الفصل الثانى
النظرية السيكولوجية

تحاول مدرسة التحليل النفسى من خلال النظرية السيكولوجية استخلاص العمل الفنى من صميم الخبرات الشخصية للفنان. وقد أنتشرت هذه النظرية في علم النفس – رغم قدمها – واثرت على العملية الإبداعية.

وسيكون تقيمنا لهذه النظرية بعد عرض فكرة (فرويد) في الإبداع الفنى وما تبعه من حركة فنية (كالسريالية) ثم نعرض فكرة (يونج) في الإبداع الفنى.

وأصحاب هذه النظرية يرجعون الإبداع الفنى إلى اللا شعور الشخصى عند (فرويد) بالتسامى وراجعت السريالية كحركة فنية تتعقب خطاه بينما نادى (يونج) باللاشعور الجمعى بالاسقاط.

أولا: سيمجوند فرويد ومدرسة التحليل النفسى:-

يحاول فرويد ومدرسة التحليل النفسى اثبات أن الإبداع الفنى عبارة عن تنفيس لرغبات جنسية معينة يرتد عن عقد مكبوتة في اللاشعور "تحاول مدرسة التحليل النفسى، وعلى راسها فرويد، أن تستخلص العمل الفنى من صميم الخبرات الشخصية للفنان وتحاول أن تثبت لنا أن أعمال الفنان لا تخرج من كونها وسائل للتنفيس عن رغبات جنسية"[(١)].

ومعنى ذلك أن الفن مثله في ذلك كمثل المرض النفسى. فهو يرتد في نهاية الامر إلى العقد المكبوتة في اللاشعور هذا ما تردده هذه النظرية كما سيتبين لنا ذلك.

والواقع أن فرويد حين يضع الفن على قدم المساواة مع بعض الظواهر النفسية الآخرى كالحلم والفكاهة والعصاب، فأنه يعنى بذلك أن اللاشعور هو الأساس الذى يقوم عليه الإبداع الفنى كما هو الحال بالنسبة للاحلام والنكات

---

(١). زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، مكتبة مصر، ص١٧٤، وفرويد:ليوناردا دافنشى (السلوك الشاذ)، ت:عبد المنعم الحفنى، ص١٤٥.

والأمراض العصابية[١]. يربط أصحاب هذه النظرية بين المرض النفسى (العصاب) والإبداع الفنى في أن لكليهما أصلا عميقا يرتد إلى الحالات العاطفية والخبرات الواقعية أو الخيالية للطفولة، وتبعا لذلك أن الإبداع الفنى مظهر من مظاهر النقص أو الخطا أو التعليل والتبرير أو العمى الإرادى.

يمكن لنا أن نقول أن فرويد قد وجد في شخص (ليوناردودافنشى)[٢]. خير مثال لتاكيد نظريته في الربط بين الفن والكبت الجنسى، فقد ظهرت إليه بعض الاتجاهات الشاذة نحو الجنسية المثلية.. وهذه الاتجاهات تجلت في أعماله الفنية، على صورة ابتسامة سحرية (الموناليزا) أو الخلط بين الذكورة والأنوثة (يوحنا المعمدان)[٣]. وتبعا لهذه النظرية السيكلوجية يكون الفن هو ذلك العالم الرمزى الذى يقتادنا مرة آخرى من الحلم والخيال، مثل نظرية الإلهام ولكن هذه القيادة تؤدى بناء إلى ما يشبه إشباع لرغبات جنسية.

ولهذا يحول الفنان كل طاقاته الجنسية نحو إشباع تلك الرغبات عن طريق الإبداع الفنى، ومعبرا عن أحلام يقظته وأفكاره الخيالية ويفتح الفنان للآخرين، المتلقى لاشباع ما لديهم من رغبات لاشعورية أو تحقيق الراحة والسلوى لما لديهم من مصادر لديه لا شعورية وبذلك يجنى الفنان والمتلقى عن طريق الإبداع الفنى ما لم يكن يستطيع أن يجنيه من قبل الا في الخيال.

ويؤكد بودان Beoudoin في كتابة "التحليل النفسى للفن" بأن الفن أنفجار لا شعورى تحدث في الحياة الشعورية، تلك الرغبات التى لم ينجح في كتابتها[٤]. وبهذا يكون الفن بمثابة بلورة أو اسقاط أو اعلاء اللاشعور.. ولكن الاعلاء ليس من حد ذاته ظاهرة فنية أنما هو رد فعل تقوم به ذات تستخدم تلك العقد، أما إذا

---

(١). زكريا إبراهيم:سيكولوجية الفكاهة والضحك، مكتبة مصر، ص١٢٣.

(٢). وجد فرويد أن دافنشى خير مثال لتأكيد نظريته في الربط بين الفن والكبت والجنس إلا أننا نجد أن هذا الفنان نفسه خير مثال لتأكيد قولنا بأن الإبداع الفنى عمل بارع واع، إذ كان يبدع بعد بحث طويل متواصل، أنظر الفصل الثالث.

(٣). فرويد: ليوناردوا، السلوك الشاذ، ص٩٣.

(٤). زكريا إبراهيم:مشكلة الفن، ص١٧٧، فرويد:ليوناردوا، ص١٠٠- ١٢٠.

اريد للاعلاء أن يستحيل إلى إبداع فلابد من قوة تتحول فيها العقد إلى رموز.. ولهذا يقال بأن لدى بعض الافراد استعداد لتحويل ذلك الإعلاء إلى أبدع[١].

ويفسر ذلك فرويد يقول "أن كانت توجد لدى ليوناردو دافنشى القدرة على توجيه جزء كبير من قواه الدافعة الجنسية نحو أنواع نشاطاته، بمعنى أنه تسامى بدافع الجنس إلى اهداف آخرى واصبح قادرا على اعلاء الجزء الاكبر من اللبيدو إلى الدافع وإلى البحث أو المعرفة[٢].

وعند تحليل فرويد ليوناردو يقول: لقد منع ليوناردو من أن يرى ابتسامه امه، فوقع طويلا تحت تأثير حرمان نوع من الكف يمنعه من العودة الثانية إلى الرغبة في مثل هذا الحنأن من شفاة النساء، ولكنه لما اصبح رساما حاول أن يعيد خلق هذه الابتسامة بفرشاة[٣].

ويذكر زكريا إبراهيم في هذا الصدد فيقول "يندفع الفنان تحت وطأة رغباته اللاشعورية بما فيها من ذكريات مكبوتة تنحدر من عهد الطفولة كعقد أوديب أو حب المحارم[٤].

هذا أن لدى الفنان فيما روى فرويد: قدرة سحرية هائلة على تشكيل المواد الجزئية الخاصة الموجودة لديه، بحيث تجئ معبرة عن احلام يقظته وأفكاره الخيالية تعبيرا امينا صادقا، ونظرا لما يقترن لهذا الأنعكاس الفنى لحياة الفنان الخيالية من فيض هائل من المتع واللذات، فأن مظاهر الكبت الكامنة فيها تكاد تتعادل أو تتفي بالقياس إلى ما يجئ معها من اشباع، وهكذا يفتح الفنان السبيل أمام الآخرين لاشباع ما لديهم من رغبات لا شعورية أو تحقيق الراحة والسلوى لما لديهم من مصادر لذة لا شعورية ولذلك يجنى عن طريق هذا التعبير الفنى عن احلام يقظته ما لم يكن يستطيع أن يجنيه من قبل الا في الخيال. وعلى ذلك يكون الفن من خلال النظرية السيكولوجية عبارة عن تنفيس

---

(١). السابق.
(٢). فرويد: ليوناردوا، ص٦٦.
(٣). السابق ص٦٩.
(٤). زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، ص١٧٧.

لذكريات مكبوتة تنحدر من عهد الطفولة تجلت في عقدة أوديب، وأعمال "فكتورهيجو" الرمزية، وأعمال "ليوناردو دافنشى" الفنية في ابتسامة الجيوكندة السحرية و "ديستوفسكى" في الاخوة كرأمازوف.

على حسب هذه النظرية نستنتج بأن الفن كالحلم من حيث أن يخضع لتأثير الميول الجنسية والرغبات المكبوتة فيوجد الفن توازنا نفسيا بالتطهير والآخراج.

ويكزن العمل الفنى اعلاء للاشعور ولكن هذا الاعلاء أو التسامى ليس في حد ذاته ظاهرة فنية بل هو رد فعل لعقدة مكبوتة.

أما إذا اريد للاعلاء أن يستحيل إلى إبداع فأنه لابد من قوة جديدة تضاف لتتحول العقد إلى رموز.

ونجد في تناولنا في تحليلات فرويد ليوناردو وعن دلالاته الشبقية والجنسية المثلية في تفسيراته للحلم الذى راه ليوناردو بأن نسرا ضربه بذيله على فمه، فقد استدل فرويد على هذا الحلم بأنه مائل بين ذيل النسر وعضو التذكير.

نجد في هذا التفسير التعسف لتبرير نظريته، كما وأن النسر في الحلم يمثل ام ليوناردو بارجاعه أن الام تمثل في نقوش قدماء المصريين "اللغة الهيروغليفية" بصورة نسر ولكن من أين ليوناردو بهذا التفسير الذى عاش في القرن الخامس عشر الميلادى، وأن قراءة اللغة الهيروغليفية قد اكتشفها "شامبليون" الذى عاش فيما بين (١٧٩١-١٨٣٢).

أما افتراض فرويد للنسر أو الطيران بمسائل جنسية فهو افتراض غير واقعى لعدم وجود أى صلة بينهما وبيم الواقع الشبقى لدى ليوناردو.

فقد كان ليوناردو مهتما بالطيران بدافع عملى وعلمى، وليس بدافع جنسى كما افترض فرويد، كما وأن مسالة الطيران كانت منتشرة في ذلك الوقت وبذات في أيطاليا "فلورنسا" مهد النهضة الحضارية لعصر النهضة في أوربا

"١٤٠٠-١٦٠٠". إذ يجد المتتبع لرسومات فنانى ذلك العصر لرسومات لملائكة مجنحة وشياطين مجنحة.

ومن هنا نجد التعنت في تفسيرات فرويد بحلم النسر بما يتمشى مع نظريته ولهذا يمكن لنا أن نقول بأن بحث فرويد لم يكن بحثا منهجيا بقدر ما يكن نهجا تبريرا.

أن أعمال ليوناردو الفنية وبحوثه العلمية لدليل على واقعية الفن وابراز لدور العقل في الفنى، وليس دليلا على أن اللاشعور العقلى هو منبع الإبداع كما يستدل به أصحاب النظرية السيكولوجية.

إذ ينفون بأن يكون للعقل أو الوعى اثبات في عملية الإبداع الفنى – فكان اتجاههم نحو الحد من رقابة العقل الواعى وتدخله لكى يعطى الفرصة الكاملة للعقل الباطنى الذى هى عندهم اصل للإبداع الفنى.

وقبل الأنتقال إلى رأى "يونج" في الإبداع الفنى والذى يرجع الإبداع الفنى للاشعور الجمعى، ينحدر بنا التحدث عن (السريالية) وهى الحركة الفنية التى نتجت عن مدرسة التحليل النفسى من خلال اراء فرويد في اللاشعور الشخصى.

الحركة السريالية:

ظهرت الحركة السريالية بوصفها دعوة في مجال الأدب بادئ ذي بدء، لكى تنادى بالتخلى عن الواقع الخارجى واستلهام ما يمكن في عالم اللاشعور وأن استاطيقا اللاشعور التى نجدها عند السرياليين هى من اثار المذهب القائل بالتحليل النفسى، وهى نتيجة مباشرة للنظرية السيكلوجية في الفن.

وفي هذه النقطة يقول مصطفي سويف "أن السرياليين يبدعون من الجانب اللاشعوري للحياة النفسية.. ويستلهمون طرائفهم من طرائف التحليل النفسى ويعتمدون على اللا شعور"[1].

---

(١). مصطفى سويف:الأسس النفسية للإبداع الفنى، دار المعارف، مصر، ص٩.

ويقول عز الدين اسماعيل "وهكذا تعتمد السريالية على اللاشعور والعقل الباطن كما قالت به مدرسة فرويد متاثرة بمدرسة التحليل النفسى[١]. والسريالية مدرسة فنية تقوم بالتحديد في الشكل والمضمون في محاولتها للتخلى عن العالم الواقعى الخارجى لتغوص في العالم الباطنى الذى يختفي فيه كل الرغبات المكبوتة وهو بحث في عالم اللاشعور. هذا وقد جذبت الحركة السريالية مشاهير الفنانين التشكيليين امثال (شاجال – بول كلى –مكس أرنست – هنز ارب – جون ميرو – سلفادرو دإلى) وقد أبدعوا أعمالا هى ذاتها اكثر الأعمال تطرفا في تخلصهم من مبادئ التقنية التصويرية دون استناد إلى أسلوب معين وارتكازهم على أساس نفسى لا شعورى، وقد أبدع سلفادور دالى في أسلوب البارانويا[٢].

اصدر "أندريه بريتون" بيانه الخاص بالسريالية[٣]. عام ١٩٢٤ في دعوته إلى توجيه الابحاث إلى اللاشعور لأيجاد توازن نفسى بين الشعور واللاشعور، لطغيان الشعور على اللاشعور، حيث بدت مظاهر الاختلال لهذا الطغيان فكانت السريالية من هذه الناحية فن العلاج النفسى.

حيث يقول:"قصارى جهدنا منصرف إلى ابراز الواقع الباطنى والواقع الخارجى كعنصرين يمضيان نحو اتحاد.. وهذا الاتحاد النهائى هو الهدف الاخير للسريالية، وذلك أنه كما كان الواقع الباطنى والواقع الخارجى في مجتمعنا الحاضر متناقضين فقد جعلنا هنا مواجهة هذين الواقعين كلا بالآخر كلما حانت فرصة لذلك، ورفضنا سيطرة احدهما على الآخر، ولكن ليس معنى ذلك أننا نعمل فيها في وقت واحد، فذلك من شأن أن يوهم بأنهما اقل أنفصالا وتباعدا مما هما في الحقيقة.. أنما نحن نعمل في واحد تلو الآخر.. ذلك أننا نؤمن بامتزاجهما من مل ما فوق الواقع أن صح هذا التعبير.

---

(١). عز الدين إسماعيل:الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، ص١٨٣.

(٢). البرانويا:هو إسقاط الوهم والخيال على الواقع وإظهار للتصورات الخاصة بالعقل.

(٣). فقرات هذا البيان مأخوذة من .H.Read:Art and Socity, P123 د.مصطفى سويف:الأسس النفسية، ص٨، وعلى عبد المعطى: مشكلة الإبداع الفنى، ص١٤١.

ولقد اتجه السرياليون إلى تحرير الإنسان من عبوديته وسيطرة العالم الخارجي ورأوا أن الدافع الدفين في اعماق الفنان هو الذى يحرك يده لكى ينتج معبرا عن رغباته واحلامه وأماله وقد هذا التعبير في صور أساطير خيالية خرافية تكون في بعض الأحيان كالطلاسم التى تستعصى على المشاهد فهمها[1].

وقد حاولت السريالية إنامة الوعى، فكانوا يبيحون استخدام المخدرات للحد نم رقابة العقل وقد تمثلت الأعمال السريالية التشكيلية في نوعين: فهى أما ذات اشكال واقعية ضمن موضوع غير واقعى وأما أنها ذات اشكال تجريدية غير واقعية بعيدة عن ضوابط العقل والمنطق، ومنسجمة فقط مع العقل الباطن واللاشعور وحتى اللاوعي.

ولهذا صارت لوحاتهم الفنية مليئة بالرموز والخيالات والتى يصعب للعقل الواعى إدراكه فالمشاهد الذى يتامل هذه الأعمال بعقله يتحتم عليه لكى يدرك هذه الرموز أن يكون في حالة غيبوبة شعورية كتلك التى كان عليها الفنان اثناء إبداعه للعمل الفنى.

وبهذا تفقد السريالية عنصرا أساسيا في العمل الإبداعى وهو عنصر التلقى. إذ يتحتم على المتلقى أن يكون في حالة الفنان اللاشعورية أو اللاواعية ليفهم ويدرك تلك الأعمال، وهى حالة غير منطقية ولا معقولة.

وتخرج السريالية عن الواقع الإبداعى –لأن عالم الأحلام ليس له حدود زمانية ولا مكانية ولا يخضع لأى منطق، فهو مجال رحب للتعبير الفنى بلا حدود حيث يسقط فيه الفنان كل إنفعالاته بلا أنضباط وبهذا يكون قد خرج عن كونه فنا منسقا متسقا أى خارج دائرة التصميم الفنى، وليس هذا خروجا عن الواقع المعيش فقظ بل هو خروج أيضا عن الواقع الفنى ذاته.

وقد اهتمت السريالية بالفنان المبدع فقط ولم تلق بالا بالمتلقى فالفنان يعبر عن واقعه الداخلى، ويمكن اطلاق أنه فن شخصى يصلح لعلاج نفسانى عن نفسية الفنان.

---

(١). أبو ريان:فلسفة الفن ونشأة الفنون، ص١٧٦.

وفي هذا المجال يقول عز الدين اسماعيل "أن مهمة الفنان في نظر السرياليين هى التعبير عن الواقع الداخلى وعن الخبرات الوجدانية فهم يطالبون تعبيرا مباشرا عن هذه التجارب بأنغامها الحادة وألوانها الصارخة ولا معقوليتها.. وبذلك يدعون الفنان للتخلى عن الواقع الخارجى نهائيا ويدفعون به إلى الأنطواء والحياة في الواقع الباطنى"(١).

ومن رواد هذه المدرسة الفنان التشكيلى "شاجال" الذى عبر في أعمال عن براءة الطفولة. وبعث "دى كريكو" من جديد روعة الاسطورة وقد وصل "سلفادور دإلى" بالسريالية إلى حد كبير من التغرب.

ولهذا ظهرت اشعار تبدو في تركيبها ورموزها أنها تحكى حلما، وكتبت الروايات التى تحاول أن تصور ما يموج في اللاشعور.

وهكذا ظهرت الأعمال الفنية في شكل كابوس مزعج أو حلم ممتع، واصبح الفن السيريإلى تعبيرا عن العقل الباطنى كما لو كانت اجزاء من احلام.

ومهما يكن في شيء فأن السريالية فيما يبدو اساءت فهم المقاصد التى جعلت فرويد يعطى للعقل الباطن كل أهمية في الإبداع الفنى في الواقع أن فرويد كان يشعر بالتعاسة في عالم اخفق العقل والمنطق فيه عن تجنبه ويلات الحرب وعن قيادته إلى بر السلام.

ومن ثم فقد أيمانه بالعقل في قدرته على الوصول إلى الحقيقة، وراح يبحث عن البديل ووجه البديل وكان هذا البديل في العقل الباطنى. وفي هذا المعنى يقول فرويد:"أن العقل الباطنى يهبنا حقيقة اصدق من الحقيقة العليا في حين يعمل العقل الواعى بذهن تقليدي غبى، بدليل يهبنا أن العقل عجز عن تفادى الكوارث والحروب"(٢).

أما محاولة السرياليون في الحد من رقابة العقل فقد اصطنعوا اللاوعي باستخدام المخدرات، فهم بذلك لا ينتجون فنهم في اللاشعور الذى اراده فرويد،

---

(١). عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، ص١٨٥.

(٢). فرويد:ليوناردوا، ص٦٠- ٧٠.

بل هم يصطنعون فنونا لا شعورية هم أنفسهم يشعرون بها، بالاصح أنهم يجيدون تقليد عالم اللاشعور ولا يمارسونه وذلك بتكلفهم اللاشعور المصطنع.

ويبدو لى أنهم لا يستطيعون اصطناع اللاشعور بل يمكنهم اصطناع اللاوعي بواسطة وسائل مصطنعة ومحاولة لإيقاظ الاشعور ولكنه ليس اللاشعور الذي يعنيه فرويد فرق بين إيقاظ اللاشعور باصطناع اللاوعي وبين الشعور الباطنى.

ويبدو أن فرويد نفسه كشف الخدعة التي لجا إليها السرياليون، إذ يقال أنه صرح لسفادور دإلى حين زاره الاخير فقال فرويد له: أن ما أراه طريفا في فنك ليس هو اللاشعور بل هو الشعور.

والمتأمل للوحات السريالية يري ما أراه فرويد فأن كانت المواضيع السريالية ناتجة عن احلام وعن اللأوعي فأن عملية الأداء الإبداعى فيها تتم بطريقة واعية وشعورية. ومهما أدى الفنان أن فنه خارج أو كان ناتجا للأوعى أو اللاشعور فهو في نفس الوقت يشعر بما يبدع، وقد فطن أنصار هذه الحركة إلى هذه النقطة فقالوا باتحاد الباطن مع الظاهر وقد ادعى هذا الخلط القسرى للظاهر والباطن إلى غرابة الفن السريالى وإلى هلامية في إنتاجهم الفنى. فالفنان قد يستسلم لتيار الأحلام والخيالات، ولكنه يظل في الوقت ذاته مفكرا ومنظما، وفنانا خلاقا واعيا. ومع ذلك تعتبر السريالية من الحركات الفنية إلهامة في مسيرة الإبداع الفنى. فقد أنتشرت بين عامى ١٩٢٤-١٩٣٩ في معظم البلدان وما زالت إلى الأن رمزا للجنوح بالفن إلى اللاشعور واللأوعي وبهذا اعطت السريالية مثلا شاذا عن الفن في العصر الحديث، ومع ذلك اعطت الحركة الفنية مساحة اكبر للفن بأن يرتع فيه وهو عالم الخيال والأحلام واللاشعور واللأوعي. وربما كان منفذا للخيال العلمى والتسجيل للشطحات الفكرية وذلك بتوسيع دائرة الفن. بختام ما قلنا عن الحركة السريالية ننتقل إلى رأى (يونج) في اللاشعور الجمعى.

نظرية يونج Jung في اللاشعور الجمعي:

أما يونج فيتفق مع فرويد بأن اللاشعور هو منبع الإبداع الفنى، في حين أن معظم اللاشعور شخصي عند فرويد نراه يتالف من قسمين عند يونج: احدأهما شخصي والآخر جمعي، أنتقل بالوراثة حاملا اثار وخبرات الاسلاف.

هذا اللاشعور الجمعى هو مصدر الإبداع الفنى إذ يقول يونج " بأن الفنان يمثل الإنسان الجمعىcollectiv man الذي يحمل لاشعور البشرية ويشكل الحياة النفسية الإنسانية[١].

والواقع أن الفنان في نظرية يونج ليس مخلوقا عاديا يبدع أعماله الفنية عن قصد ورزية، بل هو مجرد اداة في يد قوة عليا لاشعورية في اللاشعور الجمعي[٢].

ويفسر يونج عملية الإبداع الفنى بأنسحاب اللبيدو عن رموزه الاجتماعية إلى داخل الشخصية فتبرز في كوامن اللاشعور وهذه المكونات اللاشعورية يشهدها الاشخاص العاديون في الأحلام ويشهدها العباقرة في اليقظة[٣].

وتبعا لذلك فأن على الفنان أن يشبع الحاجة الروحية للمجتمع الذى يعيش فيه فيضحى برغباته لاشباع رغبات المجتمع، حيث يتعلق الفنان بالرمز الذي برز فيزيده بروزا في آخراجه في أعمال فنيه ليكون في وضوح الشعور للآخرين فلا يلبث أن يتعلق به الآخرين بدل من الرمز المنهار، وهذا يحدث عندما ينهار الرمز الذي يقدسه المجتمع فتظهر في مكونات اللاشعور الجمعى في احلام الافراد – فيقوم الفنان باعادة التوازن النفسي لهذا المجتمع بأن يشبع حاجات المجتمع الروحية فيركز الفنان طاقته الإبداعية في ذلك الاتجاه المعين.

ويبدو أنه ما عناه يونج في قوله:"أن تمتع الفرد بموهبة خاصة أنما يعنى أنفاقه للطاقة الحيوية بشكل زائد في اتجاه معين[١]. ويري يونج (أن الفنان لابد

---

(١) Jung, Modern Man in Searsh of, Kagon Paul, P174.

(٢). زكريا إبراهيم:مشكلة الفن، ص١٨٣.

(٣). مصطفى سويف:الأسس النفسية، ص٨٥، وعلى عبد المعطى:مشكلة الإبداع الفنى، ص١٤٥.

له من التراجع عن الحاضر، الذى لا يرضيه باحثا عن اللاشعور الجمعي ما يدرا الاختلاء الشاعر في روح العصر ليحصل على اتزان قد يكون جديدا من الناحية الشكلية لكنه قديم في مضمونه، ومن هنا كان اصلاح الحاضر لا يتم الا بالرجوع إلى الماضى[٢].

وهكذا يتحدث يونج عن الاسقاط باعتباره السبيل إلى الإبداع الفنى، وذلك بتحويله للمشاهد الغريبة التي هى في اعماق اللاشعور الجمعي إلى موضوعات مشاهدة يشاهدها المتلقى. معني ذلك أن الفنان ليس بالشخص الحر الذي يتجه بارادته نحو تحقيق بعض الغأيات أو الاهداف الشخصية، أنما يدع الفن يحقق اغراضه من خلاله، لأنه يمثل الإنسان الجمعى الذي حمل لاشعور البشرية ويشكل الحياة النفسية الإنسانية، ومعني ذلك أن الفنان هو فقط حامل لتراث الاسلاف.

هذا لا ينفي أن الفنان مبدع وفنان، ولكن على حسب نظرية يونج يصبح الفنان اداة تنفيذية للمجتمع أى هو الذي يبدع من خلال الفنان الذى ينفذ تلك الإبداعات، ومعنى ذلك أن الفنان الة حاملة لتراث البشرية ووعاء لها ثم يخرج إبداعاته عندما يقتضي ذلك أو بالاصح على حسب ارادة المجتمع الذي يعيش فيه لاشباع رغبات ذلك المجتمع.

وهكذا نري أن دراسة يونج للإبداع الفني قد اقتادته في نهاية الامر إلى القول بضرب من المشكلة الحرفية التي تمثل مستوي خاصا من الخبرة يصبح فيه الإنسان الذي يمثل المجتمع هو الذي يعيش وليس الفرد كعنصر جزئي، وهذا العنصر الجزئي الذي يبدع هو اداة في يد خفية لاشعورية وهو اللاشعور الجمعي.

---

(1) Jung, Modern Man in Searsh of, Kagon Paul, P181.

(2) Ibid, P182.

وليست خبرة الفنان في الحقيقة سوي مجرد عودة إلى رحم الحياة الـذي يسع جميع الافراد فيستشعر بالإيقاع الاصلي الذي فرد نفسه على الوجود البشري ويصبح بمقدوره أن ينقل مشاعره وآلامه وأماله للجنس البشري.

وهكذا ينتهج يونج نفس منهج فرويد في الرجوع إلى اللاشعور باعتباره منبعا للإبداع الفني، وما الفنان إلى وعاء يحمل تراث الاسلاف. فكان بحثه يدور حول منشا العمل الفني كما لدي فرويد. ولم يهتم يونج عن كيفية حـدوث هـذه الإبداعات ولم يتحدث عن العملية الإبداعية ذاتها وعن كيفية تخارجها في اشكال إبداعية لأن ذلك يتطلب قدرة وروية وارادة. فمادام الفنان مـسلوب الإرادة فـي تلقيه العمل الفنى فسيكون كذلك عند ادائه لهذا العمل وهذا بالطبع لا يكون فالفنان مبدع اثناء ادائه الإبداعي أيا كان مصدر الإبداع ولهذا لم يتطرق يونج للعملية الإبداعية ذاتها.

نجد أن الإبداع الفنى عند (فرويد ويونج) ناتج من اللاشـعور ولكنهمـا يختلفأن في أن فرويد يرى أن هذا الشعور يعود إلى الفرد في حين أن يونج يراه أنه مورثا ينحدر من الاسلاف. كما وضحنا من قبل، فاللاشـعور سـواء كـان شخصيا أو جمعيا فهو ليس الا علة أولى وفرضية ميتافيزيقية حدسـية، علـى الرغم بأن الفن لا يستغنى عن الحدث الا أنه ليس هو المنبع الوحيد للفن.

كما أن يونج ركز على منشا العمل الفني وأهمل العمل الفنى الناشئ فمنشا (س) شيء و(س) ذاتها شيء آخر، فعندما تنشا (س) تاخذ حيـاة مختلفـة عـن منشئها وتكون لها كيانها الخاص. فإن كان المنشا لا شعوري فلابد أن يتحول إلى شعوري وهذه النظرية تري وتريد أن يكون العمل الفنى لا شعوري حتى بعـد منشئه بدليل الحركة السريالية من وجه نظر فرويد، وآلية الفنان التنفيذية علـى حسب ما يراه يونج فالفنان عنده اداة تنفيذية ومقدرة آليـة علـى الأداء الفنـى واعتباره الاسقاط السبيل الإبداعى.

ولم يهتم يونج بالعملية الإبداعية وعنصر الأداء الفنى كما لم يهتم بالوسيط الفنى الذى يقع عليه الفعل الإبداعى، وافتراضه بوجود عقل جمعى لا يفتـرض

مهارات فردية (نحات، شاعر..) وكذا كانت النظرية السيكولوجية موجبة من جانب وسالبة من جوانب كثيرة، فهى موجبة في محاولاتها أن تصل إلى اصل الإبداع الفنى عن طريق البحث داخل الإنسان لا عن طريق التمسك بالقوى الغيبية الملهمة والمفاهيم الاسطورية. وكانت سالبة في مسلكها الأيجابى هذا لتعمقها في اعماق النفس البشرية بارجاعها للإبداع الفنى إلى اللا شعور سواء كان فرديا أو جمعيا بأن يكون العقل الباطن هو منبع الإبداع الفنى سواء كان بالتسامى "فرويد" أو بالاسقاط "يونج". وبهذا اغفلت النظرية، كما ابنا في هذا الفصل، لكثير من الجوانب التى يرتكز عليها الإبداع الفنى، وذلك في اغفالها لمسالة الأداء والتنفيذ؟ ففكرة التسامى الفرويدية لا تبين لنا لماذا كان هذا الفنان، فنانا لامتلاك البشر عامة اللاشعور والكبت، وكذلك فكرة الاسقاط اليونجية تتخذ نفس المسار فالاسقاط موجود لعامة البشر أيضا، فكانت النتيجة الحركة السريالية وقصورها في الخلط بين اللا شعور والشعور في استهدافها للتعبير اللا شعورى للفنان والذى ينتجه شعوريا لأن عنصر الوعى أو الشعور لابد وأن يظهر في كثير من الحالات اللا شعورية في جانب الأداء والتنفيذ وذلك الجانب إلهام الذى أهملته النظرية السيكولوجية عن عمد واغفالها لهذا الجانب تمسكت بالجانب الذاتى للفنان وأهملت الجانب الموضوعى للعملية الإبداعية.

وإذا ما اخذنا مفردات هذه النظرية واجبنا على هذا السؤال لماذا يبدع الفنان؟ كانت الإجابة، من وجهة نظر هذه النظرية، أنه يبدع نتيجة الضغط نفسى شخصى أو جمعى. وإذا كان السؤال عن منبع هذا الإبداع كانت الإجابة نفس الأولى بأن النبع الصافي للإبداع الفنى هو اللا شعور أيضا أو العقل الباطن لدى الإنسان.

أما أن كان السؤال عن كيفية صدور هذه الإبداعات؟ وكيف تحدث هذه الإبداعات وتحقيقها؟ فلا تجيب هذه النظرية على هذين السؤالين.

لأن الإبداع الفنى عندها صادر عن عقل لا شعورى باطن. وهذا العقل اللا شعورى يشارك في الإبداع مع العقول الأخرى، ولكن ليس بمفرده إمكانية احداث

أى إبداع ولهذا أهملت هذه النظرية عنصر الأداء والتنفيذ في الإبـــداع واعـــادة الإبداع، وبهذا تفشل أيضا هذه النظرية في كثير من جوانبها في تفسيرها للإبداع الفنى.