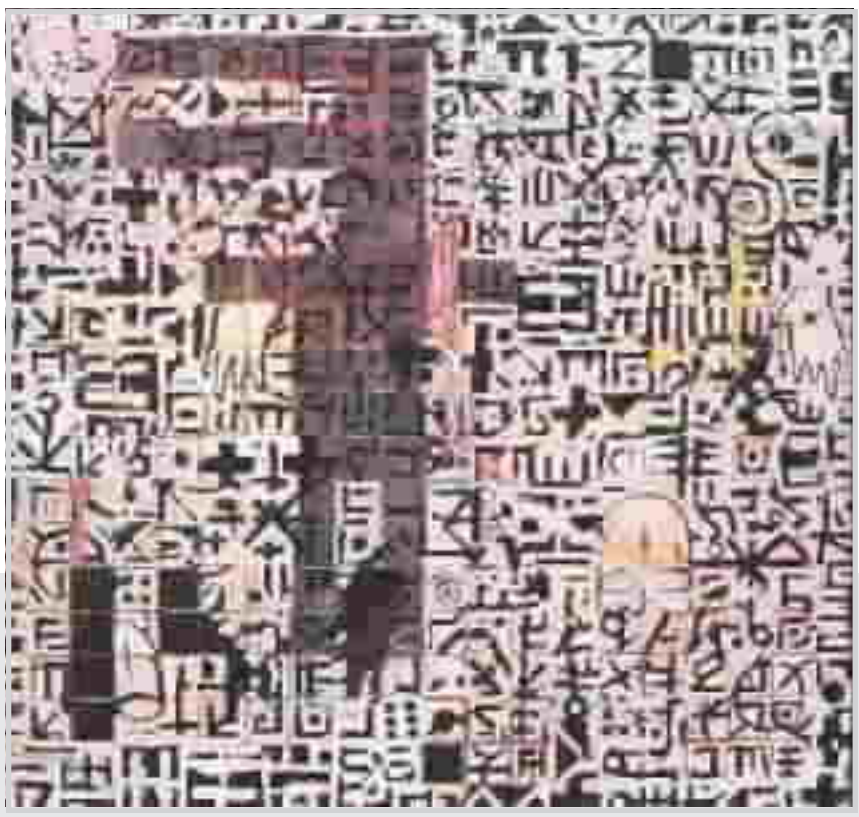
مطويات المعارض
حوامل مخادعة .. أم رؤى فنية ؟

خالد خضير الصالحي

لوحة للفنان الراحل شاكر حسن ال سعيد



لوحة للفنانة هناء مال الله

لقد عرف كاسيرر الفن بانه لغة رمزية، وهيمن ذلك التعريف على الدراسات الفنية في القرن العشرين، فكان اخطر نتائج تلك الدعوة، حسبما يؤكد جورج كوبلر، ان استأثرت دراسات المعنى بكل الاهتمام، وتراجع تعريف الفن بكونه نظاما من العلاقات الشكلية، وهو التعريف الاهم برأينا، رغم انه مازال بعيدا عن ما الفه الناس، فقلما يعتقد سوى القلة من المختصين في الفن التشكيلي بافاقه الحداثية ان اللوحة ليست في النهاية الا سطحا مطلياً بالمادة، اي الاقرار (بشيئية اللوحة) ومادية التعبير، وان جل ما يكتبه الرسامون في مطويات معارضهم في العراق ينصب في جانب المعنى بمختلف اتجاهاته، وهذه ، برأينا الخطورة الأولى في تلك الكتابات، كونها تكرس تناول المعنى على حساب متيريالية اللوحة.

وتتمثل الخطورة الثانية في اتجاه تحول كتابات الرسامين في مطويات معارضهم الى ما يؤدي الى بث موجهات قرائية متعمدة كما كانت تنتهي اليه كتابات شاكر حسن ال سعيد، وقد تتحول تلك الى موجهات قرائية دون قصد من الرسامين انفسهم حيث يقوم الكتاب بتناقلها كمسلمات مفروغ منها، كما يحدث في تناقل هؤلاء النقاد الفهم السائد بأن تجربة الرسام فيصل لعيبي لا تعدو ان تكون رسوما ذات طابع محلي لا يشكل سوى امتداد متاخر لجماعة بغداد وطروحاتها غافلين عن الابعاد البلاستيكية في هذه التجربة، وهو ما اخر اكتشاف كوامن تجربة فيصل لعيبي واكتفاء معظم الكتاب عن القشرة الفولكلورية لهذه التجربة وهو الامر الذي اثبتنا تقصيره في احدى محاضراتنا عن هذا الرسام.

ثالثا، لقد سرت قضية اختراع حوامل خادعة supportsسرعان ما يقع فيها الرسام نفسه بطريقة الخداع الذاتي بعد ان يبدأ الكتاب بتناقلها العميائي، فيبدأ الرسام بتكرار ترديدها مما يعرض التجربة الى خطر التناسخ الداخلي الذي يجعلها تدور في فلك حلقة مفرغة تؤدي الى توقف ايقاع التحولات الاسلوبية فيها.

رابعا، لا يمكن نكران وجود رؤية فنية تنظيرية متكاملة لدى بعض الرسامين ممن يحاولون تطويرها من خلال معارضهم التي يقيمونها وينظرون لها في مطويات معارضهم، والامر هنا دقيق ، فيما اذا كانت التنظيرات والتجربة البصرية متساوقة حقا، ام ان ذلك ادعاء ليس الا.

نموذج اول

هناء مال الله وقاع منظومات التعبير الرمزية

بعد ان جسدت تجربة هناء مال الله قضية المثلثات المقلوبة باعتبارها وحدات تدوينية ظهرت في العصر الذي سبق اختراع الكتابة في حضارة وادي الرافدين فشكلت بظهورها في فخاريات سامراء وتل حسونة ، الوحدات التدوينية لذلك العصر بالارتباط مع نظام التربيع انتهت في معرضها الاخير الذي ننشر هنا نماذج منه فطرحت اربع فكرات مهمة هي:

اولا، النظر الى تجربتها باعتبارها تمثل محاولة تجريبية تطرح من خلالها "احد المسارات التي تتنافذ فيها المنظومات: منظومة الاشكال المرسومة مع منظومة الكتابة مع منظومة الاعداد"بهدف الوصول الى استنتاج بأن الرسم "في قاع كل المنظومات الرمزية" وتكون التجربة برمتها "محاولة ادراك للانظمة"، وهي تؤكد ان تجربتها ليست الا محاولة في قراءة بصرية للنظام في فوضى تراكم المنظومات وبالعكس. وتبرر التزامها بنظام شكلي صارم داخل اللوحة (=هندسة اللوحة) بأنها "خطة لاكتشاف مسار ما لنسفه وتفتيته لتجريب مفهوم ممكنات الانظمة فيما يبدو فوضى".

ثانيا، ضمن هذا التعقيد الفكري الذي تطرحه فهي لا تنسى ان اللوحة في النهاية سطح يحوي مادة تعبير فكان سطح اللوحة عندها وتنوع الخامات من "ضرورات توالد الاسئلة وحيرتها"، فيشكل كل عمل مشروعا لعمل تال بما يولد من تساؤلات، فكان "الوجد للمواد الخام والانقياد لطاقتها" مبررا المجازفة للتجريب المستمر في تجربة الرسامة.

ثالثا، لقد بنت الرسامة تجربتها كهندسة خارجية على حد مشترك في قياسات الاعمال وفي وحداتها الصغيرة الانشائية، بشكل يتجه من "اختزال المساحة الهندسية الى الوحدة الهندسية الصغيرة" مؤسسة على العدد (٥) الذي يساوي الحرف (هـ)وهو الحرف الاول من اسم الرسامة هناء مال الله.

رابعا، جاءت محاولة هناء مال الله ضمن اتجاهها "لاستئناف حضارتها الشخصية وتاريخها الشخصي بواسطة تاريخها العراقي فظهرت انظمة متحفية تتخلل اعمالها" ، وكانت تلك (الانظمة المتحفية) تظهر حينا بوعي مدرك وحينا بوعي باطني.

لقد كتبنا عن الرسامة هناء مال الله عددا لا بأس به من المقالات وكان السؤال الاكثر الحاحا علينا هو: هل يمكن للمتلقي ان يتوصل الى (الرؤية المدونة) لهناء مال الله من خلال (الرؤيا البصرية) اي ان العمل المنجز على سطح اللوحة عندما يواجه المتلقي عاريا من كل الحوامل التي تقدمها الكتابة؟.

شاكر حسن آل سعيد في تجربة تخطيطات (الحرب و السلام)

وقد قدم شاكر حسن آل سعيد في تجربة تخطيطات (الحرب و السلام) باعتباره مطوية معرض، قدم رؤية متكاملة حول تخطيطاته عبرتواشج اللغوي و التشكيلي، فقد اصدر شاكر حسن آل سعيد ، عام ١٩٨٦ ، كتاب (الحرب و السلام) حيث أعاد نشر تخطيطات سبق له ان ضمها لمعرض أقامه بنفس العنوان ، مضافا لها مقدمة شكلت رؤية نقدية بحثت ما تضمنه الكتاب من رؤية فنية.

ورغم ان النقد الفني يجب ان يكون معنيا بالمنجز المتحقق (= اللوحة) ، التي تشكل المنطلق الأول والأخير ، وليس تصريحات الفنان –المنظّر عنه.

اقتباسات من شاكر نفسه حول الموضوع ، إلا أن موقفنا سيكون مختلفا بعض الشيء هنا ، فخلافا لغيره ، يتصف شاكر حسن آل سعيد بكونه واحدا من اكبر صناع الأساطير حول فنه، كما يقول الناقد سهيل سامي نادر، فآل سعيد أستاذ قدير في الرسم والتنظير معا ويمتلك قدرة على تلبس حالات متباينة في كل مرة ، مما يجعل تصريحاته تتصف بكونها رؤية نقدية من متلق فعال (= التجلي الثاني لشاكر حسن) يحاول إنجاز خطاب محايث للخطاب الفني (الذي أنجزه في تجليه الأول كرسام) ، وبذلك فهو يهدي الى مداخل مفتاحية تجاه تفهم تجربته كرسام.

إننا هنا لا نحاول فقط استقراء التجربة الفنية بل ونحاول استقراء متعلقاتها النقدية ، والتي فصل شاكر حسن آل سعيد القول فيها في عدد من المقالات التي كتبها حول هذه التجربة ، وأهمها مقدمة كتاب (الحرب و السلام) والتي أكد فيها انه قد قلب منطق الأشياء حين طبع الكتاب مستبدلا النصوص اللغوية بنصوص مرسومة ، وكأنه يريد من القارئ ان يحاول قراءة الكتاب بحيث تؤدي الرسوم دور (مقاطع) قصيرة تحتوي نصوصا مدونة بأبجديات غير مألوفة هي تفاريق الخط متمثلة بالنقاط والخطوط المتقطعة والوحدات الزخرفية ، فكانت كل (تخطيطة) تعيش وجودها اللغوي من خلال (الأبجديات) التشكيلية ، من خلال تنوع معاني النقطة وتحولاتها الشكلية(= تفاريقها) من أعداد وخطوط وأسهم ونقاط متقاطعة ومتتابعة ،تصنع خطوطا جراء تحركها على بياض الورقة من طرف لآخر ، مؤلفة مكونات متحفه الأركولوجي الشخصي من كتابات و إشارات وأسهم ودوائر وما الى ذلك من لقى وحروف أبجدية مفروطة ، وبذلك فهو يحقق (تصورا لغويا للموضوع التشكيلي) ، ويساهم في شحذ التمثل للمحورين المرئي (الحسي) و اللامرئي (الذهني) ، وبذلك فهو يحقق ما يسميه (المنطق في الشهود التأملي) حيث يتحقق التفاني ، وهو التعايش بين صور الكتابة وأبجديات الرسم ، أي بين منطقتي الشهودي / اللغوي و الشهودي / التشكيلي ، لتحقيق نوع من الانصهار في بنية العمل الفني.

ان التواشج الذي يحاول شاكر حسن تحقيقه بين الرسم والكتابة هو في حقيقته تواشج بين المؤلفات المرئية والمقروءة معا ، لأنتاج صيغة تحقق الاقتراب من حالة (الكتابة / الرسم) ، أي رفع الحدود بين مناطق استخدام (المواد الإنشائية) اللغوية ، وهو تواشج بين تقنيتين تقنية تتعامل مع التصورات الذهنية وهي القراءة والكتابة وتقنية تتعامل مع الإحساس البصري والأنفعال وهي الرسم بمواد الرسم وتقنياته وأشكاله ، بهدف الحضور في تفاني العالمين الفنيين (منطقة الحياد = التنافذ) ، حيث (لن تعود الأشكال (المشخصنة) أو المجردة سوى نقاط عبور للوصول الى الضفاف النائية ....ص ٥٥ ، انه استبدال للنص المرسوم بالنص اللغوي ، نصوص مدونة بأبجديات مألوفة هي تفاريق الخط التي تحمل معنى الأنقطاعات في بنية الخط الممتدة نقاطا وخطوطا متقطعة ووحدات زخرفية ، وبذلك يلبس الموضوع تصورا لغويا (= الحروف والكلمات .....ص٥٤) ، يمكن ان نعد تجربة الكولاج والحرف العربي جزءاً من هذا التوجه حيث تختزل الأشكال الطبيعية الى أشكال هندسية تشكلها مفردات أبجدية تشكيلية يبني بها منظومته.

قراءة اولى في طريدون

تأليف: جابر خليفة جابر

مراجعة: باسم عبد الحميد حمودي

يروي الحكيم (باك) حكاية (طريدون) على شكل كتاب قصصي لم يؤشر تجنيسه مباشرة، اذ هو كتاب في القصة وعنها وخلالها متسلسل بصياغة روائية والكاتب الاساس او الراوي الاول- المؤلف الذي هو جابر خليفة يتدخل حينا ويدع (باك) الراوية الثاني، العليم الثاني – يتكلم وهو يؤدي دوره داخل الكتاب – القصصي، لـ(يدخلا) سوية (مع اخرين من البحارة) ارض سفينة قديمة فيها منظار مقرب اسطواني وكتب دلالة عتاق (يسمونها رحمانيات) يتأملون ربابنة قدامى بالوان واشكال وتصرفات شتى وخرائط متعددة منها خرائط الاحلام وخارطة للحروف واخرى للكلمات ورابعة للاسماء في (مانشيت الخرائط).

قبل (مانشيت الخرائط) يبدأ فصل (المسلة والمنظار) بلغة السواد والاحتمالا ت وتقديم (باك) الحكيم الربان الذي يروي جزءا من حكاية الكتاب حيث (القصة لا تصف حقائق محددة بل تخلق صورا لها شريطا من الصور الخيالية) حيث يرويها بعدة طرق –هذا ما يتمناه- مثل حكواتي غير مرئي يدور مع سامعيه في ظلام الحكاية التي تتقاطر خطوطها وتتقلص حتى تغدو حبة لقاح تضم اسرار الحياة كلها وتمر باسواق وسفن وابراج ساعات واحياء بشر وغيرها لتقف عند ارض (طريدون) الخضراء.

وفي (المانشيت الاول) الذي سماه (الغوص) لا تقف عند حدود واضحة لحركة الشخوص فقد جمعهم (باك) يغوصون بالرمل ويحاكون حكاياته ووقفاته وحركاته ليصلوا المركب المختار ليخترقوا طبقات الظلام منقبين في بنية مدينة - سفينة افتراضية صنعها الكاتب لنا على الورق وسماها (طريدون). بعد (مانشيت الخرائط) يبدأ (مانشيت الجدران) حيث يقودهم الغوص - السير الى زقاق قصير مغلق ليدخلوا احدى دوره من باب الكف الحارسة من الحسد حيث تتداخل صورة الارملة بالمباخر والشموع وضياع البحارة وسط عالم من الذهول والجدران التي تتدحرج الاضاحي عندها، وحكاية (مانشيت الجدران) لم تحلل هنا بالكامل فقد تداخلت شخصية القبطان بباك الحكيم وخلفهما خالد جابر المؤلف وسط كابينة القيادة في السفينة- المدينة حيث تفيض المدينة – السفينة بالجدران والاضرحة ويدخل الراوي (الرواة) مع البحارة – الناس ارض (مانشيت الاضرحة) بدءاً من كابينة قيادة السفينة حيث يزدحم الظلام ويتجسد الشكل الاول لسفينة مدينة طريدون الهلامية حيث تختلط الاضرحة الخضر بالساحات والبيوت ويحاذي الراوي الجدران ليصطدم بالارملة التي تقف امام ضريح توقد عنده الشموع ليظهر غواص شاب لعله من صلب الراوي (لا ماض له ولا ذاكرة سواي لذا حملني على اكتافه وشرع يسرد الحكاية باسمي). حيث تتداخل صورة باك بالارملة بالاقواس النارية.

والكائنات المجنحة التي ترتطم بعدسة باك الذي ردد (عندما تستهلك طريدون طاقتها تتحلل الى اصولها الاولى: اضرحة وخرائب ليبدأ (المانشيت الاخير) وعنوانه (الاتقاد) حين يحدق (الكابتن) عبر جهاز الرؤية الليلية بطريدون وهي تنخلق من جديد وتتوزع جدرانا وشناشيل واضرحة وشوارع وسطها زنوج على شكل اشباح وهاجة حيث يتقد كل شيء ليختفي الغواصون، ربما بنار الحكاية ليغرق الراوي مع (طريدون) الغارقة.

في الفصول الاخرى من هذه المادة الدرامية الروائية المعماة سطوحها تتكون فصول (الكابتن شهاب البحر) و(احد البحارة) و(طباخ الباخرة) و(الرسام) لتنتهي الفصول الاول التي وضع لها الكاتب عنوان (فهرست اول) ليبدا القسم الثاني من (طريدون) الذي اسماه المؤلف (فهرست ثان- اقتراح اخر للقراءة) بتشكيلات فصول اخرى هي (الرسام) (تخطيطات) (ظلال) (اضاءات) (المسلة والمنظار) حيث تقدم هيئة (طريدون) وعالمها من وجهات نظر متعددة من قبل المشاركين في هذه اللعبة الفكرية الروائية حيث تتداخل المدينة- البصرة بالسفينة بعالم من الرؤى والانثيالات المفعمة بتجربة ثقافية مكتظة بالكتب والدلالات والتجارب الذهنية بمشكلات الابحار بزيت الرسام باستذكارات الاعدام الفاشية بمفارز فرق الاعدام حيث يفرز المؤلف للشهيد مهدي عبر فصل (الرسام) بنية روائية من طين وفخار وشعر حيث يغتال البدو ارض الزهدي ويدمرون لوحات مهدي واحلامه واحلام نور حيث تظهر (طريدون) الشهيدة من جديد من بين طيات الزيت لتتعلق وسط صياح نور (متى تظهر اللوحة يا مهدي؟) ويصرخ الكابتن (متى يا نور) وتكون طريدون الجديدة مبرأة من كل التواريخ السالفة المظلمة.

تلك هي قراءة اولى لـ(طريدون) التي اصدرها الكتاب جابر خليفة جابر احد مؤسسي (جماعة البصرة في القرن العشرين) الذي اصدر عدة كتب باسماء مستعارة منها محمد ياسر شرف الدين وعمار جعفر وهدى محمد صادق واصدر (غدا الصدر) و(آمنة ومؤمل) و(هدي والطواهر) وغيرها من كتب قصصية للكبار وللصغار وله عدة مخطوطات لم تنشر بعد.

غلاف الكتاب

البيئة والتربية الحديثة

أ.د.عقيل مهدي يوسف

تتشكل الخبرة الجمالية من اوجه حسية وادراكية وانفعالية ومعرفية واجتماعية وحدد (ياكوبسون) دور الوظيفة الجمالية في (قدرتها على اجتذاب الانتباه نحو (الرسالة) الفنية نفسها (...) فالرسالة الفنية تكون شعرية (أي جمالية) بالقدر الذي يتمكن من تكوينها الخاص من خلاله ، او عنده من اجتذاب الانتباه الخاص بالمتلقي الى اصواتها وكلماتها ، او تنظيمها الخاص ، وليس الى شيء يقع خارجها ، كان اندريه جيد يعرف الفن ، بأنه (الشيء الوحيد غير الطبيعي في العالم هو العمل الفني) حسب ما يقول.

وتصنف مفهومات الفن، الى فئات نظرية تراه (محاكاة) للطبيعة (ارسطو وفنانو عصر النهضة مثلا) و(تعبيرا) عبر انفعالات الفنان (المدرسة الرومانتيكية في الفن وكروتشه وكولنجوود) و(الابداعية) للجمال في ذاته (مدرسة الفن للفن كما يمثلها اوسكار وايلد).

فالفن (تمثيل) و(تعبير) و(ابداع) في الوقت نفسه.

والاذواق هي تفضيلات ثابتة طويلة الامد لانماط معينة من الفن، وتكون مثلا حسب تعريف (فيليب رسل) في الموسيقى، هذه الانماط معينة، من الموسيقى والمؤلفين الموسيقيين والمؤدين، ظهر مصطلح التذوق testeفي دلالته الفنية في انجلترا خلال القرن الثامن عشر حين عرف (أديسون) هذه الملكة على انها (ملكة الروح) التي تتنبه الى مظاهر الجمال لدى احد المؤلفين، وتستجيب لها بالشعور بالسرور، وتنتبه الى علامات النقص لديه وتستجيب لها من خلال النفور).

وتلعب عوامل عدة كالمتعة والتخيل والتقمص والمسافة النفسية والالفة الشخصية والثقافية والخبرة والمعرفة وسواها، دورها المهم في التشكيل الخاص لعمليات التفضيل الجمالي هذه، لدى الافراد.

كان (جادامير) يعتقد بوجود شروط مسبقة او احكام وتحيزات تقف وراء منظورنا الخاص في (رؤية) للامور، وامكانية حدوث الاندماج بين الافاق المختلفة للمؤلف والمتلقي، او انصهار وجهات النظر او العوالم المحيطة بموضوع معين، في وحدة مفترضة سلفا بين (اللغة) و(التفكير) وتدرك من خلال (الحوار) وكذلك من خلال طرح الاسئلة والاجابة عنها، التي يقوم بها فرد او متلق بطريقة قصدية.

كان (رودلف ارنهايم) يؤكد على عملية الادراك الفني من خلال نظرية الجشتالت، ويقول (من دون ازدهار التعبير البصري لا تستطيع أي ثقافة ان تنشط على نحو ابداعي). والجشطلت Gestalt المانية تعني الشكل formوتشكيلاً او صياغة configuration والهيئة shapeوالبنية struc-ture والجوهر essenceوالطراز mannerوغيرها، أي (الصيغة الكلية).

يؤكد ارينهايم ان الوسائط المختلفة للفنون هي اداوت ينقل الفنانون من خلالها (صورهم البصرية) حول الخبرة الانسانية، باشكال مختلفة.

يقول ان (الشعر) يعيدنا الى الكلمات لا الى الرسائل الموجودة فيه فقط، و(التصوير) يركز حساسيتنا على الخط واللون والتكوين وغيرها من الخصائص الشكلية الاخرى، وليس على (التمثيل العقلي) الموجود في اللوحات فقط، وكذلك بالنسبة لفن (السينما) فهو يعيدنا الى الاسلوب الخاص (بالوسيط) وليس الى تأكيد مواضع الاهتمام بالعالم الذي يصوره الفيلم.

والان يظهر (المنطق الرقمي) في (الفن الحديث) من خلال الابتعاد عن الجوانب (التناظرية) او المحاكاتية، فالتجريد يستبعد التفكير بالصورة البصرية وقد ادت عمليات التسطيح الى فقدان الدلالات التقليدية للبعد الثالث (المنظور) واستبعاد فكرة الموضوع والتأكيد على المفهوم العقلي، المفترض غير المرتبط بالمعلومات، او الحقيقة الواقعية او العالم البصري أي عمل تحليلي منطقي ورياضي قبل ان يكون عملا فنيا كما لدى الفنان (جوزيف كوسوث).

اما في جانب الطفولة الخاص بالادراك فقد لخص (كارل بوهلر) الاتي: في عمر (الرابعة) يفضل الاطفال (القصص) التي تتعامل مع النشاطات اليومية العادية، وفي سن (السادسة) يحبون القصص الخاصة بالظواهر الخارقة السحرية وفق الطبيعة وعند سن (الثامنة) يفضلون قصص المغامرات والاثارة، ان للجمالية علاقة ليست مع القصة او الاطفال، بل مع الادب بمفهومه الشامل، الذي ظهرت فيه ملامح تجديدية، ولو اخذنا على سبيل المثال (الشعر العربي) الذي انفتح على التجديد منذ اواخر اربعينيات وبداية خمسينيات القرن العشرين. لوجدنا انه بدا يتخلى تدريجيا عن الشكل ذي الشطرين وعن القافية، وحل محله شعر التفعيلة، الذي حافظ على الوزن والايقاع واسقط القافية وغير الشكل الخارجي ومضمون الشعر الداخلي، واستبدل الموسيقى الخارجية في (الوزن الخليلي) باخرى داخلية (قصيدة النثر) التي تعتمد الكتابة لا الالقاء الشفاهي (السمعي).

ومن المتغيرات الجمالية، ما يخص (المسرح) في ما يسمى بمفهوم (أفق التوقعات) التي استلهمها (ياوس) من (جادامير) واقام عليه اساس جمالية (التلقي) حيث يكون العمل المسرحي مشتملا في وقت واحد على النص بوصفه بنية معطاة، وعلى ادراكه حسيا من قبل القارئ والمشاهد ويتشكل معنى النص في تجدده الدائم اذ ان المتلقي هو الذي يحقق انجاز (بنية العمل) وافق التجربة المفترض في المتلقي. اذ ان المتلقي هو الذي يحقق ذلك، وفي كل مرة تتغير فيها شروط التلقي التاريخية والاجتماعية يتغير المعنى فيها، فالعمل الادبي حتى لحظة صدوره لا يكون ذا جدة مطلقة وسط فراغ. فبواسطة مجموعة الاشارات الظاهرة او الكامنة الاحتمالات الضمنية والخصائص المألوفة، يكون الجمهور مهيأ من قبل ليتلقاه بطريقة ما وهو ما يسمى بأفق القارئ او المشاهد، وهذا ما يختلف حسب مراحل تاريخية مختلفة. ان الاختلاف (الهرمنيوطيقي) بين فهمنا للعمل الفني الان، والفهم الذي كان شائعا في تلك الفترة (كأن تكون فترة شكسبير مثلا) وهذا يضع في دائرة الضوء فكرة التلقي التاريخي للنص، ويستعيد المعنى الموضوعي واللا زمني للعمل الذي يتكون بشكل مستقل.

ويستعرض (ياوس) ثلاثة انماط من المتعة الجمالية هي الخلق او الابداع poiesisوالادراك الحسي -aes thesisوالتطهير catharsis وتكمن المتعة الجمالية بالنسبة الى النمط الاول في (صياغة العمل كما لو كان عملا خاصا) وفي النمط الثاني في (تحديد ادراك المرء للواقع الخارجي والداخلي) وفي الثالث في (القدرة على تغيير ذهن المتلقي او تحريره) وتؤدي المتعة الجمالية الادراكية الى المتعة الجمالية الابداعية.