تجليات الإستشفاف النفسي في الرسم الأوربي الحديث

Manifetations of Psychological diagnosis in modern European Painting

أ.م.د. أنوار علي علوان

Assist. Prof. Dr. Anwar Ali Alwan

جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة/ قسم التصميم

Fine. Anwar.ali@uobabylon.edu.iq

٠٧٨٣٠٨٥٤٣٧٢

ملخص البحث

يُعنى هذا البحث بدراسة (تجليات الإستشفاف النفسي في الرسم الأوربي الحديث)، ويتضمن أربعة فصول، خُصص الفصل الأول لبيان مشكلة البحث، والتي تحددت بالإجابة على التساؤل الآتي: ما تجليات الإستشفاف النفسي في الرسم الأوربي الحديث؟ وأهمية البحث التي تُعنى بتسليط الضوء على مفهوم الإستشفاف النفسي والتعرف على مكامن اشتغالاته في الرسم الأوربي الحديث، وفهم العلاقة بين الفنون البصرية والعلوم النفسية وفتح أفقاً جديدة لتوظيف الفن كوسيلة علاجية وتربوية وانسانية من خلال التأكيد على ثقافة العلاج بالفن. ويهدف البحث الحالي الى: تعرف تجليات الإستشفاف النفسي في الرسم الأوربي الحديث، وللبحث حدود موضوعية تمثّلت بدراسة تجليات الإستشفاف النفسي في الرسم الأوروبي الحديث من خلال تحليل نماذج للوحات فنية للمدرسة: (الانطباعية والتعبيرية والتكعيبية والتجريدية والسريالية)، وحدود زمانية امتدت من (١٨٨٩م- ١٩٤٦م)، وحدود مكانية: اوروبا. وتم تحديد أهم المصطلحات الواردة في البحث كـ (التجلي، الإستشفاف، الإستشفاف النفسي).

أما الفصل الثاني المتمثل بالإطار النظري، فقد شمل مبحثين، عُني المبحث الأول بـ (الأطر الفكرية لمفهوم الإستشفاف النفسي)، وعُني المبحث الثاني بـ (المقاربات النفسية في مدارس الرسم الأوربي الحديث)، وانتهى الإطار النظري بجملة من المؤشرات الفكرية والبنائية التي أفادت في تحليل عينة البحث. واختص الفصل الثالث بإجراءات البحث، اذ تضمن مجتمع البحث (٨٥) لوحة فنية، وعينة البحث البالغ عددها (٥) لوحات تم اختيارها بصورة قصدية، وأداة البحث ومنهج البحث.

واشتمل الفصل الرابع على نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات، ومن النتائج التي توصل اليها البحث ما يلي:

١- تجلّت عملية الإستشفاف النفسي بشكل واضح في مدارس الرسم الأوربي الحديث وشكّلت آلية مركزية في بناء المشاهد التصويرية عبر ملامسة العوالم الداخلية والكشف عن مكنونات الذات عبر الرسم. كما في جميع نماذج عينة البحث.

٢- حققت مشاهد الرسم الاوربي الحديث استشفافاً نفسياً للفنان والمتلقي على حدٍ سواء، فالفنان يتحرر من ضغوطاته الداخلية عبر التعبير الرمزي، والمتلقي يجد في العمل الفني فرصة للتعرف على ذاته، فيبدأ بإكتشاف دوافعه ومشاعره المكبوتة مما يخلق دائرة من الفهم والتوازن النفسي للطرفين. كما افرزته جميع نماذج عينة البحث.

الكلمات الدالة (المفتاحية)

١- التجلي (Manifetation)

٢- الإستشفاف (Psychological)

٣- الإستشفاف النفسي (Psychological diagnosis)

Abstract

This research examines the manifestations of psychological insight in modern European painting. It comprises four chapters. The first chapter defines the research problem, which is defined by answering the following question: What are the manifestations of psychological insight in modern European painting? The research's significance lies in highlighting the concept of psychological insight, identifying its applications in modern European painting, understanding the relationship between visual arts and psychology, and opening new horizons for employing art as a therapeutic, educational, and humanistic tool by emphasizing the culture of therapy. The current research aims to identify the manifestations of psychological insight in modern European painting. The research has thematic boundaries, represented by studying the manifestations of psychological insight in modern European painting through the analysis of paintings from the Impressionist, Expressionist, Cubist, Abstract, and Surrealist schools. Its temporal boundaries extend from 1889 to 1946, and its geographical boundaries are Europe. The most important terms used in the research are defined as "manifestation," "intuition," and The second chapter, the theoretical ("psychological insight) .

framework, comprised two sections. The first section addressed the intellectual frameworks of the concept of psychological insight, while the second section examined psychological approaches in modern European painting. The theoretical framework concluded with a set of intellectual and structural indicators. The third chapter detailed the research procedures, including the research population (85)

paintings, the research sample (5) paintings selected purposively, the research instrument, and the research methodology .

Chapter Four included the research findings, conclusions, recommendations, and suggestions. Among the findings were the following:

1-The process of psychological exploration was clearly evident in modern European painting schools and constituted a central mechanism in constructing pictorial scenes by exploring inner worlds and revealing the depths of the self through painting, as demonstrated in all the examples in the research sample.

2-Modern European painting scenes achieved psychological exploration for both the artist and the viewer. The artist is liberated from internal pressures through symbolic expression, and the viewer finds in the artwork an opportunity to understand themselves, beginning to discover their repressed motives and feelings, thus creating a cycle of understanding and psychological catharsis for both parties, as demonstrated in all the examples in the research sample.

الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث

يُمثّل الفن أقدم أشكال النشاط الإنساني وأكثرها تعبيراً عن جوهر الوجود البشري، إذ رافق الإنسان منذ بداياته الأولى في رسوم الكهوف والنقوش والرموز التي حملت دلالات نفسية وروحية واجتماعية، فهو ليس مجرد نتاج جمالي أو وسيلة لإشباع الحس البصري فحسب، بل هو لغة كونية تعبُر عن مشاعر الإنسان وأفكاره وتصوراته تجاه ذاته والعالم من حوله وهو انعكاس عميق لحالات الإنسان النفسية والوجدانية فقد شكُل وسيطاً فاعلاً للتنفيس عن الإنفعالات والصراعات المكبوتة التي يصعب الإفصاح عنها بالكلمات.

فالتعبير الفني يمثل أسمى صور التواصل الإنساني، اذ يمنح الفرد القدرة على تجسيد مشاعره وأفكاره في صورة بصرية مرئية أو سمعية أو أدائية بحيث يصبح وسيلة للتواصل بين الفرد وذاته من جهة، وبين الفرد ومجتمعه من جهة أخرى، ومن أبرز مميزاته أنه يساعد على التفريغ الإنفعالي والتخلص من التوتر والضغوط النفسية هذا من جانب ومن جانب آخر فإنه يُسهم في تنمية الخيال والإبداع وصقل القدرات الإدراكية والجمالية، ليصبح الفن بذلك اداة للتوازن النفسي والتربية الجمالية، وهذا ما يفسر مفهوم الإستشفاف النفسي بالفن، فالعمل الفني كثيراً ما يكون إنعكاساً لإستشفاف الفنان لذاته أو للمجتمع من حوله، وهذا ما أثبتته الدراسات النفسية

والتربوية التي أكدت على أن الفن يمثل وسيلة علاجية فعالة، أو ما يُسمى بـ (علاج الروح بالفن) وبذلك يصبح الفن أداة استشفافية وجمالية في آنٍ واحد.

فالإشتشفاف يمثّل عملية (نفسية– جمالية) ترجع جذورها الفلسفية الى العصور القديمة التي أكّدت على تأثير الفن والجمال في تهدئة النفس وتنمية الذات، والسعي الى استكشاف أعماق الذات الإنسانية وكشف خفاياها من خلال التعبير الفني، وهو عملية مزدوجة تتيح للفنان التعبير عن ذاته الداخلية من جهة، وتتيح للمتلقي قراءة التجربة الفنية وفهم البعد النفسي الكامن وراءها من جهة أخرى، لفهم العلاقة بين الفن والنفس كونه يربط بين الإبداع الفني والصحة النفسية للفرد.

وقد تجلّى مفهوم الإستشفاف النفسي بشكل واضح وصريح في الفن مع أوائل القرن العشرين وبالتحديد مع تطور علم النفس الحديث وظهور نظريات التحليل النفسي حيث بدأ الفنانون وخصوصاً في اوروبا يتجهون نحو التعبير عن اللاوعي والمعاناة الداخلية والأزمات النفسية التي تُسهم في فهم الذات وتجاوز الصدمات والتخفيف من الضغوط المكبوتة متجاوزين التمثيل الواقعي الى التعبير الرمزي والذاتي وقد ساهم هذا التحوّل في جعل الرسم يمثل مساحة علاجية يتحقق فيها الشفاء سواء للفنان أو المتلقي على حدٍ سواء كنوع من البوح بالمشاعر والتخفيف من الضغوط النفسية وتحقيق التوازن الذاتي والعاطفي.

ومن هنا نشأت مشكلة البحث الحالي من خلال الإجابة على التساؤل التالي:

ما تجليات الإستشفاف النفسي في الرسم الأوربي الحديث؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه

تكمن أهمية البحث الحالي بالآتي:

١–تسليط الضوء على مفهوم الإستشفاف النفسي والتعرف على مكامن اشتغالاته في الرسم الأوربي الحديث.

٢– يكشف البحث الحالي عن دور الرسم الأوربي الحديث في تحقيق الإستشفاف النفسي والتأثير على المتلقي من خلال التأمل الذاتي وتهدئة العقل والتخلص من الطاقة السلبية.

٣–يساعد البحث الحالي على فهم العلاقة بين الفنون البصرية والعلوم النفسية وتعزيز الترابط بين فن الرسم والصحة النفسية من خلال اتاحة الفرصة للتعبير عن المشاعر التي يصعب التعبير عنها بالكلام.

٤–يفتح البحث الحالي أفقاً جديدة لتوظيف الفن كوسيلة علاجية وتربوية وانسانية من خلال التأكيد على ثقافة العلاج بالفن لتحقيق التوازن النفسي للفنان والمشاهد على حدٍ سواء.

وتتجلى الحاجة الى البحث الحالي في كونه يفيد الباحثين ومتذوقي الفن والمهتمين بالدراسات النفسية والتربوية والجمالية ولاسيما فيما يتعلق بالرسم الأوربي الحديث، كما تتعزز الحاجة للبحث من قبل الأخصائيين في مجال الطب النفسي كون العلاج بالفن أداة مكملة للعلاج النفسي، فضلاً عن انه يرفد المكتبات المحلية والعربية العامة والمتخصصة بجهد علمي متواضع في مجال فن الرسم.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى تعرّف تجلّيات الاستشفاف النفسي في الرسم الأوربي الحديث.

رابعاً: حدود البحث

١- الحدود الموضوعية: دراسة تجليات الإستشفاف النفسي في الرسم الأوروبي الحديث من خلال تحليل نماذج للوحات فنية للمدرسة (الانطباعية والتعبيرية والتكعيبية والتجريدية والسريالية).

٢- الحدود الزمانية: (١٨٨٩م- ١٩٤٦م)

٣- الحدود المكانية: اوروبا.

خامساً: تحديد المصطلحات

١- التجلي

في القرآن الكريم

- ورد في القرآن الكريم في قوله (تعالى): (فَلَما تَجَلّى رَبُّهُ للجبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا) (سورة الأعراف: الاية ١٤٣). وكذلك قوله (تعالى): (وَالنَّهارِ إذا تَجَلّى) (سورة الليل ، الاية ٢)، أي ظهر وبانَ.

لغة

- تجلّى الأمر تجلّياً أي إنكَشَفَ (١)، والجَلِي: نقيض الخفي، والجَلّية: الخبر اليقين، وجَلّية الأمر: حقيقته، ويقال: جلّى الشيء: أي كَشَفه، وهو يُجَلّي عن نفسه: أي يعبّر عن ضميره (٢).

- التجلّي: هو الكشف والإظهار، والجَلِي: الواضح، البيّن، وتجلّى فلاناً مكاناً: أي علاه (٣).

اصطلاحاً

- التجَلّي في الإصطلاح : معناه الظهور للعيان (٤).

- ورد مصطلح (التجلَي) في معجم اصطلاحات الصوفية على أنه: ما يظهر للقلوب من أنوار الغيوب. وهو على نوعين: الأول: هو التجلي الذاتي، تجلي الذات وحدها لذاتها، وهي الحضرة الإلهية. أما التجلي الثاني: هو الذي تظهر به أعيان الممكنات الثابتة التي هي شؤون الذات لذاته (٥).

اجرائياً

التجلي: هو الكشف عن المعاني الباطنية والحالات الشعورية التي يعيشها الرسام الاوربي الحديث من خلال أعماله الفنية التي تعكس حالته النفسية.

٢-الاستشفاف

لغة

- الإستشفاف من الفعل شَفّ، يَشفُّ، شفوفاً وشفيفاً، أي رَقّ حتى يمكن رؤية ما خلفه، وثوبٌ شَفٌ، أي ثوبٌ رقيقٌ، واستشفاف المعنى، تأمله والإمعان فيه، والإستشفاف من الشفافية أي نفاذ البصيرة الى ما هو خفي (٦).

اصطلاحاً

– الاستشفاف: قوة رؤية الأشياء أو الحوادث غير المنظورة (المكاشفة الباطنية)، وهو فعل الإدراك الذي يشبه أن يكون بصرياً، ويكون مطابقاً الى حد ما لشيء بعيد، وهو من ضروب الإحساس الخارق الخفي(٧)

– الإستشفاف: منهج يعتمد على التأمل الذاتي للحالات الشعورية التي يحس بها الفرد والنفاذية الى دخائل الأمور (٨).

٣– الإستشفاف النفسي

اصطلاحاً

– يُعرّف الإستشفاف النفسي: بأنه استخدام علاجي للأفراد الذين يعانون من اضطرابات نفسية، أو الأفراد الذين يبحثون عن التنمية الشخصية، وتعزيز القدرات المعرفية، والتمتع بمباهج الحياة (٩).

– الإستشفاف النفسي بالفن: نوع من العلاج النفسي الذي يستند الى الفن بمختلف صوره وأشكاله، يعكس من خلاله الفرد شعوره الإنفعالي والتعبيري بممارسة نشاطه الفني (١٠).

اجرائياً

الإستشفاف النفسي: هو آلية تعتمد على مبدأ التفريغ الإنفعالي والمعالجة الذاتية التي تسمح للرسام الحديث بإستشفاف حالته النفسية وترجمتها الى صورة جمالية، لخفض مستوى الأزمات النفسية، وحلّها حلاً ايجابياً، لمنحه شيئاً من الراحة والهدوء والتوازن الذاتي.

الفصل الثاني/ الإطار النظري

المبحث الأول: الأطر الفكرية لمفهوم الإستشفاف النفسي

يُعد مفهوم الإستشفاف النفسي من المفاهيم التي تشكّلت عبر مسار معرفي طويل يجمع ما بين الفلسفة وعلم النفس، فمن الجانب الفلسفي نجد أن لهذا المفهوم إمتداد وجذور فلسفية ترجع الى فكرة قديمة ترى أن الجمال والفن يمثلان أدوات لشفاء الروح وإستعادة التوازن الداخلي، إذ رأى **(أفلاطون)** (٤٢٧– ٣٤٧ ق.م) أن إضطراب النفس هو نتيجة إختلال بين أجزائها، وأن إستعادة توازنها يمثّل شكلاً من أشكال الشفاء النفسي، فعلى الرغم من تحفّظه على الفن أحياناً، الاّ أن فلسفته الجمالية أكدت على ضرورة وجود إنسجام بين السلوك والفن لخدمة المجتمع، وأن طرده للفنانين والشعراء من جمهوريته لا يعني عدم إحترامه للفن، بل على العكس من ذلك، إذ كان موقفه ملتزماً بأهمية الفن في الحياة الإنسانية، فالفن عنده يمثّل الصعود من المحسوس الى المعقول، وكأنه الوسيلة المثالية لتطهير النفس وتنقية الروح، وهنا تلتقي رؤيته مع مفاهيم الإستشفاف النفسي، لذا أقرّ بقدرة الموسيقى والإيقاع في تهذيب النفس وتزكيتها (١١).

كما لم يختلف **(أرسطو)** (٣٨٤– ٣٢٢ ق.م) عن أستاذه (افلاطون) في تأكيده على أهمية الفنون في تربية وتهذيب النفس الإنسانية، ويعتبر من أوائل الذين وضعوا أساساً فلسفياً لفكرة الإستشفاف النفسي، أذ رأى (أرسطو) أن لممارسة الفنون أهمية في تصفية الإنفعالات الضارة بالنفس الإنسانية، وتنظيماً للمشاعر

المضطربة تحت ما يسمى بالتطهير، وقد إستعار (أرسطو) هذا المفهوم من (إفلاطون) الاّ أنه أسبغ عليه معنىً جديداً من خلال إستعماله من وجهة فسيولوجية طبية (١٢). فيُعد (أرسطو) أول من طرح مفهوم التطهير بمعنى الإنفعال الذي يحرّر النفس من المشاعر الضارة والشحنات المكبوتة، وقد أكد في كتابه (فن الشعر) على التطهير الإنفعالي عبر التراجيديا، كما ربط في كتابه (السياسة) ما بين التطهير وممارسة الفنون من منظور طبي علاجي، وأن هذه العملية لا تتوقف عند الفنان فحسب، بل تحقق المتعة للمتلقي أيضاً، فإلى جانب المتعة الجمالية من ممارسة الفنون، هنالك المتعة النفسية التي تتولد من عملية التطهير (١٣).

وفي الفلسفة الحديثة نجد أن **(كانت)** (١٧٢٤- ١٨٠٤م) قد قدّم أسساً فكرية عميقة عن مفهوم الإستشفاف النفسي، ساهمت لاحقاً في تشكّل هذا المفهوم في علم النفس والفلسفة الجمالية، إذ ربط التجربة الفنية بالإنسجام ما بين العقل والوجدان، مما ينتج عنه حالة نفسية متوازنة، وهذه الفكرة تقترب من جوهر الإستشفاف النفسي بوصفه إعادة لتوازن الذات الإنسانية، ويرى (كانت) أن الفنان الأصيل يكشف عن حقيقته الداخلية في عمله الفني أولاً، ويحقق سعادة أو لذة تأملية للمتلقي ثانياً، وهو بهذا يفترض أن العمل الفني لابد أن يخضع للتأليف والتوافق بين الخيال والفهم وهي عملية ينتج عنها الشعور باللذة والرضا (١٤).

كما رأى **(شوبنهاور)** (١٧٨٨- ١٨٦٠م) أن ممارسة الفن والتأمل الجمالي يخفّفان من سطوة الإرادة التي تمثّل مصدر المعاناة والألم الإنساني، فغاية الفن عند (شوبنهاور) هي الوصول الى نوع من الفناء التام أو الغبطة الشاملة التي تحقق إرادة الفنان وهذا يمثل أداةً لتحقيق الإستشفاف النفسي، لأن الفنان يحاول من خلال عمله الفني أن يتخلص من إرادة الحياة وقيودها، ومن كل رغبة تعكّر صفوة التأمل الفكري والذهني لديه، ويحدّد (شوبنهاور) طريقين للتخلص من عبودية الإرادة وتحرير النفس وسموّها، الأول: وقتي ويتمثّل بطريق الفن والتأمل الجمالي، والثاني: يكون أكثر دواماً وهو طريق الأخلاق والزهد والفضيلة (١٥).

وقد كان لمفهوم الاستشفاف النفسي ملامح واضحة في فلسفة **(كروتشه)** (١٨٦٦- ١٩٥٢م) في الفن والتعبير، فقد أكدّ (كروتشه) على أن الفن حدس وتعبير، والمشاعر المكبوتة تكون مصدراً للتوتر والقلق، ولا يمكن الإستشفاء من هذا الشعور الاّ عبر ممارسة الفن، فالتعبير الفني يُنقّي التجربة الشعورية ويمنحها وضوحاً، والعمل الفني عند (كروتشه) يمثّل حدس وتعبير لعاطفة بعينها، فما اللوحة أو الأصوات أو الكلمات المكتوبة سوى مساعدات سببية تُعين الآخرين على أن يحدسوا الحدس نفسه (١٦). "والفنان إنما يقدّم صورة أو خيالاً، والذي يتذوق الفن يدور بطرفه الى النقطة التي دلّه عليها الفنان، وينظر من النافذة التي هيّأها له، واذا به يعيد تكوين هذه الصورة في نفسه" (١٧).

ومع تطور الفكر الإنساني إنتقل مفهوم الإستشفاف النفسي من البعد الفلسفي الى البعد النفسي، وأُستخدم مصطلح الإستشفاف في علم النفس لوصف القدرة على قراءة الإشارات غير اللفظية، وربطها بالحالة العاطفية أو الذهنية للطرف الآخر، فهو نوع من الحدس النفسي أو الفهم العميق لما يدور داخل النفس الإنسانية، وقد حاولت عدة نظريات نفسية تفسير هذا المصطلح من زوايا مختلفة من أبرزها **(نظرية التحليل النفسي)** لعالم النفس **(فرويد)**(١٨٥٦-١٩٣٩م) الذي رأى أن بعض الإستشفافات قد تأتي من اللاوعي (الضمير الباطن)،

حيث تُخزن الخبرات والمشاعر والرغبات المكبوتة، فتلتقطها النفس من دون وعي وتحولها الى احساس داخلي، ورأى (فرويد) أن في الفن وسيلة لتحقيق الرغبات التي أحبطها الواقع إما بالعوائق الخارجية وإما بالمثبطات الأخلاقية، فالفن إذن هو وسيلة من وسائل الحفاظ على الحياة ، والفنان أساساً هو إنسان يبتعد عن الواقع لأنه لا يستطيع أن يتخلى عن إشباع غرائزه التي تتطلب الإشباع بأن يستفيد من بعض المواهب الخاصة لديه في تعديل تخيلاته إلى حقائق من نوع جديد يتم تقويمها بواسطة الآخرين على أنها انعكاسات ثرية للواقع (١٨).

فيما يتحقق الإستشفاف النفسي في **(نظرية اللاوعي الجمعي)** لـ **(كارل يونغ)** (١٨٧٥-١٩٦١م) من خلال الإتصال الرمزي بين وعي الفرد واللاوعي الجمعي الذي يحتوي على صور ورموز بدائية، فيظهر الإستشفاف كنوع من الرؤية الداخلية أو الحدس العميق المتصل بمصدر انساني كوني، حيث أكد (يونغ) بأن اللاشعور الجمعي هو المنبع الأساسي للأعمال الأدبية والفنيّة، والبَوْتقة التي تنصهر فيها كلّ النماذج البدائية والرّواسب القديمة، والتّراكمات الموروثة والأفكار الأولى. ومنه ينطلق (يونغ) في تفسير عمليّة الإستشفاف النفسي بصورة عامة، فهذه العملية تتمّ في تصوّره باستشارة النماذج الرئيسة المتراكمة في اللاّشعور الجمعي، وهذا ما يسبّب اضطراباً نفسيّاً لدى الفنّان، فيحاول إيجاد اتزّانٍ جديدٍ لنفسه (١٩).

أما **(نظرية علم النفس الفردي)** لـ **(ادلر)** (١٨٧٠-١٩٣٧م) فتفسّر الإستشفاف النفسي بأنه قدرة الشخص على فهم ذاته ودوافعه اللاواعية بعمق، وفهم المشاعر العميقة للشعور بالنقص أو الضعف، وكيفية تعويضها بالسعي للتفوق أو السيطرة، فالدافع الأساس للسلوك هو الكفاح من اجل التفوق (Striving of Superiority) النابع من الشعور بالنقص ، إذ عدّ هذا الكفاح القوة الحقيقية التي تكمن خلف كل أنواع السلوك والتي بواسطتها يستطيع الفرد أن يتغلّب على نقصه ويحل مشكلاته ويحسّن قدراته ويستثمرها إلى أقصى حد ممكن، فكل سلوك انساني له غاية والإستشفاف يعني ادراك تلك الغاية المخفية (٢٠).

فيما أكّدت **(النظرية الإنسانية)** لـ **(كارل روجرز)** (١٩٠٢- ١٩٨٧م) على خبرات الأشخاص ومشاعرهم وقيمهم، وقد لاقت هذه النظرية ترحيباً وإقبالاً كبيرين من قبل المعالجين النفسيين لأنها تؤكد على أن البشر عقلانيون واجتماعيون ويتحركون الى الأمام، وان لديهم القدرة على الإبتعاد عن حالة عدم التوافق والإقتراب من حالة التوافق النفسي، أي أنهم يستشفون أنفسهم بأنفسهم، وقد فُسّر الإستشفاف النفسي وفقاً لهذه النظرية على أنه نوع من الحدس الإنساني المتقدم الذي يعبّر عن انسجام الفرد مع ذاته ومشاعره وقدرته على الإحساس بالآخرين من خلال التعاطف العميق مع الطرف الآخر، وأكدت على أهمية النزعة الإنسانية في تحقيق الذات وتشكيل الشخصية، لأن لدى الإنسان ميولاً فطرية تدفعه نحو الإبداع والقدرة على التغيير الإيجابي(٢١).

أما **(نظرية علم النفس المعرفي)** فقد أكدت على أن البنية الداخلية للفرد وما يتخللها من عمليات هي الأساس في تفسير الظواهر النفسية، ووفقاً لذلك فسّروا الإستشفاف النفسي على أنه معالجة سريعة ولا واعية للمعلومات استناداً الى خبرات سابقة، ينتج عنها إحساس فوري دون وعي بالسبب، فالعقل يعالج كماً هائلاً من المعلومات المخزونة في الذاكرة، وعندما تتقاطع خبرات سابقة مع تجربة حاضرة، يظهر الإحساس الحدسي أو الإستشفافي (٢٢).

وعلى ضوء ما سبق عرضه من طروحات وآراء فلسفية ونفسية حول مفهوم الإستشفاف، تستنبط (الباحثة) نوعين من الإستشفاف ينبعان من تفاعل الذات مع الرموز والذكريات واستجابات اللاوعي التي تظهر عبر مستويات متعددة من الإدراك والتأويل الإنفعالي وهما: (الإستشفاف الحدسي) الذي يسعى الى عملية التطهير وتزكية النفس والسمو الروحي، و (الاستشفاف الوجداني) الذي يسعى الى فهم الصراعات النفسية والتنفيس عن المشاعر المكبوتة وتنظيم الإنفعالات الداخلية، وبالتالي الوصول الى حالة من التوازن الذاتي والتوافق النفسي.

ويقترب مفهوم الاستشفاف النفسي من مفهوم الاستبصار، والذي يعني ادراك الشخص لذاته ادراكاً مباشراً، أو لحالاته الشعورية، أو لغيره من العقول، أو للعالم الخارجي، أو للقيم والحقائق العقلية، وهي المعرفة التي لا يمكن التعبير عنها بواسطة الألفاظ، وانما تتم بانتزاع المعنى النفسي من العناصر الشيئية (٢٣). ويشير هذا المصطلح بشكل عام الى عملية الفهم أو الادراك الحدسي للطبيعة الداخلية لشيء ما، وهناك معانٍ عديدة أكثر تحديداً، منها اثنان يرتبطان بالاستبصار الشخصي أولهما: عملية وعي ذاتي (معرفة ذاتية) أو فهم ذاتي في مواقف الحياة العادية، والثانية: في مجال العلاج النفسي حيث يشير المصطلح الى عملية فهم المرء لحالته العقلية أو الإنفعالية التي لم يكن يفهمها من قبل بمثل هذا القدر من الوضوح. من هنا نلمح تمييزاً بين الاستبصار العقلي الذي هو نوع من الفهم النظري لحالة المرء أو لعملياته ونشاطاته السيكولوجية، والتي من الممكن أن تضل تلك العمليات أو النشاطات غريبة أو مغتربة عن ذاته، وبين الاستبصار الإنفعالي الذي يعتبر الفهم الحقيقي العميق لهذه الذات (٢٤).

لذا فالاستشفاف النفسي ينبع من فهم الفرد لذاته ومعرفته بحقيقتها، فيقال إن هذا الفرد مستبصر بذاته، أي على وعي أنه بحاجة الى أن يستشف نفسه من خلال التعبير عما في داخله، وحل مشكلاته بنجاح بعد أن يستبصر عناصرها المختلفة ويكتشف العلاقات المتبادلة بينها فيعيد ترتيبها بما يكفل له الحل الصحيح(٢٥).

ووفقاً للمعطيات السابقة يتضح أن مفهوم الإستشفاف مرتبط بالحالة النفسية والعقلية للفرد وبشخصيته وثقافته وعقيدته واسلوب حياته واحتياجاته المادية والنفسية، فالمعنى هو فكرة ذات مضمون وجداني في لحظة معينة لمؤثر نفسي، أدى الى خلل في التوازن، ولابد من حفظ التوازن من خلال ايجاد بديل مقبول يجسّد المشاعر السلبية من خلال التعبير عنها بصور مختلفة أبرزها التعبير الفني الذي يتيح لنا معرفة كل ما نحتاجه للشفاء والتحول والفهم مدى الحياة (٢٦).

وبناءً على ما تقدّم ترى الباحثة ان الاستشفاف النفسي يتجسّد من خلال الإنخراط في الممارسة الفنية والإبداع البصري، اذ يُعبّر الفنان عن عالمه العاطفي من خلال ممارسة الفن، ويسمح للمتلقي أو القارئ بالمرور عبر عالمه الداخلي ايضاً. اذ تُعتبر الصور والرموز الفنية ناقلات للعواطف والمشاعر الداخلية. وبهذا يُمكن للفن ان يقدم حلولاً للمشكلات التربوية والنفسية للإنسان. فهو علاجًا للروح، ووسيلة للتخفيف والتطهير النفسي والذهني.

المبحث الثاني: المقاربات النفسية في مدارس الرسم الأوربي الحديث

أثّرت الحداثة بنزعتها المتغيرة والتي ترمي الى التجديد على مجالات الحياة العامة، كالسياسة والإقتصاد والفن والأدب وفروع الثقافة الأخرى، فعلى الصعيد الفني وبالتحديد فن الرسم، فقد تأثر الرسم الحديث بنزعة الحداثة، وشهد تحولات كثيرة تمثّلت بتياراته المتعددة، إذ أصبح لكل تيار اسلوبه الخاص الذي يعمل على أساسه ضمن إطار نزعة الحداثة، كون الحداثة جاءت بطرق جديدة من المعرفة، هدفها الإنتقال من المعرفة التقليدية الى المعرفة الجديدة القائمة على التطور والتقنية.

ومن أبرز سمات الحضارة الغربية شيوع القلق والحيرة والارتباك بين الناس، وذلك من أثر الحروب والتغيرات الإجتماعية السريعة والشاملة التي تمخضت عنها هزّات اقتصادية عنيفة، واضطرابات في العلاقات السياسية بين الأمم، وصراعات ثقافية وآيديولوجية، وتقدم صناعي وتكنولوجي لم يسبق له مثيل، وبعبارة أخرى مرَّ الناس بألوان شتى من الأزمات والتجارب القاسية، ومن المعروف أن مراحل الأزمات مراحل تغيير عنيف في معتقدات الأفراد وإتجاهاتهم النفسية، لأن التغيّر السريع والمتلاحق لم تستطع قدرة الإنسان أن تسايره، فلا عجب إذن إذا إقترنت هذه الحضارة باعتلال الصحة النفسية وإختلالها وشيوع الإضطرابات النفسية، ومن هنا بدت الحاجة ماسة الى تحصين الإنسان ووقايته من شر هذه الحضارة التي لم تزوده بأساس ثابت للطمأنينة والإستقرار، وهذا ما ألقى بظلاله على تيارات الرسم الأوربي الحديث (٢٧).

ووفقاً لذلك فقد حوّل فنانو الحداثة أزماتهم النفسية الى أدوات فنية عبر آليات دفاعية لا شعورية كوسيلة لخفض القلق والتوترات المصاحبة للأزمات النفسية على اختلاف أنواعها ومصادرها، فهي تهوّن من وطأة العقبات المادية والمعنوية التي تعترض الفرد، وتقيه من مشاعر النقص والذنب، وبعبارة أخرى فهي ذرائع تقي الفرد من الآلام التي تأتيه من نفسه ومن الناس والعالم الخارجي، ومن ثم فهي تعينه على تحمل أعباء الحياة وصدماتها وتهبه شيئاً من الراحة والهدوء ولو بصورة وقتية (٢٨). ومن هنا ستستعرض الباحثة أبرز المقاربات النفسية لحركات الرسم الأوربي الحديث وكالآتي:

١- الرومانتيكية وآليات الإستشفاف النفسي

ظهرت الرومانتيكية كحركة فنية في أواخر القرن الثامن عشر في حوالي (١٨٢٠م) كردة فعل على الكلاسيكية المحدثة، وقد برزت هذه الحركة في مجال الأدب والفن في كل من المانيا وفرنسا وأسبانيا وانكلترا، وقد مثّلت تحولاً هاماً في الرسم الأوربي الحديث، مقترحةً حلولاً جديدة لظاهرة العمل الفني من ناحية التركيز على المشاعر والخيال الإنساني وسلطة الذات، اذ أصبحت الرومانتيكية تؤمن ان للقلب دواعيه التي ليس بمقدور العقل القيام بها (٢٩).

وقد ساد عند فنانو الرومانتيكية غلبة العاطفة على الفكر، ودور الإنفعال والحرية في الثورة على العراقيل التي يضعها العقل، ومن أبرز من نادى بذلك (جيريكو) (١٧٩١- ١٨٢٤م) الذي دعا الى ترك الكلاسيكية المحدثة، وأشهر أعماله (طوف الميدوزا) شكل (١) التي مثّلت قمة الفن الرومانتيكي، حيث جسّد فيها الفنان مأساة البحّارة الذين غرقوا بسبب الطوف الذي لحق بهم، ومن جانب آخر مثّل (ديلاكروا) (١٧٩٨- ١٨٦٣م)

رمزاً للرومانتيكية حيث استطاع أن يثبت دعائم هذه الحركة، ومن أشهر أعماله (مذبحة ساقز) شكل (٢) والتي صوّر فيها مشهداً من المجازر التي ارتكبها الأتراك في الجزيرة اليونانية الصغيرة. فضلاً عن الفنان (غويا) (١٧٤٦– ١٨٢٨م) الذي جسّد بشاعات الحرب في أعماله (٣٠).

شكل (١) طوف الميدوزا– جيريكو

شكل (٢) مذبحة ساقز– ديلاكروا

لذا فقد حلّت النزعة العاطفية محل المذهب العقلاني في الرومانتيكية، إضافة الى أنها تحرّت الغوامض جاعلةً من اللون الهدف الرئيسي بدلاً من الشكل النحتي الذي كان سائداً في الكلاسيكية المحدثة ، اذ أصبح اللون معياراً أساسياً لبناء اللوحة الرومانتيكية وفقاً لتناغم لوني، بعيداً عن التجسيم والعلاقات التشكيلية المبنية على الخط، وهكذا فقد عبّرت الرومانتيكية عن مجمل الطاقات الإنفعالية والعاطفية التي تؤمن بمكانة القلب وتصور المشاعر الإنسانية (٣١).

ووفقاً لما تقدّم تجد الباحثة أن المقاربات الوجدانية لفعل الإستشفاف النفسي في نتاجات الرومانتيكية، كانت تعمّق الصلة ببواعث النزعة الإنسانية، وإثارة المدرك الوجداني للفكرة والحدث وفقاً لضرورات البحث الجمالي.

٢– الإنطباعية والتنافذ القيمي للون

ظهرت الإنطباعية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ما بين حوالي (١٨٧٠– ١٨٨٠م) نتيجة تظافر عوامل عدة ساهمت في بلورتها، منها أن القرن التاسع عشر إشتهر باختراع الكهرباء والمغناطيسية والتصوير الفوتوغرافي، والذي أخذ عنه الإنطباعيون فكرة تسجيل اللحظة، إضافة الى طروحات العالم الفيزيائي (اسحاق نيوتن) (١٦٤٢– ١٧٢٧) حول ميكانيكية الرؤية، من خلال إيضاح العلاقة بين شبكية العين وأشعة الضوء (٣٢).

ومن أهم الخصائص التي تميّز بها الرسم الإنطباعي هي إهمال عنصر الخط ، والإهتمام بنقل الإنعكاسات البصرية من النور الذي يشع عن الألوان في الطبيعة، فضلاً عن إستخدام الألوان الصافية (بدون مزج) على شكل لمسات صغيرة، وإستخدام الألوان المكملة للتعبير عن الظلال، فالأصفر يكمله البنفسجي، والبرتقالي يكمله الأزرق وهكذا، فلم يكن الفنان بذلك مضطراً الى إخفاء آثار ريشته، بل إعتمد على السكين أو

على أصابعه، ولم يعد الإنطباعيون يهتمون بالموضوع، فالمهم لديهم هو نقل الإحساسات البصرية التي تتبدل باستمرار نتيجة لتبدل الضوء الساقط عليها، من هنا يتضح أن الانطباعية اتجاه جمالي يقدم متعة حسية ورؤى جمالية تصوّر جوهر الوجود المتغير(٣٣).

ومن أشهر فنانو الإنطباعية الذين جسدوا انفعالاتهم النفسية بهيئة صور جمالية (مانيه) (١٨٣٢- ١٨٨٣م)، و(سيزان) (١٨٣٩- ١٩٠٦م) الذي يُعد من أشهر المبدعين الذين ساهموا في بلورة الحركة الثورية للفن الحديث ومن أشهر أعماله المزهرية الزرقاء شكل (٣)، وكذلك (مونيه) (١٨٤٠- ١٩٢٦م)، والذي يُعد من أقوى زعماء الإنطباعية، ومن أشهر أعماله (انطباع شروق الشمس) شكل (٤)، والتي كانت الأصل في تسمية الإنطباعية بهذا الإسم (٣٤).

شكل (٣) المزهرية الزرقاء– بول سيزان

شكل (٤) انطباع شروق الشمس– مونيه

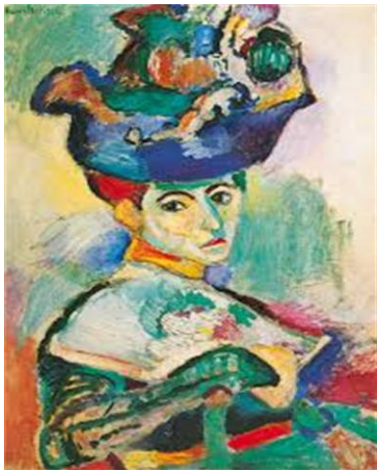
وهكذا كانت الإنطباعية حسب وجهة نظر الباحثة تعلّل طاقة الإستشفاف ومعطياتها التحليلية وتحديداً في تعاملها مع الألوان على المستوى البصري للمشهد التصويري وما تحققه من تدفّق للشعور الحسي تجاه الأشكال والعناصر والرموز الممثلة للمناظر الطبيعية.

٣- الوحوشية وطاقة التغريب النفسي

ظهرت الوحوشية كحركة فنية ما بين عام (١٩٠٥- ١٩٠٩)، وقد مهّد لظهورها مجموعة من الفنانين أمثال (ماتيس، غويا، فلامنك، كوكان، واندريه ديران)، وأصل التسمية يعود الى ما أطلقه الناقد (لويس فوكسيل) حينما شاهد أعمال الوحوشيين في معرض الخريف فوصفها بقوله: (قفص الوحوش)(٣٥).

إعتمدت الوحوشية في إسلوبها مبدأ التبسيط، لكي يخفف الفنان من صعوبة فهم ما يرسمه، وكذلك مبدأ العفوية والمرونة، والإبتعاد عن قواعد المنظور، والمحافظة على حسهم الغنائي، فهي مثّلت فناً شكلياً لا يهتم كثيراً بالمضمون بقدر إهتمامه باللون والرمز، واستخدموا الألوان الصارخة كما تخرج من الأنبوب كوسيلة للتعبير النفسي، كما تمكنوا من تحريف الأشكال بحرية باذلين جهدهم للتعبير عن نزعاتهم الفطرية، فالمبالغة وتحرير الشكل من ملامحه الواقعية، والتشويه وعدم إعتماد النسب التشريحية والمنطقية للأشكال، جعلت من

المنجز الفني لهذه المدرسة أن يتسم بمعطيات دلالية خارج حدود المظاهر الحسية، كما في الشكل (٥) والشكل (٦)، وقد أكد (ماتيس) ذلك بقوله: (التعبير هو ما أهدفه قبل كل شيء... فأنا لا يمكنني الفصل بين الإحساس الذي أكنه للحياة وبين طريقتي في التعبير عنه) (٣٦).



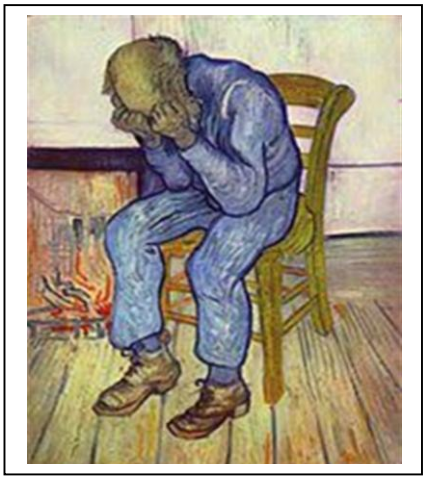
شكل (٥) إمرأة ذات قبعة- ماتيس

شكل (٦) رجل في الإستوديو- ديران

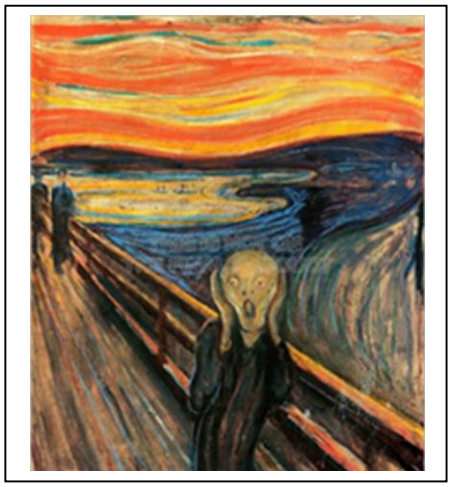
٤- التعبيرية وبواعث الإستشفاف

ظهرت التعبيرية في ألمانيا في حوالي عام (١٩٠٥م)، وكانت مظهراً قوياً من مظاهر الحياة والطبيعة والتقاليد الفنية في ألمانيا، وقد ركزت على تجسيد المشاعر الذاتية للفنان، واعتمدت على الإنفعالات الحادة والتخيلات والمشاعر والأحاسيس الخاصة بالفنان، فهي لم تخضع لإسلوب محدد، بل أخذ كل فنان فيها يعبّر عن اسلوبه الخاص بما يتلائم مع أفكاره وانفعالاته، لذا فقد اهتم فنانوها بالمخيلة، إضافة الى إهتمامهم بالجوانب الإنسانية والتعبيرية، حين اتبعت بدورها تقنية تقوم على تشويه الأشكال وعنف اللون اللاواقعي، والطريقة العفوية في الرسم والتي تلتقي مع الفنون البدائية وفنون الأطفال من حيث خضوعها لهيمنة الحس لا العقل، وبحثها عن التعبير الآني والمباشر (٣٧).

ويعد الرسام الهولندي (فان كوخ) (١٨٤٣- ١٨٩٠م) الأب الروحي للتعبيريين الذي حقق أروع الأمثلة على تعاطف الفنان مع الموضوع، وعبّر عن إنفعالاته بأقوى توتر عرفه تاريخ الفن، ومن أشهر أعماله (ليلة نجومية ، وغربان فوق الحقل، وعلى عتبة الخلود) شكل (٧) إضافة الى الفنان النرويجي (إدورد مونش) (١٨٦٣- ١٩٤٤م) الذي أصبح رائداً للفن التعبيري مع أوائل القرن العشرين وكان انفعالياً في اسلوبه (٣٨). ومن أشهر أعماله (الصرخة) شكل (٨).



شكل (٧) على عتبة الخلود- فان كوخ



شكل (٨) الصرخة- مونش

وانبثق من هذه الحركة تياران مهمان على شكل جماعتين وهما (جماعة الجسر) التي تشكلت عام (١٩٠٥)، والتي إهتمت بالألوان القوية والتحريف والإبتعاد عن الطبيعة ومن أبرز فنانيها (أميل نولدة، وماكس بشتين)، وجماعة (الفارس الأزرق) التي تشكلت في عام (١٩١٠)، ومن أهم فنانيها (كاندنسكي، بيكابيا، وفرانز مارك)، وقد اتسم اسلوبهم بالكثافة البصرية ، إذ استخدموا الأشكال المشوهة والخطوط المتعرجة وحركة الفرشاة السريعة المحملة بالألوان الصريحة للتعبير عن مشاعرهم الهيّاجة، وقد جسّدت الكثير من أعمالهم حالة الإحباط والقلق والسخط من الحياة الحديثة (٣٩).

ولعلّ التعبيرية حسب رأي الباحثة كانت تمثّل سياقاً إستشفافياً فاعلاً، يحمل في طياته طاقة الإنفعال والتعبير الذاتي، فالنفس الإنسانية والمشاعر المحمّلة بالقلق والإنعكاسات النفسية تمتزج مع مساحات التعبير النفسي لتحقق عمقاً للأفعال العفوية والتلقائية على مساحة السطح البصري.

٥- التكعيبية وسياقات الشكل الهندسي

مثّلت التكعيبية أبرز الحركات الفنية التي ظهرت في الربع الأول من القرن العشرين في حوالي عام (١٩٠٧م)، كونها تخطّت المفاهيم التقليدية السابقة لها، فقد جاءت هذه الحركة كردة فعل على التيارات السابقة التي كانت تُعنى بالظواهر والوقائع المرئية التي تفسّر الحقيقة بعيداً عن كل تفكير تجريدي في الأسباب المطلقة، لذا فقد عمدت التكعيبية الى إعادة بناء فضاء اللوحة على أسس جديدة ومتينة بعيداً عن الأساليب التي لجأ اليها الإنطباعيين والوحشيين والتعبيريين، من خلال تقسيم الأشكال الطبيعية الى مساحات مسطحة للتعبير عن حقيقة مطلقة، مدّعيةً بذلك أنها تُعطي صورة للموضوع أكثر موضوعية من مجرد التوقف على مظاهره الخارجية، لذلك لجأت الى استخدام الأشكال الهندسية، كما عمد التكعيبيون الى التقشف اللوني بعيداً عن المظاهر البرّاقة، فقد إقتصروا على الألوان الحيادية والغامقة كالبني الغامق والأخضر الداكن والرمادي، والتزمت بالخطوط والزوايا الحادة (٤٠).

ومن أبرز روّاد التكعيبية (بيكاسو) (١٨٨١- ١٩٧٣م) الذي مرّ فنّه بمراحل إذ بدأ واقعياً ثم إنتقل الى المرحلة الزرقاء ثم الى المرحلة الوردية ومن ثم لجأ الى الإسلوب التكعيبي، ومن أشهر أعماله (آنسات أفينون، والمرأة الباكية) شكل (٩). ويُعد (جورج براك)(١٨٨٢- ١٩٦٣م) أيضاً من أشهر فناني التكعيبية وقد إنتقل في إسلوبه من الواقعية الى الإنطباعية ثم إلى الوحوشية وأخيراً إلى التكعيبية (٤١) . شكل (١٠).

شكل (٩) المرأة الباكية- بيكاسو

شكل (١٠) طبيعة صامتة- جورج براك

وقد مرّت التكعيبية بثلاث مراحل، الأولى المرحلة التمهيدية (١٩٠٧- ١٩٠٩م)، وهي تعتمد على إعادة الأشكال الى حجومها الأساسية، كالأسطوانات والمخاريط والكرات وتسمى بالمرحلة النحتية، أما المرحلة الثانية هي المرحلة التحليلية (١٩٠٩- ١٩١٢م) وفيها تحوّلت المكعبات الى سطوح منبسطة متداخلة بحيث يمكن النظر الى الأشكال من جوانب متعددة، بينما عُرفت المرحلة الثالثة بالمرحلة التركيبية (١٩١٢- ١٩٢٥م)، والتي تمثّلت بلصق الأشياء على اللوحة بدلاً من استعارتها وقد سميت هذه الطريقة بالتلصيق أو الكولاج (٤٢).

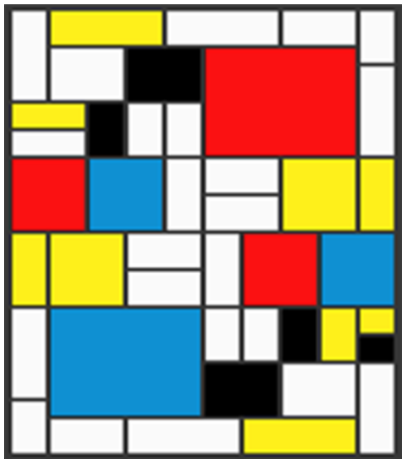
٦- التجريدية والخطاب اللامرئي

ظهرت التجريدية كتيار فني في عام (١٩١١)، وقد عبّر هذا الإتجاه عن الشكل النقي المجرد الخالي من التفاصيل المحسوسة، والذي لا ينطوي الى أي صلة بالعالم الواقعي، واتسم الفن التجريدي بسمات مميزة كونه مثّل خروجاً عن المألوف الطبيعي، واقترانه بالقيم الروحية، وابتعاده عن الأشكال المادية، وميله الى تجريد الخط واللون والشكل والإكتفاء ببعض الرموز الدالة عليه (٤٣).

وللتجريدية اتجاهان تمثّل الإتجاه الأول بالتجريدية الغنائية ورائدها الفنان الروسي (كاندنسكي) (١٨٦٦- ١٩٤٤م) الذي جسّد من خلالها العاطفة الغنائية، حيث الإسلوب العفوي والخطوط والألوان الجريئة وغير المقيدة وضربات الفرشاة القوية، شكل (١١) والذي قدّم أول عمل مجرد، وكان له تأثير كبير على الفن، خصوصاً عندما نشر كتابه (الروحي في الفن)، حيث أكّد على ما يسمى بالضرورة الداخلية، والتي يعبّر عنها الفنان باللون والخط والأشكال التلقائية (٤٤). أما الإتجاه الثاني فتمثّل بالتجريدية الهندسية ورائدها الفنان الهولندي

(موندريان) (١٨٧٢- ١٩٤٤) الذي كان متأثراً جداً بالتكعيبية، ثم اتجه الى التجريدية العقلانية التي يستند فيها على علاقة جمالية بين الخطوط الأفقية والشاقولية شكل (١٢)، وفق قواعد رياضية دقيقة وهذا ما انعكس على العلاقات القائمة بين الخطوط والألوان والزوايا (٤٥).

شكل (١١) تكوين – كاندنسكي



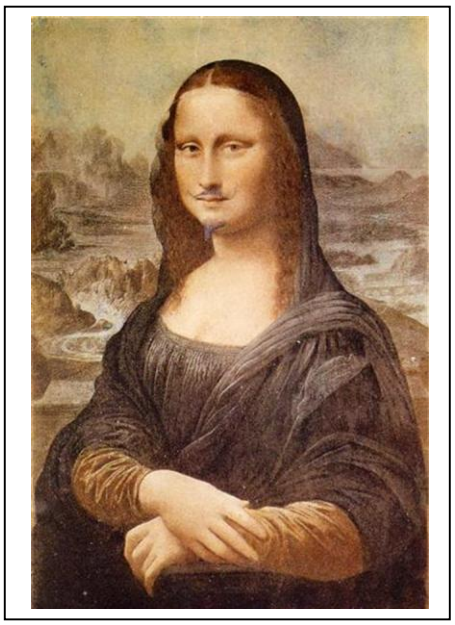
شكل (١٢) تجريد – موندريان

٧- الدادائية وفاعلية القبح

ظهرت الدادائية عام (١٩١٦) كردة فعل على الحرب العالمية الأولى، حيث عانت الشعوب من انهيار أدى الى فقدان التوازن الإجتماعي وغربة الذات وضياعها فكانت محنة نفسية وفكرية واقتصادية، مما أدى الى انعكاس آثارها على الفن، فانبثقت الدادائية تعبيراً عن الواقع السياسي والإجتماعي وثورة على ما كان مألوفاً، فهي لا تشكل اتجاهاً فنياً محدداً، لأن فنانيها لم يتبعوا منهجاً محدداً للتعبير عن آرائهم، بل لجأوا الى كل الوسائل التي يمكن أن تخطر ببالهم، بما في ذلك الهدم والتخريب والتشويه، كما لجأوا الى تأليف لوحاتهم من موضوعات وعناصر ومفردات أثارت الرأي العام، لكونها غير مألوفة في المجال الفني، كما في الشكل (١٣)، لذا فقد دعت الدادائية الى الفوضوية والعبث واللامبالاة وثورة الفنان ضد الواقع والخروج عن المألوف (٤٦). ومن أبرز فناني الدادائية (دوشامب) الذي استخدم الأشياء الجاهزة في نتاجاته وعمد الى مبدأ التشويه كما في لوحته (الموناليزا لها شارب) شكل (١٤).

من هنا فقد وجدت الباحثة أن الدادائية كانت تفيض بسردية الرفض والإعلاء من شأنية القبح وكل ما يمت بصلة للفوضى والعدم والعبث، فهي تقرر وبما لا يقبل الشك، أن فعل الإستشفاف هو مدعاة للتحرر النفسي من كل القيود السابقة والتي وجدت فيها زيفاً يناقض الحقيقة في الفن.

شكل (١٣) موكب الحب- بيكابيا



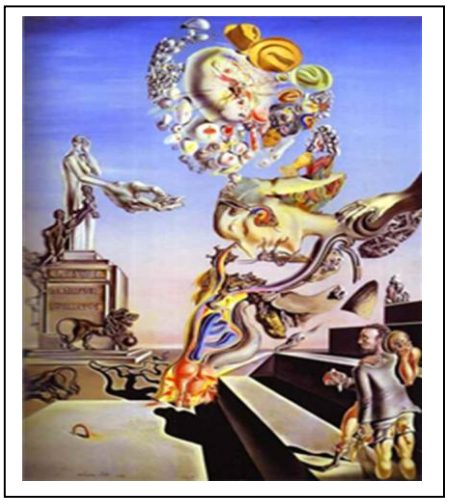
شكل (١٤) الموناليزا لها شارب- دوشامب

٨- السريالية وتجليات اللاوعي

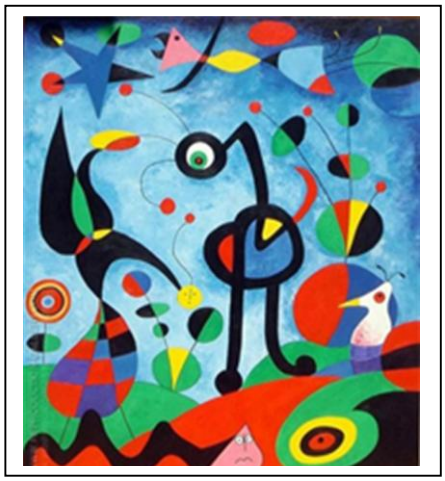
ظهرت السريالية بين عام (١٩٢٤- ١٩٣٩م)، وأخذت مجراها في الأدب على يد الشاعر (اندريه بريتون)(١٨٩٦- ١٩٦٦م) ثم اعتنقها فنانون كثيرون من ابرزهم (سلفادور دالي، ماكس ارنست، وخوان ميرو)، وقد وجدت السريالية في فلسفة (فرويد) في اللاشعور ضالتها الحقيقية، حينما اعتمدت على الحلم والخيال والهلوسة، وابتعدت عن رقابة الواقع، لذا فقد سعى فنانوها للهروب من الواقع المؤلم الذي يعيشون فيه مطلقين العنان لأحلامهم، فقد دفعهم الشعور بالقلق الى البحث عن الأشياء الغريبة والعنيفة من خلال رفض الرؤية التقليدية والتمرد على المفهوم العقلاني المنطقي، ونقل صورة عن أعماق الذات الإنسانية، من خلال استحضار الصور الداخلية (الأحلام) فاللوحة مثّلت أداة الإستكشاف الداخلي للسرياليين (٤٧).

إن الخضوع لآلية الذات النفسية لدى الفنان السريالي قد منح العمل الفني فرصة لتحقيق الدهشة والمفاجأة وخرق الواقع الى ما فوق الواقع، لذا فقد عبّر السرياليون عن اللاوعي عن طريق الترميز والتلقائية في الأداء، فالعمل الفني قبل كل شيء يعد تعبيراً عن الأنا اللاشعورية (الأنا العميقة) التي تتكون نتيجة مجموعة من الذكريات والانطباعات والصور التي تقودنا دون أن نعلم (٤٨).

لذا فقد عمد السرياليون الى تقصي صور الأحلام والعالم الباطني، وحرصوا على تجسيدها بواقعية تامة كما هي في الأحلام من دون أن يشترك العالم الحسي في معرفتها وجماليتها، فاتسمت الأشكال بالسطوح الهلامية واللامنطقية التي تجسد اللاوعي على نحو مماثل لواقعية الأحلام وكأنها صور فوتوغرافية لأحلام صورت باليد شكل (١٥)، كما تنوعت المفردات في اللوحات السريالية ما بين الخيال الطفولي والرمزية العميقة عبر خطوط تلقائية وأشكال بسيطة شكل (١٦). للتعبير عن صراعات النفس ورغباتها بعيداً عن العقل والمنطق (٤٩).



شكل (١٥) لعبة الكآبة– سلفادور دالي



شكل (١٦) العصفور القادم – خوان ميرو

من خلال استعراض المقاربات النفسية في تيارات الرسم الاوربي الحديث يتضح للباحثة ان الفن الحديث لم يكن مجرد تطور جمالي، بل كان تحولاً في فهم الإنسان لذاته وللآخر، فقد فتح المجال للتركيز على الجانب النفسي للفنان لإكتشاف البنيات العميقة والصراعات النفسية في داخله، مما أعطى اللوحة دوراً يتجاوز حدود التمثيل الواقعي، ليصبح شكلاً من أشكال البحث عن النفس الإنسانية، هذا من جانب ومن جانب آخر فقد منح المتلقي القدرة على قراءة المعنى الكامن خلف الخطوط والألوان والأشكال والرموز.

مؤشرات الإطار النظري

١- يشير مفهوم الاستشفاف الى القدرة على الإدراك أو معرفة الأشياء دون استخدام الحواس الخمس، ويعني قوة رؤية الأشياء أو الحوادث غير المنظورة (المكاشفة الباطنية).

٢- يُعد مفهوم الإستشفاف النفسي من المفاهيم التي تشكّلت عبر مسار معرفي طويل يجمع ما بين الفلسفة وعلم النفس، فمن الجانب الفلسفي نجد أن لهذا المفهوم إمتداد وجذور فلسفية ترجع الى فكرة قديمة ترى أن الجمال والفن يمثلان أدوات لشفاء الروح وإستعادة التوازن الداخلي.

٣- تعتبر الفلسفة اليونانية القديمة أول من وضع حجر الأساس لفكرة الإستشفاف النفسي، من خلال تأكيد طروحاتها على أهمية الفنون في تربية وتطهير النفس الإنسانية من المشاعر الضارة.

٤- أكّدت الفلسفة اليونانية على وجود علاقة وثيقة ما بين ممارسة الفنون وعملية التطهير الإنفعالي، فالعملية الإبداعية تُعد بمثابة أداة لإعادة تنظيم الإنفعال، لا مجرد إنتاج جمالي، مما يمنح الفن وظيفة علاجية موازية لوظيفته التعبيرية.

٥- قدّمت الفلسفة الحديثة أسساً فكرية عميقة حول مفهوم الإستشفاف النفسي عبر مباحث الذات والحدس والوعي والإنفعال والجمال، مما مهّد لظهوره كمفهوم صريح في علم النفس والفن العلاجي.

٦- أُستخدم مصطلح الإستشفاف في علم النفس لوصف القدرة على قراءة الإشارات غير اللفظية، وربطها بالحالة العاطفية أو الذهنية للطرف الآخر، فهو نوع من الحدس النفسي أو الفهم العميق لما يدور داخل النفس الإنسانية.

٧- يوجد نوعين من الإستشفاف: (الإستشفاف الحدسي) الذي يسعى الى عملية التطهير وتزكية النفس والسمو الروحي، و(الاستشفاف الوجداني) الذي يسعى الى فهم الصراعات النفسية والتنفيس عن المشاعر المكبوتة وتنظيم الإنفعالات الداخلية.

٨- يقترب مفهوم الاستشفاف النفسي من مفهوم الاستبصار، والذي يعني ادراك الشخص لذاته ادراكاً مباشراً، أو لحالاته الشعورية، أو لغيره من العقول، أو للعالم الخارجي، أو للقيم والحقائق العقلية، وهي المعرفة التي لا يمكن التعبير عنها بواسطة الألفاظ، وانما تتم بانتزاع المعنى النفسي من العناصر الشيئية.

٩- ينبع الاستشفاف من فهم الفرد لذاته ومعرفته بحقيقتها، سواء على مستوى الأفكار أو المشاعر أو القيم، فمفهوم الإستشفاف مرتبط بالحالة النفسية والعقلية للفرد.

١٠- يمثل التعبير الفني نوع من التطهير والتنفيس عن المشاعر الداخلية والسماح لها بالتبلور لتحرير المشاعر المكبوتة، وتحويل الألم الى صورة محسوسة.

١١- تعتبر الصور والرموز الفنية ناقلات للعواطف والمشاعر الداخلية، فالممارسة الفنية تُعد بمثابة حلولاً استشفافية للمشكلات التربوية والنفسية للفرد.

١٢- أثّرت الحداثة بنزعتها المتغيرة على فن الرسم الحديث تأثيراً عميقاً، واقترن هذا التغير بشيوع القلق والتوتر والاضطرابات النفسية، مما دعا فنانو الحداثة الى التحرر من الماضي وكسر القواعد وابتكار لغات بصرية جديدة بعيداً عن قيود التقليد.

١٣- إستندت الرومانتيكية أساساً على الإنسان ومشاعره الداخلية، ومثّلت إنعكاساً مباشراً للفرد، ووسيلة مهمة للتأمل الذاتي وإستخراج العواطف العميقة بعيداً عن العقل والمنطق.

١٤- تمرّدت الإنطباعية على القواعد الأكاديمية في فن الرسم، مما يعكس تحرراً نفسياً وفكرياً وإعتمدت على اللون والضوء كأدوات للتعبير النفسي في تشكيل مشاهد الطبيعة والحياة اليومية.

١٥- ترجمت الوحوشية الإنفعالات النفسية على اللوحة مباشرةً من خلال الغرابة وتشويه الأشكال، واستخدام الألوان الصارخة، والخطوط العفوية كمرآة للعاطفة.

١٦- إنبثقت التعبيرية كإنعكاس للأزمات النفسية والإجتماعية والتعبير عن مشاعر القلق والغضب والوحدة من خلال التركيز على المشاعر والإنفعالات وتشويه الأشكال واستخدام التناقضات اللونية الحادة، والخطوط الغير منتظمة، لتعكس الحالة النفسية للفنان.

١٧- إعتمدت التكعيبية على تفكيك الأشياء وتجزئتها الى أشكال هندسية وزوايا متعددة، ويمكن أن يرتبط ذلك نفسياً بتفكيك الأفكار والمشاعر والصراعات الداخلية التي يعيشها الفنان.

١٨-منحت التجريدية الفنان شعوراً بالحرية المطلقة في التعبير عن مشاعره وانفعالاته دون الإنضواء تحت ضغط التمثيل الواقعي من خلال إستخدام الخطوط المجردة والألوان العاطفية والأشكال الهندسية والكتل غير المنتظمة مما يعزز الجانب الفكري والنفسي للفنان.

١٩- ظهرت الدادائية كردة فعل على الفوضى والدمار النفسي والإجتماعي الذي خلفته الحرب، فرفضت العقلانية والمنطق، وحوّلت الألم النفسي الى فن عبثي وفوضوي غير متوقع عبر استخدام الأشياء الجاهزة .

٢٠- إهتمت السريالية بالغوص في العقل الباطن والأحلام واعتبرتها نافذة للولوج الى عالم اللاوعي وسعت الى إظهارها بصور رمزية وأشكال مشوهة وبيئات غريبة للتعبير عن المشاعر والرغبات المكبوتة بطريقة جديدة وغير مألوفة.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث

اولا: إطار مجتمع البحث

اطلعت الباحثة على ما تيسر من أعمال فنية للرسم الأوربي الحديث في المصادر العربية والأجنبية، ومن المواقع الرسمية والموثقة من الشبكة العالمية الدولية (الإنترنت)، فوجدت أن إطار مجتمع بحثها قد بلغ (٨٥) لوحة فنية، يمكن الإفادة منها بما يتلائم مع هدف البحث الحالي.

ثانياً: عينة البحث

اختارت الباحثة عينة بحثها البالغ عددها (٥) نماذج فنية بطريقة قصدية، وفقاً للمبررات التالية:

١- اختيار اللوحات الأكثر صلة بموضوع البحث، والتي تحقق هدف البحث الحالي وبواقع لوحة واحدة لكل فنان تلافياً لحالة التكرار.

٢- مراعاة التباين في النماذج المختارة من حيث الفكرة والإسلوب والموضوع، مما يتيح مجالاً أوسع لمعرفة آليات الإستشفاف النفسي.

٢- اعتماد اللوحات الموثقة توثيقاً كاملاً ودقيقاً.

ثالثاً: منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي (اسلوب تحليل المحتوى) في تحليل نماذج عينة البحث، لكونه من أنسب المناهج التي يمكن من خلالها الكشف عن المعاني الكامنة في المحتوى، والكشف عن العلاقات الارتباطية بين الفكر النظري والجانب التطبيقي، مما يحقق هدف البحث الحالي.

رابعاً: أداة البحث

اعتمدت الباحثة على ما انتهى اليه الإطار النظري من مؤشرات بنائية وفكرية في تحليل عينة بحثها.

خامساً: تحليل عينة البحث

نموذج (١)

اسم العمل: زنابق الماء

اسم الفنان: كلود مونيه

المدرسة: الإنطباعية

تاريخ الإنتاج: ١٩١٦م

المواد: زيت على كانفاس

القياس: ١٥٠سم x ١٩٧سم

العائدية: متحف اورانجيري – باريس

المصدر: https://www.sireseyewear.com/blogs/monet

تحليل العمل

تعد لوحة زنابق الماء واحدة من سلسلة لوحات رسمها الفنان (كلود مونيه) من أواخر عام ١٨٩٠ حتى وفاته ١٩٢٦، وقد بلغ عددها (٢٥٠) لوحة زيتية، تصوّر حديقة الزهور الخاصة به في منزله في قرية (جيفرني) بوصفها فضاءً خاصاً يُتيح له الهروب من ضغوط الحياة وتقلباتها والتي أصبحت مصدر الهام له والمحور الرئيسي لإنتاجه الفني خلال الثلاثين عام الأخيرة من حياته، والتي أظهرت اهتمامه بالتأثيرات العابرة للضوء واللون وانعكاسات الشمس والطبيعة.

تبدو زنابق الماء كأنها حلم هادئ إنساب فوق سطح البركة بألوان شفافة وتموجات خفيفة تلتقط أنفاس الطبيعة، فيتداخل اللون الأزرق مع الأخضر والأبيض والوردي، والذي يعطي إحساساً بالتوازن والهدوء البصري، فلا نميّز بين نهاية البركة وبداية السماء، كما تظهر الأغصان متدلية من أعلى جانبي المشهد كأنها إطاراً رقيقاً يمنح اللوحة عمقاً بصرياً، وقد نفّذ الفنان المشهد بضربات قوية تعكس مشاعر الفنان وتمنح المشاهد إنطباعاً بالإندماج وسط عالم مليء بالتأملات، انها لحظة تأمل صامت بعيد عن الضجيج، فهذه التقنية لم تكن مجرد خياراً فنياً، بل أسلوب من أساليب العلاج بالفن، حيث يُتيح التدفق الحر للحركة اللونية تحريراً للإنفعالات المكبوتة واعادة تنظيمها بصرياً.

وبناءً على ذلك فقد عكست سلسلة لوحات (زنابق الماء) مثالاً قوياً على قدرة الفن على أداء وظيفة الإستشفاف النفسي من خلال الكشف عن الحالة الداخلية للفنان، فـ (مونيه) كان يبحث عن اللحظة العابرة والضوء المتغير كمحاولة منه للهروب من ثقل الواقع والدخول في عالم أكثر هدوءاً للمحافظة على توازنه الداخلي. وان اهتمام (مونيه) بالتقاط المنظر نفسه في أوقات مختلفة هو إنعكاس لحالته النفسية ومزاجه المتقلب،

فهو ينتقل من الصباح الهادئ الى الغروب المائل للحزن الى الظلال الكثيفة الموحية بالإنطواء، وهذا كله يرتبط بالتقلبات النفسية التي يمر بها الفنان فيحوّل اللوحة الى مرآة لمشاعره.

ان هذه اللوحة لا تكشف عن نفسية (مونيه) فقط، بل لها تأثير شافٍ على المتلقي أيضاً، فألوانها الهادئة وتركيبها المتوازن يخلقان شعوراً بالتناغم، فهي ليست مجرد منظر طبيعي، بل رحلة شفاء نفسي للفنان حين يرسمها وللمتلقي حين يتأمل هدوءها وعمقها، فغياب السرد والحدث، والتركيز على اللحظة العابرة والضوء المتحوّل يدعوان المتلقي الى حالة من الصفاء الداخلي والتأمل والهدوء وإستعادة السلام النفسي، وبالتالي يظهر تأثيرها واضحاً في تهدئة النفس وخلق حالة من الإسترخاء الذهني والتوازن الذاتي الذي يمثّل أحد النتائج الأساسية لعملية الإستشفاف النفسي.

نموذج (٢)

اسم العمل: ليلة نجومية

اسم الفنان: فان كوخ

المدرسة: التعبيرية

تاريخ الإنتاج: ١٨٨٩م

المواد: زيت على كانفاس

القياس: ٧٣سم x ٩٢ سم

العائدية: متحف الفن الحديث – نيويورك

المصدر: laurie Schneider Adams: Art across Time,third edition,John Jay Collegem,City University of New York,McGraw-Hill,2006,p812.

تحليل العمل

تُظهر اللوحة قرية هادئة تحت سماء ليلية مضطربة مليئة بالنجوم المضيئة والدوامات الملتوية، فضلاً عن وجود هلالاً مشرقاً في أعلى يمين اللوحة، وشجرة السرو الداكنة التي احتلت مقدمة اللوحة.

لم تُرسم اللوحة لإظهار الأجواء الليلية فحسب، بل مثّلت تصويراً وإنعكاساً للحالة الداخلية التي يعيشها الفنان، فتبدو السماء وكأنها تعبّر عن تيارات عاطفية هائجة وموجات القلق والسعي الروحي للتخفيف من الإضطرابات النفسية، فالنجوم المضيئة والضوء الشديد تشير الى البحث عن الأمل والراحة، ومثّلت شجرة السرو حلقة الوصل بين السماء والأرض، أي بين الواقع والخيال، بينما يُظهر هدوء القرية الساكنة في الجانب الأسفل من اللوحة الحالة التي يتمنى الفنان أن يعيشها في داخله.

جسّد الفنان اللوحة بمجموعة من العناصر البنائية والأسس التنظيمية، فلجأ الى استخدام الخطوط المنحنية القوية في أعلى المشهد والتي تتجه بحركتها من اليسار الى اليمين والتي أعطت احساساً بالحركة وعدم

الإستقرار، بينما نُفذت البيوت وبرج الكنيسة وشجرة السرو بالخطوط العمودية كمحاولة لتحقيق التوازن بين الهدوء والإضطراب، وتحقيق التماسك وسط الفوضى، فيما جسّدت ضربات الفرشاة السميكة المتتالية نوعاً من البوح العاطفي عن ضربات القلب المضطربة، والتي نُفذت باللون الأزرق الذي تسيّد المشهد والذي يوحي بالوحدة والهدوء الحزين، واللون الأصفر في النجوم والقمر كبصيص أمل داخل الظلام الداخلي، كما تنوعت الأشكال المتناقضة والتي جمعت بين الثنائيات المتضادة الضوء والظلام، الأرض والسماء، الواقع والخيال، الإضطراب والطمأنينة، فهذه اللوحة لم تكن مجرد تعبير عن ليلة نجومية، بل إنعكاساً لصراع داخلي وصرخة داخلية بصمتٍ جميل.

مثّلت لوحة ليلة نجومية نموذجاً واضحاً لكيفية تفعيل فن الرسم بوصفه آلية للإستشفاف النفسي للفنان والمتلقي على حدٍ سواء، فقد رُسمت هذه اللوحة حينما كان (فان كوخ) يمرُّ بإضطراب نفسي في المصحة العقلية فدفعته عزلته الى رسم هذه اللوحة كمتنفس ووسيلة لتخفيف التوتر الداخلي بدلاً من أن يبقى محاصراً داخل أفكاره السوداوية، كنوع من التفريغ العاطفي الإستشفافي فقد رسم مشهداً يُريح روحه وكأنه يعزي نفسه بعالم يتمنى ان يعيش فيه، فحوّل مشاعره الى حركة لونية وحاول خلق عالم بديل آمن، وتعتبر هذه العملية إعادة بناء داخلية للفنان ووسيلة علاجية إستشفافية للتعامل مع الألم.

ومن الجدير بالذكر ان هذه اللوحة لم تحقق الإستشفاف النفسي للفنان فقط، بل من الممكن أن تحقق إستشفافاً نفسياً للمتلقي أيضاً، فهي تخلق حالة من التوازن النفسي تدفع المتلقي الى ادراك امكانية وجود السكينة داخل محيط مضطرب من خلال العلاقة البصرية بين السماء المتحركة والقرية الهادئة هذا من جانب ومن جانب آخر فقد أسهمت حركة الخطوط الدائرية والألوان المضيئة في توليد حالة تأملية تساعد على خفض التوتر، وهكذا تحوّلت اللوحة الى مساحة علاجية تُعيد صياغة المشاعر المضطربة في اطار بصري يمنح الأمل ويُسهم في تهدئة المتلقي وإعادة إتصاله بذاته.

نموذج (٣)

اسم العمل: فتاة أمام المرآة

اسم الفنان: بابلو بيكاسو

المدرسة: التكعيبية

تاريخ الإنتاج: ١٩٣٢م

المواد: زيت على كانفاس

القياس: ١,٦٢م x١,٣١م

العائدية: متحف الفن الحديث– نيويوك

المصدر: laurie Schneider Adams: Art across Time,third edition,John Jay Collegem,City University of New York,McGraw-Hill,2006,p855.

تحليل العمل

تمثّل اللوحة فتاة شابة تقف أمام المرآة رسمها الفنان بإسلوب تكعيبي وبشكل تجريدي مقسّم الى خطوط وزوايا حادة وأشكال هندسية متنوعة، وبملامح مبسطة ومشوهة قليلاً، وبألوان داكنة ومتباينة في الجزء الأيمن من اللوحة مقابل ألوان الفتاة الزاهية في الجزء الأيسر من اللوحة، ليحوّل المشهد الى تجربة نفسية غنية ومعقدة بالوقت نفسه تجمع ما بين الجمال والإضطراب النفسي.

ان انعكاس الفتاة في المرآة لم يأتِ مطابقاً للواقع، بل ظهر الوجه بشكل مختلف تماماً وظهرت عليه ملامح الحزن والإنكسار والغموض وكأنه يعكس إزدواجية الهوية والصراع النفسي بين ما هو أمامنا وما هو في المرآة، فالمرآة هنا بمثابة نافذة الى النفس الداخلية ورحلة كشف عن المشاعر والإنفعالات العميقة بطريقة بصرية.

نفّذ الفنان لوحته بمجموعة من الخطوط المجزأة للدلالة على الإضطراب النفسي والإنقسام الداخلي، واستخدم الألوان الزاهية كالأحمر والأصفر والوردي في صورة الفتاة نفسها، مقابل الألوان الداكنة كالأسود والبنفسجي والأزرق في الصورة المنعكسة في المرآة، ليعكس حالة الصراع بين المظاهر الخارجية والمشاعر الداخلية الحقيقية، فضلاً عن تنوع الأشكال الهندسية التي تجمع ما بين الحدّة والإنحناء والتي تمنحه الحرية في إعادة بناء العالم وفق رؤيته الشخصية لخلق لغة بصرية جديدة تحقق أبعاداً إستشفافية للنفس الإنسانية.

تضمّنت لوحة (فتاة أمام المرآة) دلالات استشفافية، فصورة الفتاة نفسها مثّلت الجزء الظاهري الخارجي للشخصية، بينما الصورة المشوهة المنعسكة في المرآة مثّلت النفس الباطنة الحقيقية للشخصية، وكأن اللوحة تكشف عن الصراع الداخلي بين ما نراه على السطح وما هو مخفي، وهذا بحد ذاته يُعد تفريغاً إنفعالياً لما يعانيه الفنان في الأعماق من مخاوف تتعلّق بالزمان والجمال والشيخوخة، فاللوحة منحته الفرصة للحوار مع الذات

ومواجهة ذكرياته وصراعاته المخفية، كما تفسح المجال للمتلقي بالتعاطف أو التماهي مع الحالة المزاجية للفنان، ليرى نفسه في الفتاة أو المرآة مما يخلق تأملاً ذاتياً واسترجاعاً عاطفياً يعيد له التوازن النفسي الذي يساعده على معالجة نفسه بطريقة استشفافية آمنة.

نموذج (٤)

اسم العمل: Edwin R.Campbell

اسم الفنان: فاسيلي كاندنسكي

المدرسة: التجريدية

تاريخ الإنتاج: ١٩١٤ م

المواد: زيت على كانفاس

القياس: ١,٦٣م x ١,٢٤م

العائدية: متحف الفن الحديث– نيويوك

المصدر: laurie Schneider Adams: Art across Time,third edition,John Jay Collegem,City University of New York,McGraw-Hill,2006,p841.

تحليل العمل

تمثّل هذه اللوحة واحدة من سلسلة لوحات أنتجها الفنان للتعبير عن الفصول الأربعة، وقد عبّرت هذه اللوحة عن فصل الشتاء، والتي رسمها الفنان بحركات دائرية منحنية تتخللها خطوط وأشكال متنوعة، تتراوح الخطوط فيها من السميكة الى الرقيقة، وبقع الألوان التي إختارها الفنان ليس لجماليتها فقط بل لتأثيرها النفسي المباشر والتي تدرجت من العادية الى المنقّطة بدرجات لونية تتراوح ما بين الزاهية والداكنة، الاّ أن أكثر الألوان جذباً للإنتباه هو اللون الأحمر الذي يتباين مع درجات اللون الأصفر والأزرق والأخضر، فضلاً عن وجود اللون الأبيض الذي يذكّرنا ببياض الشتاء، واللون الوردي البارد الذي يرتبط ببرودة الشتاء.

نفّذ الفنان لوحته بإسلوب تجريدي يبدو عشوائياً لكنه مدروس بدقة، ليعبّر عن الجوانب الروحية بدلاً من المواضيع التقليدية، فيظهر التناغم الموسيقي بين الخطوط والأشكال والألوان، فبدت اللوحة وكأنها عاصفة عاطفية وروحية مليئة بالطبقات النفسية، ومحاولة لخلق نظام داخلي وسط عالم مليء بالفوضى.

ساهمت اللوحة في تفريغ الإنفعالات الداخلية للفنان، والتي حاول من خلالها البحث عن الإنسجام الروحي وتنظيم الفوضى النفسية، والوصول الى حالة من التأمل والهدوء الداخلي والتوازن بين العقل والعاطفة، لذا كان الهدف من هذه اللوحة الكشف عما وراء الشكل والوصول الى النفس العميقة، لإستنطاق الروح الداخلية عبر

عناصر بصرية مجردة، وهذا بحد ذاته يعتبر مكاناً مثالياً لقراءة حالة الإستشفاف النفسي التي تحدث داخل الفنان والمتلقي على حدٍ سواء، فتنظيم الخطوط والألوان والأشكال داخل اللوحة هو انعكاس لعملية ترتيب العالم الداخلي للفنان، كما أنها تخلق مشاعر قوية تقود المتلقي الى استشفاف حالته الشعورية عبر تأثيرات غير لفظية (خطية ولونية وشكلية)، تحفّز اللاوعي وتخلق حواراً داخلياً، مما يسمح لكل شخص أن يرى نفسه داخل العمل، فالوصول الى النفس من خلال الفن يعتبر رحلة نفسية استشفافية علاجية.

نموذج (٥)

اسم العمل: إمرأة وطيور مشرقة

اسم الفنان: خوان ميرو

المدرسة: السريالية

تاريخ الإنتاج: ١٩٤٦م

المواد: زيت على كانفاس

القياس: ٥٤سم x٦٥س

العائدية: متحف خوان ميرو– برشلونة

المصدر: Erben, Walter: Joan Miro, Translate by Prestel-Verlag, Munich ,: Taschen China,1983,P119.

تحليل العمل

تدور اللوحة حول ثلاث رموز مركزية وهي (المرأة والطيور والشمس) وقد نُفذت هذه العناصر بخطوط رقيقة مجردة على أرضية من الأزرق الفاتح ، وبطريقة فنتازية، فهناك جسد مركب لإمرأة ومتداخل مع أكثر من شكل لطائر، فضلاً عن وجود طيور أخرى بأشكال غريبة، وفي أعلى يمين اللوحة يظهر قرص دائري يمثل الشمس منفذ باللون البرتقالي، إن هذه الأشكال من وجهة نظر (ميرو) ليست عشوائية، بل هي تصوير للعالم كما يراه الفنان من الداخل وليس كما هو في الواقع.

ظهرت صورة المرأة كرمز للذات العميقة المرتبطة بالخصوبة والطاقة الإنثوية الكونية التي تمنح الحياة وتندمج مع العناصر الطبيعية الأخرى، فقد صوّرها الفنان كروح أكثر من كونها جسد، ووجود الطيور حولها يشير الى قدرتها على التحليق النفسي، كون الطيور تمثّل الحرية والإتصال بين الأرض والسماء، ووجود قرص الشمس في الزاوية العليا يمين اللوحة جعلها تبدو مشرقة رغم بساطتها، كمحاولة من الفنان لتحرير العين من

التفاصيل، وتحرير النفس من الثقل، وخلق عالم آخر بديل عن الواقع المادي، فوجود الشمس لا يمثل الضوء فقط، بل هو حالة نفسية أراد الفنان أن يهبها للمتلقي.

إن رسم عناصر كـ (المرأة، الطيور، الشمس، العيون، الخطوط الحرة) في هذه اللوحة لم يكن بدافع الفرح أو الأمل الحقيقي، بل ربما نشأ من الحاجة التي يشعر بها الفنان للهروب من الجانب المأساوي الذي يعيشه، فهو لا يطرح أوجاعه بشكل مباشر، بل يقدم عالماً رمزياً حراً يفتح باب التأمل الداخلي للفنان والمتلقي معاً، فالفنان يرسم بحرية دون تخطيط مسبق ليتحرر من قيوده العقلانية وكذلك المتلقي الذي يصبح جزءاً من رحلة التأمل الذاتي عند مشاهدته للعمل الفني فيبدأ بإكتشاف دوافعه ومشاعره المكبوتة المرتبطة بالأحلام واللاوعي.

فقراءة اللوحة تشبه قراءة الحلم، وهذا يُعد من طرق العلاج النفسي، وهي خطوة مهمة في تحقيق الإستشفاف الذاتي للفنان والمتلقي على حدٍ سواء، فالفنان يخفف من التوتر الداخلي والصراع النفسي والمشاعر المكبوتة، والمتلقي يجد فرصة للتعرف على ذاته من خلال الرموز والخطوط والألوان العاطفية التي تفتح نافذة على اللاوعي وتوفر مساحة للتحرر العقلي والعاطفي الذي يعالج الروح ويعطي احساساً بالتوازن النفسي.

الفصل الرابع

أولاً: نتائج البحث

في ضوء تحليل عينة البحث، توصلت الباحثة الى جملة من النتائج وهي كالآتي:

١- تجلّت عملية الإستشفاف النفسي بشكل واضح في مدارس الرسم الأوربي الحديث وشكّلت آلية مركزية في بناء المشاهد التصويرية عبر ملامسة العوالم الداخلية والكشف عن مكنونات الذات عبر الرسم. كما في جميع نماذج عينة البحث.

٢- حققت مشاهد الرسم الاوربي الحديث استشفافاً نفسياً للفنان والمتلقي على حدٍ سواء، فالفنان يتحرر من ضغوطه الداخلية عبر التعبير الرمزي، والمتلقي يجد في العمل الفني فرصة للتعرف على ذاته، فيبدأ بإكتشاف دوافعه ومشاعره المكبوتة مما يخلق دائرة من الفهم والتوازن النفسي للطرفين. كما يتضح في كافة نماذج عينة البحث.

٣- كشفت مشاهد الرسم الأوربي الحديث عن تجارب نفسية مكثّفة، عكست الصراع ما بين المظهر والجوهر والداخل والخارج، والفرد والمجتمع، وحفّزت الإستشفاف الجمعي وليس الفردي فقط، كما أفرزته نماذج عينة البحث.

٤- مثّلت مشاهد الرسم الأوربي الحديث فضاءً إستشفافياً بديلاً لإعادة تنظيم التجربة الإنسانية، وترميم التوازن الداخلي، من خلال تجاوز الواقع الضاغط، وتحويل الألم النفسي الى صياغات بصرية قابلة للإحتواء والفهم، كما أفرزته نماذج عينة البحث.

٥- شكّلت المشاهد التصويرية للرسم الأوربي الحديث وسيطاً تفاعلياً للإستشفاف النفسي، من خلال قدرتها على فتح فضاء للحوار الداخلي بين العمل الفني والمتلقي الذي يساهم في إنتاج المعنى العاطفي بما يتلائم مع حالته الشعورية، كما في جميع نماذج عينة البحث.

٦- حقّقت الإنطباعية دوراً بارزاً في عملية الإستشفاف النفسي من خلال التعبير عن اللحظة الشعورية العابرة وتقلبات النفس البشرية، والإعتماد على اللون والضوء كلغة نفسية تعبّر عن المشاعر الداخلية، مما جعل اللوحة مساحة آمنة للتفريغ والإنفعال الإيجابي. كما في العينة (١).

٧- تجلّت عملية الإستشفاف النفسي في التعبيرية من خلال البوح بالمشاعر المكبوتة، والتخلص منها بالتعبير والإبداع، عبر الألوان الصارخة والخطوط المتوترة والتشوهات الشكلية، مما يحقق للفنان حالة من التوازن النفسي، وللمتلقي إحساساً بالمشاركة الوجدانية. كما في العينة (٢).

٨- أسهمت التكعيبية إسهاماً جوهرياً في تحقيق الإستشفاف النفسي من خلال فتح المجال للتعبير عن المشاعر المعقدة ومواجهة الإنقسامات الداخلية والتوتر العاطفي للفنان، وخلق تجربة بصرية تؤثر على ادراك المتلقي وحالته النفسية فالخطوط المتقاطعة والزوايا الحادة تخلق توتراً بصرياً يعكس التناقضات الداخلية للفنان. كما في العينة (٣).

٩- أتاحت التجريدية للفنان فضاءً نفسياً للتحرّر العاطفي والتأمل الذاتي، ومثّلت وسيلة استشفافية نفسية إعتمدت على التعبير الرمزي والتجريدي للخطوط والألوان والأشكال، واتاحت الفرصة للمتلقي بإستكشاف ذاته، والإنغماس العميق في التجربة الفنية. كما في العينة(٤).

١٠- حقّقت السريالية استشفافاً نفسياً للفنان الأوربي من خلال إستدعاء مشاهد الأحلام واللاوعي والصراع الداخلي والمشاعر المكبوتة، وربطها بتجاربهم الفنية، وهذا يُعد نوعاً من التنفيس والتحرر الإنفعالي والتصالح مع الإضطرابات العاطفية، وهو أساس عملية الإستشفاف كما في العينة (٥).

ثانياً : الإستنتاجات

١- ان الرسم الأوربي الحديث لم يكن مجرد تمثيل للواقع الخارجي، بل سعى الى استكشاف العوالم الباطنية للنفس الإنسانية وما تحمله من مشاعر القلق والتوتر والإغتراب، وبذلك غدا العمل الفني فضاءً للإستشفاف النفسي تتقاطع فيه الخبرة الجمالية مع التجربة الوجدانية.

٢- أظهرت مشاهد الرسم الأوربي الحديث تداخلاً واضحاً بين الفنون البصرية والعلوم النفسية، ليشكلا معاً أفقاً جديدة للفهم الإنساني العميق واستشفاف العالم الداخلي وتحقيق التوازن الذاتي.

٣- تتبدى عملية الإستشفاف النفسي في مشاهد الرسم الأوربي الحديث بدءاً من الفنان الذي حوّل مشاعره الداخلية الى لغة بصرية، ثم الى المتلقي الذي يشارك في عملية الفهم النفسي، مما جعل عملية الإستشفاف تنتقل من الذات الى الآخر.

٤- ان ممارسة فنانو الحداثة لفن الرسم تجاوز الجانب الجمالي لتصبح وسيلة علاجية، فأغلب التجارب الفنية مثّلت مساحة للكشف والإستبطان والإستشفاف لتحقيق التوازن الداخلي والتصالح مع الذات.

٥- جعلت المدارس الفنية الحديثة من مفهوم التطهير منطلقاً فكرياً لمواجهة الواقع وكشف أزماته الوجودية والإجتماعية بدلاً من كبتها، وتحويل المعاناة الى وعي جمالي يُفضي الى توازن نفسي أعمق.

٦- إن الإستشفاف النفسي الذي حققته مدارس الرسم الحديث لم يكن نتيجة عرضية، بل إستجابة عميقة لتحولات الإنسان الفكرية والإجتماعية والنفسية.

٧- تجسّدت الدلالات السيكولوجية بصورة واضحة في الرسم الأوربي الحديث من خلال التعبير الإبداعي للمشاهد التصويرية المنفّذة بالخطوط والألوان والأشكال والتي أسهمت في عملية الاستشفاف النفسي للفنان.

ثالثاً : التوصيات

١- ضرورة الإهتمام بإقامة الندوات والمؤتمرات الثقافية التي تُؤكد على أهمية ممارسة الفنون كوسائل علاجية (نفسية وتربوية) لتحقيق الإستشفاف الذاتي وتحسين الصحة النفسية.

٢- تشجيع الباحثين على الخوض في الدراسات الأكاديمية النظرية والتجريبية التي تُعنى بالعلاقة بين الفن والطب النفسي، للوصول الى قاعدة معرفية متكاملة تمكنهم من فهم آليات الإستشفاف النفسي عبر ممارسة الفن.

٣- تفعيل دور المؤسسات الأكاديمية والصحية والثقافية ومنظمات الصحة العالمية وجمعيات الدعم النفسي، لإعداد برامج متخصصة لضمان الإستفادة من الفن في تحسين الحالة النفسية.

رابعاً: المقترحات

استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي تقترح الباحثة إجراء الدراسات التالية:

١- تجليات الإستشفاف النفسي في الفن الإسلامي.

٣- تمثلات الإستشفاف النفسي في فنون ما بعد الحداثة.

احالات البحث

القرآن الكريم

١- مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، طبعة وزارة التربية والتعليم ، مصر، ١٩٩٤، ص ١١٤.

٢- مرعشلي، نديم، وأسامة مرعشلي: الصحاح في اللغة والعلوم، معجم وسيط، ط١، دار الحضارة العربية، بيروت، ١٩٧٥، ص ١٥٦-١٥٧.

٣- ابن منظور: لسان العرب، ج ٢، دار حديث، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ١٤٩.

٤- السعدي، أمين بن أحمد بن عبد الله: التجلي الإلهي في المفهوم الصوفي (اقسامه وآثاره)، مجلة الدراسات العقدية، السنة ١٦، العدد ٣٣، ٢٠٢٤، ص ٥٢٨.

٥- القاشاني ، عبد الرزاق : معجم اصطلاحات الصوفية ، تحقيق وتقديم : عبد العال شاهين ، دار المنار للطبع والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٢، ص١٧٣-١٧٤ .

٦- مرعشلي، نديم، وأسامة مرعشلي: الصحاح في اللغة والعلوم، مصدر سابق، ص ٥٦٠.

٧- الخازن، منير وهيبة: معجم مصطلحات علم النفس، تقديم: كمال يوسف الحاج، دار النشر للجامعيين، بيروت، ب.ت، ص٣٣.

٨- موقع الكتروني almaany.com/ar/dict/ar-ar

٩- مصطفى، دنيا: العلاج بالفن وتنمية المهارات الإبداعية لدى الأطفال ذوي اضطراب التوحد، المجلة التربوية الدولية المتخصصة، العدد ٤، ٢٠١٥، ص ١٠٩- ١١٠.

١٠- عبد الهادي، تغريد، ونمر القيق: فاعلية برنامج تدريبي قائم على العلاج بالفن الجماعي في تنمية مهارات التفاعل الإجتماعي وزيادة الحس الجمالي لدى طفل التوحد، مجلة جامعة النجاح للأبحاث . العلوم الإنسانية، المجلد ٣٨(٤)، ٢٠٢٤، ص٦٣٩.

١١- عبدة، مصطفى: فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، ط٢، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٩، ص ١٥.

١٢- باير، ريمون: تاريخ علم الجمال: ت: ميشال عاصي وميشال سلمان، ط١، دار الأندلس، بيروت، ٢٠٠٨، ص ٩٤.

١٣- كرم، يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت، ب.ت، ص٦٩- ٧٠.

١٤- مطر، أميرة حلمي: في فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤، ص١٣٠.

١٥- مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٤٧-١٤٨.

١٦- فؤاد، كامل، وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، منشورات مكتبة النهضة، مطبعة اوفسيت الميناء، بغداد، ١٩٨٣، ص ٢٨٢.

١٧- كروتشه، بنديتو: المجمل في فلسفة الفن، ط٢، ترجمة: سامي الدروبي، الأوابد للنشر، دمشق، ١٩٦٤، ص٢٨-٢٩.

١٨- عبد الحميد ، شاكر: العملية الإبداعية في فن التصوير، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت١٩٨٧، ص٣٢.

١٩- عبد المعطي، محمد علي ، الإبداع الفنيّ وتذوّق الفنون الجميلة، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٩٤، ص ١٥٤.

٢٠- شلتز ، دوان: نظريات الشخصية، ت: حمدولي الكربولي، م: عبد الرحمن القيسي ، مطبعة الجامعة بغداد ، ١٩٨٣، ص ٧٣ – ٧٥ .

٢١- السرحاني، سلطان مفرح: نظريات التوجيه والإرشاد في المجال الدراسي، مكتبة الملك فهد، الرياض، ١٤٣٧هـ، ص٥-٦.
٢٢- الشرقاوي، أنور محمد: علم النفس المعرفي المعاصر، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،٢٠٠٣، ص٦-٧.
٢٣- الخازن، منير وهيبة: معجم مصطلحات علم النفس، مصدر سابق، ص ٧٠.
٢٤- شاكر عبد الحميد: الأسس النفسية للإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧، ص ٩٤.
٢٥- طه، فرج عبد القادر، وآخرون: معجم علم النفس والتحليل النفسي، ط١، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ب. ت، ص ٤٣.
٢٦- صادق، عادل: الألم النفسي والعضوي، الأهرام للنشر، القاهرة، ١٩٨٦، ص٥٨.
٢٧- راجح، أحمد عزت: أصول علم النفس، ط٧، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨، ص٥١٠- ٥١١.
٢٨- راجح، أحمد عزت: المصدر السابق نفسه، ص٤٨٣.
٢٩- أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ط١، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٦، ص ٣٧.
٣٠- بهنسي، عفيف: الفن عبر التاريخ، الفن الحديث العالمي، ب. ت، ص ١٥٩- ١٦٠.
٣١- امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، مصدر سابق، ص ٣٨- ٤٣.
٣٢- قطاية، سليمان: المدرسة الإنطباعية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٣، ص٣٧.
٣٣- أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، التصوير (١٨٧٠- ١٩٧٠)، دار المثلث، بيروت، ١٩٨١، ص١٦٨.
٣٤- بهنسي، عفيف: الفن عبر التاريخ، الفن الحديث العالمي، مصدر سابق، ص١٦٩- ١٧٩.
٣٥- أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، التصوير (١٨٧٠- ١٩٧٠)، مصدر سابق، ص٧٥.
٣٦- بهنسي، عفيف: الفن عبر التاريخ، مصدر سابق، ص ١٧١.
٣٧- أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، التصوير (١٨٧٠- ١٩٧٠)، مصدر سابق، ص ٧٩-٨٧.
٣٨- بهنسي، عفيف: الفن عبر التاريخ، مصدر سابق، ص١٧٩- ١٨١.
٣٩- Muller,Joseph-Emile:A Dictionary of Expressionism,Eyne Muthen ltd. London,1973,P-52-54.
٤٠- أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، التصوير (١٨٧٠- ١٩٧٠)، مصدر سابق، ص ٩١-٩٧.
٤١- بهنسي، عفيف: الفن عبر التاريخ، مصدر سابق، ص١٥٧.
٤٢- بهنسي، عفيف: الفن عبر التاريخ، مصدر سابق، ص ١٧٤- ١٧٥.
٤٣- الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، اطروحة دكتوراه منشورة ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٧٧، ص١٢٤.
٤٤- البسيوني، محمود: الفن الحديث، مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة الفنون التشكيلية، د.ت، ص٨١.
٤٥- بهنسي، عفيف: الفن عبر التاريخ، مصدر سابق، ص١٨٤- ١٨٥.
٤٦- أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، التصوير (١٨٧٠- ١٩٧٠)، مصدر سابق، ص ١٦٠.
٤٧- صالح، قاسم حسين: في سيكولوجية الفن التشكيلي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص١٠.
٤٨- برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، دار النهضة، القاهرة، ١٩٦٤، ص٧٣.
٤٩- خالد، عبد الكريم هلال: الإغتراب في الفن، دراسة في الفكر الجمالي العربي المعاصر، منشورات جامعة قاريونس، ط١، ١٩٩٥، ص ٢٩٣.

قائمة المصادر

القرآن الكريم

- ابن منظور: لسان العرب، ج ٢، دار حديث، القاهرة، ٢٠٠٣.
- أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ط١، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٦.
- أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، التصوير (١٨٧٠- ١٩٧٠)، دار المثلث، بيروت، ١٩٨١.
- باير، ريمون: تاريخ علم الجمال: ت: ميشال عاصي وميشال سلمان، ط١، دار الأندلس، بيروت، ٢٠٠٨.
- برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، دار النهضة، القاهرة، ١٩٦٤.
- البسيوني، محمود: الفن الحديث، مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة الفنون التشكيلية، د. ت.
- بهنسي، عفيف: الفن عبر التاريخ، الفن الحديث العالمي، ب. ت.
- الخازن، منير وهيبة: معجم مصطلحات علم النفس، تقديم: كمال يوسف الحاج، دار النشر للجامعيين، بيروت، ب.ت.
- خالد، عبد الكريم هلال: الإغتراب في الفن، دراسة في الفكر الجمالي العربي المعاصر، منشورات جامعة قاريونس، ط١، ١٩٩٥.
- الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، اطروحة دكتوراه منشورة ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٧٧.
- راجح، أحمد عزت: أصول علم النفس، ط٧، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨.
- السرحاني، سلطان مفرح: نظريات التوجيه والإرشاد في المجال الدراسي، مكتبة الملك فهد، الرياض، ١٤٣٧هـ.
- السعدي، أمين بن أحمد بن عبد الله: التجلي الإلهي في المفهوم الصوفي (اقسامه وآثاره)، مجلة الدراسات العقدية، السنة ١٦، العدد ٣٣، ٢٠٢٤.
- شاكر عبد الحميد: الأسس النفسية للإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧.
- الشرقاوي، أنور محمد: علم النفس المعرفي المعاصر، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،٢٠٠٣.
- شلتز ، دوان: نظريات الشخصية، ت: حمدولي الكربولي، م: عبد الرحمن القيسي ، مطبعة الجامعة بغداد ، ١٩٨٣.
- صادق، عادل: الألم النفسي والعضوي، الأهرام للنشر، القاهرة، ١٩٨٦.
- صالح، قاسم حسين: في سيكولوجية الفن التشكيلي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.
- طه، فرج عبد القادر، وآخرون: معجم علم النفس والتحليل النفسي، ط١، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ب. ت.
- عبد الحميد ، شاكر: العملية الإبداعية في فن التصوير، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت١٩٨٧.
- عبد المعطي، محمد علي ، الإبداع الفنيّ وتذوّق الفنون الجميلة، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٩٤.
- عبد الهادي، تغريد، ونمر القيق: فاعلية برنامج تدريبي قائم على العلاج بالفن الجماعي في تنمية مهارات التفاعل الإجتماعي وزيادة الحس الجمالي لدى طفل التوحد، مجلة جامعة النجاح للأبحاث . العلوم الإنسانية، المجلد ٣٨(٤)، ٢٠٢٤.
- عبدة، مصطفى: فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، ط٢، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٩.
- فؤاد، كامل، وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، منشورات مكتبة النهضة، مطبعة اوفسيت الميناء، بغداد، ١٩٨٣.

- القاشاني ، عبد الرزاق : معجم اصطلاحات الصوفية ، تحقيق وتقديم : عبد العال شاهين ، دار المنار للطبع والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٢.
- قطاية، سليمان: المدرسة الإنطباعية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٣.
- كرم، يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت، ب. ت.
- كروتشه، بنديتو: المجمل في فلسفة الفن، ط٢، ترجمة: سامي الدروبي، الأوابد للنشر، دمشق، ١٩٦٤.
- مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، طبعة وزارة التربية والتعليم ، مصر، ١٩٩٤.
- مرعشلي، نديم، وأسامة مرعشلي: الصحاح في اللغة والعلوم، معجم وسيط، ط١، دار الحضارة العربية، بيروت، ١٩٧٥.
- مصطفى، دنيا: العلاج بالفن وتنمية المهارات الإبداعية لدى الأطفال ذوي اضطراب التوحد، المجلة التربوية الدولية المتخصصة، العدد ٤، ٢٠١٥.
- مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨.
- مطر، أميرة حلمي: في فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤.

المصادر الأجنبية

- laurie Schneider Adams: Art across Time,third edition,John Jay Collegem,City University of New York,McGraw-Hill,2006.
- Muller,Joseph-Emile:A Dictionary of Expressionism,Eyne Muthen ltd. London,1973.
- Erben, Walter: Joan Miro, Translate by Prestel-Verlag, Munich, Taschen China,1983.

مواقع الإنترنت

-https://www.sireseyewear.com/blogs/monet
-almaany.com/ar/dict/ar-ar