العملية الإبداعية والفن الشعري*

أ. د. كمال أحمد غنيم**

* تاريخ التسليم: ٨/ ١١/ ٢٠١٢م، تاريخ القبول: ١٢/ ١٢/ ٢٠١٢م.
** أستاذ دكتور في اللغة العربية/ الجامعة الإسلامية/ غزة/ فلسطين.

ملخص:

يدرس البحث ماهية الإبداع الفني، ويبين ماهية المبدع ومصادر الإبداع وأهدافه، وتفسيرات العملية الإبداعية لدى القدماء والمحدثين وعلى رأسهم الشعراء المعاصرون. ويدرس البحث مراحل العملية الإبداعية، وتكامل عناصر الإبداع الفني.

ويبرز البحث أن العملية الإبداعية تقوم على التفاعل بين عنصرين هما العنصر الوراثي وعنصر البيئة والاكتساب. وأن المبدع هو الذي يمتلك القدرة على إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء، واستكشاف العلاقات، ثم تفكيكها وإعادة صياغتها بروابط جديدة لها العلاقة الأوثق بنفسيته وطريقته المتميزة في تناول الأمور.

ويبين أن معظم العلماء والنقاد القدماء والمحدثين قد قالوا بالاستعداد الفطري عند المبدع، حتى أولئك الذين طمسوا دور العقل الواعي في العملية الإبداعية جعلوا الإنسان الملهم إنساناً متميزاً بفطرته عن الآخرين في قدرته على تلقى الإلهام.

ويبين البحث أن القصيدة بشكلها المتكامل الأخير تصبح كائناً مستقلاً بذاته يحمل أفكار الشاعر التي امتزجت بتجربته الشعرية، والصور التي أصبحت ذات علاقات جديدة مرتبطة بذاته، واللغة والأسلوب والموسيقى، التي لا تمتلك إرادة الشاعر تحديد نوعها.

The creative process and the art of poetry

Abstract:

Research examines the nature of artistic creation, and shows what the creator and the sources of creativity and goals, and interpretations of the creative process with the ancient and modern poets, led by contemporaries. The research examines the stages of the creative process, and the integration of the elements of artistic creativity.

The research highlights that the creative process is based on the interaction between the two components of genetic element and the element of the environment and acquisition. And that the creator is the one who has the ability to recognize the missing links between things , explore relationships, then dismantled and re- formulated ties her new relationship closer Bnvsih and the way in addressing the outstanding issues.

It shows that most of the scholars and critics, ancient and modern , have said downshift when the innate creative , even those who wiped out the role of the conscious mind in the creative process inspiring man made human by nature distinct from the others in its ability to receive inspiration.

Research shows that the integrated form of the poem , whoever becomes the last stand- alone carries the ideas of the poet , which blended his experience of poetry , and images that become linked to new relationships in itself , and the language , style and music , which does not have the will of the poet determine its kind.

أجمع علماء العربية، في معظم ما قالوه، حول معنى الإبداع في اللغة على وضوح الترادف بين معنى البدء ومعنى الإبداع، ومن ذلك قول ابن منظور: "بدع الشيء يبدعه بدعا وابتدعه: أنشأه وبدأه... والبديع والبدع: الشيء الذي يكون أولاً" (١) ، ثم تدور بعد ذلك معظم المعاني المجازية للكلمة حول معنى البدء، ولم يبتعد المفهوم البلاغي عن هذا التصور، فالإبداع هو إتيان الشاعر بالمعنى المستطرف، والذي لم تجرِ العادة بمثله في لفظ بديع.

تبقى كلمة «إبداع» مبهمة ما لم ترتبط بأحد الأجناس الفنية المختلفة، «فقد تنصرف إلى فعل الإبداع وإلى الكيفيات التي يتم بها هذا الفعل، فضلاً عن الظروف المحيطة والعوامل المساعدة أو الحافزة على القيام بعملية الإبداع، وفى الوقت نفسه تُستخدم كلمة إبداع لتدل على الناتج الذي تُحققه تلك العملية، فالقصيدة والقطعة الموسيقية والمسرحية... إلخ؛ كلها أعمال إبداعية» (٢) ، والفيصل في هذه القضية أن العملية الإبداعية على اختلاف مضامينها الفنية تتشابه في العديد من مجرياتها؛ من لحظات التخزين مروراً بلحظة الإلهام، وانتهاءً باكتمال العمل الفني، إلا أن التركيبة الفنية تختلف من فن إلى فن، فالإبداع الفني نسيج يحتاج إلى أنواع معينة من الخيوط يختلف باختلافها، فقد يعتمد على الألوان المتعددة وإمكانات التعامل معها في فن الرسم، وقد يعتمد على نبرات صوتية مختلفة تصاغ بطرقٍ متعددة في فن الموسيقى، كما قد يعتمد على الفكرة والصورة والكلمة الموسيقية في الإبداع الشعري خاصة.

والمبدع هو الذي يمتلك القدرة على إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء، واستكشاف العلاقات، ثم تفكيكها وإعادة صياغتها بروابط جديدة لها العلاقة الأوثق بنفسيته وطريقته المتميزة في تناول الأمور، بحيث تبدو للآخرين وكأنها ترى لأول مرة؛ «وهذه المحاولة لا تتأتى له من فراغ، بل تتأتى له نتيجة ما يحدث في دخيلته من توتر نفسي» (٣) ، و لولا هذا التوتر النفسي لما اندفع الفنان بشكل متجدد إلى عمليته الإبداعية ذلك أن «الاقتناع التام والرضى الكامل قد يؤدى إلى عدم النمو، وانتهاء التطور، بل في الحقيقة إلى توقف الحياة» (٤) ، وعندما يفقد المبدع الشعور بأهمية عمله تذبل العملية الإبداعية وتستسلم للموت، وقد يحاول صاحبها أن يستعيض عنها بأشكال أخرى من السلوك تصل من العيش باطمئنان إلى الرغبة في الموت والاستشهاد.

تتفاعل الخبرات المكتسبة، على مر الزمن، لدى المبدع تفاعلا خاصا بين خبراته المكتسبة، يحدث في بوتقة خاصة يتميز بها عن الآخرين، هي بوتقة الموهبة والاستعداد الفطري، و ذلك يعنى أن مصدر الإبداع لا يكمن بعيدا عن ذات الإنسان، فالإبداع يسكن في

أعماق شخصية المبدع، والدليل على ذلك أن الأفكار والأشياء والعلاقات التي تتخلل نسيج العمل الفني مستقاة من واقع الفنان، وإن امتزجت بتصوراته وتداعيات أفكاره تجاهها.

وقد يصعب التمييز بين حدود الواقع والخيال في العمل الإبداعي، ذلك أنهما أصبحا مركبين تركيبة جديدة، تتصل- أكثر ما تتصل- بالعالم الجديد الذي يصوغه المبدع، فهو «عندما يندمج في عملية الخلق يصبح غريبا عن العالم الخارجي، ويدخل في عالمه الحقيقي حيث تتحرر تجارب الحياة العملية المادية عنده من سيطرة المكان والزمان تتجمع وتتشكل في علاقات وصور جديدة. وفى هذا العالم يصبح الشاعر وحيدا لا سيماء له» (٥).

وبهذا التفسير المنطقي لمصدر الإبداع تسقط التفسيرات الخرافية عن الشياطين وربات الشعر وآلهته، ويبقى مصدر واحد نثق به هو ذلك الإنسان الذي «اغتنت تجاربه، وصهر الوجود بذاته وحوله إلى خواطر ذهنية ورؤى، وأعاده من جديد بوسائل تعبيرية جمالية باللون والخط في الرسم، باللفظة في الشعر، بالحركة في الرقص، والنغم في الموسيقى، والشكل في النحت، والزخرف في العمارة» (٦).

لم يتفق النقاد على هدف معين للإبداع، شأنهم في محاولة تحديد مصدره، وفي محاولة تفسير العملية الإبداعية برمتها، ولا يعتقد الباحث أن المبدعين أنفسهم قد استطاعوا بلورة هدف واضح يجمعون عليه، فلكل هدف يضعه منطلقا من طبيعة تصوره للأشياء وتفسيره لأسباب الوجود.

وقد يميل بعض الباحثين إلى القول إن الكون في مجمله خاضع بطبيعته لعملية إبداع متصل، وأن المبدعين ليسوا سوى الأداة التي يتحقق هذا الإبداع عن طريقها، أو أن المبدع إنما يمارس الإبداع من أجل أن ينقل إلى جمهور المتلقين مشاعر وأفكاراً بعينها، أو أن غاية المبدع هي أن يتعرف إلى نفسه، ويجعلها موضوعاً قابلا للفهم، أو أنه إنما يتعرف مشاعره متلبسة بكشوفه لحقائق الحياة، أو أن القلق الوجودي الذي يعيشه المبدع يحمله على هذه الحركة المتصلة (٧).

ويرى الباحث أن كل هذه الأقوال والتفسيرات ما هي إلا محاولات دءوبة لاكتناه سر هذه العملية الغامضة غموض الحياة ذاتها، إذ أن حكمة **الله** التي جعلت رزق الإنسان في السماء ونهاية حياته أمراً غير معلوم، إنما تُعطى صورة عامة يمكن أن تنعكس في طبيعة العملية الإبداعية التي هي انعكاس للحياة نفسها، فالمبدع يُفرز لؤلؤته ملقياً بها في خضم بحر الحياة، ولا يستطيع شخص آخر غيره أن يحدد بدقة واضحة لماذا قام بإفرازها وإلامَ كان يهدف.

ولهذا فإن الهدف من الإبداع يظل أمراً خاصاً وصفةً لصيقةً بالمبدع نفسه، قد يتفق فيها مع غيره و قد يختلف.

استوقفت العملية الإبداعية بغموضها الفلاسفة والنقاد منذ أقدم العصور، فحاولوا أن يقدموا تفسيرات تشبع حاجتهم إلى الفهم والاقتناع، وسيستعرض الباحث مجمل الآراء حول هذا الموضوع في محاولة لبلورة رأيٍ أقرب إلى الصواب.

لقد أخضع الإغريق كل مجريات الحياة لتصوراتهم الأسطورية عن آلهة متعددين يتخصص كل منها في موضوع بعينه، فهناك إله للخير وإله للشر وإله للشعر...، وقد تعددت عندهم ربات الفنون وآلهتها، «فأكبر إله للشعر هو أبولو Apollo، الذي طبقت شهرته الآفاق حتى أنه أصبح رمزاً لبعض الجماعات الأدبية في العصر الحديث.

ومن آلهة الفن كاليوبي calliopi إلاهة شعر الملاحم وقصائد البطولة، و يوتربي euterpe إلاهة الشعر الغنائي، وملبومين melpomen إلاهة شعر المأساة، ... " [٨] ، فالشعر عندهم هبة من هذه الآلهة التي يتقربون إليها، أحياناً، في مقدمات قصائدهم.

وقد استعظم «أفلاطون» أن تتم هذه العملية على يد إنسان، لذلك ربطها بالفيض الإلهي، فالعمل الفني– كما يراه– «ليس نتيجة مؤثر من الخارج يأتي النفس فتضطرب له، إنه جنون إلهي يحرر الشاعر من نير التقليد، و هو قوة كامنة تنشط لرؤية المثل الأعلى فتُمكن الشاعر من أن ينتقل من عالم المحسوسات إلى عالم الحقيقة» [٩] .

بينما لم يُسلم «أرسطو» بالإلهام الإلهي، ولم يُسلم بلا وعى الفنان في العملية الإبداعية، فقد رأى أن المبدع يكون في كامل وعيه، فهو بمنزلة الصانع القادر على الابتكار، والسيطرة على عمليته الإبداعية معتمداً على غريزتين «أولاهما المحاكاة والتقليد، والثانية هي الموسيقى والإحساس بالنغم» [١٠] .

وعندما انتصر الرومان على الإغريق انتصاراً عسكرياً في عام ١٤٦ قبل الميلاد، استطاع الإغريق بحضارتهم المتفوقة أن يهزموا الرومان حضارياً، وأن يستوقفوهم أمام فلسفاتهم وفنونهم مبهورين بها، «وبما أن الرومان لم يكن لديهم الوقت والفراغ أو المقدرة على التأمل والتفكير بأنفسهم، فقد عادوا بهذه الآراء الفلسفية مع جملة مغانمهم إلى روما»[١١] .

ومن ضمن هذه الآراء مفهوم الإبداع وماهيته، وقد ظل اعتقاد الإغريق العام بآلهة الشعر شائعاً في روما، حتى نشأ بها من يتحدونه متأثرين بما تعتقده مدرسة الإسكندرية، حيث قال الإسكندريون: «الشعر فن له أسراره ومكنوناته، فما يُجدي الإلهام بغير الفن والمجهود... أخذه الرومان عنهم فكانت المدرسة الحديثة، وأخذه هوراس» [١٢] .

وقد سار «هوراس» على نهج أرسطو مرتئياً أن القصيدة تحتاج إلى الصقل وإتقان الصنعة حيث يقول في فن الشعر: «ازدروا قصيدةً لم تتناولها الأيام الطوال والإصلاح المتوالي بالصقل عشر مرات، و لم تهذب كظفر قُض قضا محكماً» (١٣).

ومال العرب في بداية اهتمامهم بالفن ميلاً واضحاً إلى الاعتقاد بوجود قوة غيبية تقف وراء المبدع، فجعلوا لكل شاعر شيطان شعر أو أكثر، وذهب بعضهم إلى أن «الأعشى» كان له شيطان ينفث في وعيه الشعر يُسمى مسحلاً، وأن الشاعر «عمرو بن قطن» الذي كان يُهاجيه كانت له تابعة من الجن اسمها جُهنام (١٤).

لكن أدباء العربية بعد مجيء الإسلام، سخروا من هذه الفكرة، فقد كان الجاحظ عندما يعرض روايتها يقول: «زعموا، أو يزعمون، أو يدعون... » (١٥) ، وقد ظل حديثهم يدور في معظمه حول محورين رئيسين في العملية الإبداعية، هما الطبع و الصنعة، أو بمعنى آخر شعر الإلهام والتدفق، وشعر الصنعة والتدقيق، ومن ذلك قول ابن قتيبة: «ومن الشعراء المتكلف والمطبوع، فالمتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر كزهير والحطيئة» (١٦).

وقد اقتربت فكرة أدباء العربية من التفسير الحديث للعملية الإبداعية عندما اعتبروا أنها وسط بين الفيض المتدفق الناتج عن طبع سليم وبين الإرادة الواعية النابعة من ثقافة مكتسبة، فالجاحظ يشير إلى هذا الفيض المتدفق المنثال انثيالاً، ولا تسعفه اللغة في الوصول إلى مصطلح دقيق يبتعد به عن القول بالإلهام فيقول: «كأنه الإلهام»، ويقول على لسان أحد البلغاء في تعريفه للبلاغة: «شيء تجيش به صدورنا فتقذفه على ألسنتنا» (١٧) ، ويذهب، في مواضع عديدة يمتدح فيها وجهة نظر الحطيئة، إلى أن خير الشعر الحولي المحكك الذي يخضع للصنعة المُحكمة (١٨) ، والإرادة الواعية، جامعاً بين الطرفين في نظرية عربية أقرب إلى الصواب (١٩).

تفاعلت قضية الإبداع الفني لدى المذاهب الأدبية الحديثة، وتعددت الرؤى تجاهها، «فأصحاب المذهب الكلاسي يرون أن الفن جهد إرادي عاقل يستلزم مهارة فنية عالية، ومعاناة مستمرة في تشكيله على نحو ما» (٢٠) ، بينما اختلفت وجهات نظر أقطاب الرومانسية فقد ذهب «فكتور هيجو» إلىً أن الشاعر ساحر يسمع ويردد، ورأى «شللي» أن الشعر كشف عن الغمام حقاً، وأن الشاعر ينقل إلى الناس رسالةً من عند الله (٢١) ، وقد دعم هذا التوجه فلاسفة الرومانسية ومُنظروها مثل «دي لاكروا، ونيتشة، وكولريدج، وجوتة» (٢٢) ، بينما وقف الشاعر «وردزورث» موقفاً متوازناً يجمع بين الفيض المتدفق المنساب وإرادة العقل الواعي (٢٣) ، و هو الموقف ذاته الذي وقفه الرمزيون الذين يشترطون على

العقل في أثناء تدخله في العملية الإبداعية أن يستطيع تحويل الفكرة الواعية إلى صورة موحية تكشف عن الفكرة ولا تُقررها تقريراً برهانياً جامداً (٢٤).

لكن أقطاب علم النفس التحليلي وقفوا إلى جانب اللاشعور متجاهلين دور العقل والإرادة الواعية، فقد فسر «فرويد» العملية الإبداعية بنظرية «التسامي»؛ «التي تقوم على خضوع المبدع للاشعوره المكبوت جنسيا فيحاول أن يعبر عن هذه الرغبة المكبوتة التي تعتبر قيمة معيبة و غير مقبولة اجتماعياً بالإبداع الفني الذي يحوز على إعجاب المجتمع، و لم يبتعد «يونج» عن هذا التفسير فهو يجعل «الإسقاط» هدف المبدع، إذ أن لاشعوره الجمعي المتوارث منذ آلاف السنين يسقط على الواقع، ويرى «برجسون» أن جوهر الإبداع هو الانفعال العميق الذي ينتج عنه بزوغ «الحدس»، وما الحدس إلا تخطيط متكامل كل ما فيه إمكانات وحسب (٢٥).

حاول بعض النقاد المعاصرين تفسير العملية الإبداعية معتمدين على علم النفس وربط المقدمات بالنتائج، ومن هؤلاء مصطفى ناصف الذي رأى أن الإلهام يُعد نضجاً مفاجئاً غير متوقع لكل ما قام به الشاعر من قراءات ومشاهدات وتأملات، أو لما عاناه من تحصيل وتفكير، ورأى أن تلاشي الانتباه يُحرر التفكير من بعض الطفيليات التي تكون عقدا تعوق التفكير في سيره، ويساعد على تفكيك عناصر المشكلة، وعلى إبراز بعض العناصر دون غيرها، من أجل أن يصل من خلالها إلى العمل الإنشائي التركيبي، «ذلك أن طبيعة الفن التركيبية ضرورة سيكولوجية من حيث أن الفن يخرج اللاشعور المتناقض المفكك إلى الشعور المنظم الموحد...، وربما يتم التحليل دون احتفاء كبير بالتفصيلات، ويكتفي الشاعر ببيان بواطن الأشياء من حيث هي الكل» (٢٦).

ويُلاحظ أن هذه المحاولة في التفسير تصب في تيار إغفال العقل الواعي، إذ أنها تعتمد على تلاشي الانتباه، وترتبط بالعمل الإبداعي الفني وغيره من عمليات التفكير، فهي تنطبق على الكثير من العمليات الذهنية البعيدة عن عالم الإبداع الفني كما تنطبق عليه.

وقد حاول يوسف ميخائيل أسعد تفسير الإبداع على أساس نظرية التلاقح الخبري، وينظر فيها إلى الخبرات المعرفية على أنها كائنات حية تتلاقح لينتج عنها الإبداع الفني نسلاً جديداً متميزاً عن الأجيال السابقة، واستقرأ حال المبدعين من أجل إثبات هذه النظرية، إذ أن الإبداع الفني– كما يرى– يتم والمبدع غائب عن وعيه قد غاص في أعماق النوم، أو في أثناء انغماسه في حلم يقظة طويل، والمبدع لا يقدم إبداعا بنفس الكم أو على نفس المستوى من الكيف طوال حياته، إلى غير ذلك من الاستدلالات (٢٧).

وقد استطاع يوسف أسعد أن يتقصى بهذا التفسير أحوال المبدعين، لكن نظريته ظلت ضرباً من المجاز الذي يعتمد على الخيال الذي يحوم حول المعنى، ويُصوره دون أن يُعينه بشكل مباشر، والدليل على ذلك أنه جمع إلى نظريته هذه نظرية أخرى أسماها نظرية التفاعل الخبري، وهي تستبدل وصف الكائنات الحية بالعناصر الكيمائية، التي تتفاعل بدلاً من أن تتلاقح لتنتج مركبات إبداعية جديدة (٢٨).

و يرى عبد القادر الرباعي أن في فكرة الإطار الثقافي للمبدع تفسيرا للعملية الإبداعية، وأن القوتين العقليتين اللتين تمتلكان هذا الإطار، عادةً، هما: الخيال، والوعي الفني، «فمن الخيال تصدر الصور مشحونة بالانفعال والأفكار، وبالوعي الفني تهذب وتنظم تنظيما جمالياً. وعلى هذا فإن ما سمى بالبديع عندنا ما هو إلا مظهر لتطور الخيال والوعي الفني في الشعرالعربي القديم» (٢٩)، وهو يحاول بهذا الفهم أن يجمع بين نظريتي الإلهام والصنعة، فالصور تتدفق وتنثال كما عبر عنها الجاحظ، والعقل الواعي المثقف بالثقافة الجمالية يهذب وينظم، وتلمح وجهة نظر الجاحظ خلف هذه الكلمات والتعبيرات الجديدة، ويبدو أن مئات السنين التي تفصل بين الرجلين لم تستطع أن تصل إلى أبعد من هذا المفهوم.

ويرى محمد حسن عبد الله أن النظريات التي تحاول أن تفسر العملية الإبداعية لا يزال يكتنفها الكثير من التضارب والغموض، وأنه لا بد من الرجوع إلى اعترافات الشعراء ومذكراتهم وتجارب قصائدهم ومسوداتها، لكنه يرى على الرغم من ذلك أن نتائج مثل هذه الأمور تقريبية غير قطعية، إذ أن «الحركة النفسية والذهنية للشاعر تتم بصورة تلقائية، ولو أنه أخضعها لمراقبته الواعية بقصد وصفها لنا، فإنها ستفقد تلقائيتها على الفور وتسقط في شرك الافتعال» (٣٠).

وينتقد عبد الحميد يونس محاولات بعض النقاد في تصنيف العملية الإبداعية إلى عدة مراحل من أجل محاولة سبر أغوارها وفهم ماهيتها، ويعتقد أن «الإبداع الفني وحدة متواصلة لا تتقطع ولا تنقسم مهما يطول امتدادها في الزمان والمكان جميعا» (٣١).

وهو يعبر بذلك، متفقاً مع محمد حسن عبد الله، عن عجز النقاد على فهم وإدراك هذه العملية من حيث كونهم طرفاً محايداً بعيداً عن بوتقة الإبداع، فليس مطلوبا من الشعراء أن يتوقفوا من أجل وصف ما قد يجرى لهم في أثناء عملية إبداعية جديدة، وإنما المطلوب منهم أن يصوروا ما شعروا به قبل العمليات الإبداعية السابقة وفي أثنائها، وهذا ما قام به بعض العلماء، ولا يظن الباحث أن المبدع يستطيع أن يعطي أكثر من ذلك.

ولعل وصف العملية الإبداعية بأنها وحدة متواصلة، ليس سوى محاولة للهروب من تحليلها وتقديرها، إذ أن واقع شهادات الشعراء والتجربة التي كابدوها ووصفوها يفيدان

أن العملية الإبداعية تمر بالفعل في عدة مراحل، يشعر بها الفنان، ويصورها، ويستطيع أن يميز بينها، مع مراعاة بعض الفروق التي تبرز عند فردٍ دون آخر.

ويذهب عماد الدين خليل إلى أن التوتر الباطني يُعد من العوامل الفعالة في نشوء التجربة والدافع للتعبير، وأنه ليس مقتصراً على عدم الانسجام بين الإنسان والعالم، فهناك توتر من نوع آخر يفجر ينابيع الإبداع في أعماق المبدع هو الشوق العارم إلى الخالق والعالم والمجتمع، ذلك التوتر الذي يضع أمامه غايات وأهدافاً تثير وجوده، ويفجر في وجدانه الشعور الحاد بالزمن ويدفعه إلى مزيد من التعبير (٣٢).

وهو يرى أن القدرة الإبداعية مسألة صعبة مركبة تتضمن أكثر من عنصر، فمن عناصرها المكونات الوراثية ذات الجذور البعيدة، والتأثيرات البيئية والأرضية الحضارية والموارد المعرفية المبكرة، والتوجه المدرسي ونوعية الكتب التي يقرأها، ودون هذا الخليط المركب أو بافتقاد بعض عناصره لا يمكن أن تتحقق السوية المطلوبة للإبداع (٣٣).

ويرى أن المنظور الإسلامي يرفض تفسير القدرة الفنية تفسيراً سحرياً أو خرافياً، لكنه يرفض، في الوقت نفسه، تحجيم الطاقة البشرية وردها إلى أصول مادية وحسية صرفة، أو إلى الادعاء بالغيب و رؤيته، «ففي الرؤية الإسلامية للنشاط الجمالي تقف الحواس والعقل والجسد جنباً إلى جنب لكي تصنع الجمال وتفسره، ويقف العالم بمعطياته الموضوعية لكي يصنع الجمال و يفسره...، ومن وراء هذا وذاك تقف الروح... تلك الشعلة المتوهجة والمصدر الأساسي لقوة الحياة والعقل والحس والإرادة، لكي تشد هذا كله بعضه إلى بعض، ولكي تمنحنا تفسيراً مقنعاً للنشاط الذي عجزت سائر الخلائق الأدنى مرتبةً من الإتيان بمثله... وتفرد به الإنسان!! » (٣٤).

يكاد يجمع الشعراء الذين قرأت آراءهم بهذا الخصوص على صعوبة إدراك كنه العملية الإبداعية، وإن كانوا يصفون ما يعتريهم في أثناء انغماسهم فيها، ومن ذلك وصف الشاعر خليل حاوي لتلك المعاناة التي يجدها عندما يكتب القصيدة:

تعصى... وليس يروضها غير الذي يتقلد الجمل الصبور
وبقلبه طفل يكور جنة... غير الذي يقتات من ثمر عجيب
نصف من الجنات يسقط في السلال
يأتي بلا تعب حلال
نصف من العرق الصبيب
الشوك ينبت في شقوق أظافري...
الشوك في شفتي يمرج باللهيب (٣٥).

فالشاعر يشير، كما يرى علي عشري زايد، إلى ومضة الإلهام المتوهجة في قوله: «نصف من الجنات يسقط في السلال»، وإلى ذلك الجهد المبذول في معاناة الرؤية الشعرية من قِبل الشاعر في قوله: «الشوك ينبت في شقوق أظافري» و«الشوك في شفتي يمرج باللهيب» [٣٦] ، وهو كما يبدو يمزج بين فكرتي الإلهام والصنعة الفنية التي تكلف الشاعر جهداً عظيماً.

ويشير محمود درويش في قصيدة "لاعب النرد" إلى العملية الإبداعية بوضوح يبرز حالة الاستسلام للحظة الإلهام أو الوحي، مما يجرد الشاعر نسبيا من إرادة الإبداع، وارتباط الإلهام بالحظ الذي قد يشكل مدخلا لتألق القصيدة أو خمودها، ويتناسب قوله مع الروح العبثية التي يطرحها من خلال قصيدته الأخيرة، والامتثال للإيقاع هو الذي يقود الشاعر ويستسلم له مع إمكانية تدخل الوعي المتكئ على الاجتهاد، وكأني به يزاوج بين الإلهام والصنعة، يقول:

لا دَوْرَ لي في القصيدة
غيرُ امتثالي لإيقاعها:
حركاتِ الأحاسيس حسّاً يعدّل حساً
وحَدْساً يُنَزّلُ معنى
وغيبوبة في صدى الكلمات
وصورة نفسي التي انتقلت
إلى غيرها "أَنايَ" من
واعتمادي على نَفَسي
وحنيني إلى النبعِ/
لا دور لي في القصيدة إلاّ
إذا انقطع الوحيُ
والوحيُ حظُّ المهارة إذ تجتهدْ [٣٧] .

ويُعبر الشاعر صلاح عبد الصبور عن غموض الإلهام بجود الآلهة بالمطلع، ومن ثم انفصال الشاعر عن عالم الأشياء من حوله ودخوله في عالم تصوراته وأنغامه [٣٨] ، ولا يجد في موضع آخر خيراً من مصطلح «الوارد» الذي يستعمله الصوفيون ليعبر عن هذه اللحظة حيث يقول: «فما يكاد الوارد أن يهبط حتى تسارع الذات إلى التأمل، وسرعان ما تتم عملية الانسلاخ، وتتشخص الذات المنظور إليها، لكي تُلقى فيها الذات الناظرة وعيونها، تتخير من عناصرها، من المرئيات والانطباعات والمعلومات والخواطر والبواده واللوامع. وإن أشياء كانت تبدو ميتة لتشرئب لتثبت وجودها و حياتها... » [٣٩] ، وحين ينتهي هذا

الحال الغريب الذي ينتاب الشاعر، يعود إلى درجة الحياة العادية، ممتلكاُ زمام الوعي، إذ يقف أمام قصيدته وقفة المكتشف الذي ينقح أو يمزق الأوراق، إنها روح الناقد الذي يمتلك خلاصة التجربة السابقة على مدار حياته، تعود بعد غيبة قصيرة هي فترة العملية الإبداعية.

ويرى الشاعر نزار قباني أن الإبداع نسيج متواصل لا يمكن أن ينقطع عن التراث والخبرات السابقة، إذ إن جميع الارتباطات التاريخية والوراثية والثقافية والنفسية السابقة كالوشم العميق لا تمحى ولا تنسى [٤٠] ، أو هي بمنزلة المياه الجوفية للذاكرة الشعرية [٤١] ، لكن لحظة الإبداع هي الأمر الذي لا يستطيع أن يحدده، فالقصيدة تأتيه بشكل مباغت، فتدخل عليه وهو في المقهى أو في الحافلة أو في الشارع، فهو وإن كان يفكر فيها، فإن هذا التفكير لا يقدم ولا يؤخر في زمان حضورها [٤٢] ، ويحاول أن يصور هذه اللحظة فلا يجد أفضل من تشبيهها بالبرق اللامع الذي يومض ويختفي، «تضرب كالبرق، و تختفي كالبرق. لا أحاول إمساك البرق. بل أتركه يذهب، مكتفياً بالإضاءة الأولى التي يُحدثها. أرجع للظلام. وأنتظر التماع البرق من جديد... ومن تجمع البروق و تلاحقها، تحدث الإنارة النفسية الشاملة، وأبدأ العمل على أرض واضحة. وفي هذه المرحلة فقط، أستطيع أن أتدخل إراديا في مراقبة القصيدة، و رؤيتها بعقلي وبصيرتي، و ممارسة النقد الذاتي عليها» [٤٣] ، وهو بذلك يُعطينا وصفاً لمرحلتين متمايزتين هما مرحلة الإلهام وانثيال العبارات، ومرحلة الوعي الناقد الذي يرتب وينظم ويهذب، أو بتعبيره المرحلة التي يكون محكوما فيها والمرحلة الثانية التي يصبح فيها حاكماً.

ويرى الشاعر أحمد مطر أن وصف العملية الإبداعية ورسم خريطة واضحة ومحددة لها يظل أمراً عسيراً، على الرغم من مئات القصائد التي كتبها، وذلك راجع في تصوره إلى تعدد أشكال بروز القصيدة إلى الواقع، ففي بعض الأحيان تتشكل في الذهن شيئا فشيئا، وفي أحيان أخرى تكتمل في الوقت ذاته، وأحيانا تتواصل في الذهن فترات متفاوتة في الطول، وهي إذا ما قررت الظهور تسلب الشاعر من واقعه، ولا تهدأ حتى تكون نفسه قد هدأت باكتمالها، وتتزاحم في خلال لحظة الإبداع أفكار الشاعر وتجري بزخم عالٍ، وتسطع الومضات بعجلة وثراء مما يجعله يلهث لاصطيادها ولملمتها، ويفقد السَيطرة الكاملة، يقول: «كل هذا يجعلني خارج حدود السيطرة الكاملة، لكنني بعد انتهاء هذه الخضة، أتأمل حصيلتي بهدوء نسبي، وحينئذ يتسنى لي أن أسيطر على الأمر سيطرة تامة، فيبدأ الجانب الآخر من العملية، و فيه أتحول إلى رجل مهني صرف، كالنجار، مثلاً، أو كالصياد أو الحداد. يكون في شبكتي صيد وفير، في حين أكون منذ البدء، متطلعاً إلى كبار اللؤلؤ والأسماك. »[٤٤] .

والشاعر، كما هو واضح، يتحدث عن مرحلتي الإلهام والوعي، فالعقل لا يعمل وحده في المرحلة الأولى، وإن كان الشاعر ما زال يشعر بوجوده، فهو وجود محدود لا يمتلك السيطرة الكاملة، فالذاكرة الفنية تسطع في هذه اللحظة لتبرز أشياء ما كان يخطط لها الشاعر، فهو يقول: «حتى أنني في بعض الأحيان أبدأ وفي ذهني صورة معينة للصياغة، لكنني أنتهي إلى صياغة أخرى قد لا تكون واردة من قبل» (٤٥) ، ثم تأتي مرحلة الوعي التام أو السيطرة الكاملة بعد انتهاء القصيدة، حيث يهذب الشاعر قصيدته وينتقي الأسماك الكبيرة، ويخلص شبكته مما يثقلها من أسماك صغيرة وأعشاب وحجارة.

ويمكنني أن أقول هنا: إن لحظة بزوغ القصيدة لحظة ضبابية لا يمكن أن يصفها الإنسان بشكل واضح، أشعر في بدايتها برغبة عارمة في الإبداع، وأعجز عن القيام بفعل آخر في الغالب، ويرافقني شعور بحتمية بزوغها، وتلمع على شكل مطلع مشحون بطبيعتها، وينهمر الكلام، وتنثال الصور، حتى إنني أشعر في بعض الأحيان بعدم القدرة على ملاحقتها وتسجيلها، وتتعثر في بعض الأحيان، لتتدفق بعد ذلك، وعند لحظة بعينها أدرك أنني قد وصلت إلى شاطئها، فتتبلور نهايتها، وتظهر واضحةً لأعود إلى مرحلة الوعي الكامل لأجد أمامي عدة أوراق مملوءة بخطوط سريعة تتخللها بعض الخربشات، وعندها أعيد قراءة القصيدة بشغف ولهفة مجريا بعض التعديلات التي لا بد منها، ولعلي أمارس هذا الأمر في الغالب بعد الانتهاء من القصيدة مباشرة، حيث أنقلها في صفحات جديدة، ويندر أن أغير فيها بعد فترة طويلة.

وكثيرا ما أستمتع بعادة غريبة هي التساؤل عن مصادر الكلمات والصور، قد لا تسعفني الذاكرة في بعض الأحيان، فأستغرب من كيفية بروزها في عالم قصيدتي، وقد تسعفني الذاكرة أحيانا فأستغرب من ظهورها بعد زمن طويل، مما يشعرني بقدرة الإنسان الهائلة على اختزان العديد من الذكريات والخبرات رغم عدم حضورها المباشر في العقل.

ومن ذلك مشهد أغصان اللوز المكللة بالأزاهير البيضاء، الذي كثيرا ما كنت أشاهده في طريق المدرسة في أثناء المرحلة الابتدائية، ثم افتقدته لسنوات طويلة في بيئة المخيم، ليقفز إلى ذهني عندما كنت أكتب إحدى قصائدي بعد ما يقارب سبعة عشر عاما:

كنا هناك وهناك زهرا باسما
والطل يقطر من خدود باسمات
غصنا من اللوز المكلل بالثلوج
ووردة حمراء تضحكها الحياة

ومن ذلك أيضا المشهد الرائع للصقيع، الذي رأيته فجر أحد الأيام في مدينة نابلس التي تتميز ببردها القارس في الشتاء بالقياس إلى غزة، وذلك الإحساس الغريب الذي انتابني لحظتها من منظر المياه الجارية الخداع، حيث تتهشم أطرافها تهشم الزجاج وأنا أحاول تجاوزها، ولم تمر شهور قليلة حتى وجدته يبرز دون سابق إنذار في إحدى القصائد:

يا ليت حبي كان دمعا من ندى فجر الربيعْ.
لكنّه...
ما كان إلا أدمعا تسرى بوادٍ
من مياه الليل غشاها الصقيعْ.
فإذا بها نتفاً يهشمها السراةُ،
وأنت تسألني الرجوع!
كل المواسم قد مضت
حتى الخريفُ وأنت تسأل عن ربيع!

تعد محاولة الدكتور مصطفى سويف في كتابه: (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة) من أهم المحاولات الجادة التي حاولت سبر أغوار العملية الإبداعية وتفسيرها تفسيراً علمياً، فهو يُسلم بوجود الاستعداد الفطري عند المبدع، وإن لم يستطع أن يحدد ماهيته، ثم يقول إن التوتر القائم بين الأنا والآخرين وحاجة المبدع إلى التكيف مع «النحن» هو بداية الإبداع الفني، ويرى أن الفنان يختار الشعر مثلاً نتيجة لخبرات متراكمة لديه يطلق عليها مصطلح «الإطار» فلكل نوع من أنواع الخبرة الإنسانية إطار يحتويها، فالمبدع يحمل إطاراً ثقافياً تتجمع فيه خبراته الفنية، وقد يحمل أطراً مختلفة إلى جانبه حسب خبراته المختلفة، فكل إنسان يحمل في نفسه عدداً وافراً من الأطر ينظم بها أفعاله جميعاً، سواءً أكانت تذوقاً أم أي فعل آخر [٤٦].

وفي عملية الإبداع يبدأ الشاعر من فقدان الأنا لاتزانها فتصبح الصور التي لديه عن الواقع العملي أكثر منها عند الآخرين، بمعنى أنها أكثر قابلية للتغيير واكتساب دلالات جديدة [٤٧].

وتمضي حركة الشاعر في شكل «وثبات» تصل بينها لحظات كفاح، والصورة الخارجية للوثبة عدة أبيات تكون كلاً متكاملاً هو الوحدة الدينامية للقصيدة، بحيث يمكن أن يقال أن القصيدة من حيث هي كل متكامل تتألف من عدة وثبات، لا من عدة أبيات [٤٨]، والشاعر مضطر لإكمال القصيدة والوصول إلى نهايتها لأن بدء أي فعل يخلق توتراً هو عبارة عن حاجة تدفع إلى إكماله.

ولقد كان «سويف» مصيباً عندما أشار إلى لحظة مليئة بالضباب، لم يستطع أن يدركها، مما جعله يعتقد أن هذه اللحظة– لحظة ظهور الدلالات الجديدة– أحق لحظات العملية الإبداعية كلها باسم الإلهام [٤٩] ، وقد كان أميناً عندما أعلن بوضوح عن إشكالية مقلقة في نظريته، هي القول بأن الإطار مكتسب [٥٠] ، وإن حاول إقناعنا بأنه مكتسب عن طريق عملية منظمة تنظيماً خاصاً.

ويرى الباحث أن الاستعداد الفطري الذي أشار إليه «سويف» يكمن في هذه النقطة «ظهور الدلالات الجديدة»، وإلا فإن الكثيرين يحملون ثقافات فنية قد تفوق ثقافة المبدع وخبرته إلا أنهم يفتقدون عنصراً مهماً يتميز به عنهم هو الاستعداد الفطري، الذي يمنحه القدرة على الاستفادة من المعطيات والتفاعل معها، وبذلك يصبح للإطار فهماً جديداً أكثر عمقاً يقوم على الاستعداد الفطري، ونفسية الفنان، ونوع ثقافته، والمستوى الحضاري، وكل ما يرتبط به الفنان كإنسان، ولا شك أن تفاعل هذه الأمور يختلف من فرد لآخر مما يفسر لنا تمايز المبدعين، وقد تتقارب كثير من معطيات هذا الإطار مع معطيات إطار فنان آخر، مما يوجد تشابهاً بينهما يجعلنا نضمهما إلى مدرسة معينة أو مذهب أدبي ما [٥١] .

ومن أهم مميزات نظرية «سويف» التي بلورت مفهوماً أقرب إلى الفهم العملي، اعتمادها على وصف الشعراء لعملياتهم الإبداعية، وهذا هو ما يميزها عن الآراء النظرية التي غلبت لفترة طويلة.

ويُلاحظ في نتائج استخبار سويف [٥٢] حقائق مهمة تضفي فهماً واضحاً للعملية الإبداعية فمعظم إجابات الشعراء تتفق على أن معظم القصائد لا تبزغ دفعة واحدة، دون أن يكون لها مقدمات، وأن الأنا لا تسيطر على عملية الإبداع، وأنهم يميلون إلى انتحاء المكان الخالي في أثنائها، بل إنهم يبتعدون برفض استجابة الأنا و تفاعلها مع الظروف المحيطة في حال اضطرارهم للبقاء في الأماكن الآهلة بالناس، وتتفق إجابتهم على حدوث تغير يطرأ على مجال الشاعر في لحظات الإبداع حيث يتطور شعوره بالأشياء و يتضخم إحساسه بها، وهم لا ينكرون صلة الأحداث الواقعية والمشاهدات والاطلاعات التي تحدث في حياتهم بما يبدعون، لكنهم لا يستطيعون أن يقرروا، من قبل، أي أجزاء الواقع سوف يطفو في لحظات الإبداع ويتسرب إلى القصيدة، وهم يصلون إلى نهاية القصيدة بانتهاء التوتر النفسي الدافع لها، «فالشاعر يحمل نهايته في نفسه منذ البداية» [٥٣] .

ويُلاحظ أن معظم العلماء والنقاد القدماء والمحدثين قد قالوا بالاستعداد الفطري عند المبدع، حتى أولئك الذين طمسوا دور العقل الواعي في العملية الإبداعية، جعلوا الإنسان الملهم إنساناً متميزاً بفطرته عن الآخرين في قدرته على تلقى الإلهام، والغريب أن مصطفى

سويف على الرغم من انتقاده لأقوال هؤلاء، عاد ليقول بعدم إمكانية الاستغناء عن فكرة الاستعداد الفطري الخاص، وراح يبين أن خلافه في الرأي معهم جاء بناءً على ما ورد في بحوثهم، لا من حيث المبدأ، فهو يرى أن الشاعر يولد وهو يحمل الاستعداد الفطري، الذي من شأنه أن يقيم الخلاف الواضح بين مجاله الإدراكي ومجالات الآخرين، ويعلن بوضوح أنه ما يزال يرى في العبقري جانباً مجهولاً يرجع إلى استعداده الفطري، وبالتالي لا بد من الإبقاء على هذه الفكرة (٥٤).

وما زال علم الوراثة الحديث يحاول اقتحام أسرار وراثة السلوك البشري وتطوره، وما الإبداع الفني إلا نوع من أنواع السلوك، فهل يستطيع علم الوراثة أن يكشف لنا السر الخفي وراء العملية الإبداعية؟ وهل يستطيع أن يفسر لنا كنه الاستعداد الفطري الذي يتوارثه المبدع؟ «لعل أكثر الاكتشافات غرابةً هو ما ظهر في مجال كان كثير من العلماء يتوقعون ألا يجدوا فيه إلا أدنى أثر للوراثة، فقد يبدو للوهلة الأولى أن درجة كون المرء منطوياً هي إحدى الصفات الأقل عرضة للتأثر بالوراثة، وأنها صفة يكاد يكون من المؤكد أنها موجهة بالتربية والنشأة، على أن الاختبارات النفسية ودراسات التوائم والتبني كلها تؤيد إحداها الأخرى في أن قدرة المرء على الانسجام مع الآخرين فيها عنصر وراثي أكيد» (٥٥) ، بل الأغرب من ذلك أن يثبت علم الوراثة أن العنصر الوراثي هو الأكثر تأثيراً من عنصر البيئة والاكتساب، «فالمظهر السلوكي يمثل محصلة التفاعل بين الوراثة والبيئة، فالتراكيب الوراثية المختلفة تتباين في استجابتها لبيئة معينة، وبالعكس نجد أن التركيب الوراثي تختلف أشكال استجابته في البيئات المختلفة» (٥٦) ، مما يعني أن البيئة الواحدة لا تستطيع أن تغير بشكل ثابت مع التراكيب الوراثية المختلفة، ويتضح الأمر بالمثال إذا قلنا أن عدة أخوة نشأوا في بيئة واحدة ومجتمع واحد، وتلقوا التربية والمعاملة نفسها، فكانت بيئتهم على سبيل المثال بيئة ثقافة وأدب، تدفع من يحمل الاستعداد إلى التفوق والإبداع في سلوك ما، إلا أنها على الرغم من ذلك قد تدفع صاحب التركيب الوراثي الذي يحمل الاستعداد لكنها لا تدفع أخوته الذين حرموا هذا التركيب الوراثي، والأمر يختلف إن وجد أخوان توأمان مثلاً يحملان التركيب الوراثي نفسه إلا أنهما تفرقا منذ الولادة، وعاش كل منهما في بيئة متغايرة مع بيئة أخيه، كأن يعيش أحدهما في بيئة لا تشجع عليه، فإن التركيب الوراثي لا يفقد القدرة على التأثير على الأخوين، وإن اختلفت أشكال الاستجابة كأن يميل أحدهما إلى إبداع الشعر المسرحي ويميل الآخر إلى إبداع الشعر الغنائي، أو أن يميل أحدهما إلى شعر المراثي والأحزان، ويميل الآخر إلى إبداع الشعر الصوفي أو ما شابه ذلك.

وهكذا يمكن القول إن العملية الإبداعية تأتي نتيجة تفاعل بين الاستعداد الفطري الموروث والبيئة التي يعيش فيها المبدع، ويظل التشابه القائم في كيفية حدوثها لدى

مختلف المبدعين قديمهم وحديثهم منفذاً واسعاً نستطيع أن نتفهم من خلاله طبيعتها وماهيتها.

مال فريق من النقاد إلى أن العملية الإبداعية تتم على مراحل معتقدين أن في ذلك ما قد يلقي الضوء على كيفية حدوثها [٥٧] ، وهم لا يقصدون بذلك إلى تمايز هذه المراحل وانفصالها التام عن بعضها البعض، ورفض هذه الفكرة آخرون خالفوا هذا الرأي وقالوا إن الإبداع الفني وحدة متواصلة لا تنقطع ولا تنقسم، تماماً كحركة الثعبان التي تسرى في جميع أجزاء جسده على الفور، فتتبدى أفعالها الحرة في شكل التواءات تتحرك في وقت واحد صوب اتجاهات مضادة [٥٨] .

و يبدو أن الفريقين– في الغالب– ليسا مختلفين، فالقائلون بتجزيئها إلى مراحل يعتقدون أن لحظة الإبداع الحقيقية هي لحظة الإلهام وتدفق المعاني والدلالات، وأن المراحل السابقة لهذه المرحلة ليست إلا تمهيداً طبيعياً يجرى في النفس البشرية إذ تتفاعل معطيات الإبداع، ثم تبرز في لحظة معينة، وأما القائلون بتواصل العملية الإبداعية فيرون أن العمل الفني دون إلهام لا يُعتبر عملاً إبداعياً، وأن لحظة الإلهام هي الإبداع الحقيقي الذي يحسب للفنان وأن المراحل السابقة واللاحقة ليست إلا وسائل تنفيذ هي أقرب للصنعة منها إلى الإبداع، وكما يُلاحظ فإن الطرفين يعترفان بوجود مراحل سابقة ومراحل لاحقة، لكن الخلاف بينهما قائم على أهميتها.

ويرى الباحث أن أهمية المراحل الأولى لا تبرز إلا في حالة تفاعل العملية الإبداعية في نفس المبدع وتفتقها عن لآلئ الإبداع، وإلا فإن الكثيرين قد يمتلكون هذه المراحل ويتفوقون فيها لكنهم لا يصلون إلى المرحلة الحاسمة، مرحلة التألق والإبداع، وبذلك تفقد هذه المراحل أهميتها عندهم ولا ينظرون إليها، وإن كان المرء لا يستطيع تجاهل هذه المراحل عند الفنان المبدع، لأنها تلقى الضوء على طبيعة العملية الإبداعية وتفاعلاتها، وتوشك على أن تُعطي صورةً أقرب للصواب في فهم غموضها وتعقيداتها.

ويمكن تصنيفها– في ظني– إلى خمس مراحل لا يمكن الحسم بتمايزها وانفصالها[٥٩]، فهي مراحل متداخلة مترابطة تسير في اتجاه واحد، إذ لا يمكن فصل مرحلة التحضير عن مرحلة الحضانة مثلا أو حتى عن مرحلة الإلهام، فلحظة الإلهام نفسها خبرة يمكن أن تضاف إلى خبرات مرحلة التحضير، وهكذا فإن التصنيف الذي نحن بصدده تصنيف تقتضيه روح الدراسة ومحاولة الفهم، **وفيما يلي استقصاء لهذه المراحل الخمس من خلال شهادة بعض المبدعين**:

١. **مرحلة التحضير**:

هي مرحلة اكتساب المعارف والخبرات، والدراسة الفنية لأصول العمل الإبداعي في

تراث السابقين، وإبداعات المعاصرين، وهي المرحلة الأولى التي تتغذى فيها نفس المبدع وروحه بالتجارب الإنسانية التي يحياها ويعيشها ويتأملها في حياة الآخرين.

وقد عبر نزار قباني عن هذه المرحلة باعتقاده أن البشرية كلها والتاريخ بكل امتداده يشتركون في كتابة قصيدته [٦٠] ، لأن هؤلاء جميعا هم الذين يشكلون جزءاً كبيراً من مخزونه الإبداعي، ويعتقد أن الحلم والخيال لا يكفيان لإبداع قصيدة دون واقع وتجربة، ويقول: «لا يمكنني أن أشتغل بغير مواد أولية، تماماً كما لا يستطيع المهندس أن يشتغل بغير الحجر، والنساج بغير خيوط، والحدائقي بغير بذور وأغراس» [٦١] .

ويُعبر صلاح عبد الصبور عن هذه المرحلة قائلاً: «يلتقط الإنسان خلال حياته ملايين الملايين من المرئيات والانطباعات والمعلومات، كما تتولد في ذهنه ملايين الملايين من الخواطر والبوادر واللوامح» [٦٢] .

ويرى أحمد مطر أن الأحداث والصور تعيش في نفسه قبل الكتابة وفي أثنائها وبعدها، مما يجعل حياته كلها مشروع قصيدة [٦٣] .

٢. مرحلة الحضانة:

هي مرحلة احتضان الأفكار والخبرات وتفاعلاتها اللاشعورية، حيث تختمر وتنصهر في بوتقة المبدع الذاتية حتى تظهر في المرحلة التالية.

وقد عبر أحمد مطر عن هذه المرحلة بتصويره لكيفية تشكيل القصيدة في ذهنه فبين أنها مرحلة مذبذبة الطول، فهي قد تستمر لحظات، وقد تتواصل إلى وقت طويل، وقد تبقى أياماً وشهوراً أو حتى سنوات [٦٤] .

ويعبر الشاعر صلاح عبد الصبور عن هذه المرحلة بحديثة عن ملايين الخبرات وتداعياتها في نفس المبدع فيقول: «ويثوي كل ذلك في منطقة اصطلحنا على تسميتها رغبة في التبسيط بالعقل الباطن» [٦٥] .

بينما يعبر نزار قباني عن هذه المرحلة وضرورتها قائلاً: «الكاتب الذي لا يعاني لا يستطيع أن ينقل معاناته للآخرين كالمرأة التي تريد أن تصل إلى الأمومة، دون المرور بمراحل الحمل والمخاض» [٦٦] .

٣. لحظة الإلهام:

هي لحظة الومضة أو الشرارة التي تظهر للإنسان دون سابق إنذار، ويتدفق فيها النور الذي يكشف عن روابط خفية بين الأفكار وعلاقات غير مرئية بين الأشياء، وهي تباغت المبدع في لحظة لا علاقة لها بنظام معين، فقد يكون المبدع وقتها منغمساً في عمله أو

ماشياً في الطريق، أو راكباً في حافلة، أو جالساً مع مجموعة من أصدقائه، أو راقداً في فراشه.

ويصور نزار قباني هذه اللحظة بالبرق الخاطف الذي يضيء ويختفي، وهو لا يحاول إمساك البرق أو استحداث برق صناعي، بل يتركه يذهب مكتفياً بالإضاءة الأولى التي يحدثها [٦٧] ، ويبين أن القصيدة لا تعرف زماناً خاصاً ومكاناً معيناً، فيقول: «تجيئني القصيدة بشكل مباغت. أحياناً تدخل علي وأنا في المقهى، وأحياناً تركب معي الأوتوبيس، وأحياناً تشد معطفي وأنا أجتاز الشارع» [٦٨] ، ويرى أن القصيدة في هذه المرحلة لا تفكر بشيء ولا تخطط لأي شيء، فهي تتفجر كالألعاب النارية في كل الجهات وتأخذ أشكالاً غير متوقعة [٦٩] .

ويعبر صلاح عبد الصبور عن الإلهام بمصطلح «الوارد» الذي يستخدمه الصوفيون، فبقول: «فما يكاد الوارد أن يهبط حتى تسارع الذات إلى التأمل، وسرعان ما تتم عملية الانسلاخ» [٧٠] .

ويطلق أحمد مطر على لحظة الإلهام مصطلحي «الخضة» و»الومضة»، فيقول: «أحياناً أكون في غمرة العمل حين تراودني الخضة، فأشعر بحاجة المختنق إلى إطلاق الزفير. أترك كل شيء وأُسلم نفسي لتداعي الأفكار. وأحياناً أكون ماشياً في الشارع حين تخطف في عقلي الومضة الجامحة، فأعمل على ترويضها حتى تهدأ» [٧١] .

٤. مرحلة الصياغة:

هي المرحلة التي تتضح فيها الصورة عند المبدع، وتتداعى في ذهنه الأفكار، ويندفع إلى تنفيذ عمله الإبداعي خطوةً خطوة، محاولاً أن يسيطر على هذا السيل المتدفق من المعاني والصور بإحكام الروابط بين العلاقات، ومراعاة التناسق بين الأفكار، ويبدو أن المبدع يظل متأرجحاً في هذه المرحلة بين تدفق الإلهام النابع من الذاكرة وإرادته التي تنظم العملية، فيأخذ ما يشاء ويترك ما يشاء، وتتسلل إليه أمور لم يفكر فيها ولم يخطط لها.

ويعبر أحمد مطر عن هذه المرحلة بأنه يظل في قلب العملية الإبداعية على الرغم من جريان الأفكار بزخم عالٍ، و سطوع الومضات بعجلة و ثراء، حيث يختار منها ما يجعله راضياً وإن كان لا يسيطر عليها بشكل كامل، يقول: «فالومضات تسطع بعجلة وثراء مما يجعلني ألهث لاصطيادها ولملمتها. كل ذلك يجعلني خارج حدود السيطرة الكاملة» [٧٢] .

وتبرز هذه المرحلة واضحة في شهادة صلاح عبد الصبور، التي تتمرأى في تعبيرات الصوفيين وأحوالهم، حيث يرى أنه بمجرد هبوط الوارد أو انبثاق الإلهام تتشخص الذات

المنظور إليها، لكي تلقي فيها الذات الناظرة و عيونها، تتخير من عناصرها، من المرئيات والانطباعات والمعلومات والخواطر والبواده واللوامع، مما يعني بروز المخزون الإبداعي المصهور في بوتقة الفنان وتدفقه في وعى الشاعر الذي يتخير منه ما يشاء، يقول صلاح عبد الصبور: «وإن أشياء كانت تبدو ميتة لتشرئب لتثبت وجودها وحياتها، وإن رؤى دائرة لتستعيد وجودها وتبعث حية من جديد» (٧٣) .

ويرى نزار قباني أن برق لحظة الإلهام تتبعه بروق تتجمع وتتلاحق لتحدث من خلالها الإنارة النفسية الشاملة وعندها يبدأ العمل على أرض واضحة (٧٤) .

٥. **مرحلة التهذيب**:

هي المرحلة التي تأتي في النهاية، وقد اكتمل العمل الفني بين يدي المبدع إلا من بعض الهنات التي يعمد بوعيه الكامل وسيطرته التامة إلى تهذيبها، ليخرج العمل الفني بأجمل صورة يراها.

ويسمي صلاح عبد الصبور هذه المرحلة بمرحلة العودة، إذ يعود فيها الشاعر إلى حاله العادية قبل ورود الوارد إليه، وقبل خوضه العملية الإبداعية المتمثلة أبرز ما يكون في مرحلتي الإلهام والصياغة، وتعود إليه في هذه المرحلة حاسته النقدية حين يعيد قراءة قصيدته ليلتمس ما أخطأ من نفسه وما أصاب، وهو عندئذ قد يثبت ويمحو، ويقدم ويؤخر ويغير لفظاً بلفظ، ويستبدل سطراً بسطر لكي يتم التشكيل النهائي للقصيدة (٧٥) .

ويشير محمود درويش إلى مرحلة التهذيب بعرض قصائده على أكثر من قارئ أولي، ويعلق على ذلك بقوله: «اليقينية قتل لأي إبداع، أي أن تكون واثقا تماما من عملك وممتلئا باليقين بأنه العمل الكامل! » (٧٦) .

ويرى نزار قباني أنه في هذه المرحلة، فقط، يستطيع أن يتدخل إرادياً في مراقبة القصيدة ورؤيتها بعقله وبصيرته، وأن يمارس نقده الذاتي عليها (٧٧) .

ويعبر أحمد مطر عن هذه المرحلة بمرحلة ما بعد انتهاء الخضة، حيث يتأمل فيها حصيلته بهدوء نسبي، ويسيطر على الأمر سيطرة تامة، ويتحول إلى رجل مهني كالنجار أو الصياد أو الحداد، في شبكته صيد وفير ينتقي منه كبار اللؤلؤ والأسماك، ويخلصها مما يثقلها من أسماك صغيرة وأعشاب وحجارة ليكشف بذلك عن بهاء صيده الجميل (٧٨) .

عندما تتفاعل العملية الإبداعية تحتشد عدة أدوات وعناصر متمازجة في لحظة تغير الدلالات التي يُهوم فيها الشاعر متحرراً من الواقع العملي، وتظل هذه العناصر بطبيعتها

الأولى قبل الانصهار في بوتقة العملية الإبداعية قيوداً تعوق الشاعر، لكنها سرعان ما تتفاعل وتنبثق القصيدة في دفعات متوالية «وثبات» حاملةً كل سمات عناصر الإبداع بشكلها الجديد، وبمحاولة الفصل بين «العناصر المختلفة التي تكون القصيدة سنجد أن شيئاً ما قد فقد، إن أحداً لن يستطيع تحديد العنصر الحيوي في القصيدة تحديداً قاطعاً» (٧٩) ، فالقصيدة بشكلها المتكامل الأخير أصبحت كائناً مستقلاً بذاته يحمل أفكار الشاعر التي امتزجت بتجربته الشعرية، والصور التي أصبحت ذات علاقات جديدة مرتبطة بذاته، واللغة التي تتشكل بألوان جديدة تنسجم مع خصوصية السياق الجديد، والأسلوب الزاخر بتقنيات متعددة ومتنوعة، والموسيقى التي لا تمتلك إرادة الشاعر تحديد نوعها، لكنها تأتي متوافقة مع توتره النفسي الذي دفعه إلى الإبداع.

وهذه العناصر الخمسة تتكامل وتتمازج في كل قصيدة، وإن فقد أحدهما فقد العمل قيمته وتأثيره، ولم تستطع المذاهب الأدبية المختلفة التي راح يركز كل منها على عنصر معين من عناصر الإبداع دون غيره أن تتخلى عن العناصر الأخرى، ومن هنا ظلت قيمتها وتأثيراتها على الرغم من تقلبات الدهر وانحسار المذاهب، فقد يتحرك مركز الثقل من عنصر إلى آخر في مرحلة ما، أو عند شاعر بعينه، كالعقل والتفكير عند الكلاسيكية، والخيال والصورة عند الرومانسية، والحقيقة الباطنة في رموز اللغة عند الرمزية، والإيحاء الصوتي والموسيقى عند السريالية (٨٠) .

لكن عناصر الإبداع الأخرى تظل ماثلة في النص، وإن ضعف وجودها نوعاً ما، فالقصيدة مركب جديد جاء نتيجة تفاعلات عديدة، تحمل مواصفات عناصرها الأولى، فهي مشابهة لها، إلا أنها تختلف عنها في الوقت نفسه، لأنها انصهرت في بوتقة فريدة تختلف عن بواتق الآخرين، فذات الشاعر لا تتطابق مع أي ذات أخرى، لكن هذا المركب الجديد قد يحمل صفات مشابهة لأحد العناصر الأولى أكثر من الصفات المشابهة للعناصر الأخرى.

أهم النتائج:

١. تقوم العملية الإبداعية على التفاعل بين عنصرين هما العنصر الوراثي وعنصر البيئة والاكتساب.

٢. العنصر الوراثي هو الأكثر تأثيراً، ودونه لا يمكن أن يتحقق الإبداع.

٣. عنصر البيئة والاكتساب دوره محدود في دفع الأديب نحو الإبداع أو عرقلة العملية الإبداعية لديه، وله الدور الكبير في حالة حدوث الإبداع من خلال صبغه بصيغة مميزة.

٤. العملية الإبداعية على اختلاف مضامينها الفنية تتشابه في العديد من مجرياتها؛ من لحظات التخزين مروراً بلحظة الإلهام، وانتهاءً باكتمال العمل الفني.

٥. المبدع هو الذي يمتلك القدرة على إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء، واستكشاف العلاقات، ثم تفكيكها وإعادة صياغتها بروابط جديدة لها العلاقة الأوثق بنفسيته وطريقته المتميزة في تناول الأمور.

٦. يسكن الإبداع في أعماق شخصية المبدع، والدليل على ذلك أن الأفكار والأشياء والعلاقات التي تتخلل نسيج العمل الفني مستقاة من واقع الفنان، وإن امتزجت بتصوراته وتداعيات أفكاره تجاهها.

٧. اقتربت فكرة أدباء العربية القدماء من التفسير الحديث للعملية الإبداعية عندما اعتبروا أنها وسط بين الفيض المتدفق الناتج عن طبع سليم وبين الإرادة الواعية النابعة من ثقافة مكتسبة.

٨. يكاد يجمع الشعراء وفق اطلاع الباحث على صعوبة إدراك كنه العملية الإبداعية، وإن كانوا يصفون ما يعتريهم في أثناء انغماسهم فيها.

٩. يُلاحظ أن معظم العلماء والنقاد القدماء والمحدثين قد قالوا بالاستعداد الفطري عند المبدع، حتى أولئك الذين طمسوا دور العقل الواعي في العملية الإبداعية جعلوا الإنسان الملهم إنساناً متميزاً بفطرته عن الآخرين في قدرته على تلقى الإلهام.

١٠.العملية الإبداعية تأتي نتيجة تفاعل بين الاستعداد الفطري الموروث والبيئة التي يعيش فيها المبدع.

١١.أهمية المراحل الأولى في العملية الإبداعية لا تبرز إلا في حالة تفاعل العملية الإبداعية في نفس المبدع وتفتقها عن الإبداع، لأن الكثيرين يمتلكون تلك المراحل لكنهم لا يصلون إلى مرحلة التألق والإبداع.

١٢.تنقسم العملية الإبداعية إلى خمس مراحل متداخلة لا يمكن فصلها عن بعضها، هي: مرحلة التحضير، ومرحلة الحضانة، ومرحلة الإلهام، ومرحلة الصياغة، ومرحلة التهذيب.

١٣.تصبح القصيدة بشكلها المتكامل الأخير كائناً مستقلاً بذاته يحمل أفكار الشاعر التي امتزجت بتجربته الشعرية، والصور التي أصبحت ذات علاقات جديدة مرتبطة بذاته، واللغة والأسلوب والموسيقى، التي لا تمتلك إرادة الشاعر تحديد نوعها.

الهوامش:

١. ابن منظور، لسان العرب، مادة «بدع»، تحقيق: عبد الله الكبير وآخرين، القاهرة، دار المعارف، دون تاريخ.

٢. إسماعيل؛ عز الدين، "جدلية الإبداع والموقف النقدي"، مجلة (فصول) مجلد ١٠، عدد (١، ٢) ، (يوليو و أغسطس ١٩٩١) ، القاهرة، ١٣٩ ١٤٠.

٣. أسعد؛ يوسف ميخائيل، سيكلوجية الإبداع في الفن والأدب، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ٨٥.

٤. البسيوني؛ د. محمود، العملية الابتكارية، القاهرة، عالم الكتب، ط٢، ١٩٨٥، ٧٤.

٥. درو؛ اليزابيث، الشعر: كيف نفهمه و نتذوقه، بيروت، منشورات مكتبة منيمنة، ١٩٦١، ٢٠.

٦. عاصي؛ ميشال، الفن و الأدب، بيروت، دار الأندلس، ١٩٦٣، ٣٥.

٧. يُنظر: إسماعيل، "جدلية الإبداع والموقف النقدي"، فصول، ١٤١-١٤٣.

٨. المعطاني؛ عبد الله سالم، قضية شياطين الشعراء، مجلة "فصول"، القاهرة، (يوليو و أغسطس ١٩٩١) ، ١٤.

٩. أفلاطون، فايدروس أو عن الجمال، ترجمة: أميرة حلمي مطر، القاهرة، دار المعارف، ط١، ١٩٦٩.

١٠. المعطاني، قضية، ١٤.

١١. ديوارنت؛ ول، قصة الفلسفة، ترجمة: د. فتح الله محمد المشعشع، بيروت، مكتبة المعارف، ط٥، ١٩٨٥، ١٢٩.

١٢. هوراس، فن الشعر، ترجمة: د. لويس عوض، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر، ط٢، ١٩٧٠، ٨٤.

١٣. السابق، ١٣٠.

١٤. ابن منظور، لسان العرب، مادة (جهنم) ، ومادة (سحل) .

١٥. الجاحظ؛ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مصر، مطبعة البابي الحلبي، ط٢، ١٩٦٥، ٢٢٥-٢٢٩.

١٦. ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، بيروت، عالم الكتب، ط١، ١٢٨٢هـ، ٧- ٨.

١٧. الجاحظ؛ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان و التبيين، تحقيق: فوزي عطوي، بيروت، دار صعب، ١٩٦٨، ٦٦.

١٨. السابق، ١١٧.

١٩. ينظر: عثمان؛ عبد الفتاح، إشكالية الإبداع الشعري، مجلة فصول، القاهرة، (يوليو وأغسطس ١٩٩١) ، ٨٥-٩٠.

٢٠. السابق، ٨٩.

٢١. يُنظر: شرف؛ محمد ياسر، إلهام الخلق الفني، مجلة "فصول"، يوليو وأغسطس ١٩٩١، ٣٩.

٢٢. ينظر: مشهور؛ سحر، العملية الإبداعية، فصول، يوليو وأغسطس١٩٩١، ٥٩.

٢٣. يُنظر: عثمان، إشكالية، ٨٩.

٢٤. السابق، ٨٩.

٢٥. يُنظر:

- سويف؛ د. مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، القاهرة، دار المعارف، ط٢، ١٩٥٩، ١٩٥-٢٠٦.

- شرف، إلهام، ٤٣-٤٤.

- مشهور؛ العملية الإبداعية، فصول، م١٠، عدد (١، ٢) ، القاهرة، يوليو وأغسطس١٩٩١، ٩٩.

- السمرة؛ محمود، في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، ط١، ١٩٧٤، ٨٩.

٢٦. ناصف؛ د. مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨١، ١٣.

٢٧. يُنظر: أسعد، سيكولوجية، ٢٥٤-٢٧١.

٢٨. السابق، ٢٣٩-٢٥٣.

٢٩. الرباعي؛ د. عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبى تمام، الأردن، منشورات جامعة اليرموك، ١٩٨٠، ١٨.

٣٠. عبد الله؛ د. محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١، ٧٤.

٣١. يونس؛ عبد الحميد، الأسس الفنية للنقد الأدبي، ط٢، القاهرة، دار المعرفة، ١٩٦٦، ٤٩.

٣٢. يُنظر: خليل؛ د. عماد الدين، مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، بيروت، مؤسسة الرسالة ط٢، ١٩٨٨، ٥٧-٥٨.

٣٣. يُنظر: السابق، ٧١.

٣٤. السابق، ٦٥.

٣٥. حاوي؛ خليل، ديوان خليل حاوي، بيروت، دار العودة، ١٩٧٢، ١٧٥.

٣٦. زايد؛ د. علي عشري، عن بناء القصيدة العربية، القاهرة، دار الفصحى للطباعة والنشر، ١٩٧٧، ١٣.

٣٧. درويش؛ محمود، لاعب النرد، موقع الندوة:

(http:// www. arabicnadwah. com/ arabpoets/ nard- darwish. htm) .

٣٨. عبد الصبور؛ صلاح، الأعمال الكاملة، جـ ٩، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢، ٢٨.

٣٩. عبد الصبور؛ صلاح، حياتي في الشعر، دار اقرأ، ١٩٨١، ٢٢-٢٣.

٤٠. ينظر: قباني؛ نزار، قصتي مع الشعر، بيروت، منشورات نزار قباني، ط٦، أبريل ١٩٨٢، ١٨٩.

٤١. السابق، ١١٢.

٤٢. السابق، ١٨٧.

٤٣. السابق، ١٨٦-١٨٧.

٤٤. غنيم؛ كمال، مقابلة مع أحمد مطر، مجلة "الرابطة"، العدد الثاني، غزة، مركز العلم والثقافة، خريف ١٩٩٥، ٢٠.

٤٥. السابق، ٢٠.

٤٦. يُنظر: سويف، الأسس، ١٦٠.

٤٧. السابق، ٢٩٠.

٤٨. السابق، ٢٩٩.

٤٩. السابق، ٢٤٢.

٥٠. السابق، ٣١٣.

٥١. السابق، ١٧٤.

٥٢. السابق، ٢٤٠ ـ٢٤٣.

٥٣. سويف، الأسس، ٢٩٩.

٥٤. يُنظر: سويف، الأسس، ٣٠٥ـ٣١٣.

٥٥. هارسيناي؛ زولت، و"ريتشاد هتون"، التنبؤ الوراثي، ترجمة: مصطفى فهمي، الكويت، سلسلة "عالم المعرفة"، رقم ١٣٠، ٢٤٧.

٥٦. إدمان؛ لي، و"بيتر بارسونز"، وراثة وتطور السلوك، ترجمة: د. أحمد شوقي حسين، ود. رمزي العدواني، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، (الرياض دار المريخ)، ١٩٨٣، ٥١٨.

٥٧. من هؤلاء: (ابن طباطبا، عيار الشعر)، (القرطاجني؛ حازم، منهاج البلغاء)، (البسيوني، العملية الابتكارية، ٧٤ـ٨٨)، (علماء النفس: "كاترين باتريك، والاس، جليفورد"، "فصول"، مجلد١٠، العدد: (١، ٢)، ٩٩).

٥٨. من هؤلاء: (يونس؛ عبد الحميد، الأسس الفنية)، (عثمان؛ عبد الفتاح، إشكالية)، (مشهور، العملية).

٥٩. كان أول من أشار إلى تقسيماتها ابن طباطبا في عيار الشعر.

٦٠. قباني، قصتي، ١٨٩.

٦١. السابق، ١٩٨.

٦٢. عبد الصبور، حياتي، ٢٢.

٦٣. غنيم، الرابطة، ١٩.

٦٤. السابق، ١٩.

٦٥. عبد الصبور، حياتي، ٢٢.

٦٦. قباني، قصتي، ١٩٦.

٦٧. السابق، ١٨٦.

٦٨. السابق، ١٨٧.

٦٩. السابق، ١٩٢.

٧٠. عبد الصبور، ٢٢.

٧١. غنيم، الرابطة، ١٩.

٧٢. السابق، ٢٠.

٧٣. عبد الصبور، حياتي، ٢٣.

٧٤. قباني، قصتي، ١٨٧.

٧٥. عبد الصبور، حياتي، ٢٤.

٧٦. درويش؛ محمود، حوار مع محمود درويش، حوار: حسن نجمي، الرباط – المغرب، أبريل ٢٠٠٧، موقع ندوة:

(http:// www. arabicnadwah. com/ interviews/ interview- darwish1. htm)

٧٧. قباني، قصتي، ١٨٧.

٧٨. غنيم، الرابطة، ٢٠.

٧٩. عبد الله؛ د. محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١، ٢٠-٢١.

٨٠. السابق، ٩٤.

المصادر والمراجع:

١. ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، بيروت، عالم الكتب، ط١، ١٢٨٢هـ.

٢. ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله الكبير وآخرين، القاهرة، دار المعارف، دون تاريخ.

٣. أسعد؛ يوسف ميخائيل، سيكلوجية الإبداع في الفن والأدب، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

٤. إسماعيل؛ عز الدين، "جدلية الإبداع والموقف النقدي"، مجلة (فصول) مجلد ١٠، عدد (١، ٢) ، (يوليو و أغسطس ١٩٩١) ، القاهرة.

٥. أفلاطون، فايدروس أو عن الجمال، ترجمة: أميرة حلمي مطر، القاهرة، دار المعارف، ط١، ١٩٦٩.

٦. البسيوني؛ د. محمود، العملية الابتكارية، القاهرة، عالم الكتب، ط٢، ١٩٨٥.

٧. الجاحظ؛ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان و التبيين، تحقيق: فوزي عطوي، بيروت، دار صعب، ١٩٦٨.

٨. الجاحظ؛ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مصر، مطبعة البابي الحلبي، ط٢، ١٩٦٥.

٩. إدمان؛ لي، و"بيتر بارسونز"، وراثة وتطور السلوك، ترجمة: د. أحمد شوقي حسين، ود. رمزي العدواني، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، (الرياض دار المريخ) ، ١٩٨٣.

١٠. الرباعي؛ د. عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبى تمام، الأردن، منشورات جامعة اليرموك، ١٩٨٠.

١١. السمرة؛ محمود، في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، ط١، ١٩٧٤.

١٢. المعطاني؛ عبد الله سالم، قضية شياطين الشعراء، مجلة "فصول"، القاهرة، (يوليو و أغسطس ١٩٩١) .

١٣. حاوي؛ خليل، ديوان خليل حاوي، بيروت، دار العودة، ١٩٧٢.

١٤. خليل؛ د. عماد الدين، مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، بيروت، مؤسسة الرسالة ط٢، ١٩٨٨.

١٥. درو؛ اليزابيث، الشعر: كيف نفهمه و نتذوقه، بيروت، منشورات مكتبة منيمنة، ١٩٦١.

١٦. درويش؛ محمود، حوار مع محمود درويش، حوار: حسن نجمي، الرباط – المغرب، أبريل ٢٠٠٧، موقع ندوة:

a. (http:// www. arabicnadwah. com/ interviews/ interview- darwish1. htm) .a

١٧. درويش؛ محمود، لاعب النرد، موقع الندوة:

a. (http:// www. arabicnadwah. com/ arabpoets/ nard- darwish. htm) .

١٨. ديوارنت؛ ول، قصة الفلسفة، ترجمة: د. فتح الله محمد المشعشع، بيروت، مكتبة المعارف، ط٥، ١٩٨٥.

١٩. زايد؛ د. علي عشري، عن بناء القصيدة العربية، القاهرة، دار الفصحى للطباعة والنش، ١٩٧٧.

٢٠. سويف؛ د. مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، القاهرة، دار المعارف، ط٢، ١٩٥٩.

٢١. شرف؛ محمد ياسر، إلهام الخلق الفني، مجلة "فصول"، يوليو وأغسطس ١٩٩١.

٢٢. عاصي؛ ميشال، الفن و الأدب، بيروت، دار الأندلس، ١٩٦٣.

٢٣. عبد الصبور؛ صلاح، الأعمال الكاملة، جـ ٩، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢.

٢٤. عبد الصبور؛ صلاح، حياتي في الشعر، دار اقرأ، ١٩٨١.

٢٥. عبد الله؛ د. محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١.

٢٦. عثمان؛ عبد الفتاح، إشكالية الإبداع الشعري، مجلة فصول، القاهرة، (يوليو وأغسطس ١٩٩١) .

٢٧. غنيم؛ كمال، مقابلة مع أحمد مطر، مجلة "الرابطة"، العدد الثاني، غزة، مركز العلم والثقافة، خريف ١٩٩٥.

٢٨. قباني؛ نزار، قصتي مع الشعر، بيروت، منشورات نزار قباني، ط٦، أبريل ١٩٨٢.

٢٩. مشهور؛ سحر، العملية الإبداعية، فصول، م١٠، عدد (١، ٢) ، القاهرة، يوليو وأغسطس ١٩٩١.

٣٠. ناصف؛ د. مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨١.

٣١. هارسيناي؛ زولت، و"ريتشاد هتون"، التنبؤ الوراثي، ترجمة: مصطفى فهمي، الكويت، سلسلة "عالم المعرفة"، رقم ١٣٠.

٣٢. هوراس، فن الشعر، ترجمة: د. لويس عوض، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر، ط٢، ١٩٧٠.

٣٣. يونس؛ عبد الحميد، الأسس الفنية للنقد الأدبي، ط٢، القاهرة، دار المعرفة، ١٩٦٦.