العدد الثامن ـ السنة السابعة ـ ٢٠١١

مجلة فنون البصرة

مجلة فنية ثقافية محكمة

تصدر عن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة

رئيس التحرير

أ .د.عبد الكريم عبود عودة

سكرتير التحرير

أ.م.د.طارق عبد الكاظم العذاري

هيئة التحرير

أ.د. صباح احمد الشايع

أ.م.د.حسين علي البدري

أ.م.د.مجيد حميد الجبوري

الهيئة الاستشارية

أ.د. صلاح مهدي القصب

أ.د. سعيد جاسم الاسدي

أ.د. سامي علي

أ.د. حاجم شاني عودة

أ.د. فاخر محمد حسن

شروط النشر

١- هدف المجلة نشر الأبحاث العلمية الأصيلة ذات المستوى المتميز التي لم تنشر سابقاً في مواضيع الفنون الجميلة .

٢- تخضع البحوث المقدمة للتقويم من قبل اختصاصيين من داخل القطر وخارجه.

٣- تنشر الأبحاث باللغة العربية وعلى الباحث تقديم نسختين من النص الكامل للبحث مطبوعة على وجه واحد (A4) بالإضافة إلى نسخة على قرص حاسوب باستعمال (Word XP) يستعمل الخط (Simplified Arabic) باللغة العربية وبقياس (١٤) للخط وبقياس (١٦) للعناوين الرئيسية ويستخدم خط عريض اسود ويترك فراغ واحد بين الأسطر وفراغين بين الفقرات.

٤- على الباحث تقديم ملخصات باللغتين العربية والإنجليزية بحدود (١٥٠) كلمة لكل ملخص .

٥- يدفع الباحث مبلغ (٤٠٠٠٠) أربعين ألف دينار لتقويم ونشر البحث في المجلة .

٦- يخضع تسلسل المواد لاعتبارات فنية .

٧- تعنون جميع المراسلات والاستفسارات إلى العنوان :

(كلية الفنون الجميلة /جامعة البصرة – سكرتير مجلة فنون البصرة)

E-mail: kreem611@yahoo.com

الرقم الرمزي ISSN ـ ١٣٢٩٤١٧

في هذا الإصدار

- كلمة العدد		
- فاعلية التأويل في النظم السريالية	أ.م. جنان محمد احمد كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة	٤-٢٤
- الوظيفة (الابستمية - المعرفية) للدراماتورجيا بين شخصتها ودمجها بالمنجز الإبداعي	أ.م.د. يوسف رشيد جبر كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد	٢٥-٣٩
- الوجه الآخر للسينما الاستعمارية في الجزائر	الإستاذ جي قدور كلية الاداب واللغات والفنون - قسم الفنون الدرامية جامعة وهران - الجزائر	٤٠-٤٣
- المرجعيات الإخراجية لمسرح الصورة (أحزان مهرج السيرك أنموذجا)	م.د. حازم عبد المجيد / م.م. سهى طه سالم كلية الفنون الجميلة / كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة جامعة بغداد	٤٤-٦٤
- دراسة العمارة البصرية في العهد العثماني	أ.م.د. طالب جاسم محمد الغريب مركز دراسات البصرة - جامعة البصرة	٦٥-٧٧
- تحليل عناصر النص المسرحي الموجه للأطفال ٢٠٠٠ - ٢٠٠٨	م.د. محمد إسماعيل الطائي كلية الفنون الجميلة - جامعة الموصل	٧٨-٨٨
- التحول الدلالي للمفردة المسرحية في العرض المسرحي	م.م. نشأت مبارك صليوا / م.م. بشار عبد الغني الغراوي كلية الفنون الجميلة - جامعة الموصل	٨٩-١٠١
- دور حقي الشبلي في المسرح في ميسان	م.م. محمد كريم الساعدي جامعة ميسان - كلية التربية الأساسية	١٠٢-١٠٩
- قياس اتجاهات تدريسي وطلبة الجامعة نحو استخدام التقنيات التربوية في التعليم الجامعي _ بناء وتطبيق (بحث ميداني في مجال تكنولوجيا التعليم)	م.د. صلاح خليفة اللامي كلية التربية - جامعة البصرة	١١٠-١٢٩
- التذوق الجمالي	م.م. رسائل حسين عبد اللطيف كلية الآداب - جامعة البصرة	١٣٠-١٣٨
مسرحية العدد : موندراما - لا تنسَ فانا بليد		١٣٩ - ١٤٠
لوحة العدد		١٤١

** تصميم الغلاف

أ.م. محسن علي حسين

** تصميم ومونتاج فني

شذى مرسال محبوب

كلمة العدد

الأبحاث في الميدان

ميادين الحياة لا تنتهي ، والبحث فيها يستمر إلى الأبد ، حسب أهميتها وظهورها كعلاقة تدل على التجدد والايحاء والتأويل .
وعلى الرغم من تعالي بعض الباحثين على ميادين بحوثهم وتخصصاتهم فيها ، الا انها تبقى واحدة من المناهل الاساسية للتجارب ذات الخصوصية الانسانية والجمالية في تشكلاتها الاسلوبية والمنهجية .
ان خصوصية المشكلات الميدانية يمنحها جانب الاصالة والتفرد والتي تميزها عن سواها من الابحاث النظرية التي تنحو احيانا للتجريد والاجترار والسرقة والاخذ من الآخر دون وازع علمي او اخلاقي .
ان الابحاث الميدانية في الاختصاصات العلمية اخذت مداها في التشخيص والنتائج والمعالجات التي نفذت على ارض الواقع ، وشعر بها الافراد والمجتمعات ، واصبحت الحاجة لها كضرورة الحياة ونموها وعنوانا مفتوحا للاقتصاد والسياسة والصحة وادارة شؤون البلاد .
وصارت كبريات المؤسسات والشركات تكلف الباحثين وتحثهم على كتابة مواضيع تطور انتاجهم المادي في المعامل والمصانع وقنوات ارواء وغيرها من الاهداف التي تساهم في حل اختناقات ومشاكل المجتمع .
لكننا نلاحظ ان البحث الفني والجمالي عندنا لا يزال يرواح في منطقة البداية ، او بعدها بقليل ، وهذا مما يؤسف له ، وربما هذه المراوحة تعود لاسباب ذاتية في اغلبها ، ولعل من اول هذه الاسباب هي اشكالية العلاقة بين الباحث الجمالي ومعطيات الواقع ومستوى اشتغالاته فيه .
اذ يرى الباحث ان ما يحيطه غير جدير بالدراسة ، او ان دراسته تعد مغامرة غير مضمونة النتائج ، لانه اعتاد على نمط الابحاث الجاهزة في مادتها النظرية ومنهجها ومصادرها .
اننا نصبو الى بحث جمالي يتقدم البحث الحياتي لكن لا يقف حجر عثرة في طريق – نمو الثاني – من خلال الغموض والتعقيد والتسارع للاخذ بنظريات نضجت من مجتمع آخر في دروسه وعبره وتجاربه .
البحوث التي تنمي الحياة وتضاعف من قدرات الانسان على تحدي الصعاب ، والتي تشق طريق المغامرة المعرفية ، هي المعول عليها .
اما الابحاث والدراسات التي تناغم الدول والمستوى الآخر ليست في كل الاحوال تشكل اهمية في المجتمع المتخلف والذي تكثر فيه الأمية والفقر والذي تغلب عليه سلسلة من الارتدادات الاجتماعية كالطائفية ، والنعرات الشوفينية ، والجهل ، والطبقية المقيتة .
ان رؤيتنا الجمالية ، وابحاثنا تنصب اهميتها بقدر فاعليتها على تحريك الوسط الثقافي وتنمية حسه النقدي ازاء المشكلات التي يعيشها سواءا عن طرق الايحاء او الدفع المباشر .
اما اذا سارت الابحاث في وادي ومستوى اعلى او معقد او غامض ، فان الامر تفلت من ايادي الباحثين وتضيع حقائق كثيرة تغني روح الانسان والمواطن ، ويصبح عملنا شيء وبحثنا شيء آخر ، اما المتلقي فهو ضائع ومشتت بين اختلافات الرؤى والامزجة والانواق نأمل بنظريات وابحاث تتساوق مع ايماننا بالحياة التي نحياها ، ولا تخرج في نفس الوقت عن معايير الفن والجمال .

سكرتير التحرير

فاعلية التأويل في النظم السريالية

أ.م جنان محمد احمد
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

المقدمة

إن موضوع الفن باعتباره نتاجا إنسانيا ، غالبا ماكان يلتزم بعمليات تحليل مقننه تعتمد أسس ثابته لا تتجاوز الأفكار الخاصة بالمواضيع المقترحه من قبل الفنان والمرتبطة بالجانب الذاتي او الموضوعي، بالاعتماد على حياه الفنان ومحيطه الاجتماعي ، إلا إن اللوحه التشكيليه الحديثه مع ذلك التقنين قابله لتفسيرات شتى لا تفترض ان تعتمد على رأي فردي ثابت وسابق ، و هذه الأسباب كفيله بإيجاد طرق تحليل تكون بعيده عن الأطر التقليدية المرتبطه بالفنان ذاته والتركيز من جهه أخرى على العمل الفني ان الفن الحديث بشكل عام يتقبل الكثير من المفاهيم الجديده والقراءات التي لاتفترض تفسيرات تتقيد بمعتقدات الفنان وهذه الخصوصيه تمكن الناقد ان يكون قادرا على حمل مفاهيم جديده من خلال اقتراح قراءات اخرى للنتاجات الفنيه وهذا بطبيعه الحال يعتبر محاولـه للتوصل الى احداث تغيير في القراءه والتفسير من خلال التركيز على العمل الفني ذاته بعيدا عن ارتباطه بالفنان ذاته . وهو مادأبت عليه معظم المدارس النقديه الحديثه حيث ان البحث في اطار فن التأويل (الهرمينوطيقيا) يبحث في اخراج المعنى الخفي والعميق الذي تنطوي عليه الأعمال الفنيه والفن السريالي يعتبر ماده جيده للتأويل باعتبارها اعتمدت بالدرجه الأولى وبشكل اساسي على مجوعه علامات منتظمه في مركب تشكيلي متسق لذلك فأن مشكله البحث تتجلى في كيفيه فهم هذه العلامات المنتظمه وبالتالي على هذا الفهم ان يكشف عن جوانب العمل الفني السريالي من خلال اقترانه بعلاقه تأويليه باعتبار ان اللوحه السرياليه بنظمها المتعدده تعرض نصيات متنوعه فلسفيه ونفسيه في حدود مايتيحه الأستنطاق من امكانيات ان لهذا البعد النظري جزء من أهداف البحث الذي يقود الى أهداف اخرى تتطلب الكشف عن تنوع النظم في الفن السريالي وإحالتها الى قراءات اخرى جديده تعتمد على أسس فن التأويل استنادا الى مرتكزات نفسيه وفلسفيه وهي مؤسسات اعتمدها البحث تمثلت بالفلسفه الوجودية ونظريه التحليل النفسي لفرويد . ان البحث في هذه المؤسسات وربطها بالسرياليه يتطلب الخروج عن عمليه التحليل التقليديه القائمه على التفسيرات المرتبطه بالفنان ذاته وتصوراته التي دعته لهذا الإنجاز. واعتماد الهرمينوطيقيا (كفن للتأويل) يسهم في إعطاء تفسيرات جديده للعمل الفني من خلال التأكيد على إن هناك معنى خفي وراء المعنى السطحي الظاهر للعمل الفني وبالتالي عدم الأقتصار على قراءه واحده للوحه . ان البحث التطبيقي يؤسس افقا معرفيا في ضوء نظريه التأويل الفني وهي عند تطبيقها على الفنون التشكيليه تتطلب معرفه بنظم التأويل أولا ومن ثم النظم التشكيليه التي يراد تأسيس معنى اخر لها بفعل تغيير الزمان والمكان المحيط بالعمل الفني حين ظهوره . لذلك فأن المنهج المتبع يعتمد على تأويل اللوحه السرياليه انطلاقا من تقسيم نظمها الى النظام الواقعي والتجريدي للكشف عن مدى فعاليه التأويل لكل نظام باعتبار ارتباط كلا النظامين بمرتكزات رئيسيه واحده لذلك فأن فعل التأويل وتطبيقه على كلاهما يكشف عن مدى فاعليه هذه المرتكزات التي هي (علم النفس الفرويدي والفلسفه الوجوديه) ومدى تأثير كل مرتكز على تلك الأنظمه . تبنى البحث بعض المصطلحات ذات الفعاليه في اضافه مزيد من المفاهيم لما يطرحه فمصطلح التأويل يعني بشكل دقيق (تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل واعاده صياغة المفردات والتركيب من خلال التعليق على النص) وهو يرتبط بمعنى الهرمينوطيقيا من جانب عام الا ان الهرمينوطيقيا لها تخصص لأنها (تقال خصوصا على ماهو رمزي) ويعتبر بول ريكو إن التأويل الهرمينوطيقي هو : (فن تأويل النصوص التي تفصل عن

القارئ بفعل المسافة الجغرافيه والتاريخية والثقافيه وهذه المسافه يمكن تجاوزها بالقراءة المتعدده للنص والتي تؤدي إلى تأويل للمعنى متعدد الأبعاد) من هنا يمكن اعتبار التأويل في العمل الفني هو : تفسير العمل وبحث معناه الكامن خلف المعنى الظاهر وتأويل العمل الفني هو تفكيك المعنى المتداول له وإخراج المعنى المتعدد الأبعاد .

أما النظام : فهو (مايمثل مجموعه المكونات سويه مع العلاقات الرابطه لها لتشكيل وحده كليه). بذلك فان النظام المعني في هذه الدراسه يتمثل بمجموعه من الوحدات المتراكبه فيما بينها والمترابطه علائقيا فيما بينها بعلاقات تركيبيه داخل المركب الكلي لها مولده بذلك وحده للبناء الكلي اعتمادا على شروط وخصوصيه العمل الفني ضمن مستوى نظمي جديد ، ويمكن اعتباره : بأنه الناتج البنائي الكلي لشروط بنائيه تسوغ وجود الوحدات وتتحكم هذه الشروط في تعالقها .

أما الرمز الذي يعتبر من المسوغات الأساسيه للدراسه التأويليه فيصفه امبرتو ايكو ، بأنه نظام من الأستعارات المسترسله والذي يشير إلى أي وحده كانت من أي بنيه قابله للتحليل لذا فالرمز يمثل وحدات تبرز تماثلا في وجوه التناسب بين العمل الفني وخارجه بذلك يكون هو الصوره التي تربط بين الداخل والخارج .

مفهوم التأويل

التأويل عمليه تشير الى امكانيه الكائن البشري في الانتباه الى مايحيطه من مظاهر متعدده ومن ثم الكشف عن تفاصيل ماظهر منها ومعرفه ماخفي منها من خلال لجوئه الى عمليه تأويل تلك الظواهر لتصبح منسجمه مع معارفه الخلفيه ، " فالكائن البشري يعتقد في شيء انه أصل أو أول أو أساس ، وان هناك شيئا ثانويا أو فرعيا يمكن ان يرجع الى الأصل أو الأول " . وبذلك يسعى التأويل في الرجوع الى المصادر الأصلية والبدايات الأولى بقصد الحصول على فهم جديد ومتجدد لمعنى سابق ، بمعنى ان هناك فعل تفكيري يتوجه نحو الأشياء الجزئية القائمه في العالم نحو موضوع معين للوعي بحيث يكون لهذا الموضوع سمه للشيء الماثل أمام الذات ، وفعل التفكير هذا هو فعل قصدي ينتج بالتالي مضمونا وهذا المعنى الموضوعي للشيء الذي يتمخض عن وصف ذلك الشيء من خلال وصف المعنى الموضوعي الذي تحققه الذات الماثلة أمامه وبالتالي يتمخض عن وصف معنى الشيء أو الموضوع " . ان التأويل الوصفي هو (الوصف الظاهراتي) اذ ان (هيرش) يبين ان هناك وصف لمعنى شيء ما كأن يكون نص أو عمل فني ، لذا فأن تأويل الشيء هو فعل معرفته وما يوفره فعل المعرفة هذا من فهم ، فالتأويل يبدأ مع المؤول الذب يقوم بمحاوره الموضوع القابل للتأويل كأن يكون نصا ادبيا أو عملا فنيا وذلك بإعادة خلق الهوية الخاصة به أي المؤول " الذي يقوم بإعادة تفسير الأثر الفني اعتمادا على انطباعاته الذاتية " . لذلك فأن" المؤول عندما يحاور النص يعني انه يمتلك أفقا معرفيا ووعيا وفكرا مشكل من قبليات أو خلفيات تضم مجموعه من الأحكام والقناعات والمعلومات والتوقعات والتطلعات المسبقة " ، وبالتالي فأن الفهم يستدعي ان نعرف:

* هل هو مقابل للمعرفة أم انه حاله نفسيه أو عقليه مختلفة ؟

* وهل ان الفهم يستدعي التفسير والتأويل أو ان الفهم حاله سابقه للتفسير ؟

وحيث ان التأويل تطور من معناه الوصفي الظاهراتي الى التأويل الهرمينوطيقي ليتغير من الجانب الوصفي الذي يعني بقصد المؤلف ، الى التأويل الفني الذي يعتمد على ذاتيه العمل الفني فأن دراسة تأويليه للأعمال الفنيه تتطلب التأويل الهرمينوطيقي الذي يعني بالنص أو العمل الفني لذاته.

الهرمينوطيقيا

هي كلمه مرادفه لكل تأويل وهو مصطلح ذو تاريخ قديم " يضرب جذوره في التأويلات الرمزيه التي خضعت لها أشعار هوميروس في القرن السادس قبل الميلاد" ، وهي عند افلاطون : ان الشعراء يؤولون الآلهة مثلما يفعل الكهان الذين تتحدث على السنتهم .

وعند أرسطو : تؤول اللغه الأفكار مساهمه في تجسيدها

وقد ابتكر اليونانيون مايسمى بالقراءة الرمزية باعتبار ان هناك حقيقه عليا محتجبه ولكنها تشير الى نفسها تحت غطاء غير كامل ، وواجب القارئ الذي يقوم بالتأويل ان يكشف الغطاء عنها . يؤكد معظم الباحثين على النشأة الدينية للهرمينوطيقيا التي انطلقت من تطبيق فيلون اليهودي الأسكندراني الإغريقي القراءة الرمزيه على العهد القديم ، ثم انتقل الى المنظور المسيحي للعهد الجديد الذي جعل اكتمالا للوعود الرمزيه التي تضمنها العهد القديم . أن محاوله التأويل تعني ان تأويل الكتاب المقدس يعني الاعتقاد بوجود معنى خفي وراء المعنى السطحي الظاهر كما انها تعني ان الكتاب المقدس يمكن ان يقرأ ويؤول بهدف تعريف العلاقة بين العهد القديم والعهد الجديد ، أي انها هنا وحدت النصوص والآثار المتأخره بما هو حاضر الآن باعتبار ان كل النصوص ينبغي ان تحيلنا في النهايه الى الحقيقه الواحده التي تصورها حتى وان كانت تمثل النصوص ألمقدسه .

يؤكد سبينوزا : " ان بالإمكان تأويل الكتابات المقدسه ... وهذا يعني فك الحلقه الرمزيه والقول بأن النص المقدس ليس مغلقا على نفسه "

ان التحول في قراءه الأنجيل بشكل أكثر حريه أدى الى اتساع مفهوم الهرمينوطيقيا وانتقلت من مجال علم اللاهوت الى العلوم الأنسانيه ومجال الأدب والذي أتاح إمكانات غنيه تثري النص الإبداعي " فمنذ القرن التاسع عشر اصبحت الهرمينوطيقيا بصفه عامه نظريه التأويل التي تعني تكوين الإجراءات والمبادئ المستخدمه في الوصول الى معاني النصوص المكتوبه . ويشير غادامير إلى انه قام بترجمه كلمه هيرمينوطيقيا بفن التأويل تمييزا لها عن التأويل بمعنى باعتبار ان الأخيرة مشتقه من الكلمه الأغريقية المتضمنة على كلمه التي تحيل الى الفن او الاستعمال التقني للآليات ووسائل لغويه بقصد الكشف عن حقيقه شيء ما. وعليه فأن غادامير عمل على صياغه جديده للتأويل اللغوي لشلايرماخر ودلتاي الذي يعتمد على تأسيس المقاصد الأوليه للشخص المؤلف والتركيز على البعد النفسي البحت في القراءه ، فبعد ان كان الوصف الظاهراتي يعني بمضامين الخبره قام غادامير بتجاوز هذا التطور الكلاسيكي للتأويل الذي وصفه كل من شلايرماخر ودلتاي اللذان يعتبران ان هناك حقيقه ممكنه نستخلصها من فاعليه قرائتنا للنص ، حيث ترتبط علاقه وثيقه بين المؤول والنص يسميها غادامير (الحوار). وبالتالي فأن قصد المؤلف ومعنى النص يكفان عن التطابق في ذلك الخطاب . "وهذه العلاقة الحوارية بين المؤول والنص هي علاقه فهم وإدراك المعنى اللذين يمهدان لاكتشاف حقيقة ضمنيه يختزنها النص وهي إدراك القيم الدلاليه والمعرفيه والجماليه التي ينطوي عليها النص " . ان التأويل الظاهراتي "يشدد على فعل التوسط بين المؤول والمؤول فيكون التأويل هو اتخاذ مكن في المابين ، وبالتالي فان التاويل هو فعل ينتج فهما في حاله نجاحه وانتاجه يعني الوصول الى فهم للمؤول " ان الخطاب في حقيقه أمره نظام قوانين مكون من أشياء منطوقه ومكتوبه فهو يصنع من صلب عمليه التأمل .. لذلك فهو ليس سوى لعبه كتابه في ألمرحله الأولى ، ولعبه قراءه في ألمرحله الثانيه ، ولعبه تبادل في المرحله الثالثه . وفي المراحل الثلاث هذه تعتمد الكتابه على الرموز . يطبق ذلك على العمل الفني حيث يمكن اعتبار اللوحه هي الخطاب التشكيلي الذي يصل الى الآخر ، وهذه المراحل هي :

المرحلة الأولى // الحوار

من هنا يمكن الانطلاق لتأويل العمل الفني من خلال التأكيد على بعض الارتباطات التي يطرأ عليها التغيير أولها ارتباط موضوع العمل الفني بالمؤول نتيجة للموقف التحاوري بين المؤول والعمل الفني فيتداخل القصد الذاتي للمؤول ومعنى الخطاب / اللوحه ، بحيث ان فهم مايعنيه المؤول وما يعنيه الخطاب/ اللوحة أمرا واحدا . يكون هناك تداخل في الموقف الحواري بين الذاتيات المتفاعله وهنا يقوم التاويل " بنقل الآلية الحوارية بين الذوات"

المرحلة الثانية // المعنى

تختلف الاتجاهات النظريه والنقديه الحديثه حول موقف النظريه الأدبيه من المعنى حيث يرى أصحابها انه ينبغي " تحليل المعنى سواء المعنى الذي يتم توصيله الى القارئ

او المعنى الملازم لكلمات النص " . فالنص في علاقته مع المؤول يحدث تأثيرات كثيره على مستوى المعنى ربما لم تكن في حساب المؤلف ، بينما تسقط تأثيرات اخرى كان المؤلف قد عني فيها الكثير ، أي ان الفعل التأويلي بمقتضى التأويل الظاهراتي (الهرمينوطيقي) لايشغل نفسه بقصد المؤلف / الفنان ولاحتى بماهيه معينه تتمخض عن فعل المؤلف/ الفنان ، ومن الضروري الاعتماد على مايستنتجه المؤول من خلال علاقته بالعمل الفني وهذه العلاقه " ينتج فيها المعنى من خلال لغه جديده مختلفه "

المرحلة الثالثة // الفهم

تعني عمليه مشاركه تقوم على الحوار بين المتلقي وبين العمل الفني ويتحقق الفهم "باستخلاص الذات المعرفه عن موضوع العمل الفني ، من خلال الاهتمام بالموضوع تلجأ الذات الى التفسير الذي يتم إيصاله بواسطه اللغه" . هذا يعني ان الفهم يتشكل من أفقين هما المفسر والنص لذلك فأن طبيعه التفسير هنا لاتكون نهائيه او ثابته باعتبار ان الفهم بطبيعته تركيبي ." ان أفق المفسر يتغاير بتغاير التركيبات والتفسيرات . بهذا فأن امكانيه تعدد المعاني والتأويلات تكون متاحه مادام بالإمكان رؤيتها على انها تؤسس فهما فعالا للعمل الفني

السيمياء التأويلية

إن ما يحمله العمل الفني من دلالات متنوعه تتطلب التفسير جعلت من احد فروع المعرفه ان تتعامل مع العمل الفني ليسهل الكشف عن تلك الدلالات وهي السيموطيقيا والهرمينوطيقيا اللتان تتعاملان كل على حده مع المنتج الأبداعي من اجل تفسيره . ان فعل التأويل يتطلب سيمولوجيا هيرمينوطيقيه او (تأويليه) ، فالسيمياء (السيموطيقيا) بوصفها علم العلامات العام فأنها "تقدم منهجا من اجل اكتساب معرفه تدور حول البنى المؤسسه للنص". لأنها تسعى الى تعريف العلامات التي يبدعها البشر وتصنيفها وتحليلها . أما الهرمينوطيقيا بوصفها فنا للتأويل تتوجه نحو إنتاج الفهم بعد دخولها في الفعاليه التأويليه لإنتاج المعنى وكشفه . "أي انها تسعى الى كشف الطرق والوسائل التي تمكن من فهم العمل الفني لذا يمكن اعتبار ان السيموطيقيا والهرمينوطيقيا هما منهج يمكن ان نسلكه لقراءه العمل الفني (كنص) وعلاماته هناك ما يسميه بيرس بالسمطقه اللامتناهيه او السمطقه اللامحدوده وفقا لأمبرتو ايكو وكلاهما يأخذان معنى أحادي تتمثل بكونها سلسله لامتناهيه من علاقات العلامات وإنتاجها . السيمياء التأويلية يقدمها الفيلسوف الايطالي (كارلوشيني) كتتمه للهرمينوطيقيا والسيمياء وهي تقابل بين الاثنتين . فالسيمياء التأويليه تترجم الى عمليه الرمز او التمثيل بمعنى انها حركه تشترك فيها ثلاثه عناصر متحركه ... وعندما يعرف بيرس العلامه بأنها تمثيل لشيء ما لتوصيل بعض طاقاته الى شخص ما ، فأنه يعني ان هناك ثلاثه مكونات مترابطه هي : العلامة ، والشيء الذي تمثله هذه العلامه ، والعامل المفسر لها ، وهذا الأخير (العامل المفسر) تترجم بالمؤولة . ولكن ما هو موضوع العلامة ؟ وما هو مؤولها ؟ وماهو ماثول هذه العلامه ؟ وحسب تعريف بيرس للعلامه (أو الماثول) فأنه يعني بأنها شيء يعوض بالنسبه لشخص ما شيئا بأي صفه وبأيه طريقه انه يتوجه الى شخص ما أي يخلق في ذهن هذا الشخص علامه موازيه اوربما علامه تكثر تطورا هذه العلامه التي يخلقها اسمها مؤولا للعلامه الأولى وهذه العلامه تحل محل شيء ما ، موضوعها انها لا تحل محل هذا الموضوع تحت أي علامه كيفما كانت بل عبر الأحاله على فكره اطلقت عليها أحيانا عمليه الماثول

الاستعارة والرمز

يؤكد ريكو ان الخطوة الأولى لفهم الأستعاره تكمن في التخلي عن نظريه الاستبدال التي ترى ان الأستعاره قائمه على استبدال كلمه بأخرى مماثله لها ، لذلك فهو يصفها بأنها تمثل "فائض معنى ووظيفة انفتاح النص على عوالم وطرق جديده للوجود في العالم ... لذلك فهي لغة تتجه إلى المستقبل لتبشر بطريقه وجود لم يتح تجريبها " . إن العلاقه بين الدال والمدلول لها جانب تحفيزي يكمن في الدوافع اللاشعوريه والعمليات الأوليه (الأزاحه والتكثيف) التي تعضد الترابط الاعتباطي لدال معين بمدلول معين

ويعنى بالتكثيف : تعدد للمدلولات في دال معين . أما الأزاحه : فتتضمن عدولا نحو دال مجاور وهذا التجميع للمدلولات في دال معين يقدم على انه هو الأستعاره توصف الأستعارة بأنها آليه سيميائيه تتجلى في جميع انظمه العلامات وهي "الصور التي تعطى للكلمات دلالات ليست بدلالاتها الحقيقية" . لأنها لا يمكن ان تؤول حرفيا بل ينبغي تأويلها باعتبارها صوره "لأنها لاتقول الصدق أي لاتقول أبدا شيئا يمكن للمتلقي أن يقبله بكل اطمئنان على انه صادق ". ان عدم صدق الأستعاره يكمن في انها تنتج موقفا يشهد توسيعا في الدلاله " هناك تعدديه في المدلولات لكل دال " . وعمليه توليد الدلاله تُظهر حالات يجد فيها المؤول نفسه موجها عبر استعاره او أكثر نحو تأويل رمزي فهي على أساس ذلك يمكن ان تعني حديث عن الرمز والأنموذج والحلم والرغبه والهذيان والطقس والأسطوره والمثال والأيقونه .

ولابد لكل فعل لغوي من رمزيه والتي تتطلب كما الاستعارة تخليصها من اسر الفهم الحرفي ومن ضيق النظريه الوضعيه التي تحاصرها بتحويلها الى مجرد استعاره قائمه على المماثله ... فهي لاتعمل الا حين يتم تأويل بنيتها لذلك "تمتاز الأستعارات والرمز معا بتوتر دلالي يجعلها في حاله سباق مع ذاتها بين ماتضمره وما تصرح به ، بين ماضيها ومستقبلها فالصورة التي تفهم بحسب معناها الحرفي قد تعني شيئا لايشير الى عالم معتقداتنا الممكنة لذلك ينبغي البحث عن معنى آخر . ان العمل الفني يكتسب معاني رمزيه لأنه قابل لأن يؤول بصفه لانهائية فمضمونه يحمل الكثير من التأويلات الممكنه وبالتالي يكون مفتوحا الى تحولات متواصله من مؤول الى مؤول آخر دون ان يشير النص الى شرعيه احد التأويلين بصفه نهائيه ،"الرمز موجود ليوحي بأنه قد يقال شيء ولكن هذا الشيء لايقال بصفه نهائيه وإلا كف الرمز عن قوله ". ان ما يميز الرمز عن الأستعاره هي ان ألصيغه الرمزيه لاتعطل التماسك الدلالي كما انها لاتتعسف في استعمال سلطتها كما يحدث مع الأستعاره بل تتركنا احرارا بعد تأويل الأستعاره .

المغزى والإحالة

المغزى هو الدلاله المستحصله من المضمون الفعلي الذي ينقله الخطاب . أما الأحاله فهي المدلول الخارجي الذي يحيل عليه . وفي هاتين الحالتين " يعتبر الخطاب بوصفه بنيه منقسمه وذات وظيفتين هما وظيفه الهويه ووظيفه الإسناد " . فكل نص ينطوي ضمنا على قصد يحيله الى الخارج وما يقوم بربط المدلول الداخلي بالخارجي هو علم السيمياء وهنا يحدث الاتصال الذي يعتبر مشروعا لانفتاح الذات على العالم الخارجي وهكذا يتكون الفعل الاتصالي من عنصر معنوي يوجد في النص وعنصر يحيل الى الخارج من حيث هو تصور على مباشره الوجود في العالم بأي طريقه كانت . المغزى بنظام هيرش يحدد العلاقه بين المعنى وشخص او فكرة أو ظرف يمكن تصوره فهو بالتالي "يعني ربط معنى المؤلف بشيء خارجه فهو المعنى بالنسبه الى شيء ما وليس المعنى في ذلك الشيء . عند استخدام السيمياء للربط بين المغزى والأحاله فان هذا يعني ربط التكوين الداخلي بالقصد المتعالي ، فالعلامات تشير الى علامات اخرى في داخل النظام ومع الجمله تتوجه اللغه الى ماوراء ذاتها ، وهنا تعبر الأحاله عن الحركه التي تتعالى بها على ذاتها . "يقترن المغزى بوظيفه التحديد والوظيفه الأسناديه بالجمله بينما تربط الأحاله اللغه بالعالم .

عناصر القراءة التأويلية

هنالك مجموعه ضوابط يشترط توافرها في القراءه التأويليه بحيث تعمل على تأسيس هيكل القراءه التأويليه التي يمكن تطبيقها على اللغه والأدب والفن وهي :

المعرفة القبلية //

ان تأويل العمل الفني ينطلق في قراءته من معرفه قبليه به وتمثل هذه المعرفه أبجديات الإدراك الجمالي فالمعرفه الأوليه بالعمل الفني تنطلق من المعارف المسبقه للمؤول والذي يفترض انه يمتلك وعيا وفكرا مشكل من هذه القبليات التي تضم مجموعه من التطلعات المسبقه التي يتوقف عليها نجاح التأويل بأعتبار ان التأويل يتضمن بالضروره الرجوع الى دليل يكون مرتبطا "بمعرفه اوليه

بخصائص ذلك العمل الفني / اللوحه ، من خطوط والوان وشكل وتوظيف رمزي والأفكار " . وحسب غادامير فأن هذه القبليات "تشكل شرطا وجوديا لحصول الفهم وبالتالي فهي ضروريه للتأويل " . بذلك يمكن ان يمنح العمل الفني فهما يقود الى التأويل من خلال اثنان :

الأول : أفق النص / العمل الفني الذي أودع فيه ذاكرته الوجودية عن الماضي .

الثاني : أفق القارئ / المتلقي / المؤول الذي يريد فتحه على المستقبل .

ألمقصديه //

تمثل ألمقصديه عنصر آخر من العناصر التي تساعد على ضبط القراءه التأويليه وتوجهها وهي عنصر مكمل للعنصر السابق ويعني به قصد المؤلف وعلى الرغم مايدعيه بارت من موت المؤلف الا ان التأويل هنا لايلغي أعاده بناء القصد الأصلي للمؤلف " . يقول روبرت شولز: " لا يمكننا ان نتحدث عن تأويل محدد مالم نفترض سلفا قصدا للمؤلف يوجه ذلك التاويل " ولكن قصد المؤلف هنا يكون مرتهنا بجانب مهم فالمؤلف هنا لايُقصد به الذي ينطق نصا ويكتبه انما هو مبدأ لتجميع الخطابات وكأصل وحدة لدلالاتها وبؤره تماسكها ". ان النص هنا لايحتوي على أي عمليه من عمليات البنوه التي تسود العمل (كعلاقه العمل بالمؤلف من موقع ابوي) ، وعندما يعود المؤلف الى النص فأنه يعود اليه ضيفا لأن النص متعدد ومعانيه متعدده غير متمركزه ولا مطلقه ." فالنص يشارك في تكاثر إنتاج العلامه وحسب بيرس سيكون النص تركيبا من العلامات مع مؤولتها .

الحلقة التأويلية (الدائرة الهيرمينوطيقيه)

" هي أداه منهجيه تتناول الكل في علاقته بأجزائه كما تتناول الأجزاء في علاقتها بهذا الكل " اذ ان فهم المعنى المراد تأويله لايتم الا من خلال معرفتنا بالعمل باعتباره كلا والذي لايمكن فهمه الا بعد فهم أجزائه الصغرى المكتوبه له فالحلقه التأويليه التي توصل اليها دلتاي عند شرحه لنظريه التأويل تقول :" إننا كي نفهم أجزاء أي وحده لابد ان نتعامل مع هذه الأجزاء وعندنا حس مسبق بالمعنى الكلي ". ان سمات الدائرة الهرمينوطيقيه التي يصفها هيدغر تؤكد على الفعاليه التأويليه التي تنتج تكشف الحقيقه في فضاء الاختلاف ، ذلك الفضاء الذي ينتج عن علاقه الكائنات بالكينونه فهناك علاقه ثالوثيه : " ان الكائن هو مصدر الكائنات مادامت الكائنات تحصل على طبيعتها من الكينونه واخيرا فان كل من الكائنات والكينونه تحصل على هويتها من الكائن الذي يؤسسها او يفهمها في فعل تأويل ذاته " ولو تمت إحاله هذه الدائره الهرمينوطيقيه على العمل الفني لأصبح العمل هو اصل الفنان وان الفنان هو اصل العمل وان الفن هو اصل كلا من الفنان والعمل .

السريالية

ابتدأت السريالية كحركة أدبيه فلسفيه الجوهر اتخذها الشعر كوسيله لإثبات وجوده إزاء الوجود والأنسان والمجتمع . في عام ١٩٢٤ عند التوقيع على بيان السرياليه الأول بعد ان عثر اندريه بريتون وفيليب سوبو عام ١٩١٩ عليها ككلمه كان استخدمها ابولينير في وصف مسرحيته الساخره (انداء تريسياس) عام ١٩١٧ والتي اطلق عليها تعبير الدراما السرياليه حيث كان يطمح الى فنانين يشاطرونه سعيه في العثور على وسيله لتجاوز اليومي المألوف الى حاله عليا اسماها (فوق واقعيه) ." والسرياليه اسم يعني تلقائيه نفسيه خالصه يراد بها التعبير الشفوي او الكتابي او أي تعبير آخر عن عمليه الفكر الحقيقيه ويكون مايمليه الفكر حرا من أي سيطره عقليه ومستقلا عن أي انشغال جمالي او خلقي . هذا يعني من جانب ان العقل من وجهه نظر بريتون كان قادرا على بلوغ حاله من الانسجام يمتزج فيه كل ماهو متعارض في قوه واحده ومن واقع مطلق هو الواقع السريالي ، ان في ذلك تأكيد على عمل الفكر اللاشعوري بأعتبار انه " أكثر واقعيه من عمله العقلي ". لذلك فأن السريالية ترتكز على الاعتقاد بالواقع المتفوق لبعض أشكال الأفكار المتداعيه التي سبق وان كانت مهملة ، وكما اكدوا في بياناتهم " ان هذا يعني استغلالنا للقوى التي كنا نمتلكها في الماضي قبل ان تضعفها الحضارة

المادية ، تلك القوى التي لايملكها الآن سوى الأطفال والشعوب البدائيه والمجانين ". ان السرياليه عندما تلغي سيطره العقل فإنها بذلك تضمن اعترافها باللاوعي سواء المكشوف عنه بواسطه استغلال المصادفه او بالأرتباط الخلاق للصور اللاعقلانيه . كما انها من جانب آخر عندما تؤكد على الاستدراك الفني بالأستدلال عن أي انشغال جمالي ، بأعتبار ان السرياليه كانت قليله الاهتمام بالقيم الجمالية فبريتون يشجب علم الجمال (لأنه غير حيوي ومتبع للفصل بين العمل والحياة ويرفضه على أساس الفوارق التي تمنع البشر كلهم من النزوع نحو الشعر) هذه السرياليه التي دعى إليها بريتون من خلال بياناته تقوم على ازاحه عوامل السيطره التي يمارسها المنطق عليها لذلك (ابتعدت عن الانشغال الجمالي والخلقي الكامل الذي يمكن ان يقال عنه الجمال الواعي الانهماك الخلقي). ان السرياليه (لم تعد الفنان صانعا للأشكال بل صورته إنسانا ذا قدره على التجاوب مع الصدفه ومع البواعث الداخليه غير الواعيه ، لذا فهذا الفنان سيكون مرحبا بكل مايحدث تلقائيا) . ان هذه التلقائيه يصل اليها الفنان في عمله الفني بأزاله الواقعيه عن عمله اليومي ولأجل ذلك قام بالبحث عن تقنيات غالبا مايلجأ فيها الى المفاجاه بدفع الشيء الى التخلي عن معناه بالذات وذلك بأحاله توقعنا المعتاد لتفسير الشيء الى معنى اكثر غرابه وغموضا . شجع بريتون بعض الفنانين على العمل في اللوحه بالألتجاء الى الطارئ بالمصادفه وتتلخص هذه الفكرة في قيام الفنان بلطخ لطخه بلا سيطره واعيه ثم استثمار الإيحاءات المتضمنه في اللطخه . بذلك تكون اللوحه قابله للتأويل لخروجها عن الواقعيه المعتاده للأشياء ، وازاله الواقعيه لدى جميع السرياليين ليست إلا وسيله على مثال التمرد الذي يجعل بريتون يصرح (ماالذي يمنعني عن إدخال الفوضى على نظام الكلمات وبهذا قد أكون انتهكت حرمه الوجود الظاهري للأشياء) فهي اذن في نظرهم ثوره على المجتمع وأثاره الفوضى لتحرير الأنسانيه ، حيث سارع السرياليون بتطبيق ذلك التحرر المبالغ فيه عندما قال أراغون : (سوف نبذر بذور الفوضى في كل مكان) .

أن لجوء السرياليون الى هذه الطرق العديدة غير المألوفة كان رغبه في تحقيق الهروب التام من سلطان العقل الواعي الذي لايمكن ان يصل الفنان في ظله الى تلك المنطقه الغامضه من النفس البشريه ــ منطقه تلاقي وتوحد الأضداد ــ تلك المنطقه التي اعتقد السرياليون انها تحوي الحقيقه الخالصة للنفس البشريه والتي وصفها بريتون : (انها تحوي الحقيقه الخالصه للنفس البشريه) لقد كان ذلك هو الهدف المنشود للسرياليين والذي يعني بالجمع بين مجالين متباعدين في وحده مزدوجه أولها : مجال يتمثل بوحدة الإنسان مع نفسه ثم وحده الإنسان مع العالم . أما المجال الثاني فيتمثل بالتشديد على الطابع المنهجي والعلمي التجريبي . هنا يكمن التناقض بين التقليدي والموضوعي ، والغرض الرئيسي بين ملائمه البحث والتفكير الفلسفي تمييز بين العالم الخارجي وبين العالم الداخلي وعلى هذا الأساس يمكن تحديد مرتكزات السرياليه لكلا المجالين :

المجال الأول يتمثل في :

ــ الرغبه الفرديه (الصراع ضد العقل والمجتمع)

ــ اولويه العقل الباطن

ــ الثوريه وعداء الثقافه

المجال الثاني يتمثل في :

ــ الأعتقاد بالواقع المتفوق لبعض أشكال الأفكار المتداعيه

ــ القدره الخارقه للحلم

ــ الأعتقاد بعمل الفكر العفوي

بين المجال الأول والمجال الثاني تنوعت السرياليه بين تمثيل اللاوعي موضوعيا بحيث توظف الماده الفكريه اللاواعية بناءا على المفاهيم الفكريه الفلسفيه للوجود يمكن تسميتها بالسرياليه الخارجيه ، والتي تتبنى افكار الفلسفه الوجوديه ، واخرى تمثل الوعي الذاتي اعتمادا على كوامن النفس الداخليه وهي السرياليه الداخليه . بذلك هدفت السرياليه الى (التزام أساليب تعطيها منفذا لداخل الوعي وفرصه لمزج عناصره مع الصور الأكثر كشفا للوعي ، ومع العناصر الشكليه للأنواع المألوفه للفن) مستفيدة بذلك من التيارات الفنيه السابقه لها

كالتعبيريه في كشفها عن مكامن النفس الداخليه والواقعيه التي تعتمد ظاهر الأشياء ، والميتافيزيقيه التي ارتفعت بالخيال الى أوج مداه . لقد كان للميتافيزيقيا الدور الكبير في إمداد فناني السرياليه بخيالها الذي مارسه فناني الفنطازيا وهم مارك شاغال ورسوماته المستوحاة من الحلم اليومي (شكل ١) الى جورجيو دي شيريكو الذي تمثل لوحاته تلك الحاله من العزله القاهره والقلق الذي يعتبره كجزء من الحاله الأنسانيه (انظر الملحق)

في اتساق مع نظريه فرويد معتمدا على ذكريات سابقه محاولا في جميع اعماله اقتناص ذلك الحس النيتشوي الخاص بالهاجس والإدراك والإحساس بأن مظهر العالم السطحي الخارجي يخفي حقيقة أعمق (شكل ٢) ففي لوحاته تجاورات لاواقعيه واستعارات بصريه ينقل فيها الصور الى ماوراء المادي الملموس وبشكل تكون فيه هذه الصور قادره على فرض ذاتها بصوره غير متوقعه على الفضاء الصوري بمحاولة للتمييز بين الوهم والحقيقه (انظر الملحق)

وحتى هنري روسو الفنان البدائي بأجواته الفنطازيه التي كانت مفعمه بالخيال والواقع المُزاح (شكل ٣) . لقد أكد هؤلاء الفنانين على ذات الأهداف التي ارتكزت عليها السرياليه ، الحلم واللاعقلانية وهي ذات الوسائل المستمده من علم النفس الفرويدي والفلسفه الوجوديه .

(انظر الملحق)

السريالية والفرويدية

إن غاية السريالية هي كشف الفكر ذاته وإدهاشه من خلال الكشف عن الخطأ الذي يرتبط به السير الأعتيادي للفكر ، فالسرياليه (تستعمل طريقه جديده للتعبير بغيه الوصول الى طريقه جديده للمعرفه يكون غرضها (الأنا) المطلقه المستقله عن عادات الفكر المتغيره والمخلصه من التغيرات التي تفرضها عليها ضرورات الحياة الأجتماعيه والعاديه) . لذلك آمن السرياليون بحقيقه وجود قوى مجهوله تتحكم بالإنسان فأرادوا أن يؤثروا عليها من خلال السعي لاكتشافها وعرفوا ان الإنسان تتجاذبه قوتان تحركانه (القوه الأولى عقل متشامخ ، والقوه الثانيه عالم مجهول يشعر انه المحرك الحقيقي لجميع اعماله وافكاره وحياته يتجلى له اثناء النوم) وجاءت سلطه فرويد لتدعم هذه الأدعاءات وافكاره عن اللاوعي حيث قدم افضل تفسير للنفسيه الأنسانيه التي تخفي ثروات طائله في أعماق لايسودها وضوح العقل ، وهذا الجزء الذي لايلتزم بالمنطق والعقل الذي لم يسبق ان اهتم به الآخرون انما يشكل الأهميه الأعظم ، ومن خلال هذا الأكتشاف انهار الجدار الذي كان يفصل الحياة الخفيه عن الحياة الظاهرة ـ واللاوعي عن الوعي والحلم عن الفكر المنطقي . لذلك عد بريتون الفرويديه وعيا ثوريا للذات فكتب : (ان السرياليه قائمه على الأيمان بالحقيقه الساميه لأشكال معينه من الأقتران كانت مهمله حتى الآن بتلاعب الفكر الحر) ان هذا الأكتشاف الفكري للاشعور والذي يراه فرويد (المصدر الحقيقي للفن) كان هو الأهم لدى السرياليين (فاللاشعور هو مستودع الدوافع البدائيه وتقر الرغبات والحاجات الأنفعاليه المكبوته التي تظهر في عثرات اللسان والأخطاء الصغيره والهفوات واثناء بعض المظاهر الغامضه لسلوك الإنسان (فهو مستودع ذو قوه ميكانيكيه دافعه وليس مكان تلقي إليه الأفكار والذكريات غير الهامة) ان إصرار السرياليون على سبر خفايا العقل جعلهم يثقون بقدره العقل على إمداد نفسه بأسباب الحياة أمام حاله اللاتكون (كلما زادت قوى التحول سيكون هناك احتمال كبير في انتصار الرغبات) . اتبع السرياليون في بحثهم عن اللاشعور طريقتين رئيسيتين للتخلص من سيطره الشعور هما : التلقائيه والأحلام ، وهاتان الطريقتان مطابقتان لتكنيكات التحليل النفسي ، التداعي الحر وتحليل الأحلام بحيث يمكن تطبيقها كوسائل ممكنه للخلق الفني ، من هنا تتحدد الطبيعه العلميه للارتباط القائم بين التكنيكات الفرويديه والسرياليه .

التداعي الحر

كان تأكيد نظريه التحليل النفسي الفرويديه لما يسمى (التداعي الحر) والذي يقترح استخدام التداعي بين الأفكار والكلمات ويستحث احلام اليقظه بأعتبارها وسيله للخلق

الفني سبب لظهور مايسمى بالكتابه التلقائيه . او الكتابة الذاتية الحركة وهي طريقه تخلص الأنسان من منطقه الفكري بالتأكيد على سير حياته النفسيه بحيث تتجلى الوحده المترابطه بين العالم النفسي والعالم المادي ، هذه الطريقه التي تستخدم الكتابه الحره تتكرر بسرعه كبيره باعتبار ان بعض أشكال التداعي الحر (قد تمتلك واقعا أسمى من واقع التسلسل المنطقي او الانتباه) . هذه الكتابة الآلية التي قال عنها بريتون : (ضع نفسك في اشد الحالات السلبيه او الأيجابيه ، ثم اكتب بسرعه دون موضوع سبق لك التفكير فيه ... بسرعه كبيره لاتسمح لك بالحفظ ولابقراءه ماكتبت مره أخرى ... واستمر وضع نفسك تحت تصرف الهمس وإذا ماهدئك السكوت فضع حرفا أيا كان وافرضه جدلا بحيث يصبح الحرف الأول للكلمة التاليه) . هذه الطريقه تكشف عن عمليه الفكر الحقيقيه بمعزل عن سيطره يمارسها العقل وبعيدا عن كل المحصلات الجماليه والأخلاقيه السابقه (هي طريقه تقود الى ان يطرح العقل كل ماعنده) فهي من الوسائل التي يعتبرها السرياليون الأكثر مباشره لتحرير اللاشعور . بعد ان طبق بريتون هذا الأسلوب على المصابين بالأضطرابات العصبيه من مرضى الحرب العالميه الأولى أراد ان تطبق السرياليه هذا الأسلوب في التدفق ليمارسها الشعراء وفيما بعد أصبح الرسم الآلي يخضع لنفس القواعد لأنه لاحظ ان الصور المستنبطه بهذه الطريقه يكمن ان تمد الفنان بالمادة الخام .(كما ان الإنتاج الفني يكون قد خلق تصورا جماليا فوق العادة وصورا كثيره) وبخصوص الحرية التلقائية في التعبير الناتج عن ذلك التداعي الحر للأفكار وطبيعه الأشكال الناتجه والبعيده عن التفكير المسبق ، يقول خوان ميرو (حين ارسم لا ابدأ بتحديد ما ارسم ... انني ابدأ ارسم ومع الرسم تبدأ الصوره بتحديد نفسها او توحي بنفسها تحت فرشاتي ... الشكل قد يصبح علامه لأمرأه او طير ... المرحله الأولى تكون حره ولاشعوريه ... والمرحله الثانيه هي مرحله تجميع تتم بعناية) . وكذلك ماسون الذي اعتمد مبدأ التلقائيه عندما كان يترك يده هائمة على ورقه الرسم الى ان توحي له بخيال معين فيعمل من ثم على إنماء هذا الخيال . ان هذه الطريقه التلقائيه في استحضار الأشكال تقود الى السماح للعمل الفني بالأنطلاق دون ادراك مسبق ، بالاعتماد على العمليه شبه التلقائيه في اكتشاف قانون الصدفه الذي استهوى السرياليون ، لذلك كان تأكيد بريتون على هذه الضروره باقتراحه (وجود اتصال موروث بين الصدفه او مايسمى ــ الآليه ــ وبين الوحده الأبقاعيه) وهذه الصدفه يفترض بموجبها هربرت ريد قانونا يتطابق مع القوانين الجماليه .

تحليل الأحلام

أكد فرويد على ضرورة التوازن الديناميكي بين الشعور وماقبل الشعور واللاشعور كضرورة لتأمين سلامه العقل ، إلا ان بريتون أهمل ماقبل الشعور وحدد نظريته بفكرة اللاشعور ، هذه الفكرة التي ربطها فرويد بشكل مباشر بنظريه الأحلام وهي نظريه تعد الركيزة الكبيره في التحليل النفسي (ان تأويل الأحلام هو الطريقه الكبرى التي تؤدي الى معرفه اللاشعور في الحياة النفسيه) فخلال الحلم تتمكن محتويات اللاشعور من ان تظهر الى الذات والشعور ، اعتبر السرياليون ان الأحلام عباره عن مواهب اسطوريه تتضح في الليل . لذلك اقترح بريتون من اجل تحقيق هدفه السريالي تطبق نظريه فرويد في الأحلام لأنه آمن بأن الحلم حاله متساميه لها حقيقتها الموضوعيه الخاصه في الكشف المنهجي للاوعي . بريتون يؤمن ان الحلم والحقيقه حالتين متناقضتين في الظاهر ولكن يمكن التوصل الى حقيقه مطلقه او عليا من خلال الوحده بين الحلم والواقع . لأن من الخطأ ان توضع حاله اليقظه لتعارض حاله الحلم . ان للأحلام دورها في التحليل ولها محتواها الظاهري الذي يكون رمزا لمحتوى آخر باطن هو الرغبات اللاشعورية التي لايمكن التنكر لها ولكن التعبير عن طرحه يصادق رقابه في شكل النواهي والزواجر المستديمه ومن ثم يقتضي ان تمر هذه الرغبات في أشكال رمزيه إذا أريد لها ان تتحقق .

من هنا تعتبر الأحلام ذات طبيعه رمزيه / استعاريه / مجازيه . وان تكون الأحلام ذات طبيعه استعاريه فأنها تعني حسب مفهوم التأويل ليس على الأستبدال وانما

تؤدي عند استخدامها في العمل الفني وظيفه انفتاح هذا العمل على عوالم جديده وطرق لم يسبق الخوض في أدائها وبالتالي فأن الأحلام عندما تتبنى وظيفه الأستعاره تصبح لغه تتجه للكشف عن وجود آخر لم يسبق تجربه حقائقه المتخفيه . وحيث ان الأستعاره بوصفها آليه سيميائيه تتوضح بشكل مباشر في نظم علاماتيه فأن الأحلام عندما تستخدم وظيفه الأستعاره تصبح قادره على إعطاء الأشياء الممثله دلالات ليست بدلالاتها الحقيقيه وعند ذلك فأن فعل التأويل بالنسبه للعمل الفني المتضمن لصفات الحلم لايؤول حرفيا بل يؤول بأعتباره صوره تنتج تعدديه في الدلالات وتوليد الدلالات تجعل من المؤول متوجها لاستعارات متعددة لتأويلات رمزيه وبذلك فأن العمل الذي يتبنى خاصيه الحلم يتطلب تخليصه من اسر الفهم الحرفي فاللوحه التي تفهم وتفسر وفقا لمعناها الحرفي قد تعني شيئا لايشير الى حقيقه العالم الداخلي الآخر . (ان مبدأ الرمزيه في تفسير الأحلام قانون عام شامل يرى في الرمز انه من خواص التفكير اللاشعوري) بمعنى ان هذه الرموز تكمن في مخابئ ما وراء المألوف دون ان تستلفت النظر اليها . لقد حاول الرسامون التركيز على تلك العوالم المليئه بالدهشه غير المتناهيه لتصوير عالم الأحلام الذي يضيف للأشياء الواقعيه درجه عاليه من الخيال .

ما فوق الواقع

بعد ان أخذ السرياليون بالتركيز في الكتابه الذاتيه والأحلام توصلوا الى مجالات يكون فيها الخيال معطاءا الى درجه كبيره ، كان ذلك احياءا لعمليه التوازن بين العقل والخيال ، بين الوعي واللاوعي . ان عالم ما فوق الواقع هو العالم الذي يعطيه بريتون في البيان (الواقعيه المطلقه) (على قدر مايبدو له ان هذا العالم يعمل في تركيب العالم المرئي والعالم المتخيل) وهاتين الحالتين المتناقضتين في الظاهر هما الحلم والواقع اللذان يرتدان الى نوع من الواقع المطلق او السريالي . كتب بريتون في ذلك يقول: (ان السرياليه قائمه على الأيمان بالحقيقه الساميه لأشكال معينه من الأقتران كانت مهمله حتى الآن بسطوه الأحلام بتلاعب الفكر الحر) من خلال الخيال سعى السرياليون للتركيز على مايتخيلونه من أشياء محيطه بهم ويرفعوا عنها صفه الواقعيه ليؤكدوا ان تلك الأشياء كلما كانت واقعيه اصبحت تناقض نفسها .

السرياليه والفلسفة الوجودية

تعد فتره مابين الحربين مرحله فكريه خصبه ساعدت على تطور الوعي الثقافي خصوصا في مجال الرسم وقد اتطبع تطور الأحساس العام بالحياة في فلسفه العصر آنذاك والتي أرادت تجديد الفلسفات السائده التي نشأت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . ارتبطت السرياليه بشكل مباشر بالفلسفه الوجوديه ، وحيث ان السرياليه كمذهب كانت تريد نمطا جديدا للحياة ، وانسان محرر الى درجه كافيه من الظروف الأجتماعيه ، فأن جماعه الفنانين كان عليهم ان يسلكوا سلوكا معينا يتخلصون الى درجه ما من الضروريات الأجتماعيه ، يتلاشى فيها العقل والمنطق واللياقات الأجتماعيه لصالح غير المألوف والمفاجأه . كل ذلك من اجل فعاليه ثوريه في الفكر تطرح القيم كلها لتسمح بتغيير الحياة ، وماكان بنظرهم هو إلغاء القيود والعيش في عوالم الطفوله والحريه والخيال والجنون ، تلك العوالم البعيده عن كل قيد ، التي يحاول الفنان الوصول اليها بفعل الحريه التي يمنحها لنفسه . فالسرياليه لا تستعمل القول الفعلي الا من اجل نفيه باتخاذ عكس القوانين المشكله له ، ولاتنتج مطلقا عن نظام من المعقولات وهذه التجربه السرياليه تتشابه مع تجربه كيركجارد الذي (اكتشف الذاتيه بتمرده على المنظومه وبرفظه ان يكون احد أجزائها وإحدى لحظاتها) فالوجود لدى كيركجارد يجب ان يعاش ولايعبر عنه ، وفلسفته ليست بحثا في الوجود بقدر ماهي بحث في الفرد الموجود ، إذا كان لابد لهذا الموجود ان يكون موضوعا للتفكير فينبغي لهذا التفكير ان يرجع الى التجارب المفرده ... ويستمد منها حقيقه الوجود . لأن الحقيقه تتواجد في ذلك التفرد الذي يستمد منه حقيقه الوجود باعتبار ان الفكر الحقيقي ماهو معاش فعلا . تقترح السرياليه قبل كل توسع وقبل كل تأصل فيها الأمل

بالوجود وتضع الوجود في نوع مما وراء الحياة الطبيعيه ، والموجود البشري لايمكن تصوره كذاتيه مغلقه على نفسها لأن السرياليون يتصورون ان هذا الموجود موجه نحو عالم خارجي . يقول هيدغر: (ان أول مقوم من مقومات الكينونه البشريه هو – الوجود في العالم – فالعلاقه بين الأنسان والعالم ...انما هي علاقه وجوديه قوامها الشعور بالأهتمام وليست مجرد علاقه بين موجودين كائنين في المكان) ولأن الوجود يشير الى الطريقه الأنسانيه في الكينونه فأن الفلسفه الوجوديه تعتبر (ألإنسان وحده الذي يملك ذلك الضرب الخاص من الوجود) ولكن الأنسان لايمكن ان يكون وجوده مشروعا الا اذا كان وعيه حرا بشكل مطلق وبذلك تكون الحريه بنظر سارتر هي خاصيه تميز الأنسان وهي صميم وجوده ، الا ان تحقيق حريته يتطلب من الأنسان ان ينتزع نفسه من الماضي والبيئه التي يحيا فيها بكل مقوماتها من آداب وتقاليد وعقائد وأديان وفلسفات والتزامات لكي يحدد موقفه من الحاضر ، وهو (عندما يكون قد حقق ذاتيته فقد حقق حريته التامه المطلقه التي هي أساس الفلسفة الوجوديه) . لاحظ السرياليون التشابه بين الإبداع الفني ومظاهر القلق النفسي رغم انهم ليسوا أول من لاحظ ذلك ولكن الفلسفه الوجوديه كانت تعتبر القلق جزءا من فلسفتها فالقلق يكشف للإنسان حريته كما يؤكد سارتر مع هيدغر (القلق هو كيفيه وجود الحريه بأعتبارها شعورا بالوجود) فالأنسان الحر هو الذي ينفصل عن الوجود ويصبح (أنا) في القلق الذي يدعوه الى ان ينتزع نفسه من الماضي والحاضر ومن هنا يتولد القلق الذي هو الشعور بالانعزال لأن عصر هذا الأنسان هو عصر القلق اصلا ، العصر الذي ولد وسائل الدمار والتي انشأها العلم الحديث وويلات الحربين العالميتين مما أدى بالإنسان لأن يواجه القلق وبشاعة وجوده ، ولكنه في الوقت ذاته يكون القلق مساعدا في توليد التفكير في المستقبل والإحساس بالمسؤوليه . (ان السرياليه تسعى الى حذف الواقع الأصيل من إمبراطوريه المعرفة العقليه والمنطق) وبذلك تلتقي السرياليه مع الفلسفات الميتافيزيقيه التي تسعى الى خلع الصفه الواقعيه عن العالم وبنيته المنطقيه . يرى (برادلي) ان الميتافيزيقيا هي (محاولته لمعرفه الحقيقه في مقابل الظاهر او دراسه المبادئ الأولى او الحقائق القصوى) مما يعني العمل على فهم الكون بما هو كل لاعلى نحو أجزاء متفرده ، وماقاله برادلي يتفق مع التأملات الميتافيزيقيه التي قامت عليها فلسفه مارسيل والتي تستند الى الوعي الأولي – السابق لكل معرفه – ان هذا الوعي الذي يسبق كل معرفه يعتمده ميرلو بونتي الذي يرى (ان الإدراك الحسي يعني عوده الى الأشياء ورجوع الى المعرفه الأوليه السابقه على كل معرفه علميه)

إزاحه الواقع / بين الواقعي والمتخيل

السرياليه كثوره تؤمن بأن الواقع المباشر لايمكن ان يغير أي شيء في النظام الظاهري للأشياء ، انما يهدف الى خلق حركه في الأذهان تهدف الى الجوهر الباطني) وهذا الجوهر الباطني في حاله تحرره يحمل كم هائل من الثروات الباطنيه المتمثله في مجموعه هائله من التشكيلات الفنيه التي لاتعرف الحدود .باعتبار ان الشيء (هو مجموعه صفات مرتبطه بعضها ببعض بعلاقات ثابته وهي قوانين حقيقيه) تحاول السرياليه ازاحه صفه الواقع عن كل العالم ، وذلك بإلغاء العلاقات المنطقيه التي تجمع بين الأشياء وفي داخل هذه الأشياء ، فالفنان السريالي يقوم بإسقاط الأهميه اسقاطا تاما عن الواقعيه بذلك يتحول ماهو واقع الى خيالي بتأكيدهم مسؤوليه الأنسان تجاه المعاني التي تتضمنها الأشياء . (ان أزاحه الواقعية هي ثمره تجربه لدى السرياليين ولا تستعمل القول الفعلي الا من اجل نفيه باتخاذ عكس القوانين المشكله له ، وهي لاتنتج عن نظام من المعقولات) لأن الوعي لا يمارس وظيفة التخيل بطريقه اعتباطية فظهور المتخيل هنا يكون مشروطا بالموقف الخاص للوعي داخل العالم فما هو واقعي مدرك / لون / نغم / .. الخ هو الذي يدعو الوعي الى تخيل اللاواقعي دون أي مساس لتلقائيه الوعي . ولأن الخيال مثل مايدعو سارتر بأنه حريه فانه يربط بين الوعي كونه قادرا على تحقيق حريته بتجاوز الواقع . ومهمه المخيله كما يقول سارتر هي في رفض

الإدراك الحسي لذلك فأن عمليه الربط هذه تنحصر في رفض الأدراك الحسي فالوعي هنا لايمارس وظيفه التخيل بطريقه اعتباطية بل يظل ظهور المتخيل مشروطا بالموقف الخاص للوعي داخل العالم . ان الخيال لدى الفنان السريالي في كون الموضوع غالبا ماينتج صوره فنيه متخيله ذات بناء لاعقلي الا ان هذا الموضوع يكون له واقعيته في صميم الماضي الذي ينحصر في الذاكرة وبذلك فأن الموضوع المتخيل يزيح الواقع الذي يتمتع به موضوع الذاكره

قراءه العمل الفني تأويلا

يقول هيدغر(ان كل عمل فني يفتح عالما على طريقته ولكن هذا العمل يمضي في الحين الى صورته الباقيه الكامله ليستقر فيها) فالعمل الفني عند تأويله يكون منغلقا على ذاته حالما يكشف فيه العالم يختفي مره اخرى في كثافه وجود ذلك العمل ، هناك إذن فعل يظهر ويختفي وما ينتج عن هذا الظهور او الاختفاء هو الحقيقه التي تحدث في العمل بوصفها عملا فنيا، انها (إظهار موجود لم يكن موجودا من قبل ولن يكون له وجود مره اخرى) كل ذلك يعتبر منطلقات موجوديه في العمل الفني وبناءا على الظاهره التأويليه لفهم الذات فأن هناك ا أشكالا وجوديه ليس من الممكن ملاحظه وجودها ببساطه وهي شيئيه الأشياء ، فالعمل الفني لايعني شيئا آخر الا بتجاوزه لكينونته الشيئيه وهذا يشير الى شيء بوصفه رمزا او مجازا بوصف بطريقه وجود العمل الفني انطلاقا من النموذج الأنطولوجي الذي ينجم عن اسبقيه المعرفه العلميه القبليه . ان قراءه العمل الفني تتطلب خبره في ادراك اللوحه ومحاوله للتعرف على مكوناتها وبالتالي فهم مكونات هذا العمل الذي يتضمن الوظيفه والمعنى بذلك فأن عمليه قراءه العمل الفني تستلزم قدرا اكبر من تدخل الوعي لذا لابد ان تكون هناك مراحل ومستويات يمر بها المؤول للوصول الى المعنى والفهم . وهناك اربعه مستويات :- المستوى الأول : (الأدراك) : ان ادراك العمل الفني يعتمد على ادراك حسي من قبل البصر للوحه كشيء مادي موجود في عالم الواقع .

- المستوى الثاني : (التعرف) : ينطوي على عمليه ذهنيه رغم ان اللوحه هي مدرك مادي ينتمي الى عالم الواقع أي انه علامه وهي شيء مادي مزدوج البنيه له جانب مادي بصري وجانب أخر معنوي هو الدلاله .
- المستوى الثالث : (الفهم) : هو محاوله فك شفره العلامات وهو المستوى الأولي للتوصل الى الدلاله كما انه مستوى يتطلب درجه كبيره من التعلم والخبره لأن الدلاله تسند الى الشيء بفعل الأصطلاح والمواضعه .
- المستوى الرابع : (التفسير) : في مستوى الفهم قد تتوقف عمليه قراءه العمل الفني عند مستوى تفسير التي تعني بأنها عمليه البحث عن شفره جديده تكمل الشفره الأولى وتوصل الى المعنى الآخر اومعنى المعنى . ان اللوحه كنص تكون قابله للقراءة او اعاده قراتتها (على وفق الشفرات وانظمه العلامات وبنيتها التي تحتويها)

قراءة تأويلية للوحة السريالية

لجأ السرياليون الى الفن لأنه يبقى الوسيله الأفضل لتسجيل الحياة الداخليه ، ولإضفاء الواقعيه على الأمور الذاتيه المتخيله ويبقى كذلك الوسيله الأفضل لتسليط الضوء على الرغبات ، مع ذلك يبقى العمل الفني عند السرياليين وسيله أكثر مما هو غايه لنشاطهم لذلك يعتقد مالكولم برادلي : (ان من العبث التفتيش عن أسلوب او تكنيك موحد للأعمال التي أبدعها السرياليون) الا اننا يمكن ان نكشف عن اتجاهين متميزين ومتناقضين في السرياليه اولهما يوصف بأنه أكثر واقعيه في هدفه وتهلستيته لأنه كان يعتبر استمراريه لحركه الدادائيه . كما انه يتعارض مع المفاهيم التقليديه للفن الجميل وجميع أصنافه الجماليه الخاصه ، أما الأتجاه الآخر فهو أكثر سيطره على المفاهيم الجماليه وهو الأتجاه التجريدي

النظام الواقعي

يجمع السرياليون في هذا النظام أشياء حسب نظام المصادفه فهم يسعون الى توظيف المفردات الواقعيه لكثير من المظاهر الأجتماعيه والدينيه والأسطوريه ليظهروا فيما بعد ان توحيد تلك الأشياء (غير المتوقعة) ليس معقدا تعقيدا مطلقا (لأن علاقات التبعيه التي تجمع

بين المجموعتين السببيتين (الطبيعيه والأنسانيه هي علاقات دقيقه ومتبدله ومثيره للقلق وتضيئ احيانا بأضواء ساطعه خطوات الأنسان المتعثره) فالصورة التشكيلية الناتجة عندما توجد بين اثنين من العناصر التي يعدها العقل بعيده كل البعد عن بعضها البعض غالبا ماتولد اشراقا خفيا لامفر منه . ان خاصية الصورة السريالية في هذا النظام على الرغم من انها أكثر سرياليه الا انها صادره عن التقارب الفوري لواقعين متباعدين تماما ، حيث لايبقى الرسم السريالي من الشيء المرئي الا مايرتبط بقوانين الرؤيه باستخدام الذاكره ، ومايبقى يعتمد على الفهم . هذا الأسلوب الذي يحمل كثيرا من الواقعيه يخرج الصوره التشكيليه من شروط الزمان والمكان المنطقي السائد في مجال الخيال اللاعقلاني المفترض وبشكل ينطبق مع الرؤى الهذيانيه بالنسبه لـ (سلفادور دالي) (شكل ٤) حيث صوره ألحلميه التي توضح قدره الخيال بمستوى التركيب الذي اخذت منه الصوره خياليا لاشعوريا (بتأثير فرويد) تكون به الصوره عباره عن مدركات تقوم على تجسيد اللامعقولية المحسوسة بدقه واضحة في تصوير الأشياء في الطبيعه الواقعيه .أشكال تتجاوز مجال التصورات الضمنيه وتستخدم الحلم والهستيريا بالتحايل على الواقع لتخرج من امكاناته الطبيعيه والمعهوده بعض الغرائب التي تحيل الى ماوراء الواقع وبما يؤسس لمشاهد خياليه ، ان استخدام الواقع يتأسس بالتحريف المشوه لمفرداته لتنتج سرياليه تعتمد الدقه المحاكيه لمفردات الطبيعه وبالمقابل يتم توزيع تلك المفردات بصوره لامنطقيه ولاعقلانيه وبشكل يدعو للارتباط مع الحلم . ان محاولات الهروب من الواقع تفشل جميعها فهناك فعل قسري للكائن للعيش في الوجود ولكنه فعل غير متكامل لأنه يجعل الكائن يتوقف في منطقه – المابين – العدمية الوجوديه تتوضح هنا لفرض الوجود مما يوحي بأنه وجه انساني ماهو الا انسان منسلخ من وجوده يتحول الى شيء وهذا الشيء منسلخ عن إنسانيته ولكنه مرتبط بوجوده .حاله الحلم تبدو بشكل ظاهر كما هو التداعي الحر للأفكار والذي يمنح حريه للمخيله بتوقع الغريب والمدهش ان يتحول ماتتوهمه انسان الى شيء أشبه بالخرقه التي تتكئ على أعمده واهيه هو بالفعل فلسفه وجوديه توضح عدميه الموجود في وجوده . مع هذا يبقى الكائن كمفرده واقعيه مثيره للقلق لكنه يخرج من شروط الزمان والمكان المنطقي . الوجه / القناع مفرده واحده احدهما تمثل الحقيقه الماثله أمامنا والأخرى إخفاء الحقيقه بداخلها ونحن نفترض ان هذا الكائن المتلاشي يختزل جسده المتحول الى شيء آخر يصلح لأن يكون رمزا فكل شيء غامض ، المفردات ، المحيط ، الآخرون . كلهم في طبيعه غامضه مبهمه (انظر الملحق)

رينيه ماغريت أيضا نراه يحمل الواقعيه في لوحاته ليخرجها من نطاق الزمان والمكان التقليدي في لوحته (شكل ٥) توحد مابين أقدام واحذيه ، الأحذيه أشياء من مجموع الأشياء التي يواجهها المرء في حياته وخبرته اليوميه وهي ليست أشياء بل أداة .الأداة يفترض ان تتمتع بقابليه على تقديم المنفعه ولكنها هنا لاتنفع كنموذج فهي تتداخل بين غداة ومستفيد ، علاقه الأداة بالكائن ومدى ارتباطه بها يبقى ارتباط الكائن بوجوده كأرض ، فعلاقه الكائن بوجوده وحاجاته وهمومه وقلقه تعطي معنى للعالم الذي يستحضره ماغريت ، ان اللوحه وليس الشيء الممثل هي التي تقدم الطبيعه الأدائيه . ما علاقه الأرض بالقدم ؟ وما علاقه الاثنان بالحذاء ؟ وماعلاقه الكل بالوجود ؟ بين الأرض والجدار يتجلى الغموض في السياق الذي يمنح نوعا من الحريه في التأويل (انظر الملحق)

ليست جميع الأعمال الفنيه لها العلاقه ذاتها بالأشياء الممكنه او المعاد انتاجها او حتى مايتم تأويلها فالعالم في تغير مستمر وبالتالي ستتغير معقوليه الأداة التي لم تعد تصلح هنا لأداء فعاليتها ، اذن لايبقى الشيء كما هو ، انها احاله من مستوى الفعل الحقيقي للأداة المفترضه والمقتطعه من القدم . الحذاء هو شيء ، وهذا الشيء مفترض ، والشيء لايظهر بوصفه موضوعا ممثلا لأن تعيين هويه الموضوع ليس سهلا لاشيء متكامل الحذاء يفتقد لجزئه الأمامي والأقدام تفتقد لسيقانها فمن يكمل الآخر ؟ وهذه الأشياء تفتقد الذات التي تجتمع بها . هنا

يجب البحث عن الذات المفقودة والمتواجده في مكان ما هناك كائن ما موجود له علاقه بجزئه المقتطع والمتداخل مع شبه الأداة / الحذاء . ولكن هذا الكائن محتجب ربما هو ماغريت نفسه ، اذن فهويه الذات التي تكمل الأقدام تقع خارج العمل وهويه الذات الخارجه هي إطار العمل والأقدام هي هامش لهويه العمل من اجل ان يؤسس العمل هويته. هنا مزج لكينونه الكائنات فالقدمين متجاورين وهذا التجاور والتقارب يؤكد علاقه الكائنات بالكينونه . قد يبدو هذا ضياعا في عالم وجودي فلسفي ان تفقد الأشياء ارتباطاتها مع بعضها ولكننا نفترض ان الأربطه تقوم كوظيفه اوليه لها بربط ماهو منفصل وبالتالي تحقق ارتباطا تزاوجيا مابين الحذاء والقدم هذا الارتباط يمارس فيه تفسيرا نفسيا فرويديا تتخذ فيه الأشياء ثنائيه جنسيه بين الذكر والأنثى . التصوير الواقعي للأشياء يكسب العمل الفني جماليه تقنيه ولكنها ايضا تساعد في احاله الأشياء الى غير ماتعنيه بفعل التداخل بين ماهو مفتوح ومغلق في العمل .على الرغم من ان الموضوع الجمالي في هذا النظام السريالي يمثل حقيقه غيبيه او كما يصفه سارتر بأن هذا الموضوع الجمالي (يكون لاواقعي من جهه ولكنه شيء يمثل حقيقه عينيه ماثله أمامنا في واقعيه تتجلى في صميم اللوحه ، اما مايعنيه الجمال اللاواقعي فهو ذلك العنصر المتعالي / مافوق الخبره الذي يتجلى في المعنى . في النظام السريالي الواقعي يبرز بشكل مباشر ازدواج بين الموضوع الحسي المباشر أمام المتلقي وهناك معنى لاواقعي يخرج عن الأدراك الحسي (ان الأحساس بالجمال هو إحساس وإدراك بالنسيج الجمالي وهو نوع من الاتحاد بين الذات الكائنه وبين الشيء الجميل وهذا الأتحاد أساسه الخيال الجمالي) . هذا الخيال الجمالي الذي بإمكانه ان يتجسد بمنظر ذهني يشير الى قدره انفراد المخيله الفنيه التي تتعلق داخليا بتنوع حادثات الكون والذي يتجسد بالرغبه في تحقيق هذا التخيل في صور تفرض ذاتها على الأنسان وتفرده . مع ايف تانغي (شكل ٦) تبدو الصور شبيهه بصور السوعي ، تتقدم للأنسان بشكل طاغ وتفرض نفسها على انها صور واقعيه فهي كائنات سرياليه اقرب للكائنات الطبيعيه تترتب في مساحات مترامیه وتتكون بشكل غير واقعي بالتالي فهي تصوير لعالم لاواقعي يتأسس بمظاهر أصلها طبيعي وضعت في غير محلها تتألف من مواد متشكله بفعل المخيله التي تحيل لا واقعيتها الى تكوينات بشريه بصوره قسريه تجبرنا على الاعتقاد بإنسانيتها وواقعيتها . كائنات بشريه متحوله تبقى محتفظه بجزء من حقيقتها الصخريه المتحوله بفعل تعبيرات فرويديه لتقابلات الذكر والأنثى تلك الثنائيه التي تتكرر باستمرار لتشكل أساس وحقيقه الوجود ولكن لماذا كائنات تبتعد عن إنسانيتها . بإمكان كل الموجودات ان تتحول الى كائنات إنسانيه بدون رموز وبدون إحالات فالأشياء تعطي لنفسها أحقيه تحولها الأنساني ولكنها قد تكون كائنات إنسانيه في الأصل وتحولت الى تلك الأنصاب الحجريه . المغزى يكمن في ماوراء اللوحه التي تخلق هذا الوجود الساكن المتصلب بكائناته ، فضاء لتخيلات حلميه .

(انظر الملحق)

لدى ماكس ارنست (شكل ٧) تتجسد قوه الأسطوره بالأشكال الواقعيه المترافقه مع الرمز (شكل ٦) بما يمنح الصورة قوه يخاطب فيها اللاوعي . هناك استعارات تتداخل مع تأويلات اسطوريه في طائر الغراب والبيضه التي ينتظر خروج مابداخلها . الأنتقال الى واقع اسطوري بحت تتجسد فيه كائنات حيوانيه بعضها خرافي ولكنها موجودات واقعيه بأشكالها تعيش في عوالم خياليه تشكل مع بعضها رابطه غريبه . فعل الانتظار لدى الغراب بقدوم جديد لكائن اسطوري ، الغراب رمز فرويدي محمل بطاقات نفسيه تعود لتفسيرات اخرى ،عند الوصول الى المستوى الثالث / مستوى التفسير يتبين ان الدلاله هنا تنطوي على مستوى أعمق مما هي ، فالبيضه باعتبارها أصل الكون في الأساطير والفلسفة الأورفيه التي تتكون من الزمان لينبثق عنها النور وبالتالي يتشكل منها الكون شكل (٧) ماكس ارنست ذلك هو الارتباط بالزمان الأورفي . ليحيلنا الى معنى المعنى ولكن بشكل مغاير تماما

(انظر الملحق)

ان ما سينبثق هنا ليس النور إنما كائن خرافي ولنا ان نتخيل مستقبل العالم باكتمال ظهور هذا المسخ . الانتظار يتحول من المحيط الداخلي للوحه الى خارجها ليتحول بقلقه الى المتلقي بقرب ظهور ذلك الكائن فالطائر يثير كم من التساؤلات ،هل هو انتظار المخلص ؟ هل هو انتظار كامو لغودو الذي لايأتي ؟مشهد يثير الكثير من التساؤلات ؟ التي يتطلبها الفعل التأويلي وهو اثاره التساؤلات دون محاوله الأجابه عليها . مابين غرابه المشهد في الأعلى تظهر دقه وفخامه الأشياء الأخرى التي تقترب من رمزيه سابقه ، الأسطوره والرمز تتجسد بواقعيه تفرضها سطوه الحلم وهذه الأشكال تكونت بفعل إزاحتها لعوامل السيطره التي يمارسها العقل والمنطق وأبقت على تلك المنطقه من النفس التي توحد الأضداد وتجئ بالغريب الى عالم الواقع لتحيله الى عوالم التغريب . الفنان في النظام الواقعي السريالي يجعل من كل شيء غامضا بجماليه ترتبط مع مفهومه عن الوجود الذي يمثل في جوهره صراع في اشتباك الأضداد وسط محيط غامض لأن الوجود أساسا وفي طبيعته مبهم ومختلط وغير محدد مثلما يصفه ميرلو بونتي .

النظام التجريدي

يتبع فيه الفنان تخيل موجودات لاشكل لها تتحول عند البعض من الفنانين الى شيء يصعب إحالته الى الأشياء المرئية الخاصه بالعالم الواقعي لأن الفنان هنا يحول ان يصور فقط مايشعر به دون الأستعانه بصور العالم المرئي المدرك ذهنيا . يستخدم السرياليون حسب هذا النظام الشكلي للسرياليه أسلوب التداعي الحر في خلق الأشكال اعتمادا على قانون الصدفه التي تكون بسبب التقاء سببيه خارجيه معينه مع قصديه داخليه كشكل من التعبير عن ضروره خارجيه تشق طريقها في اللاشعور الأنساني تؤكدها تكوينات جان أرب (شكل ٨) فهي تكوينات موزعه وفقا لقوانين الصدفه التي يحكمها التداعي الحر للمخيله والتي يمكن استغلالها كوسيله لتحقيق اللاوعي في علاقته مع الفن ، تكوينات تجريديه ممكن ان تحمل العديد من الأستعارات في الواقع ، ان فعل التأويل يتركز على استخدام اللون الذي يعطي جانبها الأزرق انفتاح على العالم الواقعي واللون الغامق عالم الغموض واللاوجود ، لامكان للكائن فهو خارج حدود المكان بصفته المتطلع دائما على مظاهر الغربه والدهشه التي تترافق معه . الثنائية المتضادة دائما بين الليل والنهار / الحياة والموت لكن الواقع المباشر يخلق حركه ذهنيه تحيل الى الجوهر الباطني . لا رموز واضحة إنما الشكل التجريدي ينفي الواقع تماما من خلال التشكلات اللامنطقيه التي نتجت بفعل التداعي الحر للمخيله فأن التكوينات اللونيه تكون قادره على ان تغير من كينونتها متى شاءت وكأنها تكوينات هلاميه قادره على التشكل السريع . كثير من التأثيرات الفرويديه للمخيله تكون قادره على إسقاطها لخلق هذه التكوينات المتغيره في كل لحظه والمتحركه بفعل نشاط ذهني . هكذا تكون الصورة المتحققه هي عباره عن فعل المصادفه او الجانب العرضي وكيفيه توحيده باعتبار ان اجتماع الظروف غير المتوقعه وحتى غير الواقعيه ليس تعقيدا مطلقا .

(انظر الملحق)

اذ ان هناك استثمار للأيحاءات المتضمنه في الطبيعه الناتجه بفعل الصدفه لدى ماكس ارنست (شكل ٩) طبعات وزخارف متنوعه تنتج بفعل اللون المتداخل وفرت الصدفه التي استحضرت بفعل اللون اثارا استعاريه لكائنات غير معروفه ورموز تمتلئ بها هذه الكتل التي باجتماعها وتداخلها مع بعض تزيح عدميه الشكل لتجعله يندمج في تكوينات طبيعيه تحيل الوجود الظاهري للشيء غير المتشكل الى كتله بشريه . ماتعثر عليه هو أشياء غامضه بجماليه ترتبط بما تخلقه عفويه الأداء في التشكل النهائي للوحه تجريديه الأشكال تتجمع فيها رؤى وخيالات وعوالم غير قابله للتحديد ، هيئات عشوائيه متكونه بفعل الصدفه مما يحقق نسيجيه تحكم فيها جماليه اللوحه بصوره عامه . التقنية هي المتحقق الجمالي في والناتج عن حريه في توزيع اللون لكنها حريه واعيه في النظر الى ماوراء المشهد الذي يحدد عوالمه الأرضيه والعليا ، القمر متشكل بهندسيه تجبر الفضاء العلوي بالانصياع للتكوينات الهندسيه التي تحكم الكون وتنظيمه . بالمقابل

تكون العوالم الأرضيه أكثر تحررا في عفويتها بينما لا أشكال واقعيه تتحدد لكي نحملها بمغزى متعدد من التأويلات على الرغم من ان الوعي قادر على ممارسه التخيل بطريق واعية ، ماهو واقعي هو اللون والقمر الذي يحاول الابتعاد عن واقعيته وتشكله التلقائي باستدارة محيطه الى تكسرات ناتجة عن تحول في بنيه الفضاء الكوني . ان الرؤى والخيالات اللاواعيه عي تعبيرات عن وساوس ورغبات (انظر الملحق)

ان اللوحه السرياليه التجريديه تتجمع فيها كل المكونات التي يبتغيها الذهن فنجدها تجمع رؤى وخيالات لاواعيه وذكرى وعوالم طفوليه ولكن بشكل يقوم بتحطيم قوانين الصوره المألوفه من خلال العمل على اقتناص اللحظه العفويه بالعوده الى اصل الشيء . فلدى خوان ميرو (شكل ١٠) إشارات تؤكد عوده وحنين الى طفوله تلقائيه وبهجه . وعند محاوله تطبيق التأويل وبالوصول الى (مستوى التعرف) كعمليه ذهنيه تستدعي ان نفصل بين ماهو مادي ظاهر وبين ماهو معنوي باطن ، هناك الكثير من العلامات التي يتضمنها الجانب المادي أي بنيه الأشكال الموزعه . كثير من الرموز التي تتداخل لتكتسب اهميتها بفعل ارتباطاتها بالتكوينات الأخرى ، بالتالي فأن فك شفره هذه العلامات توصل حتما الى دلالاتها هنا يتم التوصل الى مستوى الفهم قد نجد رموز مرجعيه للشكل الذي يقترب من ميرو حصان بيكاسو في الجورنيكا قد تكون جورنيكا اخرى لكنها في عالم طفولي يخلو من الرعب هي اذن شفره مرجعيه ترتبط بشفرات أخرى لتكون نظام من العلامات الذي يسهل تكوين الواقع المتجرد من واقعيته سوى الإحساس بوجود الموجودات الأخرى (انظر الملحق)

الشكل الإنساني تحول الى إيقونات مجرده لم تبق الا على صفات تؤكد كينونه هذه الكائنات إنها لغه مطوره لتصور الشكل الإنساني ولكنه تطور الى البدائية في الشكل . يحاول جان دوبوفيه انتحالها (شكل ١١) حيث الصوره التي يمكن ان تتجسد بشكلها الإنساني تتحول بفعل بحثها عن التجريد الى تكوين مبسط يحيل الى بدائيه وسذاجه وتلقائيه بالتفكير المصاحب لعمليه التشكل تضاف تقنيات تقبض على معرفتنا للأشياء وهذه المعرفه تكون صادره عن تفكير عقلي يعتمد على شرائط تجريبيه تشتغل على وفقها هذه الأشياء المتكونه وتكون قابله للتحول . الرعب والجمال يمكن ان يمتزجا معا بالتخلص من العناصر الماديه الصرفه واكتشاف المؤثرات الأختزاليه بتجاهل المؤثرات المستقبلية والعودة الى الماضي بأشكال بدائيه تستنبط خيالا كأنها بقايا لحضارات اكتشفت حديثا . التقنيه يمكن ان تخلق أشكالا بالإمكان استبدالها بتكوينات اخرى ، فرديه الكائن هي نوع من التوحد الذي يحيل الى حاله الأغتراب ، انها وسيله لازاله الحواجز النفسيه بين الوعي واللاوعي فالمفرده او الشيء المهيمن كشفره رئيسيه هي تكوين واقعي ينحو نحو الخيال ليستقر في منطقه المابين (انظر الملحق)

ان الأشكال اللامشخصة تبدو بشكل عام منبسطه ومختزله تخضع لنظام مرتب يحقق توازن الكتل في محاوله لتغليب اللامعقول ، لذا فأن النظام التجريدي السريالي يتخذ تجريد لاشكلي في هيئات عشوائيه تحاول ان تقيم من الفوضى واللامعقول تشكيلا فنيا قد لايهدف الا بنحو مااسماه كاندنسكي الضروره الداخليه التي تجعل من اللامرئي مرئيا وبشكل اقرب للتعبير في استخدام العفويه في الحركه والصدفه . ينكشف الجمال في هذا النظام السريالي بشكل لايمكن معرفته بصفه من مواصفات معينه يمكن ادراكها في شيء من الأشياء الموزعه في اللوحه وانما يتعين وجوده عن طريق شيء ذاتي بحيث يتزايد الحس في التطابق بين المخيله والعقل وهو بعث الحياة في اللعب الحر للمخيله .

النتائج التأويلية للوحة السريالية

ان التأويل الفني يقوم بأزاحه المعاني السابقه للعمل الفني ويفتح اطر جديده من المعاني . حيث يعمل التأويل على كشف موجودات لامرئيه لم تكن موجوده من قبل وهي قابله للتجديد بتأويلات اخرى تبعا للظروف الزمانيه والمكانيه . وهذا ما يستدعي ان تلتزم عمليه التأويل بمستوى من الوعي والمدركات الذهنيه السابقه . وعمليه التأويل الفني تتطلب مشاركه سيميائيه لتحليل العلامات

والنظم المشفره في العمل الفني . وفيما يتعلق بالنتائج المرتبطه بتأويل العمل الفني السريالي فتم التوصل الى مايلي : ان الفن السريالي بنظمه الواقعيه والتجريديه يتقبل فعل التأويل لكشف المعنى الكامن فيما وراء الشكل فالنظم الواقعيه يتقبل فيها الأسلوب السريالي قراءات تأويليه متعدده لعدة اسباب منها: ان خاصية الصورة التشكيلية في هذا النظام تحمل كثير من الواقعيه التي يسهل إخراج الصوره عن الزمان والمكان السائد وإحالتها الى رؤى تأويليه متعدده كما ان تعدد المعاني والرموز بأشكالها الواقعيه التي يسهل إحالتها الى معاني ومن ثم تفسيرات شتى ويأتي التزام النظام الواقعي السريالي بتطبيق نظريه الأحلام الفرويديه بشكل واضح ومكثف مما يحمل العمل الفني رموزا للمحتوى الباطني والرغبات اللاشعوريه التي يسهل تأويلها بإحالتها الى مرجعيه سابقه كان لتأثير الفلسفة الوجوديه الدور البارز في هذا النظام السريالي لارتباطه المباشر بالكينونه والوجود وسهوله ارتباطه بمفرادات ورموز واقعيه اما بالنسبة للنظم التجريديه السريلية فيكون فيها الأسلوب اقل تقبلا للقراءات التأويليه مما لدى النظام الواقعي السريالي ان خاصيه الصوره التجريديه في السرياليه تعتمد تخيل موجودات لا شكل لها مما يصعب إحالتها الى العالم المرئي وغالبا ما تكون الرموز المستخدمه متخفيه في معاني متداخله كما ان الاعتماد على فعل الصدفه الناتج من تأثيرات التداعي الحر في علم النفس الفرويدي والذي يبتعد عن التشخيص الشكلي للرؤى واللأفعالات ويأتي استخدام اللعب الحر للمخيله في الأسلوب التجريدي السريالي يحيل الصوره الفنيه السرياليه الى مستوى عالي لتأثيرات الخيال بحيث تتحطم فيها قوانين اللوحه التي تظهر بصوره غير تشخيصيه .

المصادر

١. زكريا ابراهيم : دراسات في الفلسفه المعاصره ، ج١ ، دار مصر للطباعه ، القاهره ، بدون سنه طبع

٢. ــــــــــ : الفلسفه الوجوديه ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٦ .

٣.الرويلي،ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ، المغرب ،ط٣ ، ٢٠٠٢ .

٤ . آلكيه، فردناند : فلسفه السرياليه ، ترجمه وجيه العمر، منشورات وزاره الثقافه، دمشق ، ١٩٨٧ .

٥ . الحفني ، عبد المنعم : الوجوديه في حياه سارتر وفلسفته ، دار الكاتب العربي ، القاهره ، بدون سنه طبع .

٦ . ايكو،امبرتو: السيميائيه وفلسفه اللغه ، تر، د .احمد الصمعي، مركز دراسات الوحده العربيه ،بيروت ،٢٠٠٥

٧ . برادبري ،مالكولم وجيمس ماكفارلن : الحداثه ،ت مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧

٨ . برتليمي ،جان : بحث في علم الجمال ، تر: انور عبد العزيز ، دار نهضه مصر ، ١٩٧٠

٩ . باونيس ، الان : الفن الأوربي الحديث : تر: فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠

١٠ . تيغيم ، فيليب فان : المذاهب الأوربيه الكبرى في فرنسا ،تر: فريد انطونيوس ،منشورات عويدات،لبنان ، ١٩٨٣

١١ . جوليفيه ، ريجيس : المذاهب الوجوديه ، تر: فؤاد كامل ، الدار المصريه للتأليف ، بدون سنه طبع

١٢ . خشبه ، دريني : اشهر المذاهب المسرحيه ، وزاره الأرشاد ، دمشق ، بدون سنه طبع

١٣ . دالبير ، رولان ، طريقه التحليل النفسي والعقيده الفرويديه

١٤ . راي ، وليم : المعنى الأدبي من الظاهراتيه الى التفكيكيه ، تر: نوئيل يوسف عزيز، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧

١٥ . ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث، تر:لمعان البكري، دار شؤون ثقافيه ، بغداد، ١٩٨٩

١٦ . ريكو، بول: نظريه التأويل الخطاب وفائض المعنى ،تر: سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي،بيروت، ٢٠٠٣

١٧ . ــــــــــ : البلاغه الشعريه والهرمينوطيقيا، تر: مصطفى النحال ، فكر ونقد

١٨ . سلفرمان، هيوج :نصيات بين الهرمينوطيقيه والتفكيكيه ، تر:علي حاكم وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ٢٠٠٢

١٩ . شولز ، روبرت : السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي ، المؤسسه العربيه للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٤

٢٠ . قاسم حسين صالح : الأبداع في الفن ، وزاره التعليم العالي ، بغداد

٢١ . صليحه ، نهاد : المدارس المسرحيه المعاصره ، الهيئه المصريه العامه للكتاب ، ١٩٨٢

٢٢ . شاكر عبد الحميد : العمليه الأبداعيه في فن التصوير ، عالم المعرفه ، الكويت ، ١٩٨٧

٢٣ . عناني ، محمد : المصطلحات الأدبيه الحديثه، الشركه المصريه العالميه للنشر ، بيروت

٢٤ . غادامير ، هانز جورج : مدخل الى اسس فن التأويل

٢٥ . جماعه من الفلاسفه الأنكليز : طبيعه الميتافيزيقيا ، تر: كريم متي ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨١

٢٦ . فرانس ، ايمانويل : قضايا ادبيه عامه، مجله عالم الفكر ، الكويت ، ٢٠٠٤

٢٧ . فرويد ، سيجموند ، معالم التحليل النفسي ، تر: محمد عثمان نجاتي ، دار النهضه العربيه ، القاهره ، ط٤ ، ١٩٦٦

٢٨ . فوكو ، ميشيل : جينالوجيا المعرفه ، تر: احمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال ، المغرب، ١٩٨٨

٢٩ . سيزا قاسم : مدخل الى السيموطيقيا ، دار الياس ، القاهره

٣٠ . عمر كوش : الأتجاهات النقديه الحديثه ، دار كنعان ، دمشق ، ٢٠٠٣

٣١ . نور الهدى لوسن : علم الدلاله دراسه وتطبيق ، منشورات جامعه قان يونس ، بنغازي ، ١٩٩٥

٣٢. لالاند ، اندريه : موسوعه لالاند الفلسفيه ، تر:خليل احمد خليل، بيروت،منشورات عويدات،٢٠٠١

٣٣ . لويس معلوف : المنجد في اللغه والأدب والعلوم ، المطبعه الكاثوليكيه ، ط ١٨ ، بيروت ، ١٩٦٥

٣٤ . محمد مفتاح : التلقي والتأويل مقاربه نسقيه ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط٢ ، ٢٠٠١

٣٥ . نادو ،موريس : تاريخ السرياليه ، تر: نتيجه الحلاق ، منشورات وزاره الثقافه ، دمشق ، ١٩٩٢

٣٦ . عاطف نصر جوده : النص الشعري ومشكلات التفسير ، دار نوبار ، القاهره ، ١٩٩٦

٣٧ . هيدغر ، مارتن : اصل العمل الفني ، تر: د.ابو العيد دودو ، منشورات الجمل ، ٢٠٠٣

٣٨ . في مفهومي القراءه والتأويل ، د، محمد المتقن ، مجله عالم الفكر ، العدد ٢ ، المجلد ٣٣ ، ٢٠٠٤

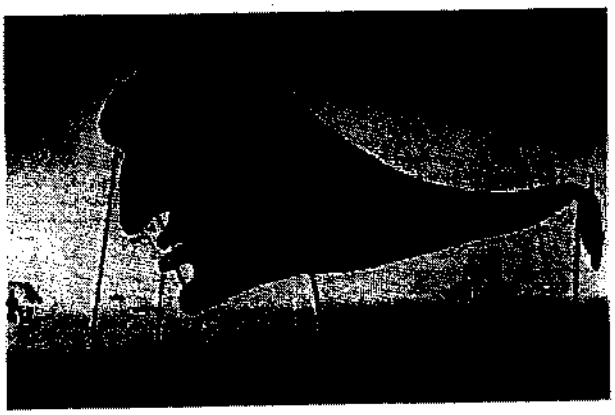
٣٩ . القارئ والنص من السيموطيقيا الى الهرمينوطيقيا ، سيزا قاسم ، مجله عالم الفكر ، العدد ٢ ، المجلد ٢٣ ، ١٩٩٥

الملاحق

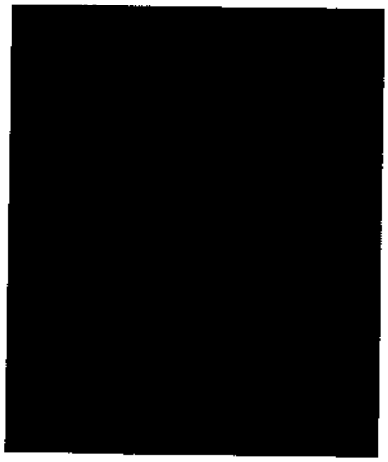
شكل (١)

شكل (٢)

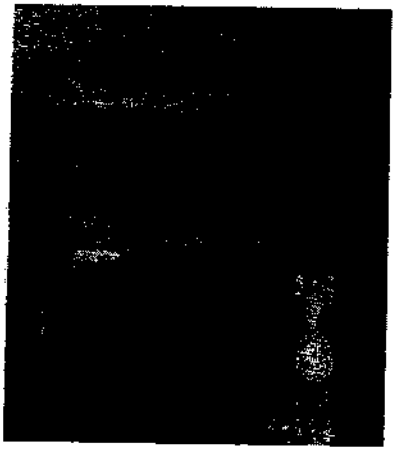
شكل (٣)



شكل (٤) سلفادور دالي



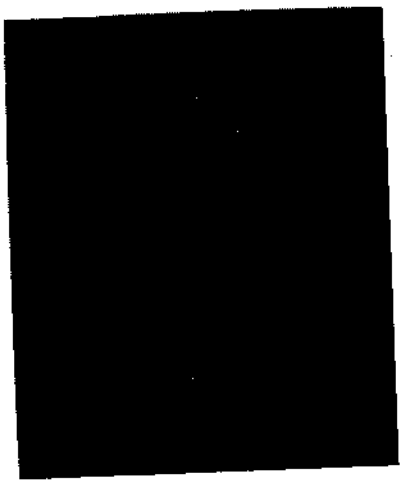
شكل (٥) رينيه ماغريت



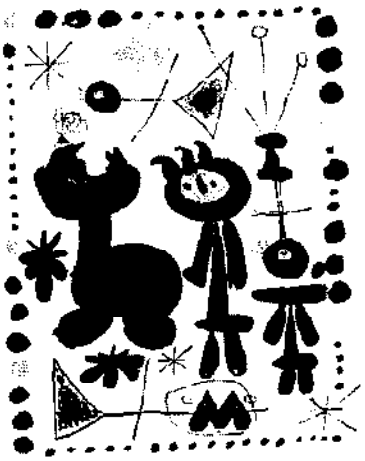
شكل (٦) ايف تانغي

شكل (٧) ماكس ارنست

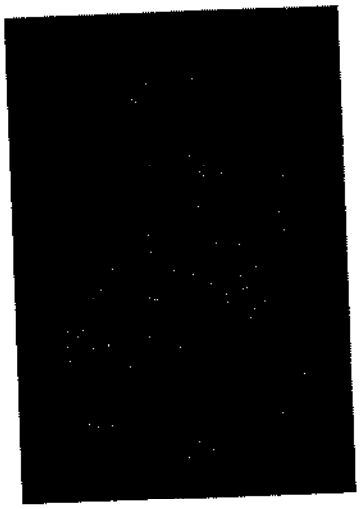
شكل (٨) جان آرب



شكل (٩) ماكس أرنست



شكل (١٠) خوان ميرو



شكل (١١) جان دوبوفيه