

## مشكلة الفن

### بين التشخيص الباثولوجي والأفق الأنسي العلاجي

الأستاذ/ هشام بن جدو

المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة/الجزائر

#### Abstract

#### ملخص:

: the problem of art as well as that of artistic creation are considered to be a real psychological enigma, further as the riddle of riddles. According to **Freud**, the founder of the psychological analysis school, the artistic works are but a mere expression of the negative homosexuality; on the other hand, **Jung** considers that art contributes in human being development. The psychological analysis school did not experiment the hypothesis of an eventual medical support of art.

Nowadays, the psychological approach of therapeutic art is but a philosophical reminiscence from the book « Eshifa » by **Ibn-Sina** (Avicenne) as well as an aesthetic and therapeutic behaviour among the Sufi scholarship as it appears in the works of either El-roumi or El-attar. Art has also a social and educational support; such approaches can be used while

تعد مشكلة الفن أو الإبداع الفني لغزا سيكولوجيا، بل لغز الألغاز، ووفق مؤسس مدرسة التحليل النفسي، فرويد، فإن الأعمال الفنية مجرد تعبير عن الجنسية السلبية؛ في حين يعتبر يونغ بأن الفن يساهم في تطور الوجود الإنساني. لم تختبر مدرسة التحليل النفسي فرضية أن يكون للفن سند علاجي، مقارنة الفن العلاجي التي يتم اليوم تداولها سيكولوجيا لها إرهاباتها الفلسفية في كتاب الشفاء لابن سينا، وسند جمالي علاجي وسلوكي في أخلاق الفناء الصوفية كما هو بين في أعمال كل من جلال الدين الرومي وفريد الدين العطار؛ كما للفن سند اجتماعي وتعليمي؛ مقاربات يمكن الاستئناس بها في رحلة البحث عن قيمة التجربة

الفنية التي هي بالأساس تجربة  
looking for the value of artistic  
experiment which is basically a  
metaphysical one.

**Keywords:** Art, psychoanalysis, psychological comfort, pathologic diagnosis of art, therapeutic art.  
الكلمات المفتاحية: الفن،  
الراحة النفسية، التحليل  
النفسي، ميتافيزيقا الجنس،  
التشخيص الباثولوجي للفن،  
المفهوم العلاجي للفن.

#### تمهيد

نحاول من خلال هذا البحث مساءلة نظرية التحليل النفسي وتصورها لمشكلة الفن، مساءلة فلسفية تستمد مشروعيتها من روح الفلسفة، لأن روح الفلسفة وماهية رسالتها أنها تنتج التساؤلات التي تفتح مغاليق المقدس معرفيا ودينيا. من هنا جاء التساؤل عن حقيقة الأسس والمواد والآليات التي ساهمت في صياغة نظرية التحليل النفسي، بمعنى النظر في بنية العقل العلمي الذي أنتجها، وتبيان حدود تداخل الذاتي بالموضوعي، والإيديولوجي الثقافي بالعلمي؛ ثم طريقة الإسقاط التي اعتمدها مدرسة التحليل النفسي لهذه الآلية على موضوع الفن؛ والإشارة إلى جملة المقاربات التي غابت عن ذهن الجيل الأول من المحللين النفسانيين، بمعنى النظر في السند العلاجي والاجتماعي والتعليمي للفن، أي إعادة اكتشاف موضوع الفن على ضوء الثقافة العلمية والفلسفية للألفية الثالثة وعلى ضوء التراث الإنساني العالمي.

عادة ما يتم ربط الفن بميول الإنسان العاطفية الموهلة في القدم، ميول استسلمت لمخيل الإنسان الخصب، فأوجدت كلما احتجب عنها فهم مختلف الظواهر الطبيعية منها والإنسانية، عوالم اللامعقول والجمال، يذهب الفن أبعد من منطق السبب والمسبب، نحن أمام ما هو أشبه بتجريد وجداني كما

يخبرنا "لافيل" (Lavelle) فيلسوف القيمة، رغم ما قد يثيره استعمال هذا المفهوم من استغراب، وهذا لعدم قدرتنا على التفكير فيما وراء العقل بتداوليته التي تم التواضع عليها في الثقافة الغربية بدءا من الحقبة الإغريقية رومانية، مروراً بعصر الأنوار، وصولاً إلى الحقتين الحديثة والمعاصرة. يجد العالم والفيلسوف والمفكر عموماً وفي أحيان كثيرة في عالم الوجدان خاصة في أواخر حياته، أي في مرحلة خمود جدوة الغرور المعرفي، لحظة للتصالح مع الذات، لحظة للتحرر من إرهاب وتعاسة العقل التاريخاني.

لم يعد الفن مع مدرسة التحليل النفسي بمختلف أشكاله التعبيرية وبتاريخه الطويل الذي يعكس مراحل تطور الوعي الجمالي عند الإنسان، مجرد مجال للإبداع والتميز، بل أصبح أرشيف الفن مادة عمل واختبار لفرضيات التحليل النفسي؛ يشرح المحلل النفساني، كما لم يفعل بالفن في تاريخه الطويل، باحثاً عن مؤشرات لوجود مظاهر للعصاب وللجنوسية السلبية، مثل هذه المؤشرات تعكس تبلور واقع علمي بديل من شأنه أن يعيد تأسيس إنسانية الإنسان، إنه الوجه الآخر للإنسانية مسكوت عنها، بل ومضطهدة عبر تاريخ الإنسانية الطويل، فلا غرو أن تتلقف مختلف المدارس الأدبية والمذاهب الفلسفية مثل هذا الكشف العلمي لتؤسس عليه طروحات أدبية وفلسفية وحتى تربوية أعاد أصحابها الاعتبار لثقافة الجسد التي انتهكت مرتين، مرة على يد الإكليروس الديني، والمرة الثانية على يد العقلانيين وخاصة مع "ديكارت" (Descartes) كما هو بيّن في كتابه شهوات [انفعالات] النفس، حيث نظر ديكارت للجسد نظرة احتقار، ورأى أن السعادة الحقة تكمن في الانتصار على انفعالات الجسد<sup>1</sup>، مما يدل على أن تداولية العقل في الثقافة الغربية التي أسست العلوم الإنسانية والاجتماعية أوجدت نوعاً من الإرباك المنهجي والمعرفي والقيمي، إذ ها هي الفرويدية تعيد الاعتبار للجسد ولينطق الجسد الذي تؤسس عليه مفهوماً جديداً للأناسة والذي تولدت عنه إعادة تحديد مفهوم

السعادة، التي سترتبط مع أنصار الفرويدية بصور التفنن في إشباع اندفاعات الجسد الحيوية كما هو بيّن في ثقافة الاستهلاك أو ما عبر عنه "بودريار" (Baudrillard) بـ "مجتمع الاستهلاك" الذي يمثل قطيعة مع المجتمع العقلاني الذي تركز مع فلاسفة عصر الأنوار سياسيا، اجتماعيا وفلسفيا.

مصطلح الفن، مصطلح أو مفهوم مجرد، ولهذا سنستعمل هنا مفهوم التجربة الفنية والتي هي بالأساس تجربة ذوقية ميتافيزيقية، ووفق فرويد هي تجربة ميتانفسية؛ مع التنبيه إلى التخبط الذي وقع فيه العقلانيون في فهم طبيعة التجربة الميتافيزيقية، بالرغم من أن ديكرت هو الذي أحدث القفزة النوعية في الفكر الغربي، إذ نقله من عهد اللاهوت إلى عهد الميتافيزيقا- مثل هذه النقلة التي لم تتم في الفلسفة العربية الإسلامية - يحدد "فال" (Wahl) ماهية التجربة الميتافيزيقية بقوله: "نحن نعرف أنها غير قابلة للتعريف ولا للوصف، غير أننا على الأقل نعرف ماهيتها أمام كل فيلسوف عظيم وأنه مستغرق في هذه التجربة أو تلك، هي تجربة نحياها"<sup>2</sup>.

تعطينا الفرويدية صورة عن ميتافيزيقا الجنس " تشير ميتافيزيقا الجنس إلى دراسة ما يمكن أن يدل من وجهة نظر مطلقة، إما إلى الجنسين، أو إلى العلاقات بين الجنسين"<sup>3</sup>، لقد سعى فرويد لتحديد تداولية جديدة لمفهوم الأنسي، تداولية من شأنها أن تسمح لجيل الخارجين من الغيتوهات، جيل "الهاشكالا" (Haskala)- التنويريين اليهود - من التواصل بالآخر الذي يحتكر إنتاج المعرفة والقيم معا، فأصبح للإنسان تاريخان: تاريخ للعقل، الذي هو تاريخ الحداثة المنتجة لصور الامتثال لقوالب معرفية وقيمية نهائية، وتاريخ للجسد، الذي يفكر وفق منطق خاص على اعتبار أن ثمة " بنية ميتافيزيقية للجسد"<sup>4</sup>، هذه البنية التي تحدد طريقة التعاطي مع موضوع الفن؛ وحتى فرويد يخبرنا أن نظريته في التحليل النفسي وتصوره الميتافيزيقي لكل من الرغبة والكبت " فرضية رئيسة يحق للفلسفة مناقشتها وأن نتائجها تبرّر قيمتها"<sup>5</sup>، وأنه

لما لاحظ عدم اهتمام الفلاسفة بالكبت حاول سد مثل هذا الفراغ فوضع تصورهِ الميتافيزيقي للكبت وللرغبة التي سترسم ملامح تداولية جديدة وبديلة لمفهوم الأناسة؛ بل جعل منها فرويد تقنية وعقيدة لتفسير السلوك الإنساني في مختلف أبعاده النظرية منها والعملية "لأن الفلاسفة حتى الآن لم تتح لهم فرصة الاهتمام بفلسفة الكبت، فإننا نعتقد أنه من الضروري ونحن نتحدث عن الطابع الغامض لمشكل تكوّن الحلم أن نعرض ذلك بطريقة واضحة ما أمكن ذلك"<sup>6</sup>.

ثمة ترابط بين تداولية التجربة الفنية وتداولية التأويل، ذلك أن التأريخ للفن هو في الوقت ذاته تأريخ للتأويل. تتميز الأعمال الفنية بأنها "جنيالوجيات خطابية"<sup>7</sup>، إذ تتضمن الأعمال الفنية تنوعا خطابيا ثريا، مستغرقة للمعطى الثقافي والحضاري الإنساني، تتصالح فيها اللحظات الزمانية الماضية المختزلة لقيم وطرائق عيش وفكر الجماعة البشرية والتي يعيد الفنان تشكيلها انطلاقا مما ينحته خياله، وطريقة تمثله لعالمه والتي تعكس في الغالب شعور عدم الرضا، فاتحا آفاق التعالي نحو إنسانية الإنسان التي تشبع نهمه المعرفي والقيمي.

لا تعد نظرية التحليل النفسي كما صاغها فرويد ومن بعده تلامذته على تباين تصوراتهم لطبيعة السلوك الإنساني مجرد نظرية علمية أو فرض علمي أو حتى شبه نظرية علمية Pseudo science كما ينظر لها المناوئون؛ بل تحولت إلى عقيدة تحدد علاقة الإنسان بذاته وتصوره لنفسه ولعمل مختلف ملكاته الدنيا منها والعليا، كما تحدد علاقته بالآخرين، من حيث تفسير سلوكياتهم المنحرفة منها والعادية، ولهذا تغلغت هذه النظرية في مختلف حقول المعرفة، التربية، الفن، السياسة، الأخلاق..الخ، فأصبحنا أمام تأويل أو بالأحرى أمام صراع التأويلات بتعبير ريكور، ولهذا نحاول تحديد استراتيجية التأويل كما مارسها فرويد، وبخاصة على العمل الفني من خلال مؤلفاته التي منها: «ذكرى

طفولة ليونر دي فنشي»، «موسى ميكال أنجلو»، «كراديفا جونسن»، «القلق الغريب»، انطلاقاً من نظرة بنيوية تبحث في أرشيف التحليل النفسي الفرويدي على وجه الخصوص عن المقولات الضابطة والموجهة لفكره وأحكامه العلمية والفنية، وذلك بتحديد منطلقاتها، ومنظومتها المفاهيمية والتقنية ومجالها التداولي، ثم عرض أهم الانتقادات التي وجهت لها. نظرة تتجاوز ما تم التعارف عليه بين الدارسين لفرويد من تقسيم مشروعه بين مرحلة الشباب ومرحلة النضج هذه الأخيرة التي تبدأ من سنة 1901 وهو ما قام به "جونز"<sup>8</sup>، أو ما قام به "بيك" (Picq) من حيث التمييز بين فرويد ما قبل الحرب العالمية الأولى، وهي فترة ارتباط فرويد بالداروينية - كما سيتم تبينه - وفترة ما بعد الحرب العالمية الأولى، وتوجه فرويد نحو الطرح الأنثروبولوجي في تفسير الحياة النفسية<sup>9</sup>.

ليس غرضنا هنا تقديم صورة كاملة لرؤية مدرسة التحليل النفسي لموضوع الفن والفنانين لأن ذلك يتطلب تفصيل القول في نظرية أو فلسفة التحليل النفسي؛ لكن سنحاول تقديم بعض المفاتيح التي تمكننا من فهم العلاقة الجدلية بين الفن والتحليل النفسي، ذلك أنه إذا كانت نظرية اللاشعور وسيلة فرويد لفهم الفن، فإنه وبالمقابل يصبح الفن وسيلتنا "لتفكيك النظرية الجنسية وفتح مغاليق النسيج الذي من شأنه أن يكشف التمزق المكوّن للاشعور"<sup>10</sup>، وتحليل مختلف مضامين هذه النظرية الجنسية على المستوى الإبيستمولوجي من حيث اعتماد فرويد آلية الوصف والاستقراء للحلم، بدءاً بأحلامه، وأحلام أصدقائه ومرضاه؛ وعلى المستوى القيمي في محاولته الربط بين القيم وصور انحراف السلوك، وارتباط مفهوم السعادة لديه بفكرة الخلاص والتحرر من الوسواس التي هي المحرك لحياة الإيمان والإبداع؛ فنظرية التحليل النفسي تقرر قواعد السلوك، ومن هنا الأساس العقدي الذي يتنافى

والروح العلمية، ذلك أن العالم في مختلف العلوم التجريبية منها أو الإنسانية يقتصر دوره على مجرد وصف الظواهر.

### الإنسان المتخيل في تراث التحليل النفسي

يحدد فرويد في سيرته الذاتية مرجعيته العلمية، الفنية والأدبية في شخوص كل من "داروين" و"غوته"(Goeth) "لقد مارس عليّ المذهب الدارويني تأثيرا بليغا لكونه حدثا علميا يسوق تفسيراً رائعاً للعالم، وأن كتاب غوته(الطبيعة) حدد تسجيلي في الجامعة ضمن تخصص الطب"<sup>11</sup>، بالرجوع إلى غوته وبالضبط إلى مؤلفه(الطبيعة) يمكن معاينة تقاطع كل من الفن والطبيعة لتتخذ فلسفة الطبيعة عند غوته المفهوم التالي: "فينومينولوجيا هيرمينوطيقا الطبيعة"<sup>12</sup>، هذه التقنية التي سنجدها حاضرة في المشروع الفرويدي. أما عن كتاب غوته (فاوست) وبطله أستاذ الفلسفة الذي اجتمعت في شخصه مظاهر المعقول واللامعقول، الفيلسوف الساحر الذي يتحدى الألوهية والنظام<sup>13</sup>، مثل هذه الثقافة التي ستساهم في رسم ملامح براديفما الإنسان المتخيل المرجعي الفرويدي. بالرجوع إلى داروين حاول فرويد أن يؤسس نظريته تأسيساً علمياً باحثاً عن السند البيولوجي ومحاولاً تحديد مصدر قدراتنا العقلية، كما اهتم بالانتخاب الجنسي، تصوّر أخذه عن "هايكل"(Haeckel)، منطلقاً من الفرض التالي: أن مراحل الجنسية الطفولية تختصر بعض أطوار تكوّن النسل. بعد إخفاق فرويد في إيجاد السند البيولوجي التطوري لقدراتنا العقلية توجه إلى الأنثروبولوجيا وإلى الإثنوغرافيا- علم غرضه وصف المظاهر الحضارية لمختلف الشعوب- كان ذلك في كتابه (الطوطم والطابو) بدءاً من سنة 1913؛ إذ حاول التعرف على إنسان ما قبل التاريخ (الإنسان الأسترالي البدائي) من خلال استعراض أرشيف فنه، ودينه، ونظرتة إلى العالم، هذا الأرشيف المحفوظ في الأسطورة والحكايات الشعبية التي تروي تاريخ الإنسان<sup>14</sup>، في الطوطم تم "استبدال العلاقة الأبوية الحقيقية بالأبوة الطوطمية"<sup>15</sup>، كما تم

إبداع الإحيائية Animisme بمعنى نشأة اعتقاد حيوية المادة، واعتبار النفس مبدأ الفكر والحياة العضوية. وأن عقدة أوديب التي تمثل سلطة الأب هي مصدر كل نشاط نوعي، والتي تتجلى في الفن والتدين، وأن مظاهر العصاب قوامها الشعور بالآلام الصراع الباطني، التي تظهر في الهروب من واقع مؤسساتي غير مرضي عنه إلى عالم متخيل هو عالم الإبداع، الذي هو في حقيقة الأمر، عالم العصاب والصراع الباطني<sup>16</sup>.

ليس ثمة مفهوم نهائي للطبيعة الإنسانية في تراث التحليل النفسي وعند الآباء المؤسسين. وفق يونغ الإنسان محكوم بعوامل سيكولوجية وأخرى بيولوجية. يتجاوز يونغ كما تجاوز أدلر مفهوم الرغبة البنائي الذي يؤسس عليه فرويد تصوره للطبيعة الإنسانية.

لقد انتهى أدلر Adler في كتابه "معرفة الإنسان" إلى أنه لا يمكن فهم طبيعة شخصية الإنسان إلا من خلال وضعيته في العالم، أي تتبع تمظهر العلاقات التي يقيمها مع أفراد المحيط القريب منه، ومن خلال وضعيته التي تعبر عن الأسئلة التي يصادفها في عملية الاحتكاك بأفراد نوعه<sup>17</sup>؛ أما فيما يتعلق بالتجريد والرمزية التي تعبر عنها الأعمال الفنية، فيذهب أدلر وبخلاف فرويد الذي يربطها بفكرة التعويض إلى التأكيد على أن التجريد مجرد وسيلة لإخراج الوجود من العدم من خلال وقت منطقي والذي يظهر في الإبداع المصطنع الذي يرتبط بالجماعة لا بالفرد "إن كلاً من الفكر والحساسية لا يمكن تفسيرهما إلا إذا افترضنا وجود قيمة عامة، ذلك أن الفرح الذي نحسه تجاه الجميل لا يحصل على مبرر وجوده إلا إذا عرفنا أن كلاً من الإحساس ومعرفة الجميل والخير يعتبران مكسبا جماعيا"<sup>18</sup>.

أما يونغ وكما يخبرنا في مقدمة كتابه "تطور الشخصية" أنه اتبع منهجا وسطا يجمع في تقصيه بين النفسي والبيولوجي<sup>19</sup>. لا يلغي يونغ قيمة المبادئ التي قال بها كل من فرويد وأدلر لأنها من الطبيعة الإنسانية؛ يميز يونغ بين

جنسانية الطفل وجنسانية الراشد، وعند تناوله للإبداع عند الأطفال يخالف تصور فرويد ويعتبر أن وظيفة التفكير ليست مجرد بديل – كما يعتقد فرويد لعدم إشباع جنسي طفولي- مؤقت عن الجنسية، "لوجود وظائف روحية سامية"<sup>20</sup>. يرجع يونغ نشوء الخيال الإبداعي إلى محاولة تعويض الطفل ثم المراهق، ومن خلال أحلام اليقظة، حنان ودفع العائلة والبيت، إذ تعبر إبداعات الفنانين عن فقدانهم إياها، وهذا يفسر يونغ الانتقال من الحب الذي يتجه نحو موضوع حقيقي إلى الحب الذي يتجه نحو موضوع متخيل<sup>21</sup>.

يعترض ستارن Stern وهو من المجددين لنظرية التحليل النفسي على ما قرره فرويد، مبينا البعد التواصل الذي يحكم الوجود الإنساني. يتخذ التواصل عند ستارن مفهوم المعطى البدائي والأولي في تشكيل ماهية الإنسان وهذا من خلال أعماله التي منها "العالم الشخصي التفاعلي للرضيع" وكتاب "دفتر يوميات رضيع"؛ ونظرية ستارن ثورية في علم النفس والتحليل النفسي، ثورية لأنها ستدحض نظرية التحليل النفسي الفرويدية التي تستند إلى زنى المحارم باعتباره تطلعا طبيعيا في الإنسان، رغبات بيولوجية فطرية يقاسم الإنسان الثدييات في إشباعها، في حين يؤكد ستارن على أن الإنسان ماهية تفاعلية بالطبيعة. حاول ستارن التوفيق بين النظري والواقعي، وهي محاولة لفهم الكلام اللاشعبي للرضيع، محاولة لفهم الطفولة الأولى، ومحاولة لتجاوز استنتاجات المحللين النفسانيين فيما يتعلق بحياة الرضيع، وتجاوز للنظر الفلسفي فيما يتعلق بالذات الفردية وبالأخر، أي إعادة النظر في مفهوم الذات الإنسانية، ففي الأيام الأولى من حياته يبدأ الرضيع من حيث هو كائن علائقي الضعيف بطبيعته، بإقامة وبطريقة لا انقطاع فيها، علاقات أكثر قوة وعمقا، وهذا منذ اللحظات الأولى "فهذا الإنسان الصغير ليس متوحشا، ولا بدائيا، حتى تأتي عقدة أوديب لأنسنته"<sup>22</sup>.

لقد أعادت نظريات التحليل النفسي تحديد وضعية الإنسان في الوجود، كما نقلتنا من المقاربات الفلسفية النظرية إلى المقاربات العلمية التطبيقية "إن فرضية اللاشعور وفي بعدها السيكوجنسي عدلت وبطريقة جذرية وضعية الذات، فيما يتعلق بتمييزها الشخصي"<sup>23</sup>؛ مما يطرح إشكالية مدى علمية النتائج والمناهج التي تسوقها نظرية التحليل النفسي، فالمؤيدون لها يرون في تفسيراتها أنها واقعية وأن الثقافة أصبحت منخرطة في سؤال اللاشعور<sup>24</sup>، بعد أن أعادت هذه النظرية النظر في مفهوم العلم والمنهج ودفعت بالعلماء في حقول المعرفة الإنسانية والاجتماعية إلى التواضع على أنموذج معين للعقلانية والمتمثلة في الفكر الإكلينيكي<sup>25</sup>. في حين يرى المناوئون لنظرية التحليل النفسي في الوسط العلمي أنها مجرد أكذوبة تستند إلى أسس ميتافيزيقية، وأن تفسيراتها لم تعكس الطبيعة المركبة للذات الإنسانية<sup>26</sup>، وأن الفرويدية احتكرت تفسير الحياة الجنسية وإن اعترفوا لها بفكرة تصويب التقليد الذي بدأ مع روسو على اعتبار أن لا حياة جنسية قبل سن المراهقة<sup>27</sup>.

يرتبط الفن بالانتشاء، والانتشاء بدوره ومن حيث هو تعبير عن سعادة الفنان، مرتبط بتصور الفنان للعالم. لا يعطينا فرويد تصوره للسعادة ولا للعالم، وهو بهذا يبقى وفيًا للصرامة المنهجية التي أرادها أن تكون عملة التحليل النفسي "ليس بمقدور التحليل إيجاد تصور خاص للعالم، بل عليه الخضوع لما يقرره العلم"<sup>28</sup>؛ أما بالنسبة لأدلر المتأثر بالثقافة العلمية لعصره والتي شكلتها كل من التطورية والفيزياء الحديثة فيرى "أن نحيا يعني أن نتطور"<sup>29</sup>، التطور الذي يتخذ مفهوم "الكمال والهيمنة والحفاظ على الفرد والنوع البشري"<sup>30</sup>؛ من هنا يبدأ مأزق العلوم الاجتماعية والإنسانية، إذ أنها لا تحدد للإنسان الوجهة التي عليه سلوكها لبلوغ السعادة والراحة النفسية.

### الطوبى الثانية

حدد أرسطو في الطوبيقا تداولية العقل التي سيستنسجها الفكر الغربي في مختلف مراحل تطوره الفلسفي منه والعلمي. العقل الأرسطي، عقل تنظيري ذو بنية ميتافيزيقية نهائية. تدخل الطوبيقا من حيث هي عقل حجاجي أنموذجي<sup>31</sup> في تحديد تصور أرسطو لكل من النفس والأخلاق والسياسة. يقينية المبادئ التي تتخذ صورة الحتمية التي تأسست عليها مختلف العلوم الإنسانية منها والاجتماعية، محددًا واقع وممكن المعرفة تحديدا عقليا دوغمائيا بقيمتين ثابتتين: قيمة الصدق الذي هو الحق والصواب والعدل والجمال والفضيلة، وقيمة الكذب الذي هو الباطل والخطأ والظلم والقبح والرذيلة. تداولية العقل الأرسطية التي سيتخذها الفكر الغربي آلية للبناء والهدم معا، ليصبح معها العقل الذي يبني المعرفة هو نفسه الذي يهدمها.

حاول فرويد كما حاول سبينوزا قبله إيجاد براديغما للطبيعة الإنسانية، أنموذج عقلي مرجعي يتم من خلاله تفسير وفهم ليس فحسب العصاب، بل كل مظاهر السلوك الإنساني. لقد تصور فرويد الإنسان من حيث هو نسق مغلق تحركه قوتان: اندفاع الحفاظ على البقاء، والاندفاع الجنسي، على أن نفهم الجنسي في مدلوله العام المتضمن لكل الرغبات الحسية<sup>32</sup>. فرويد الفيلسوف المخضرم الذي عايش ثقافة القرن التاسع عشر وريثة عصر الأنوار "إن العقل بالنسبة لفرويد، هو الوسيلة الوحيدة التي تزودنا بمعنى الحياة، وتقينا من الأوهام"<sup>33</sup>، وثقافة القرن العشرين، وبدايته التي شهدت غليانا مس أغلب مناحي الحياة، و حربا كونية سعى فرويد لفهمها وفهم الطبيعة الإنسانية لتي أنتجتها، انطلاقا من تقريره وجود اندفاعات لبيدية تظهر في غريزة الموت، وهي سبب الهدم والدمار، ومؤكدا في السياق ذاته على الطبيعة الحتمية للسلوك الإنساني "فليس الإنسان حرا لأنه محدد باللاشعور"<sup>34</sup>. القرن العشرون كما تصوره فرويد، قرن لوحة القيم البديلة، انتقد فرويد الأخلاق في القرون

الماضية ورأى فيها سببا للعصاب، فرويد المصلح الليبرالي يدعو "للسيطرة على المشاعر بواسطة العقل"<sup>35</sup>.

### آلية التأويل الفني عند مدرسة التحليل الفني

ثمة علاقة تضاييف بين سؤال المنهج وسؤال العقل - كما تم تبينه - ذلك أن سؤال المنهج يحيلنا إلى تداولية العقل المؤسسة له، العقل الغربي، عقل ينتج المعرفة ويهدمها في الوقت ذاته، ولهذا يجد الباحث نفسه وهو يطرق سؤال المنهج في العلوم الإنسانية والاجتماعية وبالتحديد المنهج كما تداولته مدرسة التحليل النفسي أمام مأزق ميتودولوجي أو ما اصطلح "فویرابند" على تسميته بـ "ضد المنهج"<sup>36</sup>، الكتاب الذي نقد فيه هذا الأخير العقلانية الغربية، مبينا في الوقت ذاته الطبيعة الفوضوية للعلم، وأن تاريخ العلم لا يستند فحسب للوقائع والاستنتاجات، بل أيضا للأفكار التي تولدت عن تأويل الوقائع<sup>37</sup>. لقد وقعت العلوم الإنسانية والاجتماعية ومدرسة التحليل النفسي مع فرويد على وجه التحديد في شرك الأصولية العلمية، حيث أصبحنا كما يرى بودون أمام معتقدات علمية ويستشهد بودون بعبارة لـ "باريرو" لتوصيف حالة الواقع العلمي في العلوم الإنسانية والاجتماعية "تاريخ العلوم مقبرة للأفكار الخاطئة التي اعتقدتها الإنسانية المؤمنة برجال العلم"<sup>38</sup>؛ ذلك أن العلم وكما ينتج أفكارا صحيحة ينتج في المقابل كذلك أفكارا خاطئة وكلها تلتقي في المدى الطويل<sup>39</sup>.

تتباين صور التعاطي مع موضوع الأحلام في مدرسة التحليل النفسي، إذ ليس ثمة منهج وحيد لقراءة الحلم؛ فإذا كان فرويد قد نهج منهج تأويل الحلم، فإن يونغ وبالمقابل وقف عند منهج التحليل، ولهذا نحاول الإجابة على بعض المشكلات الجزئية التي يطرحها واقع قراءة الأحلام في مدرسة التحليل النفسي وانعكاسات منهج القراءة على موضوع الفن. فما طبيعة الحلم؟ هل تتوفر في الحلم شروط الواقعة العلمية؟ وكيف تم التعاطي مع الحلم؟ هل الحلم قابل للتأويل أم للتحليل؟ وما أثر ذلك على موضوع الفن؟.

حتى زمن ليس بالبعيد، زمن ما قبل الثورات العلمية، لم يكن بمقدور الإنسانية تقديم تفسير عقلائي للحلم، أي تقديم تأويل تتوفر فيه شروط الموضوعية والحتمية. لقد كان التأويل مقرونا بقوة خفية تارة إلهية وتارة أخرى شيطانية لتفسير الأحلام المزعجة. مع انبثاق العقل العلمي تركت هذه التقاليد المكانة لعلم النفس وللتقصي النفسي "منهج التقصي النفسي الذي قدم لي خدمات جليلة لعلاج أنواع القلق، الوسواس، أفكار الهذيان، والصراعات، هذه الطريقة التي تم اعتمادها تحت اسم التحليل النفسي"<sup>40</sup>. حاول فرويد تجاوز التفسير المادي الفيزيولوجي للحلم حيث كان الحلم يُرد إلى النشاط اللامتجانس لبعض مجموعات الخلايا التي تبقى في حالة يقظة في حين أن باقي خلايا الدماغ غارقة في النوم. طريقة التقصي الجديدة وجدت في أحلام واضعها وأحلام أصدقائه ومرضاه مادة دسمة في بحثه تأويل صور الحلم.

يستند فرويد في تعاطيه مع موضوع الفن إلى الحلم الذي يتشكل ويتخذ ماهيته انطلاقا من الرغبة، وكل من الحلم والرغبة من حيث هي وقائع مؤسسة للتحليل النفسي تستوقفنا، وتحتاج تفكيك طبيعتها والنظر في طريقة تكوينها وعملها.

يتفق يونغ مع فرويد بأن الحلم يمثل الطريق الملكي لولوج اللاشعور، ولكن على خلاف فرويد يرى يونغ أن الحلم ليس بحاجة لفك شفرته لاستخراج المعنى، ولتوضيح رأيه يستعير يونغ عبارة وردت في التلمود ومؤداها أن الحلم يفسر نفسه بنفسه، إن هذا يعني أن يونغ يتعاطى مع الحلم كما هو دون تأويل، نحن أمام آلية للتعاطي مع الحلم مغايرة تماما لآلية التأويل الكلاسيكية عند فرويد. تقتضي آلية تحليل الحلم عند يونغ الرجوع المقارن للحلم، والبحث عن الدوافع الفولكلورية والأسطورية أو التقليدية الدينية بمعنى النظر في السند الأنثروبولوجي وفي علم الأديان لفهم طبيعة صور الهلوسة التي تمثل مادة الأحلام "يقوم اللاشعور في الحلم بنسج نوع من الرسم متبعا طريقا ملتوية

صعودا وهبوطا في نفس الإنسان، وحسب ما تؤكده التقارير، فإن الهياكل الذهنية المتحولة للبشرية ناتجة عن بعض رموز التعبد القديمة"<sup>41</sup>.

حاول يونغ كما يخبرنا في مقدمة كتابه "جدلية الأنا واللاشعور" ولعشرات السنين، ومن خلال جهد دؤوب، فهم ووصف بنية اللاشعور التي هي بمثابة مأساة باطنية<sup>42</sup>، سيرورة اللاشعور، سيرورة تنفرد بتوجيه الحياة النفسية الشعورية في مختلف مراحل تطورها أو بالأحرى تحولها، ومؤكدا على المظاهر الإثنية لهذه السيرورة النفسية التي ستتخذ بعدا كليا، أي القابلية للتعميم؛ كما يتدارك يونغ في مصنفه هذا، معتبرا أن ليس ثمة أفكار قطعية فيما يخص بنية اللاشعور التي وجب أن تخضع للتحليل المتواصل<sup>43</sup>. حاول يونغ طوال حياته تبيان غنى اللاشعور، أي تبيان ثرائه، متجاوزا مفهوم الكبت الذي هو مجرد مظهر من مظاهر ثراء اللاشعور، ومن هنا يقدم يونغ نظريته على أنها نظرية تذهب فيما وراء الفرويدية "للاشعور مظاهر أخرى، أبعاد أخرى، حالات وجود أخرى، تظهر في فلكه ليس فحسب المضامين الكبتية، ولكن كذلك مواد بناء الحياة السيكلوجية، التي وإن كانت موجودة لم تبلغ، القيمة، والشدة التي تسمح لها بتجاوز عتبة الشعور"<sup>44</sup>.

يرجع يونغ لفهم حقيقة الفن إلى حقب ما قبل التاريخ من خلال تقارير بحثية يشرف عليها ويناقشها؛ يبين يونغ عند حديثه عن ماهية الرسوم القديمة في العصر الحجري القديم والعهد البرونزي حيث تغيب أرجل الحيوانات، والفرضية الوحيدة التي كانت متداولة أن الرسام لم يرها لطول الأعشاب، قيمة هذه الرسوم التي تعود إلى حوالي خمسين أو ستين ألف سنة، أنها لا تختلف من حيث جودتها الانطباعية عما يرسمه الفنانون في زماننا هذا، بل ثمة رسوم تجريدية لصليب مزدوج وعجلات - مع العلم أننا في زمن متقدم عن العهد البرونزي أين لم تكن للإنسان سابق معرفة بالعجلة - مما يطرح إشكالية من أين استمد هؤلاء مثل هذه الصور التجريدية مما يدل على أنه "للإنسان

البداي إدراك حيني ليس فحسب للمواضيع الخارجية، بل وحتى للمواضيع الباطنية، الذي يكون الجزء الذاتي لتطور الزكانة التي هي الإدراك المتميز<sup>45</sup>. استمر فرويد طول حياته في ممارسة التحليل الذاتي Auto-analyse للوقائع الإكلينيكية، بمعنى أننا نلمس في المنهج الإكلينيكي المطبق طريقة فرويد في تمثّل الوقائع بدءاً من الوقائع التي استمدّها من حياته وحياة أفراد عائلته وخاصة ابنته *آنا* ثم أصدقائه المقربين؛ لهذا جاء تحليله ذاتياً ومناسباتياً<sup>46</sup>، إذ هو مزيج من النظر الفلسفي والأمثلة التي هي مجموع الوقائع الإكلينيكية الثرية التي كان مدعوها لمعالجتها. لم تبلور في ذهن فرويد صورة نهائية للمنهج الواجب اتباعه إكلينيكياً، إذ عانى من مشكلة تأسيس المنهج، بمعنى تحديد أرضية الانطلاق، ولهذا تأرجح في فهم الطبيعة الإنسانية بين الطرح الدارويني والطرح الأنثروبولوجي، ليحسم أمره في الأخير ويتبنى المقاربة الأنثروبولوجية، غير أنه لم يلتزم بها في تفسير ماهية كل من الحلم والنسيان الذي لا يعود وفق التصور الأنثروبولوجي لعوامل الكبت، بل إلى عدم قدرة الإنسان على التواصل بالآخر<sup>47</sup>. ليس ثمة منهج نهائي وآلية محددة المعالم طبقتها مدرسة التحليل النفسي في محاولة فهم طبيعة الفن والفنانين من خلال أعمالهم الفنية؛ بل ما يمكن معاينته عند تعقب سؤال المنهج في مدرسة التحليل النفسي بمختلف تفرعاتها؛ أن حياة فرويد الشخصية-العائلية-والعملية، أي النماذج المرضية التي عرضت عليه وحاول معالجتها هي في صميم روح المنهج المتداول، مما يعني أن ثمة صبغة ذاتية وثقافية لمنهج التحليل النفسي، تجعل الباحث حذراً من طريقة تأويل فرويد للوقائع، أما مقارنة يونغ فقد اتسمت بقدر عال من الموضوعية التي تدعونا لإعادة النظر في سؤال الأناسة والعقل المتداول حتى الآن.

**الأسطورة وتجاذبات المعقول واللامعقول في العقل العلمي**

ثمة حضور لافت للأساطير الإغريقية في آلية الوصف والتأويل المعتمدة في مختلف العلوم الإنسانية والاجتماعية. يعطينا ستروس صورة عن هذا الحضور، الذي هو مفارقة لعلوم تريد أن تبلغ مناهجها وقوانينها مصاف العلوم التجريبية من حيث دقة النتائج وموضوعية النظريات التي هي قراءة القوانين قراءة تتجرد من كل أشكال التوجيه الثقافية والإيديولوجية. في كتابه "النظر البعيد" يبين ستروس كيف تم التواضع على إدخال مضامين غنوصية استعيرت من اليونان القديمة بغية توضيح بعض الفرضيات والتي دخلت حتى في دراسة الأساطير الأمريكية، بحيث اتخذت الأساطير اليونانية "صورة المرجع في فهم ما عداها من أساطير مختلف الشعوب الأخرى"<sup>48</sup>.

الأسطورة نسق أو نظام اتصال إنها رسالة<sup>49</sup>، يمكن أن تكون الأسطورة "شفهية أو بصرية، صورة فوتغرافية، أو عنوان مقال في جريدة"<sup>50</sup>، ترتبط الأسطورة بأول معرفة اكتسبها الإنسان عن نفسه وعن محيطه "فهي بنية هذه المعرفة"<sup>51</sup>. تختزل الأساطير صور المسكوت عنه ثقافيا واجتماعيا، بل تحافظ وبطريقة رمزية على الخصوصيات الفردية والجماعية للنوع الإنساني، الخصوصيات التي تعادىها الثقافة السائدة، إنه عهد الترميز الذي يعيد إحياء هذه الخصوصيات التي تتحدى كل أشكال الرقابة والتهديد وحتى السخرية، لهذا يجد الواحد منا نفسه ينتشي وهو يتابع عرض أزياء يعيده إلى ذاته من خلال صورة هندام يسكن لاشعوره الفردي منه والجماعي؛ أو حتى وهو يحتسي كوب شاي أو يتناول طعاما تقليديا. غير أن الطابع المحيّر للأسطورة هو أنها علمية، حتى أنه يمكن اعتبارها جزءا من كلية إنسانية نحاول التصالح معها باستمرار، لكن ما تفتأ المصالحة تفضي إلى طلاق وعداوة، لأن صور الطوبىقات المتداولة في الثقافة الغربية بدءا من الطوبىقا الأولى لأرسطو ثم مع الطوبىقا الثانية التي تمثلها مدرسة التحليل النفسي في الثقافة العلمية على وجه التحديد تسخر من كل محاولات النظر أبعد من منطق الوقائع، وكأن الوقائع

من طبيعة حيادية، فلزم عن ذلك، أن أصبح تأويل الوقائع في العلوم الإنسانية والاجتماعية واقعا مرجعيا.

نحاول الآن تعقب مختلف دلالات الأسطورة في تراث التحليل النفسي، تتخذ الأسطورة عند مؤسس مدرسة التحليل النفسي فرويد مفهوم الأرشيف الذي من خلاله نتعرف على إنسان ما قبل التاريخ وعلى مراحل تطوره، على نظريته للعالم وطريقة تفكيره التي لا تختلف وفق فرويد عن تلك التي يمكن معاينتها عند إنسان الحضارة اليوم. استنطق فرويد الأرشيف السيكلولوجي للإنسان البدائي أو نصف بدائي باحثا عن أرضية انطلاق أولية تفسر تطور النوع الإنساني<sup>52</sup>، أرضية بدائية أنثروبولوجية يمكن لها أن تفسر ما عجزت عن تفسيره تطويرية داروين، أي تفسير عملية الانتقال من إنسان الطبيعة إلى إنسان الثقافة.

يتساءل مؤسس علم النفس التحليلي يونغ: "هل يمكن إقامة علاقة حينية مع الميثولوجيا بحيث يتسنى لنا معايشتها والتمتع بها؟"<sup>53</sup>. ما يمكن ملاحظته على مثل هذا التقرير الذي جاء بصيغة استفهامية أن يونغ وعلى غرار فرويد لم يتحرر من منطق الطوبيقا الأولى من حيث النظر إلى الأسطورة على أنها مفارقة للعقل، العقل التنظيري المحكوم بقيمتي الخطأ والصواب. الجديد الذي يقدمه يونغ في مقارنته لفهم جوهر الأسطورة محاولته التحرر مما يطلق عليه "كذب العلم الحق"<sup>54</sup>، أي التحرر من تأويلات العلم - السيكلولوجية والسيكسيولوجية - وتفسيراته التي تتخذ طابعا دوغمائيا نهائيا وتقطع الطريق أمام الباحث لفهم جوهر الأسطورة. ترتبط الأساطير وفق يونغ بالحضارات، فإذا كان من المتعذر تحديد بداية إنتاج الحضارات للأساطير، فإنه يمكننا كما يرى يونغ "التساؤل عن طبيعة العلاقة بين الميثولوجيا والنشوء الفردي أو الجماعي"<sup>55</sup>، مثل هذا التساؤل من شأنه أن يمهد لطرق موضوع الميثولوجيا.

على النقيض من فرويد الذي يربط بين الأساطير والأحلام القديمة والتأكيد على طابعها الباثولوجي والتي على المحلل النفساني فك شفرتها لاستخراج المعنى الخفي؛ يرفض يونغ كل تشخيص باثولوجي للأساطير، ويرى في هذه الأخيرة أنها تمثل الإنتاجية الراشدة للإنسانية البدائية<sup>56</sup>. تمثل الأسطورة وفق يونغ سيرورة أفكارنا اللاشعورية، وهي لا تتعلق من حيث شكلها ومعناها ومضمونها بمرحلة الطفولة المبكرة كما يعتقد فرويد، للأسطورة طابع افتراضي مثلها مثل كل اعتقاد، لا يتجاوز يونغ في التعريف بها إدخال ما هو غريب عنها ف"الأسطورة هي الأسطورة"<sup>57</sup>، تفقد الأسطورة الحياة متى استبعدنا حقيقتها الحية التي تحويها من حيث هي موضوع للإيمان، ولهذا كما يرى يونغ علينا من وقت لآخر تجديد حياتها من خلال إعادة تأويلها، مما يعني أنه "يجب على المؤول تكييفها وفق روح العصر المتغيرة على الدوام"<sup>58</sup>، ثمة تمثيلات دينية من منظور سيكولوجي ترجع إلى الأسطورة "ولا يمكن بحال من الأحوال أن تكون محل فصل العلم أو الفلسفة"<sup>59</sup>، ليست الأسطورة مجرد شكل تعبيرى، يمكن أن نختار بدله شكلا تعبيريا بسيطا وواضحا يمكن إدراكه، لأن الأسطورة تتأثر بروح العصر فهي كالموسيقى، إذ قد توجد مراحل من حياتنا لا يمكن أن نعبر عن الجليل فيها بالأفكار ولكن بالموسيقى لوحدها<sup>60</sup>، لتأخذ الأسطورة في فلسفة يونغ النفسية مفهوم الشكل التعبيري.

تتخذ الأسطورة في مشروع يونغ مفهوم السند التأسيسي للاشعور الجمعي. يتجدد حضور الأسطورة في كل زمان كما حاول يونغ تبيانته في أهم مؤلفه "الأسطورة الحديثة"، مبينا كيف أن الأسطورة توجه إدراكنا وشعورنا بالظواهر، وأنها المؤلد لتيار الصور والأوهام والرؤى والإستيهامات<sup>61</sup>، وهي المواد التي تدخل في الإبداعات الفنية على تنوعها، بل وهي التي نجدتها في لغة الجنون، ومن هنا ينشأ الخلط بين الفن كعمل واع موجّه، والجنون الذي تغيب فيه الإرادة والتوجيه.

### فرويد والتشخيص الباثولوجي للفن

قام فرويد باستقراء تاريخ الإبداع الفني، منقبا عن نماذج أسس عليها نظرية التحليل النفسي، من هنا يتضح أن اهتمام فرويد بالفن وب حياة الفنانين لم يكن أمرا عارضا، بل سوف يستمد فرويد من الفن وحياة الفنانين العينات الاستقرائية التي يطبق عليها آلية التأويل؛ بل اكتشاف مثل هذه الآلية كان نتيجة الاهتمام بموضوع الفن، مما يعني أن ليس ثمة منهج واضح المعالم لجأ إليه فرويد في استنطاقه لأرشيف الفن، بل يتداخل في هذه الآلية الموضوع بالمنهج، مثل هذا التصور غير النهائي للمنهج يطرح إشكالية قيمة النتائج التي سيتوصل إليها، ومدى إمكانية تعميم نتائجها والتنبؤ بالسلوك الإنساني مع تباين المحددات الثقافية ناهيك عن تأثير إرادة المريض، الذي بإمكانه تجاوز منطق النموذج المرجعي.

### النموذج الأول: ذكرى طفولة ليوناردو دي فنشي

يعد كتاب فرويد "ذكرى طفولة ليوناردو دي فنشي" الكتاب الرئيس ليس من حيث تطرقه لطبيعة الفن، بل ولأنه طبق فيه منهج التحليل النفسي، محاكيا عمل الفوتوغرافي في بحثه عن النقطة المركزية المشتركة بين الصور لتكوين صورة للعائلة<sup>62</sup>. بحث فرويد في السيرة الذاتية لليوناردو (1452-1519)، فرأى فيه شخصا "مقبلا على الحياة، ذا جمال وقوة"<sup>63</sup>، و لغزا عليه فك شفرته. تميز فن ليوناردو بعمق و ثراء الممكنات حتى أنه من الصعب الاختيار بينها، كان "متوجها بنظره إلى مثال متعال بعيد المنال"<sup>64</sup>. لم يتطرق المهتمون بالتاريخ لسيرة ليوناردو الذاتية لحياته الجنسية، استنطقها فرويد مستقصيا محللا لها، وتوصل إلى أن ليوناردو(فاوست إيطاليا)<sup>65</sup>، كان شغوبا بالبحث العلمي والإبداع الفني، وأن القوى المحركة لخياله العلمي والفني هي رغبات غير مشبعة. ركز فرويد على مرحلة الطفولة المبكرة والتي تبدأ من سن الثالثة، أين يبدأ الفضول الجنسي عند الطفل ومعه بداية العصاب "كثير هم الأطفال، ربما

الأغلبية، على الأقل الموهوبون، والذين يعرفون بدءا من سن الثالثة مرحلة يمكن اعتبارها طور التقصي الجنسي الطفولي"<sup>66</sup>. لا يغفر الطفل للكبار أنهم كذبوا عليه فيما يتعلق بكيف يولد الأطفال، وفي العلاقة الجنسية بين الكبار التي تقوم على العنف. مع الملاحظة هنا أن "الجنس بالنسبة لفرويد يساوي الفكر"<sup>67</sup>. تتحول ليبدو الكبت إلى فضول تذهني وإلى غريزة تقص وهو الملاحظ في حالة ليونردو الطفل الذي حوّل القسم الأكبر من الليبدو إلى غريزة للتقصي وهنا يكمن "سر وجوده"<sup>68</sup>. تلتقي ذكرى غوته وليونردو عند الأم. أول فرويد العقاب الذي رآه ليونردو في منامه تأويلا جنسيا وكذلك باقي أحلام ليونردو الطفل، يشير العقاب في حالة ليونردو إلى سلوك جنسي وإلى الأم، وهنا يستعين فرويد بالكتابة الهيروغليفية المصرية القديمة أين يتم تقديم الأم في صورة عقاب، كما كان "المصريون يقدسون إلهة رأسها عقاب اسمها (موت Mout) وفي اللغة الألمانية Mutter أي الأنثى"<sup>69</sup>. هذه القصة التي كان يرويها آباء الكنيسة، وتعرف عليها ليونردو، حتى أنه كان يظن أنه ابن عقاب وأن له أما وليس له أب. العلاقة بين العذراء وابنها يسوع العزيرة على الفنانين، كانت ذات دلالة بالنسبة لليونردو، الذي أصبح "يتعرف على نفسه من خلال الطفل يسوع"<sup>70</sup>. المضمون التأويلي للحلم: أن الطفل ليونردو يحن لأبيه الذي افتقده في مرحلة الطفولة المبكرة؛ مع فقدان الأب أصبحت المرجعية في تكوين أنا ليونردو أمه التي يتشبه بها، فالموناليزا التي هي المرأة الفلورنسية، ما هي في حقيقة الأمر إلا أمه وابتسامتها، اللوحة التي استغرق رسمها أربع سنوات (1503-1507) وقد تجاوز ليونردو سن الخمسين"<sup>71</sup>. أما فيما يتعلق بلوحة القديسة آن والعذراء ويسوع الطفل، فـ "المرأتان هنا تميزتا بنفس ابتسامة الموناليزا"<sup>72</sup>، إن هذا يعني أن الرجل العظيم يبقى دائما طفلا، وأن أعراض العصاب التي يسببها الكبت وراء ظهور مختلف السلوك ومظاهر الحضارة من فن وعلم وأدب.

النموذج الثاني: موسى ميشال أنج

يعترف فرويد في مقاله "موسى ميشال أنج" (رسام ونحات وشاعر ومهندس معماري توفي سنة 1475)؛ أنه لم يكن يوما خبيرا بالفن، وأنه مجرد هاو، نظر فيما وراء الشكل والتقنيات التي تحويها الأعمال الفنية والتي تبرر قيمتها الجمالية<sup>73</sup>؛ يأخذ هنا كذلك التفسير العقلاني للعمل الفني مفهوم التحليل النفسي المرتبط بعقدة أوديب؛ وهو ما ينطبق كذلك على مسرحية شكسبير (هاملت). تمثال موسى لميشال أنج الموجود بكنيسة القديس بيير بروما، مفخرة النحت حتى الحقبة المعاصرة. يخبرنا فرويد أن تمثال موسى لأنج لا يمثل موسى التاريخ، وإنما مزيجا من موسى بملامح يقررها الإنجيل والحياة الباطنية لأنج، المتأثر بشخص البابا جول الثاني Jules II لقد كان أنج "رجلا حركيا، يرمي لتوحيد إيطاليا التي هيمنت عليها الكنيسة"<sup>74</sup>. يختزل التمثال صورتين: الصورة الأولى موسى في قوته، الجالس في هدوء. الصورة الثانية، محاولته الالتفات نحو مصدر صوت مزعج والمتمثل في "خبر عبادة اليهود للعجل والتأهب للقضاء عليهم"<sup>75</sup>.

لقد بين أنج من خلال تمثال موسى كما يرى فرويد "الحدود القصوى لما يمكن للفن التعبير عنه"<sup>76</sup>، بمعنى التعبير عن عاصفة المشاعر التي تختلج الفنان، وأن الفنان يعبر بفنه عن حياته الباطنية عن مزيج الغضب والسكينة، التي تترجمها أعماله الفنية، وأن مثل هذا العمل كان بمثابة حل لصراع باطني، وأنه بعمله هذا "يرتفع - من حيث هو الفنان - فوق طبيعته"<sup>77</sup>، إشارة إلى التحويل الذي يتم في الأعمال الفنية، أي تحويل المعطى الجنسي الغريزي الطبيعي إلى معطى ثقافي حضاري.

#### يونغ والخصوصية الأنسية للفن

يتجاوز يونغ الطرح الباثولوجي الفرويدي لطبيعة الفن إلى طرح أناسي، طرح متحرر من التقاليد الصارمة للطوبىقا الفرويدية، معتبرا بأن الفن يساهم في تطور الوجود الإنساني، وأنه مظهر من مظاهر تجلي الروح؛ مبينا تهافت فكرة

التصنيف النمطي لحياة الفن والفنانين، فنحن بحاجة كما يرى يونغ إلى عيون جديدة<sup>78</sup>، ترى ما لم تبصره عيون الطوبيقا المرجعية للفكر الغربي. يسمح الفن وفق يونغ بالتواصل المباشر باللاشعور، أي فهم منطق وطبيعة الصور الأسطورية التي تمثل مادة عمل الفنان، والوقوف عند الثراء والتنوع في أشكال الفن. لقد كان يونغ حساسا تجاه موضوع الفن بكل أشكاله التعبيرية من موسيقى، ونحت ورسم، بل وممارسا له بالرغم أننا لا نعثر في مؤلفاته عن عمل أفرد له للفن، غير أنه يمكن معاينة نوع من المسحة الصوفية للفن بالنسبة ليونغ لأننا "لا ندرك ماهيته إلا في تجربة العزلة والصمت"<sup>79</sup>.

يتخذ الرمز في الإبداع الفني معنى التلميح لمعنى خارج مستوى قدرات فهمنا الحالية. مأزق العقل الغربي في تعاطيه مع مختلف مظاهر الحضارة والتي منها الفن والإيمان قد أشار إليها شاركو أستاذ فرويد في كتابه القيم "الإيمان الشافي" مبينا أن اللامعقول المتمثل في المعجزة لا ينفصل عن النظام الطبيعي للأشياء، هو تقرير مختص في علم الأعصاب يستند إلى وقائع تم رصدها لسنوات طويلة، وقائع تبين أن المعجزة لها قوانينها الحتمية التي تبرر تكوّنها وتطورها.

اطلع يونغ على كتاب فرويد "ذكرى طفولة ليونردو دي فانشي" سنة 1910، ولقد بينا عند عرض التصور الفرويدي لطبيعة الفن أن هذا الكتاب هو بمثابة التأسيس للتحليل النفسي للفن، إذ حاول من خلاله فرويد تأكيد فرضية أن الفنان مجرد إنسان شاذ جنسيا، وأن إبداعاته ترجمة للجنوسية السلبية. كانت ردة فعل يونغ تجاه ما يطرحه فرويد، أن عبر لهذا الأخير وبطريقة حماسية عن إعجابه بهذا الطرح المؤسس لـ علم نفس السيرة La psychobiographie وولائه لفلسفة التأويل المعتمدة في التعاطي الجديد والبديل مع موضوع الفن<sup>80</sup>. لن يقف يونغ عند مجرد الإعجاب بالكشف العلمي وبطريقة تعاطي فرويد مع مشكلة الفن، بل سيضيف على موضوع الفن مسحة

هي مقاربتة التي تذهب أبعد من المقاربة الفرويدية التي تحاكم الفنان من خلال إبداعاته. لا ينطلق يونغ في تعاطيه مع العمل الفني انطلاقاً من آلية قبلية، أي من معارف نهائية تم تحديد تداوليتها سلفاً، ليتم إسقاطها على موضوع الفن بطريقة تعسفية، بل يدعو يونغ إلى التريث وأن نترك لأنفسنا الفرصة والوقت لحدوث انطباع مباشر بالعمل الفني *Geshehen lassen* أو تركه يحدث. أي أن نفسح للعمل الفني الطريق ليؤثر في إدراكنا وانطباعاتنا وأحاسيسنا وشعورنا، مثل هذه الحالات العاطفية التي تولدها الدهشة والمفاجأة من شأنها أن تجعلنا في اتصال مباشر باللاشعور<sup>81</sup>.

المقاربة المنهجية ليونغ مقارنة فينومينولوجية بنائية تنطلق من وضعية ما قبل بناء التصور عن طبيعة العمل الفني، بمعنى التجرد من كل أشكال الذاتية الاندفاعية، ليتخذ العمل الفني مع يونغ مفهوم "الحدث الجديد"، أي محاولة تحيين تاريخ الصور الجماعية التي هي حية وفاعلة في أعماق ذواتنا، بمعنى إعادة تأسيس مفهوم الأسطورة كما هي متداولة فرويدياً، بهذه الطريقة تجاوز يونغ منطق الإعجاب بمقاربة فرويد التحليلية، وأعاد اكتشاف اللوحات التي بنى عليها فرويد تصوره للفن.

ثمة عبارة إنسانية بمسحة إيمانية وجهت حياة يونغ، عبارة منقوشة بمدخل بيته بزورنغ (سويسرا)، والعبارة للمفكر الإنساني "دي روتردم" أن الله حاضر هنا، تضرعنا له أم لم نتضرع<sup>82</sup>. لقد سعى فرويد عند تأسيسه لجمعية التحليل النفسي لضم يونغ وهذا لدفع شهية أن الجمعية التي كان أبرز ممثليها يهود ذات صبغة إيديولوجية، غير أن يونغ ومن خلال محاولته تجاوز مقاربة أستاذه بتعديله لآلية البحث والتقصي وتأسيسه لعلم النفس التحليلي، يعلن من جهة القطيعة النهائية مع فرويد ويفتح آفاقاً جديدة للتحليل النفسي.

نلمس في تعاطي يونغ مع الفن نوعاً من تصالح الإنسان مع إنسانيته، عودة من أخطأ تجاه نفسه وتجاه الآخر الذي سلط عليه فرويد آلية التأويل التي

تستند إلى علم نفس السيرة الذي يبقى علما ثقافيا تحدد وجهته عوامل اجتماعية محلية. من هنا الإصلاح الذي مارسه يونغ على التحليل النفسي وعلى الفن إذ حدد ارتباطه بالدين. ليونغ مفهومه الخاص للدين الذي من معانيه التفكير والنظر وإعادة الاعتبار، إذ يميز بين التجربة الحينية والشخصية للإلهي الخاصة بالمتصوفة وبه شخصيا وبمرضاه من خلال الأحلام، والاعتقاد الديني بروابطه الاجتماعية، ليأخذ الله الحميمي الذي تكشف عنه التجربة الباطنية مفهوم الحقيقة النفسية المستقلة، مما يعني علميا ووفق يونغ الرفض المنهجي للميتافيزيقا التنظيرية<sup>83</sup>، وإصلاح لمفهوم الأناسة الذي تسوقه المسيحية، أي الإنسان الذي خلقه الله على صورته "لا توجد إلا إنسانية واحدة، مزودة بنفس واحدة، ليس ثمة كائنا خلق على صورة الله يمتلك الحقيقة"<sup>84</sup>.

ثمة ثورة على سلطة الأب في مدرسة التحليل النفسي قادها يونغ ثم امتدت لتشمل أسماء أخرى منها أدلر و "فينيكوت" (Winnicott) وستورن (Stern) الذي يمثل الجيل الثاني لمدرسة التحليل النفسي؛ يؤكد ستارن على البعد التواصلية للأنسي من خلال أعماله والتي منها: "العالم الشخصي التفاعلي للرضيع" وكتاب "دفتر يوميات رضيع"؛ وهي نظرية ثورية في علم النفس، ثورية لأنها ستدحض نظرية التحليل النفسي الفرويدية التي تستند إلى زنى المحارم Inceste باعتباره تطلعا طبيعيا للإنسان، في حين يؤكد ستارن على أن الإنسان ماهية تفاعلية بالطبيعة.

إنها الثورة على تصور الطبيعة الإنسانية الذي كرسه فرويد وجعله مرجعا علميا وإكلينيكيًا أحاديا، مما حال دون بحث وتقصي الجوانب اللامعقولة للطبيعة الإنسانية - وحتى توصيف اللامعقول يبقى توصيفا ثقافيا وإيديولوجيا أكثر منه توصيفا علميا - ناهيك عن تكريس فرويد لتقليد الحكم بالمرضي على أكثر سلوكيات الناس، تقليد له انعكاسات اجتماعية خطيرة، إذ أصبح يحكم علاقات الناس بذواتهم وعلاقاتهم بالآخرين.

بالرغم من التصور البديل لطبيعة الفن و الذي يتم تداوله إكلينيكيًا، فإن تصور يونغ يبقى محكوماً بمنطق الطوبيقا الأولى، بمعنى النظر إلى الفن بمنطق الخطأ والصواب أو النفع والضرر، أي تقييم النزوع الفني بدل اعتباره جزءاً من الكلية الإنسانية، وأنه جزء من العقل المكون – بكسر الواو- لا مجرد نتاج لهذا العقل، ليعيدنا يونج إلى السجال الأفلاطوني الأرسطي حول قيمة الفن بين مناهض له، يرى فيه نزوعاً ضاراً ومفسداً للطبيعة الإنسانية كما هو الحال مع أفلاطون<sup>85</sup>، وتصور أرسطي يركز على القيمة التعليمية والتربوية للفن.

### الفن والصحة النفسية

الفن وسيلة لتقبل الحياة، ومن هنا تبرز الوظيفة العلاجية للفن التي غابت عن فرويد "إنه وفي فعل الإبداع ننحت ذاتنا"<sup>86</sup>. حيث ظهر في السنوات الأخيرة تخصص الفن العلاجي Art-thérapie والذي يساعد على معالجة الأمراض من خلال تعليم المريض فنونها منها الرسم، والنحت... الخ مثل هذا العمل من شأنه أن يساعد المريض على إبعاد الأفكار السوداوية ومحاربة القلق<sup>87</sup>، حيث أثبتت هذه الطريقة نجاعتها في مقاومة أمراض نفسية وأخرى بدنية منها الوسواس، الاكتئاب، السرطان... الخ.

ثمة آراء أصيلة في علم النفس السينوي للطبيعة الإنسانية ومفهوم الفن وإن بقي ابن سينا وفيًا للطوبيقا الأولى. للخيال بنوعيه التمثيلي والإبداعي وفق "ابن سينا" قيمة اجتماعية حيوية "فيكون في الإنسان حاكم حسي وحاكم من باب التخيل وهمي وحاكم نظري وحاكم عملي وتكون المبادئ الباعثة لقوته الاجتماعية على تحريك الأعضاء وهم خيالي وعقل عملي وشهوة وغضب"<sup>88</sup>؛ إذن ثمة ضرورة حيوية للخيال، الذي لم يعد مع ابن سينا مجرد حيلة سيكولوجية بمفهوم التحليل النفسي بل ضرورة حيوية اجتماعية، إذ ثمة علاقة بين الفن والحياة باعتباره إنسانياً<sup>89</sup> كما يخبرنا "برغسون"؛ بل يذهب ابن سينا إلى اعتبار الفن والموسيقى على وجه التحديد أداة للراحة النفسية،

وممارسة صحية منوها بدوره العلاجي لأنه يحقق "التوازن الجسدي والنفسي"<sup>90</sup>. أما بالنسبة للصوفية فيمكن معاينة المضامين العلاجية للفن وبلوغ الراحة النفسية في "مثنوي" جلال الدين الرومي، و"منطق الطير" لفريد الدين العطار.

يرتبط الغناء والموسيقى عند الصوفية ببعث وتغذية الانتشاء في طريق التواصل بالله، حيث يساعد الفن على مد الصوفي والمريد بالصور الخيالية التي تساعده على التعالي وتجاوز حالة الاكتئاب الملازمة للوجود الإنساني، فلا يصبح الوجود وجودا دراميا يغذي اليأس كما هو بين عند دعاة الوجودية الإنسانية وبخاصة عند كل من "هيدغر" (Heidegger) و"سارتر" (Sartre)؛ بل وجود باعث على التجديد والتواصل بمختلف صوره والتي منها التواصل بالذات بعد أن كان الإنسان يخاف ويمهرب من ذاته، وتواصل بالآخر المغاير وتقبله على سقطاته وحتى أذاه، بل والصبر والتفنن في الصبر، صبر يفضي بالصوفي لتقبل الآخر، تقبل يتخذ مفهوم الشرط للتعالي والتواصل بالله.

يمكن معاينة الأبعاد الإنسانية الإيمانية والعلاجية للفن في نصوص جلال الدين الرومي. يعطينا الرومي في مصنفه "مثنوي" صورة عما يحدثه الناي في النفس "استمع إلى هذا الناي يأخذ في الشكاية، نائحا صرت على كل شهود، وقرينا للشقي والسعيد... ولتحطم القيد ولتكن حرا يا بني، فحتام تظل عبدا للفضة وعبدا للذهب؟... ولتسعد إذن أيها العشق الطيب، يا هوسنا، يا طبيبا لكل عللنا. يا دواء لكبريائنا وعنجهيتنا، يا من أنت لنا بمثابة أفلاطون وجالينوس"<sup>91</sup>. نحن أمام محلل نفسي، خبير بأوجاع وأسقام النفس، هذه الصورة الحية للفن، صورة إنسانية، كونية وعالمية، تبعث الحياة والأمل حيث اليأس والقنوط، فما أحوجنا في زماننا هذا، زمن الخصومات الخالدة الفردية منها والجماعية أن ننصت لأنين ناي الرومي.

ثمة حضور لافت في التراث الصوفي للعديد من صور التداوي النفسي وبلوغ الراحة النفسية من خلال الفن الطبيعي منه والاصطناعي. تظهر في "منطق الطير" لفريد الدين العطار القيمة الجمالية العلاجية للفن أين يمتزج اللحن الطبيعي الذي هو صوت البلبل، باللحن الاصطناعي لنواح الناي وأنين القيثارة وهذا في فصل "عذر الطير" حيث يقول العطار: "ختمت عليّ أسرار العشق، لذا أمضي ليلي كله ألهج بالعشق، نواح الناي بعض حديثي، ورنين القيثارة الخفيض آهاتي، البساتين غاصة بصيحاتي، وإلى قلوب العشاق سرت خفقات قلبي. في كل زمان أردد سرا جديدا، وفي كل آونة أصدر لحنا جديدا"<sup>92</sup>.

لا يمكن أن نقف في هذا البحث ونستقصي كل الصور العلاجية للفن في التراث الصوفي، إذ غرضنا هو لفت انتباه المشتغلين بعلم النفس التحليلي في صورته الموسعة<sup>93</sup> لقيمة التجربة الصوفية بمضامينها الأخلاقية والعلاجية التي حُرِّم منها العقل الغربي نتيجة تكريسه لمنطق الفكر العلمي الأحادي بمرجعياته الطوبيقية والأسطورية؛ إذ يمكن أن نجد في التراث الإنساني العالمي لمختلف الحضارات طرقا فنية جديدة وبديلة في سبيل بلوغ الراحة النفسية، فلا تصبح التجربة الفنية والإيمانية مجرد تجربة وساوس كما تقرر ذلك مدرسة التحليل النفسي، بل تجربة عشق مخلص.

#### السند التعليمي والاجتماعي للفن

إن المستقرئ لتاريخ الفلسفة منذ بواكير نشأته وصولا إلى الحقبة المعاصرة بإمكانه أن يقف على نماذج فلسفية عنيت بتوضيح العلاقة بين الفن والتربية، وإلى اعتبار الفن وسيلة تعليمية ضرورية خاصة عند المشتغلين بتعليمية الفلسفة أو بديداكتيك الفلسفة والتي يمكن تعميمها لتشمل مختلف المواد التعليمية. قد بينا فيما سبق التصور الأرسطي لطبيعة الفن، تصور خالف به أرسطو أستاذه أفلاطون معتبرا أن الفن وسيلة تعليمية وبامتياز. قد يحتاج المعلم لتعليم الناشئة وتبليغها مختلف التصورات إلى الفن، فيكون الفن أداة

المتعلم لتمثّل مختلف التصورات المعرفية في شتى حقول المعرفة في مرحلة أولى، ثم وفي مرحلة ثانية إيجاد القدرة في المتعلم على نَـوَََظَم تصوراته الخاصة، فيساهم الفن بذلك في بناء الإنسان، حقيقة غابت عن ذهن الجيل الأول من المحللين النفسانيين.

ميزة الفن على ما يذكر "أوغسطين" أنه "يسحر الخواطر"<sup>94</sup>، بقي أوغسطين من حيث نظرته للفن مسائرا للتقليد الأفلاطوني وهذا من حيث اعتباره الفن "لا يتلاءم والتقوى"<sup>95</sup>، مقتفيا أثر أفلاطون الذي أخرج الفنانين والشعراء من جمهوريته لا لشيء إلا لأن الفن يشوّه الحقيقة ويمس بالأخلاقية. أريد التركيز هنا على فكرة اعتبار الفن والرسم على وجه التحديد من حيث هو سند بيداغوجي وتربوي للتفلسف. الفن الذي هو شكل من أشكال الحضارة، إذ يعتبره "كانط"(Kant) من طبيعة تأملية<sup>96</sup>، إذن العمل الفني فرصة للتأمل وإعادة إنشاء العالم؛ أما "ميرلوبونتي" وفي معانيته الفينومينولوجية للوحات الفنية فيرى أن الرسم منهج للوصف "ميزة اللوحة الفنية أنها تقدم نفسها على أنها فرصة لإعادة التفكير في العلاقات المكونة للأشياء"<sup>97</sup>.

ثمة ترابط بين القيمة التعليمية والقيمة الاجتماعية للفن، حيث يهذب الفن الطبيعة الإنسانية، إذ يرتقي الفن بالذوق الفردي والجماعي، ومن حيث هو دعوة للتفكير وإعادة تشكيل العالم، يجعل الناشئة واعية بوضعية الإنسان في هذا الوجود، ويفتح فرصا للتواصل بالآخر، وتقبل الآخر المغاير؛ كما يجعل الفن المشارك فيه واعيا بكل صور الاستلاب السياسية والاجتماعية التي تحاول تشيئ وجوده، فننتحصل ومن خلال الفن على ناشئة منفتحة على العالم الخارجي، بل ومشاركة في تحديد وجهته.

يمكن لمعلم الفلسفة أن يجد العديد من اللوحات الفنية التي يمكن استثمارها بيداغوجيا وتربويا ليس فقط لتدريس الفلسفة، بل قد يتعدى ذلك إلى تدريس العديد من النظريات السياسية الاجتماعية والنفسية. يقدم لنا

الرسام دينيه (1881-1929) العديد من اللوحات الفنية التي يمكن من خلالها أن نقدم جملة من القيم الاجتماعية في صورة حية للناشئة منها: لوحة المداح الذي يروي حياة نبي الإسلام، ولوحة تلاميذ من البدو (بوسعادة)، ولوحة (البوريكو) أو الحمار والأولاد، (لوحة كمين)، وغيرها من اللوحات التي متى تم توظيفها أمكنها أن تساعد المربي لأن يتجاوز بالمتعلم حالة اللااكتراث، لينخرط به تدريجيا في الحراك الاجتماعي.

تحاول آخر الدراسات في علوم المعرفة تبيان العلاقات المتنوعة بين العلوم الصورية وعلوم الطبيعة بفلك الإبداع الفني<sup>98</sup>، مثل هذه الدراسات تتجاوز كل ما تم تداوله فلسفيا وعلميا فيما يتعلق بمفهوم الطبيعة الإنسانية، معيدة تأسيس هذه الأخيرة تأسيسا يجعلنا نتلمس مأزق العلوم الإنسانية والاجتماعية في تعاطيها مع كل من سؤال العقل وسؤال الأناسة ثم مختلف مظاهر الثقافة التي تمت دراستها حتى الآن ومنها على وجه التحديد مشكل الفن ومشكل التدين. لم يعد الإحساس الجمالي مجرد آثار تقتضي حكما قيميا جماليا كما تذهب إلى تبيانه علوم المعرفة، إذ ثمة اختلاف بين الأحاسيس الجمالية والأحاسيس الطبيعية القاعدية، أي تلك الموجهة للطبيعة الإنسانية والتي منها الخوف والرضى<sup>99</sup>. ما هو أكيد أن الإحساس الجمالي الذي يجعلنا نتذوق شتى أنواع الإبداع الفني من رسم وموسيقى وشعر، إحساس مركب ونوعي "يحاول الفن كسر كل ما هو مقولب من المشاعر العادية، وبناء ديناميكيات تذهب عكس اتجاه السيرورة العادية للمشاعر"<sup>100</sup>؛ مما يعني أن الفن ظاهرة معقدة من حيث تركيبته الفردية والجماعية والتي تحتاج منا فهما يتعدى حدود منطق العلم والمنهج الواحد، بل قد نذهب أبعد من ذلك ونتساءل فيما يتعلق بطبيعة الفن والجمال "أليس ثمة جمال للعلم وحقيقة للفن؟"<sup>101</sup>، أسئلة تتجاوز الإجابة عنها الآليات العلمية المتداولة حتى الآن.

خاتمة

يبقى الفن من طبيعة لغزية، يُستعصى فهمه بالعقل، أو بالأحرى بصور العقل المتداولة، ولكن مع ذلك – وهو ما حاولنا تبياناه من خلال هذه الدراسة – ثمة طريقا آخر مغاير لفهم هذه الطبيعة اللغزية للفن، طريقا يتمثل في جملة المقاربات الأنسية العلاجية والتعليمية الاجتماعية التي قمنا بتناولها، والتي حاولت مساءلة موضوع الفن على ضوء ثقافة وروح العصر العلمية والفلسفية "لو كان بإمكاننا أن نغيّر منطقنا، وأن نفكر بطريقة مغايرة، أن نسمع ألحانا أخرى مجهولة، أن نتبع سبلا أكثر عمقا، ولا شعورية"<sup>102</sup>، إذ وبواسطة الفن يتحقق تواصل الإنسان بإنسانيته التي انقطع عنها، حميمية معاينة الكلية الإنسانية التي جزأتها وشيأتها العلوم الإنسانية والاجتماعية.

إن المقاربات البديلة لطبيعة الفن والأعمال الفنية من شأنها أن تعيد الاعتبار لهذا الأخير، من حيث أنه ينم عن تجربة إنسانية أصيلة، يمكن لعلماء النفس النظر في الطبيعة الإيجابية للفن، ذلك أن منطق الباثولوجي أنه هدام، في حين نجد أن الأعمال الفنية تعكس إيجابية تتعدي التوصيف الباثولوجي، ومثل هذه المعاينة من شأنها أن تفتح آفاقا جديدة للمعاينة السيكلوجية التي لا تزال إلى يومنا رهينة النظرة الفرويدية.

يمكن لعلماء التربية والبيداغوجيا أن يستثمروا الأعمال الفنية على مستويين: تحسين الأداء التربوي من خلال اعتماد الأعمال الفنية كسند لتلقين مختلف المعارف والمهارات؛ كما يمكن للفن أن يكون وسيلة لغرس قيم أخلاقية والتأثير على سلوك الناشئة التي عملت الوسائل التكنولوجية الحديثة على استغراقهم في عوالم افتراضية نشأ معها استلاب لم يخطر ببال ماركس والماركسيين؛ ذلك أن من مميزات الفن أن له القدرة على تجذير الإحساس بالآخرين، والوقوف عند معاناتهم، كما من شأنه أن يغرس في الناشئة وفي الناس عموما قيم العيش المشترك واحترام خصوصية الآخرين.

ربما تبقى أهم ميزة للفن والتي يمكن للمختصين في حقل الإيستمولوجيا اختبارها ومعاينة دورها، أن الفن ومن خلال المقاربات البديلة التي تطرحها علوم المعرفة والأبحاث والدراسة العصبية، من شأنه أن يؤدي إلى توسيع سؤال كل من العقل والأناسة، أي إعادة التفكير في العقل والأنسي بمرجعيتهما الإغريقو-رومانية، المرجعية التي لا تزال تهيمن على مختلف نشاطاتنا الفكرية والثقافية، ليتخذ الفن صورة المصالحة الجذرية مع الذات الإنسانية العميقة.

الهوامش

- 1Descartes, **les passions de l'âme**, ( mozambook, 2001), p.82.
- 2 Jean Wahl, **L'expérience métaphysique**, (Paris : Flammarion, 1965), p.233.
- 3 Julius Evola , **Métaphysique du sexe**, traduit de l'italien par Phippe Baillet, (Lausanne : L'Age d'homme, 2005), p.7.
- 4 Maurice Merleau-Ponty , **L'œil et l'esprit**, (Paris : Gallimard, 1964), p.33.
- 5 Sigmund Freud , **Abrégé de psychanalyse**, traduit de l'allemand par Anne Berman, troisième édition, (Paris : P.U.F, 1955), p.3.
- 6 Sigmund Freud , **Le Rêve et son interprétation**, traduit de l'allemand par Hélène Legros, (Paris : Gallimard, 1925), p.97.
- 7 Roland Recht , **A Quoi sert l'Histoire de l'art?** (Paris:éditions textuel, 2006),p.6.
- 8 Ernest Jones, **La vie et l'œuvre de Sigmund Freud** les années de maturité, traduit de l'anglais par Anne Berman, tome2, 3 éditions ,(Paris :P.U.F,1979), p.3.
- 9 Pascal Picq, **Darwin, Freud et l'évolution**, in revue de psychanalyse,n293, p.201.
- 10 Josée Leclerc, **Freud devant l'objet de l'art** pour une pensée de l'atteinte in (trans, n7, 1996), p.93.
- 11 Sigmund Freud, **Freud Présenté par Lui-Même**, traduit de l'allemand par Ferman Lambon, (Paris: Gallimard, 1984), pp.15-16.
- 12 Roberto Fondi, **La morphologie de Goeth et la nouvelle vision du monde**, (université de Sienne), p.52.
- 13 جيته، فاوست، ترجمة عبد الرحمن بدوي(دمشق: دار المدى، 2007) ، ص7.
- 14 Sigmund Freud, **Totem et Tabou**, traduit de l'allemand par Marilène Weber (Paris : Gallimard, 1993), p.71.
- 15 Ibid, p.78.
- 16 Ibid, p.183.
- 17 Alfred Adler, **Connaissance de l'homme** l'étude de caractérologie individuelle, traduit par Jacques Marty (Paris : Payot, 1955), pp.41-42.
- 18 Ibid, p.32.
- 19 يونغ، تطور الشخصية علم نفس الطفل، ترجمة محمد حبيب، ط1،(اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 2014)، ص7-8.

- 20 المرجع نفسه، ص9.
- 21 المرجع نفسه، ص21.
- 22 Daniel N.Stern, **Le monde interpersonnel du nourrisson** (une perspective psychanalytique et développementale), traduit par Alain Lazartigues et Dominique Pérard, (Paris : P.U.F, 2006), pp.8-16.
- 23 Paul-Laurent Assoun, **Freud et les sciences sociales** psychanalyse et théorie de la culture (Paris : Armand Colin, 2008), p.3.
- 24 Ibid, pp.4-6.
- 25 Michel Emmanuelli et Roger Perron, **La recherche en psychanalyse**, première édition (Paris : P.U.F, 2007), p.34.
- 26 Pierre Debray-Ritzen, **La psychanalyse cette imposture** (Paris: Albin Michel, 1991), p.34.
- 27 Ibid, p.59.
- 28 Sigmund Freud, **Nouvelles conférences sur la psychanalyse**, Traduit de l'Allemand par Anne Berman, (Paris : Gallimard, 1936). P.109.
- 29 Ibid, p.162.
- 30 Alfred Adler, **Le sens de la vie**, Traduit de l'Allemand par H. Schaffer,( Paris: Payot, 1968), p.161.
- 31 Aristote, **Topiques**(organon v)traduit parJ. Tricot, livre I(Paris: J.Vrin,2004),p.15
- 32 Erich Fromm , **Le modèle de l'homme chez Freud et ses déterminants sociaux** in (revue L'Homme et la société, volume 13, n13, année 1969), p.111.
- 33 إريك فروم، مهمة فرويد تحليل لشخصيته وتأثيره، ترجمة طلال عترسي، ط2، (بيروت: مجد، 2002)، ص6.
- 34 Erich Fromm , **Le modèle**, p117.
- 35 إريك فروم، مهمة، ص112.
- 36 Paul Feyerabend, **Contre la méthode** esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance, traduit de l'anglais par Boudouin Jurdant et Agnès Schlumberger, (Paris: éditions du Seuil, 1979), p.13.
- 37 Ibid, pp.13-15.
- 38 Raymond Boudon, **Essais sur la théorie générale de la rationalité**, (Paris: Quadriga/P.U.F, 2007), p.83.
- 39 Ibid, p.83.
- 40 Freud , **Le rêve**, p.12.
- 41 Jung, **L'analyse des rêves**, traduit par Jean-Pierre Cahen, tome2, (Paris : Albin Michel, 2006), p.14.
- 42 Jung, **Dialectique du moi et de l'inconscient**, trduit de l'allemand par Roland Cahen, (Paris: Gallimard, 1964), p.17.
- 43 Ibid, pp.17-19.
- 44 Ibid, p.24.
- 45 Ibid, p.83-84.
- 46 Didier Anzieu, **L'auto-analyse de Freud et la découverte de lapsychanalyse**, (Paris : P.U.F/Céres éditions, 1995), p.590.

- 
- 47 Claude Levi-Strauss, **Le regard éloigné**, (Paris : librairie Plon, 1983), p.253.  
48 Claude Levi-Strauss, **Le regard**, p.253.  
49 Roland Barthes, **Mythologies**, (Paris: édition du seuil,1957), p.181.  
50 Ibid, p.183.  
51 51 Georges Gusdorf, **Mythe et métaphysique** introduction à la philosophie (Paris: Flammarion), 1953), p.16.  
52 Sigmund Freud, **Totem**, pp.71-72.  
53 Carl Gustav Jung et Charles Kerényi, **Introduction à l'essence de la mythologie** (l'enfant divin la jeune fille divine), (Paris: petite bibliothèque Payot, 1974),p.12.  
54 Ibid, pp.12-13.  
55 Ibid, pp.12-13.  
56A.Agnel, M.Casenave, C.Dorly, S.Krakowiak, V.Thubaudier, B.Vandenbrouke, **Dictionnaire de Jung**, (Paris ; Elipses éditions, 2008), p.110.  
57 Ibid, p.111.  
58 Ibid, p.111.  
59 Ibid, p.111.  
60 Carl Gustav Jung et Charles Kerényi , **Introduction**, p.15.  
61 Carl Gustav Jung, **Un mythe moderne des signes du ciel**, (Paris: Gallimard, 1961) , p.28.  
62 Sigmund Freud, **Un souvenir d'enfance de Léonardo De Vinci**, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte, 2édition, (Paris: Gallimard, 1927), p.43.  
63 Ibid, p.13.  
64 Ibid, p.22.  
65 Ibid,p.46.  
66 Ibid, p.55.  
67 Ibid, pp.55-59.  
68 Ibid, p.61.  
69 Ibid, p.80.  
70 Ibid, p.80.  
71 Ibid, p.86.  
72 Ibid, p.147.  
73 Sigmund Freud, **Le moise de Michel Ange**, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, (Paris: Gallimard, 1914), p.5.  
74 Ibid, p.19.  
75 Ibid, p.14.  
76 Ibid, p.21.  
77 Ibid, p.19.

78 يونغ، **الروح في الإنسان والفن والأدب**، ترجمة سلام خير بك، ط1، (اللاذقية: دار

الحوار، 2014)، ص106.

79 المرجع نفسه، ص105.

80 Scielo Gaillard, **Jung et les arts**, 2010. <http://www.20/03/2016>.

81 Scielo Gaillard, **Jung et les arts**, 2010. <http://www.20/03/2016>.

82 Scielo Gaillard, **Jung et les arts**, 2010. <http://www.20/03/2016>.

- 
- 83 A.Agnel, et autres, **Dictionnaire**, p.158.
- 84 Carl Gustav Jung, **Un mythe**, p.243.
- 85 أفلاطون، جمهورية أفلاطون، ترجمة نظلة الحكيم ومحمد مظهر سعيد، ط3، (القاهرة: دار المعارف ، 1969)، ص56
- 86 Sylvie Larangeira, **Dans l'acte de c rée on se sculpte soi mémé**, in (philosophie magazine, n70, juin 2013), p.49.
- 87 Ibid, p.49.
- 88 ابن سينا، كتاب الشفاء(بيروت:المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع(1988)، ص205.
- 89 Henri Bergson, **Le rire**, essai sur la signification du comique (Paris :quatre-vingt deuxième édition, (Paris: P.U.F, 1947), p.2.
- 90أوين رايت، «الموسيقى في الأندلس»، في: سلى الخضراء الجيوسي، الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، ج1، ط2(بيروت:مركز دراسات الوحدة العربية، 1999، ص819.
- 91 جلال الدين الرومي، مثنوي، ترجمة ابراهيم الدسوقي شتا، ج1، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2002)، ص35-37.
- 92 فريد الدين العطار، منطق الطير، ترجمة بديع محمد جمعة، ط1، (القاهرة: آفاق للنشر والتوزيع، 2014)، ص188.
- 93Marc-Alain Descamps, **La psychanalyse spiritualiste**,(Paris: Desclée de Brouwer, 2004).
- 94 أغوستينوس، اعترافات القديس أغوستينوس، نقلها إلى العربية الخوري يوحنا الحلو، ط5، (بيروت: دار الشروق، 1996)، ص227.
- 95 المرجع نفسه ص227.
- 96 Jean Lacoste, **Les Aventures de l'esthétique**, (Paris : Bordas, 2003), p.44.
- 97 Maurice Merleau-Ponty, **L'œil et l'esprit**, (Paris: Gallimard, 1964), pp.24-25.
- 98 Mario Borillo et Jean-Pierre Goulette, **Cognition et création explorations cognitives des processus de conception** , (Belgique: Pierre Marlaga éditeur, 2002), p.21.
- 99 Mario Borillo, **Approches cognitives de la création artistique**(Belgique : Pierre Marlaga éditeur, 2005), pp.11-12.
- 100 Ibid, p.30.
- 101 Ibid, p.55.
- 102 Cécile Croce , **Psychanalyse de l'art symboliste pictural** (Seyssel: éditions Champ Valon, 2004), p.5.