سيكولوجية التعبير الفنى

بقلم يوسف اسعد الشارونى

ليسانسيه فى الفلسفة

« كل عمل فنى معناه الإيمان بخصوبة الذهن البشرى والحياة البشرية والعالم المحيط بهما : وحياة كل فنان هى تعبير عن مدى هذا الإيمان وقوته »

عند ما أمسك بالقلم وأبدأ التعبير أحس أن مشاعرى بدأت ترق وتصفو ، وتبدأ تنزلق عن نفسى هذه الغشاوة التى كانت لاصقة بى أثناء لحظاتى الأخرى . فلحظة التعبير لا يمكن أن تكون مرآة خالصة لحياتى الشعورية الواعية ، بل بمجرد اقتحامها أحس أننى دخلت مرحلة تتجاوز حياة الفعل الخالص الذى أحيا أكثره فى المجتمع أو للمجتمع والذى يتطلب سيطرة كاملة على تصرفاتنا وحركاتنا قد تمتد كذلك إلى انفعالاتنا وأفكارنا . فى لحظة التعبير أتحرر من الحياة الشعورية الواعية وأقترب قليلا من هذه اللحظات التى يعانيها الواحد منا عند إقباله على النوم أو استيقاظه منه .

وتتأهب فى النفس معان ، وتتحفز صور للخروج إلى العالم التعبيرى ، وتتضح لى خطوط وقدرجات كنت قد مررت بها مراً سريعاً أثناء انشغالى بما نطلق عليه اسم « الحياة العملية » . وتتضخم ألوان كنت قد مررت بها مروراً عابراً . وقد أعانى انفعالات ما كنت آذن لها أن تبدو لولا أننى أعطيت لنفسى فرصة التعبير . وتبرز أمامى مظاهر الطبيعة ساحرة جميلة ، وانفعالات الناس وحركاتهم تندفع منها أمامى معان وخلجات بل وفلسفات .

وهذا يخلق نوعاً من التناقض الذى قد يضايقنى خفية . فى لحظات الحيـــاة « العملية » أنكر قليلا هذه الحساسية المرهفة وهذا الاهتمام بالتدرجات والفروق التى تمتاز بها اللحظة التعبيرية . كما أنه أثناء التعبير أنكر بعض الإنكار هذا « التجمد » الذى كنت أحياه أثناء « الفعل » . ذلك أنه فى لحظة التعبير تذوب شيئاً فشيئاً هذه الفواصل التى تصطنعها الحياة الاجتماعية بين خارج الإنسان وداخله ، وبتعبير

سيكولوجى بين شعوره ولاشعوره . وبمجرد هذا الذوبان ينبثق عالم جديد من الإمكانيات التى لا يحققها سوى التعبير، والتى كان من الممكن أن تعود إلى اللاشعور لولاه ، كما هو شأن الكثيرين مع أحلام اليقظة .

فالتعبير يحقق هذا الاندماج بين الشعور واللاشعور . وهذا يعطى إحساساً خفياً بالرضى satisfaction (١) مصدره الانطلاق والتحرر من هـذه القيود التى تفصل بين ما هو « عملى » وما هو « خيالى » وبين ما هو شعورى وما هو لاشعورى . وليس الرضى الذى يجده من يتلقى الأثر الفنى إلا لأنه يحقق له هذا الإحساس بالانطلاق والتحرر ، فى قالب منسجم . فالوحدة فى العمل الفنى تعبر عن الشعور ، كما أن الاختلاف يعبر عن اللاشعور فكما يقول برت S.Burt إن الخط المستقيم لا يمكن قط أن يكون بنفسه جميلا لأن له وحدة ولكن ليس به تنويع ، والخطوط المتناثرة التى يرقمها طفل غير نجيب مجردة كذلك من الجمال لأنها على تنويعها ليست لها وحدة ، كذلك يمكننا أن نقول إن الحياة الشعورية الخالصة لا يمكن أن تكون ذات جمال فنى لأنها واضحة محدودة كالخط المستقيم ، وكذلك الحياة اللاشعورية الخالصة — كما نراها فى أحلام النوم — لا يمكن أن تكون ذات جمال فنى لأنها مبعثرة مفككة ؛ والتعبير الفنى هو وحده القادر على أن يخلق الجمال من مجموع جانبين كل منهما غير جميل على حدة .

وإن الإنسـان ليحس برعشة من السرور والقلق وهو يطرق هذا الخليط الشعورى واللاشعورى ، حيث ترق أمامه أشياء وتصفو أخرى وتتفتح آفاق متسعة غنية . وهو إذ « يسمح » لبعض اللاشعور أن يطفو مختلطاً بشعوره ، يحس أن عواطفه تتضخم قليلا وأن إحساسه يرهف ، ومن هنا يصبح أكثر قدرة على أن يستعيد ذكرياته وعلى أن يغزو عالم الحلم بما فيه من غسق أو ضباب . ويمكن لبعض الأحداث التى آلمته ذات لحظة أن تسبب له فى تلك اللحظة إحساساً عميقاً بالحزن أو الخيبة ، كما يمكن لبعض العلاقات الأخرى التى سببت له فرحاً فى آن ما أن تصبح مصدر انفعال شديد بالامتنان أو الغبطة . وإن الانفعال لا يتضخم فى تكرار

---

(١) آثرنا استعمال كلمة الرضى ، لأنها أوسع من كلمة اللذة التى قد يجدها من يتلقى الأثر الفنى . ويلاحظ أن البعض يستعمل كلمة اللذة بمعنى غامض ، كأن يطلقها حين تبكي مأساة ما جماهير النظارة فيعودون لمشاهدتها ، والواقع أنهم يعودون لأنها تساعدهم على التحرر من انفعالاتهم المكبوتة المرتبطة باللاشعور وهذا يمكن أن يسمى إحساساً بالرضى .

بل فى تدرجات ؛ وهذا هو سر الغنى والثروة التعبيرية . فبمجرد تضخم الحزن أو الفرح أو الحب أو أية عاطفة أخرى ترى مئات التدرجات وتنبثق الأفكار فى تدافع وتلمح سلسلة طويلة تبدأ بما هو صارخ حتى تنتهى بالهادىء الذى يغيب فى أعماق اللاشعور المجهولة . وهذا ما يفرق بين الذين تتضخم عواطفهم فى لحظات وحدتهم ، وبين لحظة التعبير الفنى . فانى أعتقد أن تضخم عواطف هؤلاء لا يكون إلا فى تكرار ، ومن العسير عليهم أن يلمحوا التدرجات طالما هم لم يقصدوا التعبير الفنى . وهذا يدعوهم إلى السأم والملل الذى قد يدفعهم إلى الجريمة أو الانتحار ، لا إلى ذلك الرضى الذى يجده الواحد عند ما يشرع فى التعبير . ذلك لأن إرادة التعبير تنقل الانفعال من مجرد حيزه اللاشعورى المكبوت إلى الحيز الواعى المنظم ، وهذا هو ما يفتح البصيرة لرؤية التدرجات والفروق ، ويجعلنا نهتم بالبحث عما يمكن أن يكون مادة « جمالية » لعمل فنى ناجح . وبهذا نصرف بعضاً من الانفعال المكبوت المرتبط باللاشعور بدون أن نندفع إلى الجنون أو الجريمة ، أو ربما إلى عمل مضحك من الناحية الاجتماعية كأن نذهب إلى الشخص الذى سبب لنا الفرحة ونقبل قدميه فى عرض الطريق .

ومن هنا أكون أكثر استعداداً للتعبير الفنى فى الجو الذى يعمل على تحررى من القيود الاجتماعية الواعية . فالهدوء أكثر ملاءمة من الصخب ، والوحدة أكثر ملاءمة من الزحام ، والليل أكثر ملاءمة من النهار . رغم أنه قد لا يكون الهدوء ولا الوحدة ولا الليل مادة عملى ، بل غالباً مما عاينته فى غير مبالاة أثناء الصخب أو الزحام أو النهار . فاذا ما خلوت إلى نفسى أو جلست فى الليل أستعيد حدثاً ما أو تجربة ما فانى أراها تطفو وسط مجموعة سحرية من الأصوات والألوان .

ولنلاحظ أننى أفرق تماماً بين لحظة الانفعال وحال الانفعال أو الحالة الوجدانية . فى لحظة الانفعال يكون الإنسان أكثر انشغالا من أن يحرر انفعاله فى تعبير فنى ؛ لكن هذه اللحظة الانفعالية هى التى تنشىء الحال الانفعالية التى تمتد زمناً بعد حدوث لحظة الانفعال . وهذه الحال الانفعالية هى التى تمد الفنان بالصور والألوان إلى جانب أنها تدفعه إلى التعبير ، كصاحب العمل الذى يحضر الأدوات والمواد ثم يغرى العامل على العمل بما يعرضه عليه من أجر .

فالانفعال يهىء للفنان مادة غزيرة خصبة لأنه يسمح بما هو مكبوت فى اللاشعور بأن يطفو ، بينما نحن نكبت مشاعرنا وعواطفنا فى الحالات الأخرى .

وربما ساعدت الطبيعة على ذلك سواء بمناظرها أو بفصولها لا سيما الخريف والشتاء وأوائل الربيع ، حيث أحس فى هذه الفصول من العام أننى أكثر استعداداً لانتشار الانفعال فى وجدانى جميعه ولاختزانه مدة أطول قبل أن يعود مختفياً فى اللاشعور .

وفى الأزمات الانفعالية الشديدة أحس الخصوبة بمعنى أن انفعالاتى تتجسد ، أى تتخذ أجساماً حسية سواء أكانت صوراً أم ألواناً أم أصواتاً أم روائح ، أو تلتف حول رمز ، أو تنتظم قصيدة أو قصة ، أو تتقنع وراء موضوع يؤدى إلى نفس الانفعال وإن كانت أدواته ومادته تختلف كل الاختلاف — على الأقل كما يبدو — عن أدوات الانفعال الأصلى ومادته ، أو يسرى منه الدفء فى أسطورة قديمة معروفة فأرى أشخاصها قد أخذوا يتحركون كل منهم يعبر عن جانب من جوانب الانفعال فأعود أحيا الانفعال فى الأسطورة وأصيغها من جديد لكى تؤدى إلى إثارة هذا الانفعال دون غيره من الانفعالات . وكل هذه التجسدات تبدو أمامى لأن أدواتى التعبيرية هى اللغة ، تلك الأداة التى تصلنا عن طريق البصر أو السمع — وربما اللمس كما فى حالة العميان — إلا أنها تستطيع أن تتأثر بكل الحواس . وربما لهذا كان الأدب هو أوسع الفنون انتشاراً بعد اختراع الطباعة ، رغم أن تعدد اللغات يضيع عليه ميزات تتمتع بها الفنون الأخرى كالموسيقى والنحت والتصوير .

وهذا التجسد الخصب ميزة من أهم ميزات الانفعال ، فهو ليس كالتفكير المنطقى العقلى موحد منتظم مشعور به ، بل هو خليط متناقض إذا أراد التجسد احتاج إلى أكثر من لون وإلى أكثر من شخصية لكى تستوعبه جميعه . فقد يكون الانفعال يحوى الحب والكره والاحتقار ومحاولة عدم الاكتراث فى آن واحد ، لأن الانفعال خليط معقد غير متجانس وهذا هو ما يثيره ، ويزيده اشتعالا واستمراراً هذا التناقض الجوهرى فيه . ومن هنا كان فى حاجة إلى أكثر من لون وإلى أكثر من شخصية لاستيعابه ، بل كثيراً ما يكون فى حاجة إلى أكثر من عمل فنى وإلى أكثر من قالب لكى يستوعبه . وحتى ليبدو لى كثيراً أن عدة أعمال فنية لى ما هى إلا محاولات — الواحدة بعد الأخرى — من أجل استيعاب الانفعال كله واستكمال جوانبه . ولن يهدأ بال حتى أحس — أو أتوهم — أننى « سيطرت » على الانفعال ، وبمعنى سيكولوجى أننى أخرجته من حالة الكبت اللاشعورى إلى التحرر فى المستوى المشعور به . ومع ذلك فقلما يتوصل إلى هذه النتيجة توصلا نهائياً . ومن هنا كان الإحساس

الدائم بنقصان العمل الفنى مما يدفع إلى نشدان غيره ، ومن هنا كان الإحساس ببلادة الأدوات التعبيرية وعجزها وقصورها .

فكل لون فى لوحة الرسام إنما يعبر عن درجة من درجات انفعاله . ولكن الخصوبة الفنية ليست فى الألوان والشخصيات فحسب بل فى عدد الأعمال الفنية نفسها ، ثم فى خلق قوالب جديدة لكل مجموعة من الأعمال الفنية . وهذا يؤثر بدوره فى خصوبة التعبير الفنى ، فبمجرد ظهور قالب جديد تظهر إمكانيات جديدة . وهكذا تبدو لنا أن هناك ثروة لن تنتهى . فكل اقتحام جديد فى التعبير يشعرنى بلذة انتصار هائلة ، لأننى بذلك أحس أننى أضفت وسيلة جديدة من وسائل التحرر من المكبوت فى اللاشعور وفى مجرد جدتها إغراء باستعمالها ومراقبة مدى إمكانياتها . ومن أجل هذا أحس أننى دائماً فى حاجة إلى اقتحامات جديدة فى العالم التعبيرى ، لأن اللاشعور مجهول كبير كلما نزعنا منه طبقة بدت تحته طبقات .

ومعنى هذا بصورة أعم أن الانفعال ينشط القوى الوجدانية والذهنية عند بعض الناس كما أنه قد ينشط القوى الجسدية عند البعض الآخر ، وربما كان هذا يتوقف على مدى معرفتهم بالمجال الذى يجيدون فيه تحرير مشاعرهم المكبوتة . ومع ذلك فأنا أحس أننى لكى أتحرر من انفعالى فى لحظة التعبير الفنى لا بد أن أشمل الآخرين ، وهذا أساس جوهرى من أسس العمل الفنى ، من أسس التحرر من الانفعال . ولهذا كان كل عمل فنى اعترافاً إنسانياً على نحو ما . فأنا أحطم ما هو شخصى ، ولا يصبح وجود الأحداث والتفاصيل غاية فى ذاته ، بل يصبح وجودها ضرورة من أجل تكوين الجو اللازم لجعل الانفعال يطفو عند الآخرين من أعماق اللاشعور ليتحرر فى الشعور والوعى . فاللاشعور — الذى هو مخزن الانفعالات الإنسانية المكبوتة — يظل تيهاً وظلاماً حتى يطفو فى المشعور به ، أعنى الإدراك الحسى من صور وألوان وروائح وشخصيات وقصص ورموز و . . . الخ . وبهذا يشارك العمل الفنى فى المعرفة الإنسانية لأنه يخرج إلينا فى الضوء جزءاً كبيراً من المجهول الرابض فى الأعماق البشرية .

وربما استطعنا أن نفهم لماذا كان الفن إنشائياً وليس تحليلياً . فرغم أن عملية التخلخل التى يذكرها إرنست جونز فى حديثه عن الإبداع الفنى * توحى بأن للفن

* يمكن الرجوع إلى مقال « التحليل النفسى والفنان » بقلم الأستاذ مصطفى اسماعيل سويف ، فى مجلة علم النفس العدد ٢ المجلد ٢ .

ناحية تحليلية فان هذا التخلخل لا يمكن أن يصبح عملا فنياً إلا إذا كان فى «كل»، فتخلخل نفسية الفنان فى شخصيات مسرحية لا يمكن أن يصبح عملا فنياً إلا إذا كان هناك عمل بنائى هو المسرحية . فالفن فى نهايته تركيبى وإنشائى . وليست الألوان أو الأصوات أو الشخصيات إلا أولى العمليات التركيبية . إن التحليلى لا بد أن يسبقه الإنشائى كالنقد الفنى مثلا الذى يعقب العمل الفنى الإنشائى . أما الفن فهو يبدأ من المفكك المتناثر حتى ينتظم فى الشعور . فيتجسد من اللون حتى القالب بل حتى المذهب الفنى نفسه . فان البشرية قد اضطرت أن تخلق لها أكثر من مذهب فنى من أجل أن تستوعب جوانب الانفعال جميعه ، وتجسد مصادره الباطنية العميقة المفزعة كما فى مذهب السوريالزم (ما فوق الواقعى) حتى مصادره الحسية الخارجية كما فى المذهب الواقعى . والتجسد هنا معناه الخروج من اللاشعور إلى المشعور به ، وسيطرة قوانين العالم الشعورى عليه .

وقد لا يكون العمل الفنى متصلا — كما يبدو — بعواطفى وحياتى الشخصية اتصالا مباشراً ، بل يبدو فيه أن الدافع الأول دافع موضوعى هو صياغة عمل فنى ناجح مع مراعاة النسب والقواعد الجمالية حيث تكون مادة الموضوع فكرة وليست عاطفة . وحيث تكون نهاية هذا النوع من المحاولة هو فن « الأرابيسكا » أو رسم زخارف على الأوانى التجارية لمصنع ما . وهنا لا أحس بنفس اللذة والحماس اللذين أحس بهما عند ما أعبر عن عاطفة ، بل أحس كأنما أقوم بعملية صقل تمثال فكرته موضوعة من قبل . ويُخشى أن ينحدر المستوى الجمالى . وبينما أحس فى الحالة الأولى أن التعبير يخلق قالبه ، أحس هنا أننى أحاول أن أوفق إلى انسجام ناجح بين الفكرة والقالب .

هذه الحالة الأخيرة تبدو أقرب إلى العمل الإرادى ، بينما الحالة الأولى تبدو أنها منبثقة من الانفعال . ولهذا ربما كان العنصر الجمالى فى الوضع القريب من الإرادة مبيناً على أساس موضوعى هو مراعاة النسب وما يسمى بالحبكة الفنية ، بينما يكون العنصر الجمالى فى الوضع الآخر هو المساعدة على تحرر بعض الانفعالات المكبوتة المرتبطة باللاشعور ، أى على أساس ذاتى . وأنا أستطيع فى أية لحظة — ما دام الوقت أمامى والقلم فى يدى — أن أبدأ تعبيراً فنياً حول أى شىء مما يلاحظه الناس ويمرون به . أستطيع أن أقف قليلا أمامه ثم أكتب ما كان يمكن للآخرين أن يلاحظوه ويصلوا إليه لو أنهم وقفوا مثل هذه الوقفة . ورغم هذا فأنا لا ألجأ إلا نادراً إلى هذا النوع من التعبير . إنما أقوم بالتعبير الفنى حقاً وأنا مندفع أكثر منى وأنا

مريده ، رغم أننى أستطيع أن أريده . ذلك أننى أحس فى الوضع الإرادى أننى أمرن قلمى وأختبر مهارتى وأستخدم اختباراتى التعبيرية السابقة أكثر مما أقوم بعمل خالق خالص حيث لا أكاد أعرف إلى أين أنا مقود . فليس التعبير الفنى دائماً ضرورة كما يقول الرومنطيون أو كما يخبرنا يونج ، وليس حقيقياً ما تستتبعه هذه المقدمات من أنه هبة كالنبوة . إن الأعمال الفنية العظيمة التى استطاع بعض الفنانين أن يخلقوها ، ترجع من ناحية إلى مهارة هؤلاء الفنانين ثم إلى مرانهم الطويل ، فلا شك أن الموهبة والاكتساب يشتركان معاً هنا ، كما هو شأن أغلب العبقريات فى المجالات الأخرى . وليس هذا السحر والغموض اللذان تحاط بهما العبقرية فى الفن راجعين إلى سبب حقيقى ، بقدر ما يرجعان إلى سحر الأعمال الفنية نفسها وعظمتها .

وأنا أفضل العمل الفنى المقرون بالانفعال الذى يخلق مادته وقالبه معاً ، والذى يبدو عملا أصيلا خالصاً — لا بالنسبة للفنانين الآخرين فحسب — بل بالنسبة لكل عمل فنى قمت أنا به من قبل . فهنا يتمثل ذهنى كل معلوماتى السابقة ولا يتبقى منها شىء كما كان عند ما تلقيته ، كما أن كل تأثراتى الفنية تذوب فى اللاشعور حيث تختلط هناك بالانفعال الذاتى ليخرج هذا التعبير الذى يبدو أصيلا أصالة خالصة (ومن الأمثلة الواضحة على ذلك جيته فى فاوست) .

وفى هذا الحيز يتدرب الفنان أولا ، حتى إذا ما نال قسطاً وافراً من المران وعرف مسالك كثيرة وشيقة فى العالم التعبيرى ، استطاع أن يقوم بما نسميه العمل الفنى الإرادى الذى قد يصطنع فيه الجو الانفعالى من أجل الوصول إلى التعبير ، أو يستخدم الفنان الطرق التى تعلمها من قبل ، فى موضوعات لم تثر فيه انفعالا بالمعنى العميق الأول — وإن أثارت فيه انتباهاً أو نشاطاً ذهنياً مصحوباً على أية حال بانفعال ما . ومع ذلك فقد لا يكون ثمت فصل واضح بين هاتين المحاولتين التعبيريتين . فقد يبدأ الفنان بدءاً إرادياً بغير انفعال عميق ، ومع ذلك فبمجرد تركيز نشاطه الذهنى على عملية التعبير الفنى وإحاطته بجو الصور والكلمات فانه يبدأ يندفع فى تعبيره مخرجاً من أعماق لاشعوره كنوزه وجواهره . وكذلك قد يبدأ الفنان تعبيره نتيجة لحالة وجدانية ، ثم يعرج أثناء تعبيره على بعض الأحداث أو المواد التى لم تشترك كثيراً فى إثارته حالته الوجدانية إلا أنه يريد التعبير عنها فيقف قليلا ليتوجها بأصباغه وألوانه ويدفعها فى السياق العام ثم يعود إلى موضوعه الجوهرى .

هذا الذوبان إذاً بين الشعور واللاشعور فى عملية التعبير الفنى ، يوحد بين

مستويات الإدراك الإنسانى . مستوى الإدراك الحسى (وهو مستوى الفوتوغرافيا من الناحية البصرية أو الشريط المسجل من الناحية السمعية مثلا) ومستوى الإدراك الوجدانى ومستوى الإدراك الفكرى . وهكذا تتحد الآلية بالانفعال بالتفكير . وهذا ما يفرق بين تصوير الطبيعة كما هى وبين العمل الفنى . وفن التصوير الراقى ، أو منظر الطبيعة الجميل ، هو الذى لا يعطيك إحساساً بصرياً أو سمعياً مثلا فحسب ، بل هو الذى يشف وراءه انفعال ما أو فكرة ما . وبهذا يحس الإنسان أن كل نشاطه الذهنى والعاطفى والحسى يشترك فى استيعاب العمل الفنى . ومن هنا كانت الفنون بوجه عام تعتمد فى تعبيرها على النواحى البصرية والسمعية أكثر مما تعتمد على الحواس الأخرى أولا لأن تدرجات الألوان والأصوات بالنسبة للإنسان أكثر من تدرجات مواد الشم واللمس والذوق فيكون ثمت مجال للانفعال المعقد الخصب من الانتشار فى هذه التدرجات إلى درجة تحرره إلى حد ما ؛ وثانياً لأنه يمكن العبور من الحسيات البصرية أو السمعية إلى أخرى وجدانية وفكرية ، بينما لا تكاد الحواس الأخرى تعبر نفسها . وربما كان هذا لأن إدراك الإنسان بصرى وسمعى أكثر مما هو شمى أو لمسى أو ذوقى ، فترتبط ذكريات الإنسان وآلامه وآماله بالعالم البصرى أو السمعى أكثر مما ترتبط بالأحاسيس الأخرى ، وبهذا تصبح حياة الإنسان الوجدانية أكثر ارتباطاً بهذين الإحساسين . ويمكننا أن نوضح ذلك جيداً عند ما نعى هذه القاعدة السيكولوجية : كلما قرب مجال الحاسة أصبح أشد ارتباطاً بالجسد ، وكلما بعد أصبح أكثر ارتباطاً بالنشاط الذهنى والعاطفى . ففى لذات اللمس مثلا يشترك الجسد كله وليس العضو اللامس وحده كما قد يظن ، بينما فى لذات النظر والسمع يستأثر العقل والوجدان بالنصيب الأكبر .

وربما كان الأدب هو التعبير الفنى الذى نستطيع أن نلمح فيه هذا التنقل من المستويات الحسية إلى المستويات الوجدانية والفكرية . فقولى « عينان فرحتان » تعبير حسى وجدانى . أما فى الفنون الأخرى كالنحت والرسم والموسيقى فان هذه المستويات تصبح أكثر اتحاداً ، فعلى الفنان أن يعطيك لوحة أو تمثالا أو لحنا موسيقياً يستميل حسك أولا وينبهه نحوه ، ثم يثير نشاطك الوجدانى أو الفكرى . وكلما كان العمل الفنى أكثر عبقرية استطاع آن يعطيك فى الحسى ما هو وجدانى أو فكرى ؛ لأن الحسى الخالص — كلذة التذوق — يموت بمجرد إشباعه . وربما كان هذا هو ما نعبر عنه بلغة أكثر غموضاً حين نقول إن العمل الفنى العبقرى هو

الذى يستطيع أن يعطيك فى الشخصى ما هو إنسانى . وربما استطعنا أن نصل من هنا إلى أسس موضوعية لسيكولوجية التعبير الفنى .

ونستطيع من هذه الدراسة أن نخلص إلى النقط الآتية :

أولا : أن عملية التعبير الفنى عملية تركيبية . والتخلخل الذى يحدثنا عنه إ . جونز ليس غاية فى ذاته بل هو خطوة ضرورية من أجل الوصول إلى العمل الإنشائى . كما هو الشأن فى أية عملية بنائية أخرى ، فنحن نقسم الخليط دائماً إلى وحدات ثم نقيم منها البناء العام . وطبيعة الفن التركيبية ليست إلا ضرورة سيكولوجية من حيث إنه إخراج اللاشعور المتناقض المفكك إلى الشعور المنظم الموحد .

ثانياً : أن التدرجات فى العمل الفنى ، سواء أكانت ألواناً أم أصواتاً أم شخصيات ليست إلا تعبيراً عن جوانب الانفعال ، وهذه هى وحدات الخليط . ومحاولة التحرر من الانفعال هى التى تدفع إلى خلق أكثر من عمل فنى ثم إلى اكتشاف قوالب جديدة ثم إلى البحث عما يسميه النقاد فيما بعد مذهباً فنياً جديداً . بل إلى اكتشاف أدوات تعبيرية جديدة[1] .

ثالثاً : نعرف من المذهب التكاملى أن هناك تضاداً بين الانفعال والوعى من ناحية ، فاذا لاحظنا طفلا يبكى ثم رأى نفسه فى المرآة ، فاننا نجده توقف عن

---

(١) تختلف الفنون أولا من ناحية الأداة التعبيرية ، فالموسيقى أداتها التعبيرية هى الأصوات ، والرسم أداته التعبيرية هى الألوان ، والأدب يستخدم اللغة ، والرقص يستخدم الجسد الإنسانى للفنان نفسه مع الاستعانة بالموسيقى (أى الأصوات) ، والشعر يستخدم اللغة والموسيقى ، وهكذا .

وتاريخ الفن محاولات دائماً لاكتشاف أدوات تعبيرية جديدة ، ولما كان مجال الحس محدوداً فإن الأدوات التعبيرية الجديدة تكون نتيجة لتركيب أداتين تعبيريتين سابقتين أو أكثر ، كما نرى فى السينما حيث تشترك الموسيقى مع التمثيل مع الفن القصصى ، كما نرى فى رسوم والت ديزنى حيث يشترك الرسم مع الموسيقى . والفنون تختلف ثانياً من ناحية المذاهب التى يكتشفها النقاد ثم يختلفون حولها ، ففى الأدب نجد المذهب الكلاسى والمذهب الرومانتى والمذهب الواقعى وما فوق الواقعى (السيريالزم) ، ويمكن أن نجد مثل هذه المذاهب فى الرسم والفن ، بينما لفن العمارة مذاهب أخرى كالفرعونى والقوطى والعربى ... الخ وتختلف الفنون ثالثا من ناحية القالب ، ففى الأدب — الذى تكون أداته التعبيرية اللغة — نرى القصة القصيرة والقصة الطويلة والمسرحية والمقاله والمقامه . . . الخ وفى الموسيقى نجد السينفونيه والكونشيرتو والأوبرا والسوناتا ... الخ . وكما تنشأ الأدوات التعبيرية الجديدة نتيجة لتركيب أداتين أو أكثر فإن القوالب كذلك تنشأ لهذا التركيب ، فالمسرحية تستخدم الأدب أو الشعر مع الموسيقى مع التمثيل ، ولذلك الأوبرا . وفى رأيى أن كل هذه المحاولات من أجل الحصول على أداة جديدة أو قالب جديد أو ما يسمى مذهباً جديداً ، ليس إلا محاولات لا ستيعاب الحالات الوجدانية من جميع نواحيها .

البكاء وأخذ يتأمل نفسه . ولما كان التعبير عملية وعى[١] ، فانه ليس صحيحاً أن الممثل الماهر هو الذى إذا قام يمثل دور غضب انفعل حقاً فغضب.[٢] ولكن المذهب التكاملى يعرفنا من ناحية أخرى أن هناك اتصالا كذلك بين الانفعال والوعى ، ومن هنا استطعنا أن نفرق بين لحظة الانفعال والحالة الوجدانية التى ينشئها الانفعال . فالفنان حين يعبر لا ينفعل ولو أنه يحيا الحالة الوجدانية المستمدة من الانفعال . والانفعال يولد حالة وجدانية عند ما يكبت ويسقط فى اللاشعور .

رابعاً : لما كان التعبير الفنى قائماً على أساس تحرر الانفعال المرتبط باللاشعور باخراجه إلى حيز الشعور المنظم ، كان لا إرادياً وإرادياً معاً . فهو لا إرادى من حيث ارتباطه بالانفعال واللاشعور ، وهو إرادى من حيث ارتباطه بالفكر والشعور . ومن هنا تسقط دعاوى المتطرفين فى كلا الجانبين ، الذين يؤكدون أن العمل الفنى لا إرادى فقط أو إرادى فقط . ومن هنا كانت الموهبة والاكتساب يلعبان دورهما معاً فى عملية التعبير الفنى .

خامساً : علينا أن نفرق بين السار pleasure-giving والمُرضى satisfactory ، وبهذا نفرق بين الجميل beautiful والجمالى aesthetic . فالمسألة ليست سارة لكنها مرضية ، وهى ليست جميلة لكنها جمالية . فالمرضى قد يحوى ما هو سار وما هو مؤلم ، والجمالى قد يحوى ما هو جميل وما هو مشوه . لكن ليس كل سار أو مؤلم يكون مرضياً ، كما أنه ليس كل جميل أو مشوه يكون جمالياً .

سادساً : فمنظر بناء هندسى قد يكون جميلا لكن ليست به عناصر جمالية ، ذلك لأنه لا يثير النشاط الوجدانى أو الفكرى . ونحن هنا بلجوئنا إلى المذهب التكاملى مرة أخرى نستطيع أن نصل إلى أسس موضوعية للجمال فى التعبير الفنى من حيث إنه التعبير الحسى عن الوجدانى والفكرى . ومن هنا كان العمل الفنى العبقرى

---

(١) يقول برجسون في هذا الصدد « فلكي يصبح الفكر متميزاً ، لا بد له أن يتناثر في كلمات . فنحن لا نحيط بما يدور في فكرنا إلا حين نعمد إلى ورقة فنرصف عليها حدوداً كانت متداخلة بعضها في بعض » الطاقة الروحية : الترجمة العربية للأستاذ سامي الدروبى الطبعة الأولى ص ٢١ .
ويري أدلر « أن القدرة على التفكير الشعوري تنمو وتنضج بنمو اللغة ونضوجها ، ذلك لأن هناك علاقة وثيقة بين اللغة والتفكير الشعورى ، لأن هذا التفكير يتميز باتخاذه الطريقة الرمزيه في التعبير ، ومن ثم كان من العسير أن ندرك شعوراً دون رموز أي دون لغة وألفاظ » علم النفس الفردى تأليف اسحق رمزي صفحة ١١٦ — ١١٧ . منشورات جماعة علم النفس التكاملى — ١٩٤٦ — دار المعارف للطباعة والنشر — مصر .

(٢) The Principles of Art تأليف R.G. Collingwood ، ١٩٣٨ ، لندن (XII-347) ص

هو الذى يثير وجدانك أو تفكيرك بحيث يخلق عندك تجربة جديدة ، أو يدفعك إلى العمل الخارجى أو يولد فى ذهنك أفكاراً عميقة خصبة . ومن هنا كان من العسير أن نستعمل كأدوات تعبيرية معطيات الحواس التى لا تكاد ترتبط بما هو أبعد منها كما هو الحال فى حواس اللمس والتذوق والشم . ونلاحظ أنه كلما اقترب مجال الحاسة كانت أكثر ارتباطاً بالناحية البيولوجية فى الإنسان ، وكلما بعد مجالها — كما فى السمع والبصر — كانت أكثر ارتباطاً بالناحية الوجدانية والذهنية . ولهذا فان تقديراتنا لمعطيات الحواس الأولى — كاللمس والتذوق والشم — تخضع للحالات البيولوجية التى يكون عليها الإنسان . فتقديرى للطعام وأنا جوعان غير تقديرى له وأنا شبعان . أما فى معطيات الحواس الثانية فانها بمنأى عن هذه التقديرات المؤقتة .

سابعاً : إن الأساس الذى يربط بين محاولة التحرر من الانفعال وعملية التعبير الفنى ، هو « الإفضاء إلى الآخر » ، سواء أكان هذا الآخر شخصاً خيالياً أم بعض الأصدقاء أم العالم كله . ومن هنا كان التعبير الفنى اجتماعياً بطبيعته . ومن هنا كان جوهر العمل الفنى هو العبور من الشخصى إلى الإنسانى ، فبهذا وحده يمكن أن تتم عملية « الإفضاء إلى الآخر » ؛ لأنه ليس يكفى أن ترغب فى الإفضاء بل يجب أن يرغب الآخر فى الاستماع إليك ، مما يعود يؤثر بدوره عليك لتفضى بما هو أكثر ، وهكذا . ويتم هذا عن طريق إثارة ما يهمه هو فى الوقت الذى تفضى له بما يهمك أنت وهذا أساس من أسس العمل الفنى الناجح : أن يشعر المتقبل بنفس المتعة التى يحسها الفنان ساعة تأديته عمله الفنى . ولعله ليس من العسير أن نلاحظ وجه الشبه القريب بين عملية التعبير الفنى والعملية الجنسية ، حيث نجد أنه فى الوقت الذى ينشد أحد الفردين لذته يحصل الآخر على لذته كذلك[1] . بل نحن نستطيع

---

(١) هذا يفتح أمامنا باباً — لن أتعرض له هنا — للحديث عن المازوخية والصادية وباقى الانحرافات الجنسية كما تبدو في عمليتي التعبير والتقبل الفنيين . ويبدو أن دراستي الاستبطانية هنا تأثرت بنظريات فرويد في التحليل النفسى أكثر مما تأثرت بالنظريات الأخري ؛ ولما كانت أفكار فرويد الرئيسية التي تقوم عليها آراؤه السيكولوجية هى « الكبت ، والرغبة الجنسية ، ومرحلة الطفولة » فإنه يبدو لى أنه يمكن دراسة التعبير الفنى — على ضوء النظريات الفرويدية — من حيث علاقته بكل ناحية من هذه النواحي ، رغم أننى أفضل أن ندرس أي موضوع معروض للبحث من غير لجوء سابق إلى نظرية أو مذهب ما لأن هذا منهج مثالى قد يدفعنا إلى التعسف في أحكامنا والتقيد بحدود تخفي عنا حقائق ما كانت لتختفي لولا هذه القيود . ومن الواضح أننى لم أتعرض في هذه الدراسة إلا لعلاقة التعبير الفنى بالكبت وما يتصل بالكبت من الانفعال واللاشعور .

أن نعمم ذلك على أى عمل عبقرى باعتباره تأكيداً للذات وتعبيراً عنها فى الوقت الذى تؤكد فيه غيرها وتعبر عنه . فليس ثمت تضحية هنا [١]. بل نحن هنا بازاء أنانية ، لكنها أنانية ليست غبية منفرة ، بل لبقة مغرية ؛ استفادت من نفسها فأثارت أنانية الآخرين . والغيرية ليست سوى ذوبان أنانيتى وأنانيتك معاً ، ولهذا كان الاستمتاع بتقبل العمل الفنى أنانياً بقدر ما يكون الاستمتاع بعملية التعبير الفنى . وربما استطعنا من هنا أن نحصل على بعض الأسس لسيكولوجية التقبل الفنى ، كما حصلنا على بعض الأسس لسيكولوجية التعبير الفنى .

ثامناً : وطبيعة الفن الاجتماعية هى التى تفرق بينه وبين حلم اليقظة فبينما نجد فى حلم اليقظة أن الرغبات التى وئدت فى سراديب النفس يراد تحقيقها فى عالم لا يكترث كثيراً بالمجتمع ، نجد فى التعبير الفنى أنه لا يهم تحقق الرغبة بقدر ما يهم التعبير عنها [٢] . ولهذا كان حلم اليقظة يهدف دائماً إلى الحصول على ما يبغى ولو على حساب المجتمع (ولهذا كان انطوائياً وهروبياً بالضرورة) . أما العمل الفنى فينشد أبعد تجاوب ممكن مع المجتمع ، غير متحرج أن يبرز المشوه وأن يحتفظ فيه الألم والفشل ؛ ففى مجرد محاولة التعبير الفنى ما يتضمن استماع الآخرين ، وبالتالى ما يكفى للتحرر من الانفعال دون كثير اعتبار لتحقيق الرغبة الشخصية أو عدم تحقيقها . ومن هنا كانت إيجابية العمل الفنى ، لأن التحرر من الانفعال ليس غاية سلبية ، وليس « الإفضاء إلى الآخر » سوى أولى نواحيه الإيجابية ؛ وحيث نجد فى النهاية أنه — بتأثره وتأثيره — يمكن أن يدفع إلى الفعل الثورى الاجتماعى ، ويشارك فى شل

---

(١) استعملنا كلمة « تضحية » هنا بالمعنى السائر الذى يوحي بأنها إلغاء الذات في سبيل تأكيد الغير ، والواقع أن هذا المعنى خاطيء ومضلل ؛ فالتضحية ليست سوى حكم الغير حين يشاهدون الذات في سبيل أن تؤكد وجودها عن طريق الآخرين تلغي ما يراه هذا الغير ضروريا لوجودهم هم، ذلك لأن التضحية لا تتم بغير الإرادة والرغبة ، وإلا كان الفعل إما قسريا اضطراريا وإما صادرا عن غفلة ، ولكنه لن يكون تضحية على كل حال ، ومن هنا نقول : إنه يضحى في سبيل حبه أو إيمانه أو متعته ، حيث نجد ثمت مجالا للارادة والرغبة الإنسانية ؛ ولسنا نقول : إنه يضحى في سبيل شيء يكرهه أولا يؤمن به أو لا يجد فيه لذة . ولهذا لا يمكن أن تكون التضحية هى إلغاء للذات كما قد يوحي المعنى المتبادر إلى الذهن بمجرد سماع هذا اللفظ ؛ بل هى تأكيد الذات عن طريق الآخرين .

(٢) ويمكن التفرقة كذلك بين حلم اليقظة والتعبير الفنى على أساس أن حلم اليقظة لا سيطرة فيه ، بينما التعبير الفنى لا بد أن يمر بمرحلة إرادية كما بينا سابقاً .

الإنسانية أو تقدمها . وهذا يجعلنا ندقق فى معنى الانطوائية ومعنى الانبساطية كما عرفهما لنا يونج خلال نماذجه .

وأخيراً نلاحظ أننى لم أتعرض إلى أى الانفعالات يكون أكثر ارتباطاً بعملية التعبير الفنى ، وهل هو الحزن أم الفرح أم الحب أم الشقاء أم الفزع أم الثورة ... ألخ وأى جمهور يكون أقرب إلى هذا الفنان من ذاك ، يعبر عنهم ولهم . فلا شك أن هذا يفتح أمامنا آفاقاً غنية لها أهميتها عن الأوضاع الاجتماعية وتأثيرها السيكولوجى على الفنان ، وتأثير الفنان بدوره عليها ، حيث يختلف الواحد عن الآخر بحكم بيئته وطبقته ، وحيث لا مجال إلا للأحكام السلبية .

يوسف اسحاق الشارونى

Résumé

PSYCHOLOGIE DE L'EXPRESSION ARTISTIQUE

ETUDE INTROSPECTIVE

Par

Youssef Ishak Al Charouni

D'une analyse introspective des processus psychiques au cours de l'expression artistique, l'auteur tire les conclusions suivantes :

L'expression artistique est un processus synthétique : passage de l'inconscient chaotique et contradictoire au conscient organisé et unifié.

Le besoin de libération émotionnelle est le principal mobile de la création artistique.

L'expression artistique de l'émotion n'est pas une émotion, mais une reviviscence d'un *état* émotif.

L'expression artistique est une activité à la fois involontaire et volontaire: involontaire en tant qu'elle est rattachée à l'émotion et aux facteurs inconscients, volontaire en tant qu'elle est une activité consciente et intellectuelle.

Le lien qui unit la libération émotionnelle à l'expression artistique est le processus de la "communication à autrui" qu'autrui soit un être réel ou fictif,ou l'univers tout entier; d'où le caractère social de l'expression artistique et sa distinction d'avec la rêverie qui est une activité individuelle.

L'essentiel de l'œuvre artistique c'est le passage du personnel à l'humain. Mais le désir de communiquer à autrui n'est pas suffisant, il faut qu'autrui soit disposé à recevoir l'œuvre et à partager la même joie qu'éprouve l'artiste lui-même.

دار الفكر العربى

أصدرت حديثاً

التعب

تأليف

ابو مدين الشافعى

دراسة علمية تعتمد على أحدث البحوث وعلى التجارب التى أجراها المؤلف فى معمل علم النفس بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول .

أهم فصول الكتاب

ماهو التعب — هبوط النشاط الإنسانى — تعب الأعصاب — تعب النفس — آثار التعب فى السلوك — التعب والانتباه — التعب والانفعال — قياس التعب — قانون التعب العام —

الثمن ٢٠ قرشاً

يطلب من المكتبات الشهيرة

ومن دار الفكر العربى

شارع أمين باشا سامي (عمارة مارسبيني)

شارع قصر العيني — ت ٥٦٤٦٧