مجلة جماليات
المجلد 05 / العدد: 01 (2019)، ص 75- 93

مقاربة بسيكو-فلسفية في الإبداع الفني- مصادره ودوافعه

A Psycho-philosophical Approch of the Creativity of Art

د. نقاش غالم،

جامعة أحمد بن بلة وهران1، الجزائر، nekkache.ghalem@univ-oran1.dz

تاريخ الاستلام: 2019/11/04 تاريخ القبول: 2019/12/12 تاريخ النشر: 2019/12/27

الملخص:

تعتبر عملية الإبداع واحدة من أكثر القضايا الفنية تعقيدا التي حيرت الباحثين القدماء والمحدثين على حد سواء، وليس من المبالغة القول إن فهم الفن مرتبط بشكل أساسي بفهم عملية الإبداع . هذه الإشكالية كانت موضوعا لمناظرات ومناقشات امتدت لعقود طويلة في العديد من المجالات المعرفية كالفلسفة وعلم النفس والأدب والفن بشكل عام، وهذا لكونه مرتبط بشكل كبير بأسرار النفس البشرية التي تحكمها العديد من المتغيرات. تستعرض هذه المقالة وتناقش بعضًا من هذه النظريات التي حاولت تفسير هذه الظاهرة والتي شكلت مصدر تأثير في النقد الفني عبر أنساق ومراحل مختلفة.

الكلمات المفتاحية: الإبداع؛ الإلهام؛ الشعور؛ السرور؛ الميراث؛ العاطفة.

Abstract:

The process of creativity is considered one of the most complicated artistic issues that puzzled mankind since the ancient times, , and it is not exaggerating to claim that the understanding of art is basically much related to the understanding of the process of creativity. This problematic was the subject of controversy and numerous debates for decades in many fields of knowledge; such as philosophy, psychology, literature, and art in general, and that is for being much related to the mysteries of the human psyche which is ruled by so many variables, and this article attempts to analyze and discuss some of these theories.

Keywords:creativity;inspiration;feeling; pleasure; inheritance; emotion.

1. مقدمة:

ولد الفن مع الإنسان فقد خصه الله بملكات ارتقى بها عن باقي الكائنات، فامتلك القدرة على التعبير عن هواجسه وحاجاته التي تزداد تعقيدا وتشابكا، لذلك يُعَدُّ موضوع الإبداع الفني من أكثر المواضيع إثارة للجدل والنقاش، حيث كان ولا يزال مشروع مناظرات طويلة تتقاطع فيها حقول معرفية كثيرة، فهو لا يقف عند حدود الظاهرة الجمالية بل يتعداها كونه ظاهرة تاريخية ونفسية بالدرجة الأولى، ومن أكثر الأسئلة التي أثارت اهتمام الفلاسفة وعلماء النفس تلك المتعلقة أساسا بمصادر الإبداع ودوافعه. لمناقشة هذا الموضوع انطلقنا من بعض الأسئلة المنهجية التي تقتضيها طبيعة الموضوع، وهي كالتالي: هل استطاعت هذه النظريات تقديم تصورات واضحة لمسألة الإبداع؟ وما هي المنطلقات الفكرية التي اعتمدت عليها في تفسيرها لهذه الظاهرة؟.

2. التفسير الفلسفي لظاهرة الإبداع الفني:

1.2 أفلاطون Platon (المقاربة المثاليَّة):

كان **أفلاطون** السباق في التطرق إلى هذه المسألة، لقد نبذ كل الفنانين وأمر بطردهم من جمهوريته حيث اعتبرهم أناسا مفسدين للأخلاق والمثل، ورأى أن شعرهم مصدره الآلهة، التي اتخذتهم وسطاء لها، باعتبار أن هذا الشعر الجميل لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون من صنع البشر لأنه سماوي، هذه الأفكار نلمسها بشكل جلي في أغلب مؤلفاته مثل **هبياس الكبير**، و**هبياس الصغير**، إضافة إلى كتابي **الجمهورية** و**القوانين**.

إن موقف **أفلاطون** من مسألة الإبداع الفني عامة والشعري خاصة، ينطلق من دائرة فلسفته المثالية التي تقوم على مبدأ الحقيقة، فهو يعتقد أن هناك عالما مثاليا كانت البشرية تعيش فيه قبل أن تهبط إلى هذا العالم الذي يتميز بالتشوّه والزّيف، فكل ما يحمله من عاطفة أو مادة ماهي إلا انعكاس لصور عالم المثل"[1]. يمكن تفسير هذا الاتجاه الصوفي في فلسفة **أفلاطون** بالرجوع إلى العصر الذي عاش فيه ففلسفته لم تنشأ في عصر ازدهار الحضارة

اليونانية، إنما واكبت فترة الانحدار هذا ما يبرر انحرافه عن الواقع المحسوس والزّهد فيه والتعلق بعالم آخر يتحقق فيه الخير والحق والجمال" [2].

لقد أراد **أفلاطون** تثبيت قيم جديدة في مجتمعه يكون فيها الفن مجسدا لمبدأ الحقيقة ويكون مصدرا من مصادر المعرفة، كان هذا الفيلسوف ملزما باتخاذ موقف واضح إزاء الفن الذي كان يستقطب جمهورا واسعا وبخاصة فن المسرح،"حيث يعتقد بأن ما يقوله الشعراء عن البشر والآلهة سوى أكاذيب مفسدة، فالفن عامة يغذي العواطف ولا يحد منها"[3].

جعلت نظرية **أفلاطون** الفنان في مرتبة متأخرة فهو يأتي بعد مرتبة العامل الحرفي، فهو لا يعترف له بما يسمى الخلق الفني: "عندما نقول عن شيء أمامنا أنه شجرة على سبيل المثال، فإننا نقر لها بالكينونة والسرير الذي يصنعه الحرفي(النجار) فانه يمتلك جوهرا لأننا ندركه بحواسنا، وبهذا يصبح الحرفي مقلدا جيدا أما الرسام فهو لا ينتج الشجرة في جوهرها وإنما شبيها لها فهو بعيد عن الحقيقة بثلاثة درجات ونفس المبدأ ينطبق على السرير"[4].

الواقع أن هذا التصور لا يستند إلى دعائم منطقية لأن **أفلاطون** ارتكز على فلسفته المثالية في معالجة قضية الإبداع، التي جعلته يرى أن كل ما في العالم ما هو إلا انعكاسا لعالم الحقيقة "وكأنّه جعل من الملهمات أو ربّات الشعر مثلا والشعراء ليسوا سوى ظلال تنطق بصوتها في عالم الواقع، كما جعل الرسام أقل منزلة من العامل"[5]. وبهذا المعنى يكون **أفلاطون** قد سحق بنظريته هذه ذاتية الفنان وجعلها مصدرا للتشويه والزّيف، وهي كذالك تعبير واضح لإدانته للفن عامة والشعر خاصة مستثنيا في ذلك شعر **هوميروس** الذي كان يقدس العقيدة اليونانية، هذه الإدانة كانت نتاج التصور المثالي للوجود حينما اعتبر الحقيقة فوق الطبيعة، فالفن بالنسبة إليه هو نتاج المادة المحسوسة التي تمارس الخداع والتضليل وهو أشبه بالمرآة فهي لا تنتج الأشياء في حقيقتها بل تكتفي بالمظهر فقط. ومن ثمّة، اعتبر **أفلاطون** المحاكاة عائقا أمام البحث عن الجمال.

2.2 أرسطو Aristote (المقاربة الجماليَّة): يعتقد **أرسطو** أن الإبداع في الفن عملية ارتقائية يتشكل فيها العالم المادي "فهو أعظم من الحقيقة والواقع لأنه يسد الفراغ الذي عجز الواقع عن ملئه، كما أولى أهمية بالغة للأداء والإيقاع في العمل الفني"[6]. فالفنان الذي يعطي

شكلا لمادة ما إنما يعمل بطريقة مشابهة لعمل الطبيعة ذاتها ملتمسا إدراك نقصها "إن صور العالم الحسي إنما تعد انعكاسا متماثل الصفات مع صور عالم المثل... وهو تماثل لها من حيث البناء والصفات فكلما كانت رؤية الفنان للموجودات الحسية رؤية فاحصة كلما تمكن من الاقتراب من جوهر الحقيقة " [7]. هذا لا يعني أن **أرسطو** جعل من الفنان مجرد ناسخ للظواهر الحسية بل أكد على ضرورة محاكاة الأشياء على النحو الذي يجب أن تكون عليه"[8]، كما بحث في ميل الإنسان إلى الإبداع الشعري معتبرا إياه غريزة فطرية حيث يقول في هذا الصدد " أن أصله الميل إلى المحاكاة والتقليد وهو ميل أصيل في طبيعة البشر، ودافعه حب الاستطلاع والرغبة في المعرفة، والميل إلى الإيقاع والانسجام وعن طريق هذه الميول الفطرية الأوّلية يولد في بادئ الأمر الشعر الارتجالي الذي انقسم إلى قسمين، شعر المديح الذي أوجد المأساة والهجاء والذي أوجد الكوميديا. إنّ هذه العمليات الإبداعية تهدف إلى إحداث ما يسمى بالتطهير–Catharsis– أي تطهير النفس من كل الانفعالات العنيفة والهواجس المخيفة بإثارة عاطفتي الخوف والشفقة"[9]. وفي السّياق ذاته، يقول" إن عاطفتي الخوف والشفقة، تمكّن المشاهد من الشعور بحالة اللذة التي تدوم زمنا معينا وبذلك يعود إلى حالته السوية، والمسرح بحد ذاته يمثل منفذا غير ضار للغرائز التي تطلب الرضا"[10].

يؤكد **أرسطو** على ضرورة الالتزام ببعض المبادئ التي تحكم عملية الإبداع وبخاصة في الشعر الدرامي "وأهمها مبدأ الضرورة والاحتمال للتخلص من الصدفة والذاتية لأن هذا النوع من الشعر أشمل من التاريخ لأنه يهتم بالشامل العام ولا يهتم بالجزئي الخاص"[11].

يشير **أرسطو** في نظريته إلى أن الجميل الفني أعلى مرتبة من الجميل الطبيعي لأنه من صنع العقل، فهو عملية ارتقائية تصبو إلى خلق المثال ذاته. هذا التصور يمثل نقطة التقاء واضحة بينه وبين أفكار **هيجل** التي ظهرت في العصر الحديث، لكن كيف نعتبر الفن يفوق الطبيعة في حين تصادفنا في أحيان كثيرة حالات التكرار والرداءة، والحقيقة أن إبداع العقل نجده في شتى الصور التي تعكس مهارة الإنسان في ابتكار الآلة.

3.2 شوبنهاور Arthur Schopenhauer (المقاربة التشاؤميَّة):

من الفلاسفة المحدثين الذين تناولوا هذه المسألة الفيلسوف الألماني **شوبنهاور** الذي تميّزت فلسفته بالنزعة التشاؤمية، حيث دعا من خلالها إلى ضرورة التخلص من مطالب الحياة المتزايدة لأن الإرادة في نظره لا تفتأ تطلب مطالب جديدة في كل حين، فالسعادة تكمن في إمكانية الخلاص من هذا الإلحاح المتزايد ولا يتأتى ذلك بتخلي الفرد عن مبدأ الحياة نفسه بل عن طريق الزهد والتقشف أو عن طريق التأمل الفني"[12].

إنه يعُدُّ المأساة قمّة الفن الشعري وهي تمثل الجانب المروع من الحياة حيث الصراع بين الإرادات والتي تعبر عن جوهر الحياة وهي تعكس الصراع الدائم بين الرغبة والحصول عليها، ومن ناحية التذوق فهي نافذة إلى السلام لأن المشاهد ينتقل من الرغبة إلى التأمّل[13]. بهذا المعنى يقترب كثيرا في تصوره من **أرسطو**: فكلاهما يجعلان من الإبداع الفني وسيلة أو منفذا لتصريف الضغوط النفسية والأفكار السّلبية سواء أتعلَّق الأمر بالمبدع ذاته أم بالمتلقي. لقد حاول **شوبنهاور** تبرئة الفن من الإدانة والاستنكار جاعلا منه مرآة للمثل نفسها لأنه طريق من طرق المعرفة، كما يعتقد أن الاستيطيقا مثيرة للاهتمام لأنها اللّذة التي تتولد من زوال الألم وإرادة الحياة هي الألم.

4.2 جون ديوي Jean Dewey (المقاربة البراغماتيَّة):

يؤدي مفهوم الخبرة عند **جون ديوي** دورا كبيرا في عملية الإبداع الفني التي تستند إلى ذلك التفاعل القائم بين الكائنات الحية وبيئتها، فالخبرة الإنسانية تخضع لتأثير الثقافة"[14]. في خضم هذا التفاعل نجد أن حاجات الإنسان إلى المتعة الجمالية مطلوبة بصفة ملحة، فالشعور بالتوتر يزول حين تشبع الحاجة وبذلك يتغيّر السلوك، لكن هذا التغيير نسبي أو مرحلي، فسرعان ما يظهر توتر آخر يجب إشباعه فالحياة اليومية تمضي في سلسلة إيقاعية متشابهة بين الحاجة والإشباع، إن حالة الرضا قد تصل إلى حالة النشوة وهذا كله تعبير عن اللّذة الجمالية التي نعرفها ونختبرها في حياتنا. إنَّ الرغبة في إرضاء الحاجة لإزالة التوتر تعتبر حقيقة ودافعا من دوافع الإبداع لكن هناك عوامل أخرى لا يمكن أن نغفل دورها والتي تتداخل فيما بينها.

لقد رفض **جون دوي** الفصل بين القيم الذاتية والموضوعية أو بين الغاية والوسيلة والفكر والواقع، فالخبرة الجمالية للفن تتولد من خلال الأداء العملي والتذوّق والنقد وهو موضوع يتمثله الأفراد جميعا، بغض النظر على المستوى الاجتماعي أو الطبقي أو على مستوى الثقافة والتخصص مؤكدا على دمج الثنائيات في وحدة كلية لها جذور في صميم التجربة والخبرة الجمالية والتي تتميز عن الخبرة اليومية إلا في المقدار والكم، كما يرفض عزله عن المنحى السلوكي التطبيقي الحياتي.

يرتبط علم الجمال عند **جون دوي** بالغائية والنفعية فهو يفرق بين ما هو جميل ومفيد... فالفن لا يجب أن ينفصل عن القيم الاجتماعية والدينية والأخلاقية والمادية في سياق التحوّلات الحضارية" [15]. مطلب انفتاح الفن على السّياقات المختلفة التي تهدف إلى التغيير الحقيقي يؤيده **هربرت** ما**ركيوز** حيث يقول:"أصبحت الدعوة ملحة للتربية الروحية التي تقف في مجابهة البهرج المادي الخادع وتجعل الناس متساوين حيث الرقي الداخلي، فغزو التكنولوجيا وطغيان المبدأ التجاري حولا الفن إلى داعم للنظم القائمة بدلا أن يحاربها، فجرى تسطيحه وربطه بمجريات الحياة العادية فانحصر الخيال الفني الذي بإمكانه تكريس الحقيقة"[16]. إن التغيير الحقيقي يبدأ عندما يصل الفنان إلي حالة الحرية الداخلية التي تؤدي إلى الحقيقة، ومن ثمّة القدرة على التأثير الاجتماعي"إن الخلاص الحقيقي لا يتم عن طريق الثورات الاجتماعية لأنها لا تقدم حقيقة ثابتة، بل مجرد ردة فعل مؤقتة ولا تنم عن تغير حقيقي وثابت، فالتغيير الثوري الحقيقي لا بد أن يأخذ منعطفا جديدا الذي ينمي مقدرة جديدة وهي القدرة على خلق حرية داخلية وذلك بفضل الخيال الحر والتذوّق الخلاق"[17] .

إن مجمل هذه المحاولات لم تصل إلى التفسير الدقيق لمشكلة الإبداع، واكتفت بتفسير عملية تذوّق الفن لأن الأساس في ذلك هو الوصول إلى معرفة مجمل العوامل المتداخلة التي تُسْهِم في تفعيل هذه العملية المعقدة.

3. التفسير النفسي لظاهرة الإبداع:

أصبح موضوع الإبداع في النّصف الأول من القرن العشرين من أكثر المواضيع تداولا من طرف علماء النفس، الذين وصلوا إلى نتائج بدت لهم أنها محفزة في هذا الحقل من المعرفة. واعتبروا أن الفكر المبدع مرتبط بأربعة شروط ضرورية:

1– ضرورة توفر الجِدَة في النتاج الفكري مع توفره على القيمة المعرفية.

2– التفكير يتضمن تغييرًا للأفكار المقبولة سلفا أو رفضها.

3– ضرورة توفر العمق والإثارة في النتاج الفكري.

4– الانطلاق من الغموض والوصول إلى الوضوح التدريجي باعتبار أن صياغة المشكل جزء من المهمة المعرفية"[18].

ترتبط مسألة الإبداع الفني عامة والأدبي خاصة بجدة المواضيع وبخصوصية الأسلوب. إننا عندما نحقق إنجازا أدبيًا نتجاوز من خلاله الآخرين بسعة التفكير وذلك دون أن ننسى أن الإبداع هو ثمرة الجهد والمثابرة المتواصلين لتنمية القدرات الإبداعية، هذه القدرات هي وليدة الحاجة وهي لا تقتصر على الجانب الفيزيولوجي عند الإنسان "بل هناك حاجات ذات طابع إنساني مميز تعكس طبيعة الإنسان وعلاقته مع الآخرين وبالآخر الذي يكمن في ذاته من أجل الوصول إلى تلك القدرة الإبداعية التي تمكنه من الإعراب عن إمكانياته الإنسانية الفريدة في علاقته مع ذاته والآخرين"[19].

إنّ المجتمع الحديث يضع للفرد مسالك يسير من خلالها بغرض إشباع حاجاته البيولوجية والنفسية والاجتماعية، ومن خلال التنشئة الاجتماعية يتعلّم الفرد بواسطة مبدأ المكافأة والعقاب إتباع هذه المسالك حتى يحقق إشباع حاجاته في إطار منظم، تقول **روث بند كنت:** "إنّ الإنسان كائن اجتماعي يعيش في جماعات، إنه يعمل دائما للحصول على رضا أقرانه أولا لأنّ عليه الحصول على الرضا والموافقة بالصور التي يعترف بها مجتمعه فإذا كان مجتمعه هذا يعترف بالجرأة والشجاعة فسوف يشترك في الغزوات، وإنْ كان المجتمع يؤمن بالثروة فسوف يقيس النجاح على أساس مادي، وإذا كان المجتمع يعترف بالنظام الطبقي فسوف يتصرف في جميع الأمور طبقا للمركز الذي ولد فيه"[20].

إن هذا الرأي قد بني على أحكام عامة انطلاقا من أن صورة التأثير تختلف من فرد إلى آخر، فلا يمكن أن تكون للمجتمع هذه السلطة والتأثير المطلق فإذن كيف يمكن تفسير نزعات التمرد عند الذين يكفرون بكل الأعراف التي تحدد مجتمعهم؟ وربما تكون هذه النقطة مجال تفتق النفس المبدعة.

يشير **جيلفورد** JP.Guilford إلى أن الإبداع شأنه في ذلك شأن جميع الصفات النفسية "يعود جزئيا إلى الوراثة التي تحدد النمو العقلي وإلى البيئة التي تفتح القابليات والتي لا تسمح بالازدهار فحسب بل النمو أيضا، كما يشير إلى أنه نادرا ما يصل الإنسان إلى نهاية الحدود التي ترسمها له وراثته ولذلك فإن المجال فسيح أمام التربية لمزيد من العمل والتحسين والزيادة"[21]. إنّ المجتمعات تبرز تفاوتا ملحوظا في مدى تشجيع العمليات الإبداعية عموما والإبداع الفني الأدبي خصوصا، وذلك يرتبط بمدى التطور الفكري لأي مجتمع من المجتمعات.

تكاد أغلب التصورات التي استعرضناها تتفق على نقطة أساسية وهي أن الفنان يعيش جملة من التوترات النفسية والجسدية، التي تنشأ من عدم إشباع بعض الحاجات فيلجأ إلى الفن كأداة رمزية لإشباعها، إنها عملية تتداخل فيها جملة من العوامل الفطرية والاجتماعية والنفسية.

1.3 فرويد Sigmund Freud :

تناولت مدرسة التحليل النفسي التي تنسب إلى رائدها **سيغموند فرويد** (1856-1939) هذا الإشكال بطريقة أكثر عمقا، فقد تركز بحثها في العقل اللاواعي- اللاشعور- كما أنها رتبت التوترات التي تتعرض إليها النفس البشرية على شكل تقسيمات نظرية (الهو، الأنا، الأنا الأعلى) وأطلقوا على الحاجات اسم الغرائز، حيث يعتبرون أن الإنسان في معظم أفعاله وسلوكياته مسير من طرف هذه القوى المرتبطة بجوهر وجوده. بخلاف ذلك، كان البعض يركزون على الجانب الشعوري -الواعي- للنفس الإنسانية انطلاقا من إيمانهم من أن بنية

النفس البشرية مثل بنية المادة يمكن تحليلها وتفكيكها إلى عناصرها الأولية التي تتألف من مجموعة من المعطيات المتمثلة في الإحساسات، والصور، والمشاعر، وانطباعات أحكام.

أما **فرويد** ومن خلال دراساته المعمقة وتجاربه المتواصلة اكتشف أن المستوى الشعوري للنفس لا يمثل إلا جزءا ضئيلا من مجمل واقع النفس البشرية، لأن الجزء الأكبر من هذه النفس مدفون ومخبأ، إنه اللاشعور، وقد صاغ **فرويد** هذا الافتراض العلمي حين تبين طرق فهم الظواهر النفسية ،كالهفوات والأحلام أو الحالات المرضية كالهستيريا بواسطة معطيات الشعور وحده... إنّ اللاشعور نظام عقلي له خصائص كيفية مميزة، قوامه الأفكار والخواطر المُعْرِبة عن الدُفَعَات الغريزية والممثلة لها والتي لا تستهدف إلى تفريغ شُحناتها فهي إذن دفعات راغبة يحركها طلب اللّذة وتجنّب اللاّ لذة، ومن بين الدلائل الواضحة حسب **فرويد** التي تثبت وجود المستوى اللاشعوري في النفس البشرية نذكر منها:

– **الأحلام:** إنّ النوم هو توقف مؤقت للعقل الواعي ولكن في الوقت نفسه يبقى العقل اللاواعي مستمرا في العمل وبذلك تستمر الحياة النفسية في التفاعل، فغياب كوابح العقل الواعي تمكن الرغبات المكبوتة من الظهور على شكل صور أو كلام وهذا بما نسميه الحلم.

– **زلة اللسان:** كثيرا ما تحدث بعض الزّلات التي تجعل الإنسان ينطق بأفكار أو بكلمات لم تبرمج في عقله الواعي لكنها وليدة الأفكار اللاشعورية، التي تطفو على سطح النفس عن طريق هفوات اللسان.

– **التذكر:** قد يحدث أن تختفي بعض المعلومات من ذاكرتنا ونبذل جهدا مضنيا لتذكرها ولكن دون جدوى، ثم نهمل هذه القضية، وبعد فترة زمنية معينة ربما تكون قصيرة أو طويلة يحصل أن نتذكر تلقائيا تلك المعلومات، فيمكن تفسير ذلك على أساس أن العقل اللاواعي قد قام بواجبه في اللحظات التي كان فيها العقل الواعي غير منتبه فقدم له المطلوب[22].

لقد أثبت العلم المتخصص"أن في الدماغ مراكز موجودة تحت اللحائية تختص بكل ما يتعلق باللاشعور، أما العقل الواعي مركزه اللحائية والقشرة الدماغية"[23].

"إن أعمق طبقة في اللاشعور هو –الهو– وهو وصف نظري يمثل الطبيعة الغريزية الحيوانية عند الإنسان التي تقوم على أساس الإشباع الجنسي، إن هذا العنصر من النفس البشرية لا يعترف لا بالمعايير الاجتماعية ولا الأخلاقية لأنه يسير من وحي مبدأ اللذة، وهو يلح دائما على إشباعها فإذا ما اصطدم بحاجز الأنا الأعلى الذي يمثل الضمير الأخلاقي تم إرضاء تلك الرغبات في عالم الحلم" [24].

"أما الأنا فهو طبقة أحدث من –الهو– لأنه لا يولد مع الإنسان باعتبار أنه مكتسب وليس فطريا وينشأ معه، لكن نقطة الاختلاف تكمن في كون –الأنا– يتأثر بالعالم الخارجي لأن مركزه الشعور والإدراك والتبصر المشرف على أفعالنا الإرادية فهو الذي يسمح بإشباع الرغبات أو منعها، ويبذل الجهد لحسم الصراعات القائمة بين –الهو– والعالم الخارجي فوظيفته تنحصر في خلق ذلك التوازن بين الغريزة والمعايير الاجتماعية والأخلاقية والدينية"[25].

إنّ الوالدين يفرضان دائما على الطفل أن تكون سلوكاته متطابقة مع المعايير الاجتماعية والأخلاقية، لذلك يضطر الطفل، إلى الكف عن الكثير من السلوكات، التي تجلب له اللّذة من أجل تجنّب العقاب، ويحاول تكييف سلوكاته وفق تلك المعايير المتعارف عليها وتتطور لديه بعض المفاهيم المتعلّقة بالخطأ والصواب، الخير والشرّ فتصبح فيما بعد على شكل سلطة داخلية، التي بدورها تشكل –الضمير– عند الراشد: إنّ هذا الرقيب الصارم يسميه **فرويد** بالأنا الأعلى.

يعتقد **فرويد** بوجود غريزتين أساسيتين عند الكائن البشري، غريزة الحياة أو – الشبقية أو اللبيدو– وغريزة الموت والتدمير والعدوان، وفي السياق نفسه يقول **فرويد:** "في الإنسانية جانب مشرق وآخر مظلم، إن الإنسان ليس ذلك الكائن السّاذج المتعطش للحب فحسب، بل يحمل طاقة لا يستهان بها من العدوان... الإنسان ذئب الإنسان"[26].

يقول **فرويد** في كتابه **الطوطم والطابو**[27]: "إن الفن هو الميدان الأوحد في حضارتنا الحديثة الذي لا نزال نحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكر، ففي الفن يندفع الإنسان تحت

تأثير رغباته اللاشعورية لينتج ما يشبه إشباع لهذه الرغبات"[28]. الفن إذن هو حصيلة الضغوطات الممارسة من طرف الرغبات التي لم تجد منفذا آخرا لذا كان هو القناة الأكثر تحضرا والأكثر ملائمة لتفريغ هذه الشحنات التي تعكس بطريقة رمزية غير واعية.

تناول **فرويد** في إحدى دراساته عوامل الإبداع عند الفنان **ليوناردو دافنشي**، ومن خلالها حاول الوصول إلى العوامل التي تضافرت في تكوين شخصيته بصورة عامة من خلال الوقوف عند بعض المعطيات التي ارتبطت بطفولته:" كان هذا الفنان ابنًا غير شرعي إلى جانب ذلك لاحظ **فرويد** أنه انفرد بأمّه أكثر مما يفعله الطفل العادي، الشيء الذي سبب له عدم القدرة على تكوين علاقات عاطفية ناضجة مما أدى إلى ظهور بعض الشذوذ الجنسي لديه، كما أدى ذلك إلى أن يكون أسيرا في الكثير من أعماله لابتسامة أمّه وأنوثتها وذلك ما يفسر رسمه لرؤوس نساء باسمات واستهلها بابتسامة –**الموناليزا**– كما أدى به إلى أن يوحد بين الأنوثة والذكورة في لوحة –**يوحنا المعمدان**–"[29].

إن النظرية الفرويدية تؤكد على أن الليبيدو هو المسؤول الأول على تفجير القوى الكامنة لعمليات الإبداع، وفي العمل الأدبي يبحث الأديب عما يشبه الإشباع لهذه الغريزة متخذا من آليات الدفاع عن النفس نمطا متبلورا ذي أبعاد معينة باعتبار النفس البشرية ليست شيئا ملموسا إنها مجموعة من النشاطات المتداخلة أو السيرورات التي تتميز بالتعقيد والتداخل، لأن هذه العملية لا تأتي مجزئة ومفككة بل تنحصر دفعة واحدة. وفي سياق آخر، "يشير إلى أن الفنان يتميز بأصالته في الإنتاج فهو قادر على أن يرتقي بمستوى أحلامه اليومية لتصير إنسانية وبعبارة أخرى يتسامى بأحلامه الدنيا في حقيقتها الحسية فتفقد طابعها الفردي وتصبح متعة للآخرين" [30]. كما يقدم طرحا آخر حول تصوره النفسي للإبداع "والمرتبط بفهمه لماهية الإنسان باعتباره امتدادا للطبيعة فهو جزء منها فصلته الحضارة عنها إنه الصراع المتمحور حول تلاحم الإنسان مع الطبيعة في مجابهة الحضارة "[31]. وهنا يقصد الطبيعة الكلية بالأخص البشرية منها التي تتحكم فيها الغرائز والميولات المختلفة إلى جانب هذا هناك مفاهيم نفسية تندرج تحت مفهوم الإبداع لابد من التطرق إليها.

– **النرجسية** Narcissisme: وهي عشق الذات، الإنسان السوي هو الذي يعرف كيف يقسم عشقه وولعه بصورة متناسبة مع ذاته والآخرين، وبالعكس نجد النرجسي يتمادى في حب ذاته، إلى درجة أنه يعجز على إقامة علاقات سوية مع الآخرين والامتثال لمقتضيات الواقع، فالعالم بأسره لا قيمة له ولا وزن له في نظره، إلا بقدر ما يحققه له من مطالب الرغبات، وإذا ما زادت هذه الحالة النفسية تأزما فيمكن أن تتحوّل إلى جنون العظمة. ويقول في ذلك النّاقد **عز الدين إسماعيل:** «الزعيم يحتفظ بكل نرجسيته، وهو كذلك يريد السيطرة على عاطفة أتباعه لا لكي يتخلص من شعوره بالذنب، فهو لا يشعر بهذا الذنب، وإنما كي يتخذ من هذه العواطف أدوات لتحقيق أغراضه الشخصية لإنجاز خططه في تعظيم شخصه، والفنان زعيم الناس، لكنه زعيم من خلال عمله لا بشخصه، وهو يرغب في كسب عواطف الناس ولكن بغير دافع من وراء ذلك... الفنان لا يهتم إلا بتلك العواطف العميقة والأصيلة، وإن كان يقنع بدموع وضحك جمهوره»[32].

- **السّادية** Sadisme: وهي الشعور باللّذة من خلال آلام الآخرين، وتُعَدُّ في نظر علماء النفس سلوكا جنسيا منحرفا. ففي مسرحية **تاجر البندقية** ل**شكسبير** يرفض **شيلوك** اليهودي قبول ثلاثة أمثال المبلغ الذي كان يدين به له **أنطونيو**، ويصرّ على أن تأخذ **ليرة** – 454 غراما– من لحم صدر **أنطونيو**، وهذا الموقف يشير بوضوح إلى النزعة السّادية عند **شيلوك** فهو من النوع الذي يتلذّذ بآلام الغير.

الماسوشية Masochisme: إنها انحراف جنسي من نوع آخر وهي الشعور باللذة عند الألم «ففي رواية **الإخوة كارامازوف** –**دوستويفسكي**– نجد أن شخصية**(إيفان)** تبحث عن تعذيب نفسها. إنه لم يكن مقامرا ليكسب المال بل كان كذلك ليخسره، إنه يعذب نفسه بالفقر والاضطراب»[33].

- **العقدة** Complexe: هي مجموعة من الانفعالات النفسية المكبوتة والمتداخلة فيما بينها وموطنها هو اللاشعور، ولعل عقدة **أوديب** من أكثر العقد التي اضطلعت بدور كبير في الأدب المسرحي العالمي، وكان **فرويد** أوّل من قدم هذه القضية بوصفها نتاجا لذلك

الموقف الذي يمر به كل طفل، وهذا الموقف يأتي جراء اعتماده الطويل على أمه ويتركز هذا الموقف على أساس قضية جوهرية هي، ازدواجية الوجدان نحو الوالد من نفس الجنس وعلاقة الحب الجنسي الحنون مع الأم، هذا التعلق يترسب في العقل اللاواعي بسبب الصراع بين عاطفتي الحب والكراهية تجاه الوالد كما يعتقد أن عقدة **أوديب** تسبب الشعور بالذّنب الذي يلاحظ عند المرضى ويسمى بالعصاب.

أما في مسرحية **إلكترا** « تقوم –**كلمنسترا**– بقتل زوجها لأنه ضحى بابنتها برميها في البحر استجابةً للآلهة لتتمكن سفنه من الإبحار في طريقها لمحاربة الفرس ولما تمّت المآمرة تزوّجت هذه المرأة من عشيقها، فراحت ابنتها **إلكترا** تحرِّض أخاها للثأر لأبيهم فيتم قتل الأم وزوجها، فحسب فرويد أن ابنة أجاممنون تعلقت بأبيها جنسيا وهذا الكبت يأتي جراء تحريم الدين والقواعد الاجتماعية والأخلاقية»[34].

2.3 غوستاف يونغ Carl Gustav Jung **:**

يتفق **غوستاف يونغ** مع **فرويد** في الاعتقاد بوجود اللاشعور على مستوى النفس البشرية، «في حين أنّ معظم اللاشعور شخصي عند **فرويد** نراه يتألف من قسمين عند **يونغ** أحدهما شخصي والآخر جمعي انتقل بالوراثة إلى الشخص حاملا آثار خبرات الأسلاف وهذا القسم الجمعي مصدر الأعمال الفنية العظيمة... لقد وجد **يونغ** مظاهر اللاشعور الجمعي واضحة في الأحلام ووجد مثل هذه المظاهر في بعض الأعمال الفنية، فالاستنتاج يكمن في أن اللاشعور الجمعي هو الأساس الجوهري في عملية الإبداع الفني»[35].

إنّ الشعور الجمعي هو حصيلة التجارب الإنسانية التي ساهمت في بنائها وإثرائها مختلف الأجيال التي عرفتها البشرية، إننا نحمل رواسب سيكولوجية وعقلية ساهمت في تكوينها وبلورتها البشرية جمعاء. إن الشعور الجمعي متحد لدى الأفراد بغض النظر عن الحدود الثقافية والعرفية والاجتماعية للمجتمعات، فهناك عناصر مشتركة تجمع الجنس البشري فالأعمال العظيمة بقيت خالدة لسبب واحد ومقنع وهو أنها اتخذت طابعا إنسانيا شاملا، كما عبرت عن التراث المشترك لبني البشر دون تمييز وهذا بما يسمى – الروح

العالمي الشامل– «إن الفنان الذي ينهل من اللاشعور الجمعي هو الذي بلغ قلب الإنسانية ويعرف الناس أنه منهم وإليهم»[36].

يعتقد **يونغ** بوجود نوعين من الإبداع الفني أحدهما نفسي والآخر كشفي، فالأول يرتبط ارتباطا وثيقا بالتجارب والخبرات اليومية وتندرج ضمنه الأعمال التي تتناول مواضيع الحب والكراهية، البيئة، الأسرة... أما الأعمال الأدبية الكشفية فتستمد مادتها من اللاشعور الجمعي، إن المادة الخام في هذا النوع غريبة يصعب فهمها لأن مصدرها ليست الحياة اليومية للفنان إنما أرضية الشعور الخلفي الذي لا يمكن أن نعيه ولا يمكن إيجاد أي تعليل له في واقعنا.

3.3 هنري برغسون Henri Bergson :

إنّ فلسفة **برغسون** تقدم لنا امتدادا لفكر القرن التاسع عشر في فرنسا وتعبيرا عن المثالية في أقصى حدودها، تلك المثالية الصوفية التي تدرك حقائق الحياة الباطنية وتقف ضد الآلية والجبرية... فالفنان في نظره حاد البصر عميق الحدس نافذ البصيرة يملك قدرة هائلة على إدراك ما يفوتنا في العادة لأنه مستغرق في التأمّل، نحن لا ننظر إلى الأشياء إلا بدافع الحاجة أما هو فرؤيته ترقى إلى التأمّل الصوفي إنه الحدس الذي يستولي على الذات العارفة فيجعلها تتطابق مع موضوع معرفتها" [37]. كما يعتقد أن النقطة الجوهرية في الإبداع هو الانفعال الذي يشير إلى ما يتعرّض له الإنسان من مؤثرات التي تحدث تغيرات على المستوى المورفولوجي والعاطفي، فتتولد إحساسات وجدانية قوّية جراء الرغبة القوية للقيام بسلوك معين لتخفيف من هذه المؤثرات. إنّ نقصان هذا الانفعال يسبب الكبت أما زيادته تؤدي إلى العجز عن الالتزام بمقتضيات الواقع وإقامة علاقات مثمرة مع المجتمع.

إنّ العملية الإبداعية الخالصة هي وليدة ذلك الانصهار الذي يتمّ بين الشاعر وموضوعه في بوتقة واحدة التي تكون منطلقا للحدس وبالتالي الإبداع، "فالعقل مجرّد أداة للتحكم في البيئة ...أما الحدس ندرك به الشعورات الباطنية وما شابهها، معرفة لا تهدف المنفعة بل تتجه إلى ما هو مطلق لا تصل إليه التصورات العقلية"[38]، هذا الحدس الذي

يتولد نتيجة التأمّلات البعيدة عن البراغماتية تفقد الإبداع طابعه الصوفي الذي ينشد الحقيقة "فالانفعال الذي يكون شديد العمق يمكن أن يخلق التصورات الناضجة، ويحدث ذلك نتيجة اتحاد الشاعر مع موضوعه الذي يعبر عن وحدة الوجود الروحي"[39]. وهذا ما يذهب إليه كذالك **كروتشيه** الذي يجعل المعرفة الحدسية أسبق من المعرفة العقلية في تسلسل المنظومة المعرفية، فقد رفض الخلط بين العمل الفني والواسطة المادية وهو التمييز بين الفن والصنعة "إن الفن ليس ألوان ونسب أو أصوات بل هو عملية عقلية تجري علي مستوى الروح وهو عملية استيضاح للصور الخيالية مع إمكانية تحويلها إلى موضوع" [40]. لقد انطلق **برغسون** في تصوره لظاهرة الإبداع من المبدأ الذي يجعل العقل والروح ثنائيتين منفصلتين، في حين أن التأمّلات الروحية لا يمكن إدراكها إلا من خلال تصورات عقلية ولا يمكن التعبير عنها إلا من خلال صنعة العمل الفني، لكن يبدو أن النظرية المغرقة في المثالية إلى حد التطرف أغفلت حقيقة الإبداع والمرتبطة بالتواصل بين ما هو حسي ومجرد: " فالفنان لا يستطيع أن يتصور العمل الفني في ذهنه دون أن يكون في صلة وثيقة مع الوسائط المادية، فالتباين بين الإبداعات يكمن أصلا في القدرة على التشكيل وفيها تظهر قوة التعبير ومهارة الصنعة"[41].

خاتمة:

إن هذه الدراسة هي محاولة لعرض مجمل النظريات والتفسيرات التي تناولت مشكلة الإبداع لدى الفنان للوقوف عند العوامل والمؤثرات النفسية والاجتماعية التي لها علاقة مباشرة بهذه العملية، ولا يمكن لأحد أن يدعي أنه كشف سر الإبداع في أيّ حقل من الحقول المعرفية الإنسانية، فعلى الرغم من كل الجهود التي بذلت تبقى هذه المسألة لغزا محيرا. إن كل المحاولات لم تصل إلى درجة مرضية من الدّقة والصدق والشمولية؛ فمحاولات مدرسة التحليل النفسي والتي تبدو أكثر عمقا لم تستوف كل الجوانب التي تحكم عملية الإبداع لأنها ليست جزيرة مستقلة في محيط السلوك البشري. وإذا تمّ الاتفاق مبدئيا على ذلك ، كان لنا أن نسلم بداهة على أن الامتدادات الطبيعية لا تقف عند حدود منطقة سلوكية بعينها أو عند مرحلة من مراحل النشاط البشري بذات، وهنا تبز قيمة الفلسفة الإسلامية التي قامت على مبدأ الهيكلة المنظمة البعيدة عن العشوائية، مؤكدةً على خضوع الكون لنظام سام تحكمه قوة مطلقة هو الله عز وجل وفي الوقت نفسه لم تنكر على العقل فعاليته في الإدراك بل جعلته وسيطا بين ماهو حسي وما هو روحي، كما أعطت للمادة قيمتها في إبداع الجمال. ويمكن القول إن الموهبة الإبداعية لا يمكنها تحقيق مبدأ الروح العالمي الشامل الذي أشرنا إليه سالفا إلا عن طريق الصقل وتنمية هذه القدرات بالمعرفة والتحصيل العلمي الذي يمكِّن المبدع من إيجاد أرضية فكرية وجمالية يضع عليها مرتكزات إبداعاته. من المتفق عليه كذالك، أنّ العملية الإبداعية في جميع الفنون ترتكز على قواعد فكرية وجمالية تلزم المبدع على اتباعها بغرض الابتعاد عن الارتجال الذي لا ينتج إلا الإبداع الرديء، إضافة إلى أنَّ الإبداع هو نتاج تفاعل جملة من المتغيرات المرتبطة بالوقع الاجتماعي والنفسي والفكري الذي يعايشه ويختبره أيُّ مبدع.

الهوامش:

1– ينظر: مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، القاهرة، دار المعارف، ط.3،1981، ص.31–32.

2 – ينظر: علي شناوة آل وادي، فلسفة الفن وعلم الجمال، عمان، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط.2، 2015، ص.22.

3– مارفن كارلسون، نظريات المسرح عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، تر: وجدي زيد، القاهرة، مكتبة الأنجلو مصرية، 1997، ص.11.

4– جان لكوست، فلسفة الفن، بيروت، عويدات للنشر والطباعة، 2001، ص.16.

5– ينظر: مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مرجع سابق، ص.33.

6– أمال حليم الصراف، علم الجمال فلسفة وفن، عمان، دار البداية ناشرون وموزعون، 2012، ص.8.

7– ينظر: علي شناوة آل وادي، فلسفة الفن وعلم الجمال، مرجع سابق، ص.24.

8 – المرجع نفسه، ص.24.

9– أرسطو، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، بيروت دار الثقافة، 1973، ص. 41.

10– مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مرجع سابق، ص.34.

11– مارتن كارلسون، نظرية المسرح من الإغريق إلى الوقت الحاضر، مرجع سابق، ص.13.

12– مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مرجع سابق، ص.35.

13– ينظر: المرجع نفسه، ص.36.

14– رالف بابريش وين، قاموس جون ديوي للتربية، ترجمة: د. محمد علي العريان، القاهرة، مكتبة الأنجلو مصرية، 1964، ص.1000.

15 ينظر: علي شناوة آل وادي، فلسفة الفن وعلم الجمال، مرجع سابق، ص.64.

16– حنان مصطفى، فلسفة الفن عند هربورت ماركوزه، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2016، ص.217.

17– المرجع نفسه، ص.237.

18– عاقل فاخر، الإبداع وتربيته، بيروت، دار الملايين، ط. 1، 1975، ص. 7 .

19– المرجع نفسه، ص. 7 .

20– جيمس براون، علم النفس الاجتماعي والصناعة، ترجمة: د. سيد محمد خيري، القاهرة، دار المعارف، ط.2، 1968، ص.67.

21– عاقل فاخر، الإبداع وتربيته، مرجع سابق، ص.28.

22- ينظر: زهير الخويلدي، مفهوم الذاكرة بين الوعي الإنساني والديمومة الزمنية ، موقع الحوار المتمدن، العدد:4454، 2014/05/15. www.m.ahewar.org s.asp

23- أحمد عكاشة، طارق عكاشة، علم النفس الفسيولوجي، القاهرة، مكتبة الأنجلو مصرية، 2008، ص.8.

24- ينظر: مصطفى فهمي، علم النفس الإكلينيكي، القاهرة، مكتبة مصر، ط.1، 1967، ص. 123- 124.

25- المرجع نفسه، ص.125 -126.

26- سيجموند فرويد، عسر الحضارة، ترجمة: عادل النادي، دمشق، وزارة الثقافة، 1975، ص. 88.

27 - يعني الطوطم: إله القبيلة البدائية؛ ويعني الطابو: المحرّمات.

28- ينظر: مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مرجع سابق، ص.83.

29- المرجع نفسه، ص.77-79.

30- أمال حليم الصراف، علم الجمال فلسفة وفن، مرجع سابق، ص.87.

31 – قديدر سامي، علم الجمال الفرويدي عرض ونقد، مجلة دراسات فنية (جامعة تلمسان، مخبر الفنون والدراسات الثقافية)، تلمسان، دار كنوز للإنتاج والنشر والتوزيع، ع:1، 2016، ص. 103.

32- عزّالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، بيروت، دار العودة، 1962، ص.35.

33- المرجع نفسه، ص. 238.

34- المرجع نفسه، ص. 260.

35- ينظر: مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مرجع سابق، ص.86.

36- المرجع نفسه، ص.204.

37- ينظر: علي شناوة آل وادي، فلسفة الفن وعلم الجمال، مرجع سابق، ص.58-59.

38- أمال حليم الصراف، علم الجمال فلسفة وفن، مرجع سابق، ص.99.

39- ينظر: مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مرجع سابق، ص.210-211.

40- ينظر: حسن علي، فلسفة الفن رؤية جديدة، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، 2010، ص. 218-217.

41- المرجع نفسه، ص. 224.

قائمة المراجع:

المراجع:

- أرسطو، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، بيروت دار الثقافة، 1973.
- إسماعيل (عزّالدين)، التفسير النفسي للأدب، بيروت، دار العودة، 1962.
- آل وادي (علي شناوة)، فلسفة الفن وعلم الجمال، عمان، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط.2.، 2015.
- براون (جيمس)، علم النفس الاجتماعي في الصناعة، ترجمة: د. السيد محمد خيري وسمير نعيم ومحمود الزيادي، القاهرة، دار المعارف، ط.2، 1968.
- سويف (مصطفى)، الأسس النفسية للإبداع الفني – في الشعر خاصة، القاهرة، دار المعارف، ط.3، 1981.
- الصراف (أمال حليم)، علم الجمال فلسفة وفن، عمان، دار البداية ناشرون وموزّعون، 2012.
- عكاشة (أحمد)، عكاشة (طارق)، علم النفس الفيزيولوجي، القاهرة، مكتبة الأنجلو مصرية، 2008.
- علي (حسن)، فلسفة الفن رؤية جديدة، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، 2010.
- فاخر (عاقل)، الإبداع وتربيته، بيروت، دار الملايين، ط. 1، 1975.
- فرويد (سيجموند)، عسر الحضارة، ترجمة: عادل النادي، دمشق، وزارة الثقافة، 1975.
- فهمي (مصطفى)، علم النفس الإكلينيكي، القاهرة، مكتبة مصر، ط.1، 1967.

مصطفى (حنان)، فلسفة الفن عند هربورت ماركوزه، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2016.

- كارلسون (مارفن)، نظرية المسرح من الإغريق إلى الوقت الحاضر، تر: وجدي زيد، القاهرة، مكتبة الأنجلو مصرية، 1997.
- لكوست (جان)، فلسفة الفن، بيروت، عويدات للنشر والطباعة، 2001.
- وين (رالف بابريش)، قاموس جون ديوي للتربية، ترجمة: د. محمد علي العريان، القاهرة، مكتبة الأنجلو مصرية، 1964.

الدوريات:

- قديدر (سامي)، علم الجمال الفرويدي عرض ونقد، مجلة دراسات فنية (جامعة تلمسان، مخبر الفنون والدراسات الثقافية)، تلمسان، دار كنوز للإنتاج والنشر والتوزيع،ع:1، 2016

المواقع الالكترونية:

- الخويلدي (زهير)، مفهوم الذاكرة بين الوعي الإنساني والديمومة الزمنية ، موقع الحوار المتمدن، العدد:4454، 2014/05/15. www.m.ahewar.org s.asp