

التفسير النفسي للإبداع الفني

The psychological interpretation of creative expression

Khouder riad¹

خوضر رياض¹

¹ أستاذ محاضراً جامعة محمد بوضياف – المسيلة الجزائر

riad.khouder@univ-msila.dz

تاريخ الاستلام: 2026/01/08 تاريخ القبول: 2026/05/03 تاريخ النشر: 2026/06/01

ملخص:

تناولتُ في هذا المقال دراسة في مفهوم الإبداع الفني، وعناصره الأساسية : المادة، الصورة، التعبير، كما قدمت أيضاً قراءة في موقف النظرية النفسية وأخص بالذكر مدرسة التحليل النفسي، وتفكيرها لفعل الإبداع، وذلك من خلال أعمال كل من سيجموند فرويد، وكارل غوستاف يونغ، وذلك من خلال التأكيد على دور اللاشعور الفردي والجمعي عندها في تفسير الإبداعات الفنية. كما درست دور اللاشعور الباطني عند السورالية في الإبداع الفني، وتحطيم أسطورة العالم الخارجي الواعي القائم على العقل، والمنطق. وفي الأخير تطرقت إلى النقد الموجه لهذه المدرسة في تفسيرها لعملية الإبداع والخلق الفني.

الكلمات المفتاحية: الإبداع الفني، المادة، الصورة، التعبير، اللاشعور، الاستهيام.

Abstract:

This article explores the concept of artistic creativity and its fundamental elements : material, image, and expression. It also examines the perspective of psychological theory, particularly psychoanalysis, on the act of creation, drawing in the works of Sigmund Freud and Carl Gustav Jung who emphasized the role of the individual and collective unconscious in the artist's creations and all their artistic output. I also studied the role of the subconscious in surrealism's artistic creation and the shattering of the myth of the conscious external world based on reason and logic. Finally, it addresses the criticisms leveled against this school of thought regarding its interpretation of artistic creativity.

Keywords: Artistic creativity, material, image, expression, unconsciousness, illusion.

1. المقدمة:

يعتبر الإبداع الفني من المشكلات ، والقضايا الهامة التي شغلت مفكري الفن والجمال، حيث اهتم أغلب النقاد بجل بالعديد من الأعمال الفنية، وذلك من خلال نقدها وتفسيرها، و البحث عن الأسباب الخفية لكل عمل فني ، وقد تنوعت هذه النظريات بين الإلهام، والعبقرية والتي فسرت المشاعر الدفينة للفنان ،ودورها في خلق صور فنية وجمالية ، ولكن تعتبر النظرية السيكلوجية ، أهم هذه النظريات المفسرة لعملية الإبداع ، والخلق الفني ، حيث جعلت من الحالة اللاشعورية للفنان المصدر الرئيسي لكل إبداعاته ، وجعلت من الحياة الداخلية ، وباطن الإنسان مصدرا رئيسيا ، و ملهما فعابا لكل إنتاج فني ، رافضة بذلك كل التفسيرات ، والنظريات الأخرى ، ومن بين المفكرين ، والمدارس الذين سلكوا هذا الاتجاه نذكر سيجموند فرويد وفكرة اللاشعور الفردي ، وكارل غوستاف يونغ واللاشعور الجمعي، والسريالية ودور الباطن والحلم في كل إبداع .

فيا ترى ما هي الدوافع النفسية (السيكلوجية) لعملية الإبداع الفني ؟

2. مفهوم الإبداع:

الإبداع في اللغة إحداث شيء على غير مثال سابق وعند البلغاء، اشتغال الكلام على عدة ضروب من البديع وله في اصطلاح الفلاسفة عدة معاني:

الأول: تأسيس شيء من لا شيء أي تأليف شيء جديد من عناصر موجودة سابقا كالإبداع الفني.

الثاني: إيجاد الشيء من لا شيء كإبداع الباري سبحانه وتعالى.

الثالث: إيجاد شيء غير مسبوق بالعدم ويقابله الصنع. (جميل صليبا، 1989، ص 31).

3. عناصر العمل الفني:

3 . 1. المادة: تمثل مادة العمل الفني المادة الخام التي يشكل منها الفنان موضوعه الإستيطقي ولكل عمل فني مادته فاللفظ مادة الشعر والصوت في فن الغناء، والمادة يحوّرهما الفنان عن طريق التعبير فهي عنيدة وصلبة لكن الفنان يحاول التغلب على صلابتها وتتميز بوحدة التنوع" (راوية عبد المنعم عباس، 2014، ص 328).

3 . 2. الموضوع: "يمثل الموضوع العنصر الثاني من عناصر العمل الفني وهو يعبر عن الموضوع الممثل في العمل كأن يكون لوحة أو تمثال وفي هذا تعبر المادة المحسوسة للموضوع عن رمز أو علاقة تشير إلى شيء أو حقيقة أو قضية معينة "

3 . 3. التعبير: "يعتبر التعبير هو العنصر الثالث من عناصر العمل الفني فالفنان الأصيل هو الذي يستطيع أن يخلع على أعماله تعبيرها، فالتعبير يظل ماثلا أمام الفنان في شعوره ووجدانه وهو من أعسر عناصر الفن كما أن مضمونه يكون عقليا وشعوريا ووجدانيا " . ويكشف عما يجيش من مشاعر في نفس الفنان وهو الأداة التي تصنع التواصل بين الفنان والجمهور ويتميز بالوحدة والكلية. (راوية، 2014، ص، ص 330، 331).

أما الإبداع الفني من الناحية الاصطلاحية فهو تجاوز معطيات الحسي لإعادة تشكيله في صورة فنية مغايرة (زكريا إبراهيم، 1979، ص 112).

4. دور الاستيهام في عملية الإبداع الفني :

يعرف فرويد الاستيهام بأنه تشكل ذهني يتيح للذات تحقيق رغبة مكبوتة عبر التمثيل الخيالي، حيث يتعذر تحقيقها في الواقع ((Freud s,1905,pp,157.158). فالإستيهام بهذا المعنى بوظيفة تعويضية، فهو يحقق الرغبات المكبوتة، التي عجزنا عن تحقيقها في الواقع، كما يراها فرويد بأنه هو حلا وسطا بين مطالب الهو والعالم الخارجي (Freud,1916,pp,368.370. s).

إن النفس الإنسانية بهذا المعنى تعمل على تحقيق الرغبات، دون الاصطدام المباشر مع العالم الخارجي، ولقد أسقط فرويد نظريته في الاستيهام على عملية الإبداع الفني، حيث يرى بأن الإبداع من صميم الخبرات الشخصية للفنان، إذ في نظره شخص منطوي على نفسه يقترب كثيرا من حالة المريض النفسي العصابي، وأعماله الفنية ليست سوى وسائل للتنفيس عن رغباته الحسية المكبوتة، (محمد علي، دس، ص 162).

إن الإبداع الفني يصدر عن العقل الباطن أو اللاشعور وما فيه من عقد مكبوتة ترجع إلى الغريزة الحسية، فالإنسان يستطيع التعبير عن رغباته المكبوتة في كل تعبيراته النفسية، حيث يرى فرويد أن الطبيعة الرحيمة قد وهبت الفنان المقدرة على أن يعبر في أنواع إنتاجه الفني عن أصفى مشاعره النفسية الخافية حتى عليه، والتي تؤثر تأثيرات قوية على الآخرين الذين هم غرباء عن الفنان، دون أن يكونوا قادرين على أن يقرروا متى تأتي هذه الانفعالات (فرويد، 1975، ص38)، فالفنان بإبداعاته يستطيع إفراغ ما هو خفي بداخله، ونخص هنا كل المشاعر الصافية والتي ربما تخفى عليه وعلى غيره، حيث لا يعرفون متى تأتي هذه الانفعالات، وقد ضرب لنا فرويد مثلا بالروائي فهو برأيه : يسلك غير مسلكنا فهو يركز إنتاجه على لا شعور نفسه بالذات ،ويصيح السمع لكل قواه المضمرة ويمتعها التعبير الفني بذل أن يكتبها بالنقد الواعي (فرويد، 1978، ص 106).

إن كل ما يحدث في حياتنا النفسية هو مجموعة رواسب يساهم الفنان في إعادة صياغتها وتركيبها، على غرار ما يحدث معنا في الحلم ومن زلة لسان وما نكتبه بالقلم، يقول فرويد على لسان بول ريكور: أمام أعيننا إنما هو رواسب حركة حدثت ويكف المحلل على إعادة تكوينها، على غرارها يعيد تكوين الامتثالات المعارضة التي تؤكد تكوينات التسوية في الحلم والعصاب وزلة اللسان والقلم.(بول ريكور، 2003، ص146).

إن فرويد بهذا الطرح يضيف إلى المكبوتات اللاشعورية زلة اللسان، وأخطاء الكتابة، كل هذه الأحداث تدخل في صميم خبراتنا النفسية، التي نعتد عليها في عملية الإبداع الفني، فالفنان لا يعيش بمعزل عما يحيط به من حوادث خارجية، على الرغم من اعتماده على حياته اللاشعورية.إن عملية الإبداع عند فرويد تكمن في ضغط مركب أديب على نفسية الفنان من جهة،وعلى ضغط الواقع الخارجي من جهة أخرى،مما يدفع الفنان أن يجد في الفن وسيلة للإشباع الخيالي لبعض حاجاته(علي عبد المعطي، 1985، ص164). فالحالة النفسية مسؤولة بنسبة كبيرة في كل ما ينتجه الفنان من عمليات إبداعية ، ففرويد لا يتجاهل العالم الخارجي ، أو ما يعيشه الفنان ، وبالتالي كل هذه الظروف تدفعه إلى الإشباع، ووفقا لهذا التوجه انتقد فرويد وبشدة العقل الواعي في عملية الإبداع .

و أكد بالمقابل على العقل الباطن ، هذا الأخير أصدق من الحقيقة العليا ، فهو تأكيد على صدق ما يعطينا من حقائق عكس العقل الواعي، الذي وصفه بالقديم في تعامله مع موضوعات العالم الخارجي. كما أكد فرويد على دور المكبوتات في عملية الإبداع من خلال استشهاده بعملية الإبداع الفني عند ليوناردو دافنشي، الذي ارتبط بأمه ارتباطاً شديداً، الأمر الذي فشل معه في تكوين علاقات عاطفية معاً لجنس الآخر فيما بعد، ومن ثم فقد ظهرت لديه انحرافات جنسية شاده في علاقاته بتلامذته، و المعجبين به، وقد ظهرت هذه الانحرافات في لوحة الموناليزا، ولوحة يومنا حينما خلط الذكورة والأنوثة في الرسم (بول ريكور، 2003، ص144). يعد مثال دافنشي خير مثال للتأكد من دور المكبوتات في أي إبداع ، حيث جعل ليوناردو من حياته الأسرية في الماضي و كل مكبوتاته دافعا رئيسيا لكل ابتكار فني، لهذا يؤكد فرويد على نحو مختلف الطفولة في الزمن الغابر ، والفنان يفرغ وهو يبدع حالة انفعالية، ويسودها بإبداعه ذاته، فغوته لم يكن يحس أنه قد ساهم بتجربة من التجارب حتى يفرغها من فاعلية فنية مبدعة، فالن يحدث إطلاقاً من حدث ماضي دور طابع انفعالي، والتفريغ في نتاج فني ، إن العمل الفني يحمل في دلالات آثار الماضي، والعمل الفني لا يترجم الذكرى إذ يشوهها ، بل يكونها بصورة استهلامية، إنه ذاكرة مبتكرة بديل الذاكرة النفسية في الطفولة (سارة كوفمان، 1989، ص125، 126).

وفقا لهذا يمكن القول إن الإبداع عنده انحراف داخل الحياة الجنسية والشعورية، فهذا الإخفاق والانحراف يعوض عن طريق إبداعات فنية، كالرسم مثلا، فالفنان يخرج مكبوتاته في هذه الأعمال الفنية. ولهذا يرى فريد أن الفن عند دافنشي لم يكن سوى إعلاء وتسامي بالغريزة الجنسية، أو بمثابة منفذ لطاقة الليبيدو، وتحويل لها عن الإشباع الحقيقي، وتوجيهها إلى الأساليب المثالية الرمزية للتعبير، فالليبيدو يفلت من الكبث، ويتسامى من الأصل إلى فضول فكري ويعزز غريزة التقصي الجنسي الطفولي (علي عبد المعطي، 1985، ص142).

فالفنان بهذا الطرح هو إنسان محبط في الواقع تنقصه الوسائل لتحقيق رغباته ومطالبه، فيلجأ للتسامي لتحقيق رغباته في عالم من خياله، وأعماله الفنية والإبداعية ما هي إلا إشباعات خيالية لرغبات لاشعورية يلجأ إليها كتعويض عن الواقع الذي ينشده ولا يستطيع الوصول إليه. فعملية الإبداع عند فرويد هي نتيجة هروب الفنان من الواقع المزري الذي يعيشه، والذي لم يستطيع تحقيق فيه أحلامه ورغباته، وبالتالي يلجأ إلى ما يسمى بفعل التسامي لتحقيق كل ما يريده، والتسامي عنده هو فعل أخلاقي يرتقي فيه الفنان المبدع من عالم الغرائز، والأحاسيس إلى عالم الرمز والمحاكاة، بحيث يعبر الفنان عن أهدافه القديمة التي لم تتحقق، بأهداف قريبة من خلال إبداعاته الفنية، فالن حسب نظرية الاستلهم هو عملية إفراغ للمخزون النفسي المكبوت لدى الفنان إلى أفعال فنية حقيقية موجودة في العالم الخارجي.

5. اللاشعور الجمعي عند كارل غوستاف يونغ ودوره في عملية الإبداع الفني:

يعرف يونغ اللاشعور الجمعي بأنه مستوى من البنية النفسية، يحمل صور بذئنة، ورموز مشتركة بين جميع البشر ولا يستمد من الخبرة الشخصية بل التكوين النفسي الإنساني (يونغ، 2012، ص42). اللاشعور الجمعي يتكون من أنماط أولية تظهر في الأحلام، والأساطير، والدين، والفنون، وتملك قدرة على التأثير في السلوك والإبداع (يونغ،

2007، ص 18). كما يرى يونغ أن الفنان الحقيقي وسيط أو أداة تعبر من خلاله عن البنى البدائية، فالفنان أثناء عملية الإلهام لا يخلق من فراغ بل يستدعي رموزا تتجاوز تجربته الشخصية (يونغ، 2012، ص 171). ومن أهم الصور البدائية التي تظهر في الأعمال الفنية البطل وهو رمز الصراع والتحول، والظل وهو الجانب المكبوت والمظلم في الحياة النفسية، الذات وهي رمز التكامل، فالفنان يتصل بهذه الصور البدائية الكامنة في اللاشعور الجمعي، وبالتالي تتحول التجربة الذاتية إلى شكل رمزي يتجاوز الفرد ليخاطب الجماعة البشرية بأكملها. (يونغ، 2012، ص 112).

فاللاشعور الجمعي يظهر في الفنون التشكيلية من خلال الرموز. وعليه يمكن القول أن الأعمال الفنية ليست إنتاجا شخصيا بل هو نشاط صادر من الروح الجماعية، أو الإنسان الجمعي، وكأن النشاط يرجع إلى حافز فطري يتمسك بالوجود البشري بأسره ويسيطر عليه ويسحره. (محمد علي، دس، ص 163)، فيونغ يرى أن هناك شعور فردي وآخر جمعي، هذا الأخير يعد مصدر العمليات الإبداعية، وأن العامل الحاسم في الإبداع هو انسحاب الليبدو من رموزه الاجتماعية، التي كان متعلقا بها في الخارج، وهذه العملية ناتجة عن كون الرموز المذكورة لم تعد تصلح لأداء مهمتها بسبب التغيرات المستمرة في الثقافة الإنسانية.

إن الفن بحسب يونغ هو ناتج من الذاكرة الجماعية للأفراد أو اللاشعور الجمعي، وأن انسحاب الليبدو راجع لعدم صلاحية الرموز الاجتماعية، وذلك بحكم تغير الحياة الاجتماعية للأفراد والأشخاص، وبذلك يتجه إلى داخل الشخصية، ويسير إلى أعماق مناطقها، فتبرز هنا كوامن اللاشعور الجمعي الذي يشهده العباقرة في اللحظة، ويتعلق بهذا البعض الذي يبرزه، ويزيده ظهورا بأن يمليه على الفنان ليخرجه في عمل فني بمثابة رمز يبدو أمانا في وضع الشعور، ويتعلق به بدل الرمز المضر (كريمة بشيوة، 2013، ص 24). فالإبداع الفني وفق نظرية اللاشعور الجمعي هو وسيلة لإرجاع الاتزان إلى النفس بعدما فقدته في المرحلة الأولى، فاللاشعور الجمعي هو الذي يخلق الفنان لا العكس، فغوته لم يخلق فاوست، بل فاوست من خلقت غوته.

6. النقد الموجه لفرويد و يونغ :

من أهم الانتقادات التي وجهت لمدرسة التحليل النفسي في تفسيرها لعملية الإبداع الفني هو أنه لا يمكن أن نقول إن الجانب المظلم من الإنسان (اللاشعور) هو جوهر ومنبع الإبداع عموما والإبداع الفني بوجه خاص أي ليس كل ما يظهر في مراحل التحليل النفسي هو مصدر للإبداع.

إذا وافقنا يونغ على أن اللاشعور الجمعي هو مصدر الإبداع الفني، وأن الفنان يتمتع بحسب ناقد، فإننا لا نرى كيف يمكن أن تتباين الفنون والحدس واحد، واللاشعور الجمعي واحد بين الفنانين (علي عبد المعطي، 2003، ص 177). اللاشعور ما هو إلا علة فنية ولم يكشف الواقع التجريبي صحتها.

إذا اعترفنا بأن التسامي يقود إلى امتياز أو عبقرية في فن أو علم، فإننا لن نكون على بينة واضحة من كيفية اتجاه هذا التسامي عند فنان إلى فن معين دون آخر، ولن نصبح قادرين على فهم تعدد الاختصاصات في الفن وهذا

يقود اختلاف التسامي في كل فن، فالتسامي ليس واحدا مادام هناك النحات، والرسام والموسيقى. يمكن اختبار فرويد فيلسوفا مثاليا لأنه كان دائما يبحث عن العلة الأولى وهي اللاشعور، (علي، 2003، ص170).

ومن أهم الانتقادات أيضا التي وجهت لفرويد، هو النقد الموجه له فيما يخص المنهج المستخدم، ونقصه به المنهج التجريبي، الذي استخدمه هو وتلامذته، يقوم على ملاحظة الوقائع وتجربتها، ومن خلال تلك الملاحظة ينشأ في ذهن الباحث فكرة عامة أو فرض من الفروض، يكون بمثابة فكرة تفسيرية، أو اقتراح تفسيري مؤقت، ثم تأتي مرحلة التحقق من صحة الفروض، وتكون بذلك وفقها تجارب آمنة تخرج بقوانين علمية.

ففرويد بهذا الطرح أراد تطبيق المنهج العلمي في تفسير الأعمال الفنية، فالفنان حسب مطالب بوضع فروض و إجراء تجارب قائمة على أسس نفسية، أو تفسير نفسي تجريبي خاضع لمعطيات المنهج التجريبي في تفسير الظواهر، غير أن هذا التوجه، لا يظهر في أعمال فرويد إلا شكلا، فهو لم يبدأ دراسته من فرضيات، وتجارب في تفسير الأعمال الفنية، بل بدأ تفسيره من قصة ليوناردو دلفنشي، ودستوفسكي، كفكرة مبدئية راسخة عنده لا تغير ولا تبدل، و كل الأعمال الفنية تفسر وفق ما دار في قصة هذين الشخصيتين، وذلك باعتبارهما انطلاقة أساسية في تفسير أي عمل فني، أو معيار في كل إبداع، وإن دل هذا إنما يدل على تعسف فرويد باختياره نظرية دستوفسكي وليوناردو في الفن، قضايا راسخة غير قابلة للنقد، والدحض فهو بذلك انطلق منها وما يتوافق معها من وقائع في العالم الخارجي لتبريرها، ولكن هذا التبرير لا يتطابق مع جميع الظواهر والوقائع المشابهة لها (علي عبد المعطي، دت، ص 171، 172). وهذا ما يتناقض مع خطوات المنهج التجريبي، ومع القوانين العلمية المنبثقة عنه، فتفسير فرويد وقراءته لدلفنشي، ودستوفسكي، كانت قراءة شخصية وجهها كما شاء وفق ما تمليه ضوابط منهج التحليل النفسي، كما يمكن القول أيضا أن هذا التفسير، نابع من تجارب شخصية لأفراد قد لا تتكرر مع أشخاص آخرين داخل المجتمع نفسه، وعليه لا يمكن أن نعتد على هذه التجارب، باعتبارها تجارب شخصية تمثل أصحابها وغير قابلة للتعميم، وموقف فرويد هذا، نسف بالفعل سعيه إلى تطبيق المنهج التجريبي في الميدان السيكلوجي، وخاصة عندما يرتبط بميدان الإبداع الفني.

7. اللاوعي الباطني عند السريالية ودوره في الإبداع الفني:

السريالية حركة فنية وأدبية، ظهرت في عشرينيات القرن الماضي، تتبنى ثورة ضد الواقع والمنطق آنذاك، يتخذ الفن السريالي الأحلام والأوهام مرتكز يبني عليه الفنان عماد فنه. (لندا بولتون، دت، ص 2). وكانت السريالية تهدف إلى تحرير العقل الإنساني من كل الحواجز العقلية والمنطقية، والأخلاقية، وتؤكد أن الواقع الحقيقي ليس كل ما يراه الإنسان أمامه، بل يكمن في باطن النفس الإنسانية، وهو ما تعلق بالحياة النفسية العميقة للأفراد، والأحلام، والخيالات، وقد شملت السريالية العديد من المجالات منها الرسم، والأدب، والسينما وغيرها من الفنون. إن السرياليين يبدؤون من الجانب اللاشعوري للحياة النفسية، ويستلهمون طرائقهم من طرائق التحليل النفسي، ويعتمدون على اللاشعور، وبالتالي فهي مدرسة فنية تقوم بالتحديد في الشكل والمضمون في محاولتها التخلي عن العالم الواقعي الخارجي، لتعوض في العالم الباطني، وقد تمثلت الأعمال الفنية السريالية التشكيلية في

نوعين، فهي إما ذات أشكال واقعية بعيدة عن ضوابط العقل والمنطق ، ومنسجمة فقط مع العقل الباطن ، والخيالات التي يصعب للعقل الواعي إدراكها.(مصطفى عبده، 1999، ص، 39، 41).

إن السريالية بهذا الطرح قامت فعلا بتحرير الإنسان من تلك العبودية ، و السيطرة المطلقة للعالم الخارجي ، الذي غالبا ما هو إلا عالم مزيف حسب السريالية ، لا يعبر عن حقيقة الإنسان و ما يحس به فاللاشعور الباطني والدفين ، هو الذي يحرك الفنان و يحرك رغباته ، و يجعله مبدعا من خلال التعبير عن الواقع الداخلي ، والخبرات الوجدانية.

إن السريالية بهذا تطرح توجهها جديدا داخل علم النفس ، وتفسير جديد لمشكلة الإبداع الفني ، ومشكلة التدوق ، فالفن السريالي دائما ما يعبر عن ما هو وجداني أصيل و صادق، فالفنان المبدع حسبه هو من يتخلى عن الواقع الخارجي

يقول عز الدين إسماعيل : إن مهمة الفن في نظر السرياليون هي التعبير عن الواقع الداخلي ، و عن الخبرات الوجدانية ، فهم يطالبون بالتعبير المباشر عن هذه التجارب بأنغامها الحادة ، وألوانها الصادقة وبذلك يدعون الفنان للتخلي عن الواقع الخارجي نهائيا، ويدفعون به إلى الانطواء والحياة في الواقع الباطني(عز الدين إسماعيل، دت، ص 185). إن السريالي بهذا المعنى يدرك إدراكا حقيقيا ، بأن هناك جانبا حقيقيا غير مرئي مجهول، و أن المعرفة لا تتم بالوسائل التقليدية، كالعقل و المنطق ، والتجربة ، وعليه فالوصول إلى الحقيقة لا يكون إلا باستخدام و سائط أخرى، كالحس مثلا و الإشراق و الرؤيا ، فكل شيء مبدع مصنع وفق آليات العقل الباطن ورغباته.

يقول موريس ناد: فبدلا من الاستسلام للمصادفة التي لا تظهر دائما السخاء، والكرم ، ألم يكن بالإمكان تصنيع أشياء سريالية قد تعبر أفضل تعبير عن القوى المجهولة ، وعن رغبات الحلم و تجسيد حالات وأشكالا لا نكاد نلمحها ، كان يريد بروتون أن يضع في التداول أغراضها رأتها النفس في الحلم، و كان تصنيعها يحقق تصميمها مدروسا .(موريس نادو، 1992، ص 209).

إن السريالية لا تصف العالم الخارجي فقط بالعالم الغير حقيقي وليس مصدر الإبداع ، بل تتعداه إلى أبعد من ذلك بوصفه مصادفة ، و استسلام للفنان إذا اعتمد عليه في كل إبداعاته الفنية، وعليه وجب أن يكون الفنان شجاعا ، و أن يتجاوز هذا الحاجز الذي يقف في وجه الإبداع ، و محاولة صياغة أشياء تعبر عن قوى مجهولة غير ظاهرة للعيان ، هذه القوى تعبر بالفعل عن الحلم واليقظة اللذان لا يكدان ينفصلان عن بعضهما البعض، متصلتان بقوة الرغبة و لا يخضعان لأي تنظيم خارجي ، وهذا إن دل إنما يدل على القطيعة المطلقة بين ما هو خارجي وما هو داخلي في كل عملية إبداعية، كما يرى بروتون أن الفنان السريالي لا يصنع العمل بقدر ما يتركه تلقائيا(Breton,A,1924,p24) من خلال هذا القول نفهم أن الفنان يعتمد على التلقائية ، فهو بذلك مسير بواسطة قوى داخلية تدفعه إلى الإبداع، ومن هنا أيضا يقودنا الحديث عن التقنيات المستخدمة في العمل الفني عند السريالية والتي هي على التوالي ، التلقائية، وتصوير أحلام ، و الجمع بين المتناقضات. أما التلقائية وهي التي يقوم

من خلالها الفنان بالرسم و الكتابة ، دون وعي أو تخطيط مما يسمح بتدفق الأفكار الناتجة عن اللاوعي مباشرة إلى العمل الفني (Read,A,1959, p210).

أما التقنية الثالثة ، فهي تصوير الأحلام وهو تصنيفها كمصدر بصري رمزي تأتي من اللاوعي الذي يؤكد على دور الإبداع من خلال تدفق الأفكار من الباطن اللاشعوري إلى الخارج وإخراجها في شكل عمل فني (Freud,s,1900,p98). أما التقنية الثالثة فهي الجمع بين المتناقضات وذلك من خلال ظهور صورة غير مألوفة على غير العادة تظهر في العالم الخارجي (Jonson,h.n,1991,p620).

إن هذه التقني تظهر للعيان وكأن هناك تناقض في إبداع الفنان ، ولكن في الحقيقة يظهر للعيان حصول شيئين نقيضين في آن واحد وهما إنتاج داخلي باطني يقابله عالم خارجي تخرج إليه كل الإبداعات لهذا فالفن وفق هذه الآلية وكأنه يجمع بين نقيضين. من خلال دراستنا للسريالية اتضح أن الإبداع الفني يقوم أولاً على ما هو باطن ، رافضاً لكل ما هو خارجي من خصائصه الرئيسية التلقائية في الإبداع، دون حواجز ، أي عملية مباشرة دون الاستنجا بالمنطق ، ولا بالعقل ، فالعملية حدسية قائمة على الحلم و اللاوعي ، ولهذا يعتبر الحلم تقنية رئيسية و مهمة في الإبداع بعد التلقائية .

أما التقنية الثالثة فهي الجمع بين المتناقضات فالفنان تظهر له صور جديدة ، لم يكن يتوقعها ، ولم يعدها من قبل ، وهذا إن دل إنما يدل على قوة الخيال الباطني ، وإقرار النفس الداخلية للإلهامات ، والإبداعات الموجودة بداخلها ، وعليه نستطيع القول أن السريالية اتبعت ، و انبثقت من مدرسة التحليل النفسي ، و اعتمدت أساساً ، على ما تحمله النفس من مكبوتات داخلية لتصوير واقع جديد مباشر بعيد كل البعد عن المعطى الخارجي، التي ترى فيه السريالية بأنه عالم غامض ، فيه العديد من الأخطاء والحواجز، تعيق إبداعات الفنان ، فإذا أراد الفنان أن يبدع عليه كسر الاستعارات القديمة في المعرفة و الإبداع ، و استبدالها باستعارات جديدة تكون بمثابة التعبير الحقيقي عما يختلج الإنسان داخليا ، بإخراج ما هو غائص في الأعماق إلى السطح ، فالسريالية بالفعل خلقت كيان إنساني و نفسي جديد ينتقل من عالم الوعي المزيف إلى عالم الباطن الحقيقي الذي يوجد فيه العديد من الصور الداخلية يعمل على إخراجها في عمل فني.

7.1. نقد السريالية :

على الرغم من الإنجازات العظيمة التي حققتها السريالية في ميدان علم النفس و الإبداع الفني ، إلا أنها تعرضت لجملة من الانتقادات أول هذه الانتقادات كون السريالية أتبعت نهج فرويد في تفسير مختلف الحالات النفسية خاصة ما تعلق منها بالإنجازات الفنية، حيث فسرت الأعمال الفنية من الجانب اللاشعوري معتمدة على الرموز، والأحلام ، ذات الدلالات الشبقية ، متناسية بذلك العالم الخارجي ، و تعويضه بالعالم الباطني ، حيث انضم لهذا التيار العديد من المفكرين و الفلاسفة ، كما عرفت فترة السريالية أعمال فنية عديدة ركزت على جانب اللاشعور و اللاوعي، كالروايات ، والمسرحيات والرسومات المتأثرة بالتحليل النفسي عند فرويد، لكن الخطأ الذي وقعت فيه السريالية، هو أنها حاولت إزالة الشعور كمصدر للإبداع وهذا غير معقول يقول علي أبو معطي : " مهما حول

السرياليون من أن يحدو من رقابة العقل الواعي ، وذلك باستخدام المخدرات ، و اصطناع الجنون في بعض الأحيان ، فإنهم لابد أن يكونوا في درجة ما من درجات الوعي ، وهم بصدد تنفيذ أو أداء عملهم الفني ، فهم إذن واعون بما يصنعون ، ومن ثم تأتي المفارقة بل المغالطة ، أنهم ينتجون فنا لا شعوريا هم أنفسهم شاعرون به أو لنقل أنهم يجيدون تقليد عالم اللاشعور .(علي عبد المعطي ، دت، ص 182.181) إن الفنان بهذا مهما ادعى أنه في لحظة واعية أو لاشعورية عند إنتاج مختلف أعماله الفنية ، فإن استغناؤه عن الشعور هو ضرب من ضروب المستحيل ، فمن غير المعقول أن يوجد فن يقوم على وعي وشعور صرف ، لأن ذلك قد يعرض هذا الفن إلى الذاتية و عدم الموضوعية، كما أن ليس هناك فن يقوم على الأحلام لأن ما ينتجه الحلم يكون دائما مثير للدهشة، والغموض ، والغربة ، وعليه يمكن القول أن كل منتج فني لابد أن يتحد فيه الشعور و اللاشعور، أيضا إذا قبلنا الإبداع من وجهة النظر السريالية ، فإننا نطرح فكرة هامة وهي فكرة التلقي أو النقد الفني، فمن يتذوق العمل لابد أن يكون في مرتبة شبقية غير واعية لفهم هذا العمل المبدع ، وهنا يتساوى بذلك المبدع والمتذوق ، وهذا غير معقول ، و بالتالي ما علينا إلا العودة إلى فكرة الوعي المبدع ، ثم العمل الفني ، ثم الناقد أو المتذوق. هذا الأخير يعتمد على وعيه في قراءة ، ونقد الأعمال الفنية ، وعليه فالوعي يكون دائما موجود في صيرورة العمل الفني ، ومنه لا يمكن استبعاد العامل اللاشعوري في الإبداع.

8. خاتمة:

من خلال دراستنا للأبعاد النفسية لعملية الإبداع الفني يتضح لنا ما يلي:

الإبداع الفني عند فرويد مصدره الاستلهام واللاشعور الفردي لدى الفنان، فالخبرات الشخصية المكبوتة هي مصدر كل إبداع، أما يونغ فيرى أن الإبداع مصدره اللاشعور الجمعي والذاكرة الجماعية للأفراد والرموز البدائية، فالإنسان من خلال علاقته بالآخر يكسب مخزون ومكبوت جماعي، هذا المخزون هو سبب كل الإبداعات الفنية. وهذا ما أكدته أيضا السريالية متأثرة بفرويد حينما أكدت على دور الباطن والأحلام في كل إبداع، منتقدة بذلك كل توجه عقلي أو منطقي يكرس لفعل الإبداع الفني ، فالفن له أبعاد نفسية ومرتبطة بالحالة الداخلية ، و الباطنية للإنسان المبدع.

9. قائمة المصادر والمراجع:

- المصادر:

- سيجموند فرويد (1975) *التحليل النفسي والفن*، ترجمة سمير كرم، ط1، بيروت، دار الطليعة.
- سيجموند فرويد (1978) *الهنديان والأحلام في الفن*، ترجمة جورج طرايشي، ط1، بيروت، دار الطليعة.
- كارل غوستاف يونغ: (2007) *الإنسان ورموزه*، ترجمة طارق حسن علي، ط1، بيروت، دار الساق.
- كارل غوستاف يونغ: (2012) *الأنماط البدائية واللاشعور الجمعي*، ترجمة مي عاد، ط2، بيروت، التنوير.
- Breton, A: (1924) *manifeste du surréalisme*, paris, édition du sagitaire.
- Freud, s: (1916) *introduction lectures on psychanalyste*, vol 16, paris, standard édition.
- Freud, s: (1905) *Three Essays on the théorie of sexualité*, vol 7, paris, standard édition.
- 1-Freud, s: (1900) *The interpretation of dreams*, 2 nd edition, london, hagath press.
- Jonson, h.w: (1991) *history of ary*, new york, 5 th ed harry.n abrams.
- 3-Read, A: (1959) *A concisé history of modern paiting*, 3 rd, london, thames and hudson.

- المراجع:

- بول ريكور: (2003) *في التفسير محاولة في فرويد*، ترجمة وجيه سعد، ط1، القاهرة، مكتبة أكتوبر.
- جميل صليبا: (1982) *المعجم الفلسفي* ج2، دط، بيروت، دار الكتاب اللبناني.
- راوية عبد المنعم عباس (2014) *الإنسان، الفن، الجمال*، ط1، مصر، دار الوفاء.
- زكريا إبراهيم: (1978) *الفن وهذا الفلسفة*، دط، القاهرة، دار مصر للطباعة.
- سارة كوفمان: (1989) *تفسير علم الجمال الفريدي*، ترجمة وجيه أسعد، ط1، بيروت، منشورات الثقافة.
- عز الدين إسماعيل: (دس) *الفن والإنسان*، دط، بيروت، دار القلم.
- علي عبد المعطي: (دس) *فلسفة الفن رؤية جديدة*، دط، بيروت، دار النهضة.
- علي عبد المعطي: (1983) *الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة*، دط، الإسكندرية، دار المعرفة الاجتماعية.
- لندا بولتون: (دس) *السريالية*، ترجمة كرار صباح القره غولي، دط، فولة بوك.

<https://foulabook.com/ar/book>

- مصطفى عبده: (1999) *فلسفة الجمال ودور العقل*، ط2، القاهرة، مكتبة مدبولي.
- مورييس نادو: (1992) *تاريخ السورالية*، ترجمة نتيجة الحلاق، ط1، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.

- المقال:

- بشيوه كريمة: (2013) *النظريات المفسرة للإبداع الفني*، المجلة الجامعية، طرابلس - ليبيا، ج2، (ع15)، (75-104).