اتحاد الجمعيات الفلسفية العربية (١٥)

دور العقل
فى
الإبداع الفنى

د. مصطفى عبده محمد

٢٠٠٨

مقدمـــة

جرت العادة وضع العقل والإبداع على طرف نقيض. فالعقل للمنطق والإبداع للفن وشتان ما بين صورية العقل وذوقية الفن. وهو التقابل الذى ظهر فى تراثنـــا القديم بين علوم النظر وعلوم الذوق، بين التنزيل والتأويل، بين الفقهاء والصوفية.

أما هذه المحاولة "دور العقل فى الإبداع الفنى" من زميلنا فى الجنوب فإنه يفتح أفاقًا جديدة لبيان التكامل بين العقل والإبداع؛ فالعقل ليس صوريًا رياضـــيًا كميًـــا مجردًا، والإبداع ليس نفسيًا وجدانيًا انفصاليًا لا عقليًا. للإبداع أسس عقلية. وللعقل أبعاد إبداعية.

ويظهر ذلك فى الأبواب الثلاثة فالأول: عرض وتقييم لبعض نظريات الإبـــداع الفنى وهى ثلاثة: نظرية الإلهام التى دافع عنها شعراء اليونان والرومان والفلاسفة الغربيون مثل نيتشه، والنظرية السيكولوجية عند فرويد ويونج والسيرياليين للحـــد من رقابة العقل وهى أقرب إلى التحليل النفسى. والثالثة: النظرية العقلية عند بعض علماء الجمال مثل: فيشر وبعض الفنانين مثل: ليوناردو دافنـــشى -وهـــو أيـــضًا رياضى- وهيجل وشوبنهور وغيرهم من الهيجليين الجدد.

والثانى: " العملية الإبداعية والوعى الإنسانى" لتحليل تجربة الإبداع وبيان دور العقل فيها والذى يشمل الادراك العقلى وأبعاد الوعى الإنـــسانى مثـــل الواقعيـــة، والأصالة، والالتزام، والحرية، والإرادة، والتربية الجمالية.

والثالث: "العقل الإبداعى" جمعا لنقابل بين العقل وماهيته وقدراته من ناحيـــة والعاطفة والغريزة والوجدان من ناحية أخرى لبيـــان دور العقـــل فـــى العمليـــة الإبداعية، ودور الإبداع فى النظر العقلى فى "العقل الإبداعى". وما يتمتع به مـــن خصائص وأدوار.

والكتاب تعليمى فلسفى واضح. يساعد على التفكير والتأمل. ويقوم على قـــدر هائل من التوثيق، سواء المصادر العربية أو الأجنبية، بالرغم من ضم المصادر إلى المراجع، والمترجم إلى المؤلف، والكتاب الجامعى إلى البحث العلمى.

وبالرغم من أهمية الأسئلة التسعة التى فى مقدمة الكتاب عن العقل والإبداع إلا أنه صعبت الإجابة عليها لتشعبها وتشعب الاجابة بكثرة التقسيمات والتفريعات. والعبارات قصيرة أشبه بالعناوين بالإضافة إلى العناوين الرئيسية والفرعية والأقسام الرئيسية والجانبية.

ويغلب المنهج التحليلى، وتكثر المصطلحات والمفاهيم. وتكرر الأشكال التوضيحية فيتحول الإبداع من طاقة وحركة بتعبيرات برجسون إلى نسق آلى يدور كألة ذات التروس المتداخلة كالساعة. ويصعب استرجاعها كلها، ولا يكاد الإنسان يشعر بالإبداع أمام هذا الكم الهائل من التقسيمات والتخطيطات والمراحل والأبعاد والعناصر والمكونات. فطغى العقل على الإبداع.

ومع ذلك ترجع أهمية الكتاب إلى بيان أن الإبداع ليس مجرد إلهام فطرى أو حالات نفسية بل عملية منطقية محكمة. وبالتالى يؤكد على حاجتين فى الوعى العربى المعاصر: العقلانية والإبداع أو النظر والاجتهاد بتعبير القدماء. استطاع تبسيط الموضوع والتوجه إلى جمهور القراء، وتحويله من العلم إلى الثقافة. ويتوجه فى إهداءاته الثلاثة إلى الحق والخير والجمال، وإلى الأسرة الصغيرة ثم إلى الأسرة الكبيرة من الفنانين فتحية لزملائنا فى الجنوب.

الجمعية الفلسفية المصرية

الإهـداء

إلى دعاة الحق السالكين طريق الخير
الباحثين عن الجمال..
وإلى
كل نفس تهفو للجمال وتتطلع للكمال،
وامتلكت عقلا قادرًا على الإبداع
أهــدى
هذه الرسالة الجمالية.

شكـــر و تقـدير

الشكر والحمد لله وحده
على ما أنعمه علينا من "عقل إبداعى"
اختصه الله بنا.
والشكر موصول:
للأستاذ الدكتور مولانا الشيخ حسن الفاتح قريب الله
والأستاذ الدكتور عبد الله حسن رزوق
والبروفيسور نصيف إسحاق
والدكتور نجم الدين يمانى
والدكتور عبد المتعال زين العابدين.

الفـن

الفـن رسـالة إنـسانية ووسـيلة بـشرية "بارعـة" للإفـصاح عـن حالـة "الـوعى" الإنسانى بتقديم الحل "الرائـع" للإيقـاع الجمـالى لتحقيـق "الروعـة الإبداعية" من خلال:

- براعة "عقل ظاهرى" وقدرة إدراكية "بارعة".
- ووعى "عقل باطنى" وقدرة تذوقية "واعية".
- وروعة "عقل إبداعى" وقدرة إبداعية "رائعة".

الدكتور: مصطفي عبده خير

المقدمة

تمثل مشكلة الإبداع الفنى إحدى المشاكل الفلسفية الرئيسية بل واعقدها لأنها مرتبطة بالأعمال الدفينة للفنان المبدع والتى ينبثق منها عمله الإبداعى، وارتباطه بالإحساس والقيم الجمالية وكذا القيم الخلقية.

وقد ظهرت مشكلة الإبداع الفنى منذ عهود الفلسفة الأولى، حيث تناولها "سقراط" و"أفلاطون" و"أرسطو" وتناولها الفلاسفة من بعدهم في فترات متلاحقة ومتعاقبة بإسهامات مبتكرة وأصيلة لتقديم تفسيرات جديدة على أسس فلسفية وعلمية.

وكانت أولى هذه المشكلات مشكلة "المنشأ" أى منشأ العمل الفنى أو "المغالطة المنشأية" كما يسميها "جيروم"(١).

مع علمنا بأن منشأ الشيء شيء والشيء ذاته آخر مما أن يبدأ هذا الشيء في الظهور حتى تكون له حياة جديدة وخاصة به.

لهذا كانت أغلب البحوث والدراسات تدو حول منشأ العمل الفنى ومتبعه، إلا أن البحوث الدراسية عن العملية الإبداعية نفسها كانت خافتة، كما أن النظريات القائلة بالإبداع الفنى أخذت الإبداع من جانب واحد، بل أخذت العقل من جانب واحد أيضًا.

وعليه كان بحثنا لتغطية هذه الفجوات في تفسير الإبداع الفنى من خلال دور العقل في هذا الإبداع، وذلك عند محاولتنا الإجابة على التساؤلات التى تظهر لكل دارس للإبداع الفنى، وهذه التساؤلات تتبلور في تسعة أسئلة:

١. هل يتحكم الفنان فيما يبدعه عن وعى وروية وإرادة؟

٢. أم أن الفنان يكون في حالة لا واعية أثناء التلقى والتعبير؟

---

(١). جيروم ستولينتز: في كتاب النقد الفنى، دراسات جمالية وفلسفية، د.فؤاد زكريا- ط٣، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨١، ص١٢٤.

٣. ومن أين تأتى للفنان تلك الإلهامات؟

٤. ما هى الأدوات التى يستعين بها الفنان والأدوار التى يقوم بها؟

٥. ولماذا يبدع البعض ولا يبدع الآخرون؟

٦. ولماذا يكون الشاعر شاعرا والنحات نحاتا ولا يكون غيره مادام فنانا؟

٧. لماذا لا يكون الإبداع الفنى ميزة إنسانية وليست لكائنات آخرى؟

٨. هل للعقل الإنسانى دور في الإبداع وهل هو مفطور فيه أم مكتسب؟

٩. وإذا كان العقل هو الذى يبدع فهل هو العقل الواعى أم اللا شعورى- أم ماذا؟

هذه التساؤلات التسعة تقودنا إلى محاور فلسفية ثلاثة: ما الذى يمكن لنا أن نعرفه؟ وما الذى يجب أن نعمله؟ وما الذى يمكننا أن نأمله؟

نجد إجابتها في المحاور الثلاثة التى يعمل العقل من خلالها، وذلك من خلال وعى يقوم بالاستقبال والإرسال من خلال جهد إدارى، وقوة تعمل من خلال الذاكرة، وقوة ثالثة تحول تلك الإدراكات والصور والمعانى إلى معان جمالية وتخرجها في أشكال إبداعية.

ولهذا كان منهجنا باتخاذ محاور متتالية فيما يلى:

المحور الأول: استعراضنا بعضا من النظريات التى تفسر الإبداع الفنى وخاصة التى حاولت من تقليل دور العقل في الإبداع الفنى. فوجدنا أن نظرية "الإلهام" وهى من أقدم النظريات للإبداع الفنى ترجع الإبداع إلى الإلهام، إلا أنها أهملت عنصر الأداء والتنفيذ محاولة التقليل من دور العقل وذلك باعتمادها على اللحظات الفجائية والومضات الإبداعية التى تنتاب الفنانين والتى تأتى عادة على شكل إلهامات غيبية.

وترجع مدرسة التحليل النفسى الإبداع الفنى إلى اللا شعور الشخصى عند "فرويد" بالتسامى، أو اللا شعور الجمعى عند "يونج" بالإسقاط.

وقد حاولت الحركة "السريالية" تتبع خطى "فرويد" في اللا شعور إلا أنهم أنتجوا فنونا لا شعورية هم بأنفسهم يشعرون بها ذلك باصطناعهم اللا وعى.

وعليه فقد أخذنا النظرية "العقلية" المقابلة لهما والتى بأن الإبداع الفنى هو نتاج عقل واعٍ، وقد أسهمت هذه النظرية من أنزال افن من عليائــه، وأنزلــت الفنان من عش النسر إلى الواقع، إلا أنها أهملت العقل الباطنى "اللا شعور" فــي أخذها للجانب الواعى من العقل وذلك في إهمالها الحس والوجدان والعاطفة.

المحور الثانى: عن العملية الإبداعية نفسها والتى تبدأ ثم تنتهى من خلال عمليات عقلية وقدرات إبداعية تتم في خطوات وأدوار ومراحل متتابعة.

ولذا كان لابد من اخذ الإنسان بكل كيانه وقدراته الإبداعية الكامنة فيــه، فالإنسان مكون من جسم فسيولوجى وطاقة عقلية حيوية ونفس إنــسانية فعالــة، يكون من خلال التلقى والإبداع والإحساس بالتجربة الجمالية التى يعيشها "الفنان" في المساحة الإبداعية ويعيشها "المتلقى" من خلال المسافة الفكرية.

المحور الثالث: خصصناها للعقل الإنسانى حيث أبرزنا ما للعقل الإنسانى من قدرات وإمكانيات من خلال العملية الإبداعية، والإنسان هو الكائن الوحيــد الذى له قدرة على الإبداع بما يمتلكه من عقل مميز عن باقى الكائنات الأخرى، وبما يمتلكه من قوة إبداعية "قابلة للإبداع الفنى". وقد تأتى بعــض الحيوانــات (النمل- النحل- العناكب) ببعض الأعمال البارعة إلا أنها ليست رائعــة ودون درجة الإبداع، لأنها ناتجة من عقل غريزى غير متطور وليس من خلال عقــل مبدع.

ولهذا افترضنا عقلا ثالثا أى ملكة ثالثة للعقل بالعمليــات الإبداعيــة مــن إحساس انفعال واستبصار واستجابة، واستذكار واســتدعاء وتفاعــل وتعــاطف واستشفاف وإدراك واستدلال واستقراء وتلقى من خلال إدراك حسى موضوعى وعقلى واستشفاف وإدراك واستدلال واستقراء وتلقى من خلال القدرات العقليــة والملكات الإنسانية، حتى تتمازج تلك الإحساسات والإدراكات والمفــاهيم فــي أشكال إبداعية، من خلال اكتساب القيم الجمالية داخل الأسر الجمالى والــسيطرة على التجربة الجمالية على ما تقتضيه الضرورة الجماليــة، وهــذه الــضرورة تفترض ضرورة عقلية.

الباب الأول

عرض وتقييم لبعض نظريات الإبداع الفنى

الفصل الأول: نظرية الإلهام.
الفصل الثانى: النظرية السيكولوجية.
الفصل الثالث: النظرية العقلية.

الفصل الأول
نظريـــة الإلـهام

ترجع نظرية الإلهام بالإبداع الفنى إلى نوع من الإلهام الذى يأتى من قوة غيبية، وتعد من أقدم النظريات الخاصة بالإبداع الفنى إذ نجد منها شذرات عنـد "هوميروس" و"هيراقليطيس". فقد استجدى "هوميروس" في بداية الإلياذة ربـات الشعر أن ينعمن عليه بالإلهام، كما تحدث "هيراقليطيس" عن نفسه قـائلا:"أنـى كالعرافات اللواتى يصدرن في كلامهن عن وحى وإلهام وتردد أصداءهن حقائق إلاهية على مر العصور"(١).

إلا أن أفلاطون يعد المسئول تاريخيا عن هذه النظرية وإليه تنسب، وهـو أول من ذهب إلى القول بأن الإبداع الفنى لا يخرج من كونه ثمرة لضرب مـن الإلهام.

وبهذا "نجد تراثا قديما يثور الخلق الفنى على أنه عملية نشوية يفقد الفنان سيطرته على نفسه"(٢).

إذ يرى أتباع هذه النظرية أن الإلهام هو أساس الإبداع الفنى فقـد ذهـب أفلاطون أن مصدر الفن هو إلهام أو وحى يأتى للفنان من عـالم مثـالى فـائق الطبيعة، والفنان رجل ملهم يستمد فنه من ربات الفنون.

وكان اليونان يرون للفنون ربات، وذلك أن الأسطورة اليونانية تقول أنـه لكبير الآلهة "زيوس" القابع على جبل أولمب تسع بنات هن ربات الفنون وكـل ربة من هذه الربات تختص برعاية فن من الفنون(٣).

---

(١). جان مارى جوبر:مسائل فلسفة الفن المعاصر، ت:سامى الدروبى، دار اليقظة العربية، بيروت، ص١٢٨.

(٢). جيروم ستولنتيز: النقد الفنى- دراسة جمالية فلسفية، ت: فؤاد زكريا، الهيئـة العامـة للكتاب، ص١٣٤

(٣). أنظر محاورة أيون لافلاطون- ت:محمد صقر خفاجة، وسهير القلماوى، وكتاب فلسفة الجمال لأبو ريان، دار الجماعات المصرية، ص١٣، وقد ذكره عبد المعطى في كتابـه

وبهذا تكون قد ارتبطت التأملات اليونانية في الفن والجمال بالأبحاث الميتافيزيقية التى رمز إليها بربات الفنون الأسطورية التى تتربع في عالم ما وراء الحس.

(فربات الفنون الأسطورية هن رمز تعبر عن فكرة الجمال... وعلى هذا النحو يكون مصدر الفن في نهاية الأمر هو المثالى المعقول للجمال، وتلك الوحدة المتعالية عن الحس والتى تربع في عالم ما وراء عالمنا وهو العالم المعقول)[1].

وعلى الرغم من محاولة أفلاطون تطبيق سياسة التوجيه الفنى في جمهوريته في ربطة بين الفن والحياة الأخلاقية والمثالية نجد أنه كان يرمى إلى تحقيق مثله الأعلى في الحياة الأخلاقية.

ففلسفة أفلاطون الجمالية تشير إلى انسجام بين السلوك والفن في خدمة المجتمع، ولا يعنى طرده للفنانين والشعراء من جمهوريته عدم احترام للفن بل العكس من ذلك إذ كان موقفة ملتزما بالتربية الأخلاقية والعسكرية للشباب، فقد كان يرمى لدرء خطر الانحلال الخلقى لشباب، وهذا يوضح لنا أهمية الفن للحياة الإنسانية، فقد كان الفن عنده الصعود من المحسوس إلى المعقول وكأنه الوسيلة لتطهير النفس، وهو الاتجاه الموضعى المثالى.

ومن ثم جاءت الأفلاطونية الحديثة فعملت على توطيد دعائم هذه النظرية حتى ساد الزعم بأن الفنان موجود غير عادى له ملك إبداعية تكسب ما تلمسه طابع الإعجاز.

ويعزى إلى الرومانتيكية الفضل في بعث وإحياء وتغذية هذه النظرية في اهتمامهم بالعاطفة في جموحها وجيشانها وقد اعتمد الرومانتيكيون على الخيال

"مشكلة =الإبداع الفنى"، ص٤٢، وفصله سليمان مظهر في كتاب "قصة الديانات"، ص١٣

(١). أنظر على عبد المعطى "مشكلة الإبداع الفنى"، دار المعرفة الجامعية، ص٤٣. وأبو ريان "فلسفة الجمال"، دار الجامعات المصرية، ص١٥. وراوية عباس "القيم الجمالية دراسات في الفن والجمال"، دار المعرفة الجامعية، ص٣٨٥.

حيث ابتعدوا عن الواقع، وقد أفادوا في باب الأحلام، والحلم يتناسب تماما مع نظرية الإلهام وكذلك مع الخيال كل ما هو لا واقعى.

(وبهذا قدم لنا الرومانتيكيون الفنان بصورة رجل ملهم يتمتع بعاطفة مشبوبة وحس مرهف وحدس لماح وقدرة هائلة على الابتكار)[١].

وهكذا ركز الرومانتيكيون على الخيال والأحلام في تفسيرهم للإبداع الفنى حيث أهملوا دور العقل وكان اهتمامهم بالأحلام والخيالات، والأحلام عندهم بمثابة إيحاء للفنان وطريقة لمعرفة ما وراء الشعور وما وراء الطبيعة.

هذا لا يعنى استبعادنا للخيال والأحلام من تأملات الفنان، فالفنان يبنى عالمه الفنى مما يتخيله في أحلامه، والخيال والحلم هما عنصران أساسيان من عناصر العمل الفنى ولكن ليس هما منبع الإبداع الفنى كما تدعيه نظرية الإلهام حيث تتخلص الفلسفة الفنية عند الرومانتيكين بتصويرهم للفرد الذى يقف وحيدا في مواجهة العالم فنجد الأنا المفردة في مواجهة للأنا الهائلة، ولهذا نجدهم يكثرون من الحديث عن التجوال بلا هدف والبحث عن الزهرة الزرقاء!. وعن العزلة التى يتجنبها المرء ويلتمسها.

(وقد وجدت الرومانتيكية نفسها في مواجهة صريحة من تناقضات الحياة القائمة وهى بدلا من أن تتفهم هذه التناقضات قد لاذت بالهروب إلى داخل النفس إلى مكان هو بعينه اللا مكان)[٢].

وبهذا أثرى الرومانتيكيون اثر الإلهام بفكرتهم عن الجمال وقد وضح ذلك من إنتاجهم الفنى الذى نتج عن تلك الأفكار[٣].

---

(١). زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، ص١٤٥

(٢). عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، دار العلم، بيروت، ص١١٥.

(٣). عن الرومانتيكية يمكن الرجوع إلى تاريخ الفن في القرن التاسع عشر الميلادى:

١-عصر النهضة في أوربا، حسن الباشا، دار النهضة العربية.

٢-فنون الغرب، نعمت إسماعيل علام، دار المعارف، مصر.

٣-محيط الفنون، الفن التشكيلى، الموسيقى، عدة مؤلفين.

4-Jamson H.w. "Hustory of Art" N.Y.1963.

هكذا ركز الرومانتيكيون على الأحلام تعضيدا لفكرة نظرية الإلهام في الأحلام، ويعنى ذلك أنه الفن ينحصر في أنه حلم يقظة بحيث لتأتى للفنان أى ومضات إبداعية إلا في الأحلام.

ومع علمنا أن الحلم يعطى للفنان بعض الإلهامات ليصيغها في اليقظة وليطوعها ويحولها إلى حقائق، فالمبدع هو الذى يمتلك ناصية تلك الأحلام وليست الأحلام هى التى تمتلكه وتوجهه. ونورد هنا بعض أقوال الفنانين حيث يقول "شاتوبريان":"أننى استلقى على سريرى وأغمض عينى تماما ولا أقوم بأى مجهود بل ادع التأثيرات تتابع فوق شاشة عقلى دون أن أتدخل في مجراها.. وهكذا أنظر إلى ذاتى فأرى الأشياء وهى تتكون في باطنى أنه الحلم أو قل أنه اللا شعور"(١).

وهذا نيتشه يحدثنا عن الإلهام بقوله "حينما يهبط عليك الإلهام المفاجئ فهناك يخيل إليك أنك قد أصبحت مجرد وسطه أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فائقة للطبيعة... وتنبثق الفكرة في الذهن كانما هى البرق الخاطف ويحدث ذلك في استقلال تام عن الإرادة"(٢).

ويقول "فلكيس كلاى":"أن لحظات الإبداع تبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل أو الشعور أو الإرادة"(٣).

ويقول أيضا "أننا نطلق كلمة إلهام على لحظات الإبداع الفجائية وهى لحظات تنتابنا مصحوبة بأزمات انفعالية وتبدو بعيدة عن العمليات العادية على للعقل أو الشعور بعيدة عن حكم الإرادة"(٤).

تؤكد دراسات كثيرة على الفكرة الذاتية للفنانين، وأن معظم الفنانين يميلون عادة إلى القول بأن فنهم كان قبسا من إلهام الهي أو ثمرة لوساوس شيطانية.

---

(١). زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، ص١٤٦- ١٤٧.

(٢). السابق،

(٣). على عبد المعطى، مشكلة الإبداع الفنى، ص٥١- ٥٢.

(٤). السابق.

وكثير من الفنانين يقولون ما يؤكد الاعتقاد بأن الفنان لا يتحكم فيما يفعله عن وعى، ويعمل بلا إرادة في الخلق ومن ثم ينشغل من اللا وعى إلى الوعى، وهم في ذلك مدفوعون بقوة ليس من مقدورهم التحكم فيها وأن قدرتهم الخلاقة لا تخضع لإرادتهم بل هى التى تسيطر عليهم.

وفي هذا المعنى يورد "جروم ستولنيتز" قول "نيتشه":(أن الفنان ليس إلا تجسيدا لقوى عليا وهو بذلك ناطق باسمها ووسيطا لها، فالمرء يسمع ولا يبحث ويأخذ ولا يسال من يعطى، والفكرة تومض كالبرق وتبدو كأنها لا مفر منها)[١]. وبوسعنا الإتيان بكثير من الاقتباسات لأقوال بعض الفنانين نأخذ منها قول الشاعر "جيته" الذى يقول:(لقد صنعتنى الأغنيات ولم أكن أنا الذى صنعتها)[٢]. وقول الروائى "ثاكرى":"يبدو أن قوة خفية كانت تحركنى"[٣].

وتجمع الدراسات على أن الإبداع الفنى وفقا لنظرية الإلهام يحدث فجأة دون تدخل من عقل أو إرادة، فالفنان يشرق عليه الإلهام في ومضة وهذه الومضة لا تكترث بفكرة أو إرادة"[٤].

بعد إيضاح مجمل نظرية الإلهام من خلال بعض أقوال الفنانين والقائلين بهذه النظرية نجد أنها تحاول أن تلغى دور العقل في الإبداع الفني أو التقليل من أهميته والدور الفعال في العملية الإبداعية وهذا يؤدى إلى إلغاء الابتكار لدى الفنانين وسحب صفة الإبداعية منهم بإرجاع الإبداع إلى شيء خارج عن الفنان وعن إرادته، وأن الإبداع الفنى منبعه الإلهام المفاجئ من تلك الومضات الإبداعية المفاجئة.

وأننا لا ننكر وجود هذه الإلهامات ولكن هذه الإلهامات لا تأتى إلا لمن له القدرة على تلقى تلك الإلهامات وتحويلها إلى إبداعات.

---

(١). جيروم ستولينتز، النقد الفنى، ت:فؤاد زكريا، ص١٣٢.

(٢). نفس المرجع السابق، مقتبس من كتاب تشأندرلز (Chandler)، ص١٩٤.

(٣). نفس المرجع السابق، مقتبس من كتاب هاردينج (Harding)، ص١٤.

(٤). على عبد المعطى، مشكلة الإبداع الفنى، ص٥١، مقتبس من كتاب الفن والجمال لماكس اسكون، ص٦٧.

فالإلهام يفترض مقدما فيضا من المواد المتوافرة وتجربة متراكمة ومعارف واعية للمستويات والإدراكية للعمليات التعبيرية والإحساسات الجمالية للعمليات الإبداعية للفنان والمتلقى، وذلك عند الاستغراق في الإلهامات التى تشرق من خلال التاملات الواعية التى تسبق تلك الإلهامات. إذ يكون الفنان في حالة وحى وإلهام دائم مما اكتسبه من معارف ومعانى فتتخارج تلك المعانى في أشكال إبداعية من خلال أبدع وإعادة وتلقى لتلك الإبداعات، وبعد توضيح نظرية الإلهام وما قيل عنها وبيان النقاط التى تركز عليها نجد أنها اهتمت فقط بمنشئ العمل الفنى وأهملت عملية التنفيذ وهى قوام العملية الإبداعية فمنشأ العمل الفنى شئ والعمل الفنى شئ آخر حيث يتخذ العمل الفنى شكلا جديدا بعد منشئه.

وبعد فسوف نناقش النقاط التى ارتكز عليها أصحاب هذه النظرية وهى تتخلص في اللحظات الفجائية التى تنتاب الفنانين والومضات الإبداعية التى يتلقونها عبر اليقظة والمنام والأحلام والخيالات وتلك السهولة الإبداعية التى لدى بعض الفنانين وذلك لتأكيد قولهم بالإلهام.

وقبل أيراد تقييمنا لهذه النظرية يجب التوقف عند أهم نقاطها إذ يجدر بنا أيراد أقوال بعض المعارضين لهذه النظرية وذلك في تاكيدهم بأن الفن (واع بهدفه) وأن النشاط الفنى هو المعالجة البارعة الواعية لوسيط من اجل تحقيق هدف حتى ولو كان هدفا جماليا وفي هذا المجال يقول ستولنيتز:"أن ميدان الفن هو ذاته ميدان سيطرة الإنسان الواعية على عالم الحوار والحركات الذى ينبغى على الإنسان أن يستوطنه"[1].

كما يقول فاليرى (كل عمل فنى مسالة رياضية لابد من حلها[2]. (الوحى لا يقدر للفنان الا المواد الأولية للعمل الفني،ولكى يتحكم في هذه ويقدرها لابد من روح نقد تقوم بعملية التقدير..وأن الوحى ينقل إليك موجته الجارفة كل ما هو

---

(١). جيروم إستولينتز:النقد الفنى، ت:فؤاد زكريا، ص١٣١.

(٢). جان بارتملى:بحث في علم الجمال، ت:عبد العزيز، دار النهضة، القاهرة، ص١٢٥.

طيب وردئ من أن واحد فكيف يتم إذن اختيار الاصلح أن لم تمارس هذه القوة النافذة التى تسمى الذوق) [١].

ويقول الشاعر (جوسوفيل):"أننى لا أنتظر لاكتب فأنا اقابله بعد أن اكون قد قطعت اكثر من نصف الطريق" [٢]. نفهم من هذه الأقوال أن الوحى يقدم للفنان اشياء مبهمة وقد تكون مرتجلة فينتقى الفنان ما يصلح أن يكون فنا، إذ يستخرج من هذه الارتجاليات اشياء إبداعية، لأن الفن هو العدسة المكبرة والمقبرة والكاشفة لحقائق الأشياء. وهذه العمليات من اخص خصائص الفنان.

وهكذا نرى أن الإلهام ليس قوة عشوائية مستقلة تماما وأن كان قد يبدو كذلك للفنان وأنما هو يتوقف على النشاط الواعي الخاضع لسيطرة الفنان.

وأن العمل بالنسبة للفنان عملية عقلية بالغة الوعى يظهر الفن من خلالها اشبه بواقع خاضع لسيطرته وليس بحالة نشوية ملهمة اطلاقا[٣].

وهناك تقدير خاطئ يقول أن الوحي يظهر أولا وأن العمل ياتي بعد ذلك ليفيد منه ولكن الواقع أننا في اغلب الأحيان نري عكس ذلك، فليس الوحي هو الذي سبق العمل بل العمل هو الذي يبعث ويثير الوحي[٤]. أن الفنان لا يخلق الحدث الطارئ، بل هو يلاحظ ليستوحي منه، ولعلك هذا الوحي الوحيد له.

أما أقوال الفنانين عن أنفسهم وعن فنهم فلنا رأى في ذلك وعليه يجب علينا أيراد بعض الاعتراضات على شهادة الفنانين.

يقول ستولنيتز: أن الاستاذ جوتشوكgotsholk يحذرنا من الوقوع في الخطأ نتيجة لشهادة الفنانين عندما يقول "أن وصف الخلق بأنه تلقائية بحتة أنما مبالغة رومانتيكية.

ويقول أيضا أولا كون الفنان يشعر كأنه مجذوب ليس من ذاته دليلا على أن نشاطه ليس بارعا وواعيا، فالصانع شديد البراعة الذى يندمج ويستغرق تماما

---

(١). نفس المرجع السابق ص١٢٦-١٢٨.

(٢). ستولينتز، ص١٢٩.

(٣). إرنست فشر:ضرورة الفن، ت:ميشال سليمان، ص١٠.

(٤). السابق ص١٦٧.

في عمله كثيرا ما يحس بهذا الشعور ولو مضى عمله في طريقه بلا جهد، ولم يصادف عقبات فقد يشعر فعلا بأنه لا يستخدم قدراته الخاصة بل يشعر بأن العمل يصنع ذاته، ولكن هذا الشعور لن يتملكه في الواقع إلى أن مهارته قد بلغت من النمو حد يستطيع معه أن يسير في طريقه بلا صعوبة.

وثانيا:فحتى لو كان الإلهام يستغرق طابعا لا شخصيا فأن التخلق يظل مع ذلك واعيا، فليس صحيحا أن عقل الفنان يفارقه وذلك لأن عليه بامعان ويصدر حكما على اعظم جانب من الأهمية، فهو من هذه الناحية العظيمة الأهمية يمارس من السيطرة بقدر ما يمارس زميله الاكثر تأنيا الذي لا يشعر بأنه مجذوب بل يتعين عليه أن ينجز العمل بجهد شاق متدرج[١].

ويردف قائلا:"وواقع الامر أن الإلهام نادرا ما يكون هو القصة الكاملة للخلق الفنى بل أن ريبوRibot وهو من أعمق دارسي القدرة الإبداعية يذهب إلى القول " أن الإلهام لا يقدم أبدا عملا منتهيا "[٢].

نستخلص من ذلك أن الإلهام موجود ولكنه بقدر، وهو شعور يأتي للفنان المتمرس بأداء عمله الفني بسهوله ومهارة وهو ما نطلق عليه "بالسهولة الإبداعية"[٣].

من خلال هذه الأقوال الواردة يتضح لنا أن الفنان واع بهدفه حتى ولو كان الهدف جمالى. وأن الفن عمل بارع وواع، وأن الإلهام المفاجئ أو اللحظات الفجائية التي تنتاب الفنانين، وهي موجودة ولكنها قصيرة لفترة معينة (فجائية، ومضية) وليس بدائمة. وحتى هذه الإلهامات أو اللحظات الفجائية ناتجة عن تفكير وتامل قبلي يستتبعه إدراك عقلي بعدى. وما اللحظات الفجائية أو الومضات الإبداعية الا ثمرة لعمليات نمضية تنتج باستدعاء المعانى والصور التي اختزنها الفنان في عقله كرصيد فني مختمر.

---

(١). النقد الفنى من كتاب "ريبو" دراسات في الخيال والأخلاق، ص٦٦.

(٢). ستولينتز، ص١٣٧- ١٣٨.

(٣). سنوضح السهولة الإبداعية في هذا الفصل.

أما أقوال الفنانين عن أنفسهم وعن إنتاجهم الفني فلن نأخذها كلها قضية صادقة، وقد يصدق بعضهم لأنهم يرون أن العملية الإبداعية عملية عادية، وقد لا يشعرون بالجهد الذهني الذي يقوم به العقل لما تشبع به من قدرة إبداعية وإدراك جمالى استحوذهم الا أن بعضهم يتعمد ذلك، لذلك في محاولاتهم لتاكيد أن الفنان موجود اصيل ليس من هذا العالم وأن سر اصالته تكمن في أن فنه غير متـاثر بفنان آخر وغير ناتج عن مجتمع أو تاريخ وغير تابع لقوانين مرتبطة بالمكـان والزمان وعلي أنها حقيقة فريدة تستعصي علي كل مفكر سبر أغـواره وذلـك لإعطاء فنه قدسيه خاصة وأسرار لا يستطيع اقتحامه أى إنسان آخر خوضها ولا يستطيع فهمها إلا الفنان نفسه، وهناك ومضات إبداعية لا يراها الا الفنان المبدع ولكن ليس في كل الاحوال[1].

ولهذا نري أن أنصار هذه النظرية يـستدلون بـأقوال الفنـانين لتاكيـد نظريتهم وما قدموه بشأن الإلهام والملهمين.

فسوف نأخذ مفردات نظرية الإلهام والمرتكزات التي تقوم عليهـا هـذه النظرية، وذلك عند تفسيرهم للاحلام والخيالات والوحي والومـضات الفجائيـة والسهولة الإبداعية التي تنتاب الفنانين والتي تؤكد قول القائلين بهذه النظرية.

الخيال والأحلام:-

أن كانت الأحلام غير ارادية فهي منبثقة من رصيد واع وإرادي فلا شك فيه أن الأحلام هي إستمرار أو عكس لامور اليقظة أو لامور الوعي.

ويمكن تصنيف الأحلام إلى أنواع متعددة:فهناك احلام مكونة من لحظات غير متتابعة غير معبئة بترتيب زمني أو مكاني لما لديها من شطحات لا يمكـن أن تقود إلى عمل فني – وقد استخدم السرياليون الأحلام في فـنهم – كمـا وأن هناك احلام منسقة ومتتابعة وخياليةمن الشطحات.. كما أن هناك رؤى صـادقة

---

(١). هذا ما أراه فأنا فنان "تشكيلى" أحاول ممارسة العملية الإبداعية.

وهي خاصة بالأنبياء صلوات الله عليهم. إلا أن الأحلام لا يمكن أن تكون المنبع الصافي للإبداع.

كما وأن للخيالات بعض المواجهات الفنية والارشادات الإبداعية التي تقود الفنان إلى أعماله الإبداعية الا أن الخيالات والأحلام ليس هما المنبع الملهم للفنان.

ولكننا نجد أن الفنان نفسه يضطر في بعض الأحيان إلى النفاذ إلى تلك الخيالات والأحلام بدافع داخلي مسترشدا بنور العقل ليخلق من تلك الخيالات والأحلام فنا مبدعا.

كما وأن كانت الأحلام نابعة من واقع حقيقي كذلك الخيالات، فهي فالحقيقة صورة الواقع وتصورات لاشياء واقعية. لا يمكن تخيل شئ غير موجود فالخيال تصور اشياء مستوحاة من الواقع الملموس والمحسوس والمنظور والمسموع والمشموم والمتذوق.

فكيف يتخيل الإنسان شكل الملائكة أو شكل الشياطين وهو لا يراهم، بالطبع سيتخيل شكليهما قياسيا بالشكل الإنساني الذي هو معروف لديهم فمثلا قد يتخيل المرء شكل الملاك علي شكل إنسان جميل وشكل الشيطان علي شكل إنسان قبيح وهما ليس كذلك، فقد بني المتخيل علي شكل كان موجود وهو الشكل الإنساني وهو الشكل المالوف لدي المتخيل فالمتخيل هو تخيل لشئ أو شكل موجود، والتصور هو الاضافة لهذا المتخيل أو التعديل في الشكل الأساسي.

وحتى أن الوحي الفني ليس شيء خارجيا بل هو ناتج عن الفنان نفسه وذلك من خلال التحاور الذي يتم بين الفنان ونفسه وبينه وبين الأشياء الآخرى من خلال العلميات العقلية الداخلية حيث تنمو (الفكرة النابتة) والتي تنمو من خلال العمليات العقلية وإكتشاف اشياء واشكال جديدة وإستخراج الكامن من الكائن.

الفكرة النابتة:-

أما الفكرة النابتة فهي بذرة فكرية تتفتح في ذهن الفنان لتنمو من خلال العمليات العقلية بأنواعها، لتصبح عملا فنيا حينما تصل إلى نضجها. (وما هذه الصورة الحية لعملية الإبداع الفني الا تلك الفكرة التي حدثنا عنها برجسون بقوله "أنما حركة تمثيلية عقلية، ثم اتجاه الفكرة اتجاه معينا، ثم مشروع دون نموذج يتبع، ثم بذرة ضئيلة لكنها مليئة بطاقات ضخمة[1]. والفكرة النابتة كالبذرة النابتة التي تحوي الشجرة الضخمة بأوراقها وسيقانها وثمارها فكل متعلقات الشجرة كانت كامنة داخل تلك البذرة[2]. وهذه الفكرة النابتة هي موجودة في عقل الإنسان تنبت وتثمر عندما تواتيها اسباب النمو والنضج لتعطي ثمارها من خلال العمليات العقلية.

السهولة الإبداعية:-

أما السهولة الإبداعية التي تميز بها بعض الفنانين المبدعين فهي ناتجة عن فنان مبدع متمرس، وتمرس في العمليات الإبداعية وجهودها، وهذه العملية الإبداعية هي عسيرة الا أنها تيسرت بالمران من الخبرة والقدرة التعبيرية التي اكتسبها الفنان.

والفنان يمتلك كنز من الأفكار والمعانى والصور وتظهر هذه المعانى والصور من خلال ذلك الرصيد الفني المختمر ومن ثم تنساب هذه الأفكار بيسر وسهولة تمكن الفنان المبدع من عملية الإبداع.

وهذه السهولة الإبداعية تتطلب قدرة من الفنان ليمتلك نواصي الأشياء فينظمها فكيفما يشاء ويستدعها وقتما يشاء فيكون علي الدوام فنانا موهوبا ذا قدرة إبداعية.

---

(١). قول "برجسون" مقتبس من كتاب بحث في علم الجمال، لجان برتليمى، ص١٤٠.

(٢). وقد دلت التجارب الزراعية أن النباتات لا تأخذ من جسم التربة شيئا بل تستيد من عناصر التربة، وعملية الأنبات كامنة في البذرة ذاتها وكذلك الأفكار النابتة كالبذرة النابتة.

بعد توضيحنا لمرتكزات نظرية الإلهام ننتقل إلى أهم نقطة في العمل الإبداعى وهو عنصر التنفيذ. فقد كان اهتمام أنصار هذه النظرية منصبا على منشأ العمل الفنى متناسين عنصر الأداء والتنفيذ لأن عنصر الأداء والتنفيذ يتطلب قدرة عقلية وخبرة جمالية ومقدرة ادائية للفنان لهذا الأداء وينفذه ويخرجه للعيان.

ولهذا تجنب أصحاب هذه النظريات الخوض في العملية الإبداعية ذاتها لأنها تتطلب قدرات عقلية إذ لا يقتصر الإبداع الفنى في مولده ومنشأه فقط فهى عملية تحوى المنشأ حتى تخارجها في اشكال إبداعية.

أن إغفال عنصر الأداء والتنفيذ يعد عيبا رئيسيا من عيوب نظرية الإلهام، فهي في اهتمامها بالغيبيات والقوى الخفية والشياطين الملهمة اغفلت أهم عناصر العمل الإبداعى الا وهو عنصر الأداء والتنفيذ، وباغفالهم لهذا العنصر إلهام من العمل الإبداعى ستبقى هذه الإلهامات أوهاما حبيسة في النفوس.

فالإبداع الفنى يتطلب قدرة على التحليل والتأليف والتركيب عند التنفيذ في معظم الأحيان، كما يتطلب مقدرة عقلية وقدرة إبداعية على الدوام، فلا يمكن أن يكون للعقل حضوره في مرحلة وغياب في مرحلة آخرى، فأن كان هناك ما يوجب أهمية عقلية في التنفيذ فأن ذلك يتطلب أهمية ولو نسبية للعقلى في منشأ العمل الفنى ومعنى ذلك أن منشأ العمل الفنى يتطلب أيضا مقدرة عقلية وليس إلهاما صرفا.

فالعمل الفنى وهو قوام العملية الإبداعية يتطلب القدرة على التعامل مع الأشياء وامتلاك نواصيها وبحث طبيعتها، فليس الفن تقليدا للأشياء حتى ولو قلد الفنان الطبيعة فهو يقلد ما تنتجه الطبيعة بل يقلد طريقتها في الإنتاج ويعيد تشكيلها ويعدل فيها حتى يحل إلى مبتغاة ليستكمل العمل الإبداعى. فالقدرة الإبداعية التى يمتلكها الفنان هى التى تؤهله لكى يكون فنانا مبدعا."القدرة التى يمتلكها الفنان هى التى تجعله فنان موهوبا"[1].

---

(١). جان برتليمى، ص١٦٩.

وخلاصة القول أن نظرية الإلهام هذه قد أهملت واغفلت أهم مرحلة من مراحل العمل الإبداعى في عنصر التنفيذ والأداء، وقد أهملت أيضا الوسيط الفنى الذى يبرز العمل الفنى من خلاله وهو قوام العمل الإبداعى.

كما أن هذه النظرية قد أهملت المتلقي وهو العنصر الثالث من ثالوث الفن والذى يتكون من فنان مبدع ومتلقى لهذا الإبداع بينهما وسيط فنى فيه اظهر الفنان أبدعاته ومنه يتلقى المتلقى احساساته الجمالية الا أن غيابه لا ينفي عن العمل المبدع صفته.

كما رأينا محولات أنصار هذه النظرية في ابراز أهمية الأحلام والخيالات والأوهام كعنصر أساسى في العمل الإبداعى لابرازها للإلهامات من أهمية فركزوا على اللحظات الفجائية والومضات الإبداعية التى تظهر في لحظات وومضات لحظية. وقد خرجت هذه النظرية من تحت عباءة افلاطون، كما وضحنا في بداية هذا الفصل، وفيه قد استند افلاطون على الاساطير اليونانية التى تؤمن بالالهة القابعة على جبل أولمب وبنات زيوس التسع وكاهنات باخوس. وبهذا تكون هذه النظرية قد فشلت في كثير من جوانبها في تفسير الإبداع الفنى، وقد فشلت أيضا في محاولاتها في الغاء دور العقل أو التقليل من دورة في الإبداع والابتكار، ومع العلم بأن العمل الفنى، والإبداع الفنى هو عمل بارع وواع ورائع يتم بمعالجة واعية من خلال نشاط إبداعى بعيدا عن الأنشطة الغريزية والأنعكاسية والعشوائية. وتريد هذه النظرية أن تؤكد أن الفنان مسلوب الإرادة ملغى العقل، ولكن الفنان على الضد من ذلك فهو إنسان لديه إلهاماته في نفس الوقت هو إنسان مفكر ذو ارادة وحرية وأصالة، يعمل ويتعامل مع الأشياء والكائنات بتعقل وتبصر ورؤية من خلال وعى إنسان متكامل.

الفصل الثانى
النظرية السيكولوجية

تحاول مدرسة التحليل النفسى من خلال النظرية السيكولوجية استخلاص العمل الفنى من صميم الخبرات الشخصية للفنان. وقد أنتشرت هذه النظرية في علم النفس – رغم قدمها – واثرت على العملية الإبداعية.

وسيكون تقيمنا لهذه النظرية بعد عرض فكرة (فرويد) في الإبداع الفنى وما تبعه من حركة فنية (كالسريالية) ثم نعرض فكرة (يونج) في الإبداع الفنى.

وأصحاب هذه النظرية يرجعون الإبداع الفنى إلى اللا شعور الشخصى عند (فرويد) بالتسامى وراجعت السريالية كحركة فنية تتعقب خطاه بينما نادى (يونج) باللاشعور الجمعى بالاسقاط.

أولا: سيمجوند فرويد ومدرسة التحليل النفسى:-

يحاول فرويد ومدرسة التحليل النفسى اثبات أن الإبداع الفنى عبارة عن تنفيس لرغبات جنسية معينة يرتد عن عقد مكبوتة في اللاشعور "تحاول مدرسة التحليل النفسى، وعلى راسها فرويد، أن تستخلص العمل الفنى من صميم الخبرات الشخصية للفنان وتحاول أن تثبت لنا أن أعمال الفنان لا تخرج من كونها وسائل للتنفيس عن رغبات جنسية"[(١)].

ومعنى ذلك أن الفن مثله في ذلك كمثل المرض النفسى. فهو يرتد في نهاية الامر إلى العقد المكبوتة في اللاشعور هذا ما تردده هذه النظرية كما سيتبين لنا ذلك.

والواقع أن فرويد حين يضع الفن على قدم المساواة مع بعض الظواهر النفسية الآخرى كالحلم والفكاهة والعصاب، فأنه يعنى بذلك أن اللاشعور هو الأساس الذى يقوم عليه الإبداع الفنى كما هو الحال بالنسبة للاحلام والنكات

---

(١). زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، مكتبة مصر، ص١٧٤، وفرويد:ليوناردا دافنشى (السلوك الشاذ)، ت:عبد المنعم الحفنى، ص١٤٥.

والأمراض العصابية[١]. يربط أصحاب هذه النظرية بين المرض النفسى (العصاب) والإبداع الفنى في أن لكليهما أصلا عميقا يرتد إلى الحالات العاطفية والخبرات الواقعية أو الخيالية للطفولة، وتبعا لذلك أن الإبداع الفنى مظهر من مظاهر النقص أو الخطا أو التعليل والتبرير أو العمى الإرادى.

يمكن لنا أن نقول أن فرويد قد وجد في شخص (ليوناردودافنشى)[٢]. خير مثال لتاكيد نظريته في الربط بين الفن والكبت الجنسى، فقد ظهرت إليه بعض الاتجاهات الشاذة نحو الجنسية المثلية.. وهذه الاتجاهات تجلت في أعماله الفنية، على صورة ابتسامة سحرية (الموناليزا) أو الخلط بين الذكورة والأنوثة (يوحنا المعمدان)[٣]. وتبعا لهذه النظرية السيكلوجية يكون الفن هو ذلك العالم الرمزى الذى يقتادنا مرة آخرى من الحلم والخيال، مثل نظرية الإلهام ولكن هذه القيادة تؤدى بناء إلى ما يشبه إشباع لرغبات جنسية.

ولهذا يحول الفنان كل طاقاته الجنسية نحو إشباع تلك الرغبات عن طريق الإبداع الفنى، ومعبرا عن أحلام يقظته وأفكاره الخيالية ويفتح الفنان للآخرين، المتلقى لاشباع ما لديهم من رغبات لاشعورية أو تحقيق الراحة والسلوى لما لديهم من مصادر لديه لا شعورية وبذلك يجنى الفنان والمتلقى عن طريق الإبداع الفنى ما لم يكن يستطيع أن يجنيه من قبل الا في الخيال.

ويؤكد بودان Beoudoin في كتابة "التحليل النفسى للفن" بأن الفن أنفجار لا شعورى تحدث في الحياة الشعورية، تلك الرغبات التى لم ينجح في كتابتها[٤]. وبهذا يكون الفن بمثابة بلورة أو اسقاط أو اعلاء اللاشعور.. ولكن الاعلاء ليس من حد ذاته ظاهرة فنية أنما هو رد فعل تقوم به ذات تستخدم تلك العقد، أما إذا

---

(١). زكريا إبراهيم:سيكولوجية الفكاهة والضحك، مكتبة مصر، ص١٢٣.

(٢). وجد فرويد أن دافنشى خير مثال لتأكيد نظريته في الربط بين الفن والكبت والجنس إلا أننا نجد أن هذا الفنان نفسه خير مثال لتأكيد قولنا بأن الإبداع الفنى عمل بارع واع، إذ كان يبدع بعد بحث طويل متواصل، أنظر الفصل الثالث.

(٣). فرويد: ليوناردوا، السلوك الشاذ، ص٩٣.

(٤). زكريا إبراهيم:مشكلة الفن، ص١٧٧، فرويد:ليوناردوا، ص١٠٠- ١٢٠.

اريد للاعلاء أن يستحيل إلى إبداع فلابد من قوة تتحول فيها العقد إلى رموز.. ولهذا يقال بأن لدى بعض الافراد استعداد لتحويل ذلك الإعلاء إلى أبدع[١].

ويفسر ذلك فرويد يقول "أن كانت توجد لدى ليوناردو دافنشى القدرة على توجيه جزء كبير من قواه الدافعة الجنسية نحو أنواع نشاطاته، بمعنى أنه تسامى بدافع الجنس إلى اهداف آخرى واصبح قادرا على اعلاء الجزء الاكبر من اللبيدو إلى الدافع وإلى البحث أو المعرفة[٢].

وعند تحليل فرويد ليوناردو يقول: لقد منع ليوناردو من أن يرى ابتسامه امه، فوقع طويلا تحت تأثير حرمان نوع من الكف يمنعه من العودة الثانية إلى الرغبة في مثل هذا الحنأن من شفاة النساء، ولكنه لما اصبح رساما حاول أن يعيد خلق هذه الابتسامة بفرشاة[٣].

ويذكر زكريا إبراهيم في هذا الصدد فيقول "يندفع الفنان تحت وطأة رغباته اللاشعورية بما فيها من ذكريات مكبوتة تنحدر من عهد الطفولة كعقد أوديب أو حب المحارم[٤].

هذا أن لدى الفنان فيما روى فرويد: قدرة سحرية هائلة على تشكيل المواد الجزئية الخاصة الموجودة لديه، بحيث تجئ معبرة عن احلام يقظته وأفكاره الخيالية تعبيرا امينا صادقا، ونظرا لما يقترن لهذا الأنعكاس الفنى لحياة الفنان الخيالية من فيض هائل من المتع واللذات، فأن مظاهر الكبت الكامنة فيها تكاد تتعادل أو تتفي بالقياس إلى ما يجئ معها من اشباع، وهكذا يفتح الفنان السبيل أمام الآخرين لاشباع ما لديهم من رغبات لا شعورية أو تحقيق الراحة والسلوى لما لديهم من مصادر لذة لا شعورية ولذلك يجنى عن طريق هذا التعبير الفنى عن احلام يقظته ما لم يكن يستطيع أن يجنيه من قبل الا في الخيال. وعلى ذلك يكون الفن من خلال النظرية السيكولوجية عبارة عن تنفيس

---

(١). السابق.
(٢). فرويد: ليوناردوا، ص٦٦.
(٣). السابق ص٦٩.
(٤). زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، ص١٧٧.

لذكريات مكبوتة تنحدر من عهد الطفولة تجلت في عقدة أوديب، وأعمال "فكتورهيجو" الرمزية، وأعمال "ليوناردو دافنشى" الفنية في ابتسامة الجيوكندة السحرية و "ديستوفسكى" في الاخوة كرأمازوف.

على حسب هذه النظرية نستنتج بأن الفن كالحلم من حيث أن يخضع لتأثير الميول الجنسية والرغبات المكبوتة فيوجد الفن توازنا نفسيا بالتطهير والآخراج.

ويكزن العمل الفنى اعلاء للاشعور ولكن هذا الاعلاء أو التسامى ليس في حد ذاته ظاهرة فنية بل هو رد فعل لعقدة مكبوتة.

أما إذا اريد للاعلاء أن يستحيل إلى إبداع فأنه لابد من قوة جديدة تضاف لتتحول العقد إلى رموز.

ونجد في تناولنا في تحليلات فرويد ليوناردو وعن دلالاته الشبقية والجنسية المثلية في تفسيراته للحلم الذى راه ليوناردو بأن نسرا ضربه بذيله على فمه، فقد استدل فرويد على هذا الحلم بأنه مائل بين ذيل النسر وعضو التذكير.

نجد في هذا التفسير التعسف لتبرير نظريته، كما وأن النسر في الحلم يمثل ام ليوناردو بارجاعه أن الام تمثل في نقوش قدماء المصريين "اللغة الهيروغليفية" بصورة نسر ولكن من أين ليوناردو بهذا التفسير الذى عاش في القرن الخامس عشر الميلادى، وأن قراءة اللغة الهيروغليفية قد اكتشفها "شامبليون" الذى عاش فيما بين (١٧٩١-١٨٣٢).

أما افتراض فرويد للنسر أو الطيران بمسائل جنسية فهو افتراض غير واقعى لعدم وجود أى صلة بينهما وبيم الواقع الشبقى لدى ليوناردو.

فقد كان ليوناردو مهتما بالطيران بدافع عملى وعلمى، وليس بدافع جنسى كما افترض فرويد، كما وأن مسالة الطيران كانت منتشرة في ذلك الوقت وبذات في أيطاليا "فلورنسا" مهد النهضة الحضارية لعصر النهضة في أوربا

"١٤٠٠-١٦٠٠". إذ يجد المتتبع لرسومات فنانى ذلك العصر لرسومات لملائكة مجنحة وشياطين مجنحة.

ومن هنا نجد التعنت في تفسيرات فرويد بحلم النسر بما يتمشى مع نظريته ولهذا يمكن لنا أن نقول بأن بحث فرويد لم يكن بحثا منهجيا بقدر ما يكن نهجا تبريرا.

أن أعمال ليوناردو الفنية وبحوثه العلمية لدليل على واقعية الفن وابراز لدور العقل في الفنى، وليس دليلا على أن اللاشعور العقلى هو منبع الإبداع كما يستدل به أصحاب النظرية السيكولوجية.

إذ ينفون بأن يكون للعقل أو الوعى اثبات في عملية الإبداع الفنى – فكان اتجاههم نحو الحد من رقابة العقل الواعى وتدخله لكى يعطى الفرصة الكاملة للعقل الباطنى الذى هى عندهم اصل للإبداع الفنى.

وقبل الأنتقال إلى رأى "يونج" في الإبداع الفنى والذى يرجع الإبداع الفنى للاشعور الجمعى، ينحدر بنا التحدث عن (السريالية) وهى الحركة الفنية التى نتجت عن مدرسة التحليل النفسى من خلال اراء فرويد في اللاشعور الشخصى.

الحركة السريالية:

ظهرت الحركة السريالية بوصفها دعوة في مجال الأدب بادئ ذي بدء، لكى تنادى بالتخلى عن الواقع الخارجى واستلهام ما يمكن في عالم اللاشعور وأن استاطيقا اللاشعور التى نجدها عند السرياليين هى من اثار المذهب القائل بالتحليل النفسى، وهى نتيجة مباشرة للنظرية السيكلوجية في الفن.

وفي هذه النقطة يقول مصطفي سويف "أن السرياليين يبدعون من الجانب اللاشعوري للحياة النفسية.. ويستلهمون طرائفهم من طرائف التحليل النفسى ويعتمدون على اللا شعور"[1].

---

(١). مصطفى سويف:الأسس النفسية للإبداع الفنى، دار المعارف، مصر، ص٩.

ويقول عز الدين اسماعيل "وهكذا تعتمد السريالية على اللاشعور والعقل الباطن كما قالت به مدرسة فرويد متاثرة بمدرسة التحليل النفسى[١]. والسريالية مدرسة فنية تقوم بالتحديد في الشكل والمضمون في محاولتها للتخلى عن العالم الواقعى الخارجى لتغوص في العالم الباطنى الذى يختفي فيه كل الرغبات المكبوتة وهو بحث في عالم اللاشعور. هذا وقد جذبت الحركة السريالية مشاهير الفنانين التشكيليين امثال (شاجال – بول كلى –مكس أرنست – هنز ارب – جون ميرو – سلفادرو دإلى) وقد أبدعوا أعمالا هى ذاتها اكثر الأعمال تطرفا في تخلصهم من مبادئ التقنية التصويرية دون استناد إلى أسلوب معين وارتكازهم على أساس نفسى لا شعورى، وقد أبدع سلفادور دالى في أسلوب البارانويا[٢].

اصدر "أندريه بريتون" بيانه الخاص بالسريالية[٣]. عام ١٩٢٤ في دعوته إلى توجيه الابحاث إلى اللاشعور لأيجاد توازن نفسى بين الشعور واللاشعور، لطغيان الشعور على اللاشعور، حيث بدت مظاهر الاختلال لهذا الطغيان فكانت السريالية من هذه الناحية فن العلاج النفسى.

حيث يقول:"قصارى جهدنا منصرف إلى ابراز الواقع الباطنى والواقع الخارجى كعنصرين يمضيان نحو اتحاد.. وهذا الاتحاد النهائى هو الهدف الاخير للسريالية، وذلك أنه كما كان الواقع الباطنى والواقع الخارجى في مجتمعنا الحاضر متناقضين فقد جعلنا هنا مواجهة هذين الواقعين كلا بالآخر كلما حانت فرصة لذلك، ورفضنا سيطرة احدهما على الآخر، ولكن ليس معنى ذلك أننا نعمل فيها في وقت واحد، فذلك من شأن أن يوهم بأنهما اقل أنفصالا وتباعدا مما هما في الحقيقة.. أنما نحن نعمل في واحد تلو الآخر.. ذلك أننا نؤمن بامتزاجهما من مل ما فوق الواقع أن صح هذا التعبير.

---

(١). عز الدين إسماعيل:الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، ص١٨٣.

(٢). البرانويا:هو إسقاط الوهم والخيال على الواقع وإظهار للتصورات الخاصة بالعقل.

(٣). فقرات هذا البيان مأخوذة من .H.Read:Art and Socity, P123 د.مصطفى سويف:الأسس النفسية، ص٨، وعلى عبد المعطى: مشكلة الإبداع الفنى، ص١٤١.

ولقد اتجه السرياليون إلى تحرير الإنسان من عبوديته وسيطرة العالم الخارجي ورأوا أن الدافع الدفين في اعماق الفنان هو الذى يحرك يده لكى ينتج معبرا عن رغباته واحلامه وأماله وقد هذا التعبير في صور أساطير خيالية خرافية تكون في بعض الأحيان كالطلاسم التى تستعصى على المشاهد فهمها[1].

وقد حاولت السريالية إنامة الوعى، فكانوا يبيحون استخدام المخدرات للحد نم رقابة العقل وقد تمثلت الأعمال السريالية التشكيلية في نوعين: فهى أما ذات اشكال واقعية ضمن موضوع غير واقعى وأما أنها ذات اشكال تجريدية غير واقعية بعيدة عن ضوابط العقل والمنطق، ومنسجمة فقط مع العقل الباطن واللاشعور وحتى اللاوعي.

ولهذا صارت لوحاتهم الفنية مليئة بالرموز والخيالات والتى يصعب للعقل الواعى إدراكه فالمشاهد الذى يتامل هذه الأعمال بعقله يتحتم عليه لكى يدرك هذه الرموز أن يكون في حالة غيبوبة شعورية كتلك التى كان عليها الفنان اثناء إبداعه للعمل الفنى.

وبهذا تفقد السريالية عنصرا أساسيا في العمل الإبداعى وهو عنصر التلقى. إذ يتحتم على المتلقى أن يكون في حالة الفنان اللاشعورية أو اللاواعية ليفهم ويدرك تلك الأعمال، وهى حالة غير منطقية ولا معقولة.

وتخرج السريالية عن الواقع الإبداعى –لأن عالم الأحلام ليس له حدود زمانية ولا مكانية ولا يخضع لأى منطق، فهو مجال رحب للتعبير الفنى بلا حدود حيث يسقط فيه الفنان كل إنفعالاته بلا أنضباط وبهذا يكون قد خرج عن كونه فنا منسقا متسقا أى خارج دائرة التصميم الفنى، وليس هذا خروجا عن الواقع المعيش فقظ بل هو خروج أيضا عن الواقع الفنى ذاته.

وقد اهتمت السريالية بالفنان المبدع فقط ولم تلق بالا بالمتلقى فالفنان يعبر عن واقعه الداخلى، ويمكن اطلاق أنه فن شخصى يصلح لعلاج نفسانى عن نفسية الفنان.

---

(١). أبو ريان:فلسفة الفن ونشأة الفنون، ص١٧٦.

وفي هذا المجال يقول عز الدين اسماعيل "أن مهمة الفنان في نظر السرياليين هى التعبير عن الواقع الداخلى وعن الخبرات الوجدانية فهم يطالبون تعبيرا مباشرا عن هذه التجارب بأنغامها الحادة وألوانها الصارخة ولا معقوليتها.. وبذلك يدعون الفنان للتخلى عن الواقع الخارجى نهائيا ويدفعون به إلى الأنطواء والحياة في الواقع الباطنى"(١).

ومن رواد هذه المدرسة الفنان التشكيلى "شاجال" الذى عبر في أعمال عن براءة الطفولة. وبعث "دى كريكو" من جديد روعة الاسطورة وقد وصل "سلفادور دإلى" بالسريالية إلى حد كبير من التغرب.

ولهذا ظهرت اشعار تبدو في تركيبها ورموزها أنها تحكى حلما، وكتبت الروايات التى تحاول أن تصور ما يموج في اللاشعور.

وهكذا ظهرت الأعمال الفنية في شكل كابوس مزعج أو حلم ممتع، واصبح الفن السيريإلى تعبيرا عن العقل الباطنى كما لو كانت اجزاء من احلام.

ومهما يكن في شيء فأن السريالية فيما يبدو اساءت فهم المقاصد التى جعلت فرويد يعطى للعقل الباطن كل أهمية في الإبداع الفنى في الواقع أن فرويد كان يشعر بالتعاسة في عالم اخفق العقل والمنطق فيه عن تجنبه ويلات الحرب وعن قيادته إلى بر السلام.

ومن ثم فقد أيمانه بالعقل في قدرته على الوصول إلى الحقيقة، وراح يبحث عن البديل ووجه البديل وكان هذا البديل في العقل الباطنى. وفي هذا المعنى يقول فرويد:"أن العقل الباطنى يهبنا حقيقة اصدق من الحقيقة العليا في حين يعمل العقل الواعى بذهن تقليدي غبى، بدليل يهبنا أن العقل عجز عن تفادى الكوارث والحروب"(٢).

أما محاولة السرياليون في الحد من رقابة العقل فقد اصطنعوا اللاوعي باستخدام المخدرات، فهم بذلك لا ينتجون فنهم في اللاشعور الذى اراده فرويد،

---

(١). عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، ص١٨٥.

(٢). فرويد:ليوناردوا، ص٦٠- ٧٠.

بل هم يصطنعون فنونا لا شعورية هم أنفسهم يشعرون بها، بالاصح أنهم يجيدون تقليد عالم اللاشعور ولا يمارسونه وذلك بتكلفهم اللاشعور المصطنع.

ويبدو لى أنهم لا يستطيعون اصطناع اللاشعور بل يمكنهم اصطناع اللاوعي بواسطة وسائل مصطنعة ومحاولة لإيقاظ الاشعور ولكنه ليس اللاشعور الذي يعنيه فرويد فرق بين إيقاظ اللاشعور باصطناع اللاوعي وبين الشعور الباطنى.

ويبدو أن فرويد نفسه كشف الخدعة التي لجا إليها السرياليون، إذ يقال أنه صرح لسفادور دإلى حين زاره الاخير فقال فرويد له: أن ما أراه طريفا في فنك ليس هو اللاشعور بل هو الشعور.

والمتأمل للوحات السريالية يري ما أراه فرويد فأن كانت المواضيع السريالية ناتجة عن احلام وعن اللأوعي فأن عملية الأداء الإبداعى فيها تتم بطريقة واعية وشعورية. ومهما أدى الفنان أن فنه خارج أو كان ناتجا للأوعى أو اللاشعور فهو في نفس الوقت يشعر بما يبدع، وقد فطن أنصار هذه الحركة إلى هذه النقطة فقالوا باتحاد الباطن مع الظاهر وقد ادعى هذا الخلط القسرى للظاهر والباطن إلى غرابة الفن السريالى وإلى هلامية في إنتاجهم الفنى. فالفنان قد يستسلم لتيار الأحلام والخيالات، ولكنه يظل في الوقت ذاته مفكرا ومنظما، وفنانا خلاقا واعيا. ومع ذلك تعتبر السريالية من الحركات الفنية إلهامة في مسيرة الإبداع الفنى. فقد أنتشرت بين عامى ١٩٢٤-١٩٣٩ في معظم البلدان وما زالت إلى الأن رمزا للجنوح بالفن إلى اللاشعور واللأوعي وبهذا اعطت السريالية مثلا شاذا عن الفن في العصر الحديث، ومع ذلك اعطت الحركة الفنية مساحة اكبر للفن بأن يرتع فيه وهو عالم الخيال والأحلام واللاشعور واللأوعي. وربما كان منفذا للخيال العلمى والتسجيل للشطحات الفكرية وذلك بتوسيع دائرة الفن. بختام ما قلنا عن الحركة السريالية ننتقل إلى رأى (يونج) في اللاشعور الجمعى.

نظرية يونج Jung في اللاشعور الجمعي:

أما يونج فيتفق مع فرويد بأن اللاشعور هو منبع الإبداع الفنى، في حين أن معظم اللاشعور شخصي عند فرويد نراه يتالف من قسمين عند يونج: احدأهما شخصي والآخر جمعي، أنتقل بالوراثة حاملا اثار وخبرات الاسلاف.

هذا اللاشعور الجمعى هو مصدر الإبداع الفنى إذ يقول يونج " بأن الفنان يمثل الإنسان الجمعىcollectiv man الذي يحمل لاشعور البشرية ويشكل الحياة النفسية الإنسانية[١].

والواقع أن الفنان في نظرية يونج ليس مخلوقا عاديا يبدع أعماله الفنية عن قصد ورزية، بل هو مجرد اداة في يد قوة عليا لاشعورية في اللاشعور الجمعي[٢].

ويفسر يونج عملية الإبداع الفنى بأنسحاب اللبيدو عن رموزه الاجتماعية إلى داخل الشخصية فتبرز في كوامن اللاشعور وهذه المكونات اللاشعورية يشهدها الاشخاص العاديون في الأحلام ويشهدها العباقرة في اليقظة[٣].

وتبعا لذلك فأن على الفنان أن يشبع الحاجة الروحية للمجتمع الذى يعيش فيه فيضحى برغباته لاشباع رغبات المجتمع، حيث يتعلق الفنان بالرمز الذي برز فيزيده بروزا في آخراجه في أعمال فنيه ليكون في وضوح الشعور للآخرين فلا يلبث أن يتعلق به الآخرين بدل من الرمز المنهار، وهذا يحدث عندما ينهار الرمز الذي يقدسه المجتمع فتظهر في مكونات اللاشعور الجمعى في احلام الافراد – فيقوم الفنان باعادة التوازن النفسي لهذا المجتمع بأن يشبع حاجات المجتمع الروحية فيركز الفنان طاقته الإبداعية في ذلك الاتجاه المعين.

ويبدو أنه ما عناه يونج في قوله:"أن تمتع الفرد بموهبة خاصة أنما يعنى أنفاقه للطاقة الحيوية بشكل زائد في اتجاه معين[١]. ويري يونج (أن الفنان لابد

---

(١) Jung, Modern Man in Searsh of, Kagon Paul, P174.

(٢). زكريا إبراهيم:مشكلة الفن، ص١٨٣.

(٣). مصطفى سويف:الأسس النفسية، ص٨٥، وعلى عبد المعطى:مشكلة الإبداع الفنى، ص١٤٥.

له من التراجع عن الحاضر، الذى لا يرضيه باحثا عن اللاشعور الجمعي ما يدرا الاختلاء الشاعر في روح العصر ليحصل على اتزان قد يكون جديدا من الناحية الشكلية لكنه قديم في مضمونه، ومن هنا كان اصلاح الحاضر لا يتم الا بالرجوع إلى الماضى[٢].

وهكذا يتحدث يونج عن الاسقاط باعتباره السبيل إلى الإبداع الفنى، وذلك بتحويله للمشاهد الغريبة التي هى في اعماق اللاشعور الجمعي إلى موضوعات مشاهدة يشاهدها المتلقى. معني ذلك أن الفنان ليس بالشخص الحر الذي يتجه بارادته نحو تحقيق بعض الغأيات أو الاهداف الشخصية، أنما يدع الفن يحقق اغراضه من خلاله، لأنه يمثل الإنسان الجمعى الذي حمل لاشعور البشرية ويشكل الحياة النفسية الإنسانية، ومعني ذلك أن الفنان هو فقط حامل لتراث الاسلاف.

هذا لا ينفي أن الفنان مبدع وفنان، ولكن على حسب نظرية يونج يصبح الفنان اداة تنفيذية للمجتمع أى هو الذي يبدع من خلال الفنان الذى ينفذ تلك الإبداعات، ومعنى ذلك أن الفنان الة حاملة لتراث البشرية ووعاء لها ثم يخرج إبداعاته عندما يقتضي ذلك أو بالاصح على حسب ارادة المجتمع الذي يعيش فيه لاشباع رغبات ذلك المجتمع.

وهكذا نري أن دراسة يونج للإبداع الفني قد اقتادته في نهاية الامر إلى القول بضرب من المشكلة الحرفية التي تمثل مستوي خاصا من الخبرة يصبح فيه الإنسان الذي يمثل المجتمع هو الذي يعيش وليس الفرد كعنصر جزئي، وهذا العنصر الجزئي الذي يبدع هو اداة في يد خفية لاشعورية وهو اللاشعور الجمعي.

---

(1) Jung, Modern Man in Searsh of, Kagon Paul, P181.

(2) Ibid, P182.

وليست خبرة الفنان في الحقيقة سوي مجرد عودة إلى رحم الحياة الـذي يسع جميع الافراد فيستشعر بالإيقاع الاصلي الذي فرد نفسه على الوجود البشري ويصبح بمقدوره أن ينقل مشاعره وآلامه وأماله للجنس البشري.

وهكذا ينتهج يونج نفس منهج فرويد في الرجوع إلى اللاشعور باعتباره منبعا للإبداع الفني، وما الفنان إلى وعاء يحمل تراث الاسلاف. فكان بحثه يدور حول منشا العمل الفني كما لدي فرويد. ولم يهتم يونج عن كيفية حـدوث هـذه الإبداعات ولم يتحدث عن العملية الإبداعية ذاتها وعن كيفية تخارجها في اشكال إبداعية لأن ذلك يتطلب قدرة وروية وارادة. فمادام الفنان مـسلوب الإرادة فـي تلقيه العمل الفنى فسيكون كذلك عند ادائه لهذا العمل وهذا بالطبع لا يكون فالفنان مبدع اثناء ادائه الإبداعي أيا كان مصدر الإبداع ولهذا لم يتطرق يونج للعملية الإبداعية ذاتها.

نجد أن الإبداع الفنى عند (فرويد ويونج) ناتج من اللاشـعور ولكنهمـا يختلفأن في أن فرويد يرى أن هذا الشعور يعود إلى الفرد في حين أن يونج يراه أنه مورثا ينحدر من الاسلاف. كما وضحنا من قبل، فاللاشـعور سـواء كـان شخصيا أو جمعيا فهو ليس الا علة أولى وفرضية ميتافيزيقية حدسـية، علـى الرغم بأن الفن لا يستغنى عن الحدث الا أنه ليس هو المنبع الوحيد للفن.

كما أن يونج ركز على منشا العمل الفني وأهمل العمل الفنى الناشئ فمنشا (س) شيء و(س) ذاتها شيء آخر، فعندما تنشا (س) تاخذ حيـاة مختلفـة عـن منشئها وتكون لها كيانها الخاص. فإن كان المنشا لا شعوري فلابد أن يتحول إلى شعوري وهذه النظرية تري وتريد أن يكون العمل الفنى لا شعوري حتى بعـد منشئه بدليل الحركة السريالية من وجه نظر فرويد، وآلية الفنان التنفيذية علـى حسب ما يراه يونج فالفنان عنده اداة تنفيذية ومقدرة آليـة علـى الأداء الفنـى واعتباره الاسقاط السبيل الإبداعى.

ولم يهتم يونج بالعملية الإبداعية وعنصر الأداء الفنى كما لم يهتم بالوسيط الفنى الذى يقع عليه الفعل الإبداعى، وافتراضه بوجود عقل جمعى لا يفتـرض

مهارات فردية (نحات، شاعر..) وكذا كانت النظرية السيكولوجية موجبة من جانب وسالبة من جوانب كثيرة، فهى موجبة في محاولاتها أن تصل إلى اصل الإبداع الفنى عن طريق البحث داخل الإنسان لا عن طريق التمسك بالقوى الغيبية الملهمة والمفاهيم الاسطورية. وكانت سالبة في مسلكها الأيجابى هذا لتعمقها في اعماق النفس البشرية بارجاعها للإبداع الفنى إلى اللا شعور سواء كان فرديا أو جمعيا بأن يكون العقل الباطن هو منبع الإبداع الفنى سواء كان بالتسامى "فرويد" أو بالاسقاط "يونج". وبهذا اغفلت النظرية، كما ابنا في هذا الفصل، لكثير من الجوانب التى يرتكز عليها الإبداع الفنى، وذلك في اغفالها لمسالة الأداء والتنفيذ؟ ففكرة التسامى الفرويدية لا تبين لنا لماذا كان هذا الفنان، فنانا لامتلاك البشر عامة اللاشعور والكبت، وكذلك فكرة الاسقاط اليونجية تتخذ نفس المسار فالاسقاط موجود لعامة البشر أيضا، فكانت النتيجة الحركة السريالية وقصورها في الخلط بين اللا شعور والشعور في استهدافها للتعبير اللا شعورى للفنان والذى ينتجه شعوريا لأن عنصر الوعى أو الشعور لابد وأن يظهر في كثير من الحالات اللا شعورية في جانب الأداء والتنفيذ وذلك الجانب إلهام الذى أهملته النظرية السيكولوجية عن عمد واغفالها لهذا الجانب تمسكت بالجانب الذاتى للفنان وأهملت الجانب الموضوعى للعملية الإبداعية.

وإذا ما اخذنا مفردات هذه النظرية واجبنا على هذا السؤال لماذا يبدع الفنان؟ كانت الإجابة، من وجهة نظر هذه النظرية، أنه يبدع نتيجة الضغط نفسى شخصى أو جمعى. وإذا كان السؤال عن منبع هذا الإبداع كانت الإجابة نفس الأولى بأن النبع الصافي للإبداع الفنى هو اللا شعور أيضا أو العقل الباطن لدى الإنسان.

أما أن كان السؤال عن كيفية صدور هذه الإبداعات؟ وكيف تحدث هذه الإبداعات وتحقيقها؟ فلا تجيب هذه النظرية على هذين السؤالين.

لأن الإبداع الفنى عندها صادر عن عقل لا شعورى باطن. وهذا العقل اللا شعورى يشارك في الإبداع مع العقول الأخرى، ولكن ليس بمفرده إمكانية احداث

أى إبداع ولهذا أهملت هذه النظرية عنصر الأداء والتنفيذ في الإبـــداع واعـــادة الإبداع، وبهذا تفشل أيضا هذه النظرية في كثير من جوانبها في تفسيرها للإبداع الفنى.

الفصل الثالث

النظريـــة العقليـــة

النظرية العقلية هى النظرية الثالثة والتى نحن بصددها، وهى في تصورى من اقوى النظريات التى حاولت تفسير الإبداع الفنى، ولذا سيكون أنطلاقنا مـــن خلال هذه النظرية في تفسيرنا للإبداع الفنى لابراز دور العقل في العمل الفنى.

إذ ترى هذه النظرية بخلاف النظريتين السابقتين أن العملية الإبداعية نتاج العقل والفكر الواعى ووليدة الإرادة الإنسانية وأن العمل الإبداعى عمل بارع واع يتحقق من خلال إنسان امتلك زمام نفسه وارادته، وتعمل هذه النظريـــة لابـــراز دور العقل وأهميته للإبداع الفنى.

ويؤكد أرنست فيشر هذا المعنى بقوله:"نحن نعرف أن العمل الفنى بالنسبة للفنان عملية عقلية واعية، وليس مجرد إنفعال أو إلهام وهو عمل ينتهى بخلـــق صورة جديدة[١]. للواقع ويقول لالو الفن أنضباط واتزان، ولا يحـــدث الإلهـــام باعجوبة فجائية، وإنما هو رأس مال يتجمع تدريجيا[٢].

ويقول لالأند:"وتطلق العقلانية لدى الفلاسفة على ما يقولون بأن لكل ذهن نظاما أو نسقا من المبادئ الكلية الثابتة المنظمة، لمعطيات التجربة الحـــسية"[٣]. وأن أصحاب النظرية العقلية يقررون أن كل إبداع فنى أنما هو نتاج فكرى، أن أى عمل فنى لا يمكن أن يرى النور الا إذا مسته عصا العقل البشرى وخـــضع لتأمل وروية وارادة وتصميم.

واضيف بأن الفنان في حاجة للخيال الإبداعى والأحلام حتى الإلهام، ولكن من خلال وعى متبصر داخل دائرة العقل[٤]. وعلى الرغم أن الفنانين كثيرا مـــا يسقطون من حسابهم عند الحديث عن إنتاجهم الفنى كل تلك العمليات الـــشعورية

---

(١). ارنست فيشر: ضرورة الفن، ت: ميشال سليمان، ص١٠.

(٢). على عبد المعطى، مشكلة الإبداع الفنى، ص٥٨.

(٣). أندريه لالاند، العقل والمعايير، ترجمة نظمى لوقا، ص٦.

(٤). شرح هذه الفقرة في الباب الثانى (العملية الإبداعية).

والارادية التى يقومون بها في العادة عندما يبدعون الا أنه من المؤكد أننا استعرضنا حياة الغالبية العظمة فيهم لالفينا أنها عامرة بالبحث والدراسة والصنعة والتحصيل الطويل والتفكير الشاق[١]. وهذا ما يؤكده تاريخ الفن[٢]. بأن الفن ناتج عن عمليات شعورية وخاضع لتامل وتدبر وتفكير من بحث شاق عن الجمال.

ونذكر من أنصار النظرية العقلية[٣]. ليوناردو دافنشى[٤]. فنان عصر النهضة الذهبى وكانط[٥]. الذى ارجع الفن، نوعا من اللعب العقلى الحر، وهيجل[٦]. الذى اخضع الفن للفكرة المطلقة، وشوبنهور[٧]. الذى ربط بين الإبداع الفنى وبين الفكرة والإرادة، وجوير[٨]. الذى تجاوز الاحساس إلى العقل، وبوزأنكيت[٩]. الذى ارجع العملية الإبداعية إلى تامل وخيال عقلى، وكاترين باتريك[١٠]. التى ذهبت إلى أن الإبداع يرجع إلى الفكر، وجليفورد[١١]. الذى قرر أن الإبداع أنما يقوم على الفكر المبدع ولنتوقف قليلا مع اراء هؤلاء وما يرونه بصدد هذه النظرية ودفاعهم عنها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

---

(١). زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، ص١٧٤.

(٢). أرجع إلى تاريخ الفن ١/ (١)محيط الفنون. (٢) التشكيل الموسيقى عدة مؤلفين، دار المعارف بمصر. ٢/هربرت ريد الفن إلىوم، ترجمة: محمد فتحى وجرجس عبده.

(3). Jason, H.W. History of Art. N.Y. 1963.

(٤). سوف ياتى شرح نظرياتهم في هذه لنظرية لاحقا بهذا الفصل.

(5). أنظر جورج سنتيأنا، الإحساس بالجمال، ت: محمد مصطفي بدوى، ص٤٢.

(٦). أونسيأنيكوف، الجمال عند هيجل في كتاب الجمال في تفسيره أماركسى، ص٤٨.

(٧). سعيد محمد توفيق، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهور، ٢٨٤- ٣٠٣.

(٨). جان مارى جوبر، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ت: سامى الدروبى، ص١٥١.

(9). Boasnquet, there lecture or Aesthetic, p7.

(١٠). على عبد المعطى- مشكلة الإبداع الفنى، ص٧٥.

(١١). مصطفي سويف، الاسس النفيسة للإبداع، ص٣٧.

ليوناردو دافنشى Leonardo Dovini.

هو الفنان الموسوعى وثالث ثلاثة من عظماء عصر النهضة في أوربا وفي عصرها الذهبى، حيث كان يمثل النحات (ميكلو أنجلو) ارادة ذلك العصر، ومثل المصور(روفائيل) أسلوب ذلك العصر، فقد كان -ليوناردو دافنشى- روح ذلك العصر في التقصى والدراسة المتأنية للمواضيع الفنية، والبحث المنهجى الشمولى لكل متعلقات الإبداع الفنى.

ويقول عنهم فلنكشتين:"يعد ليوناردو نموذجا لأناس عصر النهضة الذى يصفهم أنجلز بأنهم عمالقة في قوة التفكير والعاطفة والطبع والشمولية والمعرفة"(١).

ويقول أيضا كان ليوناردو رساما ونحاتا ومهندسا وميكانيكيا وعالما وفيزيائيا، وعالما بيولوجيا ورياضيا وموسيقيا ومخترعا(٢).

وكتب ماك كردى عن ليوناردو بقوله:"تعد حياته الشاملة سجلا للتجوال وبحثا دائما عن فرصة لتنفيذ بعض المشروعات التى كان يبنيها الطمع في ذهنه"(٣).

وهكذا كان يعطى ليوناردو الأولوية في عمله الإبداعى للعقل والتفكير حيث لا يحدث الإبداع فجاة بل نتيجة لدراسة شاملة وتفكير مضنى طويل فالعقل عنده أساس الإبداع، والحبث هو طريق الإبداع والفكر منبعه.

اغلب أعماله الفنية تشهد بذلك فهى عبارة عن مشاريع يتقصى فيها عن جزئياتها فقد رسم لوحة "ليدا والبجع والتوام" ومن خلال دراسة شاملة لكل متعلقات اللوحة. فقد درس الطيور والطيران ليرسم البجع، ورسم الرحم واطوار الجنين ليرسم التوام ودرس امواج البحر ونسمات الرياح ليرسم تموجات شعر ليدا وهكذا قام ليونارد بدراسات واقعية.

---

(١). سدنى فنكلشتين، الواقعية في الفن، ت: مجاهد، ص٩٦.

(٢). السابق.

(3). Mc. Curdy, The Mertality of Leonardo do vinci P.331.

فكان ليوناردو ينساق في تجاربه وتخيلاته العملية متنقلا من بحث إلى آخر، ومن موضوع لموضوع ليكتشف الجديد والمثير، وهذا تتكشف له الأشياء ليمضى من خلالها إلى المتداخل المتولد ليرسم بفرشاته بضع ساعات[1].

كانط Kant.

أما الفيلسوف كانط الألمانى فقد ارجع الإبداع الفنى إلى قوانين وشروط أولية سابقة على التجربة، ولكنها مشتقة من عالم مثالى يجاوز التجربة الإنسانية، بل مشتقة من قوأنا الإدراكية للعقل[2].

والواقع أن كانط قد استخدم كلمة استاطيقا ليدل بها على نظريته في الزمان والمكان بوصفهما صورتىّ للإدراك بأسره[3].

أى لكى يدل بها على المبادئ أو الصورة القبلية للحساسية الصورية وتستطيع أن تستبدل به الزمان والمكان. وبديهى أن ما هو قبلى يحدد بالاستدلال العقلى المجرد، وبهذا يجعل كانط للعقل دورا أوليا في الشعور الاستاطيقى، وأن اللذة الاستاطيقية العليا هى لذة عقلية تقوم على عمل العقل ونشاطه وليس مجرد تأثير عادى.

ويذهب كانط إلى أن الفنان الذى يطرح أفكارا جديدة لا يحاكى الطبيعة أنما ينبع من إبداعه الفنى عن فكرة، وينتج عن ذلك أن الإبداع الفنى عند كانط يرجع إلى الفكرة والعقل بقوانينه وشروطه الأولية.

---

(١). أنظر المراجع التالية لتتبع حياة ليوناردو الفنية والعملية: ١-عبقرية ليوناردو في الهندسة، ت: جلال شوقى، مكتبو الأنجلو. ٢-ليوناردو دافنشى، دراسة في السلوك الجنسى الشاذ، ت: فريدة عبد المنعم. ٣-ليوناردو دافنشى، ت: احمد احمد يوسف، دار المعرفة، مصر.

(٢). أبو ريان:فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص١١٠.

(٣). جورج سانتيانا:الإحساس بالجمال، ت:محمد مصطفى بدوى، مكتبة الأنجلو المصرية، ص٤٢.

هيجل Hegel.

والفن عند هيجل أيضا نتاج الفكر شأنه في ذلك شأن المنطق والطبيعة وفلسفة الروح، وليس ثمة إبداع فنى بدون تفكير بل ليس ثمة أى معرفة دون فكر وعقل ولكى نفهم هذا علينا أن نعلم أن النسق الهيجلى يتضمن ثلاث محاور:أولا المنطق وثانيا فلسفة الطبيعة وثالثا فلسفة الروح(١).

ويشير المنطق إلى الفكرة في ذاتها، وتشير فلسفة الطبيعة إلى الفكرة لذاتها، وتشير فلسفة الروح إلى الفكرة في ذاتها ولذاتها(٢). ويربط هيجل بين أصالة العمل الفنى وبين المعقولية استمرارا لاتجاهه العقلى.

حيث يقول هيجل "تكمن أصالة الكاتب الحقيقية وكذلك اصالو المؤلف الفنى في أن الكاتب والمؤلف والفنان بوجه عام ينبضون بمعقولية المضمون الحقيقى في ذاته(٣).

شوبنهور Chopenhaur.

يذهب شوبنهور إلى أن العمل الفنى لابد وأن يكون مسبوقا بالفكرة والإرادة، ومن ثم فأن العمل الفنان التشكيلى مصورا كان أو نحاتا أنما يملئ فكرته المرتبطة بالإرادة حيث ينجز أو يبدع عمله الفنى طبقا لهذه الفكرة الناجمة عن الإرادة.

وفي هذا يقول:لا إبداع بدون ارادة، وأن تلك الإرادة تشكل نفسها في أفكار شتى ينتج عنها الفنون المتفاوتة(٤).

---

(1). Wallace, the logic of Hegel, p.11.

(2). Wrigh, W. A history of modern philosophy, P.326.

(٣). أونيسأنيكوف، الجمال عند هيجل، مقالة في تفسيره الماركسى، ت: يوسف العلاف، ص٥٦.

(4). Thamas mare, the living thought of Schpenhaur, P.187.

جان مارى جوير.

يرى جان مارى جوير أن ما يميز الفنان هو احساسه الأصيل بالأشـياء، ولكن من أين تاتى أصالة الاحساس هذه؟ اهى فقط إدراك الأشياء إدراكا اسهل وارهف واسرع من إدراك سائر الناس؟

ويجيب جان مارى جوير بقوله: أن أصالة الاحساس إلى فكر الفنـان لأن فكرة أوسع واكثر تنظيما وبالتالى املا بالفلسفة، أن أصالة الإدراك ترجع إلـى العقل مثلما ترجع إلى الحواس بل اكثر، أن الفكر هو الذى يخلق الفنان العظيم[١].

ويقول جوير:كل ما ترى في الطبيعة من جمال شعورى مرده إلى دمـاغ البشر[٢].ويطبق الحديث هذا على الموسيقى فيقول:ونفس الامـر ينطبـق علـى الموسيقى، لأن الموسيقى ما هى الا شعر صوتى[٣].

واضيف إلى مقولته هذه:فأن كان الفن الموسيقى شعرا صوتيا فيكون بذلك التصوير شعرا مرئيا، والنحت موسيقى مرئية، والعمارة سيمفونية مجمدة.

ويعتقد جوير تمشيا مع نزعته العقلية أن الفن يمكن أن يصبح احفل بالروح العلمية والفلسفية دون أن يضيره ذلك. وأن ما يعنيه جوير هو أن الفنان سيزداد تشبعه بالروح الفلسفية التى تجاوز الواقع، المعروف حتى الأن، ويـسمو عليـه وتطرح على نفسها المسائل الخالدة التى تتناول جوهر الأشياء. وفي هذا يقـول جوير:يظل الفنان خالق أفكار وموقظ أفكار وخالق عواطف عن طريـق هـذه الأفكار[٤].

---

(١). جان مارى جوير، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ت: سامى الدروبى، ص١٥١

(٢). نفس المرجع، السابق، ص٢٥، دار اليقظة، بيروت.

(٣). نفس المرجع السابق، ص١٥٦- ١٥٧.

(٤). على عبد المعطى، مشكلة الإبداع الفنى، ص٧٢.

بوزأنكيت Bosaquet.

ويذهب بوزأنكيت إلى أن الجمال جزء من الفلسفة وفرع من فروعها وأن اهتمامه سيوجه إلى دراسة التيار الجمالى من خلال الإنتاج الفنى.

فيقول في الفن على ما يراه:أن الفن من حيث هو تيار عقلى، ثم يقرر بوزأنكيت طبقا لاتجاهه العقلى هذا فيقول:أن الإنتاج في ميدان الفن الخلاق، حينما يكون هو صورة من الإنتاج العقلى(١). ويقول أيضا:أن المخيلة هى العقل وهو يعمل بحرية في كل مصادر خبرتنا المباشرة(٢).

كاترين باتريك Cathrine Patrick.

وذهبت كاترين باتريك إلى أن عملية الإبداع تنجم من المفكر المبدع وتمر باربعة مراحل(٣):

١. الاستعداد:وهى تقابل مرحلة الاعداد عند ولاس وجيلفورد.
٢. الافراخ:وهى تقابل مرحلة التخمر عند ولاس وجيلفورد.
٣. التبلور:وهى تقابل مرحلة الكشف عند ولاس وجيلفورد.
٤. النسج:وهى تقابل مرحلة التحقق عند ولاس وجيلفورد.

ومن خلال هذه المراحل لولاس وجيلفورد يتبين لنا أن العملية الإبداعية تمر بمراحل، وهذه المراحل تؤكد أهمية العقل ودوره في الإبداع الفنى من خلال الوعى الإنسانى في بنائه للعمل المبدع عند التشكيل واعادة التشكيل.

وأننا نوافق على وجود هذه المراحل لأنها موجودة، وهو ما يؤكد لنا دور الإرادة في العمل الفنى، الا أن اعتراضنا يقع على تمرحلها بهذه الصورة الاكاديمية، فهذه المراحل رغم وجودها لا تاتى بهذا الترتيب.

---

(1). Bosanquet, Three leature or Aesthetic. P.7.

(2). Ibid P.29.

(٣). على عبد المعطى، مشكلة الإبداع، ص٧٥.

فقد يكون الكشف قبل التخمر وقد يتحقق العمل الفنى في ذهن الفنـــان أولا وهكذا، وذلك لأن الفنان يكون في حالة تشكل مستمرة وتلقـــى أيـــضا وكـــشف لخصائص العمل الفنى مستمر لأن العمل مرتبط بالصياغة التشكيلية.

هذا وقد ذهب "كاسير" إلى أن النشاط الفنى مـــرتبط بوظـــائف الـــصياغة والتشكيل والتنظيم والبناء والتركيب، وهذا يعطى للعمل الفنى الإبداعى الطـــابع العقلى[١].

جيلفورد.

وقد ذهب جليفورد إلى أن الإبداع بوجه عام يقوم على الفكر المبدع، وقد استخدم جليفورد منهج التحليل العاملى لأيضاح غوامض ظاهرة الإبداع. وقد قسم جليفورد الجانب العقلى من الإبداع إلى ثمانية عوامل:

١. الحساسية بالمشكلات.
٢. اعادة تنظيم وصياغة المشكلة.
٣. الطلاقة في الأفكار الإبداعية.
٤. المرونة
٥. الأصالة
٦. التحليل.
٧. التركيب.
٨. التقييم[٢].

وهذه العوامل أو العناصر التى يجب توافرها في الجانب العقلى من المبـــدع تؤكد لنا أن الفن يقع تحت سيطرة العقل ومراقبته.

([1]). Cassier, The Philosophy of syme bolic Forms, V.11, P25.

(٢). أنظر دراسة جليفورد للإبداع الفنى في الملحق رقم (١) من كتـــاب "الأســـس النفـــسية للإبداع الفنى" لمصطفى سويف، ص٣٧- ٣٦٣.

وقد بين لنا جليفورد كيف يمكن للعقل أن يكون أساسا ونقطة بداية وملازم للعمل الإبداعى من خلال سيطرته على التجارب الفنية.

وفي هذا يقول سأنتيأنا:"الفن اداة فعالة يصطنعها العقل البشرى من اجل السيطرة على التجربة سيطرة واقعية عينية"[١].

لقد أوردنا أقوال النظرية العقلية بدو تعليق من جانبنا لأننا سنبين رأينا تباعا في البابين القادمين، فقد عرضنا نظرية الإلهام والنظرية السيكلولوجية ومقابل لهما النظرية العقلية لكى تكون بداية لما نراه نم دور فعال لعقل الإنسانى في الإبداع الفنى في تفسيرنا للإبداع الفنى من كل جوانبه.

وبعد إيراد آراء أنصار النظرية العقلية نورده مثالا معاصرا ممن كان له قدرة على التشكيل الإبداعى المبرمج والعمل الإبداعى الممرحل، وذلك الفنان هو "بابلو بيكاسو" والذى نفذ لوحته الشهيرة "جرنيكا Guernice" على سبع مراحل متتابعة، حيث استخدم واستجمع كل خبراته الفنية وقدرته الإبداعية فأودعها تلك اللوحة في تعبيره عن ماساة قرية "الجورنيكا" الاسبأنية التى حطمها النازيون بأوامر من "فرأنكو"وتعد لوحة "الجورنيكا"[٢] من اعظم الوحات التجريدية على المذهب البكاسوى في التكعيب.

هذا وقد تنقل بيكاسو على مذاهب عدة من واقعية إلى سيريالية إلى تكعيبية وسار على مراحل منها الزرقاء والوردية وكون مذهب فنى خاص به "التكعيبية" وهو رسام ومصور ونحات اكتسب خبرات عدة حتى لقب بفنان القرن العشرين.

---

(١) Santayanna Reason in Art, P170.

(٢). الجورنيكا:هى قرية أسبانية دمرت بالقنابل في الساعة الرابعة وأربعون دقيقة يوم ٢٦أبريل ١٩٣٧. أصبحت أغنية المبدعين فقد صاغها "بيكاسو" في لوحة تشكيلية، وقالها الشاعر "بول إلوار" في قصيدة، وآخرجها المخرج السينمائى "الأن رينيه" فيلما سينمائيا، وقد وضعها الروائى "فرنأندو أربال" في قالب درامى.

ونذكر من الأمثلة على القدرة الإبداعية في الإبداع العلمي[1]. قدرة "نيوتن" في الربط بين سقوط التفاحة والجاذبية الأرضية، وقدرة "فرويد" في الربط بين هفوات اللسان والأحلام وربطه مع اللاشعور والرغبات المكبوت، وقدرة "بافلوف" في الربط بين افراز لالعاب والمنبهات التى كانت تصاحب تقديم الطعام. والأمثلة كثيرة في اقتناص المبدعين للفكرة الفجائية.

افاضت النظرية العقلية من اعلاء شأن العقل الإنسانى في العملية الإبداعية وقد ذهبوا كما وضحنا من قبل، بأن الفنان خالق أفكار وأن الإنتاج الفنى ما هو الا صورا من الإدراك العقلى وأن عمل الفنان ذاته ليس الا عملية عقلية واعية فالوعى عندهم أساس كل شىء وأساس حتى اللاوعي. وهكذا قد ربطوا أصالة العمل الفنى بين المعقولية وذهبوا أنه لا إبداع بدون أصالة ارادة وا، العملية الإبداعية هى نتاج فكر مبدع، وأنها تمر على مراحل إبداعية متداخلة تكشف عن قدرات العقل الإبداعية.

فقد ارجع العقليون الإبداع الفنى إلى العقل البشرى بينما يرى غيرهم ممن يقولون بالإلهام الذين يرجعون الإبداع الفنى إلى قوى خفية غيبية وشياطين ملهمة أو إلى اللاشعور والأحلام والغيبيات والأوهام. وبهذا نجد أن هذه النظرية تحصر الإبداع الفنى في نطاق إنسانى معأوم وكانت الآخرى قد حلقت به في عالم غيبى مجهول، والفرق شاسع بن نظرية تؤمن بالعلم وآخرى تؤمن بالخرافة وخلصت الفكر المبدع نم الخرافات والأوهام وطبعه بطابع العلمية. ولكن المشكلة التى تواجه النظرية العقلية، والتى نحن بصدد حلها تكمن في عدم توضيحها للإبداع الفني هل هو فطري كامن في العقل البشري ام هو مكتسب بالحواس؟

---

(١). ذكرنا الإبداع "العلمى" لأنه مرتبط بالإبداع الفنى عند الولادة لأنها عملية كشفية واستنباط سريع لفكرة خاطفة أو هى تأتى من خلال ومضة استكشافية ليستغلها العالم أو الفنان عند الملاحظة الأولى من (الدهشة) التى تصيب الفنان والعالم والفيلسوف، الملاحظة الخاطفة والفكرة الفجائية هى النقطة التى ينطلق منها الإبداع العلمى والفنى ثم تأتى القدرة العقلية للربط بين الظواهر لإنتاج عمل مبدع علمى أو فنى.

وهل العمل الفني لاحق بالفكر ام أنه سابق عليه؟ ولماذا تتباين الإبداعات لدي الفنانين؟ ولماذا يكون الفنان فنانا ولماذا يكون الشاعر موسيقيا أو نحاتا؟.

وأى عقل هو القائم بالإبداع أهو العقل الظاهر (أى النظري) ام العقل الباطن (أى العملي)؟ ام لابد أن نضع إلى جوارها عقل ثالث يمكن أن ينطلق عليه بالعقل الفني؟ وإذا كان الامر كذلك فما طبيعة هذا العقل الفني وخصائصه وادواره؟. كل هذه التسأولات سنحاول الإجابة عليها من خلال دراستنا للعملية الإبداعية والوعى الإنسانى[1]. والعقل الإبداعى[2].

إلى هنا نكون أوضحنا بعض الجوانب وابعاد النظرية العقلية وسوف تاتى اضافاتنا تباعا عن مناقشتها لها في الفصول القادمة في حديثنا عن العملية الإبداعية من خلال القصد والإرادة والالتزام ودور التربية الجمالية ودور العقل في الإبداع الفني من خلال العقل الإبداعي. لن نتحدث عن مدرسة فنية بذاتها نتجت عن النظرية العقلية مثلما فعلنا مع النظرية السيكلوجية والحركة السريالية الناتجة عنها.

لأننا نرى أن العمل الفني عمل بارع واع، كل عمل ينتج من وعى إنساني يندرج تحت هذه النظرية حتى من قبل ظهورها كنظرية فالحركة السريالية نتجت عن السيكلوجية كنظرية أى عن اللاشعور التى نادت بها النظرية، أما النظرية العقلية فهى على العكس لأنها كنظرية لتاكيد عمل فنى قائم وواقع، ليس كالسريالية التى ظهرت لتاكيد النظرية السيكولوجية وتاكيد حركتها من خلال هذه النظرية.

وهذا ما يؤكد واقعية النظرية العقلية في عدم جنوحها للشطحات في تاكيدها لواقع ملموس تبنى عليها النظرية.

وتحاول النظرية العقلية للاجابة على تساؤلات العملية الإبداعية عن منشا العمل الفنى وعلته وكيفية حدوثه، حتى تتخارج في عمل إبداعى وفي تفسيرها

---

(١). أنظر الباب الثانى.

(٢). أنظر الباب الثالث.

للإبداع الفنى. وبعد ذلك يقع تأثيرها على الحركات الفنية التى تظهر داخل حدود مقولاتها. فالعقل البشرى بكل قدراته هو أساس الإبداع الفنى.

اخذنا للنظرية العقلية كمنطلق في تاكيدنا لدور العقل في الإبداع لتفسيرنا للإبداع الفنى لا يعنى أننا اخذنا بكل متعلقات هذه النظرية، فقد افاض أصحابها في اعلاء شأن العقل حتى غدا الفن الإبداعى على حسب مفهومهم، فن اكاديمى جامد واصبح الفنان صانع ماهر. ولهذا قلنا رأينا في ذلك، بل لنا نظريتنا الاضافية والنقدية الغير مباشرة للنظرية العقلية. كما أنه لا يعنى أننا نرفض النظريتين السابقتين (الإلهام- السيكولوجية) ونستبعد كل مفرداتها، فإذا الإلهام سنأخذه ليس بطريقة الإلهام الذى عناه أصحابه، كما وأن اللاشعور أو العقل الباطنى سنأخذه على أنه عقل له فعاليته وليس كما اخذته مدرسة التحليل النفسى[1].

وعلى الرغم من أن هذه النظرية لها معقوليتها أنها اخذت العقل من جانب واحد أى العقل الواعى فقط "الظاهرى" وأهملت "الباطنى" أى اللاشعور في أهمالها للحدس والإلهام والخيالات والأحلام والومضات الإبداعية واللحظات الجمالية الخاطفة.

---

(١). وسوف يتضح رأينا في ذلك من خلال سياق البابين الثانى والثالث.

الباب الثانى
العملية الإبداعية

الفصل الرابع:العملية الإبداعية
ا-العملية الإبداعية
ب-التذوق الفنى
جـ-التجربة الجمالية
الفصل الخامس:الوعى الإنسانى والإبداع الفنى
ا-الواقعية
ب-الأصالة
جـ-الالتزام والحرية
د-الإرادة
هـ-دور التربية الجمالية
الفصل السادس:الإدراك الجمالى والقدرة الإبداعية

الفصل الرابع

العملية الإبداعية

وفي هذا الفصل سنحاول تفسير الإبداع الفنى على أنه إنتاج عقلى يحتاج إلى مقدرة في التأليف والأنشاء والتركيب، وهى مقدرة عقلية على إنتاج عمل ممكن من الأفكار بأنعكاس قوس الفن المنعكس ما بين مبدع ومتلقى (متذوق) وبينهما عمل فنى يتجلى ذلك من خلال العملية الإبداعية والتى نحن بصددها. أثناء فعل الإبداع وبعده والنشاط الإبداعى الناتج عنه سواء كان ذلك لدى الفنان المبدع أو المتلقى (المتذوق الإيجابى).

فالعملية الإبداعية هى عملية خاصة بالتغير الأيجابى والارتقاء الابتكار والتطور الفعال من أجل تنظيم الحياة الذاتية والاجتماعية، الا أننا نجد العلماء اهتموا بالإبداع كظاهرة إنسانية، فظهرت دراسات واقعية في مجال العملية الإبداعية، فلقد اهتم العلماء بسمات المبدعين وخصائصهم وإنتاجهم الفنى، بينما ظلت دراسات النشاط الإبداعى اثناء فعل الإبداع خافتة إذ نجد قصورا في البحوث التى تناولت العملية الإبداعية[1].

والعملية الإبداعية لها ابعادها الكثيرة تتكون من عمليات معرفية وإدراكية ووجدانية وادائية تتم على التوالى في تداخل متولد بدا بتكوين الاطار واكتسابه

---

(١). للتاكد مما قلناه في الفقرة السابقة يمكن الرجوع إلى:

١-البحوث الإبداعية في الفن، نيدو شفين، ت:محمد الجندى، دار التقدم.

٢-العملية الإبداعية في الفن، شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، ص١٠٩.

٣-تنمية الإبداع منهج وتطبيق، زين العابدين درويش، دار المعارف، ١٩٨٣.

٤-جماليات الإبداع الموسيقى، جيزيل برواية، ت:فؤاد كامل بغداد.

٥-علم الجمال، دبى هوسمان، ت:ظافر حسن، بيروت، عويدات.

٦-قضايا الإبداع الفنى، حسين جمعة، بيروت، دار الاداب.

٧-قضايا البحث الفلسفية في الفن، ليكال يولداشين، بيروت.

٨-مشكلة الإبداع الفنى، على عبد المعطى، دار المعرفة الجامعية. الاسكندرية.

٩-راجع الدوريات في المراجع الأنجليزية (Pariodicals)، ص٢٠٧.

بوجود واقعية إبداعية ثم احاطة ومراقبة والتقاط للأفكار وأنطباع ثم خيال وتحويل تلك الخيالات إلى تصورات. والعملية الإبداعية في حد ذاتها هى عملية التنفيذ الا أنها تمتد ما قبل التنفيذ وحتى بعد تخارجه. والعملية الإبداعية هى أنتقال من حالة اللأوجود إلى حالة الوجود وهى جوهر النشاط الفنى في تلك المقدرة الإنتاجية التى -تمثل في الاصطراع- مع المادة الفنية وذلك بتحويل اللا مرئى إلى مرئى واللا مسموع إلى مسموع واللامحسوس إلى محسوس.

ويدرك الفنان عمله ويتحسسه كلما أوغل في العملية الإبداعية لأنه لا يحقق نموذجا سابقا أو فكرة قبلية، بل ينتقل من عمل إلى عمل باعادة الإبداع اثناء عملية الإبداع. وهذه العملية الإبداعية لها اسسها العملية، والعملية السلوكية فهى تجربة معينة لها وقع في نفسية الفنان تتلاقح مع تجربة حاضرة فتثير توترات تميل نحو الاتزان فينتج عن ذلك التقاء بين تجربتين ماضيه مع حاضره وعند حدوث دوال متشابهة. وعند اثارة تلك التوترات يعمل الفنان لخفض هذه التوترات واعادة الاتزان ويكون الفنان في حالة مشاهدة مستمرة[1]. وبالمشاهدة تتغير دلالات جديدة في حدوث علاقة بين الواقع والتهويم ويكتسب التهويم بعد الواقع فيصير الواقع تابعا للمجال الذهنى ولا يمضى الفنان في التهويم[2]. بلا

---

(١). يتطلب من الفنان أن يكون في حالة مشاهدة مستمرة عند التقاط الأفكار الإبداعية ليقتنص الومضات الإبداعية ويحيلها إلى أفكار إبداعية، وهذه المشاهدة تستمر معه أثناء فعل الإبداع المستمر ومادام الفنان داخل المساحة الإبداعية، كما أن المتلقى يكون في حالة مشاهدة مستمرة أثناء تذوقه العمل الفنى مادام المتلقى داخل إطار المساحة الفكرية التى بينه وبين العمل الفنى.

(٢). التهويم: حالة ينخرط فيها الفنان تقع بين اليقظة والمنام، وهى حالة استغراق نفسى وأنهماك في العمل وتركيز فيه. وهى حالة اصيلة في المبدع والعكس عند الإنسان العادى، وفيها يتخلص المبدع من القيود ليهيم في الحرية الذهنية والتهويم يرتبط ارتباطا وثيقا بالإبداع وإذا ما فقد المبدع التهويم والغوص في الأعمال فقد القدرة على الإبداع. يسير المبدع في حالة التهويم في خطوات فهو ينصرف من الخارج بشواغله ويلتقط أول الخيط كنقطة بداية لتامله. يوقف الحركات الجانبية والجزئية ويتخطى المالوف ويبحث عن الجديد بالغوص في اعماق الاشياء والبحث عن أسرارها الكامنة، وبهذا يتمكن المبدع من إستخراج الاشياء الكامنة من الكائنة، والتهويم حالة اصيلة في الفنان ولا يمكن

قيود بل يتقيد الفن نفسه وهذه القيود تنحصر في قيود الاطار الذى اكتسبه الفنان والاطار الثقافي الذى عنده داخل الاطار.

العام محاطا بالظروف البيئية والاجتماعية ومتقيدا بقيود المناسبة لفنه والتى يمتلكها، داخل إطار الفنون الزمانية والمكانية.

تتم العملية الإبداعية على اربعة مراحل وهى[1].

١-الاعداد Preparation.

٢-الاختمار Incabation.

٣-الاشراق Invumination.

٤-التحقيق Verification.

هكذا وضع والاس[2]. هذه المراحل الاربعة للعملية الإبداعية ومازالت تستخدم حتى الأن ونحن نفسرها بأنها عمليات إبداعية وليست مرحلية تتلو مرحلة لأنها تتفاعل معا وتتداخل وليس بالضرورة أن تتوالى.

فالعملية الإبداعية نوع من النشاط الدينامى المتضافر اكثر من كونه مراحل متفاوتة، فهى متضافرة وممتزجة وإذا ما توالت فهى تتوالى من خلال التولد.

والعملية الفنية بمراحلها المختلفة المتداخلة كلها هذه المفردات موجبة ومتوازنة ومستمرة ومتواصلة. ولابد للفنان المبدع من معايشة العمل الفنى بكل مفرداتها لأن نتاج العمل الفنى من خلال العملية الإبداعية لا تاتى الا بمثابرة الفنان وتدافعه نحو تحقيق شيء ما مميز.

=لتغاضى عنها في حالة صفاء وتامل وتدبر يكون فيها الفنان مع نفسه يستطيع فيها أن يلتقط الأفكار ويقتنص اللحظات الفجائية ليحول الومضات الإبداعية إلى نور يشع باستمرار ولا يشعر بهذه الحالة الا من عأيش التجربة الإبداعية. ولا ما يعنيه "فرويد" بالتهويم في كبت الغرائز والقدرة على التسامى بالترميز الفنى لاشباع رغباته الشبقية.

(١). أنظر كتاب الإبداع والشخصية، عبد الحليم محمود، ص٩٤، وكتاب العملية الإبداعية في التصوير، شاكر عبد الحميد، ص١٢٠.

(٢). افتراض والاس مراحل العملية الإبداعية حيث استحضر مصدرها في البداية من التقارير الاستبطانية لكل من هلمهولمتز ١٨٩٦، وهنرى بولنكاريه ١٩١٣، وقد تبعها ١٩٢٦، وقد تحققت كاترين باتريك بالادوار التجريبى على الفنانين من هذه المراحل.

فإن كانت العملية الإبداعية كلية وشمولية تشمل جوانب عدة منها المعرفية والحسية والإدراكية والوجدانية والانفعالية والشعورية والارادية يعكس لنا وجود عوامل آخرى بجانب العامل العقلى وهذه العملية الإبداعية تتم من خلال خطوات أو على مراحل تتوالى.

وتتداخل وتتوالد ونجملها في عشرين خطوة[1].

١- تكوين الاطار واكتسابه.

وهو الأساس في تكوين المدركات الحسية، وكل تنظيم إدراكى هو تنظيم داخل إطار، والعملية الإبداعية تحتاج لكثير من عمليات التدريب واكتساب المهارات فالخبرة والدراية امران مهمان وضروريان فمن خلالهما يتبلور الاطار ويكتسب، ومن خلال وضوح معالم الإطار يمكن اكتساب الخبرات والمواقف الإدراكية ودلالاتها في وعى الفنان.

٢- الدافعية الإبداعية.

وللدافعية أهمية لدى المبدع فلكل فنان رغبة اكيدة ليؤكد فنه. وهناك دوافع إبداعية عامة وآخرى خاصة فعلى الفنان أن يوفق بين الدافعين وهى المسافة **الواعية بين الإنسان والحيوان.**

---

(١). وقد رجعنا إلى المراجع ادناه لاستخلاص هذه الخطوات:

١-جان بارتملى:بحث في علم الجمال، ص٢٠٢- ٢٥٠.

٢- جيروم ستولنتيز:النقد الفنى، ت:فؤاد زكريا، ص١٩٨.

٣-شاكر عبد الحميد:العملية الإبداعية في التصوير، ص١٢٥- ١٦٢.

٤-عبد الحليم محمود:الإبداع والشخصية، ص١٥٥- ٢٣٠.

٥-مصطفي سويف، الفن في القرن العشرين، ص١٧١.

٦-مصطفي سويف، الاسس النفسية للإبداع الفنى، ص١٦٣.

٧-مصطفي سويف:دراسات نفسية في الفن، ص١٠٨- ١٢٢، وهذا التقسيم المرحلى لعمليات الإبداع الفنى للدرساة والتحليل.

٣-التقاط الأفكار.

يحدث التقاط بعد تامل وامعأن في الفكر فمن الأشياء المشوشة نستخرج اشياء ترمز إلى أفكار، وهذه الأفكار تظهر قبل بدء أو اثناء العمل الفنى أو حتى بعد الأنتهاء مما يجعل الفنان بتعديل عمله، وهنا يعيد الفنان عمله قد يطوره أو قد يلغيه حتى يكتمل العمل الفنى من خلال التشكيل المستمر حتى يصل العمل الفنى إلى عمل إبداعى ينحو نحو الكمال.

٤-الاحاطة والمراقبة الإبداعية.

وهى عمليات تظهر عندما يريد الفنان أن يعطى لذلك المدرك معنى، وذلك بتحويل الإدراك البصرى والسمعى إلى إدراك جمالى وعمليات الاحاطة[١]. هذه عمليات واعية يقوم بها الفنان للاختيار والأنتقاء فياخذ من الخارج لاثراء ثريته الداخلية. وعليه يجب على الفنان أن يكون يقظا وعلى استعداد دائم لكى يلتقط الأفكار من الومضات الإبداعية[٢].

٥-الانطباعات.

وهى حالة وجدانية[٣]. اكثر منها عقلية تحدث للمبدع حينما يتعرض لمواقف انفعالية بحيث تلفت أنتباهه وغالبا ما يكون ذلك اثناء الناقطه للأفكار وخلال تعرضه للومضات الإبداعية. وفي هذه الحالة يمر الفنان بحالات مختلفة فيها امتلاء وافراغ.

---

(١). عين الفنان تحيك بالأشياء، أن العين لا ترى كل أسطح المكعب ومع ذلك تدركها، وبهذه الإحاطة يمكن للفنان أن ينفذ إلى كوامن وبواطن الأشياء.

(٢). الومضة الإبداعية هى لحظة من لحظات التجلى، وتبرق أثنائها فكرة فيقتنصها الفنان ويكون في أثنائها في حالة "تهويم" بتركيزه على نقطة معينة وشرود عما سواها، إلا أنه يكون في حالة واعية، وهى الشرارة الأولى للأنطلاق الإبداعى إذا أحسن ملتقطها والإفادة منها.

(٣). ليست كل العمليات الإبداعية الممرحلة المتتالية تتخذ الجانب العقلى الصرف، بل هناك جوانب آخرى تتضافر مع الجانب العقلى ولكن في إطار عقلى.

هذه الأنطباعات هى أيضا بداية لعمليات الإبداعية وهى الحاسة المميزة لنشؤ العمل الفنى وتظل هذه الأنطباعات في العقل الباطنى لحين استدعائها[1].

٦-التحضير.

ولدور التحضير أهمية في العمل الفنى واستكماله ففيه يتم تجميع كل المدركات والأشكال المكلتقطة ووضعها كبداية لعمل مكتمل ومن ثم تنظيما وتنسيقها حتى تستكمل على أن يكون عملا منفتحا قابلا للاضافة وليس مغلقا[2].

٧-الخيال.

لا تستغنى العملية عن الخيال للخيالات دورا هام في العملية الإبداعية وهى عملية ذهنية يقوم بها العقل فتصدر الأشياء وتكبرها حتى تتفق مع الفكر وهى وسيلة داخلية لتمثل المشكلة في محاولة البحث عن حل لها وذلك بأيجاد اشكال جديدة أو تصورات جديدة لمضامين قديمة وابتكارات جديدة لمواقف يكون لها قيمتها التفسيرية الاصلية.

وما نقصده بالخيال هنلا هو الخيال الإبداعى الذى ينتج عن صور واستبصارات جديدة وعندما يعيش الفنان في حياة خيالية-خيال إبداعى- فأن وعيه يتركز حول الجوانب الإدراكية للقيم الجمالية المنبثقة من الأشياء المدركة، وما نعنيه بالخيال الإبداعى.

---

(١). ما نعنيه بالعقل الباطنى ليس هو ما عناه "فرويد- ويونج" من اللاشعور الشخصى أو الجمعى، بل هو عقل يشارك في العملية الإبداعية سوف يتبين مهامه وخصائصه في الباب الثالث.

(٢). الأشكال المغلقة لا تثير التوتر الجمإلى بينما الأشكال المنفتحة أى الغير مستكملة تكون فى حاجة إلى تنظيم وإعادة تنظيم واستدعاء لما هو كامن واستغراق فيها. وبهذا تكون العملية الإبداعية في حاجة إلى استمرارية ليضيف الفنان إبداعاً على إبداعاته ويضيف المتلقى معانى جمالية.

٨-التركيز.

هو الاستغراق والأندماج والذوبان في العمل الفنى، وهو التركيز في نقطة معينة وهى الفكرة الإبداعية التى يحاول لافنان حلها بالابتعاد عن كل ما يشيغل فكر الفنان نم شواغل جانبية، وذلك بالاستغراق في جزئية من الجزئيات فيها حتى تستكمل كل الجزئيات.

٩-التصور.

ثم تكوين التصورات لصياغة المفاهيم وتكوين الفكرة العامة والتصور الخاص، وهذه التصورات تنبثق من عمليات الإدراك فتحرك الافعال الخاصة بها في اشكال عقلية تجريدية فتحول إلى حقائق الطبيعة إلى قوى فعالة، وسر الإبداع يكمن في الاستخدام المتوازن لتلك الفوى الفعالة، فيبدا الفنان بتصور شبه واضح حتى ينتهى إلى التحقيق الكامل عند اتضاح هذه التصورات، إذن لابد للفنان من أن يوجد تصورا ما لتحديد ما يجب عمله لأنجاز العمل المبدع.

١٠-الوسيط الفنى.

ثم ياتى دور الوسيط الفنى وهو عنصر أساسى في العملية الإبداعية والذى من خلاله يتم ابراز العمل الإبداعى، فيجب تحليل عناصر هذا الوسيط والتعرف على خصائصه ومكوناته ومقوماته وتركيباته، ومن ثم ياتى تحليله وتالىفه وتركيبه، فيدخل الفنان مرحلة حاسمة من ادائه الفنى في تطويع وسيطرة على هذا الوسيط لاستخدامه بطريقة امثل كما وأن التطلع لمعرفة خصائص الوسيط الفنى وعناصره احدى الدوافع التى تدفع الفنان للتعرف الاكثر والبحث المتواصل عن خصائص الأشياء ومكوناتها لاستخلاص عمل إبداعى.

١١-التكوين.

بعد تطويع الوسيط الفنى وفهم خصائصه يحدث الفنان وحدة وتكامل بين العناصر المختلفة للعمل الفنى من خلال عمليات تنظيم وخلق وحدة وتكامل بينهما. ففي الأعمال الفنية المتكاملة تتفاعل كل العناصر مع بعضها وتتماسك من اجل تكوين وحدة لها قيمة اكبر.

ومرحلة التكوين هى نهاية المرحلة الأولى والأساسية لبناء العمل الفنى ومن خلاله ليتضح العمل الفنى للفنان لاستكمال المرحلة التالية للعمل الإبداعى.

١٢-صعوبات التفكير[١].

أما صعوبات التفكير وعمليات وعمليات الغلق فترجع إلى صعوبات نفسية أو متاعب اجتماعية أو قصور في الرؤية الإبداعية أو الحاجة إلى المزيد من الوضوح أو نتيجة لاجهاد عصبى أو نفسى أو مادى، فعلى الفنان أن يتغلب على هذه الصعوبات قدر الامكان، وعليه أن يتجاوزها لكى يستمر في عمله الإبداعى وهو غير منشغل الا به والموضوعات المطروحة في دائرة تفكيره.

١٣-الاسترخاء.

بعد التخلص من صعوبات التفكير أو تجاوزها تاتى عملية الاسترخاء، وهى النشاطات التى يقوم بها الفنان لتغيير اتجاه الرؤية والبحث عن المزيد من البلورة والوضوح والسعى نحو الأصالة. فيكون في حالة تمكنه من الحصول على معلومات واستبصارات جديدة تكن دافعا لوضوح الأفكار والتصورات فتتفتح افاقه وتتضح الرؤية الإبداعية أمامه فيكون مستعدا ليقوم بعمليات التنفيذ وهو واثق من عمله محب له.

١٤-الاستبصار.

على الرغم أن العملية الإبداعية هى عملية ارادية وتكتسب بالمران والتدريب من خلال الخبرات والمهارات، الا أننا نجد بعض الخصائص اللا ارادية للعملية الإبداعية[٢].

---

(١). صعوبات التفكير ليست خطوة أو مرحلة من مراحل العملية الإبداعية بقدر ما هى عملية عارضة تتخلل العملية الإبداعية، وأن لم يتجاوزها الفنان فقد توقف سيولة وتدفق الفكر الإبداعى للمبدع وهذه الصعوبات لا تحدث إلا نادرا.

(٢). هنالك أشياء لا إرادية تتخلل العملية الإرادية ولكنها ليست في أهمية الجوانب الإرادية فهى موجودة ولا سبيل أنكارها.

إذ لا يمكن أن نتصور أن تكون كل العمليات خاضعة للضبط الإرادى الشامل، وهذه اللحظات اللا ارادية لا تتم بوحدها أو بدون مقدمات بل هى نواتج للعمليات الارادية إذ تبرز من خلالها ومع ذلك لها أهميتها ولكنها أهمية جانبية، كما لها تفسيراتها العملية السيكولوجية والفسيولوجية اكثر اقناعا من التفسيرات التحليلية النفسية والميتافيزيقية، وتلك اللحظات الارادية هى لحظات استبصار تاتى فجاة للفنان وهو غارق في تاملاته الفكرية وهى تحدث لكثير من الفنانين.

١٥-التنفيذ.

وهى أهم خطوة من خطوات العملية الإبداعية ومن خلالها تتبلور العملية الإبداعية وذلك عندما يحقق الفنان كل تصوراته إلى اشكال ملموسة ومحسوسة ومحققة في الواقع الفنى وهى عملية واقعية وواعية يقوم بها الفنان المبدع وهو مدرك لما يقوم به من خلال عمليات عقلية متتالية.

وهى بؤرة النشاط الإبداعى والمحك الأساسى لتقييم العمل الإبداعى وفيه يلتقى الفنان المبدع والمتلقى المتذوق.

ومرحلة الأداء والتنفيذ[(١)]. حيث يقوم فيه العقل بدور فعال ولهذا اغفلتها النظريات التى تعارض النظرية العقلية (نظرية الإلهام والنظرية السيكولوجية) لأنه لو قال بها أصحابها فهو قرار منهم بفعالية القدرة العقلية ودورها في الإبداع الفنى حيث تنداح هذه الفكرة إلى ما قبل العملية التنفيذية وبعدها فتسقط اصول نظريتهم[(٢)].

١٦-التقويم.

بعد التنفيذ ياتى التقويم حيث يقوم المبدع باختيار واختبار عمله وتذوقه بطريقة نقدية[(٣)].

---

(١). وهى تختلف في مساحتها الإبداعية ومساحتها الفكرية من فن لآخر وتقل وتزيد مكانيا ومأنيا.

(٢). أرجع إلى الباب الأول "الإلهام والسيكولوجية والعقلية".

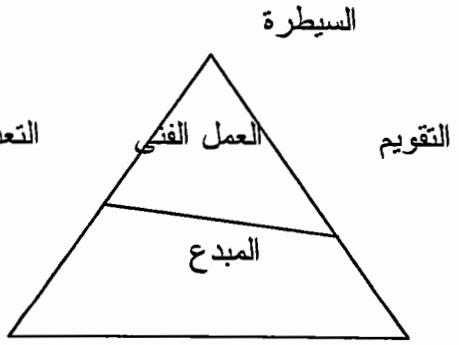
(٣). قد يكون التقويم أثناء العملية الإبداعية أو قبلها أو من بعدها.

١٧-التعديل.

وبعد التقويم ياتى التعديل باعادة الإبداع واعادة التشكيل المستمر حتى يتمكن المبدع من السيطرة على التجربة الفنية وهذا التعديل قد يطور العمل الفنى أو يعدل في احدى اجزائه أو يحول احدى مساراته أو قد يلغيه وينشا عمل إبداعى جديد ناشئ عنه[١].

١٨-السيطرة.

كلما يقوم به المبدع هى محاولة السيطرة على العملية الإبداعية بالتحليل والتركيب والنقد العلمى، وبالسيطرة يكون العمل الفنى قد استكمل.



شكل رقم (١)

١٩-التواصل.

جوهر العمل الفنى يكون من خلال التواصل والعلاقة بين الفنان وبيئته، وهى محاولة لتواصل القيم الداخلية والرؤية الخاصة بالفنان إلى المتلقي لتحقيق قيم مشابهة واستخلاص القيم الجمالية من الآخرين.

٢٠-حاصل العملية الإبداعية.

العمل الإبداعى في أساسه عملية اتصال بين المبدع والمتلقى من خلال التذوق الجمالى والتفاعل الاجتماعى، ومن خلال هذه التفاعلات يحقق المبدع

---

(١). بالتوازن بين التقويم والتعديل تتم السيطرة على العملية الإبداعية شكل (١).

اقصى ما يمكن تحقيقه من أفكار تنتج نم حاصل العملية الإبداعية، وتوحى للمبدع بأفكار جديدة مما يسأهم في توجيه المسار الفنى ومواصلة المبدع لمزيد من الإبداع[١].

ونستخلص من هذه الخطوات أن الإبداع الفنى من خلال العملية الإبداعية يتطلب عمليات إدراكية واعية من خلال عمليات متفاعلة ومتراكمة ومتكاملة ينتج عنها ذلك العمل الإبداعى البارع، ونستطيع أن نصل إلى اجابة واضحة من خلال تلك الخطوات العملية في تحليلنا للعملية الإبداعية لبلورة العمل الفنى من خلال عمليات واعية للنشاط الإبداعى[٢].

والنشاط الإبداعى تجسيد لأفكار الفنان ودوافعه ومقدراته وقيمه واتجاهاته وخبراته وسمات شخصيته وتفصيلاتها وأنماط إدراكه وتفسيراته، وهو يعبر عن أماله وطموحاته ممتزجة بأماله وطموحات وتشوقات اجتماعية وإنسانية مرتبطة بالرباط الجماعى ومن خلال هذا الوسيط يبرز لنا دور (الحوار)[٣]. الذى يتم بين الفنان والمادة الفنية قبل واثناء وبعد العملية الإبداعية، وفي هذا الحوار

---

(١). تمت الخطوات العشرين للعملية الإبداعية. وهذه الخطوات تؤكد لنا أن العملية الإبداعية بعيدة عن العشوائية وقد تتخللها بعض الموجهات اللاشعورية إلا أنها تتم من خلال وعى إنسانى مدرك متعقل.

(٢). هذه الخطوات تعد صالحة للإبداع الفنى "التشكيلى" وبالأخص فن التصوير إلا أن أغلب مساراتها تصلح أيضا للعملية الإبداعية لأنواع الفنون الآخرى. أنظر رتشارد:مبادئ النقد الأدبى، ت:مصطفى عبده، ص٢٠٧. وشاكر عبد الحميد:العملية الإبداعية في فن التصوير، ص١٤٨.

Read H. The Meaning of Beauty, P.50.

(٣). لم أجد لفظا أقرب إلى كلمة "حوار" لصلة الجمالية اتى تتم بين "الفنان" وبين الوسيط وبين "المتلقى" والعمل الإبداعى، وهو ما يسمى بالتنافذ "Inter Penetration " أى الاتصال التعاطف بين الفنان والأشياء. وقد نتسأل كيف يتم الحوار بين إنسان عاقل "فنان.. متلقى" وبين أشياء غير عاقلة "المادة الفنية" سواء كان الوسيط أو العمل الإبداعى. ولكن على ما أرى أن هذا الحوار يتم عبر عقل الفنان والمتلقى ويرتد إليه من خلال "المساحة الإبداعية" للمبدع و"المسافة الفكرية" لمتلقى. وهى حالة ذهنية متعلقة يتخاطب من خلالها المبدع والمتلقى.

تتداخل اشياء موجودة في الفنان، من خبرات ومكتسبات ومدركات وقدرات وتصورات واحساسات.

وهى المقدرة الفنية من خلال الخبرة الفنية الجمالية واشياء موجودة في المادة الفنية ذاتها من معطيات ملموسة ومحسوسة وغير ومرئية وغير مرئية تتجمع كل هذه المعطيات ما بين الفنان المبدع والوسيط الفنى مكونة المساحة الإبداعية[١]. حيث تبرز اشياء جديدة كامنة، ليس في الوسيط الفنى فقط بل في المساحة الإبداعية أيضاً.

وفي هذه المساحة الإبداعية يتقيد الفنان داخله ويكون مشدودا للعمل الفنى فيتحرر الفنان من هذه القيود الفنية بتحويل ذلك الوسيط الفنى إلى عمل إبداعى.

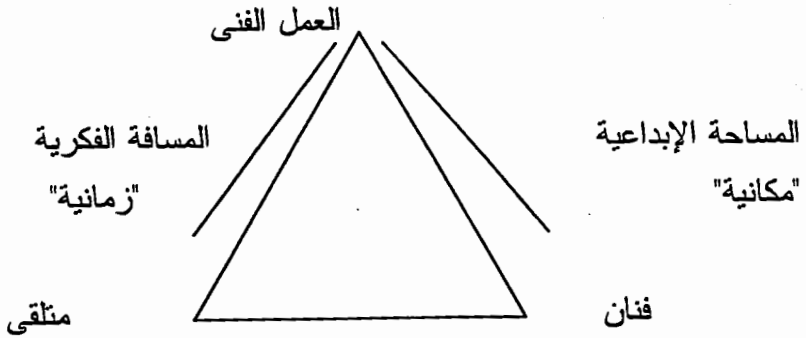
وبعد استكمال العمل الإبداعى يكون الفنان قد تحرر منه، وبعد ذلك يدخل المتلقى في ذلك "الاسر الجمالى" ويتحاور مع العمل الفنى من خلال خبراته ومكتسباته وإدراكاته وقدراته التذوقية واحساساته الجمالية والمعطيات الجديدة التى برزت من خلال العمل الإبداعى، والتى بها أنجذب المتلقى نحوها، وهنا تتم المشاركة الإبداعية للمتلقى في ابراز القيم الجمالية عند إستخراجه للمعانى الجمالية التى أودعها الفنان.

وهكذا تتم الدائرة الإبداعية من فنان مبدع ووسيط في تحول إلى عمل إبداعى ومتقلى (متذوق أيجابى) مشارك في استخلاص المعانى الجمالية من خلال المسافة الفكرية[٢].

---

(١). المساحة الإبداعية: المساحة المكانية بين الفنان والوسيط الفنى.

(٢). المساحة الفكرية: المساحة الزمانية بين المتلقى والعمل الإبداعى.



شكل رقم (٢)

والعملية الإبداعية ناتجة من دوافع داخلية وخارجية، فالداخلى هو الحافز (Driav) الذى يولد نزوعا (Propensity) والخارجى هو الباعث (Incantive) الذى يحرك الطاقة الداخلية. للإنسان دوافع متعددة تتم من خلال ثلاثة محاور أولا:الدوافع الفطرية "البيولوجية". ثانيا: الدوافع المكتسبة "الاجتماعية"من خلال العقل. ثالثا:الدوافع الشعورية واللا شعورية "النفسية".

والفنان ذلك الإنسان "المتعقل" الذى يوجد التوازن بين هذه الدوافع من خلال الإدراك والأداء والتركيب.

ومنظومة التعبير الفنى تحتوى على ثلاثة وحدات:الأولى:داخلية وتتمثل في الإنسان الفنان ومحتوياته وتكوينه الجسمانى والعقلى والنفسى. أما الثانية:فهى خارجية تتمثل البناء الكونى العام والنظام الجمالى والمؤثرات الخارجية فيها. والوحدة الثالثة:تتمثل في بنية العمل الفنى ولها عناصرها الثلاث:عنصر البناء ووسائط التعبير ثم القيم الفنية. ولكل هذه العناصر الثلاثة وحدات ثلاثة فعنصر البناء يتكون من وحدة الشكل ووحدة العمل النظرى ووحدة الخامة والادوات، وعنصر الوسائط تحوى الوحدات المادية والمعنوية والقواعد. وتبرز في عنصر القيم الفنية والاتزان والإيقاع والأنسجام.

وبهذا يكون الفنان قد مر بثلاث مراحل أساسية:الأولى"قبلية" في الامتلاء التذوقى. والثانية في "الممارسة" أى العملية الابتكارية. والثالثة في "الإنتاج" والمعايشة مع الناتج واعادة التذوق[١].

ولا يخلو العمل الفنى من هذه "الثلاثية"[٢].

ب-التذوق الفنى.

استكمالا لأهمية العملية الإبداعية في ابراز الإبداع الفنى يستلزم أن نبين أهمية الذوق الفنى ودور الفنان المبدع عند إبداعه وتذوقه للعمل الإبداعى، والمتلقى عند مشاركته وتذوقه للعمل الإبداعى، والتذوق عنصر اصيل داخل داخل بنية العمل الفنى وخطوات العملية الإبداعية. وهو الدور الثالث والاخير للعملية الإبداعية بدءا بالتلقى والامتلاء التذوقى والممارسة الإبداعية من خلال العملية الإبداعية ثم معايشة العمل الإبداعى وتذوقه.

فالتذوق الفنى هى عملية اتصال بين طرفين مرسل ومتلقى وبينهما رسالة محمولة[٣].

الا أن هذه الرسالة ليست رسالة خبرية بل هى رسالة تحمل فكرة إبداعية تحوى داخلها خربة المرسل "المبدع" ليفسرها "المتلقى" بخبرته. ولكل إنسان خبرته الخاصة ولهذا يختلف الحكم الجمالى على حسب ما يخبره المتلقى.

أن العمل الفنى عبارة عن رسالة موجهة من الأنا "المبدع" إلى الآخر "المتلقى" بقصد التوصل إلى ما يمكن أن نطلق عليه حالة النحن توحد الأنا والآخر حالة نفسية واحدة تجمع بينهما وتزيل ما بينهما من فوارق في اختلاف وجهات النظر[٤].

---

(١). عن حولية كلية التربية جامعة قطر، الإبتكار ودافعه التعبير عن الفنان التشكيلى، على محمد المليجى، العدد السادس، السنة السادسة، ١٩٨٨، قطر، ص٢١٩- ٢٢٧، بتصرف.

(٢). أنظر ما قلناه عن القاعدة الثلاثية للإبداع الفنى، الفصل الثامن، الباب الثالث.

(٣). حذورة، سيكولوجية التذوق الفنى، دار المعارف، ص٣٥.

(٤). نفس المرجع السابق، نفس الصفحة.

وعملية التذوق هذه هى عملية تقويم لمادة معروضة من طرف إلى طرف آخر، وهى عبارة عن مبدع له خصائص معينة أبدع فنيا ذات رسالة فنية عبر قناة تحمل هذه الرسالة فيتلقاها المتلقى لتشكيل استجابة لهذه الرسالة. وقد تكون هذه الاستجابة استجابة تقويمية تحمل طابع المتعة أو تحمل طابع النقد، أو قد تكون لعامل المشاهدة الجمالية. وعليه يجب على المتلقى أن يكون مالكا لاطار ثقافي معين يتلقى من خلاله العمل الفنى، والمتذوق السلبى إلى متذوق أيجابى عند مشاركته في إستخراج القيم الجمالية من العمل الإبداعى.

وللتذوق ابعاد اربعة[1].

١-البعد المعرفي:هو الاستعدادات العقلية والعمليات المعرفية.

٢-البعد الوجدانى:ويحوى القيم الشخصية والميول والدوافع.

٣-البعد الاجتماعى:ويحوى التراث الثقافي والاقتصادى.

٤-البعد الجمالى:وهو كامن في صميم العمل الفنى، وكامن داخل مكونات السلوك الشخصى لدى المبدع والمتلقى.

وعليه فالمتذوق يمر بمراحل اثناء تلقيه للعمل الإبداعى في:الاستعداد والاختمار وبالاشراق والتحقيق وهى مراحل العملية الإبداعية -ولهذا فهو يمر بجهد تشكيلى أساسى في البناء التشكيلى للعمل الفنى من خلال السير في نفس الدرب الذى سار عليه المبدع.

والتذوق هو الطرف الثانى من عملية الإبداع "إبداع وتذوق" وكلا طرفي الإبداع الفنى من "مبدع ومتذوق" يتذوقان العمل الفنى، وعليه يجب أن نرى التذوق لدى المبدع والمتلقى.

١-التذوق لدى المبدع.

المبدع هو أول المتذوقين لعمله الفنى فهو يتذوقه جزءا حتى يستكمل العمل الفنى فيكون أول متلقى له، ويمر المبدع في تذوقه بمراحل ثلاثة من خلال خبرته الإبداعية[1].

---

(١). حذورة: سيكولوجية التذوق الفنى، ص٤٠.

ا.خبرة الاستكشاف Exploration في بداية العمل الفنى.

ب.خبرة التشكيل:اثناء تنفيذ العمل الفنى "إبداع واعادة إبداع".

جـ. خبرة الاستمتاع Interestingness في نهاية العمل الفنى.

أ.خبرة الاستكشاف.

عندما يتجه الفنان نحو العالم ليستكشفه فيجد في الواقع "اشياء" قبل أن تكون لهذه الأشياء معانى، فيتلقاها ويضيفها إلى مكوناته الداخلية وخبراته السابقة وباتحاد الاتى من الخارج والموجود في الداخل تظهر بعض معانى تلك الأشياء حيث يعمل ذلك المركب في سياق ديالكتيكى دائرى، إذ يتمكن المبدع من الامساك بأول خيط ويتتبعه ويعقد علي هذا الخيط فصوصه حتى يكتمل العقد. فيضيف خبرة إلى خبرة حتى تتجمع لديه الخبرات وتنضاف إلى خبرات آخرى مكونة شيئا جديدا.

وهكذا تدور دائرة العمل الإبداعى في تجددها المستمر –وهذا التجدد المستمر الذى يعطى للإبداع صفة التطور والترقى– ولهذا يمكن لنا أن نقول بأنه لا يوجد عمل فنى كامل لأن الخبرات تتجدد باستمرار سواء عند المبدع أو المتلقى.

وقد يرى المتلقى أن العمل الفنى قد استكمل لأن ما لديه من خبرات تناسب ما توصل إليه الفنان في ذلك العمل الفنى، ولكن العمل لا يمكن أن يكون كاملا إذ يظهر نقصه مع مرور الزمن وتزايد الخبرات، والفن خبرة –والخبرة متجددة– إذن هى تطور وتجدد ولولا ذلك لما وجدنا فنا متطورا يستكشفها الفنان من خلال خبرة الاستكشاف.

وتتحول هذه الخبرة الاستكشافية إلى خبرة جمالية. أما بداية الخبرة الجمالية فهى ملاصقة لحواف الأشياء وملامسة لظواهرها في محاولتها للنفاذ إلى خفاياها، ويكون ذلك من خلال خبرة الاستكشاف حيث يبذل المبدع جهدا أيجابيا في تلقى الخبرة الواردة واضافتها إلى الخبرات الكامنة لكى تتالف فيما بينها ومع

---

(١). نفس المرجع السابق، ص٤٢.

الواقع فتتحول الأفكار البسيطة والصور الجامدة والخبرات الكامنة لكى تتآلف فيما بينها ومع الواقع فتتحول الأفكار البسيطة والصور الجامدة والخبرات العقيمة إلى عالم مليء بالخصوبة والحركة.

ولهذا نجد أن المبدع يصاب بدهشة[1]. وفرحة عند تلقيه لخبرة جمالية توافق الخبرات التى عنده. ربما تحل هذه الخبرة الاتية التعقد الذى كان موجودا، أو تكون حلا لمشكلة كانت عالقة بذهنه كانت تشغله حتى وجدها في الخبرة الجديدة التى اتمت الجزئيات التى كانت عنده.

كل إنسان يتلقى خبرات، الا أن الفنان هو الذى يصنفها من خلال البعد الجمالى.

وهذه الخبرة تستمر مع المبدع من بداية الاستكشاف واثناء الأداء الفنى من خلال إبداع واعادة إبداع وتذوق لعمله الفنى وتستمر حتى يظهر العمل الفنى عملا إبداعيا.

٢-خبرة التشكيل[2].

والمرحلة التالية لخبرة الاستكشاف هى خبرة التشكيل أى التنفيذ حيث يكون المبدع هو الوحيد المتذوق لعمله، ويكون سلوكه سلوكا إبداعيا في تفاعله مع الوسيط الفنى اثناء المعالجة والتشكيل، وهى تتم في مرحلتين الأولى في عقل المبدع والثانية على المادة حيث تتداخل المرحلتان اثناء التنفيذ وتعامل الفنان مع الوسيط.

ويتذوق المبدع العمل الفنى على اجزاء وتتكامل هذه الاجزاء عند لشروع في التنفيذ، فالعمل الفنى أما اجزاء تتكامل أو هو كائن متكامل في ذهن الفنان

---

(١). الدهشة في بداية الاستكشاف للفنان والعالم والفيلسوف. وهى ميزة إنسانية فالحيوان لا يندهش.

(٢). لا نعنى بالتشكيل "الفن التشكيلى" بل كل فن هو تشكيل في ادائه، وفي هذه المرحلة "خبرة التشكيل" تتداخل الخبرات الثلاثة:استكشاف وتشكيل واستمتاع.

ولكنه "مشوش" يتضح تكامله بعد ظهور اجزائه عندما يعيد الفنان بنـــاء عملـــه بإبداع واعادة حينما يشكله من شيء ذهنى إلى واقع عملى.

٣-خبرة الاستمتاع.

بعد الأنتهاء من العمل الفنى يكون الفنان هو أول المتذوقين، وهذه المتعـــة الجمالية التى يجددها الفنان تختلف عن المتعة التى يجدها المتلقى، لأن المبـــدع يستمتع بعمله بعد عناء ومخاض في إستخراج عمله للعيان فيرى نتيجة عمله في عمل إبداعى، ويستمتع كذلك بحسن تلقى الآخرين لعمله وتقديرهم الأيجابى للعمل الفنى، وقد يرى المتلقى اشياء جديدة لم ينتبه لها الفنان فيعيد الفنان نظره للعمـــل الفنى من جديد وقد يراه الفنان بنفسه فيجدد العمل الفنى، وهكـــذا يتجـــدد الفـــن باستمرار.

٤-التذوق لدى المتلقى.

التذوق هى عملية اتصال ولكن من نوع خاص، فالخبر الإذاعى أو المقال الصحفي هما أيضا عملية اتصال الا أن المتلقى للمادة الخبرية أو المقالية يـــضع في حسبانه منذ البداية أن هناك مجموعة من القضايا عليه أن يتلقاهـــا ويـــصدر حكمه عليها ويستجيب الاستجابة المناسبة داخل قوالب ذهنية مطبوع بطابع عقلى وتجريدى وليس فيها مؤشرات تشكيلية تثير الأنفاعلات الوجدانية أو الخبـــرات الاستمتاعية لدى المتلقى، وليس فيها صورا تهويمية تـــستثير الخيـــال وتحـــرك العواطف.

أما العمل الفنى فيحتوى على عناصر تشكيلية جمالية وتوترات وجدانيـــة، ويجب أن يحوى هذه العناصر والا خرج من منطقة الفن وأنتقل إلى منطقة الفكر العملى والمادة الخبرية.

فعلى المتلقى أن يستجيب إلى المادة سواء كانـــت خبريـــة أو علميـــة أو تجريدية أو جمالية ويكون لديه استعداد للتفريق بين تلك المتلقيات ويكون ذلك بما

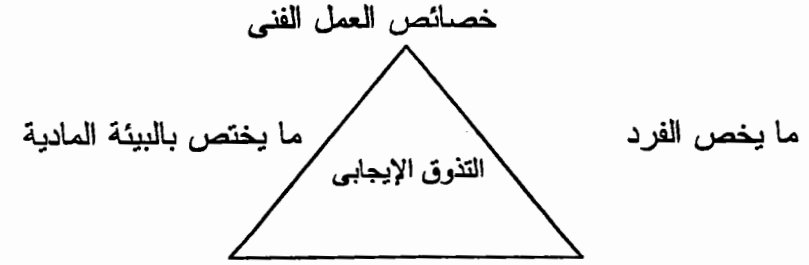
كونت لديه من قبل الفئات العقلية المناسبة وهى تمر بمراحل من التهيئة والتنشئة ما يؤهله لاستقبال تلك المواد، وهى ما تسمى بعملية التفيئـــة Categorization فيكون قادرا على تحوير القوالب الموجودة في عقله لكى تستقبل ما يعرض عليه ويصدر حكما عليه، ويكون على مقدرة على الاستيعاب والفهم والتقويم، هذا وقد يختلف التلقى من جماعة وآخرى وذلك على حسب التنشئة والتهيئـــة والوســـط الثقافي والعصر الذى يضمهم.

ولاصدار احكام تذوقية لابد من توفر عوامل ثلاثة تساهم في اصدار تلـــك الاحكام[1].

أولا:ما يخص الفرد المتلقى بما لديه من استعداد وخصائص وخبرات.

ثانيا:ما يختص بالبيئة المادية المعروضة بما تضعه من عناصر تشكيلية.

ثالثا:خصائص العمل الفنى نفسه بما يخص البنية والمضمون والدلالات.



الشكل رقم (٣)

عوامل إصدار الأحكام التذوقية

وعندما يتلقى المتلقى العمل الفنى عليه أن يتلقاه وهو في حالة تهيئة لهـــذا التلقى وعليه أيضاً أن يندمج في أيقاع العمل الفنى ويكون على اســـتعداد لتلقـــى الرسالة الفنية[2].

---

(١). هذه العوامل تساهم في تحويل المتلقى السلبى إلى متذوق إيجابى، وأنظر شكل رقم (٣).

(٢). هذه الرسالة ليست للمتخصصين فقط بل هى وسيلة لكل فرد من افراد النوع الإنـــسانى القادر على التلقى والتذوق

والمتلقى هنا يمر بمراحل المبدع عند إقترابه من إبداع ذلك المبدع، ولكنها تختلف في تفسيراتها بما يناسب المتلقى.

وهذه المراحل هى [1].

١-مرحلة الاستعداد والتجهيز لتلقى الرسالة الفنية.

٢-مرحلة الكمون:والاختمار وهى مرحلة قبل الأندماج في الفكرة الجمالية.

٣-مرحلة الاشراق:حيث الأنفتاح لاستيعاب العمل الفنى وتفهمه.

٤-مرحلة التحقيق:حيث يصل المتلقى إلى تفهم جمالى للعمل الإبداعى.

ويمكننا دمج هذه المراحل الاربعة في خطوتين:

الخطوة الأولى:التهيؤ والاستعداد والمعايشة والحكم على قيمة العمل الفنى.

الخطوة الثانية:الاستمتاع والامتلاء والمشاركة الإبداعية لابراز القيم الجمالية.

وقبل الإنتقال إلى التجربة الجمالية نفسها نورد تلخيصنا لما قلناه عن المبدع والمتلقى ودروهما الأيجابى في بلورة العملية الإبداعية وابراز العمل الإبداعى في صورته الجمالية.

فالمبدع يتلقى ويبدع ويتذوق في نفس الوقت أو على فترات متتالية أو متفاوتة ويمكنه اثناء ذلك أن يعدل في العمل الفنى ويغيره ويطوره أو قد يلغيه أما المتذوق فلا يملك تعديل العمل الفنى، لأنه إبداع غيره والمتذوق مقيد بالعمل الفنى الذى يتذوقه، وما يمكن عمله هو إستخراج قيم جمالية جديدة، قد لا ينتبه إليها الفنان الذى أبدع ذلك العمل الفنى ويستخرج المتلقى تفسيرات مختلفة ومعانى جمالية بما لديه من مكونات نفسية وقيم سائدة من خلال ثقافته وثقافة المجتمع الذى حوله ونوعية العصر الذى يعيش فيه.

---

(١). ذكرنا هذه المراحل أثناء سردنا للعملية الإبداعية.

للتذوق. وجهان.

وجه خصوص وهى معايشة العمل الفنى والتوحد به بالامتلاء والتشبع من خلال الاستمتاع والنشوة الجمالية يصل إليها الفنان والمتلقى بالمعاناة النفسية والمعايشة الجمالية ووجه آخر يتضمن خصائص معرفية ووجدانية وجمالية واجتماعية وثقافية، ومكونات الأساس النفسى الفعال، وفيه تقييم للعمل الفنى ولها صلة بالخبرة والتدريب والتنشئة.

نخلص أنه ليس هناك إبداع بلا تذوق ولا تذوق بلا إبداع سوى تذوق الجمال الطبيعى والكونى[1]. والفن تلقى وإبداع واعادة إبداع.

المبدع يتذوق إبداعه وهو يبدع، والمتذوق يبدع ساعة تذوقه عندما يكون أسيرا داخل المجال الجمالى لذلك العمل الإبداعى، الا أن المبدع يبدع حتى لو لم يجد متلقى.

فالإنسان أما مبدع أو متذوق فكلاهما فنان وكل إنسان فنان لأنه إنسان فيكون بذلك الإبداع خصيصة لكل إنسان عاقل، فالتعقل إذن ضرورة جمالية للإبداع والتلقى من خلال العملية الإبداعية والتذوق الفنى.

جـ-التجربة الجمالية.

التجربة الجمالية جزء اصيل له أهميته في العملية الإبداعية من خلال الموقف الجمالى، وموقف الفنان والمتلقى اثناء حالات الاستجابة من خلال وعى جمالى للمدركات الجمالية قبل واثناء وبعد العملية الإبداعية.

وعليه كان علينا أن نتطرق إلى ميزات وخصائص من يمارس هذه التجربة، لكى تكون تجربته هذه جمالية يجب أن يكون ذا فكر مستنير حر اصيل يتمتع بثقة نفسية تجعله يقدّر الأمور بروية من خلال وعيه بالوظيفة البصرية والسمعية للبناء الفنى حينما يتصدى للمشكلات الصعبة والمعقدة في موازنة بين التصور والخبرة المكتسبة، ويوازن بين الضرورات النفسية وضرورات المجتمع

---

(١). هو إبداع البديع سبحانه "بديع السموات والأرض" ومن هنا يتلقى المتلقى إبداعاته من خلال الومضات الإبداعية والإشارات الجمالية.

ويمارسها بطرية إنسانية (وهى المسافة الواعية بين الإنسان والحيوان)[1].
وتكون لديه قدرة على التقاط الأفكار واقتناص الومضات الإبداعية، وأن يمتلك قدرة جمالية على التحليل والتاليف والتركيب والتطويع والتقويم والتعديل حتى يسيطر على التجربة الجمالية لإنتاج واظهار فن بارع واع.

ولجعل هذه التجربة جمالية فعلى من يمارس هذه التجربة أن يكون مستغرقا فيها وهو استغراق زمانى حتى في الفنون المكانية.

ومن خلال التجربة الجمالية تتحول الفنون المكانية إلى فنون زمانية[2]. وذلك بالاستغراق فيها.

ويقول ستولينتز في ذلك:"الاستغراق في التجربة الجمالية (العمل الإبداعى) هو استغراق زمانى حتى للفنون المكانية، فهى تحدث في الزمان وخلال الزمان مهما كان الموضوع الفنى المراد تذوقه"[3].

أما رأينا في تحويل الفنون المكانية إلى فنون زمانية يكون بادخال عنصر الحركة في الفنون المكانية، وما الزمان إلى حركة في المكان –يبدو ذلك من خلال الحركة الداخلية وذلك عندما تنفجر الألوان الداخلية مولدة ألوانا آخرى بالاتزان بين الكتلة والفراغ، في العمارة، وتبادل الظلال والأضواء في النحت، وأنسياب الخطوط الداخلية في الزخرفة. وتحدث الحركة الداخلية لهذه المعطيات من خلال تولد الأشكال الذى ينتج حركة داخلية وهى حركة بصرية موسيقية لا

---

(١). للإنسان ضرورات كما للحيوان أيضا والإنسان هو الكائن الوحيد الذى يمارس ضروراته بالطريقة الإنسانية ويكون بذلك بالموازنة بين هذه الضرورات، وهكذا افترق الإنسان عن الحيوان وذلك باستخدام عقله، ولكن أى عقل؟ فللحيوانات عقول! ولكن عقل الإنسان يختلف عن عقل الحيوان. فالعقل الإنسانى في إمكانه أن ينتج فنا ويحدث تجربة جمالية من خلال عقل واع، وعلى عكس الحيوانات أن تعيش التجربة الجمالية لأنها لا تملك عقلا يقوم بهذه التجربة، وسوف نناقش هذه القضية في الباب الثالث.

(٢). الفنون الزمانية:يكون فيها أداء الفنان وإدراك المتلقى خلال فترة من الزمن كالموسيقى والدرأما والشعر والرقص. أما الفنون المكانية: هى التى تأخذ حيزا في المكان بحكم مواردها الجامدة في المكان، كالعمارة والنحت والتصوير (الفن التشكيلى).

(٣). ستولينتز:النقد الفنى، ت:فؤاد زكريا، ص٩٤.

صوتية[1]. وهذه الحركة الناتجة عن التولد سواء كان لونيا أو ضوئيا أو شكليا فحركتها غير مسموعة بالإذن مع وجود هذه الحركة، فأن كانت غير مسموعة فهى مرئية حيث تتعالى أنغامها وتنخفض، تراها العين ولا تسمعها الإذن. وأقرب مثال (الحركة الضوئية) لها حركتها وموسيقاها غير المسموعة، وقس على ذلك الحركة المرئية أو الحركة الشكلية.

النغم اللونى الصادر من تجاور لونين يتولد عنهما لون ثالث فتحدث أنغاما فيما بينها، وقس على ذلك الأنغام الصادرة من تولد الأشكال وتبادل الظلال، وهذه الأنغام صامتة فلا تسمعها الإذن.

فأن كانت لهذه الحركات الثلاثية(لونى- ضوئى- شكلى) أنغام، فهى إذن موسيقى لا صوتية بالإذن ولكنها مرئية بالعين، إذن العين ترى وتبصر، ترى الحركات اللونية والشكلية والضوئية وتستبصر الأنغام الصادرة عن هذه الحركات.

وهذه الموسيقى الناتجة عن الفنون المكانية ما نغنيه بالحركة الداخلية للاشكال والأشياء بدون أن يتاثر الشكل نفسه بهذه الحركة أى بمعنى الحركة الصامتة.

وبهذا تنتقل الفنون المكانية إلى فنون زمانية بسبب الحركة في المكان وما الزمان الا حركة في المكان.

---

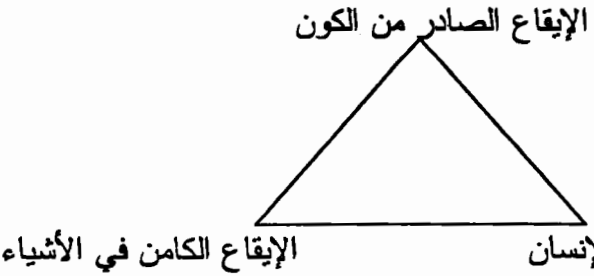
(١). تنتج الحركة الداخلية للأشكال من خلال التولد الذاتى الناتج من الشكل نفسه بتداخل شيئين، مثلا ١+٢=٣ فالثلاثة ناتج الواحد والاثنين، فهو مجموعهما وخارج عنهما ومع ذلك هو شيء آخر، شيء جديد تولد منهما، وكذلك الأشكال تتولد بالاتحاد بين شكلين ينتج شكلا جديدا. ومثلا تجاور الأحمر مع الأصفر ينتج اللون البرتقالى وهذا اللون غير موجود ولكنه ناتج من تجاور لونين. وهذا التولد نجده في التبادل الظلى والتوازن الفراغى والأنسياب الخطى، وهو ما نعنيه بالحركة الداخلية.

ونجد في كتاب النقد الفنى[1] ما يؤيد مقولتنا هذه[2]. والواقع أن التقابل والأندماج والتراجع، والنور والظل، والثقل والخفة، في النحت يمكن أن يكون درأما صغيرة قائمة بذاتها.

ما نبحث عنه هنا من خلال الفنون المكانية والزمانية هو "الإيقاع" الإيقاع الذى يحس به المبدع والمتلقى، وذلك الإيقاع الموجود داخل النفس البشرية. والإيقاع الكامن في الأشياء والأشكال، والإيقاع الصادر من الكون.

عندما تتوحد هذه الإيقاعات الثلاثة وتتفاعل مع الإيقاع الجمالى الصادر من العمل الفنى تحدث التجربة الجمالية.

وهذا وقد تحدث ستولينتز عن الإيقاع الموجود في الفنون البصرية فقال:"عندما يستخدم الكاتب لفظ "الإيقاع" ويقصد به حركة العمل الفنى.. ويمكن التاكد أن هناك أنواعا لا حصر لها من الإيقاعات والحركة في الفنون البصري"[3].



شكل رقم (٤)

فالشىء الذى ينبه "الفنان" ويدهشه، ويجذب المتلقى فينعشه، هو في اعتقادى "الإيقاع" ذلك الإيقاع الموجود في التجربة الجمالية وهو الإيقاع الجمالى.

---

(١). جيروم ستولنتيز، ص١٠٢.

(٢). سوف يكون بحثنا عن هذه النقطة "الحركة الزمانية" أوسع في الباب الثالث، وما أوردناه هنا للتوصيل أن هناك "أيقاع" داخلى.

(٣). جيروم ستولينتز، ص ١٠١- ١٠٣.

لهذا الجانب الإيقاعى له أهمية في الفنون البصرية بجعله الفن المكـــانى زمانيا من خلال حركته الداخلية وهذه الحركة أساسية في التجربة الجمالية لتلك الإيقاعات المسموعة في الفنون السمعية، والإيقاعـــات المرئيـــة فـــي الفنـــون البصرية.

هذه الإيقاعات تحدد مسار العمل الإبداعى وتثير العملية الإبداعية باثارة الانتباه والجاذبية نحو العمل الفنى للاستكـــشاف وكـــشف خصيـــصة الأشـــياء وطبيعتها الجمالية من خلال التجربة الجمالية.

وفي رأينا أن هناك حركتين للتجربة الجمالية الأولى هى الحركة الداخلية الصادرة من العمل الفنى والثانية هى الحركة التذوقية التى يعيشها الفنان والمتلقى اثناء تذوقهما للعمل الفنى، في الانتباه والدهشة للفنان والانجذاب والمتعة للمتلقى.

وهذه الإيقاعات هى لحظات متتابعة تتوالى من الماضى نحو المـــستقبل مرورا بالحاضر. وما الحاضر الا لحظة أنية متحركة ممتدة من الماضى نحـــو المستقبل بمعنى أن لكل لحظة أنية ماضى حاضر ومستقبل.

وهذا يعنى أن هناك ارتباط متعاقب تشمل بداية ووسط ونهايـــة تـــرتبط ارتباطا متبادلا في العمل الفنى فاللحظة الأنية أى الإيقاع المتعاقب هـــو تـــذكر للماضى واستبقاء خيالى للمستقبل وهذا ما يعطينا قيمة الترقـــب فـــي التجربـــة الجمالية. بمعنى أن يعيش المتذوق هذه التجربة الجمالية وهو في ترقب وتـــوتر يعقبه أنتعاش ومتعة من خلال توحد وأندماج أيقاعى للتجربة الجمالية. وننتقل إلى نقطة أخرى من التجربة الجمالية وهى (الألفة الفنية) بين الفنان والمـــادة الفنيـــة وبين المتلقى والعمل الفنى، هذه الالفة الفنية بين الفنان والمتلقى للتعـــرف علـــى العمل الفنى فيتسنى لكليهما إكتشاف الجديد والمثير داخل العمل الفنى من خـــلال التجربة الجمالية، بمعنى أن الالفة توجد تقاربا وتالفا وتوحدا من شـــيئين يـــسهل إستخراج الكامن من ذلك الشىء الكائن وكشف قيم جديدة للتجربة الجمالية.

فالالفة بالتنظيم الشكلى ضرورة لا غناء عنها من اجل كشف قيم من أهم قيم التجربة الجمالية وهى وحدة هذه التجربة[1]. من خلال التجربة الجمالية والالفة الفنية يتوحد الفنان والمتلقى ويتقاربا ويتالفا. لأن الفنان يتوحد ويتالف مع التجربة الجمالية عند الإبداع واعادة الإبداع ومعايشته لهذه التجربة، وكذلك يتوحد المتلقى مع التجربة الجمالية عند تلقيه لهذه التجربة الجمالية من خلال الالفة الفنية الصلة الجمالية بين الفنان والمتلقى(الجمهور).

وهذا التآلف هام بل ضرورى للتجربة الجمالية وبأنعدام هذا التآلف تتقطع الصلة بين الفنان والمتلقى لعدم تالفهما مع التجربة الجمالية.

والواقع أن تاريخ الفن الحديث والمعاصر حافل بأمثلة لهذه الظاهرة، إذ نجد أن أعمالا جادة وصادقة لم يالفها مشاهدوها فحسوبها أعمالا هزيلة، وبالعكس كانت هناك أعمال هازلة فهمت على أنها أعمال جادة، نتج ذلك من عدم التآلف الفنى للتجربة الجمالية[2]. فالاستعداد الذهنى للعمل والتآلف امر له أهميته في التذوق الفنى، ولأيجاد هذا التآلف فلابد من معايشة وتدبر اثناء التلقى والتذوق من خلال المسافة الفكرية. فالعمل الإبداعى قد لا يفهم من أول نظرة أو خاطرة، بل يجب التآلف معه حتى يالفه فيتالف معه ويدركه إدراكا جماليا. فالمتلقى يلتقى بالعمل الفنى عدة مرات وفي كل مرة يرى اشياء جديدة ليفهم ما كان يريد أن يقوله الفنان، وهى محاولة عن بحث لشىء ما.

فالتذوق سواء كان للفنان أو للمتلقى فهو بحث عن شىء، وهو مطلب جمالى يبحث عنه الإنسان حتى يجده في العمل الفنى، ويتطلب ذلك تالفا وفهما

---

(١). ستولينتز، ص١٠٦.

(٢). فقد رفضت أعمال رواد المدرسة التأثرية Impressionism وقد استهجن النقاد أعمال سيزان "أمام الفن الحديث" ومات "فأن جوخ" ولم تباع له لوحة، نتج ذلك لعدم وجود ألفة فنية، حيث تباع لوحات فان جوخ بالملايين بعد موته بمائة عام. هذا وقد أزيلت بعض لى بعض الأعمال التحتية لعدم وجود تآلف لهذه الأعمال وقد يتفهمها لأنقاد بعد مرور عدة أعوام.

للعمل الفنى، وهذا التآلف والفهم يتطلبان وعيا وإدراكا جماليا للمبدع والمتلقى وتفهما لمجالات التجربة الجمالية.

هذا لا يعنى أن يقرأ المتلقى الرسالة الفنية كما فهمها الفنان، فالمتلقى قد يقرأ هذه الرسالة بطريقة مختلفة فهم وجديد لما اراد الفنان أن يقوله وليس هذا عيبا في العمل الفنى، أنما هو ثراء في العمل الفنى بأن تكون له عدة تفسيرات ويحمل العمل الفنى الواح عدة احتمالات. فقد تكون هناك عدة تفسيرات لقطعة موسيقية أو أدبية أو تشكيلية وفي كل حالة يقوم المدرك ببناء العمل الفنى على نحو مخالف ومستحدث وهذه هى الاضافات الجديدة التى يستحدثها المدرك للعمل الإبداعى.

وهذه التفسيرات الجديدة المنضافة للبناء الفنى تؤكد أصالة ذلك العمل، حينما يتجدد على الدوام، وذلك عندما يعطى ذلك العمل الإبداعى شيئا جديدا عند كل مشاهدة. وهذا البناء المتجدد للتجربة الجمالية يؤكد ما نقوله عن أهمية الإدراك الجمالى للفنان والانتباه والتامل، والتفسير الكلى بقراءة جزئياته. ومن خلال التجربة الجمالية المتالفة مع العمل الفنى والاستمتاع الجمالى المتكرر نرى على الدوام اشياء جديدة وعلاقات شكلية جديدة وإدراك معانى أوفر.

فالعمل الجيد هو الذى يدعونا إلى التامل والتفكير ليزيد تالفنا معه فنتعرف عليه اكثر عن قرب ونشعر ببراعة العمل الفنى عن وعى ودراية. وهكذا فأن الاستمتاع الجمالى للعمل الفنى لا يتم دفعة واحدة أنما هى عملية نامية ومتدرجة خلاقة.

والعمل الإبداعى الذى نريده والذى نقصده هو الذى يؤدى إلى اثارة مشكلات وله تفسيرات فتكون له حلول عدة، والأنتقال بين التفسيرات والحلول والمشكلات يثرى العمل الإبداعى وينميه ويرتقى به حتى يصبح العمل بارعا من اجل الوصول إلى حلول بارعة ورائعة.

وتاتى هذه الحلول من خلال المبدع ويشاركه المتلقى في محاولاتهما للوصول إلى تلك الحلول. وهكذا يتحول المشاهد السلبى إلى متذوق أيجابى في

محاولاته لتفسير الأعمال الإبداعية عندما يحاول أيجاد حلولا للمشكلات الجمالية المطروحة. إذن فمهمة المتلقى اصيلة في ابراز العمل الإبداعى عندما يشارك المبدع في وضع الحلول الإبداعية لتلك المشكلات الجمالية، وذلك من خلال المشاهدة المتكررة والتآلف الفنى للتجربة الجمالية.

وهكذا يغدو العمل الفنى تلك الحلقة المشتركة التى تتوحد فيها عملية إبداع الفنان مع استيعاب المشاهد الجمالى، ولا فرق بينهما الا من حيث التتابع[١].

وعملية الاستيعاب هذه لها أهميتها في توطيد اركان التجربة الجمالية والخربة الجمالية وتعميق للمعرفة الجمالية ودور أساسى في اظهار الإبداع الفنى من حالة اللا وجود إلى حالة الوجود من خلال الإدراك الجمالى والقدرة والقدرة الإبداعية[٢].

---

(١). ساموخين، عن كتاب علم الجمال البرجوازى، دراسة نقدية مجموعة من العلماء السوفيت، ت:فؤاد مرعى، منشورات دار الفجر، حلب، ص٢١.

(٢). الإدراك الجمالى والقدرة الإبداعية، موضوع الفصل السادس.

الفصل الخامس

الوعى والإبداع الفنى

كان الفن "الإبداع الفنى" منذ أن كان الإنسان "العاقل" يعلو ويهبط، وقد تلازما منذ أن كانا، ولهذا التلازم الضرورى كان للفن دور في مسيرة الإنسان "التطورية" بل في ترقيته وأنحطاطه وهو ضرورى لهذه الضرورة.

والفن عامل حيوي فعال يلعب دورا هاما في الحياة العقلية والوجدانية والنفسية للإنسان لأن الفن قدرة على توليد الجمال من الطبيعة والكون وإيقاظ النفوس لترى الجمال في الأنفس والافاق.

والفن رسالة وحامل هذه الرسالة الفنان مرسلة لمجتمع بشرى عبر قنوات الفن المختلفة لمخاطبة العقل الوجدان والعاطفة.

الفن ضرورى للحياة الإنسانية، وضرورة الفن هذه تستلزم ضرورة جمالية في المجال الإبداعى يستتبع ذلك ضرورة عقلية لابراز القيم الجمالية.

ولهذا كان علينا أن نستتبع رسالة الفن عبر الواقعية والأصالة والالتزام والإرادة ودور التربية الجمالية من خلال حرية الفنان ابرازا لدور العقل في الإبداع الفنى.

١-**الواقعية.** لا نعنى بالواقعية الفنون الطبيعية التى تحاكى وتقلد فالواقعية تعبر عن موقف أما الطبيعية فتعبير عن أسلوب، وأن بحثت الواقعية في الأشياء الطبيعية فهى في بحثها هذا تبحث عن طبيعة الأشياء.

عبر الفن الواقعى في "الفنون القديمة" بالتماثلية والتكرار، وللتكرار جماله، ولكنه جمال تكفيه لمحة، وليس هو الجمال الذى يزداد كلما عاودنا إدراكه، أما الفن الذى نريده هو الذى يتخطى التماثلية معبرا عن التوازن والتنوع الموجود بين الكتلة والفراغ، وحركية الخطوط المتحركة وتفجر الألوان الداخلية، والترابط الفنى للموضوع الجمالى، والأنغام المتناسقة، من خلال الاتزان والأنسجام والإيقاع، وهندسية الأشياء والأشكال المتحركة والساكنة وما تنتجه موسيقى صوتية ومرئية وخلق تكوينات جديدة، وحتى وأن اخذ من الطبيعة

فهو ياخذ بمقدار. إذ بضع الطبيعة لا كما تراها العين بل كما يفهمها العقل. ويقول فشر:"أن مفهوم الفن مطاط وغامض فتارة تفسر الواقعية على أنها موقف بمثابة أسلوب أو منهج، وكثيرا ما يتلاشى الحد الفاصل بيين التعريفين.. فإذا ما اردنا أن نحدد معنى الواقعية لا بوصفها منهجا بل بوصفها موقفا وبصفة كونها تصويرا للواقع في الفن. فأننا سندرك بأن الفن كل تقريبا باستثناء التجريدية هو فن واقعي"[1].

ويورد فيشر قول برخت بصدد الغبطة الخاصة المحررة في الفن بقوله:"أن مسرحنا يجب أن ينمى رعشة الفهم، وأن تدرب الناس على متعة تغيير الواقع، فلا يكفي جمهورنا أن يعرف كيف تحرر "بروميثيوس" فقط. بل عليه أن يتدرب على اللذة في تحريره، ويجب علينا أن نعلمه كيف يشعر بكل الفرحة والغبطة اللتين يشعر بهما المخترع والمكتشف وبكل النصر الذى يشعر به المحرر[2].

وهذه المقولة تؤكد ما قلناه عن إيجابية المتلقى في التلقى ومشاركته الإبداعية من خلال المشاركة الوجدانية، لأن الفن تعبير عن المشاعر وفي هذا يقول شيف:"تعكس الصورة الفنية الواقع وحياة البشر وتعبر عن مشاعرهم"[3].

أن كانت الواقعية تخص المبدعين فهى أيضا تخص المتذوقين، لأنها تمس حياتهم ومشاعرهم وهمومهم باستيعابهم للواقعية والفن الواقعى وهذا الاستيعاب لا يشمل فقط الأفكار والمشاعر ومطمح أولئك الذين يبدعون أنما يشمل أيضا أفكار ومشاعر ومطامح أولئك الذين يتذوقونه، فلابد إذن للفن أن يعبر عن الحياة والواقع المعاش لتظل الصلة قوية بين المبدع والمتذوق من خلال الواقعية هذه.

---

(١). ارنست فيشر، ضرورة الفن، ص١٢٨- ١٣٠، ت:ميشال سليمان.

(٢). نفس المرجع السابق، ص١١.

(٣). يولدا شيف، قضايا البحث الفلسفية، ت:زيادة الملا، ص٢٤.

والواقعية فن الحياة بمظاهرها المتغيرة لتحليلها إلى ظاهرة دائمة تنطوى على جوهر ذلك المتغير[١].

وعلى ذلك نرى أن جوهر المنهج الواقعى يتمثل في التحليل الاجتماعى وتصوير الإنسان داخل مجتمعه الذى هو منه، فالواقعية لا تعزل الإنسان عن البيئة الاجتماعية التى يعيش فيها، بل تسعى الواقعية إلى فهم جدل العلاقات الاجتماعية المتغيرة. والفنان الواقعى يبصر خلف الوقائع والظواهر الفردية المنعزلة للحياة اليومية داخل إطار اللوحة الشاملة للحركة الإنسانية، ومن ثم ترتقى الواقعية بالخاصية وذلك بتصوير الفكر والشعور الإنسانى إلى مستوى المبدا الذى يعلو على المحاكاة والتماثل.

أن المنهج الواقعى لا ينضب له معين، مثله مثل الحياة التى يدرسها ويصورها، والواقعية تبدا في الفن حيث يتعلم الفنان كيف يدرس الواقع، وكيف يدرس العلاقات بين الإنسان والمجتمع والحياة الاجتماعية بكل ما فيها من تناقضات[٢]. وفي رأينا أن الواقعية ليست كلها تناقضات على حسب المفهوم الماركسى، بل هناك اختلالات وتوازنات، وعلى الفن الواقعى أن يعبر عن الخلل وعن التوازن.

فالواقعية هى تصوير لحقائق الوجود وهى محاولة الفنان لتصوير الإيقاع الذى يتلقاه من تلك الحقائق، وتصوير الكون والحياة المعاشة بكل اختلالاتها وتوازناتها وتسجيل مسيرة الإنسان في ترقيه وأنحطاطه فيكون بذلك الفن التعبير الصادق عن حقائق الحياة، فكم من حقائق أنزوت في ظلمات التاريخ وكان الفن هو الكاشف عن تلك الحقائق، لأن الفن هو تعبير الشعوب عن نفسها بنفسها لنفسها. الحياة الواقعية تصور نفسها بنفسها من خلال فن واقعى ملتزم بالحياة الواقعية[٣].

---

(١). ليزروف، مشكلات علم الجمال، مجال الواقعية، ص٢٧٤.

(٢). سوشكوف:مشكلات علم الجمال الحديث والواقعية وتطورها، ص٣٢١.

(٣). سدنى فنكلشتين:الواقعية في الفن، مجاهد عبد المنعم، ص٨٣- ١٢٠.

صراع الجسد حقيقة، غلبة النوازع الفطرية على المبادئ والمثل حقيقة، ضعف الإنسان ورضوخه لنزواته حقيقة، ولكن ارتفاعه فوق الواقع حقيقة كذلك، يلمسها كل إنسان في نفسه حينما يحقق كيانه الإنسانى، والفن ينبغى أن يشمل الواقع كله بلا تمييز والواقع الاكبر والاصدق في التصوير(١).

أن الموضوع الحى للفن الواقعى هو الإنسان، بكل ما تنطوى عليه أعماله وعذاباته من عظمة، وبكل ما في حياته الروحية من امتلاء(٢).

وقد كان تشيرنيشفسكى يفتش عن الجمال لا في المجال المثالى مهام كان قصيا عن الواقع، بل كان يبحث عنه في جوهر الواقع نفسه.

ويخلص تشيرنيشفسكى إلى القول"أن الوظيفي الأساسية للفن هى اعادة إنتاج كل ما يثير اهتمام الإنسان في الحياة.. والواقع عموما اكثر ثراء وتنوعا وامتلاء ويتمتع بمغزى اعظم من أية بدعة من بدع الجمال(٣).

لذلك فأن أهمية أى عمل فنى حسب رأى تشيرنيشفسكى أنما تتناسب تناسبا طرديا مع شموليته وصدق المواجهة، وحل القضايا التى تطرحها الحياة(٤).

ومن خلال اطروحاته نخلص بأن"رسم وجه جميل يتميز عن رسم وجه بصورة جميلة، لأن القول بأن هذا مرسوم بصورة جميلة يعنى أن النجاح قد حالف الفنان في التعبير عما كان ينوى نقله، لأن كل ما يثير اهتمام الإنسان لابد أن يشمل على القبيح والجميل في أن واحد. فلاهتمام هنا بالشكل كذلك المضمون. أى وحدة الفكرة والصورة، فالجمال عبارة عن وحدة الفكرة والصورة وهو تحقيق لفكرة من الأفكار، وهو هدف يرمى إليه كل النشاطات الإبداعية.

وهكذا يكون الإبداع معناه للفنان بجعل رؤاه الجمالية قابلة للتنقل للآخرين والتأثير عليهم عبر الصورة الفنية، حيث تنتقل الصورة الواقعية على شكل

---

(١). محمد قطب:منهج الفن الاسلامى، بيروت، ص٨٥.
(٢). سوشكوف:الواقعية وتطورها التاريخى، ص٣٢١.
(٣). فرنسيس كلفندر، الماركسية والفن الحديث، ص٣٤.
(٤). السابق، نفس الصفحة.

إبداعات للمتلقى فيشارك الفنان في احاسيسه الجمالية ولكن بطرقته الخاصة في التلقى والإدراك. فالواقعية تمثل وتعبر عن الوعى الإنسانى في تعبيره وتلقيه للإبداع الفنى.

٢-**الأصالة.** وهى تعنى التميز الحقيقى لسمات الشخصية والذى يرتكن على ماضى طويل من البحث عن الذات، والذات هنا لا تعنى النزوة العارضة، فما نعنيه بالذات أنما هو الفن المشترك بين شخصية الفنان وغيره، تلك السمة المشتركة والتى يبلورها الفنان بطريقته الخاصة، وينعكس في شكل إبداع فنى يجد المتلقى نفسه داخل إطاره.

فالأصالة أنبثاق لصفات مترابطة تمحل بصمات الفنان خلال التجربة الجمالية. والفنان الأصيل يحكى اصدق الفنى مما ورثه من تقاليد فاستوعبه ثم اعاد آخراجه بشخصيته المميزة فالأصالة تعنى استمرار للماضى حيا متجددا زآخرا بالمعانى والقيم ولكن بلغة العصر، والفنان الأصيل هو الذى يؤثر في الناس، ويعكس نبضهم وأن ذهب الفنان فما أبدعه يحكى عن شخصية الفنان الأصيلة.

ويعتبر الفنان الكوميدى "شارلى شابلن" من الشخصيات ذات الأصالة إذ كون أسلوبا من الحركة والنغم الموسيقى في التعبير الكوميدى، كما أن المصور بيكاسو والنحات هنرى مور كونا طريقا لهما فاصبحا من معالم القرن العشرين، وقد برز فأن جوخ بأسلوبه المميز واصالته في التعبير.

أنّ التجديد الفعلى هو أصالة في الشكل وحداثة في المضمون ومهما بلغ التجديد الشكلى من أصالة فأنه لن يحقق الغاية المرجوة إذ لم ياخذ الفنان بعين الاعتبار الإدراك الجمالى.

أنه قد تكمن وراء واقعية التجديد عملية استبدال تقليد بتقليد ولكن الفنان الأصيل يجدد حتى حينما يقلد، والعمل الأصيل لابد وأن يبدو بصورة حضرة جمالية جديدة تشاهد لأول مرة فيتولد لدى المتذوق "فنان متلقى" ضرب من الاحساس بالدهشة لأنطوائها على حقيقة جديدة فريدة.

أن الفن الأصيل هو ما يولد الدهشة ويحطم العادات القديمة في الإدراك عندما يفاجا المتذوق بعمل جديد لم يكن يتوقعه فيولد لديه شعور بالدهشة والاعجاب ثم الانتباه والانجذاب.

والعمل الفنى الأصيل هو الذى يدخل عنصر الدهشة للمتلقى. وهذه الدهشة هى الومضة الأولى للمبدع أيضا والدهشة ميزة إنسانية فالحيوان لا يندهش لأنه حيوان، أما الإنسان فيندهش لأنه إنسان والفنان المبدع هو الذى يستطيع تحويل هذه الدهشة إلى عمل فنى.

والعمل الفنى الأصيل هو الذى يولد مع الدهشة قلقا وتوترا للفنان والمتلقى ليحاولا حل تلك الرموز التى ظهرت من خلال الدهشة، تلك الدهشة التى أوقفتهم للحظات تاملية وبهذا نجد تواصلا بين الفنان والمتلقى وبينهما العمل الفنى الذى ادهشهما وأدخلهما في دائرة من التوتر والقلق بحيث ينجذبان نحوها من خلال "الاسر الجمالى".

أى المساحة الإبداعية والمسافة الفكرية ريثما يفكان رموزها ويستخرجان معأنيها الجمالية والإبداع الذى يؤدى إلى تطور الفن لا يتم الا بفضل علاقة الفنان الإبداعية بالواقع والتراث فالإبداع لا ينكشف في تقاليد التقاليد التراثية فحسب وأنما يتجاوز ذلك في كشف الجديد من الواقع نفسه، وخلق الجديد الذى لم يكن معروفا من قبل. ولذلك يجب على الفنان الغوص في اعماق الأشياء للبحث عن الأشياء الكامنة، ويعنى ذلك أن عملية الوعى ترافق دائما الخلق الجديد وكشفه من خلال التراث الإنسانى. وأن يكون منفتحا عن التراث الفنى الإنسانى والتقاليد الثقافية بل على العكس تماما يقوم على أساس الاستخدام المبدع لهذا التراث واحيائه من خلال مفاهيم عصرية. وفي هذا المجال يقول الدكتور عاطف العراقى في كتابه التجديدى "لقد سبق أن بينا في جانب من الجوانب منهجنا بين "طبع تراث" و"تحقيق تراث" و"احياء تراث" وقلنا أن المهم عندنا أو ينبغى أن يكون كذلك هو "احياء التراث"[1].

---

(١). عاطف العراقى:تجديد في المذاهب الفلسفية والكلامية، ص١٧.

والفنان بحكم رسالته رجل ثورى، ليس بالمعنى السياسى أو الاجتماعى ولكن بمعنى الثورة الجمالية. وأية ذلك أن العمل الفنى الأصيل لابد أن يحمل من معانى الجراة والمخاطرة والتجديد ما قد تتعارض مع المعانى والأساليب الفنية السائدة، فيحدث الفنان ثورة في المجال الفنى من خلال التجديد الذى استحدثه.

أن من يرى القديم بعقلية متفتحة لابد أن يراه جديدا، في حين أن من يرى الجديد بعقلية منغلقة لابد أن يراه قديما، إذن فأصحاب الأصالة هم اهل التجديد[1].

٣- الالتزام والحرية.

يجب التفريق بين الإلزام والالتزام من خلال حرية الفنان. والفرق بينما كبير بل أنهما ضدان.

فالإلزام:يعنى الأوامر التى تصدر للفنان لينفذ شيئا ما رغما عنه "أوامر خارجية" فينتج فنا فاقدا لكل مقومات الإبداع بلا احساس داخلى ولا معايشة وبدون تذوق جمالى ولا تامل بعيدا عن الالفة الفنية والتجربة الجمالية. فتكون النتيجة إنتاج فن مظهرى من خلال صنعة ماهرة لا حياة فيها، وفنا سطحيا بلا جوهر بعيدا عن الأصالة يفقد فيها الفنان حريته. ويكون ذلك من خلال قيود الأيديولوجيات[2]. والأنظمة الديكتاتورية التى ترغم الفنان بأن يسلك هذا المسلك.

أما الالتزام:يعنى الأيمان بقيم ومبادئ وهى نابعة من داخل الفنان ومن اصالته الفنية يجد فيها الالفة يحقق فيها الفنان حريته لكشف القيم الجمالية من خلال العملية الإبداعية والتجربة الجمالية التى يعيشها.

---

(١). زكريا إبراهيم:الفنان والإنسان، مكتبة غريب، ص١٠٦.

(٢). تقيد الفن من خلال العقائد القديمة والأيديولوجيات الحديثة والأنظمة الديكتاتورية من خلال إلزام الفنان بأن يفعل كذا فتقيد في الأسلوب والموضوع، يستثنى من ذلك العقيدة الاسلامية لأنها لم تتعامل مع الفن "بإفعل كذا" بل تعاملت معه "بلا تفعل كذا". والفرق كبير بين الأسلوبين، ارجه لكتابنا (اثر العقيدة في منهج الفن الاسلامى)، بيروت، ١٩٩٠، ص٢٠٣.

ولكى يؤدى الفن رسالته لابد من الالتزام وهو التزام الحق، حيث يكون الفنان حرا مقيدا داخل قيود الفن نفسه، وما نعيه بالقيود هى قيود الفن ونظامه الجمالى[١].

ويلح أمامنا سؤال هام:ما هو الشىء الذى يربط الالتزام بالحرية؟

ويأتى الجواب ملحا بأنه قدرة الفنان العقلية وقواه النفسية والمقدرة الإبداعية التى اختص بها. وسوف تأتى اجابتنا وتفسيرنا لهذه المقولة لاحقا من خلال معالجتنا لموضوع الالتزام والحرية وما بينهما من اتصال، فأن الفهم الواعى للحرية يجب أن يتضمن التزاما من نوع ما.

حينما تكون الحرية مرتبطة والالتزام بلا حرية، تصبح الامور مجرد اشياء مجردة تركيبة فكرية لا تمت للواقع والحقيقة، فالحرية نسبية مرتبطة ومشروطة بالالتزام، ومع احساس المرء الواعى بحريته، يشعر إلى حد ما بالتزامه على الاقل تجاه حريته هذه[٢]. والحرية في معناها الحقيقى تساوى وتوازى تقديرا واعيا بضرورة الالتزام التزام المرء ازاء المعنى الكبير لوجوده في الحياة[٣].

فثمة من يؤسس حرية المبدع على كون مبدعاته حاجة اجتماعية... فالحرية ليست تلك الفوضوية المعنية بتحقيق الرغبات جمعا، إذ ينتفي ذلك التناقض الزائف بين الحرية والالتزام وتغدو الحرية دراية واعية بالالتزام[٤].

إذا ما تتبعنا نظرية سارتر في الموضوع الجمالى نجدد أنها لا تكاد تنفصل عن نظريته العامة في الخيال ولذا نجده يعّرف الخيال بأنه الوعى باسره من حيث هو قادر على تحقيق حريته. بمعنى أنه الشعور من حيث هو قادر على تجاوز الواقع.

---

(١). لكل فن قيوده، فليس الحرية في كفة والقيود في كفة آخرى بل لكل قيد حرياته ولكل حرية قيودها.

(٢). حسن سليمان:حرية الفنان، الهيئة المصرية للكتاب، ص١٥٤.

(٣). السابق.

(٤). نبيل سليمان:اسئلة الواقعية والالتزام، دار الحوار، ص٩١.

يقول سارتر "أن المرء حر في فتح الكتاب الموضوع أمامه وتركه حيث هو، لكنه بمجرد ما يفتح هذا الكتاب لكى يقراه فقد اخذ على عاتقه مسئولية العمل على فهمه[1]. إذ أننا نوافق سارتر على هذه النقطة، سالفة الذكر، فالإنسان حر في اختياره في البدء ولكنه متى ما اختار فعليه أن يعمل على ما تقتضيه الضرورة الجمالية، لأنه يدخل داخل دائرة العمل الفنى بتفهم من خلال إدراك جمالى ومقدرة واعية، يتعامل مع الموضوع الجمالى الذى اختاره حتى يصل إلى الهدف الذى يرجوه والنتيجة التى اراد أن يصل إليهما ومن ثم يبرزها للعيان حيث يكون الموضوع الجمالى مجالا للنقد والتلقى من الآخرين، أن سارتر ليفرق بين النثر والشعر فيقول أن النثر أدب ملتزم في حين أن الشعر أدب غير ملتزم تبين لنا أن سارتر قد نفي الالتزام عن الشاعر وجعل من النثر عالما لغويا لا يقوم الا على الالتزام.

وهكذا وضع سارتر النثر من جانب وشتى الفنون الأخرى من جانب آخر، فقد قرن الأدب بالالتزام والدعوة إلى الحرية في حين أن غيره من الفنون أنما هى اقرب إلى التخيل منها إلى التدبر العقلى.. وعلى الرغم من هذه التفرقة التى اقامها سارتر فستظل الفنون جميعها لغات رمزية تتنوع أساليبها وتتعدد اشكالها، ولكنها تتفق جميعا في كونها تعبر عن العمليات الدينامية لحياتنا. وتقوم بتزويدنا بنوع جديد من الحقيقة، ومن هنا فأن لكل عمل فنى بناء ذهنيا يكشف عن ضرب من ضروب المعقولية الا وهى معقولية الصور والأشكال، ولو أن سارتر فهم ما في الفن من لغة رمزية لما تورط في استبعاد فنون الشعر والتصوير والموسيقى من دائرة الالتزام بحجة أنها مجرد وسائل في خدمة المتعة الجمالية الخالصة، دون أن تكون لها ادنى دلالة معنوية أو فكرية[2].

---

(١). زكريا إبراهيم:فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، ص٢٢٩.

(٢). راجع كتاب فلسفة الفن في الفكر المعاصر، زكريا إبراهيم، ص٢٤٨- ٢٥٤.، ومؤلفات سارتر الأدبية، ت:عبد المنعم الحفنى، دار الثقافة العربية للطباعة.

ازاء ما نراه من هذه التفرقة السارترية أن الالتزام لا ياتى من نوعية الفن الممارس بل الالتزام نابع من الفنان نفسه ومن اصالته في محاولته إيصال إبداعاته إلى الآخرين، عبر أعماله الإبداعية، فليس الفن هو الذى يلزم في إنتاجه الفنى أو يلزم لإنتاج فن ما.

فالألوان تحمل دلالات، والموسيقى تنطوى على معانى، والقصائد عامرة بالأفكار، فهذه الدلالات والمعانى والأفكار يقوم بها المصور والموسيقار والشاعر من خلال هذه اللغات الرمزية التى لها دلالاتها المعنوية والفكرية والجمالية وكلها تتفق في كونها تعبر عن عمليات عقلية لإعطاء نوع جديد من الحقيقة عبر التزام الفنان وتالفه مع التجربة الفنية من خلال وعى وقدرة وإدراك وليس تخيلا فقط.

وننتقل إلى نقطة آخرى وهى أنه ليس الموقف فقط هو الذى يخلق الفنان، بل أن الفنان هو الذى يستفيد من تلك المواقف. فالفنان لا يخرج من كونه موقف ولا نجد تعبيرا اصيلا من فنان بدون مواقف تحدد مسيرته. ولهذا كانت نظريته الفن للفن بمثابة رد فعل ضد الرومانتيكية التى نجمت عن المبالغات التى تضمنتها ردود الافعال فهبط الفنان من عليائه بعد أن تعب من وجوده في عش النسر، وبعد الحرب العالمية الثانية دخل العالم عهدا جديدا كان لابد من ازالة اثار الحرب المادية والنفسية والاخلاقية فكان على الفنان أن يتخذ موقفا وأن يتحول فنه إلى سلاح في معركة الحياة، فاتت فكرة الفن الملتزم لتحل محل فكرة الفن للفن فاصبح الفن من اجل الإنسان والمجتمع.

وقضية الفن تدور حول تلقائية الفنان بأن لا يفرض عليه هدف من الخارج وأن يترك ليعبر عما يحس به فحسب الا أنه تمادى في التلقائية والحرية، فأنتجت فنون شوهاء تبعث روح التخاذل والأنحلال وتتجاهل مشاكل المجتمع. أما أن كان الفن ذو هدف معين عن طريق الإلزام الداخلى والإيمان بمبادئ دفينة نابعة من أصالة مع ضرورة الارتباط بالآخرين وبمشاعرهم لكى يرتبطوا هم كذلك بما يبدعه الفنان فتكون الصلة بينما من خلال التجربة الجمالية. وعليه نرى أن الفن

الفعال هو الذى يمتد جذوره إلى الواقع التاريخى والاجتماعى، والذى يعمل جاهدا على فهم هذا الواقع وممارسته وتعديله.

والمهم هو التوافق الذى يتم الفن الهادف والملتزم مع القوى الإبداعية لدى الفنان، يكون الفنان مؤمنا بما يقدمه من عمل إبداعى من اجل ذلك الهدف المعين ملتزما تجاه عمله الجمالى، وهكذا يتصاعد الوعى الإنسانى حيث يتمكن الفنان من ابراز مواضيع تهم الإنسان فيتقبله ذلك الإنسان لهفة، لأن هذا النوع من الفن الهادف يخدم اغراض إنسانية ولهذا يتفهمه المتلقى، ويتعايش معه فيزداد وعيه من خلال ما يتلقاه وما يحققه من حرية من خلال هذا الرباط الجمالى، وهى حرية متبادلة فمحافظة الإنسان على حرية الآخرين وحقوقهم ضمان لحريته هو أيضا.

وبهذا يمكن لنا القول بأن الإبداع الفنى ينتج عن وعى "الفنان والمتلقى" من خلال فنان ملتزم بحريته وحرية الآخرين. فحرية الفنان مصاحبة التزامه بموقف معين قد اختاره، فالحرية والالتزام متلازمان كتلازم الإلزام والتقيد.

والفنان فرد يعيش داخل مجتمع تحيط به حريته كفردية مبدعة يبدع بحرية وهو ملتزم بواقعه وحياة مجتمعه وإيمان نابع منه في بحثه عن الجمال لإبداع أعمال إبداعية يتواصل من خلاله الافراد في معايشتهم للتجربة الجمالية من خلال تلقى العملية الإبداعية وتذوقها.

٤-الإرادة.

الالتزام والحرية كلأهما نبعا من ارادة الفنان، من خلال ارادته يتمكن من تحقيق حريته اللمقرونة بالالتزام.

الإبداع الفنى هو تحقيق لارادة الفنان، بتحقيق ذلك من خلال وسيط فنى عندما تتحول هذه الوسائط إلى معانى جمالية، حيث يتمكن المتلقى من قراءة رسالة الفنان.

والإرادة هى القوة الدافعة للسيطرة على الملكات الإنسانية وتحويل الخيالات والأحلام إلى عمل مبدع بإستخراج الكامن من الكائن. والسعى الحثيث وراء الغاية المرجوة التى يرغب فيها إنسان تحقيقا للميول السامية التى تنجم عن التربية والحياة الاجتماعية والمطابقة بين البيئة النفسية والبيئة الاجتماعية.

وفي هذا المضمار يقول كلاباريد:"أن الإرادة قوة دافعة تسيطر عليها الشخصية بأسرها، إذ يسعى الإنسان وراء الغاية المرغوبة فيها على نحو مباشر، ثم تحار في اختيار الغاية التى يجب تحقيقها فيشب النزاع بين ميلين، وفي هذه الحالة تتدخل الإرادة وتكون وظيفتها حل مشكلة الغاية"، ويقول أيضا:"الإرادة هى العملية التى تستخدم في حل مشكلة خاصة بالغايات وذلك أنتصار الميول الأسمى مرتبة"(١).

ولكننا نتسال كيف السبيل إلى تحديد الميل الأسمى من المنحط بدون الرجوع إلى الاحكام ذات القيمة الاخلاقية؟ واجابتنا على هذا التساؤل أنه يمكن تحديد هذه الميول السامية بالنسبة للميول المنحطة، وذلك إذا قلنا أن الميول السامية أنها هى التى تنجم عن التربية والحياة الاجتماعية. والإرادة هى التى تقوم بوظيفة المطابقة بين البيئة والسلوك الشخصى. وبهذا يمكن لنا القول أن الميول المنحطة هى التى لا تتطابق مع السلوك البيئى في موازنتها مع السلوك الشخصى.

والإرادة هى التى توجد توازنا بين الضرورة الشخصية وضروريات المجتمع وهى المسافة التى يفرق بين الافراد في مسلكهم الإرادى فالإرادة هى التى تفسر نفسها بنفسها.

الفعل القصدى ينتج من الموازنة بين رغبة وارادة ثم اختيار.

فيكون العنصر للارادة هو عنصر الاختيار. فالفنان يختار مما يتلقاه من خلال ارادته ويحدد المجال الإبداعى الذى يمكن له أن يبدع فيه، وفقدان الإرادة يفقد المرء القدرة على الاختيار.

---

(١). ادوارد كلاباريتد، التربية الوظيفية، ت:محمود قاسم، الأنجلو، ص١٦٠.

والفن تعبير والتعبير في أساسه اختيار والاختيار يستدعى تنظـيم الأفكـار والإرادة فتكون الإرادة عنصرا أساسيا في الفعل الإبداعى.

شكل رقم (٥) الفعل القصدى للارادة.

والإرادة رؤية وفكر وعمل، وعند تحول هذه الرؤية الفكرية إلى مجالـه التطبيقى يدخل الفنان المجال العملى، ومن خلال تطابق الرؤية الفكرية بالتجربة الجمالية يستطيع الفنان أن يبلور عمله الفنى ويحيله إلى المجال الإبداعى.

٥-دور التربية الجمالية في الإبداع الفنى.

التعبير الفنى أساسه اختيار وتنظيم لأفكار إبداعية، والفن تعبيـر عـن الذات "ذات الفنان" ويتوقع الشىء نفسه من الآخرين "الذات المتلقية". فأن كـان المبدع كذلك فيجب تربية الآخرين على هذا السلوك الإبداعى. وهذا يعطى الدافع لمواجهة المشاكل الجمالية واخضاعها لقوة ضابطة وهادفة، وهكذا تتدخل التربية الجمالية في الارتقاء بالعملية الإبداعية والإبداع الفنى.

أن الفن ليس غاية في حد ذاته، بل وسيلة لحياة افضل فعلـى الفـن أن يلعب دوره في حياة الناس، فيعمل على نمـوهم الفكـرى، وتعـديل سـلوكهم وتذوقهم[١].

---

(١). سيد حسن حسنين، التعبير والتربية، مكتبة النهضة، ص٩٢.

ويمكن أن يتغير السلوك الإبداعى نتيجة لاكتسابهم خبرات معينة عن طريق التدريب، إذ أن التدريب يزيد من كفاءة الأداء الإبداعى أيضا[١].

وتبين الدراسات أن تعليم برامج إذاعى لتنمية الخيال، لا يؤدى وحده لاثارة الاكار الإبداعي وتنشيط الخيال بل أن طريقة التعليم تلعب دورا مماثلا[٢].

ولهذا وضع العلماء الطرق الكفيلة بتنمية وتدريب الإبداع ووضعوا لها الاسس العلمية والعملية، لأن قدرات التفكير الإبداعى "بوصفها مهارات عقلية" قابلة بأن تنمى وأن تزيد بالتدريب شأنها شأن المهارات في حل المشكلات التى تركز على طرق توحيد الأفكار.

التعبير الفنى مهيا ويهئ المجال لاكتساب الخبرات الجمالية ويساعد على تنمية الجوانب المختلفة اللازمة لتكامل الشخصية، مما يجعل التربية الحديثة تعنى بالتربية عن طريق الفن وهو ما نعنيه بالتربية الجمالية، وهذه التربية الجمالية تعتبر أساسا لكل تربية سليمة فهى ترفع مستوى الافراد، وتجعل حياتهم وأعمالهم تتصف بالجمال والأنسجام وحسن التنظيم فيكون الإنسان مبدعا في كل شيء.

وأن التربية الجمالية تجعل الفرد قدرة على خلق قيم ابتكارية وجمالية، وتجعل له قدرة على الاستمتاع بالجمال الطبيعى وجمال الإنتاج الإنسانى، وكما تجعله قادرا على تعديل أعماله وتعبيره وحتى سلوكه.

بعد توضيح أهمية التربية الجمالية ودورها في تعديل السلوك الإنسانى دورها في التنمية الإبداعية، نوضح الطرق المثالية التى اتبعت في التربية الجمالية على الأداء الإبداعى وطرق تنشيط القدرات الإبداعية والعوامل المتبعة لبناء العقل.

تمر عملية الإبداع في حل المشكلات بثلاث اطوار:

١. إكتشاف الواقعية Fact finding أو الاحساس بالمشكلة.
٢. إكتشاف الفكرة Idia finding أو توحيد الأفكار.
٣. كتشاف الحل Saluation finding أو حل المشكلات.

---

(١). زين العابدين درويش، تنمية الإبداع ومنهج وتطبيق، القاهرة، ص٩٥.

(٢). عبد القادر إبراهيم، افاق جديدة في دراسة الإبداع، الكويت، ص١٨٠.

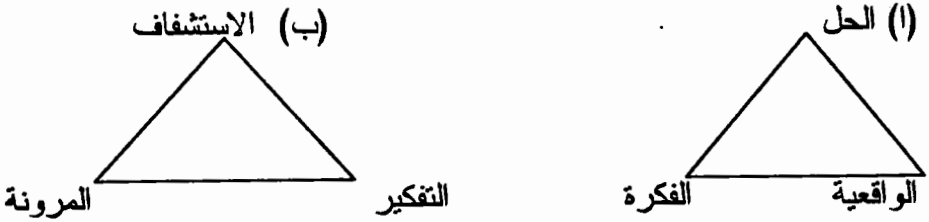
أما السمات المعرفية المهمة في الأداء الإبداعى فتمثل فـــي مجموعـــة "قـــدرات عقلية" امكن تحديدها وتعريفها اجرائيا وأهمها:

طلاقة التفكير Idea liona flluencyl

طلاقة التلقائية Spontaeuous flxbility

المرونة التكيفية Adoptive flxbility

استشفاف المشكلات Sensitivit to problems[1].



شكل رقم (٦)

اطوار حل المشكلات الإبداعية والسمات المعرفية للقدرات العقلية للاداء الإبداعى

وطرق تنشيط القدرات الإبداعية ترتكز على ثلاثة محاور:

١. تدريب الإبداع كموضوع مستقل.

٢. تعديل المناهج الدراسية لتساعد على تنمية الأسلوب الإبداعى.

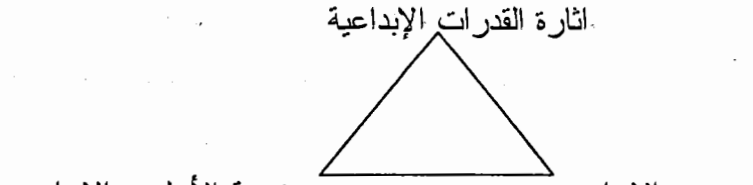
٣. خلق مناخ تعليمى يشجع على اثارة القدرات الإبداعية[2].

محاور تنشيط القدرات الإبداعية

---

(١). زين العابدين درويش، تنمية الإبداع ومنهج وتطبيق، القاهرة، ص٦١.

(٢). عبد الستار إبراهيم، افاق جديدة في دراسة الإبداع، المطبوعات، الكويت، ص١٧٧.



شكل رقم(٧)

عوامل جيليفور لبناء العقل Structuve of intellect:

١. تقرير ما يمكن تعلمه وكيفية الاستفادة منه.
٢. فهم طبيعة الظاهرة العقلية.
٣. الصفات التى لها تقبل للتدريب في القدرات العقلية.
٤. التشديد على الوجوه العامة في عملية التعلم.
٥. الاهتمام بمعامل الترابط والتفكير المبدع في حل المشكلات.
٦. دروس عملية في توليد الأفكار.

وأنموذج جيليفورد لبناء العقل مكون من خمس عمليات وهى:

التقويم، الإنتاج المفرق، الإنتاج المجمع، الذاكرة، التمييز.

ومن ستة نتاجات وهى:

الوحدات، الصنوف، العلاقات، المنظومات، التحولات، التضمينات.

ومن اربعة وحدات وهى:الصورى-الرمزى-السلوكى-الدلالى[(١)].

ومن خلال هذه الخطوات والمعامل تبرز لنا أهمية التدريب في التربيـــة الجمالية وتحقيق حاجاته العقلية من اجل التعليم في سبيل الإبداع.

ويتضح لنا نمو الإبداع وتنشيطه وخضوعه لقوانين وخطوات يؤكد دور العقل في الإبداع الفنى.

وتثبت هنا استبيان دراسة اجريت على ٩٧ طالبا لاخذ ارائهم في البرامج التدريبية لتنمية التفكير الإبداعى[(١)].

---

(١). فآخر عاقل، الإبداع والتربية، دار الملايين، ص١٢٠- ١٣١.

١-**السؤال..** هل تشعر بأن قدرات التفكير لديك قد تحسنت بالتدريب الذى لقيته في برنامج تنمية التفكير الإبداعى؟

الإجابة.. (صفر%) اصبحت اسوا مما كنت.

(٥%) لم يحدث أى تغيير.

(٢٩%)تحسنت قدراتى قليلا.

(٥٠%) تحسنت بقدر اكبر.

(٦٠%) تحسنت بدرجة كبيرة جدا.

٢-**السؤال..** هل تتمتع الأن باستخدام عقلك وخيالك اكثر مما كنت من قبل تلقى تدريبا التفكير الخلاق؟

الإجابة.. (صفر%) اقل من ذى قبل.

(٧%)كما كنت من قبل.

(٢٩%) اكثر قليلا من ذى قبل.

(٥٠%) اكثر من ذى قبل.

(١٤%) اكثر جدا من ذى قبل.

السؤال.. هل تعتقد أنها فكرة جيدة أن تقوم هذه الدروس؟

الإجابة.. (٨٩%) نعم (١١%)لا

السؤال.. هل تحب أن تتلقى دروس وتدريبات آخرى لتنمية التعليم الإبداعى؟

الإجابة.. (٩٠%) نعم (١٠%) لا

وبهذه النتيجة يتضح لنا أهمية التدريب لتنمية التفكير الإبداعى ودور التربية في التربية الجمالية، والدور الفعال وبناء العقل ودوره في الإبداع الفنى.

والتحقيق لما توصلنا إليه في تحليلنا بأن الإبداع الفنى ما هو الا عمل واع بارع يقوم به فنان مبدع يفكر وهو يبدع من خلال جهده وعقله داخل

---

(١). ارجع لكتاب، تنمية الإبداع، زين العابدين درويش، ملحق (جـ)، ص١٨٧- ١٨٩، دار المعارف، مصر.

المساحة الإبداعية، وآخر متذوق أيجابى يتذوق ويفكر ويستخدم عقله في إستخراجه للمعانى الجمالية داخل المسافة الفكرية ولهذا نستقرئ تاريخ الفن التشكيلى [1].

كمثال، ونأخذ بعض الأمثلة[2].

١-الشامان-الإنسان الأول- فنان الكهوف.

يكاد أن يكون عمر الفن هو عمر الإنسان فقد تلازما منذ أن كانا ولعب (شامان)-وهو فنان العصور الحجرية الأولى- دورا خطيرا وهاما في حياة الإنسان الأول، وذلك في حفاظه على تماسكها ووحدتها وبقائها واتزانها وتطورها، وكان دوره بالغ الأهمية والتعقيد تتشابك الاختصاصات فهو الطبيب المعالج، والكاهن الواعظ، والفنان المبدع لكل أنواع الفنون من رسم ونحت وزخرفة وتصميم ورقص وغناء وتمثيل.

لم يكن "الشامان" "منجما" أو "مرابيا" أو "دجالا" ليبتز الاموال حيث لا مال ولا متاع، ولم يكن "محتالا" حيث المجتمع محدود كل شيء فيه مشاع، بل كان من ابرز ما فيه أنه فنان مبدع أبدع الإبداعات الأولى.

كان يقوم بتشكيل الحجارة ليستعين بها في الصيد ويشذبها ويهذبها حتى يتمكن من استخدامه، أى أنه بدا في "الاختيار" والإكتشاف والابتكار حين حول الحجر الصلد واستخدمه سلاحا للصيد، والصيد هو أساس تلك المجتمعات فالصيد هو الحياة والحياة هى الصيد، وكان الشامان يقود عملية الصيد برسوماته

---

(١). أن تاريخ الفن التشكيلى عنصر تراكم وتجمع وهو الذى يكفل شتى ضروب الفن، وضرب من التلاقى المستمر أو التلاقى المنتج، وقد اثرنا اختيار امثلة من الفن التشكيلى عن ضروب الفن الآخرى لأننا نجد فيه التسجيل الامين لتطور الحضارة الإنسانية.

(٢). ومن امثلة الوعى الإنسانى في التعبير الفن التشكيلى:

١-الشأمان"الإنسان الأول" فنان الكهوف، ٣٠،٠٠٠عام ق. م.

٢-ليوناردوا دافنشى Lonardo Davinci (١٤٥٢- ١٥١٩).

٣-لويس ديفيد Lauis David(١٧٤٨- ١٨٢٥).

٤-بول سيزأن Paul Cezanne(١٨٣٩- ١٩٠٦).

٥-بيكاسو Picasso(١٨٨١- ١٩٧٣).

الجدارية على جدران كهفه، وما على الصيادين الا اقتناص ما رسمه الشامان، حيث كان يعمل بصدق في الاحساس ومهارة في التكوين بخبرة متأنية من خلال صور عقلية جسدها برسوماته، وما على البقية الا جمع اجساد الحيوانات التى صورها "الشامان" على جدرأن الكهوف حيث حبس ارواحها! داخل الرسوم والألوان وذلك لضمان صيدها وتوافرها وتكاثرها حتى بعد قتلها.

وبذلك يكون إبداع الشامان هو فن الحياة، وكان لفنه سحرا ذا إيحاءات قوية موجهة من الفنان إلى المشاهد عبر الرسالة الإبداعية. فاصبح الفن ضرورة حياته لذلك الإنسان وضرورة لبقائه[1]. فكان الفن منذ أن كان ضرورة حياتية وجمالية.

٢-ليوناردو دافنشى.

يمثل عصر النهضة (١٤٠٠- ١٦٠٠م)ثورة الإنسان على إلهة الحياة. فإذا ما كان "ميكل أنجلو" قد جسد ارادة عصر النهضة في رسوماته المنحوتة ومنحوتاته المنطوقة، وكان "روفائيل" سمة ذلك العصر في دراسة القديم وهضم الحديث والتأليف بينهما، فقد مثل "ليوناردو دافنشى" عبر اثاره الخالدة روح ذلك العصر في البحث والاستقصاء والعمل الدؤوب ومعايشة للتجربة الجمالية.

وليوناردو دافنشى هذا متعدد المواهب والتخصصات فبجانب أنه مصور فنان فهو مهندس وكيميائى وباحث علمى ومخترع وموسيقار وعالم طبيعى وقد امتاز بحاسة حادة وقوة ملاحظة للطبيعة وظواهرها وقوانينها.

ونلحظ من اثاره ظهور الخصائص المميزة لعصر النهضة وهى الدراسة الشاملة للعمل الفنى بما في ذلك البحث التاريخى والتحليل النفسى ثم التجارب على الخامات والمعرفة العميقة باسرار الحياة الإنسانية ومعطيات الطبيعة.

وقد ذكرنا من قبل تلك الدراسات التى اعدها لكى يرسم لوحة "ليدا والبجع والتوام" الباب الأول، ويمكن لنا القول بأن فنه ناتج عن دوافع ذهنية

---

(١). راجع الكتب التالية: ١-الفن والإنسان، عز الدين إسماعيل، دار القلم، بيروت. ٢-محيط الفنون (١)الفن التشكيلى، حسن فوزى وآخرون. ٣-الواقعية في الفن، سدنى فلنكشتين، ترجمة مجاهد عبد المنعم.

تزداد اتساعا كلما اطرد في بحثه عن شيء من الأشياء، إذ نلحظ عبقريته ونظرته المستقبلية مما وجد من رسومات تشير إلى محاولته وضع تصميم لطائرة ودبابة وخزانات مياه".

وقد أخرج ليوناردو دافنشى رائعته الخالدة "الموناليزا" في اربع سنوات، مما يؤكد حرصه على الدراسة والتقصى والتدقيق في اختيار الخامات، والمواضيع هذا وقد نهج أسلوبا متميزا في التعامل مع العمل الفنى، باجراء الدراسات العلمية والتطبيقية في إبداعاته الفنية.

ونستخلص من دراسة ليوناردو افنشى وامثاله من الفنانين الذين اتبعوا أساليب عملية لتحقيق الواقعية والأصالة، وذلك بالدراسة والتشريح للجسم الإنسانى ودراسة للعوامل الطبيعية واتباع قواعد المنظور الهندسى Prespective ومبادئ علم النفس، نتج عن ذلك القيام بدراسات تحضيرية واعية لجزئيات الأشياء للتعامل وتتماسك في عمل فنى متكامل مما يتطلب دراسة قبلية واعادة للإبداع اثناء عملية الإبداع، ووضع الأعمال الإبداعية كمشاريع ليتم تنفيذها بدقة[١].

٣- لويس ديفيد.

استمر عصر النهضة لمدة قرنين من الزمان طبقت فيه المفاهيم الفنية ثم تلاه عصر الباروك[٢] والركوك[٣]. (١٦٠٠- ١٨٠٠م) وكان هذا العصر بعيدا

---

(١). راجع الكتب التالية:١- محيط الفنون (١)الفن التشكيلى، حسن فوزى وآخرون. ٢- ليوناردو دافنشى،احمد احمد يوسف، دار المعارف، مصر. ٣- الواقعية في الفن، سدنى فلنكشتين، ت:مجاهد عبد المنعم. ٤- Christensen, Apocotorial history of Western Art. أنظر اللوحة رقم (٢) الموناليزا (الجوكندة)، ص١٨٦.

(٢). الباروك Boroque: فن أوربى ظهر في القرن السابع عشر الميلادى وكلمة باروك تعنى بالبرتغالية اللؤلؤة غير المنتظمة(١٦٠٠- ١٧٥٠) وهو طراز أيطالى غالى في اشهار المشاعر الوجدانية.

(٣). فن أوربى ظهر في القرن الثامن عشر الميلادى، وكلمة ركوكو مشتقة من من كلمة (روكاى) الفرنسية التى تعنى الاقواس قوقعية الشكل، وهو نهج فرنسى عنى بالمظاهر وبالفن الارستقراطى وفن البلاط الملكى (Rococo).

عن واقع الحياة بها وكان فنا للبلاط اقرب إلى البريق الزائف وقد اقتصر الرسم على الملوك والرؤساء والاباطرة ورسم الجنيات وربات الميثولوجيا واميرات القصور. ومن ثم كانت العودة إلى الفن الكلاسيكى Neo. Classicism بزعامة الفنان الفرنسى "لويس ديفيد" الذى رسم لوحة "قسم الاخوة هوراس"[1].

وبعد نجاح الثورة الفرنسية التى كان ديفيد عضو فيها، اصبح هو الحاكم بامره لكل ما يتعلق بشؤون الفن وهكذا قضى على أسلوب الركوكو (الركيك) وفرض على فرنسا ذلك الأسلوب الرصين المتزن، إذ يرجع إليه الفضل في تحرير الفن الفرنسى من الزخرف السقيم، غير أنه تسلط على الفن حتى كاد أن يكتم أنفاسه، وفرض أسلوبا قديما "الكلاسيكية بقواعدها" دون أن يبيح ادنى قسط من الحرية لأى فنان مبدع فضرب ذلك مثلا في الاستبداد الفنى.

المهم أن ديفيد فرض على فرنسا وعلى أوربا فنا له قواعده وأسلوبه تحت سيطرة قوانين اكاديمية، ثم كان الفنان "الجريكو" أول من تمرد على مدرسة ديفيد برسمه لوحة "طوف الميدوزا" التى تعتبر أول لوحة رومانتيكية Romanticism[2]. تعتمد على المبالغة في تصوير المشاهد التراجيدية والدرامية، فالحركات اشد عنفا والابطال اعظم بطولة والنساء أروع فتنة، وتعتبر الرومانتيكية الفاصل بين العالم الكلاسيكى القديم والعالم الحديث، فقد كانت الحياة سكونية أخذة بوجهة نظر "بارمنيدس" بأنكاره للحركة، منذ قيام الرومانتيكية تغيرت وجهة النظر للحياة من السكونية إلى الديناميكية المتطورة وكان الفن قبل الكلاسيكية العائدة وقبل الرومانتيكية لارضاء الجمهور فئات خاصة، ولكن اصبح الفن بعد ظهور المدرسة التأثرية Impressionism فنا يخلق توترا ببينه وبين الجمهور، وبهذا تحول المشاهد السلبى إلى متذوق إيجابى من خلال الفكرية التى بين المشاهد والمشاهَد. هذا وقد اعطيت للفنان حق الاستجابة لمشاعره ونزوعه الفردى ليكشف مجال النفس الإنسانية، فأنطلق إلى ما هو وحشى وغريب.

---

(١). لوحة "قسم الأخوة هوراس":وهى أول لوحة في التاريخ يشتريها الملك لويس السادس عشر لارضاء الفنان ونزولا على رغبة الجماهير الثائرة.

(٢). الرومانتيكية: تمرد على الكلاسيكية، ظهرت في القرن التاسع عشر في أوربا، وكلمة رومانتيك تعنى بالفرنسية قصة أو حكاية وهى مبالغة في تصوير المشاهد.

وحاول المتلقى أن يفهم الفن بنفش مشاعر الفنان من خلال العمل الفنى الذى يمثل حلقة لوصل بين المبدع والمتقلى. وهكذا تمكن ديفد لويس من إرساء فن تحكمه القواعد والقوانين الاكاديمية للتحكم في العملية الفنية في تصميم اللوحة أدى ذلك إلى وضع قوانين تحكمت على الفنان ذاته فكبلته[١].

٤-بول سيزان أمام الفن الحديث.

تعد مدرسته أول المدارس للفن الحديث فهو بذلك أمامه، وهو خير مثال للفنان المبدع الذى اكتسب فنه بالتعلم والكسب والخبرة العقلية، قد فشل عدة مرات للالتحاق بكلية الفنون، وكان ضمن الفنانين المرفوضين في أول معرض لهذه المدرسة وعلى الرغم من ذلك شق طريقه الفنى بالجهد والمثابرة حيث اكتشف اشياء كان لها اثرها الفعال على الفن الحديث والمعاصر.

ومن الإكتشافات التى اكتشفتها للون الرمادىالسائد الممتد بيين المشاهِد والمشاهَد. والتصميم الفنى للوحة والبعد الثالث في المكعبات والدوائر والأشكال المخروطة حيث كان فنه معمارى التكوين وقد حققت هذه المدرسة بقيادة سيزأن ورفاقه الكثير وذلك في التخلص من القواعد الاكاديمية، وإكتشاف المسافة الفكرية بين المشاهِد والمشاهَد، والاهتمام بالأضواء وعلم البصريات[٢]. وتفجر الألوان الداخلية للا ألوان المتجاورة[٣]. واستخدام الألوان التكاملية[٤].

---

(١). يمكن الرجوع للمراجع الآتية:١-الفن والإنسان:عز الدين إسماعيل، دار القلم، بيروت. ٢-أسرار الفن التشكيلى:محمود البسيونى، عالم الكتب. ٣-محيط الفنون (١) الفن التشكيلى، حسن فوزى وآخرين.

(٢). العين ترى من خلال الضياء المنعكس من الشىء المرئى إلى الشبكية بالعين، والضياء هو أساس الابصار، حيث تنعدم الرؤية في النور الكثيف والظلمة الكثيفة، أما الجو الفاصل بينهما فهو الضياء حيث تكون الرؤية.

(٣). تجاور الألوان يولد ألوان جديدة، فمثلا إذا تجاور اللون الأزرق مع الأصفر فسوف نجد لونا ثالث بينهما وهو اللون الأخضر يمزجها المشاهد ببصره عند رؤيته للونين المتجاورين.

(٤). اللون التكاملى هو مقابلة لون رئيسى وأساسى مع لون فرعى ناتج من اللونين الرئيسيين الآخرين مثلا:الأحمر يقابله الأخضر الناتج من الأصفر والأزرق، أصفر يقابله البنفسجى الناتج من الحمر والأزرق، الأزرق يقابله البرتقالى، الناتج من الأحمر والأصفر.

وكان رسم رواد المدرسة رسما لحظيا من خلال تغير الأشكال المتغيرة بتغير الأضواء الساقطة على الشكل على التوالى، وتهدف هذه المدرسة إلى تحويل المشاهد السلبى إلى متذوق أيجابى وذلك بأن يشارك المشاهد على الاقل بعينه في إستخراج المعانى الجمالية من اللوحة المشاهَدة وذلك بالمزج البصرى للا ألوان.

وهكذا وضعت هذه المدرسة أولى قواعد الفن الحديث في تكرار روح التجربة وإعادة الإبداع المستمر وتسجيل احاسيس الرؤية في عالم متغير باستمرار تحت تأثير الضوء المتغير، فتغيرت فكرة الإبداع الفنى من رسم ما تراه العين إلى تحليل ما تراه العين، ورؤية الموسيقى اللا صوتية الصادرة عن تولد الأشكال بتفجر الألوان بتجاورها وتكاملها[١].

٥-بابلو بيكاسو.

وآخر مثال هو الفنان المعاصر بيكاسو الذى قلب موازين الفن المعاصر، وقد تنقل من مرحلة إلى آخرى عبر مسيرته الفنية فكان فنه في البدء طبيعيا ثم أنتقل إلى المرحلة الزرقاء فالوردية وأخيرا التكعيبية. وقد استفاد من الفنون الافريقية والفرعونية وفنون الإنسان الأول والفنون المعاصرة كالسيريالية والتجريدية والدادية.

ومن أقواله:"أنا لا أرسم ما أراه بل أرسم ما أريده"، و"التصوير شعر العين وسيلته وغأيته اللون"، و"اللوحات لم توضع لتحلى الجدران والحجرات الأنيقة فالفن أسمى من ذلك، أنه سلاح في معركة الإنسان".

ومن أهم لوحاته لوحة الجرنيكا Guernica[٢]. وهى بحق لوحة القرن العشرين. وقد جمع فيها بيكاسو كل تجاربه في الواقعية والسيريالية والتكعيبية وقد أدخل حركات داخلية داخل اللوحة وهى الحركة الدرامية والحركة الفكرية.

---

(١). الرجوع إلى المراجع التالية:١-الفن اليوم:هربرت ريد، ت:محمد فتحى وجريس عبده. ٢-أسرار الفن التشكيلى:محمود بسيونى، عالم الكتب، القاهرة. ٣-الفن والإنسان:عز الدين إسماعيل، دار القلم، بيروت. ٤-Jasson, History of Artn.y.1963.

(٢). تحدثنا باسهاب عن الجورنيكا في الباب الأول.

وقد رسمها بيكاسو على سبع مراحل وبذل فيها جهدا كبيرا في آخراج هذه اللوحة حيث استخدم فيها خبراته ومكتسباته، ونستنتج من خلال تحليلنا هذه اللوحة تحطيم الزمن والتتابع الزمنى والبصرى، ومحاولة في حل مشكلة الزمن في الفن التشكيلى، حيث أنتجت هذه اللوحة موسيقى بصرية وحركات رامية في نفس الوقت. وفيها استخدم بيكاسو وعيه وهو في كامل قواه العقلية.

ومما يستخلص من هذه الأسئلة سالفة الذكر بأن الفن الأصيل هو ما ينتج من خلال وعى إنسانى ناتج عن خبرات متراكمة يستدعيها متى شاء بعمل من خلال توجيهات عقل يباشر العملية الإبداعية. وهو العقل الذى أبدع ويبدع وهو ما يعنينا في هذا المجال من خلال "الإدراك الجمالى والقدرة الإبداعية" والتى نحن بصدده في الفصل التالى.

الفصل السادس

الإدراك الجمالي والقدرة الإبداعية

الإدراك الجمالي Perception قوة إدراكية وهو العامل المشترك بين فنان ومدرك ويتم بالتحاور[1] الذي يتم بينهما وبين الشيء المدرك. فالفنان يدرك الأشياء ويستكشفها عندما يدرك خصائصها في تعامله مع الوسيط الفني بما تملكه من أدوات فنية لتحويل هذا الوسيط الفني بما تملكه من أدوات فنية لتحويل هذا الوسيط الفني لى عمل إبداعي من خلال بداع وإعادة داخل المساحة الإبداعية بما إكتسبه من قدرة إبداعية.

أما المتلقي فيتلقى ذلك العمل الإبداعي ويدرك خصيصة العمل الفني وما أودع فيه من خصائص جمالية فيستخرج تلك المعاني الجمالية بالمشاركة الإبداعية وإعادة إبداع "فكرية"[٢] داخل المسافة الفكرية بما استوحاه من إدراك جمالي. والواقع أن مشكلة الإدراك الجمالي كلها إنما تنحصر على وجه التحديد في أن المرء لا يتذوق العمل الفني إلا إذا كان متأملًا ومشاركًا في الوقت نفسه[٣]. وبما أن الصورة الفنية قد تكونت بوسائل مادية وقائمة بواسطة المادة فهي تدرك من جانب وتنعكس عى وعيهم... وعلى هذا الأساس يعيد الجمهور في أثناء إدراك الصورة الفنية "القارئ، المستمع، المشاهد" إبداع تلك التصورات الجمالية[٤].

---

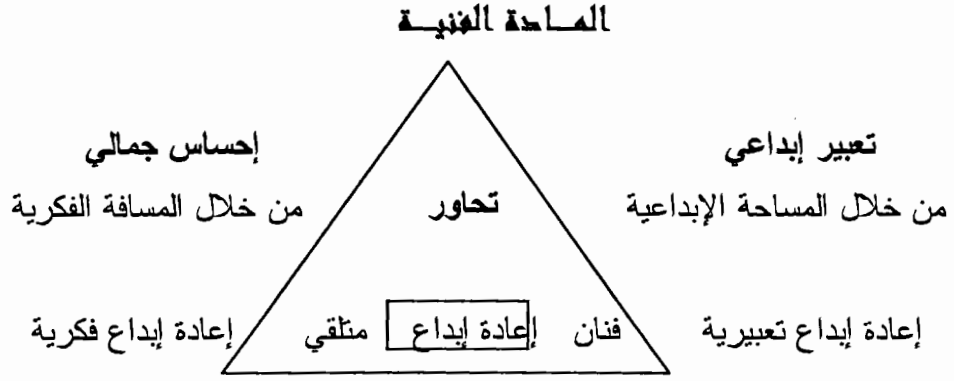
(١). ارجع لهامش (٢٠) من الفصل الرابع صـ٥٢ وكتاب قضايا البحث الفلسفية ليكال يوالد شيف، الفصل الأول صـ٤٦.

(٢). هى إعادة إبداع للمتلقي ليس بالمعنى التعبيري والعملي كفنان مبدع وتشكيل عملي، فهي إعادة إبداع فكرية وتشكيل نظري لما كان موجودًا في وعي الفنان، إنتقل إلى وعي المتلقي خلال العمل الإبداعي أثناء قراءة الملقي للرسالة الفنية لاستخلاص القيم الجمالية.

(٣). إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن، مكتبة مصر، صـ٢٢.

(٤). شيف، يولدا: قضايا البحث الفلسفية في الفن، ترجمة الملا صـ٣٥.

يعد الفنان الإبداع في شكل تعبير وتشكيل إبداعي، ويعيد المتلقي الإبـداع في شكل إحساس وإبداع فكري، وذلك عندما يتحاوران مع العمـل الإبـداعي، فكلاهما يعطي السؤال للمادة الفنية ويفترض الإجابة مما يتلقاه ويدركـه أثنـاء "إعادة الإبداع" من خلال المساحة إبداعية والمسافة الفكرية[1].



شكل رقم (٨)

التحاور مع المادة الفنية:

للإدراك درجات نستخلصها في ثلاثة درجات[2]:

١. الإدراك الحسي الموضوعي من خلال الإدراك العقلي الذاتي.

٢. الإدراك العقلي الباطني.

٣. الإدراك الجمالي.

---

(١). أنظر الشكل رقم (٨) التحاور مع المادة الفنية.

(٢). تم استخلاص هذه الدرجات الإدراكية من الكتب التالية: ١. مشكلة الفن لزكريا إبراهيم فصل في التأمل والمشاركة هما جوهر إدراك الجمالي صـ٢٢٦: ٢٣٠. ٢. الفنان والإنسان لزكريا إبراهيم، فصل الفن والإنسان صـ٧: ١٦. والفن ومستقبل الإنسان صـ٢٠٥: ٢١٥. ٣. الفن والجمال، لعلي شلق، فصل الإدراك الفني صـ٤٣: ٤٨.

أولًا: الإدراك الحسي الموضوعي من خلال الإدراك العقلي الذاتي

١. **الإدراك الحسي الموضوعي:** هو إنتقال الأشياء الكائنة إلى الذهن بمنافذ الإدراك الخمسة، ثم يتم تحليل تلك الإدراكات وعرضها على العقل لفهم مظاهرها وتحويل المدركات إلى معاني.

والحواس الخمس هى منافذ الإدراك وأقواها وأهمها البصر لما للعينين من شبكية وعدسة وأعصاب تدرك النور والألوان وحد الأشكال والكيفيات التي عليها.

يرى البصر الأشياء بحسب اهتزازات الضوء البيئي حيث تنكسر الأطياف الضوئية على الأشياء وتنعكس على شبكية العين لتقوم العين بعملية الإبصار[١].

إن مرئيات الأشياء لا تدخل إلى الذهن كذبذبات كما صدرت عن أشيائها إنما تدخل الذهن كمعاني إدراكية مجردة، حيث تنقلها الأعصاب البصرية إلى الذهن لتحويلها إلى إدراك حسي تتحول صورته المحسة إلى إدراك ذهني فيدركه العقل ويحوله إلى معاني وصور إدراكية.

والسمع وعضوه الأذنان بعصبيهما السمعي وما ركب في الأذن الوسطى من غشاء طبلي، بواسطة الغشاء الطبلي والعصب السمعي يدرك الحس السمعي[٢] الاهتزازات الصوتية ويحولها إلى معاني إدراكية. وكذلك الأذواق والملامس والمشمومات تأتي بواسطة اللسان والجلد والأنف فتتحول إلى معاني إدراكية من خلال العقل.

---

(١). الإنسان والفصائل الراقية من القردة والسحالي تدرك الألوان ولها قدرة على تمييزها أما القطط والكلاب فكل شيء يبدو رماديًا. بعض الخلايا المخروطية تدرك اللون الأحمر وبعضها الأصفر ولكل لون خلايا. وتختلف درجات الإستجابة للا ألوان بنسب متفاوتة: الأخضر المصفر ١٠٠%، الأصفر ٨٠%، والأخضر ٧٠%، والبرتقالي ٥٠%، والأحمر ٢٠%، والأزرق ٥%.

(٢). الأذن لا تسمع إهتزازات العالية أو المنخفضة فمتوسط إهتزازات المسموعة لإنسان ما بين (٥١٧: ١٠٣٤) ذبذبة في الثانية.

٢. الإدراك العقلي الذاتي:

حيث تتم في العمليات الإدراكية العقلية وتصنيف القضايا الإدراكية عن طريق المنطق العقلي الضابط المنهج التفكير وتحليل الحقائق وإستقراء[١] أبعادها لإستنتاج النتائج، وهو ما يطلق عليه بالعقل الواعي أو النظري والظاهري والمعياري والشعوري والإرادي [٢] ويتميز هذا العقل بقدرته علي تمييز الإشياء، والرغبة المعرفية وتحويل التخيلات إلي تصورات مستخدمًا المنهج الإستقرائي،ومن ثم يستدعي الصور والمعاني ويحللها ويركبها، وهذا العقل يجاري الظواهر ويعمل من خلال إدارة الإنسان في تشكيل المعاني والصور والمواقف، ويقوم بالسلوك الإنساني الموجه، حيث يأخذ من الخارج الداخل ويأخذ من الباطن ويمزجه بالظاهر ليستنتج المعاني والأفكار ويقوم بالأعمال الإدراكية المعرفية الواعية.

ثانيا: الإدراك العقلي الباطني: -

هو ما يطلق عليه بالعقل اللاشعوري أو اللاوعي[٣] لكننا نري أنه واع، قد يكون لا شعوريًا لأنه لايعمل في الشعور بطريقة مباشرة مثله مثل العقل الظاهري ولكنه لا يمكن أن يكون لا واعيًا فوعية داخلي كما يطلق علي هذا بالعقل العملي أو الملازم وهو يحوي الإجراءات النفسية الباطنية ويعمل خارج إطار الإحساس بكل قدرات الإحساس، وهو مستودع الذاكرة والصور والمعاني والغرائز.

ويتميز هذا العقل بحاسة خلقية نامية كما أنه يخضع للإيحاءات النفسية، ويمكن إطلاق العقل الأصيل للعقل الباطني لأنه لا يجاري الظواهر الخارجية ولا يماري كالعقل الظاهري، ويعمل الباطني من خلال

---

(١). الإستقراء Induction طريقة الإستنتاج والوصول إلي أحكام وتكوين حكم عام مبني علي حقائق بالملاحظة والمشاهدة الحسية. ٠

(٢) أنظر العقل الظاهري: الفصل الثامن من الباب الثالث.

(٣) انظر العقل الباطني: الفصل الثامن من الباب الثالث.

اللإستدلال[1] مستخدمًا الوجدان والعواطف وفيه يكمن الضمير[2] والعقل الباطني واع مادام عقلًا ولكن وعيه نسبي لأن وعية باطني مستور، والوعي الباطني هو وعي بدرجة ما ومن أهم خصائص الوعي الباطني:ـ

١/ الضمير: أول درجات الصلة بين الإنسان ونفسه وبينه وبين العالم.

٢/ الشعور: ما يشعر به الذات في محيطه الداخلي الذاتي (إحساس).ومحيطه الخارجي الموعي وأول المراتب للوصول إلي معني.

٣/ الذوف: تثير فيه مقاييس القيم، ويعين النفس علي الإدراك، والإحساس والإبداع.

٤/ الوجدان: إدراك الحياة الداخلية وإستدراك ما يحكم به العقل إستنادًا إلي الحس البطني والحس المشترك، يشمل علي الصور والمعاني والظواهر الوجدانية، وهو الإحساس الداخلي الواعي التي تتوصل إليها النفس الداخلية.

ويتبين لنا أن الإدراك نوعان: إدراك من خلال عقل ظاهري يحوي قوة التمييز وإدراك باطني يحوي الوجدان والشعور.

وهذا العقلان نجدهما بدرجة ما في الحيوانات فللحيوانات عقل ظاهري واعي وعقل باطني غريزي، فالحيوانات تدرك وتميز وتتذكر وتشعر وتعيش حياة جماعية وتتزاوج وتهاجر، بل تبني أعشاشها وبيوتها وخلاياها بدقة هندسية قد يعجز الإنسان عن الإتيان بمثله بنفس موادها.

---

(١). الإستدلال Reisonnment برهنة بإستخراج قضية من قضية وإستنتاج جزء من جزء، والغاية منه ترتيب معلومة للتوصل منها لإلي مجهول، مراجع المعجم الفلسفي ـ مراد وهبة ص ٢٢ـ ٢٥ والمعجم الأدبي جبور ص ١٧ ـ١٩

(٢). الضمير :Conscienceإستعداد النفس لإدراك الحسن والقبيح وإصدار أحكام أخلاقية، وتحديد موقف من سلوك معين، وهو داخلي أعسر أو ناهي، وله قدرة علي توجيه السلوك معين. مراجع المعجم الفلسفي مراد وهبه ص ٢٢٢ـ ٢٥ والمعجم الأدبي ١ ـ جبور ص ١٧ ـ ١٩.

تبني العناكب بيوتها والنحل خلاياها بهندسه متفوقة ومع ذلك لا نستطيع أن نطلق عليها إنها هندسة معمارية لأنها صادرة من عقل غريزي غير متطور ولم تصدر عن عقل مبدع متطور.

وسوف تبقى هذه البيوت والخلايا كما هي فقد كانت منذ الآف السنين وستظل هكذا لآلاف السنين بدون إضافة أو تطوير لها لأن عقلها غريزي غير متطور، لذا ستبقي خارج دورة الزمان.

أما الإنسان فقد طور إمكانياته وبني حضارته بفضل عقله المتطور واستخدامه للعقل الإبداعي من خلال إدراك جمالي وقدرة إبداعية.

ثالثًا: الإدراك الجمالي:ـ

يعمل الإدراك الجمالي علي إستجلاء الحقيقة الكامنى في ذلك المحسوس، ولتحويل ذلك المحسوس إلي صور فنية حيث يعبر " الفنان" من خلاله عن قدرته في تصعيد الواقع ويتمكن " المتلقي "أن يحس ويدرك المعاني الجمالية.

وهكذا يتمكن "الفنان والمتلقي" بجعل الظواهر محسوسة ومسموعة ومرئية من خلال إبداع وإعادة إبداع من جانب الفنان ومشاركة إبداعية من جانب المتلقي، وهي لحظات جمالية يعيشها الفنان والمتلقي داخل المساحة الفكرية والمساحة الإبداعية.

يكون ذلك من خلال عقل ثالث [1] يتحكم في العقل الظاهر وينظم العقل الباطني، في سيطرته علي الإدراك الحسي والوعي الباطني، حيث يتمكن العقل من تذوق المعارف.

الإنسانية والحقائق الوجدانية والمدركات الكونية من خلال القيم الجمالية، ويكون ذلك بسيطرة ذلك العقل علي كل كيانات الإنسان في كل إبداعاته النظرية والعملية.

---

(١). هو العقل اللإبداعي والذي خصصنا له الباب الثالث.

وبهذا العقل تمكن الإنسان من الإفتراق عن الحيوان وعن باقي الكائنات، والإنسان هو الكائن الوحيد الذي في إمكانه أن يبدع، وبإبداعه هذا كون حضارته، وهي المسافة الحضارية بينه وبين باقي الكائنات وقد أكد الإنسان وجود هذه المسافة في إدراكه الجمالي وبما لديه من قدرة إبداعية.

فالإدراك الجمالي والقدرة الإبداعية نشاط إبداعي إرتكز علي الخبرة الجمالية، والخبرة الجمالية ظاهرة بشرية وهو إحساس الإنسان ما في نفسه وبما يدور حوله إحساسًا عميقًا وخصيبا حيث مكنه إكتشاف ما في الكون والحياة من اتزان وإنسجام وإيقاع. وذلك بتحويل النطق العادي للمدركات إلي نطق إستاطيقي وجعل لهذا النطق معني جماليًا حيث يخلع عليه ضربًا من الإمتلاء في تعامله مع طبيعة الأشياء وما فيها من جمال.

الإدراك الجمالي يستلزم قدرة إبداعية تمكنه من الإبداع والإحساس بالجمال، وهذه القدرة الإبداعية موجودة في الإنسان المبدع في داخله وفي أعماقه الشعورية واللاشعورية[1] وهو كامن في العقل الباطني إختزنه الإنسان مما إكتسبه من خبرات جمالية وفيه تنظيم الصور والمعاني بشكل دقيق حيث تتداعي عند إستدعائها.

والعمل الفني ترداد بين الشعور واللاشعور ومكانهما داخل الإنسان وفي أعماقه حتى أعتقد بعض من علماء النفس أن السلوك الشاذ ملازم للعبقرية[2] ولكن السلوك الشاذ أو غير الطبيعي الذي ينتاب بعض الفنانين لا يقودنا إلي الاعتقاد بأن الفنانين أو بعضهم أو أغلبهم يكونون علي هذه الشاكلة، وإن كانت العبقرية أحيانًا مظهرًا شاذا فهي ليست دائمة حالة مرضية، لأن

---

(١). اللاشعور هو العقل الباطني الذي يختزن الصور والمعاني وهو ما تطلق عليه مجازًا باللاشعور.

(٢). أرجع الفصل الثاني من الباب الأول (النظرية السيكولوجية) ورأي " فرويد " في المسلك الشاذ ص ١٥ ــ ٢٩

المرض العقلي متى ما أصاب الفنان بنسبة قوية يقضي عليه نهائيًا ويخرجه من كل إبداع فني.

ولكننا نجد أن بعض الفنانين المبديعين أولو مشاعر غريبة[١] وأحاسيس شاذة يحركها لا شعور غامض أمثال: شوبان ونيتشه و بودلير و فان جوخ.

فبولدير الشاعر: ونيتشه الفليسوف: وشوبان الموسيقار: ما إن دخلوا المصحة حتى إنتهت حياتهم الفنية نهائيًا، وما شذ عن ذلك إلا الفنان التشكيلي (فان جوخ) الذي ظلت أعماله الفنية حتى العام الأخير من حياتهم تتصف بتوازن عظيم وتشهد بقوة إبداعية وإرادة متينة تحكمت في طبيعته المزاجية وتركتا له فنه العظيم وهاجًا [٢]

المشاعر الغريبة والأحاسيس الشاذة وإنحراف بعض الفنانين لا تعطينا تفسيرًا كاملًا أو تجعلنا نقر بأن هذه الحالات النفسية هي التي دفعت الفنان لإبداع هذه الإبداعات.

وليس من الضرورة أن يلازم هذا المرض الإبداع، بل النتيجة المنطقية والإستقرائية تدعو بأن الفن والإبداع يسببان التوازن النفسي للفنان في إنسجامهما مع التجربة الجمالية.

فالإنسان الأول أو ما يطلق عليه باللإنسان البدئي Primitive Man[3] مع إعتراضنا بنعته بالبدائية لأنه لم يصاب بالأمراض النفسية وعاش متوازنًا

---

(١). قد يتصرف الفنان تصرفًا غير طبيعي وقد يكون شاذا ولكن ليس لأنه كذلك بل لأنه في حالة تهويم وتأمل لشئ ما أبعدة عما سواه.

(٢). راجع " إرنست كاسير مقال في الإنسان " ترجمة إحسان عباس ص ٢٤١ ــ ٢٩١ وجان برتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز ص ٢٤٢ ــ ٣٦٨، و زكريا إبراهيم، الفنان والإنسان، مكتبة غريب ص ١٧ــ ٥٤.

(٣). أطلق علي الإنسان الأول الإنسان البدائي بمعني الهمجية والتوحش والتخلف إلا أنه لم يكن كذلك علي الدوام وهي صفات موجودة في مختلف العصور صعودًا وهبوطًا وليس بطريقة مضطربة ــ والهمجية موجودة في هذا العصر أكثر ضراوة مما كانت علية فقد كان الإنسان المعاصر يسلب الإنسان الآخر كل مقومات حياته فهو بذلك يكون صراعًا بين الإنسان والإنسان فأيهما المتوحش ؟؟.

لأنه تعايش مع التجربة الجمالية ولم يحتاج لعملية إنشراح خارجية ecreation[1] فكلما إن الإبداع الفني أوجد نظاما في الأشياء بالاتزان والإنسجام والإيقاع فهو يوجد أولًا نظاما وإتساقًا داخليا في نفسية الفنان أولًا ثم يوجده كذلك في نفسية المتلقي من خلال التجربة الجمالية اللذان يعيشانها.

وبهذا نصل أن العقد والعمليات اللاشعورية لا تعطينا فكرة إلا عن الظواهر الثانوية المؤثرة في العمل الفني، وتظهر الجانب المرضي من الفنان.

أما الجانب الآخر للفنان ــ الجانب الأصيل وهو الذي يعنينا وهو الجانب الواعي من الفنان، وهو المؤثر الحقيقي في الإبداع الفني.

الفنان إنسان مفكر يواجه مشكلاته ويحاول الإهتداء إلي حل أو حلول لما يواجهه من مشكلات، فيكون الفن تبعًا لذلك ثمرة لجهد عقلي، والنشاط الفني هو صورة من صور النشاط العقلي، يكون ذلك عندما يمضي قوس الفن المنعكس من الإحساس والإدراك الجمالي إلي الحواس المتعلقة بالمادة الفنية لإبراز العمل الإبداعي من خلال قدرة الفنان الإبداعية.

نستخلص من ذلك بأن الوعي شرط هام يتميز به الفنان، حتى ولو إنتابته فترات زهولية، وهذه الفترة الزهولية هي فترة تأملية غوصًا في أعماق

الأشياء أو تحليقًا في أجوائها، لابد للفنان من خبرة حسية طويلة وخبرة جمالية ليتسنى من خلاله أن يستجمع شتات الأشياء واخراجه في شكل إبداعي.

والصياغة الفنية لكل عمل إبداعي هو المحك الأساسي للعملية الإبداعية من خلال تجربة جمالية، فمثلًا نجد أن لدي " المراهقين والنساء " تصورات

---

(١). عملية الإنشراح من العمليات الخارجية التي يجلبها الإنسان لينشرح وهي ليست من جنس عمله، وقد كان الإنسان الأول يوحد بين عمله وفنه فلم يحتاج لهذه العملية الإنشراحية الخارجية فهو يمثل ويرسم ما يريد أن يصطاد أولًا وعند الصيد يعيد عملية التمثيل ثم يسجل ما إصطاد فلم يفصل بين العمل والفن كأنهما شيئًا واحدًا وهكذا كانت البدايات اللأولي للإبداع الفني من عملية صيد ورسم ونحت وغناء منغم داخل دراما نفسية منشرحة ومتوازنة ومنسجمة من خلال إيقاع الحياة.

خيالية ما تزخر به رؤوسهم، ولكل الشئ الذي ينقصهم علي وجه التحديد إنما هو التنفيذ، والتنفيذ جوهر العملية الإبداعية والفنان هو الذي يقوم بهذه العملية الجوهرية من خلال إدراك جمالي وقدرة إبداعية نامية.

ومع ذلك فإن للخيالات والأحلام نصيب في العملية الإدراكية للفنان والمتذوق، ومن الممكن أن يكون للحلم والخيال دور يلعبانه في مذهب الفنان، وهما ينشان رابطة لا غني عنها بين " الأنا " والأنا العميقة " ولكنه ليس هما السبب الأصيل في الإدراك الجمالي والإبداع الفني من تلقي وإبداع وإعادة إبداع.

فالفن ليس حلمًا بل هو أمتلاك لناصية الأحلام[١] ويمكن لنا أن نقول أن الإبداع الفني شكل من الأشكال السلوكية الذي يتبعه المبدع حيث يكتسبه بالتدريب والتربية علي ما فطر عليه من سلوك مبدع يتوقف ظهور الإبداع الفني علي وجود ثروة من الأفكار المكتسبة من خلال الخبرة الجمالية، وخبرات جمالية مختزنة فيصوغها المبدع صياغه جديدة ويضعها في تركيب جديد مستحدث، ومن أهم الأسباب المشجعة علي الإبداع الفني ما يسمي باقصف الذهني Brainstoming[2] وذلك بأثاره الفكرة وتنشيط الفكر الإبداعي ودفع القدرة الإبداعية للإبداع بوجود محفزات علي التفكير وعليه يمكن تنشيط القدرات الإبداعية وتدعيمها بالتربية الجمالية[٣] وتنشيط الخيال الإبداعي والقدرات الإبداعية في اكتساب القدرة الإبداعية للإبداع الفني.

---

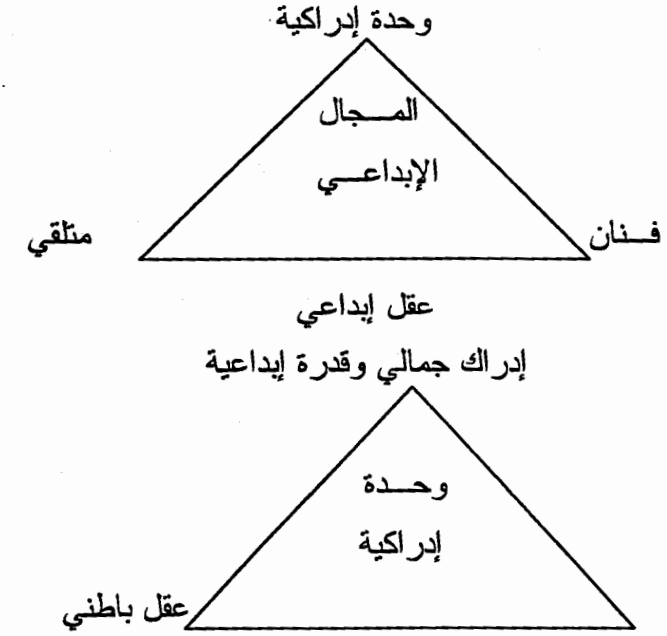
(١) الأحلام أنواع: ١/ حلم النائم ٢/ أحلام اليقظة ٣/ الحلم التلقائي، أو الناتج عن أثار ما كان في النهار ٤ / حلم الهزيان أو الحلم العاجز ٥ / حلم النشوة أو الحالة الصوفية ٦/ الأحلام الخيالية ٧/ الأحلام التأملية ٨/ الرؤى الصادقة وهي خاصة بالأنبياء صلوات الله عليهم.. وما يعنينا بالأحلام هي الأحلام التأملية.

(٢) القصف الذهني هو تعريف لعلماء النفس، وهو ما يمكن أن نطلق علية فلسفيًا بالتولد الفكري.

(٣) أرجع للفصل الخامس عن دور التربية الجمالية في الإبداع الفني.

وبهذا يمكن تنمية ملكة الحكم الجمالي لدي الفنان المتلقي وإصدار أحكام جمالية تتجاوز الميول الذاتية، وهكذا نجد أن العمل الفني من شأنه أن يولد ملكة الذوق ويعود الإدراك الجمالي بأن يكون عياناً خالصًا وتفتحًا حرًا أمام الموضوع الجمالي وبهذا يكون العمل الإبداعي في صميمه مدرسة إنتباه تربي ملكة الفهم وترقي للفنان وللمتلقي ما لديها من خبرة جمالية ومن مقدرة علي النفاذ إلي عالم الجمال، ومن خلال وعي إنسان متكامل ومقدرة عقلية واعية داخل المجال الإبداعي.

إذ يزداد الإحساس بالجمال بنسب حسابية هندسية وفقًا للمجال الإبداعي، والذي يتم من خلال فنان ومتذوق وبنهما وحدة إدراكية وهذه الوحدة الإدراكية تتم من خلال عقل ظاهري يدرك إدراكًا موضوعيًا وذاتيًا، وعقل باطني يدرك إدراكًا باطنيًا، وعقل إبداعي يدرك إدراكاً جماليًا[1]



شكل رقم (٩)... المجال الإبداعي

---

(١). أنظر شكل رقم "٩" المجال الإبداعي (أ) و (ب)

وبنهاية هذا الفصل نكون قد إنتهينا من الباب الثاني وقد بينا فيه أهمية العقل في العملية الإبداعية والتجربة الجمالية من خلال إدراك جمالي وقدرة إبداعية.

ولكن يظهر لنا تساؤل عن أي عقل هو الذي يقوم بذلك الإنسان المبدع لما يبدعه؟ فاللحيوانات عقول إلا أنها لا تبدع.. لماذا ؟ وفي هذا المجال يتساءل علي شلق نفس السؤال فيقول (في نظري أن هناك ثلاثة عقول: عقلًا واعيًا وعقلًا لا واعيًا وعقلًا ثالثًا يربط بينهما وبذلك ندرك الجميل الذي به نستوحي ومنه ندرك صورة أعلي للجمال)[1] فإذا كان العقل الواعي هو الذي يباشر فهم الحياة من خلال الحواس فيكون العقل اللاواعي ! كما يقال أي العقل الباطن هو مخزن لهذا الواعي. وهو عقل متخيل فيه تخلي

عن الزمان والمكان، وهو تذكار للماضي علي عكس العقل الواعي الذي يتعامل مع اللحظات الآنية الذي يأخذ من الماضي ويمضي للمستقبل في تدفق سيال.

إذن لابد من وجود عقل يستشرق هذا المستقبل ويضيف شيئًا جديدًا. ولابد أن يكون لهذا العقل خصائص خاصة يعمل بها بطريقة ديناميكية واعية وليس بطريقة ميكانيمكية كعقول الحيوانات الغريزية.

ولهذا خصصنا الباب الثالث لهذا العقل الثالث والذي أفترضنا وجوده وأطلقنا علية (العقل الإبداعي) مع إبراز خصائصه المعرفية وسماته الإنسانية وقدراته العقلية من خلال إدراك جمالي وقدرة إبداعية داخل المجال الإبداعي.

---

(١). علي شلق: الفن والجمال،، المؤسسة الجامعية ــ بيروت ص ٦٥

الباب الثالث

العقل الإبداعي

الفصل السابع: العقل والإبداع الفني:

١/ ماهية العقل وقدراته

٢/ الوجدان والعاطفة والغريزة

٣/ دور العقل في العاطفة

الفصل الثامن: العقل الإبداعي:

١/ القاعدة النسبية الثلاثية للابداع الفني

٢/ العقل الغبداعي وخصائصه

الخاتمة والخلاصة:

الفصل السابع

العقل والإبداع الفنى

١/ تعريف العقل وماهيته وقدراته:ـ

في الباب الثاني حولنا تأكيد دور العقل في الإبداع الفني من خلال فصوله الثلاثة وفي هذا الباب " الثالث " سنقتصر علي العقل الإنساني من خلال فصوله الثلاثة بأن للعقل قدرة إدراكية ومقدرة إبداعية مكنته من إبداع وإبداعاته من خلال عقله الإبداعي.

العقل مصدر عقل هو الحجر والرابط والملجأ والحصن..كما قيل أن العقل هو التميز وبه يفترق الإنسان عن سائر الأحياء وبه يفهم الإنسان نالا يفهمه الحيوان[١].

والعقل هو العلم والحجر، والعقل هو القوة المهيأة بقبول العلم، وبه يستنبط الفاعل المور[٢]. والعقل هو القوة التي يتم بها الإدراك[٣] يسمي الفهم والبيان عقلًا، والعرب تسمي الفهم عقلًا،لأنها ميزته وضبطته وهو البصيرة والمعرفة[٤] ومن خلال هذه التعريفات للفظ العقل إن هذه الكلمة تفيد الربط وأن الربط يتم بين رابط وهو ملكة في الذات البشرية ومربوط هو شئ من الأشياء الموجودة الحسية والمعنوية، والأنسان ذو قدرة مكنته أن يخرج الأشياء من شخصياتها ومواضيعها لتصير أفكارا هي صور عن تلك الأشياء أو معاني تحدد وجودها وهو الحاصل بين الربط والمربوط وهو العقل ويقول علي شلق أن العقل لا يسكن نفسًا أو دماغًا من الأجسام، بل هو شعاع من العقل، يحل في الجسم ويعود أو يذهب بفناء

---

(١). أبن منظور، لسان العرب ــ دار صياد بيروت م د ص ٨٤٥

(٢). الزبيدي، تاج العروس ــ الصحاح ج ٨ ص ٢٥.

(٣). الجوهري، الصحاح ج ٥ ص ١٨٦٩.

(٤). علي شلق، العقل في مجري التاريخ بيروت ص ٢٩ ص١٢

الجسم، إلا إذا رمز إليه الإنسان في كلمة أو لوحة أو نحتية أو معزوفة وما شاكل من أمور الفكر [1]، فإن صح ما ذهب إليه علي شلق بأن العقل هو رمز مأسور في عمل إبداعي، يؤكد ما نسعي إليه في إثبات أن العمل الإبداعي ما هو إلا نتاج عقلي علي شكل فكر " مجمد " يحركه ويستوضحه المتلقي عبر تذوق ذلك العمل الفني من خلال المسافة الفكرية والتي أُسر فيها المتلقي أثناء تلقيه للعمل الفنـــي، وذلك العمل الفني الذي لم يكن مرئيًا ولا محسوسًا فحركة المبدع وحولـــه إلـــي عمل فني متحرك علي أشكال مرئية أو مسموعة أو محسوسة من خلال المساحة الإبداعية للفنان والتي كان مأسورًا فيها أثناء فعل الإبداع.

والعقل يطلق عليه أحيانًا اسم الفهم Understanding وهي تسمية مناســبة لأن طبيعة الأشياء تكمن Stadunder تحت صفاتها الظاهرة التي تفهمها الحــواس، والفهم يستطيع كذلك أن ينفذ إلي العلة التي يرتكز عليها الأثر والــذي تدركــه الحواس فمن هنا فتسمية الفهم مشتقة من قدرة العقل علي معرفة ماهية الأشــياء وعللها،، والعقل هو المسئول عن الوحدة التي نحس بهــا فــي جميــع أحوالنــا وأفكارنا وأحاسيسنا وعواطفنا[2] يتبين لنا أن العقل هو القوة التــي يــدرك بهــا الإنسان كل مدركاته وبه أفترق عن سائر الكائنات، وأن للعقل وجودًا حقيقيًا في الإنسان حيث لا يختلف إثنان في وجوده إلا إننا نجد الإختلافات والتناقضات التي نجدها في التفسيرات والبرهنة علي هذا الوجود العقلي يولد الإنسان وفي فطرته مبادئ أوليه تقام عليها بعدئذ كل طرائق البرهان، فالعقل فطرة في الإنسان وهي غريزة عند الحيوان، وموهبة عند الإنسان وهبها الله في الإنسان حيــث يقــول تعالي (وعلم ادم الأسماء كلها)[3] أعطيت لآدم أبا البشرية القدرة علي تــسمية الأشياء كلها، والتسمية مقدرة عقلية لفهم الأشياء لأن التسمية عمل عقلي معرف

---

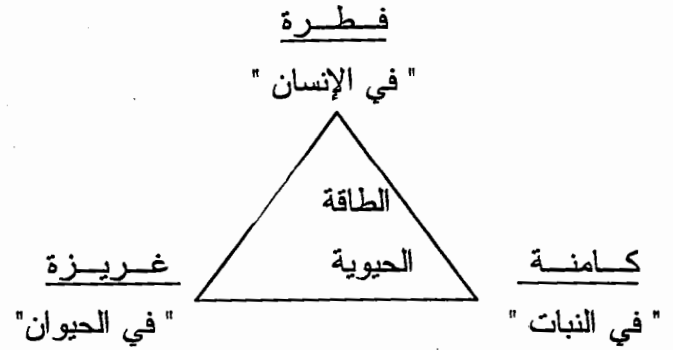
(١). علي شلق، العقل في مجري التاريخ بيروت ص ٢٩ ص١٢

(٢). أغروس ــ العلم في منظور الجديد ــ الكويت ص ٣٤ ــ ٤٢

(٣). سورة البقري الآية " ٣١ "

ومميز.فالعقل الإنساني موجود وكامن ومفطور عليه وقابل للتطور والتجريب، وينمي بالاكتساب والعمل، ويعمل لهدف مقصود معين من خلال الإدارة.

فالعقل حركة إنتقالية تنتهي إلي هدف منشود ومقصود[١] فالإنسان والقط والطائر والشجرة والزهرة كلها موجودات، فالجمع بين مفرد قط ومفرد طائر في لأسرة واحدة (حيوان) يستلزم تجريد القط من صفاته المميزة ليدخلا في أسرة واحدة (حيوان)، وكذلك زيد وعمرو أناس تجمعهم معني إنسان، وهكذا يستطيع العقل من الإنتقال من المفرد إلي العام، ومن المعين إلي الجريد، وهذه الحركة العقلية في تحليلها للظواهر المعينة، فمن خصائص العقل القفز من المفرد إلي العام ومن المتقين إلي المجرد[٢] الإنسان هو جسم ونفس وعقل، والنفس الإنسانية تستخدم العقل والعقل يستخدم أجهزة الجسم الظاهرية منها والباطنية، ليس للعقل جسم أو مادة، فهو شئ اخر لا مادة له إنه تلك الطاقة الحيوية العارفة، أما تلك الأجهزة التي يحماها الإنسان فوق كتفيه والحيوان في مقدمة رأسه، والنبات في أعماقه، إنما هي أجهزة ذلك العقل[٣]



شكل رقم (١٠).. الطاقة الحيوية الكامنة

---

(١). زكي نجيب محمود، المعقول واللامعقول ــ دار الشروق بيروت ص ٣٦٢

(٢). نفس المرجع السابق بنفس الصفحة.

(٣). أنظر الشكل رقم (١٠) الطاقة الكامنة.

هذه الطاقة كامنة في النواة في كل خلايا الكائنات الحية. وهذه الطاقة كامنة في النبات لإنبات البذرة الحية حتى تنمو وتزهر وتثمر، وهي كامنة في أعماق الحيوان الباطنة كقوة غريزية، ويظل كقوة عقلية باطنة (غريزة) راعيًا له وموجهًا له طوال حياته.

وهكذا الإنسان يستخدم قواه المفطورة فيه من النطفه الأولي حتى إنفصاله عن الشيمة وتستمر معة كقوة عقلية تتنازعه قوتان باطنية وظاهرة ومن خلالها يشرق العقل الإنساني فتتكون العقول الثلاثة من تلك القوة المفطورة في الإنسان. أما البرهان في ماهيته ومعطياته فهي من المشاكل التي عقدت المشاكل الفلسفية، لأن طلب البرهان وقد يكون مستحيلًا، وقد يعوق سير السلوك العملي في مجراه الطبيعي

وعدم إثبات وجود الشئ لا يعني عدمه فهناك في حياة الإنسان أمور واضحة لا ينكر الإنسان وجودها علي الإطلاق ولكنه يظل دائمًا عاجزًا عن اثباتها،فهل يعني ذلك عدم وجودها [1] مثلًا نجد أن حجج " زينون " لبطلان الحركة ما زالت لها جدتها فالبرغم من منطقية حججها فلا يشك احد في ظاهرة الحركة، فلا يمكن أن أقول بأني لن أتمكن من الصعود إلي داري، لأني سوف أصعد النصف، ثم النصف.. وهكذا إلي ملا نهاية، علي حسب نظرية زينون في بطلان الحركة، وهذه احجج إن طبقت عمليًا فهي مستحيلة، فهي تثبت كحجة وتبطل كفعل، لأني فعليًا سوف أصعد لداري فحجة زينون باطله فيالحركة عند الجريب، لأن الذي صعد النصف قادر علي صعود النصف الآخر، والذي يقطع نصف المسافة قادر علي قطع الباقي، والذي يبدأ بالحركة يكون في إمكانه إتمامها وإلا لما إبيتدأ في الحركة من بدايتها، والحجة تقول " غن الذي قطع نصف المسافة...." فقطع نصف المسافة هي في أصلها حركة، إذن الحركة غير باطلة بل إن فرضية زينون في الحركة هي الباطلة ولا قياس عليها وما نقصده في هذا المثل بأنه لا

---

(١) فؤاد زكريا، نظرية المعرفة ص ١٤٢.

يمكن البرهنة بالاستدلال العقلي بمجموعة من الأفكار الفرضية وحدها لشئ يدركه العقل بالفعل، لأن الأفكار وحدها لا تثبت وجود الشئ المدرك. أما البرهان فيكون في الحالات التي يعتذر فيه الإدراك إدراكه وهذه يثبت لنا أن للعقل إدراكات لا تحتمل البرهنة لأنها موجودة بالفعل وبهذا يستحيل البرهنة في ماهيته، وبالتالي في ماهية العقل الإبداعي.

القدرات العقلية:ـ

القدرة نوعان قدرة طاقة ـ الطاقة الحيوية الكامنة وفيها يشترك الإنسان مع باقي الكائنات، وقدرة بمعني تستخيري وهي القدرة القادرة علي تسخير تلك الطاقات طبقًا لقوانين تنظيم وجودها وما تمليه الحاجة الإنسانية لبقائها وتطورها ورقيها وإخراج القوي الإبداعية الكامنة إلي حيز الوجود، وهذه القدرة التسخيرية خاصة بالإنسان لأنها تزاوج بين القدرات العقلية الفطرية والمكتسبة.

القدرة العقلية كامنة كالقدرات الجسدية يستطيع من خلالها التعرف عما حوله بمكوناته وأحداثه،وخزن المعارف وتمييزها وإسترجاعها وتوظيفها، وتتفاوت هذه القدرات قوة وضعفاً من شخص لآخر وعند الشخص الواحد في فترات مختلفة[1] يولد الإنسان مزودًا بالقدرات العقلية التي تحتاج إلي تنمية وتدريب وهذه القدرات نحصرها في الأتي: ـ

١/ قدرة التأويل: إدراك التطبيقات العملية التي تقابل العزيزات النظرية.

٢/ قدرة التدبر: القدرة علي ربط بين المقدمات والنتائج.

٣/ قدرة التذكر: إسترجاع الخبرة والتخيل.

٤/ قدرة التفكر: استخدام المهارات للوصول إلي الحقيقة.

٥/ قدرة الشهود: شهود الحقيقة الإدراكية.

٦/ قدرة النظر: الكشف عن المجهول.

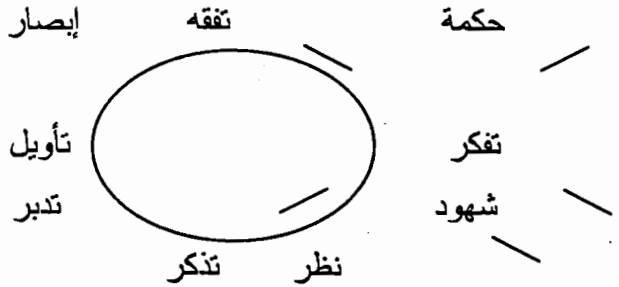
---

(١) عرسان الكيلاني ـ مفومات الشخصية المسلمة، كتاب الأمة ـالدوحة ص ٥٠

٧/ قدرة الحكمة: تحويل العلاقات إلي تطبيقات.

٨/ قدرة الإبصار: إسترجاع الكامن من الكائن.

٩/ قدرة التفقة: القياس والإستدلال[١]



شكل رقم (١١)... القدرات العقلية.

وعلية يمكن لنا تقسيم هذه القدرات إلي ثلاثة مكونات:

١/ العقل الظاهري يحوي: الشهود والنظر والتفكير

٢/ العقل الباطني يحوي: التذكر والتدبر والأويل.

بقيت لنا ثلاثة قدرات لا تخدل تحت المكونين السابقين فلابد لنا من عقل ثالث يحوي هذه القدرات وهو: ــ

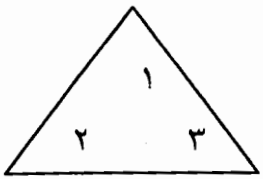
٣/ العقل الثالث (الإبداعي) ليحوي: الحكمة والإبصار والتفقة.

---

(١) أنظر الشكل (١١) القدرات العقلية..... راجع العملية الإبداعية ــ فصل البرابع

شكل رقم (١٢)

مكونات القدرات العقلية



(١) العقل الظاهري

١/ تنكر

٢/ نظر

٣/ شهود

(٢) العقل الباطن

١/ تدبر

٢/ تذكر

٣/ تاويل

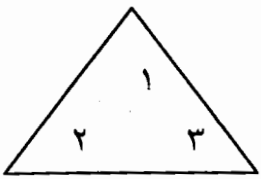
(٣) العقل الإبداعي

١/ حكمة

٢/ إبصار

٣/ نفقه

شكل رقم (١٣)



(١) مكونات التفكير

الخطوات

١/ وعي

٢/ إحساس

٣/ إكتشاف

(٢) االأشكال

١/ واقعي

٢/تجريري

٣/ شامل

(٣) الأنواع

١/ منطقي

٢/ تجريبي

٣/جمالي

أما مكونات التفكير[١] فلها ثلاثة خطوات وثلاثة أشكال وثلاثة أنـواع كمـا أن للقدرات العقلية ثلاثة مجموعات لكل مجموعة ثلاثة قدرات[٢]

---

(١) أنظر الشكل (١٣) مكونات التفكير

(٢) راجع إفتراضنا للقاعدة النسبية الثلاثية للإبداع الفني

مكونات التفكير: ــ

أولًا: الخطوات: ــ

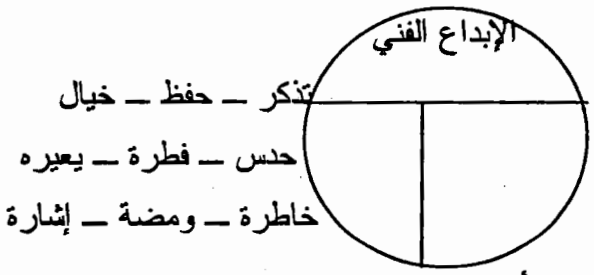
١/ الإحساس بالظاهرة.. ٢/ الوعي والتحديد والتعرف..٣/ إكتشاف الحكمة الكامنة فيها.

ثانيا: الأشكال: ١/ التفكير الشامل بدل التفكير الجزئي. ٢/ التفكير التجريدي بدل التفكير التقليدي. ٣/ التفكير الواقعي بدل التفكير الخرافي.

ثالثًا: الأنواع: ١/ التفكير المنطقي. ٢/ التفكير التجريبي. ٣/ التفكير الجمالي.

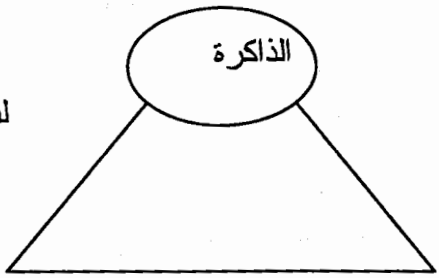
هذه القدرات العقلية (النامية) لها مستوياتها في التفكير الإبداعي والعمل المبدع حيث تتفاعل وتتداخل في بلورة مكونات التفكير من خلال الذاكرة العقلية.

شكل لرقم (١٤) الذاكرة العقلية



وهكذا تكون للقدرات العقلية أهميتها وفعاليتها في الإبداع الفني وذلك من خلال القدرة العقلية القادرة علي تشكيل الإدراكات وإكتشاف الطاقات والتزود بالمهارات التي تجعل الإنسان قادرًا علي التعامل مع الواقع والنهوض به إلي المستويات المطلوبة لتحقيق الأهداف الممكنة.

فمن طبيعة العقل خلق الأفكار الذاتية من خلال الذاكرة العقلية. إذ تأتي المدركات عن طريق الحس وتترجم إلي معاني مع تمازجها بما هو كامن ومختمر فتتحول إلي معارف، فيكون العقل هو معمل المعرفة الأول الذي تستخدمه الذات العارفة، فالذاكرة العقلية عبارة عن ذاكرة حسية مدركة وذاكرة لفظية حافظة تنتهي إلي ذاكرة فهمية عارفة وخلق الأفكار الجمالية التي تترجم إلي أعمال إبداعية فهمية عارفة.



شكل رقم (١٥)

خلق الأفكار الذاتية: ــ

الذاكرة العقلية هي التي تخلق الأفكار الذاتية وذلك من خلال إستعدادات فطرية وهي الطاقة الحيوية المفطورة في الإنسان، وتحتوي هذه الطاقة (الإلهام) هو إلهام داخلي مخلوق فيه أما العوامل الخارجية فهي التي توقظ تلك الإستعدادات الداخلية وتوجيهها دون خلقها لأنها مخلوقة بالفطرة فاللإنسان قوي واعية وباطنة ومن خلالها يكون الإبداع الفني ؟

٢/ العاطفة والغريزة والوجدان: ــ

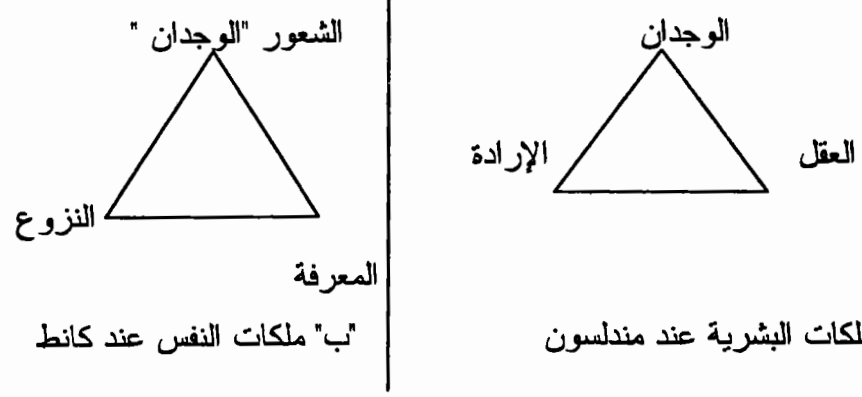
نورد هنا صلة الوجدان بالعقل من خلال الحس المشترك، وصلة العاطفة بالإرادة الإنسانية والغرائز الناتجة عنها.

قد تكون الأحكام العقلية جافة في الأحيانن بينما نجد العاطفة متدفقة في أحيان كثيرة، ولكن عند أمتزاجها فإن التناغم بينهما يجعل الإنسان اكثر فهمًا ومرونة، فالعقل كابح لجماح العطفة، والعاطفة تجعل الدفء يسري في كهوف العقل المضيئة. فالإحساس الجمالي ما بين تعبير وتذوق في حاجة إلي عقل يتعلقه ويستلهم كوامنه، فهو أيضًا في حاجة إلي وجدان قادر علي إستلهام وذلك الجمال وتأمله، فكلما أن الإنسان يحتاج منطقيًا إلي منطق العقل فهو يحتاج سيكولوجيًا إلي الإشباع الوجداني.

إستطاع " كانط " أن يتحقق من أن للنفس قوي أو ملكات ثلاثا: وهي ملكة " المعرفة " وملكة " الشعور " ثم ملكة " النزوع " وقد نص " كانط " علي المبادئ الولية الخاصة بملكة " المعرفة " في كتابه نقد العقل النظري، كما نص في المبادئ الأولية الخاصة بملكة " النزوع " في كتابة نقد العقل العملي، ولم يبقي عليه بعد ذلك سوي أن يبحث عن المبادئ الأولية الخاصة بملكة " الشعور " في كتابة ملكة (الذوق).

والظاهر أن قراءة كانط ل " مندلسون " هي التي أيقظته فيما يتعلق بعلم الجمال فقد جعلته يخرج من ثنائية " العقل والإرادة " التي كان قد أخذها من " ليبنتز وفولف " لكي يسلم مع مندلسون بوجود قوة أو ملكة بشرية ثالثة

شكل رقم (١٦) " أ" "ب"



"أ" الملكات البشرية عند مندلسون "ب" ملكات النفس عند كانط

هي ملكة " الوجدان التي تشعر عن طريقها باللذة والألم فلم يلبث أن إنتقلا من فكرة الذوق إلي فكرة نقد ملكة الحكم[١] ويقرر كانط أن الذوق هو حكم جمالي قوامه الوجدان وقوام الوجدان الإرتياح والرضاء والإشباع الجمالي وهي لذة يستمتع بها المتلقي والفنان للقيم الجمالية ويستحسنها لما فيها من قيم موضوعية لغاية جمالية ومع أن الوجدان هو حكم ذاتي إلا أنه كلي في النفس الوقت لإسنادة إلي الحس المشترك حيث يقبل التوصل مع الآخرين، فالفن رسالة، ولو لم يكن

(١) أنظر الشكل رقم (١٦) والمراجع كانط والفلسفة النقدية ص ٢٣١

للوجدان والذوق من حس مشترك لما أمكن أن تكون للأحكام الجمالية " قيمة ذاتية " لما أمكن أن توجد أعمال فنية نموذجية أو مثالية يختذ بها الفنانون بإعتارهم أمثلة للقدوة والهداية لا للمحاكاة والتقليد.

لكن كانط لم يرد منذ البداية ان ينظر إلي الظاهرة الجمالية بإعتبارها ظاهرة عقلية بل حرص علي القول بأن المجال الجمالي هو الوجدان، لا مجال الإدراك والمعرفة، في حين أن ليبنتز ومن بعده فولف لم يقوما بأي فاصل بين الوجدان والعقل [١] ونحن إذ نؤيد " ليبتنز ووفولف " لما ذهبا إليه بعدم التفرقة بين الوجدان والعقل، ويكون ذلك إذا ما فهمنا بأن الذوق حكم تأملي ذات إحساس مشترك عند تلاقي الملكات الأولية في توافقها مع العقل والإرادة، وهذا الحكم التأملي والوجداني هي لاتجربة تأملية والتجربة حالة عقلية، فيكون التأمل والوجدان حالة عقلية.

ونستعيد قول " كاسير " في هذا الموضوع حينما قال التجربة الجمالية، تجربة تأملية حالة عقلية مختلفة عن برود أحكامناالنظرية ورزانة أحكامنا الأخلاقية، لأنها مفعمة بأشد طاقات العاطفة حيوية، إلا أن العاطفة هنا قد إستحالت إلي يعاطفة تستذكر في هدوء[٢] أما الغريزة فهي كلمة تكاد تكون غامضة مما أدي البحاث إلي تجنبها، ولذا سوف نقتصر استخدامها علي الحيوان، وإن أستخدمت في الإنسان فبقدر وجود العواطف ووجود العواطف توجد بمقدار الإرادة في الإنسان الإرادة موجودة في الإنسان بقدر ما فيه من تعقل، والعاطفة حالة وجدانية متولدة عنها كما أن الغرائز عادة عضوية مصاحبة لعاطفتها.

الأفعال الغريزية التي تصدر عنت الحيوان هي لا إرادية في أغلب الأحوال، أما الحركات الغريزية الإنسانية فهي صادرة عن الإنفعالات العاطفية، لأن العواطف هي حركة عقلية قد تكون شعورية أو لا شعورية، المهم أنها

---

(١). زكريا إبراهيم ــ كانط أو الفلسفة النقدية، مكتبة مصر ص ٢٧١

(٢). إرنست كاسي، فلسفة الحضارة أو مقال في الإنسان، بيروت ص ٢٥٦

حركة عقلية متولدة عن العقل إذن العواطف وما تصاحبها من غرائز لا تنفك عنها إلا إذا حالت الإرادة العقلية دون ظهورها.

الغرائز وعواطفها لم تسبق العقل في الوجدان، بل أنها نتيجة طلب العقل ورفضه، ومن ثم تولد حالة وجدانية هي العاطفة كما تولد عادة عضوية هي الغريزة المصاحبة لعاطفتها[1] إذن الغريزة عادة عضوية متولدة من العاطفة والعاطفة حالة وجدانية متولدة من العقل، فيكون كلاهما " العاطفة وغريزتها " حركة من الحركات العقلية، أي بمعني إنها ناتجة من قوة عقلية، والفرق بين العواطف والغرائز والعقل، هو العواطف وحركة عقلية لا شعورية ناتجة من الشعور العقلي كما أن الغرائز حركة جسيمة لا شعورية تابعة لحركة العواطف الناتجة عن الحركة العقلية الشعورية.

إن العواطف تنبت في تربة الميول الفطرية " الإرادة" وأنها تتجدد عندما تظفر بموضوعها " إدراك " ثم تنمو وتقوي تحت تأثير الألفة والعادة " تذكر وحافظة " وتتابع التجارب الإنفعالية " الإستنتاج " التي تغذيها حيناً والتي تهددها حيًا اخر، ويكون أثر الألفة والعادةقويا في تكوين العواطف[2]

ملكات العقل كثيرة ولكنها تندرج تحت ثلاة طوائف، علي حسب ما نري وهذه المنلكات هي: ــ

أولًا: ملكة الإرادة: وتندرج تحتها الإدراك والعاطفة والإحساس.

ثانيا: ملكة الذاكرة: وتندرج تحتها الحافظة، والخيال والإستدعاء

ثالثًا: ملكة الإستنتاج وتندرج تحتها التعبير والتذوق والذكاء

إلا أن الذكاء ليست ملكة بل هي نتيجة لملكات عقلية والذكاء ناتج لنشاط ملكة الاستنتاج والتي ينتج من حضور البديهة والناتجة عن النشاط ملكة الإرلدة ن

---

(١) عبد الجبار الوائلي ــ وحدة الوجود العقلية، عويدات ــ بيروت ص ٣٤

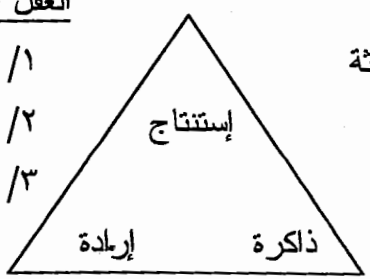
(٢) الفقرة ليوسف مراد ــ مراد كتاب مباد علم النفس العام ــ القاهرة ص ٣٤، والكلمات الموضوعية بين قوسين لعبد الجبار الوائلي في كتابه وحدة الوجود العقلية بيروت ص ٣٠ ــ ٣٥

وخصوبة الخيال الناتجة عن ملكة الذاكرة إذن الذاكرة ناتجة من ملكات العقل الثلاثة " الإستنتاج، الإرادة، والذاكرة " أو بالاصح الذكاء نتيجة لهذه الملكات فهي خارجة ونتيجة لملكة الإستنتاج والتي هي بدورها ناتجة عن ملكة الإرادة المدركة والذاكرة الحافظة[1] إن لم يكن للعقل إرادة لأصبحت حركة الية، إلا أن حركة العقل دينامية، ووجود ملكة الإرادة هو إعتراف بوجود ملكة إحساسية وإدراكية ومنت ثم عاطفية، والعاطفة ملكة وجدانية تنتقل من الذاكرة للإرادة، والإرادة هو العقل الواعي أو العقل الظاهري، الذي يستمد ذاكرتة من العقل الباطني.

ووجود عقل باطن " الذاكرة " يتضمن ملكة الحفظك التي تحتفظ بالأفكار المدركة ليستفيد من التجارب السابقة ولإستدعائها عند الحاجة باستخدام الخيال.

ومن خلال ملكتي الإرادة والذاكرة تنتج ملكة الإستنتاج، إذ تكون المدركات والإحساسات والمعارف من خلال العقل الفطري والمكتسب مكونه الدور لبثالث للعقل والذي به يعبر ويتذوق وستنتج ثم يبدع.

شكل رقم (١٧)
ملكات العقل الثلاثة



(١) انظر الشكل (١٧) ملكات العقل الثلاثة

الغريزة هي بمثابة التمثيل الحركي لطبيعة العاطفة، كما أسلفنا فعاطفة الحزن مثلًا لها صلة بغزيرة البكاء، فالبكاء هو التمثيل الحركي لعاطفة الحزن، وكذلك عاطفة السرور لها صلة بغريزة الإبتسامة، وهكذا كل العواطف لها صلاتها بالغرائز المصاحبة لها سواء كانت حركة جسمية أو حركة نفسية [1]

العاطفة وغريزتها

ونخرج من الجدول " العواطف وغريزتها والحركة المصاحبة لها" بأن للعواطف

العاطفة	غريزتها	العلاقة	الحركة المصاحبة لها
١/ اللذة	إنطلاقة	جسمية	إنبساط في الجسم وإرتخاء في الوجه
٢/ الألم	عبوس	جسمية	توتر في الجسم وتقلص في الوجه
٣/ السرور	إبتسام	حسمية ونفسية	إنبساط الأسارير ولمعان في الوجه
٤/ الحزن	بكاء		تقطب في الجبين وإنطفاء للعينين

حركاتها التي تؤثر في الجسم والنفس، وهناك فروق في هذا التأثر علي الجسم والنفس، وإذ نجد أن عاطفتي اللذة والألم يفترقان من عاطفتي السرور الخزن، بأن الأوليتين جسميتان أي ذات علاقة مباشرة بالجسم بينما السرور والخزن نفسيتان جسميتان، فالحزن يرافق الخسارتين الجسمية والمعنوية، بينما السرور يصاحب منفعتها، وبينما نجد أن الألم لا يصاحب إلا الخسارة الجسمية وحدها.

وهناك عواطف إيجابية وأخري سلبية، فالإجابية مثل الحب والحنان واللذة والسرور في حين أن العواطف السلبية نجدها في الحقد والغضب والخوف والحزن والأوهام، ومن الممكن " ترويض " عاطفة وإضعاف أخري إراديًا وذلك بتقوية عاطفة معارضة أو مقابلة لها مثلًا الإيحاء بالحب فتتضاءل عاطفة الكراهية المقابلة،إذن من الإمكان ترويض العواطف وتوجيهها إراديا وذلك بالاتزان النفسي من خلال الملكات العقلية.

---

(١) انظر الجدول: العاطفة وغريزتها والحركة المصاحبة لها

وهذه العواطف نتاج حب الذات وشعار الإرادة البحثة عما ينفعها وهي الأنانية حتى الغيرية المعاكسة للأنانية هي أيضًا أنانية لما فيها من نفع مادي أو معنوي فالذي يضحي بنفسه من أجل غيره فلا تخلوا تضحيته هذه من أنانية لأنه يطلب جزاءًا دونويًا أو أخروية كالإكبار والتقديس والدنوي أو السعادة الأخرى إذن العواطف مبعثها المنفعة وشعارها الإرادة وغرائزها تابعة لها ولإنفعالتها العاطفية كما أننا نجد أن حركات ليست عاطفية.أو غريزية وهي عادة مكتسبة كامشي والكتابة وهي بالطبع إرادية وهناك حركات داخلية (غير إرادية) كعمل الجهاز الهضمي أو الدورة الدموية.

فالحركة الجسمية تنحصر في انها إما إرادية مكتسبة يتحكم فيها الإنسان أو لا إرادية داخلية غير مكتسبة، أو لاإرادية (غريزية) ناتجة عن إرادة العاطفة.

والحركات الغريزية هذه تتحرك مصاحبة لحفظ الذات والبعد عن الألم وإستجلاب اللذة، فهي إذن حركات تمليها ضرورة نفسية وجسدية وجمالية، وعلي ذلك يمكن لنا أن نفسر بأن جميع الحركات الشعورية واللاشعورية بالغرائز المتحركة بعواطفها والعادات الإستمرارية ذوات الأساس العقلي الإرادي.

حتى العمال العاطفية الغريزية اللاشعورية في أصلها هي أعمال شعورية أي إرادية استنتاجية تقادم عهدها حتى أمكنها القيام بها دون جهد عقلي أوضح.

كما أن العقل مجموع أفكار فالعواطف ايضًا أفكار، والفرق بينهما في النشاط الإستنتاجي الموجود في العقل والمنعدم في العاطفة وذلك لعدم حاجة العواطف للإستنتاج، لأن العواطف أصلًا من وضع العقل وقد إختارها بالإستنتاج.

وهكذا تشارك العواطف العقل في كل ملكاته إلا ملكة الإستنتاج، لأن العاطفة مستنتجة بهذا نجد العواطف تريد ولا تنفك عن الإرادة بدون اي إحساس إستنتاجي، وهذا هو السر في تسميتها باللاشعور إذن العواطف هي شعور في الحقيقة.

إنفعال

شكل رقم (١٨)

نخلص بأن العقل هو المسئول عن جميع الأفعال والإنفعالات سواء كانت إرادية أو لا إرادية أو كانت شعوريه أو لا شعورية، وهو مسئول أيضًا عن الأحاسيس والعواطف والإنفعالات م خلال الحس المشترك.

ولا تناقض بين الشرح المنقول والحق المعقول، غستنادًا إلي قول الإمام الغزالي، حيث يقول " إن لا معانده مع الشرع المنقول والحق المعقول.. فاعقل مع الشرع نور علي نور أولا يعلم أنه لا مستند للشرع إلا قول سيد البشر صلي الله عليه وسلم، وبرهان العقل الذي عرف به صدقه فيما أخذه.. وقد خاب علي القطع والثبات من لم يجمع بتاليف الشرع والعقل[١]

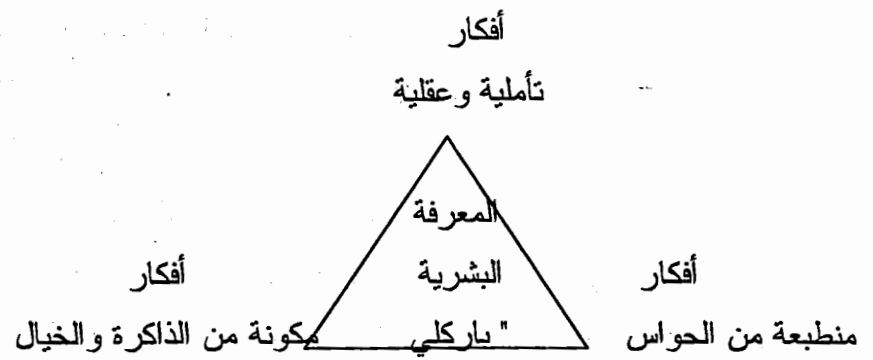
(١). حسن الفاتح قريب الله: دور الغزالي في الفكر ــ مطبعة المانة " القاهرة ١٩٨٧م " ص ٧٥ مقتبس من كتاب لاالغزالي الإقتصاد في الاعتقاد ص ٢ــ٣ وميزان العمل ص ٣٣٧ــ ٣٤١

٣/ دور العقل في المعرفة: ــ

نظرية المعرفة هي طبيعة العقل وخواصة وإمكاناته وحدوده، ونوعية الإتصالات الاعقلية بالأشياء المدركة.

يري باركي " أن المعرفة البشرية ثلاث: إما أن تكون أفكار قد إنطبعت أثارهـا بالحواس، وإما أن تكون أفكارا أدركناها بالتأمل في عواطفنا وخلجات عقولنا، أو هي أفكار كونتها الذاكرة والخيال[١]

إذن المعرفة البشرية عند " باركلي " تنتج من ثلاثة أفكار نضعها فـي محـاور ثلاثة:



شكل رقم (١٩) المعرفة البشرية عند باركلي (١٦٨٥ــ ١٧٥٣)

أما " هيوم " فيري أن معرفتنا حاصلة من هذه الأفكـار أو الظـواهر التـي تدركها حواسنا وقال "لوك " ١٦٢٢ــ ١٧٠٤) قبل باركلي وهيوم) علي قبولـه أن جميع أفكارنا جاءت به الحواس من دون أن نلتزم بنفي العقل، لأن فينا ملكات عقلية لا نستطيع إنكارها.

---

(١). عبد الجبار الوائلي: وحدة الوجود العقلية ص ١٠ وراجع الموسوعة الفلسفية " باكلي " ترجمة فؤاد كامل.

فالإرادة موجودة فينا ولا نستطيع نفيها.. ومحاولة نفي ملكات الإرادة فينا دليل علي وجودها... وعلي هذا لابد أن تنهار حجج (هيوم) في نفي العقل، وتتماسك بعض الشئ فلسفة " باركلي " الذي قال بوجود العقل من دون أن يستدل علي هذا الوجود.. ولا أستطيع إلا الإيمان بإمتلاك ملكة الإرادة مع أنها ليست معطيات الحواس، ولابد من لا يريد لا يستطيع أن يعمل، ومن لا يعمل لا يفكر ولا يحس(١).

والنتيجة التي توصل إليها " كانط " في نقده لما بعد الطبيعة هي أنه برهن علي أن فلسفة ميتافيزيقية يجب أن يسبقها أولا النظر في حدود قوتنا المدركة.
وتقول الفلسفة الميتافيزيقية في حد الإنسان أنه " حيوان ناطق" أي عاقل، ولكن هذا التعريف علي قوته لا يحيط بحقيقة الماهية الإنسانية، ويقرر " أرسطو " أن " الأغنسان حيوان اجتماعي " وهذا التعريف أيضًا قاصر فهناك حيوانات اجتماعية مثل النمل والنحل، ويقول أفلاطون " لا تستطيع أن تفهم ماهية الإ حين تفهم الدولة " ولكن الحياة السياسية ليست هي الصورة الوحيدة للوجود البشري.

وجاء " كونت " بالوضعية ليفسر الإنسان بالإنسانية، أو الإنسانية بالإنسان، أم " كانط " فقد ميز بين العقل الإنساني وغيره، بأن للعقل الإنساني القدرة علي التميز بين الواقعي والممكن،وهذا الشئ غير متوفر لدي الكائنات الأخري، وهذا التمييز يكشف عن عرفتنا للأشياء لا عن طبائعها.

أما " كاسير " فقد مقوله " كانط " من أن العقل اللإنساني في حاجة إلي رموز حيث يقول في تعريف للإنسان " بأنه حيوان ذو رموز " (٢).

ونضيف إلي مقولة " كانط" و " كاسير " في تعريفها للإنسان بقولنا " أن الإنسان هو الشخص الذي له إمكانية إبداعية، وليس الحيوان الناطق أو العقل،

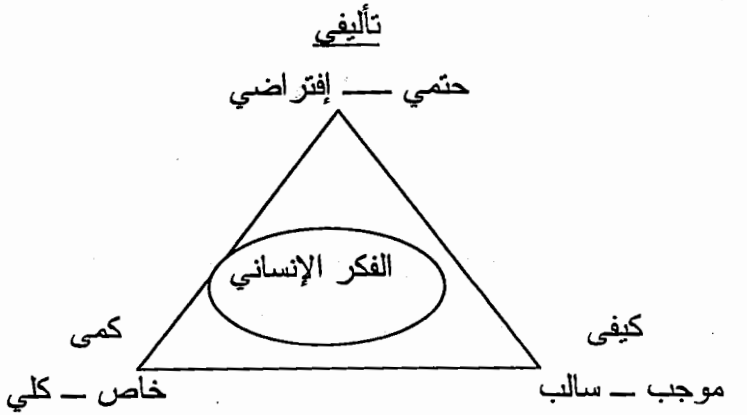
---

(١). الموسوعة الفلسفية ــ ترجمة فؤاد الكامل وأخرين مراجعة زكي نجيب محمود ص ٣٣٦ــــ ٣٧٣. دار القلم بيروت باركلي (٩٣ ــ١٠٣) جون لوك (٥٢٥ ــ ٥٣٣) هيوم (٥٢٥ ــ ٥٣٣).

(٢). إرنست كاسير ــ مقال في الإنسان ــ ترجمة إحساس عباس، بيروت ص ١١

وصفت النطق والعقل هما صفتان مفارقتنا للحيوان فلا يصح قرنهما بـــالحيوان، لأن الحيوان ليس بناطق أو عاقل وفي نفس الوقت ليس الإنسان بحيوان، كما لا يصح مقارنة الإنسان بالحيوان والتفريق بينهما بصفة من الـــصفات، فالإنـــسان إنسان والحيوان حيوان ولكليهما الصفات الخاصه به، وأن إندراجها تحت " أحياء " فالنباتات والحشرات أيضًا أحياء ولهذا علينا أن نقول إن الإنسان هـــو الـــذي يمتلك قدرة علي الإبداع أو الذي يمتلك عقلًا فنيًا قابلًا للإبداع بإختصار " الإنسان هو الكائن الإبداعي "(١).

فالإبداع معرفة والمعرفة فكر، والفكر الإنساني مكون من لبنات ثلاثة: من " كيفي " إما سلبي أو إيجابي " وكمي " خاص أو عـــام، ثـــم " تـــأليف " حتمـــي وإفتراضي.



شكل رقم (٢٠)

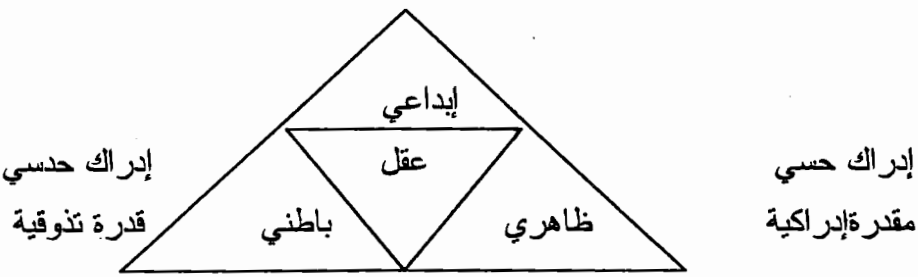
بنية الفكر الإنساني

---

(١). لا أقصد أن كل إنسان مبدع بل هو كائن فيه صف الإبداع قد يكون مبدعًا أو غير مبدع ــ وليس كل نشاط هو إبداع فيمكن لنا أن نقول أن كل إنسان قوة نشطة وليس بالضرورة قوة إبداعية.

هذا هو الإنسان " الذي له إمكانية الإبداع " أما الحيوان فيولد بغرائزه، يتعلم الحيوان ولكن ليس عن طريق الاكتساب، والخبرة كالإنسان ــ بل التكرار والتقليد مدفوعًا بغرائزه الأولية والتدريب مثل حيوانات السيرك.

أما اللإنسان فهو أيضًا يولد علي الفطرة ولكن فطرتة تختلف عن فطرة الحيوان، حيث يطور الإنسان إحاسيسة حتى يصل إلي درجة من الوعي تمكنة من اكتساب القيم الجمالية.



شكل (٢١)

بالمران والتعليم والتدريب والتجريب والتطوير حتى يغدو (كائنا إبداعيًا).

إن لم يكن للكائنات إبداع فلا يعني هذا أن كل إنسان مبدع بل يعني أن للإنسان قوة قابلة للإبداع غير موجودة عند باقي الكائنات.

اكتساب القيم الجمالية ميزة إنسانية لا يتأتي إلا

١/ بإمتلاك: قدرة إدراكية بالادراك الحسي منخلال العقل الظاهري.

٢/ وإمتلاك: قدرة تذوقية بالإدراك الحدسي من خلال العقل الباطني.

٣/ وإمتلاك: قدرة إبداعية بالإدراك الجمالي من خلال العقل الإبداعي [١]

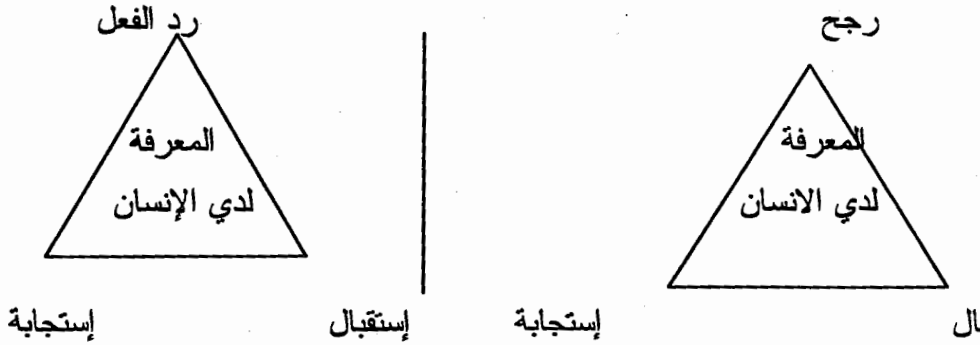
---

(١). انظر الباب الثامن (العقل الإبداعي)

وهكذا يكون العقل الإبداعي من خلال توجيهه للعقل الظاهري وإيقاظه للعقل الباطني والسيطرة عليها بإعطاء العقل القدرة الإدراكية والتذوقية والإبداعية من خلال إدراك حسي وحدسي وجمالي.

للحيوانات عقول فهي لها عقل ظاهري وباطني وغريزي، ولكنها لا تمتلك العقل الإبداعي، مكمن الإبداع الفني، فالعناكب والنحل تبني بيوتها وخلاياها بطريقة هندسية بارعة ولكنها ليست واعية ولا رائعة لأنها تعمل من خلال عقل غريزي من خلال أساليبها المعرفية الغريزية.

وأجهزت المعرفة لدي الإنسان تتكون من إستقبال وإستجابة ثم رجع لهذا الإستقبال والاستجابة له، والعمل بمقتضي المعارف الإنسانية، في حين أن للحيوان إستجابة وإستقبال إلا أنه يتعامل معها بردود الأفعال [1]



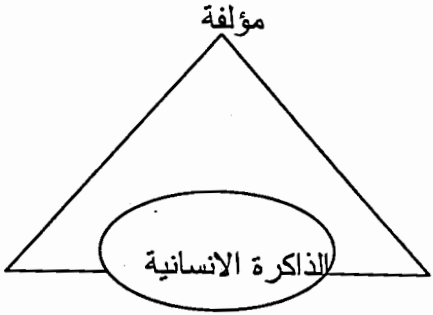
شكل رقم (٢٢) أجهزة المعرفة لدي الانسان والمقابل عند الحيوان

اما الذاكرة لدي الانسان فهي مناسبة في تحفز للإستدعاء فتتضاف المعارف الجديدة إلي المعارف القديمة فتولد معارف جديدة عليها معارفها، أما الذاكرة لدي الحيوان فهي " ذاكرة " لحظية يبدأ كا تجربة بداية لحظية ولا يضيف جديدا فمعارفه غير متطورة وشبه ثابتة [2]

---

(١) انظر شكل (٢٢) اجهزة المعرفة لدي الانسان والمقابل له الحيوان.

(٢). انظر الشمل (٢٣) الذاكرة الانسانية



شكل رقم (٢٣)

اذ نجد أن مراحل الادراك المعرفي يمر بمراحل خلال مراحل ثلاث متتالية:

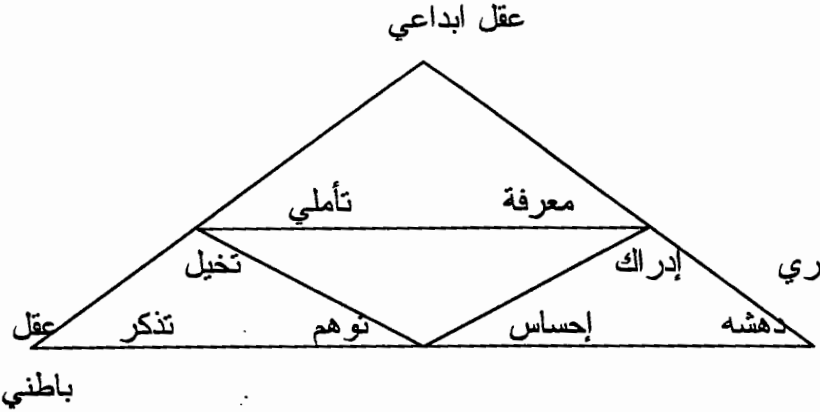
١/ إدراك كلي أولي دون تحليل للعناصر الجزئية، والادراك هو معطي ثـانوي للإحساس الاولي فيعطي الادراك الإحساس معني " عقل ظاهري "

٢/ ثم يدرك المدرك الجزيئات ويتعرف علي دلالاتها المعنوية ويربط أجزائهـا بالذاكرة المناسبة من خلال التداعي والتخيل والتوهم لمعني غير محسوس " عقلي باطني "

٣/ ثم الصعود في الكل من خلال جزيئاته والمعاني المنضافة إليه مـن خـلال التأمل والمعرفة ثم التصور [١]

(١). انظر الشكل (٢٤) الادراك المعرفي للانسان

شكل رقم (٢٤) الادراك المعرفي للانسان



وهكذا يصل الانسان اليقين المعرفي بتضافر ثلاث قوي وهي:

١/ القوة الظاهرية: في الادراك الاحساسي المحس وإدراك ظواهر الموجـودات من خلال إدراك وأحساس ودهشة.

٢/ القوة الباطنية: من الادراك التذكري الباطني وتأليف الصور المحسوسة مـن خلال تذكر وتخيل وتوهم

٣/ القوة الإبداعية: في الادراك التأملي الإبداعي واستخلاص معارف جديدة من خلال معرفة وتأمل وتصور.

ومن اهم ما يفرق الحيوان عن الانسان والمسيطرة للحيوان وهي تقابل الغرائـز الانسانية التي تنتج من العواطف [١]

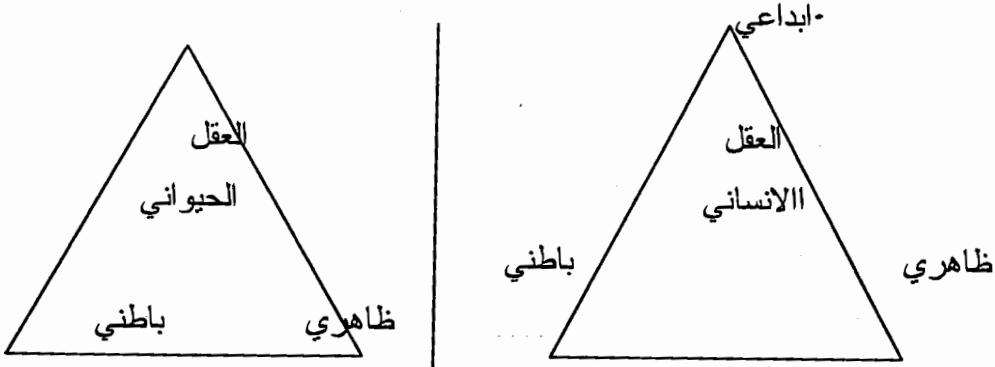
إذن الغريزة كما قلنا هي الموجهه والمسيطرة للحيوان وهـي تقابـل الغرائـز الانسانية التي تنتج من العواطف[٢] وهذا العقل الغريزي عند الحيوان يقابل العقل الإبداعي لدي الانسان [٣]

---

(١). زكي نجيب محمود ــ المعقول واللامعقول ص ٣١٥.

(٢). ارجع الفصل السابع ــ العاطفة الغريزية.

(٣). انظر الشكل (٢٥) العقل الانسانى.



كما وأن الانسان يري الاشياء الجميلة والقبيحة ببصره، وتحملاليه الاعصاب البصرية لئغدراكة الذهني صور عنها وعن كفاياتها، ثم يأتي دور العقل ليصح معاني الصور المحمولة للذهن ويعللها بطريقة التأمل الفكري فيوضح كيف يكون اللون الأحمر، وهذا اللون الأحمر يعطي معني السرور والخطر في نفس الوقت إذن ليس الحكم للون بل الحكم يرجع للشعور.

فاللون الأحمر فيه فوزع وفرح وفيه رعب وبهجة، فيكون المصحح لهذا الأمر ليس البصر الذي رأي اللون ولا العقل الباطني " المستور " وليس العقل الظاهري والذي أداته البصر الذي أبصر اللون، فلا سبيل لنا إلا البحث عن العقل ثالث نجد فيه خصائص الإدراك الجمالي، وهو ما نعنية " بالعقل الإبداعي " الذي سيتبصر الأشياء من خلال البصيرة[1] وهو ما يطلق عليه "باللب " حيث يخاطب سبحانه وتعالي الإنسان ب " يا أولي الألباب " وهو ما نريد أن نطلق عليه فلسفياً " بالعقل الإبداعي"[2]

والعقل ينفي عن المجنون والأحمق... وهو نور في القلب كالنور في العين ويسمي الفهم والبيان عقلا، والعرب تسمي الفهم عقلًا لأنها ميزته وضبطته وهو

---

(١). ويطلق علي البصيرة: / الضمير في علم النفس..٢/ السرية في علم الأديان..٣/ الوجدان في علم الجمال.

(٢) انظر الباب الثالث (العقل الإبداعي)

البصيرة والمعرفة [١] تندرج صور الإدراك، حسًا فعقلًا ثم بصيرة [٢]والمعرفة تبدأ بالإدراك من خلال منافذ الحسية ثم يقوم العقل بتفهم هذه الإدراكات وتأتي البصيرة لتستبصرها وتحول هذه الإدراكات الحسية إلي إدراكات معرفية من خلال العقل الإبداعي، حيث يقوم الوجدان بالمهام الجمالية، والسريرة بالمهام الإيمانية، والضمير بالمهام النفسية.

فالإدراك العقلي هو إدراك للروابط الضرورية بين فكرة وفكرة تلزم عنها أو تستدل منها أما لزومًا يقينيًا في حال الرياضيات أو إستدلالًا ترجيحيًا في الطبيعيات [٣] ويري التجريبيون أن للعقل حركة إستدلالية من معلومات إستمدها الإنسان عن طريق الحواس اكتسابا، بينما يري المثاليون أن للعقل حركة إستدلالية من صور أولية نظرية لم تكتسب من دنبا التجربة. والمهم هنا أن نستدل بأن للعقل حركة إستدلالية.

فاللعقل حركة [٤] وهي حركة إنتقالية دائمة التنقل ينتقل بها الإنسان من خطوة إلي خطوة حتى تنتهي به تلك الخطوات إلي الهدف المنشود، سواء أخذ من العقل الباطني أو من الخارج أو دمج بينهما في عملية موحدة. وهذا وقد أعتمد التجريبيون علي تجربة وحدها، وقالوا بأنه لا شئ موجود في الذهن غير وجود الشئ في الخارج، وقال المثاليون أنه ليس في العالم الشئ شئ سوي تصوراتنا الذهنية عن عالم الذات [٥] وبهذا أعتمد التجريبيون علي التجربة أساسا لكل معرفة، كما أعتقد المثاليون في إمكان المعرفة بالعقل الصرف بدون تجربة مما

---

(١). علي شلق، العقل في مجري التاريخ، بيروت ــ ٢٩ مقتبس من الكتاب المسائل للمحاسبي ص ٢٣٩

(٢). زكي نجيب محمود، المعقول واللامعقول ص ٢٣

(٣). نفس المرجع السابق ص ٢٣

(٤). والحركة الثلاثية " في الكم، والكيف، والأين " وتطلق مجازًا علي: ١/ حركة النفس في الإنفعالات والميول والأهواء..٢/ حركة العقل والآراء والأفهام..٣/ الحركة الزمنية في النحت والتصوير والعمارة.

(٥) الموسوعة الفلسفية ــ التجريبية (١٤٩ــ ١٥٦) المثالية (٤٠٣ ــ ٤٠٦).

أوقعهم في تناقض، وهو فهم قاصر للعقل لأخذهم العقل من جانب واحد أو تناقض الكافتين وبتناقضهما تتناقض أفكار كليهما.

ولهذا نري أن المعرفة تتحقق بالإدراك الحسي والحدسي [1] وكلاهما يعملان في تجاور وتجاوب وتداخل من خلال عقل حسي يدرك الأشياء وينقلها للعقل الباطني حيث يختزنها ويخرجها في شكل وصور ومعاني لتتداعي عند إستدعائها فتكون المعرفة بتفاعل الكافتين الحسي والحدسي من خلال العقل اللإبداعي.

---

(١). أرجع لقضايا التصوف الإسلامي ــ عبد الله حسن زروق ص ١٨١ ــ ١٩٤

الفصل الثامن

العقـــل الإبـــداعي

١/ القاعدة النسبية الثلاثة للإبداع الفني: -

إفتراضنا هذة القاعدة النسبية الثلاثية للإبداع الفني لتأكيد ما قلناه عن دور العقل في الإبداع الفني، وذلك بإفتراض عقل ثالث للإنسان وهو " العقـــل الإبـــداعي " الذي به أفترق ال'نسان عن الكائنات الآخري.

أولًا: ـــ الإنسان عبارة عن الجسم وعقل ونفس:ـــ

(أ) عن طريق الجسم له ثلاث وسائل إدراكية:ـــ ١/ المنظـــور بالعين والمسموع بالاذن " فيزيائي "

٢/ الماموس والمحسوس " ميكانيكي "

٣/ المتذوق بالفم والمشموم بالأنف " كيميائي "

(ب) عن طريق النفس:ـــ

١/ التفكير الإبتكاري " عقل واعي "

٢/ المعالجة الذهنية " عقل باطني "

٣/ الإبداع الفني " عقل باطني "

(ج) عن طريق النفس:

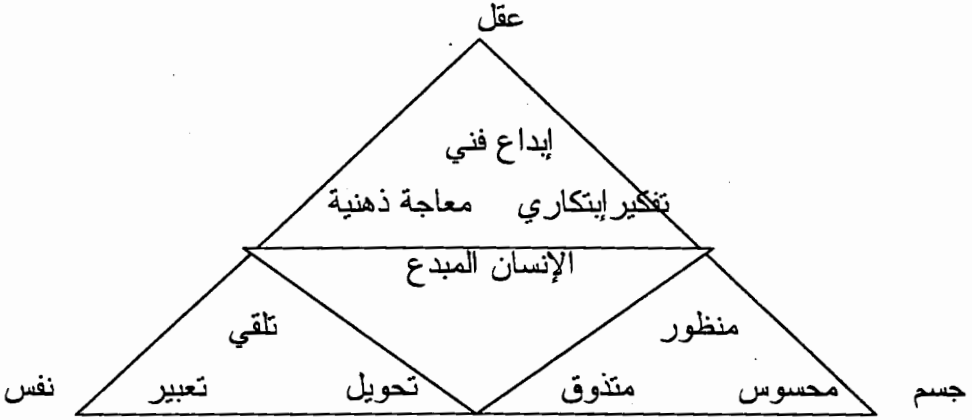
١/ دافعية التعبير

٢/ إمكانية التحويل

٣/ القدرة علي التلقي والتذوق.

شكل رقم (٢٦)

مثلث الإنساني المبدع " جسم ــ عقل ــ نفس "



ثانيا: بناء العمل الفني:

يتكون من وجود ١/ عناصر البناء..

٢/ بواسطة وسائط التعبير

٣/ لإنتاج قيم فنية

(١) عناصر البناء لها ثلاثة وحدات: ١/ الشكل الفني للموضوع الإبداعي

٢/ وحدة العمل التكوينية ٣/ الخامات المستخدمة والوسائل.

(٢) وسائط التعبير: ١/ قواعد وقوانين مثل المنظور.. ٢/ المهارة الأدائية..

٣/ وسائط مادية ومعنوية.

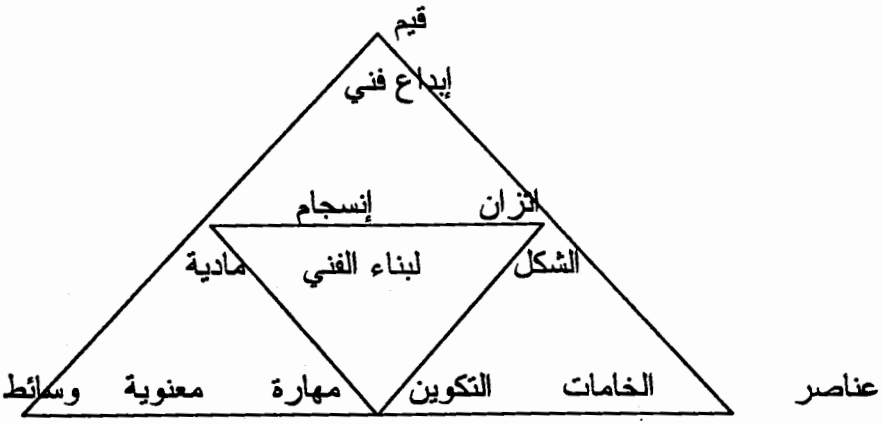
(٢) القيم الفنية: ١/ الاتزان.. ٢/ الإنسجام..٣/ الإيقاع (١)

---

(١). النطر الشكل (٢٦) مثلث الإنسان المبدع (٢٧) مثلث البناء الفني التربية ــ جتمعة قطر ــ الإبتكار والافعية ص ٢٢٣ــ ٢٢٥

شكل رقم (٢٧)

مثلث البناء الفني " عناصر، وسائط، قيم "



ثالثًا: الفنون تنقسم لثلاث مجموعات لكل منها ثلاث أقسام:

(١) فن قولي: ١/ الشعر والنثر "لفظي "..٢/ الخطابة والحكاية " معنوية " ٣/ الدراما والسينما " حركي "[1]

(٢) فن نغمي: ١/ الموسيقي " نغم سمعي "..٢/ التصوير " نغم مرئي "..٣/ الرقص " نغم حركي "

(٣) فن تشكيلي: ١/ نحت " ظلال وأضواء ".. ٢/ عمارة " كتلة وفراغ خارجي وداخلي "..٣/ تصميم " إنسياب حركي "

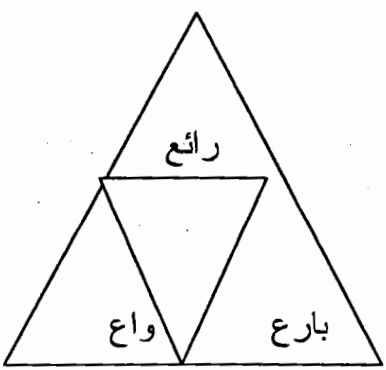
---

(١). لم نذكر " القصة " فالقصة من قصي الأثر، وهو تتبع وسرد أشياء واقعية وحقيقية ليس فيه إضافة أو خيال، فقصص القران الكريم هي وحدها القصص لأنها حقيقية، أما ما يقال عنها " قصة " فنادرًا ما تكون حقيقية ولكننا لا نستطيع التعميم فلذا اثرنا إطلاقًا إسم حكاية علي القصة.

ولا يتم فن إلابوجود ثالوث الفن من: ١/ فنان مبدع إبداع إبداعاتة..٢/ متلقي يتلقي تلك الإبداعات..٣/ بينهما عمل فني أبدعة مبدع ويتذوقة متلقي متذوق.

وعلي ذلك يكون الفن الإبداعي بمجموعاته الثلاث نتاج فنان ووسيط فني داخل المساحة الإبداعية يتلقاه متلقي من خلال المسافة الفكرية [١] وكل إنسان إما مبدع أو متذوق لأنه يمتلك عقلًا فنيًا [٢]

رابعا: يكتمل العمل الإبداعي من خلال مفاهيم ثلاثة: ١/ المهارة التطبيقية " فن بارع ". ٢/ الإبداع وفق قوانين الجمال " فن واعي "... ٣/ الروعة الجمالية والتأملية " فن رائع ".



شكل رقم (٢٨)..مفاهيم الفن الثلاثة

ولتكوين فن " بارع واع رائع " علي الفنان أن يسلك ثلاثة طرق:

١/ ما يخص بالفرد المتلقي بما لديه من خبرات

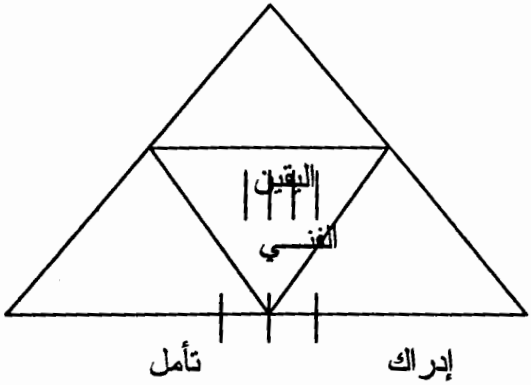
٢/ ما يختص بالمادة المعروضة

---

(١). أرجع للفصل الرابع " العملية الإبداعية "وهامش رقم ٢١ــــ٢٢

(٢). انظر الفصل الثامن ــ العقل اللإبداعي وخصائصة

٣/ التعرف علي العمل الفني وبيئته[١]
حتى يصل إلي مرحلة اليقين من خلال إدراك وتأمل.



شكل رقم (٢٩) ..مراحل اليقين الفني

خامسا: لتحويل الإدراك الحسي إلي إدراك جمالي تتساب الموضـــوعات علـــي ثلاث مراحل من خلال إدراكات ثلاث:ـــ
١/ إدراك عقلي ذاتي وحس موضوعي.
٢/ إدراك عقلي باطني
٣/ إدراك جمالي.
وعليه يجب أن يكون لكل هذه الإدراكات قوة عقلية مدركة:ـــ
١/ يكون الإدراك الحسي من خلال عقل ظاهري
٢/ أما الإدراك الباطني فمن خلال عقلي باطني
٣/ فلابد إذن من وجود عقل تحتاج لتدريب وتأهيل واكتساب، وهي مكونه مـــن ثلاثة مجموعات فيكل مجموعة ثلاثة قدرات:ـــ

---

(١). ارجع الفصل الرابع، العملية الإبداعية.

أولًا: التافكر والشهود والنظر.

ثانيا: التدبر والتأويل والتذكر

ثالثًا: التفقه والحكمة والابصار

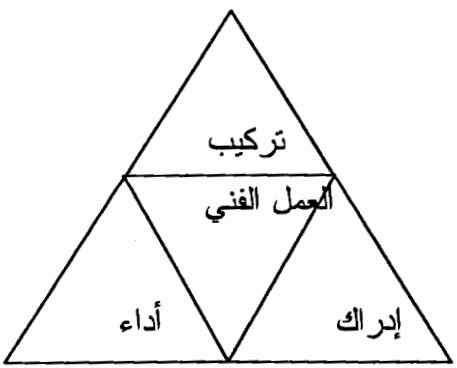
ويمكن تخصيص عقل لكل مجموعة للأولي " عقل ظاهري " في التفكير والشهود والنظر وللثانية " عقل باطني " في التدبر والتويل والتذكر، وللثالثة " عقل إبداعي " في التفقه والحكمة والإبصار[1]

ومكن لنا مفارنة القدرات العقلية بمكونات العمل الفني:

١/ للمجموعة الأولي الإدراك Perception

٢/ للمجموعة الثانية الأداء performance

٣/ للمجموعة الثالثة التركيب structure



(١). ارجع لإدراك الجمالي والقدرة الإبداعية، الفصل السادس.

سادسًا: للتفكير الإنساني ثلاثة مكونات:

(١) خطوات التفكير: ١/ الإحساس بالظـاهر..٢/ الـوعي والتعـرف..٣/ إكتشاف الحكمة الكامنة.

(٢) أشكال التفكير: ١/ التفكير الشامل.. ٢/ التفكير الواقعي.. ٣/ التفكيـر التجريدي

(٣) أنواع التفكير: ١/ تفكير منطقي..٢/ تفكير تجريبي. ٣/ تفكير جمالي[١].

هذه المكونات تحول الإحساس العادي إلي إحساس جمالي وتقـوي ملكـات العقل، وملكات العقل كثيرة يمكن أن تندرج ثلاث طوائف وهي:

١. ملكة الإرادة: وتندرج تحتها ملكة "الإدراك والعاطفة والإحساس".

٢. ملكة الذاكرة: وتندرج تحتها ملكة "الحفظ والخيال والاستدعاء".

٣. ملكة الاستنتاج: وتندرج تحتها ملكة التعبير والتذوق والذكاء[٢].

وقياسًا على مبدأنا الثلاثي نجعل لكل طائفة عقل يخصه:-

١. العقل الظاهرى لملكة الإرادة.

٢. العقل الباطني لملكة الذاكرة.

٣. العقل الإبداعى لملكة الاستنتاج.

وهذه الملكات تنتج ثلاثة أفكار:

أ. أفكار منطبعة من الحواس يوازي العقل الظاهرى.

ب. أفكار مكونة من الذاكرة يوازي العقل الباطنى.

ت. أفكار تأملية عقلية توازى العقل الإبداعى.

سابعًا: الملكات البشرية عند مندلسون:-

١. إرادة... ٢. عقل... ٣. وجدان.

---

(١). ارجع للشكل رقم ١٢.

(٢). ارجع للشكل ١٧ ملكات العقل الثلاثية.

وملكات النفس عند كانط:-

١.معرفة... ٢.نزوع... ٣.شعور.

والتذوق عند كانط:

١.الذوق الذاتى.. ٢.الذوق الكلى.. ٣. الحكم الشعورى.

والمعرفة البشرية عند أرسطو:

١.معارف نظرية.. ٢.معارف عملية.. ٣.معارف فنية.

والمعرفة عند جون لوك:

١. حسية.. ٢. وجدانية.. ٣. تأملية.

ومكونات العمل الفنى عند باريت:

١.إدراك.. ٢.أداء.. ٣.تركيب.

كما نجد أن المعرفة البشرية عند باركلى تنتج عن ثلاثة أفكار:

١. أفكار منطقية من الحواس.

٢. أفكار مكونة من الذاكرة.

٣. أفكار تأملية عقلية[١].

هذا الثالوث الموجود أمامنا في الصفحات السابقة يؤكد لنا أن للعقل الإنسانى ثلاثة مجالات يعمل من خلالها، فإذا ما طابقنا الثالوث على كل عمل للعقول الثلاثة نجدها متطابقة مثلًا:

١. الإرادة عند "مندلسون"، والمعرفة والذوق الذاتى عند "كانط"، والمعرفة النظرية عند "أرسطو"، والأداء عند "باريت"، والأفكار المتكونة من الذاكرة عند "باركلى". كلها تنطبق على العقل الظاهرى.

٢. أما العقل عند "مندلسون"، والنزوع والذوق الكلى عند "كانط"، والأداء عند "باريت"، والأفكار المتكونة من الذاكرة عند "باركلى" تنطبق أيضًا على العقل الباطنى.

---

(١)). ارجع لتعريف العقل ماهيته وقدراته.

٣. أما إذا أخذنا الوجدان عند "مندلسون"، والشعور والحكم الشعورى عند "كانط"، والمعارف الفنية عند "أرسطو"، والمعرفة التأملية عند "جون لوك"، والتركيب عند "باريت"، والأفكار التأملية العقلية عند "باركلى" لا نجد لها مجالًا في العقلين السابقين إلا أنها تنطبق على ما إفترضناه من عقل ثالث وهو "العقل الإبداعى". وهى تنطبق أيضًا مع القدرات العقلية وملكاتها إذ نجد أن:

١. التفكر والإرادة وقوة التمييز والإحساس عند العقل الظاهرى.
٢. والتذكر والذاكرة وقوة الاستنباط والتخيل عند العقل الباطنى.
٣. والتفقه والاستنتاج وقوة الخلق والإبداع عند العقل الإبداعى.

وللعقل مفاهيم معرفية ومعرفة مفهومة وبصيرة واعية تمكنه من تحويل الذاكرة والخيال والحلم إلى قوى إبداعية.

ثامنًا: أما الذاكرة العقلية فهى تحوى مجموعات لكل مجموعة ثلاثة مناحى وهى:

١.خيال –حفظ –تذكر. ٢.خاطرة– ومضة –إشارة. ٣.حدس –فطرة –بصيرة.
٤.حكم –رؤيا –تأمل. ٥.فكر –فهم –وعى. ٦.إدراك –علم –حكم[١]

والذاكرة من أهم قطاعاتالعقل فمن خلاله إستطاع الإنسان أن يربط الماضى بالحاضر، ويستذكر الأشياء ويستدعى المعانى والصور فتتداعى المعانى والصور فتتداعى من الذاكرة فتتحول هذه المعانى والصور إلى صور إبداعية ومعانى جمالية.

تاسعًا: للإنسان عقل كما للحيوان عقل إلا أنه يختلف عنه ويفترق منه:

أجهزة المعرفة عند الإنسان هى:

١. إستقبال. ٢. إستجابة. ٣. رجع.

في حين أنها عند الحيوان:

١. إستقبال. ٢. إستجابة. ٣. رد فعل.

---

(١). انظر الشكل ١٤ الذاكرة العقلية.

وعقل الإنسان مكون من عقل ظاهرى، وباطنى، وإبداعى نجد المقابل لـــه عند الحيوان عقل ظاهرى، وباطنى، وغريزى[١].

ومن خلال هذه القاعدة الثلاثية النسبية لإبداع الفنى نستنتج أن لإنسان ثلاثة عقول:

١. عقل ظاهرى من خلال إدراك حسى. ٢.عقل باطنى من خلال إدراك حدسى. ٣. عقل إبداعى من خلال إدراك جمالى.

وهكذا يمتلك الإنسان العقل المبدع من خلال تضافر القوى العقلية خـــلال إرادة وفكرة فتتكون لديه قدرة إدراكية.

ونجد أيضًا أن العقل الباطنى والذي يدرك حدسيًا من خلال ذاكرة مـــدبرة تتكون لديه قدرة تذوقية.

ثم يأتى الإدراك الجمالى من خلال العقل الإبداعى الذى له قدرة إبداعيـــة فتستنتج إستنتاجات متفقة في سيطرته على العمل الفنى من خلال تعديل وتقويم.

وهكذا تتوحد القوى العقلية الثلاثة لإبراز ما للإنسان من قـــدرة إبداعيـــة تمكنه من إبداع إبداعاته. فثالوث الإبداع الفنى تصاعدى كما بينا ونجد أن ثالوث الوثنية تنازلى[٢] وبهذا يكون الإبداع الفنى ترقيًا وسموًا.

---

(١). أنظر الفصل الثامن "العقل الإنسانى والعقل الحيوانى".

(٢). إذ نجد أن الوثنية تحورت عند الوجدانية من الوجدانية إلى ثنوية إلى ثالوث، حيث نجد الثاوث المصرى يتمثل في "آمون- رع- آتوم" وثالوث أوزيرى فى "أوزيس وإيزيس وحورس" وثالوث منف فى "بتاح سخمة ونفرتم" وثالوث "مينكاورع" في مقابل الثالوث الصيني فى "تاين ونشانج والشمس" وثالوث الرافدين فى "أنكى وأنليل وترقال" وثالوث نبتة "آمون وموت وخنسو" وثالوث مروى فى "خنوم وستايس وعنقت" وثالوث اليونان فى "زيوس وفينوس وأبوللو" وثالوث النصرانية فى "الله والابن وروح القدس" وثالوث قريش فى "اللات والعزى ومناف". حيث يقول تعالى فى سورة النجم (١٩: ٢٠) ﴿أفرائيتم اللآت والعزى ومناة الثالثة الآخرى﴾ إرجع لكتاب أثر العقيدة فى منهج الفن الإسلامي صـــ١٩٧: ١٩٨ (الدين والإبداع).

٢. العقل الإبداعى وخصائصه

من خلال الفقرة السابقة لهذا الفصل[١] اتضح لنا أن هناك عقلًا ثالثًا يتطابق مع المعارف الإنسانية والقدرات العقلية، فكان لابد من البحث عن قوة ثالثة للعقل تحوى القدرات العقلية والتى لم يحويها العقل النظرى والعقل الباطنى. فإن كان لإنسان عقلان، عقل واع وآخر غير واع[٢] فالأول يباشر فهم الحياة والثانى مختمر مترسب، ويستيقظ عند الإثارة لكى يمد الإنسان، الفنان بالعطاء الفنى، ويجلب للمتلقى الإحساس الجمالى. فإن كان كذلك فكيف يستطيع ذلك العقل "اللاواعى" أن يمد العقل الواعى بكل إبداعاته، أم هل تنتابه لحظات واعية عند الإثارة والاستدعاء ثم يرجع إلى حالته اللاواعية مرة ثانية؟ أم ماذا؟.

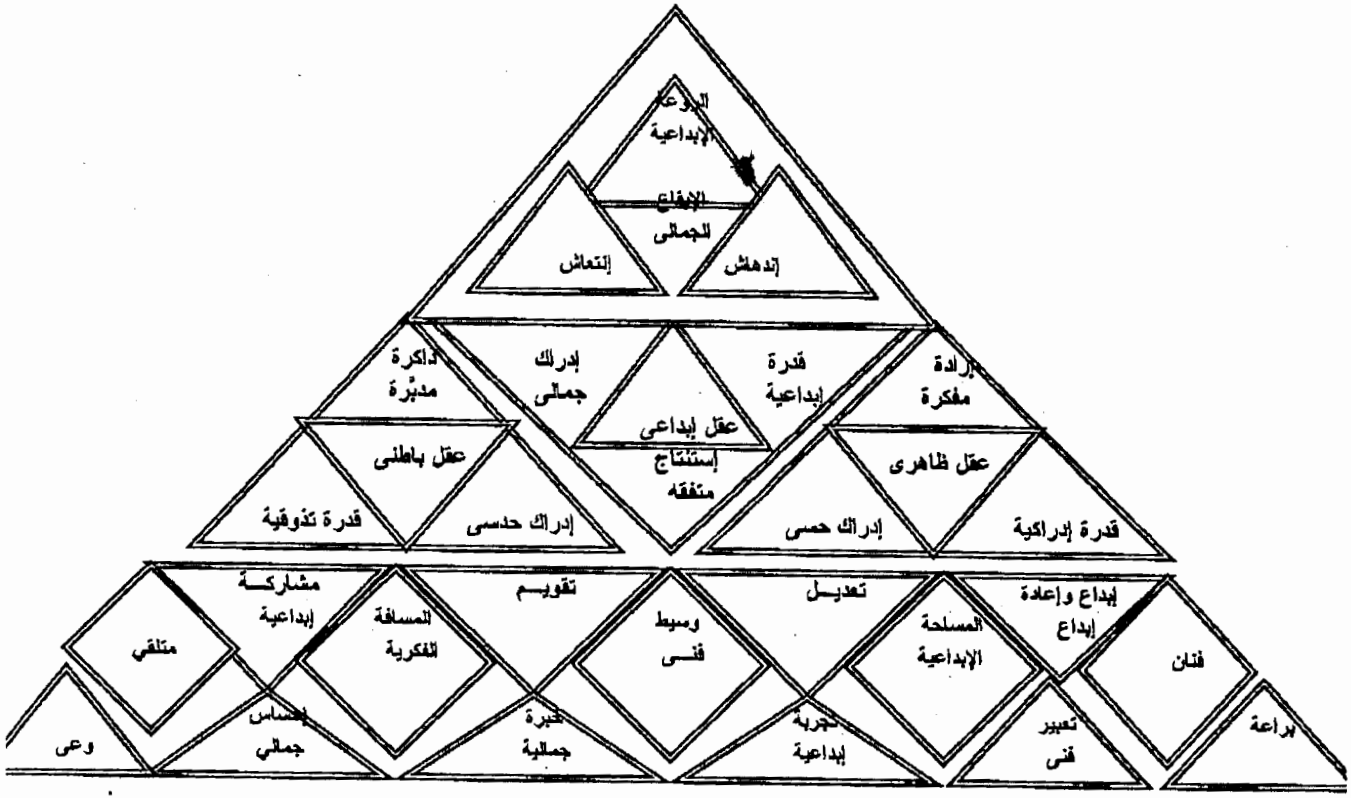
مثل هذه التساؤلات تظهر لكثير من المفكرين والفلاسفة والفنانين، فمثلًا نجد أن د.على شلق يتساءل بقوله: "هذا العالم ندركه بالعقل المباشر ويحتضننا عقل آخر نابع من قرارتنا لا تتضح لنا وسائله فإذا ما سمينا عقلنا المباشر وعيًا فهل يصح أن نسمى الآخر اللاواعى؟[٣]

---

(١). ارجع للقاعدة النسبية الثلاثية لإبداع الفنى.

(٢). أوردنا كلمة "اللاوعى" كما هى مع اعتراضنا على هذه التسمية فهذا العقل واعى ووعيه داخلى كما سيتضح.

(٣). على شلق: الفن والجمال، بيروت، صـ٤٧.



القاعدة النفسية الثلاثية

ويرد على نفسه قائلًا: "فى نظرى أن هناك ثلاثة عقول: عقلًا واعيًا، وعقلًا لا واعيًا، وعقلًا ثالثًا يربط بينهما، وبذلك ندرك الجميل الذى به نستوحى ومنه ندرك صورة أعلى للجمال[1]. وعلى هذا التساؤل يقول د.على عبد المعطى: تحدث أرسطو منذ القدم عن عقل نظرى وعقل عملى، وتحدث "كانط" أيضًا عن عقل نظرى "نقد العقل النظرى الخالص، وآخر عملى "نقد العقل العملى الخالص" فإلى أى منهما يمكن أن ننسب الإبداع الفنى؟ هل يعود إلى فكر نظرى أم فكر عملى؟ أم لابد أن نضع إلى جوارها عقلًا ثالثًا يمكن أن نسميه "بالعقل الفنى"، فإذا كان الأمر كذلك فما هو طبيعة العقل الفنى؟ وما هو إختصاصاته، وكيف تميزه من العقل العملى والعقل النظرى؟

ثم أيمكن لنا أن نقرر أن هذا العقل الفنى ينقسم إلى نطاقات يتوافق كل نطاق مهنى فى دائرة فنية معينة، وبينما يتميز فنان بنطاق عقلى أكبر للموسيقى ويكون موسيقيًا ويتميز آخر بنطاق عقلى فنى أكبر للشعر فيبدع فى دائرة الشعر... أم ماذا بالضبط[2].

وتقول "باسمة الكيال" فى هذا المضمار: "أما من حيث جهة علم النفس الحديث هذا فقد وقف على منطقة جديدة فى الإنسان أطلق عليها وصف العقل "فوق الواقعى" على نقيض العقل الباطن أو غير الواعى الذى يمثل التيار المغمورة لطبيعتنا بلوغها"[3]. وتقرر قائلة: نعنى بالعقل الجسدى أي العقل المادى الذى يوجد داخل رأس الكائن الحى، والذى يعرف بالدماغ، أما ما نعنيه بالعقل

---

(١). نفس المرجع السلابق صـــ٦٥. وقد أوردنا هذا التساؤل نفسه فى نهاية الباب الثاني صـــ١٠٨.

(٢). على عبد المعطى: مشكلة الإبداع الفنى، الإسكندرية، صـــ١٨٠.

(٣). باسمة الكيال: فلسفة العقول، أصل الإنسان وسر الوجود، منشورات مكتبة الهلال، بيروت صـــ٣١.

الإبداعى، فهى القوى الإبداعية الغير منظورة والمتمثلة بما يعرف بالنفس أو الروح[١].

كما نجد فى المعجم الأدبى في تفسير لإبداع "إن النظر العقلى مرتبط فى تكوينه وتطوره بالعمل التطبيقي. كذلك العقل التطبيقي مرتبط أيضًا بالإبداع العقلى النظرى[٢]. ولكننا نتساءل ما هو ذلك الرباط الذي يربط العقل النظرى بالتطبيقى ويربطهما بالإبداع؟

هذا هو السؤال الذى نبحث له عن إجابة. وهكذا نجد بعض الإرهاصات للعقل الإبداعى أو للعقل الفنى أو العقل الثالث، لهذا إفترضنا وجود "العقل الإبداعى" من خلال بحثنا عن العقل ودوره فى الإبداع[٣] وقدرته فى اكتساب القيم الجمالية[٤]. وما إفترضناه للقاعدة النسبية الثلاثية لإبداع الفنى ومقارنته بقوى العقل الثلاثية، حتى وإن كان ما إفترضناه من عقل إبداعى غير قائم ولم نثبت له أدلة لإبرازه كوحدة عقلية قائمة بذاتها إلا أن قواه موجودة من خلال قدرات العقل نفسه وقواه الإبداعية فى إحداثه للإبداع الفنى والإرتباط الموجود بين العقلين النظرى والعملى وكذلك فى تطابق القدرات العقلية مع القدرات الإنسانية حيث يبرز دور العقل فى الإبداع الفنى من خلال إدراك جمالى وقدرة إبداعية، تمكنه من خوض التجربة الجمالية وإبداع تلك الإبداعات. ينبنى أن للإنسان ثلاثة عقول: "ظاهرى وباطنى وإبداعى" وحتى ذلك العقل الإبداعى يحوى: على "عقل فنى وعقل إبداعى وجمالى" وحتى ذلك العقل الإبداعى يحوى "عقل فنى، وعقل إبداعى وجمالى" تتضافر هذه العقول لتكوين العقل إنسانى المبدع[٥].

---

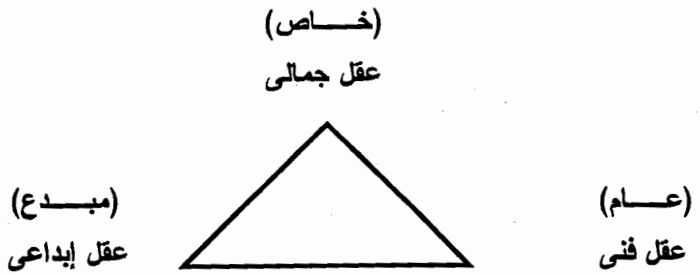
(١). المرجع السابق نفسه صـــ١٦.

(٢). المعجم الأدبى، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت صـــ١٨٢.

(٣). راجع الفصل الخامس، الوعى الإنسانى والإبداع الفنى.

(٤). راجع الفصل السادس، االإدراك الجمالى والقدرة الإبداعية.

(٥). أنظر الشكل ٣١ ثالوث العقل الإبداعى.



شكل رقم (٣١)

ثالوث العقل الإبداعى

العقل الفنى هو عقل موجود فى كل البشر، وهو فوقه، وهو ما يميزه عن باقى الكائنات وأول درجات الإبداع "العملى والفنى"، وهذا مفطور فى الإنسان قابل للنمو والترقى والتطور والسمو.

أما العقل الإبداعى فهو عقل فنى متطور له خاصية الإبداع ويحوى الملكات الفنية ويمتلك الأدوات الفنية التى من خلاله يبدع إبداعاته التخصصية لما فطر عليه من قدرة فنية فى العقل الفنى.

أما العقل الجمالى فهو عقل إبداعى متطور عن العقل الإبداعى يمتلك إحساسات جمالية ويكون موجودًا لدى الفنان المبدع، ويزداد نشاطًا عند الأداء الإبداعى "النظرى والعملى" وقد ينشط لدى المتذوقين أثناء تذوقهم الجمال الفنى وهذا العقل خاص غير ملازم لإنسان كالعقل الفنى أو الإبداعى وذلك أثناء اللحظات الجمالية لدى الفنان والمتذوق والفيلسوف[١]. فى الإنسان قوى "جسدية" كامنة يكتشفها بالممارسة وينميها بالتدريب، يصدق ذلك لمن مارس رياضة "اليوجا أو الكونفو" فهذه قوى نفسية وجسمية وعقلية كامنة خرجت من كمونها إلى حيز الوجود بالممارسة وتدريب خاص. وعليه فلابد إذن من وجود قوى

---

(١). وقد تكون فى لحظات التجلى والصفاء الروحى لمن يتعبد فى خشوع وخشية بحيث يصل إلى شفافية عقلية وروحية ووصل درجة عليا من اليقين وأصبحت نفسه جمالية.

عقلية كامنة متطورة فى الإنسان، وهذه القوة الكامنة نجدها في العقل الفنى والذى يحوى الخصائص الفنية القابلة للإبداع فيكون الإنسان شاعرًا أو موسيقيًا أو أديبًا أو نحاتًا أو مهندسًا على حسب الخصائص الفنية الكامنة فى ذلك العقل الفنى. وما نعنيه هنا هو العقل الإبداعى، فالعقل الفنى عام وموجود فى كل إنسان وهو كامن فيه، أما العقل الجمالى فهو خاص ويوجد على فترات أما العقل الإبداعى فهو العقل الملازم الفنان والذى له دوره إلهام فى الإبداع الفنى والإحساس الجمالى.

وقد نجد من يقسم العقول إلى أقسام ويعطى لكل فعل خاص به، ولكنها هى أفعال العقل وليست خصائصه ومميزاته. إذ نجد أن "على شلق" يقسم العقول إلى عدة عقول حيث يقول: "يمكننا أن نجرى مع الذين قسموا العقل إلى عدة عقول أهمها: "العقل العلمى،والعقل المنطقى، والعقل السيكولوجي، والعقل الفنى، والعقل الرياضى، والعقل الصوفى[١]. ثم يعطى لكل عقل عمله حتى يأتى لتفسير العقل الفنى بقوله: العقل الفنى يعنى بإكتشاف النسب بين الأشكال، وتقدير الجمال والنشاذ، وعلاقة ذلك بالعقل الباطن، والعقل المباشر، ومقدار الذوق والحس والإعجاب والإشمئزاز، وإنطلاقه من العاطفة والخيال والأحلام[٢]. ونوافق د.على شلق فيما ذهب إليه فى تفسيره للعقل الفنى، ولكننا نعترض على تقسيمه للعقل بهذا الشكل وإعطاء كل فعل خاص، فإن صح هذا التقسيم كان لابد لإعطاء كل فعل إنسانى عقل يسمى به وهذا غير ممكن.

ونرى أن هذه التقسيمات لهذه العقول تندرج كلها تحت عقل واحد يضمهم، وهو ما نعنيه بالعقل الإبداعى له خصائصه ودوره فى العمل الإبداعى. وتقسيمنا للعقل التقسيمات الثلاث ليس تقسيمًا للعقل بل هو تجميع له، وذلك بجمع الحركات العقلية تحت قوة واحدة وهى القدرة العقلية فى العقل الإبداعى. وبمعنى إننا

---

(١). على شلق، العقل فى مجرى التاريخ، دار المدى، بيروت صـــ١٧

(٢). نفس المرجع السابق، صـــ١٨.

بالتقسيم الثلاثى للعقل تمكنا من حصر كل قوى العقل وقدرات إنسان تحت دائرة القوة العقلية إذن هذا التقسيم الثلاثى ليس تفريق بل هو تجميع لقوى العقل.

فالعقل الإبداعى على حسب ما نرى، عبارة عن قوى إبداعية حالة فى العقل تعطى للعقل المباشر قوى إدراكية وتنشيط قوى الذاكرة للعقل الباطنى. وللعقل قوى ذهنية تحل فى المخ، والمخ يسيطر على الجسد، والجسد خاضع للعقل عن طريق المخ، والمخ وعاء يحوى قدرات العقل، والعقل شيء قائم بذاته يحل فى النفس، والنفس تستخدم القوى العقلية، وهكذا نجد التردد داخل مثلث الإنسان المكون من "نفس وجسد وعقل".

والعقل الإبداعى الذى إفترضناه هو الإجابة على السؤال الفلسفي الذى طرحه "كانط" من خلال فلسفته النقدية إذ يقول "زكريا إبراهيم": "إذا كنا قد حاولنا فى مبحث العقل النظرى إن نجيب على السؤال الكانتى، ما الذى يمكن أن أعرفه؟ فيكون علينا فى مبحث العقل العملى أن نجيب على سؤال آخر هو، ما الذى يجب أن أعمله؟ ولكن كانط سيحاول عن طريق الإجابة على هذا السؤال الثالث القائل ما الذى يمكننى أن آمله؟[1].

يمكننا الإجابة على هذا التساؤل الكانتى، فإن كل ما أعرفه من العقل النظرى "الظاهرى"، وما أعمله يكون من خلال العقل العملى "الباطنى"، فيكون ما آمله من خلال العقل "الإبداعى". فالعقل هو الذى يعرف من خلال توظيفه للعقل الظاهرى ويعمل أيضًا من خلال إستدعاء ما أختزن فى العقل الباطنى من خلال إستدعاء ما أختزن فى العقل الباطنى من خلال الاستذكار وتحويل الخيالات إلى تصورات ومن ثم يأمل فيما سيكون، فإن كان العقل الباطنى معبرًا عن الماضى والعقل الظاهرى يعبر عن الحاضر، فيكون العقل الإبداعى هو استشراق المستقبل من خلال ماضى وحاضر يتجدد.

---

(١). زكريا إبراهيم: "كانط وفلسفته النقدية"، مكتبة مصر، ١٩٧٢.

إن لم يكن العقل الإبداعى قائم فخصائصه قائمة إذ أنه يحوى خصائص العقليين "الظاهرى والباطنى" وهو المشرف عليها فى توجيه للعقل الظاهرى فى الإدراك والتحليل والتأليف، والسيطرة على العقل الباطنى فى الإستدعاء والتعليل من خلال التذكر.

العقل الظاهرى هو العقل الحسى المباشر والمستيقظ وهو ما يطلق عليه بالعقل الواعى والمدرك والشعورى والنظرى والخارجى والمعيارى والإرادى والمستنير وخبرته مكتسبة من الخارج.

أما العقل الباطنى فهو ما يطلق عليه بالعقل العملي والداخلي والملازم، ذو خبرة داخلية، كما يطلق عليه بالعقل اللاواعى، والجانب الحالك من العقل. وهى تسمية غير دقيقة، إذ يجوز لنا إطلاق اللاشعور أو اللاإرادى إلا إننا نجانب الحقيقة إن أطلقنا عليه باللاواعى. فقد يعمل العقل الباطنى لا شعورًا من خلال الشعور والمختزنة والمستورة. أما اللاواعى فهو في اعتقادى إفتقاد للوعى وهذا الشرط لا ينطبق على العقل الباطنى لأنه حاوى للوعى نفسه.

وفى هذا المضمار يقول أبو الفيض عن العقل الباطنى "هو الوعى كله خلافًا لما سماه باللاوعي وهو النقطة المشعة التى يتمركز فى بؤرة الذات الإنسانية ويوحى للعقل والإرادة بما يفعلان صوابًا أو خطأً"(١).

وهذا العقل هو الذى يختزن الصور والمعانى وسائر المدركات وينظمها لإخراجها عند إستدعائها، والإستدعاء يأتى للشيء المحفوظ من خلال خبرة مكتسبة فلا يمكن إستدعاء أشياء غير موجودة أصلًا، بل مرتبة ترتيبًا متسقًا ومتحفزة للخروج الفورى أثناء الإستدعاء، فمثلًا إذا سأل سائل ما هى عاصمة فرنسا؟ الإجابة الفورية "باريس" لمن كانتن له سابق معرفة بفرنسا وباريس مع العلم أن المجيب هذا لم يكن يفكر فى فرنسا ولا باريس، ولكن بعد السؤال قفزت

---

(١). أبو الفيض، تهافت الفلاسفة، دار النهضة، القاهرة، صـــــ٤٠٥.

الإجابة من خلال الإستدعاء وتداعى المعانى، وذلك من خلال العقل الباطنى وما إختزنته عن فرنسا وباريس.

أما إذا كان السؤال عن عاصمة "مدغشقر" ولا يعرف أحد من المجيبين عن مدغشقر فلن يجيب أحد لأن أحدًا منهم لم يختزن شيئًا عنهخا ففاقد الشيء لا يعطى كما يقال. إذن الاستدعاء يأتى بالمعانى والصور المستودعة من قبل فى العقل الباطنى، فقد أختزنت هذه المعانى والصور شعوريًا، وخرجت بالاستدعاء إراديًا فتداعت من مكامنها.

وكذلك العقل الفطرى كامن فى العقل الباطن هذا، فيكون هذا العقل الباطنى كالوعاء فى حفظ المكتسبات وترتيبها لحين إستدعائها ومنيت للعقل الفطرى حتى يصبح عقلًا فنيًا. إذن العقل الباطنى هو عقل واع ووعيه وعى داخلى ومستبطن ومستور، وبهذا يكون العقل الباطنى حاوى للوعى الإنسانى نفسه والشعور الذاتى، ومودع للغرائز والمدركات.

والعقل الباطنى حاوى للعواطف الإنسانية فى مقابل الإرادة عند العقل الظاهرى حتى تكون العواطف الإنسانية منضبطة وهى المسافة الواعية بين الإنسان والحيوان، والعقل الباطن قدرة إستدلالية وحاسة خلقية نامية[1].

وإذا ما قارنا بين العقلين الظاهرى والباطنى نجد أن هناك تناقضًا ظاهريًا، إلا أنهما فى الحقيقة متكاملان يكمل أحدهما الاخر ويتم تكاملهما بوجود العقل الإبداعى الذى به خصائصهما[2]. وعندما نقارن بين خصائص العقلين "الظاهرى

---

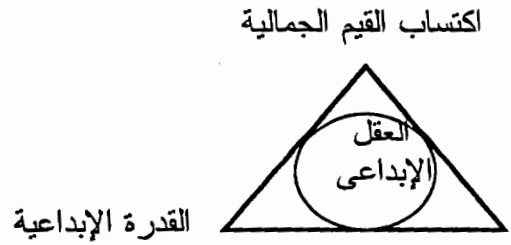
(١). فإذا ما قام إنسان بتوبيخ شخص ما، وأخر يأتى بأفعال منافية للأخلاق كالعرى مثلًا أو ما شابه ذلك، نجد أن الشخص هذا يرفض لا شعوريًا أن يتجيب لهذه الأفعال اللاأخلاقية.

(٢). مقارنة بين العقل الظاهرى والباطنى:- الظاهري:- واعى، شعورى، إرادى، مستنير، معلوماتى، نظرى، تعلمى، عقل منطقى، حى، إدراكى. الباطنى:- غير واعى، لا شعورى، لا إرادى، مظلم، سلوكى، عفوى، عقل بالقوة، داخلى، إستدعائى. فإن كان العقل الظاهرى عقل مكتسب والعقل الباطنى عقل بالقوة فيكون العقل الإبداعى عقل بالفعل.

والباطنى"[1] نجد أن هناك خصائص عقلية أخرى لم تندرج تحت خصائص العقليين، ولذا لابد من وجود عقل ثالث يحوى تلك الخصائص التى لم يحوها العقليين، بل هناك خصائص لا نستطيع إدراجها كخصيصة عقلية لأحد العقلين لكننا يمكن درجها تحت خصيصة العقل الثالث.

فالعقل الإبداعى يجمع بين تلك الخصائص ويولد خصائص تتولد عنهما فمثلًا ١+٢= ٣ الثلاثة ليست الواحد ولا الإثنين، إلا أن الرقم ثلاثة متولد عنها وخارجة منها وحاصل جمعهما، ولكنه ليس هو هما بل هو شيء "ثالث" متولد ينتج عنها ويحويها ويحتوى على خصائصها ويولد خصائص متولدة.

إذن للعقل الإبداعى خصائص لا توجد فى العقلين، ومن تلك الخصائص القدرة الإبداعية والإدراك الجمالى واكتساب القيم الجمالية[2] كما أن العقل الإبداعى يحوى كذلك العاطفة والوجدان والبصيرة.



شكل رقم ٣٢
أهم خصائص العقل الإبداعى

هناك أماكن لا يستطيع العقل الظاهرى إرتياده ولا يستطيع العقل الباطنى إحتواءه، فتبقى هذه الأماكن خالية وتلك الأشياء معلقة حتى يتمكن العقل الإبداعى إرتياده وإحتواءه، وذلك باستخراج الكوامن، والغوص فى أعماق الأشياء وإرتياد

---

(١). إرجع لهامش رقم ١، الصفحة الحالية.
(٢). أنظر الشكل رقم ٣٢، أهم خصائص العقل الإبداعى.

الآفاق، والبحث عن طبيعة الأشياء وإدراك المعانى القبلية والبعدية، وإستبصار للمفاهيم المستغلقة.

ثلاثون خصيصة من خصائص العقل الإبداعى: [1]

١. احتوائه لخصائص العقلين "الظاهرى والباطنى".
٢. التحكم فى العقل الظاهرى، والسيطرة على العقل الباطنى.
٣. دفع الظاهرى للإدراك، وإستخراج المدركات من الباطن.
٤. تنظيم الاتصال والتناسق والربط بين العقلين.
٥. الاتجاه نحو الاكتشاف والابتكار والخلق.
٦. كشف دروب الترقى والسمو والاستعلاء.
٧. النزوع المستمر نحو الإبداع الفنى.
٨. توجيه النفس الإنسانية نحو الجمال والتطلع للكمال.
٩. الإحساس الجمالى والشعور الذوقى والإبداع الجمالى.
١٠. تحويل الإدراك الحسى والتذوقى إلى إدراك جمالى.
١١. إمتلاك القدرة الإبداعية.
١٢. إكساب القدرة الإدراكية للظاهرى والتذوقية للباطنى.
١٣. توجيه الأحاسيس والإنفعالات الوجدانية وضبطها.
١٤. إحتوائه للبصيرة، ويوجه الحدسى نحو الإستبصار العقلى.
١٥. يحوى الحب والإيمان والخشوع.
١٦. يحوى العقل الفنى والعقل الإبداعى والعقل الجمالى.
١٧. الإحساس التأملى للوجدان.
١٨. تحريك المشاعر نحو الإلهام.

---

(١). هذه الخصائص مستوحاه من ثلاثة مضامين: ١.من مضمون الرسالة. ٢. مما وجدناه فى مراجع هذه الرسالة. ٣. ما رأيناه من إضافة.

١٩. تحقيق الغايات الواعية للغريزة وضبطها.
٢٠. توجيه واعى للعمليات العقلية والإبداعية.
٢١. إرتياد الأماكن التى يصعب على العقلين إرتيادها.
٢٢. إستخراج الكامن من الكائن.
٢٣. اكتساب القيم الجمالية من خلال الإدراك الجمالى والقدرة الإبداعية.
٢٤. التفاعل المتناسق بين الإدراكات "الحسية والحدسية والجمالية".
٢٥. التآلف بين القدرات الإدراكية والتذوقية والإبداعية.
٢٦. الإحاطة الإدراكية بالأشياء وكشف خصيصتها.
٢٧. إعطاء السند العقلى للقيم الجمالية.
٢٨. إحتواؤه للقدرات القابلة والمستعدة للنمو.
٢٩. يحوى الخصائص العقلية والشعورية والوجدانية والإنفعالية والعاطفية.
٣٠. إيجاد الصلة بين الكون والحياة والإنسان والتوجيه للرحمن.

وبوجود هذا "العقل الإبداعى" يتمكن لعلم الجمال أن يستند إلى السند العقلى فى حل مشكلاته الفلسفية. وهذا العقل هو الذى يميز الإنسان عن باقى الكائنات، فهو "الأمانة" التى أبت السماوات والأرض والجبال أن يحملنها فحملها الإنسان.

هذه الخصائص موجودة فى الإنسان إلا أن بعض منها كامن، وهى موجودة بنسب متفاوتة على حسب ما فطر فيه من قدرة، ومما إكتسبه من خبرة ومضامين اجتماعية وما اكتسبه من قيم.

٣. أدوار العقل الإبداعى

اتضح لنا دور العقل فى الإبداع الفنى من خلال الفصول الثمانية، ودوره فى المعارف الإنسانية، ودوره الخاص فى العملية الإبداعية. ومن خلال هذا المنطلق نجد أن العقل الإبداعى يتحقق ويبرز دوره في الإبداع الفنى وذلك من خلال ثلاثة محاور(١).

١. إحتواء العقل الإبداعى على خصائص جديدة.
٢. دوره فى منشأ وعلة الإبداع وتخارجه فى أشكال إبداعية.
٣. محاولة لحل مشكلة الزمن فى الفنون التشكيلية(٢) وإمكانية الفن التجريدى(٣) فى كشف مواطن الجمال.

أ. **حل مشكلة الزمن فى الفن التشكيلى:** ١.نحت.. ٢.عمارة.. ٣.تصوير.

ب. **احتوائه على:** ١.البصيرة والعاطفة والوجدان... ٢.إدراك جمالى وقدرة إبداعية.. ٣. خصائص العقل إنسانى.

ت. **الإجابة على التساؤلات الثلاثة فى:** ١.منشأ العمل الفنى.. ٢. علة الإبداع الفنى.. ٣. تخارج الإبداعات.

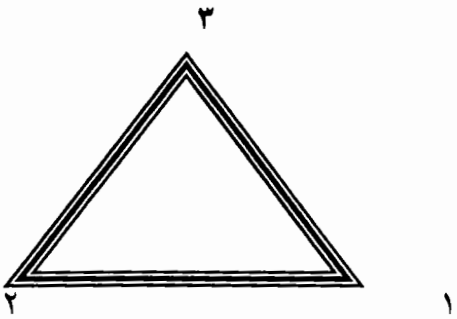
---

(١). أنظر الشكل رقم ٣٣ أدوار العقل الإبداعى الثلاثة.

(٢). إستقينا أغلب أمثلتنا الفنية من خلال الفن التشكيلى وهذا يرجع فقط لعامل التخصص، وما ينطبق على الفن التشكيلى ينطبق أغلبة بالضرورة على بقية أنواع الفنون الأخرى.

(٣). لا أقصد بالفن التجريدى المدرسة التجريدية الأوربية والتى قامت بزعامة "كاندنسكى ومندريان" فما أقصده هنا هو فن عام وتجريدى عام، تمكن الفنان والمتلقى من استخدام العقل فى الإبداع وإعادة الإبداع والتلقى والتذوق الفنى والإحساس الجمالى.

أدوار العقل الإبداعى الثلاثة



شكل رقم ٣٣

أولا: يحتوى العقل الإبداعى البصيرة والعاطفة والوجدان مع الخصائص الثلاثة لاكتساب القيم الجمالية من إدراك جمالى وقدرة إبداعية ويأخذ العقل بكل كفاياته المعرفية وأخذ الإنسان بكل كياناته[١] وما له من خصائص خاصة[٢] لا تتوفر فى العقلين الظاهرى والباطنى.

ثانيا: نجد أن هناك تساؤلات لتحديد الإبداع الفنى عن علته ومنبعه وكيفية حدوث الإبداعات وتحقيقه. وفى هذا الموضوع يتساءل د. على عبد المعطى فيقول: "أن أى تفسير لعملية الإبداع الفنى لكى يكون يجب أن يضع فى حسبانه كل أركان عملية الإبداع، والتى تتكون فى رأينا من منبع الإبداع الفنى، وعلته، وكيفية حدوثه، وتحقيقه فى الواقع بواسطة عنصر الأداء أو التنفيذ، وبمعنى آخر إن أى تفسير كامل يجب أن يجيب على الأسئلة.

١. ما هو منبع الإبداع الفنى؟ ومن أين تأتى للفنان صور إبداعية؟

---

(١). راجع الفصول التالية:.الفصل الرابع: العملية الإبداعية والتذوق الفنى والتجربة الجمالية. ٢.الفصل السادس: إدراك الجمالى والقدرة الإبداعية. ٣. الفصل السابع: العقل والإبداع الفنى.

(٢). راجع الفصل الثامن: فقرة ١-٢

٢. ما هى علة الإبداع؟ أى لماذا يبدع الفنان نفسه؟
٣. كيف تحدث عملية إبداع الفنى؟
٤. كيف تتخارج الإبداعات فى إبداع ملموس[١].

ونحن بدورنا نوافق الدكتور على ما ذهب إليه فى تساؤلاته، وفى وضعه لهذه الفرضية، بأن أى إبداع يجب أن يوضع تفسيرًا لهذه الأسئلة الأربعة. إلا أننا نجمل هذه التساؤلات فى ثلاثة لكى نجيب عليها من خلال ما إفترضناه من عقل إبداعى بحيث يكون السؤال الأول: عن المنبع.. والسؤال الثانى: عن العلة.. والسؤال الثالث: عن الكيفية فى حدوث الإبداع وتخارجه فى شكل مبدع، إذ نرى أن حدوثها وتخارجها شيء واحد، لا يجب الفصل بينهما لأن الفن دائم التشكيل. وعليه سوف نحاول الإجابة على هذه التساؤلات إنطلاقًا من النظرية العقلية وما أضفناه من عقل إبداعى، وقد رأينا كيف أخفقت هذه النظريات[٢] إلى حد ما على الإجابة على هذه التساؤلات. ولنتبع الإجابة من خلال قدرات العقل الإبداعى فى فعل الإبداع وهذه الإجابات تقوى ما إفترضناه من عقل إبداعى.

أولًا: منبع الإبداع الفنى لا يأتى من قوى غيبية أو من خلال أساطير أو خرافة، وليس الإبداع من خلال عقل منغلق أو عقل جمعى، وليس ناتجًا من لا وعى الإنسان أو من الجانب المظلم من العقل الإنسانى، أو من خلال كبت جنسى أو منحدر من الأسلاف[٣].

ما نراه أن الإبداع الفنى نابع من الفنان نفسه فى توحده الدينامى والنامى والمتفاعل مع بيئته الداخلية والبيئة الخارجية ذات الأبعاد الاجتماعية والتاريخية والعقائدية. إن للإنسان نفسًا تنفعل وعقلًا مدركًا، حيث تتحول هذه الإدراكات إلى معانى إدراكية وصور جمالية، وذلك بتفاعل العقل الظاهرى والباطنى من خلال

---

(١). على عبد المعطى: مشكلة الإبداع الفنى، دار المعرفة الجامعية، صـــ٢٢٤.
(٢). عُد للباب الأول عرض وتقييم لبعض نظريات الإبداع.
(٣). عد لإعتراضنا: نظرية الإلهام والنظرية السيكولوجية.

العقل الإبداعى، وفى تفاعل الإدراك والإحساس ما يحفز الفنان ليبدع وليحقق ذاته المنفعلة المدركة، حيث تتلاقح الإدراكات الحسية لتكتسب معانى جمالية جديدة تضاف للمعارف الباطنية فيعمل العقل الإبداعى لدفع الفنان للتفاعل ومن ثم الإبداع.

إذن منبع الإبداع الفنى من داخل الفنان ومن خلال عقله الفنى، الذى فطر به، ومما اكتسبه من أطر خارجية، ومن خلال تفاعلها استطاع الإنسان الفنان أن يطور عقله الفنى إلى عقل إبداعى، ومن ثم وظف هذا العقل وأعده ليكون منبعًا لإبداع ونبعًا للقيم الجمالية وذلك مما يجده فى نفسه وما وجده فيما حوله فى اتصال وتفاعله بالطبيعة الرحبة والكون الفسيح.

ثانيا: أما السؤال الثانى عن علة الإبداع الفنى، فالعلة موجودة فى الفنان نفسه كامنة فيه ليس كمونًا فى العقل الباطنى فقط أو وجودًا فى العقل الظاهر فحسب، بل هو كائن فى كليهما يتخذ شكلًا خاصًا كل على حسب خصيصته. والعقل الإبداعى هو الذى يؤلف بينهما فيتكاملا من خلاله، وحينئذ ينفعل الفنان بمؤثر خارجى أو داخلى من خلال وعيه حيث تتكامل شخصيته مع البيئة الخارجية مع ما اكتسبه من خبرات ومضامين فنية. فتتفاعل كل هذه الكيانات مكونة علة الإبداع التى تدفع للإبداع، وذلك بترابط الكيانات الداخلية والممارسات الخارجية، فتتضافر العقول الفنية فى تضامنها مع الإحساسات المدركات، فتنتج معرفة جمالية حيث تتحول الخيالات والأحلام إلى تصورات جمالية مكونة علة وحافزًا للفنان ودافعًا له للإبداع الفنى.

ثالثًا: أما كيفية حدوث الإبداعات وتخارجها فى أشكال فنية، فهى تحدث من خلال قدرة الفنان الإبداعية وإمتلاكه لها، حيث يتم التفاعل بين العقلين "الظاهر والباطن" من خلال العقل الإبداعى الذى مكنه من اكتساب معارف وخبرات جمالية وإمتلاك لقدرة إدراكية وتذوقية وجمالية. يصل الفنان إلى توازن يمكنه من إحداث إبداع وذلك باستغراقه فى العملية الإبداعية لتحقيق الإبداع

الفنى، عندما يكون داخل المساحة الإبداعية ليقوم بالأداء الفنى التنفيذى بالإبداع وإعادة الإبداع والتشكيل المستمر.

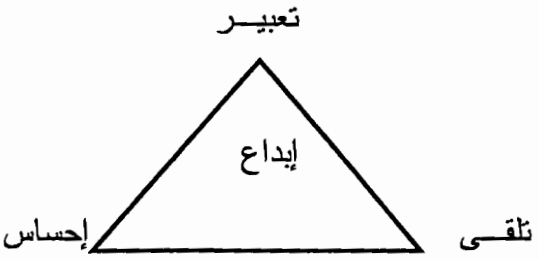
وهذا الجانب الأدائى أغلفته النظريات المفسرة لإبداع الفنى لما فيه من عمليات عقلية متضافرة تتطلب قدرًا كبيرًا من الوعى والإدراك، والإرادة والقصد والالتزام والحرية والتدريب والاكتساب المستمر. وهذه العملية الإبداعية[1] يقوم بها الفنان من خلال وعى وتعقل لما يفعله وإلا لما حقق أى إنجاز فنى، إذ يمر الفنان بمراحل عدة متداخلة من عمليات عقلية تتم داخل المساحة الإبداعية، فيبدع الفنان بما أكتسبه من خبرات ومقدرة إبداعية، حيث تتحقق الإبداعات فى شكل إبداع فنى وتتفاعل فيها عناصر داخلية وخارجية تمكن الفنان لإبداع والتعبير بما يمتلكه من أدوات فنية حيث يمتلك الفنان قدرة إبداعية تمكنه من إحداث إبداع فنى من خلال سيطرة العقل الإبداعى على العملية الإبداعية. وهكذا يمكن للعقل الإبداعى أن يجد حلًا لمشكلة هى من أعقد مشكلات علم الجمال، والتى تكمن فى المغالطة المنشئية وكيفية حدوث الإبداعات وتخارجها إبداعيًا.

وتحل هذه المشكلة إذا ما أخذنا الإبداع الفنى على أنه عمل من أعمال العقل الإنسانى، تتم من خلال العمليات العقلية بكل أبعادها الحسية والإنفعالية والإدراكية والعاطفية والإبداعية، فمن العقل تتخارج الأعمال الإبداعية وإليه تعود فى شكل إحساسات جمالية، وهكذا تتم الدورة الإبداعية[2] من عقل إلى عقل من خلال توجيهات العقل، وهكذا اتضح دور العقل الإبداعى فى الإبداع الفنى.

---

(١). عد للفصل الرابع، العملية الإبداعية.

(٢). أنظر الشكل ٣٤ الدورة الإبداعية.



شكل رقم ٣٤
الـــدورة الإبداعية

بعد إجابتنا عن التساؤلات الثلاثة عن علة ومنبع حدوث الإبداع يمكن لنا توضيح المحور الثالث للعقل الإبداعى فى محاولته لحل مشكلة الزمن فى الفنون التشكيلية.

ثالثًا: الفن التشكيلي Visual Art[١] لأى الفنون المرئية وهى صفة الأسلوب الذى يصور الأشكال فى بعدين أو ثلاثة[٢]. الفن التشكيلى بحكم مواده الجامدة من المكان ثابت أو ساكن ولهذا حاول الفنان أحداث حركة فى محاولته لحل مشكلة الزمن فى الفنون التشكيلية[٣].

---

(١). نرى أن الكلمة المرادفة للفن التشكيلى هى Plastic Art إلا إننا نرى أن هذه الكلمة الإنجليزية قاصرة فى استيعاب معنى الفن التشكيلى وغير دقيقة فى تحديدها لهذا النوع من الفن، ولهذا نحن نأخذ بالكلمة المرادفة الثانية وهى Visual Art فهى أدق فى التعبير وأشمل فى المعنى.

(٢). أن نسترسل فى هذا الموضوع "الفن التشكيلى" بل سنكتفى بتسجيل ما يعنينا ويعنينا فى موضوعنا هذا.

(٣). فقد حاول الفنان التشكيلى عبر عصوره المختلفة حل مشكلة الزمن فى الفن التشكيلى فقد حاول الإنسان الأول "الشامان" أن يصور التساسل الزمنى بتصوير مجموعة من الصور المتجاورة لمواقف متتالية، وقد قنع الناس بفكرة الإيحاء بالزمن عن طريق الحركة الممتدة من خلال اللحظة الجمدة، كما قنع "فن الباروك" بالمغزى الدرامى وقد اقتنع "الرومانتكيون" بالمغزى الشعورى للحركة. إلا أن الفنان المعاصر لم يعد يقنع بهذا، ولذا كان لابد من استخدام لغة فنية جديدة بمفردات جديدة وإن يكتشف لنفسه لغته التشكيلية الخاصة التى تستوعب الزمن فى حركتها الممتدة، وهو ما نطلق عليه بالإيقاع.

كل الفنون تهفو إلى حالة موسيقية، وموسيقى الفنون التشكيلية مرئية لا صوتية ترى بالعين وهى الفنون المكانية، أما الفنون الزمانية "كالشعر والدراما والموسيقى"، فالموسيق ى فيها مسموعة بالأذن، ومن خلال الموسيقى المرئية تتحول الفنون المكانية إلى زمانية وذلك بإدخال عنصر الزمان فى صميم البناء الفنى، وذلك عندما يكون الإيقاع من صميم المادة البنائية فيستحيل إلى موضوع إستاطيقى يتمتع بكيفية زمانية، وذلك بتحرر الفن التشكيلى من المكانية والسكونية وتكون له حركته الداخلية. وعندما يستحيل إلى ضرب من الموسيقى الإيقاعية حينما ينتقل الفن من دور الإبداع الأول إلى دور الإبداع الثانى وذلك بالإبداع وإعادة الإبداع. وهذه الموسيقى ترى من خلال العين الداخلية للإنسان وهى "البصيرة" وهذه الإيقاعات تسمع من خلال العقل الإبداعى، وللعقل الإبداعى عين داخلية بصيرة تسمع وتحس وتدرك وتقوم بكل الأنشطة الإبداعية.

والفنون المرئية بالرغم من أنها مكانية إلا أنها زمانية بحكم حركاتها الداخلية، وهو ما نعنيه بالحركة البصرية[١]. هذه الحركة المرئية هى ما نعنيها بالحركة البصرية المتولدة التى يدركها الذهن من خلال حركة الأشكال المتحركة داخليًا وذلك بتوليد الأشكال من خلال حركة الخطوط المتحركة فى تداخله المترابط أو فى تقاطعها المتداخل أو فى إنسيابها المتتابع، وتحدث هذه الحركة بتبادل الأضواء والظلال واتزان الكتلة الفراغ، وتفجر الألوان الداخلية[٢] وهو ما

---

(١). الحركة البصرية هى الحركة اللاصوتية التى تنتج عن تولد الأشكال من بعضها، فإضافة شيء إلى شيء يولد ثالث، ونجد فى هذا التولد حركة ذاتية داخلية وهى حركة غير مسموعة بل هى مرئية بالعين حيث يكون التولد فى الألوان بمزج العين لونين يتولد عنهما لون ثالث، هو غير موجود ماديًا ولكن موجود معنويًا من خلال تجاور اللونين، تولد موسيقى معنوية غير ضوئية فهى مرئية، وكذلك التبادل بين الظلال والأضواء والتبادل بين الكتلة الفراغ تولد أشكالاً حركية وهو ما نعنيه بالحركة البصرية.

(٢). أنظر شكل رقم ٣٥، جدول الإيقاع الموسيقى للفنون التشكيلية "الموسيقى المرئية".

يمكن أن نطلق عليه بالبعد الرابع[١] وهذا البعد لا يستوعبه العقل الظاهرى لا العقل الباطنى بل هو من إختصاصات العقل الإبداعى إذ يتمكن من خلال قدراته التأملية وأن يستوعب البعد الحركى.

فالزمن بالنسبة للفنان ممارسة عملية وليس فكرة نظرية فقط، فهو يواجه الزمن حينما يريد التعبير عن الفن ويحقق الإيقاع الموسيقى لفنه –كل الفنون تهفو إلى حالة موسيقية– وللفنون التشكيلية موسيقاها الخاصة بها[٢] فهى دائمة العزف، لأن الموسيقى الصوتية لا تسمع إلا عندما يعزفها عازف أو يستطقها ناطق أما الموسيقى اللاصوتية أى الموسيقى المرئية فهى كامنة فى العمل الفنى نفسه وهى دائمة العزف ما بقيت، وهى باقية ببقاء العمل الفنى نفسه وليس بابقاء الفنان لها.

---

(١). للفنون التشكيلية أبعاد، بعدين فى التصوير وثلاثة أبعاد فى النحت، أما البعد الرابع فهو البعد الحركى، وهو البعد الذى نعنيه بالحركة المتولدة للأشكال ذات البعدين المسطحة أو ذات الأحجام وذلك من خلال الاتزان والإنسجام والإيقاع، فالبعد الرابع فى الفن التشكيلى هو البعد الحركى، أى الحركة الناتجة عن حركية الأشكال المرئية والمتولدة عنها لتحقيق الزمنية فى الفنون المكانية.

(٢). أنظر الشكل رقم ٣٥، الإيقاع الموسيقى للفنون التشكيلية.

شكل رقم ٣٥

الايقاع الموسيقى للفنون التشكيلية

م	التشكيل	الشكل الفنى	اللون الموسيقى	نوع الايقاع	النغم الصادر
١	الزخرفة	تكرار متماثل	زخرفى	رتيب	مضطرد
٢	التلوين	تفجر الألوان الداخلية	لونى	متناعم	متولد
٣	العمارة	اتزان الكتلة والفراغ	هندسى	متبادل	متنوع
٤	الرسم	حركة الخطوط المنسابة	حركى	منساب	متوالى
٥	النحت	تبادل الظلال والأضواء	ضوئى	مرئى	متتالى

إذن الموسيقى الصادرة عن الفن التشكيلى هى موسيقى بصرية مرئية صادرة من خلال الأشكال من تكرار متماثل، وتفجر للا ألوان الداخلية واتزان بين الكتلة والفراغ وحركية الخطوط المتحركة وتبادلية الظلال والأضواء فهى إذن موسيقى معنوية ترى من خلال العقل الإبداعى، وهكذا حاول العقل الإبداعى حل مشكلة الزمن فى الفنون التشكيلية وهى مشكلة كانت تؤرق الفنانين على مر عصور الفن المتعاقبة.

كل الفنون تهفو إلى حالة موسيقية الصوتية أو المرئية لها معنيين معنى سلبى[١] ومعنى إيجابى، فالمعنى السلبى هو:

١. إسقاط للإنفعالات.... ٢. عملية إنشراح.... ٣. لإيجاد توازن نفسى.

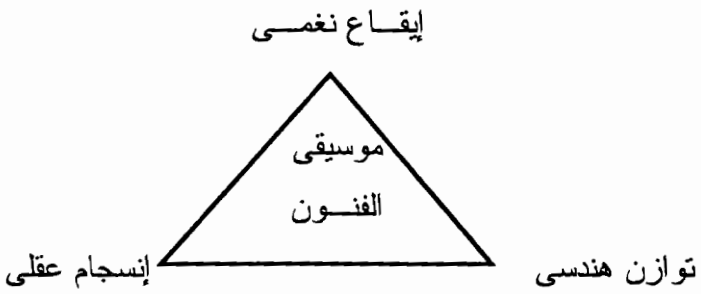
أما المعنى الإيجابى هو:

١. تنبيه الملكات الواعية فى الإنسان... ٢. كشف حقائق معنوية جديدة..
٣. إيقاظ العقل عن طريق الحواس.

---

(١). نعنى بالسلبية المعنى المباشر للموسيقى أو المفهوم الأولى لها.

والموسيقى "مسموعة- ومرئية" هى توازن زمنى لحركة التوافق والإنسجام، والموسيقى لا تقلد شيئًا أما باقى الفنون فهى تحاول إيجاد هذه الموسيقى فى كيانها الداخلى بالتوازن الهندسى والإنسجام العقلى لإيجاد إيقاع نفسى متسق.



شكل رقم ٣٦
كل الفنون تهفو إلى حالة موسيقية

فمن خلال هذه المحاور الثلاثة تمكن العقل الإبداعى أى "العقل" من إبراز دوره فى المجال الإبداعى[١] من منشأ الإبداع الفنى وحتى تخارجه فى أشكال إبداعية، حيث تستقبل الحواس الإدراكات مفصلة لكل حاسة إدراكها الخاص بها مع حدوثها فى لحظة واحدة أو متتالية، وكل الحواس تتضافر لتقوم بعملية الإبداع أو التلقى، حيث يتم تجميع الأشياء المفصلة والمتباعدة فى زمان ومكان معينين حيث يتم التحليل والتآلف والتأليف.

مع علمنا بأن الحواس لا تؤلف إدراكًا وبالتالى لا تؤلف معرفة إلا أن القدرة العقلية هى التى تقوم بهذه المعرفة الإدراكية. وهى عبارة "كانط" التى يقول فيها "مبدأ الوحدة التركيبية للحدوث المفصلة المتباعدة[٢] أو بعبارة الفكر الواعى Apperception مستعارة من "ليبنتز" الذى كان يدل بها على ذلك العقل العقلى الذى ينطوى على نوع من الوعى الذاتى أو الشعور بالذات المفكرة فى

---

(١). أنظر الشكل رقم٩، المجال الإبداعي.

(٢). محمود زيدان: كانط وفلسفته النقدية، دار المعارف، مصر، صـــ١٥٠.

مجال إدراك الأشياء[1] وعليه لكى يتم إدراك لابد من وجود ذات تدرك وتعى هذا الإدراك ويلزم أن يكون للذات وعى وإدراك من خلال تجربة تأملية. والعقل الإبداعى يدعو للتأمل، ونحن ندعو لفن تجريدى، لأن الفن التجريدى فيه دعوة للتأمل وإعمال الفكر فى المساحة الإبداعية والمسافة الفكرية، وللتجريد إحترام لعقلية المتلقى على عكس ما هو مفهوم لأن المتلقى يسلك أول الطريق لاستكشاف الجمال لرؤية جديدة إستخلصها واستخدمها من خلال تعامله الواعى مع العمل الفنى حيث يعيش المتلقى متأملًا بفكره فى المواضيع الجمالية أى المعانى الجمالية الناتجة من العمل الفنى. فيتحول الفن من فن تقليدى يخاطب الماديات إلى فن تجريدى يعبر عن المطلق واللانهائية، ولكن داخل دائرة لا يفلت منها من ثلاثة قيود هى:

١. قيود الفن... ٢. المسافة الفكرية... ٣. ما يختزنه من خبرات جمالية.

فالنزعة التجريدية أشمل فى دلالاتها، ودلالاتها باقية فى ذهن المتلقى، وداعية للتأمل والتفكير. وهذه هى مهمة الفن لإيقاظ النفوس لترى الجمال الذى هو فينا ومن حولنا، فيعمل بمقتضى هذا الجمال. إذن العقل الإبداعى هو الذى يوجه الفنان المبدع والمتلقى الإيجابى من خلال وسيط لسلوك الطريق الجمالى للإبداع الفنى.

---

(١). محمود زيدان: كانط وفلسفته النقدية، دار المعارف، مصر، صـ١٥١

الخـاتمـة

نستهل فى خاتمة دور العقل فى الإبداع الفنى بمقولة د.عاطف العراقى فى مقارنته بين التجديد والتقليد إذ يقول: "إن أى إبداع فى مجال العلوم الإنسانية، سواء كان فى مجال الفلسفة أو الأدب وغيرهما من المجالات لابد أن يقوم على الذاتية والتفكير الحر المستقل وهذا على النقيض تمامًا لما نجده عند الشخص المقلد الذى لا يستطيع أن يشعر بذاتيته العاقلة الخلاقة، لأنه تنازل عنها بحيث تلاشت فى خضم فكر الآخرين[1] ويرد قائلًا: "نخلص من ذلك أن التجديد يرتبط إرتباطا رئيسيًا بالعقل... والتجديد ثورة من الداخل وليست ثورة من الخارج[2]. ويقول أيضًا: "أن العقل هو الذى يصحح نفسه بتمرده على نفسه، نعم العقل يصحح العقل[3]. فإن كانت هناك ضرورة للتجديد، وهى بالطبع ضرورة، وهذه الضرورة التجديدية تفترض ضرورة عقلية، وهذه الضرورة تفترض عقلًا خلاقًا، خلق من أجل تجديد الواقع، وهذا التجديد ما نعنيه بالإبداع، فالتجديد أى الإبداع مرتبط إرتباطًا رئيسيًا بالعقل الإنسانى الخلاق. يكون ذلك عندما نأخذ العقل بكل كفاياته وإمكانياته وقدراته بدون إغفال إحدى جوانبه وهذا العقل يستخدم الجسد وأهم أجهزته فى هذا الاستخدام هو "المخ" الذى له إمكانيات متعددة لاستخدام العقلى، والعقل إداة يستخدمها الإنسان بالإرادة القائمة فى النفس. لكل جانب من جوانب المخ البشرى أدائه الخاصة به فهناك منطقة خاصة بالعواطف والوجدان والتصورة، وأخرى تختص بالقوانين الاجتماعية والخطط المستقبلية، وجوانب

---

(١). عاطف العراقى: ثورة العقل فى الفلسفة العربية، دار المعارف، مصر، الطبعة الخامسة، ١٩٨٤م، صـ١٥.

(٢). المرجع السابق نفسه، صـ١٨.

(٣). المرجع السابق، صـ٣٤

تتحكم فى المقدرات الفكرية والقدرات الإدراكية، ومناطق أخرى للإحساسات الجمالية ومناطق تختص بالإبداعات العلمية والفنية.

فالمخ البشرى مجهز ومفطور ومخلوق بأجهزة متعددة ليؤدى مهامه الإنسانية من عملية وفنية ونظرية وسلوكية، وهذه القدرات كامنة فى العقل، بل لها جيناتها الوراثية "الموهبة"، وهذه الموهبة كامنة لا تخرج إلا باستخدامها، وذلك بالتدريب من خلال ما تكسبه من معارف وخبرات بالتربية والتدريب وفى تفاعلها بالبيئة الداخلية والبيئة الخارجية(*). فلكل إنسان قدراته العقلية التى فطر بها وتظهر هذه القدرات أو تختفى بتأثير من الظروف المحيطة بها والبيئة الخارجية التى يعيش فيها الفنان. إذن فمنبع الإبداع هو الفنان نفسه وهو علته ومن خلاله تتخارج الأعمال الفنية فى أشكال إبداعية من خلال عقلية المبدع.

ولهذا أخذنا النظرية العقلية كقاعدة يمكن لنا أن نرتكز عليها لننطلق فى تفسيراتنا لإبداع الفنى لإبراز دور العقل فى الإبداع الفنى، وعليه فقد أوردنا أيضًا النظريات المقابلة للنظرية العقلية والتى أخذت جانبًا واحدًا من العقل وأهملت الجوانب الأخرى وتعاملت مع الإبداع الفنى من خلال منشأه وأهملت بقية الجوانب على حسب ما تقتضيه النظرية. إذ نجد أن نظرية "الإلهام" أهملت عنصر الأداء التنفيذى للعملية الإبداعية، كما لم تهتم بالوسيط الفنى والذى من خلاله يبرز العمل الفنى، كما أهملت أيضًا المتلقى وهو العنصر الثالث المكمل للإبداع الفنى من خلال تلقيه وتذوقه ونقده(١).

هذا وقد إعتمدت نظرية "الإلهام" على اللحظات الفجائية والومضات الإبداعية والإشارات الجمالية التى تنتاب الفنانين. ولا ننكر وجودها فهى موجودة بل وجودها ضرورى ولكن وجودها بقدر، فهى للحظات فجائية وومضية

(*). مقتطفات من مقابلة شخصية مع الدكتور محمد عبدالعليم-أخصائى الأمراض النفسية والعصبية- مستشفى حمد، الدوحة، قطر، مايو ١٩٩٢م.

(١). عد للفصل الأول نظرية الإلهام.

وإشارية. كما أن هذه اللحظات السريعة تنتج من خلال عمليات عقلية داخلية بمؤثرات خارجية، وخارجية بمؤثرلت داخلية. ويستتبع من ذلك قدرة على تقبلها وإستيفائها ومن ثم إستدعائها وتتطلب مقدرة عقلية فى إخراجها فى أشكال إبداعية.

هذا وقد حدد أفلاطون مصدرها "الإلهام" وافترض أنه آت من الآلهة القابعة على جبل أولمب أو من بنات زيوس التسع أو من كاهنات باخوس. إلا أن المحدثين القائلين بنظرية الإلهام لم يحددوا مصدر هذا الإلهام كما حدده فلاسفة اليونان من قبل، فيبقى مصدر الإلهام عندهم أكثر إضرابًا مما وجدناه عند أفلارطون والفلسفة اليونانية القديمة.

أما مدرسة التحليل النفسى بقيادة "فرويد" فتقودنا مرة أخرى من الحلم والخيال- مثل نظرية الإلهام- ولكن هذه القيادة تؤدى بنا إلى ما يشبه إشباع لرغبات جنسية، ونجد التعنت فى تفسيرات "فرويد" فى تحليله لأعمال ليوناردو دافنشى بما يتمشى مع نظريته، ولهذا يمكن لنا القول بأن بحث "فرويد" لم يكن بحثًا منهجيًا بقدر ما كان نهجًا تبريريًا.

وقد حاولت الحركة "السيريالية" تتبع خطى فرويد فى اللاشعور إلا أن إنتاجهم الفنى لم يكن من اللاشعور الذى عناه فرويد، بل كانوا يصنعون فنونًا لا شعورية هم أنفسهم يشعرون بها، فهم يقلدون-اللاشعور باصطناع اللاوعي[1].

تفترض مدرسة التحليل النفسى بإرجاع الإبداع الفنى إلى اللاشعور الشخصى عند "فرويد" بالتسامى، واللاشعور الجمعى عند "يونج" بالاسقاط، أى أنها ترى أن منبع الإبداع الفنى وعلته فى العقل الباطنى بمعنى اللاواعى على حسب مفهومهم. كانت إيجابية النظرية السيكولوجية فى بحثها عن أصل الإبداع الفنى من داخل النفس البشرية ولكنها تعمقت فى هذه الإيجابية بإرجاعها الإبداع الفنى إلى اللاشعور، وقد تمسكت هذه المدرسة بالجانب الذاتى للفنان وأهملت

---

(١). عد للفصل الثانى "السيريالية".

الجانب الموضوعى لإبداع. وابتعادها عن العقل الواعى جعلها تهمل الجانب الأدائى من الإبداع الفنى الذى يتطلب وعيًا[1].

أما النظرية العقلية فقد تمكنت من إنزال الإبداع الفنى من علیائه وغيبياته، وإخراجه من أعماق النفس البشرية إلى أحضان الفكر ونور العقل إلا إنها تعاملت مع العقل الواعى وأهملت العقل الباطنى[2].

نجد أن النظريتين "الإلهام والسيكلوجية" أخذتا العقل من الجانب اللاواعى وحيث أخذتها النظرية "العقلية" من الجانب الواعى. إلا أن أن للعقل كفايات متعددة ويجب أخذه بكل كفاياته بدون إهمال لبعض جوانبه، وليس بتجزئة العقل وفصله بل بتوحده من خلال جزئياته المترابطة.

والإبداع فى حاجة إلى الخيال وإلى الأحلام حتى إلى الإلهام وهى لإبداع الفنى وتهم الفنان المبدع ولكن يجب الأخذ بها من خلال وعى متبصر داخل دائرة العقل. وعليه يجب أخذ العقل بكل جوانبه الشعورية واللاشعورية ليتحول الفن البارع إلى فن رائع من خلال الوعى الإنسانى ومن خلال عمليات إبداعية واعية والتى تعد بؤرة الإبداع الفنى، إذ تتطلب هذه العمليات كما رأينا قدرة إبداعية وامتلاك لأدوات التعبير والاستفادة من الحظات الفجائية والاستنارة بالخبرات الجمالية. يقتضى ذلك حالة من المشاهدة المستمرة لإقتناص الومضات لإحالتها إلى أفكار إبداعية لاتمام العملية الإبداعية على مراحل متتالية ومتداخلة تشمل جوانب عدة من حسية وحدسية، إدراكية ووجدانية وشعورية ولاشعورية، من خلال معطيات فكرية وخبرات اكتسابية وقدرات إبداعية تحت رقابة العقل.

والإبداع الفنى ميزة تميز بها الإنسان إذ أبدع إبداعاته من خلال عقله المبدع ومنه كان إنتاجه الفنى فترقى فى مدارج المعرفة حيث طور وسائله

---

(١). عد للفصل الثالث "النظرية العقلية".

(٢). عد للفصل الرابع "العملية الإبداعية".

ووسائطه، كان ذلك باستخدام ما مكنه من بلوغ ما بلغ من إبداع من خلال أصالته والتزامه الحر، والإرادة والتربية الجمالية[1].

العمليات الإبداعية تبدأ وتنتهى من خلال العمليات بدأ بالإحساس Sensation بحس ظاهرى للمشاهدات وحس باطنى للوجدانيات، فالإحساس ملازم للحالات الوجدانية التى يكون مصدرها البدن، أما العاطفة فهى ملازمة للحالات الوجدانية التى يكون مصدرها الفكر، حيث يترقى هذا الإحساس من حسى وحدسى إلى إحساس جمالى.

أثناء الإحساس يظهر الاستبصار Introspection لمشاهدة ما يجرى فى الذهن من شعور بقصد وضعها لتأويلها حيث تتم الاستجابة Reaction من خلال إستدعاء Recall وإسترجاع للذكريات من عالم المدركات الخارجية إلى عالم التصورات الذهنية حيث تتم عملية الاستشفاف Clairvoyance لمعرفة الكلى من حيث إنه متميز عن الجزئيات تليه عملية إدراك تجريبية للربط بين الظواهر والوجدان الذاتى من خلال إدراك فطرى Commonsense وإدراك خالص والإنتقال إلى إدراك واعى Apperception فيدخل المدرك منطقية الإدراك التأملى ثم الإدراك الجمالى.

بعد ذلك تأتى مرحلة الاستدلال واستخراج قضية من قضية ثم استقراء Induction وحكم على الكلى لوجود ذلك الحكم من جزئيات ذلك الكلى يستلزم ذلك استنباط Deduction لإستخراج المعانى والصور ثم يكون الإستنتاج والسيطرة على التجربة الجمالية. وبها يدخل المبدع فى المساحة الإبداعية فيكون مأسورًا لديها أثناء المرحلة الأدائية زأثنائها يكون الفنان فى حالة إنتباه لإفاقة الوعى ثم التركيز لحصر الوعى ومن ثم يدخل مرحلة إستقرار الوعى بالتأمل الجمالى، يتمكن الفنان من إمتلاك القدرة الإبداعية فى الانتقال عبر مراحل الإبداع من إعداد وإختمار وإشراق، وتحقيق من خلال خطوات تتوالى وتتداخل

---

(١). عد للفصل الخامس "الوعى الإنسانى والإبداع الفنى".

وتتوالد[١]، من خلال خبرة إستكشافية وخبرة تشكلية وخبرة إستمتاعية يكون الفنان فى حالة مشاهدة مستمرة وتشكيل متواصل من خلال إبداع وإعادة إبداع حتى يتحرر من ذلك "الأسر الإبداعى" حينما يحول الوسيط الفنى إلى عمل إبداعى فيدخل المتلقى ذلك "الأسر الجمالى" من خلال المسافة الفكرية التى إنجذب إليها ليتحاور مع العمل الفنى من خلال قدراته التذوقية والمعطيات الجديدة التى برزت له أثناء تلقيه للعمل الفنى لإستخراج المعانى الجمالية التى أودعها الفنان فى ذلك العمل الفنى حتى يصل العمل الفنى من خلال الاتزان والانسجام والإيقاع إلى الإيقاع الجمالى[٢] من خلال التجربة الجمالية[٣].

يكون ذلك من خلال اكتساب القيم الجمالية بالإدراك الجمالى والقدرة الإبداعية[٤] ومن خلال إدراك حسى موضوعى وإدراك عقلى ذاتى وإدراك عقلى باطنى، ثم إدراك جمالى. ولهذا كان لابد من ألأخذ الإنسان بكل كياناته فالإنسان مكون من جسم فسيولوجى، وطاقة عقلية حيوية، ونفس إنسانية فعالة، فهيكل الجسم المادى تتحكم فيه الشبكة العصبية ومخ يتحكم فى الأعصاب وعقل يتحكم فى المخ ونفس تستخدم هذا العقل بالإرادة القائمة فى النفس.

والعقل يمتص تلك الذبذبات الفكرية ويحولها إلى تعبيرات يترجمها المخ إلى أفكار ومعانى وصور من خلال جهاز إستقبال ومركز إرسال من خلال عمليات عقلية داخلية وخارجية ومن خلال التجربة الجمالية حيث يتمكن العقل من إتمام النقص بالإغلاق العقلى وفيه يصحح العقل أخطاء وخداع الحواس.

يختلف الفنانون باختلاف مواهبهم وما فطر فيهم من قدرات عقلية وإبداعية تنمى بالتدريب والتأمل العقلى من خلال التربية الجمالية فى وسط بيئى مناسب

---

(١). عد للفصل الرابع "خطوات العملية الإبداعية".

(٢). أنظر الشكل رقم ٤، الايقاع الجمالى.

(٣).عد للفصل الرابع "التجربة الجمالية".

(٤). راجع الفصل السادس "الإدراك الجمالى والقدرة الإبداعية".

لتمية تلك القدرات الكامنة. وتلك القدرات قابلة للنمو والترقى والسمو من خلال الطاقة الحيوية.

وهذه الطاقة الحيوية كامنة فى النبات وغريزية فى الحيوان وفطرية فى الإنسان والعقل الإنسانى[١] قادر على تسخير تلك الطاقات طبقًا لقوانين تنظيم وجودها وما تمليه الحاجة الإنسانية لبقائها حيث تتطور هذه الطاقة لإخراج القوى الإبداعية الكامنة من خلال مكوناتها[٢] حيث تتفاعل مع التفكير الإنسانى[٣] من خلال الذاكرة العقلية[٤] والذاكرة العقلية هى التى تخلق الأفكار الذاتية وذلك بإفاقة الوعى وحصره وتوجيهه إلى التأمل الجمالى، إذ نجد أن الذاكرة الحيوانية ذاكرة لحظية ولهذا سيظل الحيوان كما هو وكما كان خارج دورة الزمن، أما الإنسان فذاكرته منسابة وفعالة ومتطورة عبر الزمان.

ولهذا أخذنا العقل كوحدة واحدة متفاعلة من خلال ثلاثة محاور يعمل من خلالها فى إستقبال واستبقاء وإخراج من خلال الإرادة والذاكرة ثم الاستنتاج[٥] لأفكار تنطبع فى الحواس مكونة الذاكرة والخيال ثم تتحول تلك الخيلات إلى تصورات من خلال التأمل الجمالى لاكتساب القيم الجمالية[٦].

ولا تتأتى للفنان القيم الجمالية فيكتسبها إلا بامتلاكه: قدرة إدراكية بالادراك الحسى من خلال عقل ظاهرى، وإمتلاك لقدرة تذوقية بالإدراك الحدسى من خلال عقل باطنى، وإمتلاك لقدرة إبداعية بالإدراك الجمالى ولا يكون ذلك إلا

---

(١). أنظر الشكل رقم ١١ "القدرات العقلية.

(٢). أنظر الشكل رقم ١٢ "مكونات القدرة العقلية.

(٣). أنظر الشكل رقم ١٣ "مكونات التفكير.

(٤). أنظر الشكل رقم ١٤ "الذاكرة العقلية.

(٥). أنظر الشكل رقم ١٧ "ملكات العقل الثلاثة".

(٦). أنظر الشكل رقم ٢١ "اكتساب القيم الجمالية".

من خلال عقل إبداعى[١]. ذلك العقل الذى يحول الإدراك من تخيل إلى تصور، ويحول الإحساس من تذكر إلى تأمل، ويحول الدهشة من توهم إلى معرفة[٢] ومن ثم يصل العقل إلى اليقين المعرفى بتضافر ثلاثة قوى: القوة الواعية والقوة الباطنية والقوة الإبداعية.

ولذا كان لابد لنا من إفتراض قاعدة نسبية ثلاثية للإبداع الفنى[٣] للتدليل على ما إفترضناه من عقل إبداعى[٤]. هذه القاعدة تؤكد لنا أن العقل إنسانى يعمل من خلال ثلاثة محاور[٥] متضافرة ومتداخلة ومنسجمة، حتى إن لم نبرهن على وجود ذلك العقل الثالث أى العقل الإبداعى كمسمى، إلا أن قواه موجودة فى العقل- الإنسانى، فما نريد أن نؤكده ليس إفتراض العقل الإبداعى بل أن العقل الإنسانى هو العقل المبدع حيثينبع منه الإبداع وهو علته ومن خلاله تتخارج الإبداعت من خلال ما فطر فيه وما إكتسبه ومما يتولد عنهما من إبداع أم إستدلالنا عى وجود هذا العقل فيتم من خلال ثلاثة محاور:

أولًا: مقارنة العقل الظاهرى بالعقل الباطنى وخصائص كل منهما[٦] وبما يقومان به من أفعال وما نجده من قدرات عقلية لا يستطيع العقل الظاهرى إدراكه ولا العقل الباطنى احتوائه إلا بمساعدة قوة أخرى تضاف لهذين العقلين، وهذه القوى كامنة فى العقل الإبداعى.

ثانيا: إفتراضنا للقاعدة النسبية الثلاثية لإبداع الفنى وما وجدناه من قوى ثلاثية للقدرات العقلية. وإذا ما تمعنا فى القاعدة الثلاثية نجد أن كل زوجين

---

(١). عد للفصل الثامن "العقل الإبداعى"

(٢). أنظر الشكل رقم ٣٤ "الإدراك المعرفى"

(٣). عد للقاعدة النسبية الثلاثية للإبداع الفنى، شكل رقم ٣٠.

(٤). عد للفصل الثامن "العقل الإبداعى وخصائصه.

(٥). أنظر الفصل الثامن.

(٦). عد للفصل الثامن "العقل الإبداعى وخصائصه".

يكونان ثالثًا يتولد بإتحادهما أو تزاوجهما أو بتجاورهما. فمثلًا رجل وإمرأة يكونان إنسانًا، وليل ونهار يكونان يومًا، وهكذا كل الكائنات الموجودة فى الكون من سالبة وموجبة، وحركة وسكون يكونان ناتجًا وهو الناتج العدل يخرج من خلال اتزانهما وإنسجامهما حيث يولدان الإيقاع المتسق. وهكذا نجد الإيقاع الذى يحافظ على التوازن العقلى من خلال إنسجامهما، فيكون العقل الإبداعى هو الإيقاع الذى يحافظ على توازن العقلين وإنسجامهما.

ثالثًا: عندما نقارن العقل الإنسانى بالعقل الحيوانى[1] يتضح لنا أن للحيوانات عقول لكنها تختلف عن العقل الإنسانى، والذى أوجد هذا الفارق هو ما يمتلكه الإنسان من عقل إبداعى وبه إفترق عن باقى الكائنات وتطور وإرتقى وسما، أما الحيوان فهو باقى على حاله خارج دورة الزمان.

وفى هذا يقول د.عبدالسلام نور الدين فى معرض حديثه عن المعرفة والنهوض الحضارى[2] أنه قدر الإنسان أن يقاتل فى محاور رئيسية ثلاثة ضد نفسه وذلك بأن ينتقدها على الدوام، وضد المجتمع وذلك بأن يهدمه ليبنيه على سنن جديدة، وضد الطبيعة لتطويعها وتسخيرها، أما القاعدة فهى قدرة الإنسان الخارقة لأن يغير ما بنفسه وما بمجتمعه وما بالطبيعة. ولذلك إستطاع أن يضع تاريخًا، وظل النمل والنحل والقرد فى إطار السعى الغريزى خارجه عن دورة الزمان.

فالعقل الإنسانى يختلف عن العقل الحيوانى، يؤكد ذلك علم النفس التحليلى والطب النفسى، وعلم الأحياء، وعلم التشريع، وجراحة المخ والأعصاب وعلم الجينات الوراثية D.N.A وتلك القدرات العليا التى لإنسان هى ما أطلقنا عليها بالعقل الإنسانى وهو ما نعنيه بالعقل الإبداعى، ولهذا العقل الإبداعى ثلاثة عقول "فنية وإبداعية وجمالية".

---

(١). عد للفصل السابع "دور العقل فى المعرفة".

(٢). عبد السلام نور الدين: العقل والحضارة، دار التنوير، بيروت، صـــ٧٠.

فالعقل "الفنى" موجود فى كل البشر وهو خاص بالإنسانية لأنه إنسان غير موجود لما هو دونه أو فوقه وهو ما يميزة عن باقى الكائنات وأولى درجات الإبداع "الفنى والعلمى والنظرى" وهذا العقل كامن فى الإنسان ومفطور فيه وله قدرة فنية قابلة للترقى والنمو والسمو من خلال عمليات عقلية داخلية وخارجية وخبرات اكتسابية مع بيئية مناسبة.

أما العقل "الإبداعى" فهو عقل فنى تطور بالاكتساب والمران وبوجوده فى بيئة مناسبة لظهوره وله خاصية الإبداع فيبدع إبداعاته التخصصية على ما فطر فيه من قدرة فنية فيكون شاعرًا أو موسيقيًا أو أديبًا أو نحاتًا.. أما العقل "الجمالى" فهو أنقى العقول الثلاثة حيث يزداد نشاطه أثناء دخول "الفنان" المساحة الإبداعية وقد ينشط أيضًا عندمًا يتلقى العمل الفنى من خلال المسافة الفكرية، وهو عقل "خاص" غير ملازم ينشط أثناء اللحظات الإبداعية والجمالية والتأملية لدى الفنان والمتلقى والفيلسوف.

ونجد فى العقل الإبداعى التساؤل الذى طرحه "كانط" من خلال تساؤلاته الثلاثة:

١. ما الذى يمكن أن أعرفه؟ ٢. ما الذى يجب أن أعمله؟. ٣. ما الذى يمكننى أن آمله؟. فالسؤال الأول يجيب عليه "كانط" من خلال نقده للعقل النظرى، والسؤال الثانى يجيب عليه أيضًا فى نقده للعقل العملى أما السؤال الثالث المطروح فنجد الإجابة عليه من خلال العقل الإبداعى.

والعقل الإنسانى يعمل من خلال ثلاثة محاور متجاورة:

١. عقل واع مدرك مكتسب يقوم بالعمليات العقلية الخارجية من إستقبال وإرسال بجهد إرادى.. ٢. عقل باطنى وهو ما يطلق عليه بالعقل اللاواعى "تعسفًا". إلا أننا نرى أنه عقل واع ووعيه داخلى مستبطن وله ثلاثة قدرات يعمل من خلالها، أولًا هو العقل الحاوى للوعى الإنسانى نفسه، والنقطة المشعة لدور العقل حيث يكمن العقل الفطرى. ثانيا: تتم داخله كل العمليات العقلية الداخلية حيث يحوى

الوجدان والعاطفة والبصيرة. ثالثًا: فيه تختزن المعانى والصور شعوريًا فى اللاشعور وقد تتحول إلى تحت شعورية -"الإخفاء" و "فوق شعورية"و "الخواطر"- على حسب مقتضى الحال، ومن ثم تخرج هذه المعانى والصور إراديًا. ٣. عقل إبداعى وله ثلاثة محاور: ١. جمعه بين خصائص العقليين "الظاهرى والباطنى". ٢. له خصائصه. ٣. يحوى خصائص إبداعية ثلاثة من إدراك جمالى وقدرة إبداعية واكتساب لقيم جمالية[١] كما أن للعقل الإبداعى أدوارًا ثلاثة فصلناها فى أدوار ثلاثية فصلت فى العقل الإبداعية[٢] وذلك فى إحتوائه على خصائص العقل الإنسانى وبه افترق الإنسان عن الحيوان، وفى إجاباته على التساؤلات الثلاثة عن منشأ وعلة وتخارج الإبداعات الفنية وأخيرًا محاولته فى حل مشكلة الزمن فى الفنون التشكيلية فى النحت والعمارة والتصوير[٣].

فإنه لا يمكن البرهنة بالاستدلال العقلى بمجموعة من الأفكار الفرضية وحدها لشيء يدركه العقل فعلًا، لأن الأفكار وحدها لا تثبيت وجود الشيء المدرك. أما البرهان فيكون فى الحالات التى يتعذر فيها الإدراك إدراكه، وهذا يثبت لنا أن للعقل إدراكات لا تحتمل البرهنة لأنها موجودة بالفعل، وبذا يستحيل البرهنة على ماهية العقل، وبالتالى يستحيل البرهنة على ماهية العقل الإبداعى إلا من خلال مظاهره وهو موجود بوجود العقل ذاته.

ويمكن لنا القول بأن العقل هو المسؤول عن الأفعال الإرادية واللاإرادية والشعورية واللاشعورية، ومسؤول أيضًا عن الأحاسيس والإنفعالات العاطفية والغرائز الناتجة عنها. وبوجود هذا العقل الإبداعى الذى يحوى كل الخصائص الإبداعية ينتهى التناقض الذى سار عبر عصور الفلسفة بين المادية والمثالية،

---

(١). عد للفصل الثامن "العقل الإبداعى وخصائصه"

(٢).أنظر الشكل رقم ٣٣"أدوار العقل الإبداعى الثلاثة".

(٣). أنظر الشكل رقم ٣٣ "أدوار العقل الإبداعى الثلاثة".

وذلك لأخذهم الإبداع الفنى من خلال كفاية واحدة أو بتناقض الكفايتين مما أوجد الفلسفة الشكية والتى أفقدت أبحاث علم الجمال بعض قدرات العقل.

وبهذا أمكن لعلم الجمال أن يستند على القدرة العقلية لإحتوائه الخصائص العقلية بالخصائص المعرفية والوجدانية والإبداعية. ولذا يفتح الباب أمام العقل لكى يباشر مهامه الإبداعية ويكون دوره فعالًا فى المجال الإبداعى.

ولهذا نصل إلى النتيجة المنطقية بأن الفن رسالة ووسيلة بشرية من وسائل الإفصاح عن حالة الوعى الإنسانى بتقديم "الحال الرائع" يقوم به فنان إمتلك قدرة إبداعية ومقدرة إنتاجية بأدوات فنية إستطاع إمتلاكها واستخدامها داخل المساحة الإبداعية، حى يتمكن المتلقى من إستخراج المعانى الجمالية من خلال المسافة الفكرية، وذلك عندما تتحول الخيالات إلى تصورات والتصورات إلى إبداعات، عبر تلقى وتعبير وتذوق، من خلال عمليات عقلية إبداعية بتوليد الأفكار وإعادة تشكيل مستمرة ومشاهدة متواصلة، حيث يكون اكتساب القيم الجمالية داخل الأسر الجمالى حتى تتم السيطرة على التجربة الجمالية كما تقتضيه الضرورة الجمالية.

وبهذا يمكن لنا أن نقول إن الضرورة تفرض عقلية اكتساب تلك القيم الجمالية بإدراك الحسى والحدسى والجمالى من خلال توظيف القدرة الإدراكية والقدرة التذوقية والقدرة الإبداعية يكون ذلك من خلال عقل ظاهرى واع وعقل باطنىَ بارع وعقل إبداعى رائع، مزودًا بالقدرات العقلية والملكات الإنسانية فى الإرادة والذاكرة والإستنتاج وإشتماله على نبع الإبداع وعلته حتى يتحقق فى أشكال إبداعية.

وبهذا يتحقق ما إفترضناه من "عقل إبداعى" له دوره الفعال فى الإبداع الفنى، وهكذا يمكن لعلم الجمال أن يتخطى الصعوبات التى تعترضه فى تفسير الإبداع الفنى من خلال العقل فى حل مشكلاته الفلسفية، والفن الإبداعى فعل الإنسانى، والجمال مصدر إلهى، وبالفن يترقى الإنسان ويسمو حيث يحس

بالجمال على حسب ترقيه فى المراتب الإنسانية ليتلقف الأنوار الإلهية، فالجمال لذة "روحية" يتلقفها القلب والوجدان وتتحول إلى لذة "إستطاطيقية" ومن ثم يدركها العقل ويتحول هذا الجمال المعنوى إلى فعل إنسانى من خلال وسائط فنية فيحس البشر بالجمال من خلال الإبداعات الفنية فى محاولة لإستشراق الكوامن الروحية من الأشياء المادية، وبهذا يتحقق الإبداع الفنى من خلال العقل الإنسانى وذلك بالتقاء الأوتار الداخلية لإنسان بالأنشودة العلوية الخالدة "النسق القرآنى".

الخلاصـــة

نخلص بأن للعقل إنسانى دور حاسم وفعال فى الإبداع الفنى فالعقل الإنسانى هو منبع الإبداع الفنى وعلته ومنه تتخارج الإبداعلت الفنية.

وقد أخذت النظرية العقلية الإبداع الفنى من جانب العقل "الواعى" كما أخذت نظرية الإلهام والنظرية السيكولوجية الإبداع الفنى من جانب العقل "اللاشعورى".

ولكن يجب أخذ العقل الإنسانى بكل كفاياته وعدم الإكتفاء بكفاية واحدة. ولهذا أخذنا الإبداع الفنى من كلا جانبى العقل "الظاهر والباطن" وبالإضافة إلى قوة ثالثة تتمثل فى القدرة الإبداعية حيث أطلقنا على هذه القوة العقلية "بالعقل الإبداعى". وهذا العقل الإبداعى مفطور فى الإنسان حيث إختص الله به الإنسان فيسمو ويترقى كل على ما إكتسبه من مجادة وما جبل عليه من فطرة.

كل النفوس تهفو إلى حالة جمالية لترتقى فى المدارج العلوية حتى تلتقى بالأنوار الإلهية، وذلك من خلال الحقيقة الجمالية، فالحق هو تحقيق للجمال والخير صفة له، والمنطق تحديد للجمال والموسيقى تعريف له، والتشكيل إبراز للجمال والشعر وصف للجمال، والموسيقى صوت الجمال، والإيقاع نغمته، والتفقه معرفته، والتصوف محبته، والذكر ترنيمته، والكمال بغيته، والنور حقيقته، والرحمن هو مصدر الأنوار والجلال والكمال والجمال.

قائمـــة المراجـــع

أولاً: مراجع عربية "مؤلفة ومترجمة"

١. إبراهيم الحيدرى: "أنثولوجى الفنون التقليدية"، دار الحوار للنشر، اللاذقية، ١٩٨٤م.

٢. إتيان سوريو: "الجمال عبر العصور"، ترجمة ميشال عاصمى، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٢م.

٣. أحمد يوسف: "ليوناردو دافنشى"، دار المعارف بمصر.

٤. أدغار بيش: "فرويد"، ترجمة تيسير شيخ الأرض، بيروت، ١٩٥٤م.

٥. إدمان إروين: "الفنون والإنسان"، ترجمة مصطفى حبيب، مكتبة مصر.

٦. إدوارد كلاباريد: "التربية الوظيفية"، ترجمة محمود قاسم، مراجعة محمد ثابت، مكتبة الأنجلو، مصر.

٧. أرسطو طاليس: "فن الشعر"، ترجمة عبد الرحمن بدوى، لبروت ١٩٧٣م.

٨. أرشيا بلبر مكليش: "الشعر والتجربة"، ترجمة سلمى الجيوش، دار اليقظة العربية، ١٩٦٣م.

٩. إرنست فشر: "ضرورة الفن"، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، ١٩٦٥م.

١٠. إرنست كاسيرر: "فلسفة الحضارة الإنسانية أو مقال فى الإنسان"، ترجمة إحسان عباس، دار الأندلس، بيروت، ١٩٦٥م.

١١. إريك فروم: "الإنسان بين الجوهر والمظهر"، ترجمة سعد زهران، عالم المعرفة.

١٢. أغروس، وإستانيو: "العلم فى منظوره الجديد، عالم المعرفة.

١٣. أفلاطون: "المأدبة، فلسفة الحب"، ترجمة وليم المدى، دار المعرفة، بمصر.

١٤. أفلاطون: "محاورة أيون أو الإلياذة"، ترجمة محمد صقر خفاجة، وسهير القلماوى.
١٥. أندريه ديستسلر: "الجمالية الفوضوية"، ترجمة هنرى زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٢م.
١٦. أندريه لالاند: "العقل والمعايير"، ترجمة نظمى لوقا.
١٧. باسمة الكيالى: "أصل الأنواع وسر الوجود وفلسفة العقول"، منشورات مكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٣م.
١٨. تشارلز فيرست: "الدماغ والفكر"، ترجمة محمود سيد رصرص، دار المعرفة، دمشق، ١٩٨٧م.
١٩. ثروت عكاشة: "تاريخ الفن/الفن المصرى"، مجلد ١، دار المعارف، مصر.
٢٠. ثروت عكاشة: "تاريخ الفن/ مايكل أنجلو"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م.
٢١. جان برتليمى: "بحث فى عالم الجمال"، ترجمة أنور عبد العزيز، مراجعة نظمى لوقا، دار النهضة، القاهرة، ١٩٧٠.
٢٢. جان مارى جوير: "مسائل فلسفة الفن المعاصر"، ترجمة سامى الدروبى، دار اليقظة العربية، بيروت ١٩٦٥م.
٢٣. جبرا إبراهيم جبرا: "الفن والعلم والعقل"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨م.
٢٤. جلال شوقى: "عبقرية ليوناردو دافنشى فى الهندسة"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٢م.
٢٥. جورج سانتايانا: "الإحساس بالجمال"، ترجمة: محمد مصطفى بدوى، مراجعة: زكى نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية.
٢٦. جورج فلانجان: "حول الفن الحديث"، ترجمة: كمال الملاح، دار المعارف، مصر، ١٩٦٢م.

٢٧. جوليوس بوتنوى: "الفيلسوف وفن الموسيقى"، ترجمة: فؤاد زكريا، مراجعة حسين فوزى، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٤م.
٢٨. جون ماكورى: "الوجودية"، ترجمة:إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٢م.
٢٩. جيروم ستولنيتز: "النقد الفنى–دراسة جمالية فلسفية"، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨١.
٣٠. جون لويس: "إنسان ذلك الكائن الفريد"، ترجمة: صالح جواد كاظم، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦م.
٣١. جيزيل برولية "جماليات الإبداع الموسيقى"، ترجمة: فؤاد كلمل، دار الشئون الثقافية، بغداد.
٣٢. جيورجى نينو شيفين: "البحوث الإبداعية فى الفن التشكيلى"، مقال فى كتاب "الاشتراكية الثافية"، ترجمة: محمد الجندى، دار التقدم، موسكو، ١٩٧٤م.
٣٣. حامد سعيد: "المعنى الثقافى للثورة"، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧م.
٣٤. حسن سليمان: ""حرية الفنان"، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠.
٣٥. حسن محمد حسن: "الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر"، الجزء الثانى، دار الفكر.
٣٦. حسن الفاتح قريب الله: "دور الغزالى فى الفكر"، مطبعة الأمانة، القاهرة، ١٩٨٧م.
٣٧. حسن عبدالله الترابى: "الإيمان وأثره فى حياة الإنسان"، دار القلم، الكويت.
٣٨. حسين جمعة: "قضايا الإبداع الفنى"، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٣م.

٣٩. حسين فوزى وآخرين: "محيط الفنون"، مجلد١ "الفن التشكيلى"، دار المعارف، مصر، القاهرة.
٤٠. حسين فوزى وآخرين: "محيط الفنون"، مجلد٢ "الموسيقى"، دار المعارف، مصر.
٤١. خليل ميخائيل معوض: "القدرات العقلية"، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩م.
٤٢. د. نى هويسمان: "علم الجمكال"، ترجمة ظافر الحسن، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٣م.
٤٣. راوية عبد المنعم عباس: "القيم الجمالية"، دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧م.
٤٤. روشكا ألكسندرو: "الإبداع العام والخاص"، ترجمة: غسان عبد الحى، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٩م.
٤٥. زكريا إبراهيم: "دراسات فى الفلسفة المعاصرة"، مكتبة مصر، ١٩٦٨م.
٤٦. زكريا إبراهيم: "سيكولوجية الفكاهة والضحك"، مكتبة مصر، ١٩٥٩م.
٤٧. زكريا إبراهيم: "فلسفة الفن فى الفكر المعاصر"، مكتبة مصر، ١٩٦٢م.
٤٨. _____: "الفنان والإنسان"، مكتبة غريب، ١٩٧٣م.
٤٩. _____: "كانط أو الفلسفة النقدية"، مكتبة مصر، ١٩٧٣م.
٥٠. _____: "مشكلة الفن"، مكتبة مصر، ١٩٦٧م.
٥١. _____: "مشكلة البنية"، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة.
٥٢. _____: مشكلة الفلسفة"، مكتبة مصر، ١٩٧١م.
٥٣. _____: "هيجل أو المثالية المطلقة"، مكتبة مصر، ١٩٧١م.
٥٤. زكى نجيب محمود: "تجديد فى الفكر العربى"، دار الشروق، بيروت.
٥٥. _____: "فى فلسفة النقد"، دار الشروق، بيروت.
٥٦. _____: "المعقول واللامعقول"، دار الشروق، بيروت.

٥٧. زهير المنصور: "مقدمة فى منهج الإبداع"، المركز العالمى للإعلام، ١٩٨٥م.
٥٨. زين العابدين درويش: "تنمية الإبداع- منهج وتطبيق"، دار المعارف، مصر، القاهرة، ١٩٨٣م.
٥٩. سعيد محمد توفيق: "ميتافيزيقا الفن عند شوبنهور"، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣م.
٦٠. سدنى فنكلشتين: "الواقعية فى الفن"، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ١٩٨٦م.
٦١. سيد حسن حسين: "التعبير الفنى والتربية"، مكتبة النهضة، القاهرة.
٦٢. شارل لالو: "مبادىء علم الجمال"، ترجمة: خليل شطا، دار دمشق، دمشق، ١٩٨٢م.
٦٣. شاكر عبد الحميد: "العملية الإبداعية فى فن التصوير"، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٠٩.
٦٤. عاطف العراقى: "تجديد فى المذاهب الفلسفية والكلامية"، دار المعارف، مصر.
٦٥. _____: "ثورة العقل فى الفلسفة العربية"، دار القلم.
٦٦. عاطف محمود عمر: "الدوافع النفسية لنشوء الفن"، دار القلم.
٦٧. عباس المسيرى: "العقل المتحرر تدريب وتركيز وتأمل"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٣م.
٦٨. عباس محمود العقاد: "القرن العشرون ما كان وما سيكون، دار الكتاب العربي، بيروت.
٦٩. عبد الرحمن بدوى: "الزمان الوجودى"، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٨م.
٧٠. عبد الحليم محود السيد: "الإبداع والشخصية"، دار المعارف؟، مصر، ١٩٧١م.

٧١. عبد الجبار الوائلى: "عباس العقاد ناقدًا"، مطبوعات دار الشعب، القاهرة.
٧٢. _____: "وحدة الوجود العقلية، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٣م.
٧٣. عبد الله حسن زروق: "قضايا التصوف الإسلامى"، دار الفكر، الخرطوم، ١٩٨٥م.
٧٤. عبد الرؤوف برجاوى: "فصول فى علم الجمال"، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠.
٧٥. عبد الستار إبراهيم: "الإنسان وعلم النفس"، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٨٤.
٧٦. _____: "آفاق جديدة فى دراسة الإبداع"، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٨م.
٧٧. عبد السلام نور الدين: "العقل والحضارة"، دار التنوير، بيروت، ١٩٧٨م.
٧٨. عبد الفتاح الديدى: "فلسفة الجمال"، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.
٧٩. _____: "النقد والجمال عند العقاد"، مكتبة الأنجلو المصرية.
٨٠. عبد القادر محمود: "مذاهب وأفكار فى الفلسفة والفن"، جامعة القاهرة، بالخرطوم.
٨١. عبد المنعم تليمة: "مدخل إلى علم الجمال الأدبى"، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨م.
٨٢. عز الدين إسماعيل: "الفن والإنسان"، دار القلم، بيروت، ١٩٧٤م.
٨٣. على المليجى: "الابتكار ودوافعية التعبير عند الفنان التشكيلى"، مقالة فى حولية كلية التربية، جامعة قطر، العدد السادس، الدوحة، ١٩٨٨م.
٨٤. عزيز رشوان: "الموسيقى تعبير نغمى ومنطق"، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.

٨٥. على شلق: "الفن والجمال"، المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٨٢م.
٨٦. _____: "العقل فى مجرى التاريخ قبل إسلام وبعده"، دار المدى، بيروت، ١٩٨٥م.
٨٧. على عبد المعطى: "مشكلة الإبداع الفنى"، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٤م.
٨٨. _____: "الإبداع وتذوق الفنون طالجميلة"، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٥م.
٨٩. غاستون باشلار: "جمالية المكان، ترجمة هاسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٨٤م.
٩٠. الغزالى، أبو حامد: "الاقتصاد فى الاعتقاد"، تقديم: عادل العوا، دار الأمانة، بيروت، ١٩٦٩م.
٩١. _____: "إحياء علوم الدين"، جـ٣، مطبعة مصطفى الياس الحلبى، القاهرة، ١٣٥٨هـ.
٩٢. فاخر عاقل: "الإبداع والتربية"، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٥م.
٩٣. فرانسيس كلفندر: "الماركسية والفن الحديث"، ترجمة: مصطفى عبود، مركز الأبحاث والدراسات الاشتركية، ١٩٨٧م.
٩٤. فرتون،ب-ى: "الإبداع ونصوص مختارة"، ترجمة: عبد الكريم ناصف، منشورات وزارة الثقافة القومى، دمشق، ١٩٨١م.
٩٥. فرويد، سيجموند: "ليوناردو دافنشى، دراسة فى السلوك والجنس الشاذ"، ترجمة: عبد المنعم الحفنى، دار مأمون للطباعة، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٧٧م.
٩٦. _____: "التحليل النفسى والفن- ليوناردو دافنشى و ديستويفسكى.
٩٧. _____: "الطوطم والتابو"، ترجمة بوعلى عيسى، دار الحوار، سوريا، اللاذقية، ١٩٨٣م.

٩٨. فهمى جدعان: "أسس التقدم عند مفكرى الإسلام فى العالم العربى الحديث" طـــ١، بيروت، ١٩٩٧م.

٩٩. فؤاد زكريا: "مشكلات فى الفكر والثقافة آراء نقدية"، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥م.

١٠٠. _____: "التعبير الموسيقى"، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، ١٩٨٠م.

١٠١. قاسم حسين صالح: "الإبداع فى الفن"، دار الشئون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦م.

١٠٢. كارل ماركس: "الآداب والفن فى الإشتراكية"، ترجمة عبد المنعم الحفنى، مكتبة مدبولى.

١٠٣. كانط، إمانويل: "تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق: نصوص فلسفية"، ترجمة: عبد الغفار مكاوى، ١٩٨٠م.

١٠٤. _____: "نقد العقل المجرد"، ترجمة: أحمد الشبيانى، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٥م.

١٠٥. كرين برينتون: "تشكيل العقل الحديث"، ترجمة: شوقى جلال، دار المعرفة، الكويت، ١٩٨٤م.

١٠٦. كولينجوود، رينجورج: "مبادىء الفن"، ترجمة: أحمد حمدى، الدار المصرية للتأليف، ١٩٦٦م.

١٠٧. ليكال يولدا شيف: "قضايا البحث الفلسفية فى الفن"، ترجمة: زياد الملا، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٤م.

١٠٨. ماجد عرسان الكيلانى: "مقومات الشخصية المسلمة، أو الإنسان الصالح"، كتاب الأمة، الدوحة، ١٤١١هـــ.

١٠٩. محمد جواد مغنيمة: "معالم الفلسفة الإسلامية"، طـــ٢، دار القلم، بيروت، ١٩٧٣م.

١١٠. _____: "الإسلام والعقل"، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٧م.

١١١. محمد سعيد البوطى: "كبرى اليقينات الكونية"، دار الفكر، ٣/٧، ١٣٧٤هـ.
١١٢. محمد محمد طاهر: "نقد المذهب التجريبي"، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٧م.
١١٣. محمد صدقى الجباخنجى: "الحس والجمال"، دار المعارف، مصر، ١٩٨٣م.
١١٤. محمد عزيز نظمى: "الإبداع والفن"، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٨٥م.
١١٥. محمد على أبوريان: "فلسفة الفن ونشأة الفنون الجميلة"، دار الجامعات المصرية، ١٩٧٧م.
١١٦. محمد فتحى عبد الهادى: "المدخل إلى عالم الفهرسة"، مكتبة غريب طـ٢، القاهرة، ١٩٧٩م.
١١٧. محمد قطب: "دراسات فى النفس الإنسانية"، دار الشروق، بيروت.
١١٨. _____: "منهج الفن الإسلامى"، دار القلم، القاهرة.
١١٩. محمود البسيونى: "أسرار الفن التشكيلى"، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٠م.
١٢٠. _____: ""سيكولوجية رسوم الأطفال"، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م.
١٢١. _____: "تهافت الفلاسفة"، دار النهضة،القاهرة، مصر.
١٢٢. محمود أبو الفيض المنوفى: "المعرفة العظمى"، دار النهضة، القاهرة، مصر.
١٢٣. محمود زيدان: "كانط وفلسفته النقدية"، دار المعارف، مصر، ١٩٦٨م.
١٢٤. محمود صبرى: "الفن والإنسان"، دراسة فى شكل جديد من الفن، واقعية الكم والكيف"، براغ، ١٩٨٠م.

١٢٥. مجاهد عبد المنعم مجاهد: "علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠م.

١٢٦. مجموعة من علماء السوفيت: "الجمال فى تفسيره الماركسى"، مقال "الجمال لدى الثوريين الديمقراطيين"، "بنتولايف"، ترجمة: فريق من دار الثقافة.

١٢٧. _____: "أسس علم الجمال الماركسى اللينيني"، ترجمة: كمال الماشطة، دار التقدم، ١٩٨١م.

١٢٨. _____: "مشكلات علم الجمال الحديث- قضايا وأفاق"، ترجمة: فريق من دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٩م.

١٢٩. _____: "علم الجمال البرجوازى، دراسة نقدية"، ترجمة: فؤاد المرعى، دار الفجر، حلب.

١٣٠. مصرى عبد الحميد حنورة: "سيكولوجية التذوق الفنى"، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م.

١٣١. مصطفى سويف: "الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة"،دار المعارف، مصر، ١٩٥٩م.

١٣٢. _____: "دراسات نفسية فى الفن"، دار المعارف، مصر.

١٣٣. _____: "مطالعات فى علم النفس"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٢م.

١٣٤. مصطفى عبده: "أثر العقيدة فى منهج الفن الإسلامى"، دار الشروق، بيروت، ١٩٧٠م.

١٣٥. معين النقرى: "الفيزياء النسبية والفلسفة"، دار الحقائق، بيروت، ١٩٧٠م.

١٣٦. ناصيف نصار: "طريق الاستقلال الفلسفى"، سبيل الفكر العربي إلى الحرية، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٠م.

١٣٧. نبيل راغب: "المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية"، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة.
١٣٨. نبيل سليمان: "أسئلة الواقعية والالتزام، دار الحوار اللاذقية، ١٩٨٥م.
١٣٩. _____: "فى الإبداع والنقد"، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٩م.
١٤٠. نعيم عطية: "الفن الحديث، محاولة للفهم"، دار المعارف بمصر، ١٩٨٢م.
١٤١. هربرت ريد: "الفن اليوم"، ترجمة محمد فتحى وجرجس عبده، دار المعارف بمصر، ١٩٦٩م.
١٤٢. _____: "الفن والمجتمع"، ترجمة فارس متري طاهر، دار القلم، بيروت، ١٩٧٥م.
١٤٣. هنرى لوفافر: "علم الجمال"، ترجمة محمد عنيانى، دار الحداثة،بيروت.
١٤٤. ولاس فاولى: "عصر السيريالية"، ترجمة: خالد سعيد، منشورات نزار قبانى، بيروت، ١٩٦٧م.
١٤٥. يحيى هويدى: "محاضرات فى الفلسفة الإسلامية"، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦١م.
١٤٦. يورى دافيدوف: "الثورة والفن فى القرن العشرين"، ترجمة سامى الرزاز، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٨م.
١٤٧. يوسف كرم: "تاريخ الفلسفة اليونانية"، لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٥٨م.
١٤٨. _____: "تاريخ الفلسفة الحديثة"، دار المعارف، مصر، القاهرة، ١٩٦٣م.
١٤٩. يوسف مراد: "مبادىء علم النفس العام"، دار المعارف، مصر، ١٩٦٦م.
١٥٠. يوسف ميخائيل: "إرادة القوة"، دار النهضة، مصر للطباعةو والنشر.
١٥١. _____: "العبقرية والجنون"، مكتبة غريب، مصر.

ثانيا: المعاجم

١. المعجم الفلسفى: مراد وهبة، دار الثقافة الجديدة، طبعة ٣، القاهرة، ١٩٧٩م.

٢. المعجم الفلسفى: "جميل صليبا، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ١٩٧١م.

٣. دائرة المعارف: بطرس البستانى، دار المعرفة، بيروت.

٤. دائرة المعارف الإسلامية: "أحمد الشنتشناوى" وإبراهيم زكى خورشيد، مراجعة: محمد فهدى علام، دار المعرفة، بيروت.

٥. لسان العرب: ابن الفضل ابن منظور، دار صياد، بيروت، ١٣٠٠هـ.

٦. مجمع ألفاظ الحضارة الحديثة ومصطلحات الفنون: المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٨٠م.

٧. مجموعة المصطلحات العلمية والفنية: مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٥٧.

٨. مجموعة الإصطلاحات للعلوم الإنسانية: "التهانوى، بيروت، ١٩٦٦م.

٩. موسوعة الفلسفة: "عبد الرحمن بدوى"، المؤسسة العربية للدراسات، والنشر، بيروت، ١٩٨٤م.

١٠. الموسوعة الفلسفية المختصرة: فؤاد كامل وآخرون، دار القلم، بيروت.

11. The EncyClopedia of Philosophy, Edwards, Vikyme,1-2-7.

12. Encyclopedia of Psychology, Volume,2, corsini,v.s.a,1984.

ثالثا: المراجع الإنجليزية:

1. Anthony Kenny: Action Emotion and will, London, 1963.
2. Bosonquet.B: Ahistory of Aethetics, London, 1892.
3. _____: Three Lectures on Aesthetics, London,1914.
4. Bunt and Others: How the Works, London,1933.
5. Carritt, E.F: The Theory of Beauty, London,1928.
6. Cassiver, E,F: An introduction to Aesthics, London.
7. _____:The philosophy of symbolio forms, New York, 1935.

8. Calling Wood. R.G: The pricples of Art, Oxford,1938.
9. Charlton, w: Aeathetic, London,1970.
10. Croix, H and Tansey,G: Art Through the ages,1975.
11. Dewey,J: Art and Experience,N.Y. 1934.
12. Douncy, J: Creative Imagination, London,1929.
13. Ducasse,c: The philosophy of Art, N.Y.1929.
14. Edward Lucie: Art Today, Oxford,1977.
15. Fray, B: Vision and Design, B. Books,1940.
16. Gene Blocker, H: philosophy of Art, N.Y.
17. Gilberd, K,E: A History of Aes the tics, London, 1966.
18. Good Man,N: Language of Art and Criticism, 1978.
19. Gombrich, E,H: The Story of Art, N.Y. 1967.
20. George Fianagan: How to Understand Modern Art, Thames, N.Y.1954.
21. Guilford, J.P: Creative Abileties in the Arts, 1964.
22. Janson,H.W: History of Art, N.y.1963.
23. Jelinek, J: The Evolution of Man, London,1975.
24. Jerome Stohity: Aes the tics and Philosophy of Art Criticism, Boston, 1960.
25. Kant: The Crilique of Judgement, Tran, James Creed Meredith, oxford.
26. Knox, I: The Aes the tic tge ories of Kant Hegel, and scho pen Haur, N.Y.1956.
27. Koffka.k: The Growth of Mind, London, 1937.
28. Patrick, c: Creative Thought of Artists, 1937.
29. Read, H.I: Artand Society, London, 1945.
30. Read, H.I: Art of Soulpture, London, 1945.
31. Read, H.I: Th Meaning of Art, London, 1931.
32. Roger Scruton: Art and Imaginstion Study in the philosophy of Mind, Creat Britain, 1982.
33. Santayance, C: The Sense of Beauty, N, Y. 1896.
34. Sparshott, E,E: The structuer of Assthe tics, Canada,1963.
35. Vernon, Lee: Amodern Book of Aesthtic, N,Y,1952.
36. Viras and Krelqer: The problem of Aesthetics, N,Y.1953
37. Yev geny, Basin: Semantic Philosophy of Art, Tran, by: Christopher.Moscow,1979.

رابعًا: الدوريات

1. Biblography of philosophy, U. of Kh.
2. Journal of the History of Ideas, U. of Kh.
3. philosophy studies, U. of Kh.
4. The Journal of pgilosophy, U. of Kh.
5. The philosophical revew, U. of Kh.

٦. حولية كلية التربية جامعة قطر، العدد السادس، السنة السادسة، الدوحة، ١٩٨٨م.

٧. مطبوعات جامعة القاهرة بالخرطوم، العدد ٣، عبد القادر محمود، مذاهب وأفكار فى الفلسفة والفن، القاهرة، ١٩٧٢.

٨. مطبوعات جامعة القاهرة بالخرطوم، العدد ١١، عبد القادر محمود، تأملات الفكر الإنسانى، القاهرة، ١٩٧٥م.

المؤلف في سطور

د. مصطفى عبده محمد خير: عميد عمـــادة الطـــلاب وأســـتاذ الجماليـــات المشارك، ورئيس قسم الدراسات الفلسفية، بجامعة النيلين- السودان.

له مؤلفات عدة منها:

١. الفن بين الإباحة والتحريم: دار الأصالة ١٩٨٨م ، الخرطوم.
٢. أثر العقيدة فى منهج الفن الإسلامى: دار الإشراق ١٩٩٠م، بيروت.
٣. النحت والتصوير بين الإباحـــة والتحـــريم: جامعـــة النيلـــين، ١٩٩٤م، الخرطوم.
٤. الإسلام يحرر الفن من الأثر الوثنى: جامعة النيلين، ١٩٩٤م، الخرطوم.
٥. الوثنية والأديان: جامعة النيلين، ١٩٩٤م، الخرطوم.
٦. العمارة والفنون: جامعة النيلين، ١٩٩٤م، الخرطوم.
٧. مدخل لفلسفة الأخلاق: جامعة النيلين، ١٩٩٥، الخرطوم.
٨. مدخل إلى فلسفة الجمال: جامعة النيلين، ١٩٩٥، الخرطوم.
٩. الدين والإبداع: جامعة النيلين، ١٩٩٥، الخرطوم.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة الجمعية الفلسفية المصرية	٣
المقدمة	١١
الباب الأول	
"عرض وتقييم لبعض نظريات الإبداع الفنى"	
الفصل الأول: نظرية الإلهام	١٧
الفصل الثانى: النظرية السيكولوجية	٣١
الفصل الثالث: النظرية العقلية	٤٥
الباب الثانى	
"العملية الإبداعية والوعى الإنسانى"	
الفصل الرابع:"العملية الإبداعية والتذوق الفنى"	
١.العملية الإبداعية	٥٩
٢. التذوق الفنى	٧٢
٣. التجربة الحمالية	٧٩
الفصل الخامس: الوعى والإبداع الفنى	٨٧
الفصل السادس: الإدراك الحمالى والقدرة الإبداعية	١١١
الباب الثالث	
"العقل الإبداعى"	
الفصل السابع: العقل الإبداع الفنى	١٢٥
١. تعريف العقل وماهية قدراته	١٢٥
٢. العاطفة والغريزة والوجدان	١٣٣
٣. دور العقل فى المعرفة	١٤١

الفصل الثامن: العقل الإبداعي ١٥١
١. القاعدة النسبية الثلاثية الثلاثية لإبداع الفنى ١٥١
٢. العقل الإبداعى وخصائصه ١٦١
٣. أدوار العقل الإبداعى ١٧٣
الخاتمة ١٨٤
الخلاصة ١٩٥
قائمة المصادر والمراجع ١٩٩

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية
٢٠٠٨/٢٣٦٦٦
الترقيم الدولى
٩٧٧-٦١٢٩-٠٤-٨

الزعيم للخدمات المكتبية والنشر
٢ش البكرى – الدقى – أمام جامعة القاهرة
٠١٢/٢٢١٥٦٢٥