الإبداعية في تطور شكل الثور في لوحة الجورنيكا

د. فاطمة عمران راجي د. رنا حسين هاتف علي حسين هاتف

كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل

Creative Evolution In The Form Of A Bull In The Painting Guernica

Research presented by

D. M. Fatima Omran Raji DM Rana Hussein Hatif MM Ali Hussein Hatif

College of Fine Arts _ University of Babylon

www.Alihussein1976@yahoo.com

Abstract:

Innovates Art whole images or two to affect the space visible and embodied forms function and signs of aesthetic, and this implies that delve into the midst of the structures formalism to represent this Mahsusat visual iconic based on creativity (artistic) and the extent of updating it fact or repudiated in the formulations for the production of artistic effects with meanings and connotations aesthetic . It is because of artistic creativity _ away from any philosophical currents of modern structural and beyond _ in the nature of the relationship between Tsahria three main pillars are:

- Upstream: a fact which draws him Artist article.
- Product: here, a performance artist and Njaath and footwork.
- Receiver: It is the future of aesthetic and artistic values.

This invites controversy tracing subject and object, it has formed a dialectic of subject and object location and unit membership stimulating creativity and supportive of the development of the structure of the art form. If we look at the form of the bull in Guernica (Picasso), to show us that the system of art in its development stage successive shipped with the artist (Picasso) in order to innovate in response to the call of his mind, an honorable and humanity as a whole. And it became aware of the aesthetic and psychological studies to monitor creativity (artistic creativity) as a field a knowledge in the field of art as well as in some other fields of knowledge.

ملخص البحث:

يبتكر الفن برمته واقعا مفترضا ليجعل الشيء متجسداً بأشكال دالة وعلامات جمالية، وهذا يعني ضمنا ان الخوض في غمار البنى الشكلية لتمثيل هذه المحسوسات المرئية ايقونياً يرتكز على الإبداع (الفني) ومدى استيفاءه الواقع او التنصل منه وفي صياغاته لإنتاج أثار فنية ذات معاني ودلالات جمالية. إذ يرجع الإبداع الفني _ بعيداً عن التيارات الفلسفية الحديثة اي البنيوية وما بعدها _ في طبيعته الى علاقة تصاهرية بين ثلاث ركائز أساسية هي :

- المنبع : اي الواقع الذي يستمد منه الفنان مادته .
- المنتج : وهو هنا الفنان ونجاعاته الأدائية والمهارية.
- المتلقي : وهو مستقبل القيم الجمالية والفنية.

وهذا يدعونا جدلاً باقتفاء اثر الذات والموضوع في التشكيل الفني، فقد شكلت جدلية الذات والموضوع بمكان وحدة عضوية محفزه للإبداع وداعمه لتطور بنية الشكل الفني. واذا نظرنا الى شكل الثور في جورنيكا (بيكاسو)، لتبين لنا ان منظومة الفن في مرحل تطورها المتعاقبة تشحن ذات الفنان (بيكاسو) لكي يبدع استجابةً لنداء عقله ووجدانه والإنسانية بأسرها. وعليه تنبهت الدراسات الجمالية والنفسية لرصد الإبداع (الإبداع الفني) كحقل معرفي في مضمار الفن وكذلك في بعض الحقول المعرفية الأخرى .

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

مشكلة البحث :

ان الشروع في دراسة النتاجات الفنية وفضاءاتها الجمالية يقودنا الى رصد عملياتها الإبداعية. لذا شكل حقل الإبداع (الإبداعية) ميداناً معرفياً غايةً في التعقيد والتشابك، وقد حاول الباحثين الإيغال عمقاً لفك أسرارها وكشف حيثياتها وحل رموزها. وقد رافقت الإبداعية الإنسان في مسيرته الظافرة منذ ان شرع في خطاه الأولى وهو يسعى إلى الإفصاح عن قدراته وصفاته كشخصية متكاملة ومتسقة. ومن اجل فهم أدق لإدراك النتاج الفني يتعّين علينا ان نلج العملية الإبداعية الفنية المعولة على ثلاث مرتكزات (العملية الفنية – النتاج الفني – الإدراك الفني) بحيث يعنى المرتكز الاول بعملية الإبداع التي تبدأ بالمخاضات البكرية وإرهاصاتها التوليدية لتنتهي بولادة النتاج الفني. فان متتبع مسار التجارب الفنية وخاصة تجربة الفنان (بيكاسو) الذي يعد من عمالقة الفن الحديث _ ليس كونه أكثرهم شهرة وشمولية، بل لكونه أشدهم توقداً في إنسانيته _ ليجد بان نتاجاته الفنية جاءت بمعطيات نتجت عن خليطٍ من التحولات الأسلوبية مما زاده هذا ثراءً وعطاء في التجريب والاشتغال في حقل الفن. حيث تركت نتاجاته الفنية بصمات ملحوظة في تاريخ الفن وتاريخ المجتمع ككل.

ولو تقصينا لوحة مثل لوحة (الجورنيكا) لنجدها قد أثارت العالم كله بإرسالياتها المرمزة وما تحمله في ثناياها من قضايا (فكرية، أبداعية، فنية) فقد اعتبرها البعض واقعا مرعبا لحالة واقعية ما، واعتبرها البعض الأخر حداثةً من نوع مغاير. وقد حظي (شكل الثور) فيها بمطاردة مرت بمرحل تطورية على مستوى البناء والتشكيل لان هذه المفردة (كعلامة ايقونية) لها محمولات عدة وقد كرس لها (بيكاسو) الكثير من وقته وتتبع معرفة وحيثيات ولادة كل (ثور)، والصفات الموروثة له، وكيفية العناية به وتربيته، فضلاً على تواصله بمصارعيه حيث كانت المصارعة في وقتها (مقدسة) تماماً كقداسة الشخص الكاثوليكي ان لم تكن أكثر.

ومن خضم ما تقدم تتجلى مشكلة البحث الحالي بالاتي: الى اي مدى بلغت العملية الإبداعية في تطور شكل الثور في لوحة الجورنيكا.

أهمية البحث والحاجة إليه :

ان من دواعي هذا البحث هو الوقوف عند التجربة الفنية لـ(بيكاسو) على الرغم من تناول النقد الفني جوانب من هذه التجربة الا ان الحاجة العلمية مازالت قائمة لاستيعاب هذه التجربة الإبداعية ولعمل مهم (مثل الجورنيكا) وتحديداً تحولات شكل الثور فيها. لذا وجد الباحثون ضرورة تناولها بدراسة أكاديمية تسلط الضوء عليها والإلمام بمستوياتها الأخرى التي لم تزل موضع جدل وغموض.

وفي الوقت نفسه تتجلى الحاجة الفعلية لهذه الدراسة على الوجه التالي:

١- تفيد الحركة التشكيلية في العراق .

٢- تفيد الدارسين والنقاد ومتذوقي الفن والإبداع.

٣- ترفد المكتبات التشكيلية والمؤسسات الفنية في العراق.

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى :

تعرف العملية الإبداعية في تطور شكل الثور في لوحة الجورنيكا عبر مراحله التكوينية.

حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي بدراسة (الإبداعية في تطور شكل الثور في لوحة الجورنيكا) وتحديداً (**شكل الثور**) في لوحة الجورنيكا المنفذة في عام ١٩٣٧ والموجودة في اسبانيا والموثقة في المصادر الفنية.

تحديد وتعريف المصطلحات :

١- **الإبداع:** يعرفه (الطبرسي) إنشاء صنعة جديدة بلا احتذاء واقتداء. (١ ص١٩٣)

أما (جلفورد) يعرفه بأنه تفكير في نسق مفتوح لتميز الإنتاج فيه في خاصية فريدة هي تنوع الإجابات المنتجة والتي لا تحددها المعلومات المعطاة .(٢ص٥)

اما التعريف الإجرائي للإبداعية: هي سمة التميز والتفرد في صياغة التعبير والتشكيل الفني لشكل الثور في لوحة الجورنيكا.

٢- **التطور**: يعرف بأنه تعاقب الأطوار ، والطور هو : الفترة ، ونقول طورا بعد طور أي تارة بعد تاره ، وجمع طور: أطوار، والأطوار هي المجالات المختلفة والمسارات والحدود ، أي مر ملك ومرة هلك ، ومرة بئس ومرة نعم. (٣ص٥٠٧)

يعرفه (مسعود) انه التغيير من حال الى حال. (٤ص٤٠٩) .

ويعرفه (مدكور) نمو بطيء متدرج يؤدي الى تحولات منظمة ومتلاحقة تمر بمراحل مختلفة يؤذن سابقها بلاحقها . كتطور الأفكار والأخلاق والعادات ولا يكون التطور مسبوقا بتخطيط ولا مستهدفا لغاية على عكس التقدم (٥ص٤٧).

إما التعريف الإجرائي للتطور: انه نمو متدرج يؤدي إلى تحولات منظمة ومتلاحقة لشكل الثور في لوحة الجورنيكا .

٣- **الشكل**: عرفه (ابن منظور): (الشكل) ، بالفتح : الشبه والمثل ، والجمع إشكال وشكول. (٣ص ١٢٦) .

ويشير (ستولنتز) : تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل ، وتحقيق الارتباط المتبادل بينها و(عناصر الوسيط هي الأنغام والخطوط) (٦ص٣٤٠). ويرى (عبد النبوي الشال) هو كل عمل فني له شكل ومضمون ، والشكل هو الهيئة الفنية وإطارها العام والمحسوس. (٧ ص٢٦١).

أما التعريف الإجرائي للشكل نتبنى تعريف (الشال) للشكل .

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول:

أولاً: مفهوم الإبداع:

ان مفهوم الإبداع في الدراسات الفنية والجمالية قائمٌ على مقولات وسجالات العلوم النفسية، وبهذا ينقاد مع تداعيات التناول والاختلاف بين مفسري علم النفس واختلاف مناهجهم البحثية في تحديد ماهيته فمفهوم الإبداع شكل مثار جدل متواصل ومستمر لا يمكن تقويضه والإحاطة بكل مدياته ومدارسه... لذا يرى (ماكنون) إن الإبداع ظاهرة متعددة الوجوه أكثر من اعتبارها مفهوما نظريا محدد التعريف. (٨ / ص١٩) وقد ذكر (ماكنون) أربعة جوانب للإبداع (الابتكار) بحيث لا يمكن دراسته إلا إذا أحيط بها وبتعالقاتها الأخرى وهي :-

١- الشخص المبتكر creative person

٢- الإنتاج ألابتكاري creative product

٣- العملية الابتكارية creative process

٤- الموقف ألابتكاري creative situation

(٩ / ص١٥).

مما دعا هذا عدداً من الباحثين إلى تصنيف التعريفات المختلفة للإبداع وفقا لهذه الجوانب، حيث عدت أول دراسة منهجية في موضوع الإبداع على يد العالم (فرانسيس جالتون ١٨٨٣)، وبعدها ظهرت اهتمامات متزايد بدراسة التفكير الإبداعي في أوائل الخمسينيات من القرن العشرين، ولكن الاتجاه العلمي الحقيقي لدراسة الإبداع كان على يد العالم (جلفورد gyliford) وتلاه عدد من العلماء والباحثين (١٠ص٢٤). وكذلك لقد تناولت الدراسات (الاجتماعية – النفسية) الكثير من العوامل المؤدية إلى التفكير الإبداعي والعوامل المساعدة عليه كما في رصدها لعلاقة الإبداع بالصحة النفسية * وتأثيراتها.

كما رصد (تيرمان) العلاقة بين الإبداع والذكاء وأكد في هذه الأبحاث على وجود علاقة بين مستويين الذكاء والإبداع، الا ان نسبة الذكاء لا تعد شرطا كافيا وحرفيا من اجل الكشف عن الإبداع والتنبوء به (٨ص١٦). بحيث ان الإبداع والذكاء ليس مصطلحين لشئ واحد، بل أنهما قدرتان منفصلتان، فيمثل الذكاء جزاءً متميزا من النشاط العقلي والإبداع كجزء أخر منه، كما قام بعض من علماء النفس من أمثال (ماسلو maslow) بربط الإبداع بالصحة العقلية، حيث وجد ان المبدعين ليس بالضرورة هم نماذج للصحة والحياة سوية (١٠ص٥). وبذلك تتباين القدرات الإبداعية تبعاً لتباين الحاضنة الخارجية.

وهناك من يؤكد على ارتباط الفرد المبدع بشكل فاعل مع بيئته؛ ويعتبر الإبداع بهذا الحال (استعداد الفرد لتكامل الحوافز الأولية بداخل التنظيم الذاتي والقيم الشعورية ، وكذلك تكامل الخبرة الداخلية مع الواقع الخارجي ومتطلباته). (١١ص١٢٥)

أما (تورانس Torrance) فقد أكد على العملية الابتكارية قبل كل شيء، حيث يعرف الإبداع على انه عملية يصبح فيها الفرد حساسا للمشكلات وأوجه النقص وفجوات المعرفة والمبادئ الناقصة وعدم الانسجام، فيحدد منها الصعوبة ويبحث عن حلول ويقوم بتخمينات ويصوغ فروضا عن التناقص ويجيز هذه الفروض ويعيد اختبارها ويعدلها ويعيد اختبارها ثم يقدم نتائجه في أخر الأمر. (١١ص ١٢٦). وبهذا تكون العملية الابتكارية ردماً لهذه الارتهانات المحايثة.

ثانياً: النظريات المفسرة للإبداع:

لقد تناولت النظريات العلمية الإبداع كمجال معرفي حُيّز لكل اتجاه او فلسفة ومنها:

١- نظرية الإلهام:

يعد (أفلاطون) أول من أرسى نظرية الإلهام مقيماً الحجج ومستنداً إلى الأدلة، منتهياً إلى أن الإبداع الفني لا يخرج عن كونه ثمرة لضرب من الإلهام او الوحي الإلهي. مقرراً ان الفنان ما هو ألا إنسان موهوب أخصته الآلهة وخصته بنعمة الوحي او الإلهام. (١٢ص٤١). بحيث يستلهم الفنان عمله الفني لا من عقل واعي او شعور ظاهر او مجتمع محصن او تاريخ فن سابق او حتى لاشعور دفين، وإنما من القوة الآلهية او الحرص السماوي وربما من الهواجس السحرية.

لقد بقيت هذه الفكرة مستمرة الى وقت طويل حتى عصر النهضة، فقد نادى ألافلاطونيون في ذلك الوقت بنظرية الإلهام مفسرين الأعمال الفنية بأنها ثمرة لملكة سحرية لا نظير لها عند عامة الناس) (١٣ص١١٧). ولهذا قد تدعم هذه الملكة قدرات الفنان في النتاج الفني.

فالفن كما عبر عنه بانه مصدر الإلهام والصادر عن ربات الفنون ، اذ هنّ اصل الجمال بالذات، وعلى هذا النحو يكون مصدر الفن في نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال، او هو تلك الوحدة المتعالية عن الحس والتي تتربع في عالم وراء عالمنا هو العالم المعقول. (١٤ص١٠). وبالتالي قد تسهم هذه النظرية في تغذية مرجعيات الفنان وقدراته الابتكارية على حد التعبير الافلاطوني.

٢- نظريات التحليل النفسي:

اتخذت نظرية التحليل النفسي أوجه متعددة تبعاً للطروحات الاتي جاء بها روادها ومنها:

أ- نظرية (فرويد Sigmund frued)

لقد فسرَ (فرويد) الإبداع وفق مفهوم الإعلاء أو التسامي (sublimation)الذي يعتبره العملية المؤدية مباشرة الى الإبداع. وتفسيره لدى (فرويد) يقوم على ان هناك رابطة بين الدافع الى البحث والدافع ألشبقي * ويلي الدافع ألشبقي عادة الكبت (rebression) حسب ما تقضي به النظم الاجتماعية، ومن ثم يعمم الكبت دافع البحث أيضاً فتكون النتيجة حياة فكرية ضيقة الأفق، إلا انه يُحدد أحياناً بان عجز الكبت عن الأضرار بدافع البحث ويعبر عن عجز جزء

* الشبق :- هو شدة اللذة والإلحاح في الدافع الجنسي (ينظر ، كمال، علي ، النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها ،ط١، بغداد ، دار واسط للطباعة والنشر، ١٩٨٣، ص ٣٢٤.

هام من الدافع الشبقي في أللاشعور. فتكون النتيجة ان يتجه الدافع الشبقي إلى التسامي أي الى السعي نحو غايات مقبولة اجتماعياً (١٥ص١٥٣) وبهذا الشكل يعلل (فرويد) قوله بما يخص الميول الجنسية فيصفها بأنها (ميول مطاطية بشكل فائق اذ يمكن ان تنحرف في اتجاهات مختلفة تمام الاختلاف. كما يمكن لها ان تجد الإشباع في مناخات بعيدة عن الجنسية وعن المنطقة التناسلية، فقد تشبع بالإخلاص للآخرين او في اللذة الجمالية او اللذة العقلية التي يجدها العلماء والباحثون (١٦ص٢٢٥). او قد تجد إشباعاً لها عن طريق الفنون (كالرقص– الغناء – التمثيل – كتابة القصص – وارسم على نطاق واسع...).

ويرى (فرويد) بان الفنان شخص منطوي يقترب من حالة المريض النفسي (العصابي) وإعماله الفنية ليس سوى وسائل للتنفيس او إحداث التوازن النفسي عن رغباته الجنسية المكبوتة (١٧ص٤٩). حيث يتخلى الفنان عن الواقع مؤديا دورا اكبر في عمليات التخيل* وهو يجد طريقة ثانية للواقع في هذا العالم التخيلي، وان يستفيد من بعض المواهب الخاصة لدية في تعديل تخيلاته الى حقائق من نوع جديد، فنتاج الفنان المبتكر عند (فرويد) ما هو الا اشباعات خيالية للرغبات اللاشعورية .

ب– نظرية (يونك yong)

ميّز (يونك) بين نوعين من اللاشعور؛ اللاشعور الفردي الذي يضم كل مكتسبات الفرد خلال حياته من الأفكار والمشاعر التي يتم نسيانها او كبتها او أدركها بطريقة قبل شعورية (subconsc ious)، ثم اللاشعور الجمعي والذي لا يبدأ إثناء حياة الفرد فقط بل من فترات طويلة يتم وراثة محتوياته من أساطير وأفكار دينية وصور خيالية ، ويعتقد (يونك) ان سبب الإبداع الفني هو تقليل اللاشعور الجمعي في فترة ألازمات الاجتماعية مما يقلل من اتزان الحياة النفسية ويدفعه الى محاولة الحصول على اتزان جديد (١٨ص٣٨). من خلال مديات الفن.

وأيضا يمكن تسمية هذه النظرية بالنظرية الاسقاطية (progectioh theory) على اعتبار انها تعنى بالعمليات النفسية التي يحّول بها الفنان تلك المشاهد الغريبة في اللاشعور إلى موضوعات خارجية (١٩ص١٩–٢٠). وبهذا يسقط محمولات اللاشعور على الواقع الخارجي بصيغة ما.

ج– نظرية (ادلر adlar)

اما (ادلر) فانه يرى بان الإبداع ينتج عن شعور الفرد بالنقص وخاصة النقص العضوي، مما يدفع المبتكر الى ان يوجه بشجاعة هذا الشعور عن طريق التعويض، وهذا ما يميز المبدع عن العصابي الذي يتخذ من هذا النقص حجة لعدم الجد، اما الشعور بالنقص فانه يحفز الإنسان بان يرى نفسه ويزيده هذا الحال الشعور بعدم الأمن ، ولكن من جانب أخر يعينه هذا ويدفعه الى مستويات عالية من الأداء (٢ص٢٣٧). بمعنى يعزز هذا الوضع من قدراته في أداء الممارسات الإنسانية او الفنية بشكل عام.

٣– النظرية الارتباطية:

قدم (ميدنك midnek) تفسيرا للعملية الإبداعية في ضوء الإطار العام للنظرية الارتباطية التي ركزت على تكوين ارتباطات بين المنبهات والاستجابات، ويختلف الارتباطيون فيما بينهم على الظروف التي تؤدي الى حدوث هذه الارتباطات. ولهذا ينتمي (ميدنك) الى الاتجاه الذي يؤكد بان الاقتران الزمني بين المنبهات والاستجابات لم يكن بينها ارتباط من قبل ، وكلما تباعدت العناصر التي ترتبط كلما تكون تشكيلاً جديداً، وذلك دليلاً على ارتفاع مستوى القدرة على الإبداع (٢ص٢٣٧).

كما يشير (ميدنك) في مواصفات التفكير الإبداعي الى كيفية حدوث هذه الارتباطات ومن هذه الأساليب:

أ– المصادفة السعيدة (serenpipity).

* التخيل :- هو تذكر الحقائق السابقة التي تم مشاهدتها واقعيا وترتيبها في نموذج جديد حيث يعمل على وصفها وصفاً جديداً ، فالخيال كالتداعي يكون في أحيان حرا وأخرى معقد .

اذ تستثار العناصر الارتباطية مقترنة مع بعضها البعض بواسطة مثيرات بيئية تحدث مصادفة.

ب- التشابة (simillqrty).

وقد تستثار العناصر الارتباطية مقترنة مع بعضها البعض نتيجة التشابه بين العناصر، او نتيجة التشابه بين المنبهات التي تستثيرها.

ج- التوسط (mediation).

اي ان العناصر الارتباطية المطلوبة قد تستثار مقترنةً زمنياً مع بعضها البعض عن طريق توسيط او وساطة عناصر أخرى مألوفة .

٤- الاتجاه الإنساني والإبداع:

يمثل هذا الاتجاه مجموعة من العلماء منهم (فروم from) و (ماسلو maslow) و (روجرز rogers) وآخرون . ويعرف هذا الاتجاه أيضاً في مجال علم النفس تحت تسمية (الشخصانية/ السيكولوجية الشخصانية) اذ يركز ممثلو هذا الاتجاه على الطبيعة الإنسانية التي تنطوي على حاجات في الاتصال الدافئ المملوء بالثقة والعاطفة والاحترام المتبادل، وفق صيرورة دائمة التطور، ويركز ممثلو هذا الاتجاه على احترام الإنسان واعتباره القيمة العليا (٨ص٢٦) .

كما يؤكد هذا الاتجاه على الخبرات الذاتية للفرد، والقول بان جميع الأفراد لهم القدرة على الابتكار. وان تحقق هذه القدرة متوقف على المناخ الاجتماعي الذي يعيشه الفرد. فإذا كان المجتمع خالياً من الضغوط فان الطاقة الابتكارية ستزدهر وفي هذا تحقيق لذات الفرد والوصول الى مستوى الصحة النفسية السليمة (٨ص٢٧). فتصبح بذلك القدرة على الخلق والابتكار قائمة على علاقة طرديه تبعاً للمناخات الاجتماعية.

اما صاحب نظرية الحاجات (ماسلو A.H.maslao) فيصور الحاجات التي تحرك السلوك الإنساني على شكل هرم تكون قاعدته الحاجات الفسيولوجية، وتقع الحاجة الى تحقيق الذات (الإنسانية) على قمة هذا الهرم .

ويعمم (ماسلو) هذا المفهوم على مظاهر الابتكار لدى الناس. فهو يطبق تحقيق الذات على ما يظهر من ابتكار في الحياة اليومية للعاديين من الناس في إثناء ممارستهم لأعمالهم ، وهو ما يطلق عليه (ماسلو) الإبداع المحقق بالذات (٢٠ص٩٠). وبهذا يقرن (ماسلو) الإبداع بالممارسة الإنسانية واحتياجاتها.

٥- نظرية الجشطالت:

توصل علماء المدرسة الألمانية في علم النفس التي تحمل اسم (gestalt) أي (الهيئة او الصيغة او الشكل) الى رأي في تفسير الابتكار (١٩ص٢١-٢٢). حيث توصلوا الى إيجاد علاقات بين الكليات والأجزاء.

ويرى أصحاب هذه النظرية ان الشخص لدية حساسية جمالية تمكنه من انتقاء الاختيار الوحيد المطروح ضمن اختبارات عدة، وهذا الاختبار الوحيد هو ما يسمى (goodgestialt). (١٩ص٢٥) . اذ يؤكد (فرتايمر) ان التفكير المبدع يبدأ عادة مع مشكلة ما وعلى وجه التحديد تلك التي تمثل شيئاً خاصاً او جانباً غير مكتمل ناقصاً بشكل او بآخر. وعند صياغة المشكلة والحل ينبغي ان يؤجل الكل بعين الاعتبار، اما الأجزاء فيجب تدقيقها وفحصها ضمن أطار الكل (٨ص٢٣). اذ لابد من تعالقات بين الأجزاء والكل من نوع ما.

وقد ميز (فرتايمر) بين الحلول القائمة على أساس التعليم والحلول التي تأتي صدفة وبين الحل الإبداعي، فالفكرة الإبداعية عنده هي التي تظهر فجأة على أساس من الحدس وفهم المشكلة وليست التي تأتي على أساس السير المنطقي، وفي هذه النظرية ثم التأكيد على تنظيم او توفيق المعلومات بطريقة ذات معنى (٢١ص٤٢). بمعنى تحقيق الفهم الكامل للأشياء.

٦- النظرية العاملية:

يعد (سبيرمان Sparman) رائد نظرية التحليل العاملي ومن رواد النظرية العاملية في الإبداع ، حيث فسر الإبداع في ضوء العامل العقلي العام الذي يطلق علية (الذكاء) ولا يتحدث فيها عن الإبداع الا في ضوء الذكاء كعامل عقلي عام بمعنى (أدراك العلاقات واستنباط المتعلقات) وكذلك على ضوء عدد من العوامل الشخصية. اما (جلفورد) فقدم تصوراً عن الإبداع من خلال نظريته العامة عن التكوين العقلي.

ويصنف (جلفورد) العوامل تبعاً لأسس ثلاثة هي :-

أولا :- العمليات العقلية (operatlons) .

١- المعرفة (coghition).

بمعنى يكون النشاط العقلي فيها موجهاً نحو تحصيل المعرفة او البحث عنها او اكتشافها .

٢- التذكر(Mewory).

ويكون النشاط العقلي موجهاً نجو استدعاء خبرات ماضية او التعرف عليها.

٣- التفكير التقاربي (comvergewt Thinking).

يكون النشاط العقلي موجهاً نحو حل المشكلة محددة والوصول الى إجابة صحيحة عنها وغالباً ما تكون إجابة صحيحة واحدة بين حلول مختلفة كلها خاطئة.

٤- التقويم (Evaluation).

يهدف النشاط العقلي هنا الى التحقق من المعلومات والبيانات ونتائجها والكشف عم مدى مصداقيتها والوصول الى قرارات تتعلق بصحة ما تعرفه وما تحفظه وما تتوصل أليه في حل المشكلات .

٥- التفكير ألتباعدي (Pivergewt thinking).

يتميز النشاط العقلي في هذه العملية بتنوع الاستجابة الناتجة ولا يتقيد بنوع البيانات المعطاة ويمكن ان يسير الفكر في اتجاهات مختلفة، وهنا يكون المقياس في الاستجابات هو مدى انتشارها .

ان التفكير ألتباعي اقرب العمليات العقلية في (الابتكار والإبداع) وفقاً لما يراه (جيلفورد) الذي يحدد بعض العوامل العقلية التي تسهم في هذا (الإبداع والابتكار) وهي :-

١- المرونة (Flexibity).

تشير المرونة الى درجة السهولة التي يعبر بها الشخص عن موقف ما او عن وجهة عقلية معينة، وقد اهتم علماء النفس بأجراء العديد من الدراسات عن مفهوم المرونة التي هي عكس التصلب والجمود، وحاولوا البحث عن عامل للجمود، بمعنى ان الجمود في الجانب العقلي لابد ان يرتبط بوجود التصلب في بقية الجوانب كالجانب الإدراكي والانفعالي والسلوكي لدى الأفراد . وحدد (جيلفورد) عاملين للمرونة هما (٢٠ص١٠٢) :

أ- المرونة التلقائية .

وهي القدرة على سرعة أنتاج اكبر عدد ممكن من أنواع مختلفة من الأفكار التي تربط بموقف معين يحدده الاختبار .

ب- المرونة التكيفية .

وهي قدرة الشخص على تغير الوجهة الذهنية التي ينظر من خلالها الى حل مشكلة محددة .

٢- الطلاقة وتقسم الى ما يأتي. (٢٠ص١٠٤-١٠٥) .

أ- وهي القدرة على أنتاج عدد كبير من الألفاظ بشرط ان تتوافر في تركيب اللفظ خصائص معينة .

ب- طلاقة التداعي : وهي القدرة على أنتاج اكبر عدد من الألفاظ تتوفر فيها شروط معينة من حيث المعنى .

ت- الطلاقة الفكرية : وهي القدرة على ذكر اكبر عدد من الأفكار في زمن محدد بغض النظر من نوع الأفكار .

ث- الطلاقة التعبيرية : وهي القدرة على صياغة الأفكار في عبارة مفيدة .

٣- الأصالة :-

تعني توليد أفكار جديدة اذا حكمت عليها في ضوء الأفكار التي تبرز عند الأشخاص الآخرين ، وإذا نظرنا الى الأصالة في ضوء عوامل ألطلاقه والمرونة نجد أنها تختلف عنها فهي :-

أ- لا تشير الى كمية الأفكار الإبداعية التي يعطيها الشخص ، بل تعتمد على قيمة تلك الأفكار ونوعيتها وجدتها وهذا ما يميزها عن ألطلاقه .

ب- لاتشير الى نفور الشخص من تكرار تصوراته وأفكاره شخصياً كما في المرونة بل تشير الى النفور من تكرار ما يفعلة الآخرون وهذا ما يميزها من المرونة. (٢٢ص٦٥) .

ثانيا :- المحتويات.

وهي تلك الفئات الواسعة من المعلومات التي يميزها الأفراد وتشمل :-

١- المحتوى الشكلي : وتعني المعلومات ذات المدرك الحسي سواء كان بصرياً او سمعياً او مرئياً.

٢- المحتوى الرمزي :- ويتكون من الحروف والأرقام او أي نظام رمزي آخر ، وهذه المعلومات مجردة (ليست عيانية او محسوسة).

٣- محتوى المعاني :- نوع من المعلومات تتمثل فيها الأفكار والمعاني التي يتشكل في اغلب الأحوال في صورة لغوية .

٤- المحتوى السلوكي :- ويتعلق بتصرف الفرد من موقف اجتماعي (٢٣ص٦٥) .

ثالثا :- النواتج .

ويقصد بها الطريقة التي يتم بها التعامل مع المحتويات سواء كانت أشكالاً او رموزاً او معاني او مواقف سلوكية ، ويذكر (جيلفورد) بوجود ستة أنواع من النواتج هي : -

١- الوحدات: هي البنود الفرعية او الجزئية التي تأخذ طابع الأشياء المتفرقة.

٢- الفئات: وهي اجتماع وحدات معينة من المعلومات بخصائص مشتركة.

٣- العلاقات: وهي عبارة من ارتباط بين الوحدات لتشكيل معنى آخر.

٤- الأنساق: وهي تجمعات منظمة بين بنود المعلومات وهي أيضاً تفاعلات مرئية بين الأجزاء المرتبطة او المتشابهة (٢٤ص١٩٣).

٥- التحويلات: وهي تغيرات ذات أنواع مختلفة مثل إعادة التعريف او تعديل المعلومات او تغييرها جذرياً سواء تعلق ذلك بشكل المعلومة او وظيفتها .

٦- التضمينات: هي استخلاص المعلومات على شكل توقعات او تنبؤات او معرفة المقدمات او المصاحبات والمترتبات المرتبطة بنوعيات معينة من المعلومات. وبذلك يمكن القول انه ليس هناك عملية عقلية دون ان يكون لها محتوى، وليس هناك عملية دون ناتج مستدل منه على وجودها، وبذلك يبلغ عدد العوامل الناتجة من حاصل ضرب تلك الأبعاد. (العمليات ×المحتوى ×النواتج) ٥×٤×٦=١٢٠عاملاً.

ومن خلال ما تقدم يمكن تلخيص نظريات الإبداع وفقاً للجدول الأتي :

النظرية او الاتجاه	كيف تحقق (الإبداع – الابتكار)
نظرية الإلهام	يتحقق في الأحلام والخيال
نظريات التحليل النفسي أ- فرويد	في اللاشعور الفردي
ب- يونك	بالإسقاط في اللاشعور الجمعي
ج- ادلر	في التعويض بالنقص العضوي والاجتماعي
النظرية الترابطية	حدث خلال ١- المصادفة السعيدة. ٢- التشابه . ٣- التوسط
الاتجاه الإنساني في الإبداع	الإشباع المتدرج وصولاً الى تحقق الذات
الجشطالت	في إدراك الكل
النظرية العاملية	في التفكير التباعدي وامتداداته.

ثالثا: سمات الشخصية المبدعة .

لكل شخص علامات وسمات فارقه عن غيره، الا ان الشخصية المبدعة لها ما يميزها من السمات وهي:

١- الذكاء :- ان الشخص المبتكر كثيراً ما يتمتع بدرجة عالية من الذكاء، وان مستوى الذكاء المطلوب للابتكار يختلف من مجال الى آخر.

لقد اظهر عامل الذكاء في اختبار (جيلفورد) اكبر عدد من العلاقات مع سمات الشخصية ومن هذه العلاقات نحصل على انطباعاً، بان الشخص الأكثر ذكاء يكون اقل تعرضاً للانغماس في التفكير الذاتي ويكون أكثر تقبلاً للغموض وبحاجة اشد للتعبير الجمالي (٢٠ص٢٩٠) .

ومن خلال ذلك يتبين ان الذكاء من العوامل المؤثرة في التفكير (الإبداعي – ألابتكاري) ولكن ليس بحدود إلزامية، بدليل ان الدراسات التي تناولت علاقة التحصيل الدراسي بالابتكار كدراسة (ونتروب وفليمنك) تشير الى عدم وجود علاقة بين الابتكار والتحصيل الدراسي فيما يرى (بيري، ياماموتو) وجود علاقة بين الابتكار والذكاء.

٢-المرونة:- وجد (جلفورد) ارتباطاً جوهرياً بين المرونة التلقائية والتفكير التأملي، وربما يعزي ذلك لكون هذا النوع من التفكير متنقلاً كما هو الحال في المرونة التلقائية.

اما دراسة (ماك كيتين) عن صفات الشخصية المميزة لمجموعة من المبتكرين ضمن أفراد من الفنانين والمهندسين والمعماريين فوجد بعد اختبارهم فروقاً واضحاً في السمات الا ان الجميع اشتركوا في الصفات الآتية (٢٥ص٢٦٤).

أ- المرونة الفكرية .

ب- الرغبة في تعرف الدوافع غير المنطقية .

ت- تأكيد القيم النظرية والجمالية بشكل ملحوظ .

ث- الميل الى تفضيل المواقف الجديدة والمعقدة .

٣- الطلاقة :- يمتاز المبتكرون بالطلاقة الذهنية واللغوية وإنتاج اكبر عدد من الأفكار خلال وحدة زمنية معينة، وقد أكدت بحوث (جيلفورد) وجود ارتباط ايجابي بين الطلاقة التعبيرية وكل من الاندفاعية والتعبير الجمالي. فالأشخاص الذين يكون لديهم طلاقة تعبيرية يكونون أكثر ميلاً للتعبير الجمالي، اما من عندهم طلاقة تداع فيكونون أكثر تقبلاً للغموض في حين ان أصحاب الطلاقة الفكرية يكونون مندفعين ولديهم سيطرة وثقة بالنفس واقل ميلا للعصابية (٢٦ص٢٣).

٤- الأصالة :- يمتاز المبتكرون بالتلقائية وان مدركاتهم فيها أصالة وهم يميلون الى استخدام الحدس في حل مشكلاتهم. كما أنهم يكونون حاسمين ومنفتحين للإدراك فيعملون على مقاومة الانفلات وهم أكثر ميلاً للتمتع بطرق جديدة في التفكير (٢٦ص٢٤) .

٥- الاهتمام في الأمور المعقدة :- الشخص المبدع لدية القدرة على تحري الأمور المعقدة ونبذ السطحية منها، والرغبة في مواجه المشكلات العسيرة .

٦- عدم التطابق مع الآخرين :- ان المبتكرين اقل التزاماً بالأعراف السائدة والأفكار القائمة، فقد يبدون تمرداً على بعض القيم والمثل والعادات، ويؤكد ذلك (ماك كيتين) بقوله (يتمتع المبدعون برهافة الحس ورقة الشعور...) (٢٦ ص ١٦٦).

المبحث الثاني:

نبذة عن الجورنيكا:

ان تواتر الأحداث الخارجية ومصير الشعوب المضطهدة شكلت مغذيات ضاغطة ألهمت (بيكاسو) لينتفض بلوحته (الجورنيكا)، حيث أغرقته تلك الحرب الضروس وملاءته بالثورة، (فكانت صرخته الغاضبة ضد الإبادة غير الإنسانية التي مارستها الفاشية في اسبانيا خلال الحرب الأهلية) (٣٠ص٢). فتجلت الجورنيكا كنتاج معارضته للآلام المبرحة التي تصيب النفس الإنسانية المعذبة بأبشع صور الوحشيه التي جعلت وطنه الأم يغوص بدماء الضحايا الأبرياء.

لم تصور الجورنيكا او تصف تلك الأحداث بتقريريتها وإنما كانت اتهاماً وشجباً لها. ولهذا فهي لم تقدم قصة رمزية او مجازاً لتلك الأحداث، وصورت لنا مشاهد (محايثة / باطنية) تفصح عن الألم، فهي لا تتعلق بأي مكان او زمان، فالوصف والتوضيح او المثالية وكل أساليب السرد التقليدية قد رصفت جانباً لتحل محلها موجه مفعمة بالأحاسيس، ومندفعة من أعماق الإنسان.

ولربما أثرت مرجعيات فنية خارجية بأسلوب (بيكاسو) فان الفن الإفريقي وفنان القارة السوداء الذي كان ينتج عمله وهو في قمة العصبية، ويعبر بكل كيانه عن معتقدٍ يعيشه ليخرج كموجة طاغية من الأحاسيس تندفع من أعمق أعماقه أيضاً، وهو لا يقدم لنا وصفاً او توضيحاً مثالياً، ولا يلجا لأساليب السرد التي ألفناها في الفنون الأخرى، ان قوة الفن الإفريقي تكمن في انه (يتكلم) باستخدام وحدات شكلية وهيئات لتشكيلها، وليس بواسطة حركات تشرح وتوحي بارتباطات وصفيه لدى المتلقي. لذا (اختزلت الجورنيكا كل جهوده وتجاربه من فنون آشور والمصرين القدامى، وأقنعة الزنوج وكلاسيكية اليونان الى ما تبلور لديه من أسلوب التكعيبين في تسطيح الأشكال وتداخلها وكسر زوايا النظر إليها) (٣٠ص٢).

ولهذا قد تواردت السياقات ذاتها في تجربة (بيكاسو) عندما عبر عن الحرب الأهلية الاسبانية حيث نبذ التجسيم والمنظور، والضوء. حتى اللون نبذه في سبيل إبراز الدراما. (حيث كانت النتيجة ان الفنان لم يرسم امرأة تتألم ولا طفلاً يموت ولا فرساً يصهل، إنما رسم الألم والموت نفسه والوحوشيه نفسها لقد تعايش الفنان مع الأحداث، هضم رؤيته قبل عمله وإثناءهُ، وأنتج عملاً يميل الى الإفصاح عن حالة إبداعية ونفسية) (٢٨ص١٢٣). انها شهادة مؤثرة وعميقة وصادقة عن ارتباط (بيكاسو) بالمصير الإنساني، كذلك أثبتت تعلقه بالوطن وفق الكوجيتو الديكارتي، وكيف تتجدد طاقته الإبداعية في كل وقت يعانق فيه ارض كوطنه اسبانيا.

في ٢٨ نيسان ١٩٣٧ وأثناء الحرب الأهلية الاسبانية هبطت الطائرات الألمانية لتقصف قرية الجورنيكا واشتعلت النيران في تلك المدينة الآمنة (١٩ص ٧٦). وكان القصف بالنسبة (لبيكاسو) أكثر من تهديد واعتداء على اسبانيا، فأنها بداية عدوان ارتكب ضد الإنسانية من قبل البربرية. والإنسانية بالنسبة (لبيكاسو) هي واقعه الجوهري، والفن عنده ليس تزويقياً، فيؤكد بأنه (لم اعتبر فن التصوير نوعاً من الملهاة او التسلية، كنت دائماً أريد ان أكرس الخطوط والألوان باعتبارها أسلحتي الوحيدة لمخاطبة ضمير الإنسان ووجدانه. فهو لا يحاكي النموذج ولا يحاور صلافة الأشكال المرمية في

الظاهر بل ليجعل منها نقطة البدء للرحلة منهما الى ما يجعل الفن كجهد تشكيلي له التزاماته والموضوع الفني كمبرر أساسياً لعمله الإبداعي عبر استيحاءات ذات مداليل متحركة باستمرار). (٣٠ص٣-٤) اذاً حققت الجورنيكا توازناً بين العمل كبنية فنية وجمالية قائمة بذاتها ووظيفتها في الإيماء بعيداً عن السقوط في التقريرية التسجيلية. وبالتالي هي أداة حرب دفاعية وهجومية ضد الأعداء. وسجلت بذلك تحولاً كبيراً في تاريخ (بيكاسو) كفنان وانسان.

لقد نفذ (بيكاسو) _ وهو في قمة انفعالاته _ لوحات تحضيرية للوحة الجورنيكا، التي عبر فيها عن تلك الشيطانية المدمرة، التي أحس بها وقد ركبت العالم. لذا كانت أشكال الطبيعة عندما تقع على شبكيته تنقلب لأشكال مروعة تحمل تعابير تفصح بما يحمل في صدره من أحاسيس. لذلك أوجدت تلك الناحية الغامضة للنفس البشرية _ اي تلك الناحية المظلمة منها _ متنفساً للتعبير عن تحايثاتها.

ابتكر (بيكاسو) فناً يصرخ في وجه الشر، او يصفه، ويفضح معه أسرار العصر المخيف بحيث أوضح ذلك كله في اغلب الشخصيات المرسومة في لوحة الجورنيكا التي تصرخ بتعبيراً ملتهباً مشوهاً.

قلدت الجورنيكا بأربعة لوحات لاحقه لفنانين معروفين حملت اولها اسم (الجرنيجا) أيضاً عام ١٩٦٩ التي رسمها (كرونيكا)، ثم دراسة من اجل (الجرنيجا) لـ(انريكو ماج) عام ١٩٦٩، ولوحة (مارك فيبر) عام ١٩٨٠ وأخيراً لوحة (لويس كان) عام ١٩٨٣ (الجرنيجا).

لكن جورنيكا (بيكاسو) هذا الجهد الفني الذي سجل بها ذاتيته لكل ما ينال من كرامة الإنسان وحقه المشروع في الحياة، ستظل كما كانت _ يوم ولدت بين يديه _ مجلاً لتساؤلات كثيرة وسيظل رده على كل التساؤلات رداً واحداً مختصراً... انها جواب على طوفان الحزن والألم. (٣٠ص٥).

ويقول عنها الناقد (جون لاريا) في تحديد أهمية لوحة الجورنيكا التاريخية (أنها أكثر الأعمال التصويرية شهرة في عصرنا، وليس هناك أعمال تصويرية أخرى أمكنها ان تصور وتحدد سمات عصرنا بشكل كامل كما صورته هذه اللوحة. اما (جون سبارتيه) فقد أثارته عظمة اللوحة وضخامتها الى الحد الذي جعله يعبر عنه بقوله (أنها ابو هول الحرب العالمية الثانية).

ونفس هذا المظهر الضخم الذي تحمله اللوحة جعل (هربرت ريد) يكشف عن ابرز جوانبها باعتبارها نصباً تذكارياً (أنها نصب تذكاري للاحتجاج، ويؤكد (الفريد بار) بقوله ان الجورنيكا تجيء بعد آنسات أفنيون من أكثر أعمال (بيكاسو) شهرة وأهمية من الناحية التاريخية. (٢٩ص ١٣٤). وبالتالي قد لخص (بيكاسو) خبراته الفنية والجمالية والإبداعية في هدف سامي يسعى الى إعلاء شان الفرد والإنسانية بأسرها.

جذور لوحة الجورنيكا :

في يناير ١٩٣٧ كلفت الحكومة الاسبانية في المنفى (بيكاسو) بعمل لوحة جدارية كبيرة لمبناها في المعرض الدولي الذي كان سيفتح في باريس في يوليو نفس العام. وقد أصيب (بيكاسو) بحيرة شديدة وفكر في انسب الطرق لتنفيذ لوحته الجدارية. الى ان جاء اليوم السادس والعشرين من ابريل سنة ١٩٣٧ حيث قصفت الطائرات الألمانية قرية الجورنيكا بكل وحشية (١٨ص٥٦). بحيث أبيدت القرية بالكامل. وبعد هذا الواقع المرير تجلت لدى (بيكاسو) رؤية فنية في تجسيد هذه الواقعة المؤلمة.

وصف لوحة الجورنيكا :

ان مرجعيات الجورنيكا (لفظاً) تعود الى القرية الاسبانية الصغيرة التي يعيش فيها قرابة عشرة ألاف شخص _ في حينها _ لكن (بيكاسو) ضمن لوحةً سماها _ الجورنيكا _ عدد من الأشكال الرئيسية في اللوحة، وكلٌ له دور متميز ومختلف في اللوحة.

تضمنت اللوحة (أربعة نساء وطفل واحد، المحارب، شكل الثور، الحصان، الطائر) بحيث كانت شخوصه (عناصر اللوحة وأشكالها) عبارة عن معطيات عاطفية وثورية واحتجاجية مأساوية، قد تمظهرت في هذه البنى الشكلية. (١٨ص٥٧). فضلاً على ان هذا الجو المشحون بالدمار، نلحض بعدم وجود سماءٌ او طائرات في اللوحة.

كما توحي اللوحة بالظلمة، وقد كانت أحادية اللون تم تكوينها بالأبيض والأسود (لقد استطاع (بيكاسو) عبر مشتقات اللون الأسود والافاده من التباين ما بينهُ وبين الفجوات البيض) (٣٠ص٢).

لقد تعايش الفنان مع الحدث وهضم رؤيته قبل عمله وإثنائه حيث أنتج عملاً يميل الى الإفصاح عن حالة نفسية. وقد ابتعد (بيكاسو) باللوحة تماماً من ان تكون تقريراً سياسياً على الرغم من نجاحه في تصوير أثار الوحشية والدمار والألم وقد أكد بمكان في مقولته الأزلية (انا لا ارسم ما أرى بل ارسم ما اعرف)(٢٧ص٥).

ولو تعرضنا الى تموضع شكل الثور في اللوحة، لتبين لنا بأنه قد ركن في الجانب الأيسر من اللوحة، وقد اظهر (بيكاسو) الجزء الأمامي الجانبي من جسم الثور موضحاً منطقة الرأس بتفصيلاتها الايقونية مع بث غرائبية للسياق الطبيعي. بحيث وضحت عيناه وقرونه وأذنه برؤية أمامية على الرغم من ان شكل الرأس جاء بوضع جانبي. وهذا باعث رمزي يتضمن معانٍ ودلالات عدة قد ترتبط بمفهوم شمولي لوحدة التنوع في شكل الثور والوحدات الشكلية الأخرى.

الفصل الثالث (الإجراءات)

مجتمع البحث:

شملَ مجتمع البحث على ما أنتجه (بيكاسو) من تخطيطات وسكيجات ورسومات لإنتاج شكل الثور في لوحة الجورنيكا، فقد احتوت على تسعة أشكال (أربعة نساء وطفل واحد ، المحارب ، **شكل الثور** ، الحصان ، الطائر) الموجودة ضمن المصادر الفنية.

عينة البحث :

تم اختيار نموذج عينة البحث بشكل قصدي والتي تضمنت (شكل الثور) في لوحة الجورنيكا والتي بلغ عددها (١٠) نماذج لشكل للثور.

أدوات البحث :

اعتمد الباحثون على الأدوات آلاتية :

١- المشاهدة (الملاحظة) لعمليات تحول شكل الثور وتحديداً في لوحة الجورنيكا .

٢- تقصي الخصائص الإبداعية في شكل الثور من حيث :

أ- المرونة ب – الطلاقة ت- الأصالة .

طريقة البحث :

اعتمد الباحثون على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة.

تحليل العينة :

اسم العمل: الجورنيكا

المادة والخامة: زيت على قماش

القياس: ٧,٨٢× ٣,٥١ م

العائدية: متحف برادوخي مدريد/ اسبانيا

سنة الانجاز: ١٩٣٧

حاول (بيكاسو) في الجورنيكا إعادة صياغة الواقع (الحادثة زمكانياً) صياغة إجرائية ترتقي تعبيرياً في طرح هذه الحادثة، والسعي الى بث شفرات رمزية زجت ضمن سياقات العمل جمالياً.

ففي لوحة الجورنيكا يقدم (بيكاسو) صياغة جمالية وفق اطرٌ وشواهدٌ ايقونية تتجاوز عرفيتها المقننة. حيث صور لنا مشهداً فضائياً، بمعنى صورة لمدينة الخطوط التي تتطلب المتابعة (كما في الشكل (١)). لكن من خلال هذه الخطوط الغامضة حدد الفنان الهوية الرئيسية للوحته، كما حدد مداراتها ونهايات روئيتها. وكان لشكل الثور السيادة في هذا التخطيط، حيث لم يهمل من قبل الفنان الذي حدد العلاقة بين كليات وجزئيات لوحته في أول تخطيط له. وكان اختياره كنص جمالي او بوابة جمالية تمدنا في تلقي بنيته، لتكون محفزه لذاكرة المتلقي وتدعوه للترقب والدهشة. لكن الاختزال الذي اعتمده الفنان لشكل الثور في تخطيطاته الأولى ليحاكي الواقع ويبث من خلاله رسالته في حديث له مع (زرفوس) حيث قال (أنني أقوم بتنظيم الأشياء بما يتفق مع انفعالاتي إنني اصنع في لوحاتي كل شئ أحبه)، (اما في الشكل رقم (٢)) يتخذ الثور حجم السيادة في اللوحة في الجزء العلوي واضعا إياه في الجانب الأيسر للدلالة على إشباع انفعاله والتوجه لحاجات غير معروفه لكنه يثير الطموح والنشاط بشكله الواقعي غير المألوف بنظرات تتطلع الى الوراء للدلالة على الانتصار لما خلفه من دمار وخراب أشعت في المدينة، مستخدماً خط متنوع للدلالة على قدرته في التكيف. اما مستوى الحركة الداخلية في نسيج العمل وتكوينه، فاللوحة تتسم بنسيج حركي أبداعي داخلي يمتد بصلات تأويلية (للديمومة) كفعل وجودي. (اما في الشكل (٣))، عاد الفنان ليزيد من عملية التنوع في أفكاره لشكل الثور الذي تغير تماماً عما كان في المرحلة السابقة. حيث اتسم _ شكل الثور _ بنوع من الاثارة والإشارة القليلة مع تغيير كامل في شكله في تغير اتجاه الرأس حيث تم فتح أنشاء اللوحة الى الأمام بعد ان كان مغلقاً في الاتجاه. وأصبحت نظرة الثور تنم عن تطلع لهجمات أكثر وانتصارات اكبر مقارنةً بالجو الكلي للوحة حيث الألم والموت والصراخ الذي لم يتأثر بها الثور والذي خرج منتصرا في معركته ولم يخدش بجراح او يعاني من الألم محققاً _ الفنان _ وجود ونوع من الاتفاق والتوافق بين مجموعة أفكاره التي أراد التعبير عنها.

فاللوحة عند (بيكاسو) ليست مجموعة من الإضافات بل هي مجموعة من عمليات الايض الهدم والتدمير والبناء، لكن لا شئ يتم فقدانه في النهاية حسب تأكيده لان ما يختفي في مكان يظهر في مكان أخر .

ويعود الفنان مرة أخرى لإطلاق العنان لإعداد متنوعة وكثيرة في انتقاء شكلاً أخر للثور (كما في الشكل (٤)). حيث رسمهُ بعد مرور (٧ أيام) من الرسم السابق له، لكنه قام بإكمال أجزاء اللوحة في بشكل تقريبي من شكلها الأصلي وإحداث تغيراً واسعاً في شكل الثور. فمن حيث المكان جعله قريب من وسط اللوحة وجعل له حركة عنيفة ومتطلعة الى الأمام مواجهة للمشاهد مع رفع ذيله الى الأعلى بانحناءة تقترب من الرأس مقرباً شكله من الشكل الواقعي. لكن خطوط بسيطة واضعاً إياه في دكنة وظلمة تكاد تطوقه وتظهره من خلال هذا التضاد. إضافة الى المبالغة في حجم الثور للإيحاء بنزعات تكلف، وعظمة، وشموخ، ومن التحولات الهامة في المشهد الفني كانت الأحداث تدور في الهواء الطلق وقد بدأت في التحول تدريجياً نحو مكان مغلق تذكرنا بمكان مصارعة الثيران. (اما في الشكل (٥)) عاد شكل الثور مقترباً من الحافة اليسرى من اللوحة ومتجهاً نحو الجانب الأيسر منها حيث تم تغيير التفاته رأسه ونظرة عيونه وبدأ اقل دهشة من السابق، وقد انسابت حركة ذيله العنيفة الى الخلف وارتكزت قدماه وثبوتها الى الأسفل وانعكست صورة قرناه في الخلف وكأن الخلف تحول الى مراءة عاكسة. لكنه رغم جو اللوحة الكئيب والصرخة المدوية التي تطلقها الأم التي تحمل طفلها المقتول بين ذراعيها وهي تصرخ بوجه الثور لكنه يعبر عن سكون غريب، وهنا نتعرف على التعددية الهائلة من الأفكار والتنوع حيث لم يزل الشكل عنده يدمر ويبنى من جديد، وفي كل شكل ولوحة يتم ولادة شكل جديد لم يكن له وجود سابق. وكل مرة يقدم لوحته بانفعال جديد وطاقة جديدة، حيث عادة اللوحة الى التخطيط فقط مع الإحاطة باللون القاتم من الحافة العليا والسفلى. وهذه الإحاطة هي نوع من الولوج نحو أعماق الذات التي تكاد تكون شاغله لهذا المسرح الواسع حيث تتسع مفرداته التكوينية ضمن فراغ اللا محدود بعيداً عن نقطة التلاشي وقواعد المنظور، فالمسافة الفاصلة بين الثور وباقي الأجزاء الشكلية في اللوحة هي المسافة بتشفيراتها القائمة بين القاتل والمقتول بين السلم والحرب. على الرغم من هذا العمل لا يصور ولا يصف هذه الحوادث العارضة، رغم انه يمثل اكبر الأشياء قوة في فضيحة لها وتشهيره بها. (وفي الشكل (٦))

مازالت لوحته تسكن أحزانها بصمت، مركونة عبر أزمنتها، لا تحمل أنفاس سأكنيها لأنها تجسد الموت والألم والحزن وتحمل معها أنفاس الفنان الذي حول اللوحة الى محطة تستجيب لانعكاسه الذاتي وألمه المستمر، حيث تتشيئ اللوحة بتدفق ذاتي وانفعال حاد، يسكنه الغضب باحثاً عن خلاص من خلال ألوانه المعتمة السوداء والتي وزعت على اللوحة بطريقة غير عشوائية. وقد تم التركيز من قبل الفنان على الذيل مؤخرة الثور حيث أصبح أكثر حركة من الشكل السابق له. مع اختفاء صورة القرنين المنعكسين خلف رأس الثور (في شكل (٥)) لكن باقي الشكل بقي محافظاً على مكان استدارته وحركته بنظرات ثاقبة الى الأمام مع إضافة غطاء فوق ظهر الحصان، وهذا يشكل كتلة سوداء أسفل شكل الثور يحدد من خلالها الناحية السفلية للثور. وأضافه قرص الشمس المشرق في منطقة أعلى ظهر الثور للدلالة على شروق يوم جديد يحقق فيه العدل والنصر.

يشيد الفنان في هذا العمل الطلاقة من خلال محاولته الإكثار من التعددية الشكلية للثور ودراسته من جوانب ونواحي عديدة مستخدماً أنواع من العلاقات المتغايرة في الشكل والخط والاتجاه والحركة والموازنة والتضاد. حيث لم يهنأ شكل الثور لدى الفنان بتكوين نهائي وما زال في ولادة تدميريه مستمرة مولداً أفكار مغايرة عن بعضها البعض. (اما في شكل (٧)) تم تكفين الثور بالرداء الأسود للدلالة على أدانته بالتهمة التي ارتكبها بحق الأبرياء من النساء والأطفال ومازال الثور بعضلاته المفتولة القوية واقفاً بقوة وصلابة لا يحيد عن مكانة لكن الكفن الأسود محيط به. والمرأة الصارخة التي تهوي أسفل رأسه بعزلتها التامة مع طفلها المقتول، ويبدو الثور غير متأثراً بالمأساة بل خارجاً عنها بكبرياء الانتصار. وقد تم تغيير قرص الشمس خلفه الى الشكل أللوزي. وهبطت ذراع المقاتل التي كانت مرفوعة أعلى من مستوى الثور وفي هذا الشكل عم اللون الأحادي المونوكروم الأبيض والأسود وقد بدأت معالم اللوحة تتضح أكثر، وقد هدأت إشكالها بالنسبة للمشاهد، لكن ما يدور في ذهن الفنان أفكار وأفكار وأنواع كثيرة وغريبة تجعل اللوحة تدور في دوامة لانهائية لها في تغير المكان بالنسبة للإشكال والحركات وبالرغم من هذا يعمد الفنان الى التبسيط والتجريد والاختزال شيئا فشيئا ولا يميل للسرد (التقريري) في نقل واقعته. مع المحافظة على شكل الثور القيادي وحضوره المتسلط مكانياً. (اما في شكل (٨)) تظهر القدرة الفنية والإبداعية العالية في تفرد الشكل المرسوم – شكل الثور – بالنسبة للفنان، حيث تمكن من تغيير وجهته الذهنية والدوران حول العقبات الداخلية المزاجية والخارجية الاجتماعية والبيئية. حيث اظهر (بيكاسو) تعديل في شكل الثور، لذا تم تدوير هذا الشكل بطريقة ملحوظة وتغطيته بالرداء الأسود الذي أخفى معالمه تماماً؛ سواء الرأس والرقبة، وقليل من الجسم العلوي من منطقة المركز أصبح ظاهراً، وما يلفت النظر في هذا الشكل هو العيون اللوزية التي اختارها الفنان والتي لم تكن تنطبق مع الثور. إضافة الى حركتها الأمامية المواجهة والجانبية، وكذلك العمل مع الأنف الذي يشعرنا بحركة الثور رغم سكونه من حيث مواجهته الى الأمام ونظرته الجانبية، وكأنه يعيش حدثين في آن واحد. نجد ان هذه العين الشبيه بالعين البشرية تم تركيبها في رأس الثور للدلالة على البشاعة والقسوة البشرية والحيوانية التي أودت بهذا العدد الكبير من الضحايا من اجل تجريب أنواع معينة من الأسلحة.

لقد تمت معالجة اللوحة معالجة لونية معتمداً على لونين فقط (الأبيض والأسود) وتدرجاتهما مشكلاً مساحات وكتل من الأشكال، مغيباً بذلك الخطوط التي كانت أساس اللوحة، مؤسساً اللوحة على التراكب والتقدم والارتداد بالعناصر والأشكال. واذا انتقلنا الى (الشكل (٩)) لوجدنا انحناء الى الداخل في رقبة الثور الذي امتاز لتفرده وغرابة شكله حيث تم تشويه باقي الجسم للدلالة على الصراع القوي من قبل الفنان، وقد أعطى الثور لوناً يختلف عن لونه الحقيقي حيث أعطاها اللون الأبيض ولم يدل على النقاء والصفاء هنا، بل كان يشير الى السلبية والفراغ وتجريد الشخصية وفقدان الاتصال بالواقع رغبةً من الفنان في أخراج مشاعره الذاتية وإسقاطها على اللوحة.

اما الجانب الأسود من اللوحة أراد بها الفنان الصراع والقلق الذي يسود الحقائق إمامه ويمنحها نوع من الكآبة او الإلغاء وتراكم المشاعر كما أنها تعبر عن شعور الفرد بعدم الملائمة بأنه محاصر او يرمز الى شئ مجهول وبشكل عام يكمن اعتبار الرقبة هي الجزء الرابط بين الجسم والرأس وتمثل التكامل بين الجوانب العقلية والجوانب الانفعالية للفرد. ولها

ارتباطات مع مصطلحات التحليلية التي تشكل الرابط بين سيطرة الأنا ودوافع ألهو. وتدلل رقبة الثور في هذا الشكل على التصلب والتشدد الاجتماعي، قد تكون فردانية هذا الشكل المبدع من قبل (بيكاسو) راجعة الى ما وقع من دمار في القرية. (اما في شكل (١٠)) ابتعد شكل الثور من حافة اللوحة نحو الداخل حيث قامت الحركة التكوينية النهائية بربط قاعدة المثلث المركزية – أي مشهد التدمير– بطريقة مباشرة مع الثور. وقد خدمت الأرضية المنسوبة للوحة في حماية وجه المحارب من أمكانية تهشيم قدم الثور او إخفاءه. وهذا يدلل على ان الفنان لم يكن يعمل ببساطة من خلال هذه التفاصيل لكن من خلال الوحدة الكلية المتضمنة في اللوحة. ان الدمج بين النمو والتنفيذ في العملية الإبداعية يؤدي الى إجراءات تعمل خارج نطاق الوحدات الجزئية وتنشط بشكل متفاعل مع بعضها البعض بطريقة ديالكتيكية (جدلية)، مما يؤدي في النهاية الى أبداع في وحدة وتركيب التكوين الكلي الذي امتاز بتفرده لدى الفنان. كما تمت صياغة مجموعة الضحايا ومجموعة الثور صياغة تزيد من تعقيد العمل للفنان ليس بإضافة روابط جديدة بين عناصره، بل من خلال تأثير هذه الروابط على العناصر والمكونات ذاتها . فهي تزيد من تركيب كل شخصية كذلك ان انفصال كل موضوع تتم معادلته من خلال ربطة بالموضوعات الأخرى. وهذا التفاعل يجعل طبيعة الموضوع ذات رهافة خاصة فالانعزال الأساسي للثور يتم تعديله في النهاية ببعض المشاركة، وكذلك من خلال التجريد العالي الذي امتاز به وابتعاده عن الشكل الواقعي.

الفصل الرابع

النتائج :

من خلال تحليل العينة تم التوصل الى جملة من النتائج هي :-

١- أصبح شكل الثور متغيراً مركزياً في سياق نماذج لوحة الجورنيكا حيث أنتج بصياغات متنوعة وعديدة.

٢- تجلت في شكل الثور تبادلية قائمة على الحضور والغياب، تبعاً للتباين اللوني القائم بين شكل الثور والفضاء المحيط به، واقتران ذلك بالرمز والإحالة في سياقات وروده.

٣- تعوم اللوحة في ابتعادها عن الزمكان لتكون شاهدة لألأم وأحزان متواصلة في كل مكان في العالم، حيث ابتعدت اللوحة عن التسجيلية الوثائقية.

٤- طرأت تحولات عدة على شكل الثور وهي من المقومات الإبداعية لبيكاسو في عمله فهي نقد ذاتي امتاز به وما نجم بسببه من تعديلات مستمرة، ينبذ فيها ما لم يعجبه ويبني ويدمر الأشكال (شكل الثور) باستمرار.

٥- تمرحل شكل الثور من التشخيص نحو ايقنة الاختزال، وهذا مدعاة لتعبيرية الأبعاد الرمزية والمفاهيمية والجمالية بذات الوقت.

٦- ان شكل الثور من الأشكال المفعمة بالديمومة والحيوية، حيث أجريت تغيرات عديدة لبنيته الشكلية وفق محاولات تجريبية اهتمت بالعلاقات الشكلية لتحديد المحتوى بالعمل التنفيذي.

٧- رُمِزَ شكل الثور بمنظور تكهني، تبعاً للإحالات الاستعارية المحمول عليها شكل الثور، بمعنى تجسير النهج التصويري بمغذيات الشكل ومرجعياته.

٨- عد شكل الثور في أشكال العينة ونماذجه المصاحبة شكلاً أصيلاً (فيه نوع من الأصالة) ومتفرداً ولم يخضع لتأثيرات سابقة.

الاستنتاجات :

١- ان النتاج الإبداعي المترشح في لوحة الجورنيا يستند الى أساس عقلي كامن لدى (بيكاسو) ويمكن قياسه بموضوعية.

٢- أفرزت الجورنيكا انفلات المداليل من ايقنتها المقننة الى شموليتها السياقية، بحيث أصبحت خروجاً من الانغلاق التحايثي الى الانفتاح الشمولي.

٣- ارتبط مفهوم الطلاقة في لوحة الجورنيكا بقدرة ألطلاقه الكامنة لدى (بيكاسو) ومن مظاهره الزيادة الكمية في تعدد شكل الثور في اللوحة.

٤- اقترن مفهوم المرونة في النتاج الفني بعامل المرونة العقلية والتجريبية الكامنة في مظاهرها، بحيث تنوعت التحولات الأسلوبية من الواقع الى التجريد في شكل الثور وتنوع معالجته .

٥- عد شكل الثور من مظاهر التفرد الصوري لدى (بيكاسو) وبهذا فهو ارتبط بعامل الأصالة العقلية الكامنة لديه.

التوصيات :

١- استحداث مادة دراسة الإبداعية لدى الفنانين (العراقيين) لطلبة كلية الفنون الجميلة .

٢- ضرورة توجيه مشاريع الطلبة الى نوع من الأصالة والتفرد في الفنون التشكيلية وتنمية القدرات الإبداعية في نتاج الإشكال الفنية.

٣- توجيه الجهود العلمية لترجمة المصادر الفنية الأجنبية.

المقترحات:

- دراسة الإبداعية في نصب الحرية للفنان جواد سليم.
- التحولات التطورية والإبداعية في رسوم موندريان.

المصادر:

١- الطبرسي، ابو علي الفضل بن الحسن، مجموع البيان لتفسير القران، مجلد ١، دار أحياء التراث العربي، بيروت، ١٣٧٩هـ.

٢- خير الله، سيد محمد، اختبار القدرة على التفكير ألابتكاري، بحوث نفسية وتربوية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١.

٣- ابن منظور، ابن الفضل جمال الدين محمد بن مكرم المصري، لسان العرب، ج ١١، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ١٩٥٦.

٤- مسعود، جبران، الرائد، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨١.

٥- مدكور ، إبراهيم ، المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة للشؤون الطباعة الأميرية ، القاهرة ١٩٧١.

٦- استولنز، جيرو، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ت فواد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٤.

٧- الشال، عبد الغني النبوي، مصطلحات في الفن والتربية الفنية، عمادة شؤون المكتبات، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية ١٩٨٤.

٨- روشكا ، الكسندر ، الإبداع العام والخاص ، سلسلة الكتب عالم المعرفة ، العدد ١٤ ، الكويت ١٩٨٩ .

٩- زيتون، عايش محمود، تنمية الإبداع في التفكير الإبداعي في تدريس العلوم، جمعية العمال المطابع التعاونية، الأردن، ١٩٨٧.

١٠-الدايني، غسان حسين سالم، اثر الأساليب التدريس في التفكير الإبداعي العراقي وعلاقته ببعض التغيرات، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٩٦.

١١-المليجي ، حلمي ، سايكولوجية الإبداع ، ط٢ ، دار المعارف ، مصر ١٩٩٦ .

١٢-محمد ، علي عبد المعطي ، مشكلة الابتداع الفني رؤية جديدة ، دار الجامعات المصرية ، القاهرة ، ب، ت.

١٣-ابراهيم ، زكريا ، مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ١٩٦٣.

١٤-ابو ريان ، محمد علي ، فلسفة الجمال ونشأت الفنون الجميلة، دار الجامعات المصرية، ط ٥، ١٩٧٧.

١٥-محمد، سعيد ابو طالب، علم النفس الفني، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطابع جامعة بغداد، ١٩٩٠.
١٦-زيعور ، علي ، مذاهب علم النفس المعاصر ، دار الأندلس ، بيروت ١٩٧١.
١٧-سالم ، محمد عزيز نظمي ، الإبداع في علم الجمال ، دار المعارف ، ط١ ، لبنان ، ١٩٧٨.
١٨-عبد الحميد ، شاكر ، العملية الإبداعية في فن التصوير ، عالم المعرفة ، سلسلة كتب ثقافية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٨٧.
١٩-صالح ، قاسم ، الإبداع في الفن ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، بغداد ١٩٨٨.
٢٠-عسيى، حسن، سيكولوجية الإبداع بين النظرية والتطبيق، المركز الثقافي في الشرق الأوسط، مصر ١٩٩٣.
٢١-المعاضيدي، سفيان صائب، التفكير الإبداعي وعلاقته بالقدرات الإدراك فوق الحسي لدى طلبة الجامعة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب جامعة المستنصرية ، بغداد ١٩٩٨.
٢٢-إبراهيم ، عبد الستار ، أفاق جديدة في دراسة الإبداع ، دار التعلم ، بيروت ، ب ت .
٢٣-صالح ، احمد زكي ، علم النفس التربوي .
٢٤-ابو حطب ، فواد ، القدرات العقلية ، مكتبة الانجلو المصرية ، ب ت .
٢٥-عديس، عبد الرحمن، محي الدين توق، مدخل الى علم النفس، نيويورك جون ويلي وأولاده، ط ٢، ١٩٩٤ .
٢٦-ابو الحب ، ضياء الدين ، خصائص الفكر المبدع ن مجلة أفاق عربية ، عدد ٥ ، سنة ٣، بغداد ١٩٧٨.
٢٧-حسن ، فواد ، بيكاسو معجزة ، الفنان والرجل ، مؤسسة روز اليوسف ، ١٩٧٤.
٢٨-Franco monti: African Masks. The hanlpn lublishing group, lfd, London, 1969.gover.
٢٩- ثابت، عادل: في الذكرى الخمسين (للجورنيكا)، في مجلة افاق عربية، ع٢، س١٢، ١٩٨٨.
٣٠-الحيدري، بلند: الجورنيكا: كانت جواباً على طوفان الحزن، في مجلة الرواق، ع٨، دار الجاحظ للنشر، بغداد: ١٩٧٩.

الأشكال:

شكل ١

شكل ٢

شكل ٣

شكل ٤

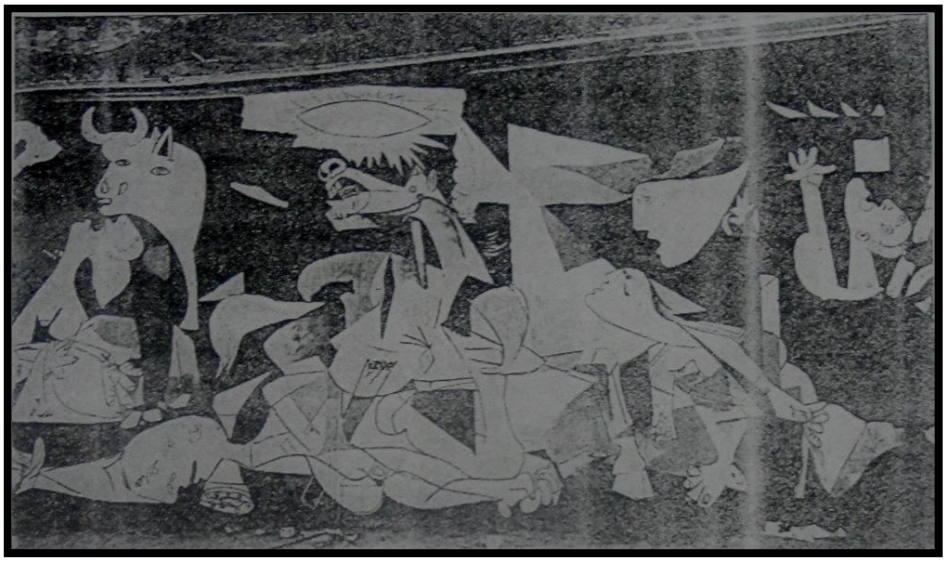
شكل ٥

شكل ٦

شكل ٧

شكل ٨

شكل ٩



شكل ١٠