التربية الفنية بين النظريات والمفكرين

أ.رندة محمد عمران جرادة
كلية الآداب – جامعة الزاوية

المقدمة:

إن التربية مهنة إنسانية، يتم من خلالها غرس كل الجينات الإنسانية الطيبة والتي يكون لها دور أساسي في الحياة العامة التي تنشأ بين كل أفراد المجتمع المحيط به، والذي يأتي بدوره فيما بعد بإبراز تلك الجينات الإنسانية في علاقات متبادلة يتم تمثيلها رمزياً، وبأشكال تعكس ثقافة الفنان وثقافة المجتمع الذي يعيش فيه، وهو باعتباره أداة اتصال مباشر ومشاركة وجدانية، ويقوم بدور جوهري في نهضة الحضارة الإنسانية، والتربية الفنية ترتبط بالثقافة العامة فهي تمثل جزءاً من التعبير الثقافي في كل زمن كما نلاحظ ذلك في الكثير من الأعمال الفنية المكتشفة والتي تم تدوينها في المتاحف التاريخية الأمر الذي يؤكد لنا نشأت التربية الفنية ملازمة مع وجود الإنسان منذ سعيه في سبيل الحصول على معيشته اليومية، وظل هكذا يمثل ظاهرة إنسانية[1]، فيها الإنسان يكون فنان أو متأمل للفن، يتأثر ويؤثر فيما حوله من بيئة وعلاقات اجتماعية مما يجعل عملية التعرف على عملية التربية في الفنون أو يمارسه طقوس الفنون التي غالباً تتوارث من خلال إبرازها للعادات والتقاليد وبعض الطقوس الدينية والاجتماعية التي تتغلغل في العنصر الإنساني في مكونات الظاهرة الفنية هو ما يجعل عملية التعرف على التربية الفنية أو التربية من خلال تعلم الفنون باستخدام المنهج الموضوعي وحده مسألة يتعذر تحقيقها، إن موضوع التربية من خلال الفن يستوجب البحث أولاً في نفسية المبدع والمتأمل. وبالتالي يتم التعرف على الشخصية المبدعة فيمكن أن نكشف عن طبيعته الوجدانية والجمالية فتتكون لدينا المعرفة الشمولية الضرورية لتفسير أعماله الفنية.

وفي الواقع تستطيع أن نحد المكونات الأساسية التي تشتمل عليها الحالة النفسية للفنان في ثلاثة عمليات هي: التأمل Contemplation والإبداع Creation والأداء Execution.

أما الابتكار الفني فهو التطبيق الذي يفضله الفنان ويظهره في التعبير بقدرته الإبداعية، ولكن أليس هناك مميزات عامة أو عوامل شاملة تميز الابتكار والإبداع[2]... نعم بإمكاننا من خلال ما توصلت إليه الدراسات العلمية الحديثة في مجال التحليل النفسي للعاملين في مجال الفنون أن نستخلص مجموعة من العوامل الأساسية التي تحدد الشخصية المبدعة منها: الأصالة والتفرد، والمرونة الخيالية، والقدرة على إدراك الروابط الخفية بين الأشياء والصور، وكل هذه العوامل تشير إلى دور الجوانب النفسية والاستعدادات والقدرات الخاصة والميول في مجال النشاط الإبداعي في مجال التربية بالفنون. وقد وصفت الدراسات النفسية الحديثة في مجال التربية الفنية بأن الشخصية المبدعة بأنها تتميز بالتلقائية في التعبير عن مكونات اللاشعور وبالقدرة على إعادة ترتيب عناصر سابقة في صياغات جديدة، بحيث يظهر إنتاجها متمتعاً بالخصوصية والحداثة في الابتكار.

واليوم بعد مراحل التطور والنهضة الشاملة في كل العلوم والمجالات نجد أن التربية الفنية تقف أمام تيارات ونظريات وأراء مفكرين واتجاهات تعتمد عليها نتيجة المعاصرة والخبرات المتراكمة التي مرت بها مراحل التطور في مجال التربية الفنية.

مشكلة الدراسة:

تحتوي الاستراتيجية الحديثة في التعليم لأي بلد ما موضوع تحقيق التربية بما يتوافق مع النظم العالمية حيث يتم وتطوير المنظومة التعليمية بأكملها في ضوء قواعد الاعتماد المعياري للجودة، الأمر الذي يؤكد على اكتساب وتفعيل آليات التنمية المستدامة، فالرغم من كل الجهود والخطط الاستراتيجية والدراسات التربوية المبذولة إلا أنه لا زالت قضية التعلم من أهم القضايا في معظم الدول خاصة النامية منها والتي تعد هدف التطور هدفاً تنموياً أساسياً. فيجب علينا إعادة النظر في مثل هذا النوع من القضايا نحو التربية والفنون.

وبناء على ذلك يُمكن للباحثة تحديد مشكلة البحث في التساؤلات التالية:

1- ما هي العلاقة المرتبطة بين التربية والفن؟

2- كيف يمكن الاستفادة من تلك النظريات الخاصة بالتربية في مجال الفنون التطبيقية وبشكل فعلي؟

أهداف الدراسة:

1- تهدف الدراسة الحالية إلى تقديم مسح لأهم النظريات المتعلقة بالتربية الفنية مع التركيز على توضيح العلاقة بين تلك النظريات وآراء بعض المفكرين وطبيعتها والمفاهيم المرتبطة بها.

2- إحياء بعض ثقافات التربية في الفنون والتي قد تكون مغيبة أو غير مطبقة بشكل غير علمي ممنهج وسليم وذلك بهدف تحسين مستوى الأداء في العملية التعليمية بمجال الفنون التطبيقية.

3- تقديم توصيات خاصة بتطوير برامج إعداد معلمي التربية الفنية وفق متطلبات العصر.

4- تسهم هذه الدراسة في تحليل العلاقة بين التربية الفنية وأهم النظريات وأراء بعض المفكرين الذين تناولوا الدراسة في مجال التربية والفنون التطبيقية.

حدود الدراسة:

تقتصر الدراسة الحالية على عرض أهم النظريات التي تناولت مجال التربية والفنون التطبيقية والمرتبطة بجودة إعداد العاملين فيها ومداخل مجال التعليم في الفنون حيث سيتم استعراض ملخص لتلك النظريات وتوضيح تلك العلاقة وربطها بمجال تدريس التربية الفنية بهدف تحسين تطوير برامج تعليم الفنون والتربية الفنية بشكل خاص.

منهجية الدراسة:

اعتمدت الباحثة في هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي والتاريخي في تحليل أهم النظريات وبعض الآراء الصادرة عن المفكرين في التربية الفنية وربطها بمجال التربية والفنون بهدف تحسين جودة الخريجين في مجال الفنون.

مصطلحات الدراسة:

1- التربية الفنية:

إنها تربية من خلال الفن وأنواعه الأخرى الذي يعد بكل مجالاته المختلفة وسائل للتربية الفنية وما ينتجه العاملين فيه من أفكار عن ممارستهم له، والعلاقات الابداعية والجمالية المتجددة وكل التغيرات الفنية[3] بكل ما تحمله من مشاعر وذوق وأحاسيس إنسانية أو اجتماعية.

2- النظريات:

هي المرجع العلمي والأساسي الذي يوضح العلاقة الأساسية التي أنشأت من خلال النظريات الفلسفية والفنية[4] وأراء بعض المفكرين في مجال الفنون كافة.

إن الفلسفة كانت من أعمق العلوم التي تناولت موضوع الجمال والفن وتربيته منذ بداية العصور القديمة، الأمر الذي يجعلنا تتعرض لهذا الموضوع بأسلوب تاريخي تبدأ من القرن السادس والخامس قبل الميلاد يفسر لنا تلك الفلسفة على ضوء الظاهرة الفنية وارتباطها بالتطور الاجتماعي والسياسي والاقتصادي منذ نشأت المجتمعات في هذا العالم.

نظريات الفن والجمال في القرن السادس والخامس ق.م وعلاقتها بالتربية الفنية:

إن الفلسفة كانت ولا زالت من أعمق العلوم التي تناولت موضوع الجمال والفن وتربيته منذ بداية العصور القديمة، الأمر الذي يجعلنا تتعرض لهذا الموضوع بسرد تاريخي تبدأ من القرن السادس والخامس قبل الميلاد يفسر لنا تلك الفلسفة على ضوء الظاهرة الفنية وارتباطها بالتطور الاجتماعي والسياسي والاقتصادي منذ نشأت المجتمعات في هذا العالم، وإذا نظرنا إلى تاريخ الفن فإننا نجده يبدأ دائماً بالتمييز بين نمطين قديمين سادا جميع المجتمعات القديمة بما فيها المجتمع اليوناني – فقد حدد مؤرخو الفن أقدم أنواع الفن عند الإنسان بأنه النمط العتيق Archaic الذي ارتبط بالعصر الحجري القديم الذي عاش فيه الإنسان متنقلاً وراء الرزق واعتمد فيه على الصيد وقد تميز الفن في هذه المرحلة بأنه كان فناً واقعياً إذ كان الإنسان ملاحظاً دقيقاً للطبيعة وناقلاً دقيقاً لها – ولم يعرف الإنسان في هذه الفترة الاستقرار ولا الزراعة ولا الدين وإنما كان يعيش في مجتمع قبلي بدائي في جميع مظاهر حياته.

أما النمط الثاني: فهو نمط فن العصر الحجري الحديث Neolithic art وفيه عرف الإنسان الاستقرار واكتشف الزراعة وتربية الحيوان – وقد ساد هذا الفن الحضارات الشرقية القديمة التي قامت على ضفاف الانهار في مصر وبلاد النهرين، وكانت أهم خصائص هذا الفن الحجري الحديث – النيوليتيكي – ارتباطه بوجهة نظر دينية إلى الحياة والاعتقاد في وجود النفوس والآلهة وعنى بإقامة الطقوس لعبادتها وقد ترتب على هذا الاعتقاد في وجود عالم إلهي مقدس.

وقد تميز هذا الفن بالقدرة على التجريد وعلى استعمال الرموز والتقيد بالأسلوب الهندسي وبالقواعد الثابتة التي لا يسمح معها الفنان بحرية التغيير أو الخروج عليها كما يشاهد بوضوح في الفن المصري القديم[5] وهو الفن الذي سيطرت عليه تعاليم الكهنة ولقد أعجب أفلاطون بهذا الفن أشد الإعجاب وأشاد به في محاورة القوانين، وكانت أهم مواطن هذا الطراز التجريدي الهندسي للفن في أرض اليونان هي المناطق الزراعية وريثة الحضارة الكريتية والمسينية والتي عاشت بها العناصر الدورية مثل كريت واسبرطة غير أن أهم ما كان يميز هذا الفن في العصر القديم أنه لم يكن يعرف عند أهله على أنه نشاط يمارس كغاية في ذاته ومن أجل الإحساس بالجمال أو باللذة الجمالية. بل كان في بادئ الأمر وفي المجتمع القبلي البدائي يختلط بالطقوس الدورية التي تقيمها القبيلة من أجل زيادة الزرع والنسل أو عندما كانت تتأهب لمعركة الصيد أو الإغارة على العدو. وكان أيضاً يختلط بالسحر الذي اتخذه الإنسان سبيلاً للتأثير على الواقع توجيهه نحو ما يرغب فيه وكان يخضع للدين بغية استرضاء الآلهة. ولم يكن الفن وحده هو الذي يختص بهذه الصفة العملية التي تخدم الحياة بل كان كذلك طابع المعرفة والعلم في العالم القديم كما هو معروف عن المعرفة العملية المرتبطة كل الارتباط بالخبرة العلية عند قدماء المصريين، ولقد كان هذا الطابع العملي للفن القديم[6] تأثير عظيم على فيلسوف كأفلاطون، كان يتتبع في الصراع الدائر حوله مجرى التيارات القديمة ويستلهم دائماً الماضي العريق ويرى آثاره في فن بلاده، وقد فهم أفلاطون الفن على أنه هبة مقدسة جاءت الإنسان من العالم الإلهي، وفهم مهمة الفنان على أنها أخطر وأعظم من مجرد التعبير عن الصورة الجميلة. إنه إنسان ملهم من قوة عليا، مطلع على الحقيقة القصوى، منبئ الناس عنها، فهو أشبه بالرسل والأنبياء، وهكذا صورت الأساطير القديمة أورفيوس ينطق بالشعر كأنه عبارات الحكمة يتلقاها من الآلهة. وكانت صورت الأساطير القديمة ديدالوس المثال يصنع من الحجر ما ينطق، ومن الخشب أجنحة تطير. ويؤكد اريستوفان هذا الرأي حين ينسب للشاعر موازيس Musaus فن الطب كما نسب لأرفيوس تعليم اليونان فنون الحرب واستعمال السلاح.

فلكل هؤلاء الشعراء معرفة أشبه بالسحر وعلم لا يحظى به إلا المختارون من البشر. فالجمال الأصيل هو ما نتج عن معرفة بالحق وأرشد إلى الخير بل إن معرفة الحق لا يمكن إلا أن تكون السبيل إلى تحقيق الخير.

ولم يكن أفلاطون هو أول من عبر بفلسفته عن هذا الاتجاه الديني الأخلاقي في الفن، بل يمكن أن نجد في الفلسفة السابقة عليه من استطاع أن يضع النواة الأولى لهذا الاتجاه. ففي الفلسفة السابقة على سقراط نجد للفيثاغوريين نظرية في الجمال تؤكد ارتباطه بالحقيقة الموضوعية الفلسفية والعقيدة الدينية.

وكذلك نجد سقراط يضع الخطوط الأولى لنظرية تخضع الجمال للخير وتجنده لخدمة السلوك الأخلاقي والأهداف الدينية.

واقع التربية على الفنون اليونانية:

إن واقع التربية في هذا الفن القديم الذي ألهم المحافظين من الفلاسفة أمثال الفيثاغوريين وسقراط وأفلاطون ظهرت اتجاهات عديدة علمانية الطابقع في القرن الخامس ق.م، ولعل أهم أسباب نشأة هذه الاتجاهات هو تحول النظام السياسي في مدينة أثينا إلى النظام الديمقراطي. فانتصار الديمقراطية جاء بقيم جديدة مختلفة كل الاختلاف عن قيم الارستقراطية القديمة التي كان لها الحكم دائماً وكانت تعتمد على قوة رؤساء القبائل. وعلى العكس من ذلك النظام تولى جمهور المواطنين زمام الحكم في ظل التحولات الديمقراطية[7]، وكان أهم ما طرأ على الفن هو اتجاهه إلى التعبير عن الواقع الجديد والتأثير في جماهير المواطنين وساد الالتجاء إلى طرق الإقناع الخطابي والإيهام بواسطة التصوير والموسيقى – وعلى العموم فقد ظهرت في فن عصر الديمقراطية نزعة حسية واتجاه إلى الواقع المادي مخالفان لما كان يسود الفن من تقاليد مثالية – كذلك كان أهم ما استحدثته سياسة الديمقراطية بعثها لفن المسرح وازدهار كتاب التراجيديا إذ كانت التراجيديا من جهة أخرى بحكم تطورها عن طقوس عبادة الإله ديونيسوس فناً يستهوى الجمهور الأثيني. وكانت ما تثيره من انفعالات حادة مهرباً يلجأ إليه الناس من ملل الحياة اليومية، فكانت في الواقع عاملاً من عوامل تقوية التأثير العاطفي الإنساني.

الأثر الفلسفي في الفن الواقعي من خلال السفسطائية القرن (الخامس ق.م):

اعتمدت فلسفة السفسطائيين على نظريتهم الحسية في المعرفة إذ ذهب أكثرهم إلى التوحيد بين المعرفة وبين الإدراك الحسي أو الخبرة العملية كذلك طالبت برأى الفرد وبحريته في التعبير عن رأيه وعن إحساساته وانفعالاته الخاصة من جهة أخرى ناصرت السفسطائية سياسة الديمقراطية عندما طالبت بالمساواة بين المواطنين، ولما كان أكثر السفسطائيين يأخذون بموقف نقدي من التراث فقد أرجعوا القيم جميعاً سواء منها القيم الأخلاقية أو الفنية إلى المصدر الإنساني – وبناء على ذلك فقد نظروا إلى الفن على أنه ظاهرة إنسانية ولا يرجع إلى أصل إلهي أو مصدر مقدس كذلك وضح لهم أن القيم الجمالية يمكن أن تتغير بتغير ظروف الحياة الإنسانية وبحسب اختلاف الزمان والمكان، ولعل هؤلاء السفسطائيين اليونان كانوا يقدمون لتاريخ الفن صورة لما سوف يظهر في أواخر القرن التاسع عشر من نزعة إنسانية وضعية ومن اتجاه نحو التأثيرية أو الانطباعية impressionism التي تأخذ بتسجيل الإحساسات الذاتية إزاء ظواهر الإدراك الحسي والتي طالبت بأن يكون معيار الجمال في التصوير هو تسجيل اللحظة الحاضرة (Hic et munc)، ويمكننا تتبع مثالين لهذه الفلسفة الجمالية[8] لفن القرن الخامس عند أعظم سفسطائي هذا العصر، بروتاجوراس الأبديرى وجورجياس الليونتيني.

رأي الفيلسوف بروتاجوراس:

وقد استطاع بروتاجوراس أن يضع الإطار العام لفلسفة الفن والجمال التي بدأت تنتشر مع سياسة الديمقراطية وكان أهم ما جاء به بروتاجوراس هو تأكيده لنسبية القيم وإرجاعها إلى الإنسان – فعبارته: "الإنسان مقياس كل شيء" قد أظهرت للناس كيف يمكن أن تختلف الحقيقة باختلاف ما يبدو للإنسان منها. كذلك صرح لهم بأن مفاهيمهم عن العدالة والحق والخير والجمال ليست ثابتة مطلقة ولا ترجع إلى مصدر إلهي وإنما مرجعها إفاق الناس ومواضعاتهم – فالفن مفهوماً على هذا الأساس هو نشاط لا يكتسب قيمته الجمالية من التعبير عن مثال مطلق للجمال ولا هو هبة الآلهة ينفرد الفنان بها لطبيعة فيه تعلو على طبيعة غيره من البشر، إذ ليس الفن سوى مهارة مكتسبة بالخبرة الإنسانية والتعليم، حتى المعاني السياسية للخير والعدالة كلها قابلة للتعليم وموزعة بالتساوي بين جميع الناس ويرى

بروتاجوراس أن أي رأى مهما كان غريباً فإنه يمكن أن يكتسب صورة الحق ما دمنا قدمنا عليها البرهان فاقتنع به السامع، فالحكم الصحيح هو ما يبدو للإنسان محتملاً وصحيحاً لذلك كان من الطبيعي أن ينشط البحث في وسائل الاقناع، وعلى رأسها اللغة والنحو والجدل. فلا غرابة أن تشهد الخطابة عصراً من أبهى عصورها إذ صارت أداة الاقناع التي اعتمد عليه أشهر السفسطائيين.

كذلك مهد بروتاجوراس الطريق لقيام نظرية في المجال الفني في الفلسفة. وكان جورجياس أقدر السفسطائيين على تقديم هذه النظرية.

1- نظرية الجمال عند جورجياس:

وكان جورجياس سليل المدرسة الصقلية في الخطابة وتتلمذ على أنبادوقليس وتأثر بجدل زينون، وترك مؤلفات في فن الخطابة ونظرية المعرفة والوجود[9]، ويمكن أن نستخلص من فلسفة جورجياس نظرية في الجمال مستقلة كل الاستقلال عن فكرة الحقيقة وتستند إلى الوهم، فقد استطاع جورجياس أن يفلسف النظرية الشائعة عن اليونان عن الجمال، ويخرج بها عن الإطار العقلي الذي يربطها بالحقيقة المقدسة الخالدة عند الفلاسفة ولذلك اهتم بتأكيد الدور الذي يلعبه الجمال الفني في التأثير على إحساس الإنسان، وجعل لفن الخطابة في القرن الخامس ق.م، ما كان لفن الشعر قبل ذلك من مكانة في التأثير على الجماهير، حتى ليمكن أن نعد فن الخطابة عند مشاهير خطباء السفسطائيين استمراراً للتراث الشعري الذي تركه هوميروس وهزيود وبندار وسيمونيدس وثيوجنيس، أولئك الذين كانوا أول من بحث في الإنسان وحياته الأخلاقية والسياسية، وقد بأد جورجياس بفكرة الوجود الإيلية واستعمل "برهان الخلف" لبيان استحالة إثبات الوجود واللا – وجود على السواء أو ما كان مركباً منهما، وانتهى من إنكاره للوجود إلى إنكار المعرفة بالحقيقة، وإنكار إمكانية نقلها باللغة إلى الغير، لأن اللغة لا يمكن أن تدل على حقيقة الوجود، وقد قدم جورجياس هذه الآراء الفلسفية، في صورة أسطورية في مؤلفيه "الدفاع عن بالاميد" و"الدفاع عن هيلينا"، العرف بدافع سحر الكلام. ويتخذ من السياق هيلينا وهربها من وطنها إلى طروادة مع الأمير الجميل "باريس" مثلاً هذا السحر في النفس البشرية.

يقول جورجياس إن في اللغة تأثيراً لا يقف عند حد الإقناع العقلي بل يصل إلى إثارة العواطف ولعله كان في هذا الرأي سابقاً على أرسطو في قوله بأن للشعر التراجيدي تأثيراً في النفس وتصفية لها من الانفعالات (Catharsis).

وتأثير الكلمة سواء في الشعر أو في الخطابة أشبه في رأي جورجياس بأثر الدواء في الجسد. إن أخذ بحكمة واعتدال كان فيه الشفاء وإن أسرف في استعماله أضر به، وانفعال النفس بتأثير اللغة شبيه تماماً بتأثر الحواس والاحساسات العنيفة. ومن قبيل هذه الاحساسات رؤية الجمال – فهيلينا حين أبصرت جمال "باريس" كانت لابد أن تخضع لإغراء هذا الجمال ومن ثم أقدمت على الهروب معه.

وكذلك تؤثر التربية الفنية على النفس البشرية بما تقدمه للحواس من لذلات جمالية. ولعل في أسطورة بجماليون المثال الذي وقع في حب تمثاله الذي صنعه بيديه لأفروديت، خير مثال لهذا التأثر عند رؤية الجمال التي يتحدث عنه جورجياس. وانتهت نظرية الوهم عند جورجياس إلى ارتباط القيم الجمالية بالنشوة واللذة الحسية، بمعنى آخر يمكن أن نطلق على هذه النظرية "نظرية الوهم في الفن" ويشير بلوتارخ إلى تلك النظرية عندما يقول إن التراجيديا تعطى الأساطير والعواطف قوة خادعة كما قال جورجياس "وأن الذي يخدع أكثر عدالة ممن لا يخدع وأن الذي يخدع أشد حكمة ممن لا يخدع"، وقد وجدت فكرة الخداع هذه عند هوميروس، فقد اتقنت الالهة عنده أساليب الخداع وبرعت فيه، وكانت تستعمل الحيل لخداع بعضها بعضاً ولخداع البشر.

بل لقد شخص هيزيود قوة الخداع هذه فتصورها الإلهة التي لها القدرة على خلق التمويهات ذات مظهر الحقيقة وإن كانت غير حقيقية فهي عنده نصف إلاهة تجمع بين الحق ومظهره وتكشف عن تناقض الوجود وعدم الوضوح واللامعقولية، تلك العناصر التي شاركت في تكوين لذة الفن عند جورجياس.

وكان من الطبيعي أن يثور أفلاطون على هذه النظرية الحسية في الجمال عند جورجياس كما ثار على الفن الذي قامت عليه، ذلك الفن الذي صار عند محترفيه مجرد قواعد محفوظة وصفها بأنها لا توجه الجمهور إلى الخير بل إلى اللذة، ولما كان هذا الفن لا ينطوي على خير ولا حقيقة ولا جمال، فقد وصفه أفلاطون بأنه خيال ومحاكاة مزيفة للحقيقة

واستبعده من مدينته الفاضلة، يقول موضحاً هذا الرأي فيما يتعلق بالشعر الذي يتلخص في المحاكاة.

2- النظرية الفيثاغورية في الجمال:

رأي فيثاغورس الذي عاش في القرن السادس ق.م أن النظر العقلي والمران بالعلم الرياضي أسمى طرق تطهير النفس، ويعتبر برنت "Burnet" قول سقراط في محاورة "فيدون" أن الفلسفة هي أسمى أنواع الموسيقى عبارة فيثاغورية الأصل.

إن الفلسفي بالموسيقى وارتباط التأمل الفلسفي[10] وبالتذوق الفني للموسيقى الذي تلخصه هذه العبارة يمكن أن يعد نقطة البداية لتحديد رأيه في الجمال الفني. بل لقد استطاع أن يطبق نظريته الفنية هذه على الموسيقى، وقد كان فيثاغورس يمارس الموسيقى وكان دارساً لنظرياتها ويقال إنه أحب أناشيد تليتياس "Theletas" التي ألفت في مدح أبوللون وكان يغنيها على القيثارة كل صباح وكان يعتبر ممارسة الموسيقى تطهيراً للنفس ووقاية لها بل اعتبارها وسيلة من وسائل العلاج النفسي.

وانتهى فيثاغورس من تحليله الموسيقى إلى وضع تفسير عددي لأنغامها وفسر التوافق الموسيقى أو (الهارموني) بأنه يرجع إلى وجود وسط رياضي بين نوعين من النغم، بل استطاع فيثاغورس أن يطبق نظريته في توافق الأصوات الهارمونى على الأجرام السماوية نفسها، ولعل فكرة الائتلاف – أو التوافق فكرة مترتبة على نظرية الفيثاغوريين في الأضداد، فقد كانت الفيثاغورية فلسفة تفرق في الوجود بين مستويين: مستوى الوجود المعقول ومستوى الوجود المحسوس، كما تقول بثنائية النفس والجسم، ووضعت متقابلات عشر ميزت فيها بين الأطراف المتقابلة بحيث كان التقابل يكشف دائماً عن تمييز أحد الطرفين على الآخر، فقابلت مثلاً بين المحدود واللامحدود والواحد والكثير والذكر والأنثى والخير والشر والنور والظلام.

وكان صراع الأضداد عند فيثاغورس يهدف في النهاية إلى حدوث وحدة أو ائتلاف مرده وجود وسط رياضي بين النقيضين واعتمد فيثاغورس في البرهنة على هذه النظرية بدراسته لأوتار القيثارة وما يرتبط بها من أنغام، وقد كان لهذه النظرية الفيثاغورية ما يؤديها في الواقع الاجتماعي لمدينته الأصلية ساموس التي هجرها فيثاغورس إلى كروتون بعد ذلك

حيث تطاحنت الأوليجارشية الزراعية والمعدمين من الزراع والذين استرقتهم الديون، وكانت الديمقراطية المعتدلة تقوم في بادئ الأمر بدور الوساطة التي تنهى هذا الصراع وتفرض نوعاً من التوازن والائتلاف في الحياة الاجتماعية على نحو ما يرى جورج تومسون، وفكرة ائتلاف الأضداد وما تفترضه من وجود وسط رياضي يمكن أن تفسر بمعنى آخر عند الفلاسفة الطبيعيين وهو البحث عن الوحدة المفسرة للكثرة.

"وعلى المواطنين ألا يتهاونوا في المحافظة على قوانينهم إذ لو اتسخت الينابيع بالطين فلن يستطيع أحد أن يرتوى بالماء القراح"، وإنى لأنصح مواطني أن يتمسكوا بالاعتدال فلا ينساقوا وراء حكم الطغيان ولا حكم الفوضى، وكذلك يتضح مما سبق أن اكتشاف الفلاسفة للنظام في الكون الطبيعي وإدخال الفيثاغورين أفكار الائتلاف والوسط الرياضي والوحدة التي تندمج فيها عناصر الكثرة كانت المادة التي صاغوا منها معياريهم الهندسي الجمالي، ولم يكن هذا المعيار الهندسي الفيثاغوري لينقصه التطبيق الواقعي في الحضارة اليونانية إبان عصرها الكلاسيكي وقبل أن تتعرض لهزات الصراع العنيف الذي دار بين الأحزاب المختلفة، فقد استطاعت أثينا في فترة تمتعها بحكم بركليز وعصره الذهبي أن تقدم أمثلة فنية تعكس التوازن الهندسي والاعتدال والتناسب. بل إن دستورها المتعدل الذي وضع بذوره الأولى صولون ودعمه بركليز قد عبر عن معاني الاعتدال والتوسط إن قورن بالدساتير السياسية المتطرفة في المدن الأخرى والاهتها التي تولت حمايتها كما تتمثل في تمثالها الرابض على تل الاكروبوليس في معبد البارثينون ينم عن الاعتدال والتناسب والائتلاف ولا يميل إلى أي تطرف أو خروج عن الحد الوسط، والطراز المعماري الذي شيدت على أساسه معابدها يجمع في اعتدال بين الطرز الأيونية والكورنثية المتطرفة في التزويق، والطرز الدورية ذات البساطة المسرفة، وفن النحت عند فيدياس وبوليكليتوس وميرون لا يخرج عند تصويره للإنسان على هذه النسب والقواعد التي يفترضها هذا المعيار الرياضي الهندسي للجمال عند فيثاغورس.

3- التربية الفنية ونظرية الجشتطلت: Gestalt:

إن نظرية الجشتطلت أدركت أن العمل الفني وذلك لما ميزته بالتعقيد إلى درجة لا يمكن معها إدراكه بالعقل أو بالعينين أو باليدين في عملية واحدة، وإنما الذي يحدث أثناء عملية

الاتصال هي أن عملية الإدراك تتحقق من خلال عمليات التنظيم وإعادة التنظيم والتفاعل[11] بين الكائن والبيئة، وبفضل عملية الاستبصار، أي بتحقيق الفهم الكامل عن طريق التغير المفاجئ في عملية الإدراك التي تتوافق فيها المعلومات بطريقة ذات معنى، وتنظيم في وحدات جديدة تؤدي في النهاية إلى تحقيق الهدف المطلوب، وهكذا أصبحت عملية الرؤية في مفهوم نظرية الجشطلت فهي عملية يكون من خلالها الابتكار والجمالية هما المصدر الناتج التي ترتبط بعملية الإدراك بمفهوم الاستبصار، وجعلها في علاقة أقرب إلى مفهوم الفن والابتكار، لقد كان أقطاب نظرية الجشطلت وعلى رأسهم فولنجانج كوهلر وكرت كوفكا وماكس فيرتها يميز يؤكدون على الجوانب التنظيمية للمدركات الحسية وعلى فكرة أن عملية إدراك المواقف لدى الفرد بأنها تحدث بشكل أو بأسلوب كلي، لأن الإنسان لا يستطيع أن يدرس خواص الكل من خلال تعرفه على الجزء، وأن الكل خصائصه التي ليست للأجزاء مثلما هو معروف بأن المرء لا يمكنه إدراك الجزء من مجرد التعرف على مكوناته التي تدخل في صناعته.

إن مفهوم "آرنيهم" يؤكد في نظريته على أهمية العلاقة بين "الإدراك" و"التوازن"... بناء على اعتقاده في كون الفنان مثله في ذلك مثل أي كائن حي في الطبيعة يتوق إلى تحقيق التوازن الذي بدوره يؤدي إلى الإبداع.

إن الآراء التي توصل إليها مفكري هذه النظرية تتلخص في مرحلة إعادة التنظيم الجمالي التي يدركها العقل وعملية إعادة تنظيم المجال، نجدهم يرجعون أساس العملية الإبداعية إلى حالة الاختلال في التوازن للعمل الفني المراد تكوينه، حيث يتيح ذلك إمكانية التغيير في الدلالات، ويجعل الحركة كلها متجهة نحو إعادة التنظيم. هكذا يقوم الفنان في هذه العملية على أنها تسير في شكل وثبات، ومن مجموعة الوثبات يتشكل الكل المتكامل للوحدة الفنية في العمل الفني، الذي يتركب في هذه الحالة من وثبات. فإنه من اشتراطات العمل الفني يمنح الفنان الدافعية للاستمرار في العمل، ليسير من حالة عدم الانتظام أو الوضوح إلى مزيد من النظام والوضوح. وذلك طبعاً لا يتعارض مع مبدأ الابتكار والتصور بطريقة كلية في البداية، فغالباً ما يبزغ التصور غير مكتمل الجوانب وبالتدريج يصل إلى تحقيق التوازن في علاقته. وباندفاع الفنان في عمله الفني من خلال وثباته، يبزغ أمامه عدة

صور دفعة واحدة، قد يرسم آخرها قبل أولها، مما نلاحظه في التخطيطيات الأولية (المبدئية)، وهكذا تصبح مهمته هي التنسيق في بناء متماسك ومنظم، وبالتالي تصبح لأجزائه دلالة حسب موضعها في الكل. ويظل الفنان يحاول استعادة الكل عن طريق استعادة دلالة الوثبة فيه، وكان قد فقد الصلة بالكل نتيجة لوقفته عند الوثبة، وفجأة، وفي اللحظة التي يستعيد فيها التكوين بالكل، يثب وثبه جديدة متكاملة، ومعنى ذلك أن قوى مجاله الإبداعي قد انتظمت من جديد. ونلاحظ في عملية تفسير "آرنيهم" لنشاط التعبير في الفن استبعاده لأسلوب الاسقاطات في العمل الفني Isomorphism، بل إنه قد دعا إلى استبداله بدراسة الخصائص التعبيرية لعناصر التشكيل، ومنها الخطوط والأشكال الرمزية، بغرض فهم التعبير بشكل مباشر. وقد وضح "ارنهيم" وجه نظره، بأن الشخص المبدع عندما يفكر بعمق فيما يلاحظه من أشياء وبحساسية شديدة، حينئذ ستشكل ملاحظته من خلال رؤيته لمظهر العالم من حوله على اعتبار أن ذلك العالم يتضمن الحقائق والقوى الجوهرية التي تمثل الوجود، ومن هذا يمكن أن نطلق على ذلك الاتجاه في طريقة إدراك العالم بـ"الاتجاه الرمزي".

وعن علاقة الواقع بالأعمال الإبداعية نجد أن "لفين" Lewin يرى أن الواقع لا ينفصل بشكل كامل عن الإيهام، وأن الشخص الواقعي جداً، الذي ليس لديه سعه خيال تمكنه من رؤية القدرة في تغيير الموقف الراهن، لا يمكنه أن يصبح مبدعاً مبتكراً، فالإبداع يتوقف على علاقة معينة بين الواقع والإيهام. هذا رأى "لفين" أما "ارنهيم" فيفهم الرؤية الفنية على أنها تقع دائماً في محيط المرئي، ولذلك نجده عندما يتعرض للوحة "بيكاسو" "الجرنيكا" (1937)، التي تمت في الحرب الأهلية الأسبانية في عهد "فرانكو"، يفسرها كنوع من الفهم للعالم من خلال الإبداع في الأعمال الفنية تناول كل خاصية مدركة في التفكير البصري باعتبارها خاصية رمزية، بل كان يرى أن الأشكال غالباً ما ترى بطريقة رمزية، لأنها تكون دائماً خالية من أجزاء معينة، و"عندما يتم ربط الأشياء ببعضها البعض من خلال الإبداع في الأشكال والألوان فإن العلاقة لا تكون مجرد علاقة بصرية، أو فيزيقية، ولكن يجب فهمها على أنها رابطة وجودية بالمعنى العميق لهذه الكلمة. وظلمة أو عتمة (اللون الداكن – الأسود) "الجرنيكا" يجب أن يتم تفسيرها بطريقة رمزية" هكذا فهم آرنهيم كل عمل فني على اعتبار

أنه رمزي، إذا وجد في أشكاله وألوانه وموضوعاته إشارة إلى معاني مجردة. وفي لوحة "الجرنيكا" كان المصباح يرمز إلى الوعي في العملية الإبداعية، أما التقابل الحاد لعناصر النور والظلمة فتمثل التقابل بين الخير والشر. ونلاحظ في لوحة "الجرنيكا" أيضاً العمل الاختزالي، وعملية تغيير العلاقات المكانية للأشكال، وابتكار علاقات جديدة. فكل ذلك بالطبع يفرض نوعاً من التفكير الرمزي، إضافة إلى محاولات إعادة تنظيم الكلى. وهكذا أصبح العمل الفني بمثابة نشاط إبداعي، بكل ما تعنيه هذه العبارة. وإن من شأن الرمز، في نظرية "الجشطلت" أن تكون الدوافع والمشاعر في العمل الفني، خاصة وأن الرمز ينبع، في رأى "آرنهيم"، من دقة الملاحظة، وقوة الدوافع، وعمق الرؤية، إضافة إلى وضوح الأهداف.

وكذلك فيكتور لونفيلد V. Lowenfield يرى أن للألوان خاصية رمزية، على أساس أن العلاقة بين الألوان والأشياء في عملية الابداع فقط في تحقيق الخصائص الفنية المطلوبة فكلما تعقدت هذه العلاقة اكتسبت ابعاداً رمزية ودلالات فنية أكثر، وذلك يبدو حقيقة مع تزايد الرغبة في تنويع العلاقات البصرية. وكان "سيزان" قد أدخل صفة الكمية من خلال استخدامه للون، حتى أصبح محور إبداعاته، وهكذا تحققت في أعماله صفة الأصالة من خلال هذه الخاصية. وكذلك الألوان في فن "فان جوخ" قد لعبت دوراً مهماً، عندما قامت بكل المهام الفنية تقريباً، وتوصل الفنان إلى قيم الجمال فيها من خلال عملية الإفراج النهائي للعمل الفني.

4- التربية الفنية ونظرية التحليل النفسي:

من المعروف أن الإنسان في عصر التطور، قد أصبح يألف أن يفسر أفعاله بمدى صلتها بسلوكه اللاواعي، أو تصرفه الذي يمليه عقله الباطن لا شعورياً. وقد قدم علم النفس فرصة لتأمل المجالات الجديدة من التجربة غير المرئية كحقيقة قائمة بذاتها. لذا لا نجد اليوم غرابة في تناول شنايدر D.E. Schneider لظاهرة الفن[12] على اعتبار أنها شكل، فهو يرى أن الفن إبداع وابتكار وتكوين من القوى التي تتوجه إلى حقيقة العالم الخارجي، بدلاً من التوجه إلى عالم الأحلام. والفنان من هذا المنطلق يسعى إلى جذب المشاهد إلى حلمه بطريقته الخاصة. وقد فسرت التقنية الفنية في هذه النظرية على أنها السيطرة الواعية على القوة الباطنية للاوعي، وهي تعمل على تشكيل الأفكار والوسائط الفنية مثل الرسم أو النحت.

ولذلك نرى محاولات الفنان الحديث من أجل التعبير عن هذه المجالات الجديدة للرؤية، من خلال تجربته الشخصية، التي كانت تختفي وراء حياته الواعية. وقد كشفت طريقة الفنان الإسباني "سلفادور دالى" Salvador Dali عن غايته في الإبداع المستمر يعيد فيها تكوين ذكريات طفولته، بتلقائية، تبعاً لما تفرضه ارتباطاتها العاطفية، وبدافع من رغبته البيولوجية، التي لا تحدها سيطرة. وكذلك أظهرت رسوم الفنان السويسري "بول كلى" Pual Klee تعمق بعيد في معضلات التعبير والتكوين، أن هذا النوع من الفن لا يهدف إلى نقل صورة مماثلة للمرئيات، وإنما وجد من أجل توفير رؤية لما يقع خارج حدود العالم المرئي للمشاهد للتخطيطيات بول كلى على رموز مبهمة ذات أشكال تشبه رسوم الأطفال.

الحلم عملاً فنياً، بفعل السيطرة الواعية على التقنية ونتيجة لاتساق.

أن أعمال الفن مثلها مثل الاحلام، هي نتيجة من نتائج الفعاليات، التي تتسق في تنظيم رمزي، ودور المحلل "اكتشاف الفكرة الخفية وراء الواجهة الرمزية للوصول إلى نتائج جيدة في تكوين الفن، من أجل إقامة علاقة سببية مع مشكلات الحياة الواقعية. أما الفنان فيستهدف ما هو غير مباشر –، ذلك أن الفنان مضطر إلى جعل حلمه متعدد الجوانب – إذ يجب عليه أن يعرف مقدمته الخفية...، مع ذلك، لا ينبغي له كشفها للعيان. وبدلاً من ذلك، عليه أن يقتنص الاشعاعات الرمزية، ويربط بعضها ببعض في العمل فني –، بطريقة تجعل الجمهور مأسوراً بقوة المقدمة الخفية، دون تحطيم لوهم الحيوية، وإلا أصبح الفن متكلفاً وباهظاً. وهكذا يكتسب الإيهام في المجال الإبداعي بعد الواقعية، من خلال التعبير الاستعاري. مثل استخدام الشعراء للعبارات "شمس صفراء عاصبة الجبين"، أو "نجوم تستحم في الغدير". غير أن الفنان وهو ينطلق في إيهامه باستخدام التشبيهات والاستعارات، تقيد بتوجيهات الإطار والطراز، ولذلك فعملية السيطرة على الشكل هي التي تقرر محصلة الفعالية في المضمون الذي يمتلك قيمة رمزية.

وقد عثرنا لدى الشعوب البدائية على نماذج من الفن الذي يستخدم، إضافة إلى استعمالاته الإبداعية في الإيحاء بأشياء خاصة، ومميزة، أو الإيحاء بخصائصها، أو بتجسيدها، فإن العمل الفني لا يكون عملاً فنياً مباشرة من ذاكرته البصرية، أو مباشرة استناداً إلى الإحساس البصري، مثل الرسام الكهفي في "التميرا"، لكنه يجسد فكرة ما، وذلك

بواسطة أساليب تشكيلية، فديانته تستوجب ضمناً، قناعاً وطوطماً، شيئاً ما لا علاقة له بالمذهب الطبيعي، لكنه رمزي بجدارة من هنا نجد الخبرة الأولية تعد مصدراً هاماً من مصادر قدرة الإنسان الإبداعية، فإن الصور تتشكل في عالم اللاشعور وتتخذ طابعاً، وكأنها قد استمدت من تعليم سحري قديم، فاحتوت بذلك على علاقات من مستويات بدائية من التطور النفسي، وكلما سادت القوة المبدعة، تحكم اللاشعور في الحياة الإنسانية، وعندئذ يلقى بالوعى في تيار الأعماق، فيتحول إلى مجرد مراقب للحوادث، ويصبح الشكل الفني رمز يعبر عن شيء غير معروف بجلاء، لكنه، ورغم ذلك مليء الحياة، ويعبر عن معاني بدئية ظهرت عبر رؤى الفنان.

ومن المؤكد أن الفنان الأصيل يستطيع أن يحلم بصورة مفعمة بالحيوية، باستخدام الرموز، وقد اتخذت نظاماً متيناً، وأحبكت اشعاعاتها من حيث علاقتها التفسيرية مع الواقع الأولي توحى بشيء حتى، يتمتع بتنوع يأسر مشاعر المشاهد تجاهه، فيوحى بجو الحلم، وهكذا ينبغي على الفنان، سواء أكان رمزياً أم تمثيلياً "أن يفصح عن اللحظة غير الملموسة للدهش الدرامي ذى المغزى التعبيري فالرسم بمعناه الإبداعي ينبغي أن يشد الرسام والمتفرج برباط ساحر جذاب، عندما يستطيع حث جميع الأحاسيس على نحو الإبداع، فتثير الصور الأصول والروائح والذوق واللمس. أما الجوانب الخفية في رموز العمل الفني، أو الكامنة فلا يكشف عنها بعيداً عن الشكل الفني ذاته لأن شكل العمل الفني في عملية الإبداع للشكل في أي فن لا يرتبط عن مضمونه.

ومن المعروف أن الفيلسوف الإغريقي "أرسطو" كان قد قال عن "التراجيديا" بأنها تطهر الأهواء والشهوات، وبالمفهوم الحديث يعد الفن نوعاً من التنفيس، أو التخلص من الطاقة المشاعرية العليلة والمكبوتة، وهذا المفهوم يستخدمه "فرويد" في وصف التجربة الجمالية، على أنها نوع من تحرير الغريزة لا شعورياً بواسطة الرمز، وقد فتح هذا التعريف الباب أمام عملية الكشف عن العوامل اللاشعورية التي تتحكم في عملية الإبداع الفني. وهكذا يتدخل التحليل النفسي، حينما تنعكس عقد اللاشعور في العمل الفني، من أجل أن يكشف لنا عن المحركات الخفية للإبداع الفني في عالم اللاشعور. وتتحول اللوحة إلى رموز اصطلاحية، يتوقف تفسير العمل على ترجمتها واستخراج الصور، وما تحويه من لازمات

الخيال الشكلية واللونية. وكان "سيجموند فرويد" قد حاول تفسير حلم رآه الفنان "ليوناردو دافنشى" في طفولته المبكرة، عن نسر "هبط عليه وفتح فمه بذيله ثم لطمه به عدة مرات على شفتيه. واعتبر فرويد "النسر" رمزاً للأمومة، ذلك الرمز الذي ظهر في معظم أعماله الفنية.

رأي "فرويد": يقصد فرويد في فلسفته أن تفسير وتغيير ما هو مكبوت، إلى شكل جديد، يلتقى فيه الفنان بالوجه الآخر من طبيعته كمحلل، جامعاً بين حدسه ومعرفته. وبالحدس والمعرفة يضفى الفنان على تعبيراته التي تشبع حاجته الشخصية تفسيراً شمولياً عن طريق الشكل الفني. أما التحليل فمهمته تفكيك العناصر الشمولية الزائفة التي لا تلائم التنظيم العقلي وتحرير الأجزاء المكبوتة. ويتوقف مدى تحرر الطاقة النفسية المكبوتة، الذي سيتم عليها فعل التحويل على مرونة نوع الكبت. أما الشكل الفني فيشترك مع العلم في تكثيف الصور، وفي عملية التعويض والإزاحة لمصلحة التنظيم العقلي والوحدة النفسية، المتعلقين بذلك الشكل الفني.

ويعرف الفن عند عالم النفس الشهير "سيجموند فرويد" S. Freud بأنه الوسيلة لتحقيق الرغبات في الخيال، وبخاصة الرغبات البيولوجية التي أحبطها الواقع، أما بالعوائق الخارجية، أو المثبطات الأخلاقية. ويستفيد الفنان في هذه العملية من مواهبه الخاصة في تعديل تخيلاته إلى حقائق من نوع جديد. إذن الفن في مفهومه هو منطقة وسيطة بين عالم الواقع، الذي يحيط بالرغبات غير المشبعة، وعالم الخيال الذي يحققها، هكذا تصبح مجالاً لإشباع الحرية اللاشعورية في الخيال، سوف تتحقق دون حدوث صراع مباشر مع قوى الكبت، أما وجهتها فستكون هدفها استثارة اهتمام وتعاطف الآخرين.

عندما يتمكن الفنان من استبدال أهدافه القريبة (البيولوجية) بأخرى أرفع قيمة منها، من الناحية الاجتماعية، حينئذ سيكون قد قام بعملية تسامى. أما "فرويد" الذي يفسر الإبداع على أنه نوع من "التسامى"، ويقصد بذلك الإعلاء بالدافع الحسى المكبوت، والتسامى نحو أهداف لها قيمة إيجابية. ومن هذه الوجهة يقسم "فرويد" في نظريته، النشاط النفسي بين ثلاثة قوى هي: الأنا والأنا الأعلى والهى، ويفترض وجود صراع دائم بين هذه القوى، تتجلى محصلته في سلوك الإنسان تجاه مختلف المواقف. ويطلق "فرويد" على الوسائل التي تعمل على

تكوين المحصلة اسم "الآليات". ومن هذه الآليات التي استنتجها "فرويد" في أبحاثه النفسية المختلفة: "القمع" Suppression و"التحويل" Conversion، ومثل هذه الآليات تعد منافذ للطاقة المحتبسة، ولذلك فلا يشترط أن يكون ناتجها ذا قيمة اجتماعية رفيعة، وإنما مهمتها القضاء على التوتر، بتنمية عرض مرضى، بينما في عملية "التسامى" نجد أنه من شأن الناتج أن يظهر امتياز في الفن. ومثال أعمال الفن الرائعة، التي أبدعها الفنان "ليوناردو دافنشى" Leonardo Da Vinci يوضح كيف استطاع الفنان التسامى بالكبت، الذي كان قد حدث له في طفولته (نتيجة لحادثة ودلاته غير الشرعية، والرقة التي عاملته بها أمه)، فتحولت طاقته إلى ولع بالمعرفة.

أن "سجموند فرويد" يعتبر الفن نوع من تحويل اللاوعي، أما الفنان في نظريته فهو الذي يعرف كيف يجد سبيله في العودة إلى الواقع، أي التحويل الفني من اللاوعي إلى الوعي، أنه يؤكد على حقيقة كون الفنان إنساناً مبدعاً، يتخلى عن الواقع، ويتنكر للإرضاء البيولوجي، محرراً رغباته الغريزية بلجوئه إلى عالم الخيال، حيث يصيغ بمواهبه الخاصة أفكاره الفنتازية، وهكذا نجده يمتلك القدرة الخفية التي تساعده على تطوير أحلام يقظته، وتعينه على صياغة مادة خياله. أما الموهبة الفنية فتعرف في نظرية "فرويد" على أنها القدرة المتأصلة التي تعمل على تحويل اللاوعي الفردي إلى عمل شمولي. وإذا أردنا أن نكشف عن دور القدرة الفنية في صياغة مادة الخيال، في نشاط فنان معاصر، سوف لا نجد أفضل من فن "بيكاسو" Picasso مثالاً يتضح فيه هيمنة الفنان على تنظيم الصورة – الفكرة التي أعاد بواسطتها إنتاج المشاهد الطفولية بصراعاتها العاطفية المكبوتة، وبعواقبها النفسية[13]. أن الفنان الخلاق يحظى بأداة تحويلية، تعمل على تحويل حركة النفس، من أعماق اللاوعي، ويصلها بالعقل الواعي، "وهي تتعدى بالحوافز البدائية الوحشية العريقة القدم التي ما زالت لصيقة بالدماغ، والتي تتحول بالنمو والازدهار إلى تطور ينتهي بالإدراك الفني والعلمي". ومن خلال العملية الإبداعية يعمل الفنان على توسيع الإدراك النفسي وتعميقه، وبالممارسة التقنية وبالهيمنة الخلاقة الواعية يصير الاندفاع اللاوعي للعملية حقيقة جمالية. وهكذا يبدو أنه في كل كبت يتدخلان معاً، "العائق"، أي عدم القدرة على تطوير فكرة معينة و"الفراغ"،

الذي يمثل الشعور الذاتي بالكف، ويصيب العملية التحويلية، وتدخلهما هذا من أجل السيطرة على الشكل.

يشترط الفن كعمل تحويلي امتلاك الفنان لتقنية التحويل المرنة، التي تسمح بتحويل اللاوعي كعاطفة باطنية، والحركة الخارجية الواعية، إلى صور ضمنية فنياً، ويفهم سر "التحويل الإبداعي" على أنه نوع من الخلاص الجمالي من "النرجسية" والانتقال من ما هو شخصي إلى ما هو شمولي، ومن رد الفعل غير المستقر إلى الهيمنة الإبداعية. وهكذا يرتبط الاندفاع الإبداعي، الذي ينبثق عن اللاوعي، وبواسطة التحويل، بالهيمنة الخلاقة المستمدة من الوعي. وما يشهد على سعى الفنان الدائب نحو الاهتمام بالهيمنة على الشكل في انتاجه الفني، القوة التلقائية والميزة الحسية في فن المصور "بتر بول روبنز" Peter Paul Rubens وأيضاً في استخدام الفرنسي "ديلاكروا" Delacroix للكتل الدائرية لتجسيد حجوم الأشخاص. وهكذا كلما عظم شأن الفنان، ازداد حدسه وتفسيره الضمني، واندفاعه الإبداعي، وهيمنته الخلاقة، من أجل تحقيق جمال الشكل الفني.

هكذا يتأكد لنا أن الحقائق النفسية التي لا يمكن تفسيرها بالطريقة الفيزيائية لا تحتاج إلى برهان. أن الرموز هي المسئولة عن تحويل الطاقة النفسية "الليبيدو" عن مجراها الطبيعي، لتأدية أغراض ثقافية. غير أن الرمز كثيراً ما يأتي كحدس يتبدى غالباً في الأحلام. وقد لوحظ قيام القبائل، في الثقافات البدائية، بأفعال يمهدون فيها لعمليات القنص والحرب، مثل الرقص والاحتفالات السحرية، وهدفهم من ذلك "تحويل" "الليبيدو" إلى العقل الضروري، وأن تقصى التفاصيل التي تجرى بها مثل هذه الاحتفالات ليظهر لنا شدة الحاجة إلى حرف الطاقة الطبيعية عن مجراها الأصلي.

أن تحويل الطاقة النفسية "الليبيدو" إلى رموز لم يزل يجرى منذ فجر الحضارة، ويرجع إلى شيء عميق جداً من أصل الطبيعة البشرية. لقد أفلح الإنسان، وعلى مر التاريخ في اقتطاع جزء معين من الطاقة، وحرفه عن الانصباب في مجرى الغريزة، غير أن الإنسان ما يزال في حاجة إلى "قوة الرمز التحويلية"[14] من أجل أن تؤدي وظيفتها الإعلائية. من هنا اكتسبت الأحلام أهميتها في نظرية "يونج" على اعتبار أنها تمثل الآثار الطبيعية التي مصدرها النفس، وسر غموضها يرجع إلى لغتها الرمزية التي تعبر عن مقاصد واقعية، فإنها

تستخدم طرق المجاز، وهي أيضاً مشحونة بطاقة انفعالية ورمزية، وذلك ما يحدد مكانتها كوسيلة لابتداع أعمال الفن العظيمة.

نتائج الدراسة:

أسفرت الدراسة عن النتائج التالية:

1- إن التعرف على دور النظريات وأراء المفكرين بخصوص التربية الفنية يكون له دور كبير في الوعي الذهني لدى ممارسي الفنون بشتى مجالاتها.

2- تحسن مستوى الطلبة والأساتذة نوعاً ما بعد دراسة تلك النظريات والتعرف على أراء المفكرين بشكل ملحوظ ومباشر من خلال إنتاج أعمال فنية مبدعة ورائعة.

3- أثبتت الدراسة بأن هناك تنوعاً في الرؤية الإبداعية لدى ممارسي الفنون في قسم الفنون بكلية الآداب جامعة الزاوية والتي جسدت من خلال تعدد الأساليب والاتجاهات الفنية في الأعمال الفنية فكان التنوع ما بين الواقعية والانطباعية والتعبيرية والتجريدية.

توصيات الدراسة:

1- ضرورة مراعاة تحسين المنهج بالعديد من الأنشطة التي تساعد في ربط الطلبة بدراسة تاريخ الفنون بشكل أكبر والاهتمام بتوفير الكتب والمراجع الخاصة بدراسة الفنون عبر مراحله التاريخية.

2- ضرورة تدريب أعضاء هيئة التدريس على استخدام أساليب وأنواع النشاط في التربية الفنية ومجالاتها الأمر الذي يسهم في ربط التربية بالفنون مما ينتج عنه توطيد العلاقة بأسلوب تربوي حديث.

3- العمل على فتح العديد من قنوات الاتصال بين القسم ومؤسسات المجتمع المختلفة مثل (المتاحف والآثار والأماكن السياحية والمكتبات العامة) والمعارض الفنية بالشكل الذي يساعد في التنسيق باعتباره مؤسسة تعليمية نظامية ومؤسسات المجتمع باعتبارها مؤسسات تربوية متخصصة في نشر الوعي وتنميته بأسلوب تربوي علمي.

المراجع والمصادر:

1- الكسندر روكشا: الإبداع العام والخاص، ترجمة: د. غسان عبدالحي أبو فخر، عالم المعرفة، الكويت، 1989م، ص144.

2- روبرت أ. مولو: الابتكارية، ترجمة: حسن حسين فهمي، دار المعرفة، القاهرة، 1966م، ص29.
3- محمود البسيوني: التربية الفنية والتحليل النفسي، دار المعارف بمصر، 1972م، ص18.
4- إ. نوكس: النظريات الجمالية، تعريب د / محمد شفيق شبا، منشورات بحسون، بيروت، 1985م، ص36.
5- كريستيان ديروش: الفن المصري القديم، ترجمة: محمود النحاس، وآخر، مؤسسة العرب، مصر، 1966م، ص41.
6- هربرت ريد: الفن والمجتمع، ترجمة فارس متري ضاهر، دار القلم، بيروت، 1975م، ص15.
7- دريني خشبة: أساطير الحب والجمال عند اليونان، دار الشئون الثقافية، بغداد، 1986م، ص28.
8- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2002م، ص34.
9- أميرة حلمي مطر: المرجع السابق، ص37.
10- إنوكس: النظريات الجمالية، مرجع سابق، ص45.
11- د. محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1974م، ص56.
12- روزنتان يودين: الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ب.ت، ص74.
13- مصطفي سويف: دراسات نفسية في الفن، مطبوعات القاهرة، مصر، 1983م، ص713.
14- هربرت ريد: الفن اليوم، ترجمة: محمد فتحي، وجرجس عبده، دار المعارف، مصر، 1981م، ص19.