جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم العلوم الإجتماعية

مذكرة ماستر

العلوم الإجتماعية
فلسفة
فلسفة عامة
رقم: أدخل رقم تسلسل المذكرة

إعداد الطالبة:
هناء منصوري

يوم:26/09/2020

الإبداع الفني عند المدرسة الحدسية "برغسون أنموذجا"

لجنة المناقشة:

الوردي حيدوسي	أ. مح أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	مقرر
حميدات صالح	أ. مس أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيس
كشكار فتح الله	أ. مح ب	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقش

السنة الجامعية: 2019- 2020

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

أولا حمد لله سبحانه و تعالى إن يسر لي سبيل البحث و الجهد لإنجاز هذا العمل ، فإنني لا يسعني إلا أن أتقدم بعظيم شكري وامتناني و تقديري إلى أستاذي المشرف الدكتور الوردي حيدوسي لما قدمته من جهد ، و بقبول الإشراف على هذه الرسالة و على مساعدته لي علاوة على إرشاداته القيمة و النافعة ، فأسأل الله أن يبارك له في عمله و صحته .

و الشكر موصول أيضا إلى أعضاء اللجنة المناقشة الذين حملوا على عاتقهم تقويم مذكرتي و تصحيح ما فيها من هفوات .

الإهداء

اهدي ثمرة جهدي إلى والداي الكريمين أطال في عمرهما اللذان عانى الكثير من اجلنا و قاسا طويلا ، بهدف تربيتنا و تعليمنا ، لبلوغ طموحاتنا و أهدافنا بفضلهم تحققت لي أحلامي ...

إلى

إخوتي من معهم تقدمت إلى الإمام

إلى.

كل من ساهم في نجاحي بنقد بناء أو هدام .

إلي.

كل عائلتي و كل صديقاتي وكل من يعرفني عن قريب أو بعيد اهدي عملي هذا

.

مقدمة

مقدمة:

يمثل التفكير في فلسفة الفن وفي تاريخها بحثا في أهم اللحظات وأقواها، والتي كان فيها الفن موضوع دراسة للفلسفة ومباحثها، والتفكير الفلسفي في الفن هو بالتحديد تفكير في كيفية تكون العمل الفني، وفي معايير فنيته خاصة في مشكلة الفن الأولى وهي الإبداع الفني التي تعتبر من أعمق المشكلات حيث ترتبط بالأعمال الدفينة للفنان والتي انبثق عنها عمله الفني، كما أنها تمثل أهم مسائل الفن باعتبار أن الإبداع الفني ابتكار يتم عن أصالة تكشف عن عظمته، ويعد الإبداع مقدمة لدراسة التذوق الفني على أسس سليمة، حيث تعد دراسة الفعل أو تعبير المبدع شرطا أوليا لتذوق الفني، وهو محور العلاقة بين المبدع والمتلقي.

وقد تنوعت الدراسات التي تناولت مشكلة الإبداع بين الدراسات التاريخية التي تتعقب الآراء المتتالية للفنانين، والدراسات الوصفية التي تكتفي بوصف الإبداع الفني في مظاهره الخاصة، والدراسات التصنيفية التي ترتكز على تصنيف عمليات الإبداع والدراسات التفسيرية التي تحاول ان تصل الى مستوى النظرية عن طريق المنهج العلمي التجريبي أو الفلسفي النظري.

ليست مشكلة الإبداع الفني بالمشكلة الحديثة التي عنى بدراستها لأول مرة فلاسفة الجمال، وإنما هي مشكلة قديمة بدا الاهتمام بها منذ عهد أفلاطون، وخاض فيها النقاد والفلاسفة وعلماء النفس في كل زمان ومكان، ولو شئنا أن نتعرض بعض الأسماء التي اهتم أصحابها بدراسة هذه المشكلة، فكان علينا أن نسرد قائمة طويلة تضم أسماء عديدة مثل

سقراط، أفلاطون، وأرسطو، وأفلوطين ديكارت، وكانط، هيخل وشوبنهاور ونيتشه، برغسون،كروتشه[1]...

إلا انه كان يلزمنا الانطلاق دوما من التجربة الفكرية الإغريقية فإن ذلك سيفرض علينا اختيار نموذج مهم مثل أفلاطون الذي يرجع إليه ميلاد العمل الفني بالإلهام أو العبقرية وكذلك المحاكاة التي أثرت في فكر الفلسفي الحديث والمعاصر خاصة من بعده.

ثم بعد ذلك سيكون علينا أن نأخذ نموذجا حديثا له الأثر البالغ في مسار الفكر الفلسفي البشري، وهو هيغل عبر محاولته جعل الفن علما له قواعده وأسس ومناهج ومسائله و مفاهيمه وفرضياته الخاصة ، وذلك من خلال جعل الفن دراسة موضوعية علمية، "يرد هيغل أيضا على أولئك الذين يذهبون إلى أن الفن لا يصلح موضوعا للبحث العلمي أو للدراسة الفلسفية، بحجة أن الفن منزه عن الفائدة العلمية وهو نشاط كمالي..."[2].

---

[1]. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ،دار الثقافة للنشر و التوزيع ، مصر ، ص116.

[2]. رمضان بسطاويسي:، جماليات الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب1998، ، ص183.

***هنري برغسون:** فيلسوف فرنسي، ولد في باريس (1941/1859)، من أسرة يهودية، درس برغسون العلوم والفلسفة، تخرج من مدرسة المعلمين العليا، وقد نجح في مباراة في التبريز في فلسفة فعين مدرس للتعليم الثانوي وبعد حصوله على الدكتوراه عين في الكوليج دي فرناسن بعد ذلك أصبح مفكرا متهورا وأشتهر بأبحاثه الفلسفية التي تتعلق بالاتجاه الحدسي، حصل على عضوية الأكاديمية الفرنسية سنة 1914، نال جائزة نوبل في الأدب سنة 1928، ويعد من زعماء الفلسفة الروحية، قد أشاد برغسون بالتجربة الروحية والصوفية المسيحية ولم يقتصر في كتبه على الفلسفة فقط بل اهتم بالمسرح كذلك وهذا ما يبدو جليا في كتابه الضحك، من أشهر كتبه: فكرة المكان عند أرسطو (1889)، ومقال في معطيات المباشرة للشعور (1889)، والمادة والذاكرة (1896)، والضحك (1900)، والتطور أخلاق أو الخالق (1907)، والطاقة الروحية (1919)، الديمومة (1922)، الفكر المتحرك (1934).

في مستوى آخر نرى برغسون الذي هو محور دراستنا بالفلسفة الحدسية أو الروحية حيث يمكن أن نعتبر فلسفته منهاجا لعلم الجمال، "لم يكتب **برغسون*** كتابا تطرق فيه لمشكلات الفن بوجه خاص، ومع ذلك فهو كثيرا ما يثير في مؤلفاته إلى هذه المشكلات، بحيث نجد عناصر علم الجمال متفرقة، يكفي تجميعها، بل يمكن أن تقول أكثر من ذلك، فهو يرجع علم الجمال دائما لأن نظرة للعالم وسير تفكيره هما نظرة وتفكير الفنان، وهكذا أصبحت فلسفته كلها في هذا المعنى في نظرية علم الجمال"[3]، نشأ الافتراض الأساسي في نظرية الفن والجمال عند برغسون، أولا من طريقته في التفلسف، هذه الطريقة مع الحدس تكون خبرة مباشرة فالحدس ينطبق على الفن الذي يحتاج الى هذه الخبرة المباشرة في عملية الإبداع الفني، حيث يعمل على كسر الحدود العملية من الواقع لتحقيقه نوع من الاتصال المباشر بالواقع.

ويلعب الإبداع دورا هاما وأساسيا في موضوع الفن والجمال وكيفية ربط العمل الإبداعي بالحدس وكيف للمبدع إن يوصل لنا عمله الإبداعي وما يشعر به من خلال هذا المنجز الإبداعي، أي علاقته بالحياة الداخلية للإنسان.

وبما أن الحدس والإبداع الفني محور هذا البحث فإن الإشكالية التي يعالجها تتحدد كما يلي: ما هو مفهوم الحدس الذي قدمه برغسون خاصة منذ ظهوره في الأزمنة السابقة؟، وإلى اي حد يكون للحدس علاقة بالقيم؟، وكيف للحدس هو معرفة مباشرة ان يكون له علاقة بالإبداع الفني؟.

في محاولاتي للإجابة على هذه التساؤلات اتبعت منهجيا تحليلا لمضمون الفكرة وهو منهج لا غنى عنه في المسائل الفلسفية وذلك من خلال عملية تحليل الآراء والأفكار

---

[3]. نفس المرجع، الصفحة نفسها.

واستنباط منها ما يفيد البحث، مستعينا بذلك بالمنهج التاريخي لتعقب بعض آراء الفلاسفة وكذلك المنهج النقدي من اجل هناك الاعتراضات على بعض النقاط التي تم تقديمها.

كما اعتمدت على مجموعة مصادر لهنري برغسون، خصوصا التي تعالج موضوع البحث بشكل مباشر أو غير مباشر مثل (كتاب التطور الخلاق، بحث في معطيات الشعور، منبعا للأخلاق والدين، كتاب الضحك)، هذا إضافة إلى استعانتي بمجموعة من المراجع التي أسهمت في معالجة الموضوع سواء من الناحية الدينية، أو الاجتماعية، أو العلمية، أو الفلسفية، ومنها مؤلفات جيل دولز، أميرة حلمي مطر، يوسف كرم، مراد وهبه...

كما حاولت الاستعانة قدر المستطاع من المعاجم والموسوعات المتخصصة لضبط المفاهيم المتعلقة بفكرة الحدس والإبداع والفن والجمال.

وقد اتبعت في بحثي هذا ولحل الإشكالية بموضوع المقدم أعلاه، ارتأيت ان أقسم هذا المشروع إلى مقدمة وثلاثة فصول، أما الفصل الأول فهو تمهيدي وفصلين الثاني و الثالث نحاول أن نستوعب فيها الأطر المفاهيمية المتعلقة ببحثنا هذا.

والمقدمة حاولت أن أمهد للموضوع وأبرز دوافع البحث والمشكلة التي يعالجها وأسباب التطرق إليها.

ففي الفصل الأول تم استعراض السياق التاريخي والفلسفي للحدس أي شمل هذا الفصل على البدايات الفلسفية الأولى للحدس بداية من الحضارات الشرقية إلى العصر المعاصر، كما ضمن أيضا الحدس البرغسوني وقواعد التوجيه التفكير عنده.

أما الفصل الثاني تناولت فيه الحدس في مجال القيم وخاصة في مجال الفن ومشكلته الأولى هي الإبداع الفني عند برغسون وشمل أيضا على نظرية الإلهام وكذلك نظرية الضحك.

والفصل الثالث امتدادات الفلسفة البرغسونية، ويحتوي على الفلاسفة الذين اتخذوا الحدس في مجال دراساتهم وتقييم واعتراضات الموجهة لبرغسون.

والخاتمة هي حوصلة عامة حول هذا البحث وما تقدم فيه.

أما فيما يخص الدراسات السابقة هناك العديد من المذكرات التي تناولت برغسون في مجالات متعددة إلا في المجال الفني غير أن هذه المذكرات ساعدتني كثيرا في هذا الموضوع منها دراسة بعنوان "الديمومة عند برغسون" كما لا تخلو أي دراسة أو بحث علمي من مشاكل وصعوبات فقد صادفتني أثناء إنجاز هذا العمل بعض العوائق منها ما يتعلق بالمنهجية حيث يصعب أحيانا التعامل مع بعض المصادر والمراجع وكذلك صعوبة فهم الفلسفة البرغسونية التي تتخللها الغموض في بعض المفاهيم التي تتسم بالرمزية، خاصة في مجال الفني الذي لم يكن له مؤلف خاص له.

الفصل الأول:

السياق التاريخي والفلسفي للحدس

المبحث الأول: ماهية المذهب الحدسي

المطلب الأول: مفهوم الحدس

1ـ تعريف الحدس لغة واصطلاحا:

الحدس في لغة : الظن و التخمين، و التوهم في معاني الكلام و الأمور ، والنظر الخفي ، و الضرب و الذهاب على غير هداية . لقد جاء في لسان العرب« **و حدس الأزهري: الحدس: التوهم في معاني الكلام والأمور. بلغني عن فلان أمر و أن أحدس فيه: أي أقول بالظن و التوهم. و حدس عليه ظنه ، يَحْدِسه ، حدسا : لم يحققه . و تحدَس أخبار الناس و عن أخبار الناس :تخبر عنها و أراعها(=طلبها) ليعلمها من حيث لا يعرفون به ...و أصل الحدس: الرمي، و منه حدس الظن: إنما هو رجم بالغيب.و الحدس الظن و التخمين. يقال يحدس بالكسر (أي كسر الدال): أي يقول شيئا برأيه ...و حدس الكلام عن عواهنه : تعسَفه و م يتوقه»** [1]

و هو التعريف نفسه يقدمه صليبا، فالحدس في اللغة: ""الظن و التخمين، والتوهم في معاني الكلام و الأمور، والنَّظر الخفي، و الضرب و الذهاب على غير هداية "[2]

أما الحدس اصطلاحا فقد عرفه جرجاني في قوله :« **الحدس هو تمثيل المبادئ المرتبة في النفس دفعة من غير واختيار، سواء بعد الطلب فيحصل المطلوب** » [3]، و عرفه إبراهيم مدكور بأنه « **الإدراك المباشر لموضوع التفكير،و له أثره في العمليات الذهنية المختلفة**[4]**.**» الحدس الذي اصطلح عليه الفلاسفة القدماء المسلمين مأخوذ من معنى السرعة في السير.

---

[1]ـ عبد الرحمان بدوي : **موسوعة الفلسفة** ، ج1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، الط1، ص 457،458

[2]ـ جميل صليبا :**المعجم الفلسفي**،ج1، دار الكتاب اللبناني،مكتبة المدرسة،بيروت، لبنان،ط2،1982،ص452

[3]ـ نقلا عن ، جميل صليبا : **المعجم الفلسفي** ج1،مرجع السابق ص452

[4]ـ إبراهيم مدكور :**المعجم الفلسفي**،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، مصر ، 1983،ص70

و الحدس بشكل عام ، هو اطلاع النفس المباشر على يمثله لها الحس الظاهر ، او الحس الباطن من صور حسية أو نفسية الحقائق بوحي مفاجئ ، لا على سبيل القياس ، و لعلى سبيل المشاهدة التي ينبلج فيها الحق انبلاجا".[1]

و قدم "**أندري لالاند** "في موسوعته الفلسفية دلالات مختلفة للحدس منها:

أـ معرفة حقيقة بينة مهما تكن طبيعتها، تستعمل مبدأ ومتركز للاستدلال النظري، وتدور حول الأشياء وحول علاقتها أيضا.

بـ ـ نظرة مباشرة وفورية لموضوع فكري مائل الآن أمام الفكر ومدرك في واقعة الفردي.

جـ ـ كل معرفة تأتي دفعة واحدة بلا مفاهيم . و يستعمل شوبنهاور الكلمة في هذا المعنى الواسع جدا و يتداولها إلى أبعد حد. فالحدس بهذا المعنى لا يعطينا الأشياء و حسب ،بل يعطينا علاقاتها أيضا ، حتى انه يقال على خواص الأعداد ، و الأشكال الهندسية ، بوصفها تدرك دفعة واحدة بنظرة واحدة و بلا استدلال .

دـ معرفة فريدة، منفردة بذاتها، قابلة للمقارنة، بالغريزة وبالحس الجمالي تكشف لنا عن الكائنات بذاتها، في مقابل المعرفة النظرية العقلية والتحليلية التي تجعلنا نعرف الكائنات من الخارج، ويطلق اسم حدس على هذا النوع من التواد الفكري الذي يجري من خلاله الانتقال إلى داخل موضوع لأجل التطابق مع ما ينفذ به، وتاليا مع ما لا يمكن التعبير عنه

هـ ـ ضمان الحكم وسرعته تنبؤ غريزي (الوقائع أو الروابط محدد)، كالحدس الرياضي[2].

[1] ـ جميل صليبا : **المعجم الفلسفي** ج1،مرجع السابق ص452

[2] ـ أندري لالاند:**الموسوعة الفلسفية** ، ترجمة ، خليل أحمد خليل،ج2،**مادة الحدس**،منشورات عويدات،بيروت،لبنان،ط2،2001،ص701، 704

2ـ أنواع الحدس:

- **الحدس السيكولوجي:** ويعني أن الواقع الوحيد الذي يمكن إدراكه إدراكا مباشرا هو فكرنا وحالاتنا الشعورية، وهذا يعني أنه يتمثل في إدراك شعوري للأداء العقلي لحالتنا التي نعيشه أو ما يجري في أعماق أنفسنا، من أشياء مثل (الحزن، ألم، فرح...).
- **الحدس الحسي:** وهو الذي يتمثل في إدراك الواقع الخارجي إدراكا حسيا مباشرا، أي يطلق على إدراكنا المباشر لم تعرضه علينا الحواس من لون وشكل.
- **الحدس العقلي:** وهو إدراك للعلاقات كما أنه يتخذ شكلين: الحدس مبدع، حيث يسمح بالاكتشاف والإبداع، حدس البداهة، بداهة الأوليات الرياضية وبداهة العلاقات منطقية التي تربط بين مراحل الاستدلال ويقصد هنا أن الحدس العقلي ندرك به البداهة العقلية أو المجودة، وكذلك كأن يكتشف الإنسان حل مشكلة ما بشكل مفاجئ أي إبداعي.
- **الحدس ميتافيزيقي:** هو الذي يسمح بالإدراك مباشر لوجود معين وواقع معين مثل كوجيطو الديكارتي أو الماهيات الخالصة مثل حدس الماهيات عند هوسرل أو الحدس الانفعالي للقيم عند تلميذه شيلر. [1]

و حتى يقوم الحدس بدوره في الفلسفة فلابد من توافر شرطين :

ـ إعداد خاصا في البداية، فقد طالب أفلاطون الفلاسفة بخمس سنوات من الدراسات الجدلية، و بالتالي بجهود شاقة قبل الوصول إلى قمة الحدس العقلي الذي يسمح برؤية المعاني.

ـ عرض الحدس ، بعد تحققه، على محك النظر و تمحيصه[2] .

[1] ـ جلال الدين سعيد:**معجم المصطلحات و الشواهد الفلسفية**، دار الجنوب ،تونس ،2004،ص151

[2] ـالطاهر وعزيز : **المناهج الفلسفية** ،مركز الثقافي العربي، الدار البيضاءـالمغرب ط1،1990،ص45،46

- **الحدس الفلسفي:** يشكل إلى نوع من معرفة التي لا تستخدم المنطق والاختصاص، وهو التصور فوري للمبادئ الأولى.

المطلب الثاني: التطور التاريخي للتفكير الحدسي

يندرج مصطلح الحدس في الفكر الشرقي سواء في النزعة البرلمانية أو البوذية أو الكونفوشيوسية وقد اهتمت الحضارة الصينية بالتأمل والتربية الروحية وعد المفكرين الشرقيين عمليات العقل مثل الإدراك العام أو الحس المشترك سواء كانت ظاهرة أو باطنية، ومستندين في ذلك إلى بعض المبادئ الآتية: مبدأ التركيز على العقل خاصة في التأمل والفهم الشامل لمختلف المجالات خاصة ما تعلق بالدين وأخلاق والتربية، وبهذا اتخذت الحدسية في الحضارة الشرقية اتجاها في معوقة خاصة عند ربطه بمجالات مختلفة (حكمة، أخلاق، طقوس دينية، الحكم)، حيث يوجد ما يسمى بالطاوية (فلسفة دينية على تعاليم لاوتسي)، وتعتبر معرفة عندها على أساس الحدس أو معرفة شخصية، وقد تم تناول مفهوم الحدس أيضا في فلسفات اليونانية خاصة في مجال الرياضيات وهذا ما أشارت إليه المدرسة الفيثاغورسية بما تحمله من طابع رياضي، حيث أعطت هذه الأخيرة الحدس في قدرة الرياضيات في تفسير الوجود "...الذي اشترط أن يعلم الطالب الهندسة، قبل الفلسفة والعلة في ذلك إن الرياضيات علوم يقينية مضبوطة مستمدة من العقل ذاته لا من الخارج وأساسها البديهيات الفطرية في العقل والتي لا تحتاج برهان إنما يكفي مجرد تصورها للاعتقاد فيها"[1]، وهذا الحال عند أفلاطون في محاورته الجمهورية أثار إلى الحدس على أنه قدرة العقل البشري أساسية على فهم الطبيعة الدقيقة للواقع...

فقد اعتبر أفلاطون في الجمهورية مثلا أنه لا يوجد منهاج أجمل من جدل الذي هو من نعم الله على البشر إلا أنه تراجع في محاورة برمينيدس حيث لم يعد الجدل عنده أسمى

[1]- أحمد فؤاد الأهواني: **المدارس الفلسفية**، الدار المصرية للتأليف والترجمة، (د.ط)، 1965، ص25.

العلوم وإنما صار نوع من رياضة فالمرء يحتاج وراء الجدل إلى الحدس"[1]، وهو المعرفة المباشرة وينقص من الجدل ويعطي أولوية للحدس لأن في نظره يناول الأمور العالية ويغوص على باطن الوجود.

وهنا قسم أفلاطون المعرفة إلى أربعة أنواع: "... استقص أفلاطون أنواع معرفة فكانت أربعة: الأول الإحساس، وهو إدراك عوارض الأجسام أو أشباحها في اليقظة وصورها في المنام، الثاني الظن وهو الحكم على المحسوسات كما هي كذلك، والثالث الاستدلال وهو علم الماهيات الرياضية المتحققة في المحسوسات، والرابع التعقل وهو إدراك الماهيات المجردة في كل مادة..."[2]، والحاصل من هذا أن الإحساس هو الحدس والتخمين والظن هو الاعتقاد الذي يدفع إلى طلب العلم والمعرفة والاستدلال.

وفيه يتبع منهج الرياضيين في حل مشاكل والتعقل هو أمسى درجات المعرفة، وبالنسبة لأرسطو الحدس هو الذي يقود انطلاقا من العمومية التي يقدمها الاستقراء إلى ضروري كلي وبالتالي تكون المعرفة هنا يقينية " وهذا ما عبر عنه أرسطو في الأخلاق النيقوماخية، بقوله أن الحدس هو الذي يدرك المبادئ "وإذا كانت الاستعدادات هي العلم والفطنة والحكمة والعقل وإذا كان ثلاثة فيها لا يمكن أن تقوم بأي دور في إدراك المبادئ (أقصد الفطنة والعلم والحكمة)، فيبقى العقل العياني هو الذي يدركها"[3]، ويعني هذا أن المسلمات والمبادئ الكبرى لدى أرسطو تدرك بالحدس، تتم طريق إليها يأتي من التجربة والاستقراء.

---

[1]- الطاهر وعزيز : **المناهج الفلسفية**، المرجع السابق ، ص42.

[2]- محمد فتحي عبد الله، علاء عبد المتعال: **دراسات في الفلسفة اليونانية**، دار الحضارة للطباعة والنشر، طنطا، ص151.

[3]- الطاهر وعزيز : **المناهج الفلسفية**، مرجع سابق، ص43.

أما في العصر الوسيط وبالتحديد عند العرب نجد ابن سينا الذي يعرف الحدس هو "الحدس حركة إلى إصابة الحد الأوسط إذا وضع المطلوب، أو إصابة الحد الأكبر إذا أصيب الأوسط، وبالجملة سرعة الانتقال من معلوم إلى مجهول"[1].

وهو إدراك الفوري للمبادئ كما ذهب إليه أستاذه أرسطو.

وذهبت الفرقة الصوفية وعلى رأسهم الغزالي أن أصدق درجات المعرفية هي التي تعتمد على الحدس، وجعل الحدس مصدرا يسمو بدوره فوق العقل ويتسامى تلك المعرفة الحدسية وتناسيها المستمر انتهى الغزالي إلى أن اليقين المباشر المتصل في الرؤى الداخلية هو أعظم من البرهان المنطقي الصوري.

والحدس في الفلسفة الحديثة تتجلى في عدة معانٍ: بداية من أبو الفلسفة الحديثة ديكارت أن الإنسان يملك وسيلتين للمعرفة اليقينية الحدس والاستنتاج، والحدس هو الذي يدرك مبشرة ويقينا، ويعرفه: "الاطلاع المباشر على الحقائق البديهية، قال ديكارت أنا لا أقصد بالحدس شهادة الحواس المتغيرة ولا الحكم الخداع لخيال فاسد المباني، وإنما أقصد به التصور الذي يقوم في ذهن خالص الذهني الذي يصدر عن نور العقل وحده"[2]، ويعني هذا أن ديكارت أعطى تفسيرا عقليا للحدس.

"والحدس عند كانط (في كتابه نقد العقل الخالص) وعند هاملتون و ديوي: هو الاطلاع المباشر على معنى حاضر بالذهن من حيث هو ذو حقيقة مفردة، يوجب أن تكون الحقيقة الجزئية المفردة إما مثالية كما في الحدس العقلي الذي يجمع بين تصور الشيء ووجوده، وإنا

[1]. عبد اللطيف محمد خليفة: **الحدس والإبداع**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، القاهرة، 2000، ص22.

[2]. مهدي فضل الله : **فلسفة ديكارت و منهجه دراسة تحليلية ونقدية** ،دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ،ط3،1996،ص108

مستفادة من الحساسية بصورة قبلية كإدراك الزمان والمكان، وإما بعدية كما في الحدس التجريبي"[1].

إن الحدس في الفلسفة المعاصرة كما تناوله أدموند هوسرل في فينومولوجيا خاصة في الرد الفينومولوجي في نوعه الرد الماهوي وهو إدراك الماهيات الأشياء وهنا يميز هوسرل بين الحدس الحسي أي إدراك المباشر للأشياء وحدس موضعات المتخلية ومنها أفعال المتخيلة مثل التذكر، وأخيرا الحدس المقولي باعتباره إدراكا مباشرا للمقولي المتضمن في المحسوسات.

[1]- عبد اللطيف محمد خليفة: **الحدس والإبداع**، مرجع سابق، ص25.

المبحث الثاني: حقيقة الحدس وقواعده عند برغسون

المطلب الأول: تعريف الحدس عند برغسون:

يرى برغسون أن مصدر المعرفة ليس هو العقل الذي يستنبط ويستدل وليست هي الحواس التي تدرك وتحس وإنما هو الحدس الذي يقود إلى وجود الحقيقة ويكشف عن الواقع بغير وساطة من العقل أو الحواس، فالحدس برغسون هو ذو رؤية وجدانية بخلاف الحدس الديكارتي الذي هو رؤية عقلية مباشرة[1]، وبالتالي فالحدس عنده هو ملكية نفسية، فهو القوة الروحية التي تدرك الحقائق بالبداهة وهو ملكة المخصصة في الأبحاث النفسية إنه يمثل الحدس البرغسوني أكثر التصورات الفلسفية التصاق بالأنا لأن كل العوائق التي تمنعها من الاتصال المباشر مع العالم الخارجي من جهة، ومن الاتصال ومن ثم التواصل مع محيطها الداخلية المفعم بالوعي والحياة من جهة أخرى[2].

ومعنى هذا أن العقل هو الذي يسيطر على الأنا الخارجي والمعرفة لأن الداخلي هي الحدس، يريد برغسون هنا إزالة كل وساطة تتعلق بالاتصال الداخلي لتكون معرفة حدسية دون وساطة الحواس والعقل، وعلى حد تعبير برغسون هو نوع من التعاطف تجعل الفرد يتفهم لوحده ما يدور داخل عمقه النفسي "وعليه فالحدس وفقا لهذه الصورة الشفافة يعطي لنا من شيء ما أو من كائن ما أصالته و فرادته اللتين لا يمكن تعويضهما، وهو يمثل بذلك نوعا من المعرفة الخاصة بفردانية كل كائن"[3].

---

[1]. العبيد حسن مجيد: **نظرية المعرفة في الفكر الفلسفي الحديث المعاصر**، مجلة دراسة تفلسفية، العدد 21، 1429هـ- 2008م، بيت حكمة، بغداد، ص10.

[2]. هنري برغسون: **بحث في معطيات المباشرة للشعور**، تر: الحسين الزاوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط01، 2009، ص11.

[3]. هنري برغسون، **بحث في معطيات المباشرة للشعور**، نفس المصدر، ص11.

ويؤكد برغسون أن العقل والحواس عاجزة تماما من تزويدنا بالمعرفة اليقينية الشاملة، وهناك ملكة تتجاوز كل من الحواس والعقل".

أما ملكة تفوق طاقة العقل وبه ندرك الأشياء الجوانية والروحية العميقة وهو نوع من التعاطف والمشاركة الوجدانية، والعاطفية، مع أشياء والموجودات ويتجاوز اللغة والحواس والعقل باستخدام طاقة عرفانية مباشرة من أجل النفاذ إلى صميم الأشياء والكائنات"[1]، هاجم هنا برغسون كلا من معرفة الحسية والتجريبية والمعرفة العقلية، ونادى بمعرفة من نوع مختلف هي المعرفة الحدسية التي تعتمد على الوجدان أو الحس الباطني.

ونجد الحدس تطور عند برغسون من مجال النفسي وهذا نتيجة انعكاس لمسار فلسفته النقدية وهذا ما يظهر في كتابه "التطور الخلاق"، حيث يدخل عامل جديد وهو الغريزة، ويعني هنا أنه رسم مسارين لتطور البشري وأساسه العقل أن الحياة من قبل كانت في الظهور أوسع من المعرفة وهذا ما يصرح به برغسون في كتابه "الطاقة الروحية"، في قوله: "إن التفكير المبكر سابق لأوانه الذي يقوم به العقل على ذاته يثبطه عن التقدم في حين التقدم الخالص البسيط يقربنا من الهدف ويرينا فوق ذلك أن العقبات التي أشير إليها هي في معظمها مفاعيل حواسية"[2]، أن الإنسان يصنع هذه الأوهام.

إن برغسون لا يفصل بين الغريزة والعقل وهذا ما صح به في كتابة التطور الخالق: "بحيث لم يكن هناك مطلقا انفصال تام بينهما، فأحدهما يتميز في مساورة الآخر، كما نجدهما مختلطين في كل مجال، فبالنسبة هي التي تختلف، وهكذا الأمر بالنسبة إلى العقل والغريزة، فليس هناك عقل إلا وتكشف فيه عن آثار للغريزة، وليت هناك غريزة على وجه

[1].جميل حمداوي: **الفلسفة الحدسية عند هنري برغسون**، دار لريف للطبع والنشر الالكتروني، ط01، 2019، تطوان، المملكة المغربية، ص27.

[2]. هنري برغسون: **الطاقة الروحية**، تر: علي مقلد، ط01، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1991، ص06.

الخصوص إلا كانت محطوطة بحاشية من العقل"[1]، وهكذا فإن الحدس البرغسون هو الذي تتدخل فيه الغريزة مع العقل أي امتزاج الغريزة مع العقل.

أ/الحدس والعقل:

تميزت الفلسفة الحديثة خاصة بانبثاق نزعتين أساسيتين فيها، نزعة عقلية ونزعة التجريبية، وقد أعطت النزعة العقلية للفعل القيمة المطلقة باعتباره مركز العالم والقادر على النفاذ إلى صميم الواقع، في مقابل نظم الفلاسفة التجريبيون إلى التجربة هي مصدر كل معرفة، ولقد كان لبرغسون مواقف من هذه الفلسفات جميعا حتى أن فلسفته استمدت بعض أصولها من نقد الفلسفات السابقة، حيث ركز على العقل وإعطاء تصور مختلف عن طبيعة العقل، فهو لا يهمل العقل باعتباره جزءا من الحياة وبين مجاله الحقيقي له هو المادة الجمعة، "يعني هذا أن العقل عاجز عن تصور الحركة وتفسيرها وهو لا يفهم حق الفهم إلا جامد القابل للقياس"[2]، أي أن ثمة ملكة أخرى تستطيع بلوغ الحقيقة ومعرفة الجانب الحي وهي الحدس وأن العقل ليس أداة صالحة لإدراك الحياة لأنه هو الحواس أدوات لتجزئة الحدس هو الذي يدرك روابط الوجود "أما الزمان الشعوري أو الباطني فلا يمكن إدراكه إلا بالحدس وهو ضرب من الإدراك المباشر لحياتنا الباطنية ولمجرى شعورنا الداخلي"[3]، والفعل عند برغسون هو نتاج الحياة وحلقة من حلقاتها أو حدته في سلسلة التطور ليكون أداة تكيف مع البيئة وبهذا يكون أداة فعل ومل كما يقول برغسون "إن تاريخ تطور الحياة وإن كان لا يزال ناقصا، إلا أنه يبين لنا كيف تكون العقل بتقدمه المستمر على طريق صاعد يمر

---

[1]. هنري برغسون: **التطور الخالق**، تر: محمد محمود قاسم، المركز القومي للترجمة، (د.ط)، 2015، ص128.

[2]. جميل حمداوي: الفلسفة الحدسية عند هنري برغسون، مرجع سابق، ص26.

[3]. جميل حمداوي: **الفلسفة الحدسية عند هنري برغسون**، مرجع سابق، ص27.

بسلسلة الحيوانات الفقرية حتى يصل إلى الإنسان، ويبين لنا أيضا أن ملكة الفهم تابعة لملكة العمل"[1]، وعليه فلا يمكن أن يكون العقل أداة معرفة وتجريد.

وهنا يقسم برغسون العقل إلى قسمين كلا حسب معرفة إلى:

1.**العقل العلمي:** وهو الذي يبحث في المعرفة العالم الخارجي أي ما يقدر أن يقاس ويكون ثابت.

2.**العقل الذاتي:** الذي يبحث في معرفة حالاتنا الداخلية المتغيرة باستمرار وأننا نعرف العالم الداخلي من خلال قدرة عقلية هي الحدس.

في حين يركز برغسون على العقل الذاتي باعتباره ملكة الشعور فهو يعطينا تشريح للعقل في كتابه "الطاقة الروحية"، من جانبه الوجداني وبتشريحه هذا فإنه يدلنا على مواقع تأليف الشعور حيث يقول: "...في أسفل التلفيف الجبهي اليساري الثالث تقيم ذكريات الحركات اللفظية وفي منطقة تشمل التلفيفيين الصدغيين اليساريين، الأول والثاني تقيم ذكريات أصوات الكلمات وفي القسم الخلفي من التلفيف الجداري اليساري الثاني تقيم الصورة البصرية للكلمات والحروف..."[2]، وبهذا التشريع يكون برغسون قد حلل مسألة ظهور الشعور من خلال العقل الداخلي وكذلك قد وعت ما قدمته العلوم العصبية والنفسية حول الدماغ وأن هذه العلوم لا تكفي بل تحاول أن تضيق من الفلسفة موقف الأساس رأى برغسون ان ما قررته هذه العلوم أنه علاقة بين الشعور والدماغ تمثلها حياة النفس تقع دراستها على عاتق الفلسفة حيث يقول: "آه !إننا هنا نستطيع التساؤل هل أعطت الفلسفة حقا ما كان يطلب منها، المتمرس بالمراقبة لذاتية الداخلية يجب عليه أن ينزل إلى داخل ذاته ثم يعود إلى

---

[1]. هنري برغسون: **التطور المبدع**، تر: جميل صليب، اللجنة اللبنانية للترجمة، بيروت، لبنان، 1981، ص01.

[2]. هنري برغسون: **الطاقة الروحية**، المصدر السابق، ص30.

السطح..."[1]، ويقصد برغسون أن الفيلسوف وحده هو الذي يستطيع أن يدرك ما يجول في داخله وفي ذاته من شعور لأنها من مهمة الفلسفة ومجالها معرفة الداخلية المتغيرة فهو يميز بين الفلسفة على الخوف والتوتر والزمان والعلم حدوده المعرفة المطلقة بالمادة الجامدة.

"وإذا استعرضنا الملكات العقلية رأينا أن العقل لا يشعر بالارتياح ولا يحس أنه سائر في المجال الذي خلق له إلا إذا عالج الخام من المواد"[2].

ومن خلال ما قدم فإن برغسون هنا لا يهمل دور في مجال العلم هو الذي يوصلنا إلى المعرفة المطلقة في مجال أشياء ثابتة "إذا كان برغسون يرفض المنهج العقلي كمنهج للفلسفة فهو لا ينكره ميدان العلم لأنه هو القادر على القياس والتحليل والتركيب ولكنه لا يستطيع النفاذ إلى داخل الأشياء بل يعوقها من الخارج فحسب"[3].

ويمكن في النهاية أن نسرق هذه المقارنة السريعة بين المعرفة الرمزية ومعرفة الحدس الباطنية.

1.**المعرفة الرمزية (أو العقلية أو العلمية):** تكون دائما من زاوية خارجية، وهي لهذا لا تعطينا إلا جانبا واحدا فقط من الشيء، إما الحدس فهو يعطينا الشيء كاملا بتمامه وكماله وحيويته، وقوته، وثرائه.

2.**المعرفة الرمزية:** لا تعطينا الحقيقة النهائية للحركة أو ماهية الحركة ذلك، لأنها تترجمها إلى رموز وتصورات، كما تفعل كاميرات السينما، في تصوير كتيبة من الجنود، أما

---

[1]. هنري برغسون، **الطاقة الروحية**، المصدر السابق، ص36.

[2]. هنري برغسون: **التطور المبدع**، المصدر السابق، ص141.

[3]. جميل حمداوي: **الفلسفة لحدسية عند هنري برغسون**، مرجع سابق، ص27.

الحدس فإنه ينفذ إلى صميم الحركة، كما هي الحال عند حركة رفع الذراع إلى الأعلى، فإنني في هذه الحالة أدرك الحركة لمن البطن إدراكا بسيطا عن طريق الحدس.

3.**المعرفة الرمزية تحليلية:** فهي تقطع وتجزئ موضوع المعرفة وتقسمه إلى جوانب وعن صور وتطلق على كل منها اسم "تصورها" لكن الواقع المقطع بهذا الشكل إلى شرائح لا يمكن ان يستعيد وحدته من جديد، أما الحدس فهو الطريق الوحيد لإدراك الموضوع ككل وفي وحدته العينية ذاتها[1].

ب /الحدس والديمومة:

تحتل فكرة الزمن في الفلسفة البرغسونية مركزا جوهريا هي الفكرة أصلية لكل مسائل التي عالجها، والتي ترتبط بالإنسان، وهنا يقصد برغسون بالزمان هو الزمان النفسي والباطني وهو ديمومة لأزمان كما يفهمه الجمهور.

وفي البداية إن مفهوم الديمومة كما جاء في تعريف جميل صليب لديمومة "هي الزمان فإذا أطلقت على الزمان المحدود سميت مدة وإذا أطلقت على الزمان الطويل سميت دهرا"[2].

لكن الديمومة عند برغسون هي: "الزمان الحي كما هو معطى مباشرة في شعور على أنه إبداع وجده وخلق متواصل لصور لم تكن موجودة من قبل"[3]، إذن هي زمنية شعورية باطنية ووجدانية تدرك بالحدس فقط، ويعني هذا كله أن حياتنا داخلية هي ديمومة لا تتوقف متغيرة باستمرار.

ومن الملاحظ أن برغسون انطلق في مفهومه الانتقادي لمشكلة الزمن من الفلسفات السابقة وهذا ما أكده بقوله: "أدركت أن الزمان في فلسفة بنسر عديم الجدوى ولا يفعل شيئا، وما لا يفعل شيئا هو العدم والنسيان، ومع ذلك فقد قلت لنفسي، إن الزمان شيء ما، وهو

---

[1]. إمام عبد الفتاح إمام: **مدخل إلى ميتافيزيقا**، الإدارة العامة للنشر، القاهرة، ط01، أكتوبر، 2005، ص193.

[2]. جميل صليب: **المعجم الفلسفي**، ج01، مادة الديمومة، ص571.

[3]. مراد وهبه: **المعجم الفلسفي**، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2007، ص316.

إذن ذو فاعلية، وماذا يستطيع أن يفعل؟، إن البداهة تجيب على ذلك بأن الزمان من شأنه ان يقف حائلا دون تحقيق الكل دفعة واحدة، أليس هذا دليلا على أن اللاتعين هو طبيعة الأشياء؟، ألا يحق القول بأن الزمان هو هذا اللاتعين بذاته؟[1]، وهنا ينتقد برغسون الذي أقر به سبنسر على أنه زمان غير حقيقي فيزيائي قابل للقياس، وهو كيفي قابل للتضييق.

وفي إطار تأكيده على حقيقة ديمومة فرق بين نوعين من الزمان، الزمان الفيزيائي أي الآلي والمستعمل في حياتنا اليومية وهو زمان خاص بالجسم المتحرك وهو الزمان مكان الخارجي وهنا نتحدث عن الأزمنة المادية الحسية يمكن إدراكها بالعقل.

والزمن الثاني هو الزمن الشعوري هو باطني يعرف بالزمن الديمومة أي زمن الحقيقي الذي يفتقد للحد وهي سيلان دائم لا يقبل التقطع تدركه بالحدس، "الديمومة في فلسفة (هنري برغسون" معنى خاص، وهي الزمان النفسي، أو الزمان الداخلي وتسمى حينئذ بالديمومة المحضة، أو الديمومة المشخصة، وهي تدخل في مقولة الحكم، والفرق بينها وبين الزمان أنها لا تقاس كما يقاس الزمان الرياضي أو الزمان الطبيعي وأن لحظاتها تتجدد دون انقطاع..."[2].

وعليه يرى برغسون إن ديمومة تحيل على الزمن الحدسي النفسي وشعوري العرفاني ينفذ إلى العمق بطريقة مباشرة ومن ثم فهو لا يعترف بالزمن الطبيعي المادي المكاني الثابت.

إن الديمومة تعبر عن الحالات النفسية المرتبطة بالزمان وهي مسيئة بالتجارب الشعورية لا تنقطع فيها بين الأول والآخر أي تيار متدفق من الزمان إذ يقول: "إن شعورنا هو مجرد إثارة بسيطة نذكره دائما كما يقوم به الانتباه من عمل صناعي عند صفه الحالات بعضها إلى جنب بعض في مجال مؤلف من سيال متصل، لو كان وجودنا من حالات

---

[1]. نقلا عن مراد وهبة: **المذهب في فلسفة برغسون**، دار وهداف للطباعة والنشر، ط02، مصر، 1978، ص78.

[2]. جميل صليبا: **معجم الفلسفي**، ج01، نفس المرجع، ص572.

منفصلة تؤلف بينها ذات لا تحس بالألم والانفعال لما كان لنا ديمومة، لأن الذات التي تتغير لا تتصف بالديمومة"[1]، أن حالاتنا الشعورية هي سيال متصل لا يعرف الانفصال أساسها ذات واعية تتغير من حالة لأخرى.

إن الطريق لفهم الزمان النفسي من اختصاص الحدس فهي كما أشرف تتعاقب مباشرة في حياتنا الداخلية التي ارتبط ظهور الحدس برغسون بالزمان أي ديمومة، وهذا ما جاء في كتاب جيل دولز في رسالة كتبها هو فيدينغ "إن نظرية الحدس التي تشدد عليها أكثر بكثير مما على نظرية الزمان لم يظهر لي إلا بعد هذه الأخيرة بزمن طويل"[2].

والحدس عند برغسون يختلف عن كل أنواع الحدس في نقطة البداية وفي الميدان الذي يدركه، فبرغسون قدم لنا الحدس باعتباره الملكة الخاصة بإدراك "الزمان الباطني" أو الزمان الشعوري، وبرغسون بذلك هو فيلسوف الزمن، فقد لاحظ اهتمام الفلاسفة بالمكان، وبالأشياء التي تحتل المكان والذين اهتموا بالزمان لم يفهموا منه إلا هذا الزمان المرتبط بالمكان، وذلك الزمان الآلي الذي نستطيع قياسه بالساعة، أما برغسون فقد اتخذ نقطة البداية مختلفة هي البدء من زمان آخر هو الزمان الباطني ويتميز بأنه:

1. لا يخضع للقياس.
2. زمان تتجدد لحظاته دائما.
3. لا يتصل اتصالا مباشرا بالمكان، لأنه خاص بالحياة الشعورية[3].

---

[1]. هنري برغسون: **التطور المبدع**، مصدر سابق، ص08.

[2]. نقلا عن جيل دولز: **البرغسونية**، ص06.

[3]. طه جابر العلواني وآخرون: **بناء المفهيم دراسة معرفية ونماذج تطبيقية**، ج01، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، 1981، (د.ط)، (د.ب)، ص213.

المطلب الثاني: الحدس وقواعد توجيه الفكر عند برغسون

من خلال ما قدم سابقا حول الحدس البرغسوني، وكذلك بداية بروز صراعات متعددة حول الثنائيات أخرى كالعلم والفلسفة المادة والروح، المكان والزمان سعى برغسون لأن يؤسس من خلال النقد الموجه لهذه الثنائيات إلى طرح إشكالي جديد في الفلسفة يرتكز على المنهج الحدسي في البحث حسب جيل دولز.

ومن هن نتساءل: كيف يمكن للحدس كقوة اختبار باطني أن يحل محل المناهج العلمية للوصول إلى دقيقة؟.

إذا كان الحدس هو منهج برغسون فهو حسي جيل دولز "والحدس ليس عاطفة ولا إلهاما، او انجذاب مشوشا، بل منهج معد وحتى أحد مناهج الفلسفة الأكثر إعدادا له قواعده الصالحة التي تشكل ما يسميه برغسون (الزمان)، في الفلسفة"[1]، ومعنى هذا أن مفهوم برغسون للحدس يتجاوز أو يتعارض مع التعريف شائع لمفهوم على أنه إدراك مباشر للأشياء فثمة قواعد تحكم منهج البرغسوني.

وباعتبار الحدس منهجا فإنه يتأسس على نفق العلم من خلال اعتماد منهج التحليل والتركيب التي يمكن قياسها، إنما هو يعتمد المنهج الحدسي الذي يبدأ من التجربة الشعورية الباطنية، فهو بالتالي يضاهي في دقته المنهج الديكارتي "ويتحول الحدس عن برغسون إلى منهج التحليل وإدراك والتقويم الذي يتقابل مع المنهج العقلي الرياضي والبرهاني"[2].

أي ينبغي على الحدس أن يصوغ قواعد تخصه وتميزه ليجعل منه التجربة للبحث عن الحقيقة ليكون قادرا على مجاراة أكثر المناهج الفلسفية إعداد ويصوغ جيل دولز المنهج

---

[1]. جيل دولز : **البرغسونية**، تر: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط01، 1997، ص05.

[2]. جميل حمداوي: **الفلسفة الحدسية عند هنري برغسون**، المرجع السابق، ص27.

البرغسوني في ثلاث قواعد تأتي من خلال أفعال ثلاث يقدمها برغسون كأفعال للحدس، تتعلق بطرح المشكلات وخلقها والثاني باكتشاف الحقيقة بينها في الطبيعة، والثالث إدراك الزمان الحقيقي وتتمثل هذه القواعد في:

أ- القاعدة الأولى: الحدس هو الذي يبتدع المشكل الحق

وتعني هذه القاعدة أن الحدس من خلل أنواعه وخلق لمشكلات فعلية لإمكانية التوصل إلى الحق غير أن العديد من المشكلات التي تعودنا طرحها تحمل في داخلها العديد من التناقضات حيث يقول جيل دولز عن هذه القاعدة "نقل امتحان الصحيح والخطأ إلى مشكلات بحد ذاتها وكشف مشكلاتها الزائفة، والمصالحة بين الحقيقة والخلق على مستوى المشكلات"[1].

ومن القواعد المكلمة لهذه القاعدة يذكر دولز القاعدة الآتية:

المشكلات الزائفة نوعان مشكلات غير موجودة تتحدد بكون عناصرها بالذات إنما تتتبع خلطا بين الـ "مع" والـ "لا" ومشكلات أسيء طرحها تتحدد في كون عناصرها تمثل خلائط محللة بشكل سيء[2]، تكمن أهمية المنهج الحدسي أن نبحث في مشكلات حقيقية تعبر عن حياتنا شعورية أو ذواتنا الداخلية، فالمشكلات التي تم طرحها سابقا عاجزة عن النفاذ إلى بواطن الذات وبالتالي فهي مشكلات زائفة مرتبطة بالمادة والمكان فهي تعتمد على الرموز في خلق البحث عن مشكلات وبما أن برغسون يؤسس لنمطية تفكير أساسها التغيير الدائم والحركة المتواصلة أي ضد كل ما هو ثابت وساكن ومشكلات الحقيقية هي حركية زمانية متصلة تدرك ماهيتها عن طريق الحدس الباطني أهم خصائصها التدفق اللامتناهي لكي تحسن صياغة إشكالاتها وبهذا يقول برغسون "في رأيي إن مشكلات الميتافيزيقية قد

---

[1]. جيل دولز : **الرغسونية**، المرجع السابق، ص08.

[2]. جيل دولز : **الرغسونية**، المرجع السابق، ص10.

أسيء طرحها عامة وإنها كثيرا ما تتجسد من تلقاء نفسها متى صحح طرحها أو إنها مشكلات صيغة صياغة قائمة على وهم فهي تزول متى أمكن النظر في حدود الصيغة"[1]، ويتحدد شرط إمكان هذه القاعدة في النقاط التالية:

– أن اختيار المشاكل من جهة صحتها أو خطئها ينبغي أن يحمل داخل مشاكل نفسها.

– إن ابتداع المشاكل لا يكون إلا بعد اضمحلال وتبدد المشاكل الخاطئة، وتبددها، بيد أن ابتداع المشاكل يقتضي قدرا من الحرية أي تجاوز للقصد التعليمي الذي يقصد تعيين المطلوب الأقصى للسؤال تحصيل اليقين البرهاني.

– إن ابتداع المشاكل لا يعني اكتشافها "لأن الاكتشاف يحمل على ما يوجد على نحو مسبق فهو آت لا محالة، ان الابتداع فإنه لا يحمل على المشاكل الموجودة بقدر ما هو خلق (Creation) لها أي إعطاؤها الوجود بعد ن كانت معدومة"[2].

ب . القاعدة الثانية: الحدس هو مبدأ التفريق بين الأشياء

ثمة فكرة أساسية يؤكدها برغسون ألا وهي الفرق الجوهري بين المادة الجامدة وهي موضوع الحلم والوجود الحي حيث تكون في صميم الحياة أي صميم الإرادة والشعور، وكذلك إلى عدم الخلط بين المكان والزمان، وبين الساكن والمتحرك، وبين التحليل والتعاطف الروحي، وبين المنطق والمتصل وعن ذلك من الثنائيات التي تختلف في الطبيعة[3].

---

[1]. هنري برغسون: **الفكر والواقع المتحرك**، تر: سامي الروبي، مطبعة الانشاء،دمشق، د.ط، ص105.

[2]. جيل دولز: **البرغسونية**، المرجع السابق، ص05.

[3]. خديجة حوش: **مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في فلسفة بعنوان إشكالية المنهج في العلوم الإنسانية الابستمولوجيا البرغسونية "أنموذجا"**، تحت إشراف دكتورة خيرة بورنان، قسم الفلسفة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2018–2019، ص46.

ويعني ذلك أن هذه القاعدة تتيح لنا التمييز والاختلاف بين الثنائيات وبالتالي فإنه يدفعنا إلى تقسيم الحياة إلى دائرتين العلم والفلسفة، ومجاله الكم الثابت والسكون والمادة ومنهجه التجربة الحسية وكل ما هو جامد، أما دائرة الفلسفة فمجالها الكيف والزمان وكل ما هو في حركة دائمة أي تدفق اللامتناهي ومصدرها الحدس الذي أساسه التعاطف والشعور الباطني.

ج . القاعدة الثالثة: طرح المشكلات وحلها تبعا للزمن لا للحيز

تقتضي هذه القاعدة إذن الجمع بين نظريتين الأساسيتين داخل الفلسفة هي نظرية الحدس ونظرية الديمومة، وكما أثرنا سابق أنه برغسون قدم لنا حدس باعتباره ملكة خاصة بإدراك الزمان الباطني (ديمومة) حيث يقول: "فالحدس الذي تتكلم عليه يتناول الزمان الداخلي قبل كل شيء أن هذا الحدس يدرك تعاقبا ليس بانضمام يدرك نمو في الداخل يدخل امتداد غير منقطع للماضي في حاضر يجور إلى مستقبل"[1]، أي أن طرح المشكلات وحلها لا يكون إلا في علاقاتها بالزمان ليس المكان حيث يقول: "فالحدس مرتبط بالديمومة هي في تزايد تدرك فيه باستمرار غير منقطع الجدة لا يمكن التبوء بها"[2]، يكمن حل المشكلات عندما تكون مرتبطة بالزمان الذي يتميز بالتوتر وامتداد للحيز الثابت الساكن.

ويقتضي تحديد الديمومة بما هي حالات مختلفة ومتعددة، ومتحركة ومتحولة لكنها تعبر عن وحدة متصلة ونوعية إلى تعيين الديمومة حقلا للتنوع الكيفي أي كونها تمثل خروقا في الطبيعة خاصة إذا تبين أنه لا يوجد إطلاقا للخطتين متماهيتين داخل الديمومة، لذلك

---

[1]. هنري برغسون: **الفكر والواقع المتحرك**، المصدر السابق، ص27.

[2]. جيل دولز :**البرغسونية**، مرجع سابق، ص05.

ينبغي التفريق بينها وبين المكان الذي لا يحمل إلا فروق في الدرجة نظرا لكونه يمثل حقلا متجانسا كميا[1].

[1]. فوزية ضيف الله: **ما معنى أن يكون الحدس عند برغسون منهجا لتفكير** المنشور في شبكة الواب، موقع مؤسسة مؤمنون بلا حدود، http://www.Mominoun.com/articles .

الفصل الثاني:

الحدس والإبداع الفني

المبحث الأول: الحدس في مجال القيم الخلقية

المطلب الأول: الحدس والقيم الخُلقِية

باعتبار هنري برغسون من أصحاب المذهب الحدسي والذي لم يستثني فكرتي القيم الخلقية والجمالية في دراسة للحدس مؤكدا في ظل هذه الدراسة على أن القيم هي العامل الأساسي في تحقيق للذات الإنسانية باعتبارها منيعا الأسمى القيم منطلق في طموحه لهذه النظرية بتحديد جملة من المفاهيم المنفتح، المنغلق، المتحرك، ساكن، الإلهام، الضحك، فغن السؤال الذي يطرح على أي أساس ربط برغسون الحدس بالقيم؟.

إن السعي إلى إدراك حقيقة القيم الأخلاقية و الدينية و الجوهرية ، يتطلب منهجا يراعي خصوصيتها الكيفية ، من هذا المنطلق انصب الاهتمام في هذا الموضوع على تحليل منهج الحدس عند برغسون متتبعا لتوظيفه في مسائل مختلفة التي مثلت القضايا الميتافيزيقية ، كالحرية ، و المطلق و الأخلاق ، وهنا تميز برغسون بإبداع منظومة مفاهيم حول من خلالها الجمع بين الفكر و الواقع المتغير و المتحرك ، كان الحدس منهجا لها و عن ذلك يقول برغسون "**وجب ان تكون هناك قوة حدسية تكشف عما هو نفسي و عما هو حيوي عموما وأن يكون نطاق هذه القوة أوسع من نطاق العقل** ".[1]

ومن هنا اعتمد برغسون الحدس كمنهج يلج للمعرفة إذ يعتبر "ان الحدس وحده ملك متوج على عرش المعرفة الإنسانية ، يملك القدرة و يملك الوجود و الحياة " [2]. ومن هذا التصور فلقد تناول برغسون قضية الأخلاق في كتابه منبعا للأخلاق و الدين ، الذي يعد من المؤلفات التي ناقش فيها موضوع الأخلاق بوجودها الآخر ، أي تجاوز سؤال المعرفة في القيم إلى السؤال القيم الأخلاقية في حد ذاتها ، من خلال تطبيق المنهج الحدسي.

[1]- هنري برغسون : **التطور المبدع** ، المصدر السابق ، ص 323.
[2]- مجاهد عبد المنعم مجاهد : **مدخل لى الفلسفة** ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، ب ط،ب ت، ص 129

وفي ظل هذه المسألة نجده يستخدم مفهوم منغلق مقابل مفهوم منفتح ، فكل من هذين المفهومين يجعلهما نوعين من المجتمع ، مجتمع تحكمه الغريزة و مجتمع يحكمه العقل .

إذ يذهب إلى القول" أن هناك تشابها كبيرا بين المجتمعات البشرية ، و حشود النمل و النحل ، و ذلك من جهة أحكام التنظيم و ارتباط الأفراد فيما بينهم لأجل الاستمرار في البقاء، أما المجتمعات الإنسانية فإنها تعي غايتها من هذا التنظيم و تعمل على أحكامه ، لأن العقل أعلى قدرة من الغريزة "[1] ، بمعنى ان المجتمعات البشرية تنقسم إلى مجتمع منغلق تحكمه الغريزة فقط ، و مجتمع يحكمه العقل ، و هو ما تبرزه فكرة التطور من خلال وجود تباين من ناحية التطور بين المجتمعات .

"و يعلن أن الفرق بين هذه المجتمعات المنغلقة و المنفتحة هو فرق في الطبيعة و ليس في الدرجة إذ أن المجتمع المنفتح ليس مرحلة فانية للمجتمع المنغلق بل يقتضي الثورة الأخلاقية و الروحانية ، وهي التي تمكن من الكشف في الباطن الإنساني عن قوة الروحانية النابعة من الأعماق ، و التي هي ضرب من الانفعال العميق و هي التي أيضا طاقة روحانية تدفع تكلس الأنا السطحي المرتبط بالأحوال المدنية . "[2]

وعلى هذا الأساس يفرق برغسون بين نوعين من الأخلاق أخلاق منغلقة و أخلاق منفتحة ، كما أن لتطور اتجاهين متمايزين هما اتجاه الغريزة و اتجاه العقل لذلك يوجد اتجاهين متعارضين للأخلاق يقابلان هذين الاتجاهين المتساويين .

أ/ الأخلاق المنغلقة(ساكنة):

"فالفرد قد يتمثل لضغط المجتمع، أو قد يعمل على تجاوز حدود الجماعة والاستجابة لنداء الإنسانية والمجتمع بطبيعته يرحب بالاتجاه الأول لأنه من الضروري للمجتمع ان

ـ مجموعة من الؤلفين :**موسوعة العربية المعاصرة** ، اشراف :علي عبود المحمداوي ، ج1، عنوان المقال ، هنري برغسون و البرغسونية ،
[1]ـ نورة بوحناش ، منشورات الاختلاف ، الرباط ، 2013، ص 173
[2]ـ المرجع نفسه ص 174

يحافظ على بقائه، ويعمل على تحقيق وحدته وتماسكها، وهو من اجل ذلك يقوم على الضغط أو الالتزام الذي يفرض على الأفراد جهازا من العادات تنحصر مهمته في صيانة كيان المجتمع فيكون الرباط الذي يجمع بين الأفراد مثل الرباط الذي يجمع بين خلايا الجسم الواحد هذه الأخلاق هي كمثابة رجعة غلى حياة الغريزة"[1].

بمعنى أن الأخلاق المنغلقة تمثل مجموعة العادات التي يفرضها المجتمع هدفها توجيه سلوك الفرد، فهو نوع من الإلزام الأخلاقي لأن المجتمع هو الذي يمارس الضغط على الفرد، بوساطة العادة والعادة ما هي إلا محاكاة للغريزة، وهنا يرتبط الواجب أو الإلزام الأخلاقي وعلاقته بالأخلاق المنغلقة عند برغسون، هو أن الإلزام الأخلاقي يعتبر جملة من العادات التي يمنيها المجتمع في كل فرد وفق القيم والمعايير السائدة فيه.

"فالواجب هنا ليس إلا جهاز العادات الاجتماعية، التي تربط أجزاء المجتمع البشري الواحد بعضها غلى بعض مثلما تشد الغريزة أجزاء المجتمع الحيواني وتعمل على تماسكها تماسكا تاما"[2]، ويقصد هنا أن الدور الذي يؤديه الواجب أخلاقي في المجتمعات الذي يحقق تماسكا له وفق جهاز من العادات المتأصلة في أفراد المجتمع.

وعند برغسون مصطلح الواجب يتمثل بما يسميه مجموع الإلزام، ويؤكده برغسون "إن الشعور بضرورة المجموع هذه التي تشعر بها من خلال جواز الأشياء هو ما نسميه بمجموع الإلزام الأخلاقي"[3]، ومنه فيمثل الإلزام فيه ضغط عناصر المجتمع بعضه ببعض، ونتيجة هذا الضغط يتبلور بداخلنا على هيئة جملة من العادات نرتبط بها، وهي بشكل عام شبيهة بالغريزة التي أوجدتها الطبيعة الاجتماعية، لأننا نشعر بالضغط الاجتماعي، على صورة

---

[1]. مراد وهبة: **المذهب في فلسفة برغسون**، مرجع سابق، ص ص141، 142.

[2]. مروان حسين امين: **فلسفة اخلاق عند برغسون**، كلية التربية، جامعة الكوفة، العدد السابع، 2017، ص209.

[3]. هنري برغسون: **منبعا للأخلاق والدين**، تر: سامي دروبي، وعبد الله الدائم، ص63.

الإحساس بالواجب، والهدف من هذه العادات هو حماية المجتمع من التفكك والانحلال ويعني انغلاق هنا وانطواء المجتمع على نفسه وتثبت بقوانين والعادات والتقاليد ومن الصعب الفرد الخروج أو تجاوزها مادام هذا المجتمع منغلق.

وعليه، فغن هذه أخلاق حبيسة وضعيفة تأخذ طابع الإلزام وحبيسة الواجب وفي هذه الحالة عبارة عن التزامات أخلاقية منبعها إلزام الذي يفرضه المجتمع على أفراد، ويؤكد برغسون أن المجتمع هو الذي يرسم للفرد طرق حياته وهذا ما جاء في كتابه "منبعا للأخلاق والدين"، "إن المجتمع هو الذي يرسم للفرد منهاج حياته اليومية، والمرء في حياته مع أسرته...، ولا يستطيع إلا أن يخضع الأوامر وأن ينقاد للواجبات"[1]، وإن المجتمع باعتباره قوة إلزامية له علاقة بالأخلاق المنغلقة التي يعتبر الواجب أخلاقي جوهرها، فالاكتفاء بواجبات المجتمع يؤدي إلى ممارسات منغلقة وبالتالي فهو يرى أن الواجب حين يستهدف المجتمع فحسب، فهو بذلك ينتج أخلاق منغلقة، لأن المجتمع هنا يمثل السلطة القاصرة وهذا ما عبر عنه برغسون بوضوح في قوله: "أما نصف الأخلاق هو واجبات يعتبر الإلزام فيها بضغط المجتمع على الفرد فهذا ما يوافق عليه في غير مشقة كبيرة لأننا نعاني هذه الواجبات في الحياة الجارية، وقد صيغت في أوامر واضحة جلية فمن السهل أن ندركها في جزئها المرئي"[2]، ومعنى هذا بأن الواجب في الحالة الأولى أي الأخلاق المنغلقة ويكون متأثرا بالمجتمع، فإنه يجد صعوبة في إثبات الوعي الأخلاقي، وضغوطات داخل أخلاق المجتمع المنغلقة، التي يكون فيها الواجب عبارة عن مقاومة لذات هنا، أي طاعة الفرد للمجتمع، والخضوع لأوامره خضوعا إكراهيا، حسب برغسون، أن هذه أخلاق هي أخلاق نسبية لأنها تختص بزمن ووقت معين، ولا تساهم في بناء وتطور المجتمع وهي راكدة وجامعة ولا يمكن

---

[1]. هنري برغسون: **منبعا للأخلاق والدين**، المصدر نفسه، ص56.

[2]. هنري برغسون: **منبعا للأخلاق** ،المصدر نفسه، ص56.

التطور على الجمود، وهذا من خلال تفسير العلاقة بين الواجب (الضغط الاجتماعي)، وأخلاق منغلقة "هي علاقة صورة بمحتواها، فالصورة هي المبدأ المحرك والفعال المائل في محتويات أي نوع من أنواع الأخلاق المتعلقة جميعا بغض النظر عن محتوياتها لأنه الوسيلة التي تعين وتحدد السلوك الأخلاقي في المجتمعات الساكنة مهما كان نوع المعايير والأفكار والمبادئ الأخلاقية والاجتماعية السائدة في تلك المجتمعات"[1]، ومعنى هذا أن الواجب لا ينفصل عن أخلاق الساكنة بل أن الضغط المحض لا ينفصل في الواقع عن محتويات هذه الأخلاق وبالتالي إننا إذا جددنا هذه الواجبات الأخلاقية من الضغط فقدت صفة الإلزام الذي يحكمها.

ومنه فإن برغسون أقر بنية هذه الأخلاق.

ب/ أخلاق منفتحة (الحركية):

فهي تتجاوز حدود الجماعة، وهي ليست وليدة الضغط الاجتماعي والتي تأتي عن تطلع وانجذاب وبالتالي فهي تتخطى الواجبات المجتمع فقط إلى واجبات إنسانية القائمة على المحبة وانفتاح على واجبات سامية ذات البعد الإنساني الكوني، أما الأخلاق الثانية فهي ذات طابع فردي، ولذا فهي من تنزع نحو العمل لصالح البشرية، وتنتشر عن طريق الجاذبية من الأمام وهي لا تقوم على الضغط الاجتماعي وإنما استجابة لنداء البطل، وهذا الأخير الذي لا يخاطب العقل بل يخاطب الحساسية وهو لا يعرض قانون ينفذ مثلا يحتذى به"[2].

ونفهم من هذا أن أخلاق المنفتحة تسمو غلى تحقيق العمل لصالح البشرية والتي تصدر عن انفعالات خلاقة يعيشها أفراد استثنائيون (البطل) ثم يحتذي بها الناس، إذن

---

[1]. مروان علي حسين أمين: **فلسفة أخلاق عند برغسون**،مرجع السابق ، ص210.

[2]. مراد وهبة: **المذهب في فلسفة برغسون** مرجع نسابق، ص142، 143.

الأخلاق الحركية هي حياة هؤلاء الأبطال والقديسين والمتصوفين، وتعاليمهم وتشكل تعاليمهم مضمون الأخلاق المنفتحة التي يجذب إليها الناس، وهنا يتحول إلزام إلى انجذاب، وهذا من خلال جملة من الخصائص مصدرها الحياة منبعها الانجذاب تثبت مبادئها بواسطة مثال حي هي سيرة فرد يمثل أرقى صورة للتطور الروحاني خاصيتها الإبداع ومن ثم الحركة، قيم الأخلاق المفتوحة متطورة تتلاءم مع الحياة المبدعة الخلاقة لذلك فجوهرها حب الإنسانية وليدة الانفعال العميق، أخلاق تقدم أخلاق حرية عاملة على التحرر من كل قيود التي تعيق التطور، إن هذا الانجذاب هو المحرك وهو الذي يضفي على أخلاق المفتوحة أخلاقياتها وانفتاحها وحركيتها، عكس أخلاق المنغلقة الذي مبدأها هو الالتزام، إذ ينجذب المجتمع لمنحى التجربة الباطنية لكل فرد من أفراد المجتمع لذلك فالوثبة من المنغلق إلى المنفتح هي وثبة نحو الأمام وهذا ما جاء في قول برغسون: "...لكن هذا الإلزام هو قوة تطلع أو وثبة، بل هو قوة هذه الوثبة نفسها التي أوجدت النوع الإنساني وأوجدت الحياة الاجتماعية"[1]، والوثبة عبارة عن وعي داخلي لدى مجموعة من الشخصيات، قديسين وعظماء وفيها يتجلى النداء لان نداءهم يحرك فينا انفعالا عميقا يولد داخلنا حب وولاء يتجاوزان حدود المجتمع المغلق، لذا دعا برغسون غلى تبني أخلاق المنفتحة من خلال ارتباط بالمجتمع المفتوح الذي هو الإنسانية بكاملها.

إن الحدس البرغسوني يختلف عن كل أنواع الحدس في نقطة البدء التي بدأ منها و في الميدان الذي أراد برغسون أن يكون الحدس له إدراكا " تم الوقوف على تطبيقه في المستوى الأخلاقي الذي كون تصورا أخلاقيا جديدا يبدل فيه الإلزام بالانجذاب "[2] . و بناء على مما سبق تتأسس أخلاقية حدسية حقيقية خلاقة ومبدعة تتجاوز القهر المجتمعي وتتخطى العوائق والاكراهات والموانع المرتبطة بالعادات والأعراف بل هي قيم وأخلاق

---

[1]. هنري برغسون: **منبعا للأخلاق والدين**، مصدر سابق، ص62.

[2] ـ نورة بوحناش : **اشكالية القيم في فلسفة برغسون** ، دار الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2010 م ، ص20

مفتوحة فردية وإنسانية معا، بمعنى أنها متجسدة في انفعالات الشخصيات الفردية المتميزة والمبدعة.

ومما تتم ذكره سابقا في أخلاق المنغلقة والمنفتحة نجد أن برغسون يؤكد على حقيقة هاتين الأخلاق وموضحا سيمات كل منهما إذ يقول: "أخلاق المجتمعات المغلقة الشبيهة في بعض النواحي بخلية النحل أو بين النمل، وهي تكون أصغر وأكمل كلما رجعت إلى صيغ شخصية أي التزام اجتماعي لا تستهدف الإنسانية في مجموعها (تتسع لأمة الوطن) على عكس الأخلاق الكاملة التي تتجسد في شخصية ممتازة تصبح قدوة تدعوا غلى حب الجنس البشري أي أنها تحمل روح التضحية والمحبة، ففي هذه الأخلاق هناك شعور بانفعال جديد هو الينبوع لكل الابتكارات[1] العظمى في الفن والعلم الحضارة الإنسانية، هذا الانفعال يهز كيان النفس هزا عنيفا، إذ يحدث تحريكا للأعماق هذا الأخير لا يستشعره إلا الأبطال والقديسين وكبار الصوفية"[2].

يمكن ان نفهم من خلال هذا أن أخلاق تنحصر في اتجاهين، اتجاه يقوم على التزام الاجتماعي المرتبط لتحقيق مصالح جماعة أو مجتمع فقط، واتجاه هو بمثابة الوثبة المحركة التي تدفع بالمجتمع نحو النمو والتطور وهذا ما جاء في قول برغسون: "إن هناك أخلاقا سكونية هي التي توجد فعلا في لحظة معينة ومجتمع معين، ثم تثبت في عادات والأفكار والمؤسسات ويرجع طابعها ألالتزامي غلى ضرورة الحياة، حياة اجتماعية مما اقتضته الطبيعة، وهناك أخلاق حركية هي وثبة وهي تتصل بالحياة العامة، والمقصود هنا أن أخلاق المنغلقة ما هي إلا إتباع للعادات وأفكار التي ذات طابع التزامي الذي يفرضه المجتمع والذي ينتج عنه ركود للمجتمع وعدم تطوره وفي حين أن هناك أخلاق حركية الذي جوهرها

---

[1]. نقلا عن: عبد الرحمن بدوي: **موسوعة الفلسفية**، المرجع السابق، ص ص337، 338.

[2]. المرجع نفسه، صفحة نفسها.

الوثبة الحيوية وانجذاب لانفتاح نحو واجبات إنسانية الذي يكون فيها إنسان متحرر من أي التزام.

وبعد أن تكلمنا عن الأخلاق الساكنة والمتحركة وعن جوهر كل منهما بقي أن نسأل ما هو منبع هذه الأخلاق المنغلقة والمنفتحة بالنسبة لبرغسون؟، لأن برغسون في معالجته للأخلاق يركز على المصادر والمنابع الكامنة وراء هذه الأخلاق أي يهتم بالقوة الخفية التي تدفع الإنسان إلى العمل بموجب المبادئ الأخلاقية لأنها المحركات الأصلية الكامنة وراء سلوك الإنسان الأخلاقي وعلى هذا الأساس هذين كانتا أخلاق المغلقة والمنفتحة التي تشير الأولى إلى قوة الضغط الاجتماعي (الواجب أو الالتزام) والدفع من الخلف، بينما نجد الثانية كانت نتيجة الانجذاب والتطلع وقوة الدفع من الأمام، وكذلك الحال في معالجته لمسألة الدين، لأن هذه الثنائية هي في الأساس يقابلها ثنائية أخرى هي الدين الساكن والحركي لارتباط القيم وأخلاق بالدين على أساس أن الأخلاق نتاج للمعتقدات الدينية، وهذا ما يؤكده في قوله: "إن مسألة العلاقة بين الدين والأخلاق تكون بسيطة جدا في المجتمعات الأولية، فالأديان البدائية لا يمكن أن يقال عنها أنها أخلاقية أو أنها لا تعني بالأخلاق[1]، إلا إذا تطرق إلى الدين على ما كان عليه في الماضي وأردنا أن نقارن بالأخلاق كما صارت إليه في الحاضر إن العادات في التقديم كانت هي الأخلاق كلها كان الدين يحرم الخروج عنها كانت الأخلاق والدين شيئا واحدا"[2].

وحينما ننفتح على ماهية الدين عند برغسون نجد أنه يوثق الصلة بين الأخلاق والدين فنداءهما واحد في الأهداف والمبتغيات، إذ أن الدين الاستاتيكي (المغلق)، يدور تفسيره وضرورته حول ثلاثة عوامل هي الغريزة، العقل، الخرافة، ويعرفه: "إن سكوني يربط الإنسان

---

[1]. هنري برغسون: **منبعا للأخلاق والدين**، مصدر سابق، ص274.

[2]. هنري برغسون: **منبعا للأخلاق والدين**، مصدر سابق، صفحة نفسها.

بالحياة، وبالتالي يربط الفرد بالمجتمع بان يروي له أقاصيص كالأقاصيص التي يهدد بها الأطفال، فهي لكونها ناجمة عن الوظيفة الخرافية ضرورة الاتفاق تحاكي الواقع المدرك، حتى تصبح أفعالا، أما المبدعات الخيالية فهي وإن كان لها هذا الميل فتقتضي أن تسير معها، قد تبقى أفكارا لا أكثر، أما تلك الأفكار فمحركة أوهام تقبلها عقول ناقدة وإن وجب عليها أن ترفضها[1]، إن الدين الساكن هو الذي ينتج عن ملكة خرافية باعتبارها تسد حاجات الفرد الحيوية عن طريق ما تنتجه من معتقدات دينية يتألف منها الدين المغلق، ولأن الدين الساكن هو الذي فرضته حاجة الإنسان مما جبرته أن يقوم بوظيفته الطبيعية، فالملكة الخرافية هي العلة الفاعلة التي تفسر وجود الدين، لكن من جهة أخرى ترى أن الدين الساكن يعلل بدوره وجود الملكة الخرافية لأن هدفها هو الحفاظ على تماسك هذه المجتمعات بتوليد أفكار ومعتقدات دينية حيث يقول: "فلئن رأينا أن أول أغراض الوظيفة الخرافية، التي نظر عليها هي تقوية المجتمع، فإننا نعلم أنها خلقت أيضا لصيانة الفرد ذاته وفي هذا كذلك فائدة للمجتمع[2]"، وبما أن الغريزة ينظر إليها برغسون على ضوء وظيفتها وهي أبطال تأثيرات الفطرة على المجتمع الناتجة من العقل لأن طبيعة العقل ميالة للفردية وبالتالي فهي تؤثر سلبا عليه، وفي قدراته على التحمل وتحرضه على التمرد ضد هذه المعتقدات إذن هي امتداد لأخلاق المغلقة: "فإن هدف العقل الالتحام الاجتماعي بالانحلال في بعض النقاط، كان لابد من معدل يتفادى خطر العقل، إذ كان لابد من بقاء المجتمع، فلما لم يكن أن يكون هذا المعدل هو الغريزة تفسدها لان مكانها أو قل بقايا من الغريزة حول العقل لكن هذه الغريزة لا تستطيع أن تؤثر تأثيرا مباشرا فلما رأت أن عمل العقل يقوم على التصورات عمدت هي إلى إنشاء تصورات خيالية تصمد أمام تصور الواقع، (...)، وهذا هو في رأينا

[1]. مصدر نفسه، ص274.

[2].نفس المصدر السابق، ص212.

السبب في وجود الوظيفة الخرافية"[1]،معنى هذا أن الملكة الخرافية بتوليد الأفكار الدينية الأولية من خلال الغريزة التي لا زال العقل يحتفظ ببعض الآثار منها، والتي تقوم كرد ضد بعض أوجه النشاط الخطرة فتزرع في عقله تصورات وأفكار الأولية لتغطي دقائق وتبطل مفعولها السلبي على الأفراد وأول مثال يتعلق بهذه الوظيفة بتعلق بفكرة الموت، يستنتج أنه لا محالة ولكن هذا الاستنتاج الذي توصل إليه العقل لا ينسجم مع طبيعة الحياة بل يعرقلها ولا يجعله يتشبث بالحياة كما يقول برغسون: "فلئن كانت وثبة الحياة قد صدقت سائر الكائنات الأخرى عن فكرة الموت فلابد أنه يبطئ حركة الحياة في الإنسان، ولتبطل الطبيعة المفعول السلبي لهذا الاستنتاج العقلي تولد في الإنسان فكرة البقاء بعد الموت"[2].

إذن الدين الساكن فرضته حاجة الإنسان مما جعلته أن يقوم بوظيفته الطبيعية، ويعطينا مثلا بالديانات البدائية القديمة التي فسرت الدين بالخرافة، ومن أهم مميزات مظاهرها الخرافية التي ولدتها الغريزة في حياة الفرد، كما ان الدين الساكن امتزجت مضامينه بروح الجماعة حيث يتبناها الأفراد داخل المجتمع، ويقتنع بان قيم حياته مرتبطة بالمجتمع وهذا ما تقوم به بعض المجتمعات المغلقة، ومن الجلي أن الوظيفة الثانية لدين الساكن عند برغسون ليس إلا امتداد لوظيفة أخلاق الساكنة، لذلك يمكننا أن نعتبر أن الإلزام الأخلاقي والواجبات الاجتماعية رد فعل ضد الأفراد الذين يتناهون في تحقيق واجباتهم بسبب نزاعاتهم الفردية تبعا لذلك مهما بدت بعض المحرمات السائدة في المجتمع غير معقولة من الناحية الجماعية لأنها توجد إلا لتخدم مصالح المجتمع في التماسك والتآزر لمحاربة القوى والميول التي تنزع لتفكيكه "هي الوظيفة التي تتصل ببقاء المجتمع"، وأيضا يقول: "كيف أحال إذا رأينا وراء الأمر الاجتماعي أمرا دينيا؟ ليست تهمنا العلاقة بين الحدين، فكيفما فسرنا الدين

---

[1]. نفس المصدر السابق، ص131.

[2]. مروان علي حسين أمين،**فلسفة اخلاق عند برغسون** مرجع سابق، ص213.

وسواء أكان اجتماعيا بالجوهر أم بالعرض، فغن ثمة ناحية لا سبيل إلى الشك فيها، وهي أن الدين قام بدوره بوظيفة اجتماعية[1]، وهذه الوظيفة معقدة، اختلفت باختلاف الزمان والمكان على أنها في مجتمعاتنا هي العمل على تدعيم مطالب المجتمع وشد أزارها[2].

ونجد النموذج الأخلاقي (الأخلاق المنفتحة) في الأخلاق المسحية على اعتبار أخلاق ترتقي إلى نوع من الصوفية، لأن الأخلاق المتحركة تنتظر ظهور نداء الذي يدعو إلى التحرر والخروج من الانغلاق لأنها إنسانية تنتج من التجربة الإنسانية الباطنية المنجذبة، وأقرب مثال على هذا هو حياة القديسين، لأن هذه الأخلاق مرتبطة بالدين الديناميكي أو الحركي حيث يعرفه برغسون بأنه: "إن الدين الإستاتيكي ليس هو كل الدين، إذ لابد من الانتقال من الدين الإستاتيكي الخارجي إلى الدين الديناميكي الباطني وكلاهما لا ينبثق من العقل إذ أن الإستاتيكي تحت العقل والديناميكي فوق العقل كما أن الدين الإستاتيكي دين بأصله للوظيفة المخترعة للأساطير أي بقية حن الغريزة التي تحيط بالعقل وكأنها حالة، كذلك القوة المولدة للدين الديناميكي هي ذلك الهداب من الوجدان المحيط بالعقل"[3]، أي أن الدين الحركي هو ناتج من الانفعال الداخلي وهو بالتالي مرتبط بالوجدان والحساسية.

وفي تحليله للدين الحركي قد اعتبر برغسون أن تحرر الإنسان من مجال السكون هو امتداد للوثبة الحيوية، وهو انفعال ذاتي صرف، لذلك يعبر الدين الحركي في فلسفة برغسون عن تجربة روحية منبعها الحدس غايتها الاتصال بالله، لا بالمجتمع، ووسيلتها التحرر من أي التزام والسلطة القهرية للخرافات والأساطير.

---

[1]. هنري برغسون: **منبعا للأخلاق والدين**، مصدر سابق، ص100

[2]. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]. نقلا عن: عبد الرحمن بدوي: **الموسوعة الفلسفية**، ج01، مرجع سابق، ص339.

وإذا أطلقنا على هذه التجربة الروحية اسم الدين المتحرك، فذلك لأن هذا الأخير يحقق الطمأنينة والسكينة ولكن تكون بشكل أرقى وأسمى، أي أن برغسون هنا يعرج بنا إلى التجربة الصوفية وعلاقتها المتينة بالدين الحركي، "التجربة الصوفية تعني أن تحت المجال الضيق للشعور منطقة عميقة هي منطقة الحياة الباطنية، حياة اللاشعور هو نوع حال مما تحت الشعور، وأعلى من الشعور وهو يصعد بالنفس إلى حياة الروحية ممتنعة عن العقل بالمعنى الضيق، ففي هذه المنطقة اللاشعورية يتم الاتصال بيننا وبين الله وبين سائر النفوس فيما بينها وبهذا نجد أن التجربة هذه تدل على أننا نشارك مشاركة لاشعورية في موجود أعظم صور الله"[1].

يخبرنا برغسون بأن هذا النوع من الدين يمكن العثور عليه عند المتصوفة المسيحيين أمثال القديس بولس، والقديسة تريزا، القديسة كاترين دوسين، والقديس فرانسو وجان دراك، وغيرهم، قد يكون هؤلاء من وجهة نظر برغسون تختلف تجربتهم الصوفية من شخص إلى آخر إلا أن هناك ما يوحد نداءهم.

حيث يمكن القول أن كل متصوفة إنهم إلا أتباع أصليون للمسيح الذي هو مثلهم الأعلى، وذلك من خلال أن الصوفي المسيحي تنتابه شعور المحبة الذي هو حب الناس جميعا وكان الصوفي يحب من خلال حب الله كل الإنسانية حب إلهيا، وكأن برغسون أراد أن يقول لنا أن مجموع المشاكل الأخلاقية والإلهية المطروحة قد نجد حلالها عند المتصوف الحقيقي والكامل، انطلاقا من إقراره بعقيدة المحبة التي يتألف الكون جميعه بفضلها.

[1]. مراد وهبة: **المذهب في فلسفة**، مرجع سابق، ص114.

المطلب الثاني: الحدس و القيم الجمالية .

أ/ علاقة الحدس بالفن :

إن برغسون مثل تيارا لعب دورا مهما في فلسفة الفن ممثلا بالتيار الحدسي التي جعلت من الفنان عنده يمتلك عينا ميتافيزيقية ذات بدايات حدسية خاصة يستفيد من خلالها متجاوزا العالم الواقعي.

إن الحدس هو الإدراك المباشر للبواطن أشياء التي يمكن الفنان من إدراك ظواهر الأشياء بل وعمق تلك الظواهر، وإذا كان الفن والحدس يقومان في ظاهرهما العام باستبعاد كل ما يلاحظ طبيعي أن يحي إدراك الداخلي المباشر للأشياء حيث يقول: "ولذلك تتماثل وظيفة الحدس والفن في كونهما يقومان بإبعاد الأفكار المصطنعة التي نتجت من ارتباط قدرتنا الطبيعية بالفعل يصنعها مباشرة ذواتنا"[1]، خصوصا في نظرة الفنان إلى الأشياء ما أن الحقيقة تكمن وراء حيثيات الواقع، والحدس عنده جوهر الخيرة الفنية بإزالة كل الحواجز في الواقع، وهنا ينبه برغسون إلى الدولة الفنية التي يمتلكها الفنان والتي تخاطب الإنسان العادي بمنجزه الفني سواء أكان بالحدس رسما (الصورة) أو موسيقى (سمعا)، لأن هذه الحياة لا تدرك بالعقل النظري وإنما بالحدس الغني، وهنا كانت الفكرة التي يرتكز عليها برغسون في تفسيره لعلاقة بين الحدس بالغة أن هذا العالم الذي تداركه بالعقل هو حاكم مبادئ أو قوى الاندفاع الحيوي، والحدس هو طريقنا لفهم هذا العالم، ويقع الحدس بين منزلتين ملكته الغريزة، وملكة العقل"[2]، لهذا يكون الفن حقيقة حدسية ترتهن بتلاحم الفن مع الحدس من خلال توطيد العلاقة بين الحدس والفن في الطبيعة والحياة الفنان بخلق وإبداع تخللته الديمومة، فالحدس هو الطريق المناسب فالجمال يدرك بداهة بدون استعمال العقل أو النظر

[1] .Hemri Bergson : **Le rire**, p, u,f, 173,edition 1962,p17.

[2]. شاكر عبد الحميد: **التفضيل الجمالي**، عالم المعرفة، الكويت، ط01، مارس 2001، ص120.

وهذا ما يظهر في أعمال الفنانين، فإدراك الجمال من خلال الحدس يؤدي إلى التأمل الجمالي الذي يوصلنا إلى الجمال الحقيقي، وهو يصرح: "إن الشيء لا يكون عامرا بالإيحاء لأنه يتصف بالجمال، بل هو يتصف بالجمال لأنه عامرا بالإيحاء"[1].

فالشيء الجميل لا يتصف بالجمال إلا إذا كان عامرا بالإيحاء فهو يربط بين الجمال والروح، لان الحدس هو فهم غامض للأنا والأشياء معا في معرفة تتم بطريقة التوحيد أو المشاركة الطبيعية التي تتم التعبير عنها إلا في العمل الفني إذ سلمنا بأن الحدس هو نوع من الغموض في فهم الأشياء المراد تفسيرها، ولا يصير إلا في تفسير الأعمال الفنية إذ أنه إلى الآن هناك الكثير من الأعمال الفنية الأخرى، ويجعل من الباحثين والنقاد والدارسين على حد سواء أن يبحثوا ويكشفوا عن حيثيات ذلك المنجز الفني، والغموض هنا ليس شائبة تصيب عمل الفنان بقدر ما يريد الفنان يبث أفكاره وهمومه الفنية في منجزه الفني، أو شعرا أو قصيدا، إن ربط برغسون الحدس في الفن هو كمثابة الفضول الذي يحاول الكشف عن ماهية العمل الفني لذلك، يرى برغسون أن جوهر هذا العمل ألا هو حدس الفنان، وما يتوصل إليه من نتائج دون ترتيب منطقي فالعمل الفني هو مجموعة من الأفكار التي يركبها الفنان حسب رغبته في نتاجه الفني أي كان نوعه وجنسه حتى تصل إلى غايته وما يصبوا غليه وما يريد قوله في ذلك المنجز الفني، وهذا ما جاء في كتابه الضحك: "...ينتج عن ذلك أن الفن يهدف دائما غلى الفردي، إن ما يثبته المصور على الشاشة هو ما شاهده في مكان ما، ذات يوم، ذات ساعة، بألوان لن ترى أبدا، وإن ما يغنيه الشاعر هو حالة نفسية كانت حالته وحالته فقطن وهي لن تتكرر أبدا"[2]. أي أن الفن دائما ما يكون فرديا خاصة لذلك الفنان أو شاعر أو المصور وما شعر به أو قد رآه في وقت ما أو مكان ما، وهذا ما

---

[1]. نفس المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]. هنري برغسون: **الضحك، تر**: علي مقلد، ص106.

أكده في قوله: "ومهما جهدنا في إعطاء هذه الأحاسيس أسماء عامة فهي لن تكون نفس الشيء في نفس أخرى، إنها فردانية خاصة"[1].

حيث رؤية الفنان هذه يجب أن تكون خالية من منفعة ومادية من اجل نزاهة هذا الإدراك الحسي لهذا يقول: "الفن رؤية تقتضي أن يكون الحس أو شعور...مجردا... عن منفعة، أي أنها تنطوي على شيء من اللامادية في الحياة"[2]، أي انه يتجاوز الرؤية الكمية والمجزئة للواقع، فهو ينظر بمنظار ميتافيزيقي ينافي المادية أي يتعدى حدود العقل.

ومن جانب آخر يرى برغسون أن الفنان في لحظة الإبداع يكون شخصا متناغما وملتحم مع الواقع، فلا شك انه لا يبالي ولا يعبر أدنى اهتمام بالحياة المادية والعلمية إذ أنه يكرس اهتمامه على النقاط التي لا يعدها ولا يقصها عامة الناس، ويقسم الناس حسب نظريته الحدسية إلى قسمين:

***الكثرة الاعتيادية:** الذين يتعاملون مع الحياة وتكون رؤاهم مرتبطة بالمشهد الحسي في كل شيء ويدركون الحياة بالشكل الظاهري قائم على الأسس النفعية بمختلف أشكالها.

***القلة القليلة:** من البشر والذين وصفهم بالحدسيين الذين يتعاملون مع الحقائق ببواطنها الأصلية[3].

---

[1]. هنري برغسون: **الضحك**، المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2]. هنري برغسون: **الضحك**، مصدر سابق صفحة نفسها.

[3]. د. نجم عبد الحيدر: **علم الجمال و آفاقه و تطوره** ، وزارة التعليم و البحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ط2 ، 2001م 1422هـ. ص 92.

ونتج من هذا يمتلك قلة من الناس ملكة الحدس، وهم الذين لا يأبهون لمتطلبات الحياة وأشكالها المادية في حاجاتهم ومنافعهم المجردة، لأن برغسون ابتعد عن النظرة النفعية إلى الأشياء فقد جعل من الفنان أن يكون بعيدا عن نفعية ومادية وبذلك يكون أكثر إبداعا.

لم يكتب برغسون بحثا خاصا يتناول فيه الظاهرة الفنية ويحث في ماهيتها، وهذا بالضبط ما كان يقصده لان أفكاره حول الفن كانت بعين فنان لا فيلسوف وقد تحدث عن الفن وألقى أضواء على القاضي في ثنايا بحث عن ميتافيزيقا، كما يمكن القول أن علاقة بين الحدس والفن في الطبيعة هي علاقة تكاملية فهما نابعان من مصدر واحد، وهذا ما أكده برغسون في قوله: " إذا جاء الواقع مباشرة يصنع قوانين ووعينا، وإذا استطعنا أن نكون على اتصال مباشر مع أشياء ومع أنفسنا، اعتقد تاما إن الفن يصبح غير ذي جدوى، أو بالأحرى إننا نكون جميعا فنانين، إن نفسنا ترتعش عندها بالاستمرار تجاوبا مع الطبيعة"[1].

ويعني هذا أن علاقة إنسان بالعالم في غياب الحدس تصبح حسب برغسون جميعا فنانين لأن الحدس لا يمتلكه جميع الناس بل الأقلية منهم الذين يصلون لنا حقيقة هذا الواقع لأن بيننا وبين الأشياء الخارجية جدار سميك والحدس والفن اللذان يرتبطن بالواقع لأن الخلق والإبداع هما دليل قدرات التي يتصف بها الفنان عن غيره من عامة الناس فهو يستطيع التعبير والكشف عن التجربة الباطنية، إذ يتخذ الفن كوسيلة للإدراك.

ويصرح أيضا: "يوافقهم على أن الفنان بالفعل رجل غافل أو قليل الأفكار ولكنه يقرر أن انتباهه موجه إلى ما نحن في العادة غافلون عنه ولهذا يتساءل برغسون قائلا: "كيف يتسنى للفنان وهو منفصل عن الحقيقة الخارجية، المعزول عن الوجود الواقعي أن يرى من العالم الأشياء أكثر مما نراه نحن في معظم الأحيان؟، يقول برغسون مجيبا عن السؤال[2]

---

[1]. هنري برغسون: **الضحك**، المصدر نفسه، ص100.

[2] زكرياء إبراهيم: **فلسفة الفن في الفكر المعاصر** ،دار الثقافة للنشر و التوزيع ، مصر،د ط ، ص 101

قائلا: "إذا أردنا أن نفهم السر في العادة عن الموضوعات الخارجية ل عن أنفسنا نحن أيضا إنما هي الرؤية محدودة"[1]، يعني أن الفنان أقل انشغالا منا بالجانب الوضعي المادي من جوانب الحياة، من حيث انه يقوم عدد أنقاض الرؤية النفعية للعالم وأن الفن يتجاوز الانطباع النفعي الذي يكونه إنسان عن العالم ويجعلنا ندرك البعد الجمالي الكامن في ماهية الأشياء ذاتها.

بـ /الجمال كمظهر حدسي من مظاهر الجمال:

يبحث برغسون عن مشترك وعما يجعل الفعل الجمالي فعلا كونيا، وهذا ما يبديه تصوره في مسألة الإدراك الحسين والحدس الجمالي حيث يؤكد أن هاتين الخاصيتين متلازمتان بالضرورة في ممارسة الوجودية للإنسان فإن كان الإدراك الحسي إدراكا معرفيا يعلم به الإنسان الأشياء والموضوعات فإن الإدراك الجمالي هو إدراك لنهايا الواقع...

يرى برغسون: "بمثابة عين ميتافيزيقية فاحص ووسيلة إدراك مباشر تتيح للفنان أو مبدع النفاذ إلى باطن الحياة من اجل رؤية ما نحن في العادة عاجزون عن رؤيته بينما يراه الفنان ويقدمه لنا في صورة إنتاجه الفني ويحاول ربط الدافع الفني بالإدراك الحسي..."[2]، ومن هنا يكون الإدراك الحسي عتبة ضرورية لمعرفة الأولى لا تكتل غلا بحضور التجربة الجمالية ملازمة لها، وفي هذا كله يؤكد برغسون أن الماهية الجمالية ماهية حدسية خالصة.

ودارس لفلسفة برغسون نجده يستحضر التجربة الباطنية من باب التجربة الصفية خاصة في كتابه منبعا للأخلاق والدين والتصوف في معجم لالاند، "وهو الاعتقاد بإمكانية وجود وحدة حميمية ومباشرة بين العقل الإنساني والمبدأ الأساسي في الوجود وتؤلف هذه

---

[1]. زكرياء إبراهيم: **فلسفة الفن في الفكر المعاصر** ،المرجع السابق ص 101

[2]. المرجع السابق ، ص 103.

الوحدة نموذجا للوجود وللمعرفة في آن واحد يعلو على نموذج الوجود والمعرفة العاديين[...] والظاهر الأساسية في التصوف هي ما نسميه بالوجود وهي حالة ينقطع فيها كل اتصال بالعالم الخارجي، وفيها تكون للروح إحساس بأنها تتصل بموضوع باطني وهو وجود كامل وجود لا متناهي هو الإله والتصوف حياة حركة وتطور"[1].

أي أن هناك تقارب بين التجربة الصوفية، والباطنية بمعنى آخر تقارب بين الفنان والصوفي لأن المنهج الذي يستقيان كل منهما واحد وكذلك هناك امتزاج بين التجربة الصوفية والفنية يتم في التجربة الجمالية من خلال ما يحدث من اتحاد بين الذات الباطنية والموضوع الخارجي ومنه فإن التجربة الجمالية عند برغسون تقوم على أساس نزعته الحدسية، وأن الحدس عنده هو جوهر الخبرة الفنية، في هذا المجال يوضح برغسون بعض الأسئلة قصد التطابق بين الحدس والجمال.

فيرى أن هناك صراع باطني بين قوى متنازعة أي بين قدرة الفنان الإبداعية وإمكانية تجسيدها على أرض الواقع لتظهر في شكل نتاج إبداعي.

إذن إن التجربة الفنية يعيشها كل الناس وإن عجزوا عن الإبداع فلا شك أنهم يتحملون بصفة التذوق للفن"[2]، ومما لا شك فيه أن هناك علاقة وطيدة بين الحدس والفن، فالإبداع يزيل كل المواطن السطحية ويضع المتلقي أمام ذاته عن طريق التذوق، فالتجربة الجمالية لا تقتصر على العملية الإبداعية التي يمارسها الفنان يل تتضمن في إطارها تجربة المتلقي التي يحييها أثناء تذوق العمل الفني.

---

[1]. أندري لالاند: **معجم المصطلحات الفلسفية والنقدية** ، مرجع سابق، ص662.

[2]. نسيمة حشاشي: **مذكرة لنيل شهادة ماستر في الفلسفة: المنهج الحدسي عند برغسون**، تحت إشراف خيرة بورنان، قسم فلسفة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2018/2017، ص57.

المبحث الثاني: الإبداع الفني

المطلب الأول: نظرية الإلهام والعبقرية

تعتبر نظرية الإلهام والعبقرية تفسيرا لميلاد العمل الفني، فالفنان يستلهم عمله الفني لا من العقل الواعي أو شعور ظاهره وإنما مرتبطة بالأعمال الدفينة للفنان المبدع والتي ينبثق منها عمله الإبداعي، وتؤكد هذه النظرية على فكرة الأصالة الذاتية للفنان، فمعظم الفنانين يرجعون فنهم إلى أنه ثمرة لقبس من الإلهام، وهدفهم من ذلك إثبات أصالة ذلك الفنان وبعدهم عن التقليد، ومحاكاة أعمال غيرهم، فهذه النظرية إذن تؤكد الأصالة الكلية للفنان، مادام فنه غير متأثر بفن إنسان آخر، وغير ناتج عن مجتمع أو تاريخ، وغير فاضح لقرانين تحدث في ذهن الفنان فجأة مما يصعب تفسيرها.

وإذا ما تعمقنا فإننا سنجد أصولا لنظرية إلهام منذ القدم منذ العهود الأولى حيث تناولها سقراط غلاطون وأرسطو غذ يرى أتباع هذه النظرية أن الإلهام هو أساس الإبداع الفني فقد ذهب أفلاطون إلى أن مصدر الفن هو إلهام أو وحي يأتي للفنان من عالم مثالي فائق الطبيعة والفنان رجل ملهم يستمد فنه من ربات الفنون"[1]، وقد استقروا على وجود آلهة تتخصص بالفنون أي كل فن لديه ربة أو آلهة.

وتناولها العديد من الفلاسفة من بعدهم في أزمة لاحقة تناولت هذه النظرية وإسهامات مبتكرة على أسس فلسفية وسلمية.

وبما أن الحدس عند برغسون هو عرفان من نوع خاص، ونطلع على ما فيه من طبيعة مفردة لا يمكننا أن نعبر عنها بالكلمات وبالتالي فهو نوع من الوحدة الروحية وهي كثيرا ما تكون مصحوبة بمظاهر انفعالية حادة حيث أشار إلى أن جوهر الإبداع هو

[1]. مصطفى عبدة **فلسفة الجمال و دور العقل** ،مكتبة مدبولي . القاهرة ط2 1999ص16

الانفعال الذي ينقسم إلى نوعين انفعال سطحي (تحت العقل) وانفعال عميق (فوق العقلي)، بسبب بزوغ الإبداع، وينشأ هذا الانفعال العميق نتيجة الاتحاد المباشر بين المبدع والموضوع الذي يشغله، فإذا وقع هذا الاتحاد فإنه يتبلور في حدس"[1]، ذلك أن الانفعال هو شيء حاصل في مختلف الإعتمادات الباطنية المنتهية إلى مجالات التفكير وانتهاؤها إلى تفكير (عمل فني) يعني تحولها غلى صيغ فكرية أو إبداعية جديدة مجردة فهي مقترنة بالإبداع، وهي من تلاقح الانفعالات الوجدانية بالعمليات الفكرية، ولما كان هذا الفعل هو الذي يوحد ما بين المبدع وموضوعه نشأ ما يسمى بالحدس، إذ يذكر أن العظماء الذين يتخيلون فروض والإبطال والقديسين الذين يبدعون المفاهيم أخلاقية لا يبدعونها في حالة جمود، إنما يبدعون في جو حماسي وتيار ديناميكي تتلاطم فيه الأفكار، ويذهب برغسون "إلى أن الإبداع إنما هو أولا وقبل كل شيء انفعال... وهذا الأخير اندلاع نار الوجدان على حين فجأة بحيث ينبثق من شرارة الحدس إبداع أصيل يعبر به الفنان عن شيء كان يظنه غير قابل للتعبير"[2]، حيث أن عملية الإبداع الفني تتم تلقائيا والفنان ذاته لا يعلم كيف يرتقي عمله ولا يستطيع تفسير ما يقوم به فهو كالأداة في "قوة غير مفهومة تقوده دون وعي منه في عمله الإبداعي".

لأن برغسون يقر بوجود منهجان لمعرفة الأشياء، أول يقتضي بأن تدور حولها، والثاني بأن ننفذ إليها[3].

ويعني هذا أن الأول هو معرفة النسبة للأشياء المرتبطة بالعقل النظري أما الثانية فهي معرفة مطلقة يقوم بها الحدس الباطني للوصول للأشياء لأن هذه الأخيرة هي الطريقة الوحيدة التي توصلنا إلى عمق الأشياء والنفاذ إلى باطنها، وهذا ما يحتاجه الفنان لكي

---

[1]. حسين أحمد عيسى: **الإبداع في الفن والعلم**، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص ص54ن 55.

[2]. عبد اللطيف محمد خليفة: **الحدس والإبداع**، مرجع سابق، ص43.

[3]. أميرة حمي مطر، **فلسفة الجمال وأعلامها ومذاهبها**، دار البقاء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998، ص189.

يوصل لنا هذا الانفعال الحاصل نتيجة عمله الفني، لان هذه الطريقة هي التي يدرك بها الفنان ما لا نستطيع رؤيته وما هو الفريد منها، لأن الفنان والمبدع في نظرية برغسون هو: "الإنسان الذي يضع بين أيدينا منتجات خيالية وإبداعية بل هو إنسان ناقد البصر عميق الحدس حاد البصيرة، يمتلك قدرة هائلة بإدراك ما يفوتنا في العادة إدراكه نظرا لأننا منقولون بالعمل والحياة في حين يتفرق في النظر والتأمل"[1]، لذلك فإن الفنان المبدع يمكن أن يكشف عنها بسهولة، حيث يمكن القول أن الإبداع والخلق للتجربة البانية هي دليل على تلك القدرات التي يتصف بها الفنان على غيره من عامة الناس فهو إنسان يستطيع التعبير والكشف عن التجربة الباطنية إذ يتخذ الفن كوسيلة لإدراك الزمن، كما يمكن القول أيضا أن هذه الطاقات الإبداعية الروحية ترافق المبدع طيلة فترة إبداعه والتي دون مقدمات "فقد تعامل برغسون معه (الحدس) على أنه يعني المعرفة الفجائية التي ليس لها مقدمات"[2].

بحيث يصعب علينا تحديد خصائصها أو مقارنتها لأنها تحدث فجأة وهذا يعني أن الأصيل هو ذلك العمل الذي لا يشبه أي عمل آخر في وجه من الوجوه، فلا نلمك سوى أن تتعجب له وتندهش فأصالته تجذب انتباهنا وتنتزع إعجابنا، ويذهب برغسون غلى أن أصالة وجوه العمل الفني تجعل من المستحيل أن تتنبأ مسبقا كما سيكون عليه: "فالسمة الأساسية التي يتميز بها العمل الفني الأصيل إنما هي استحالة التنبؤ بها مقدما"[3]، وهذا يعني كل محاولة لدراسة هذا الفن هي محاولة فاشلة منذ البداية باعتبارها تقدم نتائج سطحية.

إن الفن والإبداع الحقيقي تبرز عظمته في الأثر الذي تجلت فيه وذلك كفكر خلاق وهو الذي يهب القيمة المثلى للجهد الذي يعمل على خلق الآثار الفنية، أي له علاقة مباشرة بالصور، والكلمات فهو غاية قصوى في الإبداع، فهو يلازم الفنان أو المبدع ويتوقف حين

---

[1]. مرجع سابق، **الحدس والإبداع**، ص46.

[2]. مرجع نفسه ، صفحة نفسها

[3]. زكرياء إبراهيم،**فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، مرجع سابق، ص25.

تتجلى الصورة أو القصيدة وفي هذا المقام يقول برغسون: "فإن نظرنا في الأثر الأدبي أو الفن نجده نتيجة انفعال واحد من نوعه غير قابل لتفسير يطمع للتعبير عن ذاته، ومن يمارس كتابة الأدب يتحقق الفرق بين الذكاء المتروك وبين الذكاء الذي ينقحه الانفعال بناره، فيتولد نتاج رائع يكون حصيلة التطابق بين الكاتب وموضوعه، أي حصيلة الحدس"[1]، في هذا الشأن يوضع عملية الإبداع الفني وكيفية انتقال الفنان المبدع من التخطيط المجرد إلى التحقيق المتحقق في الصور أي موضوع فنه، وهنا يقارن برغسون بين عملية الإبداع الفني والصناعة فيقرر أن العملية الأولى ضد الثانية التي لا تقبل الإعادة والتكرار لأن هذه الأخيرة ناتجة عن إلهام ووميض دون مقدمات.

"فالشيء المصنوع يرسم شكل العملية التي صنعته، وأريد بذلك أن الصانع يجد في إنتاجه ما وضعه فيه بالضبط، فإذا أراد صنع "آلة" فإنه سوف يقطع أجزاءها جزءا جزءا، ثم يجمعها، ومتى تم صنع الآلة فإنها ستسمح لنا برؤية القطع وطريقة جمعها، والنتيجة في جملتها تعبر هنا عن العمل في جملته، وكل جانب من العمل يقابل جانبا من النتيجة"[2]، ونفهم من هذا أن الصانع متى قرر صناعة فإنه إما المبدع أو الفنان فهو يكون نتيجة إلهام والانفعال الباطني لذلك الفنان، لذا فعمل الفنان يمتاز بالأصالة على عكس الصانع الذي يكون عمله محاكاة وتقليد، فالعملية الفنية تجلي للحرية الباطنية والصفة الأساسية التي يمتاز بها العمل الفني الأصيل هي استحالة توقع أنه سيحصل مستقبلا وهذا ما يميز المنجز الفني عن الصناعة أو المبدع عن الصانع.

غن التفسير الفلسفي الميتافيزيقي عند برغسون لإعادة الاعتبار للجوانب الروحية هي التي يجب فهمها من اجل فهم وتقييم العبقرية المبدعة لديه، برفضه أن يكون العقل هو

---

[1]. علي أبو ملام: **في جماليات نحو الرؤية جديدة إلى فلسفة الفن**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر واتوزيع، بيروت، 1990، ط01، ص94.

[2]. هنري برغسون: **الطاقة الروحية**، مصدر سابق، ص89.

طريقة لبحث في الحياة الباطنية النفسية، أنه طمح أن تكون فلسفته بمنزلة عودة واعية إلى معطيات الحدس، فهو يرى أن المعرفة الحدسية المباشرة تخالف في جوهرها المعرفة العقلية، إذ أن الحدس غريزة عليا يتعرف الكائن من خلالها على عالمه الداخلي وهو يتعارض تماما مع المعارف البرهانية العقلية التي تفتح أمام الفرد إمكانية معرفة الخارج فقط.

فالحدس على حد تعبير برغسون هو نوع من تعاطف يجعل الفرد يتفهم لوحده ما يدور داخل عمقه النفسي، وهذه المعرفة الحدسية تبقى فردانية خاصة بالشخص وحده لا يمكن إن تقل إلى الآخرين عبر الكلام، ذلك أن الحدس لا يمارس فاعليته في العالم الخارجي بل يزيل كل الحواجز المادية، "لان الغريزة هي الجانب الذي نشارك به في وحدة الوجود، والاتصال وبين مستوى الشعور أو الوعي"[1]، يتيح لصاحبه أن يرى مشهدا عاما للوجود بعلاقاته الباطنية العميقة، وهذا المشهد العظيم هو الحدس نفسه، الذي يتميز به كل العباقرة المبدعين ومن علماء والفنانين، فالفنان يتعمق في داخل موضوعه بفضل الحدس الذي يزيل الحواجز المكانية والزمانية وبينه وبين هذا الموضوع ويجعله ينفذ إليه بنوع من التعاطف"[2].

وبالتالي فإن الحدس هو الوسيلة لفهم ما نحتاج معرفته إلى نوع من التعاطف والاندماج الداخلي، لهذا كانت هذه صفة العباقرة الذين يستطيعون الجمع بين الذات الباطنية والموضوع الخارجي الذي يكون من الإلهام والعبقرية، أو كما يقرره برغسون هو من انفعال وهزة عاطفية التي تبزغ من الحدس، "...الذي تصل فيه الغريزة إلى مستوى الشعور فتبزغ لحظة الحدس وتتيح للعبقري أن يشارك في وحدة الوجود ويتحد مع موضوعه في تعاطف وتناغم رائعين، إن بزوغ الحدس في هذه اللحظة يكون مصحوبا بانفعال عميق هو عبارة عن هزة عاطفية في النفس"[3]، لأن المعرفة بواسطة هي مباشرة، وبالتالي فليس ثمة أي وسيط بين الذات

[1]. حسين احمد عيسى :**الإبداع في الفن و العلم** ، المرجع السابق، ص54.

[2]. نفس المرجع ، صفحة نفسها

[3]. نفس المرجع ، صفحة نفسها.

وموضوعها، لأن الحدس يستبعد كل التوسطات ويدرك الواقع الحقيقي الأصلي، إن بزوغ تلك الفكرة (الحدس) فقد كان تلقائيا وطبيعتها فردية، وهذه الأخيرة عبارة عن شعور (انفعال) خاص عن الشيء الذاتي مقوم لعبقرية كل فرد وما لديه من الإبداع لا يشاركه أحد سواه، ليحدث نوع من التعاطف واندماج الداخلي لتحد مع موضوعه الخارجي.

ومنه فغن الانفعال الذي يتحدث عنه برغسون الذي قوة دافعة للفنان التي تدفع به إلى الإبداع وتجسيد الفعلي لهذا الإبداع بعدما كان مجرد أفكار مجردة ناتجة عن الحدس.

وهذا حسب هوية هذا الفنان "أما الانفعال فهو القوة الدافعة التي تدفع بهذا التخطيط نحو التحقيق الفعلي في الواقع الذي يعيشه الفنان تبعا لهويته وللمادة التي يعبر من خلالها، فإذا كان فنانا تشكيليا امتلأ التخطيط بالصور البصرية، وإذا كان موسيقيا امتلأ بالصور السمعية، وإذا كان روائيا أو مسرحيا امتلأ بالأحداث، وهكذا تكون مهمة الانفعال هي أن يثير الذاكرة فتنشر الصور التي تملؤها وعندئذ يأخذ الفنان من بين هذه الصور ما يلاءم التخطيط العام الآخذ في التحقيق والناتج عن الحدس"[1].

لأن القوة هي التي تجعل هناك صراح داخلي مع قوة مبهمة والذات المبدع لكي ينشأ عملية الإبداعية يكون بزوغا فجائيا للوعي الباطن يكون التداعي الباطن الذي ينطلق منه المبدع ويعتبره قوة تطلق عناصر الانفعال ومنه يترجم هذا الانفعال إلى نتاج فني "إن الشيء الذي يسمى لا يمكن أن يكون غير هذه المشاعر الحركية التي تتولد عنها الأفكار والأمثال... إنها النفس تريد أن تتجسد في جسد، وهي التي تنحصر مهمة الفنان في ترجمتها... وهي التي يرجع إليها دائما من خلال تنفيذه للعمل الفني"[2].

---

[1]. حسين احمد : **الابداع في الفن و العلم** ، ص55.

[2]. جان برتيملي: **بحث في عالم الجمال**، تر: أنور عبد العزيز، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1970، ص536.

نستنتج أن العملية الإبداعية عند هنري برغسون قائمة على ربطه لهذه العملية بالحدس الذي يبزغ فجأة لأنها عملية صراع بين الانفعال الذي ينتج تصوراته وأفكاره وهذا النتاج يكون في ميادين الشعر والأدب والفنون التشكيلية لهذا تكون صيرورة الإبداعية بثلاث مراحل هي الإلهام أو ولادة الفكرة أو الانتقال، ثم مرحلة التجسيد المادي وفيها يختلف تجسيد الفكرة ماديا حسب هوية الفنان، أما المرحلة الثالثة فهي التلقي أو التذوق الفني حيث ينتقل العمل عن صاحبه ويصبح ملكا لتذوق المتلقي الذي يبعث في نفسه مشاعر الإعجاب أو الذهول.

المطلب الثاني: نظرية الضحك

وكما ذكرنا سابقا إن برغسون إذا كان تحدث عن الفن في ثنايا بحثه سواء مؤلفه "الضحك" الذي يعتبر من مؤلفاته التي تناولت موضوع الضحك من منظور فلسفي تحكمه منطلقات نظرية واضحة، فانطلاق من اتجاهه الحيوي.

ينظر برغسون إلى الضحك باعتباره شيئا حيا، لذا يؤكد معالجته بنفس الاهتمام والتقدير الذي نكنه للحياة نفسها، فهو عبارة عن دعوة مفتوحة للبحث عن معنى الضحك وخصائص المضحك، لأنه قدم تفسيرا مغايرا للبنية الفنية للمضحك، كما وضع مجموعة النقاط التي تساهم بشكل كبير في خلق عمل كوميدي، لأن هذا المؤلف من شانه أن يمدنا بمفاتيح اللازمة لفهم فلسفة الضحك عنده.

فالحياة في نظره تتطلب من الإنسان التشدد والمرونة، وغياب هذين العنصرين عن جسد الإنسان فكره وطبعه، يفتح المجال لمجموعة من النقائص التي لابد من التغلب عليها، لتحقيق العيش الجيد، وخاصة أنه قارب مسألة الضحك من زاوية أخلاقية ترى في الضحك تقويما لسلوك الاجتماعي حيث يقول: "إن الضحك يعبر إذن عن نقص فردي أو اجتماعي يستدعي التصحيح المباشر، إن الضحك هو هذا التصحيح بالذات، الضحك هو نوع من الحركة الاجتماعية يبرز أو يقمع نوعا من السهو الخصوصي عن الأشخاص وفي[1] الأحداث"[2]، فإن هذا الأخير يتدخل معنويا من اجل التصحيح بواسطة الضحك الذي يعد سلوكا اجتماعيا ، ويقول في موضع آخر: "كل جمود وتطلب في الشخصية، وحتى في الجسد، سيكون مشبوها بالنسبة إلى المجتمع إذ الدلالة ممكنة على نشاط يخبر أيضا على نشاط ينعزل، وينحو نحو الابتعاد عن المركز المشترك الذي حوله يدور المجتمع غنه أخيرا

[2]. هنري برغسون: **الضحك**، مصدر سابق، ص61.

دلالة على التجاوز على الانحراف"[1]، وفي الحياة الإنسانية مجموعة من النقائص التي يعمل الضحك على تصحيحها، فهو يصحح التصلب بالمرونة، والثبات بالتغيير أو الجمود، وآلية بالحيوية والتسلي بالاهتمام، والانعزال بالاجتماع.

فالضحك إذن ملكة اجتماعية يراد بها تصحيح الخطأ أو النقائص في معاملة الجماعة وبالتالي فهو له وظيفة اجتماعية، "الضحك دواء الغرور، وإذا كان الغرور داء اجتماعيا فإن للضحك الذي هو دواؤه وظيفة اجتماعية أيضا"[2]،لأن الضحك هو فعل اجتماعي لأنه ربط وظيفته بالمجتمع هي إزالة كل قيود وإعادة التكييف كل فرد كي يتلاءم مع الجميع، وإصلاح كل العيوب الاجتماعية المرتبطة بالجمود والتصلب ونقصان المرونة والانعزال والغرور، وهذا ما يؤكده أيضا في قوله بالوظيفة الاجتماعية للضحك، ولهذا فإن المجتمع يرفع فوق رأس كل فرد إن لم يكن سوط الإصلاح فعلى الأقل احتمال الإهانة التي وإن كانت خفيفة فإنها تبقى مرهونة تلك هي وظيفة الضحك، فالضحك هو دائما مشينا بالنسبة للشخص المضحوك منه، هو حقا نوع من التوبيخ الاجتماعي"[3]، ونفهم من هذا أن برغسون يكاد أن يكون الضحك عقابا اجتماعيا خفيفا لمن ينحرفون عن المجتمع إنما تكتفي بالضحك من الأخطاء التي يسهو فيها الإنسان عن التقاليد الاجتماعية، فهذه الأخطاء يكفي في التحذير منها أن يتعرض صاحبها للضحك، وأن يكون هذا الضحك عقوبة على قدر الإساءة العارضة، فيحسب في هذه الحالة كأنه قانون خفيف لأنه تنبيه اجتماعي لمن يغفل عن أعراف أو هيئة اجتماعية، نستنتج مما سبق أن:

وظيفة الضحك اجتماعية، أي أنه حين يضحك المرء من شخص آخر أو من تصرفه فإنه يقوم بدور المصلح الاجتماعي، لأن الضحك كما يقول برغسون يلفت النظر إلى

---

[1]. هنري برغسون: **الضحك**، مصدر سابق، ص20.

[2]. مراد وهبة: **معجم المصطلحات الفلسفية**، مرجع سابق، ص754.

[3]. هنري برغسون: **الضحك**، مصدر سابق، ص91.

العيوب التي تنشئ للمجتمع، وتصيبه بالخلل، لهذا يضحك الجمهور من الشخص النحيل أو الشخص كثير النسيان أو الذي تتحكم فيه العادة فيتصرف مثل الآلة.

وحول هذا الموضوع يأخذ برغسون مشهدا من فيلم (شارلي شابلن) في أحد أفلامه الصامتة حيث كان في مصنع للسيارات ويقوم طول فترة الدوام بحركة واحدة هي ربط برغي بمفتاح وبعد انتهاء ساعات العمل خرج من المصنع وقد تحكمت به الآلية التي اعتاد تكرارها فأصبح أقرب إلى الآلة منه إلى الإنسان وعندما التقى بصديقته تخيل أن أزرار فستانها (براغي) وحاول أن يربطها بمفتاح.

وانسجاما مع هذا التصور الحيوي، والأخلاقي للضحك يؤكد برغسون على ثلاث ملاحظات أساسية أو شروط متعلقة بالضحك هي:

العنصر الإنساني: إذ لا يوجد ضحك خارج نطاق ما هو بشري[1]، والضحك عنده إنساني بمعاني الكلمة جميعا، فلا يشاهد في غير إنسان، ولا يستثيرنا الضحك في غير عمل إنساني، أو عمل تربطه بالإنسان، حيث يقول: "إن منظر قد يكون جميلا ولطيفا وساميا وتافها أو قبيحا، ولكنه لا يكون أبدا مضحكا، إنما نضحك من حيوان، لأننا قد عثرنا فيه على موقف كوقف الإنسان أو على تعبير كتعبير بشر"[2]، فنحن لا نضحك من منظر طبيعي أو من جماد كائنا ما كان إلا إذا ربطناه بصورة إنسانية وجعلناه شبيها بالإنسان نعرفه أو منسوب إلى عمل من أعمال الناس، أي أن برغسون ينظر، بكل تأكيد إلى ضحك الإنسان ولا ينظر إلى مسألة ما إذا كان هذا الحيوان يمتلك موهبة المرح، يكونوا ضحكنا على الحيوان، وحركاته إلى الرعونة التي ترافق تصرفاته التي تشبه إلى حد كبير عدم مهارة الإنسان، في بعض الأحيان فحينما نشاهد كليا صغيرا يدحرج كرة قدم صغيرة برجليه محاولا

[1]. علي ملحم: **في جماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن**، مرجع سابق، ص91.

[2]. هنري برغسون: **الضحك**، مصدر سابق، ص40.

أن يتقدم بها نحو الأمام أو يصعد فوقها محاولا ركلها إلى الوراء، وفجأة يسقط أرضا، نضحك، لأن ما نشاهده مثال عدم المهارة ومثال برغسون رجل يركض في الشارع يعثر، فيقع، المارة يضحكون عليه، حسب ما اعتقده، إذا أمكن الافتراض بأن الضحك مرتبط بالتصرف، المنطقي وبالحاسة الاجتماعية في وقت واحد فهو وسيلة من وسائل المجتمع.

نظر له فجأة أن يجلس على الأرض، إنهم يضحكون لأنه جلس رغما عنه، أي أن ضحكنا على رجل يمشي فيغط فجأة بسبب تعثر وأن ضحكنا على حيوان من مشابهة الحيوان لتصرفات الإنسان، من الطابع الذي تركه هذا الأخير فيه، "عرف الفلاسفة الإنسان بأنه حيوان يعرف يضحك، كان بإمكانهم تعريفه بأنه حيوان مضحك إذ توصل حيوان ما، أو مطلق شيء جامد إلى هذه المرتبة، بفضل مشابهة مع إنسان، وبفضل الطابع الذي تركه الإنسان فيه أو بفضل الاستعمال الذي اتخذه الإنسان بشأنه"[1]، فالإنسان كائن ضاحكا ومضحكا وعليه فحتى عندما نضحك من حيوان ما، فالأمر لا يعد كونه ضحكا من خاصية ما فيه تشبه الإنسان.

إذن الضحك حسبه هو خصوصية إنسانية حيث نجده يرفض الضحك لأنها عملية صرفة تحد من العفوية، النابعة من شعورنا الباطني أي أن يكون مطردا على الطريقة الآلية وكأنه من أعمال الأدوات المجردة من التفكير، فالضحك لا يكون إلا لغير الإنسان، فلا نضحك منه بمقدار ما يحمل داخله معاني إنسانية فالطبيعة انعدام الحساسية، أي اللامبالاة هي الوسط الطبيعي للضحك واكبر عدو له هو الانفعال"[2]، أي حالة من التأثر والانفعال أو الشعور العاطفي فالخصم الأعظم للضحك هو الانفعال فيتوجب أن يتوقف القلب عن

[1]. هنري برغسون: **الضحك**، مصدر سابق، ص10.

[2]. علي ملحم: **جماليات نحو الرؤية جديدة إلى الفلسفة**، مرجع سابق، ص92.

الشعور ليحدث الضحك، حيث يجب أن تكون الروح هادئة تماما، ينفجر الضحك في وسط مناخ هادئ ومتماسك لذا فلكي نضحك ينبغي أن تكون لا مبالين يدعونا برغسون إذن إلى التجرد من عواطفنا والتسلح باللامبالاة، كي تتحول أحزان أمام أعيننا غلى أفراح، إنه يعارض بشكل طبيعي التورط التراجيدي للذهن، يقول برغسون: "أنا لا أريد القول أننا لا نستطيع الضحك من شخص يثير فينا الشفقة، مثلا أو حتى الود غذ عندها فقط وللحظات، يتوجب نسيان هذا الود وإسكات هذه الشفقة"[1]،إن انتقالنا من حالة التراجيديا إلى الكوميديا الأكثر مرحا فضل كبار ممثليها، تشارلي شابلن، على سبيل المثال يبقى طبيعي جدا في تعابير وجهه وهو مأخوذ في حالاته الأكثر تعاسة، وبؤسه الكلي في فيلم "الطريق نحو القصب"، الذي يبدو فيه كأنه يبكي تقريبا لأجل أن يضحك.

يستعمل برغسون كلمة اللاإحساس "اللاإحساس" الذي يرافق عادة الضحك"[2]، في معناها المؤثر والمثير للعواطف، فهو يريد أن يقول ما معناه أننا إذا تماثلنا مع الدراما فإن هذا الاندماج الذي يحدث عادة من جراء الانفعال يحيل عرض الحياة على شيء جاد جدا وسيرينا الأشياء أكثر خفة "ويغلق التلوين القاسي كل الأشياء، والآن ابتعدوا بأنفسكم شاهدوا الحياة كمقترح لأمال، الكثير من المآسي تتحول إلى كوميديا يكفي أن نسد آذاننا بوجه صوت الموسيقى، في صالون فيه حفلة راقصة حتى يظهر لنا الراقصون سخفاء في الحال"[3]، اللااحساس كشكل أساسي لإنتاج الضحك.

الاجتماعية: يفترض وسطا اجتماعيا، فنحن لا نضحك إذا شعرنا بالوحدة[4]: من شروط الضحك عنده أن يحصل في جماعة أو يرتبط بالتصرف الجماعة فقلما يضحك الإنسان

---

[1]. هنري برغسون: **الضحك**، مصدر سابق، ص11.

[2]. هنري برغسون: **الضحك**، مصدر سابق، ص11.

[3]. هنري برغسون: **الضحك**، مصدر سابق، ص11.

[4]. علي أبو ملحم: **في جماليات نحو رؤية جديدة لفلسفة الفن**،المرجع السابق، ص92.

على انفراد إلا إذا استحضر علاقة اجتماعية في ذهنه لهذا يقرر أن الضحك مرتبط بالتصرف المنطقي وبالحاسة الاجتماعية في وقت واحد، فهو وسيلة من وسائل المجتمع، ومن هنا يزداد الضحك في المسرح كما كانت الصالة أكثر ازدحاما بالجمهور لهذا يقول إننا لا نتذوق الهزل "النكتة" غن شعرنا أننا وحدنا غذ يبدو أن الضحك يحتاج غلى الصدى"[1]، وكما أن الضحك فعل اجتماعي يحتاج إلى نوع من الصدى فهو ليس صوتا منطوقا لأن هذا الضحك المتواصل الذي يتدفق وينتشر بفعل العدوى، يتخذ برغسون موقفا يدعمه وتبنيه الضحك الذي يحتاج إلى الاستجابة الجماعية التي تخفي خلفها فكرة تفاهمية وتواطئية مع الضاحكين الآخرين.

يعني هذا أن ما يحقق هذا الامتداد الاجتماعي هو كونه ينبني على نوع التفاهم المسبق والخلقي بين عدد من الضاحكين الواقعيين، لأن المجموعة هي تنشط عملية الإضحاك سواء كانت ضاحكة أم لا وعلى هذا الأساس يعد الضحك أداة إرسالية وتواصلية للتخاطب الاجتماعي لذا فإن صاحب النكتة يعمل على مشاركة الآخرين لتحقيق هذا التفاعل.

بعد طرح برغسون للملاحظات الثلاث حول الضحك ووظيفة الضحك الاجتماعية يلاحظ كذلك هناك فرق بين التراجيديا والكوميديا، إن عنوان الكوميديا يأخذ دائما اسما عامرا، ومشتركا لأنها معنية بالحالات لا بالفرد، يضرب برغسون لنا أمثلة "البخيل، المقامر، لمونييو" حيث يرى أن الكوميدي أو الشخصية الهزلية تميل إلى العمومية والنمذجة، فيقول: "الكثير من الكوميديات يحمل اسم جمع او كلمة ذات دلالة جماعية مثل المتخدلقات، النساء، العالمات، عالم الضجر"[2].

[1]. هنري برغسون: **الضحك**، مصدر سابق، ص11.

[2]. هنري برغسون: **الضحك**، مصدر سابق، ص105.

في حين أن التراجيديا تأخذ اسم علم مثل: هملت، هطيل، شكسبير، لأن التراجيديا تدعوا إلى تعقيد الفردانية التي لا تقلص العادات الكاريكاتورية، إذا من الطبيعي بشكل كاف أن نسمي المسرحية التراجيدية باسم شخصية أن بطل تراجيديا هو شخصية فردية من نوعها"[1]، يشير برغسون إلى أن الفرق العام في إبداع كل من المأساة والملهاة فيرى أن المأساة تقوم على الملاحظة الداخلية، فالمسرح يرسم بطله من أعماق ذاته، بينما يقوم إبداع الملهاة على الملاحظة الخارجية لذا يقول "هذا الفرق الأساسي بين التراجيدي والكوميديا، الأول تتعلق بالأفراد، والأخرى بالأنواع"[2].

من جانب آخر يرى برغسون أن الهزلي لا ينتمي كليا إلى الفن والحياة، فالفن في رأيه ليس سوى رؤية أكثر اكتمالا ومباشرة يقتصر امتلاكه على عدد قليل من الأفراد، والفن عنده يتجه دائما إلى الفردي لمجرد أنه يعرف كيف يتفادى المقولات العمومية التي ترتبط بالفعل الاعتيادي وهذا ما يؤكده "فهي تقبل الحياة الاجتماعية كوسيط طبيعي، وهي تتعقب حتى إحدى غرائز دوافع الحياة الاجتماعية، وحول هذه النقطة إنها تختلف عن الفن الذي هو انقطاع عن المجتمع وعودة إلى الطبيعة البسيطة"[3].

حيث يرى أن الفنانين هم أفراد شدوا عن هذه القاعدة العامة، ومالوا إلى نمط من المعرفة المقصودة لذاتها، لا لغرض نفعي، فالحالة العادية للإدراك تجعلنا نعيش في منطقة الوسيطة بين الأشياء وبيننا، لا في أشياء ولا في أنفسنا، ولكن الطبيعة تذهل من حين إلى حين فتختلف في نفوسنا أكثر انصرافا الحياة، وهؤلاء الفنانون سواء إدراكهم للأشياء أو في إدراكهم لأنفسهم.

---

[1]. هنري برغسون: **الضحك**، مصدر سابق، ص108.

[2]. هنري برغسون: **الضحك**، مصدر سابق، ص109.

[3]. هنري برغسون: **الضحك**، مصدر سابق، ص103.

هكذا يغدو الفن في المذهب البرغسوني ذهولا عن النفعي وتعمقا في ذات الفرد والأشياء الفردية، إلا أن الهزلي هو بخلاف ذلك أنه مقولة فنية، لكنه يقصد نفعا للحياة وبذلك يمكن القول "إن الملهاة وسط بين الفن والحياة إنها ليس كالفن المحض مجردة عن الغرض"[1]، لأن الغرض هو الحياة وهو تقديم خدمة ومنفعة للفرد أو المجتمع ويتم هذا الغرض من خلال الضحك من أجل أن يتساوى الإنسان بالفن ينبغي أن يكون هناك جمالية للضحك، أن الجمال في معظم الفنون نقي بمعنى خال من أي اعتبار أخلاقي جمالية الضحك غير نقية إنها تنطوي على مواعظ أخلاقية، إن ما يضع الهزل في مجال الفن هو مثلما يشرح برغسون: "...بالنسبة لمؤلف التراجيديا الذي تكون ملاحظاته فردية تتعمق في جوانب تفرد الشخصية بل تكاد تحيا حياتها خاصة الفريدة في نوعها"[2]، وما يجعل تراجيديا حسبه فن هو غرضها الفردي أي تفترض بالفردية لا عمومية عكس الكوميديا.

أولا يعرف برغسون الحياة: "بأنها قبل كل شيء نزوغ إلى التأثير في المادة الميتة"[3].

وهذا التعريف يمثل ركيزة أساسية لقيام الضحك على المقارنة بين الحيوي والمتصلب أو بين الحيوي والآلي، كما أن الضحك هو بمثابة عقاب اجتماعي أو توبيخ للمضحك منه ويتجلى ذلك بوضع برغسون ما يمكن تسميته مبادئ الأولية للمضحك أو التصلب وهي:

***العفريت ذو نابض:** يشير المبدأ إلى لعبة من ألعاب أطفال (قد لعب في الماضي بلعبة العفريت الذي يخرج من علبته نكبسه فيقفز، ونكبسه أكثر فيقفز أعلى"[4]، ولا شك أن هذه اللعبة تجعل الطفل يغرق في الضحك، والمضحك هنا كما يرى برغسون هنا أن هذه النزاع القائم بين عنادين أحدهما آلي والآخر حيوي هذا ما يؤكده في قوله: "أنه صراع بين

[1]. هنري برغسون: **الضحك**، مصدر سابق، ص107.

[2]. هنري برغسون: **الضحك**، مصدر سابق، ص104.

[3]. هنري برغسون: **التطور الخالق**، مصدر سابق، ص35.

[4]. هنري برغسون: **الضحك**، مصدر سابق، ص50.

عنادين، أحدهما ميكانيكي خالص، ينتهي عادة بالخضوع للآخر الذي يتسلى به"[1]، كذلك مثال القط والفأر، تقوم على المبدأ ذاته فالقط يتغافل عن الفأر حتى إذا هم بالحركة أوقفه بلمسة من مخالبه، ويضرب برغسون الحديد من أمثلة من الأعمال المسرحية الكوميدية التي تقوم علة نفس مبدأ.

***الدمية ذات الخيوط:** ويتمثل هذا المبدأ بدمية يحركها الأرجوازي بخيوط، فتظهر لنا أن إنسانا قد تصلب لأنه باق ألعوبة بين يدي شخص آخر، "كثيرة هي المشاهد الكوميدية حيث تعتقد شخصية أنها تتكلم وتتصرف بحرية، وحيث تحتفظ هذه الشخصية بالتالي، وبجوهر الحياة في حين أنها إذا نظر غليها من زاوية ما فإنها تبرر كمجرد لعبة بيدي شخص آخر تلاعبا بها"[2].

***كرة الثلج:** وهذا المبدأ يثير إلى أثر يبدأ ضئيلا لا يذكر ثم يؤدي إلى نتائج خطيرة غير متوقعة ويعطينا برغسون مثالا على هذا "يمكننا تصور أيضا جنود من رصاص [بلاستك اليوم] مصفوفين بالصف وراء بعضهم البعض: فإن دفعنا الأول فإنه يقع على الثاني، الذي يقع على الثالث، ويستمر الوضع خطيرا إلى أن ينطرح الجميع إلى الأرض"[3]، وهذا لأن التصلب الذي يحدث كنتاج للنظام العسكري الصارم، فالجنود في صفوفهم التي تبدو مرسومة بالمسطرة، يمكن أن تقدم مشهدا هزليا حين يعثر جندي هذا حدث بسيط فيؤدي الأمر إلى تعثر جماعي وسقوط متتابع.

ويفسر الفيلسوف أنواعا كثيرة من الضحك على ضوء هذه الشروط لأن المرونة في الحركة تهم الأطفال كثيرا، فهم يضحكون من كل حركة تصطدم بغير وحي ويفقد فيها المرء

---

[1].المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[2]. هنري برغسون: **الضحك**، مصدر سابق، ص55.

[3]. هنري برغسون: **الضحك**، مصدر سابق، ص57.

قدرته على المرونة لان كل يورده برغسون من أشكال للمضحك هو صورة للإنسان يحوله سبب ما إلى ما يشبه إلى آلة.

***التكرار:** حيث يعطي برغسون مثلا يوضح فيه حقيقة التكرار "إني التقيت ذات يوم في الشارع صديقا لم أكن قد رأيته منذ زمن بعيد الوضع، لا يتضمن أي هزل، ولكن إذا التقيته من جديد في نفس اليوم، وأيضا مرة وثالثة ورابعة، فإننا نضحك جميعا من المصادقة تصور عندها سلسلة من الأحداث الخيالية التي توحي لك بوهم الحياة (...) نفس المشهد يتكرر مع نفس الشخصيات، أو مع شخصيات مختلفة أنك أيضا تحصل على مصادقة إنما أكثر إعجابا"[1]، فاللازمة المتكررة لابد أن تتكرر وحين نبدأ بملاحظتها أو استماع إليها، ولا تكون متكررة إلا إذا سمعنا أو لاحظنا صاحبها يتكلم في نفس المسائل، فإننا نضحك لأننا نستعيد ضحكنا سابقا ولا ننشئ ضحكا مرة أخرى.

***القلب أو الارتداد:** هو قلب الأدوار "هكذا تضحك من موقوف المتهم الذي يقدم مواعظ للقاضي"[2].

***تداخل السلاسل:** "فتلعب أخيرا كوميديا صغيرة داخل كوميديا كبرى، وفي لحظة تتدخل إحدى مسرحيتين تشوش على الأخرى، ثم تترتب الأمور يعود التوافق بين السلسلتين فيستقر، وتدخل سلسلة من الأحداث مثالية تماما، داخل السلسلة، مثلا ماض يريد إخفاؤه ولكنه باستمرار يبرز في الحاضر وفي كل مرة تتم مصالحته مع الأوضاع التي بدأ وكأنه جاء ليقلبها ولكننا دائما نعثر على سلسلتين مستقلتين ونعثر على التوافق الجزئي"[3]، يعني هذا هناك نظامين ثم نغلبه ويتداخل فيما بينه ثم يحدث توافق جزئي بينهما.

---

[1]. هنري برغسون: **الضحك**، مصدر سابق، ص63.

[2]. هنري برغسون: **الضحك**، مصدر سابق، ص65.

[3]. هنري برغسون: **الضحك**، مصدر سابق، ص70.

نستنتج أنه برغسون كان مؤمن بغلبة الروح على قوة المادية وكان يبني ذلك الإيمان على مثل بسبب الذي اعتمده في تعليل الضحك وهو التقدم الإنساني مرهون بتقدم الروحيات على الآليات وان إنسان لم يخلق ضاحكا ليصبح آلة مغلوب بقوة الآلة بل خلق ضاحكا ليسخر من الآلات من يردونه غلى حكم الآلات.

الفصل الثالث:

امتدادات الفلسفة البرغسونية

المبحث الأول: الآخذين بالمذهب الحدسي في الإبداع

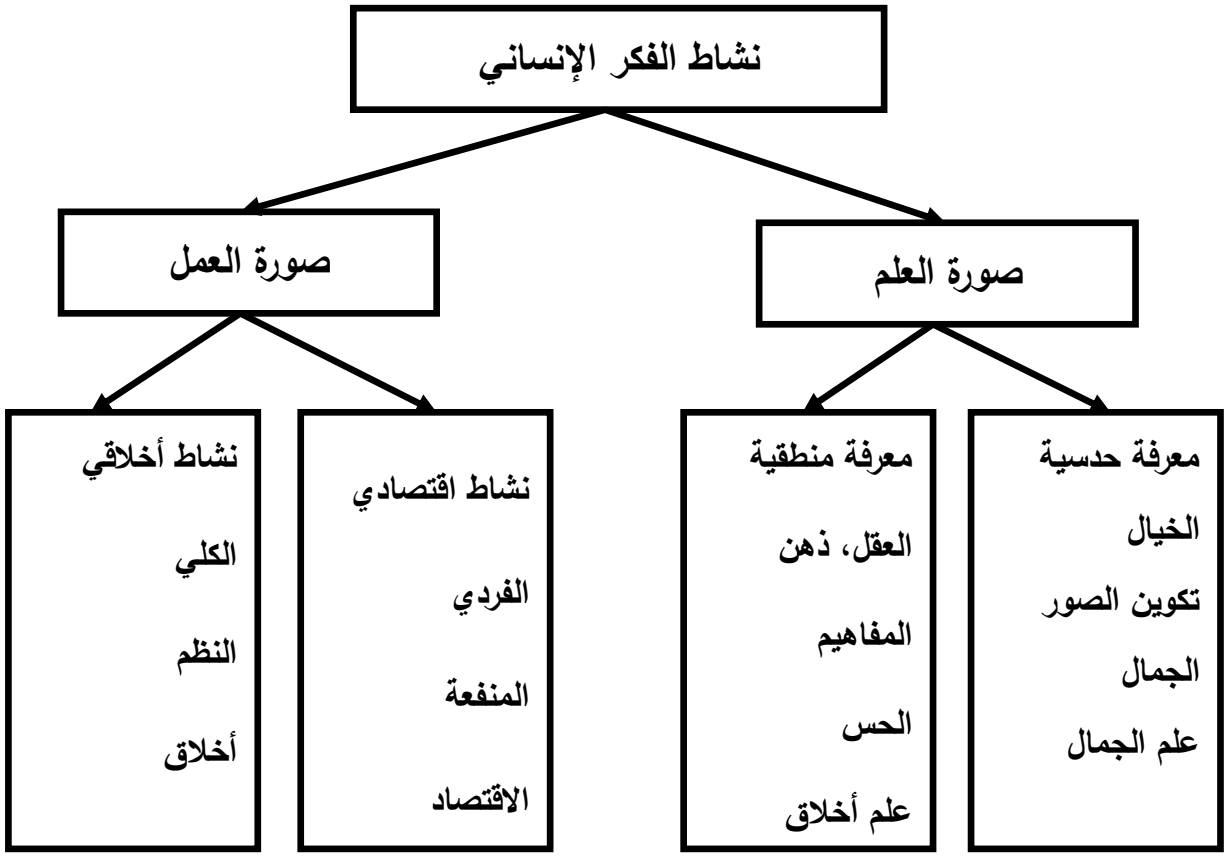
المطلب الأول: الحدس الفني والإبداع عند كروتشه

إن الحدس لم يقتصر أو يتوقف عند برغسون فقط، لان هناك فلاسفة كانت لهم نظرة أخرى للحدس، وهناك من أتم في ما جاء به برغسون خاصة في مجال الفن والإيداع الفني، وهنا نجد بندتو كروتشه، هربرت ريد، لكن هذا الامتداد للحدس برغسون لم يسلم إلا من الاعتراضات لأن هذا هو مجال الفلسفة، وفي ظل هذا يمكن أن نتساءل: **إلى أي مدى كان لهذه الفلسفة الحدسية امتداد وتأثير في الفكر الفلسفي؟**.

تأثرت فلسفة كروتشه وهي فلسفة الروح بهيغل غير أن الروح عند كروتشه ليست هي الله أو الفكرة لكنها الواقع والخبرة وهي أربع: أولها الخبرة الإدراكية التي بها ما هو جزئي، وهي حدسية عن طريق الخيال، وهي معرفة الجمالية وميدانها العلم، الجمال، وثانيا الخبرة الإدراكية التي تدرك بها ما هو كلي وهي معرفة منظمة وميدانها عام المنطق وثالثا الخبرة العلمية التي تصرف إلى غايات فردية ميدانها علم الاقتصاد، وأخيرا الخبرة العلمية وإلى غايات كلية ميدانها علم الأخلاق.

يمكن أن نفهم نشاط الإنساني عند كروتشه من خلال هذا الرسم التوضيحي[1]:

[1]. بوداود خيرة: **فلسفة عند بندتو كروتشه بين النظرية والتطبيق** ، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر في الفنون التشكيلية، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، كلية الآداب واللغات، 2018/20017، ص27.



لأن الجمال عنده يعتبر مدخل للفلسفة المثالية في الروح والروح نوعين من النشاط النظري يتمثل في مظهر الجمالي في معرفة الحدسية أداتها المحلية، المعرفة المنطقية وأساسها العقل وغايتها الحق.

أما النشاط عملي للروح، يتمثل في الاقتصاد وهدفه المنفعة ويستند إلى الرغبة ويظهر كذلك في الأخلاق للغير وتسند على الإرادة "النشاط الفكري ومعرفة مفهومية وهي إدراك العلاقات الكلية وهذا هو المنطق"[1]، لأن الحدس هو المعرفة التي تدرك الصور الجزئية الفردية بواسطة المخيلة وتقدم للعقل آلية التحليل والتركيب، وهي تنتج الفن الذي حقق

[1]. محمد زكي العشماوي: **فلسفة الجمال في الفكر المعاصر**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص170.

الخيال، هو جزء اللحظات الأربعة (كم، كيف، ضرورة، غايات)، أما المعرفة الثانية المفهومية هي منطقية لأنها تتعلق بالعلاقات الكلية، وعملية الإدراك سماه كروتشه بالمنطق.

نلاحظ أن برغسون وكروتشه يتقمصان في إنكار غاية الفن المادية، "وأول إنكار يقدمه هو إنكاره للفن أن يكون واقعة مادية أي أن يكون مثلا ألون أو نسبيا بين ألوان، أو ان يكون أشكالا جسمية أو أصوات أو نسبيا بين أصوات بأنه مادي، وكل ما يسعى كروتشه إلى إنكاره هنا أن الظاهرات المادية ليست واقعية في حين أن الفن واقعي بكل ما في هذه الكلمة من معنى"[1]، وهذا ما يؤكده أيضا برغسون برفضه أن يكون الفن غرض مادي، وبالتالي فإن كروتشه ينكر أن يكون لظاهرة الجمالية أثر مادي لأنه لو كانت هكذا أثناء التذوق لأصبحت صناعة وبالتالي الابتعاد عن الفن الذي ينتج عن الحدس الفنان، لأنه مستقل عن اللون، وجسم والأصوات أي ظاهرة ملموسة.

لا يتضح مفهوم الفن عند كروتشه إلا باستخراج سلبيات أو روافض تمثلت في:

1. إذا كان الفن حدس فلا يمكن أن يكون نفعيا أو يثير اللذة، فالفن لا علاقة له باللذة، فعندما يقوم شخص ما بتناول وجبة، فلا يوجد فن في اللذة حاصلة عن الأكل.

2. رفض كروتشه أن يربط الفن بالأفعال الأخلاقية فهي صفات الإنسان الفاضل ولكنها ليست بالضرورة من مهمات الفن حسب نظره، إذن فالقيم الأخلاقية والتربوية ليست أساس ومفهوم للعمل الفني[2].

3. رفض كروتشه التفريق بين الشكل والمضمون فهو يرفض الاتجاهات التي تؤكد على المضمون في الفن فقط، والاتجاهات التي تؤكد على الشكل في الفن فقط.

---

[1]. محمد زكي العشماوي: **فلسفة الجمال في الفكر المعاصر**، مرجع سابق، ص18.

[2]. علي أبو معلم: **في جماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن**، مرجع سابق، ص97.

4. أن يجعل الطبيعة الملهم الوحيد للفنان في نظر ذلك الذي يتأملها بعين الفنان لأن الفنان هو الذي يعطي الجمالية للأشياء تحقيقا لها، فيجعلها جميلة في عيون الآخرين، فالعمل الفني عند كروتشه أجمل وأرقى من العمل الطبيعي[1].

وأخيرا الفن عند كروتشه يربطه مباشرة بالحدس، إذ أن الحدس هو الأساس الأمثل والمناسب للفن.

وبما أن الفن هو حدس وليس من العقل وهذا على حسب قول كروتشه "أن عيان وحدس لا يرتبط بالإرادة أو بالعقل"[2]، ونفهم أن عمل الفنان أو المبدع يكون أصيلا لأنه نابع من الحدس وهذا ما تؤكده نظرية الإلهام والعبقرية التي تروض دور العقل في عملية الإبداع لأن هذا الأخير مرتبط بالذات المبدع وهنا حسب كروتشه يحتاج هذا المبدع لتعبير عن حدسه الذاتي "الفن عند كروتشه وتعبير وعنده أن الفنان الذي يبدع أي عمل فني ليس في حاجة إلى شيء آخر سوى للتعبير عن حدسه الذاتي الأصيل وهذا هو السبب في أن كل عمل في أصل لابد من أن يحمل تعبير فردي لحدس ذاتي خاص"[3]. وهذا يصبح تعبير المبدع عن عمله عن أصالة وجدة عمله لأنه عندما يكون هذا العمل ناتج عن العقل يصبح عمله من أجل منفعة وهنا لا يصبح تعبير عن ذات وحدس الفنان لأن كل عمل فني هو دلالة عن حدس شخص فردي ولا يمكن أن يكون لنفس آخر لذا يؤكد كروتشه على تعبير في العمل الفني بمعنى أن الفن عنده يستطيع أن يعبر عن الحدس، ولكنه وحد بين الحدس والتعبير، ذلك لان من أهم خصائص الحدس الحقيقي عند كروتشه إمكانية تجسيده في

---

[1]. نجم الدين حيدر: **علم الجمال آفاقه وتطوره**، مرجع سابق، ص97.

[2]. حمدي ، فاتن، فلسفة الفن عند كروتشه ، مجلة افاق عربية ، العدد1 ، كانون الثاني ، بغداد ، 1988

[3]. كريمة محمد بشيوة: **النظريات المفسرة للأبداع الفني** قسم فلسفة، كلية الآداب، جامعة طرابلس، مجلة الجامعة، العدد الخامس، مجلد الثناين 2013، ص80.

تعبير أما ما لا يتجسد في موضوع خارجي فيظل على مستوى الإحساس لأن الروح عندها (تحس) تقوم بفعل تصويري وتعبير"[1].

إن الحدس ليس إدراكا فقط بل إدراك وتعبير والتعبير يصوغ الإحساس أو الانفعال أو الإدراك ، إذ يتميز هذا التعبير الفني عن غيره من أنواع التعبير الأخرى لأنه لا يرتبط بتحقيق غاية عملية أو غرض آخر غير تحقيق الرضا الفني ولقد عرف كروتشه الفن بأنه حدس للدلالة على أن الفن إحساس عميق وأنه مستقل عن آية دلالية نفعية أو منطقية أو أخلاقية، وعلى الرغم منه أنه قد يتضمن كل هذه المضامين، ولكن الطابع الأساسي والأثر الكلي له انه معرفة حدسية.

كما يشير كروتشه أيضا أن الفنان المبدع يتفاعل مع الذات والموضوع حدسي وليس على أساس المحاكاة وهذا يؤكده في: "أمام الطبيعة والأشياء نحن لا نملك إلا وعي مشوشا بهما الإحساس كامن، وهذه المرحلة الأولى هي مرحلة الإدراك، أي المعرفة العقلانية لحالات النفس إزاء أشياء محسوسة أو متخيلة، والمرحلة الثانية هي مرحلة التعبير، وعلينا أن نخلص هذا التعبير مما يختلط به من مؤثرات، لكي يصبح التعبير واسطة الإدراك لتمثل الصورة أو الكلام ليس المشكل مرموزا بل شكل ينتقل استنتاجنا المدرك، وبالتعاطف والتذوق يتأكد حضور الجمال الفني، وعبقرية الفنان تجعلنا نندمج بخيالنا في أعماله"[2].

---

[1]. كريمة محمد بشيوة: **النظريات المفسرة للأبداع الفني** المرجع السابق ص 81

[2]. كروتشه: **علم الجمال**، تر: نزيه عبد الحكيم، دمشق، 1998، ص75.

المطلب الثاني: الحدس الفني والإبداع عند هربرت ريد

الحدس الفني والإبداع عند هربت ريد نجد هربرت ريد من الفلاسفة المتأثرين ببرغسون وكروتشه وهذا بما أنه هو فيلسوف وناقد فني واحد من أبرز الذين طوروا جماليات هذه الفنون خلال القرن العشرين وإذا كان الإبداع الفني يقوم على الحدس، أي على الوجدانية فإن النقد يقوم على الحدس أيضا عندما يمارس أدواره في تحديد المستوى الفني للفنان إقليميا في تفكيره، بل لقد خضع للكثير من التأثيرات الأجنبية، نتأثر في مطلع حياته بتولستوي برغسون [...]، كما اهتم في الوقت نفسه بتعميق فلسفة كروتشه الجمالية، مع تحريرها من شوائب الهيجلية التي كانت تتعارض في نظره مع التصور الدقيق للخبرة الجمالية"[1]، نجد ا نريد من خلال نقد للفلسفات السابقة من برغسون وكروتشه وغيرهم حيث يرى أن الفن لغة رمزية من خلال امتداد لنظرة كروتشه النظرة التعبيرية حيث يؤكد أن العمل يجب أن يكون له طابع وجداني من الفهم الأعمق لهذا العمل الفني وهنا لا يقصد المتعة أو اللذة بل أن توفر لنا شيئا في وجداننا لم يسبق لنا معرفته وهذا ما يشبه الحدس في التعمق للفهم وتنقية هذا العمل الفني من أي للذة ومتعة، "إذ أنه يؤكد أن وظيفة العمل الفني لا تنحصر في تزويدنا ببعض الانفعالات من اجل العمل على تذوقها والاستمتاع بها بل هي تنحصر في إمدادنا ببعض الشحنات الوجدانية من اجل العمل على استخلاص دلالتها والتعرف على معانيها"[2]. حيث ترتبط عناصر العمل الفني بالمادة وهي التعبير عن المحتوى، وتشير إلى طريقة معينة في النظر إلى الأشياء والإحساس بها، فغن الصورة أو تشكيل العمل يرى ريد "هي الهيئة التي اتخذها العمل الفني بناء أو تمثالا، أو صورة... فإن كل شيء من هذه قد اتخذ هيئة خاصة، وتلك الهيئة هي شكل العمل الفني، إن هذه الهيئة تكون من إبداع الفنان

---

[1]. زكرياء إبراهيم: **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، المرجع السابق، ص279.

[2]. زكرياء إبراهيم: **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، نفس المرجع السابق ،ص281.

الذي يضفي الهيئة على شيء ما"[1]، ومعنى هذا فإن الإبداع الفني عند ريد يكمن في شيء الذي لا يمكن معرفته ويضفيه الفنان في هذا المنجز الفني وهذا الشيء الذي يضيفه الفنان في عمله تكون له وظيفة أنه وجدان متخذا شكلا جميلا..."[2]، لأن مسألة التعبير توح بالردود الانفعالية الوجدانية اتجاه العمل الفني تأتي من علاقة الثنائية بين الفنان وما ينتج عن عمله الفني من تعبير ومعنى الذي سوف يستوحيه المتلقي، نقد هربرت ريد عن ذلك بقوله: "أن هناك علاقة متأصلة بين الشكل والأساس الغريزي للنفس، كونها هي التي خلقته، إن حقيقة العمل الفني لا تكمن فيما يروي لنا من وقائع وإنما تكمن في الطريقة التي تروي لنا بها تلك الوقائع من خلال الشعور الفنان بأن لا يمكن أن يكون للواقع معنى ما لم ينظم في نطاق ما إذا وقع على الفنان مهمة اكتشاف ذلك العالم من خلال وسائل استقطبته وفي مقدمتها وسيلة التعبير"[3]، وهذا التعبير هو أصعب شيء يقوم به الفنان لأنه شيء غير واعي لأنه ليس فكر أو تحليل عقلي، إنما هو دلالة وجدانية داخلية في حقيقة غن خاصية الفن أو العمل الفني إنما هي التي تروق لحواسنا، لأن ثمة عنصرا جماليا في ذات الإدراك حيث يقول: "لكننا يجب أن نتذكر دائما أن الفن لا يتجه إلى الفهم الواعي على الإطلاق، ولكنه يتجه إلى الإدراك الحدسي البديهي، فإن العمل الفني لا يتمثل في الفكر إنما في الإحساس"[4]، إنما هو دلالة وجدانية تدرك بطريقة حدسية مباشرة.

---

[1]. محاضرة **مفهوم الفن والعمل الفني**، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون التشكيلية، المرحلة 04، WWW.uobabylon.eduiq، أطلع عليه على الساعة: 17:35، بتاريخ: 2020/07/30.

[2]. هربرت ريد: **معنى الفن**، تر: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص23.

[3]. زكرياء إبراهيم:**فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، المرجع السابق، ص283.

[4]. نفس المرجع السابق، هربرت ريد: معنى الفن، ص41.

ونستنتج في الأخير أن هربرت ريد هو فيلسوف نقدي تشكيلي طور رؤية الفنية السابقة من برغسون و كروتشه لتعميق نظريته الفنية الرمزية التي تدرك إدراكا بحدس البديهي والذي من خلال هذا التعبير يوصل لنا الفنان أو المبدع شيئا وجدانيا غير معروف من قبل بعيدا ونزيها عن اللذة.

المبحث الثاني: الفلسفة البرغسونية بين التقويم والنقد

المطلب الأول: نقد فلسفة برغسون

لأن من اختصاص الفلسفة النقد فإن أي عمل فلسفي أو دراسة فلسفية من أي نقد، وهذا بالتالي يستثني الفلسفة البرغسونية، كما أن هذه الفلسفة ثنائية اتجاه الفن، لكن هذه الفلسفة برغم عظمتها إلا أنها تعرضت لجملة من الانتقادات، فما هي أبرز هذه الانتقادات التي وجهت للبرغسونية؟.

إن معظم ما طرحه برغسون هو رفضه لنزعة المادية الآلية، وهذا بعد تقييم فلسفته إلى ثنائية وهي جانب مادي وجانب معنوي (حياة)، وإسراف الفلاسفة السابقين في تجميد المادة، واعتقادهم قادرون على حصر الكون وصبه في قالب التجارب العلمية، وانتقال أفكارها وتحليلاتها من علوم المادة إلى العلوم الروحية كعلم النفس وعلم الاجتماع، حين تحولت الظاهرة الفنية والاجتماعية إلى شيء أمد قابل للقياس والتجزئة والتحليل، لكن برغسون قد بالغ في إلغاء دور العقل، حيث يرى بعض الفلاسفة والمفكرين انه لم يأتي بجديد وأن أعاد صياغة باطنية للفلاسفة السابقين في صورة جديدة تناسب العصرنا "ويؤخذ على هنري برغسون كذلك توظيف العبارات الغامضة المبهمة واستخدام الكتابة الشاعرية البيانية والإنشائية، وعدم التزام بالتحليل العقلاني والمنطقي في كثير من الأحيان، وإعادة كثير من أفكار الفلاسفة السابقين كفكرة الصيرورة التي أخذها برغسون عن هيراقليطس وهيغل، وفكرة تلقائية الحياة التي أخذها عن شلينج وحسين دوبيران، روافيسون، وفكرة الدافع الحيوي التي أخذها عن أفلاطون، فكرتي الاسمية ونقد العقل اللتين أخذهما من المذهب الحسي الكانطي، أما آراؤه الدينية فهي مأخوذة من تعاليم اليهودية والمسيحية معا"[1].

يبدو أن طغيان الاتجاه المادي في القرن التاسع عشر على الفكر التجريبي كان له أكبر الأثر في جنوح برغسون نحو الحدس، ليضع فلسفة معاصرة تعي الاعتبار للروح، إلا

[1]. جميل حمداوي: الفلسفة الحدسية عند هنري برغسون، مرجع سابق، ص49.

أنه تطرق أيضا في اتجاه الروحي كتطرق الوضعيين في المادية، فألغى الواقع العلمي وقلل من شان المعرفة العقلية المجردة، كما أن فلسفته لا تعدو قدر الفلسفات الغربية الأخرى في تناولها للقضايا الميتافيزيقية (الغيبية) فالحدس ليس سوى جزء من الإنسان ومحدود بدائرتي المكان، والزمان كمحدودية الإنسان نفسه ولن يستطيع تجاوزهما حتى في خياله، "إن الحدس يوصلنا إلى ما يمكن التعبير عنه، ومعنى هذا أن حدسه شخصي لا يمكن أن يقدم بلاغة المعرفي تقديما واضحا، لكن الواقع يثبت أنه لا يوجد فكر يمكن معرفته إلا إذا ترجمنها إلى رموز، كما أن معرفة الفرد يمكن تقديرها بالقليل أو الكثير ولكن حدس برغسون لا تنطبق عليه هذه الخاصية"[1].

لقد بالغ برغسون في اهتمام بالزمان الشعوري على اعتبار أنه الزمان الحقيقي فاستبدل الواقع كله بزمان الديمومة وعاب على الفلاسفة وهنا نجد غاستون باشلار "يرفض تمييز برغسون بين الذات الخارجية (الظاهرية)، والذات العميقة، ويرفض فكرة الديمومة بوصفها استمرارية وبدلا من ذلك يقبل وعي الاختلاف، فالاختلاف والتغيير هما معا (قانون الطبيعة) والضرورة انطولوجية، ولذا يعتقد أنه بدون العالم ليس هناك وعي، ولا وجود إنساني ولا صيرورة إنسانية"[2]، أي أن غاستون باشلار يؤكد على فكرة أن الزمن ليس في سيلان دائم وإنما هو جملة من اللحظات المتقطعة وليس هنا يؤكد على القطيعة الابستمولوجية التي تحدد الحركة التطورية للعلم، وهذا ما نجده في كتابه الحدس اللحظة بالقول، "إن حقيقة الزمن تكمن في اللحظة وأنه واقع معلق بين عدم (الماضي والمستقبل) وهذه الصفة الإنقطاعية لزمن يؤكدها الإيقاع الموسيقي أو الخلق الأدبي إضافة إلى نظريات العلم الحديث مع نظرية الكم، فالواقع الحقيقي للزمن يكمن في اللحظة والديمومة مجموعة من

---

[1]. نسيمة حشاشي: المنهج الحدسي عند برغسون، المرجع السابق، ص64.

[2]. غادة الغمام: باشلار (جماليات الصورة)، دار السرير للطباعة والنشر، ط01، بيروت، 2001، ص ص70، 71.

اللحظات لا ديمومة لها"[1]، أي أن اللحظة هي فترات متناثرة في سبيل الزمن، ولا وجود لديمومة لها، كما عالج برغسون الحدس في مجال القيمة، سواء أخلاقية أو جمالية قد أعطى برغسون للتصوف في إطار الدين الحركي دور يمتد إلى كل البشرية بما يحمله الصرفي من قيم أخلاقية منفتحة، ولأن هذه الأخيرة لا ترض أن ترسم لها حدود تحجبها عن الغير أي أنها لا تقتصر على مجتمع واحد فقط، بل تمتد إلى الأمة جمعاء، فهي تجربة إنسانية تتجاوز حدود الذات الصوفية، إلا أن مثل هذا الموقف يرفضه وليام جيمس الذي حقيقة أعطى للتصوف قيمة ولكنها تنحصر في عين المتصوف ولا يمكن أن تعم على جميع الناس، وعلى هذا النحو تعتمد على مشاعر الذاتية، يتذوقها الفرد بعيدا عن الآخرين، غذ يحصر وليام جيمس قيمة العملية في أن الصوفي يشعر بالأمان والسعادة، وهما آتيان من صلة بالكون الفسيح الفائق على الطبيعة"[2].

كما يعتقد بعض المفكرين أن برغسون قد بالغ في اختزال التجربة التصوف المسحي مع اعتقاده بان بقية أنواع التصوف لدى الحضارات الأخرى يشوبها الكثير من النقص.

حيث يدفعنا القول إلى أن برغسون كان يستخدم الأفكار الأخلاقية والدينية بصورة انتقائية ولا يهتم للنتائج المنطقية التي يترتب عليها، لذلك نجده مثلا يرى أن الهدف من الحياة الأخرى بعد الموت، هو تعزية الإنسان وتخفيف عبء الصدمة عليه، وهذه التعزية والتخفيف لا تنفع كل إنسان فهي تنفع الإنسان الملتزم، صاحب المثل الأخلاقية والدينية، كما وردت في الكتب المقدسة، لما سيجده فيها تصور مفرح للخيرات والنعم التي سيتلقاها بعد الموت، بخلاف الإنسان المتحلل فنجد تصورا مخيفا ووصفا رهيبا لما سيلاقيه من أهوال بعد الموت.

---

[1]. غاستون باشلار: حدس اللحظة، تر: رضا عزوز، عبد العزيز زمزم، الشؤون الثقافة العامةن بغداد، 1986، ص06.

[2]. مجموعة من المؤلفين: فلسفة الدين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2012، ص225.

لكن برغسون لم يكلف نفسه البحث عن: "قيمة فكرة البقاء بعد الموت، وإذا كانت متغلغلة تماما عند الإنسان المتدين، والتي ربما غير موجودة عند الإنسان غير المتدين، غالبا الظن أن الأول لن يشعر بالفرح بالصورة التي قدمها برغسون، كما أن الثاني لن يشعر بالخف على الإطلاق لأنه لا يأخذ هذه الفكرة مأخذ الجد"[1]، في اعتقادنا أن هذه الشواهد كافية لإيصال ودحض النظرية قائلة بان التصوف المسيحي هو أكمل صورة التصوف مع إخفاء صفة النقص على مختلف أنواع التصوف الأخرى لدى مختلف الحضارات الإنسانية.

إنه من لم يأخذ في الاعتبار أي وزن لعلاقة الفنان بالتراث الفني كما انه يلغي أهمية الصلة بين الفنان وواقعه الاجتماعي، لأن دوافع الفنان تأتي من داخله كما أن تعلق برغسون بالاستيطان يقدم لنا دراسة انطباعية وهذا المنهج لا يتجاوز مستوى الوصف الذي لا يكفي وحده للتقدم نحو التفسير"[2]، ولكن الشروط النفسية المتعلقة بذات المبدع وحدها ليست كافية لحصول الإبداع، غذ معنى ذلك وجود الإبداع من العدم والحقيقة أن برغسون لم يراعي أن مهما طالت حياة المبدع فإنه من المحال أن يجد بمفرده أجزاء الإبداع ثم يركبها من العدم، ومن جهة أخرى إن إلهام الذي يتكلم عنه برغسون هو ذكاء الذي يساهم في عملية الإبداع وإن كان في أصله وراثيا، فإنه يبقى مجرد استعدادات فطرية كامنة لا تؤدي إلى الإبداع ما لم تقم البيئة الاجتماعية بتسميتها وإبرازها وهذا ما أكده دوركايم "أن الفن ظاهرة اجتماعية وأنه إنتاج نسبي يخضع لظروف الزمان والمكان، وهو عمل له أصول خاصة به، وله مدارسه، وهو إنتاج اجتماعي من ناحية يتطلب جمهورا يحجب به ويقدره، وعلى هذا فالفنان في نظر دوركايم لا يعبر عن (الأنا) بل يعبر عن (نحن)، أي عن المجتمع بأسره"[3]، كما

---

[1]. زكي نجيب محمود: الموسوعة الفلسفية المختصرة.

[2]. عبد اللطيف محمد خليفة، الحدس والإبداع، المرجع السابق ص47.

[3]. كريمة محمد بشيوة: النظريات المفسرة للإبداع الفني، المرجع السابق ص91.

يستحيل الحديث عن ذاكرة فردية وعمل إبداعي بمعزل عن المجتمع، وأخيرا إن هذه الشروط، حتى وإن توفرت فهي تؤدي إلى الإبداع ما لم تكن هناك بيئة اجتماعية ملائمة تساعد على ذلك وهذا يعني أن للمجتمع نصيب في عملية الإبداع.

"...إلى أن الإبداع ينطوي على الكثير من العناصر الشعورية واللاشعورية، ويقع ما بين الإرادة والتلقائية، والإنتاج الإبداعي وإنما يشبه كما يرى البعض عملية الولادة فهو يستلزم التلقيح والعمل والحضانة ما غلى ذلك، كما أن هناك كثيرا من التغيرات البيولوجية التي تطرأ على المرأة أثناء الحمل دون وعدها بها، فإن هناك كثيرا من الأحداث الباطنية التي تحقق في أعماق النفس الفنان أثناء عملية الإبداع دون أن يكون على علم واضح بها، فالإبداع ليس مجرد عملية لاشعورية بل يتضمن خبرة حسية طويلة، فلم تكن لوحات "فان جوخ" مثلا وليدة إلهام مفاجئ بل كانت ثمرة جهود وتجارب شاقة، بدليل اعترافه بأنه قد رسم لوحة "حدائق الشتاء" عدة مرات دون ان يستطيع التعبير فيها عن إحساسه"[1]، حيث أهمل برغسون وصف اللحظات التي تسبق الإلهام أو تليه، واقتصرت على وصف لحظات الإلهام التي تفاجئ الفنان وصفا أسطوريا خرافيا "بوجه عام فإن فعل الإبداع ليس وجدا صوفيا أو حدسا أو إشراقا إليها بل هو صنعة، وعمل، وإرادة"[2]، كما أن حس تفسير اللحظات الإبداع فإن الفنان في نظره يكون مبدعا في فترة معينة أي ليس في كل أوقات مبدع بل هناك استثناء في إبداع المبدع ذاته لا يعرف هذه الفترة لأنها تفاجئه، وهنا يكون الفنان مبدعا ليس فنانا في كل أوقات بل يكون تحت تأثير أو سيطرة قوى خفية، "ذهب أصحاب هذه النظرية إلى أن الفنان لا يسيطر على إرادته في لحظات الإلهام أو العبقرية، مما يجعله شخصا مسلوب

---

[1]. عبد اللطيف محمد خليفة: الحدس والإبداع، المرجع السابق، ص47.

[2]. محمد عبد اللطيف خليفة: الحدس والإبداع، المرجع السابق، ص47، 48.

الإرادة، مما يجعل الفنان فنانا في 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"[1].

اعترض الباحثون وبعض الفلاسفة على موقف برغسون للضحك خاصة في وظيفته التي هي توبيخ وتصحيح لسلوك للإنسان ويحصر وظيفته في صيانة التقاليد الاجتماعية، لكن الحقيقة أن ما سعى إليه برغسون هو الكشف عن التماهي الحاد بينه وبين الألم، وهو ما يؤكده علي مقلد في قوله: "إن هنري برغسون حين يكتب عن الضحك إنما يفعل ذلك بعقل المفكر الحزين الذي يرى أن ساحة الأسس نكهة مرارة تفرضها تراجيدية الحياة، ويتساوى في الشعور بهذه المرارة الفيلسوف و اللامبالي من الناس، الممثل والمشاهدين"[2].

[1]. كريمة محمد بشيوة: النظريات المفسرة للإبداع الفني، المرجع السابق، ص82.

[2]. الجاحظ: البخلاء، تحقيق: طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة، ط04، 1991، ص06.

المطلب الثاني: تقويم فلسفة برغسون

تتميز فلسفة هنري برغسون بايجابيات كثيرة، فقد جاءت فلسفته للدفاع عن الروح والحدس بمعنى الدفاع عن الذات الإنسانية من الداخل، فهو أحد الوجود المؤسسة للفلسفة الفرنسية المعاصرة، وقد بلور فكرة بالاعتماد على تحليل نقدي لمناهج عصره ونتائجه العلمية، وتطمح فلسفته ذات الطابع الروحي، إلى أن تكون بمنزلة عودة واعية ومستقلة إلى معطيات الحدس، التي تمكننا وحدها من التطابق مع الحركة الحرة والمشكلة للحياة والروح، جمع في مذهبه بين التيارين العلمي والحدسي الروحي، فطأن التيارات الفكرية السابقة على المذهب قد وجدت تعبيرات عنها في مؤلفات برغسون وهذه التيارات هي رسمت المنهج للمذهب وهيأة له وضع المشكلة فالمناهج العلمية والوظيفية والبراهين الأولية والتحليل البعدي والفروض التي تثيرها هذا التحليل وكذلك التحقيق العلمي.

أما إذا انتقلنا إلى مال ميتافيزيقيا فنتضح لنا عقم هذه المناهج العلمية ذلك لأنها تجزئ الواقع المترابط وتجمد ما يعتبر صيرورة دائمة لا يمكن إيقافها وأما إذا أردنا أ ننفذ إلى الواقع أي إلى المطلق فإنه يتعين علينا أن نصلح من عاداتنا العقلية وأن تتجه إلى الحدس وهذه هي النتيجة الرئيسية التي انتهى إليها برغسون، وبالتالي فإن طموح هذا الفيلسوف كان إعادة الاعتبار إلى الجوانب الروحية جراء انتشار النزعة الميكانيكية في العلم، وإبراز القصور العلم بنظريته التحليلية للعالم، وعدم قدرته على الوصول إلى حقيقة ديمومة الحياة، معلنا أن العقل الإنساني وجب أن ينتقل من الغلو في الغرور إلى الغلو في التواضع، وذلك لن يتأتى إلا إذا عمل جنب غلى جنب مع الطاقات الروحية الخبيئة التي طريقها هو الحدس.

فقد قاد الإيمان بهذا التفكير الحركي برغسون إلى مهاجمة كل تفكير ساكن، وكل مجتمع مؤكدا إن الداء هو تجميد الحياة، والدواء هو الرجوع بها إلى سيلانها وحركتها، لقد جمدت الحياة فسكنت أفعالها رغم أنها تنسب إلى الديمومة وأصبحت سجينة الأعراف، وانغلقت بمجتمعاتها، ولا سبيل إلى مواجهة ذلك إلا بالعودة إلى الديمومة، والتخفي عن الغلط

بين المكان والزمان أو بين المكان الكم والكيف، ومن ثم إطلاق سراح الوثبة الحيوية التي هي في ظل الحدس.

ومن هنا فقد افقد برغسون الفلسفة الغربية من قيود المادة والحدس والإيحاء، وربطها كما هو روحاني حيواني، وهو في كما حرر الإنسان من البريات والحتميات، والإكراهات المجتمعية والأخلاقية وأشياء بقدراته الذاتية الخلاقة والمبدعة والقادرة على تغيير ذاته من جهة، وتغيير واقعه الموضوعي من جهة أخرى ويلاحظ أيضا أن الأخلاق المفتوحة المتجددة والمرتبطة بالمثل العليا لا تعترف بالعقل، ولا تقيم وزنا للإرادة والنية، والمسؤولية والإلزام كما أن الناس خاضعون للعادات الأخلاقية المجتمعية أكثر ما هم أحرار عنها، وبالتالي تتلون تلك الأخلاق بتلون المجتمع على جميع الأصعدة والمستويات أخلاقية ودينية، ليست علامات ضعف بل صورة صدوقة عن نداء البطولة بذلك استطاعت قيم الأخلاق المفتوحة أن تصل معاناة الإنسان المعاصر ومحنته التتماهى الإنسانية بكليتها في عاطفة الحي والتعاطف، وفي أي إكراه، أو ضغط أو وصايا أو روادع أي إلزام للسلوك الفردي، ويعتقد بصورة جلية أن النموذج الحي للماهية تتجلاه في المحبة المسيحية المتسامحة، التي هي صميمها دين أخلاقي مفتوح وكما نفى ان يكون للعقل أي قيمة في معرفة الأخلاق لأنه يقع في مطبات الزلل، إن فكرة الدين المفتوح لا تعترف بحدود عقيمة ضيقة تؤمن بها طائفة على حساب أخرى أو مذهب ديني أو فرقة معينة، إن برغسون مشى بنا في نقله نوعية من المنغلق إلى المنفتح حيث امتزجت الأخلاق بالدين، هو نداء ظرفي تنجذب بمنحاه الإنسانية تحت شعار الحرية، تتجاوز المرفق الحداثي الذي يفصل بين الأخلاق والدين وفي هذا يقر هنري برغسون أن في أخلاق الانفتاح والدين المتحرك تنبثق البساطة في المعيشة التي يعتبرها الإنسان في عالم ذو نبرة صوفية، حدسية.

إن رفض برغسون للمادة والعقل شمل أيضا القيم الجمالية فهو فن حدسي يلتقي في منطقة مع منطق الفن المبدع ويعتبر هنا الحدس آلية أساسية لبناء العمل الفني بعيدا عن

المنفعة ويجعل الحدس الفني من الإنسان ركيزة أساسية في العمل الفني فالإنسان ينكشف الوجود حدسيا من خلال تلك الأعمال الفنية التي يبرع في صياغتها ذلك الإنسان المبدع وعن طريق الحدس يتم الكشف عن أعماق الذات الفنان، لأن برغسون يحاول أن يخلص الفنان الغربي في العصور السابقة من الحدود الضيقة التي التزم بها خلال تاريخيه الفني الطويل نحاول إعطاء لمسة جديدة عن طريق اعتبار الفن معرفة حدسية لأن الفن رؤية حدسية يدرك بها الفنان حقائق الأشياء وعمقها، وهذا فإن الحدس أو الإدراك الحدسي هو آلية الإبداع الفني الذي يجعل من هذا الإبداع عملا أو منجزا ناتجا من عمق الفنان وتكون أصلية وليس محاكاة أو تقليد أو صناعة.

كما يعد الضحك لبرغسون من أهم الدراسات والتي قام بها هذا الفيلسوف من خلال دراسة للضحك بشكل مختلف عن سابقيه وإعطائه الطبيعة والوظيفة الاجتماعية من خلال تهذيب السلوك.

الخاتمة

الخاتمة:

من أبرز النتائج التي يمكن أن توصل إليها في نهاية هذا البحث:

إن الحدس باعتباره معرفة مباشرة فهو كان منذ أزمنة سابقة عن برغسون، لكن بأشكال مختلفة خاصة في حضارات القديمة لأنه كان متعلقا بالمعتقدات الدينية، ولكن مع برغسون أصبح للحدس منهجا آخر، وهذا بعد أن طغت النزعة المادية في أوروبا واستحوذت العلوم الفيزيائية ذات التوجه الميكانيكي على التصورات الإنسانية جاء برغسون ليعيد الاعتبارات للجوانب الروحية، التي فقدت في المجتمع الأوروبي خاصة، ورفضه أن يكون العقل طريقة البحث في الحياة الباطنية والنفسية لأن طمع أن تكون فلسفة بمنزلة عودة واعية إلى معطيات الحدس، فهو يرى إن المعرفة المباشرة تخالف بجوهرها المعرفة العقلية، غذ الحدس برأيه غريزة عليا يتعرف الكائن من خلالها على عالمه الداخلي الذي يستنبط ويستدل وليست هي الحواس التي تدرك وتحس، إنما هو الحدس الذي يقود إلى جوهر الحقيقة ويكشف عن الواقع بغير وساطة، من العقل وحواس، وبالتالي فإن برغسون حاول أن يوجه السؤال عن الوجود ويغير سياق البحث كله من تلك الرؤية العملية المؤهلة لدور العقل في فهم الظواهر وبواطن الأشياء إلى المعرفة الحدسية تسعى لجعل الأنا العميق هو الحامل للمعاني الفعلية للوجود باعتباره الحامل الفعلي للحياة إذ ما فهمنا الحياة بأنها ذلك التواصل الزماني المستمر.

قدم برغسون منهج حدسي يرتكز على طرح إشكال جديد في الفلسفة مؤسس حسب جيل دو لوز في خلق المشكلات وإبداعها أكثر من حلها، أي اهتم بطرح المشكلات طرحا صحيحا من خلال تغيير نظرة الفيلسوف إلى الأشياء والتي هي متمحورة في الغالب على نظرة عملية تسعى في محاولة المد جسور الفهم والتآلف بين الفكر والواقع إلى نظرة تأملية خالصة في الذات الإنسانية، فهو منهج الأكثر إعدادا الذي من الممكن أن تعتمده الفلسفة في خلق مفاهيمها، وإدراك المعنى الحقيقي للوجود.

وفي تفسيره للإبداع الفني فإنه الانفعال الجديد هو المنبع الذي تصدر عنه الإبداعات العظيمة في ميادين العلم و الفن و الحضارة ، إنه الانفعال الذي يهيمن على العقل و يهيمن في الذات الباطنية لكي تبدع .

الإبداع الفني في أصله ليس سوى انفعال ، و هنا الانفعال مزيج من الحساسية ، و اليقظة الفكرية و الإلهام الروحي و الحدس الصوفي ، و هنا يقصد بالحدس الصوفي المعنى الروحي الإنساني حيث الميزة الأساسية للإبداع الفني البرغسوني هي تلك الميزة العميقة و ذلك إن الانفعال الداخلي الشديد يؤدي إلى إخراج طاقة إبداعية كامنة عند الفرد .

إن العمل الفني الناتج عن الإبداع الفني هو منجز مختلف عن مألوف المتعارف عليه ، و تحرره من التقليد و محاكاة الواقع ذلك أن منبعه شئ وجداني داخلي ليس عند جميع الناس .

فالمبدع يتصف بدرجة عالية من ذكاء و العبقرية و هذا ما يثبت دور الحالات الوجدانية الانفعالية في عملية الإبداع إي يبدعون في حالة انفعال الانفعال قوي .

ان الحدس هو نوع من التعاطف الوجداني الذي يساهم في خلق قوة و إلهاما الذي يصيب به المبدع خاصة إن الحدس هو الذي يشع في ذات المبدع .

كما إن الضحك يقتضي على العواطف الجياشة و العميقة ، لان الضحك الذي يتحدث عنه برغسون في كتابه الضحك لم يكن ضحكا حقانيا ، و إنما هو ضحك استهزاء و استهتار لذلك يكون الجمال بالمعنى البرغسوني حقيقة ذاتية ، و نسمع من خلاله أرواحنا تهتز باستمرار تجاه التوحد مع الطبيعة ، وبذلك نفهم إن الجمال الحقيقي الذي تحدث عنه برغسون في كتابيه الضحك و المعطيات المباشرة للشعور هو حدس باطني ، و يكون الإدراك الجمالي عبارة عن ذاتواية كذلك ، فيما الفن يمثل حدسانية روحانية محضة .

و بذلك يمكن إن نتوصل إلى نتيجة مفادها إن الروحانية و الفعالية و الاهتمام بروح الإنسانية ، يكون المباشر هو القيمة العليا في الفلسفة البرغسونية المتبلورة في لب المعرفة الحدسية ، لأن معايشة المباشرة و الشعور به انتصار مهيب للحدس في تراتبية المعرفة . و تعقيبا لذلك يقول الباحث "مراد وهبة :"« **و المباشر هنا يعني إن ننفذ إلى الباطن حتى ندرك ما فيه من جِدة و عمق وأصالة ، و ننفذ إليه بروح الصداقة و التعاطف و المودة ، و تلك هي طريقة برغسون** " » .[1]

[1]- مراد وهبة : **المذهب في فلسفة برغسون** ، المرجع السابق ، ص 44.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1. هنري برغسون: **التطور الخالق**، تر: محمد محمود قاسم، المركز القومي للترجمة، (د.ط)، 2015.

2. هنري برغسون: **التطور المبدع**، تر: جميل صليب، اللجنة اللبنانية للترجمة، بيروت، لبنان، 1981، ص01.

3. هنري برغسون: **الطاقة الروحية**، تر: علي مقلد، ط01، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1991.

4. هنري برغسون: **الفكر والواقع المتحرك**، تر: سامي الروبي، مطبعة الإنشاء، دمشق، د.ط.

5. هنري برغسون: **بحث في معطيات المباشرة للشعور**، تر: الحسين الزاوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط01، 2009 .

6. هنري برغسون: **منبعا للأخلاق والدين**، تر: سامي دروبي، وعبد الله الدائم.

7. هنري برغسون: **الضحك، تر**: علي مقلد .

مصادر بالفرنسية:

1- Henri Bergson : **Le rire**, p, u,f, 173,edition1962

المراجع

I. الكتب.:

1. أحمد فؤاد الأهواني: **المدارس الفلسفية**، الدار المصرية للتأليف والترجمة، (د.ط)، 1965.

2. أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال وأعلامها ومذاهبها**، دار البقاء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998.

3. إمام عبد الفتاح إمام: **مدخل إلى ميتافيزيقا**، الإدارة العامة للنشر، القاهرة، ط01، أكتوبر، 2005.

4. الجاحظ: **البخلاء**، تحقيق: طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة، ط04، 1991.

5. جميل حمداوي: **الفلسفة الحدسية عند هنري برغسون**، دار لريف للطبع والنشر الالكتروني، ط01، 2019، تطوان، المملكة المغربية.

6. جان برتميلي : **بحث في علم الجمال** ،تر، انور عبد العزيز، مؤسسة ، فرانكلين لطباعة و النشر ،القاهرة ، 1970.

7. جيل دولز: **البرغسونية** ، تر، اسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية لدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1997.

8. حسين أحمد عيسى: **الإبداع في الفن والعلم**، عالم المعرفة، الكويت، 1978.

9. رمضان بسطاويسي:، **جماليات الفنون**، الهيئة المصرية العامة للكتاب1998

10. زكي نجيب محمود: **الموسوعة الفلسفية المختصرة**.

11. زكرياء إبراهيم: **فلسفة الفن في الفكر المعاصر** ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، مصر ، د ط .

12.

13. شاكر عبد الحميد: **التفضيل الجمالي**، عالم المعرفة، الكويت، ط01، مارس 2001.

14. طه جابر العلواني وآخرون: **بناء المفهيم دراسة معرفية ونماذج تطبيقية**، ج01، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، 1981، (د.ط)، (د.ب).

15. عبد اللطيف محمد خليفة: **الحدس الإبداعي**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، القاهرة، 2000.

16. علي أبو ملام: **في جماليات نحو الرؤية جديدة إلى فلسفة الفن**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر واتوزيع، بيروت، 1990، ط01.

علي أبو ملحم: **في جماليات نحو رؤية جديدة لفلسفة الفن**. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر واتوزيع، بيروت، 1990، ط01.

17. غادة الغمام: **باشلار (جماليات الصورة)**، دار السرير للطباعة والنشر، ط01، بيروت، 2001.

18. غاستون بشلار : **حدس لحظة** ، تر رضا عزوز ، عبد العزيز زمزم، دار الشؤون لثقافة العامة ، بغداد ، 1986.

19. مجموعة من المؤلفين: **فلسفة الدين**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2012.

20. محمد زكي العشماوي: **فلسفة الجمال في الفكر المعاصر**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980.

21. محمد فتحي عبد الله، علاء عبد المتعال، دراسات في الفلسفة اليونانية، دار الحضارة للطباعة والنشر، طنطا.

22. مراد وهبة: **المذهب في فلسفة برغسون**، دار وهداف للطباعة والنشر، ط02، مصر، 1978.

23. مهدي فضل الله : **فلسفة ديكارت و منهجه دراسة تحليلية ونقدية** ،دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ،ط3، 1996.

24. مصطفى عبدة **فلسفة الجمال و دور العقل** ،مكتبة مدبولي . القاهرة ط2 1999.

25. مجاهد عبد المنعم مجاهد : **مدخل لى الفلسفة** ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، ب ط،ب ت .

26. كروتشه: **علم الجمال**، تر: نزيه عبد الحكيم، دمشق، 1998.

27. د. نجم عبد الحيدر: **علم الجمال و آفاقه و تطوره** ، وزارة التعليم و البحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ط2 ، 2001م .1422هـ.

28. هربرت ريد: **معنى الفن**، تر: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.

المعاجم و الموسوعات :

1ـ أندري لالاند: **الموسوعة الفلسفية**، تر: خليل حمد، ج02، مادة حدس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان.

2ـ جلال الدين سعيد: **معجم مصطلحت والشواهد الفلسفية**، دار الجنوب، فلسطيين، (د.ط).

3ـ جميل صليبا: **المعجم الفلسفي**، ج01، مادة الحدس، دار الكتاب، لبنان، 1982.

4ـ عبد الرحمن بدوي: **موسوعة الفلسفة**، ج01، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 1984.

5ـ مراد وهبه: **المعجم الفلسفي**، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2007.

6ـ إبراهيم مدكور :**المعجم الفلسفي**،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، مصر ، 1983

II. الرسائل والمذكرات الجامعية:

1. بوداود خيرة: فلسفة عند يندتو كروتشه بين النظرية والتطبيق ، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر في الفنون التشكيلية، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، كلية الآداب واللغات، 2018/20017.

2. خديجة حوش: مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في فلسفة بعنوان إشكالية المنهج في العلوم الإنسانية الابستمولوجيا البرغسونية "أنموذجا" تحت إشراف دكتورة خيرة بورنان، قسم الفلسفة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2018-2019.

3. نسيمة حشاشي: مذكرة لنيل شهادة ماستر في الفلسفة: المنهج الحدسي عند برغسون، تحت إشراف خيرة بورنان، قسم فلسفة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2018/2017.

III. المجلات والمقالات:

1. العبيد حسن مجيد: نظرية المعرفة في الفكر الفلسفي الحديث المعاصر، مجلة دراسة تفلسفية، العدد 21، 1429هـ- 2008م، بيت حكمة، بغداد.

2. كريمة محمد بشيوة: النظريات المفسرة للغبداع الفني قسم فلسفة، كلية الآداب، جامعة طرابلس، مجلة الجامعة، العدد الخامس، مجلد الثناين 2013.

3. مجموعة من مؤلفين: موسوعة الفلسفية العربية المعاصرة، إشراف: علي عبود الحمداوي، ج01، عنوان المقال هنري برغسون والبرغسونية (نورة بوحفاش)، من ثورات الاختلاف، الرباط، 2013.

4. مروان حسين أمين: فلسفة أخلاق عند برغسون، كلية التربية، جامعة الكوفة، العدد السابع، 2017.

IV. مواقع الإنترنت:

1. فوزية ضيف الله: ما معنى أن يكون الحدس عند برغسون منهجا لتفكير المنشور في شبكة الواب، موقع مؤسسة مؤمنون بلا حدود، http://www.Mominoun.com/articles.

2. محاضرة مفهوم الفن والعمل الفني، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون التشكيلية، المرحلة 04، WWW.uobabylon.eduiq.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

المحتــوى	الصفحة
شكر وتقدير	/
الإهداء	/
مقدمة	أ
الفصل الأول: السياق التاريخي والفلسفي للحدس	
المبحث الأول: ماهية المذهب الحدسي	**07**
المطلب الأول: مفهوم الحدس	**07**
المطلب الثاني: التطور التاريخي للتفكير الحدسي	**10**
المبحث الثاني: حقيقة الحدس وقواعده عند برغسون	**14**
المطلب الأول: تعريف الحدس	**14**
المطلب الثاني: الحدس وقواعد توجيه الفكر عند برغسون	**22**
الفصل الثاني: الحدس والإبداع الفني	
المبحث الأول: الحدس في مجال القيم	28
المطلب الأول: الحدس والقيم الخلقية	28
المطلب الثاني: الحدس و القيم الجمالية	40
المبحث الثاني: الإبداع الفني	46
المطلب الأول: نظرية الإلهام والعبقرية	46
المطلب الثاني: نظرية الضحك	63
الفصل الثالث: امتدادات الفلسفة البرغسونية	

المبحث الأول: الآخذين بالمذهب الحدسي في الإبداع الفني	**65**
المطلب الأول: الحدس والإبداع الفني عند كروتشه	**65**
المطلب الثاني: الحدس والإبداع الفني عند هربرت ريد	**70**
المبحث الثاني: الفلسفة البرغسونية بين التقويم و النقد	**73**
المطلب الأول: نقد فلسفة برغسون	**73**
المطلب الثاني: تقويم فلسفة برغسون	**79**
الخاتمة	**83**
قائمة المصادر والمراجع	**87**
فهرس المحتويات	**94**
الملخص	**96**

الملخص:

إن الإبداع الفني هي دراسة قديمة لها جذورها في أزمنة سابقة ، و تطورت هذه الأخيرة وصولا إلى برغسون الذي حلل ماهية الإبداع الفني و العملية الإبداعية على نحو خاص . أي ربطه بالحدس الذي يمثل نوع من المعرفة الوجدانية الباطنية ، و هكذا تتمظهر لنا البرغسونية كفلسفة بأنها روحانية و تعبير تعاطفي حميمي أعادت الاهتمام إلى الروح البشرية ، لتجعل من الإنسان مركزا للكونية . خاصة من جانب الإبداع الفني الذي يجعله يشعر بالحرية و الإرادة في الإبداع فيزيد إبداعه و يتميز عن غيره بالإلهام و العبقرية و الحالات الانفعالية دور الأساسي في الإبداع الفني ، و الضحك الذي يرفضه كعملية آلية التي تحد من عفوية الباطنية و تجعل من شعور الحدساني قوالب ثابتة و رمزية .

الكلمات المفتاحية : الحدس ـ الابداع الفني ـ الالهام و العبقرية ـ الضحك .

Résumé :

La créativité artistique est une étude ancienne qui a ses racines dans les temps anciens ,et cette dernière s 'est développée jusqu'à Bergson, qui a analysé l 'essence de la créativité artistique et le processus créatif en particulier . C'est-à-dire en le reliant à l'intuition, qui représente une sorte de connaissance émotionnelle ésotérique, et ainsi le bergsonisme nous apparait comme une philosophie comme spiritualité et une expression sympathique et intime qui rétablit l'attention sur l'âme humaine, pour faire de l'homme le centre de l'univers, en particulier sous l'aspect de la créativité artistique que lui fait ressentir la volonté dans la créativité et se distinguant des autres. L'inspiration, le génie et les états émotionnels jouent un rôle fondamental dans le processus de créativité artistique , et le rire qui le rejette comme un processus mécanique qui limite la spontanéité de l'intérieur et rend sentiment intuitif figé et des moules symboliques.

les mots clés :Intuition-Créativité artistique-Inspiration et génie-Rire.