الجوانب الحسية والمعرفية في اللوحة التشكيلية

د. أحمد يازجي[1]

الملخص

هدفت الدراسة إلى الوصول الى ماهية محددات العلاقة الجدلية بين الجوانب الحسية والجوانب المعرفية في تشكيل اللوحة الفنية في ظل متغيرات العصر، وكذا الوقوف على محاكاة التواصل الحضاري للإبداع الفني، من خلال الادراك والتذوق الجمالي، هذا وممّا خلصت اليه الدراسة: الابداع الفني هو نوع من المعرفة التي تتعلق بالتحرر الكامل للخيال، إذ انّ الفنان المبدع يسعى دوماً ليتجاوز حدود الزمان والمكان بمنهجية قوامها العبقرية الابداعية المرتبطة بإيديولوجيا واقعه المعاصر، وأن الرؤية الفنية احدى أهم ضرورات الابداع والتذوق، وأن جدلية العلاقة بين الحسي والمعرفي ضرورة حتمية لخلق اطار من النسق الجمالي للفنون، بغية التحول به الى واقع مغاير بنسق تشكيلي مستحدث يدفع نحو تحريك الادراك البصري عند المتذوق للوصول إلى الجانب الجمالي.

لذا فالإشكالية تنحصر في التساؤل عن مدى تحقيق التقاء وتكامل فعال بين الادراك الحسي– بقيمه ومقوماته البصرية والفنية، والإدراك المعرفي– بقيمه ومقوماته الفكرية والجمالية، وعن نوعية المعطيات التشكيلية للبنية الجمالية الناتجة من هذا التكامل؟

أما اهمية البحث فتتمثل في معرفة قيمة الإبداع التشكيلي المعتمد على التخيُّل والتفكير وأثره في التذوق الفني، من خلال فهم العلاقة بين الادراك الحسي والإدراك المعرفي، إذ باتت الحاجة الى ادراك تلك العلاقة الجدلية بينهما أمراً جديراً بالاهتمام، كمحاولة للوقوف على نسيج ثقافة التذوق الجمالي في ظل أزمة ابداعات الفن المعاصر المتعدد القراءات.

الكلمات مفتاحية: الجمالية، الإدراك، الحسي، المعرفي، اللوحة التشكيلية.

[1] أستاذ مساعد، قسم التصميم الغرافيكي والملتيميديا، كلية الفنون الجميلة، جامعة دمشق.

The sensory and cognitive aspects of a painting

Dr. Ahmad Yazeji[(1)]

Abstract

The research aims at exploring the determinants of the dialectic relationship between the sensory aspects and the cognitive ones in the composition of an artistic painting in light of the variables of the modern era. It also discusses civilized communication's simulations of artistic creativity through the perception and aesthetic appreciation. The study has concluded that the artistic creativity is a type of knowledge relating to wholly freeing of imagination. The creative artist is always seeking to transcend time and space limitations, with a methodology of creative genius associated with the ideology of their contemporary reality. The artistic vision is a must for creativity and appreciation. The dialectical relationship between sense and knowledge is a necessity to create a framework of the aesthetic art design, to transform it into a different reality with an innovative art composition that drives appreciators' visual perception toward aesthetic side.

Therefore, the problem is limited to the question about the extent of achieving effective integration between visual perceptions - with values and visual and artistic components- and cognitive perception - with values and intellectual and aesthetic components , and about the quality of the plastic aspects of the aesthetic structure resulting from this integration.

The importance of research is to know the value of plastic art creativity based on imagination and reflection and impact on artistic appreciation, through understanding the relationship between cognitive perception and visual perception, as the need to realize that dialectical relationship between them is worthy of attention, with an attempt to find the nature of the culture of aesthetic appreciation under the crisis of multi-read contemporary art creation.

Keywords: Perception, Sensory, Cognition, Painting, Aesthetic.

(1) Associat Prof., Graphic Desigin and Multimedia Department, Faculty of Fine Arts, Damascus University, Syria.

مقدمة

نشأ الفن ملازماً للإنسان منذ آلاف السنين، وظل هكذا يمثل ظاهرة إنسانية، تعبّر عن حياة المجتمع وأفكاره وآماله وآلامه وصراعاته، فهو يعكس الذهنية العامة في شكل حسي، له دلالاته المعرفية. "وتفسير معنى الحساسية الفنية يحتّم البحث في نفسية المبدع والمتأمل. وبتعرّف على الشخصية المبدعة يمكن أن نكشف عن طبيعة الوجدان الجمالي، ونصل إلى معارف متعددة ضرورية لتفسير الفن"[1].

فالفن هو تجاوز طريقة الرؤية العادية للأشياء نحو رؤية تقودنا إلى قلب الكينونة. وهو حدس ذهني يتشكل في ذات الفنان الذي يعيد تركيب نسيج الواقع، ويعبّر عنه تعبيراً مستقلاً عن المحاكاة التسجيلية. وهو معرفة حدسية تدرك بالمخيلة، وتخلق التكيف المتوازن بين العاطفة الداخلية للفنان والصورة التي يعبّر بها، أي بين الحدْس والتعبير. فهو "تركيب للعاطفة والصورة في الحدْس"[2].

ويميّز أرسطو بين ثلاث طرائق لتحويل القيم الواقعية إلى قيم تشكيلية فيقول: "إن الفنان عندما يصنع صوراً يمكن أن يتبنى إحدى الطرائق الثلاث الآتية: إمّا أن يقلد الأشياء كما هي بالطبيعة، أي كما هي عليه بالواقع. أو كما تذكر لنا وتبدو لنا، أو كما يجب أن تكون عليه"[3].

وهذا يتطابق مع لوحة موريللو (البطيخ والعنب) التي تثير غريزة التذوق للطعام بواقعيتها، في حين تثير (تفاحات سيزان) فينا وعياً جمالياً بعيداً عن واقعيتها، من خلال المعطى المادي وبحضور الوعي التخيلي الذي يخلق موضوعه الجمالي. وهذا ما أكّده عليه مايكل أنجلو بقوله: "إن الفنان لا يصور بيده بل بعقله"[4] (الشكل1 و2).

الشكل (1) طبيعة صامتة . القرن السابع عشر . موريللو.

الشكل (2) طبيعة صامتة 1897 . بول سيزان.

فاللوحة الفنية تعكس التجربة الإنسانية في صورة شديدة التركيز بحيث تحمل في مضمونها عناصر تجمع بين المفاجأة والاختلاف والتمايز في أسلوب التفكير وتداعي الأفكار وارتباطها ببعض، وهو ما يتحدى ذهن متلقي اللوحة الفنية ليذهب إلى تعرّف المعنى وراء هذا الإبداع للفكرة الذهنية المتخيلة. التي تحمل خصائص حسية ومعرفية تتقابل ومعارف المتلقي بحالته الوجدانية وبمعتقداته وتوجهاته، التي تؤثر في عمليات الإدراك، وتؤدي وظيفة ذات فعالية جمالية. التي وصفها جون ديوي بأنّها: "تعرض أمامنا تلك المواد بلغة العلاقات القائمة بين الخطوط والسطوح والألوان، وهي تلك العلاقات التي نتذوقها بطريقة باطنية في صميم الإدراك الحسي"[5].

[1] عطية، محسن. الفن وعالم الرمز. دار المعارف ت الطبعة الثانية. 1996، ص7.

[2] كروتشة، بندتو، المجمل في فلسفة الفن، ت: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، (القاهرة، 1947)، ص55.

[3] Aristotle, (la Poetique), 1971, B4.

[4] مطر، أميرة حلمي. فلسفة الجمال، دار الثقافة، (القاهرة، 1984)، ص180.

[5] ديوي، جون، الفن خبرة، ص160.

إذ انّ بنية العقل ونظامه المتشكل بفعل الصراع بين الجوانب الحسية ومعطيات وجودها المادي يعتمد على الأداء والتجربة لحل المواقف المعقدة، وخبرة معرفية للعلاقات بين الأشياء، لأنّ المعرفة النابعة من التفكير هي في صميمها معرفة تجريبية. ولا وجود للمعرفة إلاّ إذا تحول فعل التفكير إلى فعل تجريبي يحقق موضوعيته. لهذا "اهتم ديوي بنظرية المعرفة، ويرى أن الأفكار أدوات أو آلات يستخدمها الإنسان ليكون علاقة فعّالة مع بيئته"[6]. وعليه فالعمليات العقلية هي عمليات تجريبية تبني الخبرة الإدراكية المعرفية، وأن الفكر والأداء مكملان لبعضهما، وتفاعلهما يحقق إدراكاً جمالياً واعياً يبني المعرفة الفنية.

وكمثال على ذلك لوحة سيزان "كومة في حديقة الشاتو نوار": فهي معالجات تقنية فكرية وحسية لأشجار طبيعية، تدلّ على خبرة الفنان بوصفه ذا معنى انصهر فيه الاضطراب الانفعالي والحدث الخارجي في علاقة موضوعية واحدة، إذ اختار سيزان موضوعاً خارجياً واقعياً، ثم عمد إلى تشكيل عناصره بالخطوط وملامس الألوان بشكل مختلف تماماً لإثارة فكرة تعبيرية بطريقة مليئة بالانفعال في بنية كلية خاضعة للدلالة التعبيرية الكامنة في تلك العلاقات، فاستطاع أن ينقل تلك العلاقات، ولكن ليس بصيغتها التسجيلية، بل بالحذف والتعديل وإقامة علاقات جديدة تولّد انفعالاً حسياً ودلالات جماليّة. فضلاً عن التأثير النفسي الذي هو انفعال يُعاد تكوينه بفعل الصراع المستمر بين الفنان وبيئته المحيطة. إذ أنّ (سيزان) قبل أن يعيد تشكيل المنظر لابد أنه قد أدرك ما في المنظر من قيم جمالية بفعل خبراته الحسية والمعرفية السابقة. ولهذا لا يمكن فصل الفكر عن الأداء، فهما لا ينفصلان أبداً فالفكر يوجه الأداء والأداء يتوجه بالفكر. وكان سيزان يقول إنّه:" من خلال التركيز والبحث يجب أن يكون الفنان قادراَ على تحقيق النظام في حالة الاضطرابات المحيطة به، والفن هو في جوهره محاولة للوصول إلى مثل هذا النظام التركيبي داخل مجال إحساساتنا البصرية"[7] (الشكل 3).

الشكل (3) حديقة شاتو نوار 1596 . بول سيزان.

بنية تنظيم اللوحة التشكيلية

يشكل البناء الفكري للوحة الفنية نسيجاً ذا طبيعة وفاعلية انسانية قوامها الوحدة في التنوع الشكلي، وهذا النسيج يمثل البنية الفنية للوحة التي تحوي في باطنها علاقة جدلية وتحمل معنىً أو مضموناً، يعبّر عن فكر الفنان من خلال الترابط المنطقي لعناصر الرسم التي تمثل حضوراً للوجود الخارجي، وهذه الرابطة تسمى بنية، تتشكل منها الهيئة الممثلة للفكرة. وبهذا يكون الرسم مُعبَّراً عنه بأشكال معينة أي هو الظاهر المادي للفكر، أو المدرك الحسي لفعل التفكير ويجيء مُعبَّراً عنه في صورة مبنية بصرياً وتدركها الحواس، تؤدي معنىً له دلالاته المعرفية. فبنائية اللوحة تتمثل في البحث عن العلاقات التي تعطي للعناصر المتحدة قيمة وضعها في مجموع منتظم، ما يجعل من الممكن إدراك هذه المجموعات في أوضاعها الدالة. "فما يجب أن يكون مشتركاً بين أي رسم– مهما

[6] وودرنج، بول، نحو فلسفة للتربية، ت: سعد مرسي أحمد وفكري حسن ريان، عالم الكتب، (القاهرة، 1966)، ص66.

[7] Read, H. A Concise History of Modern Painting, P. 17.

كانت صورته– وبين الوجود الخارجي، هي صورة الوجود الخارجي"[8].

ويرى "فاغنر" أنّ المفردات المتعددة لأي عمل فني قد تنسق بطريقة تدفع العناصر الافرادية للاندماج خالقة بذلك "أثيراً تركيبياً". وفي ضوء هذه المقولة، فإن التركيب المتجاور مبدأ أساسي في اللوحة التشكيلية، إذ يعطينا إحساساً تشكيلياً متكاملاً سواء من حيث الشكل أو الوظيفة"[9].

وتتميز بنية تنظيم الشكل بوحدة بصرية متكاملة تعبر عن الموضوع، يعتمد في تركيبه البنائي على عناصر بصرية أساسية لا يستطيع أن يبدو قائماً من دونها، لأنّها تمثّل وحدته المادية التي تجعله مجسداً في موضوع حسي متماسك ومنسجم في عناصره، وله مدلوله المعرفي، ويعبّر من جهة أخرى عن معانٍ ذهنية يشعر بها المتلقي ويتذوقها وفق قدراته الذهنية، خارج واقعه الملموس. وبهذا فإنّ الشكل هو الصورة المادية المحسوسة المعبرة عن مضمون الذهنية المعرفية التي يتجلى من خلال الأسلوب الفني الذي يطرحه الفنان.

"ومن المؤكد أن المعنى لا يقوم إلا بواسطة الاختلاف، وأن هذا الاختلاف يفترض وجود نسق مبين من العلاقات بين عناصر بصرية عدة، لا تأخذ معناها أو تكون دالة إلاّ من خلال شبكة العلاقات التي تقوم بينها، وتشكل معنى المحتوى"[10]. فاللوحة ومحتواها بنية واحدة، وإنّ الوحدة الكلية لمفرداتها تحقق الخاصية الأساسية التي يمكن من خلالها فهم النظام التركيبي والمجاورة للعناصر البصرية وأسلوب بناء الشكل.

لذلك تتحدّد قيمة العمل الفني بمحتواه الذي هو الحياة منعكسة فيه، "لأنّ المحتوى أوسع من الفكرة، وبناء الشكل هو أسلوب التعبير عن المحتوى، وعليه يجب أن تتحقق الوحدة بين الشكل ومحتواه في العمل الفني"[11]. وأنّ التكوينات الشكلية للمفردات البصرية المتمثلة بعلامات مباشرة وغير مباشرة التي تقع ضمن العمليات التنظيمية الواعية للأشكال، هي عمليات فكرية انتقائية تتصاعد إلى أعلى مراحل التعبير لتكوّن نظماً تركيبية تؤسس نسيجاً يتحقق في الوعي نسميه التكوين، يؤلف تأثيرات ذهنية لها قيم تعبيرية ذات أبعاد جمالية في هيئة فنية محسوسة. وهذا يعني أن الإحساسات والإدراكات المعرفية تُبنى وتتشكل عن طريق انعكاس إحساسات الواقع.

ويعدّ الخط أهم العناصر التعبيرية في بناء العمل الفني، فهو علاقة تأثير وتأثر، إذ يعبّر عن الأبعاد والأضواء والظلال ونقل الأحاسيس، سواء كانت أحاسيس بالحركة، أو الهدوء، أو الدراما، أو الانفعال من خلال تنوع العلاقات البصرية للقيم الخطية. كما أنّه يكتسب أبعاداً رمزية تتضمن الشق النفسي والوجداني إلى جانب التأثيرات النفسية للألوان والأشكال والملمس، إذ تُشكل جميعاً لغة مرئية واحدة ينقل من خلالها الفنان رسالته إلى المتلقي (الشكل4).

الشكل (4) صالون شارع المولان 1894ـ هنري تولوز لوتريك.

[8] الماكري، محمد: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الاولى، 1991، ص 46

[9] هونزل، جينـدريك، ديناميكية الإشارة، ت: أمير كوريه، مجلة الحياة المسرحية، العدد 28–29، 1987، ص37.

[10] ينظر ميله، لوي ودانفل فارن، مقدمة في البنيوية، ت: وجيه الهريرة، دار الوحدة للنشر، باريس. د. ت ص11.

[11] كيللي. ف، وم. كوفالزون، المادية التاريخية، ترجمة: أحمد داود، تدقيق: بدر الدين السباعي، دار الجماهير، (دمشق، 1970)، ص534– 535.

ويعتمد نجاح العملية الاتصالية على الإدراك الذي يمرّ بعدة مراحل حسية، ذهنية ووجدانية التي يجب الاعتماد عليها عند بناء اللوحة لضمان الوصول إلى النتيجة المثلى لهذه العملية، ويمثل الإدراك اللوني أحد أشكال الإدراك البصري، فللألوان دلالات ورموز تؤثر تأثيراً مباشراً في عملية الإدراك. وبذلك يمكن القول انّ العملية الفنية كواقعة حسية ووجدانية ترتبط بالتأثيرات المباشرة للخطوط والألوان على المتلقي، التي تتألف من تشكيل للوحدات ضمن علاقات ذهنية، وتصبح واقعاً بفعل ارتباط تلك الوحدات والعناصر من خطوط وأشكال وألوان وغيرها في بنية اللوحة الفنية.

كما أنّ للفضاء دوره في البناء التشكيلي بوصفه ظاهرة إخراجية للمكان والامتداد وعلاقات الربط، ولتكافؤ الواقع المرئي والحسي مع المتخيل الزمكاني بما ينطوي على علاقة القريب بالبعيد، والمنفتح بالمنغلق، والمحدود باللامحدود، والمنقطع بالمتصل.

ونجد أن هنالك العديد من العوامل النفسية والفكرية والتقنية (الخاصة والمكتسبة) تسهم جميعها في إكساب هذا العنصر الفني المهم صفة التفعيل أو عدمه داخل اللوحة التشكيلية. فله قيمة تشكيلية عالية، فهو قادر على جعل عناصر التكوين في العمل الفني تتفاعل في الفضاء، إذ لم يعد يعدّ مجرد خلفية تتخللها الأجسام والكتل، بل أصبح يُنظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني. وأصبح تفاعل العناصر المتداخلة فيه وتضادها يشكلان معاً بعداً جمالياً من أبعاد العمل الفني، الذي ذكره جورج سانتيانا في كتابه "الإحساس بالجمال": "فهو برأيه الظاهرة الأزلية التي خُلقت مع الإنسان لتعطيه مجالاً واسعاً في التأمل، وفضاء تسبح فيه أفكاره وخياله ليسد ما نقص فيما يرى أو فيما يُبدع أو فيما يسمع ويشاهد"[12].

الجوانب الحسية في اللوحة الفنية

يمثل الإدراك الحسي مصطلحاً يطلق على العملية العقلية التي نعرف بواسطتها العالم الخارجي الذي ندركه، وذلك عن طريق المثيرات الحسية المختلفة ولا يقتصر الإدراك على الخصائص الطبيعية للأشياء، ولكن يشمل إدراك المعنى والرموز التي لها دلالة بالنسبة الى المثيرات الحسية. فالإدراك الحسي عملية نفسية تعطي معنى للأشياء التي استقبلتها الحواس، وهو يتأثر بالخبرات السابقة، وفي بعض الأحيان يعتمد عليها، وهو شعور ونشاط عقلي فعال يتم عند توافر الشروط الموضوعية التي تؤهل العضو الحسي للإدراك بالاستجابة إلى الخصائص المميزة للمثيرات والموضوعات الخارجية الفيزيائية التي تكون ذات خصائص حسية بصرية مميزة. أمّا مضمون التصورات الفنية والجمالية فيكون مضموناً متعالياً، أو هو مضمونٌ لمعرفة ذهنية. فالفن والجمال نوع من المعارف البشرية لانطباق كل أسس بناء المعرفة من تراكم وتنظيم ونمو، ويعني هذا أن الإحساسات والإدراكات هي انعكاسات للأشياء المادية ونسخ عنها. وأنّ العناصر الحسية المكونة للّوحة لا تُدرك كعناصر منفصلة مستقلة، وإنما تُدرك في إطار كلي، ولكن إدراك الكل لا يمكن أن يتم بمجرد الجمع البسيط بين الأجزاء، "كما أننّا إذا انتزعنا عنصراً من مجموعة، فسوف نحصل على مجموعة مختلفة عن الأولى، ليست المجموعة الأولى منقوصة من العنصر المحوَّل، وانمّا مجموعة جديدة مختلفة عن المجموعة

[12] عبود، فرج، علم عناصر الفن، ج1، دار دلفين للنشر، ميلانو، ايطاليا، 1982، ص306.

الأصلية و الشيء نفسه في حالة القيام بتعويض عنصر آخر"[13].

إن الأنساق الجمالية للوحة الفنية هي تمثيلات عن الطبيعة والمجتمع سواء أكانت واقعية أو متخيلة، مرئية أو غير مرئية، موضوعية أو ذاتية، فالفنان له مطلق الحرية في خلق صوره وتشكيلها في صيغ فريدة لا تلبث أن تعني شيئاً إنسانياً مشتركاً، وبهذا تصل إلى مرحلة التمثيل الحقيقي. وهذا ما أكّده الفيلسوف الفرنسي نيقولا مالبرانش بقوله: "الحقيقة ليست في حواسنا، بل هي في فكرنا"[14]. فالإدراك الحسي مرتبط ببنية الأشكال الطبيعية والمجردة التي تتميز فيها النظم الشكلية بوحدة متكاملة، له تركيبته البنائية، وعناصره الأساسية التي لا يستطيع أن يبدو قائماً من دونها، لأنّها تمثل وحدته المادية التي تجعله مجسداً في موضوع حسي متماسك ومنسجم في مادته. فالشكل ينبع من الفكرة المطلقة وغايته التصوير الحسي للمطلق ذاته. كما ذكرها هيغل: "الكشف عن الحقيقة المطلقة والتعبير عنها تعبيراً مادياً محسوس"[15].

ويتجلى ذلك لدى هنري ماتيس الذي يعدّ الفن هو تكثيف الاحساسات في مدركات، وتكثيف المدركات في أشكال لها دلالاتها، وقد ميز ماتيس بين النظام (أي وضوح الشكل) وبين التعبير (أي نقاء الإحساس). وهو يؤكد" أنّه إذا كان هناك نظام ووضوح في اللوحة فإنّه يعني منذ البداية وجود هذا النظام، وهذا الوضوح في عقل المصور، أو أنه كان واعيًا بضرورتهما الملحة"[16] (الشكل5).

الشكل (5) امرأة بالمعطف البنفسجي 1917 . هنري ماتيس.

العلاقة المعرفية والفكرية في اللوحة الفنية:

الفن هو نتاج معرفيّ لمجموعة من العمليات التجريبية التشكيلية الإرادية الواعية، التي يتطابق فيها الفكر مع موضوعه، لأنّ علاقة الفكر بالمعرفة الجمالية علاقة جدلية، فلا تتحقق المعرفة بدون المتراكم الفكري والتجريبي التطبيقي. ويتم بناء المعرفة الفنية والجمالية بالتجريب الموجه بإدراك ووعي، وهذا ما ذهب إليه نجم عبد حيدر بقوله: "إن شروط المعرفة هي نفسها تنطبق على أي معرفة رغم تباين اختصاصاتها وميادين عملها، وإذا كانت أسس بناء المعارف هي التراكم والتنظيم والتطور، فإن المعارف على اختلاف تخصصاتها لا تخلو من هذه الأسس"[17]. فالمعرفة هي انعكاس للواقع في وعي الفنان وأحاسيسه وتخيلاته، الذي يسعى لإعادة بناء الواقع بنقل المجرد إلى المحسوس أو العكس.

وبناءً على ذلك يمكن القول انّ الإدراك المعرفي عند سيزان يعتمد على النظام التركيبي للإحساس: "وأنّه من خلال التركيز والبحث يجب أن يكون الفنان قادراً على تحقيق النظام في حالة الاضطرابات المحيطة به، والفن هو في

[13] الماكري، محمد: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1991، ص 20.

[14] سيرولا، موريس، الفن التكعيبي، ت: هنري زغيب، منشورات عويدات، ط1، "بيروت، 1979"، ص9.

[15] هيغل، فكرة الجمال، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط2، (بيروت، 1981)، ص21.

[16] Matisse, H. Matisse on Art. ed. by J.D. Flam, Oxford: phaidon, 1978, P. 38.

[17] عبد حيدر، نجم، التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، (جامعة بغداد، 1996)، ص270.

جوهره محاولة للوصول إلى مثل هذا النظام التركيبي داخل مجال احساساتنا البصرية"[18].

يقول هنري ماتيس: "وراء تتابع اللحظات الإبداعية المعرفية التي تكوّن الوجود الظاهري السطحي للكائنات والأشياء تقوم بتعديلها وتحويلها باستمرار. يمكن للمرء أن يبحث عن الطابع الأكثر جوهرية والذي يجب على الفنان أن يصل إليه ويقتنصه إلى الدرجة التي يستطيع عندها أن يعطي تفسيرات أكثر رسوخاً عن الواقع، وتكون الحركة التي يقتنصها الفنان في أثناء حدوثها ذات معنى غامض إذا لم يقم بعزل الإحساس الحالي عن الإحساسات السابقة له والتالية عليه[19].

بالمقابل لا بدّ من وجود علاقة فكرية بين العملية المعرفية والإبداع التي تتباين وتختلف من فنان الى آخر. فالفنان بول كلي يعتمد على العناصر الخاصة بالعملية الإبداعية التي تحدث في منطقة ما قبل الشعور td أثناء نمو العمل الفني K وليس في منطقة اللاشعور. كما أشار هربرت ريد حين أكد أنّ كلي كان متفقاً مع السرياليين في تأكيد أهمية اللاشعور، ولكنه لم يقبل وجهة نظرهم القائلة انّ العمل الفني يمكن أن يكون عبارة عن عملية إسقاط تلقائي من اللاشعور، فالعملية الفنية تشتمل على الملاحظة والتأمل والتمكن الأسلوبي من العناصر البصرية، وأنّ هذا التأكيد للمصادر الذاتية والوسائل الموضوعية للفن، هو ما جعل كلي- كما يقول هربرت ريد: "أكثر الفنانين أهمية في عصرنا"[20] (الشكل6).

الشكل (6) المهرج 1940 . بول كلي.

وإذا انتقلنا إلى أعمال بيكاسو نجد أنّها تميزت بالمعاني المعرفية والفهم العميق لمعنى الأصالة والإبداع الذي تجلى في قوله: "الفن ليس هو تطبيق قانون للجمال، ولكنه ما تستطيع الغريزة والعقل أن يدركاه بطريقة مستقلة عن القانون"[21] (الشكل7).

الشكل (7) بورتريه لماري تيريز 1937 . بابلو بيكاسو.

[18] Read, H. A Concise History of Modern Painting, P. 17.
[19] Matisse, H. Matisse on Art. ed. by J.D. Flam, Oxford: phaidon, 1978, P. 37.
[20] Read, H. A Concise History of Modern Painting, P. 166.
[21] Zervos, C. Conversation with Picasso, in: The Creative Process, ed. ed. by B. Ghiselin, New York: the New Arner, Libr, 1952, p59.

ويقول هربرت ريد: "إن الفنان(هو ببساطة) ذلك الإنسان الذي لديه القدرة والرغبة في تحويل الإدراك البصري إلى شكل مادي، والجانب الأول من عمله هو جانب إدراكي، والجانب الثاني هو جانب تعبيري، وليس من الممكن في الواقع أن نفصل بين هاتين العمليتين"[22]. ويتجلى ذلك في أعمال الفنان بيت موندريان الذي لم يهدف إلى رسم الشجرة كما يراها بتفاصيلها الجزئية كلّها، "وإن ما يهمه أن يبقي منها ما يمكن أن يمثل جوهرها الثابت. فهو يضع الشجرة على سطح اللوحة لا وفقاً للرؤية الحسية، وإنمّا للرؤية المعرفية عقلياً، فصوّرها تصويراً غاية في التجريد"[23]. فالفنان لا يرى ما في الطبيعة بعينه وإنمّا بأفكاره، فهو لا يترجم الموضوع كما هو معطى في الواقع الفعلي، بل ينقل منه ما يعتقد أنه يمثل حقيقته (الشكل8).

الشكل (8) الشجرة الرمادية 1911 . بيتر موندريان.

وبذلك يمكن التوصل إلى "أنّ عمليات الإحاطة، والتقاط الأفكار الإبداعية هي عمليات حسية إدراكية، وعمليات دافعة للحالة الإبداعية والانطباعات، والتحضير والسيطرة هي عمليات حسية مزاجية وجدانية، في حين عمليات الخيال، والتركيز، والتصورات، والتكوين، والغلق، ووضوح الأفكار، هي عمليات إدراكية، معرفية وجدانية، وعمليات التنفيذ، والتقويم، والتعديل، هي عمليات إدراكية معرفية أدائية، وتكوين الإطار هو مجموعة من العمليات الإدراكية المعرفية التنظيمية، والعمليات الاجتماعية فيها أيضاً الجوانب الوجدانية والمعرفية والإدراكية، وكذلك الجوانب الفردية والجوانب التفاعلية الاجتماعية"[24].

الذهنية التخيلية في اللوحة الفنية:

إن الإدراك لا يفهم الموضوع إلا بوصفه مبطناً في المحسوس ومعطىً من خلاله، ولذلك فإنّ الإدراك يتجه مباشرة إلى ما هو متمثل في مخيلة الفنان، في حين أن أهمية العمل الفني لا تقاس بما يمثله، أي لا تقاس بالموضوع المتمثل في ذاته من حيث هو معناه أو دلالته المحضة. وإذا كانت المعرفة انعكاساً للواقع، فإن الفن هو انعكاس خاص للحياة وحركتها الدائمة، وانعكاس للوجود في الوعي الإنساني، وإنّ أيّ معرفة للواقع هي انعكاس له في وعي الفنان وأحاسيسه وتخيلاته.

ويلتقي التخيل مع التأمل المعرفي من خلال الحلم كما عند الفنان فان غوغ الذي يقول: "أحاول أن أبذل أقصى جهدي حتى أصل إلى الدرجة التي لا يمكن بعدها وضع أي تفاصيل أخرى، فلو حدث هذا- أي وضعت تفاصيل أخرى زائدة أو إضافية- فإنّ خاصية الحلم في العمل الفني قد يتم فقدانها"[25] (الشكل9).

الشكل (9) ليل بالنجوم 1889 . فان غوغ.

[22] Read, H.A. Concise History of Modern Painting, London: Hudson & Methuen, 1980, P.12.

[23] مطر، أميرة حلمي، فلسفة الجمال، دار الثقافة، (القاهرة، 1984)، ص93.

[24] Thompson, R. The Psychology of Thinking, London: English Language Book Society, 1971, P. 93.

[25] Gogh. V.V. Letter to Anton Ridder Van Rappard, in: The Creative process, ed., by B. Ghiselin,1952, P. 55.

فكل ما هو موجود هو في حقيقته ذو طبيعة عقلية كامنة في العقل، فلا يمكن ادراك أيّ شيء إلاّ بعد أن يصبح فكرة في العقل، أي أن حقيقة الشيء هي ما يدركه العقل عنه. "فالمعرفة تبدأ من العقل وليس من الواقع الخارجي، وهكذا ترتبط المعرفة بالوجود لأنّ معرفة الشيء معرفة عقلية هي نفسها وجود ذلك الشيء"[26].

وتتمثل جمالية العمل الفني من خلال جدلية نسيجه المثالي وصوره المتخيلة الحاضرة حسياً والمؤثرة عقلياً ونفسياً في تذوق جمالية الأشكال المبتكرة البعيدة عن أشكال الملامح المادية كلّها بصيغها السايكولوجية والفسيولوجية. وأن نشاط الخيال في الدماغ يقوم على التفاعل الديناميكي أو الحي مع محتواه. إذ يُدرَك معنى اللوحة من خلال العلاقة بين المثيرات الحسية الخارجية المتخيلة، والعمليات الفكرية للدماغ والخبرات الشعورية السابقة.

وهذا ما قاله جون ديوي: "كل خبرة شعورية تنطوي بالضرورة على قدر معين من التخيل"[27]. فالمخيلة تقدم القدرة على إدراك علاقات ذهنية سواء كانت مرتبطة بالواقع الحسي أم علاقات مجردة، فهي نوع من العلاقات التي ترتبط بالواقع الحسي، ولها دورها في المعرفة، فالصور التي تقدمها المخيلة ضرورية لبناء المعرفة في مراحلها الأولى، وذلك لتيسير نقل المعرفة وتوضيحها، لكنها في الوقت نفسه تعدّ عائقاً إذا لم تخضع لنقد مسبق من قبل عمليات التفكير.

كما أنّ للتوازن أو الاتساق المعرفي دوراً مهماً في عملية إدراك الأفكار المتخيلة في العمل الفني الذي أشار إليه أرنهايم مؤكداً أهمية العلاقة بين الإدراك والتوازن: "فالميل نحو التوازن هو جهد أساسي لتمثل النيات ومحاولة تنظيمها، فالفنان يسعى من أجل التوازن، وهذا يمثل جانباً واحداً من الميل الكلي في الطبيعة نحو التوازن"[28].

نتائج البحث

- يعتمد التشكيل الفني على التجربة التي لها دور مهم للوصول إلى خبرة بصرية معرفية في معالجة اللوحة، من خلال الربط والتداخل بين العقلي التفكيري النظري، وما هو عملي تجريبي، وبذلك يكون العقل أداة إيجابية فعّالة في عملية اكتشاف وظهور الشكل ومعناه.
- تنزع العملية الإبداعية إلى تجاوز المألوف من خلال الفكرة البصرية التي تتصف بقدرات لا محدودة على تخطي الذات والتحرر من النظرة الجامدة للفن، لذا يعدّ الإبداع الفني نوعاً من المعرفة التي تتعلق بالتحرر الكامل للخيال، فالفنان المبدع يسعى دوماً لتجاوز حدود الزمان والمكان بمنهجية قوامها العبقرية الابداعية المرتبطة بواقعه المعاصر.
- إن بنية العقل ونظامه المتشكل بفعل الصراع بين الجوانب الحسية ومعطيات وجودها المادي يعتمد على الأداء والتجربة لحل المواقف المعقدة، وخبرة معرفية للعلاقات بين الأشياء، لأنّ المعرفة النابعة من التفكير هي في صميمها معرفة تجريبية.
- من الضروري اعتماد الفضاء كقيمة تشكيلية عالية، إذ يمثل محوراً أساسياً من المحاور التي من شأنها جعل عناصر التكوين في العمل الفني تحيا حياتها الخاصة بدلالاتها كلّها الفكرية والجمالية على سطح اللوحة.
- لمّا كانت المعرفة انعكاساً للواقع، فإنّ الفن بالتالي، هو انعكاس خاص للحياة وحركتها الدائمة، وانعكاس

[26] اسلام، عزمي، اتجاهات الفلسفة المعاصرة، وكالة المطبوعات، (الكويت، 1980)، ص41- 42.

[27] ديوي، جون، المدرسة والمجتمع، ت: أحمد حسن الرحيم، مراجعة: محمد ناصر، دار مكتبة الحياة، (بيروت، 1964) ص 159.

[28] شاكر عبد الحميد: العملية الابداعية في فن التصوير، مجلة عالم المعرفة، الكويت، المجلد109، 1987، ص45.

للوجود في الوعي الإنساني، وإنّ أيّ معرفة للواقع هي انعكاس له في وعي الفنان وأحاسيسه وتخيلاته، الذي يسعى لإعادة بناء الواقع بناءً شاملاً، لينقلنا من المجرد إلى المحسوس أو العكس.

- ترمي المعرفة الجمالية إلى الجمع بين الخبرة والتجربة المكتسبة المتطورة والمنضوية في نظام نسقي متكامل، ينظم الحقائق في بناء كلي موحد. وبذلك فإن بناء المعرفة يعني تحديد الارتباطات وتأطيرها بنظام نسقي موحد بطريقة تحليلية تركيبية بآن معاً، لإعطاء نتاج بصري إبداعي.
- إنّ الفن هو نتاج معرفيّ لمجموعة من العمليات القصدية الإرادية الواعية، وبفعل التجريب يحقق الخروج من الشكل المألوف للوصول إلى صيغ معرفية ابتكارية، حيث يتطابق الفكر مع موضوعه، لأنّ علاقة الفكر بالمعرفة ومنها المعرفة الجمالية علاقة جدلية، فلا تتحقق المعرفة من دون التراكم الفكري والتجريبي التطبيقي.

المراجع REFERENCES

دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2008.

الحارث عبد الحميد حسن، اللغة السيكولوجية في العمارة– المدخل في علم النفس المعماري، دار صفحات، 2007.

جون ديوي، الفردية قديماً وحديثاً، ت: خيري حماد، مراجعة: مروان الجابري، دار مكتبة الحياة، (بيروت، 1979).

نجم عبد حيدر، التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، (جامعة بغداد، 1996).

جوزيف، اميل مول؛ إيفر، فرانك. مئة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل،

مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر (بغداد ـ 1988).

محمود، صبري، الفن والإنسان (دراسة في شكل جديد من الفن. واقعية الكم)، مركز الأبحاث الاشتراكية في العالم العربي، 1995. – البهنسي، عفيف، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، دار الكتاب العربي، دمشق، 1997.

أبو زريق، محمد. من التأسيس إلى الحداثة (في الفن التشكيلي العربي المعاصر)، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2000.

ريد، هربرت، حاضر الفن، ت: سمير علي، دار الشؤون الثقافية، العراق، ط2، 1986.

بونز، روديجر، الفلسفة الألمانية الحديثة، ت: فؤاد كامل، مراجعة: عبد الأمير الأعسم، دار الشؤون الثقافية العامة، (بغداد، 1987).

Gogh. V.V. Letter to Anton Ridder Van Rappard, in: The Creative process, ed., by B. Ghiselin,1952.

Thompson, R. The Psychology of Thinking, London: English Language Book Society, 1971.

Matisse, H. Matisse on Art. ed. by J.D. Flam, Oxford: phaidon, 1978.

Zervos, C. Conversation with Picasso, in: The Creative Process, ed. ed. by B. Ghiselin, New York: the New Arner, Libr, 1952.

David G. Wilkins & Bernard Schultz. (Art Past Art Present). Pearson. Prentice. Hall. Upper Saddle River, New Jersey 07458. 2009.

Received	2017/06/15	إيداع البحث
Accepted for Publ.	2017/09/07	قبول البحث للنشر