الابتكار واشكالية البحث عن الأصالة في التعبير الفني

د. محمود صادق
قسم التربية الفنية - كلية التربية
جامعة قطر

مقدمة :

إن مشكلة الابتكار تكاد تكون ظاهرة إنسانية قديمة قدم الإنسان على وجه الأرض . اما متى بدأت هذه الظاهرة تحتل مكانتها كعلم فهذا يمكن تحديده على وجه التقريب منذ أن بدأت العلوم الإنسانية ، وأعني بالذات علم المنطق، أي بمعنى آخر فقد بدأت هذه الظاهرة منذ زمن أفلاطون ومن ثم أخذ العديد من الفلاسفة على عاتقهم الخوض فيها ، وكانوا كُثْر لدرجة أن المرء يقف عاجزاً عن حصر أسماء هؤلاء العلماء، ولكن من قبيل المثال لا الحصر نذكر منهم : أفلاطون ، وأرسطو ، وفلوطين ، وكانت وهيجل وديكارت وشوينهور ونيتشة ... وغيرهم العديد ، وإلى جانب الفلاسفة هناك من اهتم في هذا المجال من علماء النفس فكان لهم فضل كبير في تجلية هذه الظاهرة واعطائها أبعاداً مختلفة كعلم ، نذكر منهم : أدلر ، ويونج ، وفرويد ، وريبو ... وغيرهم العديد . هذا مع عدم الإغفال أن هناك نفر ليس بالقليل من الفنانين الذين خاضوا بأبحاثهم ظاهرة الابتكار .

حين هممت للكتابة في هذا المجال، كنت قد اخترت أن يكون نهج البحث من النوع البحتي "الأساسي" وليس النهج التطبيقي ، الذي اعتقد أنه كان محظوظاً في مجال الفنون أكثر من النوع الأول. كان هذا السبب في مكونات القناعة لديّ حين اخترت النهج لهذا البحث، يقيناً مني أن الأبحاث التطبيقية في الفنون تكاد تكون كثيرة ، هذا إذا ما اعتبرنا أن كل عمل فني يرافقه بحث تطبيقي، وهذا ما سنلاحظه

في المثالين المذكورين في هذا البحث ، حيث أن المثال الأول يدور حول بحث أجراه روبرت تيلارد (عيسى، ١٩٧٩)، والمثال الثاني أجراه كاتب هذا البحث (صادق، ١٩٨٩).. أما القناعة الأخرى فهي من نفس جنس القناعة الأولى، وهي منبثقة في أن مجال الفن مازال وسوف يبقى بحاجة إلى البحث الأساسي حتى يتم توفير الأسس والمبادىء التي لا بد من أن تثبت بالبحث ، والاتفاق عليها أو على قدر منها، لكي يكون بمقدور من أراد البحث في ظاهرة "الابتكار الفني" الاستناد إلى أدب متفق عليه.

هذه الورقة تتضمن فرضيتان ؛ الأولى : أن الابتكار الفني ليس مجرد الهام يحل بالفنان المبتكر، بل هي ظاهرة لها ابعادها ومراحلها . والفرضية الثانية : أن سمة التراكمية من سمات الفنون وهي أحد المرتكزات الأساسية للأصالة .

لا شك أن عملية الابتكار قد شابها الغموض بكل جوانبها كما داهمها التحريف في فحواها، فهناك العديد من الفنانين ، وبتأييد من بعض الفلاسفة ، قد روجوا إلى ربط العملية الابتكارية بالالهام، وابرز من كان يروج لهذه الأفكار هو الفيلسوف افلاطون الذي كان جُلّ اهتمامه يتركز في تدعيم هذه النظرية الصوفية إلى الفن ، وان الفنان ما هو إلا إنسان قد حباه الله بما لا يحبوا غيره من بني جنسه من البشر ، فمنحه هذه القدرة الميتافيزيقية ليتميز عن غيره .

مصطلحات الدراسة :

- **الأصالة المطلقة** : هو تنظيم أو تشكيل مجموعة من المعاني بحيث يكون الناتج أصيلاً وجديداً بالمعنى المطلق ، بمعنى الا يكون قد سبق وجوده في الفكر البشري (Ghiselin.B.,1960) .
- **الأصالة النسبية** : هو تنظيم أو تشكيل مجموعة من المعاني بحيث يكون الناتج اصيلاً وجديداً نسبياً ، وتحدد النسبة في ضوء ما هو معروف ومتداول في مجال معين من مجالات الحياة المختلفة ، وبين افراد جماعة معينة في زمن معين

(عبد الغفار، ١٩٧٧).

- **الابتكار** : عملية أو نشاط يقوم به الفرد، وينتج عنه إختراع شيء جديد، والجده هنا منسوبة إلى الفرد وليست منسوبة إلى ما يوجد في المجال الذي يحدث فيه الابتكار(عبد الغفار، ١٩٧٧).
- **التفكير المتعدد** : هو التفكير الذي يكمن خلف الإنتاج الإبتكاري .
- **تراكمي** : هو ما يتشكل أو يكبر حجمه باضافات متعاقبة (قاموس وبستر).

غدى الابتكار بالنسبة لهؤلاء الفنانين المسكونين بالأرواح الملهِمَة ما هو إلا إلهام مفاجيء يباغتهم دون علمهم وما عليهم إلا أن ينصاعوا لهذه الأرواح التي تقودهم نحو الابتكار... فيبتكرون ، ولعل هذا ما يؤكده قول لامارتين :" إنني لا أفكر على الاطلاق ، وانما افكاري هي التي تفكر لي" (إبراهيم ، ١٩٧٩، ص١٤٥). وهذا الموسيقار شوبان الذي كان الابتكار بالنسبة إليه مجرد شيء تلقائي سحري ، فكان يحصل عليه دون أن يتوقعه .

لقد اعتقد الكثير من الفنانين بأن عنصر الإلهام هو العنصر الأساسي والوحيد لأي مبتكر وبدونه لن يكون هناك ابتكار، وكان على رأس هؤلاء هم الفنانين الرومانتيكيين الذين غالوا في الأمر وفي اهمية الإلهام كعنصر هام ووحيد في عملية الابتكار .

إن سيرة الفنانين الرومانتيكيين وغيرهم في الفنانين الذين بالغوا في أهمية الإلهام تؤكد الزعم بأن الفنانين ملهمين، وهذا ما يعزز الحرص والحذر عند اللجوء إلى أقوال الكثير من الفنانين وتصريحاتهم واعترافاتهم وترجماتهم لسيرهم الذاتية. ولكن ماذا عن هؤلاء الفنانين الذين انتجوا لنا الروائع من الفن وابتكروا وابدعوا، هل كانت الأرواح تسكنهم وتقودهم نحو هذا الابتكار، إن أي متتبع لتاريخ الفن سوف يجد الكثير من الفنانين الذين ابتكروا وأثروا الحياة الإنسانية بابتكاراتهم وهم في كامل

إتزانهم ولم يدّعوا انهم قد وقعوا تحت تأثيرات ميتافيزيقية ، أو انهم محطة للإلهام القادم إليهم من القوى الغيبية .

لقد تطور البحث في الابتكار شأنه شأن الظواهر الإنسانية الأخرى، فكان تطوره يتسم بالابتعاد عن الشعوذة والتفكير الخرافي الذي يؤدي بصاحبه إلى تسليم نفسه لقوى غيبية يسترضيها ، فكان اتجاه البحث نحو التفكير الابتكاري الذي لا يستسلم صاحبه، وانما يبحث عن الاسباب الواضحة التي يقنع بها ويحاول السيطرة عليها . قاد هذا التطور ثلة من المفكرين وعل رأسهم علماء النفس ، ولأغراض هذه الورقة، لا بد من الرجوع لآرائهم للوقوف على طبيعة التفكير الابتكاري الذي أخذ يستحوذ على اهتمام المفكرين في كل انحاء العالم . فلو عدنا إلى ما أورده شتاين (Stein) حول مراحل العملية الابتكارية لوجدناه يحددها بثلاثة مراحل هي :

أ) مرحلة تكوين الفرضية Hypothesis Formation : وتبدأ بعد الاستعداد وتنتهي بفكرة (فرضية) أو خطة جديدة .

ب) مرحلة اختبار الفرضية Hypothesis Testing : وتتضمن فحص واختبار الفكرة (الفرضية) بدقة .

جـ) مرحلة توصل النتائج Communication of Results : وهي المرحلة التي يحدث فيها تبادل المعلومات والخبرات وبالتالي عرض الصورة للآخرين (عبد الغفار، ١٩٧٧).

هذا ما قام بتحديده شتاين من خطوات للعملية الابتكارية، من مرحلة تكوين إلى مرحلة اختبار ثم الوصول إلى النتائج ، لم يقفز بتصوره إلى مرحلة النتائج ولو فعل ذلك لانسجمت رؤيته مع الذين يزعمون أن الابتكار مجرد إلهام ولكنه أكد في رؤيته هذه أن الابتكار له مراحله وبدونها لن يتحقق .

اما ولاس وماركسبري Wallas and Marksbery فيذكرون أن عملية الابتكار عبارة عن مراحل متباينة تتولد اثناءها الفكرة الجديدة وتمر هذه العملية بمراحل أربع

هي:

أ - مرحلة الإعداد (التحضير) Preparation : في هذه المرحلة تحدد المشكلة وتفحص من جميع جوانبها، وتجمع المعلومات والمهارات والخبرة، من الذاكرة ومن القراءات ذات العلاقة، وتهضم جيداً ، ويربط بعضها ببعض بصور مختلفة يمكن من خلالها تناول موضوع الابتكار أو تحديد المشكلة.

ب - مرحلة الاحتضان Incubation : تتم في هذه المرحلة التركيز على الفكرة أو على المشكلة بحيث تصبح واضحة في ذهن المبتكر وهي مرحلة ترتيب وتنظيم الأفكار، فيها يتحرر العقل من الأفكار التي لا صلة لها بالمشكلة ، ويتأثر الفرد بتجاربه السابقة حول حل المشكلة ، وهنا يتم التقدم غير الواضح نحو حل المشكلة .

جـ - مرحلة الإشراق (الإلهام) Illumination : تتضمن هذه المرحلة إدراك الفرد العلاقة بين الأجزاء المختلفة للمشكلة، وانبثاق شرارة الابتكار Creative Flash ، أي اللحظة التي تولد فيها الفكرة الجديدة التي تؤدي بدورها إلى حل المشكلة .

د - مرحلة التحقق Verification : وهي آخر مرحلة من مراحل تطوير الابتكار ويتعين على الفرد المبتكر أن يختبر الفكرة المبتكرة ويعيد النظر فيها ويعرض جميع افكاره للتقييم وهي مرحلة التجريب للفكرة الجديدة المبتكرة (عاقل، ١٩٧٩، ص ٧٤).

هذه هي مراحل الابتكار عند والس وماركسبري وقد أشاروا في مراحلهم المقترحة للابتكار إلى أن هذه الظاهرة لا تكون مجرد إلهام فحسب بل بالإعداد الذي تخلله التفحص وجمع المعلومات والمهارات والخبرة سواء من الذاكرة أو القراءات ذات العلاقة. في المرحلة الأولى من مراحل الابتكارية تأكيد على مبدأ الرجوع إلى الأصول ، وإلى التراث بما فيه من معارف ومعلومات ومهارات واتجاهات متعلقة بالقضية الابتكارية. إن دل ذلك إنما يدل على ارتباط العملية الابتكارية بالأصالة المبنية على

"التراكمية" وليست وليدة ساعتها. وفي مرحلة لاحقة نجدهم ، وقد حددوا المرحلة الثانية "بالاحتضان" وفيها يتم هضم المعلومات القادمة إلى المبتكر نتيجة تراكمها بفعل من سبقوه ، فكان دوره في هذه المرحلة - الثانية - الربط بين ما توفر لديه من معلومات بصور واحتمالات عدة من خلالها يستطيع أن يحدد مشكلته الابتكارية. أما في المرحلة الثالثة والتي اعتبرها العديد من الفلاسفة القدامى بانها هي العملية الابتكارية نفسها ، ونسوا أن الفنان (المبتكر) لم يكن ليصل إلى هذه المرحلة لولا مروره مسبقاً بمراحل الإعداد والاحتضان .

لو أننا سألنا الفنانين عن طريقة ابتكارهم لأعمالهم الفنية لوجدنا كثير منهم من ينكر تأثير الفنانين الآخرين عليهم، خوفاً من أن ينتقص هذا الإعتراف من قيمة ابتكاراتهم، علماً أن التأثير والتأثر لا يقلل من قيمة الابتكار ولا ينقص من قيمته، بل يضيف له المصداقية والرسوخ. ان الأمر الطبيعي أن يتأثر المبتكر بما حوله من أعمال أقرانه أو أسلافه من الفنانين أو أن يستوحى احدى المقطوعات الموسيقية، ومن وحيه هذا يبتكر عمله الفني، لكن الأغلبية يدعون دائماً بأن اعمالهم الفنية ما هي إلا ثمار مخيلاتهم وحدها .

وقد يتسنى لبعض الفنانين أن ما يدعونه هو الحقيقة بأن لا تأثر لديهم بأعمال غيرهم الابتكارية ولكنهم نسوا بأن ذاكرتهم مشبعة بأطياف الأعمال الفنية التي طالما نعُمَ بالتطلع إليها . وان لولا هذا الرصيد المختزن داخل الفنان لاحتار كيف يبدأ عمله الفني. لكن حين كان اهتمام وتركيز الفنان الشعوري على إمكاناته الابتكارية، فإنه قد يغفل أو يتغافل عن الظروف التي أحاطت بعملية الابتكار عنده، والتي أعطت عمله هويته وانتسابه إلى الطراز الفني السائد .

إن الابتكار الفني بلا جدال هو ثمرة الإنتاج الجماعي، وهذا ما أقره العديد من الفلاسفة ، فهذا شارل لالو يقرر انه ليس من الممكن أن نثير مشكلة القيمة الجمالية إلا من وجهة نظر اجتماعية: لأن التاريخ وحده هو الذي يكفل بحل المشكلة (زكريا،

١٩٧٩، ص١٥٠).

وبناء على ذلك فإنه ليس بمقدورنا أن نعتبر الابتكار الفني انتاجاً فرديا محضاً، بل لا بد لنا من أن نسلم فيما يقوله دعاة النظرية الاجتماعية ، بأن ليس ثمة إبتكار من العدم . طالما ان الفنان مخلوق اجتماعي يعيش وسط الجماعة فلا بد لإنتاجه أن يتأثر بأثر الجماعة كما يؤثر بدوره في الأعمال الأخرى، وأكبر دليل على ذلك لو تغير مجتمع الفنان (المبتكر) لوجدنا أن تغير ما سوف يطرأ على منظومته الابتكارية بسبب هذا التغير .

بناء على النظرية الاجتماعية ، نستطيع القول بأن كل فنان لا بد وأن يقع تحت التأثيرات الحضارية الناجمة عن الأشكال الاجتماعية ولكن هذه الأشكال الاجتماعية ليست هي كل شيء يقف وراء تشكيل شخصية الفنان ، فهناك عوامل وراثية وتربوية وعائلية ونفسية عديدة تتدخل لتشكيل هذه الشخصية الفنية .

إن النظرية الاجتماعية تعيد النظر بنقاء الأصالة ، النقاء المطلق التي يدعيها كثير من الفنانين في ابتكاراتهم ، وأن هذه الأصالة نسبية لا تنحصر في ابتكار افكار جديدة بمعنى الكلمة بقدر ما تنحصر في التأليف أو التعديل بين افكار قديمة . قد يعتقد الفنان بأنه عندما يمارس العملية الابتكارية، فأنه يقوم بابتكار افكار فنية جديدة، ولكنه لم ينتبه إلى العناصر اللا شعورية التي تسربت إلى فكرة لتشارك في ابتكاراته .

لو تمعنا نتاج فناني أي عصر واحد وفي مجتمع واحد لرأينا درجة كبيرة من الالتقاء والتشابه في ابتكاراتهم ، وهذا أمر طبيعي بناء على ما يقوله اصحاب النظرية الاجتماعية، رغم ايمان كل منهم باصالته الشخصية وتميزه الكبير عن غيره من فناني عصره .

تأكيداً على محدودية الأصالة الشخصية عند الفنان ، لو تمعنا بفن الفنان الهولندي "رمبراندت" وفن زميله وابن مجتمعه الفنان "هالس" كما في شكلي (١، ٢)،

لوجدنا الصعوبة في تمييز بعض اعمالهم ، حيث بات من السهولة بمكان ان نحكم بأنهم ينتمون إلى مجتمع واحد ، فرض عليهم مدخلات لم يكونوا مدركين لها في وقتهم . في نفس الوقت لو تفحصنا اعمالاً فنية لفنان صيني عاش في نفس الحقبة الزمنية التي عاشها رمبراندت الهولندي لوجدنا الفرق الكبير بين اسلوبهما الابتكاري رغم توحدهما في العمر الزمني . فالاختلاف بينهما ما هو إلا اختلاف التأثير الاجتماعي الذي وقع تحته كل منهما. وليس الاختلاف بين الفنانين في أساليب ابتكارهم ، راجع إلى اختلاف انماط شخصياتهم فحسب، بل في رأي اصحاب النزعة الحضارية يرجع إيضا إلي تباين التأثيرات الحضارية التي يخضعون لها (إبراهيم ، ١٩٧٩) بناء على ذلك فقد حرص اصحاب المدرسة الاجتماعية في علم الجمال على تفسير عمليات الابتكار الفني بالرجوع إلى المؤثرات الحضارية والتيارات الجمالية السائدة .

إذن فالمبتكر يقوم بعمله الابتكاري من خلال الإطار الثقافي الذي امتلكه نتيجة التأثيرات الحضارية التي احاطت به ، وهذا الإطار الثقافي لا يتكون إلا من خلال الإطار المعرفي المكتسب نتيجة تراكمات معرفية اتيح للمبتكر أن يتعامل معها . حيال هذا الأمر ، ماذا عن الأصالة ؟ وهل السعي وراء الأصلة ينفي سمة التراكمية عن الفنون أم هل التراكمية هي موطن الأصالة عند الفنان المبتكر ؟

قد يلجأ بعض الفنانين للسعي وراء الأصالة المطلقة فيبحثون عن طرق ابتكارية يعتقدون إنها لم تكن في يوم من الأيام محط اهتمام غيرهم من الفنانين ، أملا منهم أن يحدثوا طرقا ابتكارية جديدة لم تعرف من قبل . هبْ أن هذا الفنان أو ذاك قد استقر على طريقة من طرق الابتكار، اليس من المطلوب منه لكي يتأكد من أن ابتكاره كان جديداً أن يعود إلى ابتكارات عدة للوقوف على ان البعد الابتكاري الذي يبغيه لم يكن يبغيه غيره من قبل ؟ اليس في العودة هذه نوع من الارتباط بما توصل إليه غيره بطريقة غير مباشرة ؟

في مجال الفن التشكيلي المجال الذي انتمي إليه فنياً وأكاديمياً نجد أمثلة عديدة تنفي كون الابتكار الفني مجرد إلهام يحمله وحي ليحل في فنان دون غيره من الفنانين ، ويسكنه ويسخره لطاقات غيبية . من الأمثلة التي تنقض هذه الافكار نورد نموذجان :

النموذج الأول :

حالة الفنان الاسباني الأصل بابلو بيكاسو Pablo Piccasso وابتكاره في لوحته الشهيرة (الجورنيكا)، وموضوعها مدينة اسبانية وادعة قام بقصفها النازيون وقد خلت من الرجال عدى النساء والأطفال والشيوخ والحيوانات فدمروها وقتلوا الآلاف من أهلها . هذه هي خلفية العمل الابتكاري الذي قام به بيكاسو. إن بيكاسو حين قام بهذا العمل الابتكاري خضع لتهيئة مثيرة جعلته في وضع لا بد من رد فعل فكان رد الفعل لديه من خلال مجاله (التصوير) . حتى وفي توفر هذه التهيئة المثيرة لم يقم بيكاسو بعمله الابتكاري دفعة واحدة وبشكل مفاجيء ، بل أخذ هذا العمل مراحل أشبه ما تكون بالمراحل التي يمر بها الجنين .

بدأ بيكاسو عمله الابتكاري هذا بوضع تخطيط أولى يتضمن رموزاً واشارات توضح الأفكار الرئيسة التي يريد الفنان أن يطورها لتصبح ركيزه عمله الابتكاري ، وهذا ما يبدو في شكل (٣)، وبين هذه المرحلة الأولية والمرحلة النهائية كان شهراً من المعاناة والدراسة والتمحيص والحذف والإضافة ، إلى أن استقر الفنان على النتيجة التي سعى لإبتكارها بظهور لوحة الجورنيكا كما في شكل (٤).

لا شك أن بيكاسو حين صاغ عمله الابتكاري (جورنيكا) لم يطرح جديداً مطلقاً ولكنه في حقيقة الأمر عاد إلى فلسفة واساليب وتقنيات عصره وتقنيات المذهب الفني الذي كان مقتنعاً به كأسلوب فني وهو المذهب التعبيري ، فما المبالغة التي اوجدها بيكاسو في اللون والخط والشكل إلا مزايا للفن التعبيري الذي لم يكن بجهد بيكاسو وحده بل كان نتيجة تراكم الخبرات والمهارات والمعارف السابقة. هذا التراث استند إليه

بيكاسو باضافاته التي اعتبرت جديدة . إن هذا الاستناد لم يقلل من أصالة عمل بيكاسو ، فما اللوحات التي رسمها في برشلونه عن مصارعة الثيران إلا خلفيات للعمل الفني "جورنيكا". فهذا الناقد "إلجار" Frank Elgar يقول أن هذه اللوحات التي رسمها بيكاسو عن مصارعة الثيران في عام ١٩٣٣ كانت مقدمة طبيعية للجورنيكا التي أبدعها عام ١٩٣٧(عيسى ، ١٩٧٩).

ويستطرد عيسى (١٩٧٩، ص ٢٠٧) قائلاً " ولم تكن حلبات المصارعة تقدم لبيكاسو مجرد موضوعات حية وطازجة ، ولكنها كانت توقظ فيه ذلك الشعور الفطري بالطاقة الدرامية فكان يعبر في لوحاته عن مصارعة الثيران عن الثورة الهائلة للحيوان ضد قسوة الإنسان بيد ثابتة لا أثر للرعب فيها ".

لا شك أن بيكاسو كان قد ألقى جانبا حين بدأ يعمل في عمله الابتكاري (الجورنيكا) كل ما هو متعارف عليه في الفن التشكيلي فلم يكترث بالمحاكاة الواقعية أو المنظور أو التشريح ... إلخ. ولكنه في حقيقة الأمر لم يكن قادراً على أن يلقي هذه القيم جانبا إلا بعد أن خبرها واتقنها واتقن طرق التخلص منها اختزالاً وتجريداً وتحويراً ، فأخرجها بثوب جديد يتناسب وابتكاره .

ما وددت أن أقوله هنا حيال هذا العمل الذي لا يختلف على كونه عملاً ابتكارياً إثنان ، أن الفنان المبتكر (بيكاسو) في عمله (جورنيكا) لم يتخلى عن خبراته المكتسبة من هذا التراكم الثقافي الهائل، ولم يشعر في نفس الوقت أن هذا الأخذ كان يشكل عامل إنقاص وتقليل من شأن ابتكاره. أما الأمر الثاني ما وددت قوله هو أن اسلوب حل المشكلة Problem Solving الذي اتبعه بيكاسو حين عمد إلى حل مشكلة غير قابلة للحل ، وهي : كيف يتصور ويتخيل شكلا كلاسيكياً لعمل يتجاوز حدود الكلاسيكية ، من خلال المبالغة في التعبير عن العاطفة واشكالها ، وهذا ما يشكل جوهر العمل الابتكاري عند بيكاسو .

النموذج الثاني :

من تجربتي الشخصية ، وفي محاولة للبحث عن الجديد ، واستجابة لدعوة اساتذتنا في مرحلة الدراسة الجامعية الأولى، سواء البحث عن الجديد في الأسلوب أو في الأداء (الصنعة) . عندما وصلت إلى طريق ليس له قرار في البحث عن ابتكارجديد في الأسلوب، تراجعت لكي اسلك طريقة الصنعة عسى أن يكون فيها بغيتي .. الجديد .. هذا التفكير جعلني التفت إلى الوسيط الذي استخدمه في اعمالي الفنية ، فكانت الألوان الزيتية والتي يصعب الوصول إلى جديد فيها لكثرة ما طرقت من قبل الفنانين وعلى مر العصور. في عام ١٩٧١ وقعت بين يدي بعض القوالب الشمعية، والتي قمت باذابتها وسكبها على سطح لوح من الخشب " المازونيت " بعد أن قمت بعمل تخطيط لموضوع فني على هذا السطح ، ولما جفت مادة الشمع على سطح الخشب وقد شفّت من تحتها الألوان والخطوط التي قمت برسمها أولاً كما في شكل (٥). تقبلت هذه النتيجة كعمل فني وكررت العملية على ألواح أخرى، وبتحكم أكبر في عملية السكب للشمع المذاب وتطوير في الأداء اللوني والمواضيع لكي تتناسب وهذا الوسيط الشمعي . كنت اعتقد وقتذاك انني قد حققت شيئاً جديداً ، وحقيقة الأمر خلاف ذلك . وبعد ما يقارب السبع سنوات اتيحت لي فرصة الدراسة في الولايات المتحدة الأمريكية، وهناك اكتشفت أن الجديد الذي كنت قد توهمت انني احرزته لم يكن جديداً ، بل اطلعت على نتائج اجريت بنفس الوسيط أكثر تطوراً وأكثر نضجاً من تجربتي المذكورة ، ومنذ زمن بعيد ، وعلمت أن التصوير بمادة الشمع كان ممارساً منذ اقدم العصور وبطرق متطورة . فحين اعتبرت النتيجة التي توصلت إليها ابتكاراً، كان ذلك بسبب عدم معرفتي بما توصل إليه الفنانون من قبلي، ولكن لم اتوقف عند ذلك فأخذت من الخبرات السابقة واضفتها إلى خبراتي ، ولو لم تتح لي فرصة الإطلاع هذه لبقيت اعيش وهمي بأنني قد توصلت إلى أصالة مطلقة ... إلى الجديد المطلق ...

من محاسن الصدف أنني وجدت في الجامعة التي التحقت بها في الولايات المتحدة بعض المقررات التي تلبي هذه الخبرات تحت عنوان Encaustic Painting (التصوير الشمعي) . وفعلاً سجلت في هذه المقررات التي أضافت لي المعارف والخبرات الجديدة فعلمت أن هذا النوع من التصوير ، من فروع التصوير القديمة جداً ، حيث أن الفراعنة والرومان القدامى كان لهم باع طويل في هذا النوع من التصوير، وبطرق متطورة وتركوا لنا آثاراً تشهد على ذلك كما في شكل (٦).

لقد اندمجت كثيراً بهذا النوع من التصوير بكل فاعلية ورغبة خلال السنوات الثمان التي تلت تخرجي من الولايات المتحدة ، مما اتاح لي أن أرى ابعاداً جديدة في الرؤيا الفنية، لقد كانت متعتي كبيرة حينما كنت ارى الألوان المضيئة التي كانت تبرز أثناء العمل ، وحين أرى السطوح الصقيلة اللامعة والتي هي من المزايا التي تمتاز بها هذه المادة والتي تغلب على سطوح الشمع كما في شكل (٧). لكن حماسي كان قد فتر حين بدأت هذه السطوح الشمعية مع مرور الايام تتشقق وتتكسر ، فكان هذا عاملاً مثبطاً ، ليس لي فحسب بل لأغلب الفنانين الذين عملوا في هذا الوسيط . وكان هذا التحدي الذي دفعني أن أبحث عن الجديد، أبحث عن وصفة تعالج هذه الظاهرة السلبية وتحمي سطح الشمع من التشقق، فعكفت منذ عام ١٩٨٣ للبحث عن طريقة لتحسين وصفة هذا الوسيط (الشمع). وفعلاً لقد توصلت إلى معادلة عالجت هذا الأمر وكانت على النحو التالي : ٣٠٪ شمع العسل ؛ ٦٠٪ صمغ الدامر Dammar Resin ؛ ٧٪ Elvax 220 ؛ ٣٪ زيت التربنتين (صادق، ١٩٨٩، ص ٢٧٧).

إن الحديث عن المحاولات مع هذا الوسيط الشمعي ليس هو ضالتي في هذه الورقة ، بل ما أردت الإشارة إليه هو ذلك السعي المتواصل وراء الجديد المطلق الذي هو بحد ذاته أشبه ما يكون بالجري وراء السراب ، يهيأ لك أنه جديد لا يلبث وتكتشف أنه كان جديداً بالنسبة لك ولكنه لم يكن جديداً بمعنى الجدة المطلقة . إن مطالعاتي حول

الخبرات القديمة والتي توصل إليها المصورون القدامى زودتني بإضافات عديدة، فقد اشار R.Schoener أن هذا الوسيط استخدم وبطرق متطورة من قبل المصريين القدامي في رسوماتهم وتحنيط عظمائهم. هذا ما جعلني على يقين أن ما توصلت إليه أخيراً واعتبرته الجديد، أصبح بعد المعرفة التي زودني بها Schoener ليس بجديد .

هكذا هو السعي نحو الجديد لا ينتهي ، وذلك لأن الأصالة والجدة شيئان نسبيان ، إن ما يشير إليه تاريخ الفن ، أن الفنان لا يبدأ من الصفر بل يبدأ من قمة التراكم الثقافي الذي خلفه من سبقه في هذا الميدان ، ولكن هذا لا ينفي وجود الأصالة طالما أنها تعني الجدّة النسبية ، ان ما هو جديد بالنسبة لأي مبتكر قد يكون خلاف ذلك بالنسبة لغيره ، ولكنه يبقى جديداً في حدود التصور والتخيل الذي توصل إليهما المبتكر .

من النموذجين السابقين اخرج بنتيجة أن للابتكار مصدرين اساسيين هما : التراكمية ، التصور والتخيل .

التراكمية :

هناك خلاف بين فريقين من المفكرين احدهما يعتقد أن الفنون لا تمتلك سمة التراكمية مثل العلوم ، وأن الفنون دائما تبدأ من الصفر بينما لا نجد ذلك في العلوم حيث يمكن للمبتكر في مجال العلوم الاستفادة من التراث العلمي الذي خلفه من سبقوه، لذلك قالوا عن العلوم أنها قابلة للتطور في الوقت الذي لا تمتلك الفنون هذه السمة، فهي بذلك تكون غير قابلة للتطور ولا تستفيد من تجارب الأجيال السابقة . فهذا هكسلي يقول : " إن كل فنان يبدأ من البداية بينما يبدأ العالم من حيث توقف سلفه "، وكما قال جورج سارتن : " إن الأنشطة العلمية هي وحدها التي تتصف بالتراكم والتقدم "(صادق ، ١٩٩١).

إن اعتقاد هذه الفئة بأن الفن لا يمتلك سمة التراكمية ، هي فئة ارتكزت على المفاهيم التي صورت الفنان بأنه إنسان ملهم وأن عمله الابتكاري ما هو إلا ثمرة

لعملية اتصال شخصي بنموذجه، وكأنما ابتكر عمله الفني بإيحاء من الطبيعة وحدها . هذه المفاهيم كان قد تبناها الفلاسفة منذ القديم وعززها ورسخها بعض الفنانين أنفسهم حين اطلقوا من حولهم الخزعبلات التي تصور ان الإلهام هو مصدر ابتكاراتهم الوحيد.

إن الفنان شأنه شأن العالم ، فحين يبتكر فلا حاجة له أن يعود إلى نقطة الإبتداء ، فما الآثار التي تركها الكلاسيكيون الجدد الا حلقة تصل بين الرومانتيكيين والأجيال التي سبقت الكلاسيكيين الجدد، وما الرومانتيكيين إلا حلقة وصل تصل الكلاسيكيين بالطبيعيين أو الواقعيين ... وهكذا نجد أن لكل أثر فني ، وكل اسلوب فني ، وكل اتجاه فني ما هو إلا حلقة وصل بين عمل فني وآخر واسلوب واخر واتجاه فني وآخر .

التصور والتخيل :

إن الحديث عن الأصالة والتراكمية في العمل الفني المبتكر لا ينفي وجود مصدر أساسي للابتكار، ألا وهو التصور والتخيل وأثرهما في عملية الابتكار الفني والعلمي، لا بل التصور والتخيل يمكن اعتبارهما من نواتج التراكمية لخبرات اكتسبها المبتكر ، فحين قال الموسيقي موزارت انني اتخيل سمفونية اسمع اصواتها في دماغي ، ما هي إلا نتيجة تراكم للخبرات التي اكتسبها هذا الفنان ، وإلا كيف سيتخيل صوت الهارب، أو الڤاجوت وهي آلات موسيقية إن لم يكن قد ألفها وسمعها واستخدمها في الواقع !؟

يعتبر التخيل والتصور في اشكالهما المتعددة عوامل رئيسة في التطور التاريخي للفكر والتفكير العلمي. وكما تصدى سابقاً فريق لينكر أن للفن سمة تراكمية ظهر فريق مماثل لينكر أن للعلم علاقة بالتصور والتخيل مع أن التفسير الذهني والعقلي للصور والتصورات تتيح الفرصة للتجريب والابتكار ، وأرجو أن يكون تفسيراً لهذه العلاقة في السطور القادمة .

الأصالة والتعبير الفني في المنهاج التربوي :

في خضم البحث عن مكونات التفكير الابتكاري وما يتضمنه من اعتماد على التراكمية والتصور والتخيل للوصول إلى أصالة في التعبير الفني يقفز لأذهاننا ، ما هو دور النظام التربوي في إعداد المبتكر وتنمية قدراته الابتكارية ، وفي تصميم البرامج الخاصة لمن لديهم قدرة على التفوق أو الابتكار.

يرى تايلور أن العملية التربوية لم تؤد إلا إلى قتل المواهب لدى الأطفال ، وهو يرى أن لدى كل طفل من الأطفال استعدادات معينة، تؤهله للتفوق في مجالات معينة (عبد الغفار، ١٩٧٧). إن المعايير التي تزاول في مدارسنا لا تقيس جوانب الصفات الإنسانية بل تقيس التحصيل وحده ، لذلك نجد أن القدرة الابتكارية غير معتنى بها ، وإذا كانت الصدفة ستبرز ذوي المواهب الابتكارية رغم كل هذه الظروف ، فإنها على قدر ما تبرز المقدرات الابتكارية تخفي مقدرات أخرى عديدة. وعلى هذا يقترح تايلور بأن لا بد من تنوع البرامج الدراسية لكي تتفق مع هذا التنوع في المواهب . يختار تايلور مجموعات من المواهب التي ينبغي أن تصمم لها برامج دراسية لتنميتها وإتاحة الفرصة لكل طفل كي يتعرض لهذه الخبرات المتنوعة ، ويشتمل هذا البرنامج المقترح على ستة أنواع من المواهب والتي معظمها يعتمد على التصور والتخيل وهي : أكاديمية ، ابتكارية ، اتصالية، تخطيطية ، اتخاذ قرارات، وتنبئية (عبد الغفار، ١٩٧٧).

إن ما يعانيه الإنسان اليوم من مشكلات تجعله بحاجة إلى هؤلاء اصحاب العقول الفذة التي تستطيع أن تبتكر حلولاً لعلاج هذه المشكلات، فحين عرّف تورانس الابتكار بأنه العملية التي تتضمن الاحساس بالمشكلات والفجوات في مجال ما ، ثم تكوين بعض الأفكار أو الفروض التي تعالج هذه المشكلات ، واختبار صحة هذه الفروض ، وايصال النتائج التي يصل إليها المفكر إلى الآخرين (عبدالغفار، ١٩٧٧). لهذا نجد أن نموذج حل المشكلات Problem Solving عن طريق التصور والتخيل قد

بدأ يسير جنباً إلى جنب كمفهوم رديف للابتكار، رغم معارضة البعض من علماء النفس مثل تايلور وهيلجارد الذين قالوا بما معناه أن الابتكار العلمي لا يحتاج الا للفكر العلمي البعيد عن التصور والتخيل . كما أن الفنون لا حاجة لها بالمعادلات الرياضية المجردة . لا شك أنه يترتب على هذه الاستثناءات نتائج سلبية مدمرة على الاستيعاب الكامل سواء للفنون أو العلوم . ولكن في حقيقة الأمر لم نجد اثر لهذه الاستثناءات ، فلم ترفض الفنون اللجوء إلى المعادلات الرياضية، كما لم ترفض العلوم اللجوء إلى التصور والتخيل .

تشير النظريات المختلفة (Facillon, 1966) إلى أن القراءة البشرية للأشكال المرئية والنماذج الموجودة في الطبيعة والأسئلة المتعلقة بتكوينها تسبق التفكير العلمي (التفسير والتحليل) وتسبق حتي التاريخ المسجل في عام (٤٥٠ ق.م).

في عام ١٦١٠م وأثناء سير العالم الفيزيائي جوناس كيبلر (Kepler) إلى حقل الأصدقاء عند جسر براغ العظيم ، كان الثلج يتساقط ، وتوقف فجأة حيث لاحظ لأول مرة ،النظام التام لتكوين شكل حبة الثلج والأشكال المتنوعة التي تنتج عن ذلك . وقد قادته المشاهدة إلى طرح السؤال التالي : " لماذا يكون لحبات الثلج ست جوانب ، وكيف تنتج الأشكال المرئية في النهاية ؟" لقد خطر في بال كيبلر أن يلاحظ التكوين الشكلي وأن يتساءل عن كيفية تكوين ذلك الشكل قبل أن يخطر في باله أي تفسير علمي. لكن كيبلر اراد أن يوفق بين معتقده الديني بقوله أن خلق حبة الثلج بهذه الشكلية تمت بمقدرة إلهية وبين الأسلوب الوظيفي المنتظر في هذا التكوين الشكلي ، والتي اشار إليها وايت (Whyte, 1966) في مقالته " مشكلة كيبلر غير المحلولة".

توصل كيبلر إلى اجابة عن سؤال " لماذا ستة جوانب " من خلال الدراسة المبنية على المشاهدة لشكل طبيعي له ستة جوانب وهو خلية النحل ومن خلال التحليل الرياضي لجسم كروي مغلق، ان اعتبار الشكل والموضوع الذي تحدده الوظيفة تشكل اسهاماً آخر في الاسهامات التي ترتبت على التأملات البريئة لكليبلر . إن تفكير

كيبلر في شكل خلية النحل يعتبر مثيراً للإهتمام واساساً استند عليه العلماء من بعده . إن ما أريد أن اؤكده من خلال هذه النقطة الأخيرة ، أن التفكير في الشكل وتصوره كان يسبق التفكير في الوظيفة أو التعليل بسبب وجود الشكل أو تحليله . إذن فإن القدرة الطبيعية لتكوين الأشكال تضع خططها وفقاً لما ينتظرها من وظائف .

إن أبرز ما يجمع بين الفن والعلم في حالات الابتكار هي الحاجة عند كليهما إلى التصور والتخيل، والقدرة على أعطاء الرمز المناسب للشيء الذي يصعب الاحساس به مادياً وهذه القدرة في الانتاج الفني الذي لا يخضع إلى نموذج حل المشكلات ... ولكن في حقيقة الأمر ، ليس هناك فروقاً أساسية بين عملية الابتكار ونموذج حل المشكلات .

من أجل تربية جيل يمتلك القدرة الابتكارية ، لا بد من الاهتمام بنوعية برامجنا التربوية، بحيث تتضمن اهدافاً من شأنها أن تنمي مصادر الابتكار لدى المتعلم ، وهذا لا يتم إلا إذا استطعنا ان نكسبه القدرة على التفكير الابتكاري والذي هو يعد بمثابة " المايسترو" الذي يقود مصادر الابتكار المختلفة للوصول إلى الأصالة النسبية كما هو موضح في النموذج المرفق أدناه :

في النموذج السابق نرى صورة تمثل مكانة التفكير الابتكاري والذي يفترض أن يكون المحور الأساسي لأهدافنا التربوية ، سواء التفكير الابتكاري العلمي أو التفكير الابتكاري الفني، مع إحاطة هذا التفكير بمصادر الابتكار الأساسية في تراكمية المعرفة والتي تشكل المخزون المعرفي الذي يغذي التصور والتخيل لدى المتعلم للوصول إلى الأصالة في الابتكار .

الخاتمة :

إن للفرد المبتكر خصال نفسية قد نراها تشكل انحرافاً عن العادية، وهذا الانحراف إن لم نُعدَّ له برامج وطرق تدريس ملائمة فإن مردودة يمكن أن يكون سلبياً . لذلك من أجل رعاية هذه الحالات الابتكارية لابد من وجود اتجاهات تربوية متسامحة نحو تقبل خصال هذه الفئة من المبتكرين .: من الخصال التي قد نواجهها عند هؤلاء المبتكرين ، النقد البناء لعيوب البيئة ، واستمرار الدافع أو المثابرة، كما يتسمون بالقدرة على التحليل ، والتخيل والمعرفة، والتذكر . فقد قال كل من دريفدال وكاتل ، بأن المبتكر أكثر ذكاء وأكثر نضجاً من الناحية الانفعالية (محمود، ١٩٧١)، وهذا بارون وفي نفس المصدر يقول أن ذوي الأصالة يفضلون التعقد وقدراً من عدم الإتزان في الظواهر، فهم يفضلون الأشكال المعقدة، وعدم الانتظام أوالترتيب ، وهذا يعيده بارون إلى سبب ما لديهم من مقدرة على تمثل عدد كبير من الأفكار في وقت واحد ، وعلى مقارنة هذه الأفكار ببعضها البعض مما يمكنهم من الانتهاء إلى تأليف جيد بينها.

إن قول بارون هذا يذكرني بدراسة لم استطع العثور عليها فكنت قد اطلعت عليها منذ زمن بعيد لباحث غربي وفيها مقارنة بين طرق التفكير عند الإنسان "الشرق اوسطي" - وهذا يشملنا في الوطن العربي- وطرق التفكير عند الإنسان "الغربي" ومن نتائج هذه الدراسة التي توصل إليها الباحث أن الشرق اوسطي يمتاز عن الغربي بقدرته على التفكير في أكثر من مشكلة في آن واحد . هذه الميزة التي تميزنا بها تعتبر بحد ذاتها ايجابية ولكن يمكن أن تكون سلبية لو لم تواجه ببرامج تربوية من أجل توظيفها.

إن هذه الميزة هي أبرز ما ركز عليها المهتمين في عملية الابتكار وهي تقابل نمط "التفكير المتعدد" عند جيلفورد، النمط الذي اعتبره جيلفورد من مرتكزات الابتكار الأساسية . أي بمعنى آخر أن طبيعة الفرد العربي مهيئة للابتكار ولكن هل البرامج التربوية كانت متجاوبة مع هذه الطبيعة ؟

نخلص من هذه الورقة بأن الابتكار له مراحله وهو بعيد عن كونه خاضع للتفكير الخرافي أو السحري. وان نتيجة الخلاص من هذا التفكير الخرافي كان قد فتح الباب على مصراعية أمام كل المهتمين من فلاسفة وعلماء نفس وفنانين لكي يبحثوا بطريقة علمية ومنطقية في جميع خبايا هذه الظاهرة الإنسانية. وكان هؤلاء المهتمون قد توصلوا إلى ثوابت يمكن اعتمادها كمرتكزات لا اختلاف عليها ، وذلك مثل الاتفاق على ان الابتكار له مراحل بحيث يكاد يكون الاتفاق عليها كاملا حتى على مسمياتها ، رغم وجود من انتقد هذا التقسيم وعلى رأسهم جيلفورد الذي كان نقده يصب في صالح فكرة القياس التي تهتم بتصميم اختبارات نفسية للقدرات التي يمكن أن تظهر في أداء الأفراد اثناء حلهم لبعض المشكلات .

كذلك من الثوابت التي تكاد أن يُجمع عليها الكل وهي أن للعملية الابتكارية ثلاثة مكونات : الطلاقة والمرونة والأصالة ، وأن هناك طرق مختلفة لتنمية هذه المكونات الابتكارية الثلاثة وهذا أحد ادوار التربية الرئيسة . كما حرصنا أن تتضمن هذا الورقة إضافة بسيطة في مناشدة النظم التربوية العربية ان تراعى هذه المكونات في برامجها التربوية وان تكون مناهجنا فيها عنصر التحدي لهذه الفئة التي من سماتها إنها ترحب بالخبرات التي تتحدى قدراتها . طالما أن أفراد هذه الفئة تميل إلى الاشكال المعقدة، وان تكون هذه المناهج ملبية لجميع هذه السمات بتوفير للحرية، والتنوع ، والغموض وتقدير الأصالة، والعناية بالمتعلمين كأفراد لهم مشكلاتهم الخاصة ، وان يعاد النظر في المعايير التي تزاول في مدارسنا لانها لا تقيس جوانب الصفات الإنسانية ، وما دامت تلك المعايير قاصرة على قياس التحصيل وحدة ، فستظل القدرات

الابتكارية غير معتنى بها . كذلك ان لا نغفل في برامجنا التربوية عن اعطاء الاهتمام لتنمية قدرات التصور والتخيل لانها دعامة الفكر المبتكر لان الخيال يساعد على تصور المستقبل ، وعلى التنبؤ، وعلى التخطيط لآمال يصعب تحقيقها بدونه ، فالمطلوب هو التغير في الجوهر وليس في المظهر.

المراجـــع

المراجع العربية :

١- إبراهيم ، زكريا : " مشكلات فلسفية ٣ : مشكلة الفن " ، مكتبة مصر ، ٣ شارع كامل صدقي "الفجالة"، ١٩٧٩م.

٢- صادق ، محمود : " نحو تطوير وصفة جديدة لوسيط مادي في التصوير بالألوان الشمعية المثبتة بالحرارة "، ابحاث اليرموك ، المجلد الخامس، عدد (١)، جامعة اليرموك ، أربد ، الأردن، ١٩٨٩م.

٣- صادق ، محمود : " البحث عن العلاقات المعقدة بين الفنون والعلوم الطبيعية ". ابحاث اليرموك ، المجلد السابع ، عدد (٤)، جامعة اليرموك ، أربد ، الأردن ، ١٩٩١م.

٤- عاقل، فاخر : " الإبداع وتربيته "، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٩م.

٥- عبد الغفار ، عبد السلام : " التفوق العقلي والابتكار "، القاهرة ، دار النهضة العربية، ١٩٧٧م.

٦- عيسى ، حسن : " الإبداع في الفن والعلم " ، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٧٩م.

٧- محمود ، عبد الحليم : " الإبداع والشخصية - دراسة سيكولوجية "، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١م.

المراجع الأجنبية :

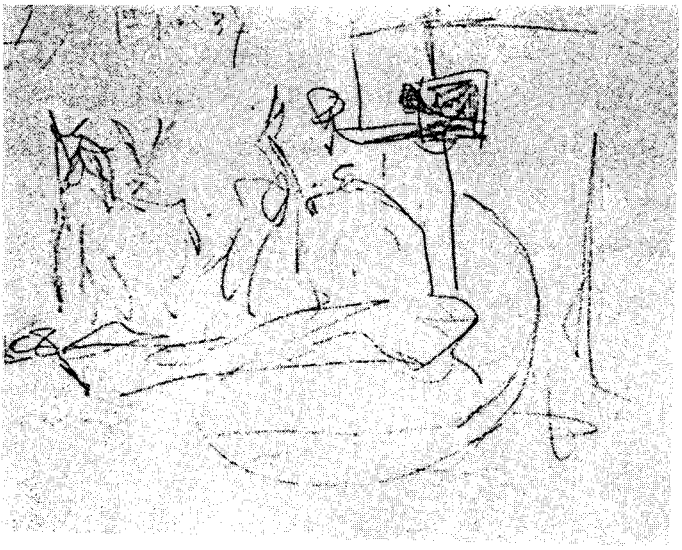
1- Focillon, H., " The Life of Form in Art", N.Y. : George Witenborn, 1966.

2- Ghiselin, B., The Creative Process : A Symposium. N.Y. : A Menotor Book, 1966.

3- Whyte, L., Kepler's Unsolved Problem and the Facultas Formatrix. In., J. Kepler, The Six-Cornered Snowflake., Oxford, England, Oxford, Vn., Press, 1966.

شكل رقم (١)

شكل رقم (٢)



دراسة لأول تكوين للجورنيكا (أول مايو ١٩٣٧)

شكل رقم (٣)

(الجورنيكا في شكلها الأخير الذي عرضت به في معرض باريس الدولي)

شكل رقم (٤)

نحو تطوير وصفة جديدة لوسيط مادي في التصوير بالألوان الشمعية المثبتة بالحرارة

شكل رقم (٥)

شكل رقم (٦)

شكل رقم (٧)