النظريات المفسرة للإبداع الفني

د. كريمة محمد بشيوة

قسم الفلسفة– كلية الآداب

جامعة طرابلس

إذا كان الاختلاف هو جوهر الفكر الفلسفى، لارتباطه بالحرية، فلا شك أن هذا الاختلاف قد انعكس بدوره على الفن وعلى مشكلته الأولى، ألا وهي الإبداع الفنى، لاسيما وأن الفن قد نشأ في أحضان الفلسفة وترعرع في كنفها، ولعل أول بادرة اختلاف، هي تلك التى قامت بين نظرية أفلاطون وأرسطو، ذلك لاختلاف المنطلقات الفلسفية التى صاغ كل منها في ضوئها رؤيته لفلسفة الجمال والفن، وقد ازداد هذا الاختلاف ثراءً بفضل التعليقات والشروح التى قدمها الفلاسفة والمفكرون على هذه النظريات. بيد أن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد إذ سرعان ما قدم رجال الفن والفلسفة والعلم نظريات وإسهامات مبتكرة وأصلية تبتعد عن فك هذين الفيلسوفين، تسبر أغوار تلك المشكلة، وتقدم تفسيرات جديدة، وتأويلات مبتكرة على أساس فلسفة أحيانا، وعلى أسس عملية أحيانا أخرى [1].

وفيما يلي أهم النظريات التى أدلت بدلوها فى تفسير الإبداع الفنى، وهى:

أولاً- التفسيرات المفسرة للإبداع الفنى :

1 – نظرية الإلهام والعبقرية :

إن نظرية الإلهام أو العبقرية تفسر ميلاد الفنى بإرجاعه إلى نوع من الوحى أو الإلهام، فالفنان يستلهم عمله الفنى لا من العقل ولا من الشعور أو من المجتمع أو التاريخ، أو حتى من اللاشعور، وإنما يستلهم هذا من قوة ىلهية عليا، أو من وحى سماوى خارق، أو من هواجس سحرية أو حتى من شياطين خفية [2].

إن شذرات هذه النظرية نجدها عند هوميروس وهيراقليطس، فلقد استجدى هوميروس في بداية (الإلياذة) ربات الشعر أن تنعم عليه بالإلهام، كما تحدث هيراقليطس فيلسوف التغير اليونانى، عن الإلهام عندما قال : أننى كالعرافات اللواتى يصدرن في كلامهن عن وحى وإلهام" [3].

وفى إطار هذه النظرية يرى البعض وعلى رأسهم أفلاطون أن الفن مصدره إلهام أو وحى من عالم مثالى فائق للطبيعة، والفنان رجل ملهم، يستمد فنه من ربات الفن. فالفن إذن مصدره الإلهام، وهو مظهر من مظاهر العبقرية، وضرب من الجنون الإلهى أو هو من قبيل الوجد الصوفى، ولا يحمل رسالة هذا الإلهام إلا أفراد ذوو حس مرهف مشبوب بالعاطفة [4].

وقد عبر أفلاطون في محاورة أيون Ion عن هذه النظرية، فيقول :

"إن براعتك في الكلام عن هوميروس لا تعزى إلى فن... لكنها تأتيك من قوة إلهية تحركك : قوة كالتى في الحجر سماه (يوربيديس) "مغناطيس" وسماء الآخرون حجر هيراكليا.. لأن هذا الحجر لا يجذب إليه حلقات الحديد فقط، بل إنه يعطيها قوة تمكنها من إحداث الذى يحدثه، أى جذب حلقات أخرى... وبنفس هذه الطريقة تلهم ربة الشعر بعض

الناس الذين يلهمون غيرهم، وبذا تتصل الحلقات، لأن شعراء الملاحم الممتازين جميعا لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن أو صنعه، ولكن عن إلهام روحى إلهى" [5].

هذا ولما كان الشعراء لا ينظمون الشعر إلا وحياً أو إلهاماً، لذلك كان لكل منهم مجال الشعر الذى يتقنه فهذا يتقن أشعار الجوقة، وهذا يتقن أشعار الملاحم، وذاك يتقن أشعار المديح وهكذا.

ويرى أفلاطون أن هذا يعد دليلا على أن الفنان هو إنسان ملهم يتلقى فنه عن طريق الوحى أو الإلهام.

وقد أحيت الأفلاطونية الجديدة، ومؤسسها أفلوطين نظرية أفلاطون في الوحى والإلهام، فأعلنت أن الفنان هو موجود غير عادى حباه الله بملكة الإبداع الفنى وبالتالى نظرت إلى الفنان وعمله الفنى على أنه ثمرة ملكة سحرية لا نظير لها عند العامة من الناس [6].

هذا، وإذا كانت الأفلاطونية الجديدة امتداد لأفلاطون، فإنها مع ذلك قد خلطت الجمال بالاهوت، بحيث لم يعد المجال يسمح للبحث في العبقرية المبدعة وهي مستقلة. فلقد ارتبط بمبدأ الواحد عند "أفلوطين"، وهذا المبدأ هو الذى تصدر عنه الصور الفنية، وهو يفيض بها على من أرتقت روحه من الفنانين. وطبقا لنظرية الفيض الأفلوطينية يكون الجمال، فإن عليه أن يطرح البدن جانباً، وأن يتطهر، وأن يتسامى عن الجمال المحسوس، وأن يصعد من عالمه الأرض ماراً بمحطات روحية، حتى يتحد بالله، مبدأ الكون وسر عظمته ومنبع جماله وكماله. هنالك يلهمه الله بآيات الفن والجمال، فيشهد الفنان الجمال العلوى الأبدى [7].

وقد اثرت الأفلاطونية الجديدة فى فلاسفة العصور الوسطى، فهذا "أوغسطين" يذكر أن الجمال هو الوحدة أى الله، وأن قوانين الجمال والفن كالتساوى والتشابه والانجسام ما هى إلا انعكاسات الحقيقة أو الكلمة أو الله [8].

وفي العصر الحديث ظهرت الحركة الرومانتيكية، والتى كان ظهورها رد فعل للحركة الكلاسيكية التى اهتمت بالعقل.

وقد قدم أصحاب النزعة الرومانتيكية لنا الفنان بصورة الرجل الملهم الذى يتمتع بعاطفة مشوبة وحس مرهف، وحدس لماح، وبصيرة حادة، وإدراك نفاذ، وقدرة هائلة على الإبتكار، حتى انتهى بهم الأمر غلى تأليهه أو عبادته : ولم يجد الفنانون أنفسهم فى حرج فى أن يظهروا بمظهر الذى يتمتع بمزاج خاص لا يتفق مع أمزجة غيره من عامة الناس، فحاولوا بدورهم أن يصوروا لنا الإبداع الفنى بصورة الإلهام المفاجئ، أو الانجذاب الدينى، أو الوجد الصوفى أو الوحى الإلهى فنجد مثلا "لامارتينط يقوم : إننى لا أفكر على الإطلاق، وإنما أفكارى هى التى تفكر لى" [9]. ويقال أن "جيته" قد كتب روايته "آلام فرتز" دون أن يقوم بأى جهد شعورى، اللهم إلا جهد الإنصات إلى هواجسه الباطنية. كما يروى عن الموسيقى "شوبان" إن الإبداع عنده كان تلقائياً سحرياً يجده دون أن يلتمسه، وكأنما هو معجزة تتحقق فجأة، كما يروى عن الشاعر الإنجليزى "كولردج" أنه كان يكتب أشعاره "أثناء نومه كما لو كان مسحورا..."[10].

والظاهر أن طبيعة الخبرة الفنية نفسها هى التى أددخلت فى روح الكثير من الفنانين، أن كل ما فى الإبداع الفنى سحر وإعجاز، فكان من ذلك أن ساد بينهم الظن، بأنه ليس ثمة فن عظيم بدون إلهام. فيرى "جوته" أن كل أثر "ينتجه فن رفيع. وكل نظرة نفاذه ذات دلالة، بل كل فكرة خصبة تنطوى على جده وثراء، هذه كلها لابد من أن تفلت بالضرورة من كل سيطرة بشرية، كما أنها لابد أيضا من أن تعلو على شتى علائق

الأرض. وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول إن الإنسان لا يخرج عن كونه أداة في يد قوة عليا أو هو بالأحرى ملتقى ممتاز لاستقبال شتى التأثيرات الإلهية [11].

كما يحدثنا نيتشه عن الإلهام بقوله : "حينما يهبط عليك الإلهام المفاجئ، فنالك يخيل إليك أنك قد أصبحت مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال قوة عليا فائقة للطبيعة. وهكذا يسمع الإنسان دون أن يبحث، ويأخذ دون أن يبحث، ويأخذ دون أن يتساءل عن الذى منح. وتنبثق الفكرة فى ذهنه، وكأنما هى برق خاطف، دون أدنى تردد، بل دون أن يكون ثمة موضع لرأى أو اختيار. وحينما تغمر الغنسان نشوة الوجد، فإنه يشعر كما لو كان قد فقد كل سيطرة على نفسه، وأن ثمة قشعريرة حادة قد أخذت تسرى فى عروقه من اخمص قدميه إلى قمة رأسه، وهذا كله لابد من أن يحدث في استقلال تام عن الإرادة، وكأننا هنا بازاء انفجار عنيف أو هجوم حاد للحرية والقوة الألوهية" [12].

هذا، وإذا كانت العبقرية تفردا وأصالة فقد احتفى الرومانتيكيون بالتمييز الفردى بحيث أصبح الرومانتيكى" يواجه المجتمع وحيدا دون وسيط، غريباً بين غرباء، (أنا) منفرد في مواجهة (اللاأنا) الهائلة، وأدى ذلك إلى تقوية الشعور بالذات [13].

وتجمع دراسات كثيرة على أن الإيداع الفنى وفقا لنظرية الإلهام أو العبقرية يحدث فجأة ودون تدخل من عقل أو إرداة، فالفنان يشرق عليه الإلهام في لمحة خاطفة. ويصف "دوديه" هذه اللحظة بأنها مفاجأة لا يدرى المرء متى تداهمه [14].

وقد وصف "دى لاكروا" الإلهام بأنه صدمة كالانفعال، وقال "أن حال الملهم في لحظات الإلهام كحال من يجذب انتباهه فجأة، عندئذ يختل الاتزان لديه، وينقطع سير العمليات الذهنية، ويدخل في حالة وجدانية قد تكون عنيفة، حتى لتبلغ الحماسة أوجها، وينساب فى الذهن سيل فجائى من الأفكار والصور" [15].

وقد عرف "بلدوين" الإلهام في قاموس الفلسفة وعلم النفس بأنه "إشـــراق الـــذهن أو تنبهه الذى ينظر إليه كأنما هو آتى مما وراء الطبيعة" [16].

ويذهب "برجسون" إلى أن الإبداع إنما هو أولا وقبل كل شيء انفعال.. وهذا الأخير يعنى اندلاع نار الوجدان على حين فجأة. بحيث ينبثق من شرارة الحدس إبـــداع أصـــيل يعبر به الفنان عن شيء كان يظنه غير قابل للتعبير، وهنا تنصهر الأفكار ويتحقق ضرب من الاندماج بين الفنان وموضوعه فينشأ من ذلك ما يسميه "برجسون" باسم "الحدس" [17].

وتبدو الدعوة قوية إلى إلغاء دور العقل كما في قول هيجل : "إن نقطة البداية فـــي كل شعر إنما هى إلغاء قانون العقل وشتى المناهج العقلية من أجل الاستغراق فى فوضـــى الأخلية"، وقول "كروتشه" : "أن الفن عيان وحدس لا يرتبط بالإرادة أو بالعقل" [18].

وهكذا، تؤكد نظرية الإلهام أو العبقرية على أن الفنان أصيل كل الأصالة أو كأنمـــا هو موجود إلهى قد هبط من السماء، وأن سر أصالته فى أن فنه غير متأثر بفـــن إنســـان آخر، وغير ناتج عن مجتمع أو تاريخ وغير خاضع لقوانين أو نواميس، وأنه ببساطة فـــن أصيل لا يرتبط بالمكان أو الزمان، أنه خلق من عدم، هو حياة إلهية، لهذا يصعب علينـــا تفسيره أو تحديد خصائصه أو مقارنته، لأنه من طبيعة إلهية [19].

يقول "بولان" : "أن العمل الأصيل هو ذلك الإنتاج الذى يحدث فى مجرى التـــاريخ نوعا من الانفصال، وكأنما هو حقيقة فريدة تستعصى على كل تفسير ومقارنة" [20].

ويذهب "برجسون" إلى أن "آصالة وجدة العمل الفنى تجعل من المســـتحيل أن نتنبـــأ مسبقا بما سيكون عليه" [21].

والفن عند "كروتشيه" حدس وتعبير، وعنده أن الفنان الذى يبدع أى عمل فنى لـــيس فى حاجة إلى شئ آخر سوى التعبير عن حدسه الذاتى الأصيل وهذا هو السبب فى أن كل عمل فنى أصيل لابد من أن يحمل تعبيرا فرديا لحدس ذاتى خاص [22].

وقد ذهب "دى لاكروا" إلى أن هناك نوعين من العبقرية الفنية : النـــوع الحركـــى والنوع الحسى، بيد أن العبقرية التى تشير إليها نظرية الإلهام هى من النوع الحركى.

وقد صنف "دى لاكروا" الإبداع إلى :

أ – إبداع مفاجىء.

ب – إبداع بطىء.

جـــ – إبداع يقظ شعورى.

د – إبداع خاضع لحكم الإرادة.

ويرى "دى لاكروا" أن الإبداع الذى يقترب من نظرية الإلهـــام أو العبقريـــة هـــو الإبداع المفاجىء [23].

أهم الانتقادات على نظرية الإلهام أو العبقرية :

1 – إن ما يرويه أصحاب هذه النظرية من سير ذاتية تصف حالات من الغيبوبة أو الوجد الصوفى أو النشوة الإلهية، لا تستطيع أن تكشف عن حقيقة أو طبيعة عملية الإبداع الفنى أمام أناس يتحدثون عن تأثير شياطين ملهمـــة أو تـــدخل قـــدوى خارقـــة، أو الانسياق لرؤى وخيالات خفية، وكلها ألفاظ مبهمة لا يمكن أن تؤدى إلـــى تفســـير الإبداع الفنى.

2 – في الوقت الذى تستلزم فيه عملية الإبداع الفنى التنظيم والتوجيه والقدرة على الحكـــم نجد الرومانتيكيين أصحاب هذه النظرية يتحدثون عن الاستسلام لخيـــالات وأحـــلام تلك التى يمكن في الحقيقة أن تقود العمل الفنى من أوله إلى أخره. كمـــا أن الـــربط بين هذه الخيالات والأحلام إنما هو من صنع العقل المتيقظ ومما لا شـــك فيـــه أن الأحلام بمثابة استمرار أو عكس لأمور اليقظة أو لأمور الوعى. فـــاللاوعى هـــو

إنتاج الوعى. يقول بوانكاريه : "أن العمل اللاوعى لا يتكون ما لم يسبقه ثم تتبعه فترة من العمل الواعى" [24].

3 – أغفل القائلون بنظرية الإلهام أو العبقرية مسألة الأداء أو تنفيذ، مع أهمية هذه المسألة القصوى في اكتمال العمل الفنى بحيث يعد هذا عيبا كبيرا في نظريتهم [25].

4 – ذهب أصحاب هذه النظرية إلى أن الفنان لا يسيطر على إرداته في لحظات الإلهام أو العبقرية، مما يجعله شخصاً مسلوب الإرداة، مما يجعل الفنان فناناً فى وقت دون غيره فهو فنان فقط حين يقع تحت تأثير القوى الخفية. أما فيما عدا ذلك فإن الفنان لا يبدع إلا إذا تم إلهامه من قوى غيبية.

5 – كما أن تمييز أصحاب هذه النظرية لشخصية الفنان باعتباره موهوباً متفرداً عن غيره من البشر، وكأنما هو موجود إلهى هبط من السماء، فإن هذا لا يتفق مع تصوور فنان مسلوب الإرداة فاقد الوعى مجرد قابل للإلهامات، أو وسيط بين الله أو شيطان وبين البشر [26].

2 – النظرية العقلية :

إذا كان أصحاب نظرية الإلهام يتحدثون عن فعل معارض للعقل، فإن العقليين قد ذهبوا إلى أن العبقرية فى الفن لا تعارض العقل مطلقاً، بل هى فعل مستنير يحققه عقل ناضج واع قد امتلك زمام نفسه على أكمل وجه [27].

ويقول "رودين" أن الفنان يعرف تماما ما يفعل وينفق وقتا وجهدا في سبك أفكاره وحتى أولئك الذين يقولون بالوحى والإلهام لا ينكرون الدرس والسعى والجهد عند الفنان [28].

وقد كتب "فان جوخ" إلى أحد أصدقائه يقول : "أننى أريدك أن تعلم أنه إذا كان ثمة شيء جدير بالتقدير أو الاعتبار فيما أنا بصدد إنتاجه فإن هذا الشيء ليس وليد الصدفة أو

الاتفاق، وإنما هو ثمرة لقصد حقيقى واقعى ونشاط إرادى غائى". فلم تكن لوحات "فان جوخ" العامرة بالعاطفة والإحساس وليدة إلهام مفاجئ أو وحى مباغت بل كانت ثمرة لمحاولات سابقة وتجارب عديدة [29].

ويؤكد الناقد الفنى "ارنست فيشر" هذا المعنى بقوله : "نحن نعرف أن العمل بالنسبة للفنان عملية واعية، وليس مجرد انفعال أو إلهام، وهو عمل ينتهى بخلق صورة جديدة للواقع، تمثل هذا الوقع كما فهمه الإنسان واخضعه لسيطرته" [30].

كما أن تاريخ الفن يظهرنا على أن كثير من الأعمال الفنية الممتازة قد تحققت على أيدى فنانين متزنين هادئين لم يزعموا لأنفسهم يوما أنهم قد وقعوا تحت تأثير شياطين ملهمة او قوى إلهية خارقة [31]. كما يحدثنا "لالو" فيقول : "الفن انضباط واتزان" وينتج عن الهدوء والاتزان وعدم المفاجئة، فيقول "لالو" : "في الفن كما فى الأخلاق، لا يحدث الإلهام بأعجوبة فجأة، وإنما هو رأس مال يتجمع تدريجيا" [32].

كما يذكر "دى لاكروا" : "أن العمل الفنى مجموعة من الإشرقات الإلهية، بل هو ثمرة قدرة تركيبية هائلة تتمثل فى التنظيم والصناعة" [33].

أما عن أصحاب النظرية العقلية، وهم كثر فنذكر منهم "ليوناردو دافنشى"، فالعلم عنده "أمر لا ينفصل عن الفنون، ولذلك نجده لا تفارقه محاولاته وتجاربه العلمية. وتحت دافع من عقله الكبير ونظره الثاقب، نجده يدرس الموسيقى ويمارس الغناء والعزف أو يفكر فى تصميم المشروعات المختلفة، ويصحح النظريات الرياضية.. وهو مع كل ذلك كان أديبا شاعرا وكاتبا وناقدا" [34]. ويقول عنه "سيدنى فنكلشتين" كان "ليوناردو" رساما ونحاتا ومهندسا وميكانيكيا وعالما بيولوجيا ورياضيا وموسيقيا وفيلسوفا" [35].

ويؤكد "فنكلشتين" أن "دافنشى" عندما يريد أن يرسم فإنه ينفق الأيام والساعات فى دوامة من التفكير، ويظل يرسم بالفرشاة بضع دقائق" [36]. وتفسير ذلك يقدمه دافنشى

بقوله : "تعمل العبقريات قليلا، وتفكر كثيرا، تبحث بعقولها عن ابتكار واختراع وتجديد، وبعد تكوين تلك الأفكار والآراء تعبر بأيديها عن كل ما حصلته وأدركته عقولها" [37]. وهذا ما يعنى أن العقل هو أساس الإبداع عند "دافنشى".

أما "كانط" فقد أجمع العمل الفنى إلى قوانين وشروط أولية سابقة على التجربة، ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالى يجاوز التجربة الإنسانية، بل مشتقة من قوانينها الإدراكية [38].

أما "هيجل" فالفن عنده نتاج الفكر شأنه فى ذلك شأن المنطق والطبيعة وفلسفة الروح، وليس ثمة إبداع فنى دون فكر، بل ليس أية معرفة دون فكر وعقل [39].

والفن عند "هيجل" هو الروح التى تتأمل ذاتها فى حرية كاملة. فالإنسان كروح يجعل من ذاته اثنين، فهو أولا يوجد كما توجد بقية الأشياء في الطبيعة، ولكنه يوجد بعد ذلك لذاته : فهو يتأمل ذاته، يصور ذاته لذاته، يفكر وهو روح فقط من خلال هذا الوجود، لذاته النشيط الفعال [40].

وقد ربط "هيجل" الإبداع بالفكر ورتب الفنون طبقا لها فيقول : "إن ادناها هو فن العمارة، وهو يرجع إلى الشكل الرمزى فى الفن، وفيه نجد المادة الحسية تتفوق على الفكرة، وبالتالى فلا تطابق بين الشكل والمضمون، ويليه فن النحت حيث تتجسد الفكرة فى شكل حسى، ويتم الانسجام الكامل بين الفكرة وصورتها الحسية، وهذا متحقق فى الشكل الكلاسيكى. أما الشكل الرومانتيكى، فتتحرر الفكرة فيه من الامتلاء الحسى، حيث نجد الرسم لا يستخدم المادة الغليظة والحجر والخشب، وإنما يستخدم السطح الملون وحركة الضوء الحية، لذا كان بمقدوره أن يعبر عن كل المشاعر والانفعالات النفسية على اختلاف درجاتها. ويتم الاستغناء عن المكان في النوع الثانى من الفن الرومانتيكى ألا وهو الموسيقى. ومادة الموسيقى هى الصوت، أى مادة زمانية لذا تخرج الموسيقى عن

نطاق التأمل الحسى، وتدخل حصراً في نطاق الأحاسيس، أما الشعر وهو النوع الأخير من الفن الرومانتيكى فهو عبارة عن رمز لا قيمة له بذاته، أما العنصر الأساسى في التصوير الشعرى فهو التخيل الشعرى [41].

ويذهب "شوبنهور" إلى أن العمل الفنى لابد وأن يكون مسبوقا بالفكر والإرداة، من ثم فإن عمل الفنان التشكيلى مصورا كان أو نحاتا إنما يلى فكرته المرتبطة بالإرادة، حيث ينجز أو يبدع عمله الفنى طبقا لهذه الفكرة الناجمة عن الإرداة. أما الموسيقى وهى أعلى أنواع الفنون عند شوبنهور، فهى تتحد تماما بالفكرة والإرادة ذاتها، وبعبارة أخرى يمكن القول أنه لا إبداع بدون إرادة، وأن تلك الإرادة تشكل نفسها فى أفكار ينتج عنها الفنون المتفاوتة [42].

ويرى "جوير" "أن ما يميز الفنان هو إحساسه الأصيل بالأشياء، والذى يرجع إلى أن فكر الفنان أوسع وأكثر تنظيما، وبالتالى أملاً بالفلسفة، أن أصالة الإدراك ترجع إلى العقل مثلما ترجع إلى الحواس، والفكر هو الذى يخلق الفنان العظيم" [43].

ولقد صدق "روسكن" حين قال : "فريق يحسون إحساساً قوياً ، ويفكرون تفكيراً ضعيفاً، فيرون الحقيقة رؤية خاطئة، وهؤلاء هم شعراء الطبقة الثانية، وفريق يحسون إحساساً قوياً ، ويفكرون تفكيراً قوياً ، فيرون الحقيقة الصحيحة، وهؤلاء هم شعراء الطبقة الأولى"[44].

أضف إلى ذلك أن قوة الإحساس نفسه عند الشاعر ترجع فى جزء كبير منها إلى قوة الاستقراء والتعميم التى تجعله يستخرج من الشئ المدرك كل المعانى المبهمة الغامضة التى كان يحويها. لذلك فعظمة العباقرة فيما يرى "روسكن" تظهر في طريقتهم في النظر إلى التفاصيل. "أن هؤلاء العباقرة يدركون الطابع المميز للشئ، ويدركون في

الوقت نفسه ملامح الجمال التى يشترك فيها هذال الشئ مع مراتب من الوجود أعلى وأرفع" [45].

ويقول "جويو" معبراً عن الأساس العقلى للإبداع : "إن كل ما نراه فى الطبيعة من جمال شعرى مرده إلى دماغ الإنسان" [46].

ويعتقد جويو أن الفن يمكن أن يصبح اكثر ثراء بالروح العلمية والفلسفية دون أن يقيده ذلك، بمعنى أن الفنان سيزداد تشبعه بالروح العلمية التى تظهر الواقع كما هو، وإلى جانب ذلك سيزداد تشبعه بالروح الفلسفية التى تتجاوز الواقع المعروف وتسمو عليه وتطرح على نفسها المسائل الخالدة التى تتناول جوهر الأشياء [47].

ويرى "بوزانكيت" أن الإنتاج فى ميدان الفن هو صورة من الإدراك العقلى. ويرى أن الموضوعات العظيمة للفنانين تحتوى على عشرات الآلاف من العناصر ذات المستويات المختلفة من الصور، والتى ترتبط معا فى أنساق مركبة، وتظل ترتبط وتندمج حتى يتمكن الشعور من أن يتقبل التراكيب الكلية للعقل العظيم الذى ألف كل هذه التأليفات، ووحد بينها فى عمل فنى [48].

وقد ذهبت "كارتين باتريك" إلى أن الفكر المبدع يمر بأربع مراحل هى :

1 – الاستعداد والتأهب، حتى يستقبل المؤلف أو الفنان الأفكار والتداعيات.

2 – مراحلة الأفراخ إذ تبرز فكرة عامة وتكرر نفسها من حين لىخر.

3 – مرحلة تبلور الفكرة العامة.

4 – مرحلة نسج وتفصيل هذه الفكرة.

وقد انتهت "كاترين باتريك" إلى أن الفكرة الكلية تسبق الأجزاء في عملية الإبداع الفنى [49].

أما "هربرت ميد" فيرى أن النشاط الفنى لا يبدأ إلا حينما يجد المرء نفسه وجهاً لوجه أمام العالم المرئى، وكأنما هو بازاء شفرة غامضة أو حقيقة مجهولة مغلقة بالأسرار. وهنا يستخدم الفنان قوته الذهنية من أجل التصارع مع تلك الغامضة الماثلة في العالم المرئى، فما يلبث أن يعمل على تشكيلها وصياغتها في صورة إبداعية. ومعنى هذا أن الفن يبدع أشكال تلك الموضوعات التى لم توجد بعد بالنسبة إلى العقل البشرى، إذ يجئ النشاط الفنى فيخلع عليها ضربا من الوجود على تلك الموضوعات التى ظلت مفتقرة إلى الشكل أو الصورة. بيد أن الفن لا يتخذ نقطة انطلاقه من الفكر المجرد الكلى، وإنما هو يبدأ من الشئ المختلط الذى لا صورة له إلى الشئ المتجدد الذى اكتسب صورة، محققا كل معناه الذهنى فى صميم هذه العملية (50).

وقد ذهب "جيلفورد" إلى أن الإبداع بوجه عام يقوم على الفكر المبدع. كما ذهب إلى أن عوامل الأصالة والطلاقة والمرونة هى المكونات الرئيسية للإبداع الفنى (51).

نقد النظرية العقلية :

1- أفاض العقليون فى بيان مدى أهمية العقل البشرى فى عملية الإبداع الفنى، كما اتضح ذلك عند "جويو"، و"بوزانكيت" و"كانط" و"شوبنهور" وغيرهم للدرجة التى جعلوا بها الفكر هو الذى يخلق الفنان (52).

2- رغم أن الفضل يرجع للنظرية العقلية فى تخليص الذهن وتحريره من كل فكر غيبى وتحرير مشكلة الإبداع الفنى من الخرافات والغيبيات التى ارتبطت بنظرية الغلهام أو العبقرية، إلا أن النظرية العقلية قد أهملت عنصر الأداء أو التنفيذ الذى لولاه لما أمكن لإبداع ما أن يظهر إلى الوجود (53).

3- إذا كان أنصار هذه النظرية يقررون أن الإبداع الفنى من صنع الفكر المبـــدع، إلا أنهم أغفلوا دور الحواس فى عملية الإبداع الفنى من جانب كما اغفلوا دور المادة فى عملية الإبداع الفنى من جانب آخر [54].

4- لم توضح لنا النظرية العقلية مسألة أصل الأفكار الإبداعية هل هى كامنة باطنـــة فى العقل، أم أنها تكتسب بالحواس من ظواهر العالم الخارجى أم أنها جماع هـــذا وذاك؟ كما لم تبين علة اختلاف الفنون على الرغم من أن الفكر واحـــد أو لمـــاذا يبدع فنان فى فن ولا يبدع فى آخر ؟ وهى لم تبين لنا أخيرا إلى أى عقل ينتســـب العمل الفنى المبدع إلى العقل النظرى أم إلى العقل العملى [55].

3 – النظرية الاجتماعية :

يرى أصحاب النظرية الاجتماعية أن الفن ضرب من الصناعة أو الإنتاج الجماعى. فالمعايير التى يضعها الإبداع الفنى تستند إلى التجربة وترتد إلى أصل اجتماعى. حقـــا أن للصنعة الفنية قوانينها، ولكن الحياة الجمالية للجماعة لابد من أن تبدو مسجلة فى صـــميم تلك القوانين [56].

ويرى "فيشر" أن كل فن هو وليد عصره، وهو يمثل الإنسانية بقدر ما يتلائم مـــع الأفكار السائدة فى وضع تاريخى محدد، ومع آمال المجتمع وطموحاته [57].

وقد أكد "فيشر" على أن الفن وإن كان وليد عصره فإنه ليس مســـتقلا تمـــام عـــن العصور السابقة، بل أنه يضم قسمات ثابتة من قسمات الإنسانية [58].

لهذا نجد "يوسبيلوف" يقول : إن الجمال لم يعد الآن عنصراً ناشئاً عـــن مصـــدر اسمى أو نتاج تركيب نفسى إنسانى لا يتغير، بل أصبح من ظواهر الـــوعى الإجتمـــاعى لدى الناس، مشروطا بالظروف الاجتماعية التاريخية ومتغيراً بتغيرها [59].

كما اهتمت هذه النظرية بإثبات اجتماعية الفن منذ بدايات العصور الأولى، يقول "فنكلشتين" : "لقد ظهر الفن فى الحياة البدائية بشكلين : الشكل الأول هو شكل موضوعات النفع المادى مثل الأدوات والأسلحة. أما الشكل الآخر فهو شكل الطقوس القائمة على العقائد السحرية، فالعادات العملية السحرية فى المجتمع البدائى كانت محاولة للسيطرة على قوى الطبيعة" (60).

ويقول "فيشر" : أن صانع الأدوات الأول الذى شكل الحجر فى صورة جديدة تخدم الإنسان كان هو الفنان الأول، والإنسان الأول الذى أطلق على الأشياء أسماءها كان بدوره فنانا عظيما. وذلك عندما ميز أحد الأشياء عن متاهة الطبيعة.. والرجل الأول الذى وضع فلا العصر الحجرى علامة على أداة أو سلاح يرسمه، ورئيس القبيلة الأول الذى بسط جلد حيوان على قطعة من الصخر أو على جزع شجرة حتى يجذب إليه هذا النوع من الحيوان..هؤلاء جميعا هم آباء الفن" (61).

ويربط أنصار النظرية الاجتماعية بين الفن والدين باعتبار أن الدين ظاهرة اجتماعية، فلقد ذهب "دور كايم" إلى أن الدين كنظام اجتماعى هو الاصل فى نشأة الفنون جميعا. فالدين عامل هام فى تشكيل حياة البدائيين حيث أن رجال الدين والسحرة عند البدائيين هم الذين يسيطرون على الحياة الاجتماعية، ويتصدرون حفلات الأعياد والمراسم الدينية والزواج.. ويبدو أن العنصر الفنى الذى ظهر فى مثل هذه الاحتفالات كالرقص البدائى والموسيقى البدائية، كان تعبيرا عن هذا الوضع الدينى (62).

ويرى كثير من علماء الاجتماع أن الفن نتاج الدين، فيقولون أن الظاهرة الجمالية قد نشأت فى المعبد، لأن المعبد هو الذى عمل على ظهور أقدم الفنون البشرية جميعا ألا وهو فن المعمار، ثم ظهرت الحاجة إلى تزيين جدران المعابد بالنقوش والتماثيل والأشكال البارزة، فكان أن ظهر فن التصوير، ولما كانت العبادة تستلزم إقامة الاحتفالات الدينية،

ظهر فن الرقص والموسيقى، والشعر الغنائى، وهكذا نشأت معظم الفنون الجميلة فى أحضان المعبد. فكان الدين هو الظاهرة الاجتماعية الكبرى التى عملت على ظهور الفن وتطوره وترقيه. بل إننا لو رجعنا إلى تاريخ العصور الوسطى لوجدنا أن الكنيسة قد عملت على إحياء الكثير من الفنون مثل فن المعمار [63].

وقد ظلت هذه الرابطة الوثيقة بين الدين والفن قائمة ردحا كبيرا من الزمان، إلا أنها أخذت بعد ذلك فى التفكك رويدا حتى انقطعت الصلة آخر الأمر. يقول "فيشر" :"لم تضعف الرابطة الوثيقة بين الفن والدين إلا بالتدريج حتى انقضت تماما آخر الأمر، ولكن حتى بعد أن تم ذلك، نجد أن الفنان يعتبر ممثلا للمجتمع ومتحدثا باسمه" [64].

ويذهب أنصار النظرية الاجتماعية إلى أن الفن ضرب من الصناعة والعمل والإنتاج الجمعى، وأن هذه الصناعة تقتضى العمل ومن ثم الإنتاج وتتطلب فى نفس الوقت وجود المادة والصراع من أجل تطويعها وتشكيلها فى إنتاجات يحتاجها المجتمع.. والواقع أن المجتمعات حتى فى صورتها الراهنة لا يمكن أن تستغنى عن الفنان باعتباره "الرجل الصانع" الذى يخلع على المصنوعات طابعا استطيقيا يجعل منها أشياء محببة إلى أفراد المجتمع [65].

ويحدثنا آلان فيقول "لكى يتحقق العمل الفنى، لابد للفنان من أن يهجر عالم الخيال، والأحلام، لكى يمضى نحو عالم الجهد والصنعة، والحرفة والإنتاج العملى" [66].

أما "سوريو" فقد خصص فصلا بأكمله من كتاب مستقبل الاستطيقل "لدراسة العلاقة بين الفن والصناعة، حتى يظهرنا على أن للفن وظيفة اجتماعية تنحصر فى إمداد المجتمع ببعض الموضوعات الخاصة.

وهنا يقول "سوريو" : إننا سلمنا بأن الفن هو ضرب من العمل الإنتاجى فلابد أن نقر بأن هناك رابطة وثيقة تجمع بينه وبين الصناعة، ما دام منهما يقدم لنا بعض

موضوعات يبتدعها بفعل نشاط إنسانى خاص. حقا إننا دأبنا على أن نفرق بين الفن و الصناعة بحجة أن الفن خلق وإبداع فلا حين أن الصناعة عمل وإنتاج، ولكننا نلاحظ أن الفن كثيرا ما يتدخل فى الصناعة نفسها خصوصا حين يستلزم العمل الصناعى قسطا غير قليل من المعرفة الاستطيقية، بل ربما كان فى وسعنا أن ندهب إلى حد أبعد من ذلك لنقرر أنه قلما يستطيع أى نشاط إنسانى كائنا ما كان أن يستغنى نهائيا عن الفن [67].

وقد لخص دور كايم اتجاهات المدرسة الاجتماعية بصدد الفن بقوله : أن الفن ظاهرة اجتماعية وأنه إنتاج نسبى يخضع لظروف الزمان والمكان، وهو عمل له أصول خاصة به وله مدارسه، وهو اجتماعى ايضا من ناحية أنه يتطلب جمهورا يعجب به ويقدره، وعلى هذا فالفنان فى نظر "دور كايم" لا يعبر عن (الأنا) بل يعبر عن (نحن) اى عن المجتمع بأسره [68].

ويرى "فنكلشتين" بناء على هذا التصور السوسيولوجى للفن "أن أى نظرية للفن.. تعزل الفن عن الحياة الاجتماعية.. لا تؤدى إلى مزيد من تطوير الفن، بل تؤدى إلى عكس ذلك" [69]. ويذهب فيشر إلى القول بأن الفن "لم يكن إنتاجا فرديا بل جماعيا" [70].

ويعد "تين" أول من تكلم عن النزعة الاجتماعية فى الفن [71]، وهو صاحب كتاب "فلسفة الفن"، وقد حاول "تين" أن يظهرنا على تأثير الجماعة على الفن، فقدم نظرية استطيقية تقوم على الاعتقاد الجازم بوجود قوانين ضرورية تحكم وتتحكم فلا كل حالة من حالات الفرد والجماعة، وتحدد التطور لدى كلاهما على السواء.. وقد عمد تين إلى تطبيق المنهج الطبيعى على ثلاث مشكلات جمالية كبرى ألا وهى : ماهية العمل الفنى، وتكوينه وصحته. وكانت نقطة البدء فى هذه الدراسة هى الاعتراف بأن العمل الفنى ليس واقعة فردية منعزلة، بل هى ظاهرة تندرج تحت مجموعة من الظواهر التى تفسرها. ولذلك رأى ضرورة تحول النقد الفنى إلى علم طبيعى يحلل لنا العقلية البشريةفى صميم

صيرورتها. ورأى "تين" أننا قد نتوهم بأن العمل الفذ هو إبداع أصيل لا سبيل إلى التنبؤ به سلفا.. ولكن الحقيقة أن العمل الفنى ظاهرة طبيعية تحددها الحالة العامة للعقلية الجماعية والعادات الأخلاقية السائدة..." (72).

وقد حدد "تين" الشروط العامة التى تحكم تطور الوقائع الجمالية والأعمال الفنية فى: الجنس أو السلالة، البيئة أو الوسط الاجتماعى، والعصر أو المرحلة التاريخية.ومعنى هذا أن العمل الفنى إنما هو ظاهرة طبيعية يمكن فهمها بإرجاعها إلى تلك الشروط التى تحكمت فى عملية تكوينه (73).

وإذا نظرنا إلى تلك الشروط الثلاثة التى بتحدث عنها "تين" وجدنا أن ما يعنيه بالجنس إنما هو مجموع الاستعدادات الفطرية الوراثية التى تتحكم فى كل شعب من الشعوب، بوصفه منحدرا من سلالة خاصة. وأما المقصود بالبيئة فهو الوسط الطبيعى على اعتبار أن هذا الوسط من شأنه أن يخلق هو نفسه وسطا أخلاقيا أو بيئة أدبية.. وتبعا لذلك فإننا إذا أردنا أن نفهم أى أثر فنى أو فنان أو أية مجموعة من الفنانين، كان علينا أولا وقبل كل شىء أن نتعرف بدقة على الحالة العامة للروح الاجتماعية والعادات الأخلاقية السائدة فى البيئة التى نحن بصددها (74).

أما إذا جئنا إلى أصالة الفنان فى ضوء النظرية الاجتماعية فنرى أن الفنان بناء على ما ذهب إليه أصحاب النظرية الاجتماعية من تأثير العوامل الاجتماعية ودورها فى توجيه إبداع الفنان – ترى أن الفنان ليس مخلوقا أصيلا كل الأصالة، وكأنما هو مخلوق إلهى قد هبط من السماء، بل هو موجود أرضى يعيش فى بيئة جمالية ذات طبيعة اجتماعية خاصة. ويستجيب لطائفة من المنبهات الفنية المحيطة، ويتأثر بمجموعة من التيارات الجمالية السائدة، بحيث أنه لو تغيرت بيئته الاجتماعية لترتب على ذلك بالضرورة انقلاب هائل فى نوع إنتاجه الفنى. ولذا يجب أن نلاحظ أن الإبداع الفنى كثيرا

ما يجئ مشروطا بالكثير من العوامل الحضارية التى تنبع من البيئة الفنية المحيطة بالفنان، ومن هنا فإن أصحاب النزعة الاجتماعية يقررون أنه حينما ينظر الباحث بعين الاهتمام إلى التأثيرات الحضارية التى عاناها الفنان وحينما وزنا كبيرا لتلك المؤثرات الاجتماعية التى أثرت على حياة الفنان واعماله فإن إنتاجه عندئذ لن يبدو لنا بصورة سر مستغلق لا سبيل إلى فهمه، بل سرعان ما يصبح فى وسعنا أن ندرجه تحت طراز فنى معين. وكل ما نود أن نؤكده هنا هو أن فهم الإبداع الفنى فى إطاره الاجتماعى كثيرا ما يعيننا على إلقاء بعض الأضواء الهامة على طبيعة تلك العملية الإبداعية التى تتخذ صورا مختلفة لدى الفنانين المختلفين [75].

وقد ذهب مفكروا الفن المعاصر إلى أن أصالة الفنان إنما هى نسبية لا تنحصر فى ابتكار أفكار جديدة كل الجدة، بقدر ما تنحصر فى التأليف بين أفكار قديمة أو إدخال بعض التعديلات على ما انحدر إليه من طراز أو طرز فنية. ولئن كان الفنان نفسه كثيرا ما يعتقد أنه يخلق من لا شئ، نظرا لأنه قلما يفطن إلى العناصر اللاشعورية التى دخلت فى تركيب إبداعه الفنى، وسواء كان حظ الفنان من التجديد عظيما أو ضئيلا فإن إنتاجه الفنى لابد من أن يندمج فى صميم التراث الحضارى للمجتمع بمجرد ما يتقبلها الوعى الاجتماعى ويعمل على محاكاته [76].

وفى ضوء ذلك ذهب أنصار النظرية الاجتماعية إلى أن دور الفنان إنما ينحصر فى إشباع حاجات المجتمع، وذلك من خلال إنتاج أعمال فنية تعبر عن مطالب الجماعة وحاجاتها [77].

فيذهب "فيشر" إلى أن الأعمال الفنية هى من إنتاج فنانين أفراد غير أن الفن نفسه جزء من حياة المجتمع [78].

نقد النظرية الاجتماعية :

1- أفاض الاجتماعيون فى بيان اهمية المجتمع فى عملية الإبداع الفنى فذهبوا إلى أن الفن ضرب من ضروب الإنتاج الجماعى، وينتج عن هذا أن تصبح الاستطيقا (شيئا محليا).

2- أكد الاجتماعيون على أهمية العمل واعتبروا الفن ضربا من ضروب الصناعة والإنتاج الجمعى، وتحدثوا عن عقل جمعى أو لا شعور جمعى واستعانوا بالفن البدائى والفنون الشعبية ومبدأ الحتمية وأكدوا على الوجه الاجتماعى للفنان. ولا شك أن فضل هذه النظرية يتمثل فى إلقاء الضوء على أبعاد جديدة لم تذكر من قبل وهى الأبعاد الاجتماعية والتاريخية، كما أضافت بعد العمل والتنفيذ والاداء وتخلصت من الأساطير والغيبيات فكانت أكثر واقعية وأقرب إلى العلمية.

3- ولكن بتطبيق فكرة أن الإبداع يصدر عن عقل جمعى أو لا شعور جمعىو فكيف إذن نستطيع تميز الفنان دون سائر الناس بالإبداع الفنى ؟ وبالتالى لم تفلح هذه النظرية فى بيان ما يتميز به الفنان المبدع عن سائر الناس.

4- كما ان فرضية العقل الجمعى واللاشعور الجمعى يمكن أن يشك فيهماو ومن ثم يمكن أن نشك فى قيام الإبداع الفنى ابتداء منهما، ثم ما الذى يكون العقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى لفنان فيجعله نحاتا أو رساما أو موسيقيا، ثم كيف تمايزت الإبداعات الفنية واختلفت نوعا ودرجة لدى الفنانين مع ان العقل الجمعى واحد واللاشعور الجمعى موحد لدى الجميع فى مجتمع بعينه وفى زمان بعينه ظ

5- كما أن القول بأن الفن إنما نشأ فى أحضان الدين وداخل جدران المعابد، إنما هى أقوال غير دقيقة لا تمثل واقع نشأة الفن ولا تعبر عن بداياته الحقيقية.

6- قدم "تين" استطيقا حتمية تتلاشى فى ضوءها حرية الفنان وشخصيته، مما يجعلنا نتساءل كيف يمكن أن يكون الفنان فنانا حقا دون أن يكون صاحب شخصية فى فنه تجعله مختلفا عن العامة [79].

4 – النظرية السيكولوجية :

أ – مدرسة التحليل النفسى "فرويد" :

ذهب فرويد إلى أن الشخصية تتكون من ثلاث قوى : الأنا والأنا الأعلى والهوا. والأنا تعانى التوترات نتيجة الضغط المستمر من الأنا الأعلى والهوا، وذلك أن وظيفة الأنا الأعلى على الدوام هى الضغط والكبت، أما الهوا فوظيفته على الدوام النزوع إلى المحرم، ومن هنا فالصراع دائم بين هذه القوى، ومحصلة هذا الصراع تتجلى فى سلوك الشخص فى أى موقف، ولهذا الصراع وسائل معينة يعمل بها إلى تكوين المحصلة، يطلق عليها فرويد اسم الآليات، ومنها : القمع والكبت، والتسامى، والتبرير، والتقهقر، وهكذا فى حين أن التسامى هو الآلية التى ينحل بها الصراع فى صورة مقبولة شخصيا، فتغيير كمنفذ للطاقة المحتبسة دون اشتراط أن يكون الناتج ذا قيمة اجتماعية رفيعة، فإن التسامى يؤدى إلى إظهار عبقرية وامتياز فى الفن أو العلم [80].

وقد حاولت مدرسة التحليل النفسى – وعلى رأسها فرويد – أن تستخلص العمل الفنى من صميم الخبرات الشخصية للفنان، فتبين أن الفنان إن هو إلا شخص منطو يسير على حافة المرض النفسى وتحاول أن تثبت لنا أن أعمال الفنان لا تخرج عن كونها وسائل للتنفيس عن رغباته الجنسية [81].

وقد طبق فرويد منهجه فى التحليل النفسى على أعمال "ليوناردو دافنشى"، فتوصل إلى أن طفولة الفنان وما غشاها من أحداث نفسية هى المسؤولة عن اتجاهه إلى الفن وإنتاجه لبعض الأعمال الفنية كالموناليزا، ويوحنا المعمدان، والتى تعبر عن حالة من

الكبت الجنسى لدافنشى. فيرى فرويد أن دافنشى كان ابنا غير شرعى مما أدى بـــه إلـــى الارتباط بأمه ارتباطا زائدا، فشل معه فى تكوين علاقات عاطفية ناضـــجة مـــع الجـــنس الآخر، فظهرت لديه اتجاهات شاذة نحو الجنسية المثلية فلا علاقاته بمريديه، كما ظهـــرت فى أعماله الفنية على صورة ابتسامات سحرية عذرية كما فى لوحة الموناليزا، أو خلـــط بين الذكورة والأنوثة كما فى حالة لوحة يوحنا المعمدان، ومعنى هذا أن الفن عند دافنشى لم يكن سوى عملية إعلاء أن تسام بالغريزة الجنسية، فجاءت لوحاته الفنية تعبيـــرا عـــن تركيز طاقة اللبيدو فى حياة وهمية بدلا من تركيزها نحو الواقع [82].

وقد حاول "شارل بودوان" أحد تلامذة فرويد فى كتابه "التحليـــل النفســـى للفـــن" أن يطبق منهج فرويد على العمل الفنى فذهب إلى أن الإبداع الفنى مثله فى ذلك مثل الأخطاء اللاشعورية والأحلام والجنون، إنما هو انفجار لا شـــعورى يحـــدث فجـــأة فـــى الحيـــاة الشعورية لتلك الرغبات التى لم ينجح الرقيب فى كبتها. وهكذا تجلت عقدة أوديب فى حياة هاملت، قاتل أبويه، كما تبدت فى بعض أعمال "فكتور هيجـــو" الرمزيـــة حيـــث أســـقط كراهيته لأخيه على أبطال أعماله.

ويرى "بودوان" أن القوانين التى تتحكم فى آليات العلم، ألا وهى التكثيف والإبـــداع والنكوص، هى التى تتحكم أيضا فى آليات الإبداع الفنى، والفن كالجنون من حيـــث أنـــه تحرر من العقد الغامضة، فهو تحرير للطاقة، أو هو تطهير وإخراج [83].

ب – الحركة السيريالية :

يطالعنا فيلدمان بقوله : "أن استطيقا اللاشعور التى نجدها عند السيرياليين هى أثـــر من آثار المذهب القائل بالتحليل النفسى" [84].

ومعنى هذا أن السيرياليين يبدأون من الجانب اللاشعورى للحياة النفسية ومن ثم فإن الفن السيريالى عن الفنانين يوازى التداعى الحر لدى المحللين النفسيين.

وهم بالفعل يستلهمون طرائق التحليل النفسى ويعتمدون على كثير مما يعتبره المحلل النفسى مصادر طيبة للكشف عن مخبآت اللاشعور وسير أغواره [85].

وقد ظهرت السيريالية فى أوائل القرن العشرين كحركة فى الفن جديدة جدة تامةو بمعنى أنها تضمنت التجديد فى الشكل والمضمون على حد سواء، على عكس الانطباعية والتكعيبية التى اكتفت بالتجديد فى الشكل دون المضمون. وقد حاولت السيريالية التخلى عن العالم الواقعى الخارجى لكى تغوص فى العالم الباطنى الذى تختفى فيه رغبات المكبوتة والجنسية بفعل العادات والتقاليد [86].

ومهمة الفنان فى نظر السيرياليين، هى التعبير عن الواقع الداخلى، وعن الخبرات الوجدانية. ويطالب السيراليون بالتعبير المباشر عن هذه الخبرات بملامحها الحادة وألوانها الصارخة ولا معقوليتها. وعلى هذا الأساس فإن مهمة الفنان التخلى عن الواقع الخارجى نهائيا والانطواء والحياة فى الواقع الباطنى [87].

جـ – اللاشعور الجمعى عند يونج :

اتفق يونج مع فرويد فى أن اللاشعور هو منبع الإبداع الفنى، لكنه اختلف عنه فى الحديث عن اللاشعور، ففى حين أن معظم اللاشعور مكتسب وشخصى عند "فرويد"، نراه يتألف من قسمين عند "يونج"، أحدهما شخصى والآخر جمعى انتقل بالوراثة إلى الشخص حاملا آثار خبرات الأسلاف. وهذا القسم الأخير "اللاشعور الجمعى" هو مصدر الأعمال الفنية العظيمة [88].

ويرى "يونج" ان العمل الفنى هو نتاج قد صدر عن ضروب عديدة معقدة من النشاط النفسى، إن كان لهذا العمل – فى الظاهر على الأقل – صفة إرادية واضحة. وعلى الرغم من أننا قد يكون فى وسعنا أن نستخلص من العمل الفنى بعض النتائج التى نستدل بها على شخصية الفنان. إلا أن هذا الطريق لا يعد كونه مجرد فرض أو نخمين.

وبالتالى فإن عالم النفس لن يستطيع أن يفسر عملية الإبداع الفنى تفسيرا علميا. إلا انه يمكن للبحوث النفسية أن ترقى إلى فهم جوهر بوصفه نشاطا نوعيا خاصا. ومن هنا فإن "يونج" يدعونا إلى انتهاج منهج نفسى استطيقى من أجل الوصول إلى فهم الدلالة الإنسانية للفن [89].

ويفسر "يونج" عملية الإبداع بانسجاب اللبيدو من رموزه الاجتماعية التى كان متعلقا بها فى الخارج، نتيجة لأن الأخيرة لم تعد تصلح لأداء مهمتها وذلك لما احدثه تطور المجتمع. وينجم عن الانسحاب أن يتجه اللبيدو إلى داخل الشخصية، ويحدث أحيانا أن يثير أعمق مناطقها، فتبرز فى بعض كوامن اللاشعور، ويشهدها الأشخاص العاديون فى الأحلام، ويشهدها العباقرة فى اليقظة، ويخرجه الفنان فى أعمال فنية، ويذهب يونج إلى أن الفنان ليس مخلوقا عاديا يبدع أعماله الفنية عن قصد وتفكير ورؤية بل هو مجرد اداة فى يد قوة عليا لا شعورية هى اللاشعور الجمعى. وتبعا لذلك فإن عمل الفنان هى إشباع الحاجات الروحية للمجتمع الذى يعيش فى كنفه. واللاشعور الجمعى عند "يونج" هو لا شعور البشرية جمعاء، والأعمال الفنية ليست سوى تعبير عنه، وهذا اللاشعور هو الذى يخلق الفنان لا العكس، فـ "جيته" مثلا لم يخلق "فاوست"، بل فاوست هو الذى خلق "جيته"[90].

نقد النظرية السيكولوجية :

1- أهتم "فرويد" وتلامذته من أنصار مدرسة التحليل النفسى بمسألة منبع العمل الفنى، الذى يتبع عندهم من اللاشعور، لكنهم أغفلوا جوانب أخرى تتصل بعملية الإبداع فلم يحدثونا عن كيفية حدوث الإبداع من أوله لمنتهاه، ولم يتحدثوا عن جانب التنفيذ أو الأداء.

2- كما أنهم زعموا أنهم استخدموا منهجا تجريبيا علميا لكن هذا لم يكن إلا من حيث الشكل. والمسألة عنده هي نظرية يختار من الوقائع ما يبررها.

3- ثم أن "فرويد" رأى ان الإبداع يكون نتيجة التسامي الذي يدفع إلى العبقرية في الفن أو العلم، ولكن لم يفسر لنا متنوعات الإبداعات الفنية إذا كان التسامي واحدا.

4- كما أن الحركة السيريالية التي ردت الإبداع كله إلى اللاشعور، فإن أي إبداع فني خصوصا في مجال فنون الرواية الطويلة والمسرحية لا يمكن أن يعبر عن اللاشعور وحده، إذ لابد من أن يتخلله لحظات شعورية واعية تتمثل في تنظيم والوعي على الأقل.

5- كما أنهم جعلوا كل إبداع الفنان إنما نتاج اللاوعي أو اللاشعور في حين أن الفنان يعي ويشعر بما يصنع ويبدع، كما أنهم لم يبينوا لنا لماذا تختلف الإبداعات الفنية إذا كان مصدر الإبداع واحدا.

6- أما "يونج" فلم يستطع أن يبين لنا كيف تتمايز أعمال الفنانين على الرغم من وحدة اللاشعور الجمعي. أضف إلى ذلك أن مثل هذا اللاشعور يعد فرضية ميتا فيزيقية لا يمكن التحقق منها واقعيا، ومن ثم كان إسناد الإبداع الفني إلى هذا اللاشعور هو أمر مشكوك فيه [91].

وهكذا تتكامل نظريات الإبداع الفني لتفسير هذه الظاهرة المستغلقة والتي تلامس الروح وينبغي ألا تعتمد على جانب واحد في منهم الإبداع لدى الإنسان بل لابد من النظر إليه من كافة الوجوه.

هوامش البحث :

1- على عبد المعطى محمد : الإبداع الفنى وتذوق الفنون الجميلة، دار المعرفة الاجتماعية، الإسكندرية، 1985، ص36.

2- المرجع السابق، ص 41.

3- جوير (جان مارى) : مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة : سامى الدروبى، دار اليقظة العربية، بيروت، 1965، ص128.

4- محمد على أبوريان : فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص 153.

5- أفلاطون : محاورة أيون، محمد صقر خفاقة، سهير القلماوى، مكتبة النهضة المصرية، 1956، ص 37-38.

6- زكريا إبراهيم : مشكلة الفن، مرجع سابق، ص 145.

7- على عبد المعطى : الإبداع الفنى، مرجع سابق، ص 45-46.

8- المرجع السابق، ص 46.

9- على عبد المعطى : الإبداع الفنى، مرجع سابق، ص 46.

10- نفس المرجع السابق، ص 47.

11- زكريا إبراهيم : مشكلة الفن، مرجع سابق، ص 146.

12- زكريا إبراهيم : مشكلة الفن، مرجع سابق، ص 147.

13- فيشر (أرنست) : ضرورة الفن، ترجمة : أسعد حليم، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، 1971، ص 72.

14- أنظر، مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، دار المعارف بمصر، ط2، 1959، ص 99.

15- زكريا إبراهيم : مشكلة الفن، مرجع سابق، ص 186.

16- المرجع السابق، ص 187.

17- على عبد المعطى : الإبداع الفنى، مرجع سابق، ص 55.

18- على عبد المعطى : الإبداع الفنى، مرجع سابق، ص 57.

19- المرجع السابق، ص 56.

20- نفس المرجع السابق، ص 57.

21- نفس المرجع السابق، ص 57.

22- زكريا إبراهيم : فلسفة الفن المعاصر، مكتبة مصر، مصر، 1966، ص43.

23- HeARi DelAcRoix: Psychologiedel, AXT, PARIS, Alcan, 1972, 1.137

24- على عبد المعطى : الإبداع الفنى، مرجع سابق، ص 163.

25- المرجع السابق، ص 164.

26- على عبد المعطى : الإبداع الفنىو مرجع سابق، ص 164-165.

27- محمد على أبوريان : فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص 154.

28- Rodin. A."L،Art" Entretines Reuins. Par paul Gsell Paris. 1951.P.51

29- زكريا إبراهيم : مشكلة الفن، مرجع سابق، ص 162-163.

30- فيشر (أرنست) : ضرورة الفن، مرجع سابق، ص 10.

31- زكريا إبراهيم : مشكلة الفن، مرجع سابق، ص 147.

32- على عبد المعطى : الإبداع الفنى، مرجع سابق، ص 62.

33- المرجع السابق، ص 64.

34- أحمد يوسف : ليناردو دافنشى، دار المعارف، مصر، 1968، ص 56.

35- فنكلشتين (سيدنى) : الواقعية فى الفن، ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1986، ص 95.

36- المرجع السابق، ص 96.

37- احمد أحمد يوسف : ليناردو دافنشى، مرجع سابق، ص 199.

38- فنكلشتين (سيدنى) : الواقعية فى الفن، مصدر سابق، ص 95.

39- على عبد المعطى محمد : الإبداع الفنى، مرجع سابق، ص 69.

40- المرجع السابق، ص 71.

41- نيكوف (أونسيا) : الجمال عند هيجل، ضمن (الجمال فى تفسيره الماركسى، ترجمة : يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومى، دمشق، 1968، ص 64.

42- على عبد المعطى : مرجع سابق، ص 73.

43- جوير (جان مارى) : مسائل فلسفة الفن المعاصر، مصدر سابق، ص 151.

44- المصدر السابق، ص 152.

45- نفس المرجع السابق.

46- المصدر السابق، ص 155.

47- جوير : مسائل فلسفة الفن المعاصر، مصدر سابق، ص 158.

48- على عبد المعطى محمد : بوزانكيت قمة المثالية فى انجلترا، الدار القومية، مصر، 1973، ص 27.

49- مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى، مرجع سابق، ص 286.

50- زكريا إبراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، مرجع سابق، ص 340-341.

51- مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى، مرجع سابق، ص 338 ومابعدها.

52- على عبد المعطى محمد : الإبداع الفنى، مرجع سابق، ص 84.

53- المرجع السابق، ص 176-177.

54- المرجع السابق، ص 179 ومابعدها.

55- المرجع السابق، ص 191.

56- محمد على أبوريان، فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص 157-158.

57- زكريا إبراهيم : مشكلة الفن، مرجع سابق، ص 150.

58- فيشر : ضرورة الفن، مرجع سابق، ص 9.

59- يوسبيلوف (ع.ف) : تطور الفن فى روسيا والمدرسة الجمالية الجديدة، ضمن (الجمال فى تفسيره الماركسى)، مرجع سابق، ص 221.

60- فنكلشتين : الواقعية فى الفن، مصدر سابق، ص 19-20.

61- فيشر : ضرورة الفن، مرجع سابق، ص 44.

62- زكريا إبراهيم : مشكلة الفن، مرجع سابق، ص 113-114.

63- فيشر : ضرورة الفن مرجع سابق، ص 54.

64- على عبد المعطى : الإبداع الفنى مرجع سابق، ص 98.

65- على عبد المعطى : الإبداع الفنى، مرجع سابق، ص 98.

66- مرجع سابق، ص 98-99.

67- زكريا إبراهيم : مشكلة الفن، مرجع سابق، ص 99.

68- محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال و مرجع سابق، ص 158-159.

69- فنكلشتين : الواقعية فى الفن، مصدر سابق، ص 14.

70- فيشر : ضرورة الفن، مرجع سابق، ص 49-50.

71- محمد على أبو ريان : فلسفة الجمالو مرجع سابق، 158.

72- زكريا إبراهيم : مشكلة الفن، مرجع سابق، ص 120-121.

73- زكريا إبراهيم : مشكلة الفن، مرجع سابق، ص 121-122.

74- المرجع السابق، ص 123-124.

75- زكريا إبراهيم : مشكلة الفن، مرجع سابق، ص 151-152.

76- المرجع السابق، ص 152.

77- على عبد المعطى محمد : الإبداع الفنى، مرجع سابق، ص 110-111.

78- فيشر : ضرورة الفن، مرجع سابق، ص 62.

79- على عبد المعطى محمد : الإبداع الفنى، مرجع سابق، ص 115 وما بعدها.

80- مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى مرجع سابق، ص 195.

81- زكريا إبراهيم : مشكلة الفن، مرجع سابق، ص 173-174.

82- المرجع السابق، ص 177-178.

83- زكريا إبراهيم : مشكلة الفن، مرجع سابق، ص 178 ز

84- على عبد المعطى محمد : الإبداع الفني، مرجع سابق، ص 148-149.

85- المرجع السابق، ص 149.

86- نفس المرجع السابق.

87- المرجع السابق، ص 152.

88- على عبد المعطى محمد : الإبداع الفني، مرجع سابق، ص 154.

89- زكريا إبراهيم : مشكلة الفن، مرجع سابق، ص 179-180.

90- محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال، مرجع سابقو ص 162.

91- على عبد المعطى : الإبداع الفني، مرجع سابق، ص 207 وما بعدها.