Qualitative Research in Behavioral Sciences
2026, Vol. 4, Issue. 2, No. 8, 217-240 https://doi.org/10.22077/qrbs.2026.9991.1116

Article type: review article

Artistic Creation and Psychic Transformation: An Analysis of Psychoanalysis Evolution in Viewing Art

Mehrnaz Mesbah[1], Zohreh Khosravi[2*], Azadeh Tavoli[3], Shaghayegh Zahraei[4]

[1)] Ph.D. Psychology, Department of Psychology, Alzahra University, Tehran, Iran
[2)] Professor, Department of Psychology, Alzahra University, Tehran, Iran
[3)] Associate Professor, Department of Psychology, Alzahra University, Tehran, Iran
[4)] Assistant Professor, Department of Psychology, Alzahra University, Tehran, Iran

Received: 30/08/2025 Revised: 30/10/2025 Approved: 30/01/2026

Abstract

Background: The relationship between psychoanalysis and art has a long and intricate history, originating with Freud's writings on artists and evolving through a complex trajectory. Despite this, psychoanalytic theories of art remain fragmented, calling for a more systematic historical and conceptual synthesis.

Aim: This study aims to review and critically analyze the developmental trajectory of psychoanalytic perspectives on art and the creative process.

Method: A narrative review was conducted, integrating data from 97 articles and books retrieved from major databases (Web Pep, Web of Science, Scopus, ScienceDirect, ProQuest, Google Scholar, Google Books, ResearchGate, PubMed, JSTOR, Noormags, and SID), covering 1900 to July 2025. The initial search identified 2,405 records. After screening, 594 articles were selected for title/abstract review, and 380 full texts were examined in detail. Applying inclusion/exclusion criteria, 69 articles and 28 books were ultimately included.

Results: The findings of this review can be organized into three major categories: 1- A three-branch, criterion-based classification of the evolution of psychoanalytic thought on art. 2- A four-stage model explaining the creative process from a postmodern psychoanalytic perspective, illustrating how the elements of artistic creation correspond to mechanisms of psychic transformation in analysis. 3- A comparative map outlining the structural and functional components of artistic creation in parallel with analogous processes in psychoanalysis, highlighting their potential impact on the analytic process.

Conclusions: The study proposes an intersubjective, field (post-Bionian) model of the creative process: evocative objects activate the raw unconscious material within the "field" of the artist's psychic interactions. This stirred unconscious, driven by the wish to re-experience a transformative object and engaged with consciousness, material, and inner/outer factors, gives rise to the "artistic third," a concept inspired by the "analytic third," which is both co-created and autonomous. The artistic third enables the capacity to "bear witness," facilitating meaning-making and the integration of ruptures in the psyche's narrative through metaphor and symbolization. Thus, art is not the product of a singular self but the emergent outcome of a dynamic creative field.

Keywords: *psychoanalysis, art, creativity, art therapy, narrative review*

* **Corresponding:** Zohreh Khosravi, z.khosravi@alzahra.ac.ir
- Cite this article:
Mesbah, M., Khosravi, Z., Tavoli, A., & Zahraei, Sh. (2026). Artistic Creation and Psychic Transformation: An Analysis of Psychoanalysis Evolution in Viewing Art. *Qualitative Research in Behavioral Sciences, 4*(2), 217-240. https://doi.org/10.22077/qrbs.2026.9991.1116

Copyright © 2026 by the Authors, Published by University of Birjand. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

Extended Abstract

Introduction

The relationship between psychoanalysis and art has a long history and a complext path. Theorists from various psychoanalytic traditions have sought to analyze the meaning, motivations, and psychological mechanisms involved in the creation of an artwork (Hagman, 2010; Knafo, 2012 a). These efforts have ranged from analyzing artworks as symbolic representations of repressed experiences, to reflecting on the impact of art on the audience's psyche, as well as examining the relationship between the artist and their work (Hagman, 2025). This has evolved from viewing art as a form of neurosis to seeing art as an effective process in shaping the psychic structure and as a therapeutic element (Civitarese, 2025; Kuspit, 1996; Levine, 2012). In this developmental trajectory, some theorists have considered psychoanalysis itself to be close to art (Urdang, 2018).

Despite all these efforts, the evolving psychoanalytic theories on art remain scattered and in need of systematic historical analysis. Aiming to fill this research gap, the present article analyzes the multi-layered relationship between art and psychoanalysis along four axes: 1. The main research question is: How can the process of creating an artwork be explained from a psychoanalytic perspective? Which itself constitutes more sub- questions? 2. What has been the evolutionary path of psychoanalytic theories on art over time? 3. What commonalities can be identified between the experience of creating an artwork and the psychoanalytic process? 4. What is the relationship between the creation of an artwork and mental health?

Method

This study was conducted as a narrative review, integrating data from 97 articles and books retrieved from major academic databases such as Web Pep, Web of Science, Scopus, ScienceDirect, ProQuest, Google Scholar, Google Books, ResearchGate, PubMed, JSTOR, Noormags and SID. The search started with keywords such as “psychoanalysis and art”, “artistic creativity”, “symbolism in art” and “unconscious and symbolism” for the time span of 1900 till July 2025. In the first stage of the search, 2,405 records were identified. In the second screening stage, 594 articles were selected for title and abstract review, and finally 380 full texts were examined in detail. Based on inclusion and exclusion criteria, 69 articles and 28 books were ultimately included in the review. The final phase involved data extraction and synthesis.

Results

The findings of this review can be classified into three categories: first, a three-branched, criterion-based classification of the evolution of psychoanalysis in its view of art; second, a four-stage model for explaining the creative process from the perspective of postmodern psychoanalysis, and third, a comparative map of the various components of the artistic creation process in correspondence with similar components in the psychoanalytic process.

To construct a map of the evolution of psychoanalytic perspectives on art within the research literature of this field, a threefold classification has been proposed, consisting of: classical approaches, (Segal, 1952); self-psychology and object relations approaches (McDougall, 1995, 1999; Winnicott, 1967); and contemporary psychoanalytic perspectives (Hagman, 2005, 2010; Rose, 1999). Table 1 shows the different axes of these classifications.

Table 1: Psychoanalytic perspectives on art

Psychoanalytic tradition	Core concepts	Main theorists	View of art
Classical	Drives, Defense Mechanisms	Freud, Jones & Kris	Regression in the service of ego, pathological approach to art
Self-Psychology & Object Relations	Object Relations, Self-Object	Winnicott, Sharp & McDougall	Object functions, reparative function
Contemporary Perspectives	Relational Dynamics, Individuality, Psychical Process	Hagman & Rose	Creative process, therapeutic approach

Furthermore, this research examined the field literature regarding the content, structural, and functional similarities between the process of psychoanalytic analysis and the creation of an artwork, and enumerated their common features. Table 2 shows the corresponding elements in the two processes.

Table 2: Similarities between psychoanalysis process & art creation

Psychoanalysis & Art similarities	Discriptions
Unconscious Content	The main source of content in both artwork and psychoanalysis
Delayed understanding	Insight/artwork is achieved over time, not immediately
Tolerance of ambiguity	Both processes require accepting ambiguity and uncertainty, and tolerating unresolved tensions
Latency period	Periods of latency and stillness before reaching insight or the final outcome of the process
Symbolism	Translating inner experiences into symbolic forms: words and images
Transformation of experience	Reconstructing emotional content into a new structure
Symbolic change	Healing transformation through symbolic processing
Dyadic encounter and interaction	Artist–work interaction and psychoanalyst–patient interaction

Another outcome of the present study was the development of a model, inspired by the fundamental concepts of postmodern psychoanalytic theories, that explains what psychological transformations occur during the process of creating an artwork. This model is based on four axes: 1. Raw psychic material: such as "unthought known" and "unformulated experience". 2. Catalysts of transformation: Things that initiate or accelerate the process of transformation, including the "evocative object" and the "transformational object". 3. The path and bridge of metaphor and symbolization: Metaphor and symbol act as transitional channels, translating pre-verbal or fragmented emotional states into a more tangible form. 4. The identity of the "artistic third" as the "imaginary witness": A new capacity that enables the connection between past and present and facilitates reaching coherence and meaning.

Discussion

The aim of the present study was to answer the main question of how the process of creating an artwork can be explained from a psychoanalytic perspective. In line with this question, more specific sub-questions were raised concerning the evolution of theories, points of commonality with the psychoanalytic process, and the relationship with mental health. In response to the first research question, a model consisting of four components was presented: raw psychic material, catalysts of transformation, the path and bridge of metaphor and symbolization, and the identity of the "artistic third" as the "imaginary witness." In this model, the raw and unconscious material of the artist's psyche is activated by "catalysts," and in the light of the

"artistic third" as the "imaginary witness," along the path of "symbolization" and within the dynamic "field" of the artist's inner and outer world, it is transformed into symbol and meaning. In response to the second question, the evolution of the psychoanalytic view of art can be seen as a journey from seeing the artwork as a "static object" to a "relational object," and then, in the model proposed by the present study, to a "third presence" within a "creative field," and from a focus on "pathology" toward "repair".

In response to the third question, common features were identified between the creative process and the psychoanalytic process, such as the patient's free association corresponding to the spontaneity of the creative process, the psychoanalyst's interpretation corresponding to the creative act of painting, and the psychoanalyst's evenly suspended attention corresponding to the artist's temporary paralysis of conscious attention. Regarding the fourth question, the relationship between art and mental health, the findings indicated that the creation of an artwork can lead to mental health, and psychological growth through several pathways: as a self-regulating act, as a platform for re-creating object relations and enhancing self-esteem, and as a space for processing and integrating raw, unconscious psychic experiences and giving them meaning.

Conclusion

If we trace the path of the psychoanalytic view of art from the perspective of this research, it can be seen as a three-stage journey: the monophonic stage (classical psychoanalysis), the artwork as a "static object" reflecting the artist's pathology; the biphonomic stage (object relations), the artwork as a "relational object" in the space between artist and work; the polyphonic stage (intersubjectivity and field), the artwork as a "third presence" within a dynamic "creative field."

The polyphonic stage, which is the proposed model of this research, shows that the artistic creative process takes shape in a dynamic field through the interaction of four key elements: (1) unconscious raw materials, (2) catalysts of transformation, (3) the path of metaphorization, and (4) the artistic third as an imaginary witness. In other words, by applying field theories and intersubjectivity to the realm of art, the artwork can be seen as part of a dynamic, multilayered whole in which no element alone carries meaning, and the identity of each component depends on its connection to the others.

On the other hand, due to many commonalities, the process of psychoanalytic treatment is itself considered a kind of art. Consequently, understanding creativity and artistic creation, as a process sharing roots with psychoanalysis, can serve clinical advancement. This homology between the artist's experience and the psychoanalyst's can be recognized at a deeper level in the concept of "psychoanalytic listening": listening dreamily, to the hidden echoes of meaning, images, and metaphors. What returns from art to clinical practice is a state of being with the unconscious that can teach the psychoanalyst how to be present in the therapeutic field: patiently, in ambiguity and the suspension of not-knowing, with trust in the gradual birth of meaning.

Limitations

Despite efforts to maintain a multidimensional approach, there is a possibility of bias due to differing interpretations of complex psychoanalytic concepts and their role in the artistic experience. Additionally, some relevant sources may have been omitted due to limitations in search and selection. The focus on Western sources, owing to a lack of other materials and the absence of first-hand accounts from artists, is another limitation.

Future Studies

In the author's view, continuing the developmental trajectory of the interaction between psychoanalysis and art could involve experimental examinations or case studies of the artistic creative process from the perspective of more contemporary approaches, such as intersubjective approaches and post-Bionian theories of the analytic field. Furthermore, first-hand narratives by artists from different cultures about their creative process could be another topic for future research.

پژوهش‌های کیفی در علوم رفتاری

https://doi.org/10.22077/qrbs.2026.9991.1116

۱۴۰۴، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۲، پیاپی ۸، ۲۱۷-۲۴۰

نوع مقاله: مروری

خلق اثر هنری و تحول روانی: تحلیلی بر تحول نگاه روانکاوی به هنر

مهرناز مصباح[۱]، زهره خسروی[۲]*، آزاده طاولی[۳]، شقایق زهرایی[۴]

[۱] دکترای روان‌شناسی، گروه روان‌شناسی، دانشگاه الزهرا، تهران

[۲] استاد، گروه روان‌شناسی، دانشگاه الزهرا، تهران

[۳] دانشیار، گروه روان‌شناسی، دانشگاه الزهرا، تهران

[۴] استادیار، گروه روان‌شناسی، دانشگاه الزهرا، تهران

دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۰۸ تجدیدنظر: ۱۴۰۵/۰۸/۰۸ پذیرش: ۱۴۰۵/۱۱/۱۰

چکیده

زمینه: رابطهٔ میان روان‌کاوی و هنر، تاریخی طولانی و پیچیده دارد که از نخستین سال‌های شکل‌گیری روان‌کاوی و نوشته‌های Sigmund Freud دربارهٔ هنرمندان آغاز شده و تا امروز ادامه یافته است. با وجود این پیشینه، نظریه‌های روان‌کاوانه دربارهٔ هنر همچنان پراکنده‌اند و نیازمند بررسی نظام‌مند از منظر تاریخی و محتوایی هستند.

هدف: پژوهش حاضر، با هدف مرور و تحلیل انتقادی سیر تحولی دیدگاه‌های روان‌کاوانه دربارهٔ هنر و فرآیند خلاقه انجام شده است.

روش: این پژوهش با روش مرور روایتی و با تلفیق داده‌های حاصل از ۶۹ مقاله و ۲۸ کتاب انجام شد. جست‌وجو در پایگاه‌های اطلاعاتی شامل Pep-Web, Web Of Science, Scopus, Sciencedirect, Proquest, Google Scholar, Google Books, Researchgate, Pubmed, Jstor, Sid, Magiran, Ganj, Noormags & Civilica از سال ۱۹۰۰ تا ژوئیه ۲۰۲۵ انجام گرفت. در مرحلهٔ نخست، ۲۴۰۵ مقاله شناسایی شد. در مرحلهٔ دوم غربالگری، ۵۹۴ مقاله برای بررسی عنوان و چکیده انتخاب شدند و در ادامه، ۳۸۰ مقاله برای بررسی متن کامل ارزیابی شدند. در نهایت، با اعمال معیارهای ورود و خروج، ۶۹ مقاله و ۲۸ کتاب انتخاب و داده‌های مرتبط استخراج، دسته‌بندی و تلفیق شدند.

یافته‌ها: یافته‌ها در سه محور اصلی سازمان یافته‌اند؛ نخست، ارائهٔ یک رده‌بندی سه‌شاخه و معیارمند از سیر تحول دیدگاه‌های روان‌کاوی دربارهٔ هنر؛ دوم، ارائهٔ مدلی چهارمرحله‌ای برای تبیین فرآیند خلاقه از منظر روان‌کاوی پست‌مدرن که در آن، چگونگی ترجمهٔ مؤلفه‌های فرآیند خلق اثر هنری به سازوکارهای تغییر در فرآیند روان‌کاوی تبیین می‌شود؛ و سوم، ترسیم نقشه‌ای تطبیقی از مؤلفه‌های ساختاری و کارکردی فرآیند خلق اثر هنری و مؤلفه‌های متناظر آن در فرآیند روان‌کاوی.

نتیجه‌گیری: این پژوهش، مدلی بیناذهنیتی- میدانی با رویکردی پسابیونی پیشنهاد می‌کند. براساس این مدل، ابژه‌های برانگیزاننده، مواد خام ناهشیار را در «میدانِ» تعامل میان بخش‌های مختلف روان هنرمند فعال می‌کنند. این ناهشیارِ برانگیخته، در تعامل با فرآیندهای هشیار، مادهٔ هنری و عوامل درونی و بیرونی، به پیدایش «سومِ هنری» می‌انجامد؛ مفهومی الهام‌گرفته از «سوم تحلیلی» که در عین هم‌آفریده شدن، واجد نوعی استقلال است. «سومِ هنری»، ظرفیتِ «شاهد بودن» را فراهم می‌آورد و زمینه را برای شکل‌گیری استعاره و نماد، تولید معنا و یکپارچه‌سازی گسست‌های روایت روان مهیا می‌سازد. بدین‌ترتیب، هنر نه محصولِ خویشتنی منفرد، بلکه برآمده از «میدان خلاق» پویا است.

کلید واژه‌ها: *روان‌کاوی، هنر، خلاقیت، هنردرمانی، مرور روایی*

* **نویسندهٔ مسئول مکاتبه:** زهره خسروی، z.khosravi@alzahra.ac.ir

- استناد این مقاله:

مصباح، م.، خسروی، ز.، طاولی، الف. و زهرایی، ش. (۱۴۰۴). خلق اثر هنری و تحول روانی: تحلیلی بر تحول نگاه روانکاوی به هنر. *پژوهش‌های کیفی در علوم رفتاری*، ۴(۲)، ۲۱۷-۲۴۰. https://doi.org/10.22077/qrbs.2026.9991.1116

Copyright © 2026 by the Authors, Published by University of Birjand. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

مقدمه

رابطهٔ میان روان‌کاوی و هنر، تاریخی طولانی و پیچیده دارد؛ رابطه‌ای که از همان آغاز پیدایش روان‌کاوی، با نوشته‌های Freud دربارهٔ هنر و هنرمندانی چون Michelangelo و Goethe & Shakespeare آغاز شد و تا امروز مسیری پرفراز و نشیب را پیموده است. نقطهٔ اتصال این دو حوزه، مفهومِ «ناهشیار» است؛ بخشی از روان که از نظر ساختار و زبان با بخش هشیار تفاوت دارد و سرچشمهٔ مشترک هنر و روان‌کاوی به شمار می‌آید (Lingis, 2017; Sharpe, 1935).

هستهٔ مرکزی روان‌کاوی را ناهشیار و تجلیات آن تشکیل می‌دهد. Freud رؤیا را «شاهراهی به سوی ناهشیار» می‌دانست و بر این باور بود که ترجمه و تفسیر افکار و معانی پنهان و نامفهومِ متجلی در رؤیا به زبان هشیار، می‌تواند از منظر درمانی حائز اهمیت باشد. در فرآیند روان‌کاوی نیز افزون بر رؤیا، از ابزارهایی چون تداعی آزاد و فانتزی برای دسترسی به محتوای ناهشیار استفاده می‌شود. آثار هنری نیز از جهاتی دارای مختصاتی مشابه رؤیا، تداعی آزاد و فانتزی هستند و می‌توانند به‌مثابهٔ ابزاری برای دسترسی و مواجهه با ناهشیار فرد مورد توجه قرار گیرند؛ چرا که هنر نیز، دست‌کم تا حدی محصول و تجلی فرآیندهای ناهشیار انسان است.

Freud بنیان‌گذار روان‌کاوی، هنر و ادبیات را نوعی والایشِ غرایز ارضا نشده و به‌عبارتی، نوعی واکنش دفاعی در برابر این غرایز می‌دانست (Storr, 2001). با این حال، این نگاه اولیه در گذر زمان دستخوش تحول شد. هم‌زمان با تحول روان‌کاوی و تلاش آن برای فهم سازوکارهای ناهشیار انسان، رابطهٔ میان هنر و روان‌کاوی و نیز نوع نگاه روان‌کاوی به آثار هنری و هنرمندان نیز تغییرات چشمگیری را تجربه کرده است.

هنر، به‌مثابهٔ یکی از پیچیده‌ترین جلوه‌های روان آدمی، به‌تدریج برای اندیشمندان این حوزه معانی تازه‌ای یافت. نظریه‌پردازانی از سنت‌های گوناگون روان‌کاوی از جمله Winnicott, Segal, Spitz, Knafo & Bollas (Bollas, 2008; Knafo, 2012 a; Segal, 1991; Spitz, 1982) کوشیده‌اند معنا، انگیزه‌ها و سازوکارهای روانیِ دخیل در خلق اثر هنری را تحلیل کنند. آنان با اتکا به مفاهیم بنیادینی همچون خیال‌پردازی، نمادپردازی، میل، سوگ، انتقال و بازنمایی، تبیین‌هایی از انگیزه‌ها، فرآیندها و کارکردهای هنر و آفرینش هنری ارائه داده‌اند.

این تلاش‌ها، طیف گسترده‌ای را دربر می‌گیرد؛ از تحلیل آثار هنری به‌عنوان بازنمایی‌های نمادینِ تجربه‌های واپس‌زده تا تأمل در تأثیر هنر بر روان مخاطب و بررسی رابطهٔ هنرمند با اثر خویش (Hagman, 2025). در این مسیر، نگاه به هنر از تلقیِ آن به‌مثابهٔ شکلی از روان‌رنجوری یا سازوکاری دفاعی، به درک آن به‌عنوان پدیده‌ای بالقوه درمان‌بخش، تحول یافته است؛ تحولی که در شکل‌گیری و گسترش رشتهٔ نسبتاً جدیدِ «هنردرمانی» نیز می‌توان تلفیق این دو حوزه را مشاهده کرد (Kuspit, 1996; Levine, 2012). برای نظریه‌پردازان معاصر، هنر با زیبایی‌شناسی امر والا و فرآیندهای بنیادین شکل‌گیری روان پیوند خورده و دیگر صرفاً به قلمرو علائم نوروتیک یا سازوکارهای دفاعی محدود نمی‌شود. هنر در معنای گستردهٔ آن از ادبیات و نقاشی تا اسطوره، هر آن چیزی است که برای علاقه‌مندانِ به فهم روان آدمی اهمیت می‌یابد؛ زیرا، به تعبیر Civitarese، داستان شکل‌گیری و تولد روان را روایت می‌کند (Civitarese, 2025).

در مسیرِ تحول رابطهٔ این دو حوزه، نظریه‌پردازان معاصر حتی خودِ روان‌کاوی را نیز، به‌واسطهٔ برخورداری از ویژگی‌هایی چون خودانگیختگی، خلاقیت، بداهه‌پردازی و تجربهٔ زیبایی‌شناختی، به حوزهٔ هنر نزدیک دانسته‌اند (Urdang, 2018). این در حالی است که Freud می‌کوشید روان‌کاوی را به‌عنوان علمی برای مطالعهٔ بخش ناهشیار ذهن معرفی کند (Freud, 1926) و آن را بخشی از پیکرهٔ گسترده‌تر علم بداند (Freud, 1914).

با وجود همهٔ این تلاش‌ها و با گذشت بیش از یک قرن از آغاز این گفت‌وگو، نظریه‌های روان‌کاوی دربارهٔ هنر همچنان پراکنده‌اند و نیازمند واکاوی نظام‌مند و تاریخی به نظر می‌رسند. افزون بر این، روان‌پویاییِ خودِ فرآیند خلاقیت نیز در مقایسه با تحلیل معنا و محتوای آثار هنری، کمتر مورد بررسی قرار گرفته است. خود Freud نیز از این مسئله که نظریه‌اش به او در فهم معانی ناهشیارِ هنر کمک می‌کند، اما در گشودن رازهای کنش خلاق چندان موفق نبوده، اظهار نارضایتی کرده است (Freud, 1925).

بر این اساس، پژوهش حاضر با هدف پر کردن بخشی از این شکاف پژوهشی و با بهره‌گیری از روش مرور روایی، رابطهٔ چندلایهٔ هنر و روان‌کاوی را بررسی می‌کند. پرسش اصلی پژوهش این است که فرآیند خلق اثر هنری را چگونه می‌توان از منظر روان‌کاوی تبیین کرد؟ در راستای پاسخ به این پرسش کلی، سه پرسش فرعی نیز مطرح می‌شود: ۱. سیر تحول نظریه‌های روان‌کاوی دربارهٔ هنر در گذر زمان چگونه بوده است؟ ۲. چه نقاط اشتراکی میان تجربهٔ خلق اثر هنری و فرآیند روان‌کاوی قابل شناسایی است؟ و ۳. میان خلق اثر هنری و سلامت روان چه ارتباطی وجود دارد؟ این بررسی، با تحلیل متون بنیادین و معاصر، نشان می‌دهد که چارچوب‌بندی هنر در نظریه‌های گوناگون روان‌کاوی چگونه در طول زمان تحول یافته است. اهمیت این مرور را می‌توان در دو سطح نظری و بالینی تبیین کرد: از منظر نظری، این

پژوهش می‌کوشد تحلیلی یکپارچه از سیرِ تحول نظریه‌های روان‌کاوی دربارهٔ هنر، از نظریهٔ Freud تا رویکردهای معاصر، ارائه دهد و با سنتز این دیدگاه‌ها، دیالکتیک تاریخی میان رویکردهای گاه متعارض را ترسیم کند؛ دیالکتیکی که نشان می‌دهد تنش‌های درون‌نظری چگونه خود به نیروی محرکه‌ای برای بازتعریف مفاهیم خلاقیت و هنر تبدیل شده‌اند.

از منظر بالینی، شناسایی سازوکارهای مشترک میان فرآیند خلاقیت و فرآیند روان‌کاوی می‌تواند به‌عنوان راهنما و ابزاری برای روان‌کاوان مورد استفاده قرار گیرد. درک این رابطه می‌تواند، همانند ابزارهای تصویربرداری پزشکی که ساختارهای پنهان بدن را برای جراح آشکار می‌کنند، به آشکارشدن لایه‌ها و ژرف‌ساخت‌های روان به درمان‌گر کمک کند. چنین درکی می‌تواند بر روش‌های درمانی و حتی شیوهٔ حضور و بودن روان‌کاو در ارتباط با فرد تحلیل‌شونده تأثیر بگذارد و در عین حال، چارچوبی نظری برای تقویت و توسعهٔ رویکردهای نوینی همچون هنردرمانی فراهم آورد.

روش

این پژوهش به شیوهٔ مرور روایتی انجام شده است. برخلاف مرورهای نظام‌مند که بر پایهٔ جست‌وجوهای ساختاریافته، معیارهای از پیش تعیین شده و در برخی موارد تحلیل‌های کمی و آماری داده‌ها استوارند، مرور روایتی امکان تحلیل انعطاف‌پذیر، تلفیقی و مفهومیِ طیف گسترده‌ای از متون را فراهم می‌سازد. با توجه به ماهیت نظری، تفسیرمحور و میان‌رشته‌ای موضوع پژوهش (یعنی بررسی رابطهٔ چندبُعدی میان روان‌کاوی و هنر)، رویکرد روایتی مناسب‌ترین چارچوب برای بررسی منابع موجود و بازنمایی سیر تحول مفاهیم کلیدی در این حوزه تشخیص داده شد. مرور روایتی به پژوهشگر اجازه می‌دهد تا دیدگاهی گسترده و کل‌نگر نسبت به یک پدیده به دست آورد و ارتباط میان مفاهیم، نظریه‌ها و دیدگاه‌های گوناگون را در بستری تاریخی و مفهومی بررسی کند (Sukhera, 2022).

براساس دیدگاه صاحب‌نظران این حوزه، مرور روایتی رویکردی مناسب برای گردآوری، ترکیب و تفسیر یافته‌های حاصل از پژوهش‌های گوناگون با روش‌های مختلف است. این شیوه، انعطاف‌پذیری لازم برای تحلیل مفهومی و تلفیق اندیشه‌های پیچیده را فراهم می‌آورد؛ ویژگی‌ای که برای حوزه‌هایی مانند روان‌کاوی و هنر، با مرزهای میان‌رشته‌ای و مفاهیم عمدتاً انتزاعی و چندلایه، ضروری به نظر می‌رسد (Grant & Booth, 2009; Green et al., 2006).

بحث دربارهٔ معیارهای اعتبار و اشباع در پژوهش‌های کیفی به‌طور گسترده در ادبیات روش‌شناختی بررسی شده است (Ayoubi & Salehi, 2025). با این حال، در رویکرد مرور روایتی، اولویت بر سنتز تفسیری و مفهومی است، نه بر رویه‌های از پیش تعیین شده و مبتنی بر پروتکل، که مشخصهٔ مرورهای نظام‌مند است. دغدغه‌های مربوط به ارزیابی کیفیت در پژوهش‌های کیفی نیز از طریق چارچوب‌های ساخت‌یافته مورد توجه قرار گرفته است، هرچند چنین چارچوب‌هایی برای رویکردهای کیفی خاص طراحی شده‌اند (Esfandiar et al., 2026). مرور روایتی حاضر، شفافیت روش‌شناختی خود را از طریق معیارهای صریح ورود و خروج و راهبرد جست‌وجوی مستند شده حفظ می‌کند.

برای گردآوری منابع، از پایگاه‌های اطلاعاتی معتبر PEP-Web, Web of Science, Scopus, ScienceDirect, ProQuest, Google Scholar, Google Books, ResearchGate, PubMed, JSTOR, SID, Magiran, Ganj, NoorMags & Civilica استفاده شد. اگرچه جست‌وجو در منابع فارسی نیز انجام گرفت اما منابع دست‌اول و واجد شرایطی که با اهداف و معیارهای پژوهش حاضر انطباق کافی داشته باشند، یافت نشد.

برای دستیابی به ادبیات مرتبط، مجموعه‌ای از کلیدواژه‌ها و عبارت‌های جست‌وجویِ مرتبط با نقاط تلاقی روان‌کاوی و هنر طراحی و در پایگاه‌های اطلاعاتی به کار گرفته شد. برخی از مهم‌ترین کلیدواژه‌ها عبارت بودند از: «روان‌کاوی و هنر»، «خلاقیت هنری»، «روان‌کاوی و زیبایی‌شناسی»، «ناهشیار و نماد»، «فروید و هنر»، «لحظه زیبایی‌شناختی»، «روان‌کاوی به‌مثابه هنر»، «خلاقیت»، «فرایند خلق»، «خلاقیت و ناهشیار»، «نمادگرایی در هنر» و «نظریه‌های روان‌کاوانه آفرینش هنری».

در مرحلهٔ نخست، براساس کلیدواژه‌ها و ترکیب‌های جست‌وجویی طراحی‌شده، تعداد ۲۴۰۵ مقاله از پایگاه‌های اطلاعاتی استخراج شد. در مرحلهٔ دوم و پس از بررسی مقالات بازیابی‌شده، تعداد ۱۸۱۱ مقالهٔ تکراری حذف شدند. در مرحلهٔ سوم، عنوان و چکیدهٔ ۵۹۴ مقالهٔ باقی‌مانده بررسی شد که در نتیجه، ۲۱۴ مقاله به دلیل نداشتن یک یا چند معیار ورود، از جمله ارتباط مستقیم با موضوع پژوهش، تعلق نداشتن به سنت‌ها و مکاتب روان‌کاوی، یا فقدان پرداخت نظری به مفاهیم کلیدی پژوهش، کنار گذاشته شدند. در ادامه، متن کامل ۳۸۰ مقاله مورد بررسی دقیق قرار گرفت. پس از بررسی و ارزیابی عمیق این مقالات، ۳۱۱ مقالهٔ دیگر به دلایلی از جمله ناکافی بودن عمق تحلیل روان‌کاوانه، هم‌پوشانی محتوایی با سایر منابع یا عدم انطباق نهایی با چارچوب نظری پژوهش حذف شدند. در نهایت، ۶۹ مقاله که بیشترین انطباق را با پرسش‌های پژوهش و معیارهای ورود داشتند، برای تحلیل نهایی انتخاب شدند.

فرآیند جست‌وجو، در چهار مرحله به شرح ذیل انجام شد؛ ۱. اکتشاف اولیه و کلی: در این مرحله، حوزه‌های مفهومی اصلی در پیوند میان روان‌کاوی و هنر شناسایی شدند (از رویکرد کلاسیک فرویدی تا نظریه روابط ابژه، رویکردهای معاصر بیناذهنیتی و نظریه میدانِ پسابیونی). ۲. جست‌وجوی هدفمند: در این مرحله، تمرکز بر مفاهیم و سازوکارهای نظری مرتبط با خلاقیت و آفرینش هنری بود. مفاهیمی همچون «روابط ابژه و خلاقیت»، «ابژه انتقالی در هنر»، «والایش»، «واپس‌روی در خدمت ایگو» و «ظرفیت تحمل ابهام» مورد جست‌وجو و بررسی قرار گرفتند. همچنین، کاربردهای بالینی این مفاهیم، از جمله رویکردهای مختلف هنردرمانی، بررسی شدند.

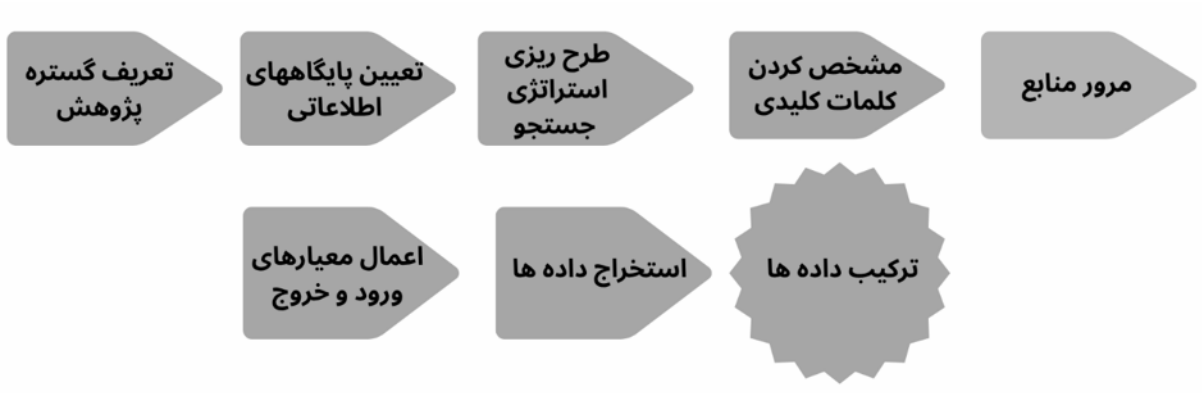
۳. مرور منابع ثانویه و جست‌وجوی ارجاعی: در این مرحله، فهرست منابع آثار و متون کلیدی بررسی شد تا منابع مرتبط دیگری شناسایی شوند. همچنین، آثار نویسندگانی که دارای پیشینهٔ هنری یا تمرکز نظری ویژه بر خلاقیت و آفرینش هنری بودند، از جمله Milner, Winnicott, Ogden & Hegeman مورد توجه قرار گرفت.

۴. گسترش میان‌رشته‌ای: جست‌وجو به حوزه‌های مرتبط، از جمله مجلات روان‌کاوی، فلسفهٔ هنر و متون مرتبط با تجربه و فرآیند آفرینش هنری گسترش یافت. با این حال، در انتخاب نهایی، اولویت با منابع علمی منتشر شده در کتاب‌ها و مجلات معتبر و دارای ارتباط مستقیم با چارچوب نظری پژوهش بود.

معیارهای ورود منابع به پژوهش عبارت بودند از: ارتباط مستقیم با مفاهیم روان‌کاوی و هنر؛ تعلق به یکی از مکاتب روان‌کاوی؛ انتشار در قالب علمی، از جمله کتاب یا مقاله؛ انتشار به زبان فارسی یا انگلیسی؛ و پرداخت نظری به مفاهیمی همچون خلاقیت، نمادپردازی یا فرآیندهای ناهشیار. در مقابل، معیارهای خروج شامل آثار صرفاً عصب‌شناختی یا تجربیِ فاقد چارچوب روان‌کاوانه، نقدهای فاقد بنیان نظری روان‌کاوی، پژوهش‌های صرفاً آموزشی یا تبلیغاتی و منابع غیرعلمی، از جمله وب‌سایت‌های شخصی، وبلاگ‌ها، مطالب منتشر شده در شبکه‌های اجتماعی، مجلات عمومی و غیرتخصصی و آثاری بود که فاقد ساختار علمی و دانشگاهی مناسب بودند. محدودهٔ زمانی منابع مورد بررسی از سال ۱۹۰۰ (هم‌زمان با انتشار اثر بنیادین Freud « تعبیر رؤیاهای Freud»)، تا سال ۲۰۲۵ در نظر گرفته شد.

استخراج و ترکیب داده‌ها در چهار مرحله انجام شد: الف) شناسایی مضامین، مفاهیم و الگوهای مشترک در سراسر ادبیات پژوهش؛ ب) ارزیابی نقاط قوت و محدودیت‌های دسته‌بندی‌های مختلف در تبیین رابطهٔ میان روان‌کاوی و هنر؛ ج) مقایسهٔ یافته‌ها و دیدگاه‌های موجود به‌منظور برجسته‌سازی نقاط همگرایی، تفاوت و ناهماهنگی میان نظریه‌ها؛ د) ادغام یافته‌ها جهت ارائهٔ درکی جامع از وضعیت موجود پژوهش در حوزهٔ ارتباط روان‌کاری و هنر.

شکل ۱: مراحل و شیوهٔ انجام پژوهش



برای انتخاب نظریه‌های مورد استفاده در پژوهش، از معیارهای زیر جهت ارزیابی و ترکیب نظریه‌ها استفاده شد؛ اعتبار نظریه‌پرداز (به این معنا که اولویت با نظریه‌پردازان صاحب‌سبک و شناخته‌شده در هر مکتب فکری بود)، قدرت تبیین‌کنندگی (یعنی نظریه‌هایی که قدرت تبیین بیشتری برای فرآیند خلاق (و نه فقط تفسیر محصول خلق شده) داشتند، وزن بیشتری در سنتز نهایی پیدا کردند)، گزینش «فرآیند خلاق» (به‌عنوان کانون تحلیل این مقاله، در تقابل با «محصول نهایی»، بر این فرض استوار است که مواجههٔ بی‌واسطه با پویایی‌های ناهشیار، درست در لحظهٔ زایش معنا و شکل‌گیری نماد (یعنی در دل خود فرآیند خلق)، بینشی بنیادین دربارهٔ سازوکارهای تحول روانی عرضه می‌کند. چنین بینشی، مستقیماً به عرصهٔ بالینی منتقل می‌شود و با غنی‌تر شدن ذخیرهٔ مفهومی درمانگر، مسیرهایی نو برای مداخلات خلاقانه و کارآمد در روان‌درمانی می‌گشاید). معیار ربط و کاربرد بالینی و تجربی (یعنی نظریه‌هایی که با توجه به آخرین تحولات و پیشرفت‌های نظری و بالینی، احتمال کاربرد و اثرگذاری بالینی بیشتری داشتند مورد توجه خاص قرار گرفتند) و معیار سهم در توسعهٔ تاریخی (بدان معنا

است، به نظریه‌هایی که نقاط عطفی در توسعهٔ این حوزه ایجاد کرده‌اند، حتی اگر امروزه محدودیت‌هایی دارند، به‌عنوان بخشی از سیر تحول تاریخی پرداخته شد).

یافته‌ها

یافته‌های این مرور را می‌توان در سه دسته طبقه‌بندی کرد؛ نخست، ارائهٔ یک طبقه‌بندی سه‌شاخه و معیارمند از سیر تحول نگاه روان‌کاوی به هنر؛ دوم، ارائهٔ مدلی چهار مرحله‌ای برای تبیین فرآیند خلاق از منظر روان‌کاوی پست‌مدرن که در آن چگونگی ترجمهٔ عناصر فرآیند خلق اثر هنری به سازوکارهای تغییر در روان‌کاوی تبیین می‌شود؛ و سوم، ترسیم نقشه‌ای تطبیقی از ارکان ساختاری و کارکردی فرآیند خلق اثر هنری و تناظر آن‌ها با ارکان مشابه در فرآیند روان‌کاوی و نیز بررسی آثار احتمالی آن بر فرآیند روان‌کاوی.

۱. سیر تحول نگاه روان‌کاوی به هنر

۱-۱. طبقه‌بندی سه‌گانه: الگوی سه‌گانهٔ حاضر، براساس تحول تاریخی و مفهومی نظریه‌های روان‌کاوی و با تأکید بر سه محور کلیدی، شامل مکتب روان‌کاوی، نوع خوانش از هنر (اثر در برابر فرآیند) و موضع نظریه‌پرداز در طیف آسیب‌شناسی در برابر رشد، طراحی شده است. طبیعی است که در حوزه‌ای زنده و پویا همچون روان‌کاوی، مرز میان این دسته‌بندی‌ها مطلق و کاملاً تفکیک شده نیست.

برخی نظریه‌پردازان، به دلیل گستردگی دیدگاه‌هایشان یا موقعیت تاریخی ویژه‌ای که در سیر تحول نظریه‌های روان‌کاوی داشته‌اند، نقش واسط و پل ارتباطی میان دوره‌ها و رویکردهای مختلف ایفا می‌کنند؛ برای مثال، Kris را می‌توان نظریه‌پردازی دانست که از سنت روان‌کاوی کلاسیک به سوی روان‌شناسی ایگو حرکت کرد. همچنین، برخی نظریه‌پردازان معاصر به‌طور طبیعی از تلفیق و ترکیب چندین سنت فکری بهره گرفته‌اند؛ از جمله Knafo & Bollas. در چنین مواردی، معیار نهایی برای جانمایی هر نظریه‌پرداز در یک دستهٔ خاص، «مؤلفهٔ غالب در نظریه‌پردازی او دربارهٔ هنر و خلاقیت» بوده است. جدول ۱ خلاصه‌ای از نگاه و رویکرد مکاتب و نظریه‌پردازان مختلف روان‌کاوی به هنر را نشان می‌دهد.

جدول ۱: نگاه رویکردهای مختلف روان‌کاوی به هنر: خوانش از هنر و موضع نظریه‌پرداز

رویکرد روانکاوی	نظریه پردازان مهم	مفاهیم هسته‌ای	خوانش از هنر
رویکرد کلاسیک و ایگومحور	Freud, Jones & Kris	سائق‌ها و مکانیسم‌های دفاعی	اثر هنری به مثابهٔ ابژه‌ای استاتیک و ثابت، واپس‌روی در خدمت ایگو، رویکرد آسیب‌شناسانه
رویکردهای مبتنی بر خویشتن و ابژه	Winnicott, Klein, Sharpe, Kohut & McDougall	روابط درونی شابژه‌های خویشتنی	اثر هنری با کارکردهای ابژه‌ای- ارتباطی (ابژه انتقالی، فضای بالقوه، جلوه‌ای از پرخاشگری درونی)، تمرکز بیشتر بر فرآیند، رویکرد ترمیمی، سرمایه‌گذاری نارسیسیستیک
رویکردهای معاصر و تلفیقی	Hegeman & Rose	فرآیندهای پویای ارتباطی، تجربهٔ فردیت خویشتن، پردازش روانی	فرآیند خلق، رویکرد درمانی و رشدی

۱-۱-۱. رویکرد کلاسیک؛ والایش، واپس‌روی و تحقق آرزو: رویکرد کلاسیک، خلاقیت را عمدتاً در چارچوب دفاع‌های روانی و بازنمایی نمادین امیال ناهشیار تبیین می‌کند. Jones & Freud، با تمرکز بر انگیزش‌های پنهان و نه خودِ فرآیند خلاق، آفرینش هنری را ابتدا همتای ارضای آرزو و امتدادی از خیال‌پردازی‌های کودکی دانستند و سپس با طرح مفهوم «والایش» توضیح دادند که چگونه تکانه‌های ناپذیرفتنی به‌ویژه تکانه‌های جنسی، به‌صورت‌هایی فرهنگی و ارزشمند تبدیل می‌شوند (Freud, 1964; Jones, 1949; Segal, 1952). در این نگاه، هنر همانند رؤیا، تعارض‌های سرکوب شده را که اغلب ریشه در تجربه‌های کودکی و تعارض‌های ادیپی دارند، در قالبی نمادین بازنمایی می‌کند (Freud et al., 1950; Jones, 1949).

با این حال، منتقدان یادآور شده‌اند که تقلیل هنر به «محتواهای نمادین» می‌تواند به غفلت از جنبه‌های صوری، سبکی و زیباشناختی اثر بینجامد و در نتیجه، توان تبیینی این رویکرد را برای فهم پویایی‌های فرآیند خلاق محدود سازد (Frederickson, 1987; Gedo, 1970). در تحولات بعدی رویکرد کلاسیک، تلاش شد این محدودیت تعدیل شود. از میانهٔ قرن نوزدهم، پیوند میان هنر و روان‌پریشی مورد

توجه قرار گرفت و در قرن بیستم، ارزش هنری آثار خلق‌شده توسط بیماران روانی نیز به‌طور جدی‌تری بررسی شد (Rhodes, 2000). در این مسیر، Kris با طرح مفهوم «واپس‌روی در خدمت ایگو»، کانون تبیین را از نهاد فرویدی به کارکردهای سازشی ایگو منتقل کرد. براساس این دیدگاه، هنرمند می‌تواند به‌طور کنترل شده به منابع ناهشیار دسترسی یابد، بی‌آنکه انسجام ایگویی خود را از دست بدهد (Knafo, 2002; Kris, 1952; Kris & Kurz, 1979).

هم‌زمان، طیفی از دیدگاه‌های اولیه دربارهٔ هنر بیماران روانی شکل گرفت. Pine برای آفرینش هنری کارکردی درمانی قائل بود، Rush جنون را عاملی برای برانگیختن ظرفیت‌های خلاق نهفته می‌دانست و Noyes خلاقیت را محصول بخش‌های سالم ذهن بیمار تلقی می‌کرد (Beveridge, 2001; McDougall, 1995). در مجموع، رویکرد کلاسیک با دو مفهومِ محوریِ «والایش» و «واپس‌روی»، زبان نظری قدرتمندی برای تبیین منابع و خاستگاه‌های خلاقیت فراهم ساخت؛ اما تمرکز آن بر محتواهای نمادین و ریشه‌های تعارض، سبب شد «چگونگی» شکل‌گیری، سازمان‌یابی و تحول تجربهٔ زیباشناختی و فرآیند کار خلاق کمتر مورد توجه قرار گیرد. همین محدودیت، زمینه را برای چرخش به سوی رهیافت‌های کل‌نگرتر و فرآیندمحورتر فراهم کرد.

۱-۱-۲. رویکردهای خویشتن و روابط ابژه؛ کارکرد ابژه‌ای اثر هنری: در این خوشهٔ نظری، می‌توان چهار محور اصلی را از یکدیگر متمایز کرد. محور نخست، پیوند زبان و بدن با نخستین روابط ابژه‌ای است. Sharpe با پیوند دادن استعاره و مجاز با سازوکارهای رؤیا، همچنان در افق نظری والایش و ارضای آرزو باقی ماند؛ اما تأکید او بر زبان، جسمانیت و مراحل اولیهٔ رشد، پلی مهم به سوی نظریهٔ روابط ابژه ایجاد کرد (Sharpe, 1935, 1940).

Winnicott این مسیر را با مفهوم «فضای بالقوه» و «پدیده‌های انتقالی» گسترش داد. از دیدگاه او، ابژه انتقالی از پتوی کودک تا خودِ اثر هنری واسطه‌ای میان دنیای درونی و واقعیت بیرونی است؛ فضایی که در آن بازی، نمادپردازی و خلاقیت امکان ظهور می‌یابند و فرهنگ نیز امتدادی از همین حوزهٔ انتقالی تلقی می‌شود. این چارچوب، کارکرد ابژه‌ای اثر هنری را برجسته می‌کند؛ اثری که هم از جهان درونی سوژه سرچشمه می‌گیرد و هم به‌عنوان ابژه‌ای مستقل در برابر او قرار می‌گیرد (Winnicott, 1965, 1967, 1971).

McDougall نیز در تلاقی مفاهیم خشونت، خلاقیت و روان‌کاوی، بر این باور است که آفرینش هنری ذاتاً می‌تواند حاوی عناصری از پرخاشگری درونی باشد. هنرمند در فرآیند خلق، با تحمیل تخیل خود بر ماده خامی چون رنگ، کلمات یا صدا، شکلی نمادین از تخطی را تجربه می‌کند؛ اما این فرآیند هم‌زمان می‌تواند کارکردی ترمیمی نیز داشته باشد. آفرینش، همانند بازی، امکان دگرگونی ترس‌ها و تعارض‌ها را در فضایی بینابینی فراهم می‌سازد (McDougall, 1995, 1999). Eissler این دوگانگی را به‌صراحت بیان می‌کند و اثر هنری را هم «خودترمیم‌گر» و هم «دگرترمیم‌گر» می‌داند؛ به این معنا که اثر، از یک‌سو در تنظیم و ترمیم جهان درونی نقش دارد و از سوی دیگر، با خلق امر نو، امکان دگرگون‌سازی جهان بیرونی را فراهم می‌کند (Eissler, 1963). بدین‌ترتیب، کارکرد ابژه‌ای اثر هنری واجد دو بعد مکمل، یعنی تنظیم درون و تأثیرگذاری بر بیرون، است.

محور دوم، حضور ابژه‌های درونی شده در فرآیند الهام و خلق است. Knafo فرآیند خلق را مواجهه و گاه جبران رابطه با ابژه‌های دوران کودکی می‌داند و آن را واجد نوعی «در برگیرندگیِ بیرونی» تلقی می‌کند (Knafo, 2012 b). Modell نیز منبع الهام را نوعی «حضور درونیِ مادرانه» می‌نامد؛ حضوری که امتدادی از ایده Winnicott دربارهٔ «تنهایی در حضور ابژه خوبِ درونی‌شده» است (Modell, 1993; Winnicott, 1965).

در مقابل، Balint فضای خلق هنری را عرصه‌ای می‌داند که در آن روابط ابژه‌ای به‌طور موقت تعلیق می‌شوند و فرد از طریق نوعی واپس‌روی خلاق، به فضایی امن‌تر و مهربان‌تر از جهان ابژه‌های واقعی بازمی‌گردد (Balint, 1969). Milner نیز مفهوم وضعیت آغازین «یگانگی» یا «توهم» را مطرح می‌کند؛ وضعیتی که در آن مرز روشنی میان درون و بیرون وجود ندارد و هنرمند با اثری که در حال خلق آن است، نوعی درهم‌آمیزی را تجربه می‌کند (Milner, 2010, 2018).

محور سوم، پویایی موقعیت‌های رشدی در خودِ فرآیند خلق است. Ehrenzweig، با الهام از نظریهٔ Klein، فرآیند خلاقیت را در قالب سه حرکت اصلی تبیین می‌کند: نخست، فروپاشی و گسست مواد روانی که با موقعیت پارانوئید- اسکیزوئید قابل مقایسه است؛ سپس، مرحله‌ای از هم‌مرزی سیال و غوطه‌وری در جریان خلق؛ و در نهایت، یکپارچه‌سازی و سازمان‌دهی مجدد که به موقعیت افسرده‌وار شباهت دارد (Ehrenzweig, 1967, 1999). Spitz نیز با تأکید بر سازمان‌یابی‌های اولیهٔ روانی، این خوانش رشدی از خلاقیت را تقویت می‌کند (Spitz, 1985, 2010). بر این اساس، خلاقیت نه صرفاً تخلیه یک تنش، بلکه فرآیندی تنظیمی و تحولی است که در آن فرد از وضعیت‌های گسسته و ناپایدار به سوی یکپارچگی حرکت می‌کند.

محور چهارم، رویکردهای خویشتن است که اثر هنری را به‌منزلهٔ ابژه یا خودابژه‌ای برای تنظیم خویشتن بررسی می‌کنند. Kohut اثر هنری را ابژه‌ای انتقالی با بار لیبیدوی نارسیسیستیک می‌داند و معتقد است هنرمند در فرآیند خلق، در پی بازآفرینی نوعی کمال پیشینِ خویشتن است. در این دیدگاه، رابطه با اثر، برخلاف رابطهٔ دوسویه با یک ابژهٔ بیرونی، بیشتر در خدمت حفظ انسجام و تنظیم خویشتن قرار دارد (Kohut, 1966). این تلقی با دیدگاه Greenacre، که «رابطهٔ عاشقانه با جهان» را در خلاقیت برجسته می‌کند، در تنش قرار می‌گیرد (Greenacre, 1964).

Storr نیز خلاقیت را، یکی از منابع مهم عزت‌نفس و رشد فردی می‌داند و بر اهمیت آن حتی فراتر از برخی روابط بین‌فردی تأکید می‌کند (Storr, 1988). در مجموع، این رویکردها کارکرد ابژه‌ای اثر هنری را در چهار محور به‌هم‌پیوسته صورت‌بندی می‌کنند: نخست، «کجا رخ می‌دهد؟» در فضای بالقوه و بینابینی؛ دوم، «چه می‌کند؟» تنظیم جهان درونی و دگرگون‌سازی جهان بیرونی؛ سوم، «چگونه پیش می‌رود؟» حرکت از وضعیت یگانگی و هم‌مرزی، از خلال گسست و تجزیه، به سوی یکپارچه‌سازی؛ و چهارم، «به چه هدفی؟» تنظیم خویشتن از طریق رابطه با اثر به‌مثابهٔ خودابژه یا ایجاد پیوند و معنا در رابطه با جهان بیرونی.

اگرچه برخی از این دیدگاه‌ها (برای مثال، تأکید بر نارسیسیسم خلاق در برابر عشق به ابژه) در ظاهر متعارض به نظر می‌رسند، این قطب‌ها در منطق فرآیندهای ناهشیار می‌توانند به‌طور هم‌زمان حضور داشته باشند. اثر هنری می‌تواند در یک زمان، هم نقش خودابژه‌ای برای حفظ انسجام خویشتن ایفا کند و هم ابژه‌ای برای ایجاد رابطه، انتقال معنا و مواجهه با جهان باشد. همین همزیستی تنش‌آلود، به‌جای تضعیف چارچوب نظری، افق تحلیلی غنی‌تری برای فهم فرآیند خلاق فراهم می‌کند.

۱-۱-۳. نظریه‌های معاصر و تلفیقی؛ فهم و ابراز خویشتن، پردازش روانی و هنردرمانی: این بخش نشان می‌دهد که چگونه رویکردهای معاصر، به‌تدریج از تمرکز صرف بر «تفسیر محتوا» به سوی توجه به «فرآیند و کارکرد» خلاقیت هنری حرکت کرده‌اند. به‌عبارت دیگر، هنر دیگر صرفاً به‌مثابهٔ عرصه تخلیه یا بازنمایی تعارض‌های ناهشیار فهم نمی‌شود، بلکه به‌عنوان فرآیندی برای سازمان‌دهی هیجان، نگه‌داری تجربه و ایجاد امکان دگرگونی مورد توجه قرار می‌گیرد.

از بیان هیجان تا پردازش روانی و رابطه‌مند: Hagman خلاقیت را حاصل گفت‌وگویی پویا میان فرآیندهای ناهشیار و کنترل هشیار می‌داند. در این دیدگاه، هنر نه‌تنها وسیله‌ای برای بیان هیجان‌ها، بلکه ابزاری برای پردازش و سازمان‌دهی آن‌هاست و تغییرات سبکی هنرمند می‌تواند با تحول تجربه‌های هیجانی او ارتباط داشته باشد. Hagman با اتخاذ چارچوبی بیناذهنی، تجربهٔ زیباشناختی را صرفاً نوعی فرافکنی نوروتیک تلقی نمی‌کند، بلکه آن را تجربه‌ای بنیادین و رابطه‌ای می‌داند (Hagman, 2005, 2010). این جابه‌جایی نظری، تمرکز را از آسیب‌شناسی‌محوری به سوی تنظیم رابطه و پردازش تجربه منتقل می‌کند و میان خودتنظیمی هیجانی و جنبه‌های صوری و سبکی اثر هنری پیوند برقرار می‌سازد.

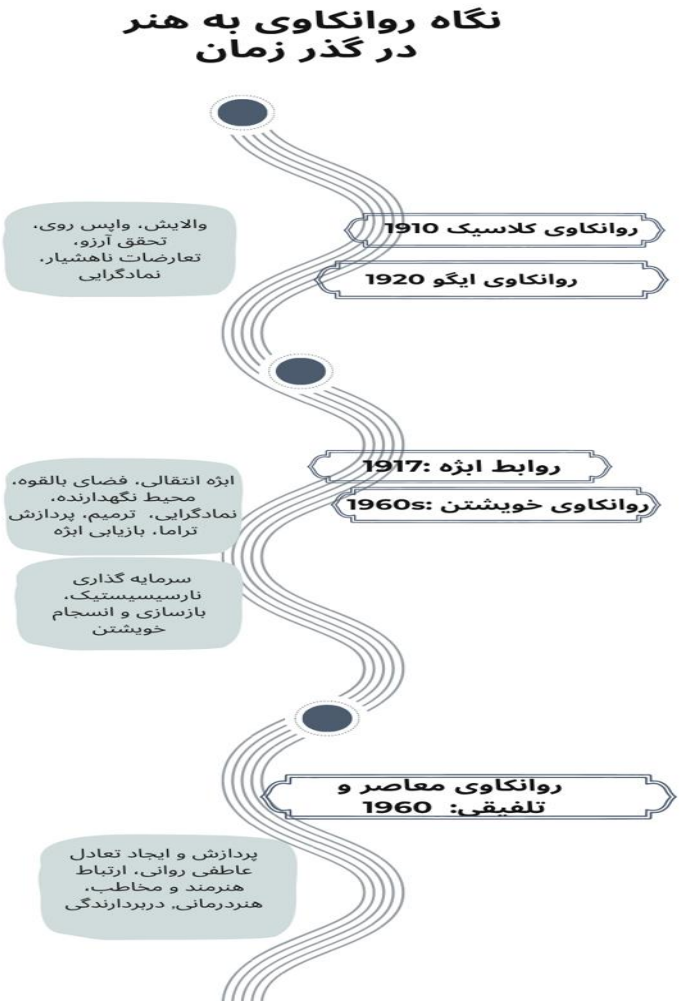
از «محتوا» به «فرمِ نگه‌دارنده»: Rose، آفرینش هنری را فرآیندی برای یکپارچه‌سازی نمادین ادراک‌های اولیه و ثانویه می‌داند که به تقویت انسجام روانی کمک می‌کند. در این دیدگاه، هنر نوعی «محیط نگه‌دارنده» فراهم می‌آورد که در آن تنش‌های روانی سامان می‌یابند، مرزهای روانی حفظ می‌شوند و حتی مستقل از محتوای روایتی اثر، امکان برانگیختن هیجان‌های عمیق وجود دارد (Rose, 1991, 1993, 1996). بنابراین، «فرم» یا «ساختار» صرفاً حامل محتوا نیست، بلکه خود به ظرفی برای تجربهٔ روانی تبدیل می‌شود (Rose, 1993). این ظرفیت نگه‌دارندگی فرم، مبنایی برای تبیین کارکرد تنظیمی و بالینی هنر فراهم می‌کند.

از داوری‌های آسیب‌شناختی به پرسش از «چگونگی استفاده»: Kavaler Adler، در امتداد سنت روابط ابژه، پرسش‌هایی دربارهٔ نسبت میان جنون، وسواس، خودشفابخشی و اجبار به تکرار در فرآیند خلاق مطرح می‌کند (Kavaler Adler, 1993). در مقابل، Dalsimer بر این نکته تأکید می‌کند که پرسش سودمندتر آن است که هنرمند «چگونه» از هنر برای تاب‌آوری، تسلی، تغییر یا کاهش و کُند کردن «ضربات» زندگی استفاده می‌کند (Dalsimer, 1994). بر این اساس، کانون توجه از پرسش دربارهٔ «ماهیت خلاقیت» و نسبت آن با آسیب‌شناسی، به سوی بررسی «کارکردهای انطباقی هنر» تغییر می‌کند؛ در نتیجه معیار اصلی، نحوهٔ استفاده، کارکرد و پویایی فرآیند خلاق است نه برچسب تشخیصی هنرمند.

پیامد بالینی هنردرمانی: هم‌راستا با این چرخش نظری، در حوزهٔ بالینی نیز جایگاه هنر از «آیینه درونیات» به «ابزار درمانی» ارتقا می‌یابد. تصویر را می‌توان یکی از زبان‌های اولیهٔ ذهن دانست که در شکل‌گیری نماد نقش دارد و نماد نیز به‌مثابهٔ پلی میان تجربهٔ عاطفی خام و زبان کلامی عمل می‌کند. هنردرمانی با به‌کارگیری تصویر، نماد و فرآیند خلاق، در پی فراهم‌کردن زمینه‌ای برای فهم، بازنمایی، ترمیم و تحول تجربهٔ روانی است (Cohen, 1981; Levinson, 1986; Modell, 2005).

اگر فرم را ظرفی نگه‌دارنده برای تجربه، و هنر را بستری رابطه‌ای در نظر بگیریم، مداخلهٔ درمانی می‌تواند به‌جای تمرکز صرف بر تعبیر محتوای اثر، بر سازمان‌دهی تجربه، ایجاد مرزهای امن، افزایش ظرفیت تحمل هیجان و یکپارچه‌سازی نمادین در فرآیند هنری متمرکز شود. به‌طور کلی، در نگاه معاصر سه جابه‌جایی کلیدی نسبت به رویکردهای پیشین قابل تشخیص است: از محتوا به فرآیند و فرم، از آسیب‌شناسی به تنظیم و رابطه، و از تفسیر اثر به کاربرد بالینی آن. این جابه‌جایی‌ها نشان‌دهندهٔ تغییر تدریجی کانون توجه روان‌کاوی از کشف «معنای پنهان» اثر، به سوی فهم «کاری که هنر در فرآیند روانی انجام می‌دهد» است. شکل ۲، نگاه مکاتب مختلف روان‌کاوی به هنر را در گذر زمان به‌طور خلاصه نشان می‌دهد.

شکل ۲: سیر تاریخی و تحولی زاویهٔ دید روانکاوی به هنر



۱-۲. جمع‌بندی و نقد سیر تحولی نگاه روان‌کاوی به هنر: مرور پیشینه نشان می‌دهد که نگاه روان‌کاوی به هنر، به‌تدریج از تمرکز بر آسیب‌شناسی، تعارض و سازوکارهای دفاعی، به سوی شناسایی خلاقیت به‌مثابهٔ امکانی برای ترمیم، یکپارچگی و تحول روانی حرکت کرده است. این چرخش نظری، فهم فرآیند خلق را از تأکید صرف بر تعارض‌های ناهشیار فراتر برده و آن را به‌عنوان حرکتی پویا برای معنابخشی، سازمان‌دهی تجربه و بازسازی روان گسترش داده است.

با این حال، بخش قابل‌توجهی از خوانش‌های روان‌کاوانه از هنر همچنان ماهیتی یک‌سویه دارند؛ بدین معنا که اثر هنری یا شخصیت هنرمند عمدتاً از منظر نظریه‌های کلاسیک یا روابط ابژه تفسیر شده است، بی‌آنکه به‌طور جدی بررسی شود که فرآیند خلق هنری چه چیزی می‌تواند به خودِ روان‌کاوی بیاموزد و چگونه می‌تواند درک ما از فرآیند تحلیل را گسترش دهد. از این منظر، جای خالی رویکردهای معاصر و پست‌مدرن، به‌ویژه نظریهٔ میدان پسابیونی و رویکرد بیناذهنیتی، و نیز بررسی گفت‌وگوی دوسویه میان فرآیند خلق هنری و فرآیند تحلیل، همچنان محسوس است.

۲. افق نظری جدید

۲-۱. مفاهیم بنیادین در روان‌کاوی پست‌مدرن برای فهم فرآیند خلاق: نظریه‌های پست‌مدرن روان‌کاوی، از جمله نظریهٔ میدان پسابیونی و رویکرد بیناذهنیتی، تاکنون به‌صورت نظام‌مند در حوزهٔ هنر و فرآیند خلاق به کار گرفته نشده‌اند. پژوهش حاضر بر این فرض استوار است که مفاهیم بنیادین این رویکردها، اگرچه در بستر بالینی شکل گرفته‌اند، می‌توانند دریچه‌ای تازه و عمیق برای فهم فرآیند آفرینش هنری فراهم کنند. بر این اساس، در ادامه مفاهیم محوری این حوزه‌ها بررسی می‌شوند تا مشخص شود چگونه می‌توان از آن‌ها برای تبیین سازوکارهای شکل‌گیری، تحول و سازمان‌یابی تجربه در فرآیند خلق اثر هنری بهره گرفت.

۲-۱-۱. دانسته‌های نیاندیشیده و تجربه‌های صورت‌بندی نشده: در عمیق‌ترین لایه‌های تجربهٔ روانی، قلمرویی پیشازبانی و پیشانمادین وجود دارد که اگرچه سرشار از معناست، هنوز صورت و سازمان لازم برای اندیشیده شدن را نیافته است. دو مفهوم مکملِ «دانستهٔ نیاندیشیده» و «تجربهٔ صورت‌بندی نشده» برای توصیف این قلمرو اهمیت دارند. دانستهٔ نیاندیشیده (Unthought Known)؛ به تجربه‌هایی سازمان‌نیافته اشاره دارد که به‌نوعی برای فرد شناخته‌شده‌اند، اما هنوز قادر نیست دربارهٔ آن‌ها به‌صورت آگاهانه بیندیشد. این مفهوم نشان‌دهندهٔ الگوهای اولیه‌ای است که به‌صورت پیش‌آگاهانه، شیوهٔ تفسیر فرد از جهان ابژه‌ها را شکل داده و بر انتظارات او از زندگی و روابط آینده اثر می‌گذارند (Bollas, 1987).

تجربهٔ صورت‌بندی نشده (Unformulated Experience)؛ به تجربه‌ای اشاره دارد که هنوز به‌صورت نمادین سازمان نیافته یا شکل مشخصی به خود نگرفته است (Stern, 2019). چنین تجربه‌ای، از آنجا که هنوز موضوع تفکر قرار نگرفته، فاقد وضوح و تمایز کافی است و به‌صورت صریح و کلامی بیان نشده است (Stern, 1983). ازاین‌رو، ممکن است فرد آن را به‌عنوان بخشی از خویشتن تجربه نکند و این تجربه‌ها، به‌صورت بخش‌هایی گسسته از کلیت تجربهٔ روانی باقی بمانند (Stern, 2004).

این مفهوم با مفاهیمی همچون «ناهشیار پیشاتفکر» (Stolorow & Atwood, 2014)، «معنای احساس‌شده» (Gendlin, 1966) و «عناصر بتا» (Bion, 1963) همپوشانی دارد. وجه مشترک این مفاهیم، اشاره به تجربه‌هایی است که در روان فرد حضور دارند، اما هنوز به اندازهٔ کافی سازمان نیافته‌اند تا به حوزهٔ آگاهی و تفکر وارد شوند. از منظر بیناذهنیتی، دسترسی به این تجربه‌ها همچنین تحت تأثیر میدان ارتباطی و وجود یا فقدان محیطی پاسخگو قرار دارد؛ محیطی که بتواند به تجربهٔ خام، امکان سازمان‌یابی و تبدیل‌شدن به معنا را بدهد (Gerson, 2004).

۲-۱-۲. ابژه‌های بولاسی: برای آن‌که این مواد خام روانی از وضعیت بالقوه به تجربه‌ای تحقق‌یافته و شکل‌پذیر تبدیل شوند، به عواملی نیاز است که آن‌ها را برانگیزند و فضایی برای ظهور و تحولشان فراهم کنند. در نظریهٔ Bollas، مفاهیمِ «ابژهٔ تحول‌آفرین» و «ابژهٔ برانگیزاننده» برای توضیح این فرآیند اهمیت ویژه‌ای دارند. ابژهٔ تحول‌آفرین (The Transformational Object)؛ به مراقب یا ابژه‌ای اشاره دارد که موجب تحول عمیق در وضعیت عاطفی نوزاد می‌شود. این مفهوم، به تجربهٔ اولیهٔ نوزاد در تعامل با مراقب اصلی بازمی‌گردد؛ تجربه‌ای که عمدتاً غیرکلامی و حسی است و از طریق توانایی مراقب در تسکین، پرورش و پاسخ‌گویی به نیازهای نوزاد شکل می‌گیرد. چنین تجربه‌ای می‌تواند احساس امنیت ایجاد کرده و وضعیت فرد را از ناراحتی به رضایت و از آشوب به نظم تغییر دهد (Bollas, 1979).

در بزرگسالی نیز افراد ممکن است به‌طور ناهشیار در جست‌وجوی تجربه‌هایی باشند که طنین همان احساس مراقبت و تحول اولیه را در خود داشته باشند. این جست‌وجو می‌تواند در قالب گرایش به ابژه‌ها، روابط یا تجربه‌هایی مانند هنر، عشق، مذهب و روان‌درمانی ظاهر شود که ظرفیت ایجاد احساس دگرگونی را دارند. بنابراین، جست‌وجوی ابژهٔ تحول‌آفرین را می‌توان نوعی بازجستن تجربه‌ای اولیه دانست؛ نوعی «به‌یادآوردن» که نه از مسیر شناختی و بازنمایی کلامی، بلکه از طریق تجربه‌ای عاطفی و وجودی رخ می‌دهد (Bollas, 1979).

ابژهٔ برانگیزاننده (The Evocative Object)؛ مفهومی است که Bollas برای توصیف چیزی به کار می‌برد که بخش‌ها یا وضعیت‌های خاصی از خویشتن را در فرد برمی‌انگیزد. از نظر او، اشیا و ابژه‌ها به شیوه‌های متفاوت بر فرد تأثیر می‌گذارند و می‌توانند وضعیت‌های مختلفی از خویشتن را فعال کنند. ازاین‌رو، اشیا نه‌تنها موضوعاتی بیرونی، بلکه می‌توانند ابزارهایی برای تجربه و ابراز خویشتن باشند و انتخاب آن‌ها نیز شکلی از ابراز خود تلقی شود (Bollas, 2008). از این منظر، اثر هنری، مادهٔ هنری یا حتی یک ایده می‌تواند همچون ابژه‌ای برانگیزاننده، بخش‌هایی از تجربهٔ روانی هنرمند را فعال کند که پیش‌تر فاقد صورت‌بندی روشن بوده‌اند. بنابراین، ابژهٔ هنری صرفاً محصول فرآیند خلاق نیست، بلکه می‌تواند خود یکی از عوامل آغازگر و شکل‌دهندهٔ این فرآیند باشد.

۲-۱-۳. استعاره و نمادپردازی: استعاره در رویکردهای معاصر روان‌کاوانه، یکی از سازوکارهای مهم تبدیل تجربه‌های ناهشیار و صورت‌بندی نشده به معناست. ناهشیار را می‌توان قلمرویی دانست که در آن معنا تا حد زیادی به‌صورت استعاری سازمان می‌یابد. در این چارچوب، گذشته صرفاً به شکل خاطره‌ای بازتولید نمی‌شود، بلکه از طریق آفرینش استعاره در ساختن تجربهٔ اکنون مشارکت می‌کند (Modell, 2005, 2009).

استعاره در معنای زبانی، آرایه‌ای است که در آن یک واژه، عبارت یا مفهوم در جایگاه مفهوم دیگری قرار می‌گیرد. در این جابه‌جایی، فرد از چیزی آشناتر و ملموس‌تر برای نزدیک‌شدن به چیزی کمتر آشنا یا دشوارتر برای بیان استفاده می‌کند. ازاین‌رو، استعاره می‌تواند میان سطوح مختلف تجربهٔ روانی پیوند برقرار کند. ارتباط میان هشیار و ناهشیار نیز می‌تواند واجد چنین ویژگی استعاری باشد؛ زیرا افکار و رفتارهای هشیار ممکن است بازتاب یا بیان غیرمستقیم امیال و معانی ناهشیار باشند (Schneider, 2022). در فرآیند خلق هنری، استعاره و نمادپردازی این امکان را فراهم می‌کنند که تجربه‌های مبهم، حسی و هنوز صورت‌بندی نشده، در قالب تصویر، زبان، فرم یا ساختار هنری به تجربه‌ای قابل ادراک و قابل ارتباط تبدیل شوند.

۲-۱-۴. شاهد بودن: در روان‌کاوی، «شاهد بودن (Witnessing)» به موضعی اشاره دارد که در آن تحلیل‌گر، معنای عاطفی تجربهٔ کنونی بیمار را می‌شنود و در کنار او باقی می‌ماند، بدون آن‌که دانش یا تفسیر خود را بر تجربهٔ بیمار تحمیل کند. این موضع مستلزم حضوری زنده و غیرمداخله‌گر است که در عین حفظ فاصلهٔ تحلیلی، از تجربهٔ هیجانی بیمار جدا نمی‌شود (Poland, 2000). شاهد می‌تواند به‌صورت درونی یا خیالی نیز وجود داشته باشد؛ یعنی بخشی از خویشتن بتواند بخش دیگری از خود را مشاهده و تحمل کند (Stern, 2012). این مشاهده می‌تواند، به پیوند دادن گسست‌های تجربه و یکپارچه‌سازی حالات مختلف خود کمک کند تا فرد بتواند تجربهٔ خود را به‌عنوان بخشی از خویشتن به رسمیت بشناسد؛ حرکتی که Stern از آن به‌عنوان گذار از «نه من» به «شبیه به من» یاد می‌کند (Stern, 2022).

پیوند شاهد بودن و استعاره؛ به‌کارگیری حافظه در آفرینش استعاره، مستلزم پیوند دادن تجربهٔ گذشته با تجربهٔ اکنون و ایجاد معنایی تازه است. این فرآیند به حضور و تداوم نوعی «شاهد» نیاز دارد؛ شاهدی که امکان نگه‌داری، مشاهده و هم‌زمان‌سازی عناصر مختلف تجربه را فراهم می‌کند (Modell, 2009; Stern, 2012). در نبود شاهد درونی، که می‌تواند با گسست یا تجزیهٔ حالات خود همراه باشد، عناصر لازم ممکن است نتوانند به‌طور هم‌زمان در دسترس قرار گیرند و در نتیجه، ظرفیت شکل‌گیری استعاره و تولید معنای جدید کاهش یابد.

۲-۱-۵. سوم تحلیلی و بیناذهنیت: مفهوم «سوم تحلیلی (The Analytic Third)» اصطلاحی است که Ogden برای توصیف فضای بیناذهنی پدید آمده در جریان فرآیند تحلیل به کار برد. این فضا، در جریان تبادل و تعامل ناهشیار میان تحلیل‌گر و تحلیل‌شونده شکل می‌گیرد و موجودیتی است که نه می‌توان آن را صرفاً به روان تحلیل‌گر نسبت داد و نه به روان تحلیل‌شونده؛ بلکه حاصل دیالکتیک ویژه و آفرینش مشترک میان آن دو است (Ogden, 1994).

سوم تحلیلی، در عین آن‌که محصول مشارکت تحلیل‌گر و تحلیل‌شونده است، بر هر دو نیز اثر می‌گذارد و تجربهٔ آنان را در جریان فرآیند تحلیل دگرگون می‌کند. از این منظر، معنا نه چیزی کاملاً از پیش موجود است که تحلیل‌گر آن را کشف و به بیمار منتقل کند، بلکه چیزی است که در میدان رابطه‌ای و در فرآیند مشارکت دو طرف پدیدار می‌شود. مفاهیمی همچون «ابژهٔ تحلیلی» در نظریهٔ Green و «میدان تحلیلی» در آثار Barangers نیز، با وجود تفاوت‌های نظری، با این ایده همپوشانی دارند که فرآیند تحلیل در فضایی رابطه‌ای و مشترک شکل می‌گیرد و نمی‌توان تجربهٔ تحلیلی را صرفاً به یکی از دو قطب تحلیل‌گر یا تحلیل‌شونده فروکاست (Green, 1975; Ogden, 2004).

این مفهوم، برای پیوند دادن روان‌کاوی پست‌مدرن با فرآیند خلاق اهمیت ویژه‌ای دارد؛ زیرا همان‌گونه که معنا در فرآیند تحلیل در فضای مشترک و بیناذهنی میان تحلیل‌گر و تحلیل‌شونده شکل می‌گیرد، در آفرینش هنری نیز فرآیند خلق را نمی‌توان صرفاً به درون هنرمند یا ویژگی‌های مادهٔ هنری نسبت داد. اثر هنری می‌تواند در میدان تعاملی میان هنرمند، ماده، تجربه‌های پیشین، محیط و زمینهٔ فرهنگی شکل گیرد. بنابراین، فرآیند خلاق را می‌توان نه صرفاً «بیان چیزی از پیش موجود»، بلکه فرآیندی برای آفرینش و کشف مشترک معنا در تعامل میان فرد و جهان در نظر گرفت.

۲-۱-۶. نظریهٔ میدان پسابیونی: نظریهٔ میدان پسابیونی بر پایهٔ گسترش مفاهیم بیون، از جمله «عناصر بتا» به‌عنوان مواد خام تجربه، «کارکرد آلفا» به‌عنوان فرآیند تبدیل و پردازش تجربه و مفهوم «ظرفیت نگه‌دارندگی (Containing)» شکل گرفته است. در این رویکرد، میدان تحلیل سامانه‌ای از تعامل پویای عوامل درون‌روانی و برون‌روانیِ تحلیل‌گر و تحلیل‌شونده است که در آن تجربه‌های حسی و هیجانی می‌توانند

به تدریج به اندیشه، بازنمایی و معنا تبدیل شوند. بنابراین، کانون توجه از محتوای تجربه به فرآیند تبدیل تجربه و رشد ظرفیت اندیشیدن منتقل می‌شود (Civitarese, 2022).

یکی از پیش‌فرض‌های اساسی این نظریه آن است که برخی پدیده‌های روانی را نمی‌توان به‌صورت جداگانه و مستقل از زمینهٔ وقوعشان مطالعه کرد، بلکه باید آن‌ها را در کلیت پویایی که بیش از مجموع اجزای آن است، فهمید. در نتیجه، تجربهٔ تحلیلی نه به‌عنوان واقعیتی کاملاً مستقل و از پیش موجود، بلکه به‌عنوان پدیده‌ای مشترک و هم‌ساخته در میدان تحلیلی در نظر گرفته می‌شود. آنچه در میدان رخ می‌دهد، از طریق تعامل ناهشیار طرفین شکل می‌گیرد و باید در همین کلیت رابطه‌ای شنیده و فهمیده شود (Civitarese, 2022).

از این منظر، نظریهٔ میدان پسابیونی برای فهم فرآیند خلاق اهمیت بنیادی دارد؛ زیرا می‌توان فرآیند آفرینش را نیز حرکتی از مواد خام حسی و هیجانیِ هنوز صورت‌بندی نشده، از طریق فرآیند نگه‌داری و تبدیل، به سوی شکل، نماد، اندیشه و معنا در نظر گرفت. در چنین خوانشی، اثر هنری صرفاً محصول نهایی خلاقیت نیست، بلکه نمود بیرونی فرآیندی است که در آن تجربهٔ خام به‌تدریج قابلیت تحمل، سازمان‌یابی و اندیشیده شدن پیدا می‌کند.

۲-۲. مدل پیشنهادی به‌عنوان لنزی برای مشاهدهٔ چگونگی فرآیند خلق هنری: شکافی که در پیشینهٔ پژوهشی این حوزه دیده شد، غیاب کاربست نظریات پست مدرن روان‌کاوی همچون نظریهٔ پسابیونی میدان و نظریهٔ بیناذهنیتی در تبیین فرآیند خلق اثر هنری بود. بر این اساس، پژوهش حاضر مدلی ارائه دادکه با الهام از مفاهیم بنیادین این نظریات، چگونگی تحولات روانی در فرآیند خلق اثر هنری را تبیین کند. این مدل بر چهار محور استوار است؛

الف. ارکان مدل: ۱. مواد خام روان: مطالب ناهشیار روان مانند «دانستهٔ نیاندیشیده» و «تجربهٔ صورت‌بندی نشده» که اشاره به محتوای پیشازبانی و فاقد شکل دارند. ۲. کاتالیزورهای تحول: عواملی که فرآیند تحول را آغاز می‌کنند یا سرعت می‌بخشند؛ از جمله «ابژهٔ برانگیزاننده» و «ابژهٔ تحول آفرین»، که قابلیت فعال‌سازی وضعیت‌های مختلف خویشتن را دارا هستند. ۳. مسیر و پل استعاره و نمادپردازی: با فراهم آمدن مواد خام و کاتالیزورها، فرآیند اصلی تحول که همان نمادپردازی و معناسازی است آغاز می شود. استعاره و نماد در نقش مجراهای انتقالی، حالت‌های هیجانیِ پیش‌کلامی یا گسسته را به شکلی ملموس ترجمه می‌کند. ۴. هویت «سوم هنری» در نقش «شاهد خیالی»: ظرفیتی جدید که امکان پیوند گذشته و حال و رسیدن به مقصد انسجام و معنا را فراهم می‌سازد.

ب. فرآیند و مراحل مدل: براساس این مدل، آنچه در فرآیند خلاق از منظر روان‌کاوی و با اتکا به رویکردهای بیناذهنیتی و پسابیونی میدان رخ می دهد از این قرار است: یک شیء، فکر یا خاطره نقش ابژهٔ برانگیزاننده را بازی می‌کند و به بخشی از ناهشیار روان قلاب می‌شود و با انرژی حاصل از میل به باز تجربهٔ ابژهٔ تحول آفرین، میدان روان را به حرکت در می‌آورد. در اینجا پای استعاره و فرآیند نمادین‌سازی به میان می‌آید. در این مدل، برخلاف Stern که معتقد است حضور شاهد خیالی برای شکل‌گیری استعاره ضروری و بر آن مقدم است، خود استعاره به واسطهٔ تصویری بودن و نزدیک بودن به ناهشیار، «پل میان احساس و کلام» (Spezzano, 1997) می‌شود.

هشیار و ناهشیار، با پل استعاره به هم وصل می‌شوند و فرآیند خلق بر روی این پل شکل می‌گیرد. آنچه اینجا شکل می‌گیرد را سوم هنری می‌نامیم چون حاصل هم‌آفرینی معنا از تعامل پویای دو بخش هشیار و ناهشیار هنرمند است و همچون سوم تحلیل، ماهیتی مستقل و فراتر از هر یک از بخش‌های روان هنرمند به‌طور مستقل دارد. سوم هنری، با توانایی‌ها و ظرفیت‌هایی فراتر از بخش‌های جداگانه، گسسته و غیرمتصل روان هنرمند، توانایی شاهد بودن را به روان می‌دهد و این‌گونه شاهد خیالی‌ای شکل می‌گیرد که امکان ساخت معنا و انسجام گسست‌های روایت روان را برای هنرمند فراهم می‌سازد.

در این مدل، مواد خام و ناهشیار روان هنرمند، در یک «میدانِ» رابطه‌ای میان بخش‌های مختلف روان وی، توسط «کاتالیزورها» فعال شده و در نهایت، در پرتو «سوم هنری» در نقش «شاهد خیالی»، در مسیر «نمادین‌سازی» و در«میدانِ» پویای درون و بیرون هنرمند، در قالب نماد و معنا دگرگون می‌شوند. در مجموع این چارچوب، هنر را نه به‌عنوان محصول یک خویشتن مرکزی و فردی، بلکه به مثابهٔ یک «میدان خلاقِ» پویا و هم‌ساخته ادراک می‌کند.

۳. روان‌کاوی به مثابهٔ هنر

از دیگر یافته‌های این پژوهش این بود، که بخش قابل‌توجهی از ادبیات معاصر، علاوه بر پرداختن به رویکردهای روان‌کاوانه به هنر، بر شباهت‌های ساختاری، محتوایی و کارکردی میان فرآیند خلق هنری و فرآیند روان‌کاوی تأکید دارد (Lieberman, 2011; Loewald, 1975; Rose, 1999; Sharpe, 1935). جدول شمارهٔ ۲ و شکل شمارهٔ ۳، برخی از ویژگی‌های مشترکی که بین فرآیند خلق هنر و فرآیند روان‌کاوی وجود دارد را نشان می‌دهد.

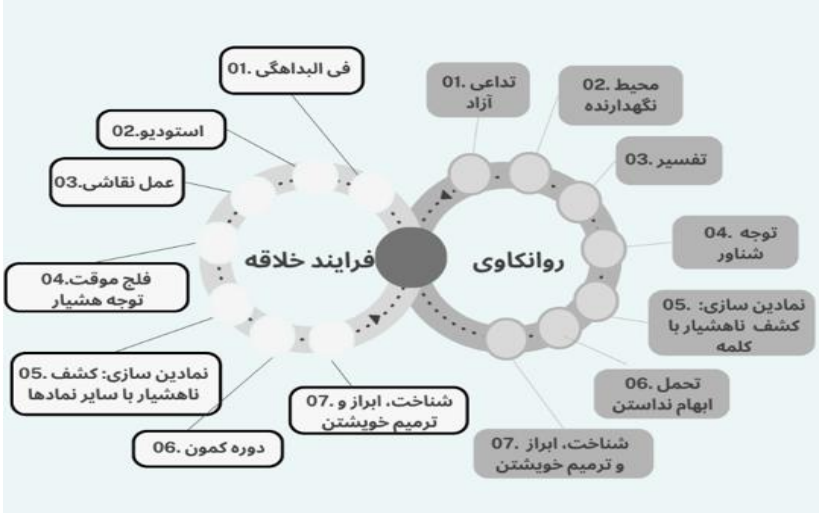
جدول ۲: ویژگی‌های مشترک هنر و روان‌کاوی

ویژگی‌های مشترک هنر و روان‌کاوی	شرح این ویژگی‌ها در هر دو حوزه
مطالب ناهشیار	منبع اصلیِ محتوا هم در کار هنری و هم در روان‌کاوی
تاخیر در فهم	حاصل شدن بینش در گذر زمان و نه بلافاصله

ادامهٔ جدول ۲: ویژگی‌های مشترک هنر و روان‌کاوی

ویژگی‌های مشترک هنر و روان‌کاوی	شرح این ویژگی‌ها در هر دو حوزه
تحمل ابهام	هر دو فرآیند، نیازمند پذیرش ابهام و عدم قطعیت و تحمل تنش‌های حل نشده‌اند
دورهٔ کمون	دوره‌های نهفتگی و سکون پیش از رسیدن به بینش یا نتیجهٔ نهایی فرآیند
نمادگرایی	ترجمهٔ تجربیات درونی به اشکال نمادین؛ کلمه و تصویر
تحول تجربه	بازسازی محتوای هیجانی در ساختاری جدید
تغییر نمادین	تحول شفابخش از طریق پردازش نمادین
مواجهه و تعامل دوتایی	تعامل هنرمند– اثر و تعامل روان‌کاو– بیمار

شکل ۳: برخی وجوه مشترک روان‌کاوی و هنر در تناظر با هم



Freud با اینکه روان‌کاوی را علمی می‌دانست، هنرمند و روان‌کاو را در کار با ناهشیار و نمادسازی هم‌سنخ می‌دید (Freud et al., 1950). برخی پیروان Freud & Jung، شیوهٔ کار خود را به هنرمندان تجسمی تشبیه کردند و Sayres معتقد بود، فرآیند هشیار ساختن ناهشیار در روان‌کاوی و گفتگوی بین خالق و اثرش در هنر، فرآیندهایی هم سو هستند (Fenchel, 2008). Loewald, Shaddock & Sharpe نیز بر بُعد خلاق/هنری روان‌کاوی به خاطر درگیرشدنِ فعال با زبان نمادین تأکید داشتند (Loewald, 1975; Shaddock, 2020; Sharpe, 1930).

از دیدگاه Knafo، روان‌کاوی همچون رقص است؛ چراکه به‌دنبال حرکت، کنش، و رهایی است، یعنی رهایی انرژی‌های ناهشیار. تکرار تروماها، چه در هنر و چه در روان‌کاوی، در قالب خرده‌نمادهایی بازسازی می‌شوند که در تلاش‌اند شکلی ملایم‌تر و قابل‌زیست‌تر بیابند (Knafo, 2012 a). Rose باور دارد که روان‌کاوی و هنر در تلاش‌اند تا وحدتی میان تجربه‌های عاطفی و شناختی فرد ایجاد کنند و به بازیابی و بازسازی انسجام روانی کمک رسانند (Rose, 1999). Ehrenzweig بر این باور است، که هر عمل خلاقه‌ای نیازمند فلج موقت توجه هشیار، حالتی از توجه پراکنده و مراقبهٔ خالی از توجه هشیار است؛ وضعیتی که می‌توان با توصیف Freud از آن نوع توجه خاصی که روان‌کاو در اتاق درمان به آن نیاز دارد، مقایسه کرد (Ehrenzweig, 1953). در مجموع می‌توان گفت، مؤلفه‌های مشترکی در فرآیند خلق هنری و در اتاق درمان حضور دارند؛ جایی که دیالوگ هنرمند با اثر هنری‌اش، شبیه هم‌کوکی روان‌کاو با مطالب ناهشیار حاضر در میدان روان‌کاوی است.

بحث

هدف پژوهش حاضر، پاسخ به این پرسش اصلی بود که فرآیند خلق اثر هنری را چگونه می‌توان از منظر روان‌کاوی تبیین کرد؟ در راستای پاسخ به این پرسش، پرسش‌های فرعی‌تری نیز دربارهٔ سیر تحول نظریه‌ها، نقاط اشتراک میان فرآیند خلق هنری و فرآیند روان‌کاوی، و ارتباط با سلامت روان مطرح شد. تحلیل پیشینهٔ نظری و یافته‌های حاصل از این مرور نشان داد که درک فرآیند خلاق هنری، نیازمند چارچوبی جامع‌تر از مدل‌های موجود است؛ چارچوبی که بتواند هم‌زمان مواد اولیهٔ روانی، عوامل فعال‌کننده، سازوکارهای تبدیل تجربه به معنا

و ظرفیت‌های یکپارچه‌ساز روان را در برگیرد.

بر این اساس و در پاسخ به پرسش نخست پژوهش، مدلی متشکل از چهار رکن ارائه شد: مواد خام روانی، کاتالیزورهای تحول، مسیر و پل استعاره و نمادپردازی، و «سوم هنری» در نقش «شاهد خیالی». در این مدل، مواد خام و ناهشیار روان هنرمند، در یک میدان رابطه‌ای میان بخش‌های مختلف روان وی، به‌واسطهٔ کاتالیزورهای تحول فعال می‌شوند. سپس این مواد، از طریق استعاره و نمادپردازی وارد فرآیند صورت‌بندی و معناسازی می‌شوند و در نهایت، با ظهور «سوم هنری» که کارکردی مشابه «شاهد خیالی» دارد، امکان مشاهده، نگه‌داری، پیوند و یکپارچه‌سازی تجربه فراهم می‌شود. بدین‌ترتیب، تجربه‌های مبهم، گسسته و پیشانمادین می‌توانند به نماد و معنا دگرگون شوند. ازاین‌رو، هنر در این مدل نه محصول یک خویشتن مرکزی و منفرد، بلکه حاصل فعالیت یک «میدان خلاق» پویا و هم‌ساخته است.

در پاسخ به پرسش دوم پژوهش، مرور حاضر نشان داد که مسیر تحول نگاه روان‌کاوی به هنر را می‌توان حرکتی از فهم اثر هنری به‌مثابهٔ یک «ابژهٔ ایستا» به سوی درک آن به‌عنوان یک «ابژهٔ رابطه‌ای» و در نهایت، در مدل پیشنهادی پژوهش حاضر، به مثابهٔ بخشی از یک «حضور سوم» در «میدان خلاق» هم‌آفرین از بخش‌های مختلف جهان درون و بیرون هنرمند دانست. این سیر تحول، خود بازتابی از تحول کلی‌تر در روان‌کاوی است؛ حرکتی از روان‌کاوی تک‌نفره به میدان چندوجهی. روان‌کاوی کلاسیک، تحلیل‌شونده را عمدتاً به‌عنوان ابژه‌ای منفرد در نظر می‌گرفت؛ اما به‌تدریج، با ظهور نظریه‌های روابط ابژه، بر رابطه‌ای دونفره تأکید شد و سپس، با مفاهیمی چون «سوم تحلیلی» و «نظریهٔ میدان»، این نگاه به درکی چندنفره و میدانی گسترش یافت.

در راستای پرسش سوم پژوهش، این سیر تحول نظری، خود را در کشف شباهت‌های ساختاری و کارکردی عمیق میان فرآیند خلاق و فرآیند تحلیلی نیز نشان می‌دهد. ویژگی‌های مشترکی چون تداعی آزاد بیمار در تناظر با فی البداهگی فرآیند خلق، محیط نگهدارنده وینیکاتی در تناظر با میدان روانی هنرمند که تجلی بیرونی آن را می‌توان در استودیو مشاهده کرد؛ تفسیر روان‌کاو در تناظر با عمل خلاقانهٔ نقاشی؛ توجه شناور روان‌کاو در تناظر با تعلیق موقت توجه هشیار هنرمند؛ کار با مطالب ناهشیار به‌عنوان مادهٔ خام اصلی روان از طریق نمادین‌سازی کلامی در فرآیند تحلیل در تناظر با همین فرآیند از طریق نمادین‌سازی تصویری در هنرمند. نمادگرایی به‌عنوان ابزار اصلیِ تبدیل تجربهٔ خام به معنا در هر دو فرآیند؛ و در نهایت تحمل ابهام نداشتن و عدم شتاب‌زدگی در ارائهٔ تفسیر از سوی روان‌کاو، در تناظر با تحمل دورهٔ کمون در هنرمند قرار می‌گیرند. حاصل نهایی این فرآیندها در هر دو حوزه را می‌توان در حرکت به سوی شناخت، ابراز، ترمیم و انسجام بیشتر در تجربهٔ خویشتن مشاهده کرد.

در ارتباط با پرسش چهارم، رابطهٔ هنر و سلامت روان نیز همسو با سیر تحول نظری روان‌کاوی، دستخوش تغییر شده است. از نگاه اولیه که هنر را عمدتاً نمودِ آسیب‌های روانی، از جمله روان‌پریشی می‌دانست؛ این رویکرد به‌تدریج به درکی تحول یافته است، که هنر را ظرفیتی برای ترمیم و درمان در نظر می‌گیرد. بررسی حاضر نشان می‌دهد که خلق اثر هنری از چند مسیر می‌تواند با سلامت، پویایی و رشد روان ارتباط داشته باشد؛ به‌عنوان فرآیندی خودتنظیم‌گر، بستری برای بازآفرینی روابط ابژه‌ای و تقویت عزت‌نفس، فضایی برای پردازش و یکپارچه‌سازی تجربیات خام و ناهشیار روان و معنا دادن به آن‌ها. هم ریشه بودن با روان‌کاوی و ظهور رشتهٔ «هنردرمانی»، حاکی از عینیت بالینی این ارتباط است و نشان می‌دهد که فرآیند خلاق، می‌تواند واجد ظرفیتی ذاتی برای تسهیل رشد و تحول روانی باشد.

نتیجه‌گیری

اگر مسیر تحول نگاه روان‌کاوی به هنر را از چشم‌انداز پژوهش حاضر ترسیم کنیم، می‌توان آن را سفری سه مرحله‌ای دانست: مرحلهٔ نخست، "تک‌صدایی" (روان‌کاوی کلاسیک) است؛ در این مرحله، اثر هنری به‌عنوان «شیئی ایستا» و بازتاب آسیب‌شناسی هنرمند در نظر گرفته می‌شود. مرحلهٔ دوم، "دوصدایی" (روابط ابژه) است؛ در این مرحله، اثر هنری به‌عنوان «ابژه‌ای رابطه‌ای» در فضای میان هنرمند و اثر فهم می‌شود. مرحلهٔ سوم "چندصدایی" (بیناذهنیت و میدان) است؛ در این مرحله، اثر هنری به‌مثابهٔ «حضور سوم» در یک «میدان خلاق» پویا در نظر گرفته می‌شود. مرحلهٔ چند صدایی که مدل پیشنهادی این پژوهش است، نشان می‌دهد که فرآیند خلاقیت هنری، در میدانی پویا و از تعامل چهار عنصر کلیدی شکل می‌گیرد: ۱) مواد خام ناهشیار ۲) کاتالیزورهای تحول ۳) مسیر استعاره‌پردازی و ۴) سوم هنری در نقش شاهد خیالی.

به‌کارگیری نظریه‌های میدان و بیناذهنیی در ساحت هنر، این امکان را فراهم می‌کند که اثر هنری به‌عنوان بخشی از یک کل پویا و چندلایه در نظر گرفته شود؛ کلی که در آن، هیچ عنصری به‌تنهایی حامل معنای کامل نیست و هویت هر جزء، در پیوند با دیگر اجزای میدان شکل می‌گیرد. این میدان، شبکه‌ای زنده از عناصر مختلف را دربر می‌گیرد از جمله، هشیار و ناهشیار هنرمند، فرآیند مادی و عملی خلق، خودِ اثرِ در حال شکل‌گیری، بستر زمانی و مکانی، ابزار و مواد مورد استفاده، نیروهای فرهنگی و تاریخی و نیز حضور واقعی یا خیالی مخاطب. در این رویکرد، معنا و تجربهٔ اثر هنری حاصل هم‌آفرینی و تعامل پویای این نیروهاست.

در این مدل، فرآیند خلق اثر هنری نه صرفاً شاهد و شریک فرآیند تجربه‌های درون‌روانی هنرمند، بلکه خود بخشی از یک ماتریس زنده و متحول است که معنا و انسجام خود را از پیوستگی با میدان به دست می‌آورد. در این پیوستگی، خلق هنری به کنشی بدل می‌شود که به‌طور همزمان فرد را به خویشتن، دیگری و

جهان پیوند می‌دهد؛ کنشی که از دلِ بی‌شکلی و آشوب، نظمی زنده و روایتی یکپارچه پدید می‌آورد. این فرآیند ساختن، در عین یادآوری گذشته، امکان آفرینش آینده‌ای متفاوت را نیز فراهم می‌آورد. این نگاه، ماهیت اثر هنری را در میدان خلاقیت، با تحولی بنیادین مواجه می‌کند؛ چرا که اثر هنری دیگر صرفاً شیئی حاوی سوژه‌مندی نیست، بلکه حضوری زنده و اثرگذار است که خود در فرآیند خلق اثر مشارکت می‌کند.

کاربست‌های بالینی: تجربه و درک محتوای هنر، چگونگی خلق آن، آنچه در ذهن و تاریخچه‌های رشدی هنرمندان گذشته است و همسو شدن با آنچه آثار هنری در ما برمی‌انگیزند (مشابه انتقال متقابل)، بی‌شک می‌تواند کار بالینی روان‌کاوی را غنی‌تر سازد (Lieberman, 2011). هنر، صرفاً ابزاری برای آسیب‌شناسی یا ابزاری درمانی نیست، بلکه لنزی است که با نگاه از طریق آن می‌توان فرآیندهای روان‌شناختی بنیادینی را مشاهده کرد؛ فرآیندهایی که می‌توانند خود نظریه‌ها و کارکرد بالینی روان‌کاوی و حتی شیوهٔ بودن روان‌کاو در اتاق درمان را متحول سازند. این تحول، بیش از آن‌که از جنس «انجام دادن» باشد از جنس «بودن» است. هنگامی‌که روان‌درمانگران، جهان‌بینی زایای هنر را درونی می‌کنند، خلاقیتی را باز می‌شناسند که انسان‌ها در ساختن جهان‌های درونی خود به کار می‌برند. هدف، دیدن هنر نه به‌منزلهٔ منبعی برای استخراجِ نظریه، بلکه به‌مثابهٔ تجربه‌ای زنده از زیستن با ناهشیار و اعتماد به فرآیندِ زایش معناست؛ تجربه‌ای که می‌تواند افقِ بالینیِ روان‌کاوی را غنی‌تر سازد.

به‌ویژه در کار با بیمارانی که آسیب‌های نخستین و پیش‌زبانی را تجربه کرده‌اند، جایی که زبانِ کلامی، به‌سبب ثانویه و پسازبانی بودنش، به‌تنهایی به اعماقِ پیشازبانی دست نمی‌یابد، الگوی فرآیند خلاق راهگشاست. بهره‌گیری سنجیده از اشکال غیرمستقیمِ بازنمایی و بیان استعاری، تنظیم عاطفیِ مشترک و پرهیز از تفسیرهای شتاب‌زده، می‌تواند پلی میان سطح حسی– بدنی و سازمان‌یافتگی نمادین ایجاد کند؛ پلی که در آن، تجربیات صورت‌بندی نشده به‌تدریج شکل می‌گیرند، تجربه‌های اولیه بازآفرینی می‌شوند و به ساختارهای پایدارِ معنا و روایت در روان راه می‌یابند. روان‌کاو می‌تواند با استفاده از زبان استعاری، و همچنین دعوت از بیمار به توصیف تصویری تجربیات صورت‌بندی نشده، و همچنین تأکید بر دوگانهٔ خویشتن در حال تجربه و خویشتن مشاهده‌گر، این تجربیات را به روایت شخصی بیمار متصل کند تا حرکت از چرخهٔ تثبیت در تکرار به چرخهٔ بازسازی و حرکت به سمت انسجام ممکن شود.

این هم‌ساختی میانِ تجربهٔ هنرمند و روان‌کاو را می‌توان در سطحی عمیق‌تر در مفهوم «گوش سپردن روان‌کاوانه» بازشناخت؛ آن‌گونه که Raik از آن به‌عنوانِ «شنیدن با گوشِ سوم» یاد می‌کند. در این شیوهٔ شنیدن، به خصوص در نظریه‌های میدانِ پسابیونی و رویکردهای بیناذهنیتی، روان‌کاو به‌سانِ هنرمند، نه در پیِ دریافتِ معناهای آشکار بلکه در جست‌وجوی پژواک‌های ناپیدای معنا، تمثیل‌ها و لایه‌های پنهانِ عاطفه است. آنچه از هنر به کار بالینی بازمی‌گردد، حالتی از بودن با ناهشیار است که می‌تواند به روان‌کاو بیاموزد، چگونه در میدانِ درمان حضور یابد؛ با صبر، تعلیقِ قضاوت، و اعتماد به زایشِ تدریجیِ معنا.

محدودیت‌ها

پژوهش حاضر با وجود تلاش برای اتخاذ رویکردی چندصدایی و جامع، با محدودیت‌هایی نیز مواجه بوده است. نخست، به دلیل ماهیت پیچیده و تفسیربرانگیز مفاهیم روان‌کاوانه و نحوهٔ کاربست آن‌ها در تبیین تجربهٔ هنری، احتمال سوگیری ناشی از برداشت‌های متفاوت پژوهشگر از این مفاهیم وجود دارد. دوم، با وجود جست‌وجوی گسترده در پایگاه‌های علمی، احتمال حذف ناخواستهٔ برخی مقالات مرتبط به دلیل محدودیت دسترسی به متون یا انتخاب کلیدواژه‌های جست‌وجو، منتفی نیست. سوم، تمرکز عمده بر منابع انگلیسی زبان به دلیل محدودیت منابع فارسی مرتبط با موضوع پژوهش، می‌تواند دامنهٔ تنوع فرهنگی و زبانی منابع بررسی شده را محدود کرده باشد. در نهایت، کمبود روایت‌های دست‌اول نظام‌مند از هنرمندان در فرآیند شکل‌گیری آثار هنری، از دیگر محدودیت‌های این پژوهش به‌شمار می‌رود.

پژوهش‌های آینده

براساس یافته‌های پژوهش حاضر و با توجه به تحولات نظری معاصر در حوزهٔ روان‌کاوی، مسیرهای متعددی برای پژوهش‌های آتی قابل پیشنهاد است. نخست، بررسی فرآیند خلق اثر هنری از منظر رویکردهای نوین روان‌کاوانه، از جمله نظریه‌های بین‌ذهنیتی و رویکردهای پسابیونی در مفهوم میدان تحلیلی، می‌تواند افق‌های تازه‌ای را بگشاید. دوم، گردآوری و تحلیل روایت‌های دست‌اول هنرمندان از فرآیند خلاقیت خود، به‌ویژه در بسترهای فرهنگی متفاوت، می‌تواند به غنای شواهد تجربی این حوزه بیفزاید. همچنین، بررسی‌های تطبیقی میان مکاتب مختلف روان‌کاوی در مواجهه با یک اثر هنری واحد، می‌تواند درک عمیق‌تری از ظرفیت‌های تفسیری این رویکردها ر فراهم آورد.

تعارض منافع

نویسندگان مقاله هیچ‌گونه تعارض منافعی را گزارش نکرده‌اند.

References

Adams, L. S. (2019). *Art and psychoanalysis*. Taylor & Francis Group. https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780429502200/art-psychoanalysis-laurie-schneider-adams

Ayoubi, L., & Salehi, K. (2025). Methods of achieving saturation in qualitative research: A systematic review. *Qualitative Research in Behavioral Sciences*. https://doi.org/10.22077/qrbs.2025.8429.1069

Balint, M. (1969). *The basic fault: Therapeutic aspects of regression*. Northwestern University Press. https://psycnet.apa.org/record/1992-98166-000

Beveridge, A. (2001). A disquieting feeling of strangeness?: The art of the mentally ill. *Journal of The Royal Society of Medicine, 94*(11), 595-599. https://doi.org/10.1177/014107680109401115

Bion, W. R. (1963). *Learning from experience*. William Heinemann Medical Books. https://www.google.com/books/edition/Learning_From_Experience/qevMEAAAQBAJ?hl=en

Bollas, C. (1979). The transformational object. *The International Journal of Psychoanalysis, 60*(1), 97-107. https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/457346

Bollas, C. (1987). *The shadow of the object: Psychoanalysis of the unthought known*. Columbia University Press. https://books.google.com/books?id=uV0HtAEACAAJ

Bollas, C. (2008). *The evocative object world*. Taylor & Francis. https://books.google.je/books?id=5n19AgAAQBAJ

Civitarese, G. (2022). *Psychoanalytic field theory: A contemporary introduction* (1st ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003219972

Civitarese, G. (2025). *The hour of birth: Psychoanalysis of the sublime and contemporary art*. Taylor & Francis. https://books.google.com/books?id=2HiLEQAAQBAJ

Cohen, F. W. (1981). Art therapy: Psychotic expression and symbolism. *The Arts in Psychotherapy, 8*(1), 15-23. https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/0197455681900150

Dalsimer, K. (1994). The compulsion to create: A psychoanalytic study of women artists. By Susan Kavaler-Adler (Book review). *The International Journal of Psycho-Analysis, 75*(4). https://www.proquest.com/openview/90f098e85b73b6f33fe187a42460e938/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1818729

Ehrenzweig, A. (1953). *The psycho- analysis of artistic vision and hearing: An introduction to a theory of unconscious perception*. Routledge & Paul. https://books.google.com/books?id=uTNIAAAAMAAJ

Ehrenzweig, A. (1967). *The hidden order of art: A study in the psychology of artistic imagination*. U. California Press. https://books.google.com/books/about/The_Hidden_Order_of_Art.html?id=p0kEUA_o1iUC

Ehrenzweig, A. (1999). *The psycho- analysis of artistic vision and hearing: An introduction to a theory of unconscious perception*. Routledge. https://books.google.fr/books?id=UZj_n-MJudwC

Eissler, K. R. (1963). *Goethe*: *A psychoanalytic study, 1775-1786*. Wayne State University Press. https://catalog.hathitrust.org/Record/007122873

Esfandiar, F., Salehi, K., & Ebrahimi Kazemabad, A. (2026). Quality assessment of constructivist grounded theory studies: Developing a checklist. *Qualitative Research in Behavioral Sciences*. https://doi.org/10.22077/qrbs.2026.11129.1176

Fenchel, G. H. (2008). Parallelism between psychoanalysis and art [Review of the book freud's art-psychoanalysis retold, by J. Sayers]. *Psyccritiques, 53*(21). https://psycnet.apa.org/doi/10.1037/a0011560

Freud, S. (1914). On the history of the psycho- analytic movement. In J. Strachey (Ed.), *The standard edition of the complete psychological works of sigmund freud* (Vol. 14, pp. 1-66). https://www.scirp.org/reference/referencespapers?referenceid=2873856

Freud, S. (Ed.). (1925). *Note upon a ‘‘mystic writing-pad"* (Vol. 20). Hogarth Press. https://web.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Freud_WritingPad.pdf

Freud, S. (1926). The question of lay analysis. In J. Strachey (Ed.), *The standard edition of the complete psychological works of sigmund freud* (Vol. 20, pp. 177-258). https://ia800505.us.archive.org/8/items/the-complete-works-of-sigmund-freud/Freud%2C%20Sigmund/Question%20of%20Lay%20Analysis%2C%20The/Freud%2C%20Sigmund%20-%20Question%20of%20Lay%20Analysis%20%28Norton%2C%201969%29.pdf

Freud, S. (1964). *Leonardo da vinci and a memory of his childhood*. Norton. https://books.google.com/books?id=4MZnpQZqNYAC

Freud, S., Riviere, J., & Strachey, A. (1950). *Collected papers*. In. Hogarth Press & The Institute of Psychoanalysis. https://books.google.com/books?id=UVcNAQAAMAAJ

Gendlin, E. T. (1966). The discovery of felt meaning. In J. B. M. R. R. Leeper (Ed.), *Language and meaning. papers from the ascd conference, the curriculum research institute* (pp. 45-62). Association for Supervision and Curriculum Development. https://www.focusing.org/gendlin/docs/gol_2039.html

Gerson, S. (2004). The relational unconscious: Acore element of intersubjectivity, thirdness, and clinical process. *The Psychoanalytic Quarterly, 73*(1), 63-98. https://doi.org/10.1002/j.2167-4086.2004.tb00153.x

Grant, M. J., & Booth, A. (2009). A typology of reviews: an analysis of 14 review types and associated methodologies. *Health Info Libr Journal, 26*(2), 91-108. https://doi.org/10.1111/j.1471-1842.2009.00848.x

Green, B. N., Johnson, C. D., & Adams, A. (2006). Writing narrative literature reviews for peer-reviewed journals: Secrets of the trade. *Journal of Chiropractic Medicine, 5*(3), 101-117. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/S0899-3467(07)60142-6

Greenacre, P. (1964). A study on the nature of inspiration: Part i. some special considerations regarding the phallic phase. *Journal of the American Psychoanalytic Association, 12*(1), 6-31. https://doi.org/10.1177/000306516401200102

Hagman, G. (2005). *Aesthetic experience: beauty, creativity, and the search for the ideal*. Rodopi. https://books.google.com/books?id=TlsYxZ_bg7oC

Hagman, G. (2010). *The artist's mind: A psychoanalytic perspective on creativity, modern art and modern artists*. Taylor & Francis. https://books.google.com/books?id=tTZZBwAAQBAJ

Hagman, G. (2025). *The psychoanalysis of aesthetic experience: Self, relationship and culture*. Taylor & Francis Group. https://books.google.com/books?id=WZ0b0QEACAAJ

Jones, E. (1949). *Hamlet and oedipus*. Norton. https://books.google.com/books?id=N-JDAAAAYAAJ

Kavaler-Adler, S. (1993). *The compulsion to create: A psychoanalytic study of women artists*. Taylor & Frances, Routledge. https://psycnet.apa.org/record/1993-98622-000

Knafo, D. (2002). Revisiting ernst kris's concept of regression in the service of the ego in art. *Psychoanalytic psychology, 19*(1), 24-49. https://doi.org/10.1037/0736-9735.19.1.24

Knafo, D. (2012 a). Alone together: Solitude and the creative encounter in art and psychoanalysis. *Psychoanalytic Dialogues, 22*(1), 54-71. https://psycnet.apa.org/doi/10.1080/10481885.2012.646605

Knafo, D. (2012 b). Dancing with the unconscious: The art of psychoanalysis. *Psychoanalytic Inquiry, 32*(3), 275-291. https://doi.org/10.1080/07351690.2011.609081

Kohut, H. (1966). Forms and transformations of narcissism. *Journal of the American Psychoanalytic Association, 14*(2), 243-272. https://psycnet.apa.org/doi/10.1177/000306516601400201

Kris, E. (1952). *Psychoanalytic explorations in art*. International Universities Press. https://books.google.com/books?id=Q3hPAAAAMAAJ

Kris, E., & Kurz, O. (1979). *Legend, myth, and magic in the image of the artist: A historical experiment*. Yale University Press. https://books.google.com/books?id=gl1iAZcg5pIC

Levine, H. B. (2012). The colourless canvas: Representation, therapeutic action and the creation of mind. *The International Journal of Psychoanalysis, 93*(3), 607-629. https://doi.org/10.1111/j.1745-8315.2012.00574.x

Levinson, C. P. (1986). Patient drawings and growth toward mature object relations: Observations of an art therapy group in a psychiatric ward. *The Arts in Psychotherapy, 13*(2), 101-106. https://doi.org/10.1016/0197-4556(86)90017-1

Lieberman, J. S. (2011). Common ground between psychoanalysis and art: Introduction to wilson and miller. *Journal of the American Psychoanalytic Association, 59*(1), 85-87. https://doi.org/10.1177/0003065111402497

Lingis, A. (2017). This immense fascination with the unconscious: Psychoanalysis and surrealism. In D. Legrand & D. Trigg (Eds.), *Unconsciousness between phenomenology and psychoanalysis* (pp. 261-277). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-55518-8_15

Loewald, H. W. (1975). Psychoanalysis as an art and the fantasy character of the psychoanalytic situation. *Journal of the American Psychoanalytic Association, 23*(2), 277-299. https://doi.org/10.1177/000306517502300201

McDougall, J. (1995). The artist and the outer world. *Contemporary Psychoanalysis, 31*(2), 247-262. https://doi.org/10.1080/00107530.1995.10746909

McDougall, J. (1999). Violence and creativity. *The Scandinavian Psychoanalytic Review, 22*(2), 207-217. https://doi.org/10.1080/01062301.1999.10592706

Milner, M. B. (1995/2018). The role of illusion in symbol formation. In Meltzer, D. *Psychoanalysis and Art.* https://doi.org/10.4324/9780429478666

Milner, M. B. (2010). *On not being able to paint*. Taylor & Francis. https://books.google.com/books?id=zNCsAgAAQBAJ

Modell, A. H. (1993). *The private self*. Harvard University Press. https://books.google.com/books/about/The_Private_Self.html?id=clv-CaUOAaIC

Modell, A. H. (2005). Emotional memory, metaphor, and meaning. *Psychoanalytic Inquiry, 25*(4), 555-568. https://doi.org/10.2513/s07351690pi2504_9

Modell, A. H. (2009). Metaphor: The bridge between feelings and knowledge. *Psychoanalytic Inquiry, 29*(1), 6-11. https://doi.org/10.1080/07351690802246890

Ogden, T. H. (1994). The analytic third: Working with intersubjective clinical facts. *The International Journal of Psychoanalysis, 75*(1), 3-19. https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/8005761

Ogden, T. H. (2004). The analytic third: Implications for psychoanalytic theory and technique. *The Psychoanalytic Quarterly, 73*(1), 167-195. https://doi.org/10.1002/j.2167-4086.2004.tb00156.x

Poland, W. S. (2000). The analyst's witnessing and otherness. *Journal of the American Psychoanalytic Association, 48*(1), 17-34. https://doi.org/10.1177/00030651000480011301

Rhodes, C. (2000). *Outsider art: Spontaneous alternatives*. Thames & Hudson. https://books.google.com/books?id=DZhjQgAACAAJ

Rose, G. J. (1991). Abstract art and emotion: Expressive form and the sense of wholeness. *Journal of the American Psychoanalytic Association, 39*(1), 131-156. https://doi.org/10.1177/000306519103900107

Rose, G. J. (1993). Affect: A biological basis of art. *Journal of the American Academy of Psychoanalysis, 21*(4), 501-512. https://doi.org/10.1521/jaap.1.1993.21.4.501

Rose, G. J. (1996). *Necessary illusion: Art as witness*. International Universities Press. https://books.google.it/books?id=jLfpAAAAMAAJ

Rose, G. J. (1999). Psychoanalysis and art: Their mutual relevance. *Psychoanalysis and Contemporary Thought, 22*(4), 591-608. https://pepweb.org/browse/document/PCT.022.0591A?index=27&page=P0592

Segal, H. (1952). A psycho- analytical approach to aesthetics. *The International Journal of Psychoanalysis, 33*(2), 196-207. https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/14917464/

Segal, H. (1991). *Dream, phantasy, and art*. Tavistock- Routledge. https://books.google.com/books?id=avndQpoWA58C

Shaddock, D. (2020). *Poetry and psychoanalysis: The opening of the field*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780429289224

Sharpe, E. F. (1930). The technique of psycho- analysis. *International Journal of Psychoanalysis, 11*, 251-277. https://pep-web.org/browse/document/ijp.011.0251a

Sharpe, E. F. (1935). Similar and divergent unconscious determinants underlying the sublimations of pure art and pure science. *The International Journal of Psycho- Analysis, 16*, 186. https://pep-web.org/browse/document/ijp.016.0186a

Sharpe, E. F. (1940). Psycho- physical problems revealed in language: An examination of metaphor. *The International Journal of Psycho-Analysis, 21*, 201-213. https://psycnet.apa.org/record/1940-04567-001

Spezzano, C. (1997). The emergence of an american middle school of psychoanalysis: Commentary on karen rosica's paper. *Psychoanalytic Dialogues, 7*(5), 603-618. https://psycnet.apa.org/doi/10.1080/10481889709539207

Spitz, E. H. (1982). Reflections on form and content in modern art. *The Psychoanalytic Study of the Child, 37*(1), 547-568. https://doi.org/10.1080/00797308.1982.11823379

Spitz, E. H. (1985). *Art and psyche: A study in psychoanalysis and aesthetics*. Yale University Press . https://books.google.pl/books?id=TbnjcBzAGXIC&printsec=frontcover&source=gbs_ViewAPI&hl=pl&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Spitz, E. (2010). Lucian freud: Psychoanalysis in paint? *American Imago, 67*(3), 441-450. https://muse.jhu.edu/article/414025

Stern, D. (2012). Witnessing across time: Accessing the present from the past and the past from the present. *The Psychoanalytic Quarterly, 81*(1), 53-81. https://doi.org/10.1002/j.2167-4086.2012.tb00485.x

Stern, D. B. (1983). Unformulated experience: From familiar chaos to creative disorder. Contemporary *Psychoanalysis, 19*, 71-99. https://psycnet.apa.org/doi/10.1080/00107530.1983.10746593

Stern, D. B. (2004). The eye sees itself: Dissociation, enactment, and the achievement of conflict. *Contemporary Psychoanalysis, 40*(2), 197-237. https://doi.org/10.1080/00107530.2004.10745828

Stern, D. B. (2012). Witnessing across time: Accessing the present from the past and the past from the present. *Psychoanal Q, 81*(1), 53-81. https://doi.org/10.1002/j.2167-4086.2012.tb00485.x

Stern, D. B. (2019). Unformulated experience and the relational turn. *Psychoanalytic Inquiry, 39*(2), 127-135. https://psycnet.apa.org/doi/10.1080/07351690.2019.1561090

Stern, D. B. (2022). On coming into possession of oneself: Witnessing and the formulation of experience. *The Psychoanalytic Quarterly, 91*(4), 639-667. https://doi.org/10.1080/00332828.2022.2153528

Stolorow, R. D., & Atwood, G. E. (2014). *Contexts of being: The intersubjective foundations of psychological life*. Taylor & Francis. https://books.google.de/books?id=p2ihAwAAQBAJ

Storr, A. (1988). *Solitude: A return to the self*. Free Press. https://books.google.com/books?id=FJzUXr5YFD8C

Storr, A. (2001). *Freud: A very short introduction*. Oxford University Press. https://www.google.com/books/edition/Freud_A_Very_Short_Introduction/09xre3uD_hcC?hl=en

Sukhera, J. (2022). Narrative reviews: Flexible, rigorous, and practical. *Journal of Grad Med Educ, 14*(4), 414-417. https://doi.org/10.4300/jgme-d-22-00480.1

Urdang, P. E. (2018). *Art, creativity, and psychoanalysis: Perspectives from analyst-artists*: by Hagman, G. (Ed.). (2017). New York, NY: Routledge, 194 pp., $52.95. *Psychoanalytic Social Work*, *25*(1), 1-5. https://doi.org/10.1080/15228878.2018.1428635

Winnicott, D. W. (1965). *The maturational processes and the facilitating environment: Studies in the theory of emotional development.* Hogarth. https://books.google.com/books?id=wktqAAAAMAAJ

Winnicott, D. W. (1967). The location of cultural experience. *International Journal of Psychoanalysis*, *48*(3), 368-372. https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/6053299

Winnicott, D. W. (1971). *Playing and Reality*. Tavistock Publications. https://books.google.com/books?id=HwAuAAAAYAAJ