

الفصل الثالث

الإضطراب النفسي و علاقته بالغرابة

- تمهيد
- الإضطراب و مسؤوليته عن المفردات الفنية غير التقليدية
 - حائط دافنشي و غرابة الأشكال:
 - عقد اللاوعي و انعكاسها على العمل الفني
 - بعض الأمثلة عن اللاشعور و الإبداع
- "جيروم بوش" "Hieronymus Bosch" (1450-1516)
- "فرنسيسكو جويا" "Francisco Goya" (1828-1747)
- "رافائيل" "Raphael" (1483-1520)
- "إيجان دو لاکروا" "Eugene Delacroix" (1798-1863)
- الغرابة و الإضطراب التشكيلي:
 - الظل(الجانب الآخر والقرين)
- الإضطراب و غرابة المفردات التشكيلية
 - الفنان والمرآيا
 - القرين و الإبداع المضطرب
 - القبح والغرابة الإبداعية
- جيروم بوش (Hieronymus Bosch) (1516 -1450)
- بروجل (Pieter Bruegel) (1569-1525)
- حين يبدو عالم المبدع هلوسة
 - "إدوارد مونش" "Edvard Munch" (1863 –1944)
- غرابة و خيال السيرىالية
 - فريدا كاهلو-Freda kahlo

الفصل الثالث

الإضطراب النفسي و علاقته بالغرابة

تمهيد

الغرابة في جوهرها، خبرة خاصة تتعلق بالفقدان للاتجاه والتوجه والتبصر، خاصة عندما يبدو العالم الذي نعيش فيه، فجأة، عالماً غريباً ومغترباً ومهدداً. تشير الغرابة إلى بعد مهم من أبعاد الحياة المعاصرة التي نعيش فيها، وأيضاً إلى شعور خاص يتولد بداخلنا ونحن نعيش هذه الحياة ونشعر بالغرابة فيها. إنه المنزل الآمن والمكان المثير للإضطراب أيضاً، إنه شعور يميل إلى أن يجد مكاناً له، و"معنى" دائماً في كل ما هو غريب وغير مألوف في الفن، وفي الحياة.

تتعلق الغرابة بنوع من الشك وعدم اليقين، والغموض أو اللاتباس والريبة الملازمة للمكان، والزمان، والتاريخ، والوجود، إنه التباس يتعلق بالفرد أو بالثقافة أو بهما معاً. وأنه مع تزايد الشك، والافتقار إلى اليقين، يقل الشعور بالأمن، ويزداد الإحساس بالتهديد، يشعر الإنسان أنه غير قادر على تمثيل العالم وأن العالم كذلك غير قادر على تمثله وهنا يتجلي الخوف، على أنحاء شتى وقد يتصاعد ليلبغ مرتبة الرعب أيضاً. يهيمن الغريب عندما تضطرب حالتنا الوعى واللاوعى لدينا، فتصبح الذات مهددة والواقع غير آمن، حينئذ يجئ التهديد داخله، من حيث لا ندري ولا نتوقع فيهب استقرار هذه الذات وتوازنها. قد فسر "أوتو رانك" (Otto Rank) (1884-1939) (هو محلل نفسي، وكاتب، ومعلم نمساوي) في دراسته "فكرة حول " كلمة "الغرابة" في اللغة الألمانية التي تشير في جوهرها إلى حاجة الإنسان لأن "يجسد خوفه في أشكال غير طبيعية".

الغريب هو أيضاً الدخيل أو الآخر غير المألوف، والغرابة هي فئة المخيف من المشاعر والأفكار التي ترجع بنا نحو شيء ما قديم نعرفه، كان مألوفة لنا منذ وقت طويل كما قال فرويد. وقد التقت الأفكار الخاصة بدراسة فرويد (مقالة الينبوع 1919) عن الغرابة بعد ذلك، مع أفكار مستمدة من "ولتر بنيامين" (Walter Bendix Schönflies Benjamin) (1892-1940) (كان فيلسوفاً، عالم اجتماع، ناقداً أدبياً، مترجماً وكاتب مقالاً ماركسياً ألمانياً). "وماركس كى" (Karl marks) (1818-1883) (فيلسوف ألماني، واقتصادي، وعالم اجتماع، ومؤرخ، وصحفي واشتراكي ثوري)، تضع الغرابة في موضعها المناسب في علاقتها مع تجمعات الأشباح والصور الطبقيّة أو أجهزة العرض في السينما. لم تكن الغرابة أو "الألفة غير المألوفة" familiar unfamiliarity لدى فرويد، أو غيره، يتعلق بالجديد أو الغريب فقط، بل بغير المألوف الذي ينطوي على جوانب مألوفة، أو غير المألوف الذي يحضر معه - عند مستوى الإدراك أو الذاكرة أو الحلم - قرينه المألوف، شبحه المألوف، شبح والد هاملت. والغرابة نوع من الحضور يدل على الغياب، حضور للموت يدل على غياب الحياة، حضور للخوف يدل على غياب الأمن، حضور للقلق يدل على غياب الاستقرار والتوازن. والغرابة كذلك هي "الجليل" الخاص بعصرنا والغريب، هكذا هو مزج يتم بين المألوف وغير المألوف، وقد يأخذ الشكل الخاص بشئ مألوف يظهر على نحو غير متوقع في سياق غريب وغير مألوف. ويحدث الشعور بالغرابة عندما

تلاحظ نوبات الجنون وأعراضها وغيرها من الأعراض التي قد تبدو معها حياة الناس مجرد حياة آلية أو ميكانيكية.¹

الإضطراب و مسؤوليته عن المفردات الفنية غير التقليدية

"كان الأدب والفن من أبرز الوسائل التي تجسد من خلالها ذلك الجزء الغريب من الذات. هكذا ظهرت آليات التحريف والتشويه في الفن. ظهرت في جانبها الخاص بالشكل وبالموضوع، ففيما يتعلق بالشكل، ووجدت هذه التحريفات في الأبعاد والنسب والزوايا والمساحات. غايتها، فظهرت الأعناق الطويلة والسيقان القصيرة أو الطويلة، والأنوف بالغة الضخامة، والأسنان بالغة الحدة، وإلى غير ذلك من التحريفات، كما اهتم الإنسان بتجسيد المكان من خلال فكرة المنظور وغيرها، وظهرت التكوينات التي تمزج بين الإنسان والحيوان والنبات، وحتى الفاكهة، وقد مهد ذلك كله هذا الطريق لظهور كائنات مثل الكميرا والجريفيين والسفكس وغيرها. أما من حيث المضمون والموضوع فقد ظهرت موضوعات مثل القرين والشيطان والمرايا والظلال... إلخ. وفي كل هذه الأشكال، كان هناك جانب ما من الذات، يتم إبعاده، فيكون هو الآخر الذي هو "أنا" كما قال بعض الفلاسفة." حاول الإنسان أن يجسد ذلك الجانب الآخر من ذاته بطرق متعددة منها:

- 1- التهجين: وذلك عن طريق المزج بين الإنسان وكائنات أخرى
- 2- المسخ: عن طريق تغيير ملامح الإنسان وإكسابها مظاهر البلاهة أو الشر أو الحقارة أو الشيطانية.
- 3- النسخ: عن طريق تحول الإنسان ذاته إلى طائر أو حيوان أو سمكة.
- 4- عن طريق التعدد والازدواج: فظهرت أفكار المثل أو القرين والظل والشبح... إلخ.
- 5- عن طريق الميتافيزيقا: فظهرت كائنات خرافية خارقة أو مخيفة كالشيطان والطيف وعالم ما وراء الطبيعة وغيرها.
- 6- عن طريق التركيز على المحيط الخارجي أو البيئة التي يوجد فيها الإنسان: عن طريق الإيحاء بأجواء غريبة شبحية باردة شبيهة بالقبور والموت. مع التركيز على عامل عزلة الإنسان وانفصاله عن الواقع، كما في أعمال فنانيين مثل "إنسور" James Ensor (1860-1949) و"هوبر" Edward Hopper (1882-1967) والمدرسة ما بعد التعبيرية والألمانية وغيرها.

في كل عمل فني، يضع الفنان جانباً من "روحه" جانباً من لوعيه، جانباً من الباطن الخفي فقد يضع ظله في ذلك العمل، وقد يضع قرينه، قد يضع قناعه، قد يجسد وقد يجرد، لكنه دائماً موجود، بأشكال مألوفة أو غير مألوفة. وكذلك اهتم السيراليون المستقبليون الرمزيون و الدادائيون و الميتافيزيقيون وغيرهم كذلك، بالغرابة، بوصفها حالة تقع ما بين الحلم واليقظة"، ومستشهداً بمقال فرويد حول "الغريب"، قال أدورنو إن "الغرابة في العالم" هي لحظة خاصة بالفن" وإن التكنيكات الفنية الخاصة بالغرابة هي ما يجعل الفن أقل اغتراباً، مقارنة بالشرط الموجودة في الحياة - الغريبة - والذي يسعى هذا الفن إلى التعبير عنه.²

¹-شاكر عبد الحميد(2010)، الفن و الغرابة (مقدمة في تجليات الغريب في الفن و الحياة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص:26:19

²-شاكر عبد الحميد، الفن و الغرابة، المرجع السابق، ص 142:139

لقد أصبحت الغرابة المفتاح الرئيسي لدى الفنانين المعاصرين، هؤلاء الذين يحاولون فهم كل ما يتعلق بصراعاتهم الروحية وهويتهم الشخصية، ووعيهم السيكولوجي وكذلك الأفتعة الاجتماعية الخاصة بهم أو بغيرهم. وتنتج الغرابة، هنا نظرة مندفعة شبه لامبالية، وتدميرية ولا يمكن التحكم فيها، إنها لا تكف عن النظر إلى العالم، لكنها تدمره بداخلها، وذلك حتى يصبح الجحيم الموجود خلف ذلك العالم المرئي مرئياً، وهناتوقف العالم المرئي عن الظهور ويظهر بدلاً منه، عالم داخلي خاص يتجسد في الفن كما توضح ذلك بعض أعمال " فان جوخ" (1853-1890 Vincent Willem van Gogh) ومن جاء بعدها أو قبلهما أيضاً.¹

حائط دافنشى و غرابة الأشكال:

قال ليوناردو: نصيحتى هى أن تتأمل - أيها المصور - الجدران الملطخة والأحجار المختلطة، فإذا كنت تبحث عن تصور لموقع ما، يمكنك أن ترى فيها صوراً وأشكالاً لبلدان متنوعة، تزينها الجبال، وتجرى فيها الأنهار، وسترى الأحجار والأشجار والسهول الواسعة، والتلال على اختلاف أشكالها، كما يمكنك أيضاً أن ترى معارك مختلفة، وأفعالاً سريعة تقوم بها مخلوقات غريبة الأشكال، وستشاهد العديد من الوجوه والملابس وأشياء أخرى كثيرة لا يمكن حصرها هنا. ويمكنك أن تختصر هذه الأشكال في بناء متكامل وأشكال قيمة، ومن يتعامل مع تلك الجدران والأحجار، يشبه من ينصت إلى أصوات الأجراس، فيسمع في دقاتها كل اسم أو حرف أو كلمة يمكن أن يتخيلها. لا تقلل من شأن نصيحتى هذه، وأحب أن أذكرك بأنه لن يضيرك كثيراً أن تتوقف بعض المرات، لتأمل الآثار والبقع المنتشرة على جدران أو حائط أو في رماد النيران، أو في السحب والأحوال وما شابه ذلك من مواقع. فسوف تجد فيها، إذا ما أحسنت التأمل، ابتكارات باهرة، توظف عبقرية الصور وتجعلها تنفتح على حلول وتصورات جديدة، سواء معارك أو حيوانات أو بشر، كما تتيح الفرصة لتصورات جديدة للمواقع والبلدان والوحوش والشياطين وما شابهها، وستكون هذه التأملات من بواعث تكريمك وتشريفك؛ إذ أن عبقرية المصور تنفتح عند تأمل الأشياء المختلطة والمتداخلة، وتخرج منها بابتكارات وحلول جديدة، ولكن عليك - قبل ذلك - أن تتعلم جيداً رسم الأجزاء والأعضاء التي يتكون منها الشكل المنوط بك تصويره، وأن تكون قد استوعبت جيداً تفاصيل الحيوانات وأجزاء الأشياء، وأقصد بذلك: الأحجار والنباتات وما تضمه من أشياء أقرب.²

إنه حائط ليوناردو دافنشى الذى منح الحرية للفن، ومنح الفنان حريته لأن يرى أشكال الواقع العنيف الغامضة، حيث يبدو الإدراك الهلوسى، هنا، عنيفاً وغمضاً أو هادئاً صامتاً، متحركاً أو ساكناً، ذلك أن سطح ذلك الحائط إنما يجعل الوعي ينسى ذاته مؤقتاً، ودون أن تفقد هذه الذات نفسها على نحو كلى.

تتعلق فكرة حائط دافنشى في جوهرها بفكرة الإسقاط والتخيل، حين يكتشف الفنان وسيطاً معيناً يسقط عليه أحلامه وتخيلاته وصوره الذهنية وأشباح عقله. ويرتبط الحائط أيضاً بالانعكاس وآلياته أى انعكاس الداخل على الخارج، وما أطلق بريتون عليه اسم حائط ليوناردو الهذائى (البارونيدى) القديم هو النموذج لكل الفن الطليعى القائم على مثل هذه الهلوسة الإبداعية، ففى الهلوس كما يشير "دونالد كوسبيت" (Donald Kuspit) (1935) (ناقد فني أمريكي، و شاعر، و أستاذ في تاريخ الفن) يدرك الإنسان ما هو غير موجود، إلا بالنسبة

¹ - المرجع السابق، ص143:142

² -ليوناردو دافنشى(1995)، نظرية التصوير، ترجمة: عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص10

إليه، وحده، يرى أشياء ويسمع أصواتاً لا يراها غيره. وبتجسيد الفنان لصوره الخيالية وأشباح عقله، في هذا العمل الوسيط، الحائط تصبح مدركه من الآخرين وليس من الفنان وحده فقط، لقد تحولت من هلاوس وإضطرابات وأشباح داخلية خاصة إلى مدرك عام خارجي مشترك، لكنها تظل على الرغم من ذلك، تجسد أيضاً روحها الشبحية الأولى، ومن ثم تظل تهرب من التفسير الواحد الوحيد، إنها تظل قابله لتعدد التفسيرات والتأويلات. هكذا تكون الهلاوس و الإضطرابات أشبه بنوع من اللعب الإبداعي على السطح الغامض الخاص بالحائط، حائط اللوحة أو الذاكرة أو الحلم أو ما قبل الشعور.¹

عقد اللاوعي و انعكاسها على العمل الفني

يتولد العمل الفني أحياناً من نوع من العذاب يحاول الفنان دون علمه أن يتخلص منه. فيمسك بالقلم أو بالفرشاة ليتخلص مما يضايقه، كما يحاول الجسد السليم التخلص من جرثومة ضارة، هذه الظاهرة عرفها أرسطو عندما قال لتلاميذه إن "المأساة" المسرحية تمارس لدى المتفرج وتطهيراً للأهواء والشهوات"، ويمكننا أن نقول بالتعبير الحديث إن العمل الفني يمثل لدى المبدع ولدى المتأمل تخليصاً من الطاقة المشاعرية العلية التي كانت قد تراكت لأقصى الحدود لديهما على اتجاهات معينة، نتيجة لكبتها ولاستحالة التخلص منها إذ ذاك. ومن هنا نستطيع ان نفهم إلى أي حد يمكن أن يكون الفن تنفيساً.²

إن الفرد، لا المجتمع، هو الذي يمتلك الموهبة الإبداعية. وأكثر الفنون الشخصية يحمل في ظاهره طابع شخصية الفنان، لكن ليست "الأنا" السطحية وحدها هي التي توضع موضع الالتزام، بل العمل الفني يعبر قبل كل شيء عن "الأنا" العميقة، الأنا السرية اللاشعورية التي تتكون من مجموعة من الذكريات والانطباعات والاندفاعات والصور التي تفلت منها ولا تحس بها وتقودنا دون أن نعلم. يشعر الأديب أو الفنان بأنه يكتشف نفسه في حين أنه يبدع عمله، ويخرج جزيئات من نفسه المجهولة شيئاً فشيئاً. وحين تنعكس عقد اللاشعور في العمل الفني، نجد أنفسنا وقد اقتربنا من منطقة أكثر تحفظاً. فالفنان يعبر - دون علمه - عن اندفاعات أو عقبات داخلية يئن منها دون أن يعرف ما هي. وهنا يتدخل التحليل النفسي ليضئ لنا هذه المحركات الخفية للإبداع الجمالي، وتصبح اللوحة أو القصيدة في نظر المحلل رسائل من رموز اصطلاحية يتعين ترجمتها ترجمة واضحة. وقد تمكن فرويد وتلاميذه هنا من الكشف عن أسرار أشهر العباقرة الأقدمين والمحدثين.

ما من شك في أن هذه الآراء لا تتفق والمادية التي تتصف بها مدرسة فرويد، لأنها لا تتفق ونظرية فرويد ذاتها في اللاشعور. فإذا رجعنا إلى فرويد لوجدنا أن اللاشعور هو على الإطلاق مجال الغرائز والاندفاعات والاتجاهات التي ترتبط كلها بالحياة العضوية من بعيد أو من قريب. إن اللاشعور يمثل تبعاً لفرويد ما يمكن أن يكون في الإنسان من روح غير بشرية، ولهذا فإنه يدخل في معركة ضد الأنا المثالية باعتبارها فحسب تركيباً فوق العادة يشكله المجتمع عندنا، ولا نرى كيف يمكن أن نتبع منه إرادة غير ثابتة للسلوك، تكون ذات مرتبة عليا.³ والحقيقة أن تلك الصور التي تصدر عن اللاشعور لا تعبر فحسب عما تطالب به أقرب الغرائز من الكائن الجسدي، بل إنها كذلك تكشف عن أكثر أمانيتها علواً خارج الشعور الواضح للفنان، فالظلال الساكنة لدى

1-شاكر عبد الحميد، الفن و الغرابية، المرجع السابق، ص147

2- جان برتليمي(1970)، المرجع السابق، ص100-101

3- جان برتليمي(1970)، المرجع السابق، ص150:73

رمبراندت(1606-1669)(Rembrandt Harmenszoon van Rijn)، والنقاء العذرى الخاشع في فن فيرمير(Johannes Vermeer)(1632-1675)، والوجوه المتصوفية عند (El Greco)جريكو (1541-1614)، كل هذا على سبيل المثال فحسب يتفتح على سر الروح الذي يختلف تماماً عن سر الرغبة الجنسية. وقد يكون من الخطأ حقاً أن نعتقد أن اللاشعور لا ينطوي إلا على قوى مفسدة هدامة ترمى إلى تفتيت الشخصية المعنوية، لأنه كذلك مقر لاتجاه إلى السيطرة على هذه القوى الجارفة. وإلى إيجاد النظام والوحدة في نفوسنا، ولعل من مزايا ما تحدث عنه يونج أنه أثبت خلال مواجهته لنظرية فرويد أن الكائن البشري يميل بطبعه إلى حب الحياة، وذلك بفضل "قوة إبداعية" تضطره دائماً أبداً، وحتى دون أن يدري إلى أن يكون لنفسه توازناً إلى تخلى العقبات الداخلة، وإلى حل المتناقضات لكي يكتمل دائماً ويزداد اكتمالاً مع الزمن.¹

بعض الأمثلة عن اللاشعور و الإبداع

"جيروم بوش" "Hieronymus Bosch" (1450-1516)

إن ما صوره جيروم بوش من رموز تشخيصية ومناظر نوعية وأخرى دينية استعارها أصلاً من عصور سابقة، لكنها تفسر وجود نوع من اللاشعور لديه يجعله يعكسها بحيث تقدم لنا فكرة عما يلزمه شخصياً من عقد ذاتية هي صورة نفسية لعناصر لا تشذّب فيها، بل ولعناصر خفية لا يعرفها. وليس بعجيب هنا في أن شرح هذه العناصر يبين لنا غرابة هذه العقد. ولو أن الشرح لا ينطوي إلا على أكبر قدر من البراءة. هذا ويلاحظ أن الموضوعات التي يختارها بوش تميل أساساً إلى تفضيل الإغراء الخبيث. فهو يتخذ مثلاً تحيزاً فريداً في نوعه إلى الخبيث من الميول. مثال هذا ما نراه في لوحة "حساب الآخرة" (شكل(5))، حيث يفضل تصوير من نزلت عليهم اللعنة، ومثال ذلك أيضاً لوحة "الجنة" (شكل(6))، وهي في فنه مكان بعيد المنال، عسير الوصول إليه. أما "حديقة الملذات" (شكل(7)) - وكم هي دنيوية - فعبارة عن صيحة من القلب أضف إلى هذا تلك اللذة الغريبة التي تؤدي به إلى وضع المسيح موضع الاستهزاء والمهانة والسخرية، وقد أحاط به وحوش ضارية. أليس في هذا دليل على لا شعور مثقل ورغبات خبيثة، وضمير مثقل بالخطيئة؟ أليس في هذا اللاشعور ثورة كامنة ضد القواعد الأخلاقية والإنجيلية؟²



(شكل رقم(5): جيروم بوش-حساب الآخرة (last judgement)-1500- زيت على لوح خشب)

¹-جان برتلمي، المرجع السابق، ص115

²- جان برتلمي، المرجع السابق، ص102-103



(شكل6): جيروم بوش- الجنة (paradise)- 1500-زيت على لوح خشب



(شكل7): جيروم بوش- حديقة الملذات (Garden of earthly delights (triptych))- 1510-زيت على لوح خشب

"فرانثيسكو جويا" (1747-1828) Francisco Goya

يبقى جويا اسما مبهما ممن أثاروا حفيظة مؤرخي الطب. وهناك معلومات قليلة عن تاريخ عائلته فيما أصيب في عام 1773 بمرض ظل موضوع بحث الكثيرين الي الآن. وظهر أثر إصابة جويا بالذهان الوظيفي (الذهان

هو اضطراب عقلي خطير وخلل شامل في الشخصية) علي رسوماته لمناظر من مشاف عصبية و علي بيانات تم التحصل عليها من المستشفى الملكي العام بسر قسطة(في شمال شرق اسبانيا)، و التي تشير الي وجود ماض مديد من الإضطرابات العصبية في عائلة والدته. و قد أصيب جويا بالكوليرا و الحمي عام 1792 مما نتج عنه اصابته بالصمم و فبدأ بالإنسحاب و التفكير الإفرادي. وخلال السنوات الخمس التي تعافي فيها قرأ الكثير عن الثورة الفرنسية و فلسفتها. وفي فترة نقاهته أثناء العامين 1793 و 1774 أكمل جويا مجموعة من سبع لوحات صغار مرسومة علي الصفيح عرفت باسم "الخيال و الإختراع و التي مثلت تغير ملحوظ في أعماله. و لم تمثل هذه اللوحات عالم الإحتفال المنتشر بين الناس و إنما عالم درامي قاتم من الخيال و الفزع. و كانت لوحة "ساحة المخابيل"(شكل(8)) صورة خيالية مخيفة تعبر عن الوحدة و الرهبة و الإغتراب الإجتماعي و كانت بمثابة إبتعاد عن المعالجة السطحية للمرض العقلي في أعمال الفنانين القدامي مثل "هوجارث(Hogarth)"(مصور انجليزي1697-1764). في هذه اللوحة يمكنك أن تري الأرضية محاطة بطوب البناء و بوابة حديدية و بها العديد من المرضى حيث تجدهم بين محملقين و جالسين و متأهيين و متصارعين ، و كاشرين ، و معاقبين لأنفسهم . فيما تتلاشي أعلي اللوحة في نور الشمس فيتضح المنظر المفزع بالأسفل. و عند إنتهائه من هذه اللوحة كان جويا يمر بانهيار جسدي و عصبي. حين لم يمر أكثر من ستة أسابيع علي إعلان فرنسا الحرب علي اسبانيا و كان مرض جويا في تدهور حيث قال أحد أبناء جيله " أن الصخب في رأسه و العمي الذي لديه لم يتقدما إلا أن هذه الرؤيا أفضل بكثير فقد عاد للتحكم باتزان"



(شكل(8)): فرنسيس جويا- ساحة المخابيل(The yard of Madhouse)-1794

و ربما تشير أعراضه الي إلتهاب الدماغ الفيروسي أو ربما الي السكتات الدماغية المصغرة التي تنتج من إرتفاع ضغط الدم مما يؤثر علي السمع و مراكز الإتنزان في المخ وقد أورد "جويا" ما يفيد بأنه إذا كان

عمله الفني يموج بالدماء والمذابح، فذلك لأنه ينتمى إلى بلاد مصارعة الثيران، وإلى أنه عرف أهوال الحرب و إلى الأضطربات النفسية التي كانت تتوالى عليه. لكن لماذا كان وحده المصور الإسباني في عصره الذي انصرف إلى ذلك الميل بهذه الدرجة؟ ولم نرى في أكثر مؤلفاته خيالاً هذا القدر من النساء اللاتي يعشقهن، والعاريات يذبحن رجال متوحشون؟ لم هذه النظرة الشيطانية البشعة؟ ولم هذه الوحوش التي تلتهم، وهذا التفضيل للإله "زحل" وهو رب الزمن من بين جميع آلهة الأساطير؟ وهذا الخلط الحيواني بين القوة العدائية والعشق والقسوة واللذة الجنسية؟ إن عقدة حب الشر للنفس وللغير واضحة هنا كل الوضوح.¹

"رافائيل" "Raphael" (1483-1520)

أى عبقرية هذه أكثر طبيعية وسذاجة في تناسقها من عبقرية رافائيل قد يخطئ الإنسان إن هو ظن أن من بين هذه الوجوه الحلوة العديدة التي نعرفها يوجد وجه مثل رافائيل لا تستطيع ريشة الرسام أن تصوره، وقد اختفى وراء قناع كلمة آلام، ألا يجوز أن يكون هناك رافائيل سرى قد لا يكون قد أفصح لنا إلا عن أدلة مؤكدة على انتصاره على تشكيلات الوجود؟ ماذا يقول لنا "إحصاء" الأشخاص الذين صورهم؟ لقد عرف كيف يرفع أكثر من أي من معاصريه موضوع البطولة والفارس الذي ينتصر على الوحوش الضارية، تلك الوحوش التي يوقظها، حسب قول جوياء، سبات العقل "ونحن نعرف أن البطل نموذج أمثل للاشعور الجماعي، فهو تجسم صعود القوى الإيجابية التي تخلص الروح من مقابلها السلبي والتي يتحكم الوحش في دورها الذي تلعبه حين ترى الوحش، وقد أوشك على التهام الأمير، أى "الباس الروح" وها هو القديس جورج أو القديس ميشيل قد سلحا بأسلحة من معادن ناصعة ليجابها الوحش: وها هي ذى القديسة مارجريت بعد انتصارها.



(شكل رقم 9): رافائيل، التجلي، 1516-20، زيت على خشب

¹-جان برتليمي، المرجع السابق، ص103-104

"إيجان دو لاکروا" "Eugene Delacroix" (1798-1863)

تشهد حياة دو لاکروا نفس المعركة عدا أن الانتصار فيها أكثر بطناً منه عند رافائيل. وعمله الفني في هذا صورة لحياته، ونستطيع أن نتتبع عمله هذا خطوة خطوة، لنعرف كما يتضح من مذكراته تلك الجهود التي يبذلها لإخضاع شياطينه. أو ليست إرادته في أن يصبح كلاسيكياً، رغم طبيعته الرومانتيكية، اعترافاً بأنه في حاجة إلى النظام. كل هذا يبين عند ذلك المصور العظيم، الذي كان في نفس الوقت رجلاً عظيماً، ولوحاته تعبر عن كفاح الإنسان ضد قوى الشر التي يحملها بين طياته، والبحث الدائم الذي يتأكد في نهاية الأمر الحصول عليه، البحث عن الرصانة.¹



(شكل رقم 10): دولاکروا، الحرية تقود الشعب، 1830، زيت على قماش.

الغربة و الإضطراب التشكيلي:

الظل (الجانب الآخر والقرين)

اتجه بعض علماء الأنثروبولوجيا إلى تفسير الأساطير والسحر والطقوس البدائية من خلال فكرة الإيحائية Animism، ويرتبط بالنزعة الإيحائية فكرة الحلول والتناسخ وإمكانية الاستمرار بعد الموت، كما تمثلها فكرة الطيف أو القرين، الذي كان هربرت سبنسر (Herbert Spencer) يقول بشأنه إن الاعتقاد فيما يسمى بالطيف أو القرين أو الظل أو الذات الثانية، حينما يجعل المرء من نفسه شقيقاً أو قريناً كالطيف بداخله.

قد قال أحد الباحثين في أدبه إن هذا الظل هو بالنسبة إلى البطل، الجانب المجهول والغريب الموحش Unheimlich من نفسه، الآخر بوصفه موجوداً غريباً عنه وقريباً منه، في آن واحد، أي بوصفه "أنا آخر" alterego ينسب إليه صفات الموجود الشرير أو والظل مثلما هو موجود في الخارج على هيئة صور وتمائيل،

¹-جان برتليمي، المرجع السابق ص 116-117

فإنه موجود أكثر في الداخل، على هيئة بعد مهم من أبعاد الروح العميقة المميزة لصاحبها، إنه "الشوت" أو "الصوت"، حيث الصوت هو الإنسان الداخلي، أو كما يقال في النقد الأدبي والفني "إن هذا الكاتب أو الفنان له صوته الخاص، إن له علامته أو بصمته الخاصة"، هنا ظل يخرج ويفرض طابعه على عمل صاحبه، على كتابته أو رسمه أو تمثاله أو على لغته.

قد كان المعنى الخاص بالظل لدى قدماء المصريين يحتوى على معنى إيجابي يرتبط بالروح، أما في التحليل النفسي فيشير مصطلح الظل خاصة، إلى جانب ما من جوانب الشخصية قد تم كبتها، من أجل أن تصل الأنا إلى صورتها المثالية، إنه، إذن جانب غير مرغوب فيه على نحو ما، جانب ينبغي تهذيبه وترويضه، لأنه هكذا مندفع ومثير للقلق والاضطراب، ويرتبط بكثير من الأمور غير المقبولة اجتماعياً وأخلاقياً، ومن ثم فهو قريب من مفهوم "الهو" لدى فرويد، "الهو" الغريزي، ذلك الاسم - الهو - الذي يذكرنا بالاسم الذي كان قدماء المصريين يطلقونه على الجسد.

لدى يونج الظل هو "قرين الروح"، الرفيق الآخر، ذلك الذي يكون دائماً لغرابته موضعاً للشك إنه يحتاج دائماً إلى كيش فداء أو محرقة، إلى شخص ما، أو حدث ما، كي يلومه أو يهاجمه، كي يدافع من خلاله - المرء - عن نفسه أو يبرر أفعاله، إنه النموذج الأولى Archetype أو الفكرة الأصلية الأولى الخاصة بخبرة العدو.

قد يكون الفن، أيضاً، أشبه بالقناع المعبر عن ذلك الظل الموجود في الداخل، وتكون الذات هنا، محصلة للانسجام بين التناغم الخارجى بين القيم الجمعية وقيم القناع وعناصر التفرد الداخلية.¹

الإضطراب و غرابة المفردات التشكيلية

الفنان والمرآيا

يتكى الإنسان عامة، وخاصة الفنان، على المرآيا لاستكشاف ذاته وتكوين حقيقتها أيضاً، هكذا تفتح المرآيا ساحات ومساحات للعب ما بين المرئي واللامرئي، بين الواقع والحلم. ومع ظهور المرآيا - كما تقول سابين ميلشور بونيه (Sabine Melchior-Bonnet) - ولد عالم خيالي مملوء بالخوف والرغبات. وبالنسبة للكهنة والوعاظ كانت المرآيا أدوات الساحرات ومعداتها التي تحبس الشياطين داخلها، لكنها كانت أيضاً أشياء يحق بها الخطر والشر، بالنسبة إلى أي مسيحي، وذلك لأنها تجتذب كما قيل النظرات المحدقة الملتاقه، وهي أيضاً موطن الأكاذيب والغواية، يستخدمها الشيطان الماكر كي يخدع البشر. وكأداة للمحاكاة والشهوة غدت المرآيا أو هام العقل ورغبات البدن، ومن ثم كانت مرتبطة بتمثيلات مجازية عديدة للخطيئة.²

القرين و الإبداع المضطرب

خلال محاولة المرء أن يجسد "الآخرين" موضوع رغبته، وحببه لذاته في مرآة مائلة منحرفة، فإنه يخاطر بإطلاق كل هذه القوى الخداعية الخاصة بالخيال، فتتحرك هذه القوى وتظهر كل ما هو غير متوقع في وجه الإنسان وقد تغيرت ملامحه بفعل الانفعالات والنزوات والكبت، فالمرآيا المائلة (المنحرفة) تنتج أشكالاً منحرفة غير متجانسة ذات سمات مرعبة. وقد كان ليوناردو دافنشى مثلاً مولعاً بإبداع الأشكال المسخية، وكذلك بتكوين

¹- المرجع السابق، ص159:151

²- جان برتليمي، المرجع السابق، ص167

غرف بصرية، فيما كانت اضطرابات الصور فيها وكذلك الحيز المكاني المتاح لها، يجعلها تندمج فيما يشبه الحلم أو الكابوس.¹

يكون الفن هو القرين الروحي للفنان، الفرد، أو الجماعة المبدعة، وكذلك للمتلقي الفردى أو الجماعى، الفن يكون هو المرأة غير المباشرة، ربما المحرفة أو المقعرة أو المحدبة.. إلخ التى تسقط عليها أحلامنا وأشواقنا أو نقائص أنفسنا.²

القرين إذن رمز أو علامة أو مرآة تتجسد فيها الذات التى تسعى نحو الخلود وتقاوم كل ما يتهددها بالموت أو الفناء. والفن والإبداع عامة وسيلة لمقاومة الموت، بمعناه المادى والروحى، ووسيلة لحماية ذاته من الصراعات المرتبطة بجانبها الناقص أو وسيلة لاستشراف عالم الخلود.³

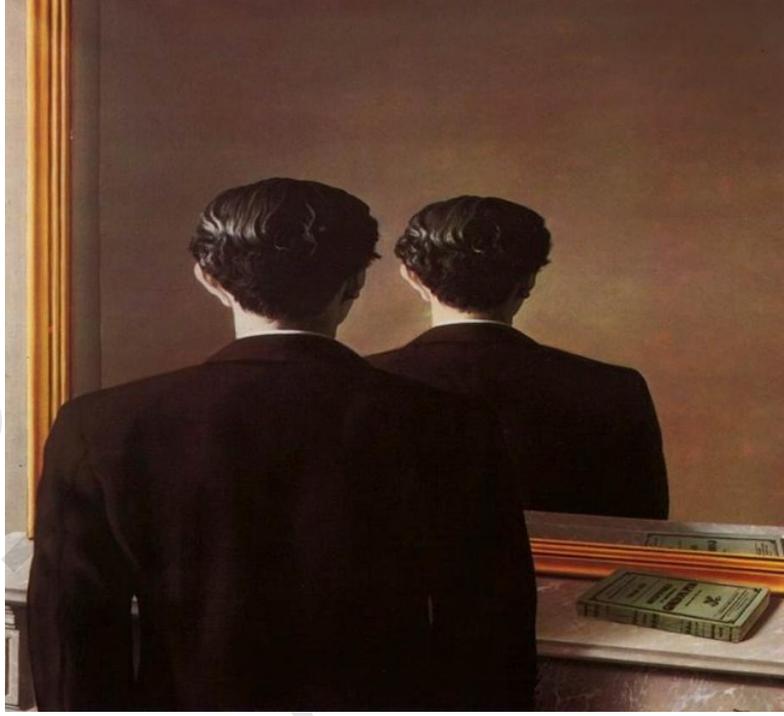
وفى الفن التشكيلي ظهر التجسيد لهذه الفكرة فى أعمال "رينيه ماجريت" (René François Ghislain Magritte) (1898-1967)، و"فريدا كاهلو" (Frida kahlo) المكسيكية وغيرهما كما ظهرت هذه الفكرة فى أعمال سينمائية عديدة أيضاً. بالفن يحول الفنان أو المبدع عامة، ما يتعلق بقرينه إلى تجسيد نفسى واجتماعى مقبول، أما العصابى، فيظل فى صراع مع قرينه وقد يسيطر قرينه عليه، وقد يتجسد هذا الفن لدى بعض الناس فى شكل هلاوس، ويتجسد فى الخارج كما فى "ماجريت" (1898-1967) وغيره من الفنانين وهناك تفسيرات أخرى لفكرة القرين فى التحليل النفسى حيث ربطها فرويد بالترجسية وحب الذات وحيث يريد النرجسى أن يرى نفسه فى أكثر من مرآة، مرآة الآخرين ومرآة الفن أو الحياة، كما أنه ربطها أحياناً بالمثلثية الجنسية، وقد لجأ فرويد إلى فكرة القرين أيضاً فى تفسيره بعض الظواهر التاريخية فيما يشبه التعسف فى التفسير كما فعل فى كتابه "موسى والتوحيد" مثلاً فقال بوجود شخصين بالاسم نفسه وفى نوع من التعسف المنهجى الأقرب إلى الخيال. وهكذا رسم "رينيه ماجريت" لوحة بعنوان "La reproduction interdite" "النسخ الممنوع" (شكل (11)) عام (1937) فيها يظهر إنسان أمام مرآة، ثم يبدو هو نفسه معكوساً من خلفه فى هذه المرآة، وهو بصرياً ومنطقياً كان ينبغى أن يظهر، أى أن يعطينا هذا الشخص ظهره، لكنه يظهر بوجهه فى المرآة، ولم يحدث ذلك، فقد تمت مضاعفة النظرة من الخلف، ظهرت نسخة ثانية منه، صورة، كما لو كانت مطبوعة أو مستنسخة، كما لو كان يعطى ظهره لعملية الإنتاج لصورته، فى عصر الاستنساخ والرؤية الكلية الشفافة التى تفرض هويات محددة جامدة على الناس. يعيدون إنتاجها، هنا وهناك، هنا من حق الإنسان أن يخفى وجهه، ويحمى أسراره، تكون له خصوصيته.⁴

¹ - Melchior_Bonnet.S.(2002), op.cit,236

² - شاكر عبد الحميد(2010)، الفن و الغرابية، المرجع السابق، ص171

³ - Rank,O.(1989), the Double.London: Marefield.

⁴ - شاكر عبد الحميد(2010)، الفن و الغرابية، المرجع السابق، ص172:173:177



(شكل(11)): رينيه ماجرييت-لوحة النسخ الممنوع (La reproduction interdite) – 1937- زيت على قماش

القبح والغرابة الإبداعية

في قاموس صمويل جونسون Samuel Johnson (1709-1784) الشهير كان "القبح" في دلالاته يماثل: كل ما هو مشوه وناقص وغير مفضل وغير منتظم وجليد بالضحك منه. وفقاً لما أشار إليه كايزر (Kaiser). فالقبح مرادفاً للممسوخ أو الجروتسكى الذى كان يعنى بدوره، الغريب في شكله odd غير الطبيعى، والغريب في سلوكه strange أو عن سياقه والكاريكاتورى أيضاً وفي قاموس لاروس خلال القرن التاسع عشر ثمة ترادف بين القبيح والمخيف والمرعب وناقص الشكل أو مشوه، ويروى عن فيكتور هوجو (Victor-Marie) (1802-1885) Hugo أنه قال "للجمال وجه واحد، أما القبح فله ألف وجه"¹.

الجليد بالذكر أنه في قلب فكرة المسخية أو الجروتسكية تكمن عملية أخرى هي التهجين Hybridity، وهي العملية التي تمزج بين أشكال مختلفة بعضها إنسانى وبعضها حيوانى في شكل واحد، وقد بالغ الفنانون في تكوين هذه الأشكال لأسباب متعددة عبر التاريخ، بحيث قد يمكننا القول أيضاً إن بعض المدارس، مثلاً السيربالية، تقوم، في بعض جوانبها، على أساس الفكرة نفسها الخاصة بالهجين أيضاً، هكذا كانت الأعمال الفنية الجروتسكية المهجنة تجسد أولاً القبح الذي يعبر، في ذاته، عن تداخل للأنواع البشرية والحيوانية والنباتية

¹ Kallamy, N.A. (2003) ugliness. In: R. Nelson & R. Shift. (eds) Critical Terms for Art History > Chicago: Univ. of Chicago -1 press.

وبشكل يبدو وكأنه يتحدى قوانين الطبيعة والعقل، ويمسخها على هيئة وحوش مشوهة غير طبيعية قبيحة وأقل درجة، ومن ثم فإنه ينبغي أن يكون مرفوضاً أو يتم تجنبه وتحاشيه.¹

بوش (Hieronymus Bosch) (1450-1517)

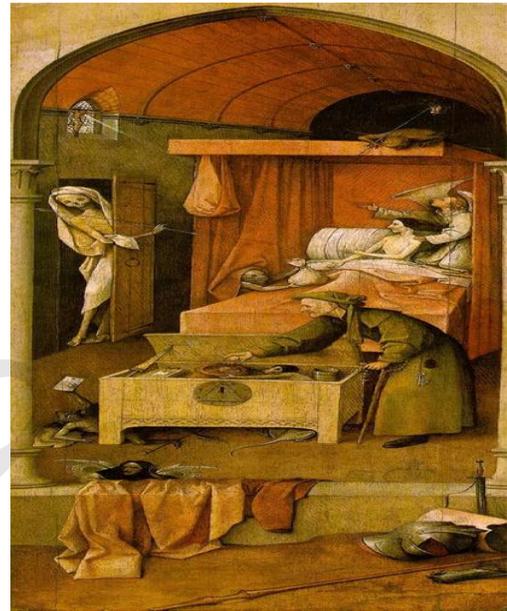
قد عكست أعمال الفنان الهولندي الانفعالات ومظاهر الشغف الإنسانية الجامحة، وكذلك النتائج المخيفة الخطيئة والحماسة، وأيضاً عذاب من حلت عليهم بعض العادات ومن أشهر لوحاته اللوحة المسماة "حديقة الملذات" Garden of Earthly Delights (شكل رقم(7)) (انظر ص46) المعلقة في متحف البرادو في مدريد. وكذلك لوحة "موت البخيل" (شكل رقم(12)) التي يعود تاريخها إلى ما بين عامي (1490-1500) والموجودة الآن في المتحف القومي للفن بمدينة واشنطن،

وكذلك لوحة "سفينة الحمقى" (شكل رقم(13)) التي تعود إلى نهاية القرن الخامس عشر، والموجودة الآن في متحف اللوفر بباريس.



(شكل رقم(13)): جيروم بوش، سفينة الحمقى (The ship of fools)

زيت على لوح خشب، 1490-1500، fools



(شكل رقم(12)): جيروم بوش، موت البخيل (Death and the miser)

زيت على لوح خشب، 1485-1490، 31*93سم

حيث يظهر فيها راهب وراهبتان ومجموعة من الفلاحين يبحرون على ظهر قارب، ويحمل هذا القارب الغريب الشكل شجرة مكتملة الأوراق موضوعة وكأنها سارية للقارب، في حين أن الأجزاء المحطمة منها تشبه دفة هذا القارب، وهناك وجه إنساني غامض فوق الشجرة، وشخصيات تسبح في البحر، وأخرى تشرب أو تضحك، أو تعزف، أو تغني، أما الأحمق البارز في اللوحة فقد جلس فوق حبال الشراع أو الصاري (أو الساري) ناحية اليمين يشرب.² ويقول بعض النقاد إن وجود الحمقى وسفنهم كان من الأمور التي شاعت خلال القرون الوسطى، حيث كان الخط الفاصل بين الحكمة والجنون شديد الغموض والتداخل والمرونة وحيث لم يتم إيذاء أو إذلال

¹-شاكر عبد الحميد(2010)، الفن و الغرابة،المرجع السابق،ص181-182

²- المرجع السابق،ص325

من كان يعتقد أنهم مجانين في حالات كثيرة، فقد كان يظن أنهم يحملون بركات أو هبات معينة، ولذلك كان يسمح له، بالتجول بحرية عبر القرى والمدن أو كانوا يحملون أحيان أخرى فيما كان يسمى بالسفينة الزرقاء Blue Ship، والتي كانت تبحر في كل مكان¹.

تكررت الوجوه المصورة على هذه السفينة في لوحات عديدة لبوش بعد ذلك، وخاصة مع بداية القرن السادس عشر، حيث كانت هناك وفرة في رسم الصورة القبيحة أو المحرفة أو المشوهة أو الممسوخة، وكما لو كان الأمر بمثابة العودة المجددة إلى النكات التي كانت سائدة خلال القرون الوسطى، وأيضاً بمثابة رد فعل عنيف ضد الاتجاه المثالي، وضد الأناقة المثالية والدقة التي غلبت على أصحاب الاتجاهات الإنسانية الرسمية. وقد كان بوش أكثر مبدعي الصور المسخية المضحكة غزارة وخيالاً.

لم يكن هو الوحيد المتميز في هذا الاتجاه في ذلك العصر، لكنه كان - كما قلنا - أكثرهم غزارة في الإنتاج وجسارة وخيالية في التعبير، حيث كانت الملامح المحرفة أو المشوهة التي رسمها تكشف عن الجانب الخلفى أو الأخلاقي "المتوحش" أو الوحشى لدى الأفراد. وقد غلب التعبير عن الشخصيات بشكل مسخى على كثير من الفنانين في عصر النهضة².

قد كان بوش هو أستاذ التعبير عن البيئة المسخية بلا منازع، وقد صور كثيراً من الشخصيات الإنسانية والكائنات الحيوانية، ومزج بين عالم الإنسان والحيوان والآلات المتخيلة والطبيعة الصامتة والحية والكائنات الأسطورية وقد اعتبره الكثير من النقاد الأب الروحي الحقيقي للمدرسة السريالية في الفن. مع أن إنجازاته قد ظهرت قبل ظهور هذه المدرسة بنحو خمسة قرون³.

بروجل (Pieter Bruegel) (1569-1525):

وقد استخدم بروجل خياله الخاص لتطوير التراث التشكيلي الخاص بمجال المخيف والغريب والشيطاني الذي أسسه بوش من قبل فأنج لوحات مثيرة للاضطراب تمتلئ بالمشاهد الطبيعية التي تزخر بالكائنات السحرية والأسطورية التي تنغمس، من ناحية، في ألعاب خيالية، ربما للتقليل من أثرها المخيف، ومن ناحية أخرى، في نشاطات مخيفة مهددة ولعل هذا المزيج الخاص من الخيال واللعب والإثارة الخاصة بالخوف هو ما سعى وراء اكتشافه العديد من الفنانين والباحثين بعد ذلك.

في لوحة بعنوان "انتصار الموت" (لوحة رقم 14)) رسمها بروجل عام 1562 هناك رؤية جحيمية، فيها تقوم الهياكل العظمية للموتى بالحركة فيما بين الأحياء وهي تحمل بيدها مناجلها، تحصد بها أرواحهم، تدوسهم في طريقها، تقوم بذلك بالنسبة إلى الأفراد والجماعات؛ حيث المقاومة لا طائل من ورائها. بينما الأشجار والأعشاب قد انتزعت من جذورها وأهلكت، ونيران الجحيم تتأجج مضيئة خلف التلال، والأمل في الانعتاق أو العودة مرة أخرى إلى الحياة غائب لا وجود له.

¹-Hagen, R& R(2007) Bruegel, The Complete Paintings.London: Taschen.

²-Kayser, W. (1963) The Grotesque in Art and Literature. N.Y:Mccrau-Hill.

³-Eco.U.(2007) on ugliness, translated, by: A Mc Eween, N.Y.:Rizzoli,102-157.

هكذا رسم بروجل هذا العالم الغريب الموجود في حياتنا اليومية، ليس من أجل أن يعلمنا أو يحذرنا أو يستثمر انفعالنا، ولكن من أجل أن يصور كل ما هو غير قابل للفهم أو التفسير، كل ما هو مثير للسخرية ومخيف أيضاً.³



شكل رقم (14): بيتر بروجل، انتصار الموت (The triumph of Death)، 1562، زيت على لوح، 117*162سم

حين يبدو عالم المبدع هلوسة:

لقد أوضح تابيلاس وتوتل علاقة الفن بالهلوس، جيداً، من خلال إشارتهما إلى أن الفن الطبيعي كان، في أحسن حالاته، عندما نشط، بقوة، عند هذه الحافة الحادة المرهفة التي توجد ما بين اللاوعي والوعي، حيث يبدو الزمان وكأنه توقف، والمكان، الخاص بالعالم وكأنه هلوسة، مضيئة موجودة هناك، تقف بعيداً ومن خلال وضوح غريب تكشف عن نفسها داخل هذه العتمة اللانهائية التي تقترب بسرعة.¹

الهلوس هي إدراك غير المدرك، رؤية ما ليس موجوداً، قد تكون صحية إبداعية، وقد تكون مرضية ذهانية، وهناك هلوس ما قبل النوم. حيث التي تحدث في هذه الفترة التي تسبق الاستغراق في النوم وتسمى الهلوس الشفقية وهلوس ما بعد النوم وتحدث خلال فترة الانتقال من النوم إلى القظة وتسمى الهلوس الغسقية وهما معاً يشتملان على حالات متغيرة من الوعي، تحدث هلوس أحلام ما قبل النوم أثناء الانتقال من الوعي إلى اللاوعي بينما تحدث هلوس ما بعد النوم خلال الانتقال من اللاوعي إلى الوعي وهما معاً يميلان إلى الحدوث عندما يبدو العالم وكأنه تم أسره فيما بين النور والعتمة، حيث يختلط الضوء بالظل، وعلى نحو لا يمكن التمييز عنده بينهما، وللحظة يفقد المرء تبصره. فمتلماً يمكن أن يسقط الفنان تخيلاته الإبداعية على حائط دافنشي

³- شاكور عبد الحميد(2010)، الفن و الغرابة، المرجع السابق، ص329:331

¹- شاكور عبد الحميد(2010)، الفن و الغرابة، المرجع السابق، ص461

والصور المحاكية له، فكذلك يمكنه أن يسقط عليه الهلوس والهذات والهذانات، وعندما يكون هذا الحائط هو حائط كهوف الوعي، تتحول الصورة إلى هلاوس والأحلام إلى كوابيس.¹

"إدوارد مونش" (1863 – 1944) Edvard Munch

والأمر صحيح - كما يشير كوبست - إذا نظرنا إلى أعمال إدوارد مونش حيث تجسد لوحاته حالات هلوسية أو خاصة لحالة ما من الجنون قد تعزى، أو تنسب إلى براعة شيطانية خاصة - كما قال بودلير - وكل هذه الأعمال وغيرها لها خصائص معينة مماثلة أو مشتركة، ذلك الغموض الخاص بالواقع إلى الحد الذي يبدو عنده شبحياً وفي الوقت نفسه، واقعياً، ويكون متعلقاً كذلك بنوع من الكارثة التي توشك على الحدوث، مع إحساس خاص يتعلق بالمنطقة الغسقية Twilight Zone من الوعي، هذه التي توجد ما بين اليقظة والنوم والتي يوشك الوعي عندها على الغياب والدخول في عوالم أخرى من الأحلام والكوابيس، دون أن نعرف دائماً ما الذي يحدث فيها أو أسبابه، حيث اللايقين والشك، والإحساس الخاص بوجود عالم مختلف تماماً، لكنه أيضاً عالم مألوف ومعروف على نحو متسم بالغرابة، ليس فقط لأن بعض خصائصه أو مكوناته تذكرنا بأشباهها الموجودة في عالم الإدراك العادي، ولكن لأن عالمنا الداخلي الخاص المجهول إنما يحضر هنا ويتجلي على نحو غير متوقع وغريب.¹

استخدم "جوستاف كليمت" G. Klimt الزخرفة لإحداث أثر هلوسى في جدارية خاصة بغرفة طعام في أحد القصور في بروكسل عام 1905 - 1908 كما أن بعض الفنانين التعبيريين المختلفين في اتجاهاتهم مثل هنرى ماتيس (الوحشى أو الحوشى) (Henri Matisse) (1869-1954) وإميل نولده- (Emil Nolde) (1847-1954) قد أضفوا على الطبيعة وعلى الشكل الإنسانى طابعاً هلوسياً. كما تحرك كاندنسكى Wassily Kandinsky (1866-1944) من الهلاوس الانطباعية إلى التجريدات الهلوسية، وتعد هندسية مالفيش (Kazimir Severinovich Malevich) (1879-1935) السوبرمانية أشبه بسراب هلوسى يخلق في فضاء النفس الإنسانية، كما تعتبر الصور الشخصية (البورتريهات) التي قدمها أوسكار كوكوشا (Oskar Kokoschka) (1886-1980) هلوسية، أيضاً، أو ربما هي أشبه بتجسيدات لأشباح هلوسية وتعد طيور برانكوزى (Constantin Brâncuşi) (1876-1957) أشباحاً نموذجية، ولوحة بيكاسو (Pablo Ruiz Picasso) (1881-1973) عن "جروتروث شتاين" (1905 (لوحة رقم (15)) هي هلوسة أسطورية، أما فتيات أفينيون (لوحة رقم (16)) (1907 للفنان نفسه فهي وحوش هلوسية، ولوحات الطبيعة الصامتة والمناظر الطبيعية، وكذلك الخاصة بالشخصيات الإنسانية فى الاتجاه التكعيبي هي أيضاً آثار متبقية، أو بقايا هلوسية لواقع موضوعى معين قد لا يوجد أبداً كما أن صور روبرت ديلونى صور (Robert Delaunay) (1885,1941) هلوسية قام بتكوينها من خلال أقراص الشمس والنوافذ وبرج أيفل لديه أشبه بشبح يتجلى، كذلك جسد أمبرتو بوتشيونى هلوسياً حالات العقل وقام وليم دى كوننج (Willem De Kooning) (1904) بذلك

¹ Kuspit, D. (2000) Psychostrategies of Avant _ Garde Art. Cambrdge Univ. Press, 172-
¹ Davies, P.R (1995). Scenes of Madness A Psychiatrist at the theatre London: Routledge, 87-

بالنسبة إلى المرأة حول أندى وار هول (Andy Warhol) (1928,1987) المشاهير مثل مارلين مونرو (Marilyn Monroe) (1926-1962) إلى هلاوس خالية المعنى.

يعد الفن السيربالي بداية من إنسور وحتى ميرو ودالي، وبداية كذلك من ماجريت وحتى "مان ري" ومن مانا إلى إيفي تانجي، وأياً كان موضوعه وكيف تم ابتكاره، أشبه بالهلاوس أيضاً، وحتى اللوحات غير السيربالية التي تبدو ظاهرياً كأنها تمثل صوراً واقعية، كما في أعمال أوتوديكس وماكس بيكمان، فإن لها طابعاً ونزعة هلويسة أيضاً ويتجلى ذلك في التفاصيل المبالغ فيها على نحو غريب، وكذلك الحيز المكاني أو الفراغ اللا عقلائي الموجود بداخلها، فالواقع على الرغم من أنه يظل واقعاً فإنه لا يكون هو الواقع كما نعرفه، كما أن العقلانية هنا تصبح على وشك الاختفاء، هذا على الرغم من أن اللاعقلانية لا تحل محلها أيضاً على نحو كامل كما هي الحال في السيربالية إن اللاعقلانية هنا تظل تهوم وتحوم في أركان العالم الخارجي الموجود في العمل الفني وتظل توحى بعبثية العالم وخوائه وهذا صحيح في أعمال إدوار هوبر ودي كيريكو وغيرهما أيضاً.²



(شكل رقم (15)): بابلو بيكاسو، جروتروود شتاين (Gertrude Stein)، 1905-1906، زيت على قماش، 100×81 سم



(شكل رقم 16): بابلو بيكاسو، فتيات أفينيون (Les Demoiselles d'Avignon)، زيت على قماش، 1907.

غرابية و خيال السيريالية

لقد اهتم فرويد بالأحلام وكذلك فعل بريتون، واهتم الاثنان كذلك بعوالم اللاشعور، والتداعي الحر والأحلام والجنون، والاضطرابات الفردية والجماعية كما اهتم أيضاً بحالات الهلوس والهذيان وتجلياتهما، هذا (فرويد) في الشخصية الإنسانية عموماً، وذاك (بريتون) في الفن والأدب خاصة، ولم يكن فرويد بمنأى، أبداً، لكن اهتمام فرويد البالغ كان هو الفنان وأسباب اضطرابه وليس العمل الفني وأسباب جماله كما كانت الحال لدى بريتون.¹ ربما كانت النظرية النفسية لفرويد الأكثر تأثيراً في مجالات الفنون والنقد، وقد كان تأثيرها المبكر في السريالية واضحاً لدرجة أن ناقداً مثل هربرت ريد يقول كما ذكرنا سابقاً « إنني أشك في أن السريالية كان يمكن أن توجد في صورتها الراهنة لولا سيجموند فرويد، فهو المؤسس الحقيقي للمدرسة، فكما يجد فرويد مفتاحاً لتشابكات الحياة وتعقيداتها في مادة الأحلام، فكذلك يجد الفنان السريالي خير إلهام له في المجال نفسه، إنه لا يقدم مجرد ترجمة مصورة لأحلامه، بل إن هدفه هو استخدام أي وسيلة ممكنة تمكنه من النفاذ إلى محتويات اللاشعور المكبوتة، ثم يخرج هذه العناصر حسبما يتراءى له بالصور الأقرب إلى الوعي، وأيضاً بالعناصر

1- شاعر عبد الحميد (2010)، الفن و الغرابية، ص341:339

الشكلية الخاصة بأنماط الفن المعروفة وتقوم السيريلية كما عرفها بريتون على أساس الاعتقاد في القدرة الكلية للأحلام واللاشعورية¹.

إن عالم الخيال قد نظر إليه فرويد على أنه مستودع تكوينه أثناء عملية الانتقال لمؤلمة من مبدأ اللذة إلى مبدأ الواقع. ومن أجل القيام بعمليات تعويض بديلة عن عمليات الكف للغرائز في الواقع. والفنان كالعصابي ينسحب من الواقع غير المشبع إلى عالمه الخيالي، ولكنه على عكس العصابي يعرف كيف يسلك طريقه راجعاً من عالم الخيال، وأكثر من ذلك، وأن يثبت أقدامه في الواقع. فإبداعاته-أي أعماله الفنية- هي الإشاعات الخيالية للربغبات اللاشعورية، ومثلها كالأحلام تكون على هيئة تسوية أو حل وسط حيث أنها تجبر على تجنب أي صراع مباشر مع قوي الكبت.

“فريدا كاهلو-Freda kahlo”

الرسامة المكسيكية فريدا كاهلو (1907-1954) التي يربطها البعض بالواقعية السحرية أو واقعية السحر بينما يربطها البعض الآخر بالتيار السيريلي في الفن وتحتوى لوحاتها غالباً على حلي ومشغولات يدوية مكسيكية إضافة إلى النباتات والحيوانات والطيور الطبيعية كالقردة والبيغاوات وغيرها.

وهناك ميل كبير لدى النقاد لوصفها داخل تيار الفن الخاص بالواقع السحري وذلك لأن لوحاتها تتسم بكونها ذات سطح ناعم فوتوغرافي كما أنها تكشف عن تجاوز غريب للأشياء، خارج سياقها، والكثير من موضوعات لوحاتها رمزية أو تفسيرية كما هو في وضع عمود مكسور مكان عمودها الفقري المحطم في لوحة بعنوان أو رسم الشرايين والأوعية الدموية في ذلك المناخ النفسي الخاص الذي يربط بين نسختين من شخصيتها هي نفسها، وأكثر الموضوعات المرسومة في لوحاتها هو جسدها وذاته وما قامت به "كاهلو" هو أنها حاولت أن تصور نفسها، الموجودة خلف مظهرها الخارجي، وأن تستكشف التغيرات في ذاتها الداخلية من خلال الإبداع للوحات المجسدة لهذه الذات في حالاتها المختلفة².

كان هذا هو الإطار النظري المرتبط بموضوع البحث و الذي سيتم الإستعانة به في تحليل تجربتي الفنانين "فنسنت فان جوخ" و "فريدا كاهلو" لنطبق مفهوم البحث من خلال حياتهما و دراسة الإضطراب النفسي لدى كل منهما و أثره على إبداعه.

من هنا سنتناول الباحثة في الباب الثاني، حياة الفنانين "فنسنت فان جوخ" و "فريدا كاهلو" بشكل تفصيلي، و تسلط الضوء عليها و سوف تقوم بسرد تفاصيل حياتهم و مؤثراتهم و ما عانوا من أوجاع و أمراض و أثر كل هذا على إبداعهم مع عمل مقارنة بين أعمالهم.

¹- شاعر عبد الحميد(1978)،التفضيل الجمالي،ص128:127

²- شاعر عبد الحميد(2010)، الفن و الغرابة،ص356:355