الإرادي واللاإرادي في الرسم السريالي

م.م. وصال حمزة علي أ.م.د. علي مهدي ماجد

ملخص البحث

تتناول الدراسة (الإرادي واللاارادي في الرسم السريالي) بوصفها مفارقة تناط بالسريالية التي كان همها الفعل اللاارادي ، لذا فأن تبيان الأثر الإرادي وفك هذه المفارقة ، هو من مهام هذه الدراسة. تتكون الدراسة من أربع فصول ، تناول الفصل الأول مشكلة البحث المحددة بسؤالين : كيف تعاطت السريالية مع الإرادي وقد كان جل اهتمامها باللاشعور ؟ وبأي كيفية جسد الفنان السريالي فعله الإرادي واللاإرادي في نتاجه الفني؟ وأهمية البحث والحاجة اليه وهدف البحث ان يرمي الى تعرف الإرادي واللاارادي في الرسم السريالي . ثم حدود البحث وتحديد مصطلحات البحث . أما الفصل الثاني فتناول الإطار النظري الذي تضمن المبحث الأول : (منطلقات الفكرية والمعرفية للسريالية) ، والمبحث الثاني (المعطيات المعرفية للفن السريالي) وانتهى الإطار النظري بالمؤشرات. أما الفصل الثالث فتناول ، اجراءات البحث ، وهي مجتمع البحث البالغ (٧٦) لوحة . وعينة البحث التي تضمنت خمس نماذج ثم أداة البحث وتحليل عينة البحث . وانتهت الدراسة بالفصل الرابع الذي تضمن نتائج البحث واستنتاجاته والتوصيات والمقترحات . ومن أبرز النتائج : إختلفت مستويات ممارسة الإرادة حسب إسلوب الفنان ، لذا لا يوجد توصيف محدد لإسلوب وأداء في ممارسة الإرادة يمكن ان تطرحه السريالية على الرغم من المرجعية المعرفية للاشعور التي إشتغل عليها مجمل الفنانيين ، وهذا ما تبين في تنوع عينة البحث . ومن الاستنتاجات : كان لابد من الوصول الى الفعل اللاإرادي فنياً ، من الإستعانة بالقدرة على الفعل الإرادي والوعي في تحديد المسارات الأمثل للوصول الى شكل ومضمون الصورة النهائية ، لاسيما وان الفنانين لم يعمدوا الى إستخدام المخدرات وما شابه لإماتة الوعي عن قصد. ومن المقترحات : تمثلات النزعة السريالية في الفن القديم .

Abstract:

This study tackled with (***The Voluntary And Involuntary In The Surrealistic Painting***) as a paradox related to surrealism that was concerned about the involuntary action, therefore, illustrating the voluntary action and decoding this paradox is one the tasks of this study. The study consists of four chapters, first one concerned about the problem of the research, need of the research, goal and importance of the research, the research aimed to knowing the voluntary and involuntary in surrealistic painting. Then the limits of the research and specifying the important terms of it. The second chapter dealt with the theoretical frame which included the first section: (approaches of surrealism), second section was about (cognitive data of surrealistic art), theoretical frame ended with indications, third chapter dealt with procedures of research which are the population and sample (76) painting of research that took five samples then tool of research and analyzing that sample. The study finalized with the fourth chapter that included conclusions, recommendations and suggestion of the research. Most distinct results were: levels of practicing the will differentiated up to the style of the artist, so there was no definitive description for the style and performance in practicing the will

could be applied by surrealism in spite of the cognitive reference of the non-sense that most arts worked on it which is clear in the variety of research sample. Conclusions: in voluntary (the unconscious) considered as the cognitive need that every surrealistic artist seeks for, and the performance and its type followed that cognitive effort, therefore, the surrealists aimed to vanish (destroy) voluntary and conscious which were occupied by in voluntary and the unconscious . from the suggestion : representations of surrealism tendency in ancient art .

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

أولاً . مشكلة البحث :

كان الفن ومنذ فجر التاريخ ، يستمد صوره من مرجعيات معرفية واعية ولاواعية ، إرادية او لاإرادية ، بعد ان وجد الفنان مبرراً للتأمل والخيال ، أدى الى مجافاة صور الواقع المرئي والمعطيات الحسية المحضة ، وهذا بحد ذاته قد تأسس تبعاً لما عرفة من قصور الظواهر المادية في الوصول الى حقيقة الوجود ، وإدراكه ان وراء الظواهر علّة وإرادة واعية تحركها وتتحكم في وجودها الأمر الذي فتح أمام المتأمل آفاق معرفية إنضوت في إطار البحث في الغيبي والروحي والميتافيزيقي والذي نشط جراء الأديان والأساطير والسحر وما إرتبط بها من شعائر وطقوس .

تبعاً لذلك ، إنبثق الخطاب الجمالي ليعبر بلغته الفنية في مدى معرفي حر منفتح على مجمل التصورات والأفكار وما تضمره الذات ، مما يضيف المسافة بين وعي الذات بالوجود الفيزيقي والميتافيزيقي وما ينبثق عن الذات من صور تحررت من محددات الوعي يعبر عنها بكيفيات فنية وإسلوبية متنوعة منبعثة من ذات المصدر الإرادي واللاإرادي ، وبالحصيلة فالفن إنفتاح معرفي حر يستحضر الحسي والعقلي والتخيلي والفطري والغريزي والذي يتكشق حدسياً بصور إبداعية مبتكرة .

كان لتصدر النزعة الحداثية للخطاب البصري والأدبي ومعارضتها للأنساق الفكرية التقليدية ، حراكها المعرفي الذي منح الرؤية أفاق الإدراك الحر العميق للذات الإنسانية وتبنيها مشروعاً فكرياً وجمالياً متحرراً دون ان تقدم توصيفاً لآليات عملية يمكن ان تحدد رؤية الفنان في فعل إرادي او لاإرادي أسفرت عن تجارب فنية متنوعة وأساليب نراها فطرية وبدائية وتلقائية أحيانا ، او عقلية هندسية منتظمة ، وأحياناً أخرى تتيح للفنان صياغات جديدة قافزة على محددات الزمان والمكان تجعل من الفعل الإرادي واللاإرادي مجالاً إبداعياً له إمتداداته مع ثنائيات الشعوري واللاشعوري والذاتي والموضوعي والمادي والروحي ... فتحررها في صور فنية .

ان السريالية بإندماجها مع المشروع الحداثي ، لم يتعارض مع مشروعها المعرفي الذي إكتسب أولوية وهدف فاق الإهتمام بالفن ذاته ، فاللاشعور وصور الأحلام والهذيانات ... باتت عوالم شغلت الوعي وقوضت العقل وقهرت جبروت الإرادة ، هذا المنحى المعرفي ، إندرج في سياق منهج معقلن ومنظم أسس له (فرويد) ، وعبر عنه الأدباء والفنانين بأساليب وأداء تراوح بين الإرادي واللاإرادي .

مما تقدم ، تتكشف مشكلة البحث التي تمثلت بالسؤالين الآتيين :

– كيف تعاطت السريالية مع الإرادي وقد كان جل إهتمامها باللاشعور ؟ وبأي كيفية جسد الفنان السريالي فعلة الإرادي واللاإرادي في نتاجه الفني ؟

ثانياً . أهمية البحث والحاجة اليه :

ينال البحث أهميته جراء المفارقة المعرفية بين الإرادي واللاإرادي ، وتوجهات السريالية في تبني عوالم اللاشعور كمنطلق لأي فعل إبداعي . وهذا ما يدعو للبحث في الأبعاد الفكرية والفلسفية والنفسية والنقدية والجمالية ، للإحاطة بالموضوع ومن ثم ترحيل الأراء الفكرية والمفاهيمية الى تطبيقات في الرسم السريالي ، وهذا بدوره يطلعنا على الكيفيات الفنية والإسلوبية والتقنية التي جسد من خلالها الفنان فعله الإرادي واللاإرادي ، في سياق طروحات النزعة الحداثية في الفن .

وبهذا فأن البحث سيلبي حاجة المتخصصين في المجالات الفكرية والنفسية والنقدية والجمالية والفنية، لاسيما كليات الفنون الجميلة .

ثالثاً . هدف البحث :

يهدف البحث الى تعرف الإرادي واللاإرادي في الرسم السريالي .

رابعاً . حدود البحث :

يتحدد البحث بدراسة الإرادي واللاإرادي في الرسم السريالي الأوربي الحديث وللأعمال المتوافره في المصادر الفنية وعلى شبكة الأنترنت ، للمدة الزمنية من (١٩٤٠ –١٩٦٦)

خامساً . تحديد المصطلحات :

الإرادي (voluntary)

لغوياً : الإرادة جاءت من مصدر الفعل أراد ، وأراد الشيء : شاءه ، وأراده : أحبه ، أراد الجدار أن ينقض : تهيأ للسقوط ، والإرادة : المشيئة (الغنام ١٩٨٦،ص٨٦) .

والإرادة ، قدرة في التصميم في أداء الأعمال والتصرفات (مسعود ١٩٦٨،ص٥٢) . فالقول ان هذا الرجل قوي الإرادة ، دلت الإرادة على إتصاف صاحبها بنزوع يدفعه الى الفعل بالرغم من مقاومة النزعات الأخرى فالإرادة بهذا المعنى صفة من صفات السجية ، وهي بالجملة على نزعة نهائية مستقرة (صليبا ١٩٨٢،ص٥٨) .

إصطلاحاً : الإرادة تصميم واعي على أداء فعل معين يستلزم هدفاً ووسائل تحقيق هذا الهدف والعمل الإرادي وليد قرار ذهني سابق (مدكور،١٩٧٩،ص٧) . وتأكيداً على صلة الإرادة بالوعي. جاء في الموسوعة الفلسفية، إن الإرادة هي نشاط واع يهدف الفرد من وراءه الى تحقيق غاية معينة (زناتي ١٩٨٦، ص٤٧). وبالإستفادة مما تقدم نعرف الإرادة تعريفاً إجرائياً بالآتي :

هو فعل واعي يحتكم الى شروط موضوعية يرمي الى غاية ما والذي يمكن أن يتجلى في الرسم السريالي .

اللاإرادي (involuntary)

وهو على النقيض من التعريفات الواردة حول الإرادي ، ويشير الى كل عمل غير مصحوب بإرادة (مدكور ١٩٧٩،ص٧) ، ويمكن ان يعمم العمل اللاإرادي على كل سلوك او فعل او نشاط معرفي لا واعي يستحضره الرسام السريالي بصورة مباشرة .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول : المنطلقات الفكرية والعملية للسريالية

لقد كانت السنوات العشر التي سبقت الحرب العالمية الاولى قد شكلت فترة من اكثر الفترات التي عرفها تاريخ الفن تطوراً . ففيها ترسخ واستقر جميع ما كان قد بدأ في الظهور في اواخر القرن الماضي من بوادر القطيعة من الفن التقليدي الواقعي، فيها ايضا تم شق جميع السبل والدروب تقريبا التي سار عليها فيما بعد من فني التصوير والنحت ، لم يقتصر الامر على ظهور تصوير جديد عن طريق التجديد في اللون ، الشكل ، والصورة، بل تجاوز ذلك الى وضع الاسس لقيام فن تجريدي متحرر من القيم التزينية التي كان الفن يقف عندها في العادة ، حتى ان هذه الحقبة جديرة بأن توصف بأنها بطولية من جميع وجهات النظر (مولر١٩٨٨ ،ص١٢٣)

وهذا يعني ان حركات الحداثة التي سبقت الحرب العالمية الاولى عملت على اعادة خلق قواعد للفن جعلتها تلائم التجارب الحديثة ، والتي رفضت رفضاً باتاً فكرة كون الواقع حالة ثابتة غير قابلة للتغير، كما رفضت فكرة وجود انساني عقلاني واعي يقبل الواقع والحياة كما تصوره له (برادبري ٢٠٠٩ ،ص٣-٦)

فأزاء هذه (النهلستية)[1] (العدمية) الفكرية للكائنات الفنية المغمورة بالبحث عن (مطلق) وجدت (امريكا) في (مارسيل دوشامب) منذ عام (١٩١٢) الدور البارز في تحقيق المغايرة الفنية لكل القيم والتقاليد المعروفة في الفن عبر إدخال صياغة جديدة تتضمن توقيعهِ على اشياء جاهزة(مصنوعة على عجل) ووضعهِ شاربين لـ(الموناليزا) معلناً الحاجة الى مرحلة النفي الى التخلي عن الاكتفاء وبتمجيد اللامعقول (الخطيب١٩٨٨ ،ص٢٠٠) ، وكأنه يقول ان تحقيق الارادة هو التخلي عن السابق وضرب العقل وتقدير اللامعقول . وعليه فتبع فضائح (الدادائية) وتمردها ظهرت (السريالية) كحركة ادبية بعد الحرب العالمية الاولى ، اعتمد كتابها المناصرين على كتابة غير العقلاني ، معلنين سوء ظنهم بالعقل والمنطق معتمدين (الكتابة الآلية) ، وفيها يصغى العقل من الافكار الهادفة وسلسلة من الارتباطات الحرة التي سوف يتم التعبير عنها فيما بعد بالعلم ، لم تعنى الكلمات لتعبر عن معانيها الحرفية ، ولكن بدلاً من ذلك استخدمت لترمز الى المعنى المضطرب للعقل الباطن (431p,1992Fichner)، الذي هو مثابة (نموذج داخلي محض) ، استمد الفنانون السرياليون ايحائهم منه عبر تواصل امتد نحو جذور الذات والغور في اعماقها المتمثلة بالتحت الواقع (36p, 1981,Maddox) .

هذا العقل الباطن الذي وجد مسلكه بالحركة (الرومنطيقية) في الفن حين كان فيها الفنان متوحد ومنعزل ، انه الفرد الذي يخالف المجتمع ، ويبحث عن مقاييسه الفنية في ذاته (الارادة) لقد كان رومنطيقيوا القرن التاسع عشر الاوائل معذورين الى حد ما ، حين اكدوا ان الفن هو الرومنطيقية وليست طريقتهم هذه ببعيدة عن الاعتقاد في استقلال الفنان وعزلته وتفرده. ان البحث في مختلف مستويات وعينا لها ، عن قواعد واشكال لفن شخصي ، هو المنهج الرومنطيقي ، لكنه النهج السريالي في الوقت ذاته ، وهذا مايظهر السريالية وكأنها توكيد للمبادىء الرومنطيقية (فاولي ١٩٦٧ ،ص١٤).

فالرومنطيقيون حاولوا خلق صوراً هلوسية تنور بها السرياليون ، وقدموا دليلاً للاعتقاد النامي ان الانسانية لاتستطيع ان تحل كل المشاكل بواسطة العلم وهناك القليل من المشاكل التي تبدو انها غير قابلة للحل موجودة في داخل العقل

البشري ، فقد خلق الفنانون السرياليون صوراً جديدة للعقل الباطن والتي قالوا على انها حقيقة اكثر من الفعاليات والسلوك التي يقوم بها العقل الواعي (Morga، 242p,2001) . وقد يكون من الصعب التدليل على ان المفهوم الرومنطيقي والسريالي للفنان ليس وقفاً على القرن التاسع عشر او القرن العشرين ، وانما على العكس اعتقاد قديم راسخ في الثقافات التي تكون عالمنا ، ففي محاورة (ايون) لـ(افلاطون) يقول سقراط : " الشاعر ضوء ، شيء مجنح مقدس ، وهو لايبدع ، مالم يلهم ، ويفقد ، ويبطل منه عمل العقل" (فولي ١٩٦٧،ص١٤) ، ولهذا الابتعاد عن المعقولية وجد الباحثان سوف يكون في النهاية عملاً لاراديا لايظهر به أي دور للفكر وهذا يعني ان هناك ثمة تواشجاً بين السريالية والافلاطونية في طرح مسألة اللاارادي لدى الفنان.

واذا كانت الواقعية هي وعي الذات الانسانية المحدودة ، الذي مثل نتاج الواقعيين فأن السريالية هي السير ما دون الوعي والسمو باللاشعور الانساني الى مرتبة من القوة والعظمة وعليه اختار لمذهبهم اسم السريالية (أي مافوق الواقع)

لقد كان اكتشاف ما فوق أو الواقع الاسمى سبباً في انكار الواقع او رفضه ، وتكمن وراء هذا كله ايضاً حالة دائمة يتميز بها الفكر لدى الانسان الحديث ، ذلك ان انسان القرن العشرين مجبر على ان يعيش في مرحلة يكون فيها مهددا بالحرب ، او في حروب ضخمة ، والحروب هي اكثر التجارب الانسانية توكيداً لعدم الاستقرار في العالم ، وهي تفسر الى حد كبير ، حاجة فناني القرن العشرين الى اكتشاف فلسفة فنية تعبر عن مشاعرهم الدائمة بالقلق ، وعدم الاستقرار (فاولي ١٩٦٧،ص١٧-١٨) ، فلسفة لها إمكانية في بلورة توجه السيريالية الى تقويض بنية المتلقي الجمالي بمواصفاتها الواقعية والتسجيلية المحنطة والشك في ابجديات عالم يقوم على المحافظة والعقل (وادي ٢٠٠٧،ص٢٤).

فالبطل الجديد، اذن، هو الانسان غير المنسجم ، هو الجواب ،او الحالم ، او مقترف الافعال اللامنطقية، انه يمثل مايدعوه علماء النفس المزاج الانفصامي فالتأمل الداخلي هو نهجه وطريقة حياته، لذلك اهتم السرياليون بالكُتاب الكبار، الذين ساروا على نهج التأمل الباطن لـ(كدوستوفسكي) و(اندرية جيد) ودرسوا انتاجهم، حتى تحول ما كان تأملاً باطنياً الى انحلال في الشخصية في الفن السريالي وعليه اصبح الفنان السريالي بهذا النهج من التأمل الباطني يعيش اسطورة الفن السريالي المتحققة باللاوعي، والمقصود بها اسطورة المعرفة المستمدة من مادة النشاط اللاواعي للانسان ويرجع الفضل في ابراز هذه الاسطورة الى ثلاث كتاب مجدّهم السرياليون كان اولهم الفيلسوف (هنري برجسون) الذي اظهر بدراساته عن الحدس ، الحاجة الى توسيع حدود الذكاء المنطقي، ثم جاء (اندريه جيد) يذيع تعاليمه الشاعرية حول توكيد الذات ، اما الثالث بين اقطاب الفكر الحديث ، فهو (فرويد) الذي تكون نظرياته المضيئة عن اللاوعي المبدأ الرئيس للمذهب السريالي ، حيث ساعدو هؤلاء المنظرين المذهب السريالي في حل معضلة جسيمة هي قضية الصدق لدى الفنان الحديث : (برجسون) في ابحاثه عن صدق الحدس ، و(جيد) في كلامه عن صدق الاخلاق و(فرويد) في كشوفه عن العقل اللاواعي ، صار العقل وحده او اعتبار العقل الواعي المصدر الوحيد لمعرفة النفس ، فأصبحت هذه بالنسبة الى هؤلاء المفكرين ثلاثة حواجز في وجه الصدق ، وثلاثة طرق تقود الانسان الى حياة متناقضة (فاولي ١٩٦٧، ص١٩) ، وعليه لجأ السرياليون الى اللاوعي الذي يعيشه الانسان حين يبلغ مرحلة الهذيان وبل اباحت للفنان استخدام المخدرات للحد من رقابة العقل (مراد ٢٠٠٥،ص٥٤).

فالسريالية (منحت كل فرد وسيلة الوصول الى هذه الحالة من الهيجان هذا الشرط الاول لتغير حقيقي للحياة ، والذي يجب ان يؤدي الى ايجاد حل للمتناقضات في قلب سريالية تحتوي وتتجاوز الوعي واللاوعي الانسان والعالم ، الطبيعي وما فوق الطبيعي ، والبحث عن هذا يتم جماعياً وبجميع ميزات التجربة العلمية) (نادو ١٩٢٩،ص١٦)

وبناءاً على هذا اصبحت التجربة العلمية هي الاكتشاف العلمي المنظم للاوعي ، والذي من شأنه ان يفتح الباب واسعاً ، امام تنوع تجارب الفنانين السرياليين المتمثلة في الحلم والجنون والخيال ، وحالات الهلوسة والتوهم ، وهذا يعد مسوغاً الى تنوع الاداء السريالي بين الارادي واللاارادي (ادونيس ١٩٩٥،ص٣٠) .

وبهذا لجأ الرسام السريالي الى الغموض والرمز في فترة عيشه الاضطراب السياسي (الخطيب ١٩٨٨، ص٢٥١) ، فهدف الرسم السريالي اسقاط تلك التحولات الخفية في دنيا الموضوعات في تبادلات الذاتي والموضوعي المستمر (كاروج ١٩٧٣ ،ص٢١١) .

وعليه اخذ السريالي من فلسفة (فرويد) النفسية خطاً وأخضعها لمفاهيم غير واقعية بالنسبة لتجارب (فرويد) فأستعمل بعض من وجوه تلك الفلسفة وهو دور (الهو) أي اللاشعور في سلوك الناس والفنانين بصورة خاصة افتعالاً واقعياً ، وهو حصر السريالي الطريق الذي يخلصه من (التوتر النفسي) باللذة وكثيراً مايكون الامر كذلك ان تنتقص حدة (التوتر)الى مستوى منخفض وان يحتفظ بهذا التوتر عند هذا المستوى الخفيض ، والمرء يخبر التوتر في صورة ألم او عدم ارتياح على حين انه يخبر التخلص في صورة لذة او ارتياح ومبدأ اللذة بمثابة حالة معينة من ميل،عام نجده عند كل الكائنات الحية الى ان تحتفظ بالثبات في مواجهة الاضطرابات الداخلية والخارجية ، ويتحقق ذلك في العمل السريالي عندما يتفاعل الجهاز الحسي له والجهاز الحركي ، ويكون عادة الرابط بين الجهازين هو الجهاز العصبي ، فالجهاز الحركي يستقبل التشبيهات من اعضاء الحس ليكون منها صورة عقلية او امتثالاً للموضوع الماثل امام اعضاء الحس ، وعليه ان التوحيد في الادراك الحسي عند "فرويد" يقصد بها ان (الهو) اللاشعور ، يعد الصور العقلية المبنية على التذكر مساوية للمدرك الحسي ومطابقته له أي ان اللاشعور يعجز عن ان يميز ويفرق بين الصورة المتذكرة وهي امر ذاتي وبين الأدراك الحسي الموضوعي للشيء الواقعي القائم فعلاً (الخطيب ١٩٨٨ ،ص٢١٥).

ثم ان (الهو) اللاشعور عند (فرويد) هو المصدر الاول للطاقة النفسية وانه مستقر الغرائز وانه الصق بالبدن وبعملياته منه بالعالم الخارجي و(الهو) مفتقر الى التنظيم ، وهذا مااستغله الفنان السريالي في اعماله المشوشة ، واذا ماقورن بـ(الانا) و(الانا العليا) أي بالنفس والعقل حيث الاعمال (المنتظمة) وان طاقة (الهو) غير ثابتة ولا مستقرة بحيث انه يمكن ان يتم التخلص منها وتحويلها من موضوع الى آخر ، وان (الهو) لايتغير بمرور الزمن وانه لايتغير بفعل الخبرة او التجربة لانه غير متصل بالعالم الخارجي (الخطيب ١٩٨٨، ص٢١٦).

و يجد السريالي ، بمادة (الاحلام) عند (فرويد) مفتاحاً لتعقيدات الحياة ، وافضل إلهام له في نفس الحقل والمسالة ليست في انه يقدم تمثلاً تصويرياً لصورة الحلم بل انه يستخدم اية وسيلة تساعده على التقرب من محتويات (اللاوعي) المكبوتة ، وبعدها يمزج هذه العناصر ، بحرية مع الصور الاكثر وعياً ، بل مع حتى العناصر الشكلية لانماط الفن الاعتيادية السريالية ليس على وجه التخصيص فن اللاوعي — لكان ذلك مفهوماً اكاديمياً في اغراضها (ريد ،ص٩٥-٩٦).

وتحت وصاية اللاوعي اصبح الفنان يكتسب مميزات الكاهن ، وصانع المعجزة ، ومميزات الانسان الذي منح موهبة الرؤية الخارقة ، واخذ نتاج الكاتب ، والشاعر بصورة خاصة يعتبر تعزيما سحريا ، واستحضارا سحريا عصائبيا ، في تأثيره وابداعه على السواء ، وهكذا يصبح تشبيه الاثر الفني بـ(القربان) في الاسرار المسيحية الذي يتضمن الحضور الفعلي وهكذا يصبح الشاعر الكاهن الذي يحقق الاعجوبة عن طريق الاستعمال السحري للكلمات ، عن طريق تعزيم لايفهمه هو نفسه فهماً كاملاً ويكون الاثر الذي يتم ابداعه هكذا ، سراً غامضاً يمكن ان يحس ويعاش دون ان يكون بالضرورة مفهوماً ، فلا يجوز بالخلق الشعري او الفني ان يتدخل الشاعر بوعيه التام بل عليه ان يتعلم كيف يجعل نفسه بمثابة الصدى ، وهذا مايعرف (بالايكولوجيا) او التصادي ، فلكي يعرف الساحر او الكاهن او (الرائي) كما يسميه (رامبو) عليه ان يتعلم كيف يتابع حياته الداخلية او خياله كما لو كان مراقباً لاغير ، عليه ان يتعلم كيف يتبع حالات وعيه كما يراقب احلامه اثناء النوم ، لقد علم (فرويد) السرياليين ان الانسان (نائم) في المقام الاول ولذلك فأن على السريالي ان يتعلم الغوص في احلامه (فاولي ١٩٦٧ ،ص٣٢).

لذا يرى الباحثان ان مايختلج داخل الفنان بأعتباره نائم انما هو الحقيقة الدفينة التي تعبر عن ارادة الفنان المكبوتة والتي تسعى السريالية بوسائلها استظهار حقائقه الدفينة لمعرفة جوهر الارادة لديه.

كما عمد (بودلير) على التبشير بأستقبال الخيال كمبدأ رئيسي في المذهب السريالي ، فقد رأى (بودلير) ان الاثر الفني نتاج الخيال ، وهو ، مع ذلك صحيح وواقعي في الوقت نفسه ولعل هذه هي الطريقة المثلى لتعريف الصدق في العمل الفني ، فهو في ان يتبع الفنان خياله وهو ليس الم الحياة اليومية الموقف العابر الناتج عن فقدان الطمأنينة ، او عن الحرب والحب بقدر ماهو العذاب الداخلي العميق الدائم ، فالسرياليون خاصة ، كرروا نهجه كأنما سر ديني معتقد انهم يكتمون من بلوغ السر اذا مارسوا بدقة جميع مظاهره الطقوسية ، فقد بلغ (بودلير) في كشفه القائم على التحليل درجة تجاوز معها التذكر الشخصي الى الكوني ، فتلك اللحظة التي يبلغ فيها الشاعر محور ذاته ، وبالتالي محور المصير البشري ، حين يشارك وعي العالم وهناك يوجد نقطة تماس بين ذاته والعالم ، فأن فناناً كـ(بودلير) ، اذ ينتحل معظم شرور الانسانية ويعكسها على نتاجه ؛ ليحرر الانسانية من شرورها ، فحين تقرأ قصائد (بودلير) سوف يدرك المرء موضوعاتها على موضوعات مختلفة ، وكأن المرء يشعر بالتطهير من سر كان فيه ، والتطهير بواسطة الفن من انفس افكار هذا العالم ، فقد فسرها السرياليون ، الذين اتخذوا من (بودلير) مثلاً، تفسيراً جديداً او عنيفاً ذلك ان اسطورة التحليل النفسي او بالاحرى اسطورة اللاوعي التي قد تكون طريقة سهلة لوصف الاسطورة التي اوجدها السرياليون واعادو خلقها (فاولى ١٩٦٧، ص٣٢).

وعليه كانت السريالية بعد حركة (الدادائية) تدعو الى الحرية ، وهذا ماشدد (اندريه بريتون) (١٨٩٦ – ١٩٦٦) في بيانه الاول الذي اصدره عام(١٩٢٤) حين قال :"ان كلمة الحرية وحدها كل مالايزال يحميني ويقيني انها قادرة على ان تديم الى مالانهاية من التعصب الانساني العريق وهي توافق بلا شك طموحي الشرعي الوحيد" (بريتون ١٩٧٨،ص١٥) ، وهو نفس ماتوصل اليه (ب . ف . سكنر) (١٩٠٤ – ١٩٩٤) الذي حث على عدم الانتظام في الظوابط ؛ ليتسنى للفنان ان يتخطى المبادىء والتقاليد والعرف السائد فيأتي بالجديد ، هذا بالاضافة الى (كارل روجرز) (١٩٠٢ –) الذي يرى ان على الانسان ان لايعيش في جو (روتيني) مخطط ، فعدم الاستقرار على (روتين) معين يجعل الفرد قادراً على ايجاد خبرات بحث جديدة ، وهذه لايتحقق إلا بعد ان يخلق ذاته اولاً ، ومن عملية خلق الذات تبزغ كل الاشياء المبدعة ، فالذات عند (روجرز) هي نموذج الابداع ولا يبلغها الا ذلك الشخص الذي لايشعر بالتهديد لها والذي يشعر انه يعيش كل خبراته (صالح ، ص٣٧). يتبين للباحث ان التحرر من الروتين والانقطاع عن التقليدي ، انما يكسب الذات تحرراً ويفتح منافذ عدة لتحقيق الارادي .

ان السريالية استهدفت الحرية الزائدة الخارجة عن حدود المنطق والدراسات العلمية ومنها النفسية تستهجن هكذا حرية زائدة غير مقيدة وليست حقيقية لانها خارجة عن السيطرة ، وبالاحرى ان الانسان فيها سيكون مستبعداً من خلال سيادة حالة من الخوف المطرد المستمر ، وان المصالح الشخصية الخاصة ، وحتى الحياة نفسها ستكون عرضة للرعب والذعر من قبل اعمال الآخرين لحرياتهم ، وكأنه وجد في هذه الحرية مسلكاً نحو فقدان الحرية الحقيقية (Menaughton ، 2001، p21) .

وعلى وفق بيان السرياية الاول كانت الصورة السريالية كمثل صورة (الافيون)التي لايعود الانسان يستحضرها بل تأتيه من ذاتها تلقائية طاغية ، وانه لايستطيع صرفها ، إذ تغدو الارادة لا قوة فيها ولا سيطرة لها على القوى (بريتون ١٩٧٨، ص٥٥) . وذلك نتيجة الاضطراب الذي يسود عملية التفكير بتأثير (المخدرات) فيسود عدم الترابط العضوي او البايلوجي بين عناصر عملية التفكير عند الانسان ، وهي الغدة الصمم وقشرة الدماغ وملايين بل بلايين الخلايا ذات الاختصاص والواقع فتكون الهلوسات بدلاً من التفكير الواضح والتشويش وعدم صفاء الرؤية بدلاً من وضوحها ، واللاهدف بدلاً من هدف التفكير او العمل او الرؤية حتى عن ماهو متراكم بالذات الانسانية منذ زمان ، لان المخدر يطلق الكوابت بصورة غير واضحة وغير نافعة حتى في التحليل النفسي وذلك عن طريق ارباك الجهاز العصبي المركزي للانسان بصورة طبيعية وحتى الجهاز العاطفي ، وما بعده تشل اعماله عن طريق المخدرات. وبناءا على هذا ان السريالزم اخذ يسمو عن ذلك الادراك البصري ، حيث ينظرون الى الاشياء في عمق حرية التعبير التي

تبلغ احياناً حداً لايستند الى قانون او قاعدة او نظام كما كان الامر في الانتاج الفني لدى البدائيين في الماضي ... مما يتطلب مضاعفة حذر الفنان بكبت حساسيته (الخطيب ١٩٨٨ ، ص٢٠٣).

فالسريالية عمدت الى انتزاع الموضوع من اطاره المألوف ؛ لأقحام التكوين الفني بعناصر تستمد وجودها من الصورة اللاشعورية لتحقيق المعقول في ما وراء اللامعقول بكل ما تنطوي عليهِ من شذوذ وغرابة .

وعليه فالذات التي تقابل الوجود الانساني الواعي تتألف من مختلف القوى المسروقة من وعي الانسان والتي تبقى بعيداً عن رقابة الضمير والوعي هذه الذات هي الساحة او (الحلبة) على حد تصوير (فرويد) وفيها يحصل صراع اساسي وهو برأي (فرويد) الصراع بين غريزة الحب وغريزة الموت او تدمير الذات ، انها الحلبة التي يتم فيها تميز اساطير الانسان الدائمة ويعاد تمثيلها ، فهذه المنطقة من الذات المنفصلة عن (الانا) أي الوجود الانساني الواعي ، هي التي يعتقد السريالي ان في وسعه تسجيل ماتمليه عليه من الافكار ، في لحظة ما تغيب رقابة العقل والقيم الجمالية والاخلاقية ، وهذا يعد مسوغاً بجعل (بودلير) يحدثنا عن قوة (الافيون) في اثارة الصور، والصور التي تنتج عن (الافيون) سريالية من حيث انها تنبعث تلقائيا لا اراديا ، دون ان يحركها الانسان ، انها صور تنهض عفويا وتتولد بصورة لاارادية (فاولي ١٩٦٧ ،ص١٥٤).

ثم جاء البيان الثاني للسيريالية عام (١٩٢٤) (ان الواقع قبيح ، وان الجمال لا يوجد الا في ماهو غير واقعي ، والانسان هو الذي ادخل الجمال في العالم ، ولانتاج الجميل ينبغي الابتعاد ما امكنه عن الواقع) ان اعمال السرياليين هي بشكل خاص اعترافات مهووسين ومتشككين (بريتون ١٩٧٨ ، ص٨٣).

وبهذا فأن الرسم السريالي يبعث امامنا على نحو مرئي الصورة المسبقة والمقدمة للاستحالة الكبيرة في الانسان والكون ، وكما ان الشعر السريالي ابتداع عرافي لصيغ جديدة في السحر والسيمياء اعدت للتعبير عن تبدل في الانسان ذهني على الاقل ولتحقيقه فعلاً ، فأن الرسم السريالي اسقاط اطياف وابتداع نبوءات جامعة ومحاولة ملهمة في ازدواجية الرؤية والرسم. السريالي يمتنع عن أي تعريف جمالي وتقني ، فهو حر في استعمال ما يحلو له من الصيغ وما يشاء من اساليب التمثيل ، وانه لينفرد بهذا الخط الحاسم ، فهو اداة تنقل قوة انقلابية شاعرية جسيمة (كاروج ١٩٧٣ ،ص٢٢).

فالفنان السيريالي إنما يصل الى معاني المتعالي تساميا مثالياً عبر منظومتهِ ذات الخزين اللاشعوري وعملية التصعيد المتعالي هذهِ تتوسم بالصوفية والاطلاق بعد ان حَجَمَ السيرياليون مما هو عقلي فأمست المعرفة الحدسية بمسمياتها اللاشعورية تشكل بعداً اساسياً للوصول الى مجاهيل الذوات والاشياء والنظم العلاقاتية واستشفاف الضرورات المعاصرة عبر التأريخي (وادي ٢٠٠٧ ،ص٢٥).

والحقيقة ان السرياليين لم يحطموا قيد التقاليد والعرف، ولم يلقوا بها جانباً بالوضوح الكاذب بما فيه من ضمان طاحن بالمنطق ، إلا لكي (يبدعوا تصوفية من نوع جديد) مثلها مثل جميع انواع التصوف ، تعمل على الاتصال بحقيقة عليا ، او بما وراء المعلوم العادي او بمجهول ذي هيبة خاصة لكن لاينبغي ان نبحث عن هذا المجهول بعيداً عنا ، فليس هناك شيء غير اللاشعور (برتليمي ب ت،ص٧٥) . هذا اللاشعور هو المسلك السريالي الذي اخضع به الانسان تحت وطأته بأرادته الواعية او التسليم له بعيد عن هذه الارادة ، وهذا يعني ان المعرفة والخلاص هم السبيل الذي بحثت السريالية عنها كونها وسيلة من شأنهما ترفع الانسان الى ما هو اعلى من مكانه ، او الى مايبدو كما لو كان خارج ذاته ذلك انها تطمح اكثر ما تطمح الى الافلات من ضرورات الفكر المدقق ومن سلطان القوانين التي تتحكم من المحسوسات هذا بالاضافة الى انها تميل الى خلاص الانسان من المحرمات التي تفرضها الاخلاق العادية ومن كل ماتشنه الاوضاع من الشعائر والفروض محققة بهذا الالتقاء بحرية الانسان الكاملة إزاء موضوعات الحس (الديدي١٩٩٦ ،ص١٢٨-١٢٩).

و بهذا رى الباحثان انما اراد السرياليون ان يحققوا الارادة من خلال فتح ابواب مغلقة امام الذات وتحريرها عن طريق اللاشعور للوصول الى صفاء كامل بعملية التداعي الحر لمكنونات الذات .

فالسرياليون تأثروا تاثيراً كبيراً بالخفائية او الباطنية (Esoterisme) (ادونيس ١٩٩٥،ص٢٩) . إذ تغدو المنظومة الجمالية ذات محمولات سايكولوجية تفعل فعلها في تشييدية البنى النصية للخطاب الجمالي بمديات الطاقة النفسية ممثلة باحلام الطفولة وانكسارات وجودية وخوف متافيزيقي وضغوط سلطوية وذاتية نكوصية لا منتمية واغترابات وتفريغات للطاقة النفسية ، عبر تصدعات انسانية تجد مخرجاتها من خلال الجنون ذاتهِ احياناً ، إذ يطفح الرمز لدى السيرياليين بدلالات سايكولوجية وانطلوجية ومفاهيمية فلسفية ؛ لتتشظى فضاءاتها التأولية عبر الموضوع والتقنية والعلاقات الرابطة والعناصر الفنية خطاً ولوناً وشكلاً ونسيجاً وفضاءاً (وادي ٢٠٠٧،ص٩٧-٩٨).

ويعتبر (برجسون) ان اللغة الاستطرادية عاجزة عن ايصال الخفايا التي يوصلها الحدس ويمكن التجربة بصورة معينة ، انما المطلوب الوصول الى المخيلة بواسطة تصوف فكري، ومن هنا الوصول الى الاحساس ، مما لايوصل اليه الذكاء العقلي ، ويتصدى (بريتون) لكل محاولة جمالية او خلقية (لتأسيس الجمال الشكلي على عمل ارادي يحاول الانسان التخلص منه ، فهذا الجمال ينبثق من الصورة كما هي في الكتابة الآلية) (دوبليس ١٩٨٣،ص٦٥) ، بأعتبار ان الكتابة الآلية هي الطريقة الصحيحة لتحقيق الابداع الفني (فاولي ١٩٦٧،ص١٤) . والسريالية في جميع انواع اللاشعور ، واذا سأل (بريتون) ممن يتكون هذا الجزء المختبىء فيجيب بأنه ماتنطوي عليه نفوسنا من قيمة كبرى ، أي بالتعبير الدقيق العلمي الذي يستخدمه (فرويد) الاحداث التي حدثت بالامس ، تلك التي نعيشها في الاحلام تتفق وعاملاً مشتركاً اعظم يقع في نفس الانسان ، ليس شيئاً آخر غير ارادته ، وعندما ينفجر الحب انفجار الصاعقة لا يصبح الا شكلاً من اشكال انفجار ضمير الرغبة مدة طويلة مقيدة ، وحتى ظلت القوى الكبرى للارادة منذ الاصل هي الشهادة الوحيدة للسريالية (برتليمي ب ت ،ص١٤).

وعندما تكون الرغبة والدافع الانساني طريق التحويل السياسي للواقع فانهما يخترعان او يكتشفان عالماً يستطيعان الرضاء عنه وقد يكون هذا العالم (عالم السادية)[٢] (الخطيب١٩٨٨،ص٢٠٨)، وهي بالتأكيد فتنة الحلم الذي أطرأت السريالية به العالم (الكيه ١٩٧٨ ،ص١١٥).

يظهر الانسان في السريالية على العكس من ذلك ، في سره المحسوس ، يبدو ان الحكم مع هذا على كل ، حديث حسب لانهاية ضميره الاول والاساس ، وهو ضمير لتمثيل الواقع فيه والمتخيل مشتقان ، ضمير تكفي مقاربته ، لان تدخل في مشاريعنا المتزنة اكبر التشويش ، ويفتش دائماً لهذا السبب عن وحدة وتلائم الانسان مع الواقع ومع نفسه ، يبدو ان هدف الفنان السريالي ، ليس هو ان يخلق نوعاً من الصلة الودية بينه وبين اللاوعي ثم ان يصور مضمونه بطريقة واقعية او وصفية، كما ان هذا الهدف ليس هو ان يتناول عناصر مختلفة من اللاوعي ثم يشيد بها عاماً مستقلاً من الخيال ، بل ان هدفه هو ان يحطم السدود الفيزيقية والسايكولوجية معاً ، بين الوعي واللاوعي ، بين العالم الداخلي والعالم الخارجي ، ثم ان يخلق حقيقة اسمى حيث يمتزج الحقيقي وغير الحقيقي ، التفكير والعمل ويتقابلان ويسيطران على الحياة الاخرى (ريد ١٩٨٦ ،ص٢٥٦).

وعندما تصبو السريالية الى تحقيق تفكك كلي فليست غايتها الوصول الى العدم المحض بل التقدم بأتجاه النقطة التي تؤلف عن طريق الفعل بين جميع النقائص (كاروج ١٩٧٣ ،ص٢١٢).

حيث يشير (بريتون) الى ان (الصدفة (Lehasard) او الاتفاق (Coincidence) المفتاح او اللغز الذي يحل هذا التناقض بين الوعي واللاوعي بين الانسان والعالم الخارجي ، ويمكننا ونحن نتعلم ان نتوغل في دروب اللاوعي

ان نكشف المزيد عن ظاهرة (الصدفة) التي يبدو انها تلعب دوراً عظيماً في حياتنا اليومية ، كما تلعب دورها في مغايرة انسانية درستها على ضوء الوعي (فاولي ١٩٦٧ ،ص١٥٢).

لقد كانت ازالة صفة الواقعية لدى السرياليين دعوة الى الاكتشاف ، لم تكن (السريالية) محاولة للهروب الى اللاواقع او الى الحلم بل هي محاولة للنفوذ فيما له واقعية اكثر من الكون المنطقي والموضوعي ، والشيء الذي له واقعية اكثر من الكون المنطقي والموضوعي هو ما في اللاشعور ، ان محتويات هذا العالم المجهول حسب رأي (فرويد) هي خبرات طفولية ورغبات جنسية ومخلفات نفسية ، والاحلام جميعها تمثل الصورة الحقيقية التي تكشف لنا واقع تلك الخبرات والرغبات والمخلفات في ذلك العالم المجهول ، اللاشعور (صالح ، ص١٠١).

ان هدف الفن لا ينحصر بعالم الفرد اللاشعوري فقط ، بل ان للفن اهداف عديدة منها كشف العوالم الداخلية للفرد ، كشف العلاقات التي تربطهم والتناقضات التي تفرقهم ثم هدفه الاكبر ، هو الهدف الحضاري أي تثبيت تفاعلات الانسان مع الطبيعة من اجل تحقيق ، الاهداف الحضارية المتطورة (الخطيب ١٩٨٨ ،ص٢٠٩) . فقد كان البيان السريالي الاول حرب جديدة على القيود التي يزعم انها تحد من نشاط الفنان اثناء التجربة ، والدعوة بالخلود الى عالم الاحلام الذي تصوره (بريتون) ان حلول كل المشكلات تختفي فيه (صالح ،ص١٠٧).

وهذا يشكل بالنسبة للسورياليين ، اهمية شاملة لتحرير التجربة من قفص الانتفاع المباشر والاحساس العام المقيد (بالمنطق والمعقول)[٣] لانهما –المنطق والمعقول–غير قادرين ومن وجهة نظر السورياليين على حل المشاكل الاساسية للحياة المعاصرة ، وليسا مسؤولين عنها ايضاً ويدللون على ذلك بالحرب العالمية الاولى (ريد ، ١٩٨٦، ص١٠٨). (والعكس هو الصحيح ، ان من اهم مسؤليات الفن بصورة عامة هو الدفاع عن وجود الانسان وتعميق إنسانية ، وفضح شرور الاشرار) ، تكتفي السريالية في الغالب ، (ان تقيم خيطاً موصلاً بين العوالم المتفرقة كثيراً عوالم اليقظة والنوم ، والحقيقة الداخلية والخارجية ، وان تصف وتحلل حالات تماثلها مع حالة الحلم وهو يبحث يجب ان يسترعي الانتباه) ولكن التوتر يظل قائماً ولا حل نهائي يسمح للانسان راحة دون قلق . وبدقة يعني ان الاصل هناك إلا للذين بعد ان تخلوا عن الامل ، وبالتالي عن الخيالي يجعلون من دافع كل يوم معيار حياتهم . فليس للتخيل غريزة التقليد ، انه المنبع والسيل الذي لا يمكن خوضه صعودا ، ومنذ ان يتخيل المرء ، لا يعود يتطابق مطلقاً مع العالم ، ولا مع نفسه ، ولا يعود النوم مسموحاً به ، يشجب (ديكارت) المخيلة لانها تبدو له تساهم في تزيف المعرفة المحسوسة (الكيه١٩٧٨ ،ص٧٩).

(ويميز (فولتير) بين المخيلة التي تعيد فناً والمخيلة التي تبدع) (الخطيب ١٩٨٨ ،ص٢١٣). فالواقع ان (السريالية اتبعت نظاما دادائيا غير سلبي ليحفظ وجود المخيلة ضد الضغوط والتوترات في العالم الحديث) (p289,2002,A.Butcher) . فالسرياليون المشغولون بمرمى من هذا التخيل بقدر ما هم مشغولون بماهيتها يتساؤلون ايضا ماهي علاقتها بالواقعي ، حيث يقول (بريتون) المخيلة هي ما ينحو لان يصبح واقعيا ، والمخيلة هي ايضاً ماهو كائن لكنه مجهول . ففي مستوى المخيلة ، يجب طرح مشكلة الذاتية او الموضوعية السريالية او المدى النفسي الصرف ، او على العكس الكاشف كونياً للشعر ، فالسيريالية سبيلان سبيل يقود من الخيالي الى الواقعي الارادي وسبيل يترك الواقع من اجل ان يذهب الى الخيالي بنزعة لا ارادية . والفكرة السريالية التي بحسبها ان الخيالي هو ما ينحو لان يكون واقعياً تقلد سبيه الرغبة (الارادة) ذاتها ، فالرغبة تنحو فعلاً لتحقيق ما تتخيله لكن السريالية قد لاتكون تعرفت منذ البداية الى الرغبة على انها منبع هذه الصورة التي وكأنها تغزو الانسان وتفرض ذاتها عليه وتخيفة وتقسرة (الكيه ١٩٧٨ ،ص١٨٢–١٨٣) .

فـ(السريالية تعمل على إزاحة كل ما يعارض العودة الحرة للصور ، وهي معايير عقل منطقي واهتمام بالمفيد ورقابة خلقية ، لكنهم يقبلون بذلك لوحة قيم فلسفة (ديكارت) ويقبلون منها المفهوم النظري والمخطط النفسي ، ويقبلون إذن بصيغة اكثر او اقل وضوحاً مصادرات هذا التصور تماثل في الطبيعة بين الاحساس والصورة ، الوجود الخاص

للصورة ، قوة التحقق المتضمنة في الصورة ، ولعل ان كثير من التأكيد ان السريالية لا يمكن تفسيرها ، الا انطلاقاً من مسلمات كهذه) (الكيه ١٩٧٨ ،ص١٨٤).

ان السريالية اعتمدت (النفسية الجسمية) (Somatics–Psycho) في اعتبار الانسان وحدة متكاملة وفي حديث (يونك) :" مفتاح هوذا ان نكون قادرين على السماح للامور بالحديث في النفس يصبح هذا بالنسبة لنا ، فناً حقيقياً لا يعرف عنه شيئاً غير القليل من البشر ان الشعور يتدخل على الدوام ، يساعد يصحح ، يبطل ولا يترك النمو المستقل للعملية النفسية بسلام البتة " (الخطيب ١٩٨٨ ،ص٢٢).

فلا نغفل الدور الذي لعبه (فرويد) و(يونك) بنظريتي (اللاشعور الجمعي) و(اللاشعورِ الخاص) حين دعموا عبارة الاسطورة والسحر التي كانت منتشرة بين السرياليين والرمزيين ، حين وجدو نموذجاً خالداً لا يحدث للعقل في هذه الانماط السحرية البدائية ، وهم بهذا يقدمون أنموذجاً على الجهل بالعالم الواقعي ، فالفن السريالي قائم على تكوين رموز لكوابيس الاحلام ويخلطه الناس بالطبيعة هو على نقيض الفن البدائي الذي يستخدمهُ لتبرير وجوده ، فعلى حين كان الفن البدائي فنا اجتماعيا لا اراديا ، فأن البدائية فن منعزل مرتعب لا يرى العالم إلا على انه الفوضى ومكتنز بالاسرار (jose، p10)

و بما ان الاعمال الفنية جمعت بين التعبير التلقائي الآلي والمراقبة الواعية ، حيث يكون للصلة بين مجال وآخر دور اساسي ، ولا شك في اكتشاف السريالية لمثل هذه المصادر اللاواعية قادها الى الانفتاح على مختلف اشكال التعبير الفني حيث توزعت اعمال فنانينها ما بين التخيلي الغرائبي والفن الاستنتاجي والواقعية السحرية ، والفن اللاموضوعي(التجريدي) (امهز ١٩٩٦ ، ص٢٦٨).

و بهذا يشير(مايكل بيل) ، ان السريالية تنشطر الى(اوتوماتيست وفير يستيك) ، فـ(الاوتوماتيست) تمثل قيمة المشاعر والعواطف التي تسيطر على اللاشعور، إذ اعتقد السرياليين (abstractionism) انها الطريق الوحيد لتصوير اللاشعور. في حين كان (فيريستيك) تعني وصول البشر الى العقل الباطن ويجعل الاتصال بين صورة الحلم في محاولة لبناء المعنى الذي يمكن ان يفهم بالعقل الواعي . وعلى اساس هذه الدراسة ، صنف (بيل) الـ (فيريستيك) الى النبوئي والاجتماعي والكلاسيكي . فـ(الكلاسيكي) والحالم عفوية المتعمدة ، والتركيز على اطلاق غير الواعي للفكر مما يسمح له للتدفق على اللوحة بدون تفسير او احكام. لكن السريالية النبوئية استحوذت تجارب الاسلوب الحدسي الايجابي الذي يسمح للفرد الى اعادة لقاء انفسهم بالحقيقة .

فالسريالية مارست التلقائية في الفن لكنهم ما كانوا مهتمين الا بـ(الاسقاط) التلقائي او التسجيلي المنقلب او بالاحلام ـ والفنتزات اللاواعية (الخطيب ١٩٨٨ ،ص٢٢٢).

المبحث الثاني : المعطيات المعرفية للفن السريالي

أراد الفنانون السرياليون ان يكون عملهم ارتباطاً بين الواقع الروحي المجرد والاشكال الحقيقية للعالم المادي فبالنسبة لهم ، كان الشيء عبارة عن استعارة للواقع الداخلي ، ومن خلال عملهم ، سواء كان رسماً او نحتاً ، فأن الفنان استطاع جلب الواقع في اللاوعي الى العقل الواعي لكي يمكن فك رموز معنى الواقع من خلال التحليل . وعلى الرغم من عدم وجود اسلوب سريالي مسيطر ، إلا انه السماح للاحلام واحداث الصدفة مطلق الحرية قد شجع الكتاب والفنانين بالقيام بأعمال تظهر اللامعقول واللاعقلاني واللامتوافق (Hodge، p168,2008)

و عليه يجد الباحثان إن السيرياليين يعبرون عن الصورة الذهنية ببناءات فنية حققت جمال أغنى اللوحة ، اما بأشكال ومضامين منبثقة من اللاشعور متوسمة بأندفاعات ارادية أو اشكال ذات معاني تختفي مضامينها وراء بناءاتها التشيدية وهي متوسمة بأندفاعات لاارادية.

فعندما صدر بيان السريالية كان (بريتون) قد تحدث عن التلقائية لكن التلقائية التي انتهجها كانت تلقائية غنية خالصة ، أي كيف للعقل الواعي ان يسمح التعبير الحر عن الافكار غير المقيدة (Hodge، 2008,p168)

فأخذ (بريتون) يؤسس علاقة بين الحلم والفكر القائم على اعماق الانسان ، ففي الحلم تمحو القوانين المنطقية واللاعقلانية ، الحلم يسلم الانسان الى كوّن خاص ، كون الصور الداخلية ، والى المد اللاشعوري ، وجد في الحلم هو الاكثر قرباً الى الفكر الاصلي والى طبيعة الانسان العميقة ، وعليه ان في مقابل هذه الاهمية التي يمثلها الحلم ، تبدو حالة اليقظة ، انها ليست إلا عائقاً محضاً فاليقظة في هذا السياق ، حالة غياب عن الحقيقة ، او ان حقائقها جزئية هامشية، بعيدة عن المركز الحي الخلاق للفكر ، لهذا توكيداً لوحدة الانسان من وعي جديد يحتضن الوقائع الملموسة ويدمجها في تيار اللاشعور الذي يفصح عن ذاته بالحلم وبالكتابة الآلية ، هذا يؤكد (بريتون) على ان الحلم والواقع المتناقضين في الظاهر ، يتحدان في نوع من الواقع المطلق (سريالي) ، وهذا ما يقابل الاتحاد او الوحدة بين الباطن والظاهر في الصوفية كما ان الحلم يقدم للانسان واقعاً جديداً له مطابقات جديدة بينه وبين الوجود ويفتح امامه ابعاد جديدة ، فأن كل مايتحقق مثل هذه المطابقات يكتسب بالضرورة اهمية اولى (ادونيس ١٩٩٥ ،ص٥٨).

وعليه يجد الباحثان ان الحلم والكتابة الآلية هي افصاح تلقائي يخلق واقع تتحد بهِ جميع المتناقضات ، وبهذا المشروع تقترب السيريالية من الصوفية في توحيدها بوحدة الوجود الذي من شأنهِ أن يخلق واقع جديد قريباً من الواقع الحقيقي تظهر بهِ الكثير من العناصر المشتركة بعد أن اخفاها الحلم .

وعليه فأن هدف ارادة (بريتون) هو تحقيق وحدة الانسان بالتقاء الطرفين المتناقضين المتعارضين تدخلنا فيها رغبتنا ، طريق الخيالي والشعر ، وقد يكون الجنون وطريق العلم والنشاط العملي والانجاز السياسي (الكيه ١٩٧٨ ،ص٨٤).

ان الوحدة التي جمعت المتناقضات عند (بريتون) ، هي وحدة جدلية وتأليفية ، انتهت بالسريالية الى احتضان الواقع المتعدد العناصر ...في مبدأ اعلى يتجاوز التناقضات ، هذا المبدأ يسميه (بريتون) (النقطة العليا) وهو يحددها كل شيء يدفع الى الاعتقاد بوجود نقطة روحية ينعدم فيها التناقض بين الحياة والموت ، الواقعي والخيالي ، الماضي المستقبل ، مايمكن ايصاله ، وما لايمكن ايصاله (ادونيس ١٩٩٥ ،ص٥٩). وتعد النقطة العليا عند (بريتون) بمثابة مكان يتجاوز به المثالية التي تنكر الادنى بأسم الاعلى وتتجاوز المادية الاعلى بأسم الادنى، الاعلى والادنى هما في هذه النقطة متساويان ، انما تجليان لمعنى واحد انها نقطة تآلف بين الاشياء ، على تنوعها ، بهذه النقطة يتم الانعتاق بعالم ، الظواهر (العقلانية الموضوعية) وتتم المعرفة وتنتهي الثنائية وتزول الناقضات ، الثنائية هي التي تبقي الانسان في الجهل اسيراً لاناه الفردية الاجتماعية التقليدية ... تبقيه غريباً وبهذه النقطة نحظى بذاتنا الحقيقية ، وإذا نحظى بذاتها الحقيقية نحضى بالوقت ذاته (بالعرفان) وهو معرفة وليدة علاقة مؤسسة للكائن والمعرفة ، هذه المعرفة ايقاظ تولد ذكرى ما كنا قبل ضياعنا في عالم المحسوسات فيكشف هذا كله عن ان السريالية تقول بوجود مجال يتجاوز سلطات العقل وبان الانسان لايستثمره. فقد وجد (بريتون) ان ارتباط الاداء برؤية الانسان العقلاني سوف يكون اداء ذا سطحية لايبلغ معنى الارادة الحقيقية ، ولكي يبلغ العجيب والخارق لابد له من ان يغير تأويله للعالم الذي يحيط به ، ومن هنا يعد (بريتون) العصاب والعبث وسائل اعطيت لنا لكي تحقق بها الاصالة النفسية الشخصية بهذه الوسائل نتمكن من رؤية الاشياء في علاقتها المجهولة ، وتتيح لنا ان نحقق التطابق بين الحقيقة الداخلية والواقع الخارجي (ادونيس ١٩٩٥ ،ص٥١). وهذا يعد مسوغاً بأن (بريتون) كان يدافع عن

المجانين واعمالهم الفارغة من الوعي الانساني والادراك الحسي او العقلي الذي هو حصيلة التفاعل العضوي بين مقدرة الانسان الفكرية والواقع (الخطيب ١٩٨٨،ص٢٠٤).

فقد كان فن (بريتون) بمثابة (برنامج لم يذهب الى ابعد من التنبؤ بأمكانية ان يندمج الحلم والواقع بواقع مطلق من نوعه – أي بما هو فوق الواقع) (التكريتي ١٩٩٠،ص٣٣٤).

هذا البرنامج وجده الباحثان اداء ارادي خاضعاً لاتوماتيكية منهجية منظمة كان منشأها هو التأسيس للعلاقة المنظمة بين الحلم والفكر الاصلي.

الى جانب (بريتون) كان (سلفادرو دالي) (١٩٠٤–١٩٨٩) الفنان الذي عمل على بعث الصورة الحلمية في اطار الايهامية البصرية المناقضة للتيار ذي الطابع التجريدي التلقائي (امهز ١٩٩٦،ص٢٨٧).

كان فن (دالي) يعكس توجهاً نابعاً من التحدي الواعي الذي كان امتداداً لارادة مثلتها حركات فنية سبقته في الاداء ولاسيما التكعيبية بالفن الحديث التي عملت على تحليل الشكل واعادة بنائه في اطار منظومة العقل والمنطق ، وبالاضافة الى ذلك كان فن (دالي) يعكس التوجه نحو الواقعية التي انتشالها من منطقة اللاوعي (علي ١٩٩٧،ص٦). هذا يعد مسوغاً بتميز فن (دالي) بمميزات الواقعية ، فقد استعمل (دالي) صوراً رمزية متعددة للاشارة الى وعية الباطن (اللاوعي) ، هذا العقل اللاواعي ، استند عند (دالي) باسقاط هذياني وكأن اللوحة اصابها (بارانويا اللوحة) (Ala، p23,2001)

ان رغبة (دالي) في اعادة تشكيل الواقع وفقاً لرغبته اللاواعية (المدفونة في اللاوعي) ، هي التجربة التي تنبأ بها (دالي) بالاسقاط الهذياني (اسلوب البارانويا) التي تشهد على انتصار مبدأ اللذة على مبدأ ألواقع . فيقول (دالي) : "ان السريالية تشتمل على تنظيم الحقيقة بحيث انها تعمل على السيطرة على الخلق الخيالي " (Willard، p9,2002)

فأفكار (دالي) متسقة في مضمونها وافعاله ، وكان الدليل على ذلك نظريته النقدية التي ابتدعها وهي (نظرية النقد المبني على الهلوسة) او الهلوسة النقدية (وترجع الى تأثر (دالي) بأفكار (فرويد) مما دفعه لوضع نظريته التي شرحها في مذكراته بأنها طريقة لحظية وآنية (علي ١٩٩٧،ص٢) . فقد ركز (دالي) على الآلية الداخلية لظاهرة (الفوبيا phobia) حيث يتصور الاحتمالات الناتجة من طريقة تجريبية تعتمد على الطاقة الغير متوقعة لتلك الارتباطات الخاصة بالفوبيا (waldberg، p90–91,1978). حتى اصبحت هذه الطريقة مؤلف عن الهذيان النقدي ، والذي يحمل اسم فعاليات الهذيان النقدي . فالفوبيا هذيان للارتباطات التفسيرية التي تبعث للشخص القدرة على ان ينسب الاحداث والظواهر ما ليس له وجود في الواقع إلا في خياله وعالمه الباطن (نيومايير ،ص١٨٩).

ففعالية الفوبيا النقدية طريقة عفوية للتفكير غير العقلاني وتعتمد على الارتباطات النقدية التفسيرية لفوبيا الهذيان فأن ظهور العنصر الفعال ، او المنظم الخاص بالفوبيا يؤكد الشخصية التطورية والانتاجية الخاصة بالفعالية النقدية . ان وجود العناصر الفعالة ، لا يتضمن فكرة التفكير الارادي المباشر ، او أي تسوية ثقافية ، وذلك ففي الفوبيا ان التركيب المنظم ضد الواقعية مع ظهور الفوبيا نفسها كل ظواهر طبيعية ، فأن فوبيا الهذيان حتى لو كانت آنية وغير متوقعة ، تلقائياً تشمل التركيب المنظم بصورة كاملة وتجعل نفسها موضوعية من خلال التدخل النقدي تدخل الفعالية النقدية بصورة غير متساوية– بأحظار قلق من سلسلة صورة منظمة الارتباطات والدقة موجودة في اللحظة التي ينتج فيها الهذيان الآني ، وهو يبدو للحظات . وبهذه الدرجة حقيقة ملموسة ، الشيء الوحيد الذي تسمح به فعالية الفوبيا النقدية هو ان ترجع الى الضوء الموضوعي ، فهذه الفوبيا قوة انتاجية منظمة للفرصة الموضوعية ، لم تعد تتعامل هذه الفوبيا مع ظاهرة السريالية وصور الاعتزال ، ولكن

بدلاً من ذلك تعتبرهم وحدة متجانسة منظمة بالمقارنة بالوقف السلبي ، غير المهم التأملي الجمالي الظاهرة غير العقلانية ، وترتبط كأحداث ترابطية جزئية ومفيدة في المجال الحقيقي لخبراتنا الفورية والعلمية في الحياة (p90– waldberg 91,1978)

وقد اتسقت فكرة تلك النظرية مع اعمال (دالي) حيث انه يعتمد على الاحلام كمصدر الهام ، ومدخل لوحاته التي بواسطتها ارتبط الى اقصى حد يمكنه من توالد تصورات وحشية وهلوسات بصرية وعقلية (علي ١٩٩٧،ص٢).

وبهذا النوع من تفسير الظواهر والغوص في اللاشعور ، هو الاحساس الذي اتخذه (دالي) في التعبير الفني .... ليخلق ابداعاً عالمياً مخلصاً لارادته الواعية يجسد به هذه التصورات والاحلام، او هذه البارانويا (السحار ب ت ،ص٨٠) .

لقد اراد((دالي) ان يضع في التداول اغراضاً رآها الناس في الحلم وكان تصنيعها يحقق تصميماً مدروساً ، حتى في ادق التفاصيل ، خطوة تلو الاخرى ، فكثيرا ما وجه اللوم الى السريالية على مخيلتها المتدفقة والمتقلبة ، بالاضافة الى إتهاجها بالمرض ، والحال بما ان الصانع يتعلق بالاغراض السريالية ، لم يفهم الا بمحاولة التعبير ، من خلال المادة على شكل حلم به ، وان يستخرج من الغلاف العقلاني الاكتشاف الذي ينشد رؤية النور ، هل يكون الامر اختراعاً ، وارادة ـ ونية ، وانتباها ولباقة ، فهو بالاحرى ترجمة آلية النص سبق وقرأ حرفاً حرفاً ، وذلك خضوع لاوامر العقل الباطن) (نادر ،ص١٩٦) .

عمل (دالي) على تحرير المخيلة من روابط العقل والاصطلاح ، او تلك التي يقدمها العالم المرئي من التاريخ والاسطورة والدين ، بل عمد على الاستنباط الشكلي واستخدام تقنية خاصة بهيكلية قائمة على الايهامات ، التي تنبثق لاعن الادراك البصري بل عن سمات التخيل اللاواعي وهو ما يسميه (بريتون) (وحدة الايقاع) الناتج عن وجود صلة بين المصادفة والآلية التي طالبت بها السريالية . فقد اغنى (دالي) اعماله عنصر المصادفة فأعطاها معنى جديداً مستخدما به حالات النشوة والاحلام المجموعة والتمثيلات الخادعة ، ومجاورة العناصر المتنافرة غير المألوفة (الخميسي ٢٠٠٨،ص٧٣–٧٤).

و استناداً الى هذا ، اغنى (دالي) فنه برموز تتصاعد وراء تمظهرات الاشياء عبر صور اقرب منها الى الصور الذهنية ذات التجريدات البصرية دون تفاصيل .. رموز تطفح بالفنتازيا واشكال الرعب وهيئات الموت وعنفوان سلطة الرغبات الجنسية وحدس النبوءات والايهامات البصرية إذ يقود التأويل ازدواجات من التأويلات من خلال تفعيل آليات القوى اللاشعورية الى جانب الارادي والشعوري ، وإذكاء تداعيات لصور الذاكرة البعيدة ، اقتناصاً للحقائق التي تختبأ تحت قشرة السطح وفي ذيلية رغباتنا ، إذ تتشظى الذاكرة بالترميز الصوري الذهني اللاشعوري في مساحات فضفاضة من التأويل (وادي ٢٠٠٧،ص١٠٠).

فيصف (دالي) فنه بهذا الاتجاه من السريالية قائلاً : " بعد فترة من الزمن امضيتها منغمساً ، في هذا النوع من الحلم المتراكم من ذكريات الطفولة ، قررت اخيراً ان ارسم صورة انصرف فيها كلياً الى اعادة تكوين كل هذه الصور بأكثر ما استطيع من دقة ، وتبعاً لما يفرضه على سلطانها من تنظيم وكثافة مقتفياً ، كمعيار وقاعدة لترتيبها ، اقرب المشاعر تلقائية ألليّ وبحكم ما تفرضه على صلتها الوثقى وملازمتها العاطفية ، ومن المسلم به القول ان ليس لذوقي الخاص دخل في ذلك ، بل أني انقاد وراء لذتي فقط ورغبتي البيولوجية التي لا تحدها سيطرة ، وهذا اكثر ما بوسع السريالية ان تدعيه لنفسها من عمل جوهري واساسي" (نوبلر ١٩٩٢،ص٢١٩).

ان الصورة السريالية في فن (دالي) تفسر تبعاً لما يتضمنه القاموس الرمزي للاحلام ، او عندما تترجم تلك الصورة الرمزية الى صورة واقعية فمن ثم نرى هذا العمل ، إذ لا يكون معقولياً من حيث الشكل الظاهري الغامض إلا انه مع

ذلك من حيث تلك التأويلات والتفسيرات الرمزية الحالمة ، التي تنقل الصورة الكاملة للوحة من نطاق اللاواقع (الحلم) الى الواقع الحقيقة ، فهي بذلك تعطينا مضموناً لذلك العمل ، والموضوعية من خلال الصورة اللاموضوعية (حسن ب ت، ص١٩٩) ، التي حاولت ان تدحرج الواقع بالخيال ، ويرتبط فن (دالي) بالاحساس الصوفي الذي استفاد من الحالة الميتافيزيقية والذي تعدى بها آفاقا جديدة من الحرية قبل دخوله هذه المرحلة من الاحساس ، ليقدم في الوقت نفسه لوحات سريالية بدقة فوتوغرافية متناهية حتى في لوحاته التي يبدو فيها مفرطاً في سرياليته ونظرته الهلوسية الا ان معالجته الواقعية اقتصرت على التفاصيل وليس في اللوحة ككل فأستطاع بأجزاء واقعية مجتمعة تكوين لوحة غير واقعية على الاطلاق وفي غاية السريالية ، فقد مثل (دالي) الارادة النيتشوية (ارادة القوة) وهي التي بررها بقوله : " ان هذا التوجه كان سبب استغراقي المخلص في حالة تصوف تتفق وعمري الزمني وانجذابي للآلة " (علي ١٩٩٧ ،ص٧).

اما(جيرجيو دي شيريكو)[٤](١٨٨٨–١٩٧٨) الفنان الذي قدر له فنه بأن يكون وسيلة لأكتشاف ذواته العقلية ، حيث شعر (شيريكو) بأنه مجبر على رسم لوحات تبدو معانيها كأنها هاربة منه وكأن ارادته قد احتلت من قبل كائن فضائي وتحكمت في فرشاته ، فقد استطاع لاكثر من مرة وبشكل عجيب ان يتحرر ويخرج حقيقة عظيمة من داخلنا ويصورها هذه الحقيقة هي الهموم والمشاعر التي تحركنا (p2–3,jose).

حاول (شيريكو) احتضان الطبيعة الانسانية بلوحاته من خلال الحلم ، ووضع اللاشعور كقوة يخلق بها كل العوالم الجديدة ، حيث يرى تأثير نظرية (فرويد) اثر كبير على فنه الذي انصب بحلمه الطويل على الانسان الآلي ، والساحات الموحشة المحملة بالرموز والاساطير (الخميسي ٢٠٠٨ ،ص٨٧).

اصبحت العوالم الداخلية هي العوالم الاقرب الى الحقيقة الذاتية من العالم الخارجي المعروف وهذه العوالم هي عوالم العقل واللاشعوري او الباطني ، وبهذا كانت النظرية الفرويدية المفتاح لكل تشابكات وتعقيدات الحياة من مادة الحلم الانساني ، فأن (شيريكو) وجد الهامه في ترجمة الاحلام والغور بعيداً من اجل النفاذ الى محتويات اللاشعور المكبوتة للانسان ، حيث يمثل الشطر الاعظم من الحياة وهو مغمور ، وبما ان الانسان حسب رأي (فرويد) ينجرف في تيار الزمن كجبل الجليد ، لا يطفو منه سوى جزء صغير فوق مستوى الوعي ، وهدف الفنان هو محاولة ادراك ابعاد وسمات هذا الكيان المغمور. فـ(شيريكو) اسقط رموزه وهي منبثقة من حالة التخيل اللاواعي ويساعد على السمات الايهامية المثيرة والمقلقة للاطمئنان النفسي والتي يصل بعض الاحيان الى اقصى حدودها الحسية في خلق المزاج الكئيب (الخميسي ٢٠٠٨ ،ص٨٩–٩٠).

ان محاولة (شيريكو) في التعبير عن جوهر الاشياء وربط اجزائها ليكمل بعضها بالبعض الاخر ، لم يكن يرغب في انشاء مثالي بقدر ما كان يهتم بالبحث عن العلاقات ذات اشكال غريبة ، عكست الوعي الذهني لـ(شيريكو) وهو يقدم إداءا قادراً على جعل الاشياء الغير عقلانية واقعية. لقد كان الوعي والمعرفة هو الجواب الذي وجده (شيريكو) لنفسه حين قال لماذا نحلم بالاشياء ، التي نحلم بها ، ولا نعرف كيف يحدث التموضع الغريب فقد كان الفكر هو انقاذ النفس من اخطار هذه التناقضات بالحياة (p428،Rathus) .

لقد كان فن (شيريكو) هو نتيجة سلسلة متغيرة من الانطلاقات من القواعد المقبولة لجماليات ، وتطبيق عنيد والمحاكاة لنفس القواعد التأريخية بحيث انها تتحول الى نوع من افراط متناقض لا يقف حتى عند حدود القطع الفنية الدنيا فمن الواضح كانت محاولاته متناقضة (Mini، p20).

كما عمد (شيريكو) الى استخدام عوامل قد تكون منتقاة من (بنائيات) (بيكاسو) ادوات هندسية ، قطع من الخرائط ، تتطور احياناً الى اشكال غريبة ، ولا يمكن اعتبار هذه (البنائيات) تكعيبية لانه يشك في ميل (شيريكو) لاهداف تكعيبية ، فلم

يكن لديه ميل تحليلي او انتاج منطقي ، فحتى طبيعة مواضعية، كانت تعود الى مسرح خيالي ، وهي معروضة بشكل تخلق فيه التوقع بشيء ما ، شعور بالدراما دون ان تملك ترويا في موضوعاتها وعلى المرء ان يفترض وصول الخيالات الى الرؤية عن طريق نشوة تغور على عامل غامض من الاستغاثة هو في الحقيقة خسارة الفنان الآنية ، ولكن يحدث ذلك بعد ان ينتهي الفنان من صورته التي تمارس قوة سحرية غريبة (ريد ١٩٨٩ ،ص٧١-٧٢).

كما لعبت الفنون اليونانية وعصر النهضة الايطالية الدور في تمثيل فن (شيريكو) المعتمد على وسائل التجسيم الايهامية ، لكن في نفس الوقت عمل على قلب مفاهيم تلك الفنون بالشكل الذي لم تعد الغاية منها محاكاة الطبيعة وتمثيلها بدقة ، بل التعبير عن عوالم الفنان الخاصة ، وهذا يعد مسوغاً بأن يكون (شيريكو) قادراً التوجه بفن مبني على مناخ تخيلي شاعري كان مصدره هو اللاوعي مصادرا فاعلية القصديه الذاتيه الانسانيه (امهز ١٩٩٦ ،ص٢٧٨).

يتبين للباحث ان فن (شيريكو) ارتبط بذلك الاتجاه الميتافيزيقي حيث يكمن الادراك الداخلي عند الرسام ، وعلى اهتمامه بما وراء الطبيعة ، فمن خلال هذه النظرة الادراكية ، حاول ان يخلق جوا سحريا يتحول به الفن الى عالم سحري اغناه بتوجه ارادي لا يمت الواقع بالمألوف.

اما(ايف تانغي)[٥](١٩٠٠ — ١٩٥٥) الفنان الذي كان ظاهرة خاصة في الحركة السريالية ، شكلاً ومضموناً في تصوير عالم غريب يقع على الحدود الفاصلة بين الوعي واللاوعي وبين الحلم واللاوعي يرتقي فيه الذهني المجرد والخالص المطلق عبر تجربة تتسامى بالحدس الخالص (امهز ١٩٩٦ ،ص٢٧٨).

ان اعمال (تانغي) اخذت تعكس حالات وجودية لايمكن ان يبلغها الا من تآلف مع الحلم وتأمل العالم من داخله ، أي بمعنى ان التجربة الحلمية في اعمال (تانغي) خاضعة لتقويض تمارسه الذاكرة ، فيبدو الحلم في اعماله مرحلة النضج مرسوماً وكأنه معاش من الداخل ، لكن صفاء اعماله اخذ يبعث الاضطراب في نفس الوقت المتأمل لفراغها من أي رمزية تقليدية ، فمشاهده تقع خارج التاريخ ، داخل عالم يشبه عالمنا ، يظهر لنا عزلة الرسام المستسلم كلياً للوعي (www.alilhad.com) .

وعليه وجد الباحثان ان (تانغي) احد الامثلة المقنعة جداً للفردية في العملية الآلية الادائية والتي تكشف الغطاء عن الشعور رغم قربها من اللاشعور ، هذا الشعور بقي يظهره الفنان وفق تخيل ارادي (الاحلام) عاشه بوعي ليقدم صورة عكست ذلك الخيال غير مايشاهدها بحقيقة الطبيعة قائمة على تكنيك معقد احياناً واحيانا اخرى نجده قائما على تكنيك علمي احتوى تحليل اللون وهذا يعد مسوغاً بأحتواء لوحات (تانغي) ملامح تظهر تأثر الفنان بـ(الفن الانطباعي التنقيطي) (طارق ٢٠٠٥ ،ص٩٤).

و لا يبتعد (رينيه ماغريت)[٦] (١٨٨٨ — ١٩٦٧) ، عن اتجاه (دالي) حين ارتبط فنه بعمق الفكر الذي وصل في محاكاة الواقع لكن هذه المحاكاة كانت خاضعة وفق اعادة بناء وفق تشابه الاكثر كشفاً الاكثر للحقيقة هذا التشابه الذي يريد بلوغه هو بالضبط تشابه مرئي ، وما هو مادة فكر ، لانه لايكتفي بأن يصور ما يرى فهو يصور مايفكر به هو ان تحويل الاشياء الى صور يفقدها دلالتها الاساسية ، لان الشيء ليس له ابدأ ، كما يقول " وظيفة الصورة نفسها ، او اسمه ، كما ان العلاقة بين الشيء وصورته محدود جداً أي ان هذا التحول في الدلالة هو نتيجة تمثيل الشيء على مساحة مسطحة محدودة (امهز ١٩٩٦ ،ص٢٨٩-٢٩٠).

كان فن (مارغريت) معبأ برموز متقابلة ومتضادة اثبتها بعناية بالغة خلق منها عالما مسموح استمد الهاماته من التحليل الفرويدي للاشعور في معظم اعماله ، كان يتجه نحو انتزاع الاشياء من موضعها الطبيعي ليغرسها في اجواء واماكن لم نعهدها الا في احلامنا ، متحللة من العقل او التفكير المنطقي ، لقد كان يدرك تماماً ان الحياة العقلية

تقوم على محورين اساسيين : احدهما محدود ومنظور بمعالـه وتفصيلاته ، والاخـر وهـو الاعظم مغمـور ، غـامض لاحدود له، والكائن البشري ينجرف في تيار الزمن كجبل الجليد ، لايطفو منه سوى جزء صغير فوق مستوى الوعي ، فالوظيفة الرمزية لفن (مارغريت) قادرة على مخاطبتنا وتناشـد فينـا اسـبابا مجهولـة لـما اعتـدنا رؤيتـه في الحيـاة اليومية (الخميسي ٢٠٠٨،ص١٨٢-١٨٣).

في حين استحوذت رسومات (فرانسيس بيكابيا) (١٨٧٩ — ١٩٥٣) بعد الحرب العالمية الثانيـة لغـة تعبيريـة سـريالية مباشرة ، فيها قالوا ماحوله من النقاد والفنانين ان (بيكابيا) في هذه المرحلة وضع رأسه على كتفيه لكي ينطلق بمرحلـة جديرة هذه المرحلة ، هي المرحلة الرمزية ، التي ركزت على عالم مسحور بالاقنعة والاوشام والاشارات ، الـتي كونـت واجهـــة فنيـــة كـــان منبعهـــا خضـــوع (بيكابيـــا) تحـــت وطـــأة مداركـــه الحســـية والعقليـــة (http://www.alkhaleej.ae/serices/rss.as) اراد (بيكابيا) اعادة تنظيم الواقع بعناصر واقعية ، لكن العناصر نظرت بطريقة اخرى ، جديدة فالسريالية بهذا الاتجاه تقدم مـا يـدهش ، او تعيـد العـالم لـتراه علـى شكل يتضمن علاقات غير مألوفة عن الواقع المرئي المتطور ، وهو بهذا يصل الى اللامعقول عن طريق تبديل في اسلوبه لكنـــه ســـريالي في طريـــق تنظـــيم الاشـــياء واقامـــة العلاقـــات بينهـــا ، ويقـــول بهـــذا (بريتـــون) :" ان (بيكابيا) ، رسم اعمالاً مؤسسة جميعها على سيادة النزوة ، وعلى رفـض اتبـاع الاخـرين ومجـراتهم اعمـالاً قوامهـا الحرية حتى في تقدير من يراها" (www.arab.ency.com)

اما (بافل تشليتشيف)[٧] (١٨٩٨ – ١٩٥٧) فقد كانت لديه طاقة روحيـة مثلـت فكـر الفنـان (الجـوهر الانسـاني) ، وهذا الجوهر العقل الباطن الذي كان منبع الخيال عند (فرويد) ، فقد كان (تشليتشيف) ذا عين خياليـة ، اصـبح من خلالها مهتماً بمفهوم التحويل ، كتفاعل الاجسام والمنظورات المختلفة ، فقد اتجه الفنان نحو الغـوص في معـان دفينة في اللاشعور ، تستثير ذهن الرائي في البحث والتفكير ، وهذه المعاني لها دلالات رمزية وادبية تعطـي تعـبيره مظهراً خاصاً كان عبارة عن دراسة مصورة للغموض والابهام حيث ملئت بالعديد من الاشكال المترابطة فصوره تحمل معاني مزدوجة (البسيوني ١٩٥٧،ص١٤٣) . تظهر قدرة الفنان لاختلاط الهيكل البشري بالمنظر على احسن مايمكن . ومن خلال التكعيبية استطاع الفنان ان يقدم فعله التخيلي القصـدي،تاركا لاحاسيسـه الفرصـه للتـازر مـع المنحـى التحليلي العقلي فامست اشكاله متوسمه بجمالية الشكل الخالص (www.art)

وبنفس الغرابة في تصوير الواقع كان (بول ديلفكس)[٨] (١٨٩٧ –) الفنان الذي كان فنه وكأنه صدمة في الواقع ، من خلال تصويره بالبشاعة السريالية (العراة ، الهياكل العظمية) ، حيث بدأ (ديلفكس) برسم مخلوقات من الواقـع ، وكـــأن الفنـــان يعـــيش في حلـــم غريـــب عـــن العـــالم بعيـــد غـــامض اجتمعـــت قـــواه الحســـية والعقليـــة (www.amayon.com)

يتبين من ذلك ان توجه (ديلفكس) بالسريالية كان نفس توجه (شيريكو) وهو يصور الواقع بميتافيزيقيا خيالية ، ذات الطبيعة السحرية الغامضة. مشحونة بحس تغريبي ذات منظورات تبعث على الحيرة والانقباض.

واذا ماانتقلنا الى (فرادا كاهلو)[٩] (١٩٠٧ — ١٩٥٤) نجد ان هـذه الفنانـة بـدأت عملـها وهـي ترفـع الصـورة الانثويـة للحقيقـة والحقيقة الوحشية والمعاناة عمدت (كاهلو) على استلهام صورة الفن عن طريق اللاوعي ، والذي كان عبارة عـن افكـار ورغبـات رمزية لابداء وفهم مأساة حياتها . فقد كانت نظرية (فرويد) وعلـم الـنفس ذو تـأثير علـى اسـقاط مأسـاة الفنانـة حيـث مثلـت السريالية وهي مصممة على بعث ، فن تصويري ، وتصوير فوتوغرافي لصـور ذاتيـة تحمـل في ثناياهـا أشـياء داخليـة غيبيـة ، كالعراة ، رؤوس حيوانات بأجزاء نسائية ، وفي تصنيف (بيل) للسـريالية كانـت (كـاهلو) تمثـل الصـنف الكلاسـيكي والحـالم بـ(فيريستيك) ، حيث تتقدم حدوس الفنانة العقلية وعليه طرح (بريتون) ، ان اتجاه (كاهلو) بالفن السريالي هو الاتجـاه الـذي كان به شكل الفن يحاول اكتشاف الحقيقية الكبيرة ، يحرر العقل الباطن بين القمـع والاحـلام ورغبـات وافكـار الاستكشـاف

العقل الباطن بحرية وكأن اتجاها بالفن، طريقة ثورية في التفكير والخلق وبحرية مع فهم جمهورنا للتصوير الفوتوغرافي على انه توثيق للواقع (waldper، p106)

اما (بالتازار بالثوس)[١٠] (١٩٠٨ – ٢٠٠١) ، فقد تبنى الواقعية في الفن ، هذه الواقعية لم تضع امام المشاهد واقعة المألوف ، بل احاطت به كل ماهو غريب وعجيب ، واحياناً كان عبارة عن رموز (مولر ١٩٨٨،ص٢٥). او صلته في النهاية تحقيق الواقعية ذات الجمال المثالي وهو مدعوم من قبل(بونارد) واصول (بيكاسو) في تجسيده للحقيقة ، حاول ان يقدمها(بالثوس) ، بعملية بطيئة وحرفية ، وبحث في الطبيعة الرائعة وكأن عمل الفنان هو مايقارن بالصلاة . بدأ يرسم وهو يصور نمط من التصويرية في الفن بحزم وما يتعارض مع أي شكل من اشكال التجريد ، مع وجود قاعدة (dibujistica) درجة عالية من الدقة، كانت لوحاته مثيرة لشابات وصفها بأنها اباحية تبدو وخلفياتها بعناصر سريالية ، وهو نتيجة لاستيعاب ومراقبة صارمة للناس والاشياء ، فعمله يركز على المشاهد الحضرية والتصميم الداخلي ، اسقطه وهو على وعي تام بأن العالم يعيش مرحلة من التناقض بعد الحرب العالمية ، وان عليه ان يقدم للمجتمع صورة عن طريق فنه ، هذه الصورة كانت ذات طابع بالفن احتوى مخيلة مدعومة بفكر الفنان وهو يرسم تلك الصورة (www.masdearte.com)

وعندما ننتقل الى (ماكس ارنست) (١٨٩١ – ١٩٧٦) ، سوف نجد ان صورة الفن اتضحت من خلال تمسك الفنان في بيان السريالية القائم على استبدال الرؤيا الواعية برؤيا غير واعية هذا يعني ان الفنان قد عبر ازاء هذا البيان بقوله : " ان أي عمل يصدر ، عن أي رقيب ذهني واع للعقل او الذوق او الارادة يعتبر عملاً خارقاً عن النطاق الذي يستحق نعته بالعمل السريالي المطلق" (حسن ب ت ،ص٢١٧).

لكن بنفس الوقت ان (ارنست) لم يكن يقصد ان هدف السريالية الحصول على منفذ لما تحت الوعي ومن ثم تلوين مضمونه بطريقة وصفية او واقعية ، وحتى ان الهدف ليس الحصول على عناصر مختلفة للاوعي او بناء عالم فنتازي من هذه العناصر ، ان الهدف هو ازالة الحواجز الفيزيقية والسايكولوجية بين الوعي واللاوعي بين العالمين الداخلي والخارجي بل خلق الواقع المتفوق Superreality التي تكون فيه العناصر الواقعية واللاواقعية متجمعة مختلطة لتسيطر على مظاهر الحياة. فمن الجدير بالذكر ان المفهوم لدى (ارنست) يقود الى الرفض القاطع لاسلوب (دالي) الطبيعي الذي يغوص اكثر فأكثر في الاكاديمية (المبارك ١٩٧٣ ،ص٨٣).

فقد كان (ارنست) منذ حداثته يتخذ اتجاهه ميلاً نحو الرمزية ، حيث نجد هذا الاتجاه مايمكن ان نطلق عليه تجزئة الفكر او العقل ، وهي تلك التجزئة التي تعتبر مظهراً للرمزية (حسن ب ت ، ص٢٠٨) . فقد عبر(ارنست) بتلك الشاعرية التي تشهد بالخيال المنطلق الذي لايهاب شيئا ولا يبالي بشيء ، فكل مواهب (ارنست) حاول ان يظهرها وهي لم تصور الا الرؤى والخيالات هذه الرؤى تنبعث من اللاوعي تعبر عن وساوسه ورغباته ، عن غموضه وتطلعاته (مولر ١٩٨٨ ،ص١٣٣).

ان ارنست كان اكثر التزاماً في بحثه عن السبل التي تسمح في خلق صورة سردية الى جانب الرمزية التي اظهر ميلاً نحوها ، هذه السردية اخذت تعتمد على الصدفة لاثارة مخيلته الفنية ، واذا فضل السرياليين الاحلام والعقل الباطن كمصدر وحي ابداعي ، فأن (ارنست) استخدم الاحلام والعقل الباطن ليمكننا من ادراك الوجه الداخلي للروح العبقرية التي تصالح شاعريتها البصرية العالم مع ذاته بواسطة الفن والسحر (جوكي ،ص١٢٠).

و في مقابل هذه الشاعرية التي بلغت رسومات (ارنست) نجده كتب : " ان استقصاءات آلية الوحي التي انخرط فيها السرياليون بحماس بالغ قادتهم الى اكتشاف اساليب تقنية معينة ، شاعرية في جوهرها ، فسعوا للابتعاد بالعمل الفني عن نفوذ يسمى بالملكات الواعية هذه الاساليب التي احلت النزوة فوق المنطق وفوق الذوق وفوق الارادة الواعية جعلت

بالامكان تطبيق القواعد السريالية بحيوية ونشاط على الرسم التخطيطي والرسم بالزيت ، وحتى – الى حد ما — على التصوير الفوتوغرافي ، وبعض هذه الوسائل بخاصة التلصيق (الكولاج) التي اخذ بها قبل ظهور السريالية ، ، جرت عليها من ثم ، تعديلات وصاغتها السريالية مجدداً واصبح بأمكان بعضهم ان ينقل على الورق او على قماش الرسم صوراً مدهشة مثيرة لافكاره ورغباته" (نوبلر ١٩٩٢ ،ص٢١٩).

وبهذا فقد استخدم (ارنست) (الكولاج Collage) لاثارة مخيلته ويصل لتجربته الباطنية وهو يستخدم رسوم المجلات من العصر الفكتوري ، مؤلفاً منها اشكالاً تجمع بين الانسان والطير والحيوان والاصداف ، ونجد ذلك في جسم واحد ، فيخلق بذلك عالماً اشبه بعالم الاساطير فأعمال (ارنست) في التلصيق هي مرحلة بلوغ فيها الفنان درجة لاتقارن من الكمال وتحقيق الارادي بالفن السريالي ، فالعوالم الرؤيوية الناتجة عن هذه (التركيبات) تتميز بقدرة مذهلة على الاقناع على الرغم تحديها المنطق وحس الواقع (نيومايز ،ص١٩١) . كما استخدم (ارنست) اسلوب تقنية (الفروتاج) ، هذه التقنية مكنت الفنان من الرسم الاوتوماتيكي احيا بها رؤية فكرية جديدة ، وهي صورة صماء تشبه الحلم ، فقد اوضح تلك الطبيعة التي تقترح بها اعماله نهاية كارثية وشيكة للبشرية . وبهذا الصدد اعطى (ارنست) تفسيرا لاعماله

على النحو الآتي : " في تلك الايام ، لم اكن اقصد اثارة اعجاب المشاهدين بأعمالي ، بل اردت حملهم على الصراخ والعويل لما سببته الحروب من اضرار للبشرية" (p210,2002 payne)

وفي اشتغال الفنان بهذين التقنيتين اتضح لنا عنصر من السريالية ، وهو تقابل صورتين لاترتبط بينهما في الاصل اية رابطة يدركها العقل ، ولكن على نحو يرضى الخيال ، فتنبعث من هذا التقابل شرارة تهز النفس لانها تردد دون ريب معنى خفياً في باطنها . وشبيهاً من هذه العناصر التي اقترب بها (ارنست) من (دالي) ، وهو مايسمى بـ(التغريب) (Depaysment) — فمن خلال هذا العنصر استطاع (ارنست) في نقل الكائنات من وسطها المعهود الى وسط غريب عنها ، وذلك كي يتاح للعين — وللنفس– ان تراها رؤية جديدة على غير تلك الصورة المألوفة التي افقدتها الألفة عذريتها وقدرتها على الإيحاء والالهام (نيومايز ،ص١٩٢) .

لم تقتصر هذه الجمالية على اعمال (آرنست) وانما تعدتها الى (هانس آرب)[١١] (١٨٨٧–١٩٦٦) هذا الفنان الذي اخذ يكشف عن نماذج المادة الجوهرية ، فـ (آرب) احتوى فنه وهو منطلق من الحقيقة الجوهرية ، فالفن عنده فاكهه ولدها الانسان ، مضيفاً اليه (بريتون) : " وقد ولدت عن اللاشعور الانساني" (ريد ١٩٨٩ ،ص٧٩–٨٠) .

اخذ (آرب) ، يدلي بحقيقة السريالية وهي الجمع بين المتناقضات في الظاهر والباطن ، الحلم والحقيقة، والواقع والخيال، الماضي والمستقبل ، بين ما يقبل التواصل ومالايقبل التواصل (كاروج ١٩٧٣ ،ص١٩) . للوصول الى حقيقة عليا هي التي تصف بالحقيقة المطلقة . التي من خلالها بحث عن شكل اولي للفن ، وخلق نظاما جديدا بأستطاعته ، ان يعيد التوازن بين الانسان وواقعه وهي المحاولة التي تصف الحقيقة الداخلية والخارجية ، بوصفهما عنصرين في طريقهما الى الاندماج ليصبحا حقيقة واحدة ، يصبح الانسان فيها متصالحاً مع نفسه ومع العالم ، ويصبح العالم الاصغر الداخلي ملخصاً للكون الشمولي ، الذي يجد تفسيره بالحلم الذي يستمد جميع عناصره من الواقع (www aljawariss . net) .

فكل اشكال (آرب) بعثت من (حياة غريبة ، من اعماق الاشياء المحسوسة ذاتها ... او الاشياء الجامدة ، التي لا يحتمل وجود اثر للحياة فيها ...) (محمد ب ت ،ص٢٢٣) . وعلى منهج (آرنست) ، عمد (آرب) الى استخدام (الكولاج) ، لتكوين مواضيع من مربعات ينظمها (قانون الصدف) ، لذلك لا نستطيع سوى الافتراض بأن قانون الصدف هو على نحو مطابق مع قانون الجمال ، لان هذه الاعمال اظهرت منذ البداية درجة من الحس التشكيلي ،

وتخضع لنوع من المراقبة وان تكون لا واعية ، فكل ما انتجه من اعمال بهذا الاحتواء المعرفي كان ذات بنى ثنائية الابعاد ، وفقاً لما تمليه المصادفة ، وهو على وعي بذلك (ريد ١٩٨٩،ص٨٠) .

اما (اوسكار دومينيغين)[١٢] (١٩٠٦–١٩٥٣) ، فقد اعطانا ابداعاً متعدد الاوجه في اختراع اشياء سيريالية بدون تفكير مسبق منطلقة من محض مخيلة ذاتية عكست طابعه الشخصي (waldBery، p106)

حاول (دومينيغز) ، ان يقدم جمالية ، تبعث تلاقح الوعي واللاوعي ، وصولاً الى تصورات عوالم مليئة بالحيوانات الغريبة والمناظر الطبيعية ، كانت مزيج بين الاسلوب الواقعي والرسوم التلقائية، وكأن اللوحة تشهد عند (دومينيغز) تفريغا حدسيا اسقطه الفنان متعمداً من خلال الغوص في اللاوعي فهو يشارك (دالي) في تغريب الاشكال ، وانتحاله لمعرفة حدسية عقلانية ، في حين نجد من زاوية اخرى ان (دومينيغز) حاول ان يكتشف جذوره الاسبانية ، وهو على مقربة من (بيكاسو) ، جاعل من الحدس والعقلانية ، اشارة لامتثال صورة بخصوصية هندسية ، تنطلق بمنطق عقلي ، محاولاً بنفس الوقت ان يخلق واجهة لتمثل صراعاً بين العقل والعاطفة (www.sim) .

وبنفس التوجه السريالي كانت (هانا اتش) (١٨٨٩ – ١٩٧٨) و(فريد ريكو كشتالة) (١٩١٤ – ١٩٧١) الفنانين الذين جعلوا من الخيال الحر فرصة اكتشاف مساحة جديدة للعمل الفني بأسلوب محتكم منح اللاشعور رؤية فنية سريالية تأخذ من الغموض والاحلام والكوابيس آلية اشتغال لها . وهذا يعد رديفاً لعصر النهضة حين جسد (بوش) هذه الاشتغالات بفنه (wiki/federico–castellon)

فقد خلع (قشتالة) بفنه الى عالم غريب سمح لقدراته الفنية الفطرية بالتعبير عن اللاشعور، بعد ان تجاوز اللغة العادية بالتصوير في طرح العمل الفني مانحاً بتغريبه احساس النزوة الى الجو الكئيب (www.worldani.com)

لم يكن كل السرياليين مهتمين بأعادة تصوير احلامهم المبهمة الشخصية البعض يجد ان هذا الموضوع العميق جداً غير ذي معنى او ليس مهماً للمشاهد ويريد شكل آخر اكثر عمومية للتعبير ، آمن السرياليون الآليون ان العقل الباطن محمل مثل هذه الصور العامة ومن خلال رسومات او كتابات عفوية او آلية يحاولون الوصول اليها (p433,1992 Rathus)

وعليه دخل السرياليون في مخاض اتجاه آخر اتجاه قائم على عدم الاذعان للعقل والارادة الواعية التي تقرب الاشكال والتكوين من الهندسة والنظام ، ويمكن ان نجد هذا التحول في الاشكال عند (بيكاسو) فأنبهاره بالتحولات الشكلية السريالية قائم في الاساس على تحول معرفي في الرؤية الحدسية ، التي جاءت نتيجة لفقدان ميولة التكعيبية وتراجع الحدوس العقلية اما الحدوس السيكولوجية اللاعقلانية المقترنة باللاوعي والوجدان ، اسفر عن تطويع جديد للعناصر التشكيلية اتسم بالحرية والعفوية (ماجد ٢٠٠٣،ص١٠٠).

فأمام هذا التحول وقف (اخوان ميرو) (١٨٩٣–١٩٨٣) لتكشف به السريالية براءتها في الرسم ، واطلاق العنان لوحوش عقله الباطن وهو ما تفعله الآلية في الغالب . واحداث الشعور بالحرية المجنونة ، وعدم الشعور بالجاذبية (جارودي ،ص٧١–٧٢). فـ(ميرو) يخفف من حدة العقلي المنضبط والصارم في العملية الفنية ويفتح الباب مشرعاً امام اللاشعور ؛ ليطلق بذلك عنان أخيلته مع ما هو لاارادي ولاعقلي ولا شعوري (وادي ٢٠٠٧،ص٢٥).

فقد كان (ميرو) احد فناني العصر الحديث الذي سلك طريق الفن الفطري ، حين كانوا مدعين انهم يستلهمون مكوناته ليعطوا انفسهم نوعاً من الاصالة او العمق التاريخي ، فقد كانت احدى وسائل تغلغل الفني الحديث في الحياة اليومية واستقراره بها هي تلفعه بالمظهر الفطري الشعبي مقلداً او مشوهاً (عبد العزيز ١٩٩٥ ،ص١٩٤).

وهذا يعني ان (ميرو) افاد من جرأة السرياليين في التمادي بالاهتمام بما هو غير عقلاني ، لكي يفسح المجال لهذا الشي ء (غير العقلاني) ، للتعبير عن ذاته دون عائق ، فقد تخلى (ميرو) عن كل دراسة ولم يعد يقبل إلا اللقطات العفوية لما كان يعلم ان مثل هذا التوقير للالهام لا يمكن ان يتماشى مع الاعمال الطويلة النفس (مولر ١٩٨٨ ،ص١٣٩).

اقدم (ميرو) على تقويض الوعي كطريق للتعبير عن عدم الحقيقة في العديد من اعماله فأكتشف منهج التقرب من الاعمال الاوتوماتيكية (payne، p213) والتي كانت سبب اهتمامه بالكتابة الآلية في السريالية لتكوين غزارة في اشكاله الراقصة والاوهام في السرعة (p923,2002 ADAMS) وهذا يعني ان (ميرو) ، (ابتكر عالماً مسكوناً بالرموز والالغاز ذلك لان طبيعته تجنح الى عمل المسوخ التي تتعلق بالقيم الرمزية) (محمد ب ت ، ص٢٢٣).

كما يظهر توجه (ميرو) بالسريالية تكوين اشكال ما دون الوعي الذي لا يجهل المركبات ، كما انها وليدة خيال يعتمد على القوة التعبيرية للمشاهد السافرة ، وكمخيلة لايقوي شيء على كبحها فإن (ميرو) أذا اراد ان يعري ماهو قابع مستتر في اعماق الانسان ، ففي اعماله هو فضل السريالية ، حتى وان كان (ميرو) قليل التحسس للتصوير (الفوتوغرافي) (مولر ١٩٨٨ ،ص١٤٠).

ولا يخالجنا الشك في وجود نوع من الترابط بين اللارادي الذي مثله (ميرو) ، وحالات الطفولة البدائية التي استحوذت رسومات (بول كلي) ، هذا الفنان الذي جعل من الخيال والكتابة الآلية منبعاً يمول رسوماته ، فقد بحث السرياليون بهذا الاتجاه عن مصدر جديد للتصور وخصوصاً تلك التي تشبه الحلم وذات المحتوى الاسطوري (مولر ١٩٨٨ ،ص١٢٩). ويعلق (ريد) الى ان فن (كلي) يملك رؤى لغة حدسية فيقول :" ان فن (كلي) ميتافيزيقي وهو يتطلب فلسفة للظواهر والحقيقة ، وهو ينكر كفاية المدركات العادية ، ان رؤية العين ذاتية متعسفة ، انها رؤية موجهه الى الخارج ، اما الداخل ، فهو عالم آخر اكثر روعة ولا بد من اكتشافه ... ان عين الفنان مركزة على قلمه .. والقلم يتحرك ، اما الخطوط فتغرق في الاحلام " (وادي ٢٠٠٧ ،ص٢٤).

وهذا يعني ان (كلي) لم يكن يملك سطوة (ماتيس) في خلق الاستجابة المباشرة ، كما انه لا يحطم المشاهد او يكتسحه ، لقد بدا (كلي) وكأنه اقل اقناعاً من الآخرين ، فأتجاه الفن ينبع من النظرة العابرة لعبة ، تغري المرء على القول :"انه لا يعدو ان يكون نزوة طائشة او ممارسات لا مغزى لها إطلاقاً ، بل تحاول ان تخرج المحسوس في الواقع دون التقيد بشيء" (مولر ١٩٨٨ ،ص١٣٧) ، وعلى مسار (ميرو) و(كلي) سوف يكون (اندرية ماسون) (١٨٩٦–١٩٨٧) الفنان الذي اتجه نحو الالهام المباشر لتجسيد فنه والوحي الفوري ، اللمسة فيها اسرع ما تكون لمسات الريشة ، ان (ماسون) حاول ان يطلق العنان لما يعتريه من هواجس لا يخطر بباله مطلقاً ان يتنكر للفن الحديث (مولر ١٩٨٨ ،ص١٢٦).

كان (ماسون) مرتبط بـ (الاستقصاء عن ذلك الكفاح الخالد بين الموت والحياة في ذواتنا ، وفي الاشياء عبر اللانهائية) (محمد ب ت ،ص٢٢٣).

فقد حاول كل من (ماسون) و(ميرو) تمثيل البساطة العالية بالاشكال ذات الملامح التجريدية ، وهذا قاد الفنانين الى سريالية تجريدية ،التي تضمنت صورية جديدة شاعرية ابتعدوا بها عن التكعيبية بعد ان تأثروا بها ، فلم تكن غاية

هذا الاتجاه السريالي التجريدي الوصول الى الفن اللاصوري (التجريدي) ، إذ احتفظت ، حتى في الحالات الاكثر تجريداً ، بالموضوع او ببعض ملامحه ، كما احتفظت بالتقابل اللاعقلاني للصور ، التي ترد سواء عن طريق التداعي الحر او عن طريق الاحلام (امهز ١٩٩٦ ،ص٢٧٩).

ان الاوتوماتيكية التي اعتمدها (ماسون) اخذت تشكل طابعاً يختلف عن اوتوماتيكية (ميرو) ذات غنائية هادئة (امهز ١٩٩٦ ،ص٢٨٢) . وبنفس الوقت اختلفت اوتوماتيكية (ماسون) عن اوتوماتيكية (بريتون) المنهجية حيث كانت الاولى اعتباطية ولا تعتمد على التفكير بل الايحاء افتعلها الحدس بمنطق لاعقلي اني واحياناً نابعة من (ميثولوجيا العقل الباطن) (الشوك ، ص٧٣).

بالاضافة الى ذلك ان توجه (ماسون) بهذا الاتجاه مكنه.من احتواء طاقة تحول بها ذلك فنه الى رمزية تعبيرية ذات طابع مسرحي (Pierre ، p10)

حيث يرى الباحثان اذا كان غموض المعنى الذي ينقصه الترابط بين الافكار والتنفيذ المفكك والمفاهيم المنفصلة بالرسم من هذا يتضح ان العمل المفسر كان على مستوى وهو ان (ماسون) ينقل اشكال وحركات وانظمة وتفاصيل غامضة تحتوي على نقوش بدون تنظيم مقصود .

فالابداع غير المقيد يعطي انطباع للتركيب الذي يتغير في نظر المشاهد ، يبين كل الاشياء المتتابعة الجديدة في مفاهيم مختلفة ، اقل ما يكون السلطة السريالية لعمل (ماسون) في بداية تعلمه واقباله على التصوير والادب الكلاسيكي وعلم الاساطير وولعه بهذه المواضيع قاده لمواضيح اكبر من مجزرات وبطولات (Leroy 2004,p70)

في حين كان (جاك هيرولد)[١٣] (١٩١٠–١٩٨٧) منذ اعماله الاولى ، يحاول ان يظهر الاستحواذية، موضوع الولادة والتفريغ والتجدر والانبثاق ، الذي يعكس عودة الفنان الى الحياة والرغبة ، حيث اظهرت اعماله ذا تشكيلات حلمية ، يمكن النظر اليها كدفتر يوميات لحياته الداخلية . فقد مارست السيريالية تأثيراً فيه ، دون ان تغير اصالة او فرادة وحيه فنمت عنده القدرة على الافتنان بالحلم والقدرة على كشف روابط بين نقاط الزمن الاكثر تباعداً والوجوه الاكثر تنافراً بين المشاهد الاكثر غرابة والقادرة على تحقيق رغبات متضاربة في آن واحد.

تكمن خصوصية (هيرولد) في اقتناعه بأن كل شيء يملك شحنة غرابة ولا حاجة الى ان نكون سرياليين . فمن خلال عمله بالرسم . لم يفكر (هيرولد) بما ستعينه اللوحة . اذ ينبثق المعنى وبتشكيل يتزامن مع انبثاق صورة عملة في اللوحة ، وهذا يعد دليلا على ان الفنان كان يرسم في حالة ارهاق كبير او حالة ما قبل النعاس وصل بها التشنج الذي طالب به (بريتون) بدلاً من الشغف، وهذا ما جعله يغوص داخل الاشياء انتهى (هيرولد) في احتواء لمعرفة كانت حدوسها سايكولوجية تهدف الى اكتشاف اسطورة العالم النباتي ، ومكنته الى التحول والتواصل مع عوالم اخرى ، (الحديقة الخيميائية) واقامة علاقة بين شيئين متضاربين ، من خلال اكتشاف العلاقة التي تربط القماش المخرم (dentelle) وزبد البحر ، وممارسة تقنية الصورة المطبوعة ، ليحصل على صورة عفوية ، اسهمت بتحرير مخيلة الفنان (www.almustaqbal.com) واذا ما انتقلنا الى (روبرتو ماتا)[١٤] (١٩١١ –) نجد ان هذا الفنان اقترب كثيراً من التصوير التجريدي (مولر ١٩٨٨ ،ص٢٥٠). حيث تحولت اللوحة عنده الى رموز اشبه بالسوائل او الجذور ، فباتت تختلف كلياً عن الصورية المرتبطة بالملامح الواقعية للاشياء المرئية في الاحلام لدى (مارغريت) و(دالي) و(شيريكو) . فأن (ماتا) يستنبط اشكالاً جديدة رمزية (تتخطى النشاط الحلمي) وتبقى على صلة بمصادرها الاكثر تخفياً في الحياة النفسية ، حيث يكون اللاشعور هو الباعث على صياغة الاشكال متخطيا طاقة الفنان الادراكية الموجودة بالعقل، فالمتأمل في لوحات (ماتا) وجود الكائنات الغريبة ، صيغت في اشكال آلية تشبه تحركاتها الاشارات الضوئية ، كأن الفنان اراد الى الانسان الذي بات اشبه بالآلة في هذا العالم الممكنن اللاانساني وهو اذ يتواصل

الى وعي اجتماعي ـ نفساني واضح ، فالفنان بهذه التجريدية سعى الى تحرير الانسان من أي طغيان ـ مؤمنا ان الثورة الشاعرية موازية للثورة الاقتصادية لانها تكشف للانسان واقعية تشحد وعيه وتبشر بالانسان الجديد والعالم الجديد الدفعة لانه يعي ذاته والعالم ، حتى اصبحت لوحات (ماتا) ، تصور الانسان من حيث واقع اجتماعي (امهز ١٩٩٦ ،ص٢٩٧-٢٩٨). نفساني (ويقدم عنه صورة نفسانية في ظل حرب مدمرة ومخاوف تهدده) .

اما (مارك شاغال) (١٨٨٧- ١٩٨٥) فقد عبر عن قلق عاطفي وشاعرية فنية تركزٍ على جوانب خفية ، في اعماق النفس ، والايجابية في الحياة ، معلناً ابتكار اشكال بلغة جديدة تصل احياناً الى التشويه والعبثية واستعارات شاعرية ، كان قد استعارها من حلمه الذي عمل على دعمه بمخيلة لايقوى العقل على تضمينها او احتواءها (امهز ١٩٩٦ ،ص٢٠٨).

ونتيجة وجود (شاغال) بين الحركات التعبيرية والتكعيبية ، فقد اخذت خيالاته التصويرية تعلن تصريحاًواضح المعالم يشهد بحرية مفروضة كان قد اكتشفها في ذلك التعبير. فلوحاته اخذت تعكس تصويراً (فنتازيا fantastic) خيالياً ، يخاطب اللاوعي ، ليعمد الفنان تضمين اعماله الشاعرية التي لاتخلو من الغرابة (كالوي ،ص٤٧). فأخذ اللون في لوحات (شاغال) يخدم فكرة الخيال والفنتازيا الذي يربط الحلم والخيال بغرائبية جاءت منافية للمنطق ، وقد تكون دلالات ايروتيكية بسبب الرومانسية (www.al3be.alafdal.net) . كما اخذت خيالات الفنان بأسقاط علاقات بين اشكال اللوحة ، هذه الاشكال احياناً قد تكون ذا حس ديني ، او احياناً نجدها تعود الى ذكريات الفنان التي تقترب من التقاليد الفنية لبلاده ، لتجتمع في النهاية وتكون تلك الصورة للاشكال التي مزجت الاسطورة بالواقع (امهز ١٩٩٦ ،ص٢٠٨).

وعليه وجد الباحثان ، ان (شاغال) اعطى الى رسوماته صورة اخذت تعكس عالمه الداخلي ، الذي حاول اسقاطه عبر قوى لاشعورية الذي لاتمت الواقع بتلك الصورة الحقيقية التي تحملها الاشياء والاشكال .

وتحت تأثير تراث الثقافة الافريقية وممارسة الطقوس الافريقية اعتمد (ويلفريد ولام)[١٥] (١٩٠٢ — ١٩٨٢) لنوع من الممارسات الروحية ، ليدعم جمالية لوحاته بأحكام بدائية ، ذا غطاء تكعيبي، رافضاً المحافظة الاكاديمية ، فلم يعمد (لام) على تسجيل الحقيقة التي توصل اليها التكعيبيون في بنائية الشكل (http://art sravel.blogspot.com) . وانما كانت اللاعقلانية وما وراء الطبيعة والسحر هي الارض الخصبة التي مثل بها معرفته في تنفيذ اداءه فكل ماقدمه (لام) كان يتواصل بمفهوم حقيقي بشكل روحاني ، والذي اسقطه عباره عن اشبه رموز في تخيله ، والتخيل هو اكثر عمومية عند السرياليين اقبالاً على الغريزة (p60,2004 Leroy)

فقد كانت الاحتفالات الافريقية هي منبع اسقاط لاشعوري عاشه الفنان ، انتهى بأشكال ميثولوجية ونباتية مستوحاة من العالم القديم (http://www.worth) . تخلق انطباعا خادعا للبصر ، وهو مافعله (دالي) لكنه لم يكن يتعمق اكثر بالعلاقة لخلط الصورة ، في حين نجده اظهر تبايناً مع رسوم (ماتا) في استخدامه الرموز التي كانت وكأنها اجسام تجريدية وهذا يعد مسوغاً على طريقته تجاه فكرة تجريدية بالمذهب التعبيري (Leroy p60,2004).

مؤشرات الإطار النظري

تبعاً لما تقدم في الإطار النظري ، يحدد البحث جملة مؤشرات وهي كلآتي :

١- مثلت الحركة السريالية غاية ماتصبو اليه الحداثة في الفن بمعارضتها للأساليب التقليدية في الفن وتحرير الرؤية من عوالق الواقع المرئي ورفض فكرة وجود إنساني ملزم بالإحتكام الى العقل وتصور العالم على غراره ، وهذا مابشر به (بودلير) بإستقبال الخيال الذي يعد الأثر الفني نتاجاً له وبما يغير المسار المعرفي للارادي واللاارادي .

٢- ان المغايرة الفنية لكل القيم والتقاليد ، قد حققتها تظرياً (العدمية) وتطبيقياً قد حققتها بقوة الدادائية عبر اختراقها التقنية وتقويض القيم الجمالية وتمجيد اللامعقول ، حتى وجدت السريالية ضالتها باللاشعور والقصدية الارادية للاارادي .

٣- كان من العوامل التي أثرت في نشأة السريالية وقبولها ، هو ردة الفعل تجاه الدمار الذي لحق بالعالم جراء الحرب العالمية الأولى وسقوط الأقنعة المثالية والعقلانية التي كانت توعد بالسعادة وتصوغ القوانين والأفكار والآيدلوجيات السياسية . وهذا ما عمق من المعارضة والنزوع نحو التمرد وقهر إرادة السلطة وايجاد ضالتها في اللاارادي كمقوض للعقلانية .

٤- تعد الرومانسية هي الحركة التي تركت بصماتها الأولى على السريالية ، بتوجهها المعرفي نحو الذات وتثوير طاقة الخيال والإلهام ، وصياغة موقفاً إنسانياً ثورياً معارضاً لعبودية السلطة وقهر الواقع وبفعل الخيال ماعمق فاعلية الجدل بين الارادي واللاارادي .

٥- كان التوجه نحو الذات بشطرها الخفي الذي دعت السريالية الى إظهاره ، في السمو بالعقل الباطن واللاشعور الى فوق الواقع ، عليه إستمد السريالي أراد (فرويد) منهجاً لاسيما بالإستعانة بالفن لخفض التوتر النفسي والتسامي علية ، وان يجد في اللاشعور والأحلام عوالم حقيقية وصادقة لمضمونه الإنساني وفسح المجال لحراكه المعرفي بين الارادي واللاارادي .

٦- لقد بات الوعي منشغلاً باللاوعي وإبتكار آليات للغور الى أقصى مدى أعماق الذات وتقويض سلطة العقل . فإعتمدت الكتابة الآلية والمخدرات للوصول الى تلقائية الهلوسة والهذيانات والخيال والتوهم وأحلام اليقظة كآليات لخفض الفعل الارادي .

٧- كان للتجربة العلمية ومنها العلوم النفسية التي أسست لنظرية فرويد والمنهج السريالي ، قد صدر عن عقل واعي وإرادة معرفية صرح بها فرويد ذاته ، ومن ثم إعتمد آليات إشتغال واعية سواء في التحليل النفسي او على السطح التصويري .

٨- بسبب أولوية الإهتمام بالبعد المعرفي للاشعور، أتاح للسريالي حرية البحث وتقصي عوالم اللاشعور، دون اي توصيف لإسلوب فني او تقنية ما، الأمر الذي جعل لكل فنان إسلوبه وأدائه مما جعل للارادي واللاارادي المفاهيمي قدرة الاشتغال في الفن .

٩- أصبح للسريالي هدفاً في التعاطي مع مافوق الواقع او الواقع الأسمى كمبرر معرفي وعملي لإنكار الواقع الظاهري والإجتماعي وتداعياته التي فرضت حالة من الفوضى والتشتت وإنعكاسها على الحالة النفسية التي أشاعت الخوف والقلق . وبالحصيلة فأن اللاشعور واللاارادي ... الخ أصبح هو الملاذ الآمن لتلك التداعيات .

١٠- سخر السريالي خزينه المعرفي الواعي واللاواعي في تكوين صور تظهر التناقض أكثر من التجانس والتأليف وأحالو مفردات الى مسوخ وغرائب .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

- مجتمع البحث :

بالنظر لسعة مجتمع البحث وغزارة النتاج الفني للسريالية لذا إعتمد الباحثان إطاراً لمجتمع البحث بلغ (٧٦) لوحة مرسومة .

- عينة البحث :

إختار الباحثان (٦) ست أعمال فنية عينة للبحث ، أختيرت بالطريقة القصدية .وقد تم الإختيار وفقاً للمسوغات الآتية : ملائمتها لموضوع البحث . إختلافها في الأساليب والتكنيك ، إختلاف الفنانين ، وشهرة العمل وإختلاف سنوات إنتاجها .

- أداة البحث :

تم إعتماد المؤشرات التي إنتهى عليها الإطار النظري لمحكات لتحليل عينة البحث .

- تحليل عينة البحث :

إنموذج (١)

إسم الفنان : بول كلي

إسم العمل : إمرأة في ثوب الفلاحيين

سنة الإنتاج : ١٩٤٠

القياس : ٤٨ × ٣٢ سم

العائدية : كونستموسيوم بيرن سويسرا

يصور هذا العمل هيئة بشرية مجردة ، يشير الفنان على أنها إمراة ، جسدت بفواصل من الخطوط السوداء وبعض المساحات اللونية الصفراء والحمراء التي تمثل ثوب المرأة، أما الوجه فثمة نقط وخطوط سوداء تباينت مع لون الوجه الأبيض.

أوجد (كلي) مقاربة بنائية ومعرفية بين التعبيرية التجريدية والسريالية من خلال إخضاع ذاته وأشكاله الى حالة من النكوص ترتد الى الإسلوب الطفولي العفوي العشوائي ، والإمتثال الى حالة من البديهية والطفولة اللاوعية التي لا تسمح للعقل من التحكم في إرادة الفنان ، وهذا ما جعله (كلي) يتسق مع الطروحات السريالية في تقصيها عن اللاشعور وعواله التي جسدها بهذه الكيفية.

لقد عرض علينا عنوان اللوحة (مرأة في ثوب الفلاحين) دون أن نرى اللوحة ، لكان تصورنا المنطقي الإرادي يدور حول إمرأة جميلة بثوب مزركش نفذ بإسلوب أكاديمي ، ولكن عملية تغييب الفعل الإرادي الواعي والمثول الى وعي طفولي في حده الأدنى يتاخم اللاوعي اللاإرادي ، حينها يكون هذا العمل مبرراً وواسعاً في مضمونه ودلالاته وقيمته الجمالية ، فبتتبع الخطوط السوداء نلمس العفوية المطلقة التي أنتجت الأنف والفم والعيون والشعر والملابس ، أشكال نفذت بسرعة تهرباً من اي فعل إرادي ، في ذات السياق تم ملئ المساحات بألوان قريبة لرغبة الطفل والفلاحيين ممثلة بالأحمر والأصفر وبعض درجاتهما وبعلاقات مثيرة متباينة ، فضلاً عن عشوائية تنفيذ المربع او المثلث ، وبالحصيلة فالتشكيل يتسق والذائقة الريفية للفلاحين ببدائيتها وعفويتها التي لا يلزم فيها التدبر العقلي .

نخلص مما تقدم ، ان الفنان قد تعاطى مع الفعل اللاإرادي المتخيل وممارسة اللعب الحر بالخطوط والألوان والعلاقات الشكلية ، للوصول الى أقصى مدى يستحضر فيه بدائية الطفل وفطريته التي منحت الشكل بعداً دلالياً دون قصد مسبق وفي غياب تام لأي معطى حسي يماثل الواقع أو يحدده في الزمان والمكان والماديين . الأمر الذي يجعل اللاإرادي يتفوق على الإرادي بما يتسق ومخيلة الأطفال .

إنموذج (٢)

إسم الفنان : خوان ميرو

إسم العمل : في حب مع مرأة

سنة الإنتاج : ١٩٤١

القياس : ٣٨ × ٤٦ سم

العائدية : معهد شيكاغو للفنون. الولايات المتحدة

يصور هذا الإنموذج مفردات شكلية مجردة متنوعة يزغر بها سطح اللوحة مكون من عيون ، أسماك ، طيور ، حيوانات وتكوينات من نقط وخطوط وكتل ... جميعها تناثرت على سطح مستو لارابط بينهما على صعيد المحتوى الشكلي او المضمون .

ان الحكم العقلي المنطقي لهذا العمل يجعلنا نقرر اننا إزاء فوضى وعبث يسيء الى الذائقة والنظام ، ولكن إرجاع العمل الى مصدريته السريالية التي إنطلق منها لاسيما الينبوع اللاشعوري المنفتح على عالم فسيح من العلاقات والصور التي لا تكاد وان نجد لها مايماثلها في العالم المادي ومقاييسه اللامكانية ، إزاء هذه المنطلقات يصبح للعمل نسقه ومنطقه الخفي المبرر الذي حرص الفنان ان يطلعنا عليه وان يعيرنا مخيلته الخصبة التي تصور عوالم لم نجرؤ على كشفها بوعينا المتداول وهذا مادعى (بريتون) الى القول (ان ميرو هو الأكثر سريالية في إستسلامه الكلي الى الآلية ، وهو مدهش في جمع ما لا يجمع والفصل ما لا يجسر أحد سواه على الفصل به) (دوبليس ١٩٨٣ ،ص٧٥).

تجسدت فعالية اللاشعور اللاإرادية في هذا العمل بنسف السياقات البنائية في التشكيل ، فالإشتغال تم على سطح أبيض ذو بعد واحد ، فالإسلوب تجريدي ولكنه ليس خالصاً من حيث ان فيه أشكال موضوعية مثل العيون ، وهو ليس حلمياً يمتلك سريرية الحلم ، بل ان أشكاله تتشيء في سياق نوع من الهذيانات التي تتكون آنياً دون تخطيط مسبق او قصدية واعية ، كما ان توزيع الأشكال جاء متناثراً فاقد للسيادة او مركزية اللوحة ، فالأشكال من أسماك وحيوانات تبدو وكأننا في قاع بحر تتكون الصور فيه آنياً وعشوائياً . أن صورة هذا العمل تعد بمثابة إستعارة من مخيلة الأطفال الحره التي تقمصها الفنان وعززها بتوافقات المنهج السريالي ، الأمر الذي جعله يشكل الأشكال قبل تشكلها ، أشكال هيولية لم تتحول الى صورة بعد .

مما تقدم ، فأن هذا العمل يمثل الغعل اللاإرادي بأقصى درجاته فبدت مفردات العمل تتشكل بطاقة آليه هذيانية فاقد لأي محتوى سردي سوى المعنى الخفي الباطني الذي لا ينتمي الى اي منطق عقلي .

إنموذج (٣)

إسم الفنان : سلفادور دالي

إسم العمل : إغواء القديس

سنة الإنتاج : ١٩٤٦

القياس : ١٠٣ × ٩٣ سم

العائدية: متحف دالي .فيغيراس . اسبانيا

يتناول هذا العمل حكاية القديس انطونيوس الذي يبدو على اليسار في جسد عاري وهو يرفع يديه وهو يمسك بالصليب ، وهو يقاوم إغواء الشياطين التي تمثلت بالحصان الهائج متبوع بخمسة من الفيلة لها سيقان العناكب ، ويبدو الفيل الذي يعقب الحصان وهو يحمل فوق ظهره كأس كبيرة يعلوه إمرأة عارية . اما الفيلة الأخرى فتحمل النساء ومنها من تحمل مسلة ومعبد . وثمة فيل أخر قادم من تحت الغيوم وهو يحمل برجاً طويلاً .

يختلف (دالي) عن غيره من الفنانين في إسلوبه الفني في التعاطي مع اللاشعور ، وهو إذ يغور بمخيلته الخصبة ، ينتج صور تصل في غرابتها الى حد الصدمة والدهشة ، فهي مزيج من أحلام وأحلام يقضة وهذيانات لا تنتمي بأي شكل من الأشكال الى العالم الموضوعي او محددات الزمان والمكان ، وان المتلقي إزاء أعماله يشعر بحالة من الإنفصال عن الواقع والولوج الى عالم من قبيل الأحلام المفعمة بالترميز والمعقدة في تفسيرها .

يتميز إسلوب (دالي) ومنه هذا العمل بآلية إشتغال يتسم بالدقة المتناهية في التفاصيل ، بما يماثل الإسلوب الكلاسيكي ويحمل قدرة الإرادة الواعية في تجسيم الأشكال والبحث فيها بعين فاحصة قصدية ، وهذا يتضح في كل جزئية من هذا العمل ، جسد القديس ، أشكال النساء ، الحيوانات ، الدير ، الغيوم ، الشخصيات المتناهية في الصغر ، أسفل الحيوانات ... كما يمكن ان نتقصى المنحى الإرادي من خلال الإمساك بسردية حكاية القديس أنطونيوس ، كذلك في الطاقة الرمزية للأشكال ، فجاء إغواء الشياطين رمزياً كما في الحصان الجامح الذي يرمز للقوة والمتعة ورغبات الجسد ، والفيلة التي تحمل كأس الرغبة الذي يعلوه المرأة العارية المفعمة بالرغبة الجنسية ، وفيلة أخرى تحمل السلة والدير كرمزين للأخلاق والدين ، فضلاً عن رمزية القديس العاري والصليب ملتو والجمجمة التي بين ساقيه إضافة الى القصدية في إستخدام الألوان والفضاء والملمس . الأمر الذي يجعل إسلوب (دالي) فاقد للعفوية والتلقائية الذي إمتاز به زملاءه.

نخلص مما تقدم . ان (دالي) كان يمثل الإرادة الواعية في الإسلوب والأداء والسردية والترميز وطرفة لمضامين إسطورية او تاريخية. ولكن هذا الطرح يصور في سياق صور حلمية في زمان ومكان مفترض .

إنموذج (٤)

إسم الفنان : فريدا كاهلو

إسم العمل : الغزال الصغير

سنة الإنتاج : ١٩٤٧

القياس : ٢٢,٥ × ٣٠ سم

العائدية : مجموعة خاصة

يصور هذا العمل شكل غزاله برأس إمرأة (رأس الفنانة) ، ويبدو جسد الغزالة مملوء بالسهام من كل جهاتها . وتحيط الغزالة غابة من الأشجار الضخمة تنتهي الى عمق من بحر وغيوم ، وثمة جزء من شجرة ساقط أسفل الغزالة .

يجسد هذا العمل المنهج السريالي واللاشعوري كمطلب معرفي يشيّد صور حلمية غرائبية فاقدة لأدنى صلة بالعلاقات الموضوعية للعالم المرئي ، فالمخيلة الحرة المشرعة على الحلم قادرة على إجراء تشكلات جديدة وإستنباط المعنى الأسطوري او الخرافي الذي شيّد بحكائية أوجدها الحلم المستمده من البنى المعرفية الكامنة فيه . ان هذه المعرفة الغائرة للاشعور تطلعنا على أشكال ومضامين تنفذ الى عمق الماضي وتمتد الى آفاق الحاضر والمستقبل منفلتة من محدودية الزمان القياسي الى زمن مطلق ، لذا تشكلت الصورة بخليط من الخلائق والأحداث والأمكنة التي لايوحدها إلا وعي مؤول حدسي قادر على فك الرموز وربط الأحداث في سياق العلاقات اللاموضوعية .

في الوقت الذي تستسلم فيه (كاهلو) للاشعور كمصدر لصورها ، إلا أنها إحتاجت طاقة الوعي للإمساك بسردية الصورة وتوحيد المعنى ذو المرجعيات التاريخية المتزج بالحاضر ، فالغزال والسهام والغابة مستمدة من الأدب الإسطوري والذي يذكر باللبوة الجريحة من الفن الرافديني ، اما الحاضر فتمثل بصورة الفنانة الذي ركّب وجهاً للغزال . كما ثمة فعل إرادي واعي جسدته الفنانة عبر الأداء الأكاديمي للأشكال بإعتماد التجسيم ومعالجات الضوء والظل والعلاقات اللونية المنسجمة والمتباينة التي أكسبت الصور جواً عاماً ، كذلك إستحضر الوعي والإرادة في الإمساك بالموضوع عبر منح الأشكال بعداً دلالياً يتطلب الوعي لتفسيره .

مما تقدم . فأن هذا العمل كانت له مرجعيته الحلمية المتخيلة والذي نفذ بفعل إرادي واعي تمثل بحكائيه التاريخية والمعنى الكامن خلفه وما إكتسب من أبعاد دلالية ، إضافة الى إرادة الأداء الأكاديمي في تجسيم الأشكال والإيغال في تفصيل أجزاءه .

إنموذج (٥)

إسم الفنان : مارك شاغال

إسم العمل : أبقار قرب فيتبسك

سنة الإنتاج : ١٩٦٦

القياس : ١١٦ × ٨٩ سم

العائدية : مجموعة خاصة

يصور هذا العمل أبقار عائمة في الفضاء ، تشغل البقرة الزرقاء مركز السيادة وبيدها آلة الكمان تعلوها بقرة حمراء تعزف بالكمان وعلى يسار المشاهد هيئة رجل يحمل باقة ورد وله وجهان أما أسفل اللوحة فيصور قرية ببيوتها الصغيرة فيما تشرق الشمس على القرية أسفل الصورة .

ينطلق (شاغال) من واقع حلمي محض فاقد لأي علاقة بالعالم المادي وإحكامات الوعي ، في هذا السياق فغالباً مايمزج صور الحلم بنوع من المزحة والدعابة وإثارة الغرابة والدهشة وهذا ما يجعل (شاغال) رائداً للسريالية لإشتغاله بعمق على طروحاتها بتحرير طاقة اللاوعي بهذه الهيئة من الصور . ويشيد (بريتون) بدور (شاغال) بقوله : (إن الفضل يعود لشاغال في إدخال المجاز والإستعارة بطريقة مظفرة).

سعى (شاغال) في هذا العمل على تأسيس علاقات تشكيلية جديدة تتلائم لصور العوالم المتخلية فشتت أنظمة الرؤية الواقعية المعهودة ، فالأشكال عرضت على سطح مستو في فضاء بضربات لونية عشوائية لاإرادية ، كذلك حركات وإتجاهات الحيوانات لاتكاد تستقر على أرض او ان تخضع للقانون الجاذبية بكسر قوانين الطبيعة مع معالجة الأشكال بطريقة بدائية يقترب من رسوم الكهوف . وغالباً ما يستعين بالألوان الساطعة والمتباينة بطريقة لا قصدية . بذات الطاقة اللاإرادية ، نجد المضمون الحلمي الذي نستخلص منه المعنى عبر المفارقات الغريبة ، الأبقار تعزف الموسيقى ، الشمس تسطع في الأرض ، الشخص بوجوه متعددة ، حجم البقرة الذي يفوق مساحة القرية . علاقات لايوحدها إلا اللاشعور ، صورة حلمية من منظور تشكيلي ، وكثيراً ماحبّب (شاغال) هذه المضامين فصور نفسه بأشكال حيوانات ، مطيعة بسيطة فيتقصى جوهر هذه الكائنات وربطها بموضوعات القصص الشعبية أو قيمية كأن تتسم الكائنات بالتواضع والحنين ، في نوع من إستبصار المعنى الكامن الذي يتلائم ونوازع الفنان .

نخلص مما تقدم ، ان هذا العمل يركز الى طاقة فعل لاإرادي تجسد بصور حلمية تشكلت فنياً بإسلوب يتسم بالبدائية والأداء العشوائي ، فضلاً الى المضمون الخفي الذي يرجع الى كوامن النفس في غياب لأي مضمون موضوعي او منطقي .

الفصل الرابع

- نتائج البحث :

في ضوء تحليل عينة البحث ، تم التوصل الى النتائج الآتية :

١- إختلفت مستويات ممارسة الإرادة حسب إسلوب الفنان ، لذا لا يوجد توصيف محدد لإسلوب وأداء في ممارسة الإرادة يمكن ان تطرحه السريالية على الرغم من المرجعية المعرفية للاشعور التي إشتغل عليها مجمل الفنانيين ، وهذا ما تبين في تنوع عينة البحث .

٢- إرتبط الإسلوب العفوي العشوائي البدائي الطفولي ... بحالة من اللاوعي وإقصاء الإرادة التي يمكن ان تتحكم في بناء الأشكال وأدائها ، كما في النماذج (١، ٢، ٥).

٣- تم الإستعانة بالإرادة وبقصدية واعية عبر الإسلوب والأداء الكلاسيكي والإيغال في التفاصيل الجزئية للأشكال في محاولة للإمساك بواقع الحلم كما ندركه ، ويعد (دالي) أكثر من مثل هذا الإسلوب .

٤- تداخل الفعل الإرادي عبر السردية الإمساك بالمضمون والمعنى الكامن من وراء الأشكال ، كما في تناول الموضوعات الإسطورية والدينية والحكايات الشعبية ، وهذا لا يفترض طرحها وفق العلاقات الموضوعية . وهذا ما تجلى في الأعمال (٣، ٤، ٥).

٥- تم ممارسة مستوى من الإرادة والوعي من خلال الإستعانة بالرموز ودلالات الأشكال لتكثيف التعبير عن أقصى مدى من التعبير عن ماهو كامن . كما في الأعمال (١، ٣، ٤، ٥).

٦- لا يكاد ينفك بعض الفنانيين من الممازجة بين الإرادي واللاإرادي ، لاسيما تلك الأعمال التي تعتمد العفوية والبدائية كإسلوب لاإرادي ، وفي ذات الوقت يحاول الإمساك بمضمون ما ومنح الأشكال بعداً دلالياً يتطلب قسطاً من الوعي الإرادي لتمثيله . كما في الأعمال (١، ٤، ٥).

٧- كان من جراء تفعيل وإثارة الوعي الإرادي واللاإرادي الى التلاعب التقني ، كالتقنيات المباشرة وغير المباشرة والرش والتنقيط وإستخدام خامات وسطوح مختلفة .

٨- مجمل اعمال الفنانين السرياليين يميلون في ادائهم الى تأكيد المضمون ولايميلون الى الشكلانية الخالصة ، بل جاءت الاشكال حاملة مضامين أما ان تكون واضحة المعنى كما في الأعمل (٣ ، ٤) ، او حاملة لمضامين زاخرة بالرموز كما في الأعمال (١ ، ٢ ، ٣) .

٩- خضعت اعمال الفنانين السرياليين وادائهم فيها، الى معرفية خاصة فعلت من حدس فوق عقلي تقصى اللاشعور ومخيلة حرة . في الوقت الذي توجهت فيه المعرفة نحو عالم اللاشعور، الا ان مستويات وصور تلك المعرفة تباينت ونتجت عنها ادائيات حرفت الاشكال جزئياً او كلياً او اعتماد اللعب الحر او المقيد ، ويمكن تلمس هذا التنوع المعرفي عبر عينة البحث.

- الإستنتاجات :

في ضوء نتائج البحث تم التوصل الى الإستنتاجات الآتية :

١- كان لابد من الوصول الى الفعل اللاإرادي فنياً ، من الإستعانة بالقدرة على الفعل الإرادي والوعي في تحديد المسارات الأمثل للوصول الى شكل ومضمون الصورة النهائية ، لاسيما وان الفنانين لم يعمدوا الى إستخدام المخدرات وما شابه لإماتت الوعي عن قصد .

٢- لا تكاد الإرادة التحكم في اي بعد قيمي او أخلاقي يمكن ان يمنع رؤية الفنان السريالي من إعتماد قدرته اللاإرادية وإباحة موضوعات مريبة كالموضوعات الجنسية .

٣- كان للفعلين الإرادي واللاإرادي أثرهما في الإشتغال على أساليب وتقنيات عدة والإنفتاح على كل المضامين التي يمكن قراءتها بمعانيها الظاهرة والمضمرة .

٤- ساعد الوعي الإرادي واللاإرادي على جعل صور الأحلام متاحة للتصوير والتشكيل وتمثيلها حسياً .

٥- أسفرت التجارب الفنية للسريالية ومن خلال الوعي الإرادي واللاإرادي من إيجاد مقاربات مع بعض المفاهيم النفسية مثل التسامي والإسقاط والتعويض ... ومن خلال تقويض الإرادة إمتثل الفنان لحالة من النكوص نحو الطفولي والبدائي وفطري ...

٦- جنح الفنان السريالي ومن خلال جهده الإرادي واللاإرادي الى روح المعارضة والإنتفاضة والتمرد على القيم السائدة والواقع المرير الذي أوصل الى الدمار والحروب .

٧- ترادف الفعل الإرادي واللاإرادي مع الملكات المعرفية من تفعيل للخيال والحدس واللعب الحر، والذي توافق مع توجهات الحداثة وطموحاتها في إخراج الفن من أطره التقليدية .

- التوصيات :

في ضوء ماتوصل إليه البحث من نتائج وإستنتاجات ، نوصي بالآتي :

١- عدم إغفال دور الملكات المعرفية عند تناول موضوعات الفن بجوانبها النظرية او العملية .

٢- الإستفادة من التجارب الثرية للتيار السريالي بما ينطوي عليه من تنوع في الأساليب والتقنيات ، يمكن ان تثري المواد العلمية .

- المقترحات :

إستكمالاً للفائدة العلمية ، يقترح الباحثان إجراء الدراسات الآتية :

١- تمثلات النزعة السريالية في الفنون القديمة .

٢- تمثلات النزعة السريالية في فن مابعد الحداثة .

المصادر

١. ادونيس : الصوفية والسريالية ، ط٢ ، دار الساقي ، بيروت ، ١٩٩٥
٢. امهز، محمود :_التيارات الفنية المعاصرة ،شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ،بيروت ،١٩٩٦
٣. برادبري ، مالكم : الحداثة : ترجمة : مؤيد حسين فوزي ، مركز الانماء الحضاري ، دار المحبة ، دمشق ، ٢٠٠٩
٤. برتليمي، جان: بحث في علم الجمال ، ت : انور عبد العزيز ونظمي لوقا ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر
٥. بريتون ، اندرية : بيانات السريالية ، ترجمة : صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والرشاد القومي، دمشق ، ١٩٧٨
٦. التكريتي، جميل نصيف : المذاهب الادبية، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠
٧. جارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ، ترجمة : حليم طوسون ، مراجعة : فؤاد حداد ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ب ت
٨. جوكي ، انظوان : الفنان السريالي ماكس ارنست صاغ عالماً غرائبياً تمتزج داخله الجمال العرب في غموض شعري ، صحيفة المستقبل ، ثقافة وفنون ، ٩ حزيران ، العدد/ ١٣٢٥
٩. الخطيب ، عبد الله :الادراك العقلي في الفنون التشكيلية، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٨٨
١٠. الخميسي، موسى : اللون والحركة في تجارب تشكيلية مختارة، ط١، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ٢٠٠٨
١١. دوبليس ، ايفون : السوريالية ، ت: هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨٣
١٢. الديدي ، عبد الفتاح : الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة ، دار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٩٦
١٣. ريد ، هربرت : معنى الفن، ت:سامي خشبة، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦
١٤. ريد، هربرت :الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت:لمعان البكري، ط١، بغداد، ١٩٨٩
١٥. زيناتي ، جورج (رئيس التحرير) : معن زيادة : الموسوعة الفلسفية العربية ، المجلد الاول ، دار الانماء العربي ، ١٩٨٦
١٦. السحار ، سعيد جودة وجمال قطب: اشهر الرسامين والموسيقين العالمين ، مكتبة مصر ، القاهره
١٧. الشوك، علي :الدادائية بين الامس واليوم، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، بيروت ، ب ت
١٨. صالح ، قاسم حسين : الابداع في الفن ، دار دجلة ، بغداد ، ٢٠١١
١٩. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٢
٢٠. طارق ، مراد :السيريالية وفن المستقبل، دار الراتب الجامعية، ٢٠٠٥
٢١. عبد العزيز، زينب :لعبة الفن الحديث، ط١، الزهراء للإعلام العربي – قسم النشر، القاهرة ، ١٩٩٥
٢٢. الغنام ، احمد طلعت ومحمود مزروعة : المعجم الوسيط ، دراسات في العقائد الاسلامية ، ط٣، دار المعارف ، القاهرة ، ب ت
٢٣. فاطمة علي: سلفادور دالي ، (سلسلة الفن العالمي) . ط١، دار اخبار اليوم ،القاهرة، ١٩٩٧
٢٤. فاولي ، لاوس : عصر السريالية ، ترجمة : خالدة سعيد ، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ، بيروت– نيويورك ، ١٩٦٧
٢٥. كاروج ، ميشيل : اندرية بريتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية ، ترجمة الياس بدوي، منوشرات وزارة الثقافة، دمشق ، ١٩٧٣
٢٦. كالوي ، جون : اصول الفن الحديث ، ت : لمعان البكري ، ثنيان للطباعة ، بغداد ، ب ت

٢٧. الكيه ، فردينان : فلسفة السريالية ، ترجمة: وجيع عمر ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨

٢٨. ماجد، علي مهدي :الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل، كلية التربية الفنية، ٢٠٠٣

٢٩. المبارك ، عدنان :الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد ، منشورات وزارة الاعلام العراقية ، ١٩٧٣

٣٠. محمد،حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ب.ت

٣١. مدكور ابراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، ١٩٧٩

٣٢. مسعود ، جبران : رائد الطلاب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٦٨

٣٣. مولر، جوزيف إميل :الفن في القرن العشرين، ت:مها فرح الخوري، ط١، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٨٨

٣٤. مولر، جوزيف اميل وفرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، ت:فخري خليل، مراجعة :جبرا ابراهيم جبرا، دار الحرية للطباعة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨

٣٥. نادر ، موريس : تاريخ السريالية ، ترجمة : نتيجة الحلاق ، مراجعة : عيش عصفور ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٢٩

٣٦. نادو ، موريس : تاريخ السريالية ، ترجمة : نتيجة الحلاق ، مراجعة : عيش عصفور ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٢٩

٣٧. نوبلر ، نوثان : حوار الرؤية ، مدخل تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ترجمة : فخري خليل ، مراجعة : جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية لدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٢

٣٨. نيومايير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٠

٣٩. وادي ، علي شناوة : السطح التصويري بين الفلسفة والإدراك والتهميش ، مطبعة الصادق ، الحلة، ٢٠٠٧

40. Fichner – Rathus , Lois : Understanding Art , Prentice Hell , Englewood Cliffs , New Jersay , 1992

41. Maddox , Conry : Dali , printed in Spain , 1981

42. Morga , Meredith : Art fandamen Tals Theory and practice, printed in the Unital States of America by u.n . c . B. Rown, pubilshe Sher , 2001

43. waldpery , Patrick: Surrealism , printed in Germany , 1978

44. Menaughton , neil : suggfssin politics , john Mrray , publishers ltd , Second Edition , 2001

45. jose , Pierre , surrealist painting (1919 – 1939) , printed in france

46. Hodge , A. N. : The History of Art ; Painting from Giotto to The present day , Foulsham ,London , 2008

47. Ala , Mak : surrealism , Abstract , Germany ,2001

48. Willard , bohn : Rise of Surrealism , state university of New york press , New york, 2002

49. waldberg , Patrick : surrealism, Germany , 1978

50. A.Butcher , phillip:Art fundamentals,ninth edition,puplished in Mc Graw-Hill Higher education Asivision of the McGraw-Hill compsnies-Ins,1221 Avenue of the Americas,Newyork, 2002

51. Fichner – Rathus , Lois : Understanding Art , Prentice Hell , Englewood Cliffs , New Jersay , 1992

52. waldberg , Patrick : surrealism, Germany , 1978
53. payne , Laura and Kelly & Dr Julia : Essentialy Histary of Art Queen Street House 14 Qeen Street Bath Ba1 the , uk,2002
54. Rathus,Lois fichner – Rathus : under stading Art , printed in the United states of America , 1992
55. :essential of history of art2002 ،parragon publishing ،Payne
56. ADAMS,Laurie schneider : Art across time , published by McGraw – Lill, an imprint of the Mc Graw , 2002
57. Leroy , cathrin kling sohr : surrealism , printed vo bild – kunst , bonn , 2004
58. http://www.alilhad.com
59. http://www.alkhaleej.ae/serices/rss.as
60. http://www.arab.ency.com
61. www.art net pavel tchelitchey
62. http://www.amayon.com/paul-delvaux/dp
63. http: \\ www aljawariss . net
64. www.sim plyartan line, net
65. http://en.wikipedia.org/wiki/federico-castellon
66. www.worldani.com
67. www.almustaqbal.com

هوامش البحث

١– النهلستية فلسفياً، تيار انكاري يقوم على مبدأ لاشيء صحيح او خطأ ولكن كل شيء مباح ، وان التعبير ليس سوى اتجاة شخصي لتقييم الواقع . واخلاقياً يؤمن ببطلان مبادئ (قوانين) الحياة . وتستخدم النهلستية بمعنى العدمية التي تنكر بأن كل التعابير هي مجرد مسميات لا تدل على واقع . فحتى الفظيلة مجرد كلمات لا تخضع لأي مبدأ . للمزيد ينظر :

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%86%D9%87%D9%84%D8%B3%D8%AA%D9%8A%D8%A9

٢– السادية : نسبة الى المركز (دي ساد) اديب فرنسي تتميز شخصيات رواياته بالاندفاع القهري الى تحقيق اللذة بتعذيب الاخرين . ينظر الخطيب ، عبد الله : الادراك العقلي في الفنون التشكيليلة ، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٨٨، ص٢٠٨.

٣– هي ثنائية متلازمة تخضع لأحكام العقل في ايجاده للدلائل والبراهين التي توصل الى الحقائق في حيزها العلمي والموضوعي . وهذه الثنائية سوف تكبح بالخضوع الى معرفية اللاشعور وتقويض العقل . (الباحثان)

٤– جورجيودي شيركو Gorgio De chirico (١٨٨٨– ١٩٧٨) : رسام ايطالي ، ولد في اليونان درس فن الرسم ، تركزت اعماله على التراث الفني الكلاسيكي ، وعلى الفلسفة الالمانية ، كان احد رواد الرسم الميتافيزيقي الذي رأى النور رسمياًعام (١٩١٥) بعدها عاد الى الاسلوب الكلاسيكي في الرسم ، باتت لوحات تحمل رموزاً سريالية ، صانعاً تماثيل من النحاس ناقلاً الاشكال الكلاسيكية على المعدن . ينظر : مراد ، طارق : السريالية وفن المستقبل ، دار الراتب الجامعية، ٢٠٠٥ ،ص٩٧ .

٥- ايف تانغي : yves Tangay (١٩٠٠ – ١٩٥٥) : رسام امريكي ولد في باريس وتوفي في الولايات المتحدة ، اكتشف الفن السريالي عام (١٩٢٢) بدأ يرسم عام (١٩٢٤) حتى شاهد لوحة للرسام (شيريكو) وقع تحت تأثير (ماكس ارنست) ارتبط بالرسامين السرياليين ولم ينفصل عنهم الا بعد اندلاع الحرب العالمية الثانية . ينظر : طارق ، مراد : السريالية و فن المستقبل ، دار الراتب الجامعية، ٢٠٠٥ ، ص٩٤ .

٦- رينيه ماغريت Rene Magritt (١٨٨٨ – ١٩٦٧) : هو رسام بلجيكي تعلم مبادئ الرسم في اكاديمية الفنون الجميلة في بروكسل ، ضمن اعماله في عدد من الرسامين البلجيكيين ، رسم وفق اسلوب المستقبلية التكعيبية قبل ان يطور اسلوباً خاصاً به الذي كان سريالياً في المضمون والمحتوى . للمزيد ينظر : طارق ، مراد : السريالية وفن المستقبل ، دار الراتب الجامعية، ٢٠٠٥ ، ص١٠١.

٧- بافل تشليتشيف pavel tchelitchev (١٨٩٨ – ١٩٥٧) : رسام سريالي ، ولد في روسيا ، نظمت اعماله في معرض الفنانين في المتحف المفتوح في الفن الحديث (١٩٣٠) عمل في العديد من الاوساط والاساليب ضمن ذلك التعبيرية الالمانية، والتكعيبية الفرنسية ، والسريالية الفرنسية ، درس التشريح والهندسة ، التي لعبت دورا كبيرا في تقديم اسلوبه بالرسم . ينظر : waldpery,partrik: surrealism, printed in Germany , 1978.p.107

٨- بول ديلفكس paul Delvaux (١٨٩٧ –) : رسام بلجيكي ولد في قرية صغيرة في بلجيكا ، لاب كان محامياً، درس اليونانية واللاتينية ، كما درس الموسيقى بتشجيع والدته . ينظر :

waldpery,partrik: surrealism , printed in Germany , 1978 P 106.

٩- فرادا كاهلو (١٩٠٧ – ١٩٥٤) Frida kahlo رسامه مكسيكية كانت شهادة ميلادها متزامنة مع بداية الثورة المكسيكية بدأت حياتها الفنية وانتهت في المكسيك في بيتها المعروف بالبيت الازرق اصيبت بشلل الاطفال وبعدها قطع ساقها نتيجة حادث سيارة وهذا الحادث كان له الاثر الكبير في لوحاتها التي رسمتها وهي راقدة بالفراش ، حتى احتفلت المكسيك بإعمالها كرمز من التقليد الوطني ، لتصويرها الشديد للتجربة والشكل الانساني ينظر الموقع على شبكة الانترنت : http://www. facebook./frida kahlo.

١٠- بالتازار بالتوس Balthazar Balthus (١٩٠٨ – ٢٠٠١) : رسام فرنسي ، ولد في باريس لوالد كان ناقداً فنياً وامه رسامة معروفة ومن خلال والديه تعرف بالرسامين ، بدأ يرسم وهو في سن السادسة عشر ، اظهرت لوحاته تأثير (بونارد) كان الرسام ينتقل من وسيلة رسم الى اخرى (قلم ، حبر، فحم) عرض له العديد من اللوحات في باريس ، لندن ، مارسيليا . ينظر: مراد ، طارق : السريالية وفن المستقبل ، دار الراتب الجامعية، ٢٠٠٥ ، ص٩٥ .

١١- هانس آرب Hans Arp (١٨٨٧–١٩٦٦) : نحات ورسام وشاعر (الماني – فرنسي) ولد في فرنسا ، اهم ممثلي الدادائية والسريالية في الفنون التشكيلية والادب ، اهتم بداية حياته بشعراء الرومانسية الالمانية ، ثم عمل بالاتصال بجمعية الفارس الازرق . ينظر الموقع على شبكة الانترنت : www.\\alelectron. net .

١٢- اوسكار دومينيغيز oscar Domingaus (١٩٠٦–١٩٥٣) : فنان سيريالي ، ولد في جزر الكناري، امتاز بنشاطات متعددة الاوجة . ينظر الموقع على شبكة الانترنت : www.almustaqbal.com

١٣٨ ـــــــ