الفصل الثانى

التذوق الفنى عند المبدعين

مقدمة:

قدمنا فى الفصل السابق إطاراً نظريًّا عامًّا للتذوق الفنى، حاولنا فيه أن نبرز أهم الخصائص والمبادئ التى تحكم هذا النشاط الإنسانى.

وقد طرحنا عدداً من التعريفات للتذوق الفنى، وانتهينا منها إلى القول بأنه من الضرورى، النظر إلى هذا النشاط فى إطار الأبعاد والخصائص المكونة لأى سلوك إنسانى. وقد حاولنا أن نبرز أن الأطار المرجعى بأبعاده المختلفة، معرفية ووجدانية وتعبيرية واجتماعية، هذا الإطار، يلعب دوراً أساسيًّا فى تشكيل أسلوب التلقى والتذوق الفنى، وهو ما وجدنا له صدىً لدى شاعر عربى كبير، هو إيليا أبو ماضى حين يقول:

رب قبح عند زيد هو حسن عند بكر
فهما ضدان فيه وهو وهم عند عمرو

ومن رأينا أن الخبرة الجمالية أو النشاط التذوقى، إنما ينبع أساساً من بناء نفسى متماسك، أطلقنا عليه «اسم الأساس النفسى الفعال» (حنورة ١٩٨٠، ص٢٢٣) بمستوياته الثلاثة وأبعاده الأربعة.

وقد أوضحنا أن الإنسان يمر بثلاثة مستويات، قبل أن يصل إلى كمال الإجادة لعمل من الأعمال، المستوى الأول مستوى التأهل العام والتنشئة الأساسية والاكتساب المتشعب بخبرات الحياة والمجتمع وثقافة العصر وفلسفة التاريخ... الخ، وهذا هو المستوى العام من الارتقاء، ثم ينتقل الشخص إلى نوع مَن التخصص فى مجال من المجالات مستفيداً بما تم له تحصيله واكتسابه، ثم ينتقل إلى ممارسة فعل من الأفعال إبداعاً أو تقليداً أوتذوقاً.

وفى كل مستوى من تلك المستويات الثلاث، فإن نشاط الإنسان يستمد خصائصه ويكتسب ملامحه من أبعاد أربعة أساسية هى:

١ - البعد المعرفى العقلى الذهنى: بقدراته واستعداداته وعملياته المعرفية... الخ.

٢ - البعد الوجدانى بما تضمنه من دوافع وقيم شخصية واتجاهات وميول وخصائص وجدانية.

٣ - والبعد الجمالى: بما يحتويه من خصائص تشكيلية وأساليب تفضيل وإيقاع شخصى. الخ.

٤ - والبعد الاجتماعى ممثلة فيه قيم الجماعة وأعمالها وآلامها وهمومها، وما قدمته إليه تلك الجماعة من تيسيرات وما تبته فى طريقه من معوقات.

والذى نود أن نؤكده ونوجه إليه الاهتمام، هو أن الفعل الإنسانى - أى فعل - يكتسب خصائصه الأساسية من هذه الأبعاد الأربعة، فليس هناك فعل عقلى محض أو نشاط ذو خصائص وجدانية فقط أو سلوك يعتمد على البعد الجمالى وحسب... كلا، فالسلوك الإنسانى فى أى جزئية من جزئياته مركب من تلك الأبعاد الأربعة بنسب مختلفة، ومن هنا، يأتى فعلا متفوقاً أو متهرئاً أو غير موجه بالقدر الكافى لتحقيق الهدف الذى يسعى إليه صاحب هذا السلوك.

وحينما يمارس الإنسان خبرة التذوق، فإنه فى نشاطه ذلك ، يكون عرضة لمؤثرات متعددة قادمة من الخارج وصادرة من داخله أيضاً، ولكنها جميعاً خبرات تنصهر فى بوتقة هذا الأساس النفسى الفعال، الذى يعمل من خلال أجهزته (أبعاده) الأربعة التى هى بمثابة مرشحات سيكولوجية، تسمح بالمرور أو عدم المرور لما يتسق مع المكونات والقوالب الأساسية للأساس النفسى الفعال.

كان هذا هو ما حاولنا أن نمهد به، لكى نتناول خبرة التذوق الفنى سواء عند المبدعين أو عند المتلقين، وفى هذا الفصل، سنجتهد فى أن نقترب بقدر المستطاع من السلوك التذوقى عند مبدعى الفنون والآداب.

أهمية دراسة التذوق عند المبدعين:

فى دراسة لمايكل والاش بعنوان: الفن والعلم والتمثيل: نحو علم نفس تجريبى للجماليات (Wallash, 1964) يقول: ربما كان أبرز ما تميزت به إنتاجات الإنسان ، نشاطه فى مجال الفن، ولذلك، فإنه من الغريب أن معظم علماء النفس التجريبى، قد أبدوا اهتماماً ضئيلا بدراسة الجماليات، باستثناء عدد قليل من الباحثين، من أمثال أرنهيم وفارنسوورث ومونرو وشون.

وإذا كان ذلك صحيحاً بالنسبة لدراسة الجماليات من قبل علماء النفس لدى المتلقى – وهو ما سوف نعرض له فى جزء تالٍ من هذا الفصل – فإنه أكثر صحة، وأكثر غرابة أيضاً، بالنسبة لضآلة الاهتمام بدراسة السلوك التذوقى لدى المبدعين أنفسهم.

لقد اهتم ارنهيم على سبيل المثال، بدراسة العملية الإبداعية لدى بيكاسو (Arnheim, 1962) وقدم بعض الأفكار فى عدد من دراساته الأخرى (Arnheim, 1966)، ولكن جل اهتمامه كان متعلقاً إما بالحديث عن السلوك الإبداعى لدى المبدعين فحسب أو بالخبرة الجمالية لدى المتلقين أنفسهم.

والأمر المثير للاهتمام، هو أن الباحثين يهتمون بالخبرة الجمالية لدى المتذوقين، دون اهتمام كبير بالكشف عن أبعاد تلك الخبرة وخصائصها لدى أولئك الذين أنتجوا الأعمال الإبداعية المثيرة لتلك الخبرة الجمالية.

وقد يبدو أن إطلاق مثل هذا الحكم، فيه كثير من التطرف، ولكن ربما يشفع لنا أننا حين ننظر فى محصلة نتائج عدد كبير من الباحثين، من أمثال جيلفورد: وميدنيك وماسلو وشتاين: (Guilford, 1971; Mednick, 1962; Maslow, 1962 Stein; 1974; 1975) سنلاحظ أن جل اهتمامهم، كان موجهاً إما إلى العمليات المعرفية والاستعدادات العقلية، أو إلى الخصائص الوجدانية والسمات المزاجية. وقليل هم الباحثون الذين اقتربوا من دراسة هذا الجانب – المتعلق بالخبرة الجمالية – لدى المبدعين.

وقد يسأل سائل: وماذا فى تلك الخبرة إلا أن تكون عمليات معرفية ذهنية متعلقة

بالتخطيط والتقييم والفهم؟.... الخ، أو بالعناصر الوجدانية كالدوافع والعواطف والانفعالات.. الخ؟ بمعنى آخر، أن البعض قد يتساءل عما إذا كانت توجد خبرة أخرى ذات خصائص مختلفة عن تلك الخصائص المتعلقة بالاستعدادات والقدرات والدوافع والمشاعر المحركة لعملية الابداع، والتى تساهم فى تجاوز المصاعب وتخطى العقبات التى قد تنشأ فى لحظة أو أخرى، وتقف حائلا دون بلوغ المبدع إلى هدفه.

والإجابة المبدئية التى نستطيع أن نقدمها فى هذا السياق، هى أجل.

هناك جانب آخر له أهمية بارزة ووزن كبير، وبعد ليس متعلقاً بدفع المبدع إلى العمل أو مساعدته على تجاوز المصاعب وتحمل الغموض أثناء الأداء الإبداعى فحسب، ولكنه يكاد يكون باباً مستقلا فى السلوك الإبداعى. إنه عبارة عن تذوق المبدع لعمله، وهو تذوق من نوع خاص.

إن المبدع حين يعمل – فإنه ليس فحسب يرص أجزاء إلى بعضها ليُخرج فى النهاية عملا ذا أبعاد رياضية معروفة له سلفاً. إن المبدع وهو يعمل إنما يمر بخبرة تكاد تكون مماثلة لتلك التى يمر بها المتلقى لهذا العمل، بل إننا لنكاد نقول: إن المبدع هو أول المتلقين لهذا العمل، وهو يتذوقه جزئية جزئية، ثم ينظر إليه من على بعد.

وربما كانت إشارة جون آردن إجابة على سؤال وجه إليه، عما إذا كان يحضر بروفات الاستعداد rehearsal لمسرحياته ربما كان لها أهمية خاصة إذ يقول: «عموماً لقد كنت محظوظاً مع المخرجين الذين عملت معهم، ولقد كنت أستمع إليهم عن قرب عند إنتاج مسرحياتى. إننى أذهب إلى البروفات، وهناك بعض مشاهد من مسرحيات قمت بإخراجها بنفسى، إننى مؤمن إلى حد بعيد، بأهمية حضور المؤلف العرض الأول لمسرحيته» (Wager, 1966 p. 247) ويقول فى موضع آخر، ردًّا على سؤال، عما إذا كان قد حاول إعادة كتابة بعض ما سبق له كتابته، «إنه من الصعب جدًّا العودة إلى الخلف للقيام بما يمكن أن نسميه تصويبات عقلية لشكل المسرحية.. إن خطئى الأساسى ككاتب، هو الانغماس فى الاستمتاع بالأفكار المضيئة التى تعرض لى عندما أقوم بالعمل فى مسرحية ما، ناسياً ما هو الموضوع الذى ينبغى أن تدور حوله المسرحية، إننى دائماً أفعل

ذلك. إننى أحياناً ما اتنبه إليه، وأحياناً أخرى ما يتنبه إليه شخص آخر، ومن ثم فإننى أعود إليه وأصوبه».

إن المبدع هو أول متذوق لعمله، هذه حقيقة لا مراء فيها، ولكن كيف يتذوق المبدع عملا لم يكتمل؟ إن المبدع هنا يتلقى العمل على مراحل. صحيح أنه هو الذى يبدعه، ولكنه لا يبدعه جزءاً جزءاً. ومعنى أنه يدركه مجرد أجزاء، فهذا يعنى أننا بإزاء عملية تذوق من نوع شاذ وغريب. فإما أن المبدع وهو يتذوق عمله طراز فريد من المتذوقين من حيث إنه لا يتلقى هذا العمل دفعة واحدة كسائر المتلقين وبالتالى فإن أسلوبه فى التذوق لابد وأن يكون مختلفاً عن أسلوب جمهور المتلقين لهذا العمل، وإما أن المتلقين لديهم أسلوبهم فى تلقى العمل الفنى بنفس الطريقة التى يتلقاها بها المبدع، أى أنهم يمرون بنفس خبرة الإبداع، أى أنهم يعايشون نشأة العمل، من خلال التخيل، ويعبرون معه رحلة الحياة التى مضى فيها حتى اكتمل وصار عملا فنيًّا منتهياً أو تامًّا.

إن هذا الرأى، هو ما يميل إليه باحث حاول أن يدرس الخبرة التذوقية عند المتلقين، هو هولمان (Hallman, 1966) حيث رأى: أن المتذوق يمر بنفس المراحل الأربعة التى يمر بها المبدع، والتى سبقت الإشارة إليها من قبل، وهى مراحل الاستعداد والاختمار والإشراق والتنفيذ.

وقد لاحظنا أن رودلف أرنهيم، كدارس للعملية الإبداعية، قد مر خلال استكشافه لحقيقة عملية الإبداع لدى بيكاسو – بمراحل تشبه ما يمر به المبدعون أنفسهم، وهو بإزاء محاولة فك طلاسم لوحة جرنيكا، من حيث عملية النمو التى تعرضت لها حتى أصبحت هى ما نشهده الآن (انظر: حنورة، ١٩٧٩)

وعلى العموم، فإن خبرة المتلقى للعمل، إذا جاز أن نشبهها بخبرة المبدع حين يكون واقعاً تحت سطوة الموقف الإبداعى، إنما هى خبرة تذوقية لها شرائطها وخصائصها. وإذا كنا نميل إلى إيجاد أوجه شبه بينها وبين خبرة المبدع وهو يعمل، فإن هذا فى الواقع نوع من التبسيط والتشبيه مما لا ينبغى لنا أن نستخدمه كقاعدة أو مبدأ، ننطلق منه لتفسير جميع خصائص عملية التذوق.

إننا الآن بإزاء مبدع يعمل فى عمل ما، يبدأ بذرة صغيرة أو جرثومة محدودة الحجم والأثر، وينمو معه ومن خلاله وبشكل تبادلى، إلى أن يصل العمل وصاحبه إلى مرحلة المفارقة. فما هى خصائص تلك الرحلة التى تبدأ بخبرة الاستكشاف فى البداية، ثم تمر أثناء التنفيذ بخبرة التشكيل، ثم تنتهى فى النهاية بخبرة الاستمتاع؟ لنبدأ من البداية.

بداية تلقى الخبرة:

لقد توصلنا فى أكثر من دراسة إلى أن المبدع حين يبدأ العمل، فإنه لا يبدؤه من فراغ. إن وراءه تاريخاً طويلا من الخبرة والتجربة والمعايشة، لدرجة يمكن لنا معها القول، بأنه أصبح ذا وجهة نظر متماسكة. صحيح أنها ليست كاملة ونهائية، وإلا لما عمل وتواصل مع غيره وطرح أفكاره ليتلقى عليها ردوداً واستجابات، كلا! ما قصدنا إلى هذا ولا هدفنا إليه. فإن المبدع، وكل أعماله الإبداعية، بمثابة مشروع لا يصل إلى نهايته مطلقاً، ومن ثم، فإن خبرته وتجربته، التى تصل به إلى وجهة نظر متماسكة، إنما تمثل نواة يعتقد أنها على درجة من الصلابة، وهى نواة تصنفه فى موقع معين، يجد أنه فيه ينتمى إلى جماعة لها قيمها واتجاهاتها. وانتماؤه هذا، يفرض عليه أن يحافظ على هذه الجماعة، وحفاظه عليها، يفرض عليه أسلوب العمل معها، وعمله كما نتوقع، ينتمى إلى دائرة ما يجيده من صنوف الإبداع وضروبه. وهذا الأسلوب الذى يتبناه المبدع، يجعله قادراً وراغباً فى نفس الوقت، فى استشفاف الواقع المحيط به، والكشف عما به من عيوب، وما فيه من ثغرات، غير ناس بالطبع أن هناك مواضع للجمال يستمتع بها، على طريقته الخاصة، وهو يدعو الآخرين لئلا يتجاهلوا هذه المواضع أو المواقف أو الأشكال الجميلة. كما أنه لا يستطيع أن يجامل الآخرين ويقرهم على ما يراهم عليه من خطأ أو قبح أو سوء أو انهيار.

البداية إذن، ليست بداية ذاتية محضة، ولا هى بداية موضوعية تماماً.

إن الذاتية والموضوعية تمتزجان معاً فى موقف له طبيعة خاصة.

وموقف المبدع يشبه هنا موقف الفيلسوف، والفيلسوف رجل له وجهة نظر متسقة فيما يتعلق بالحياة والأحياء، ونظرة المبدع أيضاً، أقرب ما تكون إلى النظرة الإجمالية

للفيلسوف، وإن لم يكن له هذا المنهج التحليلى أو التركيبى الذى يتعامل مع الجزئيات والقوانين، إنه يشبه الفيلسوف فحسب، فى أن كلا منهما ينظر إلى العالم نظرة غير جزئية ويتلقى الأمور فى سياقها الكلى ويبصر فيها غاية، قد تكون ذاتية، ولكنها هذه الغاية المدركة والتى تمثل طريقاً ممتداً بالخيال، أو بالاستدلال، إلى آفاق أبعد مما هى عليه الآن. بعد ذلك، يفترق المبدع والفيلسوف. فالفيلسوف له أدواته وأساليبه فى تحليل الواقع وتعليل الظواهر، هادفاً إلى الوصول إلى حكم كلى وقانون لا يأتيه الشك من بين يديه ولا من خلفه، محتكماً إلى الخبرة التجريبية أو إلى المنطق الاستدلالى. وما هكذا يكون الشاعر مثلا. فالشاعر لا يدعى أن هذا صحيح وذاك زائف، إنه يزعم فحسب، أنه يرى الحقيقة ويشهد اليقين، ورؤياه وشهادته مسألتان ذاتيتان تماماً، حتى بالنسبة له هو شخصيًّا، فقد يشهد هو نفسه الشىء بشكلين مختلفين فى لحظتين متباينتين، وهذا يتوقف بالطبع على طبيعة الخصائص النفسية والاجتماعية التى واكبت رؤياه وشهادته فى هاتين اللحظتين المختلفتين. وربما كان أبو الطيب المتنبى فى شعره فى كافور الاخشيدى، أبرز مثل على ذلك. بل وربما كان ما أوردناه فى الفصل السابق عن خليل مطران فى وصفه لحالته النفسية وهو على صخرة صماء أمام البحر، ووصفه لحالة نابليون المتوثب المتفائل المنطلق، أكبر شاهد على أن الشعراء خصوصاً والمبدعين على وجه العموم، تلعب مشاعر كل منهم وانفعالاته ودوافعه دوراً كبيراً فى تشكيل تلقيه للواقع، وما يترتب على ذلك من معالجة لهذا الواقع المدرك بعد ذلك فى عمل إبداعى.

ووجهة النظر المتماسكة، تعمل بمثابة الفلتر (المرشح) الذى يقدم إلى المبدع (أو المتذوق على وجه العموم) ما يتسق مع ثقوب أو خلايا هذا الفلتر. فقد تكون ثقوبه واسعة أو ضيقة، وقد تكون مربعة أو مستديرة أو على شكل نجمة أو شبه منحرف، أو قد تكون ثقوبه ذات شكل بسيط التركيب لايسمح إلا للخبرات البسيطة بالعبور، أو ذات شكل معقد يسمح للخبرات المعقدة وحدها بالعبور. هذا المرشح السيكولوجى الذى تحدث عنه أكثر من باحث سواء استخدموا هذا اللفظ أو استخدموا غيره، مما أطلق عليه توفيق الحكيم (١٩٧٦): «المنطق الخاص» وما أطلق عليه سويف: «الإطار المرجعى» (سويف ١٩٧٠) وهو بإزاء دراسة عملية الأبداع عند الشعراء، وما أطلق عليه هارفى (Harvey, 1971) «نسق الاعتقاد» هذا المرشح، يكاد يكون هو الفيصل فيما نقبل وفيما

نرفض، ويكاد يكون هو الفيصل أيضاً فى تشكيل المادة المقدمة إلى مناطق النفس البشرية للتعامل معها.

وغنى عن الذكر، أن هذا المرشح ليس غريباً عن بناء النفس البشرية أو عن خصائص السلوك، ولكنه يعمل بمثابة الحارس، أو البوابة الخارجية أو السور المحيط بالنفس يدفع عنها ما لاتريده، ويدخل إليها ما تقبله لسبب أو لآخر، وهو فى الواقع امتداد لخريطة الذات وله نفس ملامحها وعين خصائصها.

والخبرة حين نتلقاها فهى ليست بأكثر من جرثومة كما يذكر هنرى جيمس (James, 1952). هذه الجرثومة حين تأتى – وقد يكون ذلك مصادفة أو تعمداً أو بعد محاولة جاهدة – من المبدع، توقفه وتشده وتملأ عليه كل كيانه وتطارده. إنها الصدمة الأولى، وقد تكون صدمة خفيفة أو متوسطة أو عميقة: المهم، أنها صدمة محركة، وعلى قدر نفاذ أثر الصدمة إلى الجهاز النفسى للإنسان، وعلى قدر التقاء هذا الأثر مع الإطار المعرفى والتفضيلات الجمالية، وعلى قدر استجابته للحاجات والدوافع الكامنة فى نفس المبدع، وعلى قدر إبرازه أو تشبعه بأبعاد اجتماعية أو ثقافية أو اقتصادية مما يستهوى المبدع، نرى أن الفكرة أو أثر صدمة الفكرة قد عمل عمله الذى لا يوقفه أو يعوقه عائق، لدرجة أننا فى بعض الأحيان، كثيراً ما نجد أن المبدع انفصل انفصالا يكاد أن يكون تاما عن مجتمعه الذى يعيش بين أهله وأشيائه ،وغاب بوعيه تماماً مع الفكرة أو اللمحة أو الصورة التى هجمت عليه وملكت عليه كل أقطار نفسه.

وفى أحيان أخرى، قد تأتى الفكرة، كما قرر لنا جميع المبدعين من كتاب القصة والمسرحية (حنورة، ١٩٧٩ أ، ص ١٨٩، ١٩٨٠ ص ٢٤٣) وتخزن ضمن رصيد الخبرات التى تأتى إلى المبدع، إلى أن يجدها المبدع يوماً وقد نمت واكتملت وتحركت، من كونها مجرد جرثومة أو بذرة، إلى أن تصبح محوراً تلتف من حوله خبرات كثيرة أخرى، بعضها وارد من الخارج، وبعضها يتشكل فى صورته تلك لأول مرة.

وبداية خبرة التلقى كما هو واضح، ليست مجرد استقبال سلبى من المبدع. إنها استقبال حافل، حشد له المبدع تاريخاً طويلا من المعاناة والمجاهدة والاكتساب، وهو تلقى

مركب الأبعاد ثرى الملامح. وما يهمنا فى هذا الموضع، هو البعد الجمالى فى تلك المرحلة الأولى من مراحل رحلة الإبداع.

البعد الجمالى فى الخبرة الأولى:

يقول مكليش: «إن الشاعر يتوجه نحو أشياء العالم، لالكى يكون أفكاراً عنها، بل ليكتشفها، وبذا يكتشف نفسه وهو ينظر إليها. إن الناثر هو الذى يرتكب خطأ الافتراض بأن الشاعر ينظم قصائدة لكى يعبر عن الأفكار، وأن الأشياء التى يلحظها، إنما يلحظها فى سبيل تكوين الأفكار عنها» (مكليش، ١٩٦٣ ص ٣٠).

أى أننا بإزاء مبدع يتوجه نحو الواقع، وهو يلاحظ فى هذا الواقع أشياء قبل أن تكون هذه الأشياء معانى أو أفكاراً معينة. وما يهمنا فى هذا القول المعبر عن رأى ماكليش، ورأى كثير غيره ومنهم ما لارميه وجورج مور ولوتشى فيما يرى هذا الكاتب، ما يهمنا هو أن الواقع الخارجى هو منبع الخبرة، ولكن هذا المنبع، ليس أكثر من مجرد منبع وكفى، صحيح أن المنابع تختلف من حيث العمق والخصوبة والجمال وطبيعة المادة التى تفرزها، ولكن هذا كله لا يعنى أن المنبع هو الذى يشكل الخبرة الواردة، إن هذه الخبرة وإن كانت تأتى من منبع بعيد عن ذات المبدع، إلا أنها لا بدَّ لها وأن تلتقى مع خبرة داخلية ذاتية.

ولكى نصل إلى هذا الالتقاء، لا بدَّ أن نعبر من تلك البوابة أو هذا المرشح السيكولوجى الذى سبق لنا وتحدثنا عنه. ومن ثم ،فإن الخبرتين : الواردة والكامنة، إنما تمتزجان معاً وتتشكلان فى واقع جديد من خلال سياق ما أسميناه الأساس النفسى الفعال.

والجوانب الجمالية فى تلك الخبرة الجديدة المركبة بدءاً من قدوم وافد جديد، ومروراً بعملية التفاعل، ووصولا إلى ذلك المركب الأصيل، إنما تعمل فى سياق ديالكتيكى دائرى ليس له نهاية، وهذا هو نفس ما عبر عنه ماكليش بقوله: «... نحن جميعاً، بمعنى ما من المعانى، جاثمون دوماً على محور الأشياء – إذ يبدو أننا نعيش على مركز تجاربنا، هو ثابت لا يتحرك، وهى متغيرة متقلبة أبدا فمكان الإنسان فى محور الأشياء إنما يتخذه لغاية

واضحة: ليواجه «سرَّ الكون» ليواجه العالم، ليرى العالم. فمن هذا المحور تنبلج ملايين الأشياء واضحة مرئية، هذه الأشياء التى يحملق أغلبنا فيها طول حياتهم ولا يرونها مطلقاً. ومن هذا المحور أيضا، يلاحظ الفنان تعقيد العالم، ذلك التعقيد الذى ينجح أغلبنا فى تجاهله بسهولة. وفى هذا المحور، يشعر الفنان بالحركة والاندفاع فى تيار الزمن الكاسح.. إنه وضع أشبه بالوضع الذى يصفه كيتس فى عبارته الشهيرة، «بالقدرة السلبية» القدرة التى يقول: إنها كانت لشكسبير فمكنته من أن يعيش فى «حيرة وغموض وشك» دون أن يكون لديه نزوع قلق إلى التوصل إلى الحقائق، أى دون أن يصارع للخروج من غمرة ذلك الوعى المضطرب المتلاطم، ويدب إلى الشاطئ، إلى حواجز الحقائق، التى تصد اندفاع المحيط وتشكل فى الظاهر ملاذاً لعقولنا.

(نفس المرجع ص ١٥ - ١٦).

وما يهمنا من رأى ماكليش، ومن نقل عنهم من لوتش وكيتس وشكسبير، أن بداية الخبرة، هى ملاصقة لحواف أشياء هذا العالم، وملامسة لظواهره ومحاولة للنفاذ إلى خفاياه، إنها خبرة الاستكشاف، والاستكشافExploration، هو أحد الأبعاد التى كشفت عنها دراسات نفسية تجريبية متعددة، من حيث إنه محور أساسى فى عملية التذوق. وقد تمكنا فى دراستنا عن الإبداع لدى كل من كتاب القصة والرواية والمسرحية (١٩٧٩، ١٩٨٠، ١٩٨١) من الكشف عن أن الاستكشاف هو أحد الأبعاد المهمة فى عملية الإبداع الفنى، وأن المبدع وهو يعمل أو على الأقل وهو يتلقى الخبرات الأولى المباشرة، إنما يحاول أن يكتشف الكون المحيط به. إنه لا ينتظر حتى يصبح الموضوع جاهزاً. إنه يبذل جهداً إيجابيًّا، وقد يكون هذا الجهد موجهاً إلى الخارج، وقد يكون موجهاً إلى الخبرة الواردة إليه والتى عبرت أسواره، وهو يضع هذه الخبرة فى سياق بنائه النفسى، ثم يعود ليختبرها على محك الواقع وربما كانت فترة الانتظار الواقعة بين مجئ الفكرة أو تلقى الصورة أو استقبال الخبرة، وبين الانفتاح الإشراقى الذى يهبط على نفس المبدع فيحيل الأفكار البسيطة والصور الصماء والخبرات العقيمة إلى عالم حى ملئ بالخصوبة والحركة والنشاط، ربما كانت هذه الفترة ضرورية لهذه العملية الاستكشافية التى يقوم بها المبدع وهو بصدد التمهيد للتشكيل النهائى لها فى عمل إبداعى. وهذا هو ما كشفنا عنه وماكشف عنه غيرنا من الباحثين فى أكثر من دراسة نفسية عن السلوك الإبداعى.

(وسويف، ١٩٧٠ ص ٢٧٩؛ حنورة ١٩٧٩، ١٩٨٠؛ ١٩٨١ ب؛ Stein, 1974, Maslow, 1962, Rojers, 1962)

ولسنا الآن بصدد تعداد أبعاد الخبرة الجمالية المواكبة لمسار العملية الإبداعية، ولكننا فقط نحاول أن نؤكد على وجودها من بداية فعل الإبداع، وأحد جوانب هذه الخبرة كما رأينا، هو السلوك الاستكشافى، الذى لا يقتصر فحسب على مجرد النظر إلى الخارج، ولكنه أيضاً يفتش فى الداخل وفى الموضوع الوارد من الخارج عما يمكن أن يمثل قناة جديدة أو وجهاً طريفاً أو عمقاً أصيلا. والمبدع حين يفعل ذلك، فهو بالطبع يمر بخبرات جمالية أخرى جديدة من قبيل الإحاطة والاستمتاع Interrestingness.

وربما يتطرق إلى الأذهان، أن المبدع وهو يفعل ذلك، إنما يقوم به من خلال جهاد عقلى منطقى قياسى استدلالى استقرائى، وليس ثمة ما يمكن أن يميزه عن ذلك النشاط العقلى، الذى يمكن أن يمر به عالم الطبيعة أو عالم الرياضيات أو عالم الفلك، وهو بصدد تلقيه لخبرات تخص مجال إبداعه ومعايشته لتلك الخبرات.

ولسنا هنا بصدد التمييز بين هذين النوعين من التلقى، ولكننا نقول: إن المبدع فى أى مجال من المجالات، بل والإنسان عموماً، إنما يمر فعلا ببعض، وليس بكل، ما يمر به المبدع فى مجال الفن والأدب، من حيث إن البعد الجمالى كما سبق وقررنا، هو أحد الأبعاد الاساسية فى النشاط الإنسانى، ولكن المبدع فى مجال الفن، قد يكون فى استخدام هذا البعد أكثر عمقاً وتنوعاً عن غيره من الناس عموماً والمبدعين فى المجالات الأخرى على وجه الخصوص.

والسبب، هو أن خبرة التلقى لا تنفصل هنا عن خبرة التشكيل. والعالم الطبيعى يشكل مادته وفقاً لقواعد ومبادئ لاخلاف عليها، بل إنه إذا خرج عن هذه القواعد، يكون قد خرج على طبيعة المنهج العلمى، ومن ثم، فإن أول ما نتعلمه ونعلمه لغيرنا، ونحن بصدد الحديث عن المنهج العلمى، هو أن تكون نتائج أى بحث قابلة للاستعادة تحت ظل نفس الشروط. هذا عن الإبداع فى العلم مثلا، أما عن تلقى الجمهور العام لخبرات الواقع، فإنها وأن كانت لا تتم بالشكل الذى تتم به لدى مبدعى العلوم، من حيث إنها تصب فى قوالب متفق عليها من جمهرة العلماء والباحثين، إلا أنها تصب فى

قوالب الإلف والاعتياد، الذى أشار إليه برجسون فى كتابه «الضحك».

أما الفنان والكاتب، فإنه عند تلقيه لخبراته، إنما يحاول أن يبصر فيها التنوُّع والكثرة والخصوبة والثراء، بما يكفى لإشباع دوافعه الظامئة دوماً إلى هذا النوع من التنوع والخصوبة فيها يقرر كارل روجرز، الذى يرى أن المبدع يكون مبدعاً حقاً ويصل إلى هدفه، إذا كانت كل خبرة تأتيه جديدة وتمثل إضافة جديدة إلى رصيد خبراته السابقة، بما يؤدى إلى بروز ذات جديدة تمضى فى طريق تحقيق الذات الذى هو هدف الإنسان ودافعه الأساسى، ومن ثم، فإن الإنسان يكون إنساناً بقدر ما يكون مبدعاً أى بقدر ما تكون الخبرات التى يتلقاها ذات مذاق جديد. (Rojers, 1927).

ربما نكون قد توقفنا طويلا عند البداية، وتوقفنا طويلا أيضاً عند خبرة التلقى ومحورها، الذى رأينا أن نطلق عليه «البعد الاستكشافى» سواء فى عملية الإبداع أو فى عملية التذوق. وإذا كنا نعبر أبعاداً أخرى فى العملية التذوقية عند المبدعين أثناء لحظات البداية، فذلك لكى نحاول فى هذا السياق المحدود، أن نطل على خبرة المبدع أثناء الأداء الإبداعى، غير غافلين بالطبع عن أن الخبرة الجمالية كل لا يتجزأ، وهى بدورها أيضاً ضلع فى بناء آخر أكثر تكاملا.

لحظات التنفيذ:

بعد أن يتلقى المبدع الخبرة الأولى، فإن هناك حياة كاملة تتلقف هذه الخبرة وما تزال بها حتى تكتمل كائناً ينبض بالحياة. وليس هذا القول على سبيل المجاز، فإن الناتج الإبداعى هو بالفعل كائن حى، وهو قبل أن يكتمل، يمكن بالفعل أن يكون جنيناً متحركاً نحو الاكتمال.

والخبرات الجمالية التى يتعرض لها المبدع حين يقوم بالعملية الإبداعية، خاصة فى لحظات التنفيذ، تكاد تصل فى عمقها إلى أعمق ما تصل إليه خبرة إنسانية أخرى. إنها مزيج من العذاب والمتعة، أو ظلال من الظلمة وتراكمات من السحب تقتحم هذا العالم الفريد. والمبدع، وسط هذا الضباب الكثيف، يجاهد لكى يبقى على ما بيده من خيوط، تلك الخيوط الممتدة من عمق ذاته بما تغلى به من تفاعلات، محورها الأساسى مع الموضوع

الإبداعي، مروراً بواقع فعلي يحياه بين أحضان الواقع، وانتهاء بما يمكن له تخيله من آماد يصل إليها فيما وراء الواقع المحسوس.

إن المبدع وهو يعمل، لا يكون هو ذلك الفرد الذى نتعامل معه فى واقع الحياة بعيداً عن لحظة الإبداع، إنه يصبح كائناً آخر، له خصائص أصبحت بدرجة أو بأخرى مختلفة عما كانت عليه فى لحظات الحياة العادية. وربما كان أبرز ما يميز تلك اللحظات من حياة المبدع هو السلوك من خلال سياق تشكيلي.

لقد رأينا فى لحظات البداية أن أغلب النشاط الجمالى للمبدع عبارة عن نشاط استكشافى، مع عدم استبعاد الأبعاد الأخرى للسلوك الجمالى، ولكن الغلبة فى تقديرنا، تكون لذلك البعد الجمالى، بعد الاستكشاف، من حيث إن العملية الإبداعية تكون فى بدايتها، وكل هدف المبدع، هو الوقوف بأكبر قدر من الوضوح على خصائص هذا الوافد الجديد. أما فى المرحلة الحالية، وقد عبرت الخبرة بالفعل إلى المجال الشخصى للمبدع، فإنه يبدأ يتناولها بالمعالجة والتشكيل.

والبعد التشكيلي عند المبدع، له استقلاله وخصائصه المتميزة. صحيح أنه بعد أو جانب سلوكي تساهم فى تكوينه أبعاد أدق وأصغر، ولكنه بعد فعال ومستقل، ويمكن تمييزه من بين سائر أبعاد السلوك، على الأقل، إن لم يكن من خلال التحليلات الأحصائية المتقدمة، فمن خلال شهادة الواقع التى برزت لنا من خلال تحليل المسودات لعدد من الشعراء (سويف، ١٩٧٠) وعدد من كتاب القصة والرواية والمسرحية (حنورة ١٩٧٩، ص ١٠٥، ١٩٨٠ ص ٨٢، ٣٢٢) فى مصر، ولدى جيمس جويس، فيما عرضه ليتز عن فن الرواية لدى هذا الكاتب (Litz, 1961) وما ذكره توماس مان، عند حديثه عن خبراته الشخصية أثناء كتابته لروايته المعروفة باسم دكتور فاوستوس .(Mann, 1966) لقد اتضح أن كل هؤلاء المبدعين، إنما ينظرون إلى العمل وهو يتقدم، بعين المثَّال الذى يقوم بنحت أعماله فتنكشف له ملامح العمل الفنى مرحلة بعد أخرى، وهذا التكشف المتتالى، يزيد من المساحة المضاءة من عناصر العمل الفنى، حتى إذا وصل المثَّال إلى نهاية الرحلة، أحس بمتعة لا تعدلها متعة أخرى من متع الحياة. من ناحية أخرى، فإن المثال المبدع حين يقوم بعملية النحت، فأن الأمر يكون بالنسبة له أيسر من باقى المبدعين الآخرين، إنه

يستخدم خياله فيما يقرر مايكل انجلو، حين تدرك عين خياله الشكل النهائى فى قلب الحجر الذى يقوم بنحته، وهو حين ينحت التمثال، فإنه يسلك كما لو كان يزيل أتربة متعلقة بذلك التمثال الذى يراه فعلا بعين الخيال، إذ يقول «ليس فن النحت هو تشكيل قطعة صخر صلبة، ولكنه تحرير للشكل من سجن الصخر بإزالة الزوائد عن الصورة المتخيلة فى الذهن للشكل الكامن فى الصخرة» (عكاشة ١٩٧٦).

وإذا كان ذلك صحيحاً بالنسبة للمثّال، فإنه ليس بهذا الشكل لدى المبدعين الآخرين، صحيح أنهم يمارسون عملية التشكيل لعناصر العمل الإبداعى، خاصة الأعمال الإبداعية المكتوبة، ولكن هذا التشكيل، يتم فى مادة قادمة من سراديب العقل، وليس ثمة صخر ولا حجر ولا قماش حتى نواجهه بالأزميل أو بالريشة والأصباغ. إننا بإزاء ألفاظ ومعان نكاد لا نقترب منها حتى تولى هاربة، وهى ليست مطروحة أمامنا حتى نتخير منها ما نشاء، كما أنه لا توجد مادة معروضة بإزائنا، يمكن لنا اختيار بعضها والإعراض عن البعض الآخر، فكيف إذن تتم عملية التشكيل فى العمل الفنى المكتوب منه خاصة؟ يمر العمل الفنى أثناء عملية تشكله بمرحلتين رئيسيتين، مرحلة فى عقل المبدع، ومرحلة أخرى على المادة التى يستخدمها المبدع كأرضية لعمله الفنى، وهناك مبدعون تنفتح عليهم مغاليق الغيب، فلا يدرون وهم يعملون كيف تأتيهم الألفاظ أو كيف تهبط عليهم المعانى. والتفسير المبدئى، والذى سبق أن سقناه فى أكثر من دراسة لهذا السيل الإبداعى الجارف، هو أن التراكمات الصغيرة، كانت تحفر لنفسها مجارى تصب فى نهر ما يزال يعمق ويتسع حتى يصير شلالا متدفقاً، وهذا ما أطلقنا عليه اسم مواصلة الاتجاه. والمواصلة أنواع، منها مواصلة ذهنية منطقية ومواصلة وجدانية ومواصلة تاريخية ومواصلة بدنية ومواصلة خيالية وهذه الأنواع المتعددة من مواصلة الاتجاه تعبر عن خاصية سلوكية مركبة هى االتى تحمل رؤى المبدع وأفكاره وألفاظه ومعانيه وتنتقل بها عبر مراحل النمو المختلفة للعمل الفنى، وهذه الخاصية موجودة لدى جميع الناس وعند كل المبدعين، ولكن بدرجات ومستويات، وهى قابلة للتدريب والنمو. والمبدع الحاذق، هو الذى ينمى لديه تلك الخاصية بأبعادها المختلفة حتى يستعين بها وهو يتعامل مع مادة إبداعه. إن هذه الخاصية هى التى تفسر لنا كيف يتخيل المبدع موضوعه فى سراديب الظلمة وتراكمات الضباب، ويستشف من بين الركام طريقه، فيواصل المسير حتى نهاية المسار، وهو فى كل

خطوة يخطوها، يضيف جديداً يثرى العمل، ويزيل قديماً كان عالة على العمل.

ولسنا نزعم هنا، أن خاصية التشكيل أو البعد التشكيلى الجمالى لدى المبدع، بوصفه بعداً مستقلا ومتميزاً، يتمحور حول هذه الخاصية ذات الأبعاد الوجدانية والذهنية والبدنية، بل إننا نقول: إن السلوك الإنسانى سلوك تكاملى، وليس هناك فى هذا السلوك مناطق مستقلة تمام الاستقلال عن المناطق الأخرى. فكل منطقة، تدعم بما لديها من إمكانات، ومن خلال الخبرة والتجربة والممارسة، المناطق النفسية التى تكون بحاجة إلى هذا الدعم.

والسلوك التشكيلى عند المبدعين، يتطلب تكاتف جميع متغيرات السلوك، لمواجهة موقف الإبداع بما فيه من تعقيد، والسيطرة عليه بما فيه من خصوبة، وتوجيهه الوجهة الملائمة بما يعنيه ذلك من ثراء وتنوع وارتقاء.

ولكننا هنا، نصف قدرة أو استعداداً أو خاصية، ولا نوضح كيف تتم عملية التشكيل بواسطة تلك الخاصية وغيرها من خصائص نفسية.

لقد أبرز لنا سويف فى دراسته عن الشعر، أن الشاعر حين يعمل، فإنه ينطلق مدفوعاً بطاقة التوتر الكامنة لديه، حتى إذا انتهت تلك الطاقة، فإنه يتوقف، إلى أن ينشحن مرة أخرى، فيبدأ من جديد، وهكذا، إلى أن تنتهى القصيدة، وبالتالى، فإنه من الممكن تمييز وجود فقرات شعرية موازية للوثبات النفسية، أو لوثبات النشاط والتوتر الدافع الذى كان يتعرض له المبدع.

ويقرر سويف فى دراسته تلك، أن الشاعر لا يبدع القصيدة بيتاً بيتاً، ولكنها تأتى هكذا فقرة فقرة، وحين ينظر المبدع إلى القصيدة مرة أخرى، فهو لا يعيد ترتيبها بيتاً بيتاً، ولكنه فقط، يقوم بعملية تهذيب وضبط، فيتم تحقيق التماسك والتسلسل للقصيدة. ولكن لا يستدعى ذلك أكثر من مجرد إلغاء بيت أو شطب بيتين أو استبدال كلمة بأخرى وهكذا، ولكن البناء الكلى للعمل الفنى يتحدد بطاقة الدافع واتجاهه من بداية القصيدة إلى آخرها (سويف، ١٩٧٠ ص ٣٠٥).

وما توصل إليه سويف فى دراسته فى الأربعينات من هذا القرن، توصلت إليه باحثة

أخرى فى نفس الوقت تقريباً فى الخارج هى كاترين باتريك (Patrick, 1962) إذ تقرر أن العمل الفنى، والقصيدة على وجه التحديد، لا تتكون جزءاً بعد آخر، ولكنها تأتى ككل أولا، ثم تبدأ التفاصيل فيما بعد، وهى تصل إلى تعميم عام مؤداه: أن الكل سابق على الأجزاء وأن عمليات التزيين والتهذيب إنما تأتى فى مرحلة تالية.

وقد تكشف ذلك أيضا فى دراسة عن جيرنيكا بيكاسو (Arnheim, 1962) وقد لاحظنا شيئاً مماثلا فى دراستينا عن الروائيين وكتاب المسرحية.

إننا إذن بإزاء عمل تم نحته فى عقل المبدع، وحين تخرج الكلمات، فإنها تلامس حواف الأشياء فيما يقرر جوزيف كونراد وروزنبلات (حنورة، ١٩٨١).

إن عملية النحت تأتى كاملة متكاملة من البداية، والمبدع المتمكن هو الذى لا يحتاج إلى أن يقوم بالتجريب المتتالى على الورق: مسودة بعد أخرى، حتى وإن تم ذلك، فإنه من الممكن ملاحظة أن العمل كله أو روح العمل الفنى كله، قد طرح من البداية، ثم تأتى بعد ذلك عمليات التشكيل.

والحقيقة أن تلك العمليات التى يقوم بها المبدع، هى التى تشيع فى العمل روح الجدة والطرافة. فما تبصره العين واقعاً متحققاً فى نظرة واحدة مستوعبة، سيكون بدون شك غير ما نجيل الفكر والخيال فى أبعاده، وقد تغيب أبعاد وتحضر أمام الفكر أبعاد. إن العمل المتحقق على الورق أو على أى مادة أخرى، واقع ملموس وكيان متحقق، وبالتالى، فإن النظر إليه من أكثر من زاوية، وبأكثر من عين مدربة، وفى فترات زمنية متباينة، يمكن أن يطلع المبدع على جوانب خافتة فيه تحتاج إلى مزيد من الإبراز، أو قد يكشف عن ثغرات تحتاج إلى ما يملؤها، أو يبين عن زوائد لو حذفت لتحققت للعمل الفنى درجة أو أخرى من التماسك والاكتمال

من هنا تبرز أهمية بُعد مواصلة الاتجاه، وتبرز أيضاً طاقة التحمل على استخدام هذا البعد، كما تبرز من ناحية أخرى أهمية جرأة المبدع على استخدام القوالب الجديدة والتركيبات غير المألوفة، وهو فى سبيل ذلك، ينحت لنفسه أسلوباً متفرداً ويشكل بمهاراته طريقاً غير مسلوكة، وليس هذا بالأمر اليسير، ولكنه هو الأمر الممكن الوحيد، لكى

يصبح المبدع جديراً بهذا الاسم. وغير خاف بالطبع، أن البعد التشكيلى فى الخبرة الجمالية، يكتسب أهميته من تلك الزاوية.

هذا عن البعد التشكيلى، باعتباره من أهم الأبعاد المكونة للجانب الجمالى فى السلوك الإبداعى أثناء لحظات التنفيذ. وليس يعنى ذلك، أن الخبرة الجمالية أثناء الأداء قاصرة على هذا البعد، فهناك أبعاد أخرى من قبيل الاستكشاف الذى تحدثنا عنه من قبل، والذى يواكب العملية الإبداعية من بدايتها إلى نهايتها، ولكن أهميته تكمن فى البداية بأكثر مما تكمن فى المراحل التالية، وهناك أيضاً البعد الاستمتاعى فى العمل، وهو فى الواقع يبدأ مع المبدع من أول المرحلة، ويمضى معه أثناء التنفيذ، ولكن أهميته تتكشف فى المرحلة الأخيرة من العمل الإبداعى، ألا وهى مرحلة ما بعد التنفيذ، كما أن هناك الشك وتحمل الغموض والعمل فى إطار غير متيقن من كل أبعاده، وهذه كلها خبرات تشكل الجانب الإبداعى لدى المتذوق، فيما يذكر بيرلين (Berlyne, 1974) وإن كان من الممكن إضافتها إلى البعد الوجدانى فى العملية الإبداعية، ولكنها بدون شك، تلعب دوراً بارزاً فى تشكيل الخبرة الجمالية، وهى إحدى مكونات التذوق الفنى، وهى كما سبق وكررنا فى أكثر من موضع، ليست منفصلة تماماً عن باقى مناطق السلوك عند الإنسان، ولكننا فقط، نحاول أن نطيل النظر إلى جانب من الصورة، لننتقل بعد ذلك إلى جانب آخر، دون أن ينسينا ذلك أهمية النظرة الكلية المستوعبة إلى اللوحة بكاملها.

مرحلة ما بعد التنفيذ:

يتبقى أمامنا النظر إلى الخبرة التذوقية عند المبدع بعد أن يكون قد انتهى من عمله.

يقرر معظم المبدعين أنهم بعد أن يكتمل العمل بين أيديهم، بل وحين ينتهون من بعض أجزائه، فإنهم يسعون إلى الآخرين لكى يطلعوهم على ما انتهوا إليه، وهو يطلبون منهم الرأى. وبعض المبدعين يكونون جادين عندما يطلبون الرأى، ولكن أغلبهم إن لم يلقوا الاستحسان والإطراء، يصيبهم ما يشبه الحزن والأسف، وهم يسعون إلى أشخاص متعددين، وكلما ازداد رصيدهم من المعجبين والمؤيدين والموافقين، ازدادوا امتلاء وتكاملا، وقد يدفعهم ذلك النجاح، إلى البدء من جديد فى عمل آخر.

أما المبدع الذى لا يتقبله الآخرون تقبلاً حسناً، فإنه يظل متوتراً مهموما، يشعر بالضيق والقلق، إلى أن يوفق إلى عمل جديد يلقاه الناس لقاءً أفضل، فإن لم يوفق إلى التقبل الحسن من قبل الآخرين، فقد ينصرف عن هذا اللون من الإبداع انصرافاً نهائياً إلى لون آخر، قد يجد فيه من النجاح ما لم يجده فى اللون السابق.

وإن النهاية لا تأتى فيما يذكر سويف (١٩٧٠، ص ٣٠٥)، بإنتهاء المبدع من العمل الفنى، ولكن النهاية الحقيقية تأتى حين يشترك مع المبدع طرف آخر حول عمله الفنى، ومن ثم، فإن العملية الإبداعية، ليست فحسب قاصرة على ذلك الجهد التنفيذى الذى يقوم به المبدع، كما أن الجانب الجمالى عنده ليس معياراً نهائياً ووحيداً يمكن على أساسه قبول العمل وعدم الإلتفات إلى المعايير الأخرى.. كلا، إن المعيار النهائى على الأقل من أجل خروج العمل الفنى ليمارس حياته كائناً حياً نشطاً، هذا المعيار النهائى، هو تلقى الآخرين للعمل، وقد يتأخر هذا التلقى عاماً أو أعواماً، ولكن حينما يتحقق، يبدأ العمل الفنى رحلة الوجود، وتصير له حياته المستقلة عن حياة مبدعه.

والمبدع يشبه الأب، يستمتع بأن ينجب أبناءً، ويستمتع بأن يرعاهم إلى أن يصبحوا قادرين على رعاية أنفسهم، ثم يراهم من بعيد فيفخر بهم، إن تلك المتعة التى تتحقق للأب وهو يرى أبناءه موفقين فى حياتهم، تشبه من كثير من الوجوه، متعة المبدع حين ينتهى من إبداع عمله، وحين يفك عنه القيود ليمارس حقه فى الوجود بين الناس.

والاستمتاع الذى يحس به المبدع، ليس كذلك الاستمتاع الذى يجربه المتذوق العادى. إن المتذوق يطلع على العمل لأول مرة وهو لم يمر برحلة العذاب التى مر بها المبدع. صحيح أنه فيما يذكر هولمان، يمر بالمراحل الأربعة، ولكن مروره هنا مرور عابر كمن يمر على ظهر القنطرة دون أن يشترك فى تشييدها، وبالتالى فإن المتعة التى يدركها المبدع فى نهاية عمله، تشبه قمة يقف من فوقها متفرداً بموقعه الذى لم ولن يصل إليه أحد، وهو يتوقع أن يوافقه الآخرون على ذلك، وإن لم يوافقوه فإن متعته لن تطول كما سبق وأشرنا من قبل. متعة التذوق عند المبدعين إذن ذات مصادر متعددة:

١ - فهى أولا مستمدة من نهاية العذاب الذى تعرض له المبدع منذ بدأ يعمل فى موضوعه الإبداعى، إلى أن انتهى منه، فالمتعة هنا، هى متعة الانتهاء من هم ثقيل.

٢ - وهى ثانيا تستمد بعض وجودها من التوفيق الذى حالفه إلى هذا الشكل الجديد، أو هذه الفكرة الطريفة، وهو لا يكاد يصدق أحياناً، أنه هو الذى وفق إلى إبداع هذا الشيء الأصيل. والمتعة هنا هى متعة التقويم للعمل الفنى.

٣ - وهى ثالثاً تستمد أهم مبررات وجودها واستمرارها من حسن تلقى الآخرين للعمل الفنى، والإقرار للمبدع بأنه بالفعل أنجز عملا له وزنه الفنى. والمتعة هنا، مصدرها التقدير الإيجابى من قبل الآخرين.

وهذه العوامل الثلاثة، تشكل فى الواقع أهم أبعاد وملامح خبرة التذوق الفنى عند المبدعين، بعد الانتهاء من العمل ووضع اللمسات الأخيرة فيه.

بهذا نكون قد وصلنا مع المبدع إلى نهاية رحلته، وإذا كنا قد انتقينا بعض أبعاد النشاط الجمالى دون بعضها الآخر، فذلك لأمرين أساسيين:

أولا: لأن الأبعاد النفسية المختلفة، يلعب كل منها دوراً فى المسار التكاملى لأى نشاط إنسانى، ومن ثم، فليس ثمة بديل عن انتقاء بعض الأبعاد التى ندرك أهميتها ونجاوز الأبعاد الأخرى.

ثانيا: لأن النشاط التذوقى، له بالفعل ملامح تميز كل مرحلة من مراحله. فمرحلة التمهيد والاستعداد هى مرحلة استكشاف، ومرحلة التنفيذ هى مرحلة تشكيل، ومرحلة ما بعد الانتهاء هى مرحلة تقويم واستمتاع وارتياح.

وبعد فماذا عن حياة هذا الكائن الحى الجديد بين سائر خلق الله، أى بين جمهور المتلقين؟ هذا ما يحتاج منا إلى وقفة أخرى. نستكشف فيها سلوك المتلقين لهذا العمل الفنى، ومن بينهم بالطبع مبدعون وغير مبدعين، فهل يا ترى سنجد فرقاً أو صورة جديدة للاستكشاف والتشكيل والاستمتاع؟

هذا ما سوف نحاول الكشف عنه فى الفصل التالى.

مراجع الفصل الثانى

- الحكيم، توفيق (١٩٧٦) زهرة العمر، دار الهلال. القاهرة

- حنورة، مصرى (١٩٨١ب) الدراسة النفسية للإبداع الفنى، مجلة فصول، ٢٢١، ص ٢٦

- حنورة، مصرى (١٩٨١ب) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر المسرحى، تحت الطبع.

——— (١٩٨٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية، دار المعارف، القاهرة.

——— (١٩٧٩) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.

- عكاشة، ثروت (١٩٧٦) ميكلا نجلو، عالم الفكر، ٧، ٣، ٢١٣، ٢٣٠

- ماكليش أ. (١٩٦٣) الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الجيوشى، مؤسسة فرنكلين، بيروت

- Arnheim, R. (1966) Towards a spychology of Art, Faber & Faber, London.

——— (1962) picasso's Guernica, Faber & Faber london,

- Berlyne, D. E. (1974) *Studies in the New Experimental aesthetics, Hemishere, Weshington.*

- Ghiselin, B, (1952) *The creative process,* Amentor Book, New York

- Guilford, J. P. (1971) *The Noture of Human Intelligence,* Mc Graw Hill, London.

- James, H. (1952) Preface to the spoils of poynton, In: (Ghiselin, 1952)

- Hallman, (1966) Aesthetic pleasure and creative process, *G. Hum. psychol. 141 – Fall, 1966)*

- Harvey, O. G. (1974) *General Nature and Function of belief systems (memeographecl).*

- Maslow, A. (1963) *The creative Attitude, The structurist, 3, 4–10*

- Mednick, S. (1962) The associative basis of the Creative process, *psychol. Rev.*, 69, 3, 220

- Litz, (1961) *The art of James Joyce,* Oxford press, London

- Mann. T. (1966) *The Genesis of anovel,* Sacker & Warburg, London

- Patrick, K. (1962) The relation of whole and part in creative thought (In : Parnes & Harding 1962)

- Panrnes, S. Harding, H. C. (1962) *Asource book for Creative* thinking, scribner, New York

- Rogers, C. : (1972) *Toward atheory of creativity,* (In vernon, 1972)

- Stein, M. (1975) *Stimulating Creativity,* 2, Academic press, New York

——— (1974) *Stimulating Creativity,* I, Academic press, New York

- Vernon, P. (1972) *Creativity,* penguin, London

- Wager, W. (1966) *The play wrights speak,* Delta books, New York

oberkandl.com