Random House, 1982, p. 240.
- Ibid, pp. 240-241. (31)
- Gerard, R. W. The Biological Bases of imaginatiton, In : (32)
B. Ghiselin, *The Creative Process*, New York : The New American
Library, 1952, p. 237.
- Samuels & Samuel, Op. Cit., p. 245. (33)
- Einstein, A. *A Letter to Jacques Hadamard*, In : B. Ghiselin (34)
- Mozart, W. *A Letter*, In B. Ghiselin (ed.) Op. Cit., p. 45. (35)
- Lawrence, D.H. Making Pictures, In : Ghiselin, Op. Cit., (36)
p. 72.
- Moore, H. Notes on Sculpture, In : B. Ghiselin, Op. Cit., p. 74. (37)
(ed.) Op. Cil., p. 43 .
- Coleridge, S. Prefatory notes to Kubla-Khan, In : B. Ghi- (38)
selin, Op. Cit., p. 85.
- Lindaver, Op. Cit., pp. 469-470. (39)

Lindaver, Ibid, pp. 485-587.

(٢٩)

Forisha, B. Relationship Between Creativity and Mental
imagery : A Question of Cognitive Style ?. In : A. A. Sheikh,
Op. Cit., pp 311-313.

(٤١) رولان بارت ، النقد والحقيقة ، نقل عن : سمير الحاج شاهين ، مقدمة ترجمته
لناشيد مالدورور للوثريامون ، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٢ ،
ص ٢٤ .

Thomson, R. The Psychology of Thinking : London, English
Language Books Society, 1971, pp. 196-200. (٤٢)

مراجع الفصل الخامس

- (١) فيشر (أرنست) ، ضرورة الفن (ترجمة : أسعد حلیم) ، القاهرة : الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ٩٤ .
- (٢) سوييف (مصطفى) ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٠ .
- (٣) حنورة (مصرى عبد الحميد) ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ .
- (٤) حنورة (مصرى عبد الحميد) ، الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٠ .
- (٥) Shapiro, R. J. *The criterion problem*, In : P. E. Vernon, (ed.) *Creativity*, Harmondsworth ; Penguin Books, 1973, 257-269.
- (٦) Barron, F. *Creative Vision and expression in writing and Painting*, conference on the creative person, Berkeley : Univ. of California, Institute of personality assessment and Research, 1961, ch. 2.
- (٧) Barron, F. *Creativity and personal freedom*, New York : Holt, Rinhart and Winston, Inc., 1969, p. 238.
- (٨) Shapiro, op. cit., p. 258.
- (٩) بلوك (هاسكل) ، سالنجر (هيرمان) ، الرؤيا الإبداعية و ترجمة أسعد حلیم ، القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، سلسلة الألف كتاب (رقم ٨٥٥) ، ١٩٦٦ ، ص ١٦٠ .
- (١٠) Shapiro, op. cit., p. 261.
- (١١) Barron: op. cit., 1961.
- (١٢) ميندوزا (بلينيو) أحاديث مع غابرييل غاركيا ماركيز ، (ترجمة : ابراهيم وطفى) (دمشق : طلاس للدراسات والترجمة والنشر) ، ١٩٨٦ .
- (١٣) Best, J. W. *Research in education*, New Delhi, Prentic-Hall of India, 1977, p. 157.
- (١٤) Openheim, A. N. *Questionnaire design and attitude measurement*, London : Heinman, 1970.
- (١٥) Maccoby, E. E. & Maccoby, N. *The interview a tool of Social science*, In : *Handbook of Social Psychology*, In : G. Lindzey : (ed.) *Handbook of Social Psychology*, Cambridge : Addison Wesley: Publishing Company, Inc., 1954, 449-487.

- Oppenheim, *ibid*, p. 38. (١٦)
- Oppenheim, *ibid*, p. 38. (١٧)
- Guilford J. P. *Fundamental statistics in Psychology and education*, New York : McGraw-Hill, 1956. (١٨)
- (١٩) هيئة بحث تعاطى الحشيش ، تعاطى الحشيش ، التقرير الأول (كتيب مصغرى
سويف) . القاهرة : مشورات المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنايئة ، ١٩٦٠
- (٢٠) حنورة ، مرجع سابق ، ١٩٧٩ .
- (٢١) حنورة ، مرجع سابق ، ١٩٨٠ .
- Ebel, R. L. Must all test be valid In : G. Bracht et al (eds.) *Perspeclive: in educational and Psychological measurement*, New Jersey : Prentice Hall, Inc., 1972, pp. 83-84. (٢٢)
- Cronbach, L. J. Validation of educational measures, In G. Bracht et al., *Ibid*, p. 89. (٢٣)
- Cronbach, L. J. & Meehl, P. E. Construct validity in Psychological testing *Psychol. Bull*, 1955- 52, 281-303. (٢٤)
- Cronbach, *op. cit.*, p. 100. (٢٥)
- Ebel, *op. cit.*, pp. 83-84. (٢٦)
- Cronbach, *op. cit.*, p. 101. (٢٧)
- Kerlinger, F. *Foundations of Behavioral Research*, New York Holt, Rinhart & Winston, Inc., 1964, p. 449. (٢٨)
- Guilford, *Op. Cit.*, 1956, pp. 462-470. (٢٩)
- Gronbach & Mechl, *op. cit.* (٣٠)
- (٣١) هيئة بحث تعاطى الحشيش ، مرجع سابق ، ص ١٠٩ .
- (٣٢) سويف ، المرجع السابق ، ص ٣٧٩ .
- Oppenheim, *op. cit.*, p. 32. (٣٣)
- Keslinger, *op. cit.*, p. 468. (٣٤)
- Maccoby & Maccoby, *op. cit.*, p. 451. (٣٥)
- Kerlinger, *op. cit.*, p. 469. (٣٦)
- Maccoby & Maccoby, *op. cit.*, pp. 452-454. (٣٧)
- (٣٨) سويف ، المرجع السابق ، ص ٤٤٢ .
- (٣٩) حنورة ، مرجع سابق ، ١٩٧٩ .

- (٤٠) حنورة ، مرجع سابق ، ١٩٨٠ .
- (٤١) سويف ، المرجع السابق ، ص ٤٥٦ - ٤٥٧ .
- (٤٢) حنورة ، مرجع سابق ، ١٩٧٩ .
- (٤٣) حنورة ، مرجع سابق ، ١٩٨٠ .
- Best, op. cit., p. 129. (٤٤)
- Mar den, G. Content analysis studies of therapeutic In- (٤٥)
terviews, 1954 to 1964, Psychol. Bull, 1956, 63, 298-321
- Berelson, E. Content analysis, In : G. Findzey (ed.) op. cit.. (٤٦)
p. 489
- Berelson; ibid, p. 488. (٤٧)
- Ibid., p. 503. (٤٨)
- Bolton, N. The Psychology of thiking London : Methuen (٤٩)
& Co., Ltd, 1936, p. 181.
- Burt, C. Critical notes, In : P. E. Vernon (ed.) Creativity, (٥٠)
Harmondsworth, Penguin Books, 1373, pp. 203-216.
- Crutchfield, R. The Creative Process, conference on the (٥١)
Creative person, op. cit., ch. 6.

مراجعة الفصل التاسع

- (١) أولنور (فرانك) ، الصوت المنفرد : مقالات في القصة القصيرة (ترجمة محمود الربيعي) القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٩ ، ص ٢١ .
- (٢) فيشر (أرنست ، ضرورة الفن (ترجمة : أسعد حليم) القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ١٦٤ .
- (٣) بروسست (مارسيل) ، بحثا عن الزمن المفقود في : (الرؤيا الإبداعية) تأليف : بلوك « هاسكل » ، سالنجر « هيرمان » (ترجمة : أسعد حليم) القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، سلسلة الألف كتاب (رقم ٨٥٥) ، ١٩٦ ، ص ٨٧ .
- (٤) أدونيس (علي أحمد سعيد) الثابت والمتحول ، المجلد الأول ، بيروت : دار العودة ، ١٩٧٤ ، ص ٦٩ .
- (٥) Mckeller, P. Originality in human thinking, British Journal of Aethetics.
- (٦) Krapetchenko, M. The creative Individuality and the development of Literature, Moscow : Progress Publishers, 1977, p. 9.
- (٧) Richardson, A. Mental imagery, London : Routledge & Kegan Paul, 1969, P. 123.
- (٨) Krapetchenko, op. cit., pp. 8-9.
- (٩) Corpender, S. The making of a poem, In: B. Ghiselin, (ed.) The Creative process, New York : The New American Library, 1952, pp. 114-115.
- (١٠) سوييف (مصطفى) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٠ .
- (١١) حنورة (مصرى عبد الحميد) الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية : القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ .
- (١٢) حنورة (مصرى عبد الحميد) الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية : القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٠ .
- (١٣) سوييف ، المرجع السابق ، ص ١٤٠ .
- (١٤) فيشر ، المرجع السابق ، ص ٢٧٦ .
- (١٥) بدر (عبد المحسن طه) حول الأديب والواقع ، دراسة تطبيقية ، القاهرة : دار الفكر ، ١٩٧١ ، ص ٩ .

- Krapetchenko, op. cit., p. 45. (١٦)
- Luckacs, G. *Writer and Critic*, London : Merlin Press Ltd, 1870. p. 10. (١٧)
- (١٨) السيد (عبد الحليم) السباق النفسى الاجتماعى للإبداع ، رسالة دكتوراه قدمت الى كلية الآداب جامعة القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ٢٥٣ (نشرت بعد ذلك بعنوان) : الأسرة وإبداع الأبناء ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٠ .
- (١٩) أوكونور ، المرجع السابق .
- Buchanan J. *Modern Short stories*, London : Thomas Nelson and Sons Ltd, 1930. (٢٠)
- Murray, L. *A dictionary of Art & Artists*, Harmondsworth : Penguin Books, 1981. (٢١)
- Ibid. (٢٢)
- Ibid (٢٣)
- Arnheim, R. *Towards a Psychology of Art : Collected Essays* Berkeley : University of California Press, 1966, p. 27. (٢٤)
- Ibid, pp. 25. (٢٥)
- Ibid, p. 31. (٢٦)
- Ibid, p. 31. (٢٧)
- Langer, S. *Language and Thought, 1944*. In : L. Bernard Taaard *a Liberal education*, New York : Wiley, 1972. (٢٨)
- Ibid. (٢٩)
- Ibid. (٣٠)
- (٣١) حافظ (صبرى) ، خصائص الألفصوصة البنائية ومجالياتها ، فصول ، ١٩٨٢ ، المجلد الثانى ، العدد الرابع ، ص ٢٧ .
- (٣٢) المرجع السابق ، نفس الصفحة .
- Reid, I. *The Short Story*, London : Methuen, 1977. (٣٣)
- (٣٤) حافظ ، المرجع السابق ، ص ٢٨ .
- (٣٥) كشيك (محمد) علامات التحديث فى القصة المصرية القصيرة ١٩٢٥ - ١٩٨٠ . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة (سلسلة الموسوعة الصغيرة) ١٩٨٨ ، ص ٨٠ - ٨١ .
- Maddi, S. *Motivational aspects of creativity*, *Journal of Personality*, 1965, 3, 330-347. (٣٦)

الفهرس

الصفحة	الموضوع
٢ -	١ تقديم : بقلم الدكتور مصطفى سويف
٦ -	٣ نصيدير
٣٣ -	١٥ الفصل الأول : القصة القصيرة ودراسات الابداع
	١٧ مقدمة :
٢٢ -	١٨ لماذا العملية الابداعية ؟
٢٩ -	٢٣ ما القصة القصيرة ؟
	٢٣ تعقيب
	الفصل الثاني : عملية الابداع فى ضوء النظريات
١٧٠ -	٣٥ السيكلوجية الحديثة
٤٤ -	٣٧ تعريف المصطلحات الأساسية
٤٨ -	٤٤ اولا : الاطار الاستبطانى
٥٣ -	٤٩ ثانيا : نظرية التحليل النفسى
	١ - المفاهيم الأساسية
	(الشعور - عقدة أوديب - اللاشعور
	الكبت - العملية الأولية - العملية
	الثانوية - اللاشعور الجمعى)
٧٨ -	٥٤ ٢ - فرويد والابداع
٨٥ -	٧٨ ٣ - يونج والابداع الفنى
٩٠ -	٨٥ ٤ - التحليل النفسى والسريالية
٩١ -	٩٠ ٥ - تعقيب عام على نظرية التحليل النفسى
١٢٤ -	٩١ ثالثا : نظرية الجشطت والابداع الفنى
٩٣ -	٩١ مقدمة
٩٥ -	٩٣ ١- المفاهيم الأساسية
	(الجشطت - الاستبصار -
	التشاكل - الاتزان - الجشطت
	الجيد)
٩٩ -	٩٥ ٢ - الادراك والتمثيل
١٠٧ -	١٠٠ ٣ - المفاهيم التمثيلية
١١٤ -	١٠٧ ٤ - الالهام
١٢٤ -	١١٤ ٥ - الابداع والتأمل
١٢٧ -	١٢٥ خاتمة

١٢٨ -	٠ . ٠ . ٠ . ٠ . ٠	رابعاً : الابداع وتحقيق الذات
١٢٩ -	٠ . ٠ . ٠ . ٠ . ٠	مقدمة
١٣١ -	٠ . ٠ . ٠ . ٠ . ٠	١ - ماسلو وتحقيق الذات
١٣٦ -	٠ . ٠ . ٠ . ٠ . ٠	٢ - مدرج الحاجات الانسانية
١٤١ -	٠ . ٠ . ٠ . ٠ . ٠	٣ - تحقيق الذات
١٤٦ -	٠ . ٠ . ٠ . ٠ . ٠	٤ - الابداع وتحقيق الذات
١٤٩ -	٠ . ٠ . ٠ . ٠ . ٠	٥ - مسنويات الابداع
١٥٠ -	٠ . ٠ . ٠ . ٠ . ٠	الخلاصة
١٥٦ -	٠ . ٠ . ٠ . ٠ . ٠	خامساً : الأساليب المعرفية والابداع
١٧٠ -	١٥٦	سادساً : تصالح النظريات المختلفة : حالة همنجواي
٢٠٠ -	١٧١	الفصل الثالث : الصور العقلية والخيال الابداعي (الصورة - التفكير بالصور - التخيل - الخيال - موقع الصور والخيال في المخ)
١٨٠ -	١٧٧	— تاريخ دراسات الصور العقلية والخيال
١٨٥ -	١٨٠	— الصور العقلية واللغة
١٩٢ -	١٨٥	— الصور العقلية والخيال والابداع
١٩٤ -	١٩٢	— الصور العقلية لدى هرمان ملفيل : نموذج تطبيقي
١٩٩ -	١٩٥	خاتمة
		الفصل الرابع : العملية الابداعية، في القصة القصيرة (تصور خاص)
٢٣٩ -	٢٠١	القسم الأول : نحو البحث عن منطق لاستخدام التحليل العامل (كأسلوب احصائي) في تحليل العملية الابداعية
٢١٣ -	٢٠٣	١ - تحليل العملية الابداعية
٢٣٨ -	٢١٣	القسم الثاني : العملية الابداعية
٢١٦ -	٢١٣	١ - العمليات الدافعية
٢١٧ -	٢١٦	٢ - عمليات الاعداد الأول
٢٢٣ -	٢١٧	٣ - عمليات المراقبة والالتقاط
٢٢٣ -	٢١٩	٤ - عمليات الاعداد الثاني
٢٢٥ -	٢٢٣	٥ - عمليات التركيز
٢٢٦ -	٢٢٥	٦ - عمليات الاقتراب من الأفكار
٢٢٨ -	٢٢٦	٧ - عمليات الغلق (صعوبات التفكير)
٢٣٠ -	٢٢٨	٨ - عمليات الاسترخاء أو الابتعاد المؤقت
٢٣١ -	٢٣٠	٩ - عمليات مجيء الأفكار ووضوحها
	٢٣١	١٠ - عمليات الاعداد الثالث

٢٣٣ -	٢٣٢	• • • • •	١١- عمليات التنفيذ
٢٣٤ -	٢٣٣	• • • • •	١٢- عمليات التقييم أو النقد الذاتي
	٢٣٤	• • • • •	١٣- عمليات التعديل
	٢٣٥	• • • • •	١٤- حالة السيطرة
٢٣٦ -	٢٣٥	• • • • •	١٥- العمليات اللاارادية
			١٦- العمليات الاجتماعية (خاصة الجماعة
٢٣٨ -	٢٣٧	• • • • •	السيكولوجية
٢٣٩ -	٢٣٨	• • • • •	١٧- تعقيب عام
٢٧٦ -	٢٤١		الفصل الخامس : منهج الدراسة الحالية وخطواتها
٢٤٨ -	٢٤٣	• • • • •	أولا : اختيار عينة البحث الحالي
٢٥٣ -	٢٤٨	• • • • •	مسكاة المحك
٢٧٢ -	٢٥٣	• • • • •	ثانيا : الأدوات
٢٧٦ -	٢٧٢	• • • • •	ثالثا : الاجراءات
٣٠٨ -	٢٧٧		الفصل السادس : أهم نتائج هذه الدراسة :
٢٩٢ -	٢٧٩	• • • • •	القسم الأول : العوامل أو التركيب
٣٠٨ -	٢٩٣	• • • • •	القسم الثاني : العمليات أو التحليل
			الفصل السابع : تحليل مسودة قصة قصيرة
			(قراءة فى قصة «طوبة السحور» للكاتب :
٣٣٤ -	٣٠٩	• • • • •	عبد الحكيم قاسم)
٤١٢ -	٣٣٥	• • • • •	الفصل الثامن : حوارات حول القصة والابداع
			(حوارات مع ادوار الخراط و ابراهيم عبد المجيد
			وجمال الغيطانى وسعيد الكفراوى
			وعبد جبير و يوسف أبو ريه
			ومحمود الوردانى وحسين عيد)
٤٣٤ -	٤١١	• • • • •	الفصل التاسع : مناقشة وتعليق
٤١٩ -	٤١٣	• • • • •	فن الالتقاط والبدال
٤٢٥ -	٤١٩	• • • • •	القصة القصيرة : فن التجريد التعبيرى
٤٢٨ -	٤٢٥	• • • • •	الفن والتخطيط العام
٤٢٨ -	٤٢٩	• • • • •	الابداع : كفاءة وتجديد
٤٦٤ -	٤٣٥	• • • • •	المراجع
٤٧٠ -	٤٦٥	• • • • •	المحتوى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٢/٥٢٨٣

ISBN 977 - 01 - 3088 - 5

يتناول هذا الكتاب موضوعا بالغ الأهمية سواء بالنسبة لعلماء النفس ، أو الأدباء ، أو النقاد ، أو القراء عامة وهو موضوع الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة ، وقد تناول المؤلف في هذا الكتاب النظريات النفسية الأساسية التي تعاملت مع موضوع الإبداع ، مثل نظرية التحليل النفسي ونظرية الجشطنان ونظرية تحقيق الذات كما عرض تصوره الخاص لعملية الإبداع في ضوء مجموعة من المراحل المتتابعة والمتفاعلة في نفس الوقت ، وقد قام بجمع مجموعة من البيانات الهامة من مجموعة من كُتّاب القصة من أعمار واتجاهات فنية مختلفة ، وأجرى حوارات تزخر بالمعلومات عن الإبداع في القصة القصيرة مع عدد من المبدعين المصريين ، ثم عرض وناقش في النهاية بعض الأفكار الخاصة والهامة حول جوهر الإبداع في الفن عامة وفي القصة القصيرة خاصة .