حوليات آداب عين شمس المجلد 52 (عدد إبريل – يونيو 2024)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

العلاج بالفن بين علم الجمال وسيكولوجية الفن

ولاء محمد علي محفوظ*

مدرس بقسم الدراسات الفلسفية، كلية الآداب جامعة عين شمس
Mahfouzwalaa7@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2024/03/06
تاريخ قبول البحث: 2024/03/27
تاريخ النشر: 2024/06/30

المستخلص:

تهدف الدراسة إلى تَعَرُّفِ الأُسُسِ الإستطيقية للعلاج بالفن بين علم الجمال وسيكولوجية الفن.كذلك تهدف إلى توضيح دور كلٍّ من اللاشعور والحدس في عملية العلاج بالفن. هذه الأهداف تطرح كثيرًا من التساؤلات؛ منها: هل الفن ضروريٌ – بالفعل– بالنسبة للإنسان؟ كيف يتعافى الإنسان بالفن؟ كيف استطاع الفن أن يخلق عالمًا موازيًا لعالم الواقع؟ وما هي العلاقة بين الفن وسيكولوجية الفن؟ وكيف يُعَدُّ الفنُ إضاءةً داخلية للنفس البشرية؟ وهل يستطيع الإنسان أن ينفس عن مكبوتاته وضغوطه وانفعالاته من خلال الفن؟ كيف يكشف الفن عن التجارب المضمرة في اللا شعور ويطفو بها على سطح الشعور والوعي؟ ماهو القاسم المشترك بين الفن وعلم النفس؟ وما الدور الذي يلعبه الرمز في عمليتي الحدس واللاشعور؟ كيف يتم العلاج بالفن من عملية الإنفعال؟ كيف يستعيد الإنسان توازنه النفسي، ويحقق سعادته من خلال الفن؟ كيف تمهد المعرفةُ المباشرة (الحدس) الطريقللوصول لأعماق اللاشعور وإدراك كل مكبوتاته؟

تتناول دراستنا أربعة محاور أساسية؛ هي:الحدس، واللاشعور، والرمز، الانفعال.

إن الفن وَسَطٌ تعبيري مهم، وله طبيعة خاصة، وتأثير ثابت ومحسوس. يتفوق العمل الفني(الصورة، والمنحوتة، واللوحة، والفيلم، والمسرحية...إلخ على الكلمات في كونه يستطيع أن يعكس العالم الداخلي للفرد،ويستثير كثير من المشاعر والانفعالات المختلطة. لذلك فالفن هوالوسيلة التي يعبر من خلالها الفرد عما يدور في داخل أعماقه. إن تعبير الفرد عما يدور بداخله من خلال الرسومات والأعمال الفنية – على سبيل المثال – هي انعكاس لشخصيته وقدراته واهتماماته وصراعاته. ليس بالضرورة أن يكون مبدعًا ومتقنًا للعمل

الفني ولا مُتَلَقِّيًا محترفًا لطرائق النقد وأساليبه. يكفي الاستضاءة العلاجية فحسب التي تتحقق من خلال قيام المريض بالعمل الفني بنفسه، أو بتذوقه وتلقيه.

لتحقيق هدف الدراسة كان لزامًا علينا أن نستخدم منهجًا تكامليًا قوامُه التحليل النقدي المقارن.

الكلمات المفتاحية: الحدس، اللاشعور، العلاج، الفن، الرمز، الوعي، التنفيس، الانفعال.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس 2024.

تمهيد

يُعَدُّالعلاج بالفنون التشكيلية والتعبيرية نوعًا من أنواع العلاج النفسي، يمنح المريضَ القدرةَللتعبير الانفعالي الحُرِّعن طريق الرسم، والنحت، والتصوير، والكتابة الأدبية،كما أنه يسمح أيضًا بالتعبير عن المشاعر والأفكار والتجارب الشخصية. يُعَدُّ هذا النوع من العلاج فعَّالًا في مساعدة الأشخاص على البوح بمكنونات أنفسهم بطريقة إبداعية كي يتحقق التوازن النفسي[1]. لايلزم أن يكون المريض موهوبًا أو مبدعًا في ممارسة الفن أو تلقيه ونقده، لكن الأكثر أهمية هو تعافي الفرد من خلال عملية الاستضاءة بالفن[2].لكن كيف يتفاعل علم الجمال مع سيكولوجية الفن في عملية العلاج بالفن؟

«علم الجمال» **Aesthetics** هو فرع من فروع الفلسفة يهتم بدراسة طبيعة الفن، والخبرة الجمالية، والإدراك الجمالي.ويشمل هذا العلم تحليل المفاهيم مثل: التلقي،والجمال، والفن، والتذوق، والقيمة الجمالية، والقيمة الفنية، والإدراك الحسي؛كما يسعى إلىفهم كيف ولماذا تؤثر الأعمال الفنية على المرء، وكيف يمكن أن تعبر– هذه الأعمال الفنية – عن مشاعره وتجاربه وخبراته الجمالية؟ ومن هذا المنطلق، يركز علم الجمال على الإشكاليات الفلسفية المتعلقة بماهية الجمال وكيفية إدراكه، وما يجعل شيئًا ما جميلًا، والحكم الجمالي، وكيفية تقييم العمل الفني، وتحليل الصفات الجمالية مثل: التوازن، والتناغم، والألوان، والأشكال، وطبيعة الحكم الجمالي، والفني، وعملية التلقي، والنقد والتأويل[3]. أما سيكولوجية الفن أو("علم نفس الفن")**Psychology of Art** يدرس كيفية تأثير العمليات النفسية على إبداع الأعمال الفنية وتلقيها، ويشمل أيضًا فهم الإدراك الحسي، والتفاعل الوجداني، والإحالات النفسية العميقة التي تكمن خلف الأعمال الفنية. وفضلًا عن ذلك؛ فإنه يسهم في مساعدة الأفراد على التعبير عن مشاعرهم، وخبراتهم، وتجاربهم من خلال الفن، كما أنه يوضح كيفية استخدام الفن بوصفه استراتيجية للتواصل غير اللفظي، والتعبير عن المشاعر والانفعالات المقموعة[4]. في عملية العلاج بالفن يعَّد تفاعل سيكولوجية الفن وعلم الجمال أمرًا بالغ الأهمية، حيث يجمع بين فهم العمليات النفسية، وتأثير الجمال، والتعبير الفني على الصحة النفسية والوجدانية للأفراد. ويسهم هذا التفاعل في الاستبصار بآليات علاجية فعالة، تستفيد من الممارسات التعبيرية والجمالية في الفن، للتعافي من الاضطرابات النفسية والعقلية.

إذًا، لماذا الفن؟ هذا السؤال بالغ الأهمية، لأنه يوضح المساحة الآمنة، والعالم الموازي، الذي يستطيع الإنسان الهروب إليه لكي يُعَبِّرَ من خلاله عن تجربته الفردية وشحنته النفسية، سواء أكانت إيجابية أو سلبية. لذلك هل يُعَدُّ الفن ضروريًا بالنسبة للإنسان؟ الإجابة قطعًا ستكون بالإيجاب؛ لأن الإنسان يحتاج إلى الفن ليجعل حياته أكثر توازنًا وسلامًا؛لذلك يبحث عنه لكي يجد فيه ملجأ للتنفيس عن أحزانه وانفعالاته ومكبوتاته العاطفية والنفسية والفكرية. كما يحتاج الإنسان إلى الفن كي يأخذ منه موضوعات لإقامة علاقات مع الآخرين وإثراء الفكر والوجدان، ويحتاج إليه كذلك في فترات التوتر والضعف والأزمات.

إن معايشة العمل الفني–سواء بالإبداع أو بالتلقي– يمنحنا قدرًا كبيرًا من الشجاعة، التي تمدنا بنفحة من العون والقدرة على تخطي الصعاب وتذليل العقبات[5]. ومن هنا يمكن القول إن الذين يعانون من الاضطرابات العقلية والنفسية ينجذبون بشكل ما إلى الإبداع أوالتلقي؛ لأنه يسمح لهم بالتعبير عن أنفسهم بطرق أخرى، غير التصريح المباشر الذي قد

يكون أصعب في معالجة أحوالهم. بالإضافة إلى أن التعبير عن طريق الفن والكتابة يُعَدُّ شكلًا من أشكال العلاج النفسي غير المباشر[6].

يمكن للفن أن يكون أداة فعالة في التعافي العقلي والنفسي، أو بوصفه وسيلة للتغلب على القلق والتوتر، والكشف عن جوانب متعددة من خبايا الشخصية، بالإضافة إلى تعزيز الوعي الذاتي، عن طريق دمج العملية الإبداعية مع آليات العلاج النفسي[7]، بخاصةٍ في جلسات العلاج الجماعي، أو جلسات تعديل السلوك، ويمكن استخدامه لكل الفئات العمرية، بدون أي مشكلة.

العلاج بالفن والأنثربوصوفيا(*)

"الأنثروبوصوفيا" **Anthroposophy** فلسفة روحية تأسست في أوائل القرن العشرين على يد الفيلسوف النمساوي"رودلف شتاينر"[(**)]Rudolf Steiner(1861–1925).تسعى الأنثروبوصوفيا إلى الجمع بين العلم والروحانية وتطوير فهم أعمق للنفس البشرية والعالم، من خلال منظور روحي يعتمد على التجربة الروحية المباشرة؛ حيث يعتقد "شتاينر" أن الإنسان يمكنه تطوير قدرات إدراكية تتجاوز الحواس المادية لفهم العوالم الروحية[8].

سعى"شتاينر" إلى تحقيق التوازن بين المعرفة العلمية والمعرفة الروحية، حيث دمج المعرفة الروحانية في الحياة اليومية وطبقها في مجالات مثل التعليم، والفن[9]. وتُعَدُّ نظريات العلاج بالفن في فلسفة الأنثروبوصوفيا نظرياتٍ متأصلةً في الطب، لها جذور في الفنون بالتوازي مع الطب. وقد اعتمد العلاج بالفن– من وجهة نظر شتاينر – على أن للمرض جذورًا في الروح، وأن العمل الفني تعبير عن الروح، حيث كان الهدف من العلاج بالفن هو تقوية الانسجام والتناغم بين الروح والجسد وتحقيقه، مما يساعد على اكتشاف المرض وتشخيصه والتعافي منه. وقد قام الأساس الطبي للعلاج بالفن على التعاون المبكر بين "رودلف شتاينر" ومجموعة من الأطباء والفنانين، عن طريق الدمج بين الدراسات النفسية والطبية والفنية[10].

اعتقد "شتاينر" أن البشر شاركوا بشكل أكبر في العمليات الروحية في العالم من خلال وعي يشبه الحلم، ولكنهم أصبحوا فيما بعد مقيدين بارتباطهم بالأشياء المادية؛ لأن الدوافع أصبحت تخاطب الغرائز، بعد أن كانت تخاطب العقول،لأن إعادة إدراك الأشياء الروحية تتطلب تدريب وعي الإنسان للارتقاء به فوق الاهتمام بالمادة، وإمكانية تحقيق هذا الهدف من خلال تمرين العقل والروح متاحة للجميع ويمكن تحقيقها[11].وفي هذا الإطار يشدد "شتاينر" على أهمية التأمل والتمارين الروحية لتنقية البصيرة الروحية، حيث تهدف هذه التمارين إلى تنقية النفس من الشوائب المادية ومد جسور جديدة للإدراك الروحي[12].

تطور العلاج بالفن منذ عام ١٩٤٠ في أعمال عالمة النفس الشهيرة، مارجاريت نومبورج[(*)] Margaret Naumburg(1890–1983).كذلك ترى جانج[(**)]Maxine Borowsky Junge (1959–)– الرائدة في مجال العلاج بالفن –، أن العلاج بالفن تطور من نظرية التحليل النفسي ونظريات الشخصية، حيث افترض عالم النفس النمساوي

"سيجموند فرويد"Sigmund Freud (1856–1939)أن الذكريات والأفكار والرغبات والمشاعر يعبر عنها خلال الأحلام، بينما يعتقد عالم النفس السويسري"يونج"(***) Carl Jung(1875–1961)–وهو أحد تلاميذ "فرويد" – أن الرموز تخرج على نحو لاشعوري، في الفن وليس عن طريق الأحلام[13].وهنا نتسأل، كيف نظر التحليل النفسي إلى الفن؟ وكيف استعان به؟ هل استطاع الفن أن يكشف عن خبايا اللاشعور؟ هذا ما سوف نعرضه في الصفحات التالية.

سيكولوجية الفن

سيكولوجية الفن هي دراسة كيفية تأثير الفن في العقل، والنفس(الشعور واللاشعور)، وكيفية تفاعل الأفراد مع الأعمال الفنية، سواء كانوا مبدعين يمارسون الفن أو متلقين، بما في ذلك العمليات الإدراكية والوجدانية التي يمرون بها، وكيفية تأثير هذه الأعمال في مشاعرهم وأفكارهم[14].

والفن في نظر "فرويد" هو أحد أهم فروع المعرفة الإنسانية، الذي مازال الإنسان يحتفظ فيه بقدرة فكرية كبيرة؛ حيث ينطلق الفنان– تحت سيطرة رغباته اللاشعورية– إلى إبداعأعمالٍ فنية تستثير انفعالاتنا، وإن كانت في الواقع لا تزيد عن كونها ضربًا من الخداع أو الإيهام. وتأتي هذه الأعمال معبرة عن حياة الإنسان (الفنان/المريض) اللاشعورية بما فيها من ذكريات مكبوتة وضغوط ورغبات غير مشبعة تعود إلى مرحلة الطفولة [15].

إن هدف الفن الذي يقدمه الفنان السريالي–على سبيل المثال–هو اللجوءللفن بوصفه وسيلة تمكنه من النفاذ إلى خزونات اللاشعور المكبوتة، ثم يُخْرِج هذه العناصر كيفما يتراءى له بالصور الأقرب إلى الشعور، وأيضًا بالعناصر الشكلية الخاصة بأشكال الفن المعروفة (التصوير، والنحت، والرسم، والسينما، والمسرح). وقد رأى عالم النفس البريطاني"جلين ويلسون G. Wilson"(ولد 1924) أن كثيرًا من أفكار "فرويد" مثل:"عقدة أوديب واللاشعور"، وكذلك أفكار "يونج"عن "الأنماط الأولية"، هي أفكار مستوحاة من كتابات المؤلف الموسيقي الألماني الشهير "ريتشارد فاجنرRichard Wagner(1813–1883) وأعماله، بل يصل الأمر عند ويلسون إلى وصف "فاجنر"بالأب والملهم الحقيقي للتحليل النفسي[16].ليس هذا فحسب، بل قام "فرويد" بتحليل كثير من أعمال المؤلفين والفنانين أمثال:(شكسبير، وليوناردو دافنشي، ومايكل أنجلو) مما يدل على أهمية الفن بالنسبة للتحليل النفسي وسيكولوجية الفن.

اجتهدعالم النفس الفرنسي "شارلبودوان"Ch. Beaudion (1893–1963)، فيكتابه "التحليل النفسي للفن"،في أن يطبق منهج "فرويد" على العمل الفني، فذهب إلى أن الإبداع الفني إنما هو انفجار لاشعوري، مثله في ذلك مثل:الأخطاء اللاشعورية والأحلام وزلات اللسان، التي تحدث في الحياة الشعورية، لتلك الرغبات التي لم ينجح الوعي في السيطرة عليها أو كبتها.والدليل على ذلك أن رغبات الإنسان العميقة، وميوله الجنسية غير المشبعة؛ لابد من أن تسبق ظهور العمل الفني؛ لكي لا تلبث أن تتحقق فيه، وتتكشف معه، وتكتمل به[17].وتجمع سيكولوجية الفن بين التعبير العاطفي والفهم النفسي للجمال، وذلك على نحو يتيح للأفراد استكشاف مشاعرهم، وخبراتهم، وتجاربهم العميقة من خلال ممارسة الفن، أو تلقي الأعمال الفنية ونقدها[18] .

يعبرالفن–إذن– عن مكنونات الشعور واللاشعور، بما في ذلك الرغبات المقموعة، والذكريات المكبوتة، والصراعات الداخلية؛ سواء مع الأنا أو مع الآخر. ويرى التحليل النفسي أن الفن يمكن أن يكون وسيلة للإنسان للتعبير عن هذه المكنونات النفسية بطرق رمزية[19].

يشير بودوان أيضًاإلى أن القوانين التي تتحكم في آليات الحلم؛مثل: التكثيف والإبداع والنكوص، هي نفسها التي تتحكم في آليات الإبداع الفني. فالفن مثل الحلم من حيث إنه يخضع لتأثير الميول الجنسية والرغبات المكبوتة المحرمة التي تُلْزم الفرد بأن يختار واحدًا من أمرين: إما الصراع مع الوسط الاجتماعي، أو التوازن النفسي الباطني. والفن مثل الجنون من حيث إنه تحرر من العقد الغامضة؛ فهو إما انطلاق للطاقة وتحريرها، وإما تطهير وإحلال لما هو مقبول، وتبعًا لذلك فإن إستطيقا اللاشعور التي نجدها عند الفنان السريالي إنما هي أثر من آثاراتجاه التحليل النفسي. وهكذا يكون العمل الفني عنده بمثابة بلورة، أو إسقاط، أو إعلاءاللاشعور[20].

أشار "فرويد" في تحليله للإدراك أو التذوق في مجال الفنون، إلى أن مصادر المتعة التي يحصل عليها المتلقي للعمل إنما تكمن في اللاشعور، فالفن – في رأيه – يقدم للمتلقي حافزًا إضافيًا إضافي؛ بمعنى أنه يسمح لمتلقيه بالاستمتاع بمادة قد تكون مهددة للنفس أو ضارة بها، إذا قدمت بشكل آخر أكثر مباشرة، وأن المرء يكون كذلك غير واع بمصادر المتعة وأسبابها التي يحصل عليها من تلقيه للعمل الفني. ويذهب "فرويد" إلى أن غاية الفنان هى أن يوقظ بداخلنا تلك الحالة العقلية نفسها التي كانت موجودة لديه، وتدفعه نحو الإبداع[21].

قدم عالم النفس ومؤرخ الفن الأمريكي "إرنست كريسErnst Kris (1900–1957) تَحْلِيلاً نفسيًا للأعمال الفنية والفنانين والمتلقين، بغرض استكشاف العوامل اللاشعورية التي تسهم في الإبداع الفني. وفهم العمليات النفسية التي تكمن وراء الإبداع الفني والتفاعل مع الأعمال الفنية. تتضمن هذه العمليات الإدراك الحسي، والانفعال الوجداني، والإدراك المعرفي، والتأثيرات الثقافية والاجتماعية على الخبرة الفنية[22]. وتستخدم إستراتيجيات مثل تحليل الألوان، والأشكال، والرموز من علم الجمال لفهم أفضل للتجارب النفسية للأفراد، مما يساعد في توجيه العلاج نحو الكشف عن التوترات، والضغوط، والذكريات والأفكار المكبوتة[23].

ومن هذا المنطلق،رأى "فرويد" في الفن وسيلة لتحقيق الرغبات في الخيال، تلك الرغبات التي أحبطها الواقع إما بالعوائق الطبيعية،أو بالعادات والتقاليد، أو بالمثبطات الأخلاقية. فالفن إذًا –في رأيه– نوع من الحفاظ على الحياة، لأن الفنان المبدع في رأي "فرويد"هو إنسان محبط في الواقع؛ لأنه يريد إشباع رغبات لكن تنقصه الوسائل لتحقيق هذه الإشباعات؛ ومن ثم فهو يلجأ إلى التسامي بها، وتحقيقها خياليًا. ويحصل الفنان على بعض هذه الإشباعات أو كلها من خلال قوة تأثيره في المتلقين بفنه[24].

ومن الواضح أن فكرة "فرويد" حول إعادة وضعالفنان للأشياء معًا بطريقة جديدة، فكرتلها ملاءمتها بالنسبة لخبرة المتلقي للعمل الفني، الذي قد تمثل له هذه التنظيمات الجديدة منزلة الحقائق الجديدة والصور عالية القيمة التي يمتزج فيها الواقع الداخلي بالواقع الخارجي.حيث يرى "فرويد" أن العناصر الشكلية في العمل الفني تمثل لناوسيلة للتحفيز، ومجال

للتنفيس عن المتع الأخرى الأعظم التي تنشأ عن المنابع السيكولوجية الأعمق. واستمتاعنا الحقيقي بالعمل الفني، إنما ينشأ عن ذلك التحرر من الضغوط الموجودة في عقولنا، وقد يكون الأمر كذلك لأنه يرجع إلى سيطرة الفنان علينا، من خلال الاستمتاع بأحلام يقظتنا الخاصة، دون ندم شخصي، أو شعور ما بالخزي، أو الخجل[25]. كذلك يُعَدُّ الفن حيلة دفاعية للفنان وغير الفنان، حيث يتمكن المرء من التعامل مع مشاعره وتجاربه المؤلمة عن طريق التعبير الفني، مما يساعد في تخفيف التوتر النفسي، والخوف، والقلق[26].

الفن –إذن– وسيلة للاستمتاع بموضوعات وخبرات في الخيال يصعب الاستمتاع بها في الواقع نتيجة لأسباب أخلاقية أو مادية متنوعة، وهو كذلك، وسيلة للاستمتاع دون شعور بالخوف أو الذنب أو التهديد للذات كما يحدث عندما يتم تحقيق مثل هذه المتع وإشباعها في ظل هذه الظروف في الواقع خارج عالم الفن[27].

نستطيع أن نعطي مثالًا حتى نوضح الفكرة؛ يتم تشجيع المريض على رسم ما يشعر به دون وتقدير الجوانب الجمالية للأعمال (من خلال علم الجمال) لتقديم تحليل شامل ودقيق للرسومات التي رسمها المريض[28]. ويدرس المعالج تأثير الألوان المختلفة على الحالة النفسية للفرد، مستفيدًا من علم الجمال لفهم الخصائص الجمالية للألوان، وعلم نفس الفن لفهم التأثيرات الانفعالية والوجدانية لهذه الألوان[29].

تطورت وجهة النظر حول الفن داخل مجال التحليل النفسي، ونُظر إلى إتقان العمل الفني بوصفه نشاطًا مستقلا للأنا؛ ومن ثم أصبح يُنظر إلى العمل الفني بوصفه ينتج عن الطاقة الغريزية أو الحيل الدفاعية. وأصبح الاهتمام الأكبر موجهًا نحو العمليات الخاصة بمبدأ الواقع الاجتماعي الذي تقوم الأنا فيها بدور كبير، أكثر منه موجهًا نحو اكتشاف العمليات الخاصة بمبدأ اللذة الغريزي المندفع – بشكل جامح – كما كان الحال لدى "فرويد"[30].

قدم "أرنست كريس" رؤية مفصلة حول الخبرة الجمالية تشتمل على ثلاث مراحل[*] هي: التعرف على العمل الفني، ثم التوحد معه، ثم التوحد مع الطريقة التي أنتج من خلالها هذا العمل الفني. وكي نمارس الخبرة ينبغي أن نقوم بتغيير أدوارنا، بمعنى أننا نبدأ هذه الخبرة بوصفنا جزءًا من العالم الذي أبدعه الفنان، ثم تنتهي ونحن مبدعون مشاركون لهذا الفنان، أينوحد أنفسنا معه.وهنا نظر "كريس"للفن بوصفه عملية تواصل وإعادة إبداع، يؤدي فيها الغموض دورًا مركزيًا، وذلك من خلال إعادة قراءة الرموز التي يحملها العمل الفني، وإن الإبداع الفني يوجه نحو المتلقي، وإن التعبير الذاتي يكون جماليًا فقط عندما يتم توصيله إلى الآخرين؛ وهذا يعني أن العملية الإبداعية تكتسب خصائصها الجمالية المرجوة من خلال إعادة قراءة المتلقي لها[31].

وهنا تظهر أهمية التحليل النفسي الذي يقوم بمهمة فهم الرموز والأشكال الفنية المقدمة في العملية الإبداعية؛ حيث يعتقد أن هذه العناصر تحمل معاني نفسية أعمق مرتبطة بتجارب المرء ومشاعره[32].فما هو مشترك بين الفنان والمتلقي هو الخبرة الجمالية ذاتها، وليس المحتوى الخاص بالعمل الفني الموجود سلفًا، فعملية الحوار والتفاعل بين المبدع والمتلقي لا تكمن في نوايا الفنان أو مقاصده ولا في نوايا المتلقي أو مقاصده، بقدر ما تكمن في عملية إعادة الإبداع والقراءة التي يقوم بها المتلقي. ومن أجل أن يحدث هذا الحوار والتفاعل بين المبدع والمتلقي، ليس من الضروري أن يوجد داخل المتلقي ما كان موجودًا بالضبط لدى الفنان في أثناء عملية الإبداع. كما أن المعلومات الخاصة حول الفنان، قد لا تكون

أمرًا ضروريًا لحدوث الخبرة الجمالية المكتملة، إن ما يهم هنا هو ما يستثيره العمل الفني بداخلنا، ومن هنا تعددت تفسيرات العمل الفني الواحد[33]؛لأن طريقة تلقي العناصر المرئية في العمل الفني، وكيفية تأثيرها في الإدراك والمعرفة والوجدان، تختلف بعدد المتلقين[34].

نستنتج مما سبق، أن خبرة التلقي رغم تشابهها مع خبرة الإبداع، فهي ليست بالضرورة خبرة متطابقة معها، هذا رغم أنها تكون في جوهرها بمنزلة عملية إعادة لفعل الإبداع ذاته، بمعنى عملية تتحرك من التلقي السلبي إلى الاندماج الإيجابي، فالمتلقي يقبل دعوة الفنان له لمشاركته في إبداعه الخاص، ومن ثم تحدث عملية تواصل نفسي مكثف خاص مع عمله، وخلال ذلك يصبح الكبت الضار المتحكم فيه بقوة صارمة، سارًا وممتعًا. لقد عبر آخرون عنه، وجسدوه في عمل خارجي، ومن ثم انتفى التهديد المرتبط به بالنسبة لنا[35].

كذلك يُسْتَخدم التحليل النفسي لفهم شخصية القائم بالعمل الفني (سواء أكان فنانًا أو إنسانًا عاديًا، يلجأ إلى الفن ليعبر عما بداخله، عندما تعجز اللغة عن ذلك) من خلال دراسة أعماله الفنية، حيث يمكن أن تعكس هذه الأعمال سمات شخصية معينة ونمط التفكير الخاص بها. لذلك وضح "فرويد" العلاقة بين مكنون اللاشعور والسيرة الذاتية والإبداع الفني لشخصية"دافنشي"، من خلال أعماله الفنية[36].

أوضح "جلين ويلسون" في كتابه "سيكولوجية فنون الأداء"، أن استمتاعنا بالأعمال الفنية خاصة "المسرح والسينما" (أفلام الرعب والكوميديا)، يعتمد على وجود عاملين أساسيين هما: الشعور بالتهديد، ثم الشعور بالأمن. فنحن نشعر بالتهديد والقلق والرعب خلال مشاهدتنا للأعمال الفنية التي تستثير هذه الانفعالات، لكن هذه المشاعر تكون ثانوية؛ وذلك لأننا نعرف أن الأحداث التي تستصدر هذه الانفعالات لدينا لا تحدث لنا، بل تحدث لآخرين غيرنا، يقفون هناك على خشبة المسرح، أو نشاهدهم على شاشة السينما، وفي الوقت نفسه الذي تشعر فيه بالتهديد؛ تشعر بالأمن، وهو أمن يحل، وتحل معه المتعة عند نهاية العمل الفني. ولا تتطابق خبرة التلقي مع خبرة الإبداع بشكل تام، لكنها – دون شك تعود – إلى المصادر اللاشعورية ذاتها الخاصة بالإبداع. إن المتلقي هنا، وعلى نحو تدريجي، يسيطر على الموقف، وقد يحصل على بعض الإثارة أو المتعة في النهاية، وقد يتحرر من الضغوط الخاصة به. تلك الضغوط التي تنشأ عن وجود حواجز تفصل بين العمليات الشعورية واللاشعورية، وهذه الحواجز هي التي تتلاشى خلال عملية الإبداع، وخلال عملية التلقي أيضا[37].

الفن بوصفه إضاءة داخلية(*)

يشير"الفن"، بوصفه إضاءة داخلية "للنفس واللاشعور، إلى فكرة أنه يمكن أن يكون وسيلة لاكتشاف الجوانب العميقة، وغير الواعية من النفس البشرية والتعبير عنها من خلال العملية الإبداعية، ويمكن للفنانين أن يكشفوا عن مشاعر وأفكار غير واعية، مما يمكنهم من التواصل مع أعماق ذواتهم والتعبيرعن تجارب إنسانية مشتركة[38].

الإضاءة الداخلية عملية مزدوجة من التفكيك والتركيب، بمعنى تفكيك الأوضاع السابقة للوجود، وإعادة تشكيلها على نحو جديد في عمل فني أو أدبي. وبذلك تخلق لغة، أو بالأحرى شفرة مخالفة يستعاد التواصل والحوارمن خلالها على أساس مختلف[39]. وهذا يشير إلى القدرة الفريدة للفن في الكشف عن المشاعر والأفكار الداخلية التي قد لاتكون واضحة

على السطح. هذا يتم من خلال استخدام الرموز والألوان والأشكال، التي تعبر عن تجارب غير واعية وتمنحها شكلًا ملموسًا[40].

ويتحول الواقع الموجود إلى مجرد مادة خام طيعة؛ أي مجرد وسيط يتشكل منه العمل الفني،وكأنها نوافذ يطل منهاالفنان والمتذوق، على عوالم جديدة؛ أوهي بمنزلة عيون مختلفة تحطم الألفة، وتتجاوزها فتجدد الحياة في رماد السكون والاعتياد، وتعيد قراءة ما توارى عن الاهتمام، وذلك برميها لحجر في المياه الراكدة، وبسبر أغوارالتجارب، وإعادة ترتيب الأشياء وتشكيلها، أو بإعادة قراءة العلاقات والصلات بين المفردات[41].إذًا الفن يمكن أن يكون وسيلة للوصول إلى أعماق اللاشعور الفردي والجمعي، ويمكن للفنان – من خلال العملية الإبداعية –أن يعبر عن الصراعات الداخلية، والأحلام، وزلات اللسان التي تنبثق من اللاشعور الجمعي. ويسهم هذا في تحقيق فهم أعمق للنفس البشرية والعالم الخارجي[42].

الفنان بإضاءته الداخلية ينكر الواقع الذي اغترب عنه في ظل سيطرة الاستجابات النمطية المكررة، فما يلبث أن يصبح بإضاءته الداخلية وجودًا مذعنًا لسيطرة الإنسان، مبدعًا أو متلقيًا، فيستعيد تجدد الوجود وديمومته بعد أن اختزلتها قوالب العادات وصنفتها. فهي في نهاية الأمر نوع من إعادة اكتشاف الواقع، أو ابتكاره تمهيدًا للسيطرة عليه، أو تبديدًا لتصنيفه السابق، ووضعه من جديد أمام أعيننا[43].يمكن للفن، في سياق التحليل النفسي، أن يكون أداة فعالة لفهم النفس وتفسير اللاشعور، حيث تعطي العملية الفنية الفرد فرصة للتعبير عن مشاعر هو رغباته المقموعة، مما يمكنه من التعامل مع الصراعات الداخلية والتجارب العاطفية[44].

المحور الأول: إستطيقا اللاشعور

مفهوم اللا شعور،وفقًا لفرويد،هو جزء من النفس يحتوي على الأفكار والمشاعر والرغبات التي تم قمعها بعيدًا عن الوعي، بسبب طبيعتها المزعجة أو المحرمة. هذه المكبوتات اللاشعورية ما تزال تؤثر على السلوك والتفكير بطرق غير مباشرة وغير واعية.وفقًا لفرويد، يتم الوصول إلى محتويات اللاشعور من خلال التحليل النفسي، وهو وسيلة لفهم النفس الإنسانية عبر تفسير الأحلام والأفكار التلقائية().[45]

يعني اللاشعور أيضًا، المخزون الثقافي والنفسي للفرد وللجماعة، المتراكم داخل نفس المرء، ويتسع هذا المفهوم حين يتجاوز التجربة الذاتية إلى الوعي الجمعي، فهو ليس المكبوت اجتماعيًا على مستوى الفرد فحسب، وإنما المتراكم تاريخيًّا مما أنتجته التجارب الجماعية السابقة. لذلك يُعَدُّ "اللاشعور هو مصدر الطاقة للفن، وتبدو أهميته واضحة بالنسبة للفن بوصفه لقاءً متناغمًا بين تجربة الماضي والحاضر، وبين تجربة الفرد والجماعة. ولعل أهم ما يميز دور اللاشعور في الفن، أنه يغني الخبرة الفنية سواء كانت تذوقًا أو أبداعًا بأحلام اليقظة وبذكريات الطفولة التي تصبغها بطبيعة خاصة ومتفردة، تتميز بالثراء والتجدد، كما يغنيها بالتجارب الجماعية السابقة، ويُعَدُّ اللاشعور مصدر متجدد للخبرة الجمالية، وتفرعها، وتنوعها، وغناها. ونظرًا لأهميته الكبيرة ذهب كثير من فلاسفة الفن وعلماء النفس إلى الاحتكام إلى اللاشعور وجعله العامل الأساسي لنشوء الخبرة الفنية، كذلك ربط علماء النفس عملية الإبداع باللاوعي[46].

ومن هنا يحتل اللاشعور مكانة محورية في نظرية التحليل النفسي، ويُعَدُ "اللاشعور وحدة دينامية تحوي بداخلها الرغبات الغريزية، والذكريات، والصور العقلية، والميول المكبوتة المحرمة وغير الواقعية، وهو مصدر أساسي للإبداع ولتذوق الفنون بشكل عام، ولا تعد الخبرات الإبداعية والسمات المرتبطة بالعمل الفني، من الأمور الكافية للإبداع أو التذوق فحسب، وإنما العمليات السيكولوجية المكونة للفرد هي الأكثر أهمية في الإبداع والتذوق[47].

تتضمن عملية الإبداع والتذوق الفني لكثير من العناصر الشعورية واللاشعورية التي تتداخل وتتشابك فيما بينها حتى يكاد يصعب على الفنان نفسه أن يحدد لنا بدقة دور كل من الشعور واللاشعور في صميم تلك العملية. هذا ما أوضحه "كارل يونج"، عندما أكدأن العمل الإبداعي إنما ينبع من أعماق اللاشعور، وحينما تغلب القوة الإبداعية على الحياة العادية، فلا تملك الذات الشعورية أن تتراجع أو يكون لها تأثير، وتكتفي فقط بمشاهدة ما يجري من أحداث، دون أن تكونلها يد قوية فاعلة في تغييرها. هناك كثير من العمليات الباطنية التي تتحقق في أعماق وجدان الفنان أثناء عملية الإبداع الفني، دون أن يكون هو نفسه على علم مباشر بما يحدث في باطنه[48].

وسع "كارليونج" مفهوم اللاشعور ليشمل اللاشعور الجمعي، الذي يحتوي على الرموز والغرائز المشتركة بين البشر. ويعتقد كذلك أن الحدس مرتبط بشكل وثيق باللاشعور الجمعي،حيث يأتي من الرموز البدائية التي تعبر عن تجارب إنسانية مشتركة [49].

أكد "فرويد" أهمية اللاشعورونظر للعمل الفني، بوصفه قناعًا لمبدأ اللذة، وأن محتواه مستمد من رغبات ذات طبيعة محرمة جنسيًّا أوعدوانية،وأشار إلى أن الخبرة الفنية تعطي الفرصة للمكبوتات البدائية الخاصة بإشباع الرغبة لأن تفلت أو تتخفى من الكبت، ومن ثم تستطيع أن تحقق إشباعًا رمزيًا خياليًا معينًا[50].في حين حاول الفيلسوف الفرنسي"ميشيل لاكروا" Michel Lacroix (1946) أن يثبت أن فعل الإبداع ليس وجدًا صوفيًّا، أو حدسًا دينيًا، أو إشراقًا إلهيًا، بل هو فن،وعمل، وإرادة. نجدآرثر شوبنهورArthur Schopenhauer(1788–1860) يؤكدأن الإبداع هو ضرب من الاجترار اللاشعوري[51].

أكد فرويد؛ تميز الفنان بمرونه خاصة في تعامله مع الكبت، وأن الفنان من خلال تكوينه لفضاء خيالي مُوَازٍ يفعل ما يفعله الطفل نفسه وهو يلعب، والراشد وهو يحلم.واعتقد كذلكأن متعة التلقي للعمل الفني هي متعة تماثل متعة الإبداع؛ لذلك نظر إلى الإبداع والتذوق على أنهما متناظران ومتماثلان على نحو جوهري؛ وذلك لأن كل منهمايستمد طاقته من عملية التحرر من تلك القيود الخاصة بالكبت اللاشعوري[52].

إذن– اللاشعور– لا يعرف الزمن ولا يميز بين الماضي والحاضر والمستقبل، والأحداث والمشاعر المكبوتة تظل نشطة كما هي دون أن تتغير بمرور الزمن. ولا يتبع اللاشعورقواعد المنطق والترتيب العقلاني للأفكار،ويمكن أن تتواجد فيه أفكار متناقضة دون أن يسبب ذلك أي صراع داخلي. إن محتويات اللاشعور لا تتأثر بالواقع الخارجي ولا تعترف بالقيود التي يفرضها. والرغبات المكبوتة قد تكون غير واقعية أو مستحيلة. اللاشعور يعبر عن رغباته وأفكاره من خلال الرموز والصور، خاصة في الأحلام. هذه الرموز قد تحتاج إلى تفسير دقيق لفهم معانيها[53].

سبق وذكرنا في حديثنا السابق كلمة "الحدس"،فما المقصود بها؟ وما علاقة الحدس بالفن؟ وما علاقة الحدس باللاشعور؟ كيف التقت المعرفة المباشرة بالمكبوتات الموجودة في أعماق اللاشعور؟ كيف أضاءت المعرفة المباشرة أعماق اللاشعور وكشفت عن مكنوناته؟

المحور الثاني: إستطيقا الحدس

يُعَدُّ الحدس – في نظرية التحليل النفسي لفرويد –أحد نواتج العمليات اللاشعورية، ويعتقد "فرويد" أن الأفكار والمشاعر المكبوتة في اللاشعور يمكن أن تظهر في شكل حدس أو شعور داخلي. ويضم اللاشعور الذكريات والمشاعر التي لايمكن الوصول إليها بسهولة، ولكنها تؤثر في السلوك والقرارات[54].

يرى أصحاب المذهب الحدسي أن الفن نوع من أنواع المعرفة، غير أنه معرفة لا تتعلق بالكليات أو بالقوانين العامة، بل تتناول ما هو فردي. وهم –وإن كان لكل منهم مذهبه ورؤيته في الفن، وفي تفسير الحدس وعلاقته بالخبرة الفنية– إنما يمثلون في الواقع حركة احتجاج على النزعة العقلية التي سادت فلسفة القرن الثامن عشر بعد الثورة العلمية في ذلك العصر. ويُعَدُّالفيلسوف الفرنسي "هنريبرجسون"Henri Bergson(1895–1941) أحد أهمرواد التيار الحدسي(*) الذي أخذ به كل من "كروتشه" و"هربرت ريد"[55].

يُعَدُّ مفهوم الحدس عند "برجسون" مفهومًا محوريًا في فلسفته، ويختلف بشكل كبيرعن الفهم التقليدي للحدس، فهو يرى أن الحدس هو وسيلة لمعرفة الواقع بطريقة مباشرة وشاملة، تتجاوز التحليل العقلي والتجريبي. يفرق"برجسون" بين الحدس والفكر العقلاني أوالتحليلي، حيث يعتمد الفكر العقلاني على التحليل والتجريد، مما يجعله محدودًا وقاصرًا عن إدراك الحياة والتجربة الإنسانية والواقع بشكل كامل. أماالحدس، فيُمكِّن الشخص من إدراك الحقيقة بشكل مباشر وآني وفوري[56]. كيف انعكس هذا التعريف للحدسعند "برجسون" على رؤيته للفن ؟

نحن في العادة ننظر للفنان بوصفه رجلًا مثاليًّا، بمعنى: أنه أقل انشغالًا وانتباهًا منا بالجانب المادي للحياة. و"برجسون" يوافقنا على هذا الرأي، ولكنه يؤكد أن انتباهه موجه إلى ما نحن في العادة غافلون عنه، فالفن في نظرهدليل على إمكان التغلغل بملكات الإدراك الحسي إلى أبعد مَدًى، من أجل رؤية ما نحن عاجزون عن رؤيته،إن نزعة "برجسون" الحدسية جعلته ينظرللفن بوصفه عينًا ميتافيزيقية فاحصة، وبوصفه إيضًا إدراكًا مباشرًا يتيح لصاحبه النفاذ إلى باطن النفس، وسبر أغوار اللاشعور، والكشف عن الحقيقة التي تكمن وراء ضرورات الحياة المادية[57].

فرق برجسون بين "العقل" و "الحدس"؛ فنظر إلى العقل بوصفه أداة لسيطرة الإنسان على بيئته، ورأى أيضًا أن " العقل" يعتمد على الوصف، وعلى التصورات العامة التي تساعد الإنسان في سلوك العملي. في حين أن "الحدس" لا ندرك به سوى حقائق الشعور الباطني، وما شابهها من معرفة لا تهدف إلى العمل والمنفعة، بل تتجه إلى ما هو مطلق؛ الذي نعجز عن الوصول إليه التصورات العقلية. فالعقل هو المعرفة التي تدرك بها ما هو نسبي، أما الآخر فهو المعرفة التي تصل إلى المطلق[58]. ينتهي "برجسون" إلى أن المعرفة الحدسية تأتي من التجربة الشخصية المباشرة، مما يجعلها فريدة ومتميزة، هذه المعرفة تتجاوز الحدود الصارمة للعلم والتجريد الفلسفي[59].

وهنا يمكن القول، إن نظرية "برجسون" في الفن هي نظرية فلسفية تقوم على واقعية ميتافيزيقية، وتستند إلى عيان حدسي يرى في الواقع نفسه ديناميكية حية أصيلة متجددة على الدوام. وحين يرى برجسون العالمبوصفه عملًا فنيًا أغنى وأخصب من أي عمل فني آخر؛وإنه لا يوجد وجه للمقارنة بينه وبين إنتاج أي فنان مهما كانت عظمته، فإنه يعني بذلك أن للواقع سمات عبقرية تتسم بالأصالة، والجدَّة، والقدرة الإبداعية، وأن الفن نفسه إنما يصدر عن هذا الواقع الخصب المبدع، فالفن ليس مجرد إدراك حسي للواقع، بل هو يهدف أولًا، وبالذات، إلى معرفة أعمق بالواقع. والظاهر أن الحدس الجماليعند "برجسون" إنما يعني الشعور بتوافق جديد مع الأشياء، والإحساس بنوع من التناغم بين الفكر والوجود، بشرط أن نعرف كيف نتجاوز مستوى الفعل، أو كيف نتجرد من مطالب الحياة العملية[60]. يتصف الحدس عند "برجسون" بأنه نوع من التعاطف العقلي الذي تعرف به الشيء معرفة من الباطن، حتى نكشف ما هو فريد فيه ولا يمكن وصفه أو التعبير عنه، فالمعرفة الحدسية فعل مباشر بسيط يحفظ للأشياء وحدتها وفردتيها الأصلية[61].

ولا شك أن "برجسون" حين يقتصر على وصف ما تنطوي عليه الخبرة الفنية من تأمل وعيان واستبصار، فإنه يجعل من الحدس جوهرَ هذه الخبرة؛وتبعا لذلك فإن "برجسون" يضع إلى جوار الإدراك الحسي الخارجي حدسًا جماليًا باطنيًا يستطيع الفنان عن طريقه النفاذ إلى ما هو فردي. العمل الفني الأصيل في نظرهإنما هو ذلك العمل الفريد، والجديد، والخصب، والفذ، الذي لا سبيل إلى التنبؤ به سلَفًا. وإذا كان من المستحيل دائما التنبؤ بمستقبل الفن؛ فذلك لأن العمل الفني إبداع، أو هو وليد الإبداع، فلا سبيل مطلقًا إلى تحديد معالمه مقدمًا، مادام من شأنه دائمًا أن يظهر كل جديد ويكشف عن كل اختلاف[62].

ربط "برجسون"كذلك فكرة الحدس بالزمن، موضحًا أن الحدس يمكننا من فهم الزمن بوصفه تيارًا مستمرًا وغير قابل للتجزئة، بدلاً من تقسيمه إلى لحظات منفصلة كما يفعل الفكر العقلي، وهذا ما أسماه "بالديمومة"durée[63]. يؤكد "برجسون" أن الحقيقة الوحيدة التي نستطيع أن ندركها بالحدس ولا ندركها بالتحليل مطلقًا، هيأن ذاتنا المستمرة في الزمان، وهذا الزمان الذي ندركه بالحدس الباطني شيء مختلف كل الاختلاف عن الزمان الكمي المنقسم الذي يقدمه لنا العلم، إنه فيض متجدد أو هو ديمومة؛ وعلى هذا النحو ينظر"برجسون" إلى الخبرة الفنية فيرى أنها تعتمد على حدس بكيفيات الأشياء[64].

أما الحدس عند "بنديتوكروتشه"Benedetto Croce (١٨٦٦ – ١٩٥٢) فهو جوهر فلسفته الجمالية، وهو الوسيلة الأساسية للإدراك الفني والجمالي، حيث يربط الحدس بالمعرفة المباشرة للأشياء، خاصة في الفن، الحدس هو عملية معرفية تعبر عن إدراك فني خالص. لقد فرق كروت شهبين المعرفة الحدسية والمعرفة المفاهيمية؛ المعرفة الحدسية هي إدراك مباشر للموضوع الفني، في حين أن المعرفة المفاهيمية هي تحليل وتفسير منطقي[65].إذًا الفن عيان أو حدس و ما يقدمه لنا الفنان إنما هو صورة أو شكل وهمي، ومن هنا فإن كل من يتذوق الفن إنما يدير بصره نحو تلك الجهة التي يدله عليها الفنان، لكي ينظر من النافذة التي أعدها له الفنان، محاولًا أن يعيد تكوين تلك الصورة في نفسه[66].

ويوضح كروتشه فكرته عن الحدس موضحًا أنه نشاط وفاعلية تجرى في العقل الإنساني، وهو مُنْتِج للصور، بمعنى أنه ليس مجرد تسجيل، بل يتكون في وعي الإنسان بوصفه ثمرة للانفعالات والصور الخيالية، وبفضل الانفعالات تتحول الصور إلى تعبير غنائي هو قوام كل الفنون[67].

إذًا الفن في نظر "كروتشه" تركيب جمالي أوَّلِيٌّ أوقَبْلِيٌّ، بمعنى أنه مؤلف من العاطفة والصورة على شكل حدس أو عيان، ويستعير "كروتشه" عبارة "كانط" الشهيرة فيقول: "إن العاطفة بدون الصورة عمياء، والصورة بدون العاطفة جوفاء"[68].

والحدس عند "كروتشه" هو أحد صورتين للمعرفة، فالمعرفة: إما حدسية أو منطقية، المعرفة الحدسية مستمدة من الخيال والمعرفة المنطقية مستمدة من العقل، الأولى تتعلق بالفردي،والأخرى تتعلق بالكلي وبالعلاقات القائمة بين الأشياء، الأولى منتجة للصور الخيالية، والثانية منتجة للتصورات. ونحن نلجأ للاستعانة بالحدس في الحياة اليومية؛ لأن هناك من الحقائق مالا يمكن أن تخضعه لتعريف أو لقياس منطقي. وكذلك نجد الناقد عند حكمه على العمل الفني يستبعد النظرية والأفكار المجردة ويحكم بفضل الحدس المباشر[69]؛ ذلك لأن الحدس مادة الفن، وهو يسبق دائماً التصورات المنطقية التي تتعامل بها الفلسفة والعلم[70].

هل يتفق "كروتشه" مع "تولستوي" في القول بأن مهمة الفنان هي توصيل أحاسيسه وعواطفه وأفكاره إلى غيره من الناس؟ هنا يقرر"كروتشه" أن الفنان حين يصوغ انطباعاته – أو حين يشكل أحاسيسه – فإنه في الحقيقة إنما يتحرر منها. فالعمل الفني في نظر "كروتشه" مخلوق حي فردي، وهو يحمل في باطنه طبيعته الخاصة، فلا يمكناستبداله بغيره، أن هناك من الأشكال الفنية قدر ما هنالك من حدوس فنية جزئية[71].والحدس والتعبير – بالنسبة "لكروتشه – وجهان لعملة واحدة. كل حدس هو تعبير، وكل تعبير هو حدس، الفن هو الحدس المعبر عنه[72].إن الفن حدس حتى نُعرِّفَ الفَنَّ أكملَ تعريف[73].

يقرر "كروتشه" أن هناك تواصلًا يتحقق بيننا وبين الفنانين، عبر تلك الأعمال الفنية التي عبروا فيها عن أنفسهم، والحق أننا إذا كنا نفهم عمل الفنان ونتذوقه؛ فذلك لأن ثمة وحدة أصلية في المشاعر تجمع بين البشر جميعًا، حيث إن انفعالات الآخرين لتصبح – عن هذا الطريق – بمنزلة انفعالات شخصية لنا. وكما أن الحياة الفردية ممكنة لأننا على اتصال دائم بماضينا، فإن الحياة الاجتماعية أيضا ممكنة لأننا على اتصال دائم بأمثالنا من الناس. والحقيقة أننا نستطيع بالفعل أن نتذوق أعمال الفنانين. ومعنى هذا أن في وسع الإنسان العادي أن يتذوق أعمال كبار الفنانين، ما دام في وسعه أن يستعيد في ذهنه خيالات مماثلة لتلك التي طافت بأذهان أولئك الفنانين[74].

يؤدي اللاشعور دورًا كبيرًا في التفكير الإبداعي؛ إذ إن الحدس غالبًا مايكون نتيجة لعمليات لاشعورية معقدة، فالفنانون والعلماء يشيرون إلى أن الأفكار الحدسية تأتي من مكان عميق داخل النفس، من العمليات اللاشعورية التي تجمع بين المعرفة والخبرة بطرق غير متوقعة[75].

لذلك حرص "كروتشه" كل الحرص على استيعاب النشاط الفني كله في إطار عملية التعبير عن الانطباعات، ولما كانت هذه العملية ظاهرة عادية يقوم بها الناس جميعًا، فإن النشاط الفني عنده هو ظاهرة عامة تجمع بين الفنان وغير

الفنان، وإن اختلفت لديهما درجة، لا نوعًا. ولكن الواقع فيما يقول "كروتشه": "أننا جميعًا شعراء، مادام الفن حدسًا، والحدس تعبيرًا، والتعبير لغةً، واللغة–بمعناها الواسع–شعرًا، وليس في التقريب بين الشاعر والرجل العادي أي انتقاص من قدر الشعر، فإنه لو كان الشعر لغة خاصة قائمة بذاتها، لما كان في وسع البشر أن يفهموه، ولكن الحقيقة أن الناس ينطقون بالشعر، سواء كانوا على علم بذلك أو لا، ولولا ذلك لما كان للشعر كل هذا التأثير الكبير على نفوس الناس أجمعين"[76].

وينتهي "كروتشه" إلى التوحيد بين الحدس والتعبير، والتعبير الذي يقصده أوسع بكثير من التعبير بالكلمات؛ إذ يوجد تعبير يتجاوز اللغة، تعبير بالخطوط والألوان والأصوات، والفنان حين يلمح موضوعه يستطيع أن يرى فيهما لا يراه الآخرون، أن الرؤية الحدسية استبصار للصور الخيالية مع إمكانية تحويلها إلى موضوع وصورة، إن عدم قدرتنا على التعبير ترجع إلى عدمقدرتنا على الحدس الصحيح[77]، والحدوس فينظر "كروتشه" إدراكات عيانية، بمعنى الكلمة لأنها تمثل مشاعر وحالات وجدانية. ولهذا يؤكد "كروتشه" أن الحالة الذهنية التي تكون أي عمل فني إنما هي "تعبير"، من حيث هي مظهر الحالة ذهنية؛ وهي حدس، من حيث هي معرفة بحالة ذهنية[78].

إن الحدس هو التعبير ولا شيء إلا التعبير، هو عملية عقلية تجري على مستوى الروح[79]. ويُعَدُّ الحدس –في العلاج النفسي –أداة قوية لفهم المشاعر اللاشعورية، المعالجون يستخدمون الحدس لفهم المشاعر والدوافع التي لايستطيع المريض التعبير عنها بشكل واع، الحدس يساعد في الكشف عن العواطف المكبوتة وتفسيرها[80].

الفن لا يحيا بغير أن تغذيه الصور الخيالية، ذلك لأنوجود الأعمال الفنية لا يقع إلا في العقل الخالق لها.والخلاصة أن هناك فرقًا كبيرًا بين المعرفة العلمية وبين الحدس الفني لاعتماد الأولى على التصورات الفعلية، واعتماد الفن على الحدس. ويتناول الحدس العالمالمرئي، أما التصورات فتتعامل مع الحقيقة. والخلط بين هذين المجالين هو أساس كل الأخطاء التي وقعت فيها الإستطيقا[81].

الحدس عند "كروتشه" يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالخيال، هو ليس مجرد انعكاس للواقع، بل هو إعادة خلق للواقع من خلال الخيال[82].الحدس لا يمكن تفسيره على أنه نوع من المعرفة التي تعلو على الحس والعقل، ولكنه منهج في المعرفة يتدخل مع الحس والعقل. تأخذ "سوزان لانجر" بما سَمَّاهُ"جون لوك" بالنور الطبيعي؛ لأنه حدس منتج المعرفة منطقية، وهو ذلك النوع من الإدراك المباشر الذي يدرك الخصائص الشكلية والعلاقات والمعاني والمجردات والأمثلة، وهو أسبق من أي إيمان يحتمل الصواب والخطأ، وأسبق من أي عمليات تفكير استدلالي يمكن أيضًا أن تصح أو تخطئ، إنه لا يكون صادقًا أو كاذبًا، ولكنه إما موجود أوغير موجود[83].

المحور الثالث: الرمز بين اللاشعور والحدس

العلاقة بين الحدس والرمز موضوعٌ ذو أهمية كبيرة في علم الجمال وسيكولوجية الفن؛ حيث يُستخدم الرمز بوصفه وسيلة للتعبيرعن الحقائق العميقة والحدسية التي يصعب التعبير عنها بالكلمات العادية. والحدس، بوصفه عملية معرفية مباشرة، يستخدم الرموز لتجسيد الأفكار المعقدة، هذا ما ذهب إليه "برجسون" عندما أكد أن الحدس يستخدم الرموز لفهم

الزمن والديمومة[84].إن الفن عيان مباشر يكشف لنا عن الواقع، متخطيًا ضرورات الفعل التي تحد من رؤيتنا الموجودة، وكأنما هو حركة تنقلنا من الرمز إلى الحقيقة [85].

وعندما نكون في مجال الفن، فنحن لابد أن نعتمد على هذا الإدراك الحدسي؛ لأننا لا نقوم بعمليات فكرية استدلالية عند تذوقنا للفن. إننا ندرك الشكل، وهو رمز يبدعه الفنان ويُنْشِئُهُ، ولكنه لا يقصد أن يشير به إلى تصورات محددة، ولكنه يتركه يوحي لنا بمضمون وليس بمعنى محدد. يتميز العمل الفني بأنه رمز وليس إشارة أو علامة، إنه ليس كالعلامات التي تستخدمها العلوم المختلفة وتسمى مجازا برموز؛ لأنه ليس أداة بها معنى محدد(*)[86].

أوضح "كارليونج" أهمية الرموز في تفسير الأحلام والعمليات اللاشعورية؛ إذ يعتقد أن الرموز تأتي من اللاشعور الجمعي، وتُستخدم بوصفها وسيلة للتعبير عن الحدس والرؤى الداخلية[87].

أما "كريس"فقدم تصورًا خاصًا حول ما أسماه "جهد الرمز" إنه ذلك الجانب من الرمز الذي ينتج عن تكثيف كثير من المصادر النفسية والخارجية داخل الفنان، والذي يمكنه أن يحدث تأثيرات متعددة في المتلقي أيضًا، والعامل الحاسم هنا هو أن الرمز– أيَّ رمزٍ– كي يمتلك جهدًا جماليًا، ينبغي أن يستثير لدى متلقيه ذلك النشاط الخاص بتلك العملية الأولى؛ أيْ عملية الإبداع، إنه ينبغي أن يضعنا في حالة اتصال مع لا شعورنا الخاص[88].

يتفق "كريس وفرويد" في أن الفن يمنح المتلقي منطقة آمنة، يمكن عندها، عبور حدود اللاشعور والكبت والتهديدات النفسية، وكي نفسر الرمز الجمالي بداخلنا ينبغي عليه أن يجعلنا نندمج في هذا التحول الخاص من العملية الغريزية إلى العملية الاجتماعية، لكن هذه التحولات فيما بين هاتين العمليتين، قد لا تكون كافية لحدوث متعة جمالية؛ لذلك أضاف "كريس" إليهما فكرة المسافة النفسية؛ وهي الفكرة المألوفة لدى الفلاسفة وعلماء النفس؛لذا أكد ضرورةَ تفاعلِ الشكل والمضمون لتكوين مسافة لا تكون شديدة القرب، وإلا تَحَوَّلَ الفنُّ إلى نوع من الدعاية أو البروباجاندا، أو السحر، ولا تكون شديدة البُعْدِ أيضًا، وإلا أصبح المتلقي غير قادر على المشاركة الفعالة فيه، ومن ثَمَّ يصبح أكثر مَيْلًا إلى الانسحاب من عملية التلقي[89].

تعمل الرموز بوصفها مفاتيح تفتح الأبواب أمام الفهم الحدسي. وعندما نواجه رمزًا، يمكن أن ينشأ لدينا حدسٌ معين يساعدنا في فهم معانٍ أعمق غير واضحة ومباشرة. إذًا تُعَدُّ الرموز وسائل لتوصيل التجار بالروحية والحدسية[90]،وبناء على هذا التفسير لطبيعة الإدراك الخاصة بالرموز الفنية تؤكد "لانجر" أن اللوحة والتمثال هي رموز لها مضمون وجداني، وتكشف عن نوع معين من التصورات المعرفية بهذا المضمون، وأن كل هذه العناصر هي التي تكون موضوعًا للإدراك، ويزداد هذا الإدراك كلما كان الشكل أكثر تعبيرًا عن المضمون.

ويتضح مما سبق أن الإدراك الفني يقع دائمًا على الشكل، ويُفْهَم بغير تعميم أو استدلال أو تجريد؛ لأن الفن الجيد فيه التجريد والتعيين معًا وفي آنٍ واحدٍ، إنه تجسيد لما هو كلي. إن الفكرة لا تدرك منفصلة عن رمزها، إنها الكلي في الشيء؛ فالإدراك الحدسي الذي تتذوق بواسطته الأعمال الفنية ليس شيئًا مختلفًا عن إدراكنا الحدسي للأشكال والعلاقات التي تدخل كمادة لتفكيرنا الاستدلالي في الحياة اليومية[91]. ويستخدم الأدبُ والفنُ الرموزَ بشكل مكث فلنقل المعاني الحدسية، فالشعراء والفنانون غالبًا ما يعتمدون على الرموز للتعبير عن مشاعر وأفكار عميقة قد لاتكون قابلة للتعبير عنها بشكل مباشر، والرموز الفنية تُعَدّ ُوسائل لاستحضار الحدس لدى المتلقي[92].

المحور الرابع: الانفعال

لماذا يقترن الفن بإثارة الانفعال؟ للإجابة عن هذا السؤال، نرى أنالانفعال هو حصيلة العمل الفني، وهذا ليس أمرًا قليلَ الشأن، ذلك لأنه التعبير الإنساني عن كل ما يبلغه الإنسان أو ينجزه.، وهوالمكافئ الإنساني المباشر لأية ممارسة، والعلامة المميزة لعمقها أو ضآلتها؛ لأنه النتيجة المعلنة للتجربة الإنسانية في كل الأحوال، وهى النتيجة التي لا يمكن منعها أو تغييرها، أو استبدال غيرها بها[93].ويستخدم الفنان كل ما يملك من وسائط لنقل مشاعر هو أحاسيسه إلى المتلقي، مما يخلق تجربة انفعالية مشتركة[94].

الانفعال الفني ليس انفعالاً مطابقًا لما نشعر به في الواقع، وإلا ما أقبل الجمهور على مشاهدة التراجيديا، أو أنزل الظالم عن المسرح وأوسعه ضربًا؛ فهو ليس انفعالاً كيفيًا واقعيًا، ونعني بالكيف ما تتباين استجاباته، وتتفاوت تقديراته وقيمه، وتختلف أهداف تناوله واستخدامه في ظرف معين أو في غيره[95].الفن ليس فقط تعبيرًا عن الانفعال، بل هو أيضًا وسيلة لإثارة الانفعالات لدى المتلقي، والأعمال الفنية تستطيع تحريك المشاعر وإثارة التفكير والانفعال لدى الجمهور، مما يجعل تجربة الفن تجربة عاطفية وذهنية[96]؛ ولأن هذا الكيان الجديد(العمل الفني) كان وسيطًا طيِّعًا أخضعه الفنان لتشكيل أو نظام جديدين، سلكت الانفعالات المستثارة مسارًا جديدًا. ومايلبثأنيتحول الانفعال إلى مثير لدى المتلقي، يؤدي بدوره إلى استجابة، تفضي بدورها إلى موقف من العالم، يمتد ليشمل رؤى نوعية عديدة بقدر خصوبة العمل وثرائه[97].

تُعَدَّ فكرة الانفعال عند "جانبو لسارتر"Jean-Paul Sartre(1905-1980) جزءًا من فلسفته الوجودية. حيث يرى أن الانفعال ليس حالة سلبية تحدثلنا، بل هو طريقة نتبناها للتعامل مع العالم[98]. بعبارةٍ أخرى الانفعال هو نوع من الوعي الذي نقوم به لتغيير تجربتنا مع الواقع عندما نواجه صعوبات، أو مواقف لا يمكننا السيطرة عليها[99].ويؤكد "سارتر" في كتابه "نظرية الانفعال"، أن الانفعال هو فعل حر واختياري، حتى وإن كان غير واع[100]. بمعني؛ أننا نستطيع استخدام الانفعال بوصفه وسيلة لتغيير نظرتنا للعالم، وللمواقف التي نمر بها، بدلاً من محاولة تغيير الواقع الفعلي الذي لا يمكننا السيطرة عليه. ومن هنا يمكن للانفعال أن يكون وسيلة للهروب من المواقف الصعبة، بطريقة تجعلها أكثر قبولاً بالنسبة لنا[101]. هذه العملية هى التي أطلق عليها سارتر مصطلح " نفي الواقع أوسلبه". إذًا الانفعال عند سارتر هو جزء من العملية التي نستخدمها لتحديد معنى حياتنا، وتفسير خبراتنا، ومواجهة واقعنا[102].

يؤدي الانفعال دورًا كبيرًا في عملية التذوق والإبداع الفني، فالحالة الانفعالية للفنان تؤثر في نوعية العمل الفني ومحتواه، فالأعمال الفنية العظيمة غالبًا ماتكون نتيجة لانفعالات قوية ومكثفة[103]. فإذا ما مضينا نفحص قصيدة من الشعر لتحدد ما الذي يجعلها قصيدة جيدة؟ فسوف نجد دائمًا أن هناك عنصرين أساسيين هما: مجموعة من الصور الخيالية، وانفعال يسري فيبعث فيها الحيوية. والذي يعبر عنه الشعر شيئًا يمكن للغة المنطقية أن تعبر عنه، ولا يمكن النظر إلى هذين العنصرين على أنهما خيطان متميزان من بعضهما؛ ذلك لأن الانفعال يتحول إلى صور فيصبح انفعالاً يمكن تأمله؛ ولذا لا يوصف الشعر بأنه انفعال ولا صورة ولا مجموع الاثنين، بل يوصف بأنه تأمل للانفعال أو هو حدس خالص، وما يقالعن الشعر يصدق على كل الفنون الأخرى سواء كانت تصويرًا أو نحتًا أو عمارة أو موسيقى[104].

نحن عندما نشاهدأي عمل فني:(فيلمًا، أو نقرأ قصيدة، أو نتأمل لوحةً فنية أو منحوتةً تعبر عن آلامنا)، فإننا نتفاعل معها ونعيش فيها متقمصين شخصياتها؛ الأمر الذي يجعلنا نشعر بالتطهر مما علق بالنفس من هموم، ونبكي مع مصائر الضحايا في هذه الأعمال والألحان الحزينة، بالرغم من عدم استطاعتها أن تحل مشكلاتنا، لكنها بالتأكيد تعصف بأنفسنا المنهارة وتسعفها في التغلب على صراعات الحياة اليومية والأزمات النفسية التي نعانيها، فتعطينا الشعور بالتوازن، والأمل والتفاؤل على مواصلة العيش والتشبث بالحياة. كذلك تمنحنا العملية الإبداعية للأعمال الفنية القدرة على تحقيق الاتزان في شخصيتنا فنتجاوز التمزق العاطفي والانهيار النفسي والشتات الفكري ويأخذنا إلى عالم مُوَازٍ يتسع فيه إدراك الواقع بعيدًا عن الغربة والاغتراب[105].

تُعَدُّ فكرة التطهير(كاثارسيس)κάθαρσις–عند أرسطو في اللغة اليونانية القديمة – فكرة جوهرية في رؤيته عن الفن، والتي شرحها في كتابه "فن الشعر Poetics، حيث تتعلق هذه الفكرة بالتأثير التطهيري الذي تحدثه المأساة على مشاعر المشاهدين، حيث يؤدي العرض المأساوي (التراجيدي) إلى تفريغ المشاعر السلبية مثل الخوف والشفقة، مما يساهم في تحقيق حالة من التنقية الوجدانية والروحية.بعبارةٍ أخرى، يخرج المتلقي من العرض وهو يشعر بنوع من التحرر العاطفي، والراحة النفسية. من هنا أكد أرسطو أن تجربة الكاثارسيس تساعد الأفراد على تحقيق توازن عاطفي، من خلال مواجهة المشاعر السلبية في بيئة آمنة، يمكن السيطرة عليها مثل المسرح، وبالتالي يمكن للأفراد التعامل مع مشاعرهم بشكل أفضل في حياتهم الواقعية[106].

يعتمد التفاعل الجمالي مع العمل الفني بشكل كبير على الانفعالات، إذ يتطلب التقدير الجمالي تماهيًا وجدانيًا مع العمل الفني؛ حيث يكون المتلقي قادرًا على الشعور بالانفعالات التي يعبر عنها الفنان من خلال عمله[107].هذا الكيان الفني المستقل الجديد الذي يسيطر الفنان عليه، سرعان ما ينقل إلى المتذوق إحساسًا بالقدرة على السيطرة والاستيعاب؛ وذلك لأن المتذوق يدرك أن العمل الفني ليس الواقع الذي يخصه شخصيًا داخل العالم الخارجي الذي يكاد ينسحق فيه، ويضغط عليه مُحِيلًا إياه إلى موضوع من موضوعاته؛ فهناك يتحرر المتلقي من أسر العالم الفعلي، ليغمر نفسه في وجود جديد يملك فيه نفسه، ويستوعب عالمه الذي أوشك أن يجتاحه ويجبره على الانسحاق فيه. ويحفزه هذا الكيان الفني الجديد، على أن يحياه ثانية، ويسقط عليه بحرية انفعالاته التي لا تجد لها منفذًا في حياته العادية الرتيبة، وتؤكد له أهميته أو قدرته على إعادة تشكيل العالم، تلك القدرة التي استعارها من المبدع نفسه، وتدعوه إلى الإسهام في شئون العالم[108].

الفهم الكامل للعمل الفني يتطلب من المتلقي التفاعل مع الانفعالات التي يعبر عنها العمل، فالانفعالات تساعد في تفسير المعاني الرمزية والجوانب الانفعالية للعمل الفني[109].ومعنى هذا أن الانفعالات المتعلقة بالعمل الفني تقع تحت سيطرة الإنسان في ذلك اللاواقع الفني؛ أي العمل الفني الذي هو وجود مضاف، أو واقع بديل أو موازٍ. فهناك يخرج المتلقي من كونه الإنسان –الشيء– إلى الإنسان– الذات– أو الوجود الخاص، الذي يملك نفسه ويملك عالمه[110].

ولكن، ما علاقة الانفعال بالحدس واللاشعور؟ وهنا يجيبنا "برجسون" مؤكدًا أن الإبداع إنما هو –أولًا وقبل كل شيء– انفعال، ولكن الانفعال هنا لا ينفي التفكير، ولا يعني عدم جدوى التأمل، وإنما هو يعني اشتعال نار الوجدان في وقود الفكر، بحيث ينبثق من شرارة الحدس إبداع أصيل يعبر به الفنان عن شيء كان يظنه غير قابل للتعبير! وهنا

تنصهر الأفكار، ويتحقق ضرب من الاندماج بين الفنان وموضوعه، فينشأ من ذلك ما يسميه "برجسون" باسم العيان أو الحدس،بيد أن برجسون لا يقتصر على التوحيد بين الإبداع والحدس، بل إنه يهتم بتحليل عملية الخلق الفني، بوصفها جهدًا ابتكاريا يقوم على المخيلة[111].

ويبقى السؤال عن علاقة الانفعال باللاشعور، فقد أكد "فرويد" في كثيرٍ من مؤلفاته وتحليل نظرياته أن الانفعالات جزءًا من العمليات اللاشعورية، مشيرًا إلى أن كثيرًا من الانفعالات القوية؛ مثل:القلق، والخوف، والرغبة، تنشأ من صراعات لاشعورية داخل النفس[112]، ويضيف موضحًا أن الانفعالات المكبوتة، وهي المشاعر التي يتم دفعها إلى اللاشعور بسبب عدم قبولها من قبل الوعي، يمكن أن تعود للظهور من خلال أحلام أو أعراض نفسية،هذه الانفعالات المكبوتة تبقى فعالة في اللاشعور وتؤثر في السلوك بشكل غير مباشر[113].كذلك وسع "كارليونج" مفهوم اللاشعور ليشمل اللاشعور الجمعي، الذي يحتوي على الغرائز والعواطف المشتركة بين البشر. هذه العواطف الغريزية تؤدي دورًا كبيرًا في تشكيل الانفعالات البشرية[114].

من هنا جاء تأكيد نظريات التحليل النفسي الحديثة لضرورة فهم دور التفاعل بين العمليات الشعورية واللاشعورية في توليد الانفعالات التي يمكن أن تُفهم على أنها استجابات فورية للمدخلات الحسية التي تتوسطها العمليات اللاشعورية[115]؛ لذلك يُعَدُّ استكشاف الانفعالات اللا شعورية وفهمها– في العلاج النفسي –جزءًا أساسيًا من العلاج، حيث يسعى المعالجون إلى مساعدة المرضى في الكشف عن الانفعالات المكبوتة واللاشعورية التي تؤثر في سلوكهم وحياتهم اليومية[116].

الخاتمة

- استطعنا من خلال بحثنا أن نوضح إلى أي مدًى يمكن عن طريق التفاعل بين علم الجمال، وسيكولوجية الفن إفادةُ من يعاني من بعض الاضطرابات العقلية والضغوط النفسية؛ حيثيُنظر إلى الفن بوصفه تعبيرًا عن ذواتنا من الداخل، وانفعالاتنا بالوسط المحيط من الخارج.ومن خلال العلاقة العلاجية بين المريض والمعالج والعمل الفني (الذي تلقاه أوالذي أبدعه المريض بنفسه)، يستمد العلاج بالفن من الصور المتخيلة والمنحوتات والرسومات والألوان وغيرها وسيطًا تعبيريًا، يستطيع المريض من خلاله أن يعبر عن حاجاته وانفعالاته ويكشف عن مكبوتاته وضغوطه، تتجاوز هذه الوسائط حدود اللغة معلنة عن ما لا تسطيع الكلمات ولا الحروف أن تستوعبه أوتصفه، وتمد يَدَ العون والمساعدة للأفراد الذين يعانون من بعض الاضطرابات العقلية والحسية والنفسية.
- الحدس هو وسيلة للكشف عن الرؤى الجمالية والصور الذهنية المتخيلة، ذلك لأن هناك علاقة وثيقة بين الحدس في الفن وسيكولوجية الفن،فالحدس بوصفه جانبًا معرفيًا إدراكيًا يظهر لنا مدى تأثير البيئة والوسط الثقافي واختلاف الأذواق في نوعية الاستثارة، ولكن الفن بشكل عام –على عكس مما نتخيل – هو فعل وتحقيق، وليس مجرد حدس وتعبير. الحدس الحسي يُعنى بدوره بالتركيز على إدراكنا المباشر لما تعرضه علينا الحواس من لون وشكل، أما الحدس النفسي فهو يُعنى بإدراكنا المباشر لما يجري في أعماق نفوسنا من عواطف وأفكار.

- الانفعال هو التعبير الإنساني عن مجموع ما يبلغه الإنسان، وهو القرين الإنساني الملازم لأية ممارسة والعلامة المميزة لعمق الممارسة وقدرها، فهو النتيجة المعلنة للممارسة أو التجربة الإنسانية في كل الأحوال، ولا شك أن فلاسفة الفن متفقون جميعًا على إعطاء الانفعال أهميته البارزة على اختلاف قراءتهم للعمل الفني. إن الفن يغير من انفعالات الإنسان فيتمكن من تغيير العالم، والانفعال الفني ليس انفعالاً مطابقًا لما نعانيه في الوقائع.
- إن "فرويد" حين يضع الفن على قدم المساواة مع بعض الظواهر النفسية الأخرى مثل: الحلم، والفكاهة، والعصاب، فإنه يعني بذلك أن اللاشعور هو الأساس الذي تقوم عليه عملية الإبداع الفني، كما هو الحال بالنسبة إلى الأحلام والنكات وزلات اللسان. ومعنى هذا أن العمل الفني هو ضرب من الاعتراف الذي يريد الفنان عن طريقه أن يُنفس عن رغباته المكبوتة، وكأنما هو يقوم بعملية التطهير التي تحدث عنها –قديمًا–"أرسطو".
- يُعَدُّ العمل الفني هو سجل للاشعور عند الأدباء والفنانين، إن اللاوعي لا يمكن أن يتجاوز كونه أحد العناصر، وغيابه لا يلغي الصورة، كما يمكننا القول إن مخزون اللاوعي بأشكاله المختلفة يستثار بأمور واقعية معاصرة؛ فالفنان لايستخدم أسطورة ما أورمزاً معيناً لولا وجود مثير واقعي وجه تصور هو أحاسيسه إلى هذا العمل دونَ الآخر، أو هذا الرمز دونَ من غيره، وأسقط ذلك على الحادثة المثيرة، التي يريد تجسيدها.
- العلاقة بين التحليل النفسي والفن تمتد إلى فهم العمليات النفسية التي تؤدي إلى الإبداع الفني، وكيف يعكس الفن المحتويات الشعورية واللاشعورية للنفس البشرية. التحليل النفسي، كما قدمه"سيجموند فرويد"، وتوسع لاحقون مثل "كارل يونج"، و"إرنست كريس"، يستخدم لفهم الدوافع الداخلية للفنانين والتأثيرات النفسية التي تظهر في أعمالهم الفنية.
- اللاشعور عند "سيجموندفرويد" هو جزء من النفس يحتوي على الرغبات والمشاعر والأفكار والتجار بالتي لا يمكن الوصول إليها مباشرة. نظر فرويد إلى اللاشعور بوصفه خزانًا للرغبات الجنسية والعدوانية المكبوتة، والذكريات المؤلمة التي تؤثر على السلوك دون أن يكون الفرد واعيًا بها. اللاشعور يؤثر على الأحلام، وزلات اللسان، والنسيان، وأيضًا على الكثير من السلوكيات والعواطف اليومية. وفقًا "لفرويد"، يتم الوصول إلى محتويات اللاشعور من خلال التحليل النفسي، وهو وسيلة لفهم النفس الإنسانية عبر تفسير الأحلام والأفكار التلقائية.

Abstract

Art therapy between aesthetics and the psychology of art

By walaa Mohamed Ali Mahfouz

The study aims to identify the aesthetic foundations of art therapy between aesthetics and the psychology of art. It also aims to clarify the role of the subconscious and intuition in the art therapy process. These goals raise many questions; Among them: Is art really necessary for humans? How does a person recover through art? How was art able to create a world parallel to the world of reality? What is the relationship between art and the psychology of art? How is art an inner illumination of the human soul? Can a person release his repressions, pressures and emotions through art? How does art reveal hidden experiences in the subconscious and bring them to the surface of feeling and consciousness? What do art and psychology have in common? What role does the symbol play in the processes of intuition and subconsciousness? How does art treat the emotional process? How does a person regain his psychological balance and achieve happiness through art? How does direct knowledge (intuition) pave the way to reach the depths of the subconscious and realize all its repressions?

Our study addresses four main axes: They are: intuition, subconsciousness, symbol, and emotion.

Art is an important expressive medium, has a special nature, and a constant and tangible effect. A work of art (photo, sculpture, painting, film, play...etc.) is superior to words in that it can reflect the individual's inner world and arouse many mixed feelings and emotions. Therefore, art is the means through which the individual expresses what is going on deep inside him. The individual's expression of what is going on inside him through drawings and artistic works - for example - is a reflection of his personality, abilities, interests and conflicts. He does not necessarily have to be a creator and master of the artistic work nor a professional recipient of the methods and methods of criticism. Only the therapeutic illumination that is achieved through the patient performing the artistic work is sufficient by itself, or by tasting and receiving it. To achieve the goal of the study, we had to use an integrative approach based on critical comparative analysis.

Keywords: intuition, subconscious, therapy, art, symbol, awareness, catharsis, emotion.

الهوامش

([1]) السعيد عبد الصالحين محمد دردرة، **العلاج بالفنون الإبداعية والتعبيرية:** رؤى جديدة في رعاية المعاق ذهنيًا /http://www.gulfkids.com – موقع أطفال الخليج لذوي الاحتياجات الخاصة. تاريخ الدخول على الموقع 2021/4/20.

([2])مها عبد الله البريكان، **العلاج بالفن كمدخل للصحة النفسية**، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، يناير،2020، ص24.

([3])Cahn, Steven M., and Meskin, Aaron (Eds.). **Aesthetics: A Comprehensive Anthology**, Wiley-Blackwell, 2008. Pp.20-25.

([4])Rubin, Judith A. **Approaches to Art Therapy: Theory and Technique**. Routledge, 2016, pp.30-31 Malchiodi, Cathy A. **The Art Therapy Sourcebook**. McGraw-Hill, 2006. Pp.6-7.

([5])مها عبد الله البريكان، **العلاج بالفن كمدخل للصحة النفسية**، ص ص 24–25.

([6])Rubin, Judith A. **The Art of Art Therapy: What Every Art Therapist Needs to Know**. Routledge, 2011, pp 92-93.

()[7]Dissanayake, Ellen**. Homo Aestheticus: Where Art Comes from and Why**, University of Washington Press, 1995, pp.61-62.

(*)"الأنثروبوصوفيا" Anthroposophy هي طريق المعرفة التي تهدف إلى إعلاء الجانب الروحي في الإنسان. فالإنسان بحاجة مستمرة إلى انسجام الروح والجسد، لذلكتُعَدُّ "الأنثروبوصوفيا" أقرب لهؤلاء الذين يبحثون في قلوبهم، ويفكرون في بعض الأسئلة حول طبيعة الروح والإنسان والكون؛ بقدر ما يشعرون بالحاجات الأولية مثل: الجوع، والعطش. وقد توصل "شتاينر" من خلال أبحاثه الروحية إلى استنتاج –ربما لا يكون جديدًا – وهو أن الكون لا يمكن اختزاله في المواد الفيزيائية والكميائية والطاقة، لكن هناك عالمًا روحيًا، منظمًا في أشكال معقدة، ومستويات عميقة. ويعتقد "شتاينر" أن البشر يتمتعون بتلك الروحانية بمستوى أكبر من الحيوانات والنباتات، وهذا ما يميزهم عن بقية الكائنات الأخرى. لكن الإنسان بحاجة إلى تطوير تلك الروحانية وتمرينها، خاصة بعد طغيان العالم المادي، وسيطرة العقل؛ تلك التمارين التي تطور الروحانية والحدس هي جزء أساسي من طرق العلاج في فلسفة الأنثروبوصوفي.

سارة عابدين، **الأنثروبوصوفيا: العلاج بالفن والفلسفة**، https://alketaba.com/، تاريخ النشر 2020/8 ، تاريخ الدخول على الموقع 2024/2/19.

(**)رودلف شتاينر، فيلسوفٌ، واجتماعيٌ، ومفكرٌ، ومهندسٌ معماريٌّ نمساويٌّ شهير، عُرف بوصفه ناقدًا أدبيًّا وفيلسوفًا ثقافيًّا. أعتقد – في بداية القرن العشرين –الإدراك الروحي المستقل عن الحواس، وأطلق على نتائج بحثه "الإنسانية"، التي تركز على "المعرفة التي ينتجها الذات الأعلى في الإنسان. أسس – في عام 1912 – حركة الأنثروبوصوفيا الروحية، وهي تتبنى فلسفة باطنية نشأت من الفلسفة المتعالية الأوروبية، متأثرة بسمات وخصائص صوفية.ومن بين كتابات "شتاينر" المتنوعة: كتاب "فلسفة النشاط الروحي" (1894)، والعلوم الخفية: مخطط (1913)، وقصة حياتي (1924).

https://www.britannica.com/biography/Rudolf-Steiner.

([8])Rudolf Steiner, "Anthroposophy: A Fragment", SteinerBooks, 1996, p. 15-17.

([9])Rudolf Steiner, "Anthroposophical Leading Thoughts: Anthroposophy as a Path of Knowledge", Press, 1999, p. 22.

Rudolf Steiner, "Education as a Force for Social Change", SteinerBooks, 1997, pp. 48-49.

([10])سارة عابدين،الأنثروبوصوفيا: العلاج بالفن والفلسفة، https://alketaba.com/.الموضع السابق،

([11])https://www.britannica.com/biography/Rudolf-Steiner

([12])Rudolf Steiner, "Knowledge of the Higher Worlds and Its Attainment", Anthroposophic Press, 1994, p. 35.

(*) مارغاريت نومبورج Margaret Naumburg،عالمة نفس،ومربية، وفنانة، ومؤلفة أمريكية. تُعَدُ من أوائل المنظرين الرئيسيين للعلاج بالفن. أسْم َتْنهجها العلاجَ بالفن، لأنه موجهًا ديناميكيًا، وقد أسست – قبل العمل في العلاج بالفن – مدرسة "والدن" في مدينة نيويورك.

(**)ماكسين بوروفسكي جانج Maxine Borowsky Junge، رائدة في مهنة العلاج بالفن؛ والعمل في العيادات الخارجية مع مجموعة متنوعة من السكان، ومشكلات الصحة العقلية. جانج هي أستاذة فخرية في جامعة لويولاماريماونت، لوس أنجلوس، وكانت رئيسة لقسم العلاج الزوجي والأسري (العلاجب الفن السريري). كما كانت أستاذة في كلية"جودارد فيفيرمونت"وجامعة"أنطاكية"،"سياتل"،"واشنطن"،حيث قامت بتدريس علم النفس،والاستشارة، وديناميكيات المجموعة، والتطوير التنظيمي، والعلاج بالفن في السنوات التي أعقبت تقاعدها من"لويولاماري ماونت". وتلقت تعليمها في قسم الرسم في جامعة "كاليفورنيا"،وفي عام 1973،حصلت على درجة الماجستير في الرعاية الاجتماعية من جامعة جنوب "كاليفورنيا". حصلت على درجة الدكتوراة في الأنظمة البشرية والتنظيمية من معهد "فيلدنج". جانج هي معالجة فنية مسجلة ومعتمدة من مجلس الإدارة،

بالإضافة إلى أنها أخصائية اجتماعية سريرية مرخصة. نشرت جانجستة كتب. حصلت على جائزة خريجة كلية سكريبس المتميزة لعام 2012..https://rcwg-scrippscollege-edu

***كارلجوستافيونج Carl Jung(1875–1961)عالم نفسٍ سويسري، ومؤسس علم النفس التحليلي. أدت أعماله إلى تقاربه مع سيجموند فرويد؛ حيث توثقت أواصر الصداقة بينهما لسنواتٍ طوال، وبدأت هذه الصداقة منذ عام 1906م واستمرت حتى عام 1913م. وكان أول لقاءٍ بينهما في عام 1907م. وسافر "يونج" و"فرويد" في عام 1909م إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليحاضرا في جامعة "كلارك" عن التحليل النفسي. وقد طمح "فرويد" يخلفه على عرش التحليل النفسي، ولكن آراء "يونج" وتجديداته أدت إلى القطيعة بينهما،وذلك لوجود اختلافات ٍنظريةٍ في التحليل النفسي.

([13])سامية عبدالنبي محمد صابرمحمد، فاعلية استخدام العلاج بالفن "الرسم" في التخفيف من الوحدة النفسية لدى عينة من طلاب **الجامعة: دراسة إكلينيكية –علاجية**، جامعة بنها كلية التربية، مج. 2،ع. 39، 2008 ، مصر، ص 2.

([14])Vygotsky, Lev S. **Psychology of Art**. Translated by Scripta Technica, Inc. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971. P.4.

([15]) زكريا إبراهيم، شكلة الفن، مكتبة مصرللطباعة ، الطبعة الأولى، 1966، ص149.

([16])شاكر عبد الحميد، **التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني**، سلسلة عالم المعرفة، للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 267، مارس 2001، ص ص 127–128.

([17]) زكريا إبراهيم، **مشكلة الفن**،148.

([18]) McNiff, Shaun. Art-Based Research. Jessica Kingsley Publishers, 1998, pp. 141-142.

([19])Freud, Sigmund. **The Interpretation of Dreams**. Standard Edition, Vol. 4-5, London: Hogarth Press, 1953. PP.121-123.

([20])المرجع السابق، ص ص 149–150.

([21])شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، ص ص127–128.

([22])Kris, Ernst. **Psychoanalytic Explorations in Art**. New York: International Universities Press, 1952.PP.,11-14.

([23])Malchiodi, Cathy A. Expressive Therapies. Guilford Press, 2005. pp. 175-177.

([24])شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، ص ص 130–131.

([25])المرجع السابق، ص ص131–132.

([26])Kris, Ernst. *Psychoanalytic Explorations in Art*. PP. 33.

([27]) شاكر عبد الحميد، المرجع سالف الذكر، ص 133.

([28])Edwards, Betty. Drawing on the Right Side of the Brain. TarcherPerigee, 2012. PP.77-78.

([29])Riley, Shirley. Contemporary Art Therapy with Adolescents. Jessica Kingsley Publishers, 1999, PP. 211-212.

([30])شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، ص136.

([*]) مَيَّزَ "كريس" بين ثلاث مراحل للاستجابة الجمالية، وذلك على النحو الآتي: أولاً، يتم التعرف على موضوع العمل الفني، بوصفه عملاً مألوفًا ومن ثم يدمج نسبيا داخل الإطار المعرفي الخاص بالفرد. وفي المرحلة الثانية يصبح موضوع العمل الفني جزءا من الفرد المتلقي له، وهنا يقترب "كريس"– بدرجة كبيرة – من نظرية التقمص لدى"بوالو"؛حيث تكتسب الحركات الجسمية أهمية خاصة في الخبرة الجمالية، ورغم أن هذا الباحث اعتقد أن التقمص يمثل جانبًا مهمًا من جوانب الاستجابة الجمالية،وأنه جانب مستقل عن موضوع العمل الفني، فإنه رأى أنه يحدث على نحو خاص، كلما كان العمل الذي يتلقاه الفرد أقرب إلى حياة الإنسان الواقعية أوالشخصية. أما في المرحلة الثالثة في تقدم المتلقي من التقمص أو التوحد إلى المحاكاة، أي إلى الشعور الواعي –

نسبيًا –بكيفية حدوث هذه التأثيرات عليه،إنه يتوحد هنا مع الفنان لا مع العمل الفني فحسب، كما كان الأمر خلال المرحلة الثانية،ومن ثم يصبح نشاط التلقي بمنزلة الإعادة لنشاط الإبداع ذاته.

شاكر عبد الحميد، المرجع سالف الذكر، ص 140.

([31])شاكر عبد الحميد ، المرجع السابق، ص ص136–137.

([32])Jung, Carl G. The Spirit in Man, Art, and Literature. Princeton University Press, 1966. PP.153.

([33])شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي،ص 137.

([34])Arnheim, Rudolf. **Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye**. Berkeley: University of California Press, 1974.P.5.

([35])شاكر عبد الحميد،المرجع سالف الذكر،ص 139.

([36])Freud, Sigmund. Leonardo da Vinci and A Memory of His Childhood. Standard Edition, Vol. 11,London: Hogarth Press, 1957. PP.73**.**

([37])شاكر عبد الحميد، المرجع سالف الذكر، ص ص 139–140.

([*])يشير هذا المصطلح إلى أن العمل الفني أو الأدبي – على خلاف مع سائر المجالات – لا بد له من متذوق؛ لأنه يمثل دائرة تبدأ من المبدع ولا تكتمل إلا بالمتذوق، فالرواية التي لم تقرأ، لم تكتب بحسب القول المأثور.لقد ألفينا – في مجال الفن والأدب – أن العمل الفني أو الأدبي، يرسل أشعته إلى المتذوق لكي يتلقاه بوصفه وجودًا جديدًا بالنسبة إليه. وقد يطعن في المصطلح المقترح لكونه أقرب إلى المجاز. وهذا حق، غير أن كل مصطلحاتنا الثقافية مجاز تحولت فيه الألفاظ عن مراجعها المادية المباشرة لتدل على شئون أخرى لم تعد تربطها بها أية صلات، وفضلا عن ذلك، فإن مفهوم الإضاءة مأخوذ مباشرة من علم البصريات دون أن ندخل عليه أدنى قدر من الانحراف.

صلاح قنصوه، نظريتي في فلسفة الفن، دفاتر الأكاديمية، نقد 11،أكاديمية الفنون، مصر، 2005،ص57.

([38])Jung, Carl. The Spirit in Man, Art, and Literature. In The Collected Works of C.G. Jung, Volume 15. Princeton University Press, 1966, p.82.

([39])صلاح قنصوه، المرجع السابق، ص 58.

([40]) Jung Carl. The Spirit in Man, Art, and Literature. P.82.

([41])صلاح قنصوه، نظريتي في فلسفة الفن، ص 58.

()[42]Jung Carl. The Spirit in Man, Art, and Literature. P.84.

([43])صلاح قنصوه، المرجع السابق، ص 58.

([44]) Jung Carl. The Spirit in Man, Art, and Literature. P.86.

([45])Freud, Sigmund. The Interpretation of Dreams. Standard Edition, Vol. 4-5. Translated by James Strachey. London: Hogarth Press, 1953, pp.566.

([46])كلود عبيد، جمالية الصورة: في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، دار مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، لبنان،2011، ص99.

([47])شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، ص129.

([48])زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، ص130.

()[49]Carl Jung, "The Archetypes and The Collective Unconscious", translated by R.F.C. Hull, Princeton University Press, 1981, pp. 22-23.

([50])شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، ص130.

([51])زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، ص136.

([52])شاكر عبد الحميد، المرجع السابق، ص 130.

([53]) Sigmund Freud, "The Interpretation of Dreams", translated by James Strachey, Basic Books, 1955, p. 62. pp.162-163. pp. 594-595.

- Freud, Sigmund. Introductory Lectures on Psycho-Analysis. Standard Edition, Vol. 15-16, London: Hogarth Press, 1963. P.187.

([54])Sigmund Freud, The Interpretation of Dreams, p.574.

([*]) تحدث "إيمانويل كانط" عن الحدس في كتابه "نقد العقل الخالص" Critique of Pure Reason، موضحًا كيف أن الحدس يؤدي دورًا حاسمًا في كيفية إدراكنا للعالم، كذلك "أشار كانط"إلى الحدس الحسي (أو الحدس التجريبي) بشكل خاص في "الإستطيقا المتعالية" Transcendental Aesthetic.

Immanuel Kant, "Critique of Pure Reason", translated by Paul Guyer and Allen W. Wood, Cambridge University Press, 1998, p. 65-75.

الإدراك الحدسي سبق أن توصل إليه الفيلسوف الإنجليزي "جونلوك" في بحثه في الفهم الإنساني"، وسماه بالنور الطبيعي وضرب أمثلة توضحه في معرفتنا التي تقوم على أنواع من الإدراك الحدسي المباشر، وأهم هذه الأمثلة قوله: إن العقل يدرك أن الأبيض ليس أسود،وأن الدائرة ليست مكونة من زوايا، وأن الثلاثة أكثر من الاثنين، ومساوية لواحد واثنين. إن مثل هذه الإدراكات المباشرة للعقل غير استدلالية؛ وهي المقصود بالحدس. ويفهم من ذلك أن الحدس عند "لوك" ليس اكتشاف الحقيقة ميتافيزيقية تسمى بالجوهر، ولا هو التقاء بماهية لايدركها الانسان العادي، بل هو منهج في المعرفة لايتعارض والتفكيرالاستدلالي،بل إن التفكير الاستدلالي يفترض وجوده عندما يتعلق الأمر بإدراك العلاقات والأشكال والمعاني.

أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1998، ص266.

يذهب أيونج CA Ewing في مقالته عنوانها "العقل والحدس" ١٩٤١، إلى القول بوجود إدراك مباشر غير استدلالي ومن الضروري افتراض وجوده في كل استدلال. فمثلاً عندما نستدل على نتيجة معينة فنحن ندرك مقدما بأن هناك ارتباطاً بين هذه المقدمات وهذه النتيجة، وهذا الإدراك المباشر ليس استدلالا، ولكنه حدس ضروري يخدم الاستدلال.

أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال،أعلامها ومذاهبها،ص266.

([55])المرجع السابق، 1998، ص 223–224.

([56])Henri Bergson, "Creative Evolution", translated by Arthur Mitchell, Macmillan, 1911, p. ix-xii.

([57])زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر للطباعة، 1971 الطبعة الأولى ص15.

([58])أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال،أعلامها ومذاهبها، ص223.

([59])Henri Bergson, "Creative Evolution", translated by Arthur Mitchell, Macmillan, 1911, p. 37-39.

([60]) زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص ص26–27.

([61])أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال،أعلامها ومذاهبها، ص 265.

([62])زكريا إبراهيم ، المرجع سالف الذكر، ص ص20–23.

([63])Henri Bergson, "Creative Evolution", translated by Arthur Mitchell, Macmillan, 1911, p p. 11-13.

([64])أميرة حلمي مطر، المرجع سالف الذكر، ص 265.

([65])Benedetto Croce, "Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic", translated by Douglas Ainslie, Noonday Press, 1966, p. 8-10.

([66])زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص37.

([67])أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال،أعلامها ومذاهبها، ص 229.

([68])زكريا إبراهيم، المرجع السابق، ص43.

([69])أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال،أعلامها ومذاهبها، ص ص 230–231

([70])المرجع السابق، ص ص 228–229.

([71])زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص48.

([72])(Benedetto Croce, Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic, p. 1-2

([73])أميرة حلمي مطر، المرجع سالف الذكر، ص 230.

([74])زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص ص 49–50.

([75])Graham Wallas, "The Art of Thought", Harcourt Brace press, 1926, pp. 106-107.

([76]) نقلاً عن: زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص ص46– 47.

([77])أميرة حلمي مطر،فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، ص ص231–232.

([78])زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص 53.

([79])أميرة حلمي مطر، ص232.

([80])Nancy McWilliams, "Psychoanalytic Diagnosis: Understanding Personality Structure in the Clinical Process", Guilford Press, 1994, p. 43.

([81])المرجع السابق،ص ص232– 235.

([82])Benedetto Croce, Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic, pp. 24-25.

([83])أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال،أعلامها ومذاهبها، ص ص 265–267.

([84])Henri Bergson, "Creative Evolution", p. 203-204.

([85])زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص27.

([*])الفرق بين الرمز الفني وبين الرموز أو الإشارات والعلامات المستخدمة في العلوم، حين ذكر أن الإشارة ليس لها معنى نستمده من تأملنا لها، وإنما تستمد معناها من دلالتها على شيء نتفق على أن نستعملها للإشارة إليه، أما الرمز فله في ذاته مضمون خاص به ندركه مباشرة من مجرد تأملنا له وانفعالنا به، فكأن الشكل يوحي بالمضمون ويتحد به اتحادًا عضويًا بحيث يترتب على ذلك أن أي تغيير في الشكل يتبعه تغيير في المضمون، فلو غيرنا في اللون الأسود في اللوحة واستبدلناه بالأحمر فلن يظل المعنى واحدًا، أما الإشارة فبإمكاننا أن نستبدل إشارة بإشارة أخرى متى اتفقنا على أن يكون لها المعنى.

cf. Charles Morris: Science, Art and technology. The Kenyon. Rview. 1939. PP. 409-423.

نقلًا عن، أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال،أعلامها ومذاهبها، ص277.

([86]) المرجع السابق، الموضع نفسه

([87]) Carl Jung, "Man and His Symbols", Dell Publishing, 1964, pp. 21-22.

([88]) شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي، ص 137.

([89])المرجع السابق، ص ص 137–138.

([90])Susanne Langer, "Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art", Harvard University Press, 1942, pp. 42-43.

([91])أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، ص ص267–268.

([92])Northrop Frye, "Anatomy of Criticism: Four Essays", Princeton University Press, 1957, p. 90.

([93])صلاح قنصوه، نظريتي في الفن، ص60.

([94])(Clive Bell, "Art", Chatto & Windus, 1914, p. 18.

([95])صلاح قنصوه،. المرجع سالف الذكر، ص ص 41–42، ص 60.

([96]) Susanne Langer, "Feeling and Form: A Theory of Art", Charles Scribner's Sons, 1953, pp. 41-42.

([97])صلاح قنصوه، المرجع السابق، ص 60.

([98])سارتر، جان بول. "نظرية الانفعال". ترجمة محمد الديب. دار الطليعة، 1962،ص 20

([99])المرجع السابق، ص45.

([100])المرجع السابق ص 75.

( ) [101]المرجع السابق، ص 110.

[102]المرجع السابق، ص 130.

Sartre, Jean-Paul. **The Emotions: Outline of a Theory**. Translated by Bernard Frechtman, أيضًا: Citadel Press, 1975. Pp.32-35, pp37-41.

([103])John Dewey, "Art as Experience", Perigee Books, 1934, p. 74.

([104])أميرة حلمي مطر، المرجع سالف الذكر، ص ص 229–230 .

([105])مها عبد الله البريكان، العلاج بالفن كمدخل للصحة النفسية، ص25.

([106]) Aristotle, **Poetics**, trans. S. H. Butcher, Macmillan, 1895, pp. 10-14.

([107])Monroe Beardsley, "Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism", Harcourt, Brace & World, 1958, p253.

([108])صلاح قنصوه، نظريتي في فلسفة الفن، ص60

([109])Richard Wollheim, Art and its Objects, Cambridge University Press, 1968, p 132.

([110])صلاح قنصوه، المرجع السابق، ص42.

([111])زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص23.

([112])Sigmund Freud, "The Interpretation of Dreams", translated by James Strachey, Basic Books press, 1955, p. 564.

([113])Sigmund Freud, "The Ego and the Id", translated by Joan Riviere, W.W. Norton & Company, 1960, p. 14.

([114])Carl Jung, "The Archetypes and The Collective Unconscious", translated by R.F.C. Hull, Princeton University Press, 1981, pp. 43.

([115])Drew Westen, "The Scientific Legacy of Sigmund Freud: Toward a Psychodynamically Informed Psychological Science", Psychological Bulletin, 1998, Vol. 124, No. 3, p. 337.

([116])Nancy McWilliams, "Psychoanalytic Diagnosis: Understanding Personality Structure in the Clinical Process", Guilford Press, 1994, p. 25.

مصادر ومراجع البحث

المصادر والمراجع باللغة الأجنبية

1. Aristotle, Poetics, *trans*. S. H. Butcher, Macmillan, 1895 .
2. Arnheim, Rudolf. Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. Berkeley: University of California Press, 1974.
3. Benedetto Croce, "Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic", translated by:Douglas Ainslie, Noonday Press, 1966.
4. Carl Jung, "Man and His Symbols", Dell Publishing, 1964.
5. Cahn, Steven M., and Meskin, Aaron (Eds.). Aesthetics: A Comprehensive Anthology, Wiley-Blackwell, 2008.
6. Carl Jung, "The Archetypes and The Collective Unconscious", translated by R.F.C. Hull, Princeton.
7. Carl Jung, "The Archetypes and The Collective Unconscious", translated by R.F.C. Hull, Princeton University Press, 1981.
8. Charles Morris: Science, Art and technology. The Kenyon. Rview. 1939.
9. Clive Bell, "Art", Chatto & Windus, 1914.
10. Dissanayake, Ellen. Homo Aestheticus: Where Art Comes from and Why, University of Washington Press, 1995.

11. Drew Westen, "The Scientific Legacy of Sigmund Freud: Toward a Psychodynamically Informed Psychological Science", Psychological Bulletin Vol. 124, No. 3, 1998.
12. Edwards, Betty. Drawing on the Right Side of the Brain. TarcherPerigee, 2012.
13. Freud, Sigmund. Leonardo da Vinci and A Memory of His Childhood. Standard Edition, Vol. 11, London: Hogarth Press, 1957.
14. Freud, Sigmund. The Interpretation of Dreams. Standard Edition, Vol. 4-5, London: Hogarth Press, 1953.
15. Freud, Sigmund. The Interpretation of Dreams. Standard Edition, Vol. 4-5. Translated by James Strachey. London: Hogarth Press, 1953.
16. Freud, Sigmund. Introductory Lectures on Psycho-Analysis. Standard Edition, Vol. 15-16, London: Hogarth Press, 1963.
17. Graham Wallas, "The Art of Thought", Harcourt Brace press, 1926.
18. Henri Bergson, "Creative Evolution", translated by Arthur Mitchell, Macmillan, 1911.
19. Immanuel Kant, "Critique of Pure Reason", translated by Paul Guyer and Allen W. Wood, Cambridge University Press, 1998.
20. John Dewey, "Art as Experience", Perigee Books, 1934.
21. Jung, Carl G. The Spirit in Man, Art, and Literature. Princeton University Press, 1966.
22. Jung, Carl. The Spirit in Man, Art, and Literature. In The Collected Works of C.G. Jung, Volume 15. Princeton University PresJung, Carl. (1966).
23. Kris, Ernst. Psychoanalytic Explorations in Art. New York: International Universities Press, 1952.
24. Malchiodi, Cathy A. Expressive Therapies. Guilford Press, 2005.
25. Malchiodi, Cathy A. The Art Therapy Sourcebook. McGraw-Hill, 2006.
26. McNiff, Shaun. Art-Based Research. Jessica Kingsley Publishers, 1998.
27. Monroe Beardsley, "Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism", Harcourt, Brace & World.
28. Nancy McWilliams, "Psychoanalytic Diagnosis: Understanding Personality Structure in the Clinical Process", Guilford Press,1994.
29. Northrop Frye, "Anatomy of Criticism: Four Essays", Princeton University Press, 1957.
30. Richard Wollheim, Art and its Objects, Cambridge University Press, 1968.
31. Riley, Shirley. Contemporary Art Therapy with Adolescents. Jessica Kingsley Publishers.
32. Rite, and Art", Harvard University Press,1942. 46-Vygotsky, Lev S. Psychology of Art. Translated by Scripta Technica, Inc. Cambridge, MA: The MIT Press,1971.
33. Rubin, Judith A. Approaches to Art Therapy: Theory and Technique. Routledge, 2016.
34. Rubin, Judith A. The Art of Art Therapy: What Every Art Therapist Needs to Know. Routledge, 2011.
35. Rudolf Steiner, "Anthroposophy: A Fragment", SteinerBooks, 1996.
36. Rudolf Steiner, "Education as a Force for Social Change", SteinerBooks,1997.
37. Rudolf Steiner, "Knowledge of the Higher Worlds and Its Attainment", Anthroposophic Press,1994.

38. Sartre, Jean-Paul. The Emotions: Outline of a Theory. Translated by Bernard Frechtman, Citadel Press, 1975 .
39. Sigmund Freud, "The Ego and the Id", translated by Joan Riviere, W.W. Norton & Company, 1960.
40. Sigmund Freud, "The Interpretation of Dreams", translated by James Strachey, Basic Books, 1955.
41. Sigmund Freud, "The Interpretation of Dreams", translated by James Strachey, Basic Books press,1955.
42. Susanne Langer, "Feeling and Form: A Theory of Art", Charles Scribner's Sons, 1953.
43. Susanne Langer, "Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason,
University Press, 1981.

المراجع باللغة العربية

44- السعيد عبد الصالحين محمد دردرة، العلاج بالفنون الإبداعية والتعبيرية: رؤى جديدة في رعاية المعاق ذهنيًا http://www.gulfkids.com/ – موقع أطفال الخليج لذوي الاحتياجات الخاصة. تاريخ الدخول على الموقع 2021./4/20

45- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال : أعلامها ومذاهبها، دارقباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1998.

46- زكريا إبراهيم، شكلة الفن، مكتبة مصرللطباعة ، الطبعة الأولى، 1966.

47- زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر للطباعة، الطبعة الأولى،1971.

48- سارة عابدين، الأنثروبوصوفيا: العلاج بالفن والفلسفة، https://alketaba.com/، تاريخ النشر 2020/8 ، تاريخ الدخول على الموقع 2024/2/19.

49- سامية عبد النبي محمد صابر محمد، فاعلية استخدام العلاج بالفن "الرسم" في التخفيف من الوحدة النفسية لدى عينة من طلاب الجامعة: دراسة إكلينيكية –علاجية، جامعة بنها كلية التربية، مج. 2، ع. 39، 2008 .

50- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 267، مارس 2001.

51- صلاح قنصوه، نظريتي في فلسفة الفن، دفاتر الأكاديمية، نقد 11، أكاديمية الفنون، مصر ، 2005، ص57.

52- كلود عبيد، جمالية الصورة: في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، دار مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، لبنان،2011.

53- مها عبد الله البريكان، العلاج بالفن كمدخل للصحة النفسية، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، يناير،2020.