مكتبة البنين - الدوريات

حولية كلية التربية

تصدر عن كلية التربية
بجامعة قطر

السنة السادسة العدد السادس ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م

الابتكار ودافعية التعبير عند الفنان التشكيلى

اعداد
د. علي محمد المليجي

الابتكار ودافعية التعبير عند الفنان التشكيلى

اعداد : الدكتور علي محمد المليجي

مقدمـــة :

ماذا عسى أن يكون الجمال ؟ منذ أن وجه سقراط هذا السؤال إلى هيبياس في المحاورة الكبرى (٤ : ١٩٦٦) ، والدراسات الفلسفية وبحوثها في استمرارية تبحث في مفاهيم الفن وماهيته ونظريات بناء العمل الفني وطبيعة التعبير وابتكاريته ، إلى أن جاء العصر الحديث وانفصل علم النفس - كغيره من العلوم الانسانية - عن الفلسفة في المائة سنة الأخيرة فتعددت منهجيات البحث الفلسفية والأمبريقية لتحقيق شمولية المفاهيم وإجرائية التأكد التجريبي منها مما وسع حلقات البحث وتشعبها ، وأكد أصحاب الفكر الفلسفي المستحدث على الاهتمام « بالخبرة الجمالية » لذاتها باعتبارها نشاطاً يعبر عن حرية الإنسان وقدراته الابتكارية ونزوعه المستمر نحو تجاوز الواقع .

في ظل الكم الكيفي المعـرفي الهـائـل الفلسفي والنفسي - النـظري والتجـريبي - للبحث في الفن - والفن التشكيلي - على المستـويين العـالمي والقـومي ، يظل هناك سؤال مركب - هو محور الدراسة الحالية - لماذا يمارس الفنان التشكيلي الفن وينتج فيه ؟ على الرغم من أن عوائد هذا المجال - المادية منهـا بالـذات - لا تحقق للفنـان تتـابعية رغد الحياة مثل بقية مجالات الفنون السمعية والمرئية ، وهل الابتكار وحده العامل الأساسي المسئول عن انتاج الفن التشكيلي أم أنه شرط ضرورة لكنه ليس شرط كفاية ، وأن هناك عوامل أخرى - لا تقل أهمية - تتفاعل مع الابتكار - الذي هو نظام في منظومة التعبير الفني - فتدفع الفنان نحو ابتكارية الانتاج ؟

إذا كان الأمر كذلك ، فما هي تلك العوامل التي تؤثر في الفنان وتشحذ قدراتـه على استمـرارية ممارسـة الفن التشكيلي ؟. في الإجابة على ذلك سيتم التعرض لكل من الفكر الفلسفي والنفسي الحديث والمعاصر الذي تم على مدى قرن من الزمان ليس لأنه فكر أكثر تقدميه واستحداثاً ومواكبة لحركة الإنسان ، ويحتوي التميز عن الفكر القديم ، لكنه منتهى سلسلة مستمرة الحلقات تحوي محصلة الخبرة الإنسانية سواء في التناول الإيجابي - مع - أو التناول السلبي - ضد - أو التناول الحيادي - الممكن - هو فقط إطار لتجديد المفاهيم وتكثيف الرأي لاستجلاء الحقائق ، إضافة إلى رأي الفنانين أنفسهم في تحقيق العلاقة الارتباطية بين دافعية التعبير الفني ومفهوم الابتكار .

الفلسـفة والتعبير الفـني :

على الرغم من أن التفكير الفلسفي في الفن لا يعترف به معظم الفنانين من منطلق أن الفن ميدان العبقرية التلقائية المتفردة التي تتجاوز القواعد ولا تعترف بقيود ، بينما الفلسفة درب من السفسطة اللفظية التي تخفي الوجه النابض بالحياة

للتجربة الفنية المتحاورة بين الفنان المنتج والمشاهد المتذوق ، الأمر الذي يدخل الجميع ـ منتجين ومتذوقين ـ في دوامه البحث اللفظي عن بدائل الاحساس بقيمة التعبيرات الفنية المبتكرة التي أوجدها عبقريوها ، إلا أن « الجمال » على طول دراسة الفلسفة وتاريخها المثمر كان المحور الثالث الذي سلسل بجوار علوم المنطق والأخلاق في ثلاثية شهيرة تدرس الحق والخير والجمال ، ومما لا شك فيه فإن هناك عائد فكري عظيم للفن من تلك الدراسات .

أصبحت الدراسات المعاصرة في دراسة علم الجمال وفلسفة الفن تستند إلى « علوم الوقائع » لا إلى « العلوم المعيارية » فلم تعد مهمة عالم الجمال توجيه الفنان أو نصحه أو إلزامه باتباع قواعد معينة ، بل أصبحت مهمته وصف الواقعة الجمالية المنتجة بأساليب وطرق موضوعية بعيدة عن معايشة الفنان وإدراك المتأمل يصادق ذلك قول الفليسوف الفرنسي « باش Basch » (عالم الجمال ليس بمتأمل تنحصر مهمته في الادراك الحسي ، كما أنه ليس بفنان يصدر في عمله عن إلهام فني ، وإنما هو عالم تنحصر مهمته في فهم الظاهرة الجمالية والعمل على توضيحها في أذهاننا) (٤ : ١٩٦٦) ، ومن هذا المنطلق يصبح لدراسة علم الجمال وفلسفة الفن أهمية في توضيح المفاهيم وتأكيد العلاقات في بنية العمل الفني والقيم التي يحويها من أجل ترشيد عملية التعلم ، وقد استندت دراسة فلسفة الفن على فئتين من أساليب التفكير المنهجي ، فئة تقول باستحالة قيام منهج محدد لمثل تلك الدراسات من منطلق أن الجمال يتجاوز معرفة العقل ويدرك بالكشف والمواجهة ، والمنهج سمة العقل ، إذن فالعقل عاجز عن إدراك الجمال ويندرج تحت هذه الفئة أصحاب النظرية الصوفية والنزعة التأثيرية والحدسيون ، أما الفئة

الثـانية لا ويـندرج تحتهـا التجـريبيون والـوصفيون والتحليليون والـوضعيون والمعيارون والبرجماتيون والنقديون والتكامليون ، فيؤكدون على وجود منهجية ما لبحث فلسفة الفن وقضاياه .

يعد مفهوم ماهية الفن وقيمية الناتج فيه الأساس من دراسات فلسفة الفن - القديمة والحديثة - وتتسع دائرة هذا المفهوم وتضيق حسب الرؤية الشمولية لتقسيمات الفنون بين نافعة وتطبيقية وجميلة ، أو فنون صغرى وفنون كبرى ، أو فنون الزمان وفنون المكان ، أو الفنون الرمزية والفنون التجسيمية وفنون الزينة ، أو فنون المحاكاة وفنون الخيال ، وهي تقسميات نتجت عن فكر أرسطو الذي قسم المعارف البشرية إلى : معارف نظرية ، ومعارف عملية ، ومعارف فنية دون الخلط بين المعرفة العملية والمعرفة الفنية من منطلق أن غاية الفن تتمثل بالضرورة في شيء خارج الفاعل وليس على الفاعل سوى أن يحقق إرادته فيه ، بينما المعرفة العملية غايتها الإرادة نفسها منطلقة من الفعل الباطن للفاعل نفسه ، ولذلك أصبحت فلسفة الجمال تبحث في الفن مقابل الطبيعة على اعتبار أن الإنسان إنما يحاول عن طريق الفن أن يستخدم الطبيعة ، ويضطرها إلى التلاؤم مع حاجته ويلزمهـا بالتكيف مع أغراضه (١٢ : ١٩٨١) ، الأمر الذي يؤدي بالفنان إلى ممارسة فنه من خلال نظرية « المماثلة » التي قال بها أفلاطون وأكدها أرسطو إلى أن جاء العصر الحـديث ووضـع نظريتـه الفنية المحورية بين الشكل الخالص والانفعال في الفن (١٠ : ١٩٨٧) .

على مدى المائة عام الأخيرة وهناك أكثر من عشرين فليسوفاً(*) قد أدلوا

(*) هناك العديد من النظريات الفلسفية ومفكريها أمثال سارتر ، وكامي ، وسويريو ، وماير ، وهيدجر ، وتولستوي ، وشارل لالو ، الذين لم تتناولهم الدراسة لتداخل الفكر الفلسفي وتعقيد الأمور ، وقد تناول البحث الحالي نماذج توضح الاتجاهات الأساسية للفكر الفلسفي المعاصر .

بدلوهم في ظل نظرية فلسفية عامة في موضوع ماهية الفن بدءاً « بيرجسون » Bergson (١٨٥٩ - ١٩٤١) الـذي يرى من خلال نزعته الحدسية أن الفن بمثابة (عين ميتافيزيقية) فاحصة تبحث عن الادراك الحسي الخالص من أجل رؤية ما نحن في العادة عاجزون عن رؤيته بينما يراه الفنان ويقدمه لنا في صورة انتاجه الفني ، ويحاول « برجسون » ربط الدافع الفني بالادراك الحسي . بينما أضـاف « كروتشه Croce » (١٨٦٦ - ١٩٥٢) ، من خلال مذهبه المثالي في « فلسفـة الـروح » غموضاً آخر إلى جانب غموض « برجسون » فالفن حدساً تعبيرياً - لا يحوي سوى التخيل والتعبير الباطني بعيداً عن أن يكون واقعة طبيعية أو ظاهرة فيزيائية فالفن لا يقاس ، وهو أيضاً لا يحمل لذة التحصيل أو الإلم عند الإنسان ، كذلك لا يمكن للفن أن يكون مجرد معرفة تصويرية أو فعل أخلاق ، أمـا « سانتيانـا Santayana » (١٨٨٣ - ١٩٥٢) ، فيؤكد على أن الفن مجرد استجابة للحاجة إلى متعة الخيال ولذة الحواس دون أن يكون للحقيقة أي مدخل في هذه العملية اللهم إلا بوصفها عاملاً مساعداً قد يؤدي إلى تحقيق هذه الغاية (٤ : ١٩٦٦) .

ويبتعد مفهوم الفن عن اللذة والتعبير والحدس ويصبح عند « جون ديوي Dewey » (١٨٥٩ - ١٩٥٢) ، صاحب النزعة التجريبية حياة وخبرة Experience ليحقق صبغة النفعية الوظيفية في ربط واضح بين الفن والحضارة التي هي محصلة الخـبرة البشرية دون الفصل بين الفن الجميل أو الفن التطبيقي ، فلا يمكن فصل الفن عن الصناعة كما لا يمكن فصله عن التربية فهو خبرة كلية نامية في الحضـارات « فالفن » إنما يؤكد ، بكل شدة تلك اللحظات التي يجي فيها الماضي ، فيزيد من قوة الحاضر ، ويجيء فيها المستقبل فيكون بمثابة انعاش لما هو ماثـل في اللحـظة الـراهنة » (٣ : ١٩٦٣). أما « الآن Alain » (١٨٦٨ - ١٩٥١) ، فقـد تفـاعـل مع الفن على اعتبـار أنـه صنـاعة وليس حلماً وتأملاً

وتصورات فارغة بل هو صناعة وتحقيق وتنفيذ ، وعلى ذلك فالفنان في حاجة إلى تأمل الطبيعة ودراسة نظامها ومعرفة أشكالها من أجل اعادة التنظيم والكشف عن ايقاعات جديدة والاهتداء إلى علاقات لم تكن في الحسبان (٤ : ١٩٦٦) .

وتمضي منظومة الفكر الفلسفي في التحول فيؤكد « أندريه مالرو Malraux » (١٩٠١ - ١٩٧٦) أن الفن جوهرة انتقال من دائرة القدر والمصير إلى دائرة الوعي والحرية ، فتاريخ الفن تاريخ إنسانية متحررة قد حاولت أن تخلق لنفسها عالماً خاصاً متمايزاً عن عالم الواقع وكأنما هي قد أرادت أن تعبر عن العالم دون أن تقلده أو تنقل عنه وفي هذا فإن الفن ليس مجرد لغة أو تعبير بل أداة تحوير وتغيير لأنه يحمل في صحيحة إبداع لمعايير أو قيم إنسانية يخلق الفنان بمقتضاها عالماً غريباً عن الطبيعة (١٥ : ١٩٨٣) ، أما « ميرلوبونتي Merleau - Ponty » (١٩٠٨ - ١٩٦١) فالفن لديه لغة خاصة تنبع من دلالة أصلية للفعل التعبيري من حيث هو ظاهرة إنسانية عامة ، ويمكن تلخيص فكرة في قوله « إذا كان التصوير ممكناً ، فما ذلك إلا لأن حبال الكينونة التي يلمحها الرسام في الشيء ويبثها على قماش اللوحة ، إنما تشير في أعماق ذاته إلى (التواءات) كينونته ، فالرسام يقدم للآخرين كينونة الداخل ، أعني جسده أو جسدهم ، عن طريق تصوير كينونه الخارج (المجال) ولا يتأتى ذلك إلا بالأسلوب الفني الذي يحول المضمون الكلي للفعل التعبيري إلى لغة » (١ : ١٩٨٢) .

ويؤكد المحور الثالث لفلسفة الفن على رمزية التعبير ومعنوية هذه الرمزية ، وهو فكر نادي به « كاسيرر Cassirer (١٨٧٤ - ١٩٤٥) ، فالفن لغة رمزية لكنه ليس توحيد بين مفهوم اللغة ومفهوم الفن الذي أخذ به كروتشه والظاهرة الجمالية عند « كاسيرر » ليست ظاهرة سحرية تنتقل بنا إلى عالم متعال أو فائق للطبيعة ، بل هي ظاهرة بشرية (باطنة) في صميم الكون فضلاً عن أنها لا تخلو من طابع (عقلي) وتستند إلى (معقولية الصور) ولا تستند إلى الأحلام والهذيان أو

اللاشعور أو التنويم المغناطيسي أو اللعب ، بل هي نشاط فني يستند إلى طبيعة التعبير الفني وعناصر بناء العمل الفني في ضوء مفاهيم الصياغة والتشكيل والتنظيم والبناء والتركيب (٤ : ١٩٦٦) . وقد استمر هذا الفكر عند « سوزان لانجر Susanne Langer » (١٨٩٥ - ١٩٧٤) - تلميذة كاسيرر - فقد اضافت أن حدود اللغة هي حدود التجربة البشرية نفسها ، والفن عندها ابداع لاشكال قابلة للادراك الحسي تكون في الوقت نفسه معبرة عن الشعور البشري مؤكدة على طبيعة الرموز الفنية التي يصنعها الإنسان ولا يكف عن انتاجها ، وفي الفن تحمل هذه الرموز الفنية مدلالوت الحقيقة الخارجية للحياة والوجدان .

ويعد « هربرت ريد Read » (١٨٩٣ - ١٩٦٨) من أكثر الذين أثروا الفن التشكيلي كتابة بتنوع الدراسات والمؤلفات التي تبحث في الفن كشكل وكمعرفة ، بعيداً عن مجملات أقرانه الفلاسفة ، فلم يعد الفن حدساً ولا هو خلق أشكال سارة ولا مجرد إرادة تشكيل أو لغة رمزية بمدلول تواصلي ، بل الفن لديه نشاط عرفاني متمايز من أساليب التواصل لكنه ليس مجرد تكرار لحقيقة جاهزة أو ترديد لواقع قائم من ذي قبل ، بل هو اكتشاف لحقيقة جديدة وتعبير عنها بلغة رمزية(*) هي محصلة نشاط ذهني أصيل مستقل تماماً عن كل ما عداه من مظاهر النشاط الذهني (١٦ : ١٩٧٦) .

وقد أكد « ريد » على دور التربية الفنية في التنشئة الاجتماعية ، الأمر الذي نادت به أيضاً « سوزان لانجر » (فالمجتمع الذي يهمل التربية الوجدانية - التربية الفنية - لن يكون قادراً على تنظيم جانب هام من جوانب حياة أفراده) (٤ : ١٩٦٦) ، يتعايش ذلك مع قول « ريد » (لما كان النشاط الفني في صميمه

(*) يفرق « ريد » بين الرمز Symbol والعلامة Sign فالرمز يجعلنا نتصور الموضوع في حين إن كل ما ترمي إليه العلامة إنما تجعلنا نتعامل مع ما تشير إليه أو تدل عليه (معنى الفن) .

عملية تركيب للخبرة الادراكية على صورة أنماط ذات معان أو أشكال ذات دلالات فليس بدعا أن تكون لمثل هذا النشاط قيمته الكبرى في بناء الشخصية وتحقيق التكامل النفسي ، ولا غرو فإن الشخصية المتكاملة لابد وأن تكون شخصية خلاقة مبدعة ، أعني شخصية فعالة قادرة على تجسيم أفكارها وتحقيق معانيها) (١٦ : ١٩٧٦) ، في إطار ذلك كانت فلسفة « هربرت ريد » تبحث في الفن والابداع الفني والتربية الجمالية وعلاقة الفنان بالمجتمع وصلة الفن بالعلم والصناعة وقيمة المعرفة الفنية بأسلوب يجمع بين فكر الفلسفة وتجريبات العلم والنظريات النفسية والتربوية التي أينعت قطوفها فى القرن العشرين .

وهكذا اهتم رجال الفلسفة بعلم الجمال وفلسفة الفن كل من مدخله الفلسفي العام حسب النظرية التي يدين بها لتوضيح مفهوم الفن وماهيته والصلات الديالكتيكيه العديدة التي تربطه بالطبيعة والمجتمع والصناعة والتاريخ والحضارة والحياة والإنسان في شمولية البحث عن علاقة الفن بالفلسفة وبالعلم وبالدين في إطار التنظير الفلسفي القائل بأن الفن لهو ولعب أو أنه أداة إشباع للرغبات أو أنه حدس وعيان أو أنه تعبير ونقل للانفعالات من الذات للآخرين أو أنه محاكاة ومماثلة ، أو أنه انتاج وتنظيم إرادي ، أو لذة ومتعة حسية أو لغة تحتوي معنى رمزي معرفي ، وعلى الرغم من أهمية هذه الجوانب جميعاً وشمولية البحث فيها من أجل تنشئة اجتماعية صائبة لمجتمعات متحضرة من خلال التربية عن طريق الفن ، إلا أن دافعية التعبير لدى الفنان ظلت بعيدة عن التعرض الفلسفي مثلما حظيت ماهية الفن وتفاصيل بناء العمل الفني متواكباً ذلك مع قول « لسنج » عندما تعرض لدافعية تعبير « رافائيل » (لقد كان من الممكن أن يكون رافائيل مصدراً عظيماً حتى ولو قدر له أن يولد أشوه مقطوع اليدين) (٤ : ١٩٦٦) .

التعبير الفني وعلم النفس :

منذ أن أخرج « جالتون Galton »(*) كتابه الشهير « العبقرية الموروثة » عام ١٨٦٩ ، والذي صنف فيه مشاهير الرجال في فئات تبعاً للنسبة التي يحتلونها في حجم معين من السكان ، والدراسات نامية حول مفاهيم الالهام والابداع أو الابتكار والعملية الابتكارية وارتباط ذلك بعديد من المتغيرات كالنمو والذكاء والقدرات والاستعدادات وسمات الشخصية للفرد في مستويات عمرية مختلفة من الجنسين وعلى العلماء والأدباء والشعراء والموسيقيين والتشكيليين .

وقد جمع « تايلور Taylor » أكثر من مائة تعريف للابتكار وصنفها في خمسة مستويات ثابتة النوع مع تنوع العمق ، فالمستوى الأول هو الابتكار التعبيري ex-pressive وهو مستوى مطلوب لظهور المستويات الأخرى حيث أن صاحبه يمتلك قدرة على التعبير التلقائي المستقل كما في رسوم الأطفال ، ثم الابتكار الانتاجي productive الذي يؤكد على تحسين التقنية وضبط التلقائية ، أما الابتكار الاختراعي inventive فيتميز بالمرونة في إدراك علاقات جديدة وغير عادية بين الأجزاء التي كانت منفصلة من قبل ، والابتكار الاستحداثي iunovative وهو مستوى لا يظهر إلا في قليل من الناس ، أما الابتكارية المنبثقة emergentive فهي أعلى مستويات الابتكار التي يبتعد المبتكر فيه عن التمثلات representation للأشياء على الرغم من أنها تحمل خصائصها إلا أنها صيغت بمباديء وتجريدات غير مسبوقة (١١ : ١٩٧٢) .

يستند الابتكار الفني Artistic Creative عند فرويد Freud واتباع التحليل

(*) تأثر جالتون بفكر دارون حول الوراثة فربط عبقرية الانسان بها ، وقد صنف العباقرة في فئات فالدرجة (F) تميز الشخص في نطاق (٤٣٠٠ فرد) والدرجة (G) تميز الفرد في حدود (٧٩٠٠ فرد) ، والدرجة (X) تميز الفرد بين (مليون فرد) ، فالعبقرية تطرفيه المحتوى بين الناس كلما اتسعت القاعدة .

النفسي إلى قوى دافعه تعمل على تحويل ميكانزيمات الطاقة المتصارعة بين الشعور واللاشعور الكامنة وراء السلوك الفنان - المتمثلة في الرغبات الجنسية الغريزية والطفلية إلى ما يسمى بالتسامي أو الاعلاء ، فالفنان شخص يتصرف عن الواقع ويطلق العنان لتهويماته(**) التي تنسج حول رغباته الشبقية ، والشيء الذي لا شك فيه هو أن السعداء فعلاً لا يعرفون التهويم بينما يعرفه الأشقياء الباحثين فحسب ، ويرى فرويد أن الفنان يقوم بعمليتين : كبت الغرائز ، والقدرة الفائقة على التسامي بالغرائز البدائية أو الفطرية من خلال التحويل بالترميز فيما يسمى الفن ، وهو الميدان الأوحد في حضارتنا الحديثة الذي لا نزال نحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكر ففيه لا يفتأ الإنسان أن يندفع تحت وطأة رغباته اللاشعورية ينتج ما يشبه الاشباع لهذه الرغبات (٥ : ١٩٨٧).

جاءت النظرية الجشتالطية كاحتجاج على المنحنى الذري أو الجزئي عند الترابطيين والشرطيين ، فالفرد يدرك الموقف ككل ، وللكل مميزاته وخواصه التي ليست للأجزاء ، ولا يمكن دراسة خواص الكل من الجزء في تأكيد على مفهوم الاستبصار الذي يرتبط بعمليات التنظيم واعادة التنظيم للموقف الحياتي ، فالعمل الفني له وحدته الكلية ، ولغة الشكل تحمل إلى جانب واقعها البنائي بعداً إدراكياً يتمثل في مدلالولاتها الرمزية والحرفية . وهنا استحدث الجشتالطيون وعلى رأسهم «فرتهيمر Wertheimer » وأرنهيم Arnheim نظرية التعبير الفني - في الفن التشكيلي - أو الادراك الشكلي الضمني للفن Phoignomic perception ، فالفنان كائن دينامي متفاعل بصورة كلية مع الظروف المحيطة ، وفن التعبير يؤكد على أهمية العلاقة بين النمط الفيزيقي والحالة النفسية ، ويستند على نوع المنبه الادراكي الذي يثير الظاهرة موضع الاهتمام ، وعلى نوع العملية العقلية التي

(**) التهويم هو النعاس الخفيف أي أن الإنسان يصبح بين النوم واليقظة .

يعتمد وجوده عليها ، أي أنها إدراك ناتج عن تأثير الصيغ confognartion التي يدركها المركز البصري في المخ ، فالسلوك التعبيري الفني يكشف عن معناه مباشرة من خلال عملية الادراك المؤكد ، على مفهوم التشاكل Isomorphism (أو وحدة الشكل) والموصلة إلى ما يسمى بالاتجاه الرؤيوي أو الكشفي عند الفنان التشكيلي وهو ما أسماه « آرنهيم » بالتفكير البصري Visual Ihinking ، على أن لا يستبعد التجريدات العقلية بأي معنى من المعاني ، فبدونها سوف يحرم الفنان من واحدة من أهم الأدوات القوية للتفكير ، ولكنها من أجل أن تدخل في تصور الفنان فأنه يتم تحويلها بالهدم والبناء واعادة التشكيل إلى خصائص بصرية (١٧ : ١٩٦٥) ، وعلى الرغم من بعض الانتقادات التي وجهت إلى هذه النظرية ، إلا أنها مع استحدثها لقوانين الإدراك البصري وتوظيفها لتلك القوانين في الفن التشكيلي بناءاً وتذوقاً ، تعد النظرية المميزة التي شملت الاهتمام بدراسة الشكل والمضمون في آن واحد عند بناء العمل الفني .

أما الاتجاه الثالث في محور الاهتمام بالابتكار في الفن فيسمى بالاتجاه المعرفي الذي نما بعد أن وجه «جيلفورد Guilford » الدعوة في أوائل الخمسينيات إلى دراسة الابتكار Creativity في اطار نماذج بناء العقل البشري والعمليات المعرفية cognitive process المستندة على إجرائية القياس النفسي باستخدام المنهج السيكومتري (قياس قدرات الإنسان) ، ومع تقدم التحليل العاملي Factoral Analysis وانتشاره كأسلوب احصائي يلخص الارتباطات القائمة بين الظواهر المختلفة من أجل تصنيف الأداء (٨ : ١٩٨٢) ، ودراسات الابتكار فى المجالات والمناحي المتعددة في ازدياد مستمر على المستويين العالمي والقومي(*) من أجل

(*) في بحث للدكتوره عبله حنفي « سيكلوجية الفن في مصر » أحصت خمساً وسبعون دراسة نفسية للفن في مناحيه المتعددة أجريت منذ ١٩٥١م بمصر ، ويضيف الباحث كم الدراسات التخصصية للفن والتربية عن طريق الفن بكليات الفنون الجميلة والتطبيقية والتربية الفنية بمصر وعددها خمس كليات لحصول الباحثين على درجتي الماجستير والدكتوراهوالتي بدأت منذ =

تربية ابتكارية هي مطلب اعداد إنسان القرن العشرين وما بعده .

ونظرية « جيلفورد » المعرفية قامت على النظام المورفولوجي البنائي الذي أهتم فيه بمكـونات العقل أكثر من اهتمامه بنشاط هذه المكونات ونموذج بناء العقل النظري يحتوي على ١٢٠ قدرة أو خلية تعمل في نسق ثلاثي الأبعاد هي العمليات ، والمحتويات أو المضامين Contents ، والنواتج أو المنتجات Pro-ducts ، ويمكن الكشف عن هذه القـدرات أو الخـلايا من خلال استخدام القياس الاختباري المصنوع لتنشيط التركيب العقلي ، واستخلص « جليفورد » ما يسمى بالتفكير الابتكاري التغييري المكون من قدرات الأصالة Originality ، والمرونة Flexibility ، والطلاقة Fluency ، والحساسية للمشكلات Sensitivity to Problems ، والنفاذ Penetration ، وأضيف مواصلة الاتجاه Operations Mainte-nance of direction ، وكلها قدرات يتصف بها الفنان التشكيلي كغيره في الفنون الأخرى ، وقد اهتم عديد من الباحثين بفكر « جليفورد » وقاموا يحققون بمحاور القياس النفسي لفروضه وارتباطها بالعديد من المتغيرات (٦ : ١٩٨٧) .

وبعيداً عن الاستخـدام الاحصـائي عنـد جيلفورد وتلاميذه قدم « جان بياجيه Piaget » نظريته البنائية في دراسة العمليات المعرفية من منطلق تنموي في اختلاف عن الفكر السلوكي والجشتالطي ، والنشاط الابتكاري لديه يرجع إلى رغبـة في تغـير المحيطات بالإنسان المبتكر وتنمو مع الطفل عندما يبدأ بتكوين خططه المنتهجـه المعتمدة على التمثيل والمنتهيه بلحظة الأداء الابتكاري مروراً

١٩٧٠ ، إضافة إلى مجموع الدراسات والبحوث التخصصية التي تنشرها مجلة جامعة حلوان المسماة « دراسـات وبحـوث » منـذ عددهـا الأول في عام ١٩٧٨ ، كذلـك العديد من الدراسات والبحوث في المجلات التربوية والمؤتمرات التربوية والنفسية والفنية التي أقيمت في مصر ويتزايد فيها دراسات الفنون بجوانبها المختلفة النظرية والتطبيقية الأمر الذي يحتاج إلى دراسة شمولية (الباحث) .

بمفهوم هام هو الاستدخال Interiolization المعنى بترميز العالم الخارجي من خلال الصور والذكريات واللغة (٢ : ١٩٨٧) .

وفي الجانب المعرفي أيضاً هناك نظرية المعلومات Information المعتمدة على الأداء الرياضي في تفسير الظاهرات الاتصالية ، فالفن وسيلة اتصال في انتقال المعلومات » ويخرج نتاج الفن من خلال أربع عمليات أساسية هي الادخال Input ، والتخـزين Storge ، والتشغيل Processing ، والمخرجات Out put ، أما رصيد الخبرة الفنية أو التذوقية فيتم من خلال التغذية الرجعية Feed Back ، وهي نظرية تؤكد على التفاعل الدينامي للمثيرات والاستجابات في بناء العمل الفني من مفهوم المعلومات التي يحصل عليها الفنان ويحققها في عمله الفني بما يحقق خفض التوتر المميز له . (٧ : ١٩٨٦) .

في مقـابـل ذلك هناك دراسات عن العملية الابتكارية Creative Process استحـدث مصـدرها في البداية من التقارير الاستبطانية لكل من - هلمهولتز ١٨٩٦ ، وهنري بوانكاريه ١٩١٣ ، وتبعهما في ١٩٢٦ جيمس والاس بتصنيف مفترض لمراحل العملية الابتكارية هي الاعداد Preparation والاحتضان Incuba-tion ، والاشراق Illumination ، والتحقيق Verification ، وقد تحققت كاترين باتريك بالأداء التجريبي على الشعراء والمصورين من هذه المراحل منذ ١٩٣٥ - ١٩٤١ ، وفي عام ١٩٥٩ قدم هاريس Harris خطوات ست للعملية الابتكارية هي وجود الحاجة إلى حل مشكلة ، ثم جمع المعلومات ، فالتفكير في المشكلة وتخيل الحلول وتحقيق الحلول ، ثم تنفيذ الأفكار (٢٣ : ١٩٧٤) . بينما اعتقد جيمس ولبى James & Libby بوجـود تحول مرحـلي : الأول انفتاحي Opening لتنمية الفكرة ، والثاني انغلاقي Closing ، وهذا التحول يتم في سبع مراحل هي : الاحساس بالمشكلة - تحديد المشكلة - البحث عن الحل - تنمية الحل - الاختيار النهـائي للحل - اقناع الاخرين بجدوى الحل . بينما اعتبر أسبورن Osbarn

بوجود ثلاث مراحل للعملية الابتكارية هي : اكتشاف الحقيقة Fact – Fiding ، واكتشاف الفكرة Idea - Fiding واكتشاف الحل Solution - Fiding ، وعند اكتشاف الفكرة يعمد الفرد إلى القذف الذهني Brainstorming . (١٩٨٧ : ٥).

اعتمدت النظريات النفسية في تفسيرها لماهية الفن وأداء الفنان على مفاهيم كل نظرية ، فمفهوم التسامي عند فرويد ناتج عن فعل مرضى نابع من محصلة تفاعل ميكانزيمات اللاشعور وعلى الرغم من تأييد بعض الفنانين السرياليين وعلى رأسهم سلفادور دالي لهذا المفهوم ، إلا أن ناتج التعبير الفني عند الفنان لم يركز على الدفاعية والانفعالية فقط دون معرفة للجوانب المعرفية والادراكية ، وقد غلف فرويد مفاهيمه عندما قدم دراساته عن ليوناردو دافنشي وفي كتابه الشهير الطوطم والتابو بالغموض والتفسير التناقضي الذي نقده الكثيرين .

أما نظرية الجشتالط فقد صبت اهتمامها على العمل الفني وقوانين بناءه وأكدت على الدور الادراكي والمعرفي مع اهمال الجوانب الوجدانية ودافعية التعبير ، على أن ذلك لا يقلل من إفادة الفن التشكيلي – من الجانب التعليمي – من المفاهيم والقوانين التي ابتكرتها في الادراك البصري ، كذلك دراسة أرنهيم للوحة الجورنيكا لبيكاسو ومراحل بناءها بأسلوب منهجي موضوعي يؤكد أهمية تحليل الفن ومفرداته لتحقيق المعرفة الكلية واستخدامها في مجالات أخرى . أما الاتجاه المعرفي فإنه يحقق في الإطار النظري لتكوين العقل البشري قدراً جيداً لتوضيح المفاهيم في جوانبها العقلية والوجدانية ، بينما استند التطبيق – خاصة في مجال الفن التشكيلي – على اصطناع المجال مما استوجب معه وجود العديد من الثغرات على الرغم من اشتراط الموضوعية والموثوقية التي يقول بها أصحاب هذا الاتجاه عند بناء قياساتهم واستخدام الأسلوب الاحصائي البعيد عن الخطأ الجاذم ، إلا أنهم غفلوا أن الفن التشكيلي يحمل قدراً من الانفعالات والوجدان والارتباطات المزاجية تزيد عن الجوانب المعرفية التي اصطنع لها القياس الذي فرد

عقـل الفنان الابتكاري ونتاجه في عوامل - على الرغم من أهميتها - منفصلة كالأصالة والطلاقة والمرونة لكي يستطيع الباحثين أن يحصوا مفردات هي ليست كذلك في الفن ، على أن ذلك لا يعني أنه لا يوجد قياس في الفن لكنه قياس يتطلب تخصصيه في بناء الاختبارات والقياسات حسب طبيعة المجال .

التعبير الفني والفنان :

المحـور الثالث بعد الفلسفة وعلم النفس يكون الفنان التشكيلي عينة ، فمنذ نهاية الثمانينيات وعلى مدى مائة عام خلت - حدود زمان هذا البحث - استطاع الفنان التشكيلي أن يعيد بناء العمل الفني بنظريات ومفاهيم مغايرة عما سبقه ، فأنتج الفن الحديث بمدارس تعدت الثلاثين ، الأمر الذي لم يتحقق على مدى حضارة البشر في كل العصور ، وبات الفنان يدافع عن انتاجه بمقارعات الحجج والأدلة على حتمية التغير والتغيير من أجل معطيات تعبيرية تتعامل مع تطورية العصر الحديث ، وفي مجموع المقتطفات والمحاورات اتالية يتضح بعد آخر - الأهم - من أبعاد العلاقة بين الابتكار ودافعية التعبير .

« هرمت ولم أحقق شيئاً ، ولم يعد لي متسع لأحقق بعد أي شيء ، وسأبقى بدائياً في الخط الذي اكتشفته » هكذا همس أبو الفن الحديث بول سيزان قبيل وفاته عام ١٩٠٦ إلى أميل برنار (٢٢ : ١٩٨٠) . وكان مقصده تلك الأسس التي فجرت الانطلاقه على يد بيكاسو وبراك في الفن عندما استحدثوا التكعيبية Cubism بعد أن أخذ سيزان على عاتقه أن يعيد للتصوير متانة بنيانه وصلابته ، ثم نادى « أن كل جسم في الطبيعة يمكن ارجاعه إلى معادله الهندسي : الكرة والاسطوانة والمخروط والمكعب . . أن كل شيء في الطبيعة ما هو إلا هندسة » (١٠ : ١٩٨٧) . وواكبـه الشـاعـر « أبـو لينـير » أن الرسم « ليس فن التقليد والنقــل ، بل فن استيعــاب يسمـو حتى الخلق والابتكـار » . وهكـذا تحول المصورون يريدون » التعبير عن عظمة الأشكال الماورائية » (١٧ : ١٩٦٥) .

لقد حولت التكعيبية مفهوم التعبير الفني من التعامل مع الحواس فقط إلى التعامل مع الفكر متواكباً ذلك مع قول الفليسوف مالبرانش « الحقيقة ليست في حواسنا ، بل في فكرنا . . فالعالم المرئي لا يصير العالم الواقعي إلا بفعل الفكر » (١٩ : ١٩٧٥) . لقد ظل الفن حتى نهاية القرن التاسع عشر مرتبطاً بنظرية أفلاطون واتباعه التي تعني بالمماثلة ، وقد لخص كلايف بل Bell فن هذه المرحلة « في أواسط القرن التاسع عشر كاد الفن أن يكون ميتاً كأقصى ما يمكن أن يموت الفن » (١٠ : ١٩٨٧) . وتلاقي ذلك مع قول جليز وميتزنجر » لا واقعي في الفن بدوننا - فنانين ومتذوقين - ولا واقعي إلا تلاقي حس معين مع توجه عقلي فردي ، الموضوع ، الشيء ، لا شكل له في المطلق ، له عدة أشكال على عدد ما في قطاع التفسير من زوايا نظره وعلى عدد العيون التي يمكنها النظر إلى الشيء ، وكذلك على عدد العقول التي يمكنها فهمه ، ثمة صور أساسية له » (١٩ : ١٩٧٥) .

لقد تغيرت قوانين العلاقات في ممارسات الفن وانتاجه ، وفي تذوق المنتج والاستمتاع به ، لقد أصر الفنان على أنه مبتكر بمفهوم التغير ومسايرة العصر والانطلاق بالناس نحو جديد غير متبوع وغير مصنوع بالتقليد ، فبيكاسو يقول « ان الشيء الهام هو الابتكار ولا شيء آخر يهم ، الابداع هو كل شيء » ، ويوضح طبيعة الابتكار بقوله « انني لا أبحث ولكنني اكتشف » (١٩ : ١٩٧٥) والاكتشاف مفهوم تغيري غير ثابت « ان لدي رعباً شديداً من أن أكرر نفسي ، ولكنني لا أتردد في أخذ ما أريد من أعمالي القديمة . . فالفن ليس تطبيق لقانون جمالي ، لكنه ما تستطيع الغريزة والعقل ادراكه بطريقة مستقلة عن القانون » (٢١ : ١٩٨٠) ، ويؤكد بيكاسو على أنه « لا يمكن أن تستقر أوضاع في ذهني قبل أن أخوض في رسمها ، فعندما أقوم برسمها فأنها تتغير مع تغير أفكاري ، وعندما انتهى منها فانها تستمر في التغير تبعاً لحالة الرائي العقلية ، وتعاني من نفس

التحولات التي تفرضها الحياة من يوم إلى آخر » (١٤ : ١٩٦١) ، والفن محصلة تفاعل مكونات الابتكار الذي يؤكده بيكاسو بقوله أن « الفنان يمر بلحظات من الامتلاء والافراغ من خلال الاحساس والانفعال فهو الطاقة المحركة القادرة على أحداث التكامل بين العينين والعقل واليدين ، وهي أجهزة الابتكار التي لا يمكن الاستغناء عنها » (١٩ : ١٩٧٥) .

أما الفن عند هنري ما تيس فهو تكثيف الاحساسات إلى مدركات وتكثيف المدركات إلى أشكال دالة واضحة المعطيات عند الفنان مميزاً في ذلك بين النظام البنائي للعمل الفني بوضوح الأشكال ، وبين الانفعال التعبيري ونقاء الحس المشكل للعمل الفني « إنه إذا كان نظام ووضوح اللوحة فانه يعني منذ البداية وجود هذا النظام وهذا الوضوح في عقل المصور ، أو أنه كان واعياً بضرورتهما الملحة » (٢٠ : ١٩٧٩) ، ووظيفة الفنان الحقيقية هي الابتكار ، « والفن ينعدم إذا انعدم الابتكار » (١٤ : ١٩٦١) ، فالابتكار هو التعبير عما في نفوسنا ، على أنه يبدأ برؤية كل شيء كما هو عليه في الواقع لأنه التغذية للمشاعر » ، فالفنان يدمج ويتمثل تدريجياً العالم المحيط حتى يصبح موضوع التصوير جزء من كيانه ، ومن ثم يمكنه بعد ذلك اسقاطه على اللوحة كابداع خاص به » (٢٠ : ١٩٧٩) . لقد سيطر مفهوم التعبير على تفكير ماتيس « أن التعبير هو الذي أبحث عنه فوق كل شيء » وقد ربط التعبير بالشكل واللون والتكوين « أن التعبير بالنسبة لي لا يكمن في الحماس الذي ينعكس على وجه ما أو يعوض عنه بحركة معينة ، أن الترتيب الكلي لصورتي معبر : المكان الذي تحتله الأشكال أو العناصر ، والفراغات التي تحيط بهما ، والنسب ، كل شيء يلعب دوره ، والجانب التعبيري للألوان يفرض نفسه بطريقة تلقائية ، فانى أحاول أن أضع الألوان التي تخدم وتنقل احساسي دون الاستناد إلى نظرية علمية ، بل إلى أساس من الملاحظة والحساسية والخبرة المشعور بها ، ان هناك تناسباً معيناً يدفع للوصول إلى النغمات اللونية التي أريدها ، وقد يؤدي هذا إلى تغيير الشكل أو تحويل

التكوين وأنا أكافح من أجله جاهداً من خلال مثابرتي في العمل ، فالتكوين هو فن ترتيب عناصر مختلفة بطريقة زخرفية لتخدم التعبير عن شعوري » (٢٠ : ١٩٧٩) وقد أكد ماتيس على أنه لكي تظل ابتكارية الفنان متصلة لا نهاية لها عليه بالاستمرار بما يسمى بالتنافذ Interpenetration أي الاتصال المتعاطف بين الفنان والحياة ليتحقق حدس التعبير الفني .

وينمو التفكير في تنظيم علاقات الفن بالتعبير ودافعية الأداء حينما يقول بول كلى « ان ابتكار العمل الفني يجب أن يتم بالضرورة كنتيجة للتعامل مع الأبعاد النوعية للفن البصري مع مصاحبة مؤكدة لتحريف مناسب للشكل في الطبيعة ، هذه الأبعاد تتمثل في خصائص الشكل وما تحتويه من خط وقيمة تنغيمية ولون ، ثم ارتباط هذه الخصائص من خلال الموضوع الفني ، متصلاً ذلك ببعد التعبير ، فالعمل الفني ينبثق من المصادر الكامنة هناك في أعماق النفس الانسانية للفنان ، فبعض خصائص الخط ودمج القيم التنغيمية والتناسقات إللونية تحمل معها في نفس الوقت أشكالاً متمايزة بارزة من التعبير ، ولا يمكن التعرف على كل ذلك إلا من خلال الأسلوب الذي يجب أن يتميز به الفنان كما تتميز شخصيته عن غيرها من الشخصيات » (٢١ : ١٩٨٠) . ويؤكد « كلى » على أن العملية الابتكارية تتدافع من منطقة ما قبل الشعور لكنها ليست عملية اسقاطية - كقول السرياليين وفرويد - لكنها عملية تشتمل على الملاحظة والتأمل والتمكن الأسلوبي من العناصر البصرية » ، متواكباً ذلك مع تأكيد « فان جوخ » على أهمية الوعي والدراسة والملاحظة العميقة والتركيز ووضوح الهدف عند بناء العمل الفني فانني « اريد أن أعبر عن المشاعر الانسانية الصادقة وهذا العمل هو الهدف ، ومن خلال التركيز على هذه الفكرة الواحدة فإن كل شيء يقوم به المرء يكون مبسط لا تكتنفه عوامل الفوضى والعشوائية لكنه محملاً بالانفعال ، انه ينجز من خلال هدف واضح الرؤية عند الفنان » (١٨ : ١٩٥٢) .

ويربط « واسيلي كانـدنسكى » بين مكونات التشكيل ورموزه الفنية وبين الانفعال داخل الفنان ، فالفن محصلة التفاعل بينهما ، فالأشكال الفنية إن هي إلا أنساق رمزية وظيفتها أن تعطي تعبيراً مرئياً عن الانفعال المحتوى الضروري في الفنان ، ويفرق « كاندنسكي » بين اتجاهات ثلاث في انتاج الفن ، الأول مرتبط بالمماثلة أو النقل المباشر عن الطبيعة واسماه الانطباع Impression ، والثاني التعبـير التلقـائي الـلاشعوري وأسماه الارتجال Improvation ، أما الثالث فهو مرتبط بالتعبير عن الشعور الداخلي وفيه يلعب العقل والشعور والهدف الموجه إلى السلوك دوراً كبيراً لكنه ينبغي إلا يظهر في العمل الفني فلا شيء يبقى غير العاطفة وقد أسماه التكوين Composition ، لقد كان « كاندنسكي » تجريدياً خالصاً ، ولـذا يرى أنـه ليس من الضروري اعطاء الشكل الفني المظهر المادي الخاص بالأشياء الـطبيعية ، فالشكل نفسه هو التعبير عن المعنى الداخلي ، ويجب أن يكون مكثفاً إلى الدرجة التي تسمح بعرض هارمونية العلاقات مع اللون .

دافعية التعبير عند الفنان :

تعرف الدوافع التي هي احدى خصائص السلوك الإنساني المتميز بالغائية بأنها قوى أو طاقات نفسية أو جسمية داخلية توجه وتنسق بين تصرفات الفرد وسلوكـه أثناء استجابته مع المواقف والمؤثرات البيئية المحيطة به ، وتتمثل هذه الـطاقـات بالرغبات والحاجات والتوقعات التي يسعى إلى إشباعها وتحقيقها ، وتـزداد قوة الـدافع كلما كانت درجة اشباع تلك الحاجات أقل من المطلوب ، ويحمل الدافع سبب المسلك داخلياً وخارجياً ، فالداخلي هو الحافز Drive الذي يولد نزوعا Propensity في الفرد إلى النشاط ، والخارجي هو الباعث Incentive وهو الموقف أو المنبه الخارجي الذي يحرك طاقة الدافع الداخلية ، ودوافع الإنسان متعددة منها الأولية (الفطرية أو البيولوجية) والثانوية (المكتسبة أو الاجتماعية) واللاشعورية النفسية .

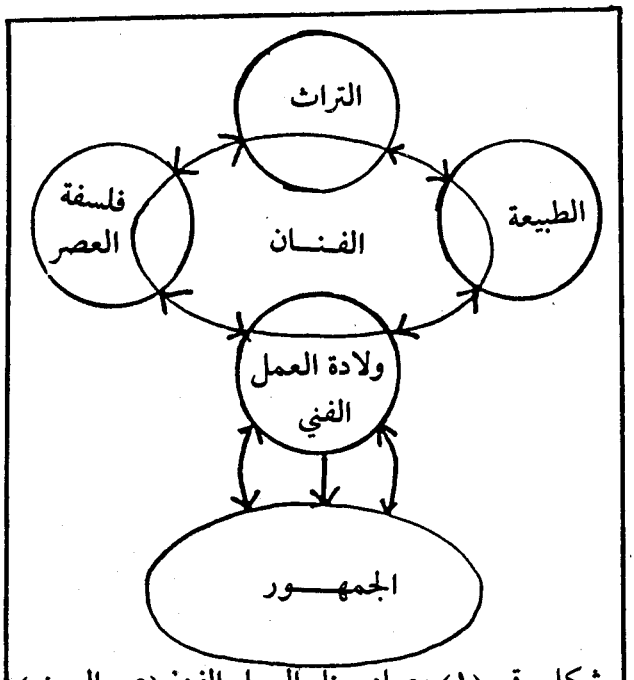
ودافعية التعبير عند الفنان التشكيلي مفردة في منظومة النتاج الفني لا تقل أهمية عن مفردة الابتكارية ، ولا يخلو حديث فنان عن هذه الدافعية فهي كما يقول « أنطوني توني » أمر يتعلق بضرورة البحث عن رمز ملائم لما يريد رسمه أو تصويره (٥ : ١٩٨٧) ، ويؤكد بيكاسو على أهمية الدافع بقوله « اننى لا أستطيع أن أعيش دون أن أكرس حياتي كلها للفن ، اننى اعشقه كغاية نهائية لحياتي ، وكل شيء أفعله ويتصل بالفن يمنحني أحساساً بالسرور الذي لا حد له » (١٩ : ١٩٧٥) ، ويتواكب ذلك مع قول « فإن جوخ » ان لدى إيماناً حقيقياً بالفن ، وثقة مؤكدة بأنه تيار قوي فياض يحمل الإنسان إلى المرفأ » ، وأيضاً « الاختبار الوحيد المتاح أمامي هو أن أكون مصوراً جيداً فالتصوير هو علاجي الخاص » ، ويتوق « ماتيس » إلى الوصول إلى تلك الحالة الخاصة بتكثيف الاحساسات والتي تكون اللوحة نتيجة لها » ، و« بيكاسو » أن المصور يصور كما لو كانت هناك حاجة ملحة تدفعه إلى أن يتخفف من أحساساته ورؤاه » ، أما « طومسون Thomson » « فيرى أن الدافعية هي مولد الطاقة الموجه للنشاط وهي عامل جوهري في التفكير وبدون دافعية كافية لن يستطيع المرء التفكير بطريقة نشطة وقوية ومثمرة ، ويميز باحث آخر بين نوعين من الدوافع عند المصور ، الأول خاص بالدافعية الابتكارية العامة وهي تلك الرغبة العميقة المسيطرة لأن يكون مبدعاً متفرداً مجدداً وأصيلاً ، والثاني مرتبط بالدافعية الخاصة المستثارة بالموضوعات والمواقف ذي الدلالة بالنسبة للفنان ، ويفترض وجود حالة تفاعل بين الدافع العام والدافع الخاص مع قدر مناسب من التوازن حتى لا يؤدي ذلك آثاره السالبة على الفنان . (٥ : ١٩٨٧).

العلاقة بين الابتكارية والدافعية :

يؤكد البحث الحالي أن العمل الفني التشكيلي هو محصلة نتاج تفاعل الفنان بمكوناته الداخلية العقلية المعرفية والوجدانية المزاجية ، وتركيبه الجسماني ، مع

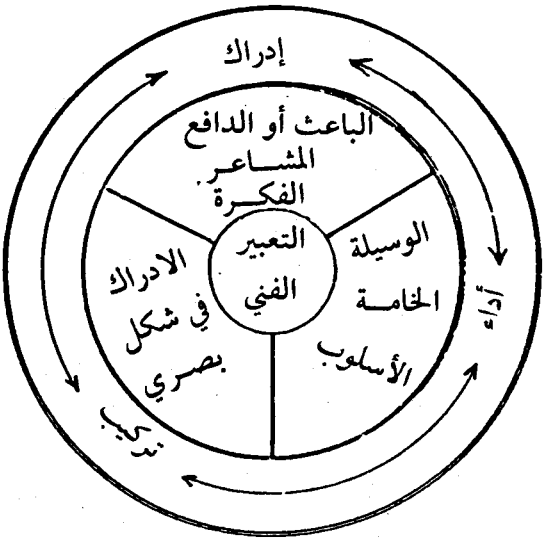
البيئة المحيطة بمكوناتها المادية والمعنوية .

وقد أوجز ، « البسيوني » ذلك بقوله أن ولادة العمل الفني يتأتى من مصادر متفاعلة بين الفنان التشكيلي وكل من البيئة أو الطبيعة والتراث وفلسفة العصر ، وعندما يفتقد احداها لا يكون الناتج فناً ، فالطبيعة وحدها تجعل ناتج الفنان عملاً فوتوغرافياً ، والتعامل مع التراث وحده يجعل الناتج الفني تقليداً للماضى ، بينما تثمر فلسفة العصر ناتجاً جامداً بدون اضافة الحس الذاتي لشخصية الفنان (١٣ : ١٩٨٥) (انظر شكل رقم١) .



شكل رقم (١) مصادر بناء العمل الفني (عن البيوني)

بينما يرى « موريس باريت » Maurice Barrett أن التعبير الفني يمكن التعرف عليه أو تمييزه في كليته أو في وحدته كما يمكن تحديده بواسطة مكوناته السطحية الثلاثة الأساسية وهي : الادراك Perception ، الأداء Performance ، التركيب Structure ، وهذه المكونات توجد مترابطة ومتداخلة في العملية الفنية التي تنتهي بتعريف الفن على أنه بناء شكل بصري ناتج عن تنظيم الخبرات والمفاهيم الذاتية باستخدام وسيلة مناسبة (انظر شكل رقم٢) .



شكل رقم (٢) طبيعة التعبير الفني عند باريت

ويتناول « باريت » هذه المكونات الثلاث بالتوضيح :

١ - الادراك : هو أحد المكونات المتصلة بالمفاهيم حيث يهتم بالواقع الفردي ، والاستجابة للشعور والخبرة ، والتعرف على الظاهرة والرموز ، وتؤدي العناصر الادراكية من خلال الحس ، والعاطفة ، وتداعي الأفكار والأستدلال .

٢ - أما الأداء في العمل الفني فيهتم بالطبيعة الفيزيقية للعالم وطرق استغلالها كوسائل لفهمها وتطويرها . والخامات هي الوسيلة التي ، من خلالها يمكن التعبير ، وتوصيل الأفكار والدوافع والمشاعر التي تعبر عن الادراك - والاستخدام الفعال لهذه الخامات يتحقق من خلال تطوير أساليب الأداء الممكن .

٣ - أما التركيب فيهتم ببناء الشكل البصري الذي يستخدم لتوصيل المفهوم من خلال الخامات (٢١ : ١٩٧٩) .

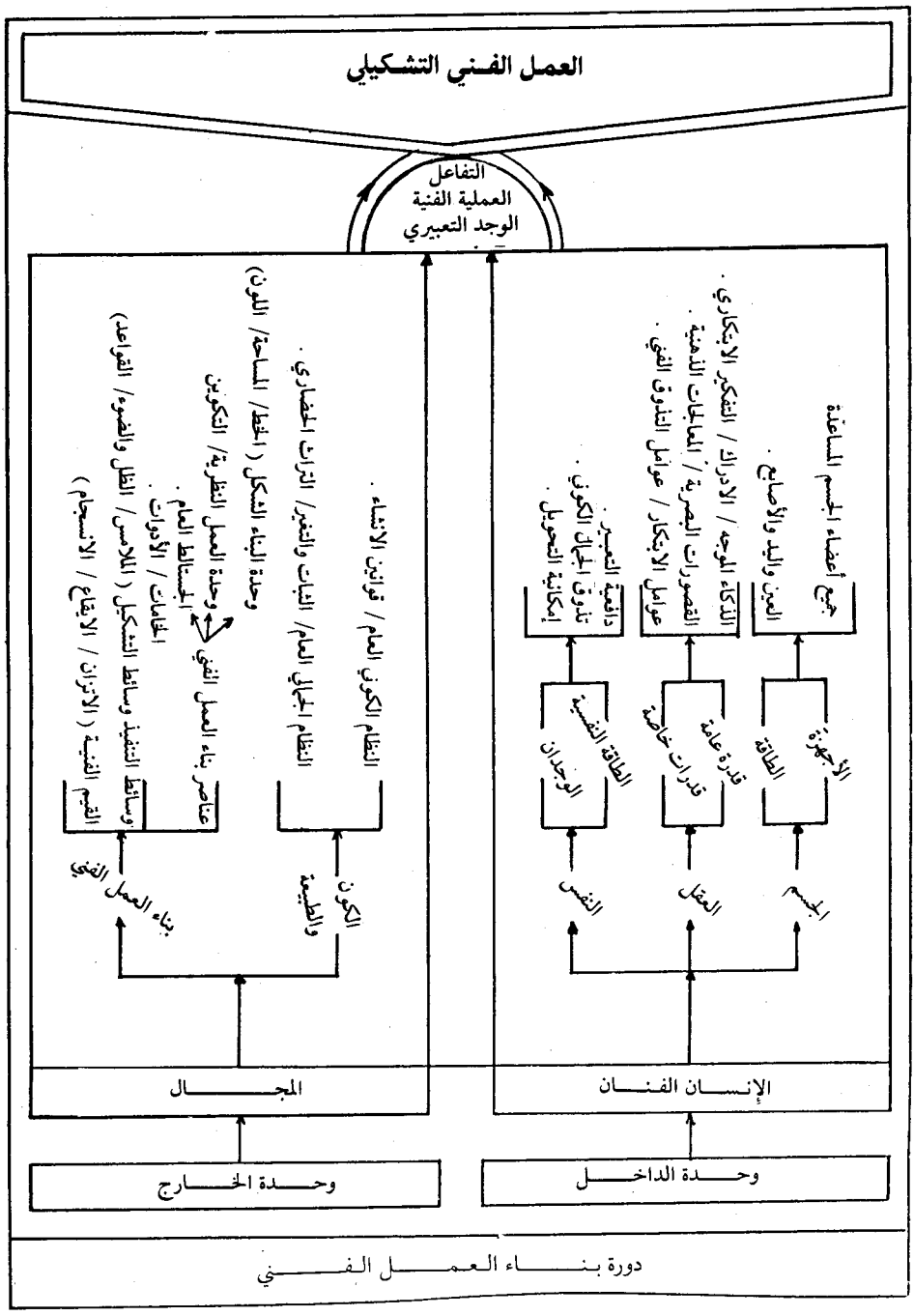
لكن ما هي تلك الأجهزة التي تتفاعل بميكانزيماتها داخل الفنان التشكيلي وتدفعه إلى أن ينتج أعماله بابتكارية مطلقة لا يبعثها ألا تلك الداخلية ، متواكباً ذلك مع قول «بيكاسو» أن الصورة تأتي إلي من أميال بعيدة ، فمن ذا الذي يستطيع أن يتكهن من أي بعد أحسست بها ورأيتها في ذاتي فصورتها ؟ وفي اليوم التالي لا أتمكن حتى أنا نفسي من أن أدرك ما فعلته ، من ذا الذي يستطيع أن يتوغل في أحلامي وفي غرائزي ، وفي رغباتي ، وفي أفكاري ، التي اتخذت وقتاً طويلاً لتنضج وتظهر في ضوء النهار» (١٤ : ١٩٦١) . ويشارك « انطوني توني » بيكاسو فكره بالقول « أن أفكار المصور تنبع من خبراته ومن احساساته خلال نشاطاته ، وكذلك من مشاركته للآخرين في الأفكار ، هؤلاء الذين يعيشون معه والذين أتوا قبله ، وهذه الأفكار تتغير وتؤثر فيه وفي عمله ، هذه الفكرة عند «بيكاسو» مجرد نقطة بداية لا شيء أكثر ، وإذا تأملت فيها فإنها تصبح شيئاً آخر ، وما أفكر فيه كثيراً أجده بعد ذلك مكتملاً في عقلي » (١٩ : ١٩٧٥) ، كل ذلك يؤكد أن مكونات العمل الفني الذي ينتجه الفنان التشكيلي تحمل في سبيل اخراجها العديد من مفردات التكوين الداخلي في الفنان وتستند في تأسيسها على دافعية التعبير .

والبحث الحالي يؤكد على أن منظومة التعبير الفني تحتوي وحدتين : وحدة الداخل وتتمثل في الإنسان الفنان ومحتويات تكوينه الجسمانية والعقلية والنفسية ، هذه الثلاثية الإنسانية يحتوي كل منها مكونات عامة مساعدة على التركيز في بناء العمل الفني ، وأخرى خاصة مسئولة عن الطاقة الموجهة والشحنة الفنية الموجبة للأداء الفني . أما وحدة الخارج فممثلة في مجال الممارسة وتتضمن الطبيعة بأنظمة البناء الكونية والجمالية والمؤثرات الخارجية فيها ، وأيضاً نظام البناء الفني ويحتوي عناصر البناء ووسائط التعبير المادية والمعنوية ثم القيم الفنية الناتجة من التفاعل الكلى للفنان في المجال وتظهر في العمل الفني التشكيلي المنتج من خلال مفهوم

التفـاعـل الذي يحوي دافعية التعبير الفني ، والعملية الفنية الابتكارية (انظر شكل رقم ٣) . هذا التفاعل لا يتم إلا بمفتاح تعبيري خاص هو الصدق والحب الفني الـذي يقول عنه « ماتيس » إننا نحتاج إلى حب جم لكي نحقق التأثير المرجو ، نحتاج إلى حب قادر على اثارتنا ومعاونتنا في بحثنا الدائب عن الحقيقة ، نحتاج لهذا الدفء المتوهج ، وهذا التحليل العميق الذي يصاحب ولادة أي عمل فني ، أليس الحب هو مصدر كل عمليات الخلق » (١٤ : ١٩٦١) . فالحب مفتاح العطاء الفني ، بينما الصدق هو محتوى التوحد في الفنان والفكرة لأجل الفن والآخرين . أن لوحة فنية أو تمثال أو أي من أشكال الأعمال الفنية ، لا يخرج إلا ويكون الفنان قد مر بمراحل ثلاث أساسية ، الأولى قبلية ، والثانية الممارسة ، والثالثة النتاج .

أولاً - الامتـلاء التـذوقي :

وتتضمن هذه المرحلة القبلية مفردتين تتعلق الأولى بمعايشة الفنان للبيئة الكلية الحياتية المحيطة به وتذوق مفردات تكوينها في أشكال الشخوص وأفعالهم والكائنات الحيوانية والنباتية والجمادات ويتحسس الأنظمة ويتفحص المكونات الشكلية الخـارجية والـداخلية واللونية والحجمية ويمتص رحيق الجـمال فيهـا ويصنف المكونات ويتحقق من قوانين البناء الكوني ، مما ينبت فيه فكرة التعبير عن فكـرة ما برمـزية ما في شكل ما ، وتتمركز الفكرة البصرية في بؤرة التعبير الـداخلية عند الفنان وتحتضنها جوانحه - كالبويضة المخصبة - وتنمو بتجمع الرموز حولها في بنائية تعبيرية شعورية ولا شعورية ضبابية المعالم إلى أن تتضح مكوناتها في العقل ، وعندما يصل الفنان إلى حد الامتلاء الحسي والفني تدفعه شحنتـه الانفعـالية الـدافعية بطاقتهـا النفسية المولدة إلى تجميع مدركات ذاته واستحضار فكرته النابته في بؤرة التعبير وزرعها في أرض الواقع الفني له من خلال رموز التشكيل التي يتعامل معها عن طريق العملية الفنية الابتكارية ، وفي تلك



شكل رقم (٣) يمثل تصور الباحث لدورة بناء العمل الفني التشكيلي

المرحلة تكون دافعية التعبير قد شملت تحقيق الذات من خلال الاحساس بعدم الرضى عما هو كائن ، ومقدار التوتر النفسي الناتج من الثنائية بين الصور الذهنية وصور الواقع التي يستقبلها الفنان ويستمد منها رموزه الجديدة المستقلة عن الواقع من محصلة خمسة متغيرات هي : التراكم الخبري وتصور الواقع ، ثم الغربلة والتجميع والتركيز للصور الذهنية الناتجة من أشكال الواقع ، ثم النمو الفني الناتج من اكتشاف الأنماط والأطر الفنية والجمالية الجديدة ، وتغير الواقع نفسه من حول الفنان ، وأخيراً تغير القيم الفنية ذاتها في البناء الاجتماعي ، وهي معركة يخوضها الفنان بين التقليد والابتكار ، وبين تحقيق ذاتية التعبير ورصد الواقع ، وبين الشكل التزييني والمضمون الفني ، وبين التحرر من المألوف والجديد المستحدث .

ثانياً : العملية الفنية الابتكارية :

وهي مرحلة الممارسة العملية لانتاج العمل الفني وتحتوي تعامل الفنان مع واقع التعبير من خلال مراحل بناء العمل الفني مرتبطاً ذلك بعلاقات الشكل والمضمون ، والرمز بالموضوع مستخدماً في ذلك قوانين بناء العمل الفني وتكويناته من خلال عناصر بناء العمل الفني بوحدته الأساسية المسماه بالشكل الفني أو هيئة التشكيل المستمدة من مقدار المساحة - أو الحجم - المكونة لها ، والتي تحدها خطوط محيطية واضحة أو غيرواضحة سواء كانت فاصلة أو متداخلة ، تلك الأشكال الممتلئة بالمساحة والمحددة بالخطوط تنعم باللون المميز فلا شكل أثيري في الفن لكنه مساحة لونية . ولا يبنى عمل فني بدون وسائط تنفيذ مادية كالخامات والأدوات والأجهزة ، ومعنوية كالقوانين التركيبية المساعدة للأشكال مثل المنظور وقواعده الايهامية وعلاقات الأشكال بالخلفيات والظل والضوء وملامس السطوح وتقنيات التهذيب ومهارة الأداء . ومن خلال التفاعل بين ذات الفنان وشخصيته الفنية أو نمطه الفني وتلك المفردات تخرج القيم الفنية التي تجبها

جميعاً قيم الاتزان والايقاع والانسجام ولا يخلو عمل فني من هذه الثلاثية القيمية بمستويات أدائية مختلفة باختلاف الامكانية التعبيرية والابتكارية عند الفنان ، وأن انتقضت واحدة من هذه القيم لا يكون هناك عملاً فنياً (٩ : ١٩٨٤) . ويتم كل ذلك من خلال مراحل العملية الفنية سواء ما قال به علماء النفس من خطوات متعددة أو غير ذلك ، المهم أن هذه العملية التعبيرية تبدأ منذ أن يضع الفنان خطوطه الأولى على أرض الواقع الفني - الاسكتشات - وليس قبل ذلك فمرحلة الاختمار التي يقال بها ليست في العملية لكنها في مكونات دافعية التعبير ، والخطوة الأولى إذن هي مرحلة اختيار واختبار يتعايش فيها الفنان مع رموزه وأشكاله الفنية في بناء العمل الفني لأول مرة ، ثم يبدأ في الانتقاء والتجريب المستمر مؤكداً قول «جون ديوي» «من حسن حظ الفنان التشكيلي أنه يولد مجرباً » إلى أن يولد العمل الفني في النهاية متكاملاً تمثالاً كان أم لوحة أم قطعة فنية أياً كانت خامة التعبير .

ثالثاً - التعايش مع الناتج واعادة التذوق :

وهذه المرحلة تتضمن ثنتان من المعطيات : النشوة المصاحبة للانتهاء من العمل الفني ، يصبح هذا العمل كالمولود الجديد يسعد به صاحبه فيعرضه على نفسه ويستمتع به أولاً وينتشي بابتكاريته ، ثم يعرض على المقربين من الأفراد ويسعد باندهاشهم ، ثم يعرض عرضاً عاماً على كل الناس - متخصصون وغير متخصصيين - ويتم الحوار والتناقش والتراشق والتعلم والنقد والتقييم الشمولي لمجموعة من المفردات بين الشكل والشكل الفني والمضمون والتركيب البنائي للعمل الفني والضبط القيمي في العمل ، وهي فترة يكون وعاء الطاقة النفسية الفنية عند الفنان خاوياً ومستقبلاً طاقات النقد والتوجيه لتمتلئ وتصنع توتراً جديداً من أجل ميلاد فني جديد محمل بمعايير فنية ورموز تشكيلية مستنبطة من تفاعل الذات مع المجال من أجل قيم الاتزان والايقاع والانسجام الفني في العمل التشكيلي .

الخلاصـة :

دافعية التعبير عند الفنان التشكيلي مفردة في منظومة نتاج العمل الفني لا تقل أهمية عن غيرهـا من مفـردات التعبير ، فالابتكار بمكونات الأصالة والطلاقة والمـرونـة ومـواصلة الاتجاه ، والعملية الابتكارية بمراحلها المختلفة ، وقوانين وأسس بناء العمل الفني كلها مفردات تتفاعل مع بعضها البعض داخل كيان الفنـان وخارجه ، والعلاقة بين هذه المفردات موجبة ومتوازنة ومستمرة ومتواصلة ، وأن افتقد الفنان احداها لا يستطيع أن ينتج فناً ، ومن محطة التفاعل مع البيئة تشحن بطاريات الطاقة النفسية الفنية عند الفنان مما ينشط دافعية التعبير التي تتفاعل مع معطيات الابتكار بمفاتيح حب الأداء وصدق التعبير ، وعلى الرغم من أن كل من أهل الفلسفة وعلم النفس والفنانين أنفسهم قد تحدث عن زاوية أو أكثـر من الفن التشكيلي ، إلا أن هذه الدراسة محاولة لجمع شتات التفكير عندما نشاهد عملاً فنياً فإنه وجب علينا أن لا نقول أنه عمل ابتكاري فقط لكن لابد من معايشة العمل بكل مفردات الأداء السابقة عند الفنان ومعرفة أن نتاج العمل لا يتأتى إلا بمثابرة الفنان وتدافعه نحو تحقيق شيء ما مميز .

مراجـع البحـث

١ - ايتان سوديو : الجمالية عب رالعصور ، (ط٢) ، (ترجمة ميشال عاصي) ، بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٢ .

٢ - جان بياجيه : سيكلوجية الـذكـاء ، (ترجمـة يولانـد عما نويل) ، بيروت : منشـورات عويدات ، ١٩٨٧ .

٣ - جـون ديـوى : الفن خبرة ، (ترجمة زكريا إبراهيم) ، القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٦٣ .

٤ - زكريا إبراهـيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٦٦ .

٥ - شاكر عبد الحميد : العملية الابداعية في فن التصوير ، الكويت : عالم المعرفة ، ١٩٨٧ .

٦ - عبد الرحمن عيسوى : سيكلوجية الابداع ، بيروت : دار النهضة العربية ، ١٩٨٧ .

٨ - عبله حنفي عثـمان : سيكلوجية الفن بمصر (الكتـاب السنـوي في علم النفس - المجلد الخامس) ، القاهرة ، الأنجلو المصرية ، ١٩٨٦ .

٨ - علي محمد المليجي : دراسة عاملية للقدرة الفنية التشكيلية ، رسالة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية التربية الفنية - جامعة حلوان ، ١٩٨٢ .

٩ - علي محمد المليجي : الأشغال الفنية بين التقليد والتجديد ، صحيفة التربية ، العدد الثالث ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

١٠ - علي محمـد المليجي : المتضمنـات الـتربوية للفن الحديث ، مؤتمر الفن والتعليم ، جامعة إلمنيا ، ١٩٨٧ .

١١ - فـوس . ف . م : آفاق جديدة في علم النفس (ترجمة فؤاد أبو حطب) ، القاهرة : عالم الكتب ، ١٩٧٢ .

١٢ - محمد زكي عشماوي : فلسفة الجمال ، القاهرة دار النهضة العربية ، ١٩٨١ .

١٣ - محمود البسيوني : رحلة بناء العمل الفني وآثارها التربوية ، حولية كلية التربية ، جامعة قطر ، الدوحة ١٩٨٥ .

١٤ - محمود البسيوني : آراء في الفن الحديث ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦١ .

١٥ - ونى هويسمان : علم الجمال (ترجمة ظافر الحسن) ، بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٣ .

١٦ - هـربت ريـد : الفن والمجتمع (ترجمة فارس متري ضاهر) ، بيروت : دار القلم ، ١٩٧٦ .

17- Arnheim, R., Art and Visual Perception a Psychology of the Creative eye, Berkeley: University of California Press, 1965.

18- Gogh, V.V., Letter to Anton Ridder Van Rappard, in the Creative Process, ed by B.Ghiselin, 1952.

19- Hilton, T., Picasso, ed by Thames and Hudson, London, 1975

20- Matisse, H., Matisse on Art, ed, by. j.D. Flam, Oxford : Phaidon 1979.

21- Maurice, B., Art Education, London, Fakenham and Reading, 1979.

22- Osborne, R, Lights & Pigments. Colour Principles for Artists , London : John Murray , 1980.

23- Read, H., A Concise History of Modern Painting, London: Hudson & Methuen, 1980.

24- Vianacke, W,E, The Psychology of thinking. New York, McGraw-Hill, 2nd, Edition, 1974.