السيريالية : هرمنيوطيقا الهذيان

الدكتورة : ثريا بن مسمية

جامعة الزيتونة/ تونس

المستخلص

ربما كانت السريالية من أهم الظوهر الثقافية والفكرية التي نشأت في أوروبا مع بدايات القرن العشرين المنصرم، لكن هذه الظاهرة وإن جاءت ولادتها حصيلة الفضاء الرمادي والمتشائم الذي أعقب الحرب العالمية الأولى، وما نجم عنها من كوارث اجتماعية ونفسية وفكرية، إلا أنها اتخذت لنفسها منحىً مفارقًا في ممارسة احتجاجها إلى حد استغراقها في الهذيان .كان الفن والتنظير الفكري غير المألوف هو السمة المميزة للمنتمين إلى المذهب السرياني، سوى أن هذه المغايرة في الأداء ومناهج التفكير ولّدَ جدالًا واسعًا في البيئات الأوروبية، وخصوصًا في فرنسا وألمانيا و إسبانيا إلى درجة أن النصوص و الأعمال الفنية للسيرياليين، باتت حقلًا خصبًا للتأويل هذه الدراسة تلقي الضوء على السريالية بوصفها ظاهرة هرمينوطيقيه أوّلت المجتمع الحديث على طريقتها الساخطة والمتشائمة، لكنّها ستنتهي إلى العدمية الصمّاء وإنكار القيم الأخلاقية والدينية.

الكلمات المفتاحية: السيريالية، الهذيان، اللاوعي، الحداثة، الهرمنيوطيقا.

Surrealism: Delirium Hermeneutics

Doctor: Soraya bin Masmia

Ez-Zitouna University / Tunisia

Abstract

Surrealism may has been one of the most important cultural and intellectuel phenomena that arose in Europe at the beginning of the last twentieth century, but this phenomenon, although its birth came as a result of the gray and pessimistic space that followed the World War I, and the resulting social, psychological, and intellectual disasters, but it took a paradoxical course in the practice of its protest to the extent that it took it in delirium.Unfamiliar art and intellectual theorizing was the distinguishing feature of those affiliate to the Syriac doctrine, except that this difference in performance and methods of thinking generated widespread controversy in European environments, especially in France, Germany, and Spain to the extent that texts and artworks of the Surrealists became a fertile field for interpretation.This study sheds a light on surrealism as a hermeneutic phenomenon that characterized modern society in its discontent and pessimistic way, but

it will be finished in deaf nihilism and the denial of moral and religious values.

Keywords: Surrealism, Delirium, The Unconscious, Modernity, Hermeneutics.

المقدمة:

لو كان من توصيف أكثر تناسبًا للظاهرة السيريالية التي نشأت في المجتمع الأوروبي في بدايات القرن الماضي، لقلنا إنها ظاهرة تترجم السّخط على ما جنته الحداثة الرأسمالية من ويلات على شعوبها. ولئن بدت السريالية احتجاجًا صارخًا على سلوك العقل الحديث، فقد كان من أهم مظاهر وخصائص هذا الاحتجاج هو مواجهة العقل بمعناه الاستعمالي الأداتي باللاعقل المفتوح على التّيه. ومن خصائصه أيضًا التصدّي للواقع بمجاوزة الواقع نفسه، حتى إذا كانت هذه المجاوزة خارج كل منطق. على هذا المسار المركّب من الاحتجاج العبثي راحت السيريالية تكتب مضامينها من الاسم الذي خلعته على نفسها أو جرى خلعه عليها، وهو تنشيط التفكير ما فوق الواقعي. وهذا ما سيؤدي بها – كما سنرى لاحقا. إلى الغربة عن واقعها الحي والهروب إلى فضاء الخيال والوهم. وليس من قبيل المبالغة حين نقول إن السيريالية هي الظاهرة التي مارست أقصى الاحتجاج السلبي على النمطية الاستبدادية التي حكمت المجتمعات الرأسمالية في أوروبا بين القرنين التاسع عشر والعشرين. ذلك بأنها إلى جانب المدارس النقدية والساخطة على مآلات الحداثة وأنماطها السلطوية لعبت دورًا وازنًا في إطلاق حركة ما بعد الحداثة، وخصوصًا في الجانب المتعلق بتقويض المباني المعرفية والقيمية للحداثة. وبقطع النظر عمّا فعلته السريالية من نقد صارم لقيم الحداثة في الفنّ والأدب والسياسة والاجتماع، إلا أنها وبسبب تأويليتها القائمة على الشغب الفكري وعلى الهذيان كسبيل لرؤية العالم لم تستطع أن تشق طريقها إلى إحداث تغييير بنيوي في حضارة الغرب الحديث .

لم يقتصر النظر إلى السيريالية في بعدها التأويلي على غرابة أطروحاتها التي اتخذت منحىً مفارقًا للتيارات التي ظهرت في أوروبا أوائل القرن العشرين، بل تعدّاها ذلك إلى المصطلح ودلالاته. وكأي مصطلح فلسفي، تختلف وتطول التعاريف والدراسات الباحثة في دلالة مفهوم السيريالية، لكننا نستطع أن نورد تعريفًا موجزًا لـ "أندريه بريتون 1896–1966"، والذي جاء في إعادة البيان السريالي سنة (1924)، ويكون اكتفاؤنا به من باب أن "بريتون" هو أبو السريالية، وهو أدرى بوليده: (السريالية هي إملاء الذهن في غياب أي رقابة يمارسها العقل، وخارج أي اهتمام جمالي أو أخلاقي)، أو هي (آلية نفسية تلقائية محضة)، للتعبير عن ماهيّة عمل التفكير البشري وطبيعته، متجاوزة الوعي إلى اللاوعي، وكاسرة قيود المنطق لتهيم في أرجاء اللامنطق الرحبة. هكذا آمنت السيريالية بوجود عالم على خلاف الذي نعيشه، عالم ينهار فيه المعقول وتتلاشى قواعد العقل، ويتبخر الواقع، أو بعبارة أخرى مختصرة: (بدل العالم العرضي الذي يتبنى في صورة كون محكم التنظيم

والمنطق، يوجد عالم متوار عن الأنظار، والسيريالية مهمتها التعرية عن الوجه الحقيقي للعالم بجنونه وعبثيته) (وفيق، 2018). وما يجدر ذكره أن السيريالية تأثرت كثيرًا بما طرحته التيارات الفكرية والفلسفية التي راجت في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، والمتمثلة أساسًا في الفرويدية والهيغيلية والماركسية، وبعض الفلسفات ما بعد الحداثية.

إضافة إلى ذلك فقد ساعدت على ظهورها الأحداث السياسية التأريخية والسياقات الظرفية، إضافة إلى التحولات الاقتصادية والاجتماعية التي عرفتها المجتمعات الرأسمالية آنذاك، وقد حمل الفنّ السيريالية نزعة ثوريّة تجاه النظام الاجتماعي الأوروبي المتمثل خاصة في البورجوازية، وحمّلها مسؤولية إشعال الحرب العالمية الأولى، وهكذا ظلّت السيريالية تتهم البورجوازية أنها تقود العالم إلى الدمار ركضًا وراء أطماعها الاقتصادية والسياسية. وكثيرًا ما كانت تعمد للتعبير عن تذمرها من النمط الأوروبي الحديث إلى اتخاذ أسلوب تهكمي ساخر يصور الواقع المغضوب عليه في قالب هزلي؛ لذلك اتفقت السيريالية مع الاشتراكية في حربها الضروس ضد القيم البورجوازية، كما اتفقت مع "نيتشه" في نقده للحداثة الأوروبية، واتفقت مع "فرويد" في معالجة مفهوم اللاوعي، والقول بأن الوعي ليس إلا حالة عرضية للذات، وأن اللاوعي هو الذي يمثل حقيقة النفس البشرية، وعن طريق اللاوعي وحده يمكن للإنسان التعبير عن نفسه (توفيق، 2018).

والآن.، ما هي السيريالية وما العوامل التأريخية التي أدّت إلى ظهورها؟

1– ماهيّة السبريالية

السيريالية هي حركة أدبية وفنّية ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الأولى، إلى درجة أراد فيها من آمن بها تسجيل الصور اللاشعوريّة للحالة الإنسانيّة في إطار فنّي يعتمد عالم الرّؤى والأحلام، وبشكل ما خرج من عالم الواقع إلى عالم الهلوسة والهذيان معتمدا الرمز والغموض. ولعله لهذا السبب بالذات عرّف أندريه بريتون السيريالية بالقول (سيريايّة): اسم مذكّر في غير العربيّة، آلية نفسية ذاتية خالصة نستهدف بواسطتها التعبير، إمّا قولًا، أو كتابةً، أو بأية طريقة أخرى، عن السّير الحقيقي للفكر الذي أملاه الذّهن في غياب كلّ رقابة من العقل، وخارج أي انشغال جمالي أو أخلاقي (بريتون، 1924).

بهذا تكون السيريالية تعبيرًا عن الموضوعات الرمزية المستعصية، أي إنّها تعبير عن حالات الفكر وعن الصورة اللاشعوريّة للإنسانيّة. وهذا أمر بديهي بالنسبة لتيّار فنّي جاء نتيجة اكتشافات وأبحاث علم النّفس التحليلي مع فرويد. فلقد بينت الاكتشافات الفرويدية أنّ ما كان شائعًا في الفنون البدائية والفنون المصرية القديمة من رسوم رمزية هي صور لا شعورية ظهرت من خلال رموز غامضة وأشكال مشوّهة . وعلى هذا النحو انتهجت السيريالية مبدأ الحرية المطلقة في الإنتاج الفنّي، بمعنى أنّها لم تحدّد الشّكل أو الأسلوب

وخرجت عن التقليد الفنّي بالتجديد في المواضيع وفي أسلوب التعبير عنها حيث جعلت اللاواقع هو المعبّر عن الواقع، والخيال بديلًا من الحقيقة، كما جعلت عنصر المفاجأة و اللامنطق هو ركيزة الإبداع و الإنتاج الفنّي، و بذلك راحت تحوّل الأشكال إلى معانٍ مجرّدة، والمعاني التجريدية إلى أشكال. وبهذا نرى أنّ » مبدأ التمشي السيريالي هو الحرّية « (بريتون، 1924). وقد قادت هذه الحركة في توجه الفنّان السيريالي إلى الاستلهام من حالاته النفسيّة الخاصّة، والفنانين السرياليين إلى شبه الإجماع بأنّ مرجع إبداعهم لا علاقة له بالموضوعية مطلقا، وأنّه على العكس يوجد في الأعماق الباطنية للنّفس، وهو أمر يؤكده متزعّم هذه الحركة ووالدها الرّوحي "أندري بريتون" بقوله »لكي يستجيب العمل التشكيلي إلى ضرورة مراجعة القيم الواقعية والتي جمع عليها العقول اليوم، عليه أن يعود إلى نموذج باطني خالص أو لا يكون« (والدبرغ، 1962).

لا عجب في هذا المنحى الفكري للسيريالية متى عرفنا أنّ من لقب بأبي السيريالية هو الشّاعر والطبيب والفيلسوف الفرنسي (أندريه بريتون) الذي يؤكّد ضرورة الإبداع الفنّي من خلال التجديد الفكري، وقد انضمّ إليه عدد كبير من الفنّانين، أشهرهم (سلفادور دالي) والذي يُعدّ من زاوية نقدية أحد أقطاب هذا الاتجاه من الوجهة التطبيقية، إلى جانب (ربي ماغريت) وكذلك (بيكاسو) .هكذا ظهرت السيريالية لكي تردّ للفنّ وللأدب دورهما البنّاء كما يقولون. وقد حمل لواء هذا المذهب جملة من الأدباء والشعراء مثل أندريه بريتون ولويس أراغون وبول إلوار وفيليب سوبول، وفي سنة (1924) نشر برتون البيان السيرياني الأول، ثم نشر سنة (1929) البيان الثاني وظهرت آراء السرياليين واضحة في جريدة "الثورة السيريالية" ومجلّة "الوضوح" ومجلّة "اللّعب الكبير" (البهنسي، 1983).

2- التلازم بين السيريالية و الدادائيّة

لم تبدأ السيريالية من فراغ إنّما أتت كخلاصة لتفاعل العديد من التيارات الفلسفية والفنّيّة والأدبيه السابقة لها. وتعتبر "الدّادئية" من أكثر التّيارات الفنّيّة قربا من السيريالية حتّى أنّه يمكن اعتبار هذه الأخيرة امتدادا للأولى. والدادائية هي مجموعة من الأفراد الثّائرين والمرتبطين فكريّا، غير أنّ الطابع الفوضوي العبثي للدّادائية وكونها أساسًا ردّ فعل على ظروف آنيّة أي الظّروف التي ولدتها الحرب، ورؤيتها المشوّشة كانت كلّها عوامل ساهمت في توقّف هذه الحركة باستثناء بعض المحاولات الفردية التي بقيت قائمه هنا وهناك.

يشير "بيبكا" أحد ممثّلي الدّادائية إلى أن كلّ نشاط فعلي لها قد توقّف سنة (1919). ومع توقّف الدّادائية، من حيث هي حركة متماسكة في أواخر سنة (1924)، عمد "بريتون" في مبادرته لنقل الحركة من مرحلتها هذه إلى المرحلة السيرياليّة فجمع بقايا الدّادائيين، وأصدر أول بيان للسرياليّة (1924) بعد أن تأكّد من مساهمة عدد من الفنّانين أمثال: "آرب" و "إرنست" . لكن رغم السّمات المشتركة التي

جمعت بين الحركتين السيرياليّة والدّادئية في بادئ الأمر، فإنّ تطور السيرياليّة قاد "بريتون" ومعه "بيبكا" للابتعاد عن الخط الّذي اتبعه "تزارا" وجماعته (تزارا، 1896-1963)، ولم تعد الدّادئية في نظر "بريتون" شيئًا آخر غير صورة فجة لحالة ذهنية لم تسهم أبدا في الخلق الفنّي. وأمّا الانتقال من الدّادائية إلى السيرياليّة فيجسّده بوضوح تّام العمل الفنّي "لماكس إرنست" الّذي كان قد انتسب إلى حركة الدّادائية، وأسهم في تأسيس جماعة في ألمانيا. ومع تحوّله إلى السيرياليّة نقل إليها الوسائل والتقنيات الجديدة التي استخدمها في عمله التصويري تبعا للآليّة التي طالب بها "بريتون".

كانت للدّادائية جذور وبوادر منذ أواسط القرن التاسع عشر، ولا سيَّما مع الشاعر رامبو؛ لكنّها لم تتّضح إلا في مناخ الحرب العالمية التي دمّرت أوروبا وكثيرًا من أنحاء العالم، وذهب ضحيّتها الملايين من البشر، واستعملت فيها الأسلحة الفتاكة، وتكشفت عن انسحاق الإنسان تحت عجلات هذه الآلية الرهيبة، حيث رأوا فيها إخفاق القرن العشرين في جلب السعادة والسلام لبني البشر.

وكان من أول بدئها أن تعارف عدد من الأدباء و الفنّانين من مختلف الجنسيات، في مدينة زيورخ السويسرية، وقد وجدوا أنفسهم في منجاة من شرور الحرب، فأخذوا يجتمعون في ملهى فولتير ويتذاكرون ويتبادلون آراءهم النقدية في جوّ من الصراحة والحريّة، فإذا بهم يلتقون عند نقطة الرفض واليأس والشعور بالعبثيّة والفرار السلبي من هذا العالم إلى عالم مبهم متخيّل. وكان أبرز هؤلاء الكاتب الروماني "تريستان تزارا" الذي التف حوله عدد من الأدباء وانضم إليهم بعض الفنانين مثل "بيكايا"و"دوشاب". وقد اختاروا لحركتهم اسم "دادا"، أو يقال إنّ الّذي اقترح التسمية هو "تزارا" إنّها كلمة فرنسية الأصل تعني: العصا الفَرَسِيَّة، وهي عصا يلهو الطفل بالركوب عليها وكأنّها حصان، فاشتقّوا منها الدّادية أو الدادائية ؛ لأنّها تذكّر بالطفولة البريئة التي ليس لديها موروث، بل كان ما في عالمها جديدًا و وديعًا. ويذكر أيضًا أكثر من سبب للتسمية، ومن ذلك أنّها تسمية عبثية لا معنى لها.

هكذا تولد "دادا" من واقع الاحتياج إلى الاستقلالية، ومن عدم الثّقة بالجميع. ذلك بأنّ أولئك الذين ينضمّون إليها يحتفظون بحرّياتهم. وبعد الحرب العالمية الأولى تخطّت الدادائية حدود سويسرا إلى فرنسا، فلقيت إقبالًا معظمه من قبيل الاستطلاع والتّطلع إلى الجديد، وانضمّ إليها الشاعر الفرنسي المعروف "بول إيلوار" (هوبكنز، 2016).

لعل أبرز ما آمنت به الدادائية وبتأثير من الحداثة العلمانية، رفضها للكنيسة المسيحية، التي ساهمت برأيهم في زعزعة القيم، وواجهت الإفلاس الروحي، وتركت الإنسان الغربي حائرًا تجاه مصيره. هذا المسار الفكري الذي أسفر عنه سلوك الدادائيين وعبّروا عنه من خلال مواقفهم كان بالأصل ضربًا من الاحتجاج

على صمت الكنيسة وتحالفها مع السلطات الرأسمالية في أوروبا. وبهذا المعنى تلاقت الدادائية والسيريالية على خط واحد ومنهج مشترك في تفسير بنية الرأسمالية والشرور الناجمة عنها. لذا يجب أن ننظر إلى الدادائية والسيريالية بوصفهما رؤية تأويلية شديدة الخصوصيّة والغرابة للمجتمعات الحديثة، بل ذهبتا إلى أبعد من هذا لتُقيما الحدّ على عقل الحداثة نفسه. من أجل ذلك فقد شكلتا سعيًا لاستكشاف العوامل الأكثر أثرًا في تكوين النفس الحداثة وعقلها الجائر. لقد رأت الدادائية نفسها معنيّة بإعادة تمثيل الاضطراب النفسي الناجم عن الحرب العالمية الأولى، بينما يمكن النّظر إلى اللاعقلانية التي تَحْتَفِي بها السيريالية كقبول تامّ للقوى الفاعلة وراء كواليس الحضارة. يشير ذلك إلى المضمون الإجمالي الذي انطوت عليه السجلّات التأريخيّة المتضاربة لكلتا الحركتين، ولكن ما التوجّه الذي يربط بينهما وبين الحركات الفنية الأخرى التي ظهرت في أوائل القرن العشرين (هوبكنز، 2016)؟

في عام (1918)، امتدت الدادائية إلى برلين نتيجة للحماس الجدلي لـ "ريتشارد هيولسنبك" الذي وصل إلى برلين من زيوريخ العام المنصرم. كانت ألمانيا في تلك المرحلة قد خسرت الحرب، وكانت تشهد انهيارًا اقتصاديًّا نتيجة للتعويضات التي طالبت بها فرنسا وبلجيكا. وعلاوة على اختلال توازناتها الاقتصادية، كانت ألمانيا تتأرجح على شفير ثورة اجتماعية في أعقاب الثورة البلشفية في روسيا عام (1917). واجهت الحكومة الاشتراكية المحافظة نسبيًّا معارضة قوية من الشيوعيين، وخاصة مجموعة سبا رتاكويس، واستجابت بعمليات قمع وحشية، وليس من العجب إذن أن أتباع الدادائية في برلين تم تسييسهم بقدر كبير.

بدأ انشغال السيرياليين بالسياسة في عام (1925)، عندما عارضوا الحرب الفرنسية الاستعمارية في المغرب، وبحلول عام (1927) أفضت معارضتُهم الشديدة ليس لحكومة اليمين الفرنسية فحسب، بل وللرأسمالية عموما إلى انضمامهم إلى الحزب الشيوعي الفرنسي، ولكن ثبت لهم من البداية أنّه من الصعب التوفيق بين ميولهم السياسية وغاياتهم الفنيّة. إذ كيف للروح الجماعية السياسية، حسبما تساءل نقّادُ النزعة الباطنية أمثال "بيار نافيل"، أن تنسجم مع الفردية المتطرفة للشعر والفنّ السرياليّن؟ هل ينبغي أن تسبق ثورة العقل الثورة الاجتماعية؟ أم العكس هو الصحيح؟ بعد عمليات التطهير التي شهدتها جماعة بريتون عام (1929)، والتي كانت عينها تستند جزئيًّا إلى المزاعم النسبية المتعلّقة بتضامن الجماعة وفرديتها، أمست تلك الأسئلة تحديدًا مُلّحًا.

لقد صار السيرياليون الآن مجبرين على الاستجابة لمتطلبات نظام ستاليني جديد في روسيا، وتأزمت الأوضاع عام (1932) عندما تخلى الشاعر والمفكر الفرنسي "لويس أراغون" رسميًّا عن السيريالية مفضّلًا

عليها الحزب الشيوعي، وبمرور الوقت في ثلاثينيات القرن العشرين، أصبحت "الواقعية الاشتراكية"– وهو فنّ واقعيّ مقروء للعامّة – الفنّ المعترف به رسميًا لدى الشيوعية، وقد أدّى التزام "بريتون التروتسكي" نسبة ليون تروتسكي (هوبكنز، 2016)– بثورة ثقافية– سياسية إلى إبعاد السيرياليين بشكل حاسم عن التقليد السوفياتي المتشدّد.

شهدت السنوات التالية من الثلاثينيات انتشار السريالية، كمجموعة من المذاهب، في دول أوروبية أخرى وقارات أخرى أيضًا. في العشرينيات، اجتنبت السيريالية شخصيات بارزة من دول مثل إسبانيا وألمانيا وباريس. وبينما أمسى العالم أكثر اضطرابًا من الناحية السياسية في الثلاثينيات — حيث تأثرت عدة دول بدرجات متفاوتة بالاستقطابات السياسية كشيوعية والفاشية — راقت مبادئ الحركة وقيمها لفنانين وكُتّاب يساريين ومناوئين للفاشية في مجموعة من السياقات الجديدة. من هذا الجانب، عادة ما حققت الحركة في أماكن أخرى قوة سياسية لم تستطع تحقيقها في فرنسا.

تألّفت المجموعة الفرعية الكبيرة الأولى في بلجيكا عام (1926) بمعرفة الكاتب "بول نوج"، وشملت فنانين أمثال "إيه إل في ميسينز"، و "رينيه ماغريت"، ولاحقًا "بول ديلفو" والمصوّر الفوتوغرافي "راؤول أوباك"، وبحلول منتصف الثلاثينيات، كانت السيريالية قد أمسى لها موطئ قدم في شرق أوروبا. وكان الرومانيان "فيكتور برونر وجاك هيرولد" إضافتين عظيمتين لمجموعة باريس في أوائل الثلاثينيات، لكن الأهمّ تحديدًا في تلك المرحلة كان تشكّل مجموعة براغ في عام (1934)، وأبرز رجالاتها "كاريل تيج"، ورسَّامُ الكولاج "جيندرين ستيرسكي"، والرسّامان "جوزيف سيما وتيون ماري سيرنونوفا". وكانت علاقات الجماعتين، البلجيكية والتشيكوسلوفاكية، أكثر ودًّا بحزبيهما الشيوعيَّينِ الوطنيَّينِ من علاقاتهما بجماعة باريس (هوبكنز، 2016).

من أين استقت السيريالية أصولها الكبرى؟ وما هي أبرز المبادئ التي اعتمدتها في مجال الفكر والفن

3– المباني المعرفيّة للهرمنيوطيقا السيريالية

تقوم مبادئ السيرياليّة كحركة فنية على رفض الواقع، فكانت فنًّا يدور حول ما فوق الواقع ويعتبر اللاّوعي عندها مصدرًا للحقيقة المطلقة. لذا جاءت أعمال السيرياليين مزيجًا من العبقرية والجنون، فقد عرّفها "أندريه برتون" بكونها: "آلية نفسية خالصة تستهدف بواسطتها التعبير إما قولًا أو كتابةً، أو بأية طريقة أخرى، عن السير الحقيقي للفكر الذي أملاه الذهن في غياب كلّ رقابة من العقل، وخارج أي انشغال جمالي أو أخلاقي" (بريتون، 1924).

على هذا النحو يكون الفنّ السيريالي تأويلًا صارخًا للحالات اللاّشعورية للذّات الإنسانية، وعلى هذا الأساس أنتجها مبدأ "الحرية" المطلقة وخرجت عن التقليد الفني بأن جعلت اللاّواقع تعبيرًا عن الواقع والخيال بدلًا للحقيقة، فلقد بان للسيريالي جليًّا أنّ العالم الواقعي يعايش أزمة معنى وإفلاس إبداع ، فاتّخذ من اللاّوعي بديلًا للوصول لفنّ نقيّ وحقيقة مطلقة.

ويمكننا إجمال المباني المعرفية للسيريالية بالدوائر التالية:

أولًا: "اللاوعي حيال هذه الدائرة، يقول أندريه بريتون: أضحى منطق الإبداع لديهم ومنهجه بل وصل درجة النفور من الوعي، ويضيف: أحسب أنّ سلوكي القلق أفضل بكثير من السلوك المنطقي البديهي "لذا كان "الحلم" من أهمّ تقنيات السريالية في الإبداع الفنّي فَلِمَ لا يكون حلمنا يقظتنا؟ **ولمَ لا يكون الحلم أهمّ نشاطات العقل وأحد مناهج المعرفة بدلًا من التفكير؟** (البهنسي، 1983).

ثانيًا: "الجنون" رأى فيه بريتون مصدر الحكمة، فالمجنون لا يستعمل عقله ليتعقّل الأمور بل يكشف بكلّ حرية من خلال جنونه عن كل الحقائق المخفية للطبيعة الإنسانية، لذا كان الهذيان والهلوسات مبتغى السرياليين ومنهجهم في إبداعهم الفنّي .بل أصبحت السيريالية تمجّد أعمال المنحرفين ، والمرضى العقليين والنفسيين" (صالح، 2008).

على هذا الأساس ، تنكشف تقنية أخرى للسيريالية تبرز قوّة حضور اللاوعي في الفنّ السيريالي وهي "العجيب" فالسيريالية بما هي ظاهرة ثقافية فوق واقعية ينعدم فيها الحدود الواقعية للزمان والمكان، كما يغيب فيها الفكر النقدي للموضوعات الحسية ليجسد رغبة الانفلات لدى الرسام السيريالي من عالم محدود ومؤطّر إلى عالم الخيال بما يحويه من إبداع .

فالعجيب عند السرياليين هو ذلك العالم الخيالي المتجاور للعالم الواقعي، إنّه رفض لما هو كائن محاولة جسورة لتشييد ما ينبغي أن يكون "بالرغم من أن العجيب هو نقيض المألوف إلا أنّه يمتزج بالعادي اليومي بطريقة طبيعية جدّا فالأحداث غير الواقعيّة تصير هنا واقعية، ويدرك السرياليون أنّ التعبير عن أعمق الانفعالات في الكائن لا يتحقق إلا بالاقتراب من العجب والمدهش، حيث تجلّى ما وراء الواقع حين يفقد المنطق فاعليته، ويتمّ التحرّر من كل ضغط" (صالح، 2008).

ثالثا:"الدعابة" إنّها أهم المبادئ السريالية فهي وسيلة للتمرّد والمقاومة والتحرّر من حدود الواقع، فنتوقّع الدعابة من المعنى الاجتماعي المتداول لتكون منهجًا ثوريًّا سياسيًّا وكسرًا للعقلانية وللأعراف الاجتماعية،

فالضحك يعتبر أفضل سلاح للتمرد على العالم بنواميسه المعقلنة والنظر إليه بلا مبالاة واستهزاء كما صوّرته الرسوم السيريالية خصوصًا مع "رينيه ماغريتو سلفادور دالي". و"الدعابة" تكسر كل علاقة بالمألوف، تخلق جرأة على الواقع وتلحق به صورًا واقعيةً خياليةً له، لذا إنكار الواقع ومزجه بلا واقع هي لعبة الرسم السيريالي لخلق عالم جديد من خلال الدعابة إذ تحطّم الواقع وترفضه، وتخلق عالما خياليًّا فوق واقعيٍّ لتقدمه بديلًا للواقع، هذه الوظيفة المزدوجة لتقنية الدعابة في الفنّ السريالي ترتكز بالأساس على صور لا واعية وصدمات غير متوقعة من خلال رسوم هيستيرية عنيفة، لذا وحدها الدعابة بمزيج من الواقعي و غير الواقعي، وخارج كل حدود الواقعية اليومية والمنطق العقلي، تعطي كل ما حولها حدّة مضخمة وطابعًا هلوسيًّا من اللا موجود في المألوف، كما تعطي أهمية لمظلم إلى جانب حسّ فائض، فريد، عام وشامل (صالح، 2008).

رابعًا: "الرغبة" التي تعتبر مبدأ ثوريًا لدى السرياليين، بما أن مصادرها تتعلق بالأساس باللّذة لا بالحقيقة، هي حالة وسطى ما بين الحلم واليقظة، تترك مجالًا عضويًّا للاوعي من أجل أن يبدع رسومات مفتوحة على عالم مجدّد يحارب عالم النّسق، ومحدودية الأشياء بكل عنف إبداعيّ.

خامسًا: "الحب"و هو ما يجعل الحواس أكثر حدّة واتقادًا، كما يفتح المجال للمخيلة للتعبير عن أعماق الشخصية ا الإنسانية. لذا اتّخذ الفن السيريالي من الحبّ مبدأ أساسيًّا في الإبداع

كل هذه التقنيات والمبادئ التأويلية جعلت من الفنّ السيريالي فنا ينتهج اللاّوعي كقوة إبداع فنّية فهو تأثّر بالتحليل النفسي الفرويدي ووجد فيه الخلاص من الواقع بخيباته المتكرّرة، وكذلك الخيبات النفسية التي رتّبتها الحروب على المعنى الإنساني للحياة. فلقد أراد الفنّ أن يمسك بلحظة هي نهاية اللّحظة القصوى للوجود حين يمتزج الحلم بالواقع ، الموت بالحياة، الألم بالعادة، كما الجميل بالقبح، المحسوس بالمجرد، و المحدود بالمطلق .

وإذا كان لنا أن نترجم نقطة الجاذبية في الفكرة السيريالية لوجدنا " أنّها تبدأ من الروح حيث يكفّ فيها الواقعي والخيالي، الماضي والمستقبل، وما يقال وما لا يقال، والأعلى والأسفل، عن التجلّي بمظهر التناقض. ومن العيب أن نبحث عن دافع آخر للنشاط السريالي كما يقول "بريتون" غير أمل تحديد هذه النقطة الروحية (لاروس، 1999). غير أن الغاية القصوى للإبداع السيريالي هي إنشاء فلسفة روحية وجودية تجمع النفسي بإدماج اللاوعي في الوعي، والعكس صحيح، ويؤكد "بريتون" هذا المسار بقوله "كل ما أحبه و كان ما أفكر فيه أو أشعر به يقترب بي من فلسفة خاصة في المحايثة، وتبعا لهذه الفلسفة فإنّ ما بعد الواقعي متضمن في الواقعي نفسه، ولن يكون لا مترفّعًا ولا خارجًا عنه، وبالتماثل؛ لأن المحتوي يصير المحتوى، إنّ الأمر يتعلق تقريبا بإطار واصل بين المتضمن و المضمون" (بريتون، 1979).

وعلى نحو ما ذكرنا سابقًا، فقد اتّخذ التجديد الفكري لدى السريالية من اللاوعي آلية للتغيير، وعمد إلى إبداع رسوم تلغي كل علاقة بالوعي الواقعي لتفرض الخيال والجنون والهلوسات كبديل كأسلوب فني، يعود بالأشكال في صور قوالب جديدة. و بهذا خرجت السيريالية عن محاكاة المظهر المرئي للموضوع الفني ، و قدّمته في إطار نفسي ، حيث استخدمت في ذلك عدّة مبادئ وتقنيات أبرزها :

أ– فكرة "الحركة الذاتية الدائمة في الرسوم " و هي خير مثال على خروج الإبداع الفنّي من إطار الزمان والمكان. فرسم اللوحة الواحدة قد يكون عبر عدّة لوحات إذ لا يكتمل العمل الفنّي و لا يتأطّر في لوحة واحدة ، بل يمكن أن ينفتح على أُطر زمانيّة و مكانيّة متعدّدة فيبدأ بلوحة معيّنة لينقطع ويتواصل مع لوحة أخرى ، و بهذا نخرج التجربة الإبداعيّة عن كلّ الأُطر الواقعيّة حتى إطار اللوحة ذاته.

ب– كذلك تقنية "المنظور المخادع" وهي من أهم التقنيات الفنية التي ابتدعها الرسام العالمي "سلفادور دالي"، وهي تعبّر عن هذا التجديد الفكري للفنّ السيريالي من خلال خلق عدة أبعاد ومستويات للرسم، فتظهر على سطح اللوحة رسم في حين تبرز عدّة رسوم في عمقها تبدو وكأنها السطح الأصلي للوحة، وبهذا تنفتح هذه الرسوم على قراءات متعدّدة وتأويلات مختلفة، إذ يعترف سلفادور دالي بأن لا غرابة في أن لا يفهم الجمهور لوحاته إذ هو نفسه لا يفهمها، فهو يبحث عن صورة الهذيانيين. وهكذا كانت لوحاته مجهولة لديه، وطابعها هلوسيًّا عجيبًا وينتفي أي شرح لها.... وكأن كلّ مشهد يرى للوحة تفسيرًا مختلفًا، وفق مزاجه ورؤيته، كما تختلف أحاسيس المستمعين إلى سمفونية ما من واحد لآخر".

4– الأصول الكبرى لهرمنيوطيقا الفن السيريالي

يشكل التلاعب بنظام الأشياء، وبمدلول العلامات، وبمعنى الكلمات، البنية الأساسية للهرمنيوطيقا السيريالية. وما من ريب في القول إذ العنف الإبداعي في الفن السيريالي يعود إلى تأويل الفكر الفرويدي الذي كشف أن الوعي ما هو إلا مظهر لحقيقة الإنسان، في حين تكمن حقيقته الفعلية في أحلامه ولا شعوره كما أفعاله الغريزية "فقد جاء فرويد بمنظومته في التحليل النفسي ليضع الإنسان أمام نفسه، في عري حاد بكل ما فيه من صغائر وحقارات وخلع القناع عن صورته حيث نزع عنه طلاءه الاجتماعي، وجرده من مظاهره الحضارية، ومعه صارت الرغبة هي المحرك السري الأول للإنسان، الواجب التحديق إليه في قسوة حتى اللجوء وإلى الشكّ العقيم" (صالح، 2008).

يؤخذ على السيريالية في عنف اللاوعي الإبداعي، أنها جعلت من حضور اللاوعي حضور مفتعلًا في لوحاتها. فالسرياليون لم يعبّروا بلاوعي تلقائي عن نقدهم للواقع بل كان المخدر والكحول لاصطناع الخيال،

والهلوسات أسلوبهم في الإبداع. وقد انتقدهم "فرويد" في ذلك وبيّن أن التحليل النفسي غايته في كشف اللاوعي وتحليله البحث عن مصدر العقدة بغية حلّها في الحالات المرضية فقط؛ أما السريالية فهي عكس ذلك؛ إذ إنّ غايتها من اللاوعي اعتماده كأسلوب إبداعي في الفنّ من خلال ممارسة كل أشكال "تعنيف" الإظهار عليه.

يعتبر كثير من مؤرخي الرسم المعاصر أنّ السريالية هي أسلوب فني خرج عن محاكاة المظهر المرئي للموضوع الفنّي بالعودة إلى عالم الأشكال في معان ذات صور وقوالب جديدة. إنها تقترح صورًا تنقلنا من العالم الواقعي إلى علم الرّؤى والأحلام. وقد قامت على نفس أساس هذا الشكل الفنّي التّعبيرية التجريديّة، بما أن السيريالية كانت في فترة ما بين الحربين من أقوى الحركات الفنّية وأهمّها. وكان "جورجيو دي شيركو" (دي شيركو، 1888-1978) من أهم الشّخصيات الفنّية التي أضافت للمنهج السيريالي من خلال فكرة "الحركة الذاتية الدائمة" في الرّسم، أي أنه يرى بأن العمل الفنّي لا ينقطع بانتهاء رسم اللوحة، بل يمكن أن تتواصل هذه اللّوحة من خلال عدة لوحات أخرى. وفي المقابل يمكن أن يتوقف الفنّان عن رسم لوحة من دون أن تستكمل كل أبعادها الفنّية. وفي هذا تعبير عن الحرية الفنّية؛ إذ إن الفعل الفنّي لم يعد مقترنًا لا بالزّمان ولا بالمكان، بل خرج عن كلّ الأُطر الواقعية ليكون له إطاره الخاصّ، الإطار الإبداعي الذي يمتلك أساليبه التعبيرية وأُطره الزّمنية المختلفة عن كلّ الأساليب والأطر الواقعية. وقد تأكد هذا المنهج أكثر مع الرّسام السريالي سلفادور دالي من خلال استخدامه "للمنظور المخادع". فعندما تشاهد اللوحة الفنّية التي تحتوي على المنظور المخادع تشّعر بأنّه يخلق فراغًا غامضًا، ومع أنّ سطح اللوحة واضح، إلا أنّ هذا الرسم الذي على السّطح يبدو وكأنه معلّق على مسافة ما وخلفه تبرز عدة رسومات هي السطح الأصلي للوحة (الانطباعات الثابتة للذاكرة، د.ت). وهذه الطريقة في التعامل مع اللوحة تؤكد توصل المنهج السريالي إلى أسلوب في الرّسم يجعل من اللوحة الفنية أرضًا خصبة للتجريد الفنّي من خلال حضور الأشكال الفنّية في أبعاد لا واقعية، إذ يعترف "سلفادور دالي" أنّ لا غرابة في ألا يفهم الجمهور لوحاته، إذ هو نفسه لا يفهمها، فهو يبحث عن استعادة صورة الهذيانّيين. لذا فلوحاته مجهولة لديه، طابع هلوسي عجيب، وينتفي لها أي شرح... اللّوحة تكتمل وتصير ظاهرة في ذاتها. من هنا، في إحدى لوحاته، ثمة ست صور متشابهة

دون أن يصيب أية منها تشويه تعبيري: جسم إنسان ورأس أسد، ورأس قائد جيش حصان، ونصف راعية، رأس ميت وكان كلّ مشاهد يرى في اللّوحة تفسيرًا مختلفًا، وفق مزاجه ورؤيته، كما تختلف أحاسيس المستمعين إلى سمفونيّة، من واحد لآخر (سيرولا، د.ت).

يتأكد هذا المنهج الفنّي السّريالي بأسلوبه التّرميزي أو اللاواقعي من خلال أعمال "سيلفادور دالي" في لوحته "الانطباعات الثّابتة للذّاكرة"، ويمثّل هذا الرّسم أوضاعًا رمزيّة سرياليّة يقترن فيها الزّمان بالمكان، ويؤكّد

سيلفادور دالي أنّ هذه اللوحة كانت رُسمت على مرحلتين؛ في البداية رسم المشهد الأصلي و به جذع لشجرة على سطح أرض يختلط فيها المشهد بالفضاء الواقعي، ثمّ في مرحلة ثانية أضاف فيها رسم "الساعات الرّخوة" وكأن المشهد إيذان بغفوة أصابت المكان والزّمان فكان المكان جافًّا قاسي الملامح، وكان الزّمان رخو السّاعات وكأنّها نائمة على أشكال ميتة.

ولا غرابة في ذلك أيضًا وقد تأثر بريتون بآراء "فرويد" في التّحليل النفسي الكاشف عن البنية اللاّواعية في تكوين الذّات الإنسانيّة. ففي النّظرية الفرويدية لا يعني المضمون الظّاهري إخفاءً تامًّا للرّغبة الدّاخليّة اللاواعية، كما أنّه لا يمثّل إشباع خيال مقهور، فهناك قضّيتان أساسّيتان في بنية النّفس: إحداهما واعية والأخرى مقهورة، وهذه الفكرة كانت مهمّة جدًّا عند "فرويد" حتى أنّه لوقت طويل افترض أنّ الخيال اللاوعي قد اتّخذ مكانًا بالفعل في الواقع.

أمّا آخر هذه الحقائق فهي تلك المفارقة المتضمّنة في دعوة بريتون للسرياليّين بأن يتجرّدوا من أي شيء له صلة بالوعي بما في ذلك موضوع الوعي ذاته. غير أنّ المفارقة هنا تنشأ من الاستحالة العملية التي تواجه كلّ من يحاول أن يلتزم بحرفية تعاليم بريتون السريالية، وليس أدلّ على ذلك من عبارات "بريتون" نفسها التي تبدأ دائما بكلمات من قبيل "هيّئوا"،"اجعلوا"،"أكّدوا"،"اكتبوا" وهي كلّها أفعال ترتبط بالوعي أكثر ممّا ترتبط باللاّوعي، وكأنّ الطّريق إلى اللاّوعي لا بُدَّ وأن يمرّ بالوعي وهي قمّة المفارقة، وهو ما كشف عنه "فرويد" نفسه عندما صرّح لسلفادور دالي حين زاره هذا الأخير في لندن بقوله:"إذ ما أراه طريفًا في فنّك ليس هو اللاّشعور، بل الشّعور".

وبالرّغم من هذه المفارقة الصّارخة التي يمكن أن تزعزع السيريالية من أساسها إلا أنّ البعض يرى أنّ هذه المفارقة ذاتها هي أهمّ نتيجة حقّقتها السّريالية، وتأتي أهمّيتها من أن "فنًا يقوم على العقل الصّرف، و الشعور الواعي اليقظ الموضوعي المنظّم، لن يُبصر الحقيقة إلاّ من جانب واحد، هذا فضلًا عمّا يتمثّل فيه عندئذ من جفاف وخشونة. وكذلك الفنّ الذي يقوم على الحلم الصّرف بكلّ ما فيه من انطلاق وتفكّك وتشتّت وتنافر، يكون مثيرا للدّهشة والغرابة ولكنّه مع ذلك أجوف، فضفاض، هلاميّ، غامض" (إسماعيل، 2003).

والحقيقة أنّ هذه العلاقة المتوتّرة بين الوعي واللاوعي ومحاولة السرياليين الدّائمة لتغليب اللاوعي على الوعي، والحلم على الواقع، والنفسس على الجسد، هو ما حدا بالبعض إلى القول بوجود عامل مشترك بين السيريالية والتّصوّف يتمثّل في فكرة "الخلاص" أي كلّ محاولة للخلاص من سجن الجسد الواقع واستكشاف آفاق جديدة فوق الواقع مثل المذاهب الآسيوية وبخاصّة الهنديّة كالبوذية، وبعض الطّرق مثل اليوجا.

كما ينبغي أن نلاحظ أنّ ثمّة فارقًا جوهريًّا بين السيريالية والتّصوفّ لا يجوز تجاهله، فالسّريالية في النّهاية هي مذهب في الأدب وفي الفنّ بمعنى أنّ ليس ثمّة موقف سريالي بدون إبداع، حتّى لو أتى هذا الإبداع معبّرًا عن موقف من الحياة، وهو بخلاف التّصوّف الذي هو بالأساس موقف من الحياة وإن ارتبط في بعض الأحيان بالإبداع في الشّعر على وجه الخصوص. وفي هذا السياق يقول الباحث "باتريك فالدبارخ" في كتابه السيريالية "كاسبار دافيد فريدريك"، رسّام لا يوصف، وصاحب إشراقات صوفيّة، صاغ للمرّة الأخيرة الوصيّة الأولى للفنّان السّريالي: أغمض عينك الفيزيائيّة بغرض أن ترى لوحتك بعين روحك. بعد ذلك أخرج للنّور ما رأيته في ظلمائك" (والدبرغ، 1962).

5- السيرياليّة والفكر الفلسفي

يتجلّى تأثير الفلسفة على السيريالية في احتفاء السّرياليّين الشّديد بالفكر الألماني عمومًا وبفلسفة هيغل على وجه الخصوص، التي استعان بها السرياليون كثيرًا، فأفضت بهم إلى إدراك نشوء وتطوّر الوجود المادي والفكري. كما اشتغلوا على إعادة استجواب مفاهيم الواقع القديمة في محاولة تعطيل التّضاد ما بين المادّة والعقل، الّذي كان مسلّمًا به لمدّة طويلة، وهكذا وجد السّرياليّون الدّعم الّذي يبحثون عنه عند هيغل. ففي البيان السّريالي الثّاني، أعلن بريتون أنّ المفهوم الهيغلي عن تغلغل العالم الخارجي داخل الوجود الذّاتي قد ظلّ دون تقيّد أو ارتياب في صحّته. كما كان لتأكيد هيغل برفضه تفوّق المادّي على التّجريدي، وإيمانه بالوحدة الدّاخلية للحالات والظّواهر المتناقضة، خصوصًا تحديده للمعرفة بوصفها مزاوجة للفكر ومادّته، كان من شأنه أن يلعب الدّور الأكبر في توضيح فكرة السّرياليّين عن العالم الإنساني.

وبهذا الاعتبار يعود لهيغل الفضل في تحقيق التّوازن الذي كان مفقودا بين الذّات والموضوع وبين الفكر والواقع؛ »فالتجربة الميتافيزيقية إذن يمكن بلوغها ليس عبر التخطي بل عبر التّناغم النّاجح بين العقل والمادّة« (جانسون، 1993). وعلى أساس هذا المنهج يطوّر بريتون بعض المفاهيم الهيغليّة على النّحو الّذي يجعل منها جزءًا من النّسيج السّريالي فيحدثنا في البيان السّريالي الثّاني سنة (1930) عمّا أسماه "النّقطة العليا" وهي منطقة في الفكر عند بلوغها نقطة الذروة ينعدم الإحساس بالتّناقض بين الحياة والموت، والواقع والخيال والماضي والمستقبل، والأعلى والأسفل، ليس هذا فحسب، بل إنّه يختصر كلّ النّشاط السيريالي في البحث عن هذه النّقطة. ويأتي علم النّفس الفرويدي كأحد أهمّ المنطلقات الفكريّة الّتي أثّرت في الحركة السّريالية، فإذا كان السيرياليّون قد عثروا على التوازن بين العقل والمادّة عند هيغل، فإنّهم قد عثروا على هذا التّوازن نفسه بين الحلم والواقع عند "سيجموند فرويد". وفي البيان السيريالي الأوّل نسب بريتون إلى فرويد الفضل الكبير، بسبب اكتشافاته لتأويل الحلم ولمنهجه في الاستقصاء والحقوق الجديدة التي منحها لملكة الخيال البشري. فقد اتّضح للسّرياليّين – بفضل نظريات فرويد– أنّ الوعي ليس سوى المظهر السطحي الّذي يخفي

تحته صراعًا محتدمًا في الأعماق، وأنّ حقيقة الإنسان ورغباته إنما تتكشّف في أحلامه ولا شعوره، وفي أفعاله الغريزية الصّرفة، على نحو أصدق وأدقّ ممّا يبدو في السّلوك اليومي الظاهري، لقد "جاء فرويد، مؤسس التّحليل النّفساني في الغرب الحديث، ليضع الإنسان أمام نفسه، في عريّ حادّ، بكلّ ما فيه من صغائر وحقارات، وسلخ القناع عن صورته الخبيثة والمحلّاة فهو نزع عنه طلاءه الاجتماعي وجردّه من مظاهره الحضاريّة، ومعه صارت الرّغبة هي المحرّك السّري الأوّل للإنسان، الواجب التّحديق إليه في قسوة حتّى اللّجوء إلى الشكّ العقيم" (صالح، 2008).

وعلى الرّغم من نقاط الاتّفاق الكثيرة بين السيريالية والفرويدية، إلاّ أنّ كلّ منهما لم يسلّم تماما بكلّ ما قدّمه الآخر، فغاية السيرياليين لا تتماثل مع غاية التّحليل النّفسي الّذي يقف عند حدود البحث عن مصدر عقدة ما بغية حلّها. من ناحية أخرى لم يهتم السيرياليون بتحليل واقع اللاّوعي – على نحو ما فعل فرويد – قدر اهتمامهم بالوصول إليه وتصويره. كذلك رفض السّرياليون الطّبيعة العلاجية لمنهج فرويد، وأخذوا على فرويد اهتمامه بالأحلام المتّصلة بالحالات المرضية فقط، وليس الحلم وفق مفهومهم من حيث هو تعبير عن جانب مهم في حياة الإنسان يخصّ الحالات المرضية فقط. وفي المقابل اعترف فرويد بأنّ ماهيّة السيريالية وأهدافها غير واضحة بالنّسبة له.

وعلى أي حال يمكن القول إنّه "لم يكن بإمكان السرياليين إبداء التأييد الكلي لطريقة هيغل، ولا مشايعة فرويد على نحو كلّي، لكن عبر هذين المؤثرين الهامّين كان بوسع السيرياليين التخلّص من عدميّتهم الأوليّة، وتبنى عقيدة أمل مبنية على الإيمان بالقدرة الكامنة للعقل البشري على الجمع بين الحلم الإنساني والواقع المادي" (صالح، 2008).

لقد وجد السرياليون حسب زعمهم ضالّتهم من جديد في التّحليل النّفسي. فقد كشف فرويد في تحليله للجهاز النّفسي أنّ منطقة اللاوعي ليست ذاتيّة تمامًا، ومتفرّدة على نحو يمنع أي تواصل مع الآخرين من خلالها. بل بالعكس هناك تشابه كثير في نظامنا النّفسي، وحتى في مناطقه الأكثر حميمية هناك دائما المشترك. إن الآليّات النّفسية نفسها تتكرّر بين الأفراد، والظّواهر نفسها تحدث بالطريقة نفسها مع الجميع. إنّنا نعيش الواقع ونعيش الحلم. ونعيش امتداد الحلم إلى واقعنا. فعوامل الكبت وآلياته نفسها وعوامل التّعويض والإشباع متقاربة. إنّنا نعيش تجربة الواقع بكلّ أبعادها الشّعورية المؤلمة والسعيدة، وتترك فينا آثارها. وحينما نتداعى للحلم في النّوم أو في اليقظة، وحينما تضعف مراقبة سلطان الوعي يخرج ما بداخلنا من مكبوت ليتجلى في الأحلام. والتأويل الفرويدي الأقرب لها هو أنّ الأحلام إشباعات وهميّة تؤدّي دور التّعويض، وهي صحيّة وضروريّة. بلّ قد يتحول عالم الحالم إلى جنّة من الإشباعات الحرّة البعيدة عن جمع أنماط الرّقابة.

ومن هنا يجد الفنّان السيريالي نفسه يسبح في عالمه الذّاتي من الأحلام والخيال لينقل جماليته " التي صادفها فيه" إلى الجمهور. بل ومن هنا أيضًا قد يحدث أن يتقاسم معه الجمهور جماليّته (جانسون، 1993). ومن هذا المنطلق نفسه اعتبر البعض أنّ السريالية هي "رومنطقية جديدة" أو مشروع استعادة "الأسطورة" على حساب العقل الأنوراي. بلّ إنّ السريالية ذهبت عمدًا إلى إحياء الأسطورة القديمة، لمواجهة صعوبة الواقع الحالي، وتوظيف المخزون الاحتياطي للبشرية من أجل المعالجة الذّاتية، حتى انتهت السيريالية نفسها إلى أسطورة. وفي هذا المجال يوضّح "هنري بيهار" الأستاذ بجامعة السّوربون هذا المعنى قائلًا: "إذا قامت السيريالية بالعودة إلى الأساطير القديمة من أجل فضيلتها اليوم، فإنّها صنعت لنفسها أساطيرها الذاتية، حتّى انتهت بأن تكون هي نفسها أسطورة في عيون جمهورها" (بيهار، 1995).

على هذا النّحو ينسحب الفنّان السريالي إلى الحدود اللاّواقعية للواقع، معتقدا أنه بانسحابه هذا هو في الواقع يقترب أكثر ما يكون من الحقيقة نفسها. ويبدو من الزّاوية النّفسية أنّ مثل هذا السلوك يؤشر على حلم طفولي، فغالبا ما يهرع الطفل والمصدوم إلى البحث عن حقيقة أخرى غير الواقعية يمكن أن يجدا فيها سكينته لآماله المحطمة واقعيًّا. ولا مفرّ من الإقرار بأنه سواء للطّفل أوالمصدوم أو السريالي فإن ذلك الانسحاب للبحث عن نقطة ضوء أخرى غير المظلمة أمامه، يصاحبه نوع من الصراخ العميق من الألم. ويعبر هذا الموقف في عمومه عن ثورة حقيقية ترفض الواقع كما هو معطى، وتبحث له عن تحريف وتشويه مقصود، بغرض التّخلص منه.

6- نقد مآلات الهرمنيوطيقا الساخطة

لجأ السيرياليون معتمدين على نظريات فرويد النفسية إلى الحلم واللاشعور من دون رقابة العقل. ولو كان ذلك هروبا من الواقع. وإذا كان هناك تشابهات كثيرة بينها وبين الرؤية الصوفية إلا أنّ الدوافع والغايات مختلفة تمامًا. فالمنهج الصوفي الذي يتبدّى من خلال التجارب المعنويّة في التأريخ الإسلامي يؤكّد على العقل ولا يُجيز الهروب من الواقع، بل يواجهه ويقوده نحو الارتقاء ولا يترك الجانب المادي من الحياة على حساب الجانب الروحي. لكن السيريالية سعت إلى تقويض كل شيء، من إنكار الدين والمقدّسات، إلى التنكُّر للتراث والمذاهب الأدبية التي سبقتها.

إلاّ أنّها لم تستطع الإتيان ببديل لها. كما نظرت إلى العقل نظرة احتقار ودأبت على الخلاص من سيادته بمختلف الطرق، منها التنويم المغناطيسي، والمجون، والدعابة والسخرية وتعاطي المخدرات الأمر الذي أدّى إلى إغراق الانتلجنسيا الغاضبة على قيم الرأسمالية الدائرة في بحر متلاطم من العبثية والوهمية واليأس. إلى ذلك اجتازت السيريالية كلّ الحواجز بين الحب والجنس ما أدى إلى شيوع الإباحية في الأدب والفنّ وإفساد

الأخلاق وانحراف العواطف. وهكذا فإن الولوج في عوالم اللاشعور والدنيا الحالمة والتِيه في أودية الخيالات والرؤى المظلمة ستقود السريالية إلى عدمية الحياة وعبثيتها التي لا تنتهي بصاحبها إلاّ إلى الانتحار (بروبني، 2018).

7- السيرياليّة و إنكار المقدّس الدّيني

لقد تبيّن لنا أنّ المبادئ التي دعا إليها السرياليون في المطاف الأخير تركّز على تقويض الأسس القيميّة والدينية والأخلاقية للحضارة الإنسانية، وفوق هذا راحوا ينكرون كلّ ما عداهم، ولا يقرّون بصحّة أي مبدأ. أما أبرز هذه المبادئ التقويضيّة فيمكن إجمالها بما يلي:

أولًا: تقويض الإيمان والمقدّس الدّيني

يرفض السرياليون الأديان وتعاليمها و"ينادون بالتحرّر المطلق من كلّ القيود، والرفض اللامشروط لموازين الناس وأحكامهم ومقدساتهم". كان هذا الرّفض والهدم من قبل السرياليين مبنيّا على ادّعاء "أنّ مجتمعات الحرب العالمية الأولى قد أفسدت قوانينها وأنظمتها ومذاهبها (بما في ذلك المذاهب الأدبية)، وأنّ الخلاص الحقيقي هو رفض كل شيء، والكفر بكلّ مبدأ؛ لأن الواقع البشري قد فسد لفسادها وبعدها عن الحقيقة. فالسيريالية تحتقر الأديان والأعراف والمنطق والعقل، وهي دعوة إلى "الكفر بالعقل والمنطق، والنظم الاجتماعية، والتقاليد، والأخلاق الذي يعني – في نظرهم – البحث عن عالم جديد أكثر إنسانية" (بروبني، 2018). وحسب كثير من الباحثين أنّ السريالية تشكّل موجة من موجات الفكر الإلحادي التي تتباهى بإلحادها وترى فيها الخلاص للإنسان من العبودية والأغلال التي تقيّده بها الأديان والأعراف والتقاليد" (بروبني، 2018).

يجب أن نقول في الرّد على هذا الادّعاء بأن الحضارة التي لا يوجد فيها أي قيد وميزان وتفتقد اليقين الديني، لن تستطع أن تمنح الإنسان الطمأنينة والسعادة. وأن تمنح الإنسان كلّ ما يريد، وأن الإنسان إنْ لم يجد نفسه تتعامل معه كإنسان، بكلّ مكوناته، وأشواقه، ومنازعه، فإنّه سيتمرد، والدعوة إلى رفض كل القيود وهدم كل ما يوجد في الجوامع من موازين كانت بمثابة حرب ثقافية هوجاء شنّتها على الأديان والمقدّسات والقيم الأخلاقية السيريالية والروحية في الحضارات الإنسانية جميعها (قصاب، 2005).

ثانيًا : تقويض العقل

لقد شنّت السيريالية هجومًا على سيطرة العقل والاتكاء عليه وهاجمت الاستخدام الحصري للعقل، وسعت إلى الخلاص من سيادة العقل بواسطة أشكال المعرفة اللاَّواعية كالصدفة الموضعية، والدعابة السوداء، واللّعب، والحلم، والمخيّلة الشعرية، وتعاطي المخدرات و...، والعقل في نظرة أصحاب السيريالية يصور "الأحمق الذي يدنّس باحتراسه الواقعي كل شيء"، وهم يعتقدون أنّ الإنسان فرض كوابح اجتماعية وجنسية وعقلية على نفسه وعلى أشباهه. والسيريالية تريد أن تقتلع الحواجز الاصطناعية لخلق عالم ستكون للرغبة فيه الكلمة الأولى والأخيرة (شكري، 1993). يمكن القول: إنّ اللاعقلانية السيريالية أو هجومه على العقل ماهيّة عقيمة، وهذا الهروب من العقل في الحقيقة هو نوع من الحرب في المأزق؛ لأنّ النضال مع العقل الجديد ومعارضته ينتهي إلى التعالي والنمو كلّما يعتمد على الفكر الديني والاعتقاد بالوحي وإلا فلا ينتهي إلى شيء سوى الدخول في دوّامة العبثية والوهمية واليأس. إنّ موقف الإسلام إزاء العقل البشري ومكانته في الكون والحياة وفي الأدب والاجتماع واضح وبيّن قد أشار إليها القرآن الكريم في معظم سوره ومقاطعه وآياته، حيث يقول الله سبحانه وتعالى: ﴿كَذَٰلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمْ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾ (سورة البقرة، 242). "وإن دلّ هذا على شيء فإنّما يدلّ على أنّ الأفكار والعقائد التي يقبلها العقل أو يرفضها يجب أن تترك للعقل نفسه، وألاّ يعتمد على الأساليب والوسائل ما يتجاوز مكانة العقل البشري وينزل بها إلى مستوى القسر والإرغام على تحوير قناعاتها، أو تفريغها، لتقبل أفكار أو معتقدات لا تقوم عليها الحجّة ولا يسندها جدل أو برهان". ومعروف أنّ القرآن الكريم أعطى الحواس، التي هي إحدى مداخل المعرفة العقلية، مسؤوليتها الكبيرة عن كلّ خطوة يخطوها الإنسان في مجال البحث والنظر والتأمّل والمعرفة والتجريب، فقال تعالى: ﴿وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَٰئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولًا﴾ (سورة الإسراء، 36). "وطلب من المؤمنين أن يحرّكوا بصائرهم وعقولهم للوصول إلى الحق الذي لا يقوم الكون إلاّ به" فاحتقر السرياليون العقل أيما احتقار، ولكن الإسلام كرّمه أيما تكريم (خليل، د.ت).

ثالثًا: تقويض التراث

أطاحت السيريالية بكثير من الموروث حيث أحدثت فوضى عارمة في المجتمعات الأوروبية تناولت أنماط الحياة وتقاليد الشعوب ناهيك عن مقدساتهم. فالسيريالية بهذا الموقف الرفضي أرادت أن تردّ الإنسان إلى حالته الوحشية التي أدّت إلى الإخلال بالموازين الأخلاقية والأدبية. فقد اجتازت حدود الحريّة وتكلّمت في الأدب بلغة غريزية وأطلقت العنان للنفس لتفعل كلّ ما تشاء من دون أي رقابة وقيد. كما أكّدت السيريالية على الحرية بلا قيد وعلى الشهوة المطلقة واعتبرتها أساس الوجود بل الوجود كلّه.

خلاف هذا المسار الهذياني للسيريالية وتفلّته من القيم الحاكمة على المجتمع الإنساني، أخذت الرؤية الإسلامية بمنهج الاستيعاب الخلّاق للتراث، فهي ليست رؤية تقليدية، والأدب الإسلامي لا يفرض التراث على الواقع دون أي نقد. ومن جانب آخر لا يرفضه كلّ الرّفض كما فعل السرياليون. إنّ الأدب الإسلامي ينبع من القرآن والسنّة النبوية الشريفة كما يلاحظ عدد من الباحثين ممن نقدوا السيريالية. وكثيرًا ما نرى أنّ إشكاليّة الأصالة والمعاصرة أو القديم والجديد تُطرح من قبل المثقفين؛ إذ يختارون الأنموذج الغربيّ بوصفه أنموذجًا أصيلًا يجب أن نهتمّ به، وهذا ما لا يمكن قبوله حيث ذات الأديب المسلم النابع من عقيدته معارض مع دعارة الأدب الغربي وكشفه. فعلينا أن لا نغضّ النظر عن وجود غنى معرفي في التراث وتوفّر مساحات واسعة مفيدة فيه (بروبني، 2018). إنّ هذه الرؤية الوهمية والنظرة المظلمة إلى الحياة والواقع أدّت إلى استغراق السيرياليين في عوالم اللاشعور بعيدة عن الحياة اليومية، كما أدّت إلى استشراء رؤية تشاؤمية لمستقبل الإنسانية. إنّنا عندما نعالج هذه القضية انطلاقًا من الفضاء الثقافي الإسلامي نرى أنّ "القرآن الكريم، والتجربة الإيمانية عمومًا، يشكلان صراطًا للهداية والتبصّر في المستقبل القريب والبعيد، الأمر الذي يمنح الإنسان فرصة لمدّ حياته وإغنائها، وكسب رصيد زمني تتضاءل فيه أثقال الزمان والمكان. فالإنسان في الثقافة الروحانية يعيش في زمن مفتوح، ممتدّ في الأبدية، لا تقطّع فيه ولا حواجز ولا زوال" (خليل، 1984). على هذا الوجه سوف يتبيّن لنا أنّ ظاهرة السيريالية جاءت أشبه بالثمرة المرّة لشجرة الحداثة. وعليه فقد مضت بعيدًا في التأويل، لتحكم بالبهتان على حداثة غادرت مبادئها المعلنة في التنوير لتتحوّل إلى توتاليتارية حضارية في غاية القسوة. إلا أنّنا من وجه آخر، نرى أنّ الغلوّ السيريالي في الاحتجاج على الواقع التأريخي للحضارة الغربية الحديثة وما ترتّب عليه من عيوب وإخلالات فكرية ونفسية واجتماعية وثقافية دفع بأتباعها نحو الانعزال واللاّ انتماء. أمّا ما يجري تداوله في الأوساط الفكرية والثقافية من كون السريالية حركة ثورية فقد كشفه سقوطها في العبثية والعدمية إلى الحدّ الذي جعلها محلّ إنكار التيارات الاحتجاجية الكبرى في أوروبا بما فيها الفرويدية الجديدة نفسها.

المصادر

1. أدونيس. (1998). *الصوفية والسريالية* (ط. 3). بيروت/لندن: دار الساقي.
2. البهنسي، عفيف. (1983). *الفن والاستشراق*. بيروت: دار الرائد اللبناني ودار الرائد العربي.
3. بروبني، خليل. (2018). المدرسة السريالية ومبادؤها: دراسة نقدية من رؤية إسلامية. *إضاءات نقدية*، العدد التاسع عشر.
4. بريتون، أندريه. (1924). *بيان السريالية*. باريس: غاليمار.
5. بريتون، أندريه. (1979). *السريالية والرسم*. باريس: غاليمار.

6. بيهار، هنري. (1995). مقدمة في: أنيت تاموليي، *السريالية والأسطورة*. نيويورك: Peter Lang.
7. جانسون، هـ. و. (1993). *تاريخ الفن*. باريس: Cercle de l'Art.
8. خليل، عماد الدين. (1984). *التفسير الإسلامي للتاريخ*. بيروت: دار العلم للملايين.
9. سيرولا، موريس. (د.ت). *السوريالية*.
10. شكري، محمد عيّاد. (1993). *المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين*. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
11. صالح، أمين. (2008). *السريالية في عيون المرايا*. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
12. قصاب، إبراهيم. (2005). *المذاهب الأدبية الغربية: رؤية فكرية وفنية*. بيروت: مؤسسة الرسالة.
13. لاروس. (1999). *قاموس الرسم*، بإشراف ميشيل لاكلوت وجان بيير كوزان، وبمساهمة أرنولد بيير. بولونيا: Larousse.
14. والدبرغ، باتريك. (1962). *السريالية*. جنيف: Éditions d'Art Albert Skira.
15. وفيق، مريم. (2018، 9 أغسطس). السيريالية: ثورة اللاوعي في مواجهة بشاعة العالم. ساسة بوست.
16. هوبكنز، ديفيد. (2016). *الدادائية والسريالية* (أحمد محمد الروبي، مترجم؛ ط. 1). القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.