مجلة أنساق للفنون والآداب والعلوم
الإنسانية
الإصدار الثاني والعشرون
المجلد (٧) العدد (١)
(١-١٢) ٢٠٢٦

جدلية المثير والاستجابة في الصناعة الإبداعية من الوجداني إلى الفني

د. عبد الله الحزقي

جامعة تونس ــ المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس

دكتور متعاقد بالمعهد العالي للفنون والحرف بالقيروان

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

نشر إلكترونياً بتاريخ: ١٩ فبراير ٢٠٢٦م

الملخّص

من خلال هذه الورقة البحثية سنبحث في العلاقة الجدلية بين الحب بوصفه حالة انفعالية ومثير سيكولوجي، وبين الإبداع الفني كاستجابة ونتاج آلي لتفاعل براغماتي بين العاطفة والفعل الانشائي ليرتقي من الحيز السيكولوجي إلى الحيز المادي كفعل إنتاجي وجمالي يترجم طاقة العاطفة إلى أثر فني مرئي أو مسموع أو مكتوب. فالحب، باعتباره أحد أعمق حالات الوجدان الإنساني والأكثر تعقيدا وتشابكا، شكّل عبر التاريخ محفّزًا قويًا وعلة سببية مباشرة في اختلاق أصناف متعددة من الأعمال الإبداعية راوحت بين العمارة والفنون التشكيلية والموسيقى والأدب. فالتجربة العاطفية ليست مجرد انفعال محض أو عابر، بل هي بنية نفسية محفّزة قد تُعيد تشكيل فعل الخيال وتحفيز ملكة التخييل باتجاه تشكيل نُظم إبداعية غير نمطية تمكّن الفنان من تحويل الشحنة الوجدانية كمعطى سيكولوجي إلى صورة أو بناء أو لحن أو قصيدة. وسنحاول أن نعرج في هذه الدراسة إلى نماذج فنية وابداعية متفرقة عززت الصلة العضوية بين الحب والصناعة الإبداعية لنَخلص إلى أنّ الحب في جوهره، طاقة مولّدة للإبداع ينطلق من الشعور العفوي إلى آفاق قصدية تحول الشعور السيكولوجي إلى حركة فاعلة وبنّاءة تتجاوز حدود الذات الفردية نحو صياغة أثر إبداعي ومعايير استيطيقية متعددة الأجناس ومعنى جمالي ينطلق من الذاتي ليؤسس للكوني.

الكلمات المفتاحية: الحب، سيكولوجية الفن، الانفعال الجمالي، الإبداع – التخييل – الذاتي ــ الكوني

*** المقدّمة**

يُعدّ الفن نتاجًا مركّبًا للذات الإنسانية، حيث تتواشج فيه جملة من التفاعلات المفضية لولادة الأثر الفني وحركة الخلق والابداع كارتباط العاطفي والسيكولوجي بالخيال والتخييل فضلا عن مكتسبات المخزون الثقافي والممارساتي لذات المبدع. وتعتبر حالة الحب واحدة من بين الانفعالات التي شكّلت محفّزا ومحرّكًا للإبداع عبر تاريخ الصناعة الابداعية، باعتباره تجربة نفسية مُركّبة تتداخل فيها الحاجة إلى التعبير والبحث عن الآخر وإعادة بناء الذات. لذلك اكتسبت العلاقة بين الحب والإبداع قيمة مركزية في

السجالات النفسية والجمالية والفكرية، حيث يُنظر إلى الحب كعلّة سببية وكقوّة مبدعة تعيد تشكيل الخبرة الإنسانية في هيئة عمل ابداعي فني أيّما كانت شاكلة هذا الأثر، صورة أو بناء أو لحنا أو نصا مكتوبا.

١- الحب كعلّة سببية محفزة: مقاربة سيكولوجية فينومينولوجية

يُفهم الحب في علم النفس كحالة وجدانية عميقة تتضمّن الميل، والتعلّق، والرغبة في التواصل مع الآخر، وفي ذلك يقول "روبرت ستيرنبرغ" في نظرية المثلث الحُبّي أنّ "الحب يتكوّن من ثلاثة عناصر: الحميمية، الشغف، والالتزام. هذه البنية الثلاثية توضّح كيف يتحوّل الميل والتعلّق إلى حالة وجدانية مستقرة[١]." أمّا في "نظرية التعلّق"، فقد فسّر "جون بولبي" الحب "كتجلٍّ لآليات التعلّق الأولى بين الطفل ومقدّم الرعاية، ما يؤسّس لاحقًا لأنماط التعلّق العاطفي في العلاقات الراشدة[٢]." وقد ذهب "باربرا فردريكسون" في كتابه "الحب كعاطفة توسع الوعي" إلى اعتبار أنّ "الحبّ من "العواطف الموجبة" التي توسّع الوعي الذهني وتعزّز القدرات المعرفية والابداعية"[٣]. وهو ما ذهبت إليه الباحثة "وفاء عمارة" إباعتبار "أن جوهر الإنسان هو الحب، والحب يعتبر أعظم المشاعر والعواطف لدى الفرد ... هو المبدأ القائل ببساطة إن الإنسان كائن محب قبل أن يكون كائنا معرفياً."[٤] لذلك يرى "شيلر" اعتبار الإنسان ''محبًّا'' هو تعريف وجودي وليس مجرد وصف، وفي هذا يقول :"إنني أجد نفسي في عالم هائل من الموضوعات الحسية والروحية التي لا تكف عن تحريك قلبي واستثارة انفعالاتي[٥]".

أمّا في الفينومينولوجيا، فيُعتبر الحب تجربة تأسيسية تكشف للذات عن معنى العالم، فتمنحها طاقة تأويلية وجمالية. ووفق هذا المنظور، يغدو الحب محرّكًا للخيال، يوسّع القدرة على الرمز، ويؤثّر في الجهاز الإدراكي للفنان بحيث يصبح أكثر قدرة على التقاط التفاصيل، وصياغة المعاني، وإنتاج الصور. وفي هذا يرى "ماكس شيلر" في كتابه "الحب كقيمة كاشفة"، أنّ "الحب حركة ارتقائية في القيم، تكشف للذات ماهية الآخر وتُظهر جوهر العالم"[6]. وفي علاقة بالوعي، فقد اعتبر "جون بول سارتر" الحب كشكل من أشكال التناظر مع الوعي بالآخر حيث "يربط تجارب الحب بدينامية كشف الذات للآخر والعكس، عبر جدلية الحرية والنظرة.[٧] " وقد عزز "إيمانويل ليفيناس" هذا

[1] Sternberg, R. (1986). A Triangular Theory of Love. Psychological Review, 93(2), 119–135.
[2] Bowlby, J. (1988). A Secure Base: Parent-Child Attachment and Healthy Human Development. Basic Books.
[3] Fredrickson, B. (2001). The Role of Positive Emotions in Positive Psychology: The Broaden-and-Build Theory. American Psychologist, 56(3), 218–226.

[٤] (سماح عبد الحكيم عمارة) . "طبيعة الاستياء في فلسفة ماكس شيلر". مجلة العلوم الإنسانية والفنون .٢٠٢٠ العدد٦ المجلد ١٢ .ص٣.
[٥] (سماح عبد الحكيم عمارة) . "طبيعة الاستياء في فلسفة ماكس شيلر". مجلة العلوم الإنسانية والفنون .٢٠٢٠ العدد٦ المجلد ١٢ .ص٦.
[6] Scheler, M. (1954). The Nature of Sympathy. Routledge & Kegan Paul. P242.
[7] Sartre, J.-P. (1943). L'Être et le Néant.Gallimard.

الطرح باعتبار الحب وجه للآخر حيث يرى أنّ اللقاء مع الآخر عبر "الوجه" فعل يؤسس الذات أخلاقيا ووجوديا[1]." أمّا "موريس ميرلوبونتي"، فقد اعتبر من زاوية نظر فينومينولوجية أنّ "الحب يمرّ عبر الجسد باعتباره وسيطًا إدراكيًا يعيش العالم قبل أن يفكّر فيه[2]."

٢- آليات التحويل من العاطفي إلى الإبداعي

تتمثّل العملية الإبداعية في نقل التجربة العاطفية من حيّز الانفعال إلى حيّز الشكل. ويتم هذا التحويل عبر جملة من الآليات بدءً بالترميز الجمالي الذي يُعنى بتحويل الانفعالي إلى الفني دلاليًّا، والتكثيف الوجداني كاختزال لتجربة الحب في الشكل الرمزي، والخيال البنائي عبر استخدام ملكة التخييل لاختراع واستحداث صور وأشكال جديدة لانمطية ومنه إلى التسامي من خلال تحويل العاطفة من حيزها الوجداني الباطني إلى حيز الإنتاج الفني الإبداعي كنتاج مادي محسوس..بهذه الآليات ظهرت عدة مُخرجات فنية و إبداعية لم تكن لتوجد لولا تجربة الحب في أصلها كمثير لهذه الاستجابة المولدة للزخم الإبداعي على اختلاف أجناسه.

وبالنظر في مفهوم العملية الإبداعية في علاقتها بالعاطفي والوجداني كانفعالات داخلية للذات تتحول إلى حيز شكلي جمالي، فإننا نجد أنفسنا إزاء فكرة مرتبطة مباشرة بمقاربات الفينومينولوجيا الجمالية التي تؤكد أن التجربة الذاتية ليست مجرد إحساس عابر، بل هي مادة خام يمكن تحويلها إلى عمل فني. كما يرى "موريس مرلوبونتي" أن "الإدراك الجسدي هو وسيط بين الذات والعالم، ويشكل البنية الأولية للمعنى الجمالي"[٣]. بالتالي، يشكّل الانفعال العاطفي المرحلة الأولى للعمق الإبداعي ويصبح بذلك المادة الخام للتجسيد الفني.

أمّا فيما يخص الترميز الجمالي، فإننا نعني به الآلية التي يتم من خلالها تحويل الانفعال إلى دلالة فنية قابلة للإدراك والتأمل .أي أن التجربة الداخلية للمبدع تصبح لغة فنية تحمل رموزًا ومؤشرات جمالية، سواء عبر اللون، الخط، الحركة أو الصورة. ونضرب بذلك مثلا لوحة "الصرخة" للفنان "ادغار مونخ" حيث يمكن رؤية الانفعال النفسي والعاطفي للشخصية المحورية يتحول إلى لغة بصرية مليئة بالخطوط المتموجة والألوان الصاخبة التي ترمز إلى القلق الداخلي. هذه العملية تشبه وفقا لسيغموند فرويد، "آلية الرمزية في الأحلام" حيث يتم تحويل الرغبات والانفعالات الداخلية إلى رموز مقبولة نفسيا.

وبالحديث عن حالة التكثيف الوجداني فإننا نشير بذلك إلى اختزال التجربة العاطفية في شكل رمزي مركز، بحيث تصبح العاطفة مكثفة في عناصر فنية محددة. هذا يتيح للمتلقي استشعار الانفعال الأساسي دون الحاجة إلى شرح كل التفاصيل، ففي شعر الغزل مثلا على غرار قصائد "عنترة بن شداد العبسي" فإنه يتم اختزال تجربة الحب أو الحنين في صور رمزية كالرماح والملاحم و لمعان السيوف كما في قوله

[1] Levinas, E. (1961). Totalité et Infini. Martinus Nijhoff.

[2] Merleau-Ponty, M. (1945). Phénoménologie de la perception. Gallimard.

[٣] مرلوبونتي، موريس. فينومينولوجيا الإدراك. ترجمة: جمال شحيد. المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٦.

"ولقد ذكرتك والرماح نواهل مني وبيض الهند تقطر من دمي فوددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسم". أمّا فلسفيا فقد سبق وأكّد كانط أن "الإحساس الجمالي يعتمد على القدرة على تكثيف التجربة في شكل متناسق، ما يجعله قابلًا للفهم والتقدير الجماعي."[1]

وبخصوص آلية الخيال البنائي فإننا نعني بذلك استخدام الطاقة الكامنة في ملكة التخييل وتنشيطها لتوليد صور وأشكال جديدة لم تكن موجودة في الواقع المباشر للتجربة العاطفية .أي أن المبدع لا يعيد إنتاج الانفعال كما هو، بل يصممه في صورة مبتكرة. ففي الفن التشكيلي وبالعودة إلى تجربة بابلو بيكاسو نموذجا، وتحديدا في المرحلة التكعيبية من تجربته، فإنه لم يُظهر الوجوه كما تراها العين، بل أعاد بنائها هندسيًا لتعكس صراع الشخصية الداخلية وحجم الانفعال. ووفق "جون كيلر" في علم النفس التحليلي، فإنّ الخيال البنائي يمكّن العقل من تحويل التجربة العاطفية إلى تصور شكلي منطقي، مع الحفاظ على الشحنة الانفعالية. لذلك فإنه وفي حالة التسامي تتحول الانفعالات الخام إلى إنتاج راقٍ يحقق قيمة جمالية وأخلاقية، وهو مفهوم ارتبط بفرويد الذي يرى أن الطاقة النفسية المرتبطة بالرغبة أو الانفعال يمكن أن تتحول إلى نشاط إبداعي أو علمي أو فني. ففي أعمال فريدريش شيللر في الشعر والمسرح تُظهر تسامي الحب أو العاطفة إلى شكل فني متوازن يثير التأمل الأخلاقي والجمالي . كما يمكن أن نستقي هذا المعنى والحالة في تجربة الفنان "خليل رباح" الذي حوّل الانتماء العاطفي للوطن والانفعال المرتبط بالهوية إلى أعمال فنية تُعيد إنتاج المكان والذاكرة في شكل رمزي وجمالي [2].

هذه الآليات جميعها ليست محض عمليات منفصلة، بقدر ما تشكل شبكة مترابطة لتحويل الانفعال الداخلي إلى عمل فني مكتمل. فعند تطبيقها تصبح العملية الإبداعية حلقة تحول مزدوجة من الانفعال إلى الشكل ومن الشكل إلى تجربة عقلية وجمالية للمتلقي. كما يمكن رؤية هذا التكامل في أعمال متعددة المجالات: من الرسم إلى الشعر والمسرح، حيث يعكس كل عمل طبقات الانفعال، الرمزية، الابتكار، والرقى الفني.

إن العملية الإبداعية، وفق هذه المقاربة، هي **رحلة** من الانفعال الفردي إلى التعبير العام من خلال اللغة الفنية . الترميز الجمالي يحوّل الانفعال إلى دلالة، التكثيف يركز هذه الدلالة، الخيال البنائي يبتكر صوراً جديدة، والتسامي يمنحها قيمة جمالية راقية. هذه الآليات تجعل التجربة الفنية تجربة وجودية وفينومينولوجية، حيث يعيش المتلقي الانفعال المعاش من خلال الشكل الفني.

٣- الحب في الفنون بين الرمزية والخلود

بتتبع تاريخ الميثيولوجيا سنجد دائما علاقة عضوية بين التاريخ والأسطورة في تدوين البرديات والملاحم كالإلياذة وغيرها..لذلك قيل يوجد دائما شيء من الحقيقة في الأسطورة. وبالعودة إلى التراث الميثيولوجي لمختلف الحضارات سنجد ملاحم تثبت ارتباط البناء الحضاري بقصص الأفراد وتجارب الأبطال والملوك والأباطرة وقصص الحب الأسطورية . ومنها بزغت حدائق باب المعلّقة التي تعاضدت فيها الأسطورة بالعاطفة ، إذ تذكر الروايات التاريخية أنّ حدائق بابل شُيّدت إرضاءً لامرأة غريبة عن بلاد الرافدين، أراد الملك نبوخذنصر أن يوفّر لها بيئة تشبه وطنها

[1] (إيمانويل كانط)، نقد ملكة الحكم، ترجمة غانم هنا، دار رؤية للنشر والتوزيع -٢٠١٢ ص103-102 .

[2] (خليل رباح): مونوغراف (١٩٩٥-(2025، تحرير أنتوني داوني، مؤسسة الشارقة للفنون وهاتجي كانتز، ٢٠٢٢

الجبلي. وقد ورد في الأثر:"بنى نبوخذ نصر الثاني مصاطب من الحجارة العالية مشابهة للجبال لأن زوجته ميدية الأصل تتوق لهذه المناظر الطبيعية الجبلية"[١]. كما يقول المؤرخ "هيرودوت": "لقد شُيدت هذه الحدائق لتكون ترفاً لروح الحبيبة، فتجسد الطبيعة في هندسة بشرية[٢]". وهنا يظهر الحب بوصفه باعثًا لمشروع معماري ضخم، تجلّت فيه محبة الملك ورغبته في تجسيد الحنين إلى الوطن في بنية ملموسة. يقول المعماري "كريستوفر ألكسندر" حيال هذا: "تتحول المباني العاطفية إلى أشكال هندسية تبعث في النفوس إحساساً بالانتماء والخلود"[٣].

وعلاوة عن هذه الأسطورة التي بقيت تحمل في طياتها جزء من الحقيقة والممكن، يمكن أن نشير إلى واحدة من عجائب الهندسة المعمارية التي بقيت معالمها شاهدة على قصص الحب في تاريخ العمارة، ونعني هنا قصر "تاج محل"الذي بناه الإمبراطور شاه جهان تخليداً لذكرى زوجته ممتاز محل، إذ يتجلى في هذا المعلم مزيج بين العمارة والروحانية، ويتحوّل المبنى إلى ضريحٍ يخاطب العاطفة الإنسانية عبر انسجام النسب والخطوط والضوء والظل.

وقد سبق وخلّدت أعمال الفنانين التشكيليين على مرّ العصور قصص الحب بصور مختلفة في لوحات العشاق في الفن الأغريقي والروماني، سيما في منحوتات "ايروس" و"أفروديت" و"عشترت" وغيرها..ناهيك عن أعمال مارك شاغال حيث يصبح الحب عنصراً طائراً في الفضاء التخييلي كما في لوحته "الميلاد" (١٩١٥) حيث يظهر وزوجته بيلا في لحظة حب متحلق، يحلقان في فضاء حلمي ملون. كذلك الأمر في لوحات الاستشراق التي جسدت الحب العربي والرومانسي كما في لوحة الفنان "جون فريديريك لويس" The Harem Beauty (١٨٥٠) التي جسد فيها صورة امرأة عربية في وسط حميمي جسد من خلاله حالة من الحب والحنان والرومانسية داخل جناح الحريم. وغيرها من الأعمال ما لا يسعنا حصره.

أمّا في الموسيقى العربية، فقد ارتبط مقام العشّاق بالغناء الصوفي والعاطفي، وتميز بجوّ يعكس الانفعال الوجداني. ففي السياق الصوفي، هناك دوما علاقة قوية بين الغناء/الموسيقى والحب الإلهي. بينما أنتج الرومنسيون في الموسيقى الغربية، سيمفونيات خالدة مستوحاة من الحب، مثل أعمال شوبان حيث تتحوّل العاطفة إلى لحن يتجاوز الكلمات. مثل سنفونية "هكتور بيرليوز" التي كتبها بناءً على تجربة حب أحادية الجانب بينه وبين الممثلة الإيرلندية هاريت سميثسون، فضلا عن سنفونية "مايقوله الحب لي" للموسيقار"جوستاف مالر" حيث اقترن الحب عنده بمفهوم روحي سماوي مثالي باعتباره ليس مجرد علاقة إنسانية بقدر ماهو تعبير عن الروح مرتبط بالدائرة الكونية والوجودية.

وبالعودة إلى المدونة الشعرية والأدبية ، فقد كان الشعر العربي سيما في الحقبة الجاهلية، مرآة لتجربة الحب (قصة عنترة وعبلة، جميل وبثينة، قيس وليلى.....وغيرهم كثير حتى أنهم استحدثوا أنواعا وأجناسا في الشعر وأغراضه فجعلوا منه العذري والإباحي..وكله ضمن تجارب مقترنة بحالة وجدانية عميقة للتعبير عن الحب وحالاته وأعراضه وسردياته. هذا الحب الذي تحوّل في العصر الحديث إلى موضوع فلسفي وجمالي عند نزار قباني، جبران خليل جبران، والسيّاب، حيث يفيض النص باللغة كوعاء

[١] (إيمان محمد فرحات) "نبوخذ نصر الثاني وعمارة حدائق بابل المعلقة (٦٠٥- 562ق.م)"، المجلة :أوراق ثقافية: مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد ٣، عدد ١٧، ٢٠٢٢، ص. ١٩٧,

[2] (Herodotus, Histories, Book I, 1890, .P٥٦).

[3] " (Alexander, The Timeless Way of Building, 1979, p. 23)

للعاطفة. وفي الرواية المعاصرة، أُعيد بناء الحب كقوة مقاومة للعدم والاغتراب مثل بعض روايات واسيني الأعرج وأحلام مستغانمي وعبدالله الحزقي.

فقد كان الحب في الرواية العربية القديمة يشكّل عنصراً محوريًا في السرد حيث يمتزج بالخيال والمغامرة والشجاعة كما يظهر في نصوص وآثار أدبية كثيرة مثل ألف ليلة وليلة التي تجاوزت فيها علاقة شهرزاد وشهريار حدود العاطفة الفردية لتصبح محركًا للحكايات والأحداث"[١]. ومع تطور الرواية العربية الحديثة والمعاصرة، بدأ الحب يظهر بشكل أكثر تعقيدًا، مرتبطًا بالهوية والذاكرة والتاريخ السياسي والاجتماعي، كما في رواية أحلام مستغانمي ذاكرة الجسد التي تقاطعت فيها العاطفة مع تجربة الذاكرة الوطنية وتاريخ المقاومة[٢]". ، وكذلك في رواية "رجال في الشمس" لغسان كنفاني، حيث يظهر الحب ضمن علاقات إنسانية محدودة في إطار المعاناة السياسية والمنفى[٣]".

في المقابل نجد الحب في الرواية الأوروبية الكلاسيكية، غالبًا ما يرتبط بالقصص البطولية والمآسي، كما في مسرحية "روميو وجولييت" لوليام شكسبير ، حيث يؤدي الحب المحرم بين الشاب والفتاة إلى مأساة تعكس قوة العاطفة الإنسانية والصراعات المجتمعية المحيطة بها[٤]". كما يظهر الحب في رواية شارلوت برونتي "جين آير" باعتباره قوة تجمع بين الاستقلالية الفردية والعاطفة، متجاوزًا القيود الاجتماعية[٥]". ومع تقدم الزمن، أصبح الحب في الرواية الغربية المعاصرة يرتبط بالتحولات النفسية العميقة والصراعات الداخلية، كما في رواية الحب في زمن الكوليرا للكاتب"غابرييل غارسيا ماركيز" ، التي تصور الحب كشغف طويل الأمد يتجاوز الزمن، ويصبح تجربة وجدانية عميقة تتقاطع مع مرور الأعمار وتغير الظروف. وكذلك في رواية الايما للكاتب طه حسين التي أظهرت الحب ضمن العلاقات العائلية والاجتماعية المرتبطة بالذاكرة والتجربة الإنسانية".

من خلال هذه الأمثلة يتضح أن الحب في الرواية، سواء في النصوص العربية القديمة والمعاصرة أو في الأدب الغربي الكلاسيكي والمعاصر، لا يقتصر على الرومانسية البسيطة، بل يمتد ليصبح عنصراً جوهريًا في بناء الشخصيات والحبكة، وعنصراً فلسفيًا وجماليًا يعكس تجارب الإنسان المتعددة ويؤثر في مسار السرد الروائي بعمق. وفي هذا يقول الجاحظ :"الحب ليس مجرد شعور، بل هو قوة تخلق الكلمات وتزين المعاني " وهو ما عززه نزار قباني في قوله :"الحب فعل، والحروف أجنحة، بها يطير الشعور إلى معانيه العليا".

يكشف تحليل نماذج الفن المعماري، التشكيلي، الموسيقي، والأدبي أنّ الحب ليس مجرّد موضوع، بل هو طاقة منتجة تعيد تشكيل الحساسية الجمالية والفكرية. فهو يحرّك الخيال، ويحفّز الذاكرة، ويوفّر للفنان حالة وجدانية عميقة تمكّنه من بناء عوالم رمزية وجمالية.

---

[١] (علي إبراهيم)، الحب والخيال في ألف ليلة وليلة، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٥، ص. ٤٥-67.

[٢] (أحلام مستغانمي)، ذاكرة الجسد، دار نهضة مصر للطبع، القاهرة، ١٩٩٣، ص. ١١٢

[٣] (غسان كنفاني)، رجال في الشمس، دار آفاق، بيروت، ١٩٦٣، ص. ٣٧

[٤] (وليام شكسبير)، Romeo and Juliet, Penguin Classics, London, 1997؛ الطبعة العربية: ترجمة هاشم أحمد، دار الهلال، القاهرة، ٢٠٠٢، ص. ٥٠-75

[٥] (شارلوت برونتي)، Jane Eyre, Oxford University Press, Oxford, 1998، ص. ١٤٥-.180

وإذا ما جمعنا التحليل عبر الموسيقى، الشعر، الأدب، والفنون الأخرى، يتضح أن الحب ليس مجرد موضوع سردي أو جمالي، بل طاقة منتجة تحفّز الإبداع . هذه الطاقة تعمل على عدة مستويات منها تحريك الخيال باعتباره مولّدا للصور والرموز الجديدة كما في موسيقى شوبان أو قصائد قباني، ويتيح للفنان إنتاج أعمال تتجاوز الواقع المباشر. أيضا تفعيل الذاكرة، حيث يعيد الحب إنتاج الخبرات والحنين، كما في حدائق بابل أو روايات مستغانمي، ليصبح العمل الفني مرآة للتجربة الإنسانية المشتركة. فضلا عن تشكيل الحساسية الجمالية والفكرية باعتباره محفزا للانتباه للتفاصيل الدقيقة سواء في اللون والخط في الرسم أو اللحن والإيقاع في الموسيقى أو اللغة والبنية في الأدب. يقول موريس مرلوبونتي:"التجربة العاطفية ليست مجرد شعور داخلي، بل هي مادة للمعنى، تُستثمر في الفعل الإبداعي والفني".ويضيف أنابيل دوفورك:"الحب في الفن هو المحرك الأساسي الذي يحوّل الانفعال إلى شكل، والرغبة إلى صورة، والوجد إلى بناء جمالي متكامل".

بهذه الطريقة، يصبح الحب عنصراً أنطولوجيًا وفينومينولوجيًا في العملية الإبداعية، ليس فقط كموضوع للتعبير، بل كقوة محركة لإعادة إنتاج العالم والذات والمعنى الجمالي.

يخلص البحث إلى أنّ الحب يمثل حالة انفعالية وسيكولوجية متجذرة في التجربة الإنسانية، تتجاوز حدود الذات نحو فعل إنتاجي خلاّق. وقد أثبت التاريخ الفني أنّ كثيراً من الأعمال الخالدة كانت ثمرة هذا الشعور الإنساني العميق، مما يجعل الحب عنصراً تأسيسياً في صناعة الإبداع عبر مختلف الفنون.

إن البحث في الحب كظاهرة إنسانية وجمالية يكشف عن عمق أبعاده وتأثيره في عملية الإبداع الفني، حيث لا يقتصر دوره على كونه شعوراً عابراً أو تجربة ذاتية محضة، بل يتجاوز ذلك ليصبح قوة مولدة للتخييل والفعل الإبداعي .الحب، باعتباره حالة انفعالية وسيكولوجية، يشكل الشرارة الأولى التي تُشعل مسار التعبير الفني، فالفنان يستثمر هذا الانفعال الداخلي في إعادة تشكيل الواقع من حوله، سواء عبر الصورة واللون، أو الصوت والإيقاع، أو النص واللغة. في هذا السياق، يصبح الحب عنصراً أساسيًا في تحويل التجربة الإنسانية إلى إنتاج ملموس، يمكن أن يستمر عبر الزمن ويحتفظ بقيمته الرمزية والجمالية.

لقد أظهرت التحليلات التاريخية والفنية أن كثيراً من الأعمال الخالدة في العمارة، الموسيقى، الفنون التشكيلية، والأدب لم تكن لتولد لولا هذا الانفعال العاطفي. فـــ حدائق بابل المعلقة لم تُنشأ مجرداً عن الرغبة العاطفية للملك نبوخذ نصر في إرضاء زوجته، وتاج محل لم يتحول إلى معلم خالد إلا من خلال حب شاه جهان لممتاز محل، وهو حب تجاوز الزمن ليصبح رمزاً للخلود والجمال. أما في الفنون التشكيلية، فقد تحوّل الحب إلى لغة بصرية تحمل الرمزية والخيال، كما في أعمال مارك شاغال والفنانين العرب الذين جسّدوا الحب الصوفي، وفي الموسيقى، نجد أن الحب كان الدافع وراء ولادة سيمفونيات رومانسيّة خالدة

تعكس الانفعال الإنساني المعقد. في الأدب، فقد تكرّر الحب منذ الجاهلية في الشعر العربي، وحتى الرواية المعاصرة، كقوة مقاومة للعدم والاغتراب، ما يوضح أن الحب لا يقتصر على التجربة الفردية بل يمتد ليكون أداة للارتباط بالذاكرة الجماعية والثقافة الإنسانية.

من منظور فلسفي، يُمكن القول إن الحب يشكل حلقة وصل بين الذات والعالم، إذ يخلق تجربة وجودية تتماهى فيها المشاعر مع الإبداع، ويؤكد موريس مرلو-بونتي أن الانفعال العاطفي لا يكون مجرد إحساس داخلي، بل مادة للمعنى تُستثمر في الفعل الإبداعي والفني. ومن زاوية نفسية، يشير سيغموند فرويد إلى أن الحب هو من القوى المحرّكة للخيال، وأن التسامي يسمح بتحويل الانفعالات الخام إلى إنتاج راقٍ ومؤثر على الصعيد النفسي والجمالي. بالإضافة إلى ذلك، الحب في الفن ليس مجرد محتوى للتعبير، بل عملية تأسيسية لصياغة لغة جمالية جديدة، تجعل المتلقي شريكًا في تجربة الانفعال، وتمكّنه من العيش في عالم رمزي ومعنوي يمتد خارج حدود الذات. في هذا الإطار، يمكن النظر إلى الحب باعتباره عنصرًا محوريًا في تطوير الحساسية الجمالية، إذ يحفز التفكير النقدي، ويرفع مستوى الوعي الفني، ويحوّل التجربة الفردية إلى إرث ثقافي مستمر.

وبناءً على ما سبق، فإن الحب في الفن والفكر الإنساني لا يُختزل في الرومانسية أو العاطفة الشخصية، بل يُمكن اعتباره قوة تأسيسية في صناعة الإبداع، تفتح آفاقًا جديدة للابتكار، وتعطي للعمل الفني عمقًا وجدانيًا ووجوديًا. إنه، بمعنى آخر، الشرارة التي تتحول إلى لهب دائم للإبداع، ورمزًا لقوة الإنسان في تحويل الانفعال الداخلي إلى إنتاج خالد، يشكّل جسراً بين الذات والآخر، بين الحاضر والماضي، وبين العاطفة والمعنى.

يتضح من هذا البحث أن الحب ليس مجرد شعور إنساني عابر، بل ظاهرة أساسية تشكّل المحرك العاطفي والوجداني للعمل الإبداعي، وتمثل نقطة انطلاق للفعل الفني عبر جميع مجالات التعبير البشري. فهو ليس محصوراً في التجربة الذاتية، بل يمتد ليكون قوة تأسيسية تعيد صياغة العلاقة بين الإنسان والمكان، والذات والآخر، والفكرة والمواد. الحب هنا يعمل كـــ حلقة وصل بين الانفعال الداخلي والتجسيد الخارجي في شكل أعمال فنية ملموسة، وهو ما يجعل البحث في مظاهره عبر التاريخ والفنون ضرورة لفهم طبيعة الإبداع الإنساني.

٤- الحب كمولّد للإبداع الفني: مقاربة سيكولوجية وجمالية

إنّ الفعل الإبداعي يتشكّل في عمقه من دينامية تتجاوز حدود التقنية إلى فضاء أنطولوجي واسع، حيث تتداخل التجربة الإنسانية مع طاقات الملكة التخييلية ليصبح الفن فعلًا يكشف الذات والعالم في آن واحد. وقد رأى "غاستون باشلار" أن الخيال ليس مجرد قدرة على التصوير، بل "قوّة فعل يعيد بها الإنسان تنظيم العالم من الداخل[١]". وهو ما يجعل العملية الإبداعية تحوّلًا وجدانيًا عميقًا يعيد ترتيب المحسوسات وفق حدود الانفعال والتأويل. وقد أكّد ميرلوبونتي على أن الجسد هو مركز هذا الانبثاق، فهو ‘‘موضع تَجسُّد الفكر داخل العالم[٢]"، وهو ما تقاربه أيضًا

[١] (باشلار، غاستون ١٩٨٠.) جماليات المكان .ترجمة غالب هلسا. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.ص٣٥.

[2] Merleau-Ponty, M. (1962). Phenomenology of Perception. Routledge. p. 147

قراءة "فؤاد خميسي" حين اعتبر أن الوعي لا يتجلى إلا بوصفه انفتاحًا عمليًا وتأويليًا على الوجود[1] ".

وبقدر ما ينبع الفن من داخل الذات، فإنه يتجاوزها نحو منظومة أوسع. فقد ذهب عبد الرحمن بدوي إلى أنّ "الحب يُخرج الوجود من كمونه ويدخله مجال الفعل الحر[2]"بما يجعل الانفعال العميق منطلقًا لتشكّل الصورة الفنية. ويؤكد عبد الله الغذامي بدوره أن الإبداع هو تحوّل الحساسية الفردية إلى "طاقة بيانية تتجاوز صاحبها لتخلق معنى جمعيًا جديدًا."

أمّا "علي الوردي" فيرى أنّ الصراع بين العاطفة والعقل ليس تنافرًا بل "حالة خصبة تُنتج الثقافة[3]". ومن هذا التوتر يتولّد ما يسميه يوسف الشاروني بـــشرارة الشعور التي لا تصبح فنًا إلا حين تُصهر في قالب جمالي واعٍ".

وفي هذا الإطار، يبرز البعد الأنثروبولوجي للفعل الإنشائي بوصفه إعادة قراءة للذاكرة الجمعيّة. فقد رأى جمال حمدان أن الثقافة عبارة عن بنية حيّة تتجدد بفعل الخيال الاجتماعي. كما سبق وأشار المفكّر التونسي هشام جعيط إلى أنّ الفن يعيد إنتاج الإنسان داخل سياق تاريخه وهذا ينسجم مع مقاربة نصر حامد أبو زيد للنص بوصفه فعلاً وجوديًا تتدخل فيه الذات بما هي تاريخ وجسد ورغبة في الفهم. ليضفي أدونيس هذا البعد التأسيسي حيث ذهب في كتابه "الثابت والمتحوّل" إلى اعتبار أنّ الشاعر لا يكتب العالم، بل يخلقه خلقًا. وهذه العملية في الحقيقة لا تعدو أن تكون ممارسة إبداعية تنضوي في تخوم الفعل التجريبي للعمل التأسيسي كبعد وظيفي براغماتي للحركة الإنشائية ككل، لذلك يمكن القول أنها تجربة قائمة على مفارقة جدلية بين التوقع والاختلاف في إطار هامش الممكن، حيث قد تفضي التجارب دوما لنتائج لا تحاكي ضرورة مبدأ التوقعات بشكل مثالي ، فتتمرد على الفعل القصدي لتنتج أثرا مغايرا للقصدية ذاتها، لذلك يرى عبد الفتاح كيليطو أن العملية الجمالية تقوم على لعبة التوقّع والاختلاف ما يجعل الفعل الإنشائي انتقالًا دائمًا من الممكن إلى المتحقّق.

وقد أكدت النظريات الغربية بدورها في هذا السياق المنظور الجدلي، حيث اعتبر "بول ريكور" أنّ الإبداع "فعل تأويلي يعيد من خلاله الخيال بناء العالم . وهو ما يعززه تصور "إرنست غومبريتش" الذي رأي أن العمل الفني ليس انعكاسًا للواقع، بل مفاوضة بين الإدراك والتصور.

وإذا تجاوزنا النظرية نحو التجربة التشكيلية، نجد أنّ الفن العربي يؤكد بدوره هذه الدينامية. فشاكر حسن آل سعيد يرى أن كل تجربة عربية أصيلة خروج من السكون إلى الكشف. أمّا في التجارب العالمية فتتجلى دينامية الفعل الإنشائي في أعمال حديثة ومعاصرة كثيرة على غرار تجربة بيكاسو في نموذجه الأيقوني "الغارنيكا" التي تُظهر كيف يتحوّل الألم الجمعي إلى بنية تشكيلية صادمة، وفي لوحة "الحرية تقود الشعب" للفنان "إيجين ديلاكروا" التي تجسد انصهار الجسد الثائر مع الفعل التاريخي، أو في" وجه الحرب" لسلفادور دالي حيث يتحوّل الرعب إلى صورة سريالية كثيفة المعنى. و غويا الذي حوّل في لوحة "كوارث الحرب" مأساة البشر إلى مرآة لظلاميتهم. فكل هذه النماذج تؤكد

[1] (خميسي، فؤاد). فينومينولوجيا الجسد والوجود .بيروت: دار التنوير٢٠١٥ .ص٧٧.

[2] (بدوي، عبد الرحمن .الزمان الوجودي .بيروت: دار النهضة العربية١٩٨٢. ص٢٠١.

[3] (الوردي، علي) .مهزلة العقل البشري .بغداد: دار الوراق.٢٠٠١ ص٥٤.

قول كاندينسكي في تعبيره أنّ كل لون وصوت وخط هو انفعال يتحرك نحو شكل."

وبهذا تتضح أن دينامية الفعل الإنشائي تنبع من التوتر بين الذات والعالم، بين الحسّ والفكرة، بين التاريخ والذاكرة، لتتجسد في أثر فني يعيد ترتيب الوجود وفق حساسية جديدة. إنها عملية لا تقف عند حدود التعبير، بل تتجاوزها نحو إعادة تخيّل العالم، بحيث يغدو الإبداع نقطة التقاء بين ما هو خاص وما هو كوني، بين الفردي والجمعي، وبين ما يحدث داخل الذات وما يتجلى في العالم كأثر جمالي خالد.

*** الخاتمة**

في ضوء ما تقدّم من تحليل لسيرورة الفعل الإبداعي وتشعّباته السيكولوجية والجمالية، يتبيّن أنّ الحبّ ليس مجرّد حالة انفعالية عابرة ولا تجربة وجدانية ذاتية منفصلة عن البنى الثقافية بل هو طاقة تأسيسية تسهم في تشكيل الوعي الجمالي وإعادة بناء علاقة الإنسان بذاته وبالعالم. فالحبّ بمختلف تجلياته يشكّل لحظة انفتاح تتجاوز حدود الخبرة اليومية ليتحوّل إلى ما يشبه "المختبر الوجداني" الذي يعيد فيه الفنان صياغة العالم وفق مقاييس حساسية جديدة. ومن هذا المنطلق، يغدو الإبداع فعلاً يتجاوز مجاله الفني الضيق ليتخذ شكل إعادة خلق مستمرة للذات وللمعنى، على نحو يشبه ما أشار إليه باشلار حين رأى أن الخيال "إعادة ترتيب للوجود الداخلي" .

ولعلّ أهم ما تكشفه مقاربة الحبّ كمولّد للإبداع، هو أنّ الفنان لا ينتج عمله من فراغ، بل من توتر دائم بين رغباته العميقة وصوره الداخلية وتمثّلاته للعالم. فحبّ الذات بما يحمله من رغبة في الخلود والتميز، ليس مجرد نزعة نرجسية، بل تجلٍّ لرغبة الإنسان في تثبيت أثره داخل الزمن، وفي تحويل وجوده الفردي إلى علامة تتجاوز حدود العابر والفاني. وهذا ما يجعل الأعمال التي وُلدت من إرادة التفرد من العمارة الفرعونية إلى البورتريه الملكي إلى الخطابات الفنية الحديثة تجليات حيّة لبحث الإنسان عن معنى وجوده داخل الزمن والذاكرة.

أما حبّ الآخر، فهو ذلك الشغف الذي يكسر انغلاق الذات ويمنحها القدرة على رؤية العالم عبر عينين جديدتين. إنّه حبّ يفتح المخيلة على احتمالات غير مألوفة، ويخلق جسوراً بين العاطفة والشكل، بين الوجدان واللغة، ليتحوّل الحنين والفقد والوجد إلى صور فنية قادرة على الامتداد من الخاص إلى الإنساني الشامل. ومن هذا الرحم وُلدت أعظم الحكايات والعمائر والقصائد واللوحات؛ فالحبّ للآخر ليس استجابة عاطفية فحسب، بل هو أيضاً عملية تأويلية تُعيد من خلالها الذات اكتشاف عمقها الخاص عبر مرآة الآخر.

وحين يتجه الحب نحو المطلق، نحو المقدّس، يصبح الفن وسيلة تطهير وإنشاد، وحركة روحية تتجاوز لغة المادة لتلامس سرّ الوجود. في هذا المجال، يتحوّل الفعل الفني إلى عبادة جمالية، وإلى رغبة في الاقتراب من ما هو أسمى، كما يتجلّى ذلك في المعابد والعمارة القوطية والزخارف الإسلامية والموسيقى الصوفية، حيث يتخذ الحبّ منحًى روحياً يرفع التجربة الفنية إلى مستوى الوجد الوجودي. فالفنان هنا لا يبدع من أجل الذات، بل من أجل معنى يتجاوزها، معنى يجعل من العمل الفني جسراً بين الإنسان والمطلق، بين التاريخ والأبدية.

ثم يأتي حبّ الانتماء ليؤكد أنّ الإبداع ليس فعلاً فردياً بالكامل، بل هو أيضاً أثر للذاكرة الجماعية، وخزان للهوية، ومجال تتقاطع فيه الثقافة بالتاريخ والجسد بالمكان.

فالفنّ الذي يولد من حبّ الأرض، اللغة، الجماعة، والذاكرة، هو فنّ ينتمي إلى نسيج اجتماعي أعمق، ويعكس قدرة الشعوب على تحويل تجاربها التاريخية إلى رموز جمالية تعبّر عن هويتها، كما نرى في القصائد الوطنية، والفنون الشعبية، والجداريات الثورية، وفنون المرأة الأمازيغية، التي تدمج بين اليومي والمقدّس، بين الرمزي والوظيفي، بين الفردي والجماعي.

ومن خلال هذه الأنماط الأربعة للحبّ، يتضح أنّ الإبداع ليس سوى حركة ديناميكية تتخلّق داخل مسافة دقيقة بين الذات والعالم، بين الرغبة والصورة، بين الأثر والذاكرة. فكل حبّ من هذه الأنواع يكشف جانباً من بنية الوجود الإنساني: حبّ الذات يكشف البحث عن الخلود، حبّ الآخر يكشف الحاجة إلى المعنى المشترك؛ حبّ المقدّس يكشف التوجّه نحو المطلق؛ وحبّ الانتماء يكشف جذور الهوية ووشائج الذاكرة. ومن خلال هذا التعدّد، يتّسع معنى الحب ليصبح مفهوماً أنطولوجياً يحدد ليس فقط كيف نعيش العالم، بل كيف نعيد تشكيله عبر الفنّ.

وهكذا، فإنّ فهم دينامية الفعل الإنشائي من خلال الحبّ يسمح بمقاربة أعمق للفن بوصفه حدثاً وجودياً، لا تقنية أو مهارة. فالإبداع فعل ينهض من قلب التجربة الإنسانية، ويمتدّ ليصوغ أثراً مادياً أو رمزياً قادراً على الاستمرار داخل التاريخ. وهو في الوقت نفسه خطابٌ يُخاطب به الإنسان ذاته والعالم، ليقول ما لا يُقال، وليعيد رسم ما يتعذّر على الفكر وحده أن يمسك به. وعلى هذا الأساس، يمكن القول إنّ الإبداع ليس إلا محاولة متواصلة للقبض على جوهر الوجود الإنساني، عبر لغة هي خليط من الوجدان والتأمل والرمز، لغة لا تنفصل عن الحب، ولا يتحقق معناها إلا من خلاله.

*** المراجع**

اولاً- المراجع العربية

أحلام مستغانمي. (١٩٩٣ .(ذاكرة الجسد .دار نهضة مصر للطبع، القاهرة، ص ١١٢.

علي إبراهيم. (١٩٨٥ .(الحب والخيال في ألف ليلة وليلة . دار النهضة العربية، القاهرة، ص. ٤٥، ٦٧.

باشلار، غاستون. (١٩٨٠ .(جماليات المكان .ترجمة غالب هلسا. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ٣٥.

بدوي، عبد الرحمن. (١٩٨٢ .(الزمان الوجودي .بيروت: دار النهضة العربية، ص ٢٠١.

خميسي، فؤاد. (٢٠١٥ .(فينومينولوجيا الجسد والوجود . بيروت: دار التنوير، ص ٧٧.

الوردي، علي. (٢٠٠١ .(مهزلة العقل البشري .بغداد: دار الوراق، ص ٥٤.

إيمانويـــل كانط. (٢٠١٢ .(نقد ملكة الحكم .ترجمة غانم هنا. دار رؤية للنشر والتوزيع، ص ١٠٢-١٠٣.

٨.إيمان محمد فرحات. (٢٠٢٢). "نبوخذ نصر الثاني وعمارة حدائق بابل المعلقة (٦٠٥— ٥٦٢ ق.م ."(أوراق ثقافية: مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ,مجلد ٣، عدد ١٧، ص. ١٩٧.

غسان كنفاني. (١٩٦٣ .(رجال في الشمس .دار آفاق، بيروت، ص ٣٧.

خليل رباح. (٢٠٢٢ .(مونوغراف (١٩٩٥—٢٠٢٥ .(تحرير أنتوني داوني، مؤسسة الشارقة للفنون وهاتجي كانتز.

سماح عبد الحكيم عمارة. (٢٠٢٠). "طبيعة الاستياء في فلسفة ماكس شيلر ."مجلة العلوم الإنسانية والفنون ,العدد ٦، المجلد ١٢، ص. ٣.

سماح عبد الحكيم عمارة. (٢٠٢٠). "طبيعة الاستياء في فلسفة ماكس شيلر ."مجلة العلوم الإنسانية والفنون ,العدد ٦، المجلد ١٢، ص. ٦.

وليام شكسبير. (١٩٩٧ .Romeo and Juliet. Penguin Classics, London؛ الطبعة العربية: ترجمة هاشم أحمد، دار الهلال، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٥٠، ٧٥.

شارلوت برونتي. (١٩٩٨ .Jane Eyre. Oxford University Press, Oxford، ص ١٤٥، ١٨٠.

مرلوبونتي، موريس. (٢٠٠٦ .(فينومينولوجيا الإدراك . ترجمة: جمال شحيد. المنظمة العربية للترجمة، بيروت.

ثانياً– المراجع الأجنبية

Alexander, C. (1979). The Timeless Way of Building. p. 23.

Bowlby, J. (1988). A Secure Base: Parent-Child Attachment and Healthy Human Development. Basic Books.

Fredrickson, B. (2001). The Role of Positive Emotions in Positive Psychology: The Broaden-and-Build Theory. American Psychologist, 56(3), 218–226.

Herodotus. (1890). Histories, Book I. p. 56.

Levinas, E. (1961). Totalité et Infini. Martinus Nijhoff.

Merleau-Ponty, M. (1945). Phénoménologie de la perception. Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1962). Phenomenology of Perception. Routledge, p. 147.

Sartre, J.-P. (1943). L'Être et le Néant. Gallimard.

Scheler, M. (1954). The Nature of Sympathy. Routledge & Kegan Paul, p. 242.

Sternberg, R. (1986). A Triangular Theory of Love. Psychological Review, 93(2), 119–135.