تشـكلات اللاوعـي في الرسم السـريالي

م.م.علي هادي كاظم مبارك

جامعة بابل –كلية الفنون الجميلة

خلاصة البحث :

يعد البحث الحالي محاولة للامساك بطبيعة المعطيات والمرجعيات التي اشتغل عليها السرياليون في تشكيل صياغاتهم الرمزية السريالية في حدود مفهوم اللاوعي .

وفي ضوء ذلك يتألف البحث من أربعة فصول : احتوى الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث بدءا بالمشكلة (التي تدور حول السؤال عن إمكانية ترحيل طاقة اللاوعي إلى صور تشكيلية ، وبأي كيفية تتشكل الصورة السريالية ، وبأية كيفية يكون الأسلوب والأداء وتكون التقنية تبعا لتلك الطاقة ؟)

وقد أتاح التساؤل للباحث دراسة بعض الآراء الفكرية والفلسفية حول اللاوعي كمبحث أول ضمن الفصل الثاني وكمحاولة لتعقب اثر تلك الأبعاد والمعطيات الفكرية عبر التاريخ في العصور القديمة والوسطى وما تلاها وكذلك دراسة هذا المفهوم في علم النفس خاصة لدى فرويد ويونك كونهما أكثر من نظر حوله .

أما المبحث الثاني فقد كان مبحثا فنيا تناول الأبعاد المعرفية والجمالية للاوعي السريالي ليقف عند الطروحات والمنطلقات السريالية حول مفهوم اللاوعي ، والمبحث الثالث فتضمن دراسة تاريخية للسريالية وتأثيراتها على الفن ، وخرج الباحث بمؤشرات الإطار النظري .

أما الفصل الثالث فتضمن إجراءات البحث ابتداءا بمجتمع البحث وعينته القصدية التي بلغت (٧) أعمال بالأسلوب التأويلي ، وبعد التحليل توصل الباحث الى جملة من النتائج والاستنتاجات منها :

١. حققت عينات البحث لأغلب الأعمال مقاربات مع طاقة اللاوعي للفنان السريالي .
٢. الأعمال تدل على إفادة الفنانين من تنظيرات فرويد ويونك التي ركزت على عالم اللاوعي وانتخابهم للرموز في تشكيل الصورة السريالية .
٣. الأدب السريالي والطروحات الفلسفية كان لهما النصيب الأوفر في إفادة الفنان السريالي في توظيفه لملكة الخيال .

فيما انتهى البحث ببعض التوصيات والمقترحات .

الفصل الأول ـ الإطار المنهجي للبحث :

ـ مشكلة البحث :

منذ أن وجد الإنسان على الأرض وهو في مخاض وجدل معرفي بين قواه المعرفية والعوالم الظاهرة منها والغيبية ، وإذا كانت الظواهر تستدعي تفعيل المدرك الحسي إلا أن هذه المدركات ستكون النواة الأولى للمعرفة حين تترسخ القناعة من أن هذه الظواهر هي نتاج قوة غيبية فاعلة في العالم المرئي وان هذه الظواهر متغيرة وزائلة وإنها لاتنشأ إلا بفعل غيرها ، وان أي ظاهرة لا تمتلك سبل ديمومتها وبقائها وإنها فاعلة وتقوم بتجديد وتغيير الظواهر .إزاء هكذا عوالم تنامت القوى المعرفية لتتهيئ لمدرك متعالي يتخطى المعطى الحسي أو ينطلق منه لإدراك ماهيته ، وكان للعقل والخيال والحدس أثرها في توليد رؤى وأفكار وصور حاولت وضع الحلول المعرفية لجملة تساؤلات شغلت الإنسان سواء فيما يتعلق بالعالم الخارجي أو العالم الداخلي .ولايمكن القول إن المعرفة متصلبة وان لها محددات قاطعة إزاء العالم والإنسان ، بل إن الفلسفة والفكر والنظريات والعلوم مع تقادم الزمن قد أضافت عقد جديدة مما جعلت الحلول القديمة بالية لاتصمد أمام التطلعات والكشوفات والإيديولوجيات الحديثة والمعاصرة التي حققت بدورها إزاحات هائلة وجذرية في المنظومات القيمية والمعرفية أطاحت بكل ماهو ثابت ومقدس .لقد أعيد النظر بالقدرات المعرفية للإنسان وأهميتها وآلياتها ، فبالوقت الذي كان الخيال محجما ضمن الحواس الباطنة أصبح يشغل حيزا واسعا وأساسيا في الوعي والثقافة في الحداثة والمعاصرة . كذلك أزاح (فرويد) و(يونك) ـ على سبيل المثال لاالحصر ـ اللثام عن قوى لاشعورية قادت الشعور لان ينضوي تحتها وان يكون الشعور منشغلا باللاشعور كما يقول (اراغون) .لقد جاءت طروحات الحداثة لتقدم فسحة معرفية وتعمق من الحرية والذاتية ، الأمر الذي جعلها تقفز على محددات الزمان والمكان وأتاحت للمخيلة والحدس فرصة النفاذ والتقصي لمكامن الوعي والأشياء . جاءت اتجاهات الرسم الحديث لتحيل الظواهر والمرئيات إلى عوالم صاغتها الذات فكشفت عن اللامرئي حتى لم تعد الطبيعة إلا مجرد مبرر للرؤية ، والحداثة رغم هذا لم تقدم توصيفا معرفيا أو جماليا محددا بل شرعت مبادئ عامة أزاحت الثابت ألقيمي والمعطى الحسي فقط ، لكن الحداثة لم تقدم آلية اشتغال ثابتة لطروحاتها بل حبذت هذا التنوع في التعبير وتعدد الرؤى والصور ، وفي هذا السياق لم تقدم اتجاهات الرسم الحديث نموذج تشكيلي محدد بل جاءت أهميتها بما أتيح للفنان من مخيلة وآليات اشتغال متعددة أنتجت أعمالا انطباعية وأخرى تكعيبية وأخرى تعبيرية وتجريدية وسريالية .... وأيضا بأساليب وتقنيات متنوعة وأداء تراه تلقائي عفوي فطري حينا وهندسي عقلاني منظم في أحيان أخرى .والسريالية كاتجاه حداثي واحد له منهج وبيانات وأقطاب ومرجعيات محددة ، إلا انه لم يقدم توصيفا تشكيليا وأدائيا للصورة السريالية . وان طروحات (فرويد) ونظريته في التحليل النفسي التي كشفت عن طاقة اللاشعور وعالم الأحلام ومحاولة التسامي بفعل الإبداع الفني ، هذه

الطروحات لم تبين كيفيات الترحيل من الآراء النظرية إلى التطبيقات التشكيلية .

تبعا لما تقدم . تتجلى مشكلة البحث الحالي التي تدور حول السؤال عن إمكانية ترحيل طاقة اللاوعي إلى صور تشكيلية ، وبأي كيفية تتشكل الصورة السريالية ، وبأية كيفية يكون الأسلوب والأداء وتكون التقنية تبعا لتلك الطاقة .

- أهمية البحث والحاجة إليه : إن وضع إجابات مناسبة لمشكلة البحث ، سيكون داعما للإبعاد الفكرية من حيث دراسة البعد المعرفي للاوعي وتبعاته في المجال النفسي كطاقة كامنة في الذات . إضافة إلى البعد الجمالي والفني والكشف عن قدرة التشكيل للصورة السريالية ، فضلا عن المجال النقدي والتاريخي والمنهجي للبحث العلمي .

وبذلك سيلبي هذا البحث حاجة المتخصصين من فنانين وباحثين ونقاد وطلبة كليات الفنون .

- هدف البحث : يهدف البحث الحالي إلى :

كشف تشكلات اللاوعي في الرسم السريالي .

- حدود البحث :يتحدد البحث الحالي بدراسة تشكلات اللاوعي في الرسم السريالي من خلال مامنشور من أعمال سريالية في المصادر وعبر شبكة الانترنت ، وللفترة من ١٩٢٤ - ١٩٨٠ .

- تحديد المصطلحات :

١ . التشكلات إجرائيا :

هي الكيفية التي تتحول فيها طاقة اللاوعي إلى أشكال وصور سريالية .

٢ .اللاوعي (Unconsciousness):وهو مصطلح فلسفي يتسم بمطلقيه الزمان والمكان ، ويظهر بثلاثة صور (الأحلام ، الخيال ، التداعي الحر) . ولهذه التمظهرات خصوصيات فردية وجماعية ، فالأحلام والخيال والتداعي الحر (Free Association) ، ذات خصوصية فردية في إطار الذات ، وجماعية في إطار الأساطير ، فالأولى هي مظهر فردي للاوعي ، والثانية هي مظهر جماعي له ، لذا يعد ميراثا للشعوب وأرشيفهم المحدد لهويتهم ، وقد سعى علماء النفس الى تفعيل ممارسات اللاوعي من اجل إعادة التوازن الى العلاقة القائمة بين الوعي واللاوعي التي هي الأساس في اتزان سلوك الفرد وتصرفانه .

٣ . السريالية (Surrealism) : تعد السريالية اتجاها في الفن والأدب يذهب إلى ما فوق الواقع ويعول خاصة على إبراز الأحوال اللاشعورية([1]) ، ومن الوجهة الفلسفية تؤمن بالواقع الأعلى وعلى قوة الحلم وعلى لعبة الفكر المجردة ، يصفها بريتون " أنها نفسانية صافية يمكننا أن نعبر بواسطتها أما كتابة أو شفويا أما بأية طريقة أخرى عن سير عمل الحقيقي ، ما يحيله الفكر في غياب أية مراقبة يمارسها العقل وخارج أي اهتمام جمالي أو أخلاقي " ([2]) .

الفصل الثاني ـ الإطار النظري :

أولا : بعض الآراء الفكرية والفلسفية للاوعي :خالف العصر الحديث النزعة الروحية القديمة لتأويل الأحلام ورموزها والتي كانت سائدة على أغلب أفكار العصور التي سبقته من خلال تجلي فكرة أن الكون ينظر إليه بأنه مادة وهو يجري حسب قوانين ميكانيكية وهذه الفكرة هي في الأصل لها جذور قديمة حيث كان عدد من المؤلفين القدماء يذكرون بأن طاقة اللاوعي المتمثلة بالأحلام تحسن التعبيرعبر رموزها عن وضعيات جسمية محض جسدية منوعة من حيث الجوهر مع التركيز على الاتجاهات الفكرية الجديدة والتي ركزت على المادة وهو بمثابة إحياءا لنظرية ارسطوا والتي كانت أول نظرية جردت هذه الطاقة من صيغتها الروحية . يرى (هوبس) " إن سبب الأحلام يعود إلى اضطراب في بعض الأجزاء الداخلية في الجسد فان الأظطرابات المختلفة لابد أن تولد أحلاما مختلفة ، فإحساس المرء بالبرد وهو في فراشه يولد أحلاما مخيفة وصورا مرعبة. وكذلك في حالة اليقظة إذ إن الغضب يولد لدينا إحساسا بحرارة في بعض أجزاء الجسد " ([3]) . أي بمعنى إن المؤثرات الخارجية لها دور كبير في أحداث مشاهد ورموز حلميه لدى الشخص النائم ، بل هي صور عكسية للتخيلات التي تأتينا في حالة اليقظة . وقد ظهر في العصور الحديثة تأثير الجانب العقلي ، فمثلا يعطي (فولتير) وهو من فلاسفة عصر التنوير- بعدا عقليا في تأويل الأحلام وهو يرى إذا كانت الأحلام تعبر في كثير من الأحيان تعبيرا رمزيا عن بعض المثيرات الجسدية وعن التجاوزات التي تحصل في (أهواء النفس) فان ذلك لايحول دون استعانتها إبان النوم بملكاتنا العقلية ، وهذا ما يتفق معه (بترون) الذي يرى : إن كل ما يفر من الضوء يفعل فعله في العتمة .. لقد عرفت محامين يترافعون أثناء نومهم ورياضيين يحاولون حل مشكلات رياضية وشعراء ينظمون قصائد .. فلا ريب أننا أثناء النوم نتابع أفكارنا كما هي الحال إبان اليقظة ([4]) .

يحيل (برجسون) الأحلام إلى جوانب حسية تولد المهيجات الجسدية فبرأيه" إن الحواس لاتتعطل عن أداء وظائفها أثناء النوم وكل اثر يقع عليها يؤدي بالنائم إلى رؤية حلم مستمد منه ، فإذا كانت قدماه غير مستقرتين على نقطة ارتكاز رأى كأنه طائر في الفضاء ([5])كما يشير إلى أن من المفروض عدم تفسير هذه المثيرات عن طريق قوة الدافع والأهواء الكامنة فينا بل نحن نختار هذا المستودع الهائل مايتلائم من هذه الذكريات المنسية هي التي تشكل مضمون الحلم ([6]) ، وهذا القول يقترب من (فرويد) الذي يقول إن كل ما نتذكره لايعدو كونه جزءا طفيفا من ذلك الكل المخزون في الذاكرة المنسية .

ويقول (كانت) إن افكارالنوم تبلغ من الوضوح والاتساع مبلغا اكبر من أفكار اليقظة وهذا لايحصل إلا لمن كانت نفسه دائمة النشاط بينما تكون حواسه الخارجية قد خلدت للراحة خلودا تاما وعندما يستيقظ لايقيم جسده ارتباطا مع الأفكار التي أتته أثناء نومه ولايجد وسيلة لاستحضار الأفكار التي راودته في أثناء نومه إلى حيز الوعي المستبصر([7]) .

---

[1]) مدكور ، ابراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأمريكية ،١٩٧٩، ص٩٧ .

٢) ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، دار الشؤون الثقافية العامة،ط١ ، بغداد ، ١٩٨٩، ص٧٦.

[1]) فروم ، اريك : اللغة المنسية ، مدخل الى فهم الأحلام والحكايات والأساطير ،المركز الثقافي العربي –بيروت ، ط١ ،١٩٩٥ ، ص١٢٣ .

[2]) فروم ، اريك : المصدر نفسه ، ص.١٢٤

٣ الوردي ، علي : الأحلام بين العلم والعقيدة ،دار كوفان ،ط٢، لندن ،١٩٩٤، ص.٦٩

٤) فروم ، اريك : المصدر نفسه ، ص ١٢٩ .

١) فروم ، اريك : المصدر نفسه ، ص ١٢٥

هنالك مظاهر لاواعية في إدراكنا للواقع التاريخي الحواس مثلا، فهي تلعب دور الناقل للحدث السابق بالبنية المقربة بغية إدخالها من عالم الواقع إلى عالم العقل وفي اللاوعي تصبح أجزاء الحدث وقائع نفسية ، وبالتالي يكون اللاوعي الإنساني أشمل واكبر من الوعي ([1]) . ففي حالة الشخص الذي يتسم بأفكار نشطة فإنها تكون أكثر اتساعا بحيث انه في حالة اليقظة يكون غيرقادرعلى الإحاطة بتلك الأفكار اللاوعية اللامحدودة بدليل إن أولئك الذين يمشون في النوم ويقومون بأشياء لم يزاولوها في حياة الوعي ، غير أنهم لايتذكرون شيئا أثناء اليقظة .

يعتقد(فرويد) بأننا نطوي في دواخلنا قوى ومشاعر ورغبات هي التي تملي أفعالنا رغم أننا لانعي منها شيئا وهي التي تشكل اللاوعي ، فضلا عن الرقابة الشديدة التي تحول بيننا وبين وعينا لها وثمة أسباب كثيرة تدفعنا إلى كبت الدوافع خشية إن لايرضى عنا المجتمع ، كما أن صرف تلك الدوافع من حقل الوعي لايعني على الإطلاق إنها كفت عن الوجود فالواقع إن وجودها يستمر في دواخلنا وبزخم كبير بحيث أنها تتربص لاقتناص الفرص للتعبير عن نفسها بأشكال عديدة وهي تؤدي ذلك بطريقة تجعلنا لانعي تسللها الخفي لذا فهي حينما تعود لتظهرمن جديد تتخفى وتتنكر بحيث لايتمكن العقل الواعي من إدراك هويتها الحقيقية .

أجرى (فرويد) أولى المحاولات لاستكشاف الخلفية اللاواعية للوعي تجريبيا ، مستخدما نظرية (التداعي الحر)(*) حيث وجد من خلالها إن الأحلام يمكن إن تختزل إلى أنماط أساسية معينة ، وهذه التقنية مكنت فرويد من استخدام الأحلام كنقطة بدء لاكتشاف مشكلة المريض اللاواعية .

وقام (فرويد) بالعديد من الدراسات خاصة دراسته حول تفسير جميع مظاهر السلوك والأحلام على أساس أنها رغبات مكبوتة في اللاشعور وهذه الرغبات أصلا جنسية المحتوى لذا تتخذ من ميدان الرموز واجهة لتقربها إلى الحياة الشعورية حتى تتفادى الاصطدام بواقع المجتمع وتقاليده وأنظمته التي لا تسمح لها بالتعبير عن نفسها إلا بالهيئة الرمزية المقنعة .

وهو يرى إن هناك نمطية في تأويل بعض الرموز الحلمية التي تحتفظ بدلالة معينة ويبين الفارق بين قارئ الحلم الذي يجد في عالم الأحلام انه عالما خاصة بصاحبه لذا عليه التعرف على عناصره ودلالاته من خلال المعرفة بالتأويل والحدس والفراسة ، وبين قارئ الإبداع الأدبي الذي يتلقى الإبداع بقصد إشباع الرغبات المكبوتة ([2]) .

بينما يرى (يونغ) إن اللاوعي هو جزء أساسي وحقيقي في حياة الفرد كالوعي تماما وان لغته الرموز وان الأحلام هو وسيلة اتصاله.. بل يعده المرشد الأعظم والناصح للوعي ([3])، لذلك أسهم (يونغ) في الفهم السايكولوجي لمفهوم اللاوعي .

وهو يرفض فكرة نمطية تحدد الأحلام ، والتي أشار إليها فرويد ـ فالحلم عنده تعبير مكمل ومهم للوعي الفردي وانه حقيقي بقدر أي ظاهرة أخرى متعلقة بالفرد ، وبالتالي فان تفسير الحلم هو عمل شخصي بالكامل لايمكن الشروع فيه بقياس تقريبي ، ويونغ حينما جاء بمفهوم اللاشعور الذي يقصده (باللاشعور الجمعي) أي إن الجانب الشخصي الكامل أو الذاتي لابد أن يرقى إلى مستوى الحياة المثلى التي ينشدها النوع الإنساني معبرا عنها بنتاج الفنان أي الخبرة اللاشعورية الأصيلة المستمدة عند كبار الفنانين من مكونات اللاشعور الجمعي وهي مصدره للابداع الفني الذي يعينه ([4]) .

ويظهرا لاتفاق بين (يونغ وفرو يد) في مسألة إن التعبيرات اللاشعورية تظهر بشكلها الايجابي في الأحلام بينما تظهر بشكلها السلبي لدى الفنانين المصابين بالأمراض العقلية كمواقف تعويضية تكيفية عن الحياة الشعورية ، ويرى يونغ إن على الفنان السماح للفن أن يعبر عن نفسه بواسطته فيحوله إلى إنسان جمعي ثم يقوم بإعادة صياغة محتويات اللاشعور الجمعي والذي يعتبره واحدا لدى الجميع ، وفق مستلزمات العصر الذي يعيش فيه وهو يقول" إننا نرتكب خطأ كبير إذا حاولنا أن نشتق عظمة الفن من عوامل شخصية مباشرة مع أهميتها في مجال الفن من حيث اختيار الموضوع "([5]) .

إن المعالم النظرية (اليونغية) في الأحلام أسقطت كل التصورات الفرويدية واستبدلتها بأفكار جديدة "فبينما كان فرويد يميل إلى التداعي الحر والى فهم الحلم بوصفه تعبير عن رغبات طفليه راح يونغ يتجه أكثر فأكثر إلى التخلي عن ذلك وسعى إلى تفسير الحلم بوصفه تعبير عن حكمة اللاوعي المتعمدة في مواجهة الأمور .. بل ذهب إلى ابعد من ذلك إلى الاعتقاد بان ظاهرة الحلم هي بالأساس دينية وان الصوت الذي يتكلم في أحلامنا ماهو بصوتنا بل صوت يأتينا من مصدر فوقي "([6]) .

ثانيا ـ الأبعاد المعرفية والجمالية للاوعي في الاتجاه السريالي :

إن ما شهده إنسان القرن العشرين من حروب جعلته مجبرا على أن يعيش في مرحلة يكون فيها مهددا بالحرب ، والحروب هي أكثر التجارب الإنسانية توكيدا لعدم الاستقرار في العالم ، لذا هي تفسر حاجة فناني هذا القرن إلى اكتشاف فلسفة فنية تعبر عن مشاعرهم دائمة القلق وعدم الاستقرار([7])، فلسفة لها إمكانية في بلورة توجه السريالية إلى تقويض بنية المتلقي الجمالي بمواصفاتها الواقعية والتسجيلية المحنطة والشك في أبجديات عالم يقوم على المحافظة

---

[1]) ابراهيم ، ريكان : علم النفس والتاريخ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، سلسلة الموسوعة التاريخية الميسرة، بغداد ،١٩٨٨،ص١٨ .

*) التداعي الحر : وهي الأفكار التلقائية التي تظهر للحالم ولا تتصل بالضرورة بوضعية الحلم ، أما التداعي الموجه في تفسير يونغ الافكارالتلقائية الناتجة عن وضعية حلم معين ويتصل به دوما . .

[2]) الحمداني ، حميد :القراءة وتوليد الدلالة ، ط١، الدار البيضاء المغرب ،٢٠٠٣ ، ص ١٤٦.

[3]) يونغ ، كارل كوستاف : الإنسان ورموزه ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة الكتب المترجمة (١٢٠) بغداد ،١٩٨٤ ، ص ٢٦ .

[4]) جعفر ، نوري : الفكر طبيعته وتطوره ،منشورات مكتبة التحرير ، ط٢، بغداد ، ١٩٧٧، ص١٦١.

[5]) جعفر نوري ، المصدر نفسه ، ص١٦١.

[6]) فروم ، اريك ، مصدر سابق ص٨٨.

[7]) فاولي ،والاس : عصر السريالية ، منشورات نزار قباني بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، بيروت – نيويورك ، ١٩٦٧ ، ص١٧-١٨.

والعقل([1]). إذن فان البطل الجديد هو الإنسان الغير منسجم ، هو الحالم ، أو مقترف الأفعال اللامنطقية ، انه صاحب المزاج ألانفصامي كما يطلق عليه علماء النفس فالتأمل الداخلي هو نهجه وطريقة حياته ، لذلك اهتم السرياليون بالكتاب الكبار الذين سارو على نهج التأمل الباطني لـ (كدوستوفسكي) و(اندريه جيد) ودرسوا نتاجاتهم ، حتى تحول ماكان تؤملا باطنيا إلى انحلال في الشخصية في الفن السريالي ، وعليه أصبح الفنان السريالي بهذا النهج من التأمل الباطني يعيش أسطورة الفن السريالي المتحققة باللاوعي ، والمقصود بها أسطورة المعرفة المستمدة من مادة النشاط اللاواعي للإنسان حيث يرجع الفضل في إبراز هذه الأسطورة إلى ثلاثة كتاب مجدهم السرياليون وهم (برجسون) و(اندريه جيد) و(فرويد) ، الأول منهم جاءت أبحاثه عن صدق الحدس والحاجة إلى توسيع حدود الذكاء المنطقي ، والثاني يذيع تعاليمه الشاعرية حول توكيد الذات ، أما الثالث بين أقطاب الفكر الحديث (فرويد) الذي كانت نظرياته المضيئة عن اللاوعي المبدأ الرئيس للمذهب السريالي ، وعليه لجأ السرياليون إلى اللاوعي الذي يعيشه الإنسان حين يبلغ مرحلة الهذيان حتى أباح هذا المبدأ للفنان استخدام المخدرات للحد من رقابة العقل ([2]) .

السريالية " منحت كل فرد وسيلة الوصول إلى هذه الحالة من الهيجان هذا الشرط الأول لتغير حقيقي للحياة ، والذي يجب أن يؤدي إلى إيجاد حل للمتناقضات في قلب سريالية تحتوي وتتجاوز الوعي واللاوعي الإنسان والعالم ، الطبيعي وما فوق الطبيعي ، والبحث عن هذا يتم جماعيا وبجميع ميزات التجربة العلمية" ([3]) .

وبهذا نجد الفنان السريالي اتجه إلى الغموض والرمز في فترة عيشه الاضطراب السياسي ([4])، وأخذ من فلسفة (فرويد) النفسية خطا وأخضعها لمفاهيم غير واقعية بالنسبة لتجارب فرويد فاستعمل بعض من وجوه تلك الفلسفة وهو دور(ألهو) أي اللاشعور في سلوك الناس والفنانين بصورة خاصة افتعالا واقعيا ، وهو حصر السريالي الطريق الذي يخلصه من ((التوتر النفسي)) باللذة وكثيرا ما يكون الأمر كذلك أن تنتقص حدة التوتر إلى مستوى منخفض ، ويجد السريالي بمادة (الأحلام) عند فرويد مفتاحا لتعقيدات الحياة وأفضل الهام له في نفس الحقل والمسألة ليست في انه يقدم تمثلا تصويريا لصورة الحلم بل انه يستخدم أي وسيلة تساعده على التقرب من محتويات اللاوعي المكبوتة ، وبعدها يمزج هذه العناصر بحرية مع الصور الأكثر وعيا بل حتى مع العناصر الشكلية لأنماط الفن الاعتيادية السريالية ليس على وجه التخصيص فن– اللاوعي لكان ذلك مفهوما أكاديميا في أغراضها ([5]) .

وتحت وصاية اللاوعي أصبح الفنان يكتسب مميزات الكاهن وصانع المعجزة ومميزات الإنسان الذي منح موهبة الرؤية الخارقة ، واخذ نتاج الكاتب والشاعر بصورة خاصة يعتبر تعزيما سحريا واستحضارا سحريا عصائبيا في تأثيره وإبداعه على السواء ، أي لايجوز بالخلق الشعري أو الفني أن يتدخل الوعي التام ، فلكي يعرف الساحر أو الكاهن عليه أن يتعلم كيف يتابع حياته الداخلية أو خياله كما لوكان مراقبا لاغير وعليه أن يتعلم كيف يتبع حالات وعيه كما يراقب أحلامه أثناء النوم ، أي يعلم (فرويد) السرياليين إن الإنسان (نائم) في المقام الأول ولذلك فان على السريالي أن يتعلم الغوص في أحلامه ([6]) .

كما إن السريالية استهدفت الحرية الزائدة الخارجة عن حدود المنطق والدراسات العلمية منها والنفسية أيضا وتجد مسلكا نحو حرية زائدة غير مقيدة وليست حقيقية لأنها خارجة عن السيطرة ، وعمدت إلى انتزاع الموضوع من إطاره المألوف وذلك لإقحام التكوين الفني بعناصر تستمد وجودها من الصورة اللاشعورية لتحيق المعقول في ما وراء اللامعقول بكل ما تنطوي عليه من شذوذ وغرابة .

لذا إن أعمال السرياليين هي بشكل خاص تمثل اعترافات مهووسين ومتشككين حيث يشدد (اندريه بريتون) في بيانه الأول الذي أصدره عام ١٩٢٤ حين قال" إن كلمة الحرية وحدها كل مالا يزال يحميني ويقيني أنها قادرة على أن تديم إلى مالا نهاية من التعصب الإنساني العريق وهي توافق بلا شك طموحي الشرعي الوحيد" ([7]) (للمزيد أكثر، انظر ثالثا : الاتجاه السريالي) .

ثم جاء البيان الثاني للسريالية "إن الواقع قبيح ، وان الجمال لايوجد إلا في ماهو غير واقعي ، والإنسان هو الذي ادخل الجمال في العالم ولإنتاج جميل ينبغي الابتعاد ماامكنه عن الواقع " ([8])، وعلى وفق البيانين نجد أن الرسم السريالي يبعث أمامنا على نحو مرئي الصورة المسبقة والمقدمة للاستحالة الكبيرة في الإنسان والكون ، وكما إن الشعر السريالي ابتداع خرافي لصيغ جديدة في السحر وان السيمياء أعدت للتعبير عن تبدل ذهنية الإنسان على الأقل .

فلذا إن الرسم السريالي يسعى لتحقيق سيميائية الذهن من خلال إسقاط أطياف وابتداع نبوءات جامعة ومحاولة ملهمة في ازدواجية الرؤية ، والرسم السريالي يمتنع عن أي تعريف جمالي وتقني ، فهو حر في استعمال مايحلو له من الصيغ وما يشاء من أساليب التمثيل ، وانه لينفرد بهذا الخط الحاسم فهو أداة تنقل قوة انقلابية شاعرية جسيمة ([9]) .

فالفنان السريالي إنما يصل إلى معاني المتعالي تساميا مثاليا عبر منظومته ذات الخزين اللاشعوري وعملية التصعيد المتعالي هذه تتوسم بالصوفية والإطلاق بعد أن حجم السرياليون مما هو عقلي فأمست المعرفة الحدسية بمسمياتها اللاشعورية تشكل بعدا أساسيا للوصول إلى مجاهيل الذوات والأشياء والنظم العلاقاتية واستشفاف الضرورات المعاصرة عبر التاريخ ([10]) .

---

[1]) وادي :علي شناوة : السطح التصويري بين المتخيل والنطق والتأويل ، ص٢٤.
[2]) مراد ، طارق ، السريالية وفن المستقبل ، دار الراتب الجامعية ، ٢٠٠٥ ، ص٥٤.
[3]) نادو، موريس ، تاريخ السريالية : منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٢٩ ، ص١٦.
[4]) الخطيب ، عبد الله : الإنسان في الفلسفة ، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،٢٠٠٢ ، ص٢٥١.
[5]) ريد،هربرت ، حاضر الفن ،دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) ط٢، بغداد ،١٩٨٦، ص٩٥-٩٦.
[6]) فاولي ، والاس : عصر السريالية ، مصدر سابق ، ص٣٢.
[7]) بريتون ، اندريه : بيانات السريالية ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٨ ، ص١٥.
[8]) نفس المصدر ص٨٣.
[9]) كاروج ، ميشيل : اندريه بريتون والمعطيات الأساسية للحركة الفنية ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٣ ، ص٢٢.
[10]) وادي ، علي شناوة : السطح التصويري ..، مصدر سابق ص.

إن اللاشعور هو المسلك السريالي الذي اخضع به الإنسان تحت وطأته بإرادته الواعية أو التسليم له بعيدا عن هذه الإرادة ، وهذا يعني أن المعرفة والخلاص هم السبيل الذي بحثت السريالية عنها كونها وسيلة من شانهما ترفع الإنسان إلى ما هو أعلى من مكانه ، أو إلى مايبدو كما لو كان خارج ذاته ذلك إنها تطمح إلى الإفلات من ضرورات الفكر المدقق ومن سلطان القوانين التي تتحكم من المحسوسات هذا بالإضافة إلى أنها تميل إلى خلاص الإنسان من المحرمات التي تفرضها الأخلاق العادية ومن كل ماتشنه الأوضاع من الشعائر والفروض محققة بهذا الاتقاء حرية الإنسان الكاملة إزاء موضوعات الحس ([1]).

يظهرالانسان في سره المحسوس إن الحكم لضميره الأول والأساس ، وهو ضمير لتمثيل الواقع فيه والمتخيل ، ضمير تكفي مقاربته لان تدخل في مشاريعنا المتزنة اكبر التشويش ، ويفتش دائما لهذا السبب عن وحدة وتلاءم الإنسان مع الواقع ومع نفسه ، لذا يبدو أن هدف الفنان السريالي ليس هو أن يخلق نوعا من الصلة الودية بينه وبين (اللاوعي) ، ثم أن يصور مضمونه بطريقة واقعية أو وصفية ، وكما هذا الهدف ليس هو أن يتناول عناصر مختلفة من اللاوعي ثم يشيد بها عاما مستقلا من الخيال ، بل إن هدفه هو أن يحطم السدود الفيزيقية والسايكولوجية معا ، بين الوعي واللاوعي ، بين العالم الداخلي والعالم الخارجي ، ثم أن يخلق حقيقة أسمى حيث يمتزج الحقيقي وغير الحقيقي ، التفكير والعمل ويتقابلان ويسيطران على الحياة الأخرى ([2]) .

لقد كانت إزالة صفة الواقعية لدى السرياليين دعوة للاكتشاف ، ولم تكن السريالية محاولة للهروب إلى اللاواقع أو إلى الحلم بل هي محاولة للنفوذ فيما له واقعية أكثر من الكون المنطقي والموضوعي ، والشيء الذي له واقعية أكثر من الكون المنطقي هو اللاشعور ([3]) ، و(فرويد) يؤكد أن هذا العالم المجهول ماهو إلا خبرات طفولية ورغبات جنسية ومخلفات نفسية ، والأحلام والأحلام جميعها تمثل الصورة الحقيقية التي تكشف لنا واقع تلك الخبرات والرغبات والمخلفات في ذلك العالم المجهول (اللاشعور) ، وفي ضوء ذلك يمكن القول بأن السرياليين لم يحطموا قيد التقاليد والعرف ، ولم يلقوا بها جانبا بالوضوح الكاذب بما فيه من ضمان بالمنطق ، إلا لكي (يبدعوا تصوفية من نوع جديد) مثلها مثل جميع أنواع التصوف ، تعمل على الاتصال بحقيقة عليا ، أو بما وراء المعلوم العادي أو بمجهول ذي هيبة خاصة لكن لاينبغي أن نبحث عن هذا المجهول بعيدا عنا ، فليس هناك شيء غير اللاشعور ([4]) ، يقدم إلينا مرشدا هاما لتحليل أي شيء يدخل في نطاق ما يسمى بالدلالة الشعورية للموضوع ولا جدال في مصادفة ذلك أثناء الدراسة المستفيضة للأدب والفنون الأخرى ، فإننا نحلل الأعمال الفنية لالكي نفهمها على نحو أفضل فحسب ، بل أيضا لكي نصدر حكما عن قيمتها ([5]).

لذا وجد الباحث إن كل ما تنطوي عليه نتاجات الفنان السريالي هي حقائق دفينة مكبوته جاءت بمخرجات أحلامه وهو نائما بعد اليقظة ، على اعتبار أن الحلم هو إفصاح تلقائي يأتي بواقع تتحد فيه جميع المتناقضات وعلى المتلقي أن يعرف الآلية التي جاءت بهذه المخرجات والبناءات الفنية التي حققت جمالا أغنى اللوحة أما بإشكال أو بمضامين منبثقة من اللاشعور متوسمة باندفاعات ذات معاني تختفي مضامينها وراء تلك البنية التشييدية .

ثالثا : الحركة السريالية(Surrealism) ([*]) :

لم تكتسب هذه الحركة المعنى الخاص الذي اعطي لها إلا بعد صدور بيانها الأول سنة ١٩٢٤ ، وما أراده مؤسسو الحركة الجديدة لم يكن أسلوبا فنيا محددا ، شكلا وتقنية ، بل تيارا فكريا تجلى بصور شتى في مجال الأدب والفن ، وسلكا طريقة خاصة في التفكير والشعور والحياة.. فالسريالية تبدوا من هذه الزاوية قريبة من الدادائية التي خلفتها كما تشترك معها في كونها حركة ذات طابع عالمي ، وفي رفضها لكل فن يقوم على المفهوم المنطقي والعقلاني ، وفي محاولتها التخلص من الرؤية التقليدية بعد أن استعاضت عنها بصورية هي على شكل اشارات معبر بحد ذاتها من دون أن تكون بالضرورة مدركة عقلانيا ([1]) . كذلك يرى باونيس " إن السريالية ذاتها لم تكن أسلوبا فنيا أو سنة جمالية ، وخير ما توصف به أنها نزعة للحياة ، إذا فهمها الإنسان وتقبلها ، وفرت له – كما يعتقد – تحررا اقتصاديا وروحيا . إن أفكارها في كل أجزائها ثورية طوباوية ، كتلك

---

[1]) الخطيب ، عبد الله ، الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية " ط١، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر ، بغداد ،١٩٨٨، ص٢٠٣ .

[2]) ريد ، هربرت: حاضر الفن ، مصدر سابق ، ص٢٥٦.

[3]) صالح ،قاسم حسين : الإبداع في الفن ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة دراسات (٢٧٦) دار الرشيد للنشر –دار الطليعة الطليعة للنشر ،بيروت ،١٩٨١، ص١٠١.

[4]) برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ص٧٥.

[5]) ((IVSL))cleanth brooks and Robert p. warrn: understanding poetry . rev. ed (n.y.holt, ١٩٥٦)

([*]) ينسب إلى غيوم ابولونير استنباط كلمة سريالية ، إذ يبدو إنها وردت للمرة الأولى سنة ١٩١٧ ، سواء في النص الذي كتبه مقدمة لبرنامج باليه اريك ساتي : الذي وجد فيه شيئا ما يتعدى الواقعية ، أو في عبارة الدراما السريالية التي جعلها عنوانا فرعيا لمسرحيته (ضروع تيريزياس) ثم أصبحت هذه الكلمة متداولة في الأوساط الثقافية الطليعية بعد أن أسس اندريه بريتون ولويس اراغون وفيليب سوبو مجلة أدب ١٩١٩ ، لمنها بقيت مع ذلك ذات دلالات غامضة ومتباينة .

([1]) امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ،١٩٦٦ ، ص٢٦٦- ٢٦٧ .

التي في الفن التجريدي . لكن السريالية استهوت رسامين ذو أمزجة مختلفة ، رومانسية في روحها أكثر من كونها كلاسيكية ، رجحت سجايا العاطفة والبداهة والإحساس على العقل والانسجام والنظام " ([٢]).

والسريالية كما يعرفها (اندريه بريتون André Breton) : في البيان الأول ، هي " آلية نفسانية صافية يمكننا أن نعبر بواسطتها ، أما كتابة أو شفويا ، وأما بأي طريقة أخرى ، عن سير عمل الفكر الحقيقي . وهي ما يمليه الفكر في غياب أي مراقبة يمارسها العقل وخارج أي اهتمام جمالي أو أخلاقي " و" السريالية تقوم على الإيمان بواقع أعلى لبعض إشكال التوارد التي كانت مهملة قبلها ، وعلى الإيمان بسلطة الحلم المطلقة وباللعب المجرد للفكر " ([٣]) .

ولم تكترث السريالية بما يمكن إنتاجه ، فنا كان أو لا فن ، إلا أن الفنانين الذين انتسبوا إلى هذه الحركة قد أنتجوا إعمالا ذات طبيعة خاصة ، ولعل إخضاع قيمها التشكيلية لأهداف شاعرية قد يلخص ما يوحد بينهم . فالتصوير والنحت هما ، في نظر بريتون ، تحولات تشكيلية للشعر ، ومجاله الإيحائي الأشد خصوبة ، شرط أن يتحرر الفن منهم لاستعادة الأشكال كما هي في العالم الخارجي . فهدف الفن ليس إرضاء العين بل " تقديم خطوة جديدة في مجال معرفتنا المجردة " ولهذه الغاية وجد بريتون أن باستطاعة الصور الكامنة في الوعي الباطني إذا ما تحررت عن طريق الأحلام والتحليل النفساني لها ، أن تستخدم في أغراض شعرية ، ومن هنا كان اهتمام جماعة أدب ، في مراحلها الأولى ، بالمناهج الجديدة للتحليل النفساني وعلم النفس الفر ويدي الذي أثار انتباه بريتون منذ أن خدم أثناء الحرب ممرضا في مستوصف نفساني ، وإنها لمفارقة أن تلجا هذه الجماعة الرافضة لكل فن ينطلق من مفاهيم عقلانية أو منطقية إلى المناهج العلمية العقلانية ، لإدراك اللاعقلاني وفهم القوى اللاواعية بحيث يقود ذلك ، حسبما يعتقد بريتون إلى استكشاف طبيعتها منهجيا والتوصل إلى استنتاجات ملائمة ([١]) .

لقد اعتبر شاغال ودي كير يكو معا من أوائل المبشرين بالسريالية بسبب تأكيدهما على الحلم واللاعقلانية . وفي الوقت ذاته حملت رسوم معينة لبيكاسو نفذها في السنوات التي سبقت الحرب فورا ، رسالة مربكة مماثلة فصورته " امرأة في كرسي" في عام ١٩١٣ بشرت هي الأخرى بعودة الصورة الأنثوية الملحة بعدما كادت تختفي في ذروة التكعيبية المحكمة ، فكانت نذيرا بالحس ألشبقي العنيف للجمال الذي لامناص منه وسعى إليه السرياليون فيما بعد . إن الابتكار السريالي للتلصيق " الكولاج " وامتداده إلى التركيبية ، هيا له سبيلا آخر للاقتراب من الحقيقة ، حاملا معه نغمات من المواربة والغموض ([٢]) . إلا أن التعبير تشكيليا عن هذه المفاهيم الجديدة – عن طريق الإيمان بالسلطة المطلقة للفكر القادر على التحرر والانعتاق بوسائله الخاصة – يتطلب من الفنان اعتماد خطية تلقائية آلية يمليها اللاوعي والاكتشاف ألحلمي للصور . بيد أن هذه المحاولة للتخلص من هيمنة العقل بالتعبير العفوي واللاإرادي كما يمليه اللاوعي ، ليس ممكنا إلا في العمل الفني الشفوي أو في الرسم الخطي السريع ، حيث يكون التعبير تلقائيا ومباشرا ، كما في رسوم اندريه ماسون(*) (١٨٩٦- ١٩٨٧) وهنري مشوو(**)(١٨٩٩- ١٩٨٤) أو في بعض رسوم بول كلي .

أما الأعمال الفنية التشكيلية الأكثر إبداعا فهي ليست كما يشير هوفستاتر – تلك التي أنجزت وفقا لهذا النهج المتطرف ، بل الأعمال التي تمكنت من الجمع بين التعبير التلقائي الآلي والمراقبة الواعية ، بحيث يكون الصلة بين مجال وأخر دور أساسي . ولا شك أن اكتشاف السريالية لمثل هذه المصادر اللاواعية قادها إلى الانفتاح على مختلف أشكال التعبير الفني ، حيث توزعت أعمال ممثليها التشكيليين مابين الفن التخيلي ألغرائبي والفن الاستشباحي والواقعية السحرية ، والفن اللاموضوعي (التجريدي) .. وقد اعتمدت هذه المصادر نفسها سواء في الصورة الفوتوغرافية أو في الفيلم السينمائي (بخاصة مع بونييل ، في فيلمه : العصر الذهبي ، والكلب الأندلسي) ، كما لجأت إلى مثل هذه الوسائل التعبيرية تيارات فنية لاحقة كالفن اللاشكلي أو ما عرف باسم التعبيرية التجريدية ، والفن ألتحركي ([١]) .

([٢]) باونيس ، الآن : الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص٢٢٥.
([٣]) امهز : المصدر السابق ، ص٢٦٧ .

([١]) امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق، ص٢٦٧-٢٦٨.
([٢]) باونيس ، الان : الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص٢٢٩.

(*) اندريه ماسون (١٨٩٦-١٩٨٧) فنان تلقائي فرنسي شغوف بالفن .. واسع الاطلاع على أعمال الفنانين مثال ديلاكروا وبروجل وروبنز وانسور ، التحق بكلية الفنون الجميلة في باريس عام ١٩١٢ وأصبح جارا لميرو بشارع بلوميه بباريس ، ارتبطت إعماله بالاتجاه التكعيبي من لوحاته الشهيرة الخيول الميتة ١٩٢٧ ، كان عضوا في الحركة السريالية وشارك في معارض المجموعة في كل من لندن وباريس ثم استبعد من المجموعة . اتجه للأعمال التي تحمل طابع العنف من سنة ١٩٣١ حيث رسم لوحة مذابح واختطاف ومطاردة وقرابين . له عدة كتابات جمعها في كتاب اسماه (متعة أن تصور) .

(**)هنري مشوو ١٨٩٩-١٩٨٤ : أديب وفنان تشكيلي التقت تجربته الأدبية في أحيان كثيرة مع الحركة السريالية ولكن دون أن تمتزج بها وقد نشر نصوصا شعرية عديدة في مجلة القرص الأخضر التي كانت تنشر أيضا أعمالا للسريالية . مارس أنواعا مختلفة من الكتابة فجرب القصيدة والشعر المنثور والملاحظات والسرد والقصص والمسرحيات لقصيرة والألبومات المصورة ، كان هذا التنوع بالنسبة إليه وسيلة يحارب بها جموده وانغلاقه على نفسه واختار لغته عنيفة ومباشرة لاتسعى إلى التجميل ونيل الإعجاب ، بل إلى تعرية النفس وإزالة الأقنعة في محاولة منه لإظهار ضعف الإنسان وهشاشته . للبحث عن الحقيقة وطرد الأرواح الشريرة غير إن رغبته اللامحدودة في الإبحار إلى أعماق نفسه والاقتراب من مشكلة الوجود دفعت به إلى طريق المخدرات التي تركت أثرا واضحا في كتابات تلك الفترة من حياته ونذكر من هذه الأعمال (الهائج اللامتناهي ١٩٥٧والمعرفة عن طريق الهاوية ١٩٦١ وتجارب العقل الكبرى ١٩٦٦) وتميزت هذه التجارب بعطش كبير إلى المعرفة .

([١]) امهز ، محمود: التيارات الفنية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص٢٦٨-٢٦٩.

فالسريالية خط جرى بموازاة تطور الفن التجريدي تماما ، وكانت مهمتها التصدي لرسم العالم المادي أيضا ، إنها خط بدا مع أعمال الرسامين الرؤيويين ، أمثال : شاغال ، ودي كيريكو ، وتقمص روحا عدائية للفن تجسدت في الدادائية ، ثم انبثق جزءا من حركة السريالية العالمية أخيرا ([٢]) .لقد اقتصرت اهتمامات السريالية في بداياتها ، قبل بيانها الأول عام ١٩٢٤ على المسائل الأدبية والفلسفية والنفسانية ، لأنها لم تكن ترى في التصوير ما يعبر عن إغراضها، ولم يكن هناك فن سريالي ، غير أن وقوف الحركة الجديدة في وجه الرفض الدادائي القاطع لتقاليد الفن الحديث ، والعودة عن هذا الرفض قادها إلى البحث عن وسائل تعبير جديدة في مجال الفن التشكيلي (الرسم والتصوير والنحت) ، حتى تكونت ما بين عامي ١٩٢٤-١٩٤٠ حركة فنية على صلة مباشرة باهتمامات السريالية ، تبنت مبادئها العامة وجعلت من نفسها التجسيد المادي لها تشكيليا ، ليس من السهل رسم الأطر العمة لهذه الحركة أو تقديم صورة عنها توازي بوضوحها الصورة التي تكونت لدينا عن التيارات الفنية الحديثة ، كالانطباعية والتكعيبية والوحوشية ... فالسريالية بقيت ، في المجال الفني حركة تلفيقية ، انتقائية ، تباينت أساليب ممثليها ووسائلهم التقنية لدرجة أن مسافة كبيرة باتت تفصل بين أعمال البعض من ممثليها ، كأعمال ميرو ذات الملامح التجريدية ، وأعمال ماغريت أو سلفادور دالي ، التي احتفظت بفضاء تشكيلي إيهامي . ولكن رغم هذا التباين أسلوبيا وتقنيا ، تجمع بين الفنانين السرياليين قواسم مشتركة تمثلت في أهدافهم العامة ، وفي اختيار مفرد اتهم الصورية وطريقة جمعها المعبرة عن الطابع العام المميز لأعمالهم الفنية ([٣]) .منذ البداية كان الجنس Erotisme يشكل اتجاها أساسيا في الفن السريالي ، حيث أن بعض ممثلي هذه الحركة الفنية قد حاول من خلال معرفته بقضايا التحليل النفساني ، البحث عن إمكانية تلبية الشعور الجنسي الفردي لاإراديا في العمل الفني ، ذلك أن هذه المسالة المعتبرة من الأمور العامة المعقدة ، والمقلقة بالنسبة إلى المفاهيم السائدة في المجتمع ، وقد تناولها الباحثون بعد أن كانت قد أهملت وصنفت من بين الحالات المرضية . وبدورهم اهتم الفنانون بهذه المسالة ، فانعكست آثارها في نتاجهم ، وأخذت ، للمرة الأولى دورا محوريا قي حركة فنية كالسريالية . فقد جعل اندريه ماسون وسبستيانو من مسالة الجنس محركا لمخيلتهم ، ووجدا في النشوة الجنسية لحظة تحرر المخيلة ، وتتمثل هذه الظاهرة في أعمال العديد من أعمال السرياليين أمثال : بلمير bellmer ، الذي لم ينل الشهرة في بلاده إلا بعد الحرب العالمية الثانية ، فمسالة الجنس هي بالنسبة إليه مسوغ لعمله الفني ومنفذ لشخصيته ، وترتبط بها ما توصل إليه من أشكال صاغها بحيث إنها تعبر عن لحظة معاشة يلفها الوله الجنسي ، وفي كلامه عن عمل بلمير يقول فيلاندشميد " إن التجربة الجنسية ، بما فيها من مطلق ، تصبح صمام الحقيقة في حياة جعلتها ضيقة الأحكام المسبقة والنواهي ... فالفن هو ثورة موازية للجنس " وظاهرة (هذه الرؤى) تثير مسالة إعادة تقويم ما يسمى بالإباحية ، وتذكي في كل العصور ، الأمثال ذات المغزى الأخلاقي ، كمثل لافتداء الإنسان بنفسه ، في القرن التاسع عشر ، ومن هنا فان الجنس ليس إلا مشهدا مسرحيا إلى جانب غيره من المشاهد ([*]).

لقد كان ميرو وماسون واللذان تأثرا بالتكعيبية قد احتفظا في أعمالهم السريالية ببعض مظاهرها العامة كالفضاء التكميلي القليل العمق المسطح أحيانا وطريقة تقسيم الشاشة التصويرية الى سطوح أو مساحات متقابلة غير إن الجمع بينا لتلقائية الآلية والأشكال ذات الملامح التجريدية قد قادهم الى نوع من السريالية التي تضمنت صورة جديدة شاعرية لاعلاقة لها بالتكعيبية .

القطب الآخر لهذه الثنائية الأسلوبية يتمثل في أعمال ماغريت وتانغي ودالي الذين عمدو الى تثبيت الصورة الحلمية باللجوء الى التصوير الإيهامي ذي الطابع الأكاديمي ، أي التصوير الثلاثي الأبعاد المعبر عن المدى الفضائي كما عرف في الفن الغربي منذ عصر النهضة ([**]) .لذا نقول إن مايميز اللوحة السريالية لم يكن طريقة خاصة في التصوير بقدر ماكان طريقة خاصة في كيفية اختيار عناصر الموضوع وتوزيعها داخل المشهد المصور بحيث إن تقابلها اللاعقلاني يوحي بعالم لم نألفه عادة في الأعمال الفنية المعاصرة غير السريالية ، وذلك ماقادهم الى تجارب عدة واتجاهات وتقنيات مختلفة .

ـ المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري :

١. جاءت السريالية بمجموعة من المفاهيم التي يمكن أن تتواجد في اللاوعي منها : الخيال ، التطهير ، الماورائية ، الاختلال ، النرجسية ، قوة الرمز السحرية ..... وأكثر من كل ذلك حالة الصدق والحرية حيث يلتقي اللاوعي مع الرسم السريالي في كونهما لايخضعان لحركية الزمان والمكان .

٢. الفنان يمضي حياته المحملة بخزين من الذكريات والأحداث والرؤى ، أضفت مخزونا إبداعيا حاول تشكيله وإسقاطه برموز من خلال سحبها من منطقة اللاشعور واستحداثها في منطقة الشعور عن طريق طاقة الحدس المخزون في اللاوعي ، التي بإمكانها أن تخلق أشكالا حسية تم استبدال فيها الواقع بواقع حلمي ذات صورة لاواقعية غامضة ، تصل أحيانا لحد المسوخ ، وهذا من شأنه أن يعمل على تقويض مسألة العقل في الفن بصورة عامة والسريالية بصورة خاصة .

٣. اللاوعي له صلة وثيقة بالفن مع اختلاف الهدف فالفن غرضه اللذة واللاوعي غايته تجنب الألم ، وفر ويد يعتبر الابداع شكل من أشكال الأحلام الموجهة نحو العالم الخارجي لا نحو الذات .

٤. يجب أن يشبع الوعي بالمعرفة ليسد الفراغ اللاواعي ولكي لايضطر اللاوعي الى التعويض بالخطأ والتقمص لحالات زائفة ، لكن انتشال الوعي من فقره وتنشيطه باستلهام الأحداث التاريخية يغير كثيرا من موضوع أحلام اللاوعي بالمحتوى التشكيلي الرمزي ويجعلها أكثر وضوحا واتساعا .

٥. يمكن استخدام الآليات في تأويل الأحلام في تأويل بعض الأعمال الفنية للكشف عن حضور العناصر الرمزية للوحة الفنية والميكانزمات المسؤولة عن تأويل تلك الأحلام لدى فرويد هي (التكثيف والنقل وغياب الروابط والمشابهة والتعيين) .

([٢]) باونيس ، الان : الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص٢٢٥ .

([٣]) امهز ، محمود : المصدر السابق ، ص٢٧٢-٢٧٣.

([*]) امهز : مصدر سابق ،ص٢٩٣-٢٩٤.

([**]) معن زيادة : الموسوعة الفلسفية العربية ، مجلد ثاني ، ط١ ، ١٩٨٨ ، ص ٧١٤.

٦. حاول الفنان السريالي بلوغ النقطة العليا للعقل الباطن بالإثارة أثناء الحلم ، وليس استسلام كامل للاوعي لأجل بلوغه لذلك ، وهو ليس مثال للجمال إلا في الصور التي تأتيه أثناء حلمه وخياله .
٧. مغادرة الواقع والوعي والآلية الواعية في التشكيل انطلاقا من (عدمية نيتشه) وإثباتا (لإرادة القوة) والتعالي الذي سعت له الدادائية والسريالية أي إثبات الحلم النيتشوي وقطع صلات الفن بالسابق ساعية إسقاط قيمة العقل والمنطق لتقدم فن ، تجافى فيه الشعور المهذب والاستسلام الى اللاوعي لتنشا الصدفة ، مثابة خطوة تسلم نفسها الى الوعي .
٨. اعتمد شعراء وفنانو السريالية على اللاشعور عند فرويد وعلى الذات والصدق عند اندريه جيد كمحركات ومفاهيم أغنت تنوع الطروحات الفكرية والفنية .
٩. تتحقق صورة الإنسان الكامل ، اثر توافقية بين الشعور واللاشعور وهذا بدوره يعزز من قيمة العلم في توجيه اللاوعي الذي امتثل له السرياليون في تحقيق فن كان متنوعا بين الحلم والجنون والهلوسة وهذا ما يعظم شان تنوع الأشكال .
١٠. يتجلى في التشكيل السريالي تقصي للتجريد العشوائي ، في البيان السريالي في التعبير عن غياب الوعي والضوابط الخارجية ، وهذا يعني أن تجارب السرياليين التلقائيين اكتسبت الكثير من الحركات التي سبقتها ، كونها كانت عروضا لثقافات الشعوب بالحضارة القديمة ، ولاسيما في تشكل نتاجات الفنون ذات الحس الفطري في رسم الأشكال .
١١. إن اعتماد السرياليين على هواجس عالم الوعي واللاوعي هو الهدف في البراز التناقض في الصورة أكثر من التأليف ، أي ظهر التشكيل الفني للصورة معتمدا على تحويل مفردات الواقع بعلاقات تتسم بمفردات التغريب والمسخ والخيال ...الهدف منه تقصي الصورة بحقيقة مماثلة للواقع أو بتجربة تجريدية عفوية للتسامي الذي اكتسبه الفنان السريالي من (فرويد) وترحيله الى صراع لاشعوري وصل من خلاله الى استحضار وتشكيل لوحة مليئة بدوافع ومضامين مخبأة بعقله الباطن .
١٢. تتجسد الحقيقة في اللاوعي أثناء الأحلام أي هناك تقارب بين تنفيذ الواعي للاوعي باستقبال العمل الفني ،والعمل الفني يتسم تشكيله بحقيقته الدائمة لأنه جسد لحظة الحلم وامسك بها وأحالها عالما مرئيا .

الفصل الثالث ـ إجراءات البحث :

أولا : **مجتمع البحث :**يتألف مجتمع البحث الحالي بالأعمال الفنية (لوحات الفنانين السرياليين) ضمن حدود البحث التي تضمنت موضوعة اللاوعي ، والتي تسنى للباحث الاطلاع عليها من خلال المصادر الفنية والمراجع ومواقع الانترنيت .

ثانيا : **عينة البحث :**تم اختيار عينة البحث الحالي بالطريقة القصدية ، وقد ارتأى الباحث اختيار لوحات فنية تحمل تقاربا مع اللاوعي (كأعمال الفنان السريالي سلفادور دالي[١])– أنموذجا) والتي بلغ عددها (٧) لوحات وتم اختيارها وفقا للمسوغات التالية :
١. يمنح الاختيار لهذه العينة فرصة للإحاطة بآليات التشكيل للوحة السريالية أثناء التحليل .
٢. تنوع موضوعات العينة .
٣. اعتماد الأعمال الأكثر تقربا من اللاوعي .
٤. تم اختيار العينة استنادا الى رأي مجموعة من الخبراء (*) ، بغية التأكد من صلاحيتها .

ثالثا : **أداة البحث :**

اعتمد الباحث على مؤشرات الإطار النظري كأداة في تحليل العينة ، وابرز ماتوصلت إليه أدبيات الاختصاص حول موضوعة اللاوعي وتلاقيا ته بالرسم السريالي .

رابعا : تحليل العينات : **لوحة رقم (١)**

[١]) سلفادور دالي (١٩٠٤-١٩٨٩) : رسام اسباني ، ولد في مدينة (فيكارا) درس الفن في كلية الفنون الجميلة في مدريد ، تأثر بعدة مدارس فنية منها الواقعية الهولندية والاسبانية المستقبلية والتكعيبية التي تأثرت بالواقعية ، طبق دالي عبقريته على الدعاية لكي يخلق ويحافظ على أسطورته الشخصية من خلال الابتكارات واتصالاته بالمجتمع الراقي وتفاهمه مع الشخصيات القوية في الدين والسياسة جعل الناس تؤمن به كالمثل الحقيقي للفن السريالي .

(*) ١.ا. م. د. علي مهدي ماجد ، تربية تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة . جامعة بابل .
٢. ا. م . د. محمد عودة سبتي ، فلسفة ، كلية التربية ، جامعة بابل .
٣. ا. م .د . حيدر عبد الأمير ، تربية تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .
٤. م. د. رياض هلال مطلك ، تربية تشكيلية ، جامعة بابل .
٥. م. د. حامد خضير حسين ، تربية تشكيلية ، جامعة بابل .

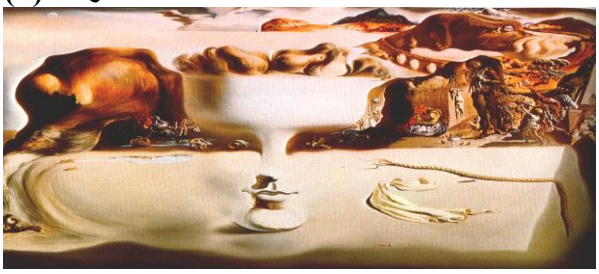
عنوان اللوحة	**طفولة علم السياسة تراقب مولد الرجل الجديد**	الفنان	**سلفادور دالي**	الخامة	**زيت على كانفاس**
القياس	**٤٥,٤×٥٢**	السنة	**١٩٤٣**	العائدية	**متحف كيفلاند(أوهايو)**

الوصف والتحليل :

يصور هذا العمل في وسطه بيضة رسم عيها خارطة العالم بشكل مجسم وتنشطر من وسطها ليخرج منها جزء من جسد رجل يستند بذراعه اليسرى على السطح للخروج من البيضة ، ويلاحظ اندفاع قشرة البيضة من قبل رأس الرجل وكذلك تندفع من ركبته اليسرى وقدمه اليمنى يظهر اندفاع القشرة من الطرف البعيد ليسار البيضة ، ويخرج من نهاية الانشطار الطولي للبيضة قطرة دم حمراء على قطعة قماش لها طيات مفروشة تحت البيضة ، وتعلو البيضة خيمة لها أطراف متدلية ، كما تظهر في جهة اليمين امرأة عارية لها شعر أشعث وبدت عضلات جسمها بارزة وغطيت العورة بورقة نبات وعند ركبتيها طفل رأسه عند منتصف القدم اليمنى وهما ينظران إلى مشهد الرجل وتومي المرأة بيدها اليمنى إليه ، وعلى جانبي الرجل تظهر قارات العالم وفي الأفق مرتفعات وبناية مدببة وعلى اليمين صليب مثبت على الأرض . كان فن دالي يعكس التوجه النابع من التحدي الواعي الذي يعد امتدادا لإرادة مثلتها حركات فنية سبقته في الأداء (التكعيبية مثلا) التي عملت على تحليل الشكل وإعادة بنائه في إطار منظومة العقل والمنطق ، فضلا عن تميز فنه الذي يعكس التوجه نحو الواقعية التي انتشلها من منطقة اللاوعي ، والمشهد هذا بواقعيته هو حدث تشاؤمي في موضوعته وأشكاله وألوانه وطبيعة أجساده ، بل وحتى رمزية شكل البيضة التي أشار لها فرويد بأنها تشير الى الرحم الذي لابد للكائن في داخله العبور منه الى حياة أخرى .

المشهد أشبه بحلم يقظة يتحكم المرء في مشاهدة اللاواعية عن طريق الربط الواعي له ، لذا يعد مشهدا لايرتبط بعلاقة مع واقع العقل الواعي لتقاربه كثيرا مع عالم اللاوعي الذي تقنع بالرموز ليظهرا لمفارقة الساخرة ، لقد حاول دالي أن ينقل المتلقي لعالم الخيال حتى يقيم علاقة بينه وبين مصيره ، لان الواقع التجريدي مبهم وغير محدد ويصعب نقله أو ترجمته وهو ليس إلا صورة لعالم الأفكار وليس أمامه سوى الرمز قادرا على إعطائه صورته الحقيقية بالإيهام ،لقد أراد دالي أن يضع في التداول أغراضا رآها الناس في الحلم وكان تصنيعها تصميما مدروسا حتى في أدق التفاصيل مثلا فكرة البيضة والى ماذا ترمز حيث يشير(فيليبس سيرنج) في كتابه(الرموز في الفن الأديان-الحياة) إن كثيرا من البلدان تعتقد بوجود بيضة كونية تولد الأبطال الخرافيين ، وبهذا النوع من تفسير الظواهر والغوص في اللاشعور هو الإحساس الذي اتخذه دالي في التعبير الفني ..ليخلق إبداعا عالميا مخلصا لإرادته الواعية يجسد به هذه التصورات والأحلام (*).

لوحة (٢)



عنوان اللوحة	**شبح وجه على الساحل**	الفنان	**سلفادور دالي**	الخامة	**زيت على كانفاس**
القياس	**١١٦×١٤٦سم**	السنة	**١٩٣٨**	العائدية	**معرض سي سومنر هات فورد-أمريكا**

الوصف والتحليل :

في هذا العمل رسخ دالي رغباته النفسية والداخلية وفقا لطروحات مدرسة التحليل النفسي من خلال توظيفه لأشياء العالم الواقعي برؤية تختلف عما هي في عالمها الخاص ، استنادا الى أبعاده الحلمية والنفسية والخيالية ، بتجميع أشياء وأشكال لارابط بينها إلا ما يبغييه حيث صور شبح وجه على رمال الشاطئ وقطعة قماش وحبل متروكة على يسار الوجه ، وذلك الوجه يكون على هيئة قدح وضع فيه عدد من الأشكال الأنثوية ، وعيناه تتمثلان من خلال أجزاء من معادن وفي خلفية العمل صور متداخلة لأشكال إنسانية بوضعيات مختلفة وصحون ومرتفعات وفضاء يحيط بكل هذه النسيجية التكوينية للأشياء .

الصورة السريالية في فن دالي تفسر تبعا لما يتضمنه القاموس الرمزي للأحلام أو عندما تترجم تلك الصورة الرمزية الى صورة واقعية فمن ثم نرى هذا العمل ، إذ لا يكون معقوليا من حيث الشكل الظاهري الغامض إلا انه مع ذلك من حيث التأويلات والتفسيرات الرمزية الحالمة ، التي تنقل الصورة الكاملة للوحة من نطاق اللاواقع (الحلم) الى الواقع الحقيقة ، فهي بذلك تعطينا مضمونا لذلك العمل ، والموضوعية من خلال الصورة اللاموضوعية (١) . ويرتبط فن دالي بالإحساس الصوفي الذي استفاد من الحالة الميتافيزيقية والذي تعدى به آفاقا جديدة من الحرية قبل دخوله هذه المرحلة من الإحساس ، ليقدم في الوقت نفسه لوحات بدقة فوتوغرافية متناهية حتى وان بدا ببعضها مفرطا في سرياليته ونظرته الهلوسية إلا أن معالجته الواقعية اقتصرت على التفاصيل وليس في اللوحة ككل فاستطاع بأجزاء واقعية مجتمعة تكوين لوحة غير واقعية على الإطلاق في غاية السريالية . إن الأشياء والموجودات (الكأس،الوجه،الحبل،المنضدة) استنقذها من جزئيتها ليضعها من خلال الخيال في مدار الكلي واللانهائي ، إن دالي يمنح عناصره وأشكاله رابطا قويا وفق آلية منظمة قائمة على العلاقة التهكمية بين الشكل الخارجي وماهيته الباطنية الخفية ، وإعادة إنتاج أشياء حقيقية في الواقع المعاش من اجل معايشة خالصة للمعنى المتخفي ، الذي يعد صيرورة لإزالة

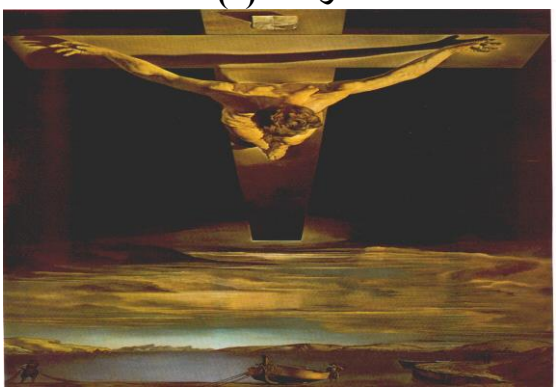
---

*) السحار ، سعيد جودة وجمال قطب أشهر الرسامين والموسيقيين العالميين ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ص٨٠.

١) حسن ، حسن محمد: الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ص١٩٩.

مادية الشيء وإعادة اندماجه بالمحسوس ، لقد نادى دالي بتحرر خياله الذاتي ، الذي يقترب من تحرر اللاوعي في صيرورات الحلم ، فالمشهد برمته يبرز غياب الروابط بين الأشكال واختراق الزمان والمكان وتعدد الأماكن والمشاهد واختلاف الأجناس أي إن دالي اتخذ من الحلم إثارة لوصوله الى اللاوعي والكشف عن رموزه المكبوتة بهيئات مختلفة ، وأيضا وفقا للمنظومة الجشتالتية وقوانينها يقدم دالي عالما جديدا لايمكن إدراكه حسيا ، من خلال التنظيم وإعادة التنظيم والفهم والإدراك والمعرفة فضلا عن العلاقة التي تحتفي بها الأشكال مع الخلفية أو الأرضية التي تمنح المنجز الفني جمالية خالصة ، حيث أن كل جزء يحمل شكلا يؤدي مع اقترانه بالأشكال الأخرى شمولية للمعنى الذي يبحث عنه دالي .

لوحـــة (٣)



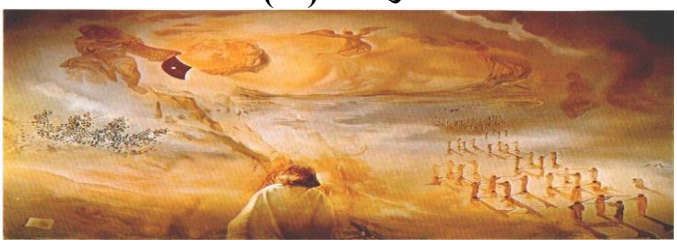
عنوان اللوحة	**المسيح والقديس جون**	الفنان	**سلفادور دالي**	الخامة	**زيت على كانفاس**
القياس	**١٠٣ × ٢٣٠ سم**	السنة	**١٩٥١**	العائدية	**معرض فنون كلا سفوا**

الوصف والتحليل :

هذا العمل يتمثل بهيئة المسيح المصلوب على لوح من الخشب وهو منظور من الأعلى بحيث يمتد الصليب مع امتداد السماء ، يتدلى من المسيح واليدان والقدمان مثبتتان على الصليب ، والمشهد يسوده الظلام الحالك فيما عدا النور الذي حول السيد المسيح (ع) وهو نوره وهو مصلوب ، وفي العمق غيوم برتقالية محمرة اللون ، وفي الأسفل صخور ومرتفعات وهنالك قارب صغير بقربه القديس جون ومعاونه ينتظران وصول المسيح .

يظهر دالي أسلوبا كان شائعا وهو الأسلوب الكلاسيكي في رسمه للجسد وهناك إشارة الى أن دالي حاول التعامل مع رموز الأحلام الدينية بمظاهر السحر والأحلام وهذا يدل على مدى مخيلة الفنان وحريته في التعامل مع معطيات الواقع وربطها بالجانب الأسطوري المرتبط حسيا بالجانب الديني ، واتجاه الصليب نحو العمق يشير الى ديمومة الموضوع اللانهائيـــة والاستمرار بهذه الحركة للصليب تولد إحساسا بتحرك الأشيـــاء من مقدمة العمل الى الداخل مما يزيد من حيويـــة الأشكال ويوثـــــق علاقتها بالمكان واستخدامـــه للمنظور في لتحقيق العلاقة بين الطبيعة والإنسان وهو مايدعى بالحركـــة وبالتالي الإحساس بالزمـــن ، ولكنه الزمـــن المطلق وليس القياسي المادي .اختار دالي شخصية السيد المسيح (ع) كرمز أسطوري استوحاه من فكرة قديمة هي فكرة المنقذ ، والأسطورة من مهامها التأمل بعيدا في النظام الذي يسير الكون والوقوف على المراكز المؤثرة لوضع ما أمكن من حلول للأسرار المحيطة بها ، ولشعور دالي بان موضوعة المسيح تتحرك في الزمان والمكان وهي خارج الزمان والمكان نوعا ما بدون عائق مادي ، إضافة للغموض الذي يكتنفها والانغلاق على نفسها بمضامين عميقة وهذا انعكس في لاوعي الفنان كجانب تعويضي أو حالة اتزان للانفعالات السايكولوجية التي أشار إليها يونغ اوخبرات لاواعية متوارثة عبر الأجيال ، فتعامل دالي مع النص الأصلي بعوامل الملائكية والكهانة التي قال بها (مالا رميه) كبنى للأدب السريالي ، بان أزاح مايمكنه من بنية النص الأصلي ليكشف عن نصه الأسطوري الخاص بحيث يتماشى مع أسرار اللعبة التشكيلية .

لوحـــة (٤)



عنوان اللوحة	**تأمل**	الفنان	**سلفادور دالي**	الخامة	**زيت على كانفاس**
القياس	**٣١٠,٥ × ٤١٦,٥ سم**	السنة	**١٩٥٩**	العائدية	**بوسطن – بنك التجارالاصلي**

الوصف والتحليل :

تظهر في مقدمة اللوحة امراة بشعر قصير ترتدي رداء فاتح اللون بني مائل الى الابيضاض والاصفرار وتدير وجهها باتجاه العمق كما هو الحال في اغلب أعمال دالي – على اليمين يوجد تشكيل لمجاميع رباعية على امتداد العمق الى مالا نهاية من الأشخاص يحملون ألواح ذات أشكال مربعة ، وفي الأعلى تكوين غيمي أو شمسي يظهر رجلا في اليسار يوازي امتداد السماء وهناك ملاك بأجنحة في وسط العمل وفي اليسار ثلاثة شجيرات غامقة اللون .

إن اشتغال دالي ضمن بؤرة السريالية تجعل من مكوناته الحلمية والمكنونات اللاواعية فضلا عن الخزين ألذاكراتي تضج في

سطحه التصويري حيث أن المشاهد اليومية لأشكال العالم الخارجي تختزن ضمن ذهنية الفنان الأمر الذي جعل من هذه الأشكال تخرج الى سطح اللوحة بفعل الممارسة الشعورية واللاشعورية الحلمية بشكل غرائبي ، وهذا العمل يصور مكانا أشبه باللاواقع فلا هو بأرض ولاسماء ، حاول دالي فيه بناء كم من الأحداث العابرة يسخرها وفق نظريات ضخمة ومعقدة التركيب ليثبت صدق تعبيره الباطني وهذا الهوس في تفسير الظواهر جعله يبتدع في نطاق الفن السريالي نظرية جديدة اسماها (البارانويا النقدية *) ، وهي نوع من الهلوسة ينسب المصاب بها الاحداث والظواهر الى ماليس له وجود في الواقع إلا في خياله وعالمه الباطن وهو يجد في أدق التفاصيل براهين لاتقبل الشك على صحة أوهامه وبذلك يتميز عن غيره من ذوي الانحرافات الذهنية في انه لايغلق عينيه وأذنيه مستغرقا في خياله لبناء هذه الأحداث ، فافكاردالي متسقة في مضمونها وأفعاله وكان الدليل على ذلك مابيناه آنفا أي نظريته النقدية (الهلوسة النقدية) وترجع الى تأثر دالي بأفكار فرويد مما دفعه لسرد آرائه في مذكراته بأنها طريقة لحظية وانية ([1]) .

ينقلنا دالي الى محاولة في تمثيل الأشخاص الذين يمتازون بالتشكيل الرباعي أو بالتربيعات المنتظمة الى استرجاع بعض النظريات والطروحات الفلسفية خاصة فلسفة (ليبنتز) في (النقطة الأصل) والمونادات فالعالم كله مؤلف من مونادات وهي ضرورية في تحليل هذا العمل وهي أشبه بنظام الذرات والجزيئات وبالتالي تنتج جميع الموجودات .

نجد لدالي دور هو المشاركة في العالم والتحرك داخله وتفهمه ومحاولة فك التشابكات في علاقة الإنسان بالطبيعة عن طريق الفهم التخيلي والنفسي وهما اللذان حددهما بريتون وهو زعيم السريالية بالمدهش واللاشعوري ، وفي صورة الأنثى جسد في تجربته الحب أمثولة للنقاء وخاصة في حب المرأة ، بل افتتانه بالحرية وجد منفذه في حبه للمرأة ، أي السريالي ينبع تصوره عن المرأة من أعمق مراتب اللاشعور .

ـ الفصل الرابع ـ النتـــــائج :

توصل الباحث الى جملة من النتائج استنادا لما تقدم من تحليل للعينات :

١٣. المسحة العامة لأغلب أعمال دالي تميزت بكونها أشبه باللحظة الخاطفة في الأعمال ذات المشاهد الحلمية ، وذلك لأنه اتخذ من الحلم مناسبة للإثارة لحدسه الباطني فأضاف عليه من وعيه وخياله محاولا الاقتراب من اللاوعي كما في العينات (٣,٢,١) .

١٤. للفنان المقدرة التكنيكية المرتبطة بالواقعية في تجسيد التشكيلات الفنية ومزاوجة الواقعية بالتكنيك مع الأشكال والرموز ، بما يتيح للمتلقي أن يدركها كهيئات وتشكلات مستقلة ويمكنه أيضا من دمجها كبنية ذهنية موحدة بما يتقارب مع رموز الأحلام كما في العينات (٤,٢) .

١٥. الانتقال بين المشاهد من مستوى لآخر أشبه بالحركة داخل الحلم وكذلك التنقل اللامحدود في المكان والتغير في الزمان وتجاوزه الى اللانهائية بما يماثل التحول في المشاهد الحلمية كما في العينات (٤,٣) .

١٦. تزخرفي أعمال الفنان دالي الأشكال ذات الصورة الحلمية التي أخرجتها مخيلته لتعبر عن صورة لذاته لاتخرج عن حالة اللاوعي المبتغاة ، فلقد فرضت صورة الحلم وصورة المخيلة نوعا من العلاقات بين الأشكال اتسمت بالغرائبية ومقاطعة العلاقات الموضوعية ، واختلف نسق العلاقات مابين العلاقات المجردة الخالصة والعلاقات الحلمية المجردة كما في العينات (٤,٣) .

١٧. المـــرأة التي جسدها دالي بأعماله كرمز تشكيلي جمالي أو جنسي كما في العينات (٤,٢,١) .

١٨. يلاحظ اهتمام الفنان في تكريس ماجاءت بـــــه طروحات الأدب السريالي أهمها اللاوعي والخيال والحرية والذات والحدس والملائكية والكهانة والنرجسية والمفارقة الساخرة والهلوســـة واتضح ذلك بما جاء بـــه في نظريـــة (البارانويا النقدية) كما فـــي العينات (٣,٢,١ ، ٤) .

١٩. تجلي طروحات (فرويد) في أعمال دالي من خلال اللاوعي والتطهير والصعود حيث كانت تظهر في اغلب أعماله كما في (٤,٣,١) .

٢٠. ظهور طروحات يونغ في اللاشعور الجمعي كما في العينات (٣,٢,١) ، والطروحات الجشتالتية كما في العينة (٢) .

٢١. الاستدلال من خلال بعض الرموز المتكررة والتي تحتمل التأويل الى اللاوعي ، كالشكل الإنساني والماء والصحراء والمرتفعات والصخور ورمز القارب والبيضة والشكل المربع والصليب والأرض .

٢٢. لايظهر في البناء التشكيلي للفنان أي نسق بنائي يحدد أسلوبيته على نحو اتجاهات أخرى وإنما الأعمال امتازت بالتنوع الأسلوبي والأدائي مايقترب من أسلوب التجريد البسيط والخالص أو تضمين الأشكال الواقعية اوالوحوشية ، وهذا يعود الى اهتمام الفنان بأسبقية المنطلقات المعرفية الخاصة باللاوعي على المضامين التشكيلية وهذا ماتجلى في جميع عينات البحث .

الاستنتاجات :

في ضوء النتائج ، توصل الباحث الى السرياليون الى تقويض الوعي واشتغالهم اللاوعي . الاستنتاجات الآتية :

١. عد اللاوعي لدى الفنان السريالي هو المطلب المعرفي الذي يسعى إليه بحيث انعكست تأثيرات ذلك المطلب على أداءه ، لذلك عمد

٢. التشكيل الفني يحمل تنظيرات كل من (فرويد ويونغ) في مجال التحليل النفسي في اللاشعور واللاشعور الجمعي والتي كان لها الدور البارز في توجيه الأنظار الى عالم اللاوعي .

٣. حققت الأعمال الفنية – عينة البحث مقاربات للطريق الذي سلكه الفنان الى عالم اللاوعي وانتقاء رموزه السريالية الحلمية من وسط الأفكار والمضامين السياسية والاجتماعية والدينية والأسطورية وغيرها .

٤. التراث والأدب السريالي وجميع الممهدات للرسم السريالي من تراث رومانسي ورمزي وفلسفة الحدس وطروحات الحرية والخيال الرمزي أسهمت في إمداد وتفتح الذهن السريالي للفنان دالي لتجنيد ملكة الخيال التي لا مثيل لها إلا في عالم الحلم .

التوصيات :

يوصي الباحث بماياتي :

١. الاهتمام بتاريخ الفن وبشكل معمق بالآليات التي تستخدمها الحركة السريالية .

٢. الدخول على المواقع الفنية على المكتبة الافتراضية (ivsl) التي تعنى بالفن السريالي.

---

*) البارانويا : ما يطلق على جنون العظمة ، جنون الارتياب ، جنون الاضطهاد .

[1]) فاطمة ، علي : سلفادور دالي ، سلسلة الفن العالمي ، ص٢.

المقــترحات :

١. دراسة حول تطبيقات اللاوعي في الرسم الفطري .
٢. دراسة حول تطبيقات اللاوعي في الحركة الرومانتيكية .

المصـــــادر :

١- القرآن الكريم .
٢- ابراهيم ، ريكان : علم النفس والتاريخ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، سلسلة الموسوعة التاريخية الميسرة ، بغداد ،١٩٨٨ .
٣- امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت، ١٩٦٦ .
٤- باونيس ، الان : الفن الأوربي الحديث ، ت: فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ .
٥- بريتون ، اندريه : بيانات السريالية ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٨ .
٦- برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر .
٧- جعفر ، نوري : الفكر طبيعته وتطوره ، منشورات مكتبة التحرير ، ط٢، بغداد ، ١٩٧٧ .
٨- جيروم ، ستولنيتز : النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية) : ت- د. فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت -ص.ب ١٩٦٠ .
٩- حسن ، حسن محمد : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، الجزء الثاني ، دار الفكر العربي للطباعة والنشر ، ب ت . .
١٠- الحمداني ، حميد : القراءة وتوليد الدلالة ، ط١ ، الدار البيضاء ، المغرب ، ٢٠٠٣ .
١١- الخطيب ، عبد الله : الإنسان في الفلسفة ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ، بغداد ، ٢٠٠٢ .
١٢- الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٨ .
١٣- ريد ، هربرت : حاضر الفن ، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) ، ط٢ ، بغداد ، ١٩٨٦ .
١٤- ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ، ١٩٨٩ .
١٥- السحار ، سعيد جودة وجمال قطب : أشهر الرسامين والموسيقيين العالميين ، مكتبة مصر ، القاهرة .
١٦- صالح ، قاسم حسين : الإبداع في الفن ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة دراسات (٢٧٦) دار الرشيد للنشر –دار الطليعة للنشر ، بيروت ، ١٩٨١ .
١٧- فاطمة ، علي : سلفادور دالي ،(سلسلة الفن العالمي) ، ط١ ، دار إخبار اليوم ، القاهرة ، ١٩٩٧ .
١٨- فاولي ، والاس : عصر السريالية ، منشورات نزار قباني بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، بيروت – نيويورك ،١٩٦٧ .
١٩- فروم ، اريك : اللغة المنسية ، مدخل الى فهم الأحلام والحكايات والأساطير ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥ .
٢٠- فرويد ، سيجموند : الهذيان والاحلام في الفن ، ت – جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٨ .
٢١- كاروج ، ميشيل : اندريه بريتون والمعطيات الأساسية للحركة الفنية . منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٣ .
٢٢- مراد ، طارق : السريالية وفن المستقبل ، دار الراتب الجامعية ، ٢٠٠٥ .
٢٣- مدكور ، ابراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأمريكية ، ١٩٧٩ .
٢٤- معن ، زيادة : الموسوعة الفلسفية العربية ، مجلد ثاني ، ط١ ، ١٩٨٨ .

٢٥- نادو ، موريس : تاريخ السريالية ، منشورات وزارة الثقافة . دمشق ، ١٩٢٩ .
٢٦- وادي ، علي شناوة : السطح التصويري بين التخيل والمنطق والتأويل ، مطبعة الصادق ، حلة ، ٢٠٠٧ .
٢٧- الوردي ، علي : الأحلام بين العلم والعقيدة ، دار كوفان ، ط٢ ، لندن ، ١٩٩٤ .
٢٨- يونغ ، كارل كوستاف : الإنسان ورموزه ، منشورات وزارة الثقافة والأعلام ، سلسلة الكتب المترجمة (١٢٠) بغداد ، ١٩٨٤ .
٢٩- الانترنت على الرابطين :

٣٠- http://www.tshkeel.com/Vb/showthreab.php? P= ٣٥٣٣٩.
٣١- http ://www.alimbaratur.com/all- pages/sheta٢-٣alami-stuff/sheta٢-٣٧/sheta٢-٤٧.htm .

٣٢- المكتبة الافتراضية (IVSL) :
((IVSL)) Arnheim,Rudolf:Art and Visual Perception .(Univ . of California Press , ١٩٥٤

((IVSL)) Alfred Stevens : Impressions on Painting . Trans , Adams (N .Y, Coombes , ١٨٨٦)