العددِ ١ 21A حزيران ٢٠٢٦
المجلة العراقية للبحوث الانسانية والاجتماعية والعلمية
NO.21A1 Jun2026 Iraqi Journal of Humanitarian, Social and Scientific Research
Print ISSN 2710-0952 Electronic ISSN2790-1254

الأنوثة واللاوعي في التعبير السريالي: قراءة في أعمال الفنان التونسي محمد بن مفتاح

المدرس دكتور: بشار جواد نومي
جامعة القاسم الخضراء – كلية التربية
Bashar.nomy@uoqasim.edu.iq

ملخص البحث:
يعنى البحث الحالي (الأنوثة واللاوعي في التعبير السريالي: قراءة في أعمال الفنان التونسي محمد بن مفتاح) وهو يقع في اربعة فصول تضمن **الفصل الاول** تحديد مشكلة البحث والتي تتضح عن طريق التساؤل الاتي : كيف تتجلى الأنوثة بوصفها بنية رمزية مرتبطة باللاوعي في التعبير السريالي لدى الفنان التونسي محمد بن مفتاح؟ وتعد مشكلة حقيقية وتجلت اهمية البحث الحالي كون يمثل محاولة لتسليط الضوء على الفن السريالي وتمثيلات الانوثة في لدى الفنانين التونسيين من منظور البحث العلمي و الدراسة الاكاديمية ويشكل اهمية معرفية عن طريق بلورة افق تحليلي لما تم انجازه من اعمال فنية ضمن حدود زمنية للبحث. وينطلق **الفصل الثاني** من الخصائص الفكرية والفنية للتجارب الرؤيوية عند الفنانين التونسيين، على جذور فلسفية يراوح بين المرجعيات التراثية والجمالية والتجريدية، وإن إدراك الرؤيا، تتم وفق هذا التحليل بمساعدة الخيال المجسّد للموضوعات والأشياء وما تحمله بين ثناياها من قيم جمالية وسمات رؤيوية قادرة على تبليغ المضمون والدلالة. ولم تكن العلاقة بين الدلالات التعبيرية والبناء التكويني تتحرك خارج هذا السياق، وإنما تعمل في إطار اللوحات التي اخترناها كنماذج تحليلية تحمل إشارات مرجعية سواء كانت فلسفية تجريدية، سريالية أو تراثية (منمنمات، قصص، أساطير تأملات حكايات)، تستكمل التجليات الانفعالية والشعورية التي تثري حضورها المختلف وإمكانياتها التشكيلية والتعبيرية.**اما الفصل الثالث** فقد خصص بإجراءات البحث الذي تضمن تحديد مجتمع واختيار عينة البحث والبالغة (٣نماذج) ثم منهج البحث وتحليل العينة وانتهاء الى **الفصل الرابع** فقد تضمن النتائج والاستنتاجات والتوصيات ومن اهم النتائج التي توصل اليها الباحث: حضور الأنوثة كبنية رمزية تتجاوز التمثيل الواقعي، وتداخل البعد النفسي مع البنية الجمالية للعمل الفني.

الكلمات الدالة : اللاوعي ، الخيال، الانوثة.

Femininity and the Unconscious in Surrealist Expression: A Reading of the Works of the Tunisian Artist Mohamed Ben Meftah

Research Summary:
The current research (Femininity and the Unconscious in Surrealist Expression: A Reading of the Works of the Tunisian Artist Mohamed Ben Meftah) consists of four chapters. The first chapter defines the research problem, which is clarified by the following question: How does femininity manifest itself as a symbolic structure linked to the unconscious in the surrealist expression of the Tunisian artist Mohamed Ben Meftah? This is a real problem, and the importance of the current research lies in its attempt to shed light on surrealist art and representations of femininity among Tunisian artists from the perspective of scientific research and academic study. It constitutes cognitive importance by developing an analytical horizon for what has been accomplished in the artworks within the time frame of the research. The second chapter, which examines the intellectual and artistic characteristics of visionary experiences among Tunisian artists, draws on philosophical roots ranging from traditional and aesthetic to abstract references. According to this analysis, the perception of vision is achieved through the imagination, which embodies subjects and objects, imbuing them with aesthetic values and visionary qualities capable of conveying meaning and

significance. The relationship between expressive meanings and compositional structure does not operate outside this context; rather, it functions within the framework of the paintings we have selected as analytical models. These paintings bear reference points, whether philosophical, abstract, surreal, or traditional (miniatures, stories, myths, reflections, tales), complementing the emotional and sensory manifestations that enrich their distinct presence and their formal and expressive possibilities. The third chapter is dedicated to the research procedures, which included defining the population, selecting the research sample (comprising three models), outlining the research methodology and sample analysis, and concluding with the fourth chapter, which presents the results, conclusions, and recommendations. Among the most important findings of the researcher are: the presence of femininity as a symbolic structure that transcends realistic representation, and the interplay between the psychological dimension and the aesthetic structure of the artwork.
Keywords: unconscious, imagination, femininity.

الفصل الاول :أولاً: مشكلة البحث :

الفن ضرورة إنسانية إذ يعد شكلا من اشكال النشاط الاجتماعي وهذا النشاط يكون في مجمله ثقافة الانسان ككائن اجتماعي ، فهو يتضمن التعبير عن المشاعر والتطلعات والتأملات الخاصة بالواقع الحضاري.

وتُعد سمات التشكيلية والرمزية لتمثيل المرأة في الفن منبع الإلهام والاستلهام منذ القدم، لذلك فان المفاهيم السريالية المرتبطة بالحلم واللاوعي تبين العلاقة بين التكوين البصري والدلالة النفسية في تصوير الأنوثة وما تعكسها صورة المرأة بعداً ذاتياً و ثقافياً و رمزياً مركباً.

اذ يسعى البحث للكشف عن تمثيل الأنوثة بوصفها رمزاً نفسياً وجمالياً داخل البنية السريالية في الأعمال الفنية ، والتعرف على مفاهيم اللاوعي والخيال والرمز في صياغة صورة المرأة، ومدى ارتباط ذلك بالمرجعيات الثقافية والذاتية للتجربة التشكيلية العربية. ويمكن تحديد المشكلة بالسؤال الاتي: كيف تتجلى الأنوثة بوصفها بنية رمزية مرتبطة باللاوعي في التعبير السريالي لدى الفنان التونسي محمد بن مفتاح ؟

ثانياً: أهداف البحث:

١. تحليل تمثيلات الأنوثة في التجربة السريالية لدى الفنان التونسي محمد بن مفتاح .
٢. الكشف عن حضور اللاوعي والرمزية النفسية في بناء الصورة التشكيلية.
٣. تفسير العلاقة بين الشكل البصري والدلالة الرمزية في تصوير المرأة.
٤. إبراز الخصوصية التعبيرية والجمالية للتجربة الفنية المدروسة.

ثالثاً: أهمية البحث:

١. يساهم في فهم حضور السريالية في الفن المغاربي المعاصر.
٢. يكشف الأبعاد النفسية والرمزية لتمثيل المرأة في الفن التشكيلي.
٣. يقدّم قراءة تحليلية تربط بين التشكيل الفني والنظرية النفسية والجمالية.

رابعاً: حدود البحث:

١. موضوعياً: تحليل صورة المرأة ضمن الإطار السريالي فقط (اعمال محمد بن مفتاح) .
٢. مادياً: عينة مختارة من الأعمال الفنية التي يظهر فيها حضور واضح للأنوثة.
٣. منهجياً: تحليل بصري–رمزي مع توظيف مفاهيم التحليل النفسي والسيميائيات.

خامساً: منهج البحث:

١. المنهج الوصفي التحليلي: لوصف العناصر التشكيلية والبصرية.
٢. التحليل السيميائي (الرمزي): لفهم الدلالات والعلامات.
٣. المقاربة النفسية: تفسير حضور اللاوعي والحلم والرموز.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الاول: مفهوم السريالية في الفن التشكيلي

المحور الاول : النشأة والمرتكزات الفكرية.

تعتمد المقاربات الفلسفية على مجموعة من القراءات لمسألة الفن والجمال مركزة بذلك على القيم العليا للفن من أجل تحليل المضامين والأبعاد الرؤيوية وتدخل النظرية الفلسفية في أعماق الوعي بما هو نموذج لتجربة جمالية تثير عدة إشكاليات لعل أهمها مسألة الإستيتيقا،[١] هذا المفهوم الذي يلخص فلسفة الجمال كعلم يتخذ من المعرفة الحسية موضوعا له - في محاولة لفصل ميدان الجماليات عن بقية مجالات المعارف الإنسانية الأخرى يحتاج إلى نظر عقلي سيستلهم خصائص المنطق الموجه للوجدان الجمالي إضافة إلى ما تسميه فلسفة الجمال الإدراك الحسي للأفكار الغامضة المتصلة بجمالية الوجدان بما يعني تجاوز التخمينات القائمة على اعتبار "المنتج الفنّي" مجرد رحلة ظرفية في الزمان والمكان. ولعل المشهد المتخيل الذي يتم نقله في إطار التجربة الفنية يتصل في أبعاده وفي دلالاته بمضامين تربط اللاوعي البشري بظرفية معينة حتّى وإن كانت مناما، وتكون عملية النقل هذه مجهود فني يمارس بانعكاس الذاكرة التي سبقت تلك التجربة ويكون للفنان فيها مجال للتحكم في عملية المحاكاة لحالة النوم والتصرف فيها بسياقات تشكيلية جديدة تجسد تساؤلات الحلم وصوره المختلفة، وبالتالي الاستفادة من هذا المعطى للدفع بالعملية الفنّية إلى أقصى إمكانات التجسيد مما يجعل هذه التعبيرات" تحتفظ بمقام النموذج الذي لا يضاهي الفنون التطبيقية. "[٢]

هذه النماذج للاختيارات الرؤيوية تجعل من النشاط الفني واجهة تطل بتفاصيلها على المتذوق، فتكون للأعمال الفنية القدرة على الربط بين المعاني والدلالات بما أن العمل يمثل في النهاية فكرة وإرادة فنية تراوح بين الظاهر و الشكل المادي المحسوس للأثر الفنّي بما يشمل عليه من خصائص تشكيلية كالتكوين والخطوط والألوان والإضاءة وبين ما تستقر عليه من أساليب وإيحاءات سيميولوجية تستمد قيمتها الرمزية والدلالات من الجمع بين هذه المعطيات. وهذا ما يعبر عنه فلسفيا بإعادة تشكيل الرؤية "بتعابير جديدة للتدليل عليها.وتأتي تلك الأفكار بدورها لاستخلاص أهم النتائج.[٣]

وهكذا يرى الباحث تمثيلات الرؤيا من منظور فلسفي في علاقة بالدلالة والمضمون المتصلة بالعمل التشكيلي والمعنى المجازي الذي توحي به مفردات اللوحة التشكيلية والخطاب المتصل بها وعادة ما يكون له تجسيدات فلسفية بغض النظر عن طبيعة العمل وانتمائه لتيار فنّي معيّن فرهان الأعمال التي نروم دراستها تهتم بالرؤية الفنية وما تثيره من "تمثيل الشكل المحسوس، والكتل الملموسة المدركة بحواس اللمس التي تتعرف بها على تفاصيل الأشياء عندما نقترب منها، ونراقبها بثبات وهدوء وتروي تأملي دقيق.[٤]

---

[١] لمزيد الإثراء، انظر:
-Lenain (Theiny), Esthétique et philosophie de l'art, repères historiques et thématiques, Paris, Broché, 2014.

[٢] غيورغي (غاتشف)، الوعي والفرح، (ترجمة) سعد مصلوح)، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد ش١٤٦،1990 ، ص٥٠.

[٣] انظر:
موريس (ميرلوبنتي)، المرني واللأمرني (ترجمة) سعاد محمد خضر، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة للنشر، ١٩٨٧، ص. ١٧.

[٤] باسيلوس (موسى ناجي)، البعد التاريخي الجمالية الفن التشكيلي: مفهوم الفن وتحولاته قراءة تاريخية" ، القاهرة، الدّار للنشر والتوزيع, ٢٠١٩، ص٢٧.

إن العمل الفني من هذا المنظور، هو تلخيص لمعيش لا واع ولأنماط سلوكية وردود فعل تجاوزها الفنان في لحظة الاستغراق والتأمل في العمل الفني لكنّه ينقلها بدافع إثراء تلك الصورة الإدراكية. كما تدرك هذه المواضيع فلسفيا بالقدرات الذهنية التي تطلق للتعبير عن التجارب الذاتية وعن مضامين مدفوعة بإنجاز قيمة لها دلالاتها المادية والنفعية. واستنادا للرؤية الإستطيقية التي أمكن لها الوقوف عنه أبرز ملامحها، نستطيع القول بأن تحقيق حكم وأهداف الجمال فيها يعتمد بدرجات متفاوتة على الإدراك الجمالي للموضوع الفنّي بأنواعه المختلفة، فالمشهد الاستطيقي يكون مشهدا مرئيا واقعيا أو موضوعيًا، ولكنه يختلف عن المشهد الأفلاطوني، لأنّ ما يدور بين الرائي والرؤية قد يفهم ضمن مشهد الانتقال من الظلمة إلى النور، وقد يكون قريبا من الجدلية الأفلاطونية التي تنقلنا باستمرار من الجهل إلى المعرفة، فسؤال التصوير ليس سؤال من يعرف إلى من لا يعرف... إنه سؤال من لا يعرف إلى رؤية تعرف كل شيء، رؤية لا نصنعها بل تبعث فينا إن التصوير لا يحكي ما يراه الرسام بل ما يحصل في داخله، أي ما ينعكس في رؤيته، فدوره هو أن يخيط بما يرى فيه وأن يثبته "[٥]

ويشير "أرسطو" في معرض تفسيره للرؤيا المتصلة بالخرافة والأساطير، إلى أن الصورة الرمزية للأحلام تشتق غالبا من الحضارات القديمة التي عادة ما تدخل أساطيرها في عملية إفراز لمخزون اللاوعي في تلك التجارب وتصوير ملامحها وطبيعة النظام الساحر فيها، ولعل ذلك يحيلنا إلى أعمال(كارل غيستوف يونغ) تلميذ(فرويد) الذي أشار إلى دلالات ومعاني الصور والرموز التي تزور أحلام الإنسان وذاكرته والتي تعيد نفسها عن طريق الوعي الطبيعي الذي يدركه الأفراد عن طريق فكرة الأرض والألوهية وصورة المرأة إلى جانب بعض الدلالات الأخرى المقترنة بفكرة التقديس والشعائر الجنائزية. وبهذا يكون لفكرة الصورة الطبيعية التي تنشأ عند الأفراد تأصيل للعقل الباطن وتصوير لنفوذ قوي في حياة الأفراد يعكس إنتاجا روحيا وحقائق متناقضة تخضع لرمزية علمية.[٦]

ويشير (تايلور) في حديثه عن ذات المسألة، إلى نظرية الأرواح والتي تعكس تضمينا لتصوّرات الأفراد عن تجربة الحلم وتتلخص في أربع فرضيات كبرى وهي:

١. تجربة النوم والموت التي تدل على أن الكائن الحي يحتوي على ثنائيات متضادة أبرزها جسد ظاهر وروح خفية.
٢. وجود انصهار ووحدة طبيعية بين الإنسان والطبيعة بحيث تمتلك الذات الإنسانية والنباتات والحيوانات روحا شأنها في ذلك شأن الإنسان.
٣. النوم تجسيد لتجربة حلم متقاطعة بين جسد ثابت وروح متنقلة.
٤. تتمتع أرواح الأفراد بنفوذ قادرة على الافتراق والتواصل مع الآخرين حتى بعد وفاتهم[٧].

كل هذه الصور والملامح التي يركز عليها (تايلور) تعمل على إحياء ذاكرة متجددة تبث لدى الفنان انتقائية متجددة تدرك قيمة هذه الاعتبارات وتؤسس إلى رؤية إستيتيقية إلى هذا الموروث الحضاري الذي يكون بمثابة السياق المنمذج للرموز الطبيعية و اللاواعية لدى الإنسان، بما يكرس نوع من الانتظام والسياق القائم على فكرة توجيه (العقيدة الفنّية) نحو الإدراك الجمالي. إن تركيزنا على هذه المعطيات الهدف منه الوقوف عند ارتباط تطلعات الفنّان بعملية الإدراك المتناغم مع الرؤى الفكرية ومع التراكمات الثقافية التي تصبح بمثابة المخزون الدافع نحو الرؤية الفنية بمختلف أبعادها، ولا يمكن وفق الفلسفة

---

[٥] - زيعور (علي)، اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٩١، ص ٢٠.

[٦] - انظر:

-Keck (Frédéric), «Les théories de la magie dans les traditions anthropologiques anglaise et française », in Methodos (Open Edition Journals), documents électroniques, 2/2002.

[٧] انظر:

l'anglais de Tylor (Edward), La civilisation primitive (Primitive Culture), 1871, (traduit deuxième édition par Brunet (Pauline) et Barbier (Edmond)), Paris, C. Reinwald sur la et Ce, 1876.

استنباط الأبعاد الجمالية دون البحث في المضامين الدلالية وأطر البنيات الإعتقادية لدى الفنّان، خاصة وأنّه يتعامل مع الرموز الطبيعية الأولى على غرار الجبال والصخور والأمطار باعتبارها مواد تشكل الواقع الحلمي للإنسان، وفيه يتكون لديه اقتناع جد واضح بأن هذه النماذج ماهي في النهاية إلا دوافع تقتحم كل السكون والثبوتية لتنشأ من ورائها تعطشا فنيا سيسميه ارنست كاسيرر (Ernest CASSIRER) النسيج المعقد للتجارب الإنسانية.[٨]

إن الحضور الرمزي لهذه المعطيات الطبيعية وللأشياء المحيطة بالإنسان، هي في النهاية إيقاعات يتحرك فوقها الرؤى الفكرية والبصرية للفنان عن طريق تغذية الرّوح والسياقات التي تتضمنها الفاعلية التوظيفية لقيم الجمال ولأشكال التعبير الإنساني لهذه المسائل. ولا يمكن إخفاء عملية التهيؤ الشاملة للكون والمسائل التي عرضناها سابقا باعتبارها تدخل في لعبة التكامل بين الإدراك الجمالي وما يمكن أن تشتمل عليه من رؤى جمالية وفلسفية متنوعة المناحي.

يسجل هذا النسيج المعقد والرؤى المختلفة المضامين المتخفية وراء الرؤية التشكيلية للفن حضوره وفق التشكيلات الفلسفية عن طريق استبيان طبيعة علاقة الفنّ بتاريخ الفن في حد ذاته، فلا يكفي أن يكون الفن اداة تعبيرية عن نشاط إنساني بل هو قراءة متنوعة المجالات تتحدى النظام الطبيعي لتلتقي مع الواقع الرمزي وهواجس اللأمرئي وتمثيل السحري انطلاقا من الفكر الميثيولوجي والطقوس المعبرة عنه، فتكون صورة منمذجة للخصائص الفكرية للمجال الرؤيوي من منظور فلسفي يركز في هذا المضمار على مفاهيم العقل والحسن والروح الجوهري لهذا المسعى. وإن اعتمادنا على هذه القراءات الفلسفية ليس انتقائيا أو فيه مسعى استعراضي للمقاربات التاريخية للفلسفة، وإنما نريد عن طريقه أن نلم ولو بإيجاز لطبيعة الاستقراء الفلسفي للفنّ عامة وخصائصه الرؤيوية بصفة خاصة.

يبدو غالبا، عن طريق هذا المسعى تنزيل الصورة الفنية في إطار أوسع ونقصد بذلك الفلسفة وما تطرحه من رهانات معرفية، ويكفي أن نذكر في هذا السياق بنظرية (سقراط) للفن الذي يعتبره مجالا لنقل الجمال النفسي الحقيقي وبلوغ مكامن غلاف الجسد باعتباره عملية تحويل متقنة لقيم الحق والخير والجمال إلى قيم الجمال والأخلاق. كما يربط (سقراط) معنى الجمال ومنه معنى الفن بما هو أشمل في إشارة منه إلى الخير العام الذي من ورائه تسعى الروح إلى استنباط أعناق نفسها لتكون قادرة على إنتاج المعنى. وبهذا التحديد، يصبح الفنّ انعكاس شرطي للنفس الحقيقية أي المعرفة الجمالية. ولم يخرج (أفلاطون) عن دائرة التحليل الفلسفية هذه واتجه نحو ثنائية القيم المادية والدنيوية واستنبط بذلك مفاهيم جديدة تقترن بمعنى الطهارة الرّوحيّة وانتقاء حقيقة النفس في إطار ما يطرحه الإنسان من قيم مادية ودنيوية وعلى هذا النحو استنتج أفلاطون" آراء فلسفية جديدة في الفن تعتبره نوع من السحر الذي يستند إلى فكرة المحاكاة، لكنّها فكرة تسير في اتجاه الجمال ولو أنه يحمل قيمة دونية باعتباره يحاكي الصور المادية التي لا تعدو أن تكون سوى جزء لا يتجزأ من المحسوسات والتي يصنفها (أفلاطون) في مرتبة دنيا مقارنة بحقيقة المعقولية المتجسدة في الحق والخير، لكنه في المقابل لا ينفي قوة الإلهام والرؤية المباشرة للحقيقة التي تتجه إلى قيم أشمل ويعني بذلك الجمال حينما ينزع الفن الانتقائي منزع الحقائق المثالية المتصلة بالعالم الميتافيزيقي المتجاوز بما هو مادي ومثله في ذلك شعر (ترتيوس) و (نبداروس) اللذان يمجدان البطولة الإغريقية ويتغنيان بفضائل الآلهة وقوة الأبطال.

تجسد هذه الأمثلة وفق تحليل (أفلاطون) قوة تتماهى مع النموذج المثالي للفن الذي بمقدوره التعبير عن القيم المثلى وقيم الحكمة المشاركة في الخلود الحقيقي في عالم الماورائيات. ورغم هذا التداخل الذي يبديه في ترتيبه للأعمال الفنية، فإن ذلك لا ينفي انتقائية تصنيفية يرى فيها للجمال توجها فلسفيا قادرا على التماهي مع الحقيقة المنشودة.

وعلى خلاف (أفلاطون)، اعتبر (أرسطو) أنّ الفنّ يقترن بإنتاج المعنى حتى وإن كان المضمون مؤلما ورديئا، فالحرفية التي يبديها الفنّان هي عبارة عن نشاط فعال موجه نحو إنتاج المعنى وتنظيم المشاعر المضطربة بوسائل جديدة، لذا يكون الفن التشكيلي مثلا نوعا من المحاكاة الحرفية القادر على

[٨] - Cassirer (Ernest), The Myth of the State, New Haven, Yale University Press, 1946, p. 27

تكميل ما لم تستطع الطبيعة أن تحققه عن طريق استجابته للتعبير وقدرته على تصوير المخزون الانفعالي للفنّان وتوجيهه وإثارته نحو الخلق والإبداع.

ويرى الباحث، فإنّ الفنّي من منظور الفلسفة الكلاسيكية على العكس من الجمالي انطلاق من المادة الفنية إلى الوصول على حكمة الجمال بتجسيدات متنوعة الأسلوب ولكنها تستطيع أن تفسر إلى حد بعيد الخصائص الرؤيوية للمضمون الإستيتيقي.

وفي الفلسفات الحديثة يرى(كانط) أن مسألة الجمال والفنّ مسائل فلسفية بامتياز لما تتصل به بتمثل مشروط بوجود الشيء بعينه، وهذا التمثل يكون مسبوقا بفعل الرضا الذي يشترط بدوره حكم الذوق. وقد حاول عن طريق نظريته الفلسفية للفنّ أن يفكك بنية التأمل والتصوّر التي تسبق اللذات البيولوجية والغايات العملية التي يحاول الفنان أن يترجمها إلى عمل فنّي مستفيدا بتوجيهات الشعور باللذة والألم. وعلى هذا الأساس فإن العمل الفني هو تصوّر عقلي ذو طابع جمالي متوافق مع القواعد الحسية والتجريبية لمتعة الحكم الجمالي، فتكون القوة الرؤيوية المدركة للعمل الفني مجسدة للحظة التناغم مع نتيجة الوجود الحسي لموضوع الذات. ولا ينفي (كانط) أن يتصل هذا الرؤيوي بقدرة غير مدركة أطرافها الخيال من جهة وملكة الذهن والشعور بالرضا نحو الجميل من جهة أخرى. وبناء عليه، يصبح الحكم على الجميل بما هو منتج فنّي ونوع من التمييز الانتقائي للخصوصية الفنية. "إنّ عملية التصوير الفني لا تعني نقل الهدف نقلا جامدا بل معناها فهم التناسق بين مختلف العلاقات ووضعها على اللوحة على شكل سلم أنغام في ذاته عن طريقة تنمية هذه العلاقات تبعا لمنطق جديد أصيل فعقل اللوحة معناه تشكيلها . "[٩]ويكون للقصد فيها إعلاء لفكرة تصوّرية وإدراك للحكم الذوقي الذي يجري إنتاجه بين المخيلة والتطبيقات الذهنية في إطار لعبة التفاعل بين الموضوع والملكات العقلية، فيكون الفن منتجا للذات المتأملة المحكومة بهذه الشروط. هذا الالتزام الحسي الموجه لنقل المعاني، هو في النهاية تجسيد لما تستثيره المشاعر المضمنة والمخيلة المبدعة يسميها (كانط) الموهبة الطبيعية أو العبقرية، فيكون لهذا التحليل العمل الفني وليد لتلك العبقرية المنتجة لفعل الصورة. ومن جهة أخرى يرى "بول كلي" "أن اللوحة تتقدم تدريجيا عن طريق أبعاد عديدة ليس من المناسب الإشارة إليها بعد ذلك على أنها عملية تركيب أو بناء بل يجب أن تعطيها اسم التكوين .[١٠] وهذا التكوين ينخرط بدوره في السعي لبلوغ المعنى الرؤيوي والذي يرى فيه "هيقل" "محاولة لكشف المعنى الباطن للحقيقة، وهنا يتجلى الجمال الفني في الأشكال العليا المتحوّرة حول الحقيقة المعبّرة عن المثل العليا والكيفية التي يتحقق عبرها العمل الفني بوصفه تحديد للذاتية الخلاقة للمبدع الجمالي والمقصود به هنا هو الفنان[١١].

ففي الأعمال التشكيلية التي نروم تحليلها، يعتبر الجسد أبرز العناصر التي تؤثث بها المشاهد التصويرية في إطار رؤيا تستخلص استعارات منطقية وتأليفية تتخذ بعدا ميتافيزيقيا حين يتحرّر الإنسان من صورته الواقعية لتحل محلها إنشائية تقوم على دلالات فلسفية يقول (ميرلوبنتي) عنه في هذا السياق: " كما لو أن الجسد المرئي يبقى غير كامل، ومنفرجا وكما لو أنّ فيزيولوجية الرؤية لا تنجح في إغلاق العملية العصبية عليه، ولا حركات التثبيت... كما لو أن الرؤيا جاءت فجأة تقدم لتلك الوسائل والأدوات المادية المتروكة هنا وهناك. "[١٢]

لقد انصبت الخصائص الفكرية والفنية للتجارب الرؤيوية عند الفنانين التونسيين، على جذور فلسفية يراوح بين المرجعيات التراثية والجمالية والتجريدية، ولم تكن الكيفية التي يتعامل بها الفنان مستقلة عن هذه الاختيارات فهي مرتبطة بالمضمون العام الذي تتحرك فيه حتى تكاد اللوحة تتميز بقدر كبير من الانفتاح على دلالات الرؤيا والاجتهاد في التأمل الذي نراه خاصة في أعمال (عادل مقديش) و (محمد بن مفتاح) و (حليم قارة بيبان) على سبيل المثال لا الحصر. ولعل هذا التوجه المستند إلى أصول مرجعية

---

[٩] - -عبد الله ثاني (قدور)، سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم، وهران، دار الغرب للنشر والتوزيع،٢٠٠٥،ص١٣٦.

[١٠] - -كلي (بول)، نقلا عن قدور عبد الله ثاني، مرجع سابق، ص. ١٣٦.

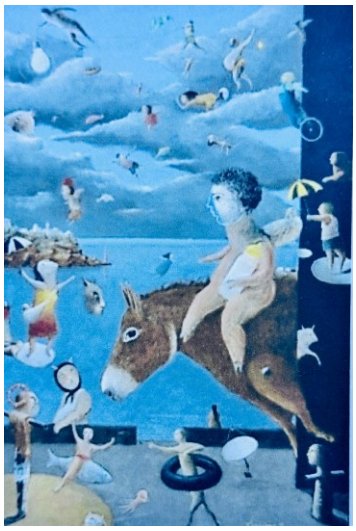
[١١] - بورويبة (محمد)، الجمالي والفني عند هيقل، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الفلسفة)، وهران، ٢٠١١-٢٠١٢، ص. ٢٤.

[١٢] - ميرلوبنتي (موريس)، نفس المصدر السابق، ص ١٣٣.

متعدّدة، هو ما يقول عنه(أمبرتو ايكو") نسيج من المرجعيات المتداخلة فيما بينها دون ضابط ولا رقيب. فهذه المتاهة تدرّج التأويل ضمن كل المسيرات الدلالية الممكنة، وضمن كل السياقات التي يتيحها الكون الإنساني باعتباره يشكّل كلاً متصلا لا تحتويه الفواصل والحدود.[١٣]

(السرك) زيت على قماش
١٩٠،٢٠٠٩*١٥٠
محمد بن
مفتاح

(عودة الضال) زيت على قماش
١٢٠،٢٠٠٩*١٨٠
حليم قارة بيان



(الخطيئة) اكريلك على قماش
١٢٥،١٩٨٦*١٠٠
عادل مقديش

(الفراشة)- اكرليلك على
قماش،٨٥*٥٥،
عادل مقديش
١٩٩٨

[١٣]- ايكو (أمبرتو)، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي للنشر، ١٢ ٢٠٠٤، ص ١٢

ويرى الباحث تكمن المقاصد الرؤيوية في العمل عند المعنى المجازي الرمزي المبني على دلالات متداخلة في عناصر اللوحة والتي تنشأ عبر مقوّمات الوعي بأصالة الفعل التشكيلي والعلامة المميزة له والتي تتحوّل الى صورة متخيلة بما تحتويه من ذكريات الماضي وأحلام الواقع فضلا عن الذات الحالمة للفنان حين يروم بلوغ العمق التشكيلي، فهذه الأحلام لها ديمومتها وبقائها في ذاكرتنا والتي يعمل الخيال على استعادتها كوجود جديد.

وإن إدراك الرؤيا، تتم وفق هذا التحليل بمساعدة الخيال المجسّد للموضوعات والأشياء وما تحمله بين ثناياها من قيم جمالية وسمات رؤيوية قادرة على تبليغ المضمون والدلالة. ولم تكن العلاقة بين الدلالات التعبيرية والبناء التكويني تتحرك خارج هذا السياق، وإنما تعمل في إطار اللوحات التي اخترناها كنماذج تحليلية تحمل إشارات مرجعية سواء كانت فلسفية تجريدية، سريالية أو تراثية (منمنمات، قصص، أساطير تأملات حكايات)، تستكمل التجليات الانفعالية والشعورية التي تثري حضورها المختلف وإمكانياتها التشكيلية والتعبيرية[14].

يرى الباحث إن علاقة الرؤيوي بالفلسفي تبدو حاضرة بوضوح في الإمكانيات الأسلوبية والتعبيرية التي تحتويها الأعمال والنماذج التي اخترناها أن تكون مصدرا لقراءة الخصائص الفكرية والفنية للرسم الرّؤيوي المغاربي، باعتبارها نماذج مخصوصة بثرائها المادي وبشحناتها التخيلية تارة وبسذاجتها وحدسها الانفعالي تارة أخرى.

المحور الثاني: الحلم واللاوعي كمصدر للإبداع.

نبحث في هذا المحور في مفاهيم الرؤيوي ومختلف تشعباته وامتداداته في الفكر والفن ومن منظور الفلسفة والمعرفة عموما. ونحاول تتبع الفوارق بين الرؤيا والحلم والواقع واليقظة والتأويل وذلك عن طريق تتبع تعريفات الرؤيوي وعلاقة الرؤيا بالمجالات العلمية والفلسفية. ونتبين فيما سيأتي كيف شكلت الخرافة والأسطورة مصدرا من مصادر بناء الفن الرؤيوي. كما نتتبع أسئلة الرؤيوي في الفنون التشكيلية وكيفية اعتمادها كمراجع فكرية وفلسفية وكمرجعيات للعمل الفني.

ومن الضروري، ومنذ البدء وفي سياق تحديد مفهوم الرؤيا الفصل بين لفظ الرؤيا وبين لفظ رؤية لوجود اختلاف بين معنيي هذين اللفظين ومرامي استعمال كل لفظ منهما في السياقات اللغوية والفكرية. فإذا ما ارتبطت الرؤية كما أجمعت على ذلك أغلب المعاجم: بالمشاهدة والإبصار بالعين وباليقظة،[١٥] فإن الرؤيا تبقى ملازمة للنوم والخيال وكل ما هو غريب أو حتى وفي أقصى الحالات ملازمة للهذيان وللأنشطة الذهنية اللاسوية. في هذا المضمار ، تقول "دعد الناصر" في كتابها المنامات في الموروث الحكائي العربي: تكشف المادة المعجمية لكلمة (حلم) عن معنى الرؤيا وإن مايزت بينهما في موضع آخر بحسب الشاهد الديني. فالحلم والحلم الرؤيا: حلم يحلم، إذا رأى في المنام. وحلم به وحلم عنه وتحلم عنه رأى له رؤيا أو رآه في النوم.[١٦] وبذلك يتحدّد مجال الرؤية في الواقع المادي المحيط الذي فيه يقع الإبصار ، بينما تقيم الرؤيا في مجال الغياب عن الواقع المادي سواء بفقدان الوعي أو بالنوم أو بالحالة الشعورية المغادرة للواقع المادي للوجود الإنساني.

---

[14] - الإمام (غادة)، جاستون باشلار، جماليات الصورة، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٠، ص ٢٨٦ - ٢٨٧

[١٥] - ورد في المعجم الفلسفي ما يلي:
"رؤيا: انطباع الصورة المنحدرة من أفق المخيلة إلى الحسن المشترك، والرؤيا تختص بالمنام، والرؤية تختص بالعين، والرأي يختص بالقلب، والرؤيا خيال باطل عند جمهور المتكلمين إذ الغالب منه أضغاث أحلام، ولفقد شرائط الإدراك عند النوم، فالنوم ضد الإدراك فلا يجامعه، فلا تكون الرؤيا إدراكا حقيقة بل من قبيل الخيال الباطل".
"رؤية حقيقة الرؤية إذا أضيفت إلى الأعيان كانت بالبصر، وتسمى الرؤية بالحاسة، وتقابلها الرؤية بالوهم والتخيل، والرؤية بالتفكر، والرؤية بالعقل، يراد بها العلم مجازا. والرؤية مع الإحاطة تسمى إدراكا " الحفني (عبد المنعم)، المعجم الفلسفي (عربي انجليزي فرنسي الماني لاتيني ، القاهرة، الدار الشرقية للنشر والتوزيع، ١٩٩٠، ص. ١١٩.

[١٦] - دعد (الناصر)، المنامات في الموروث الحكائي العربي دراسة في النص الثقافي والبنية السردية، الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٨، ص ١٦.

أما في السياق اللغوي الأجنبي، فإنّ عبارة (onirisme onirique) المشتقة من الكلمة اليونانية (oneiros)، وإن كانت تحيل إلى عالم الحلم والنوم فإنّها تظل إلى حد ما رهينة سياقات علمية وتحديدا الأبحاث النفسية المعاصرة لتفيد النمط اللاّسوي للنشاط الذهني التلقائي المتحقق في رؤى ومشاهد تأخذ عادة شكل الهذيان. والتي تماثل الحلم المزعج. وهو ما جعل البحث في الرؤيا مرتبطا بعلم النفس وبالغيبيات من علوم التنجيم وقراءة الطالع أو علوم الفلك والحظ وغيرها من أساليب ووسائل التنبؤ، من باب استقراء الغيب ومقاربة المجهول تطلعا. ويبدو أن هناك انزياحا لغويا في أصل استعمال المفهوم مر من السياق الديني أو الحكائي إلى الفضاء النفسي العلمي وهو أمر له مبرراته المنهجية والموضوعية: فالحلم الذي عجز الإنسان إلى حدود القرن التاسع عشر عن فهم ميكانزماته، إلا بالعودة إلى الأساطير والخرافات، قد أصبح موضوعا مستقلاً بذاته، يمكن تأويله أو دراسته دراسة بما يتناسب مع العقلانية العلمية الحديثة وبفضل عبقرية بعض علماء النفس من أمثال (سيموند فرويد) صار الحلم أساسا أوليًا لفهم حقيقة الذات بوصفه واقعا رمزيا ثريا[١٧] خارج السياقات اللغوية، باختلاف مصادرها، يأسر هذا المفهوم عديد المجالات الفكرية والأدبية والفنية بثراء معانيه وتنوّعه الدلالي. إنّه يرمي إلى العجيب وإلى التساؤل والبحث في الخيال وغير الواقعي، وهو أيضا الأمل والجنون والتمرد والسخرية، لذلك أضحت الرؤيا، في علاقتها بإرادة المفكر أو الفنّان، لعبة تساعد على الخروج بسهولة من المألوف واليومي إلى عالم الخيال الفسيح. إنه السفر اللامشروط، الذي يحتفل به كل إنسان والذي يغريه باستمرار دون تفكير ودون تردد. إنه فسحة للروح بعد ملل يومي ينبئ بفتور وقلق وحيرة، فهو علاج للذات المرهقة. يكون الرؤيوي إذا، يعني القفز في المجهول خارج كل منطق داخلي يحكم عملية الإنشاء نفسها، فلحظة الجمع بين الشيء ونقيضه، تصبح اللامبالاة أسلوبا لنبوءة تستوجب الحذر والإجلال والخوف. إنها نبوءة لميلاد عوالم ممكنة لها وجاهتها في الحضور والبقاء والمجادلة. إذ هي "كل شيء يدفع إلى الاعتقاد بوجود نقطة روحية ينعدم فيها التناقض بين الحياة والموت الواقعي والخيالي، الماضي والمستقبل" .[١٨]

المبحث الثاني : مفهوم الأنوثة في الفن (تحولات صورة المرأة في السريالية).

في الفن الحديث، لم تعد الأنوثة مرتبطة حصراً بالجمال المثالي أو الصورة المثالية للجسد، بل أصبحت مفهوماً متعدد الأبعاد يتقاطع مع قضايا الهوية والذات والذاكرة والتجربة الاجتماعية. فالفنانون والفنانات المعاصرون يتعاملون مع الأنوثة بوصفها بنية ثقافية تُنتج داخل سياقات اجتماعية وتاريخية محددة، وليست مجرد خاصية بيولوجية أو مظهر جسدي ، وقد أسهمت الدراسات النسوية المعاصرة في تأكيد أن تمثيل المرأة في الفن يرتبط بالبنية الثقافية التي تحدد أدوارها الاجتماعية، مما جعل العمل الفني مجالاً لإعادة التفكير في هذه الأدوار ونقدها. كما أصبح تصوير الجسد الأنثوي في الفن الحديث مرتبطاً بعمليات إعادة تعريف الذات والهوية، وليس مجرد تمثيل تشكيلي للجمال .

---

[١٧] - 32. Les termes d'onirique, onirisme (tirés du grec oneiros) ont été créés par la psychopathologie. Ils y désignent un mode anormal d'activité mentale spontanée faite de visions et de scènes animées, souvent de caractère hallucinatoire, analogues à celles du rêve. Plus particulièrement, le terme onirique qualifie une forme de délire, fréquentdans l'alcoolisme chronique, comparable à un rêve pénible. Par la suite, les physiologistes ont appelé onirique ou paradoxal une forme de sommeil ou seproduisent les rêves. En même temps, ce terme est passé de la psychopathologie à la psychanalyse, puis à la psychologie. Le français n'ayant pas d'adjectif pour désigner les phénomènes relatifs au rêve et au songe, car rêveur et songeur ne s'appliquent qu'aux personnes, les traducteurs ont rendu l'allemand traumhaft par onirique. L'ensemble des phénomènes de type onirique, c'est-à-dire caractéristiques du rêve, constitue l'onirisme." Souriau (Etienne), Vocabulaire D'esthétique, Paris, PUF, 1999, p.1082.

[١٨] - أدونيس، الصوفية والسريالية، بيروت، دار الساقي للنشر، ١٩٩٢ ، ص ٦٥

من هذا المنظور، يمكن فهم الأنوثة في الفن الحديث بوصفها خطاباً بصرياً يعكس تجربة اجتماعية وثقافية، ويكشف عن التوتر بين الصورة التقليدية للمرأة وصورتها المعاد تشكيلها داخل الممارسة الفنية المعاصرة.

لم يقتصر حضور الأنوثة في الفن الحديث على بعدها الاجتماعي، بل ارتبط أيضاً بالبعد النفسي والرمزي، حيث أصبحت صورة المرأة مجالاً لإسقاط الرغبات والذكريات والهويات المتعددة. وقد جسّد العديد من الفنانين هذا التوجه عن طريق إعادة تشكيل الجسد الأنثوي في صور مركبة أو رمزية تعكس التوتر بين الذات والفضاء الاجتماعي.

كانت المرأة هي العنصر المسيطر على الاعمال الفنية لبيكاسو، وقد تعامل بيكاسو مع المرأة بطريقة لم تحدث من جانب أي فنان غربي من قبل, فقد كان كل شيء في عالمه التصوري ابتداء من أحلامه وحتى سخريته التي تصل إلى حد الجنون منصبة على المرأة, وقد قام بهذا عن طريق الاستعارات وإعادة التشكيل للجسم البشري

(بول إيلوار) و(لوي أراغون) ، قد شعروا بالحاجة إلى تجاوز مرحلة النفي ، و الاكتفاء بتمجيد اللامعقول . مع أنهم ظلّوا يعلنون سوء ظنهم بالعقل والمنطق، لم يعودوا يقنعون بمجرد تجريدهما ، بل أرادوا أن يسبروا غور ما دون الوعي [١٩].فلا يكتفي السرياليون بمحو القَبِل كله ، كالدادائيين ، بل يحلّون محله آثاراً ايجابية . ويريدون اخضاع العقل والمنطق للخيال ، فينفتح عندها أفق غني بالصور والفنتازيا . وهم يدعون إلى خطي هذا العالم وصولاً إلى عالم السحر والغرابة.[٢٠]

اذا لعب التيار السريالي دورا هاما في الحياة الفكرية والروحية وخلال مدة طويلة ، وانضم إلى مؤسسي هذا التيار الكثير ممن تمردوا على الحضارة الاوربية بصورة عامة. وصاروا ينادون بضرورة التحولات الجذرية في المجتمع والانسان والفن. واتخذ الاتجاه شكله المتكامل سنة ١٩١٩ عندما ظهرت مقطوعات من كتاب "الساحات المغنطيسية" مؤلفيه (أندريه بيرتون) و (فيليب سوبو) ، في مجلة "ليتيراتور" الأدبية في باريس. أما تعبير سريالية فكان (أبو لينر) أول من استعمله في الرابع والعشرين من حزيران عام ١٩١٧ .[٢] وقصد باستعماله كلمة "السيريالية" أن يفسر بها عملية التنقيب التي زاولها بعض الفنانين من أجل البحث عن أصدق مظاهر الحقيقة عن طريق الاتصال الروحاني ، وهي بدعة جريئة أرادوا بها تهشيم كيان الأشياء للكشف عن لب الأسرار الكامنة في أعماقها[٢١].

كانت نظريات العالم الشهير (سيجموند فرويد) وطريقته في التحليل النفسي قد ذاع صيتها.. أنها ببساطة شديدة تركّز أساساً على الأحلام ، فيرى فرويد إن الحلم الذي رآه النائم ليس مجرد صور لأحداث متداخلة لا يحكمها منطق ، ولكنه في واقع الأمر رموز حقيقية لحياة الإنسان وسلوكياته ونفسيته في ماضيه وحاضره ومستقبله. ويمكن عن طريق تحليل هذه الأحلام الوصول إلى العقد النفسية التي تتحكم في سلوك البشر. وقد قامت مؤسسات علاجية تعنى بهذا التحليل النفسي وتتخذ من الاحلام ميدانا لابحاثها وتشخيص الحالات النفسية ، وكانت حرب قد أنهكت قرائح الفنانين ودغدغت ملكاتهم ووجدانهم .. فوجدوا في نظريات فرويد وعالم الأحلام متنفساً لشطحاتهم الابداعية ، حيث لا حدود للتصور والخيال ، ولا مقاييس تحد من انطلاقة الرؤى إلى عوالم غيبية اللاشعور في غيبيته من الوعي والمنطق[٢٢].

وهدف السريالية هو كشف حياة ما تحت الوعي التي من مظاهرها الاحلام وهذا لا يعني بأن الفن السريالي يهدف الى تقديم الاحلام كصور بل (تهدف السريالية التزام اساليب تعطيها منفذا لداخل اللاوعي ،وفرصة لمزج عناصره مع الصور الاكثر كشفا للوعي بل العناصر الشكلية للأنواع المألوفة من الفن)

---

[١٩] - مولر، جي إي، وفرانك ايلغر:مئة عام من الرسم الحديث، ترجمة: فخري خليل،دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد ١٩٨٨ ، ص ١٣١

[٢٠] - دوبليسيس، ايفون، السوريالية، ترجمة هنري زغيب، ط١، منشورات عبيدات، بيروت –باريس ١٩٨٣،ص٢٩

٢- حاتم،عماد،مدخل على تاريخ الادب الاوربي ،الدار العربية للكتابن ليبيا- تونس،١٩٧٩نص٤١١.

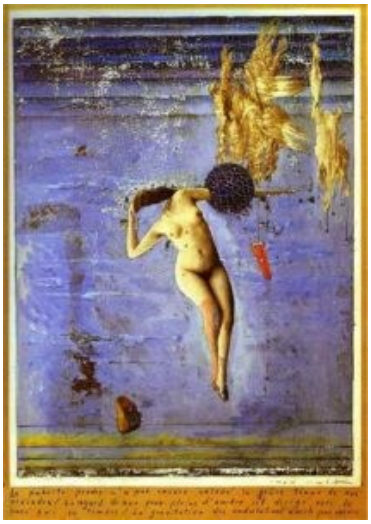
[٢١] - الجباخنجي ، محمد صدقي، فنون التصوير المعاصرة ، دار القلم للنشر ، القاهرة١٩٦١ ، ص١٢٦-١٢٥

[٢٢] - قطب،جمال، وسعيد جودة السحار ، اشهر الرسامين والموسيقين العالميين ،دار مصر القاهرة ب ت ، ص٧٨

وبالتالي خلق قيم جديدة عن طريق رفض كل التقاليد الاكاديمية [٢٣]. فالرسم السريالي يمتنع على أي تعريف جمالي وتقني ، فهو حر في استعمال ما يحلو له من الصيغ وما شاء من اساليب التمثيل ، وانه نفرد بهذا الخط الحاسم وهو أنه أداة تنقل قوة انقلابية شاعرية حسية[٢٤]. رغم ان الحديث عن صورة المرأة في الفنون التشكيلية لا يمكن حصره في مبحث واحد في هذا البحث, الا اننا سنتطرق بصورة سريعة الى اهم صور المرأة التي تمثلت عبر التاريخ بمختلف موضوعاتها في حضارات ومراحل العصر المختلفة للوقوف على ابرز الأفكار والأساليب بهذا الصدد. لقد كانت المرأة دائماً مصدر من مصادر الإلهام في الفنون التشكيلية فاذا عرجنا على تمثيلاتها في الفنون التشكيلية عبر مراحل التاريخ نجدها تتصور منذ عصور قبل التاريخ في الالهة الام التي ارتبطت بفكرة الخصب والأمومة, اذ ان عبادة الآلهة "الام الكبرى" كان لها الاسبقية على عبادة الآلهة الذكورية, ففي المجتمع الأمومي سلّم الرجل القيادة للمرأة, لا لتفوقها الجسدي بل لتقدير أصيل وعميق لخصائصها الانسانية, وقواها الخالقة وايقاع جسدها المتوافق مع الطبيعة)، اذ اخترق (ارنست) عالم الفن فكانت عيناه أشبه ما تكونا عيني صقر ، يطل على الأشياء من عل، لقد عرف المحبة والرعب كما عرف الغربة والرغبة ، وقد دفعه المرض إلى إعادة صياغة شاملة للمحيط الذي احتوى جسده وعقله ، فشيّد عالمه الخاص ، على انقاض سلبيات عالم واقعي بكثير من التمرد حينا واللامبالاة أحيانا. وكان يبحث في فضاء عالمه عن بؤر الحرية - يرتشف رحيقها بعقل الفيلسوف والشاعر والمصور والمثّال والحفّار[٢٥]. وقد وظف (ارنست) شكل المرأة الواقعي بتكوينات غريبة تبدو فيها المرأة متحركة وسابحة في الفضاء الذي تستقل عنه ، وفي بعض الأحيان تفتقد إلى بعض الاجزاء بصورة مشابهة للحلم .

وتتضح في الأشكال ادناه ذلك

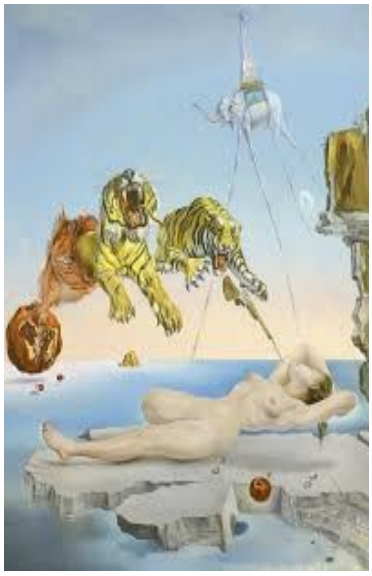
ماكس ارنست/ كولاج وزيت
على ورق/ ١٦,٥*٢٤,٥
باريس١٩٢١



ماكس ارنست/زيت على
كانفس/ ١٠٨*١٢٨/
باريس ١٩٢١

[٢٣] - المبارك،عدنان، الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربدت ريد، دار العربية للطباعة والنشر،بغداد ١٩٧٣ ، ص٨٢.
[٢٤] - الخطيب ، عبدالله، الادراك العقلي في الفنون التشكيلية ،ط١، دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٩٨ ،ص٢١٤.
[٢٥] - حسين ، كمال محي الدين، مسائل في الفن التشكيلي، من الفن البدائي الى الفن المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧ ، ص١٩٦

سلفادور دالي(نحلة) زيت على خشب/ ٤٠,٥*٥١ ١٩٤٤



خوان ميرو (امرأة امام الشمس) / زيت على كانفس

اما (خوان ميرو)" فقد امتلك الجرأة على التمادي في الاهتمام بما هو غير عقلاني. كي يفسح المجال لهذا الشيء "غير العقلاني" للتعبير عن ذاته دون عائق ، فقد تخلى عن كل دراسة ولم يعد يقبل إلاّ اللقطات العفوية ... لما كان يعلم إن مثل هذا التوقير للالهام لا يمكن أن تماشى مع الاعمال الطويلة النفس ، فقد رسم لوحات تبدو في غاية البساطة ، فمثلاً على خلفيا ذات لون واحد ، تبدو بقع متراخية ، وخطوط غالباً دقيقة شاردة كأنها مترددة دان لون واحد ، ببدو بعع مراحيه ، وحطوط عالب دفيقه ساردة حالها منرده [٢٦].

ويعد (سلفادور دالي)' أشهر سريالي لأن أعماله من النوع المثير للدهشة ، والذي تدور حوله دعابات كثيرة ، وقد نحا الفنان صنعته السريالية التي يرسمها فوتوغرافية من صنعة اليد فكان لها تأثيرها على الجمهور. وطريقة (دالي) هي ان يبدأ بصورة من مخيلته ويسمح بأن تستدعي صوراً أخرى ترتبط بها. وعلى ذلك فإن صوره ، ليس مكنونة ، ولكنها ممتلئة . وبعد هذا يخوض دالي في حديث طويل عن اللاشعور الذي بعطي لصوره أساسا علمياً خادعاً ، لأنه من الواضح في أغلب الحالات إن مخاوف (دالي) وذكرياته ، ورغباته ، كلها على مسافة لا تبعد عن سمك جلده [٢٧]. فقد أظهر رغبته في ازاحة الحدود في العمل الفني باثارة وادهاش رائعيين، فجمع بين الحلم والواقع وبين المعقول واللامعقول ، واختلطت الحواجز بين الزمان والمكان وأمتزج لمنطق بالهلوسة واجتمع المبتذل مع السامي لتصبح الصفات متنافرة ومتشابهة في نفس الوقت[٢٨].

فرسم في دقة مثيرة المرأة وقد انفتح صدرها كما يفتح صندوق فارغ ، والساعات المعدنية تتدلى كالعجين من أعلى الجدران ، والأسرة في الصحراء ، ورؤوس القديسين المسلوخة من جلدها في صحون الطعام ، والرجل يمد ذراعه فيمسك بالسحاب الذي بدو على هيئة ثدي انثى ، أو يضحك فتتصدع الارض

---

[٢٦] - مولر ،مصدر سابق، ص ١٣٨

[٢٧] - البسيوني ،محمود، الفن الحديث رجاله مدارسه اثارة التربوية ،ط٢، دار المعارف للطبع والنشر، القاهرة ١٩٦٥ ، ص١٣٩.

[٢٨] - عطية، محسن، القييم الجمالية في الفنون التشكيلية ،ط١،دار الفكر العربي، ٢٠٠٠،ص٢٠٧

وتنتهل أستار السماء من قهقهاته[٢٩]. وفي الشكل نجد شكل لمرأة الواقعي قد وظفه (دالي) داخل تكويناته الممزوجة بين الواقع والحلم.

ثمة أمر آخر هو أن الفن السريالي فن قديم ، أو هو فن بدائي متوغل في القدم . ولقد ذهب الخيال بالقدماء الى التمسك بخرافات ليوضحوا في صورة محسوسة الخفايا التي تكمن وراء الظواهر الطبيعية ، فلجأوا في عصور قديمة إلى تشكيل صور تجمع ما بين جسم الإنسان وجسم الحيوان (مثلا) [٣٠]. فالفن السريالي نما هو في جوهره فن بدائي . إلا أن الفارق فيما بين كل من المصور البدائي والمصور معاصر هو أن الأول إنما يصور أحلامهُ بطريقة تلقائية غامضة . حيث يختلط فيها الحلم بالواقع ، ويكون الرمز معبراً عن المطلق المشاهد ، تبعاً لما توحي به الصوفية الروحية التي نكتف عهود البداءة . بينما نرى الفنان المعاصر يتخذ في الصورة السريالية المعبرة عما فوق الواقع . رموزا على غرار التي يشاهدها في أحلامه ولكنه في هذه الحالة لا يصورها بطريقة جد تلقائية كالفنان البدائي ، وإنما يهدف إلى غرضه الفني عن قصد وعن عمد ، إذ يعمل على تقنيع أشكاله بالأحاجي والألغاز الغامضة عن علم ومعرفة بعلم النفس الحديث ، وما يتضمنه ذلك المعجم المتضمن لرموز الأحلام ومعانيها والتأويلات المصطلح عليها، بمعنى إن الفنان البدائي يصور مواضيعه بتلقائية فطرية، أما الفنان السريالي فانه صور مواضيعه بفطرية مصطنعة[٣١].

فالسريالية تحاول أن تحطم العلاقة العقلية بين الاشياء الواقعية ، أو تحليل العلاقات لمنطقية بينهما، ويظهر هذا المذهب بطريقتين أو اتجاهين. ففي الطريقة الأولى نجد أن لرسام قد يبرز الطبيعة كما هي بطريقة دقيقة تكاد تكون كالالة الفوتو غرافية، فهو تقليد دقيق جدا ولكن مع ايجاد علاقات لا معنى لها، كان يرسم امراة على الارض، كان جسمها تحت الارض ، وبجانبها شجرة كبيرة . أما الطريقة الثانية فهي ابراز الفنانين لاحلامهم واضطراباتهم الجنسية وعواملهم المكبوتة في اللاشعور، دون تدخل مطلقاً للعقل أو الذكاء، اعتبار الفن هو تعبير غريزي فقط. ولقد تذيذب جميع فناني مذهب السريالية بين هذين الاتجاهين[٣٢] مما يتضح للباحث أن مفهوم الأنوثة في الفن الحديث لم يعد مفهوماً جمالياً بسيطاً، بل أصبح بنية ثقافية ورمزية معقدة تتداخل فيها الأبعاد النفسية والاجتماعية والسياسية. فقد تحولت صورة المرأة من موضوع للتمثيل إلى ذات منتجة للمعنى، ومن رمز للجمال إلى مجال للتجربة والهوية والنقد الثقافي.

وهكذا يمكن القول إن الأنوثة في الفن الحديث تمثل فضاءً بصرياً يعكس تحولات الفكر المعاصر، ويجسد التفاعل المستمر بين الجسد والهوية والسلطة والخيال.

المبحث الثالث: اللاوعي في التعبير الفني (الخيال والتحولات الشكلية).

أما الخيال، فهو يحتل عادة موقعه في مسارات التعرف والإدراك والتعقل، كوهم أو شبح أو ظل، وهو يتأتى إما عبر الحسن أو عن طريق التخيّل بتجريد الصور الحسية المعروفة ٣٤ من مضامينها المادية، إنه يقوم بإرباك الوعي وبالتشكيك في أحكامه المطلقة وهو أيضا سكينة للنفس في الحلم وملاذها عن طريق تحقيق ما لا يمكن تحقيقه. وفي مجال الفنون فهو أساس الخلق والإبداع، لأنه يؤسس الصفة الثانية لميلاد ما لم يكن مرئيا، فالرمز والصور الحلمية المليئة بالرغبات غير المشبعة، التي تحيك نسيج جامع بين الغائب عن الأبصار وبين الواقعي، وبين الداخل والخارج وبين الباطن والظاهر لذلك نعتبره في هذا البحث فعالية رؤيوية، أشبه بمرأة ذات وجهين يكونان الحوار الخلاق بين العيني والموضوعي بين المحسوس واللامحسوس[٣٣].

يبقي مفهوم الواقع في علاقته بالإدراكات الحسية الوعي الحسي) منشأ اليقظة، فالتمثلات الحسية المباشرة، بما هي تمثلات طبيعية لا ترتقي للإدراك إلا لحظة التفكير فيها عن طريق العقل أو المخيلة أو

---

[٢٩] -.مراد ، طارق، ٢٠٠٥ ، السريالية وفن المستقبل ، دار الراتب الجامعية ،بيروت ،ص٥٧

[٣٠] - مراد، نفس المصدر اعلاهن ص٥٥.

[٣١] - حسن ، حسن محمد، الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، ج٢ ، ط١ ، دار الفكر العربي ودار الحمامي للطباعة ، ١٩٧٤ص٢٠٧.

[٣٢] - مراد ، مصدر سابق، ص٥٨-٥٩.

[٣٣] - السعيداني (منير) ، الرؤية والمدى (حصار نقدي للبحث في المخيال)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس وحدة البحث في المتخيل، ص. ٧٢.

الحدس والوعي بالواقع هو دليل على الاستمرار في الوجود، وبعيدا عن تنزيله موضوعا خارج السياق التشكيلي يظل الواقع مستيقظا في عالم الذات عن طريق الإرادة العاقلة إلى أن ينصهر في لعبة الخلق والإبداع، فيصير مسرحا للتأويل ولكثرة الاستعارات والتشبيهات والتحققات التي تنشؤه فهو الحلم ونقيضه وهو أيضا ما يقع كسره وتخطيه أو ما يجب التباهي به والدعوة إلى إبصاره والإعتراف به.

ولا بد أن نشير هنا إلى أن الواقع واقعان واقع نتمرد عليه، يبعث فينا الشعور بالملل والرتابة وواقع نحلم به يبهرنا بحضوره التشكيلي وبجرأته في كل تعامل حرّ مع المادة واللون والخطوط وكل ذلك من أجل استنطاق العوالم الدفينة التي نحياها عيشا باطنيًا. فأن نستمر في الوجود معناه أن نكف عن تمثل الواقع كمعطى حسي مباشر أو كنظام عملاق يحتوينا ليملي علينا أفعالنا وأن نتصوره بالمقابل كعالم من الرمز. يظل إذن، مفهوم الواقع مفهوما غريبا كما تؤكد على ذلك "جان هيرش (Jeanne Hersch) "لأنه يتأرجح بين الوجود الحسي والموجود في ذاته، وعلى عكس المذهب الواقعي الذي يقابل الواقع بالظاهر والوهمي واللاواقع والخيال [٣٤] يسقط هذا الحائط في مستوى الدلالة في السياق الفنّي وتحديدا في التوجهات التشكيلية الرؤيويّة. ويكفي أن نتجول في رحاب السريالية لندرك مدى عمق التلازم بين هذا التنوع الدلالي لمفهوم الواقع. ألم يقل "ميشال فوكو": "لم أكتب قط شيئا آخر إلا أوهاما، وإنني أعي ذلك تماما بالإمكان تشغيل الوهم داخل الحقيقة وإدخال نتائج حقيقية في خطاب وهمي والتوصل بالتالي إلى جعل الخطاب ينتج ويصنع شيئا غير موجود بعد شيئا نتوهمه ففعل التوهيم توصيف ونقد وإبداع للواقع[٣٥].

وفيما يخص "التأويل فهو استخلاص المعنى الكامن انطلاقا من المعنى الظاهر أي أنه بعبارة أخرى، الانطلاق من المعاني المجازية بحثا عن المعاني الحقيقية.[٣٦] فالأساطير والأحلام والفنون والأعراف. بالإمكان تحويلها إلى نصوص وعبارات دالة لأن الفعل يمكن فهمه كنص، "إنه يتجسد برانيا بشكل يضاهي الرسم الذي تثبت فيه الكتابة إذ بانفصاله عن فاعله يكتسب استقلالية مماثلة للاستقلالية الدلالية للنص... الفعل من حيث هو نص هو أثر مفتوح موجه إلى متوالية غير محدودة من القراء الممكنين. وبما أنّه حركة مزدوجة ومفتوحة بين الأفعال والرموز كما يبين ذلك "عبد العزيز العيادي" فهي تحتاج إلى التخيل لعرض الأوضاع بشكل جديد من أجل إنشائية تنشد إبداع المعنى[37].

وفي سياق بحثنا عن تجليات الرسم الرؤيوي ، يكون التأويل تواصلا بعيد كل البعد عن الرغبة في إيجاد الرابط الممكن بين السيكولوجي والمعيشي، فنحن نرغب في تأويل الأعمال الرؤيوية بحسب إيقاع الثقافات. كما لا نرغب أيضا في تحويل التأويل إلى فعل تفسيري للمنامات والأحلام لأن اللوحة لا تحتاج إلى المقدس الديني أو المحلل النفسي لتحديد أبعادها ومضامينها فهي من جنس آخر. صحيح أننا قد نجد صدى لبعض الرؤى والأحلام في الثقافة الدينية أو العلمية ولكن يبقى المقصد من العمل التشكيلي هو فني إبداعي بالأساس. فالتحدي التأويلي يتمثل في كشف الإمكانات الثرية والمتجددة لكل ما ينقل من الحلم إلى حيّز النص طلبا في التواصل.

وإن كان حياة التأويل، حسب اعتقادنا حياة منوطة بعدم الاكتمال فهذا يدعو إلى الفضاء التباعني وغير المتجانس الذي ينتمي إليه هذا الفعل، مما يجعل منه أقرب "للعب" أو "العزف". فنحن بهذا المعنى لا نفسر الرؤيوي وإنّما نؤوله لنتواصل معه.

كثيرا ما تنسب ولادة العمل الفنّي إلى الرؤيا والرؤية في نفس الوقت، ويعتقد عديد الفلاسفة والمفكرين في أنها مصدر إلهام ومنبع الخلق الفنّي والإبداعي، لذلك نتطرق إلى الرؤية هنا من منظور معرفي يشمل عديد الميادين المؤثرة في الفنّ وطرق ظهوره وتشكله.

إن المشهد المتخيل الذي يراه الرائي حال نومه، قد يجعل من واقع المنام أن يكون نصا عجائبيا لا يحتاج فقط إلى تأطير بل أيضا إلى نظر عقلي، بحسب إطار النص الذي نرغب في التواصل معه وتأويله.

---

[٣٤] - سعيد (جلال الدين)، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، تونس، دار الجنوب للنشر، ١٩٩٤، ص. ٤٨٠.

[٣٥] - دريفوس (أوبير) ورابينوف (بول)، ميشال فوكو - مسيرة فلسفية، ترجمة جورج أبي صالح، بيروت، مركز الإنماء القومي دون تاريخ، ص ١٨٢.

[٣٦] - سعيد (جلال الدين)، المصدر المذكور أعلاه، ص. ٩٠.

[37] - العيادي (عبد العزيز)، فلسفة الفعل، صفاقس، مكتبة علاء الذين، ٢٠٠٧، ص ١٨٠.

ونحن نفسر ذلك، بطبيعة المشهد الحلمي الذي هو أقرب إلى الحكاية العجيبة منه إلى الخرافة. فهو الحقيقة بالنسبة للنائم الذي يعتقد أنه عين الحقيقة حتى لحظة اليقظة.

الفصل الثالث: منهجية البحث:

اولا: مجتمع البحث .

اطلع الباحث على ما تيسر له من الاعمال الفنية والتي تنتمي للفن السريالي في تونس واحصائها كمصورات من خلال مصادر عربية واجنبية (كتب ومجلات) فضلا عن مواقع الانترنيت. و الأعمال، التي حاولنا التطرق لها في الفصل السابق، وإستنادا إلى إدراك الحس الفني الرؤيوي، اعتمدنا اختيارات تقوم باستلهام العناصر الطبيعية من إنسان وحيوان ونبات ومعمار فإنّ المرجعية الجمالية عند **الفنان التونسي محمد بن مفتاح**، الذي تتقاطع مسيرته الفنية في مستويات عديدة، تنشأ من التعامل مع الشخوص الأدمية وأوضاعها وتجاوز طبيعتها نحو بناء عالم صوري غريب وبعيد عن الواقع، إذ تعكس تجربته مراحل إبداعيّة متعاقبة تتميّز بانتقائيّة واضحة لهذه الأعمال، وفق رؤية تستلهم التّراث بمختلف مكوّناته وتعمل على إنشاء أرضيّة إبداعيّة قائمة على المواءمة بين التقنيّات التّشكيليّة والخيال الّتي يتميّز بها. وتختلف المواضيع الّتي يتناولها الفنان المذكور اعلاه من لوحة إلى أخرى رغم ما تتوافق عليه من تواتر العناصر التّراثيّة وتجزئة الأعمال إلى فضاءات وصيغ تتأسّس على إيقاع بصري يسيطر على كامل المشاهد. كما يلجا إلى اعتماد الخطوط والزّخارف والنّقوش والأشكال الّتي يتواتر حضورها بكثافة مختلفة إلى درجة امتلاكه القدرة على توجيه ذهن المتلقّي في رحاب تنوّع رؤيوي متأثّر بفنّاني عصر النهضة.

وإنّ النّماذج والاختيارات الرّؤيويّة الحاضرة في أعمال "بن مفتاح" وصورة المرأة العارية في فضاء مخصوص والخيال المتوهّج الّذي يمرّر الحضور الرّمزي للجسد الأنثوي تعدّ أيضا من الأبعاد السّرياليَة، الّتي تغطّي الوظيفة الانفعاليّة للفنّ التّشكيلي، إذ يجد المتلقّي نفسه إزاء صورة مركّبة ترصد جانبا من الذّاتيّة وتنزع عن قوانين المنظور الكلاسيكي مفاهيمه. إنّها مشاهد تمثّل العريّ والإيروسي بفعل توزيع الأجساد العارية والجسم الأنثوي، الّذي ينشد الرّغبة ويثور على المكبوت. وهي أجساد ذات طابع إغرائي في فضاءات لا متناهية ولاواقعيّة، استطاع من خلالها هذا الرّسام أن يؤثّر في المتلقّي بمعالجة تشكيليّة تتّسم بالتّحجيم والخيال والإيحاء بالمشاعر عن طريق ما تحمله هذه المشاهد من إغراءات جسمانيّة للأنثى.وتجدر الإشارة إلى أنّ المذكور انفاً قد استطاع أن يسلك طريقا فنّيا يجمع بين استيفاء عناصر وتقنيّات فنّ الحفر والرّسم في الآن ذاته. ولم تكن هذه العمليّة مجرّد"مراهقة فنّية"، بل علامة تختزل رؤيويّة حالمة بعلامات تصويريّة وحكائيّة يستعين بها الفنّان في إطار فضاءات هندسيّة مختلفة تجمع الواقعيّة والسّرياليّة وتكشف عن تحوّلات حافلة بصورة الجسد حتّى تتحوّل في بعض أعماله إلى أسطوريّة وخياليّة.

ثانيا: عينة البحث.

قام الباحث باختيارثلاثة نماذج كعينة للبحث وتم اختيارها وفقا للمبررات الاتية:

١- تم ذكرها في مصادرها.
٢- قابليتها للتحليل.
٣- تتمتع بقيمة جمالية لانها تنهض بأساليب أدائية وتقنية.

ثالثا: اداة البحث

اعتمد الباحث على ما اسفر من الاطار النظري كأداة افادت منها في الإطار التطبيقي (تحليل الأعمال) وصف العمل الفني (التكوين – اللون – الشكل – الفضاء) وتحليل صورة المرأة ودلالاتها، وقراءة الرموز السريالية المرتبطة باللاوعي، وتفسير العلاقة بين الشكل والمعنى ليحقق هدف البحث.

رابعا: عينة البحث

سريالية عالم المرأة وصياغة الحلم في رسوم محمد بن مفتاح

نموذج

رقم(١)

نموذج رقم (١)

اسم العمل: نساء في الحمام
القياس: ٥٦x٧٥ سم
المـواد المسـتخدمة : أكريليـك علـى ورق
السنة : ١٩٨٤

لابد من الاشارة ان الفنان محمد بن مفتاح يصوغ من الفضاء الداخلي للنسوة بعدا خياليا مركبا وذلك ليبني عالما خاص بلوحته عالم يعج بالأجساد البضة والممتلئة التي تكتنز الشهوة والإثارة والإيروس في نفس الوقت. وقد استطاع أن يستغل هذه الأبعاد وشحنها بقيم حكائية مستمدة من عديد السجلات الميثيولوجية والمضامين المستمدة من الأمثال الشعبية أو المرويات التي تغطي الجانب الحكائي والسردي لإيحاء ينسجم مع طبيعة التشخيص والمرجعية الأكاديمية والتشكيلية المرتبطة بمؤثرات بيكاسو وغيره من الفنانين العالميين، وتبرز هذه المرجعيات في عديد الواردة بالصورة.

ومن هذا المنطلق تكشف هذه اللوحة عن تداخل بين التمكن الأكاديمي من صياغة النموذج الجمالي للعري والرمزي المتخطي لكل أشكال الواقعيّة البصريّة، إذ تبدو الوجوه على غير طبيعتها بما في ذلك الأعين وتصفيف الشعر والكائنات المحيطة بالعاريات. إنها أشكال تذكّر بالشموس و(القنطورات) ذات الرؤوس الحيوانية والأجساد المضخمة خاصة في الأرداف والأفخاذ. أجساد تشع ضوئيا بشفافيتها ورهافتها.

وبناء على ذلك عمد الفنان إلى ولوج الفضاءات النسائية، بما يحمله الذكر من تمثلات وتخيلات تعكس رغبة ملحة في التعامل مع هذا الجسد المثير، وقد كان فضاء اللوحة يحتفل بألوانه المشعة بكل ما يمكن أن يشتمل عليه حمام النساء من عناصر توقظ الرغبة في حميمية هذا المكان. تتحول اللوحة إلى وسيلة يكشف بها طاقة فنية هيا لها كل سمات التعبير الإيحائي، بل وأضاف إليها بعض العناصر العجائبية التي تقترب في أشكالها من الحيوانات أو الطيور ولكنها لا تلازم "حضورا" في العادة أمثال هذه الفضاءات الأنثوية. ويجدر بنا هنا أن نشير إلى خلفية اللوحة، التي تحتوي على أشكال هندسية وأشرطة مختلفة الألوان تتوزع بطريقة مدروسة المنتجة لذبذبات لونية قادرة على إثارة المتلقي بتوهج الألوان الحارة متباينة مع الباردة.

وقد اختار بن مفتاح اختراق رتابة هذه الأشرطة بألوان داكنة محدودة المساحة محاولا عن طريقها أن ينحرف باختياراته نحو إيحاءات بالبهجة وبانسياب الحياة. وكان من نتائج الجمع بين الأشرطة اللونية التي تخيط السجادة في شكلها وبين الأشكال الدائرية والمنحنية والمنكسرة في كل الاتجاهات صبغة مرنة يحاول عبرها الكشف عن طبيعة الرغبات الإنسانية التي تخترقها شتى الانفعالات. وهكذا تتحول تلك

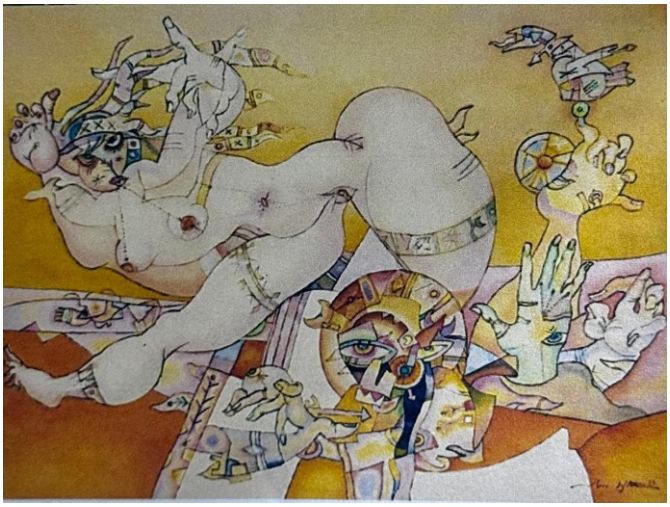
الأشكال إلى فضاء يستقطب الأبصار مثلما يلفت الانتباه الجسد الأنثوي الرغبة الجنسية والإيحاء بالمشاعر عن طريق إغراءات العناصر الجسدية للأنثى. وعن طريق هذا التواتر بين إغراءات الجسد والعناصر الغريبة والأشكال اللاواقعية، يتحوّل الفضاء إلى بنية خيالية تعبر عن مشاعر الفنان ولحظة تحرره من كبت الثقافة.

وتماشيا مع ما تم ذكره يتواتر هذا الاختيار بكثرة في أعمال محمد بن مفتاح، الذي ينطلق في لوحاته من الصورة الواقعية ليتخطاها بإضافاته الفنية وبمخياله إلى مشاهد تجمع بين التفوق على الشكل الواقعي مستغلاً بذلك إيقاعات اللون والظلال المنبثقة منه إلى جانب اعتماده على تقنية المنظور. إنها تخلق بذلك الانطباع البصري بدلالاته المختلفة، بما تحيل إليه من مرجعية تخييلية تحتفي بالمضمون الحكائي الصورة المرأة في ذاكرة السياقات المقتبسة من حكايات (شهرزاد) وعوالم (الكاماسوترا)، وكأنه يستدعي المتلقي إلى دخول فضاءات سرديّة، حكائية وأسطورية تتخذ من العري تعلة لتبني هندسة شكلية مفعمة بالفانتاستيك من جهة وببراعة الجمع بين الخيال والجمال المستمد من الحذق الأكاديمي من جهة أخرى.

ويلاحظ إن اللون والإيقاع عنده هو عبارة على صياغة فنية يمتزج فيها الحذق التقني مع التفاعلات الوجدانية التي تعانق لحظة الإبداع، حيث القدرة على خلق مسرح يجمع بين كل العناصر التي أوردنا تحليلها سابقا في سبيل إنتاج معادلة تشكيلية موضوعية بين تقنيات اللون وحركة الأجساد وحرية الفنان في القفز على معطيات الواقع الشخصي والمجتمعي. وهكذا ساعدت مخيلة هذا الفنان على تطويع التقنيات والملازمة بين الألوان ودلالاتها لتتماشى مع منسوب التدفق الرؤيوي وفضاء العمل التشكيلي إطارا تتحدد فيه مجمل تلك الهواجس.

ومن هذا المنطلق نستنتج أن الرسام لا يكتفي بمماثلة الأجساد الأنثوية للواقع، بل يتعمد تحويرها بتضخيم وتفخيم بعض العناصر وتغييبها أو اعتماد التورية حين يرسم جسدا أنثويا. إن هذه الطريقة المتجاوزة تحيل إلى المرجعيات التي يستمدها محمد بن مفتاح من تاريخ الفنّ وتعامله المختلف مع هذا الجسد المرغوب فيه. وقد وفق في خلق تمظهرات جديدة للجسد الأنثوي، حتى وإن إستعاض به عن حقيقته الواقعية، أو حين يواصل تضمين أجزاء من هذا الجسد في لوحته مستغلا القدرة التركيبية حتى يعبر عن التحرر من قيود الأطر الكلاسيكية والقواعد الإجتماعية التي تحول دون ذلك.

مما لاشك فيه ان عالم محمد بن مفتاح رغبة دفينة في الحوار الذهني والعاطفي والمادي الفني مع الجسد، جسد مبلل بالأكريليك المميع " في الحمام ، لكنه طائر على مجموعة من السجاجيد، بين طراوة الماء وخفة الهواء وبين الصنعة والإنزياح عن قواعدها، يختلق الفنّان عالما حسيا ماديا لنافذة هي بمثابة الكوة المنفتحة على التصوّر السريالي. لقد عرفنا أخبار علاء الدين وحكايات ألف ليلة وليلة وصراع شهرزاد مع شهريار وتغلب الحيلة على الرّغبة بين معطيات العفة والخسة. وتلك أخبار تأتينا بها الكتب كما تأتينا بها الحكايات والخرافات العجيبة عن كائنات خارقة. لكنّ بن مفتاح يجعل من هذه الغرابة طيورا أسطورية قادرة على أن تتجسم ماديا على سطح اللوحة. معادلة زرع الحلم في ماء الأكريليك كزرع الشهوة في الرسم. هو عالم سريالي بما أنه لا يحيل على مكان أو زمان وبما أنه يغادر الواقع في اتجاه الحلم أو الكابوس مهما كانت نهاياته.



نموذج رقم (٢)

نموذج (٢)
اسم العمل: خمسة وخميس
القياس: ٥٠x٦٥ سم
المواد المستخدمة : أكريليك على ورق
السنة : ١٩٨٩

يقدم لنا محمد بن مفتاح في لوحته بالصورة رقم (٢) وعنوانها (خمسة وخميس عليها) ، رسما يزخر بتفاصيل جسد أنثوي عار يتوسط فضاء اللوحة وينظر في اتجاه المتلقي وهو في إنحناء حاملا لتعبيرات مقتبسة من الموروث الثقافي تجسدها رموز الوشم المستمدة من الثقافة المحلية.

ويلاحظ ان هذه اللوحة تتميز بكثافة الأجزاء البشرية والأشلاء والأشكال الغريبة، وخاصة تكرار شكل اليد بما تعنيه من فاعلية وقوة وقدرة على الإنجاز وفي التشبث بالحياة وكذلك من توق من العين الشريرة التي نجدها حاضرة بقوة في المعتقد الشعبي. وتتزامن عمليات توزيع هذه العناصر مع كثافة لما هو غريب من الأشكال والعناصر والخطوط التي ترد بأسلوب يمازج بين الألوان وإيقاع الخيال.

ولابد من الاشارة ان الفنان المذكور اعلاه يتعمد في لوحته هذه تكثيف التعبير الذي يتراوح بين إيحاءات الجسد والكتل العضوية المتجاوزة للأبعاد المرجعية، خاصة حين يحاول تضخيم الأرجل، فنراه يتحوّل بهذا التنوع نحو المزاج الرمزي القائم على خلق صورة تنجز بتغذية تلك العناصر من التوجه السريالي والعمل على تقديمها بشكل مغاير للواقع. وقد بنيت هذه اللوحة على خلفية صفراء مسطحة، تميل في بعض الأحيان إلى اللون البرتقالي. ويعكس هذا التباين محاولة خلق جو من التبسيط والاختزال من جهة والتعقيد في العناصر المصاحبة للجسد الأنثوي من جهة أخرى حيث الكثافة المقترنة بالتركيبات العجائبية التي تحاول اليد اليمنى أن تحتمي منها ومن مخاطرها.

و الجدير بالذكر ان الفنان قد اختار أن يتحرر من القواعد الكلاسيكية التي تلزم الفنان بانتقاء موضوع محدّد مستلهما معتقدات متجذرة في الحضارات القديمة وخاصة الشرقية القديمة والإفريقية منها، كانت الأشكال المحيطة منتقاة بمرجعية تدل على تغلغل فكرة التوقي من العين الشريرة المستمدة من الأساطير القديمة. ويبدو أنّ الفنّان متأثر وبشكل كبير بمباحث (بيكاسو) في حبرياته ورسومه الخطية التي تترجم تجاوزا كبيرا للقواعد وتضخيما للأعضاء الجنسية في الجسد مثل الفخذين أو النهدين.

ومن زاوية اخرى اذ يوحي تركيز هذا الرسام على كل هذه العناصر إلى محاولة للبحث عن تجريد الأفكار في أداء الطابع الفنّي، إذ كان أسلوبه يعتمد على بناء خاص يجمع بين الزركشة والزخرفة، التي ترد في شكل قطعات شكلية كالسجاد الطائر أو الفضاءات المهيئة لاستقبال التباينات اللونية والتي تقسم الفضاء. بالعودة إلى النمط التشكيلي للوحة يتبين لنا الحضور المكثف للعين التي تشكل قوة هدم وابتلاع وشهوة تضمر ما بالنفس البشرية من مكامن عن طريق التماعها وانخطافها وذلك في مختلف المعتقدات لعشرية والحضارات الإنسانية. ويبرز الرسام اهتماما كبيرا بالجسد وتفاصيله وخاصة حين يؤكّد على علم

الأنثوى والتأكيد على إبراز المفاتن الجسديّة، بل يرسم أدق التفاصيل على غرار حلمة الثدي، والمؤخرة المضخمة ليتناغم بذلك أسلوب التحوير الفني مع فعل التخييل في مقاربة مشحونة برغبة في تجاوز كل القيود طلبا للانعتاق والحريّة.

وتماشيا مع ما تم ذكره لم يكن هذا الجسد خاليا من الأبعاد الثقافية، بل تميّز بوجود مراجع تراثية مستمدة من الوشم التقليدي وخاصة الأمازيغي والبربري، الذي يمثل ظاهرة اجتماعية ونفسية تعبر عن الوجود الإنساني وهويته. وقد ورد هذا الوشم في تشكيلات متنوعة تحيل على اختلاف الأبعاد وزوايا النظر التي يبحث محمد بن مفتاح" عن رسمها خاصة وأن الوشم يعرف بدقة تفاصيله وبوجود طقوس خاصة به. لذا حاول أن يقدم هذا الجسد الغريب بصورة تحمل سمات الطابع الثقافي، كما تضمن هذا المشهد مجموعة من الخطوط والأشكال المنحنية، التي تخترق هذه الأشكال وقد حاول أن يعبر بها الحدود الهندسية ليشابه بينها وبين المتخيل وهواجس الخوف الممتدة في حياة الإنسان. كما يؤكد وعن طريق تلك الأشكال لوجود علامات سحرية والدليل على ذلك وجود دائرة تتموقع تحت الجسد الأنثوي تمتلئ بالطلاسم ووجود عين تنظر إلى المتلقي بإمعان. وكان بذلك اختياره سبيلا لتجاوز التهديدات والمخاطر والبحث عن رمزية إيحائية تكون قادرة على الانتقال بالذات الإنسانية من الخوف والجزع إلى فضاءات الحلم الفني.[٣٨]

ولا يفوتنا ان ننوه باختيارات الفنان اللونية عن طريق انتقائه للألوان الحارة للجسد الأنثوي التي تحيل على رغبة إيحائية تشخص حركة الذوات الباحثة عن الشعور في معانقة هذه الرؤى. وهكذا يحيلنا هذا الالتقاء بين الاختيارات اللونية والمضامين التشكيلية فكرة المشهد القائم على تصوّر خاص لتجربة " بن مفتاح" الفنية. يوحي وجود الحسن التخيلي واحتضان عناصر متنوّعة في فضاء واحد بتمثل مشحون بإيقاع ودلالة رؤيوية بما تخلقه من تشكيل بصري يغطي كامل اللوحة.

ولا من مناص من القول إن عددا لا بأس به من أعمال هذا الفنّان تحتوي على البعد المرجعي المتعلق بالفنون غير الغربية والبعد التأليفي لصورة الجسد. وهي أعمال تراوح فيها التعامل بين الصورة الواقعية والحلم. وليس غريبا عنا أن نعتبر هذا الفنان من روّاد الرسامين التونسيين الذين ابتعدوا عن مرجعيات الفن الاستعماري بتونس. وهو من الفنانين الحالمين الذين أظهروا في أعمالهم الفنية اعتناقا للأسلوب السريالي. يقول الباحث (علي اللواتي) في خصوص هذا الملمح الرؤيوي في الفنون التشكيلية التونسية ما يلي: "ظهرت تجارب متفرقة تتجه إلى الإخبار عن واقع غير معهود يترجم عن نزوع أعمق نحو الذاتية ، تبدو متجذرة في مناخ يميزه تراجع الأمل... ولعل خيبة الأمل والتمرد ورفض التواصل أو حتى السلبية الحالمة أمام الواقع هي الأصل في ظهور التخيل والاتجاه الرؤيوي في الفن التونسي. " وتتمثل الأبعاد الرؤيوية في أعمال "محمد بن مفتاح" في محفوراته كما في رسوماته، التي تعبر عن الضياع الإنساني وعن خيبة أمله في الأزمنة الحديثة ففجر الأشكال الأدمية وشحنها بطاقات تشكيلية تعبيرية تترجم عن اللذة والرغبة والجموح والطموح والانكسار. وفي تلاعبه بأجزاء الجسد وبالنسب بين الأجساد وبين العناصر المكونة لهذه الأجساد ما يجعلنا نسترجع رسومات "غويا "وحبريات "بيكاسو "واختزاله وسرعته في الإنجاز. إن هذا المنحى التشكيلي الذي يجمع بين المعقول واللامعقول وبين الفظيع والمخيف والمفرح والمحزن في نفس الوقت هو الذي يصبغ البعد الدرامي في رسومه فالهموم التي يحملها الرسام وقد أراد منها التعبير ضد زمن العالم الحديث عالم الآلة والانتهاك الجسدي، فالانتهاك هو منهجه التشكيلي في اعلان التمرد على هذه الأزمنة العجيبة. يصرح بن مفتاح لمحرر(جريدة Le temps) الصادرة بالفرنسية: أنا أهتم بالحداثة أهتم بإصرار وبمراقبة كل ما يحدث في العالم.[٣٩]

---

[٣٨] - ظهرت تجارب متفرقة تتجه إلى الإخبار عن واقع غير معهود يترجم عن نزوع أعمق نحو الذاتية... تبدو متجذرة في مناخ والاتجاه الرؤيوي في الفن التونسي." اللواتي (علي)، "رؤى، الرمز والتخيل في الفن التونسي المعاصر"، ضمن كاتالوغ معرض من مجموعات متحف الفن الحديث بتونس، نوفمبر ١٩٨٨ مارس ١٩٨٩، تونس، مركز الفن الحي بمدينة تونس، البلفيدير، نشر وزارة الثقافة.

[٣٩] - Selon Touati (Lotfi): «Une main tendu, ou un visage démesurément agrandi, ne sont pas la conséquence d'une mal adresse, mais véhicule plutôt l'un des éléments du message, l'inquiétude de l'homme face au machinisme», Touati (Lotfi), L'action 14-02-1978. 105.

و لا بد من التأكيد على الأشكال الدائرية تحضر بكثافة في هذه اللوحة التي يحاول هذا الفنان أن يدعم بها رغبة في تحريك ثقل الجسد الأنثوي وتشكيل حركة تهيئ البصر من أجل خلق اتجاهات أفقية وأخرى عمودية تتحول بفعل إيقاعاتها اللونية إلى وظيفة دلالية. وتنجم عن ذلك فكرة تحقيق التواصل بين العناصر الجسدية وبين الأشكال الهجينية التي تتمحور حولها بقية العناصر كالأيادي المنفتحة على وضعيات مختلفة، لتتحول هذه الأشكال بواسطة الألوان التي تعبر عنها إلى حركة تقود نحو كسر رتابة التقنيات التشكيلية الساكنة التي تغطي خلفية اللوحة. إن توظيف الأشكال والألوان في هذه اللوحة قد استجاب لخيال محمد بن مفتاح" وحالته الوجدانية الباحثة عن الانعتاق من رتابة المظاهر التكوينية للجسد والسمات التعبيرية الحاضرة له.

وفي هذا الاطار يقول (الحبيب بيدة) : تنتابنا هذه الخواطر عند النظر إلى عوالم (محمد بن مفتاح)، إذ استجابت صورة المرأة لندائه لأنه هيأ لها عالما مفتوحا على اللانهاية وفرش لها طريق النفاذ إلى الأذهان الجميلة العاشقة، فرشه ألوانا وأصباغا، اندفعت لتسبح فيها وتصطبغ بها وتتلون. ولتوضيح ذلك يحدد لنا هذا الرأي للدكتور (بيدة) بعض خصوصيات تعامله مع رسم بن مفتاح للجسد الأنثوي أسلوبيا وجماليا، ونستدل من رسومه على المرجعيات القديمة ومن بينها المصرية القديمة أو الرافدية كما نتذكر أعمال الكلاسيكيين من الحفارين والرسامين الغربيين. وبهذا نستنتج أنّ بن مفتاح يعتمد على عديد المرجعيات ويؤلف بينها.[٤٠]

وبطبيعة الحال إنّ ما يجعلنا نقف عند سعة اطلاع هذا الرسام وحذقه المعروف لتقنيات الرسم والحفر وتغييرها لمواصفات الرّسم بحنكة وبحرية هو الذي أعطاه هذه القيمة من الحلم ومن اتساع الرؤية والرؤيا وهو ما عبّر عنه فاتح بن عامر" قائلا: "هكذا ينزاح الفنان عن العالم المرئي ليبني عالما متخيلا، فهو مرئي لوضوح مرجعياته وخيالي بما يضفي عليه الفنان من إضافات نوعية مختزلة ومركزة كالوضع والتغيير الجزئي في الأطراف وفي الأعين وفي التعبير. إننا أمام أشكال آدمية مبهمة لا تقدم شخصيتها بل تفتح على المطلق وتقيم في الأبديّ. إنّها أشكال "بن مفتاح" المطبوعة بأسلوبه في الحفر وفي الرسم والحاملة لتصوراته عن العالم الإنساني بعلاقاته وبمفاهيمه من أمومة ومن إيروسية ومن أنوثة وواقع وحياة بخوفها وخصبها وبمجهولها، وهو ما يؤسس مكامن بن مفتاح الفنية الموشومة بنسق سيزيفي نسق يعرف قدره ولا يغادر مداراته في عشق للشكل وللخط وللون. ولعل في هذا ما يفسر شغفه برسم الجسد الأنثوي العاري الذي يحذق التعامل معه بحسية متفوقة. وهو كذلك عنوان الطاقة التحويلية التي تظهرها أعماله المحفورة والمرسومة.[٤١]

وعلاوة علة ذلك ساهم بناء اللوحة الفنية في وجود تلازم بين الإيقاعات اللونية وأبعاد التشكيل الفني القائم على دلالات الفنّ الرؤيوي ليعبر عن إحساس قوي بالمنظور الحسي، الذي يمنحه القدرة على تجاوز المتعارف عليه في تبسيط الشخوص، فنجده يراوح بين الواقعي والخيالي في إطار بنية مشهدية تتمحور حول تنويعات مختلفة تجمع بين التشكيلي والجمالي وبين الرؤيا والواقع. ولا نجد "محمد بن مفتاح" بعيدا عن السياق، الذي تحدثنا عنه في معرض تحليلنا لأعماله السابقة، إذ يفتح المجال في لوحته "عالم إفريقي"

---

[٤٠] - يقول الدكتور الحبيب بيدة عن عمل بن مفتاح: "وما يمكن أن نقوله هو أن بن مفتاح وعبر تنويع مصادر وسائل إنجاز أعماله أراد أن يظهر لنا مدى تحكمه في هذه التقنيات الصعبة وكان يريد أن يصل إلى لذة التحكم في خلق مساحات ذات ملامس مختلفة والوان قلما نجدها عبر تقنية أخرى غير تقنية الحفر ومواد أخرى غير أحباره، فهو قد نجح إلى حد بعيد في إنتاج مساحات ظلالية ذات قيم مختلفة وتأثيرات من المنير إلى المظلم تشبه كثيرا قيم الألوان المائية أو الحبر الصيني الممتد". بيدة (الحبيب) : محفوراته كتاب تعددت صفحاته، ضمن مجلة فنون العددان ٣-٤، ١٩٨٥، ص ٢٠٨.

[٤١] - بن عامر (فاتح)، محمد بن مفتاح حفر الذاكرة ورسم الخيال"، ضمن مجلة الحياة الثقافية، العدد ١٣٩، السنة ٢٧، نوفمبر ٢٠٠٢، ص. ١٠٩ ويضيف قائلا: " ليس هذا الجسد بجسد عادي ولا هو بالجسد المرني، رغم ما يحتويه من جمالية الرسم المصبوغ بأبعاد أكاديمية يتجاوزها الرسام عنوة لفائدة الغايات التوليدية والتعبيرية المرتجاة. نحن أمام أعماله التشخيصية إزاء حلم من أحلام اليقظة التي لا يفصلها عن السفر إلا المكان، حلم يتأسس عن طريق التحويرات والتوليدات الشكلية للجسد الأنثوي بتكثيف للخط المحيط المتعرج والمتداخل وغيره من الخطوط في تقاطع وفي تزاوج منتج للأشكال وموجه للتراكيب ذات المسحة البنائية الخاصة بالفنان."

لخلق تصديرات سريالية تجمع بين الكائنات البشرية والحيوانية بطريقة يفتح بها الخيال نحو حكايات مضمنة بمكوناتها الرؤيوية التي تتخفى وراء تركيبة من الألوان والأشكال المتداخلة شكلا ولونا.

نموذج رقم (٣)

اسم العمل: عالم افريقي
القياس: ٥٠x٦٥ سم
المواد المستخدمة : أكريليك على ورق
السنة : ١٩٨٩

نموذج رقم (٣)

على المستوى النظري تشتنا هذه اللوحة بالنموذج رقم (٣) وعنوانها(عالم افريقي) ، بمكونات شرائطيّة عمودية تراوح بين البساطة والتعقيد وتتقاطع فيها الأشكال والألوان. فنحن نرى وجوها تعلو أجسادا مختلفة الملامح وكان الفنان يعبر بأسلوبه الفنى على اللاتماثل والانتماء إلى رؤيا وأنماط من التخيل وتدخل في إطار المراوحة بين المرئي واللامرئي. وهناك جمع بين المتناقضات بما تثيره ريشته من حركات انسيابية تعمق بألوانها وبإيحاءاتها المسترسلة الاتجاه الفانتستيكي، الذي يوحي في ظاهره بعملية الانفصال عن الواقع بمستخلصات فنية تضمينية يعتمد فيها هذا الرسام على الموروث الإفريقي بمثيولوجيته المختلفة وبطقوسه التي لا تكاد تنحصر على موضوع واحد.

و تماشيا مع ما تم ذكره قد ساهم اختيار الأشكال والصور التقريبية للوجوه في خلق تركيبات تنسجم مع روح هذه اللوحة لتحيلنا على الأقنعة المستخدمة عند الشعوب الإفريقية وخاصة تلك التي ترتبط بالمعتقدات الدينية وعبادة الأرواح .(Animisme) وتوحي تلك الأقنعة بما يشاع في الثقافات الإفريقية من وجود علاقة قوية بين الأقنعة الحيوانية والأرواح التي تسكنها وقدرتها على تمرير تلك الطاقة إلى الإنسان.

و لا مناص من القول ان الفنان يبدي مرونة في اختيار الأشكال التي تجاور الكائنات التي تملأ لوحته بالإعتماد على الخطوط المنحنية والأشكال غير المألوفة خاصة، وبأسلوب يحيل إلى الغرابة وإلى مشاهد يحاول عبرها المزاوجة بين الفنّ ودلالاته الإنتروبولوجية وخاصة حين يحاول تأثيث فضاء لوحته برموز مستوحاة من ثقافات مختلفة. ويكون بذلك محمد بن مفتاح" قد استطاع إقحام تمثلات حكائية بمختلف عناصرها في إطار رسم عناصر متخيلة يختزل فيها عوالم مختلف الشعوب الإفريقية.

و فضلاًعلى ذلك من كثافة الأشكال والألوان بتعقيداتها المختلفة مكّن بن مفتاح الفضاء العلوي للوحة وبعض المواضع المجاورة له من تسطيح لوني حاول عن طريقه تلافي التراكم ليفرض بذلك أسلوبا إيحائيا يشد المتلقي نحو تلك الكائنات العجائبية والأشكال الفريدة. وتساعد هذه الكثافة على جعل المركز البصر يتمحور في تلك الكائنات خاصة وأنها تجمع بين الشذوذ المورفولوجي والاختيارات اللونية، التي يطغى

عليها اللون الأزرق والبنفسجي، التي تخترقه يعطي الألوان الفاتحة التي استعملها للتذكير بفكرة التسطيح، التي بدت واضحة في بقية خلفية هذه اللوحة. يوظف الفنان الرموز التي تمنح اللوحة اعتبارات لا واقعية بإشعاعاتها الخطية واختزالها لعناصر تكون مع بعضها البعض أدوات فنية توحي بتعامل الفنان مع الاساطير الافريقية لتتولد عن هذه الاختيارات ايقاعات تنشد التحرر من الواقع.

والجدير بالذكر ان هذه اللَّوحة تتعدّد فيها الأشكال الهندسيّة والعلامات الخطيّة المتقاطعة والأشكال الزّخرفيّة، الَّتي تحيل في مرجعيتها إلى الأصول الإفريقيّة لتحوّل الفضاء إلى حكايات متنوّعة تشعّ على كلّ ماهو غريب وتفسح المجال لتغذية فكر المتلقّي بالذاكرة المستعادة من ثقافات مختلفة. وللإشارة فإنّ مجموع هذه الزّخارف الواردة في محامل وأشرطة تجمع بين الحركة الفنّية وبين محاولة الانفتاح على هويّات ثقافيّة مختلفة بما تقدّمه من أشكال هندسيّة تجمع بين المثلّثات والمربّعات والمعيّنات. تتحوّل هذه الأشكال، بفعل اختياراتها اللّونيّة، إلى حركة تثري القيمة الدّلاليّة للفنّ الرّؤيوي، الّذي ينتج دوافع مستمدّة من ذات الفنّان لتنسجم مع النّظم الثّقافيّة المختلفة وتتحوّل إلى إبداع فنّي تتشكّل عبره ذكريات الفنّان.

ولا يفوتنا ان ننوه ان هذه اللّوحة تتميّز بمرونة خطيّة تداعب خلفيّة اللّوحة وتتكرّر عند الأطراف وتطغى عليها الألوان الزّرقاء والبنفسجيّة المطلّة على الألوان التّرابيّة ليضع الفنّان المتلقّي إزاء تباين ضوئي وحركة بصريّة تمتدّ بين عمق اللّوحة وأطرافها وخاصّة في الكتل المضيئة المشعّة. وإنّ هذا التّداول بين الألوان والأشكال يخلق حيويّة متفاعلة مع الاختيارات اللّونيّة المركّزة على البنفسجي والأزرق والبرتقالي، لتشتمل على نباتات تحدث ذبذبة لافتة للنّظر يوزّعها "بن مفتاح" حسب اختيارات مدروسة لا تتعارض مع تخيّلاته ورؤيويّته التّصويريّة المنسجمة مع روح الأساطير والدّلالات العميقة المرتبطة بها الّتي أكسبت اللّوحة الفنّية دلالات تتمحور بألوانها وأشكالها في أبعاد مختلفة.

ولاحظ أن هذا الرسّام يخترق سكون اللّوحة بالانفتاح على فضاءات أخرى جسّمها في شكل نافذة تنفتح على فضاء خارجي شبيهة بفتحة مطلّة على عالم مستقلّ من فضاء اللّوحة تخترقه شرائط مزركشة، ممّا يساهم في امتداد هذا الفضاء بما يحمله من دلالات رمزيّة محمّلة برؤيويّة فنية ترتبط شديد الارتباط بالالتقاء الذّهني مع الخيالي ويزيد من انفتاح تصوّرات الرّسام على حريّة اختياراته التأمّليّة والتّوازن بين الواقع والخيال لتتحرّك اللّوحة في اتّجاه أسلوب تحكمه حالته.

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

أهم النتائج :

١. حضور الأنوثة كبنية رمزية تتجاوز التمثيل الواقعي.
٢. ارتباط واضح بين الصورة السريالية والتعبير عن اللاوعي.
٣. تداخل البعد النفسي مع البنية الجمالية للعمل الفني.

الاستنتاجات:

وبناء على ذلك استطاع الفنان محمد بن مفتاح يصوغ من الفضاء الداخلي للنسوة بعدا خياليا مركبا وذلك ليبني عالما خاص بلوحته عالم يعج بالأجساد البضة والممتلئة التي تكتنز الشهوة والإثارة، ولوج الفضاءات النسائية، بما يحمله الذكر من تمثيلات وتخيلات تعكس رغبة ملحة في التعامل مع هذا الجسد المثير، اذ ركز في رسم أشكال آدمية مبهمة لا تقدم شخصيتها بل تفتح على المطلق وتقيم في الأبديّ. لينزاح عن العالم المرئي و يبني عالما متخيلا. والجمع بين الأشرطة اللونية التي تخيط السجادة في شكلها وبين الأشكال الدائرية والمنحنية والمنكسرة في كل الاتجاهات صبغة مرنة يحاول عبرها الكشف عن طبيعة الرغبات الإنسانية التي تخترقها شتى الانفعالات.

إن اللون والإيقاع صياغة فنية يمتزج فيها لتفاعلات الوجدانية التي تعانق لحظة الإبداع يختلق منها عالما حسيا ماديا لنافذة هي بمثابة الكوة المنفتحة على التصوّر السريالي، تتعمق اختيارات الفنان اللونية عن طريق انتقائه للألوان الحارة للجسد الأنثوي التي تحيل على رغبة إيحائية تشخص حركة الذوات .

أن الرسام لا يكتفي بمماثلة الأجساد الأنثوية للواقع، بل يتعمد تحويرها بتضخيم وتفخيم بعض العناصر وتغييبها، كما يؤكد وعن طريق تلك الأشكال لوجود علامات سحرية والدليل على ذلك وجود دائرة تتموقع تحت الجسد الأنثوي تمتلئ بالطلاسم ووجود عين تنظر إلى المتلقي بإمعان مع الاهتمام

بالمزاوجة بين الفنّ ودلالاته الإنتروبولوجية وخاصة حين يحاول تأثيث فضاء لوحته برموز مستوحاة من ثقافات مختلفة.إن هذا المنحى التشكيلي الذي يجمع بين المعقول واللامعقول وبين الفظيع والمخيف والمفرح والمحزن في نفس الوقت هو الذي يصبغ البعد الدرامي في رسومه فالهموم التي يحملها الرسام وقد أراد منها التعبير ضد زمن العالم الحديث عالم الآلة والانتهاك، فنجده يراوح بين الواقعي والخيالي في إطار بنية مشهدية تتمحور حول تنويعات مختلفة تجمع بين التشكيلي والجمالي وبين الرؤيا والواقع.

المقترحات:

دراسات حول السريالية والرمزية في الفن المغاربي

المصادر:

١. غيورغي (غاتشف)، الوعي والفرح، (ترجمة) سعد مصلوح)، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد ١٤٦،1990 .
٢. موريس (ميرلوبنتي)، المرئي واللامرئي (ترجمة) سعاد محمد خضر، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة للنشر، ١٩٨٧،
٣. باسيلوس (موسى ناجي)، البعد التاريخي الجمالية الفن التشكيلي: مفهوم الفن وتحولاته قراءة تاريخية" ، القاهرة، الدّار للنشر والتوزيع, ٢٠١٩،.
٤. زيعور (علي)، اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٩١.
٥. عبد الله ثاني (قدور)، سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم، وهران، دار الغرب للنشر والتوزيع،٢٠٠٥.
٦. كلي (بول)، نقلا عن قدور عبد الله ثاني، مرجع سابق.
٧. بوروينة (محمد)، الجمالي والفني عند هيقل، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الفلسفة)، وهران، ٢٠١١-٢٠١٢،
٨. ايكو (أمبرتو)، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي للنشر، ١٢ ٢٠٠٤، .
٩. الإمام (غادة)، جاستون باشلار، جماليات الصورة، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع،
١٠. الحفني (عبد المنعم)، المعجم الفلسفي (عربي انجليزي فرنسي الماني لاتيني ، القاهرة، الدار الشرقية للنشر والتوزيع، ١٩٩٠،
١١. دعد (الناصر)، المنامات في الموروث الحكائي العربي دراسة في النص الثقافي والبنية السردية، الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٨،
١٢. أدونيس، الصوفية والسريالية، بيروت، دار الساقي للنشر، ١٩٩٢ .
١٣. السعيداني (منير) ، الرؤية والمدى (حصار نقدي للبحث في المخيال)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس وحدة البحث في المتخيل.
١٤. سعيد (جلال الدين)، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، تونس، دار الجنوب للنشر، ١٩٩٤
١٥. دريفوس (أوبير) ورابينوف (بول)، ميشال فوكو - مسيرة فلسفية، ترجمة جورج أبي صالح، بيروت، مركز الإنماء القومي دون تاريخ، .
١٦. سعيد (جلال الدين)، المصدر المذكور أعلاه،
١٧. العيادي (عبد العزيز)، فلسفة الفعل، صفاقس، مكتبة علاء الذين، ٢٠٠٧،
١٨. ظهرت تجارب متفرقة تتجه إلى الإخبار عن واقع غير معهود يترجم عن نزوع أعمق نحو الذاتية... تبدو متجذرة في مناخ والاتجاه الرؤيوي في الفن التونسي." اللواتي (علي)، "رؤى، الرمز والتخيل في الفن التونسي المعاصر"، ضمن كاتالوغ معرض من مجموعات متحف

الفن الحديث بتونس، نوفمبر ١٩٨٨ مارس ١٩٨٩، تونس، مركز الفن الحي بمدينة تونس، البلفيدير، نشر وزارة الثقافة.
١٩. بيدة (الحبيب) : محفوراته كتاب تعددت صفحاته، ضمن مجلة فنون العددان ٣-٤، ١٩٨٥،
٢٠. بن عامر (فاتح)، محمد بن مفتاح حفر الذاكرة ورسم الخيال"، ضمن مجلة الحياة الثقافية، العدد ١٣٩، السنة ٢٧، نوفمبر ٢٠٠٢.
٢١. مولر، جي إي، وفرانك ايلغر:مئة عام من الرسم الحديث، ترجمة: فخري خليل،دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد ١٩٨٨ ،
٢٢. دوبليسيس، ايفون، السوريالية، ترجمة هنري زغيب، ط١، منشورات عبيدات، بيروت – باريس ١٩٨٣،
٢٣. حاتم، عماد، مدخل على تاريخ الادب الاوربي ،الدار العربية للكتابن ليبيا- تونس،١٩٧٩
٢٤. الجباخنجي ، محمد صدقي، فنون التصوير المعاصرة ، دار القلم للنشر ، القاهرة،١٩٦١.
٢٥. قطب، جمال، وسعيد جودة السحار ، اشهر الرسامين والموسيقين العالميين ،دار مصر القاهرة ب ت .
٢٦. المبارك، عدنان، الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربدت ريد، دار العربية للطباعة والنشر، بغداد ١٩٧٣.
٢٧. الخطيب ، عبدالله، الادراك العقلي في الفنون التشكيلية ،ط١، دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٩٨.
٢٨. حسين ، كمال محي الدين، مسائل في الفن التشكيلي، من الفن البدائي الى الفن المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧.
٢٩. البسيوني ،محمود، الفن الحديث رجاله مدارسه اثارة التربوية ،ط٢، دار المعارف للطبع والنشر، القاهرة ،١٩٦٥.
٣٠. عطية، محسن، القييم الجمالية في الفنون التشكيلية ،ط١،دار الفكر العربي، ٢٠٠٠.
٣١. مراد ، طارق ، السريالية وفن المستقبل ، دار الراتب الجامعية ،بيروت ،٢٠٠٥
٣٢. حسن ، حسن محمد، الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، ج٢ ، ط١ ، دار الفكر العربي ودار الحمامي للطباعة ، ١٩٧٤.

الاجنبية:

1. -Lenain (Theiny), Esthétique et philosophie de l'art, repères historiques et thématiques, Paris, Broché, 2014.
2. Selon Touati (Lotfi): «Une main tendu, ou un visage démesurément agrandi, ne sont pas la conséquence d'une mal adresse, mais véhicule plutôt l'un des éléments du message, l'inquiétude de l'homme face au machinisme», Touati (Lotfi), L'action 14-02-1978.
3. Les termes d'onirique, onirisme (tirés du grec oneiros) ont été créés par la psychopathologie. Ils y désignent un mode anormal d'activité mentale spontanée faite de visions et de scènes animées, souvent de caractère hallucinatoire, analogues à celles du rêve. Plus particulièrement, le terme onirique qualifie une forme de délire, fréquentdans l'alcoolisme chronique, comparable à un rêve pénible. Par la suite, les physiologistes ont appelé onirique ou paradoxal une forme de sommeil ou seproduisent les rêves. En même temps, ce terme est passé de la psychopathologie à la psychanalyse, puis à la psychologie. Le français n'ayant pas d'adjectif pour désigner les

phénomènes relatifs au rêve et au songe, car rêveur et songeur ne s'appliquent qu'aux personnes, les traducteurs ont rendu l'allemand traumhaft par onirique. L'ensemble des phénomènes de type onirique, c'est-à-dire caractéristiques du rêve, constitue l'onirisme." Souriau (Etienne), Vocabulaire D'esthétique, Paris, PUF, 1999,.

4. -Keck (Frédéric), «Les théories de la magie dans les traditions anthropologiques anglaise et française », in Methodos (Open Edition Journals), documents électroniques, 2/2002.
5. Tylor (Edward), La civilisation primitive (Primitive Culture), 1871, (traduit de l'anglais sur la deuxième édition par Brunet (Pauline) et Barbier (Edmond)), Paris, C. Reinwald et Ce, 1876.
6. Cassirer (Ernest), The Myth of the State, New Haven, Yale University Press, 1946.