

# سيكولوجيا الفن

## 1 / مقدمة منهجية

### أ / الموضوع و المنهج

تستهدف هذه المادة مقارنة الظاهرة الإبداعية من وجهة نظر نفسية بحتة. و إلى محاولة استيعاب الطبيعة الإنسانية للفنان. كما تسعى إلى تحليل الحالات الوجدانية الواعية و أيضا مجموع العوامل اللاشعورية لدى المبدع و المتلقي فيما يتعلّق بجميع أشكال النشاط الفني و الأدبي على حد سواء.

نحن هنا إذا ضمن إطار يعدّ امتدادا للتفكير الإستيطيقي تأسيسا على أنّ أيّ سؤال في الفن لا يخرج عن كونه سؤال في الجمالية لكن في بعدها النفسي.

إنّ الفكرة السائدة، هي أنّ أيّ أثر فني ينبغي أن يكون تعبيراً على شخصية مبدعها. و هو من الأهمية، أي العمل الفني، بحيث إذا أردنا أن نستوعبه يتعيّن علينا بقول الباحث مصطفى سويّف، "أن نسلط الضوء على الحي الذي أبدعه".

فعالم الفنّ بهذا المعنى امتداد طبيعي لعالم الفنان، و كل عمل فني هو في نظر ليسنج تعبير عن إرادة مبدعة و الرأي نفسه يتبناه الباحث الإيطالي بينيديتو كروتشي الذي يرى بأنّ الأثر الإيداعي ينبغي ألاّ يعبر عن تقنية أو جنس أدبي أو نوع فني، و لكن عن شخصية بأكملها لا تحتلّ التجزئة.

لكن بالمقابل، ينبغي أن نلاحظ أن الأمر لم يعد يتعلّق ضمن هذا التّصوّر بإبداء رأي أو حكم قيمي جمالي بقدر ما يعني أنّ ما يسعى إليه الدارس في هذا المجال هو الكشف عن الآليات النفسية و الذهنية التي خضع لها إنتاج العمل الفني أو الأدبي. إنّ مثل هذا الإلغاء للموقف الجمالي و بالتالي لهيئة المتلقي المطالبة، بهذا المعنى، بالحياد السلبي، من المثالية بحيث ما من عمل فني إلا و يفترض

يقول شارل لالو<sup>1</sup> Charles Lalo حكما معيّنًا:

"الفنان المبدع هو الآخر حكم نفسه: الكاتب حينما يعيد القراءة لنفسه لتصحيح مسودّته، و الفنان حينما يأخذ مسافة ليسلّط نظره على مجمل لوحته و يخضعها لبعض الرتوشات... و الناقد أو الهاوي أيضا فاعل على طريقته حينما يراجع الأثر و يتملّكه لكي يستوعبه".

ب / الإرهاصات الأولى و المسلّمات الحديثة

الواقع أن الفن على مرّ التاريخ شكل موضوع تفكير ضمن أبعاد متعددة بغية استيعاب طبيعة اشتغال الفعل الإبداعي. كيف يبدع الفنان، و لماذا يبدع؟ لقد سعى الدارسون منذ القدم لصياغة إجابات ضمن إطار جمالي عام : هل يعزى الإبداع الفني لقوى متعالية عن الذات ك"رية الإلهام " عند اليونانيين القدامى مثلا أو " شيطان الشعر" عند العرب ؟

فالفنان أو الأديب ضمن هذا المنظور لا يعدو عن كونه مجرد أداة تنقل عن ربة الإلهام ما لا يقوى هو ذاته عن إنتاجه.

فالشاعر في تصوّر أفلاطون، و شاعر الملحمة تحديدا كالمجنون لا روح له و لا يعي ما يقوله و في غمرة الكتابة "تتعطلّ حواسه " و قد بلغ تخوم النشوة، و إن لم بتسع له بلوغها يصاب بالعقم الإبداعي. فالفن بهذا المعنى ينجم عن غياب كلي للوعي تماما مثل حالة شبيهة بتلك التي يكون عليها الراقصون... و ينتج أيضا عن افتقار للقدرة على التفكير أو للسيطرة على الذات، و من ثم كان من الضروري حجب الثقة عن الشاعر لأنه ليس في وسعه توجيه الناس لما يخدم مصلحة "المدينة" و هو أبعد ما يكون عن الحقيقة.

أرسطو من جانبه، و بعكس أفلاطون، يذهب إلى أن الفن حالة إنسانية صرفة لا متعالية. إذا أنه يصدر عن حاجة جمالية، و الإبداع بهذا المعنى غريزة طبيعية لا تخرج عن رغبة في "المحاكاة" و عن نزوع لما يعدّ نغما و موسيقي.

في المقابل يحمّل أرسطو - و ذلك ما يجعل تفكيره في تصوّر عديد الدارسين من بين الإرهاصات النظرية الأولى التي مهّدت لظهور سيكولوجيا الفن- وظيفة علاجية، فالفن تطهير أو كاترسييس، و الأمر يتعلّق هنا بكون الوظيفة الأساسية الأولى للتراجيديا هي تنقية العواطف. فالمشاهد ستتاح له على هذا النحو فرصة "التحرر من التوترات النفسية عبر التعاطف و الاندماج الانفعالي مع الفعل المجسّد و ما يترتب عنه من خوف و شفقة غضب..." و يتيسر له بلوغ مستوى من التوازن النفسي.

في العصر الحديث شكلت العلاقة بين الأثر الفني و بين المبدع المسلّمة الأساسية التي نهض عليها المجال المعرفي الخاص بسيكولوجيا الفن. و لقد اقترنت نظريا مع بروز مصطلح أصيل قامت عليه المنظومة الفكرية للباحث الإيطالي بينيدينو كروتشيه. و الأمر يتعلّق هنا بمفهوم الحدس. فالحدس يشكّل أحد الأسس التي يقوم عليها الذهن الإنساني، و هو يستهدف الجميل، فيمكننا أن نجد حدسا بمعزل عن الفكر لكن العكس غير صحيح. فالفن ضمن هذا الإطار

ليس علما و لكن حدس، حتى و إن كان يسعى الشاعر أو الفنان لإعادة تشكيل العالم أو لفهمه أو أن يتحرى حقيقة ما. بمعنى أنّه رصد مميّز و نوعي و متفرّد للموضوعي، رصد لا غير . فإذا كان التاريخ يعرض أحداثا في الزمان و المكان، و يتسم بالكونية فإن الفن هو إعادة بناء متفرّدة للماضي(تذكر ما قلناه بخصوص الثورة الجزائرية)...

و الفنّ أيضا تعبير عن الأحاسيس و العواطف بل إنّه السبيل المميّز، شأنه في ذلك شأن اللسان، أوّلا لإبرازها، و ثانيا لتحويلها، على أساس أنها ستخضع لمقتضى التعبير أو لشكله...فالعواطف متى تجسّدت في شكل فني أو أدبي، خضعت بالضرورة لقواعد هذا الشكل، لوحة إذا تعلّق الأمر بالرسم مثلا أو مسرحية أو قصيدة شعرية...

في السياق ذاته نشير إلى أنّ المسلمات التي تقوم عليها النظرية التعبيرية تشكل تاريخيا إحدى الأصول التي غدّت الإرهاصات الأولى لسيكولوجيا الفنّ. لقد اخترق هذا التيار، الذي ظهر في بداية القرن العشرين بألمانيا تحديدا، جميع ميادين الإبداع الفني و الأدبي على حدّ سواء. و جاء ليناهض أيّة نزعة للمحاكاة سواء بالمعنى الأفلاطوني و الكلاسيكي أو بالمفهوم الانطباعي مثلما برز مع على سبيل الذّكر مع إدوارد ماني أو كلود مونييه. فالفرد ضمن تصوّر التعبيريين معيار للوجود طالما أن الوجود لا يبرز بهذه الصفة أي صفة الكينونة و الوجود إلّا عبر ذات مدركة، و في غياب هذا الوعي بالوجود لا يمكننا القول بأنّ العالم موجود. فالفنّ إذا تعبير نوعي عن هذا العالم و الفنان هو أساس النشاط الإبداعي، لذلك يتعيّن على الفنان أن ينقل لنا صورة عن العالم وفقا لحالاته الوجدانية و النفسية المختلفة. إنّها حالة خالصة من الإسقاطات الذاتية لصور التّمزّق و القلق على واقع مرتبك فاقد للتوازن و للمعالم، و مقبل على حرب وشيكة. لقد ألهمت الأطروحات التحليلية النفسية إبداعات الفنانين التعبيريين، لذلك لا نندهش حينما نلاحظ أن بنيات الآثار الأدبية و التشكيلية تركز على عدد من الرموز و الصور المتعلقة بالأحلام و الحالات الهستيرية و أيضا بكل ما يحيلنا إلى الإحباطات الناجمة عن كبت تمثلات لاشعورية لم يتسع لها أن تجتاز حدود الواقع.

## 2/ مفاهيم أساسية

### أ- في السيكلوجيا

لا يمكننا الإلمام في هذا المدخل بمادة شاسعة، و بشكل مستفيض، كعلم النفس، سنقتصر هنا على بعض الإشارات التي يمكن تفصيلها بإسهاب في إطار بحث مستقل.

يمكننا أن نقول بداية بأن علم النفس يحيل إلى مجال يعنى بمقاربة السلوكيات و أيضا بتحليل المسارات الذهنية المختلفة. و بقول الباحث جاك كوسينييه أن إطار البحث هذا "أحلّ تدريجيا دراسة الحياة النفسية محلّ دراسة الروح، ثمّ أصبح علم النفس دراسة السلوك لبهنمّ مجدّدا بالحياة النفسية -الوعي - الشخصية- ، و أخيرا بالإتصال".

لنقرّ بداية أن اختلاف الدّارسين، منذ القديم إنّما يتعلّق في الإطار الفلسفي بطبيعة العلاقة القائمة بين هذين الكيانين(الروح- المادّة): فهناك نظرة ثنائية بامتياز، يتبناها ديكارت و من قبله أفلاطون، ترى أنّ الجسم جوهر نوعي تحكمه قوانين طبيعية خالصة. و يكفي لأجل إماطة اللّثام عن اشتغاله أن ندرس الطبيعة، انطلاقا من كونه موضوعا ماديا لا يختلف عن مواضيع العالم المادّي. أمّا الرّوح فهي كيان شديد التميّز عن الجسم و دراستها أسهل من دراسته لأنّها تتركز بالأساس على الفكر. هذا، و خلافا لما سبق، يذهب أرسطو إلى أنّ الأفكار التي هي جوهر الأشياء لا يتّسع لها أن تكون منفصلة عن المواضيع. فالروح و المادّة مرتبّتان شديد الارتباط. فعلم النفس بهذا المعنى، أو على الأقل، مجال الدّراسة النفسية الذي يهتمّ بمقاربة مسألة تلك العلاقة، و أيضا منشأ الملكات الذهنية المختلفة من الفطري أو الوراثي إلى المكتسب، جزء من الفلسفة و يكاد تاريخ علم النفس هنا يتماهى مع تاريخ الفلسفة.

بدأ مفهوم "الروح" يتلاشى شيئا فشيئا، ذلك أنّه ذو بعد ديني أو ميتافيزيقي، و يتعدّد علينا تطويقه في خطاب يسعى للعلمية. و أدخل مفهوم "النفس"، و لم تبدأ الإرهاصات الأولى لعلم النفس إلا خلال القرن الثامن عشر مع المفكّر wolf وولف.

في القرن التاسع عشر، اقترن بروز مادة السيكلوجيا ببروز علماء فيزيولوجيين و فيزيائيين و أطباء، و ازدادت المخابر، و حاول الدارسون في هذا الإتجاه فرض نماذج رقمية أو كمية على المقاربات الذهنية و السلوكية، و هم

ينكرون عن ردود الفعل النفسية و عن الملكات الذهنية أيّة إمكانية لتأويل كيفي خالص، و ضمن هذا التقليد المنهجي الذي امتدّ إلى الظواهر الجمالية و الفنية على وجه التحديد، يمكننا أن نشير بهذا الخصوص مثلا إلى العالم الألماني **1870 fechner** فشنر الذي تبني الطرح التجريبي، فراح يحلّل ظروف التفضيل و شروط و أليات الميول الجمالية. يسمّى هذا المبحث العلمي **psychophysologie** بالسيكوفيسيولوجيا. فكل مقارنة للفن تمرّ بالضرورة عبر دراسة التلقّي، و اشتغاله الحسي و الذهني...

في الأخير يمكننا القول أنّه في مجال المقاربة السيكلوجية للفن، و هذا ما يذهب إليه الباحثون، أنّ مدرسة التحليل النفسي و على رأسها فرويد، هي أكثر المدارس محاولة لفهم مشكلة الإبداع الفن انطلاقا من منظومات مفاهيمية مسبقة، مرتبطة تحديدا بشخصية الفنان، لاشعوره وطفولته و تمثلائه المختلفة. و هذا ما سنقف عنده بإسهاب لاحقا.

# سيكولوجيا الفن

جذع مشترك

## علاقة الفن بالحياة

انطلاقاً من الإمتداد القائم بين معنى الفن و معنى حياة المؤلف على حدّ سواء، لكن بكيفيات يمكن أن تكون مختلفة أو متشابهة، يحصي المفكر شارل لالو مجموعة من الصلات القائمة بين الأثر الفني و بين المعيش أو الحياة، الأمر يتعلّق ههنا بوظائف أساسية يلعبها الفن في حياة الإنسان:

1/ التشتيت:

ينسينا الفن هموم الحياة. أنّه ببساطة و بخاصيته اللعبية ( الفن لعب)، انسلاخ عن الواقع عن الزمن و عن الفضاء. يقوم الفن إذا بتشتيت وعينا عن ضغوطات الحياة الملحة و عن أهاتها. إنّهُ شكل من اللامبالاة...

2/ تنقية الأهواء:

تقترن هذه العلاقة مع ما رأيناه سابقاً مع أرسطو، أي مفهوم الكاتارسيس. فالفن، و التراجيديا على وجه التحديد، لا تخرج عن هذا الإطار: التراجيديا، و عبر صور لا تؤدي، تسمح لنا باستنفاد الحاجة التي لدينا في معايشة عواطف عنيفة لا تسمح لنا بها الحياة الاجتماعية كفاية، من قبيل الرعب و الشفقة و الحب...

3/ النشاط التقني:

قد تقترن هذه الوظيفة في تصوّرنا مع تفكير إمانويل كانط الذي يرى أن جوهر الفن جمالي بامتياز و يسعى إلى تحقيق غاية سامية لأ ترتبط بغاية أخرى غير إشباع الحاجة الجمالية و التأمل.

تأسيساً على ذلك فإذا كان جميع الناس يشتركون في الفكرة نفسها فإنها ستأخذ شكلاً مميزاً بالنسبة إلى كلّ فنان بحسب نمط إبداعه و أيضاً الأديب:

التشكيل و الأشكال بالنسبة إلى الرسام و النغمة بالنسبة إلى الموسيقار و الصورة المجازية و قوة الكلمة بالنسبة إلى الشاعر...

4/ التزويق:

يصور لنا الفن و الأدب الحياة بشكل مثالي: الواقع الفني غير واقع الإنسان الحقيقي في كثير من الأحيان. يسعى الفنان إلى إبرازه في صورة جمالية أسمى و أروع: الأمر لا يتعلّق هنا بتحريف في نظر لالو بقدر ما يعتبر تحسيناً أو تحويراً إيجابياً...

يمكننا في المقابل أن نضيف أنواعا أخرى من العلاقات لو استندنا إلى مضمون الطروحات الفرويدية.

يرى سيغموند فرويد أنّ الفن يشكّل ضربا من الإشباع للربغبات المحظورة التي يحول الوعي دون ولوجها للعلن مثلما هي و يحول أيضا المجتمع و ضوابطه دون تحقيقها: " ثمّة طريقة للرجوع يقود من الخيال إلى الواقع: إنّه الفن. فالفنان هو في الوقت نفسه انطوائي يكاد يلامس العصاب. و هو محفز باندفاع و نزعات شديدة القوة ، يسعى للوصل إلى الأمجاد و القوّة و الثروات... لكنه يفتقد الوسائل لإرضاء هذه الربغبات. لذلك سيتحوّل عن الواقع و يصبّ اهتمامه... على ربغبات من وحي خياله، و قد يقوده ذلك إلى العصاب."

فالفن سيعيد الفنان إلى الواقع، في ثوب يرضاه المجتمع بعد أن أعطى غطاء شرعيا لربغباته الممنوعة من خلال آلية من الآليات التي سنراها لاحقا و التي تقع تحت مسمى التسامي.

فالتسامي يعتبر في تصورنا نوعا من الأخلقة لنزعات الفرد المبدع و للعالم أيضا. فالربغبات ستبقى مثلما هي إلا أنّ موضوعها سيتحوّل عن طريق المماثلة أو الإستبدال. يمكننا دائما في السياق ذاته أن نقترح علاقة أخرى بين الفن و الحياة. يمكننا أن ندرجها تحت مسمى التواصل الافتراضي:

نعرف جميعا أنّ التجربة الجمالية هي لحظة استغراق عفوي في الموضوع الجمالي. فلو أنّ مشهدا مسرحيا ما استوقفني لبرهة فإن هذا الإنجذاب اللاشعوري قد لا يعنيني أنا فحسب بل على الأقل مجموعة من المشاهدين الذين سيرافقونني في تجربتي و في تمثلاتي المختلفة. سيكون بيننا اللحظة لا أقول اتصالا و لكن تواصل و ان غير إرادي على مستوى عالم المشهد المسرحي بتفاصيله....

سيكولوجيا الفن  
ج م: المجموعة الثانية  
حبيب بن مالك

## مصطلحات أساسية

### أ- في السيكولوجيا

لا يمكننا الإلمام في هذا المدخل بمادة شاسعة، و بشكل مستفيض، كعلم النفس، سنقتصر هنا على بعض الإشارات التي يمكن تفصيلها بإسهاب في إطار بحث مستقل.

يمكننا أن نقول بداية بأن علم النفس يحيل إلى مجال يعنى بمقاربة السلوكيات و أيضا بتحليل المسارات الذهنية المختلفة. و بقول الباحث جاك كوسينييه أنّ إطار البحث هذا "أحلّ تدريجيا دراسة الحياة النفسية محلّ دراسة الروح، ثمّ أصبح علم النفس دراسة السلوك ليهنّم مجدّدا بالحياة النفسية -الوعي - الشخصية- ، و أخيرا بالإتصال".

لنقرّ بداية أن اختلاف الدّارسين، منذ القديم إنّما يتعلّق في الإطار الفلسفي بطبيعة العلاقة القائمة بين هذين الكيانين(الروح- المادّة): فهناك نظرة ثنائية بامتياز، يتبناها ديكارت و من قبله أفلاطون، ترى أنّ الجسم جوهر نوعي تحكمه قوانين طبيعية خالصة. و يكفي لأجل إماطة اللّثام عن اشتغاله أن ندرس الطبيعة، انطلاقا من كونه موضوعا ماديا لا يختلف عن مواضيع العالم المادّي. أمّا الرّوح فهي كيان شديد التميّز عن الجسم و دراستها أسهل من دراسته لأنّها تتركز بالأساس على الفكر. هذا، و خلافا لما سبق، يذهب أرسطو إلى أنّ الأفكار التي هي جوهر الأشياء لا يتّسع لها أن تكون منفصلة عن المواضيع. فالروح و المادّة مرتبّتان شديد الارتباط. فعلم النفس بهذا المعنى، أو على الأقل، مجال الدّراسة النفسية الذي يهتمّ بمقاربة مسألة تلك العلاقة، و أيضا منشأ الملكات الذهنية المختلفة من الفطري أو الوراثةي إلى المكتسب، جزء من الفلسفة و يكاد تاريخ علم النفس هنا يتماهى مع تاريخ الفلسفة.

بدأ مفهوم "الروح" يتلاشى شيئا فشيئا، ذلك أنّه ذو بعد ديني أو ميتافيزيقي، و يتعدّد علينا تطويقه في خطاب يسعى للعلمية. و أدخل مفهوم "النفس"، و لم تبدأ الإرهاصات الأولى لعلم النفس إلا خلال القرن الثامن عشر مع المفكّر wolf وولف.



في القرن التاسع عشر، اقترن بروز مادة السيكولوجيا ببروز علماء فيزيولوجيين و فيزيائيين و أطباء، و ازدادت المخابر، و حاول الدارسون في هذا الإتجاه فرض نماذج رقمية أو كمية على المقاربات الذهنية و السلوكية، و هم ينكرون عن ردود الفعل النفسية و عن الملكات الذهنية أيّة إمكانية لتأويل كيفي خالص، و ضمن هذا التقليد المنهجي الذي امتدّ إلى الظواهر الجمالية و الفنية على وجه التحديد، يمكننا أن نشير بهذا الخصوص مثلا إلى العالم الألماني 1870 fechner فشنر الذي تبنّى الطرح التجريبي، فراح يحلّل ظروف التفضيل و شروط و أليات الميول الجمالية. يسمّى هذا المبحث العلمي psychophysiology بالسيكوفيسيولوجيا. فكل مقارنة للفن تمرّ بالضرورة عبر دراسة التلقّي، و اشتغاله الحسي و الذهني...

في الأخير يمكننا القول أنّه في مجال المقاربة السيكلوجية للفن، و هذا ما يذهب إليه الباحثون، أنّ مدرسة التحليل النفسي و على رأسها فرويد، هي أكثر المدارس محاولة لفهم مشكلة الإبداع الفن انطلاقا من منظومات مفاهيمية مسبقة، مرتبطة تحديدا بشخصية الفنان، لاشعوره و طفولته و تمثلائه المختلفة. و هذا ما سنقف عنده بإسهاب لاحقا.

### فخنر 1801 / 1887 Fechner

يذهب عديد من الدارسين إلى فرضية مفادها أنّ دراسة الانفعالات من الأهمية الكشفية بحيث يمكنها أن تكشف لنا عن جوانب مهمّة من الظاهرة الفنية، في جانبها المرتبط بالمتلقّي حينما يتعلق الأمر بميوله أو خياراته الذوقية. ينضوي هذا التوجه تحت مبحث صار يعرف بال سيكوفيسيولوجيا. و معلوم أنّ هذا الحقل تلتقي فيه عديد من المعارف المختلفة من الفيزياء و الكيمياء و علم النفس...

لقد أسّست دراسات الباحث لهذا الاتجاه المعاصر حينما عكف على المقاربة التجريبية لردات فعل الإنسان الجمالية ، إزاء مثير بعينه. فأحساساتنا، بما فيها الإحساس بالمتعة الجمالية، يمكن قياس حدتها حسابيا عن طريق تجارب على المواضيع التي ينشأ عنها هذا الإحساس.

هذه الدراسة تتموقع ضمن السيكوفيزياء psychophysique، و هو مجال نشأ مع هذا الباحث تحديدا، و في هذا السياق يقول شارل لالو في كتابه الموسوم بـ: مفاهيم الجمالية ص13:

"فهو يطلق-أي فخر- على هذه الطريقة تسمية الجمالية التحتية، أو الاستيطيقا التجريبية التي كانت ردة فعل على الإستيطيقا القديمة ذات الطبع الميتافيزيقي أو الاستنباطي..."

## . مصطلحات أساسية

سيكولوجيا الفن  
.مصطلحات أساسية  
ج م: المجموعة الثانية  
حبيب بن مالك

### ب- في التحليل النفسي:

لا شك أنّ المقاربات التحليلية النفسية للفنّ و للأدب شكّلت مدخلا للنقد النفسي بامتياز. و الواضح بالنسبة إلى من يطّلع على كتابات سيغموند فرويد، الذي يعدّ مؤسس مدرسة التحليل النفسي، أن الأسطورة و المسرح و الفنّ التشكيلي كلّ ذلك كان من جملة الأصول التي أنبنى عليها الجهاز المصطلحي لمدرسة التحليل النفسي: عقدة أوديب، أيروس، نرجس، ثاتوس، إكترا، إلى غير ذلك من المفاهيم الأساسية الكثيرة الأخرى. و ضمن هذا السياق، فإنّ كل ما قيل حول الروائي غوطه، مثلما رأينا سابقا أو حول تمثال موسى لميكايل أنجلو، أو غيرهم، يمكننا إدراجه ضمن نطاق النقد النفساني أو نقد الخيال مثلما جاء في كتاب الباحث Jean Yves Tadier جون إفس تاديي<sup>2</sup>.

يمكننا اعتبار أنّ الأثر الفني أو الأدبي الحيّز التي يلتقي فيه الخيال مع الواقع و الإنسان مع الفنان، و بهذا الشأن بقول فرويد في مقال له موسوم بـ "الإبداع الأدبي و حلم اليقظة": "الشاعر مثل الطفل الذي يلعب، فهو يشيّد لنفسه عالما خياليا يحمله محمل الجدّ، أي أنّه يزوّده بكم هائل من التأثيرات مع تمييزه بالمقابل، في الوقت نفسه، عن الواقع".

فالأشياء نفسها التي تشكّل عالم الطفل مستقاة من الواقع، لتنصهر ضمن إطار يروق له، من دون ضوابط أو حدود: إنّّه عالم بلا حدود و متحرّر من كل شكل من أشكال السلطة، عالم مثالي تحكمه الإرادة و الرغبة الجامحة فقط: يتعلّق الأمر هنا باللعب يقول فرويد. و

اللعب لا يخرج عن كونه حلم من أحلام اليقظة، إنّّه استيهام: **fantasme**

فالطفل شاعر بمعنى من المعاني و كذلك الشأن بالنسبة إلى الفنان و الأديب معا، هما أيضا ضمن هذا التفكير كتلة طفولية من الأحلام و من المثل...

لكن بالنسبة إلى الطفل يمكننا بكل سهولة تحديد معالم هذا الحيّز اللعبي، لأنّه بكل بساطة حيّز يتماشى مع عمره و مع تركيبته الذهنية. بالنسبة إلى الفنان "الراشد"، في المقابل فالمسألة تكتنفها الصعوبة، لأنّه سيضطر لإضمار لعبه "الصياني" عن الأعين بداعي

الخلج: فالكبير أو الراشد لا يحقّ له أن يلعب في نظر الحسّ المشترك. فأهون على المبدع، يقول فرويد، أن يبوح بأخطائه من أن يكشف عن حلمه أو إستيهامه. إذا كان الأمر كذلك، فأين يذهب هذا الجانب اللعبي المضمّر بكلّ مضامينه الحقيقية الخالصة؟ أين نبحث عنه؟ وكيف؟

هذه المنطقة يطلق عليها سيغموند فرويد مصطلح اللاشعور. فإذا كانت الدّراسات العلمية قبلا تهتمّ بالجانب الواعي من الإنسان، من الفنان، فمع فرويد نحن نشهد ميلاد هذا المفهوم الجديد، أي اللاشعور، المشحون بدلالات الرغبة و القلق و القمع، الذي شكّل فعلا ما يعتبره النمساوي سيغموند فرويد **Sigmund Freud (1856-1939)** ثورة علمية شبيهة في قيمتها الكشفية بالثورة الكوبرنيكية في تصوّر النفس البشرية.

لقد جوبه مفهوم اللاشعور بمعارضة شديدة من قبل الدارسين، و انتقادات ذات طابع علمي من جهة و أخلاقي من جهة أخرى:

فمدرسة التحليل النفسي لا تكفي بالإقرار بوجود منطقية خفية فحسب و لكن تذهب إلى أبعد من ذلك حينما ترى أن المهيمن لدى الإنسان هو الجانب اللاواعي، و أنّ الوعي لا يشكلّ إلاّ غيضا من فيض من عموم شخصيته. لقد نظر المعارضون لفرويد لهذه المسألة كانتقاص من المكانة المحورية التي احتلّها الإنسان على مرّ التاريخ و انتقاص من سيادته على نفسه و من سيطرته على سلوكاته...

دعونا بدءا نقرب من مصطلح التحليل النفسي و المصطلحات الأخرى الأساسية التي تلتف حولها النظرية الفرويدية:

نشير إلى أنّه من الصعوبة بما كان حصر تعريف شامل للتحليل النفسي في هذا المدخل التعليمي، لكننا سنقف فقط على تصوّر سيغموند فرويد الذي انبثقت ثمّ انفصلت عنه التصورات الأخرى لكارل غوستاف يونغ أو الآخرين. يمكننا القول أنّ التحليل النفسي نظرية علم نفسية تدرس المسارات الذهنية المختلفة و تقترح رؤية علاجية للاختلالات النفسية و السلوكية المتنوعة استنادا إلى التداعي الحرّ أو الحديث المتحرّر من كل الموانع بين المعالج و المُعالج، و تؤخذ فيه جميع التفاصيل و جميع الحركات و ردود الأفعال بعين الاعتبار كونها تحمل دلالة ما بالنسبة إلى المحلّل الذي يخضعها لتأويل على ضوء معطيات علمية محدّدة، لأنّ فرويد كان شديد الإيمان بمسألة الحتمية النفسية التي أيده فيها، مثلما يقول هو نفسه، غوستاف يونغ، و التي تفيد بأنّ الفكرة التي تطفو عفويا إلى وعي المريض، خاصّة تلك التي يثيرها تركيز انتباهه، لا يمكنها أن تكون اعتباطية أو مجردة من المعنى<sup>3</sup> ، أو أن تكون بدون صلة بالعناصر الكامنة خلف الشعور و التي يسعى المحلّل للوصول إليها.

تسمح لنا هذه الكفاءة التحليلية، أي التحليل النفسي، أيضا بدراسة الكليات الثقافية المختلفة بما فيها الفن و الأدب. هذا و يمكننا اعتبار التحليل النفسي كنظرية للأحلام. لقد كان فرويد يولي عناية خاصة بالحلم، لأنّ هذا الأخير يشكّل السبيل الأمثل لولوج عالم اللاشعور الذي يبرز كنواة مركزية للتحليل النفسي.

### - مفهوم اللاشعور:

إنّ مصطلح اللاشعور قديم جدّا، و حملّ بمضامين مختلفة لدى المفكرين و الفلاسفة حتى الأدباء سواء عند ديكارت أو ليبنيتز أو الروائي مارسيل بروست... و على ضوء سياقات بعينها، يتعارض في معناه تارة مع المعرفة و مع العقل و الوضوح و تارة مع الحياة و تارة أخرى مع الزمن... و في حقل التحليل النفسي، يقصد باللاوعي أي اللاشعور، هيئة من الهيئات الثلاثة المشكّلة للجهاز النفسي على إثر ما صار يعرف بالتقسيم الموضوعي الأول la première topique الذي انبثق عن دراسات فرويد حول الهستيريا: الشعور- ما قبل الشعور- اللاشعور.

يحيل هذا المفهوم إلى مسارات نفسية نوعية مختلفة جذريا عن المسارات الواعية. فتتشكّل هذه المسارات من جملة التمثلات المترسّبة على الدوام أو مؤقتا بعيدا عن منطقة الوعي. و المقصود بالتمثلات، مجموعة من الصور و التأثيرات و العواطف و الرغبات و الذكريات. لقد توصل فرويد لهذه المسألة انطلاقا من الملاحظات التي كان يصوغها الطبيب النمساوي Breuer جوزيف بروير (1842-1925) حينما كان يعالج بعض أنواع العصاب، و الهستيريا تحديدا، فانتبه إلى أنّ الاضطرابات الجسدية و الذهنية المعقدة إلى حدّ ما التي كانت تبرز على المرضى، و الأعراض الأخرى أيضا، كاعوجاج المفاصل، عدم القدرة على الاستقامة، ضعف البصر... لم تكن نتيجة لمرض ما مثلما يقول فرويد:

"لما تُصَادَف أعراض من هذا القبيل عند امرأة شابة أعضاؤها الأساسية، كالقلب و الكلى الخ سليمة، و لكنّها واجهت صدمات عاطفية عنيفة و عندما تتطوّر هذه الأعراض بشكل متقلّب و غير متوقّع، يشعر الأطباء بالطمأنينة. فهم يقرّون بالفعل أنّ الأمر هنا لا يتعلّق بإصابة عضوية في الدماغ و لكن بتلك الحالة الغريبة و المبهمة التي كان الأطباء اليونانيون ينسبون لها اسم الهستيريا."<sup>4</sup>

كانت هذه الأعراض تختفي بمجرد تذكّر المريض زمن نشأتها لأوّل مرّة، و قيامه عندئذ، بإخراج أو سرد القصة و الملابس العاطفية التي أفرزت تلك الأعراض، و لمزيد من الفهم سنسوق مثلا لأحد الأعراض التي صاغها فرويد في كتابه الموسوم ب"خمسة دروس حول التحليل النفسي" ص10:

يتعلّق الأمر بحالة فتاة صارت فجأة تنفر شرب الماء، حتى في حالات الحرّ الشديد و هي في شدّة العطش، تدفع كوب الماء متى اقترب من شفاها، فتأخذها عندئذ غيبوبة تدوم لثوان. قام بروير بتنويمها مغناطيسيا سعيا منه لإدخالها في حالة لاوعي ومن ثم دفعها، و هي مجردة من إرادتها للبوخ بكلّ تفاصيل الحادثة القابعة في لاشعورها. كانت الفتاة تشكو له مرّيتها و تروي بكثير من التقرّز كيف أنّها صادفت، وهي في غرفة المربية، حيوانا كريها يتناول الماء في كوب. لم تقل لها شيئا من باب الأدب. و بمجرد الانتهاء من سرد قصّتها، انتابتها حالة من الغضب الشديد الذي ظل حبيس لاشعورها إلى تلك اللّحظة. طلبت بعدها قليلا من الماء و بدأت تشرب بنهم كبير لتفريق بعدها من التنويم المغناطيسي و الكوب بين شفاها: لقد اختفى العرض بعدها و معه الاضطراب إلى الأبد.

إنّ إحدى الاستنتاجات الأساسية التي توصل إليها فرويد، هي أنّ أصحاب الهستيريا يعانون من الذكريات الغامضة و ليست أعراضهم الظاهرة سوى رواسب و رموز لبعض الأحداث السابقة. نشير إلى أنّ فرويد حتّى و إن لجأ لفترة ما مرغما لدواعي تجريبية إلى تقنية التنويم المغناطيسي لولوج عالم اللاشعور، إلّا أنه كان لا يثق فيها كثيرا لأنّ مدّة تحسن العديد من المرضى بعدها كانت ظرفية فقط. لأجل ذلك اهتدى إلى تجربة التداعي الحرّ الذي تحدثنا عنه سابقا.

بقي أن نشير إلى جملة من المسائل التي نراها ضرورية لفهم الدرس الفرويدي في علاقته بالإبداع الفني.

إنّ عملية الإمساك بالتمثلات المختلفة ذات الطابع الصدماتي في منطقة اللاشعور تتم بشكل غير واعي و لإرادي، فيبيدي الفرد حيال المعالج مقاومة شديدة و كذلك أمام الآخرين في حالات الحياة العادية. فما ينبغي التركيز عليه ههنا، هو أنّ العناصر اللاشعورية من أفكار و صور و بقايا الذكريات تسعى بلا انقطاع إلى ولوج سطح الشعور، فهي في جوهرها حركية.

## سيكولوجيا الفن مصطلحات أساسية ج م: المجموعة الثانية حبيب بن مالك

### مصطلحات أساسية

#### نظرية الغريزة و الكبت:

من الصعوبة وضع تعريف قطعي لمفهوم الغريزة المفصلي في حقل التحليل النفسي و عند فرويد تحديدا - بما أنّ العديد من المحللين النفسانيين اشتغل عليها ضمن منظور بعينه، سواء تعلّق الأمر بجاك لاكان أو كارل غوستاف يونغ أو آخرين - فأجدر بنا ألا نتحدّث عن الغريزة و لكن عن "نظرية الغرائز"، لأنّ فرويد قام بخصوصها بمراجعات متتالية، ابتداء من سنة 1905. لقد سمحت له تلك التصويبات بتفتيتها في كلّ مرّة ليضعها إذ ذاك بعناصر هيكلية جديدة، وفقا لتصور ثنائي مثلما سنرى.

فالفريزة la pulsion إذا مصطلح هلامي، لا يمكن استجلاءه، وفقا لتصور فرويد، نظريا و في ذاته بقطع النظر عن تجسيدهات المختلفة، أي من خلال تداعياته على الفرد. إنّ كلّ ما يمكننا قوله بشأنها ، ضمن هذا النسق، هو أنّها تتموقع ضمن حيز يتوسّط النفسي و الجسماني. فتكتسي بالمرّة طابعا فيزيولوجيا، لأنّها تنتج عن تأثير عضوي أو حاجة بيولوجية يعتبرها فرويد مصدرها، و آخر نفسي.

تتميّز الغريزة في جوهرها بكونها حركية لأنّها تسعى دائما إلى إفراغ شحنتها و لا يمكن للفرد أبدا أن يتجنّبها. و متى وقع المرء تحت تأثيرها ستشكّل وقتئذ شحنة نفسية يتعامل معها الأنا وفق مقتضيات الأنا الأعلى من جهة والـ "هو" الذي يرتهن إلى مبدأ الرغبة. يحدّد فرويد أربع خصائص تتفرد بها الغريزة:

- المصدر: و هو فيزيولوجي على نحو ما رأيناه أعلاه
  - تبرز الغريزة كدافعة معبأة بشحنة أو طاقة محرّكة.
  - الموضوع: و هو ما يقع عليه الفعل لتحقيق هدف الإشباع، أي الموضوع الذي يمارس عليه مسار إشباع الغريزة. فالموضوع الواحد قد يشترك مع غريزتين مختلفتين.
  - الهدف: توجّه الطاقة الغريزية الجهاز النفسي نحو غاية محدّدة، نحو اللذة.
- هذا و ينبّه فرويد إلى مسألة غاية في الأهمية، فالغرائز على كثرتها يمكن أن تتناوب فيما

بينها كما يحدث لغريزة ما أن تغيّر هدفها أو تستبدل موضوعها بموضوع آخر، فقد يكون الصيد بديلا عن الرغبة مثلا في ممارسة عنف ما. سنرى جليا و بشكل ملموس كيف يشغل مسار الغريزة بتنوّعاتها الكثيرة من خلال النماذج الفنية التي اخترناها للعرض و للدراسة و سنرى كيف سيبدو الفن، على الأقلّ من منظور السرياليين مثلا ك"طريقة لاحتواء بعض الانحرافات الغريزية...و يشكّل حاجزا أمام الغرائز الأخرى الأكثر خطورة و تدميرا".

يرى فرويد في مرحلة أولى أنّ عدم تحقيق غاية الغريزة، و إرجاع تمثّلها من دون وعي إلى اللاشعور، ينجم عنه الشعور بالقلق، لكن سرعان ما يعيد صياغة هذا الشعور ليجعله الدافع الرئيسي للكبت بوصفه أحد الآليات الدفاعية الأساسية التي سنها بشيء من التفصيل في محاضرة مستقلة لاحقة، و معلوم أنّ القلق يختلف عن الخوف، لأنّ الخوف موضوعه متعال، أو لنقل، لو شئنا، خارجي. نحن نشعر بالخوف من خطر يتهددنا، فيما ينطوي القلق على بعد انعكاسي، لأنّ مصدره باطني.

انطلاقا من هذه الإضاءات، يمكننا الآن أن نستكمل حديثنا عن تصوّر فرويد للآشعور و الذي أفصحنا عنه جزئيا في المحاضرة السابقة من جهة، و أن نعرض محاولته الثانية فيما يتعلّق بفرضيته المتّصلة بالجغرافيا النفسية أو ما يسميه هو بالتقسيم الثاني الموضوعي للنفس و علاقته بالغرائز.

لقد قلنا أنفا بأنّ اللاشعور يشكّل ماوى لمجموعة من التمثلات المختلفة من مؤثرات و رواسب ذكراية و عواطف... و قلنا أيضا أنّ الشعور في تصوّر فرويد لا "يشكّل جوهر الحياة النفسية". إنّ هذه الثنائية هي القوام أو المسلّمة الرئيسة التي ينهض عليها التحليل النفسي، و الواقع أنّ فرويد يميّز على أساس تشريحي أو فضائي بين نوعين من اللاشعور. فتمّة اللاشعور بالمعنى الحقيقي للكلمة و يتميز بكون العناصر التي تشكّله لا يمكنها أن تلج عتبة الشعور لأنّها مكبوتة و ما يجعل هذا الكبت مستديما- و ذلك على ضوء الحالات التي كان يختبرها فرويد- هي المقاومة التي تبديها العديد من الحالات إزاء المعالج، و التحليل وحده يقول فرويد ، في مؤلّفه الموسوم بـ "الأنا و الهو"، كفيل بإضعاف هذه المقاومة للوصول إلى التمثلات اللاواعية ". و لدينا من ناحية أخرى ما يعرف بـ"ما قبل الشعور" و هو يختلف جذريا عن النوع الأوّل، لأنّ ما يحتويه من عناصر ليس مكبوتا و لكنّه "كامن". كامن بمعنى أنّ اختفاء هذه العناصر مؤقت، بحيث تبقى مرشحة لأن تطفو في أيّ لحظة، مثلا، كأن أتذكر بعد مدة حدثا ما كنت قد نسيتّه...هذا النوع الثاني لا يعيره فرويد أهميّة كبيرة لأنّه لا يكنسي خاصية نفسية. يبدو الـ "أنا"، أي الشخصية بالمفهوم العام إن شئنا، " ككلّ متجانس، إذا تشكّله هيئتان بدرجات متفاوتة من التساوي:

فلدينا الأنا بمكوّنه الشعوري الذي يراقب خروج الإثارات، و لدينا من جهة أخرى الأنا بمكوّنه اللاشعوري الآخر الذي تتطلق منه عملية الكبت و يسعى لإزاحة بعض النزعات النفسية من الشعور. لنقل أخيرا، أنّ من أهمّ المؤشرات التي ترشدنا إلى وجود اللاشعور،

يمكننا أن نعدّد ردّات الفعل الخاطئة، أي تلك التي تصدر عن الفرد لإراديا من قبيل زلات الكتابة أو زلات اللسان، كما يمكننا أن نعدّد أيضا الأحلام التي، و على نحو ما يؤكّد عليه فرويد في كتابه الموسوم بـ "خمس دروس في التحليل النفسي" تشكّل الطريق الملكي لمعرفة اللاشعور". يكفي في هذا السياق أن نشير إلى أنّه كان لزاما عليه لكي يحلّل شخصية الفنان ليوناردو دا فنتشي، مثلما سنرى، أن يتناول "حلم النسر" الذي دوّنه الفنان في مذكراته".

نذكر بأنّ فرويد، و لاعتبارات منهجية محدّدة، لا يسمح هذا السياق التعليمي بالوقوف عليها، أعاد صياغة الجهاز النفسي، بشكل أكثر تطوّرا: ليقتراح المكوّنات التالية: الأنا و الأنا الأعلى و الـ"هو".

نحن عندما نتحدث عن الأنا، نقصد من جملة ما نقصده كيانا جسديا يشكّل مصدرا للإحساسات الواعية التي تأتي من الخارج أو من الداخل، و يرتبط بالشعور و باللاشعور خاصّة و يمكن أن يُعتبر جزءا من الـ"هو" و لكن بعدما أن يقوم الأنا بتعديله(أي الهُو) لأنّه يشتغل وفق "مبدأ الواقع".

و الواقع أنّ الأنا يحتلّ دور الوسيط بين هذا الهُو و بين العالم الخارجي. ذلك أنّه مع مرور الزمن يكتسب قدرة على التعرّف على أشكال الإثارة و يخزن في ذاكرته مجموعة تجاربه، و على هذا الأساس يتفادى، بغية الحفاظ على الذات، الإثارة المفرطة إمّا عن طريق الهروب أو التكيف مع المحيط أو عبر تغييره بكيفية تكون متوافقة مع مصالحه<sup>5</sup>. ففي هذا السياق فإنّ التجربة قد دلت فرويد على مسالة حاسمة: كلّما ازداد الشعور بالإحباط و الإفتقار إلى اللذة نتيجة لعدم إشباع الغريزة كلما ازداد الشعور بالقلق. فالأنا، يقول فرويد، يمثل العقل و الحكمة، و يلعب دور الحكم الذي يتعيّن عليه أن يوفّق بين الأنا المثالي أو الأنا الأعلى و بين الهُو.

إنّ الوقائع اللاشعورية على علاقة وطيدة بالغرناز التي تبرز، يقول فرويد في مؤلفه الموسوم بـ "الموجز في التحليل النفسي":

كـ"قوى تشتغل خلف واجهة الحاجات القصوى لـ"الهو" و تمثل في صلب الحياة النفسية مقتضيات ذات طابع جسماني".

على الرغم من العدد الكبير للغرناز، إلّا أنّ فرويد يرجعها جميعها في مرحلة أولى إلى صنفين أساسيين، في محاولة منه لاختزالها، غرناز الحفاظ على الذات أي غرناز الأنا كالشعور بالجوع أو بالعطش، و الغرناز الجنسية.



## آليات الدفاع

## سيكولوجيا الفن

ج م: المجموعة الثانية

حبيب بن مالك

### مفهوم آليات الدفاع:

آليات الدفاع أو استراتيجيات الدفاع أو ميكانزمات الدفاع، كلها مصطلحات تحيل إلى واحد من أهم مفاهيم التحليل النفسي . و هو إجراء إلى حدّ ما لإرادي و لاشعوري و كامن ، يستند الفرد إليه من دون وعي مباشر به لحماية نفسه من كلّ ما يحتمل أن يهدد كيانه البيوسيكولوجي، و يرتبط -أي الإجراء- بفكرة الصراع بين متطلبات الهو الغريزية من جهة و مقتضيات الأنا الأعلى من جهة أخرى. يعدّ سيغموند فرويد أول من انتبه إلى المسألة و سبق و أن أشار إليها في دراسة له (1894) موسومة بـ "psychonévroses de défenses" "العصاب النفسي الدفاعي":

نعثر في مؤلف فرويد على عشرة إجراءات سيكولوجية "يستخدمها الأنا في الصراعات المؤهلة لأن تؤول إلى عصاب"<sup>6</sup>. فالأمر يتعلّق هنا بعمليات تتجسد، ظاهريا، من خلال تظاهرات أو تعبيرات رمزية تشكّل بالنسبة إلى التحليل النفسي أعراضا لآثار صدمات معينة سابقة أو صراعا مثلما أشرنا مرشح لأن يتطوّر إلى حالة من حالات العصاب.

ومعلوم أنّ هذه الآليات طوّرتها فيما بعد ابنة سيغموند فرويد، Anna Freud أنّا فرويد (1982/1895)، و هي في وظيفتها تختلف عن استراتيجيات التأقلم التي تتميز بكونها واعية و مبرمجة و إرادية و ترتبط تحديدا بالإطار الاجتماعي للفرد ضمن منظور التكيف معه. فالآليات الدفاعية تحليلية محضة و لها علاقة بالحياة النفسية للفرد بصراعاته و بميوله أو بغرائزه و بالكيفيات اللاشعورية التي يلجا إليها لتذليل حالات الحرمان و الشعور بالذنب. فالغريزة مسار يتسم بكونه جامع مندفع يوجه الشخص نحو هدف محدّد .

و تأسيسا على آراء والدها في المسألة، أحصت المؤلّفة في كتابها الذي نشرته بفيينا سنة 1936 و الموسوم بـ: "الأنا و الآليات الدفاعية" و عبر معاشتها لبعض الحالات العصائية، مجموعة أنواع من

العمليات التي يتصدرها الكبت، نظرا لما يمثله بالنسبة إلى الجغرافيا النفسية، و الذي يعرف كسبيل إمّا للإبقاء على التّمثلات من غرائز غير مشبعة و ذكريات أليمة قديمة... -تمثلات قلنا سابقا أنّها تتسم بالحركية- بمنطقة اللاوعي و إمّا للحيلولة دون إمكانية ولوجها لصعيد الشعور بضغط من المتطلبات الأنا الأعلى. غير أنّ الكبت يتمظهر من خلال إبداء مقاومة و هو يعبر من ناحية أخرى عن فشل مسار السعي لاقتحامه منطقة الشعور لذلك سيتحوّل هذا الفشل، من خلال، استبدال أو تحريف ما إلى عارض أو قرينة تمثل الإحساس بالإحباط و أيضا القلق، و الواضح أنّ هذه الآلية إلى جانب آلية التسامي هي أكثر العمليات العقلية التي تسوجب مجهودا مضاعفا من الأنا.

و فيما يلي عرض موجز و تعليمي فقط لمجموعة من الآليات الدفاعية:

1- **التسامي:** أو استبدال الهدف الغريزي. بمعنى تحويل الغريزة المنبوذة اجتماعيا أو أخلاقيا أو جماليا نحو موضوع محمود و يلقى رضا الآخرين، على غرار المواضيع الفنية بوجه خاص مثلما سنرى لاحقا، و تحديدا مع ميكائيل أنجلو أو ليوناردو دا فينتشي أو سالفادور دالي. و هذا الأمر الكفيل بضمان على الأقلّ قدر معيّن من التوازن ينجم عن طبيعة التنشئة الاجتماعية للفرد و أيضا الأخلاقية. فكّل هؤلاء الفنانين (و بشكل نوعي عند ليوناردو دا فينتشي، لأنّه لم يبدع في الفن فحسب و لكنّه أبدع حتى في المجال العلمي، بل كان في العلم، مثلما يشهد عليه الفنان نفسه نقلا عن جيورجيو فساري، أكثر عطاء من مجال الرسم)، وجدوا في الفن ملاذهم و عزاءهم من الحرمان .

2- **الإسقاط :** و هي عملية يلقى من خلالها الأنا مجموعة من التمثلات أو من الخصائص أو المشاعر و حتى الصفات الموجودة أصلا لديه، على شخص آخر.

3- **النكوص:** و هو مسار يعيش من خلاله الأنا مرحلة من مراحل السابقة، كمرحلة الطفولة أو مرحلة الشباب مثلا. فحاضر الفرد ضمن هذا السياق فيض من الإحباط و القلق و مشاعر الأسى، و قد يحن المرء بهذا المعنى إلى مرحلة أكثر سعادة و ارتياحا و أمانا.

#### 4- **التماهي أو التقمص :**

و هو مسار يسعى من خلاله الفرد إلى استيعاب صفة أو خاصية أو ميزة ما، هي في الأصل لشخص آخر ليستقرّ على نموذج هذا الأخير، على شاكلة الأب مثلا أو الأم أو...سيضمن له هذا الإجراء شيئا من الطمأنينة و الراحة. فالتماهي يستهدف في كثير من الأحيان موضوعا يكون مصدرا للربح و القلق بالنسبة للفرد، فنجدّه يتقمص ثوب شخصية سببت له كثيرا من الألم.

#### 5- **العقلنة:**

إخضاع تصرف ما أو سلوك لتفكير أو منطق ما. يتعلّق هنا إن صح القول بتبرير يغطي لاشعوريا الدوافع اللاشعورية الحقيقية الكامنة وراء عمل ما لا يستند إلى مقوم أخلاقي أو لا يلقى قبولا لدى الآخرين. هذا التبرير يحاول أن يقنع الفرد به نفسه و الآخرين لكنّه في واقع الأمر لا يعكس حقيقة

الأشياء. ففي هذا الإطار مثلا نجد كثيرا من الأعمال الفنية التي قد لا تتفق مع منظومة قيم ما، فنرى أصحابها يبحثون هنا و هناك من المبررات لكي يشرعون للإقدام عليها.

**6- الإنكار:** إنكار واقع معين، أو إنكار وجوده لأنه مصدر للاستهجان أو عدم الارتياح، على الرغم من أنّ جميع الدواعي و الشواهد تدفع بالضرورة إلى التسليم به. سنعود لهذه المسألة حينما سنتعرّض لتحليل بعض الأمثلة.

## سيكولوجيا الفن التحليل النفسي و الفن

ج م: المجموعة الثانية

حبيب بن مالك

رأينا فيما مضى مجموعة مما يطلق عليه النفسانيون بالدفاعات أو آليات الدفاع التي قلنا أنّ اللجوء لهذه أو تلك منها يتم بشكل غير شعوري، فهي على هذا الأساس لإرادية، و يمكنها أن تتجلى في الحالات السوية و ضمن الحالات الباطولوجية أو المرضية على حدّ سواء.

الآن سنسعى لعرض بعض النماذج التطبيقية التي تناولت فنانيين مشهورين، و سنرى في تلك الأثناء كيف تشتغل إجرائيا المفاهيم الأساسية للتحليل النفسي، سواء تعلّق الأمر بالدفاعات أو بالمفردات الأخرى التي سنشرحها كلّما دعت الضرورة لذلك. نذكر في هذا المستوى بأن الغايات المنهجية لهذه الدراسات تختلف من باحث إلى آخر. أي أنّ ممارسة فرويد التحليلية مثلا ستختلف عن ممارسة باحث آخر حتّى و إن كانت المسلمات الاستهلاكية متماثلة منذ البداية. فالغاية الأساسية التي يشترك فيها هؤلاء كلّهم بلا استثناء هي الوصول إلى رؤية متكاملة و جلية عن شخصية الفنان و الكشف عن الحالات العقدية المختلفة لديهم انطلاقا من متون متنوعة، من مذكرات سيرية أو من شهادات أو بالأساس من الآثار الفنية التي أنجزها هذا الفنان أو ذلك: فالعمل الفني بهذا المعنى لا يعدو عن كونه إكلينيا مجرد عرض من الأعراض و فهم هذه الأعراض عبر إرجاعها إلى دلالاتها اللاشعورية و تجاوز تجلياتها الظاهرة كفيلا بأن يفسّر لنا مثلا تصوّر شكسبير مثلا لشخصية هاملت أو . فالفنان بالنسبة إلى المنظرين فالمسألة تختلف إلى حدّ ما. لقد فرويد في الفن الحيز الذي تسنى له من خلاله "تجريب" -إن جاز لنا التعبير - منظومته النفسانية بما تتضمنه من مفاهيم من قبيل النرجسية و السادية و الماخوية و الليبيدو و الكيبوت و التسامي إلى غير ذلك من المفردات التي تناولها لاحقا و بالتفصيل الباحث جون لابلانث في معجمه الموسوم ...

لا شك أنّ إحدى الدراسات المهمة في هذا المجال هي تلك التي قام به سيغموند فرويد