

# هرمنيوطيقا الهديان

السيرريالية الساخطة على الحداثة تنتهي إلى العدمية الصماء

ثريا بن مسمية[\*]

ربما كانت السيرريالية من أهم الظواهر 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 منحى مفارقاً في ممارسة احتجاجها إلى حد استغراقها في الهديان.

كان الفن والتنظير الفكري غير المؤلف هو السمة المميزة للمنتمين إلى المذهب السيرريالي، سوى أن هذه المغايرة في الأداء ومناهج التفكير ولدت جدالاً واسعاً في البيئات الأوروبية وخصوصاً في فرنسا وألمانيا وإسبانيا إلى درجة أن النصوص والأعمال الفنية للسيررياليين باتت حقلاً خصباً للتأويل.

هذه الدراسة تلقي الضوء على السيرريالية بوصفها ظاهرة هرمنيوطيقية أولت المجتمع الحديث على طريقتها الساخطة والمتشائمة، لكنها ستنتهي إلى العدمية الصماء وإنكار القيم الأخلاقية والدينية.

## المحرر

لو كان من توصيف أكثر تناسباً للظاهرة السيرريالية التي نشأت في المجتمع الأوروبي في بدايات القرن الماضي، لقلنا إنها ظاهرة تترجم السخط على ما جنته الحداثة الرأسمالية من ويلات على شعوبها. ولئن بدت السيرريالية احتجاجاً صارخاً على سلوك العقل الحديث، فقد كان من أهم مظاهر وخصائص هذا الاحتجاج هو مواجهة العقل بمعناه الاستعمالي الأداتي بالأعقل المفتوح على التيه. ومن خصائصه أيضاً التصدي للواقع بمجاوزة الواقع نفسه، حتى إذا كانت هذه المجاوزة خارج كل

منطق. على هذا المسار المركّب من الاحتجاج العبي راحت السيراليّة تكتسب مضامينها من الاسم الذي خلعه على نفسها أو جرى خلعه عليها، وهو تشييط التفكير ما فوق الواقعي. وهذا ما سيودّي بها - كما سنرى لاحقاً- إلى الغربية عن واقعها الحي والهروب إلى فضاء الخيال والوهم. وليس من قبيل المبالغة حين نقول إنّ السيراليّة هي الظاهرة التي مارست أقصى الاحتجاج السلبي على النمطية الاستبدادية التي حكمت المجتمعات الرأسمالية في أوروبا بين القرنين التاسع عشر والعشرين. ذلك بأنّها إلى جانب المدارس النقدية والساخطة على مآلات الحداثة وأنماطها السلطوية لعبت دوراً وازناً في إطلاق حركة ما بعد الحداثة، وخصوصاً في الجانب المتعلّق بتقويض المباني المعرفية والقيمية للحداثة. وبقطع النظر عمّا فعلته السيراليّة من نقد صارم لقيم الحداثة في الفنّ والأدب والسياسة والاجتماع، إلا أنّها وبسبب تأويليّتها القائمة على الشغب الفكري وعلى الهذيان كسبيل لرؤية العالم لم تستطع أن تشقّ طريقها إلى إحداث تغيير بنيويّ في حضارة الغرب الحديث.

لم يقتصر النظر إلى السيراليّة في بعدها التأويلي على غرابة أطروحاتها التي اتّخذت منحى مفارقاً للتيارات التي ظهرت في أوروبا أوائل القرن العشرين، بل تعدّتها ذلك إلى المصطلح ودلالاته. وكأىّ مصطلح فلسفي، تختلف وتطول التعاريف والدراسات الباحثة في دلالة مفهوم السيراليّة، لكننا نستطيع أن نورد تعريفاً موجزاً لـ أندريه بريتون 1896-1966، والذي جاء في إعلان البيان السريالي سنة 1924، ويكون اكتفاؤنا به من باب أنّ «بريتون» هو أبو السريالية، وهو أدري بوليد: «السريالية هي إملاء الذهن في غياب أيّ رقابة يمارسها العقل، وخارج أي اهتمام جمالي أو أخلاقي»، أو هي «آلية نفسية تلقائية محضة»؛ للتعبير عن ماهية عمل التفكير البشري وطبيعته، متجاوزة الوعي إلى اللاوعي، وكاسرة قيود المنطق لتهميم في أرجاء اللامنطق الرحبة. هكذا أمنت السيراليّة بوجود عالم على خلاف الذي نعيشه، عالم ينهار فيه المعقول وتتلاشى قواعد العقل، ويتبخّر الواقع، أو بعبارة أخرى مختصرة: «بدل العالم العرّضي الذي يتبدّى في صورة كون محكم التنظيم والمنطق، يوجد عالم متوارٍ عن الأنظار، والسريالية مهمّتها التعرية عن الوجه الحقيقي للعالم بجنونه وعبثيته<sup>[1]</sup>».

وما يجدر ذكره أن السيراليّة تأثرت كثيراً بما طرحته التيارات الفكرية والفلسفية التي راجت في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، والمتمثلة أساساً في الفرويدية والهيغليّة والماركسية، وبعض الفلسفات ما بعد الحداثة. إضافة إلى ذلك فقد ساعدت على ظهورها الأحداث السياسية التاريخية والسياقات الظرفية، إضافة إلى التحولات الاقتصادية والاجتماعية التي

[1]- مريم وفق - السيراليّة ثورة اللاوعي في مواجهة بشاعة العالم - نقلاً من موقع ساسا بوست - 2018 / 8 / 9.

عرفتها المجتمعات الرأسمالية آنذاك، وقد حمل الفنّ السيريالي نزعته ثوريّة تجاه النظام الاجتماعي الأوروبي المتمثّل خاصّة في البورجوازيّة، وحملها مسؤولية إشعال الحرب العالمية الأولى، وهكذا ظلّت السيريالية تتّهم البورجوازية بأنّها تقود العالم إلى الدمار ركضاً وراء أطماعها الاقتصادية والسياسية. وكثيراً ما كانت تعمد للتعبير عن تدمرها من النمط الأوروبي الحديث إلى اتخاذ أسلوب تهكّمي ساخر يَصوّر الواقع المغضوب عليه في قالب هزلي؛ لذلك اتّفقت السيريالية مع الاشتراكية في حربها الضروس ضدّ القيم البورجوازية، كما اتّفقت مع «نيتشه» في نقده للحداثة الأوروبية، واتّفقت مع «فرويد» في معالجة مفهوم اللاوعي، والقول بأنّ الوعي ليس إلا حالة عرضية للذات، وأنّ اللاوعي هو الذي يمثّل حقيقة النفس البشرية، وعن طريق اللاوعي وحده يمكن للإنسان التعبير عن نفسه<sup>[1]</sup>.

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

### 1. ماهية السيريالية:

السيريالية هي حركة أدبيّة وفنيّة ظهرت في أعقاب الحرب العالميّة الأولى، إلى درجة أراد فيها من آمن بها تسجيل الصّور اللاشعوريّة للحالة الإنسانيّة في إطار فنيّ يعتمد عالم الرّوى والأحلام، وبشكل ما خرج من عالم الواقع إلى عالم الهلوسة والهديان معتمداً الرّمز والغموض. ولعلّه لهذا السّبب بالذات عرّف أندريه بريتون السيريالية بالقول «سيريالية»: اسم مذكّر في غير العربيّة، آليّة<sup>[2]</sup> نفسيّة ذاتيّة خالصة نستهدف بواسطتها التّعبير، إمّا قولاً، أو كتابة، أو بأيّة طريقة أخرى، عن السّير الحقيقي للفكر الذي أملاه الذّهن في غياب كلّ رقابة من العقل، وخارج أيّ انشغال جمالي أو أخلاقي<sup>[3]</sup>.

بهذا تكون السيريالية تعبيراً عن الموضوعات الرّمزيّة المستعصية، أي إنّها تعبير عن حالات الفكر وعن الصّورة اللاشعوريّة للإنسانيّة. وهذا أمر بديهي بالنّسبة لتيّار فنيّ جاء نتيجة اكتشافات وأبحاث علم النّفس التحليلي مع فرويد. فلقد بيّنت الاكتشافات الفرويدية أنّ ما كان شائعاً في

[1]- مريم توفيق - المصدر نفسه.

[2]- نميل أيضاً إلى الاعتقاد بأنّ المقصود بعبارة، في هذا السّياق أقرب إلى معنى اللّإرادية منه إلى الآليّة. رغم أنّنا عثرنا على ترجمات في سياقات أخرى تعرّبها بعبارة الآليّة. L'automatisme ومع ذلك نحفظ بالعبارتين مع وعينا بالاختلاف الدلالي للسّياق.

[3]- Surréalisme n. m Automatismes psychiques pur par lequel on se propose d'exprimer soit verbalement soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée, dictée de pensée, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. André Breton, manifeste du surréalisme, Gallimard, Paris 1924, p 37.

الفنون البدائية والفنون المصرية القديمة من رسوم رمزية هي صوراً لا شعورية ظهرت من خلال رموز غامضة وأشكال مشوهة. وعلى هذا النحو انتهجت السيريالية مبدأ الحرية المطلقة في الإنتاج الفني، بمعنى أنها لم تحدّد الشكل أو الأسلوب وخرجت عن التقليد الفني بالتجديد في المواضيع وفي أسلوب التعبير عنها حيث جعلت اللاواقع هو المعبر عن الواقع، والخيال بدلاً من الحقيقة، كما جعلت عنصر المفاجأة واللامنطق هو ركيزة الإبداع والإنتاج الفني، وبذلك راحت تحوّل الأشكال إلى معاني مجردة والمعاني التجريدية إلى أشكال. وبهذا نرى أنّ «مبدأ التمشي السيريالي هو الحرية».<sup>[1]</sup> وقد قادت هذه الحركة في توجّه الفنّان السيريالي إلى الاستلهام من حالاته النفسية الخاصة، الفنّانين السرياليين إلى شبه الإجماع بأنّ مرجع إبداعهم لا علاقة له بالموضوعية مطلقاً، وأنّه على العكس يوجد في الأعماق الباطنية للنفس، وهو أمر يؤكّده مترجم هذه الحركة ووالدها الروحي «أندري بريتون» بقوله «لكي يستجيب العمل التشكيلي إلى ضرورة مراجعة القيم الواقعية والتي تُجمع عليها العقول اليوم، عليه أن يعود إلى نموذج باطني خالص أو لا يكون».<sup>[2]</sup>

لا عجب في هذا المنحى الفكري للسيريالية متى عرفنا أنّ من لقّب بأبي السيريالية هو الشاعر والطبيب والفيلسوف الفرنسي «أندريه بريتون» الذي يؤكّد على ضرورة الإبداع الفني من خلال التجديد الفكري، وقد انظمّ إليه عدد كبير من الفنّانين، أشهرهم «سلفادور دالي Salvador Dali» والذي يُعدّ من زاوية نقدية أحد أقطاب هذا الاتجاه من الوجهة التطبيقية، إلى جانب «رني ماغريت René Magritte» وكذلك «بيكاسو Picasso». هكذا ظهرت السيريالية لكي تردّ ذلّفنّ وللأدب دورهما البناء كما يقولون. وقد حمل لواء هذا المذهب جملة من الأدباء والشعراء مثل أندريه بريتون ولويس أراغون Louis Aragon وبول إلوارد P. Eluard وفيليب سوبول P. Scupolt. وفي سنة 1924 نشر برتون البيان السيريالي الأول، ثمّ نشر سنة 1929 البيان الثاني وظهرت آراء السرياليين واضحة في جريدة «الثورة السيريالية» ومجلّة «الوضوح» ومجلّة «اللعب الكبير».<sup>[3]</sup>

## 2. التلازم بين السيريالية والدادائية

لم تبدأ السيريالية من فراغ إنّما أتت كخلاصة لتفاعل العديد من التيارات الفلسفية والفنية

[1]- « Le principe de la démarche surréaliste c'est la liberté ». A. Breton, manifeste du surréalisme, op.cit, p115.

[2]- André Breton «l'œuvre plastique, pour qu'il réponde à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera à un modèle purement intérieur, ou ne sera pas».

Patrick Waldberg, Le surréalisme, éditions d'Art Albert Skira, Genève, 1962, P 25.

[3]- عفيف البهنسي، الفنّ والاستشراق، دار الرائد اللبناني، دار الرائد العربي، بيروت، 1983، ص186.

والأدبية السابقة لها. وتعتبر "الدائية" من أكثر التيارات الفنية قرباً من السيريالية حتى أنه يمكن اعتبار أن هذه الأخيرة امتداداً للأولى. والدائية هي مجموعة من الأفراد الثائرين والمرتبطين فكرياً، غير أن الطابع الفوضوي العبثي للدائية وكونها أساساً رد فعل على ظروف آنية أي الظروف التي ولدتها الحرب، ورؤيتها المشوشة كانت كلها عوامل ساهمت في توقف هذه الحركة باستثناء بعض المحاولات الفردية التي بقيت قائمة هنا وهناك.

يشير "بيكا"، أحد ممثلي الدائية إلى أن كل نشاط فعلي لها قد توقف سنة 1919. ومع توقف الدائية، من حيث هي حركة متماسكة في أواخر سنة 1924، عمد "بريتون" في مبادرته لنقل الحركة من مرحلتها هذه إلى المرحلة السيريالية فجمع بقايا الدائيين، وأصدر أول بيان للسريالية 1924 بعد أن تأكد من مساهمة عدد من الفنانين أمثال: "آرب" و"إرنست". لكن رغم السمات المشتركة التي جمعت بين الحركتين السيريالية والدائية في بادئ الأمر، فإن تطور السيريالية قاد بريتون ومعه "بيكا" للابتعاد عن الخط الذي اتبعه تزارا<sup>[1]</sup> وجماعته، ولم تعد الدائية في نظر بريتون شيئاً آخر غير صورة فجّة لحالة ذهنية لم تسهم أبداً في الخلق الفني. وأما الانتقال من الدائية إلى السيريالية فيجسده بوضوح تام العمل الفني "لماكس إرنست" Ernest Max الذي كان قد انتسب إلى حركة الدائية، وأسهم في تأسيس جماعة في ألمانيا. ومع تحوله إلى السيريالية نقل إليها الوسائل والتقنيات الجديدة التي استخدمها في عمله التصويري تبعاً للآلية التي طالب بها بريتون. كانت للدائية جذور وبوادر منذ أواسط القرن التاسع عشر، ولا سيما مع الشاعر رامبو؛ لكنها لم تتضح إلا في مناخ الحرب العالمية التي دمّرت أوروبا وكثيراً من أنحاء العالم، وذهب ضحيتها 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 أوّل بدئها أن تعارف عددٌ من الأدباء والفنانين من مختلف الجنسيات، في مدينة زيوريخ السويسرية، وقد وجدوا أنفسهم في منجاة من شرور الحرب، فأخذوا يجتمعون في ملهى فولتير ويتذكرون ويتبادلون آراءهم النقدية في جوٍّ من الصراحة والحرية، فإذا بهم يلتقون عند نقطة الرفض واليأس والشعور بالعبثية والفرار السلبي من هذا العالم إلى عالم مبهم متخيّل. وكان أبرز هؤلاء الكاتب الروماني تريستان تزارا الذي التفّ حوله عددٌ من الأدباء وأنضمّ إليهم بعض الفنانين مثل بيكاي و دوشامب. وقد اختاروا لحركتهم اسم «دادا»، أو يقال إن الذي اقترح التسمية هو

[1]- Tristan Tzara 1896-1963 أديب ومفكر وفنان من أصل روماني، عاش معظم حياته في باريس، يعتبر أب الحركة الدائية باعتباره أوّل من أطلق عليها هذا الاسم الذي لا يقابله في الواقع أي مدلول. اسم تزارا الحقيقي هو موانيسي، عرف بكتابه بالفرنسية وبالرومانية.

تزارا، وإنَّها كلمة فرنسية الأصل تعني: العصا الفَرَسِيَّة، وهي عصا يلهو الطفل بالركوب عليها وكأنَّها حصان، فاشتقوا منها الدادية أو الدادائية؛ لأنَّها تذكر بالطفولة البريئة التي ليس لديها موروث، بل كان ما في عالمها جديد ووديع. ويذكر أيضاً أكثر من سبب للتسمية، ومن ذلك أنَّها تسمية عبثية لا معنى لها.

هكذا تولد «دادا» من واقع الاحتياج إلى الاستقلالية، ومن عدم الثقة بالجميع. ذلك بأنَّ أولئك الذين ينضمون إليها يحتفظون بحريَّاتهم. وبعد الحرب العالمية الأولى تخطت الدادائية حدود سويسرا إلى فرنسا، فلقيت إقبالاً معظمه من قبيل الاستطلاع والتطلع إلى الجديد، وانضمَّ إليها الشاعر الفرنسي المعروف بول إيلوار.<sup>[1]</sup>

لعلَّ أبرز ما آمنت به الدادائية وبتأثير من الحداثة العلمانية، رفضها للكنيسة المسيحية، التي ساهمت برأيهم في زعزعة القيم، وواجهت الإفلاس الروحي، وتركت الإنسان الغربي حائراً تجاه مصيره. هذا المسار الفكري الذي أسفر عنه سلوك الدادائيين وعبروا عنه من خلال مواقفهم كان بالأصل ضرباً من الاحتجاج على صمت الكنيسة وتحالفها مع السلطات الرأسمالية في أوروبا. وبهذا المعنى تلاقت الدادائية والسيرالية على خط واحد ومنهج مشترك في تفسير بنية الرأسمالية والشورور الناجمة عنها. لذا يجب أن ننظر إلى الدادائية والسيرالية بوصفهما رؤية تأويلية شديدة الخصوصية والغرابة للمجتمعات الحديثة، بل دهبنا إلى أبعد من هذا لتقيما الحد على عقل الحداثة نفسه. من أجل ذلك فقد شكَّلتنا سعياً لاستكشاف العوامل الأكثر أثراً في تكوين النفس الحداثية وعقلها الجائر. لقد رأت الدادائية نفسها معنيَّة بإعادة تمثيل الاضطراب النفسي الناجم عن الحرب العالمية الأولى، بينما يمكن النظر إلى اللاعقلانية التي تحثي بها السيرالية كقبول تام للقوى الفاعلة وراء كواليس الحضارة. يشير ذلك إلى المضمون الإجمالي الذي انطوت عليه السجلات التاريخية المتضاربة لكلتا الحركتين، ولكن ما التوجُّه الذي يربط بينهما وبين الحركات الفنية الأخرى التي ظهرت في أوائل القرن العشرين<sup>[2]</sup>؟

في عام 1918، امتدَّت الدادائية إلى برلين نتيجة للحماس الجدلي لريتشارد هيولسنبك الذي وصل إلى برلين من زيوريخ العام المنصرم. كانت ألمانيا في تلك المرحلة قد خسرت الحرب، وكانت تشهد انهياراً اقتصادياً نتيجة للتعويضات التي طالبت بها فرنسا وبلجيكا. وعلاوة على

[1] - ديفيد هوبكنز - الدادائية والسيرالية - ترجمة: أحمد محمد الروبي - ط 1 - مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة - القاهرة - 2016 ص 18.

[2] - هوبكنز - المصدر نفسه - ص 20.

اختلال توازنها الاقتصادية، كانت ألمانيا تتأرجح على شفير ثورة اجتماعية في أعقاب الثورة البلشفية في روسيا عام 1917. واجهت الحكومة الاشتراكية المحافظة نسبياً معارضةً قويةً من الشيوعيين، وخاصةً مجموعة سبارتاكوس، واستجابتُ بعمليات قمعٍ وحشيةٍ، وليس من العجب إذن أن أتباع الدادائية في برلين تم تسييسهم بقدرٍ كبير.

بدأ انشغال السيراليين بالسياسة في عام 1925، عندما عارضوا الحرب الفرنسية الاستعمارية في المغرب، وبحلول عام 1927 أفضتُ معارضتهم الشديدة ليس لحكومة اليمين الفرنسية فحسب، بل وللرأسمالية عموماً؛ إلى انضمامهم إلى الحزب الشيوعي الفرنسي، ولكن ثبت لهم من البداية أنه من الصعب التوفيق بين ميولهم السياسية وغاياتهم الفنيّة. إذ كيف للروح الجماعية السياسية، حسبما تساءل نقادُ النزعة الباطنية أمثال بيار نافيل، أن تنسجم مع الفردية المتطرفة للشعر والفنّ السرياليين؟ هل ينبغي أن تسبق ثورة العقل الثورة الاجتماعية؟ أم العكس هو الصحيح؟ بعد عمليات التطهير التي شهدتها جماعةُ بريتون عام 1923، والتي كانت عينها تستند جزئياً إلى المزاعم النسبية المتعلقة بتضامن الجماعة وفرديتها، أمست تلك الأسئلةُ تحديداً مُلحّةً. لقد صار السيراليون الآن مُجبرين على الاستجابة لمتطلبات نظام ستاليني جديد في روسيا، وتأزمت الأوضاع عام 1932 عندما تخلّى الشاعر والمفكر الفرنسي لويس أراغون رسمياً عن السيرالية مفضلاً عليها الحزب الشيوعي، وبمرور الوقت في ثلاثينيات القرن العشرين، أصبحت «الواقعية الاشتراكية» - وهو فنّ واقعيّ مقروء للعامة - الفنّ المعترف به رسمياً لدى الشيوعية، وقد أدّى التزمُّ بريتون التروتسكي نسبة ليون تروتسكي<sup>[1]</sup> بثورة ثقافية- سياسية إلى إبعاد السيراليين بشكل حاسم عن التقليد السوفياتي المتشدّد.

شهدت السنوات التالية من الثلاثينيات انتشار السيرالية، كمجموعة من المذاهب، في دول أوروبية أخرى وقارات أخرى أيضاً. في العشرينيات، اجتذبت السيرالية شخصيات بارزةً من دول مثل إسبانيا وألمانيا وباريس. وبينما أمسى العالم أكثر اضطراباً من الناحية السياسية في الثلاثينيات - حيث تأثرتُ عدّة دول بدرجات متفاوتة بالاستقطابات السياسية للشيوعية والفاشية - راقّت مبادئ الحركة وقيّمها لفنانين وكتّاب يساريين ومناوئين للفاشية في مجموعة من السياقات الجديدة. من هذا الجانب، عادة ما حقّقت الحركة في أماكن أخرى قوّةً سياسية لم تستطع تحقيقها في فرنسا. تألفت المجموعة الفرعية الكبيرة الأولى في بلجيكا عام 1926 بمعرفة الكاتب بول نوج، وشملت

[1] - أحد أبرز قادة الثورة الروسية عام 1917 ومهندس الجيش الأحمر، وصاحب نظرية الثورة الدائمة. وقد اغتيل في منفاه البرازيلي فيما بعد بسبب معارضته لنظام ستالين.

فنانين أمثال إيه إل تي ميسينز، ورينيه ماغريت، ولاحقاً بول ديلفو والمصوّر الفوتوغرافي راؤول أوباك، وبحلول منتصف الثلاثينيات، كانت السيرالية قد أمسى لها موطئ قدم في شرق أوروبا. وكان الرومانيان فيكتور برونر وجاك هيرولد إضافتين عظيمتين لمجموعة باريس في أوائل الثلاثينيات، لكن الأهمّ تحديداً في تلك المرحلة كان تشكّل مجموعة براغ في عام 1934، وأبرز رجالاتها كاريل تيج، ورسّام الكولاج جيندرش ستيرسكي، والرسّامان جوزيف سيما وتيون ماري سيرنونوفا. وكانت علاقات الجماعتين، البلجيكية والتشيكوسلوفاكية، أكثر وداً بحزبَيْهما الشيوعيين الوطنيين من علاقاتهما بجماعة باريس<sup>[1]</sup>.

من أين استقت السيرالية أصولها الكبرى؟ وما هي أبرز المبادئ التي اعتمدها في مجال الفكر والفن؟

### 3 - المباني المعرفية للهرمنيوطيقا السيرالية

تقوم مبادئ السيرالية كحركة فنية على رفض الواقع، فكانت فناً يدور حول ما فوق الواقع Sur-Realisme، ويعتبر اللاوعي عندها مصدراً للحقيقة المطلقة. لذا جاءت أعمال السيراليين مزيجاً من العبقرية والجنون، فقد عرفها أندريه برتون بكونها: «آلية نفسية خالصة تستهدف بواسطتها التعبير إما قولاً أو كتابة، أو بآية طريقة أخرى، عن السير الحقيقي للفكر الذي أملاه الذهن في غياب كل رقابة من العقل، وخارج أي انشغال جمالي أو أخلاقي<sup>[2]</sup>».

على هذا النحو يكون الفنّ السيرالي تأويلاً صارخاً للحالات اللاشعورية للذات الإنسانية، وعلى هذا الأساس انتجها مبدأ «الحرية» المطلقة وخرجت عن التقليد الفني بأن جعلت اللاواقع تعبيراً عن الواقع والخيال بدلاً للحقيقة، فلقد بان للسيرالي جلياً أنّ العالم الواقعي يعايش أزمة معنى وإفلاس إبداع، فاتخذ من اللاوعي بديلاً للوصول لفنّ نقّي وحقيقة مطلقة.

ويمكننا إجمال المباني المعرفية للسيرالية بالدوائر التالية:

أولاً: «اللاوعي حيال هذه الدائرة، يقول أندريه برتون: أضحي 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 تقنيّات السيرالية في الإبداع الفنّي فلم لا يكون

[1] - المصدر نفسه - ص 21.

[2] - Surrealisme n. m Automatismes psychiques par lequel on se propose d'exprimer soit verbalement soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée, dictée de pensée, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ».



حلمنا يقظتنا؟ ولم لا يكون الحلم أهمّ نشاطات العقل وأحد مناهج المعرفة بدلاً من التفكير؟<sup>[1]</sup>

ثانياً: «الجنون» رأى فيه بريتون مصدر الحكمة، فالمجنون لا يستعمل عقله ليتعقّل الأمور بل يكشف بكلّ حرّية من خلال جنونه عن كلّ الحقائق المخفية للطبيعة الإنسانية، لذا كان الهذيان والهلوسات مبتغى السيراليون ومنهجهم في إبداعهم الفنّي. بل أصبحت السيرالية تمجّد أعمال المنحرفين والمرضى العقليين والنفسيين<sup>[2]</sup>.

على هذا الأساس تنكشف تقنية أخرى للسيرالية تبرز قوّة حضور اللاوعي في الفنّ السيرالي وهي «العجيب» فالسيرالية بما هي ظاهرة ثقافية فوق واقعية ينعدم فيها الحدود الواقعية للزمان والمكان، كما يغيب فيها الفكر النقدي للموضوعات الحسية ليجسد رغبة الإنفلات لدى الرسام السيرالي من عالم محدود ومؤطرة إلى عالم الخيال بما يحويه من إبداع.

فالعجيب عند السيراليين هو ذلك العالم الخيالي المتجاوز للعالم الواقعي، إنّه رفض لما هو كائن محاولة جسورة لتشييد ما ينبغي أن يكون «بالرغم من أنّ العجيب هو نقيض المألوف إلا أنّه يمتزج بالعادي اليومي بطريقة طبيعية جدّاً فالأحداث غير الواقعية تصير هنا واقعية، ويدرك السيراليون أنّ التعبير عن أعمق الإنفعالات في الكائن لا يتحقّق إلا بالاقتراب من العجيب والمدهش، حيث تجلّى ما وراء الواقع حين يفقد المنطق فاعليته، ويتمّ التحرّر من كلّ ضغط<sup>[3]</sup>».

ثالثاً: «الدعابة» إنّها أهمّ المبادئ السيرالية فهي وسيلة للتمرد والمقاومة والتحرّر من حدود الواقع، فتتوقّع الدعابة من المعنى الاجتماعي المتداول لتكون منهجاً ثورياً سياسياً وكسراً للعقلانية وللأعراف الاجتماعية، فالضحك يعتبر أفضل سلاح للتمرد على العالم بنواميسه المعقلنة والنظر إليه بلا مبالاة واستهزاء كما صوّرتة الرسوم السيرالية خصوصاً مع رينيه ماغريتو سلفادور دالي. و«الدعابة» تكسر كلّ علاقة بالمألوف، تخلق جرأة على الواقع وتلحق به صوراً واقعية خيالية له لذا إنكار الواقع ومزجه باللاواقع هي لعبة الرسم السيرالي لخلق عالم جديد من خلال الدعابة إذ تحطّم الواقع وترفضه وتخلق عالماً خيالياً فوق واقعياً لتقدّمه بديلاً للواقع، هذه الوظيفة المزدوجة لتقنية الدعابة في الفنّ السيرالي ترتكز بالأساس على صور لا واعية وصدّات غير متوقّعة من خلال رسوم هيسستيرية عنيفة، لذا وحدها الدعابة بمزيج من الواقعي وغير الواقعي، وخارج كل حدود الواقعية اليومية والمنطق العقلي، تعطي كلّ ما حولها حدّة مضخمة وطابعاً هلوسياً من اللا موجود في المألوف، كما تعطي أهمية للمظلم إلى جانب حسّ فائض فريد عام وشامل<sup>[4]</sup>.

[1] - André Breton, manifeste du surréalisme, Gallimard, Paris 1924, p 37.

[2] - عفيف البهنسي، الفنّ والاستشراق، دار الرائد اللبناني، دار الرائد العربي، بيروت، 1983. ص 188.

[3] - أمين، صالح، السورالية في عيون المرآيا، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2008. ص 137.

[4] - أمين، صالح، السورالية في عيون المرآيا، مرجع سبق ذكره، ص 130.

رابعاً: «الرغبة» التي تعتبر مبدأً ثورياً لدى السيراليون، بما أنّ مصادرها تتعلق بالأساس باللذة لا بالحقيقة، هي حالة وسطى ما بين الحلم واليقظة، تترك مجالاً عضوياً للاوعي من أجل أن يبدع رسومات مفتوحة على عالم مُجدّد يحارب عالم التّسق، ومحدودية الأشياء بكلّ عنف إبداعيّ.

خامساً: «الحبّ» وهو ما يجعل الحواس أكثر حدّة وانقاداً، كما يفتح المجال للمخيلة للتعبير عن أعماق الشخصية الإنسانية. لذا اتخذ الفنّ السيرالي من الحبّ مبدأً أساسياً في الإبداع.

كلّ هذه التقنيات والمبادئ التأويلية جعلت من الفنّ السيرالي فناً يتجهج اللاوعي كقوة إبداع فنيّة، فهو تأثر بالتحليل النفسي الفرويدية ووجد فيه الخلاص من الواقع بخيالاته المتكرّرة، وكذلك الخيالات النفسية التي ربّتها الحروب على المعنى الإنساني للحياة. فلقد أراد الفنّ أن يمسك بلحظة هي نهاية اللّحظة القصوى للوجود حين يمتزج الحلم بالواقع، الموت بالحياة، الألم بالسعادة كما الجميل بالقيح، المحسوس بالمجرد والمحدود بالمطلق.

وإذا كان لنا أن نترجم نقطة الجاذبية في الفكرة السيرالية لوجدنا «أنّها تبدأ من الرّوح 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 السيرالي كما يقول بريتون غير أمل تحديد هذه النقطة الروحية<sup>[1]</sup>. غير أنّ الغاية القصوى للإبداع السيرالي هي إنشاء فلسفة روحية وجودية تجمع النفسي بإدماج اللاوعي في الوعي، والعكس صحيح، ويؤكد بريتون هذا المسار بقوله «كلّ ما أحبه وكلّ ما أفكر فيه أو أشعر به يقترب بي من فلسفة خاصّة في المحابية، وتبعاً لهذه الفلسفة فإنّ ما بعد الواقعي متضمّن في الواقعي نفسه، ولن يكون لا مترفعاً ولا خارجاً عنه، وبالتماثل لأنّ المحتوي يصير المحتوي، إنّ الأمر يتعلّق تقريباً بإطار واصل بين المتضمّن والمضمون»<sup>[2]</sup>.

وعلى نحو ما ذكرنا سابقاً، فقد اتخذ التجديد الفكري لدى السيرالية من اللاوعي آلية للتغيير، وعمد إلى إبداع رسوم تلغي كلّ علاقة بالوعي الواقعي لتفرض الخيال والجنون والهوسات كبديل

[1]- LA ROUSSE «certain point de l'esprit d'ou la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçu contradictoirement. Or, ajout breton, c'est en vain qu'on cherchait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point ». -Dictionnaire de la peinture, sous la direction de Michel Laclotte & Jean Pierre Guzin avec la collaboration d'Arnould Pierre. Larousse, Bologne 1999.

[2]- André BRETON «Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens, m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure. Et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu. Il s'agirait presque presque d'un vase communicant entre le contenant et le contenu. ».André BRETON, Le Surréalisme et la Peinture, éditions Gallimard, Paris 1979.

وكأسلوب فني، يعود بالأشكال في صور وقوالب جديدة. وبهذا خرجت السيربالية عن محاكاة المظهر المرئي للموضوع الفني، وقدمته في إطار نفسي، حيث استخدمت في ذلك عدة مبادئ وتقنيات أبرزها:

أ- فكرة «الحركة الذاتية الدائمة في الرسوم» وهي خير مثال على خروج الإبداع الفني من إطار الزمان والمكان. فرسم اللوحة الواحدة قد يكون عبر عدة لوحات إذ لا يكتمل العمل الفني ولا يتأطر في لوحة واحدة، بل يمكن أن يفتح على أطر زمانية ومكانية متعددة فيبدأ بلوحة معينة لينقطع ويتواصل مع لوحة أخرى، وبهذا نخرج التجربة الإبداعية عن كل الأطر الواقعية حتى إطار اللوحة ذاته.

ب- كذلك تقنية «المنظور المخادع» وهي من أهم التقنيات الفنية التي ابتدعتها الرسام العالمي سلفادور دالي، وهي تعبر عن هذا التجديد الفكري للفن السيربالي من خلال خلق عدة أبعاد ومستويات للرسم، فتظهر على سطح اللوحة رسم في حين تبرز عدة رسوم في عمقها تبدو وكأنها السطح الأصلي للوحة، وبهذا تفتح هذه الرسوم على قراءات متعددة وتأويلات مختلفة، إذ يعترف سلفادور دالي بأن لا غرابة في أن لا يفهم الجمهور لوحاته إذ هو نفسه لا يفهمها، فهو يبحث عن صورة الهذيانين. وهكذا كانت لوحاته مجهولة لديه، وطابعها هلوسي عجيب وينتفي أي شرح لها.... وكأن كل مشهد يرى للوحة تفسيراً مختلفاً، وفق مزاجه ورؤيته، كما تختلف أحاسيس المستمعين إلى سمفونية ما من واحد لآخر.

#### 4 - الأصول الكبرى لهرمينوطيقا الفن السيربالي

يشكل التلاعب بنظام الأشياء، وبمدلول العلامات، وبمعنى الكلمات، البنية الأساسية لهرمينوطيقا السيربالية. وما من ريب في القول إن العنف الإبداعي في الفن السيربالي 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 الشك العقيم<sup>[1]</sup>. يؤخذ على السيربالية في عنف اللاوعي الإبداعي، أنها جعلت من حضور اللاوعي حضور

[1]- الوحشية Le Fauvisme، هي حركة فنية في الرسم في بداية القرن العشرين. ويحدّد النقّاد ظهورها بمعرض خريف 1905 بباريس. يعتبر الرسّام هونري ماتيس 1869-1954 رائد هذه الحركة، وهي تميّز أساساً بتحريرها للون. كان لها تأثيرها في الرسّامين التجريديين والتكعيبين.

مفتعلاً في لوحاتها. فالسرياليون لم يعبروا بلاوعي تلقائي عن نقدهم للواقع بل كان المخدّر والكحول لإصطناع الخيال والهلوسات أسلوبهم في الإبداع. وقد انتقدهم فرويد في ذلك وبين أن التحليل النفسي غايته في كشف اللاوعي وتحليله البحث عن مصدر العقدة بغية حلها في الحالات المرضية فقط؛ أما السيريالية فهي عكس ذلك؛ إذ إنّ غايتها من اللاوعي اعتماده كأسلوب إبداعي في الفن من خلال ممارسة كلّ أشكال «تعنيف» الإظهار عليه.

يعتبر كثير من مؤرّخي الرّسم المعاصر أنّ السيريالية هي أسلوب فني خرج عن محاكاة المظهر المرئي للموضوع الفني بالعودة إلى عالم الأشكال في معان ذات صور وقوالب جديدة. إنّها تقترح صوراً تنقلنا من العالم الواقعي إلى علم الرؤى والأحلام. وقد قامت على نفس أساس هذا الشكل الفني التعبيرية التجريدية، بما أنّ السيريالية كانت في فترة ما بين الحربين من أقوى الحركات الفنية وأهمّها. وكان جورجيو دي شيركو<sup>[1]</sup> من أهمّ الشخصيات الفنية التي أضافت للمنهج السيريالي من خلال فكرة «الحركة الذاتية الدائمة» في الرّسم، أي أنه يرى بأنّ العمل الفني لا ينقطع بانتهاء رسم اللوحة، بل يمكن أن تتواصل هذه اللوحة من خلال عدّة لوحات أخرى. وفي المقابل يمكن أن يتوقّف الفنّان عن رسم لوحة من دون أن تستكمل كلّ أبعادها الفنية. وفي هذا تعبير عن الحرية الفنية؛ إذ إنّ الفعل الفني لم يعد مقترناً لا بالزمان ولا بالمكان، بل خرج عن كلّ الأطر الواقعية ليكون له إطاره الخاصّ، الإطار الإبداعي الذي يمتلك أساليبه التعبيرية وأطره الزمنية المختلفة عن كلّ الأساليب والأطر الواقعية. وقد تأكّد هذا المنهج أكثر مع الرّسام السريالي سلفادور دالي من خلال استخدامه «للمنظور المخادع». فعندما تشاهد اللوحة الفنية التي تحتوي على المنظور المخادع تشعر بأنّه يخلق فراغاً غامضاً، ومع أنّ سطح اللوحة واضح، إلا أنّ هذا الرّسم الذي على السطح يبدو وكأنّه معلق على مسافة ما وخلفه تبرز عدّة رسومات هي السطح الأصلي للوحة<sup>[2]</sup>. وهذه الطريقة في التعامل مع اللوحة تؤكّد توصل المنهج السريالي إلى أسلوب في الرّسم يجعل من اللوحة الفنية أرضاً خصبة للتجريد الفني من خلال حضور الأشكال الفنية 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 الهديانين. لذا فلوحاته مجهولة لديه، طابعها هلواسي عجيب، ويتنفي لها أيّ شرح... اللوحة تكتمل وتصير ظاهرة في ذاتها. من هنا، في إحدى لوحاته، ثمة ستّ صور متشابهة دون أن يصيب أيّة منها تشويه تعبيرية: جسم إنسان ورأس أسد، ورأس قائد جيش حصان، ونصف

[1]- Giorgio de Chirico.

- فنّان ورّسام وكاتب إيطالي ولد سنة 1888 وتوفي في روما سنة 1978 من أبرز وجوه التيار السريالي إلى فترة متأخرة.  
[2]- لوحة «الانطباعات الثابتة للذاكرة».

راعية، رأس ميّت. وكان كلّ مشاهد يرى في اللوحة تفسيراً مختلفاً، وفق مزاجه ورؤيته، كما تختلف أحاسيس المستمعين إلى سمفونية، من واحد لآخر».<sup>[1]</sup>

يتأكّد هذا المنهج الفني السريالي بأسلوبه الترميزي أو اللاواعي من خلال أعمال «سيلفادور دالي» في لوحته «الانطباعات الثابتة للذاكرة»، ويمثّل هذا الرّسم أوضاعاً رمزيّة سريالية يقترن فيها الزّمان بالمكان، ويؤكّد سيلفادور دالي بأنّ هذه اللوحة كانت رُسمت على مرحلتين؛ في البداية رسم المشهد الأصلي وبه جذع لشجرة على سطح أرض يختلط فيها المشهد بالفضاء الواقعي، ثمّ في مرحلة ثانية أضاف فيها رسم «السّاعات الرّخوة» وكأنّ المشهد إيذان بغفوة أصابت المكان والزّمان فكان المكان جافاً قاسي الملامح، وكان الزّمان رخو السّاعات وكأنّها نائمة على أشكال ميتة.

ولا غرابة في ذلك أيضاً وقد تأثر بريتون بآراء فرويد في التّحليل النّفسي الكاشف عن البنية اللاواعية في تكوين الذات الإنسانيّة. ففي النّظرية الفرويديّة لا يعني المضمون الظّاهري إخفاءً تاماً للرّغبة الدّاخلية اللاواعية كما أنّه لا يمثّل إشباع خيال مقهور، فهناك قضيتان أساسيتان في بنية النّفس: إحداهما واعية والأخرى مقهورة، وهذه الفكرة كانت مهمّة جداً عند فرويد حتّى أنّه لوقت طويل افترض أنّ الخيال اللاوعي قد اتخذ مكاناً بالفعل في الواقع.

أمّا آخر هذه الحقائق فهي تلك المفارقة المتضمّنة في دعوة بريتون للسرياليين بأن يتجرّدوا من أيّ 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 دائماً بكلمات من قبيل «هيّتوا»، «اجعلوا»، «أكدوا»، «اكتبوا» وهي كلّها أفعال ترتبط بالوعي أكثر ممّا ترتبط باللاوعي، وكأنّ الطّريق إلى اللاوعي لا بدّ وأن يمرّ بالوعي وهي قمة المفارقة، وهو ما كشف عنه فرويد نفسه عندما صرّح لسلفادور دالي حين زاره هذا الأخير في لندن بقوله: «إنّ ما أراه طريفاً في فنك ليس هو اللاشعور، بل الشّعور».

وبالرغم من هذه المفارقة الصّارخة التي يمكن أن تززع السريالية من أساسها إلا أنّ البعض يرى أنّ هذه المفارقة ذاتها هي أهمّ نتيجة حققتها السريالية، وتأتي أهميتها من أنّ «فناً يقوم على العقل الصّرف، والشّعور الواعي يقظ الموضوعي المنظّم، لن يُبصر الحقيقة إلاّ من جانب واحد، هذا فضلاً عمّا يمثّل فيه عندئذ من جفاف وخشونة. وكذلك الفنّ الذي يقوم على الحلم الصّرف

[1]- موريس سيرولا، السورالية، مرجع سبق ذكره، ص 71.

بكلّ ما فيه من انطلاق وتفكّك وتشتّت وتنافر، يكون مثيراً للدّهشة والغرابة ولكنّه مع ذلك أجوف فضفاض هلامي غامض»<sup>[1]</sup>.

والحقيقة أنّ هذه العلاقة المتوتّرة بين الوعي واللاوعي ومحاولة السرياليين الدائمة لتغليب اللاوعي على الوعي، والحلم على الواقع، والنّفس على الجسد، هو ما حدا بالبعض إلى القول بوجود عامل مشترك بين السريالية والتّصوّف يتمثّل في فكرة «الخلاص» أي كلّ محاولة للخلاص من سجن الجسد الواقع واستكشاف آفاق جديدة فوق الواقع مثل المذاهب الآسيوية وبخاصّة الهندية كالبودية، وبعض الطّرق مثل اليوجا.

كما ينبغي أن نلاحظ أنّ ثمة فارقاً جوهرياً بين السريالية والتّصوّف لا يجوز تجاهله، فالسريالية في النهاية هي مذهب في الأدب وفي الفنّ بمعنى أنّ ليس ثمة موقف سريالي بدون إبداع، حتّى لو أتى هذا الإبداع معبراً عن موقف من الحياة، وهو بخلاف التّصوّف الذي هو بالأساس موقف من الحياة وإن ارتبط في بعض الأحيان بالإبداع في الشّعْر على وجه الخصوص. وفي هذا السياق يقول الباحث باتريك فالديبارغ في كتابه السريالية «كاسبار دافيد فريديريك، رسّام لا يوصف، وصاحب إشراقات صوفية، صاغ للمرّة الأخيرة الوصية الأولى للفنان السريالي: أغمض عينك الفيزيائية بغرض أن ترى لوحتك بعين روحك. بعد ذلك أخرج للتّور ما رأيته في ظلماتك»<sup>[2]</sup>.

## 5 - السريالية والفكر الفلسفي:

يتجلّى تأثير الفلسفة على السريالية في احتفاء السرياليين الشّديد بالفكر الألمانيّ عموماً وبفلسفة هيغل على وجه الخصوص، التي استعان بها السرياليون كثيراً، فأفضت بهم إلى إدراك نشوء وتطوّر الوجود المادّي والفكري. كما اشتغلوا على إعادة استجواب مفاهيم الواقع القديمة في محاولة تعطيل التّضاد ما بين المادّة والعقل، الذي كان مسلماً به لمُدّة طويلة، وهكذا وجد السرياليون الدّعم الذي يبحثون عنه عند هيغل. ففي البيان السريالي الثّاني، أعلن بریتون أنّ المفهوم الهيغلي عن تغلغل العالم الخارجي داخل الوجود الدّاتي قد ظلّ دون تقيّد أو ارتياب في صحّته. كما كان لتأكيد هيغل برفضه تفوّق المادّي على التجريدي، وإيمانه بالوحدة الدّاخلية للحالات والظواهر

[1]- عزّ الدين إسماعيل، الفنّ والإنسان، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 2003، ص ص 231 - 232.

[2]- Patrick Waldberg "Casper David Friederich, peintre ineffable, illumine de grace mystique, a formulé une fois pour toutes le premier commandement de l'artiste surréaliste : « Clos ton œil physique afin de voir d'abord ton tableau avec l'œil de l'esprit. Ensuite, fais montrer au jour ce qui tu as vu dans ta nuit ». Patrick Waldberg, Le surréalisme, éditions d'Art Albert Skira, Genève, 1962, P 25.

المتناقضة، خصوصاً تحديده للمعرفة بوصفها مزاجية للفكر ومادته، كان من شأنه أن يلعب الدور الأكبر في توضيح فكرة السرياليين عن العالم الإنساني.

وبهذا الاعتبار يعود لهيغل الفضل في تحقيق التوازن الذي كان مفقوداً بين الذات والموضوع وبين الفكر والواقع؛ «فالتجربة الميتافيزيقية إذن يمكن بلوغها ليس عبر التخطيط بل عبر التناغم الناجح بين العقل والمادة»<sup>[1]</sup>. وعلى أساس هذا المنهج يطوّر بريتون بعض المفاهيم الهيغلية على النحو الذي يجعل منها جزءاً من النسيج السريالي فيحدثنا في البيان السريالي الثاني سنة 1930 عمّا أسماه «النقطة العليا» وهي منطقة في الفكر عند بلوغها نقطة الذروة ينعدم الإحساس بالتناقض بين الحياة والموت، والواقع والخيال والماضي والمستقبل، والأعلى والأسفل، ليس هذا فحسب، بل إنّه يختصر كلّ النشاط السريالي في البحث عن هذه النقطة.

ويأتي علم النفس الفرويدي كأحد أهم المنطلقات الفكرية التي أثّرت في الحركة السريالية، فإذا كان السرياليون قد عثروا على التوازن بين العقل والمادة عند هيغل، فإنهم قد عثروا على هذا التوازن نفسه بين الحلم والواقع عند سيجموند فرويد. وفي البيان السريالي الأول نسب بريتون إلى فرويد الفضل الكبير، بسبب اكتشافاته لتأويل الحلم ولمنهجه في الاستقصاء والحقوق الجديدة التي منحها لملكة الخيال البشري. فقد اتضح للسرياليين - بفضل نظريات فرويد - أنّ الوعي ليس سوى المظهر السطحي الذي يخفي تحته صراعاً محتدماً في الأعماق، وأنّ حقيقة الإنسان ورغباته إنّما تتكشف في أحلامه ولا شعوره، وفي أفعاله الغريزية الصرفة، على نحو أصدق وأدقّ ممّا يبدو في السلوك اليومي الظاهري، لقد «جاء فرويد، مؤسس التحليل النفسي في الغرب الحديث، ليضع الإنسان أمام نفسه، في عريّ حادّ، بكلّ ما فيه من صغائر وحقارات، وسلخ القناع عن صورته الخبيثة والمحلاة فهو نزع عنه طلاءه الاجتماعي وجردّه من مظاهره الحضارية، ومعه صارت الرغبة هي المحرك السري الأول للإنسان، الواجب التحديق إليه في قسوة حتى اللجوء إلى الشكّ العقيم»<sup>[2]</sup>.

وعلى الرّغم من نقاط الاتّفاق الكثيرة بين السريالية والفرويدية، إلا أنّ كلّ منهما لم يسلم تماماً بكلّ ما قدّمه الآخر، فغاية السرياليين لا تتماثل مع غاية التحليل النفسي الذي يقف عند حدود البحث عن مصدر عقدة ما بغية حلّها. من ناحية أخرى لم يهتمّ السرياليون بتحليل واقع اللاوعي - على نحو ما فعل فرويد - قدر اهتمامهم بالوصول إليه وتصويره. كذلك رفض السرياليون الطّبيعة العلاجية لمنهج فرويد، وأخذوا على فرويد اهتمامه بالأحلام المتّصلة بالحالات المرضية فقط،

[1] - أمين صالح، السريالية في عيون المرآة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2008، ص 63.

[2] - أمين صالح، المصدر نفسه- ص 106.

وليس الحلم وفق مفهومهم من حيث هو تعبير عن جانب مهمّ في حياة الإنسان يخصّ الحالات المرضيّة فقط. وفي المقابل اعترف فرويد بأنّ ماهيّة السيريالية وأهدافها غير واضحة بالنسبة له.

وعلى أيّ حال يمكن القول إنّ «لم يكن بإمكان السرياليين إبداء التأييد الكليّ لطريقة هيغل، ولا مشايعة فرويد على نحو كليّ، لكن عبر هذين المؤثّرين الهامّين كان بوسع السرياليين التخلّص من عدميّتهم الأوّليّة، وتبنى عقيدة أمل مبنية على الإيمان بالقدرة الكامنة للعقل البشري على الجمع بين الحلم الإنساني والواقع الماديّ»<sup>[1]</sup>.

لقد وجد السرياليون حسب زعمهم ضالّتهم من جديد في التحليل النفسي. فقد كشف فرويد في تحليله للجهاز النفسي أنّ منطقة اللاوعي ليست ذاتيّة تمامًا، ومتفرّدة على نحو يمنع أيّ تواصل مع الآخرين من خلالها. بل بالعكس هناك تشابه كثير في نظامنا النفسي، وحتّى في مناطقه الأكثر حميميّة هناك دائماً المشترك. إنّ الآليّات النفسيّة نفسها تتكرّر بين الأفراد، والظواهر نفسها تحدث بالطريقة نفسها مع الجميع. إنّنا نعيش الواقع ونعيش الحلم. ونعيش امتداد الحلم إلى واقعنا. فعوامل الكبت وآليّاته نفسها وعوامل التعويض والإشباع متقاربة. إنّنا نعيش تجربة الواقع بكلّ أبعادها الشعورية المؤلمة والسعيدة، وترك فينا آثارها. وحينما نتداعى للحلم في النوم أو في اليقظة، وحينما تضعف مراقبة سلطان الوعي يخرج ما بداخلنا من مكبوت ليتجلّى في الأحلام. والتأويل الفرويدي الأقرب لها هو أنّ الأحلام إشباعات وهميّة تؤدّي دور التعويض، وهي صحيّة وضروريّة. بل قد يتحوّل عالم الحالم إلى جنّة من الإشباعات الحرّة البعيدة عن جميع أنماط الرقابة. ومن هنا يجد الفنّان السيريالي نفسه يسبح في عالمه الدّاتي من الأحلام والخيال لينقل جماليّته «التي صادفها فيه» إلى الجمهور. بل ومن هنا أيضاً قد يحدث أن يتقاسم معه الجمهور جماليّته<sup>[2]</sup>. ومن هذا المنطلق نفسه اعتبر البعض أنّ السيريالية هي «رومنطقيّة جديدة» أو مشروع استعادة «الأسطورة» على حساب العقل الأنثوي. بل إنّ السيريالية ذهبت عمداً إلى إحياء الأسطورة القديمة، لمواجهة صعوبة الواقع الحالي، وتوظيف المخزون الاحتياطي للبشريّة من أجل المعالجة الدّاتيّة، حتّى انتهت السيريالية نفسها إلى أسطورة. وفي هذا المجال يوضّح «هنري بيهار» الأستاذ بجامعة السوربون هذا المعنى قائلاً: «إذا قامت السيريالية بالعودة إلى الأساطير القديمة من أجل فضيلتها اليوم، فإنّها صنعت لنفسها أساطيرها الدّاتيّة، حتّى انتهت بأن تكون هي نفسها أسطورة في عيون جمهورها»<sup>[3]</sup>.

[1]- أمين صالح، السيريالية في عيون المرابا، مرجع سبق ذكره، ص 71.

[2]- H. W. JANSON, Histoire de L'ART, éditions cercle d'art, Paris, 1993, p p 723- 724.

[3]- Henri Béhar, in Preface de « le Surréalisme et le Mythe » Annette Tamuly, Peter Lang, New York, 1995.



على هذا النحو ينسحب الفنّان السريالي إلى الحدود اللاواقعية للواقع، معتقداً أنّه بانسحابه هذا هو في الواقع يقترب أكثر ما يكون من الحقيقة نفسها. ويبدو من الزاوية النفسية أنّ مثل هذا السلوك يؤشّر على حلم طفولي، فعالباً ما يهرع الطفل والمصدوم إلى البحث عن حقيقة أخرى غير الواقعية يمكن أن يجدا فيها سكينته وآماله المحطّمة واقعياً. ولا مفرّ من الإقرار بأنّه سواء للطفل أو المصدوم أو السريالي فإنّ ذلك الانسحاب للبحث عن نقطة ضوء أخرى غير المظلمة أمامه، يصاحبه نوع من الصّراخ العميق من الألم. ويعبّر هذا الموقف في عمومه عن ثورة حقيقية ترفض الواقع كما هو معطى، وتبحث له عن تحريف وتشويه مقصود، بغرض التّخلص منه.

## 6 - نقد ماآلات الهرميوطيقا الساخطة

لجأ السيراليون معتمدين على نظريات فرويد النفسية إلى الحلم واللاشعور من دون رقابة العقل. ولو كان ذلك هروباً من الواقع. وإذا كان هناك تشابهات كثيرة بينها وبين الرؤية الصوفية إلا أنّ الدوافع والغايات مختلفة تماماً. فالمنهج الصوفي الذي يتبدّى من خلال التجارب المعنوية في التاريخ 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 السيرالية سعت إلى تقويض كلّ شيء، من إنكار الدين والمقدّسات، إلى التّكفّر 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 السيرالية كلّ الحواجز بين الحب والجنس ما أدى إلى شيوع الإباحية في الأدب والفن وإفساد الأخلاق وانحراف العواطف. وهكذا فإنّ الولوج في عوالم اللاشعور والدنيا الحاملة والتية في أودية الخيالات والرؤى المظلمة ستقود السيرالية إلى عدمية الحياة وعبثيتها التي لا تنتهي بصاحبها إلاّ إلى الانتحار<sup>[1]</sup>.

## السيراليّة وإنكار المقدّس الديني

لقد تبين لنا أنّ المبادئ التي دعا إليها السوراليون في المطاف الأخير تركّز على تقويض الأسس القيمة والدينية والأخلاقية للحضارة الإنسانية، وفوق هذا راحوا ينكرون كلّ ما عداهم، ولا يقرون بصحة أي مبدأ. أما أبرز هذه المبادئ التقويضية فيمكن إجمالها بما يلي:

[1] - خليل بروني - المدرسة السيرالية ومبادئها دراسة نقدية من رؤية إسلامية - مصدر سبق ذكره - 2018.

## أولاً: تقويض الإيمان والمقدس الديني

يرفض السورياليون الأديان وتعاليمها و«ينادون بالتحرّر المطلق من كلّ القيود، والرفض اللامشروط لموازن الناس وأحكامهم ومقدّساتهم». كان هذا الرّفص والهدم من قبل السرياليين مبنياً على ادّعاء «أنّ مجتمعات الحرب العالمية الأولى قد أفسدت قوانينها وأنظمتها ومذاهبها (بما في ذلك المذاهب الأدبية)، وأنّ الخلاص الحقيقي هو رفض كلّ شيء، والكفر بكلّ مبدأ؛ لأنّ الواقع البشري قد فسد لفسادها وبعدها عن الحقيقة. فالسيرالية 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»<sup>[1]</sup>. وحسب كثير من الباحثين إنّ السريالية تشكل موجة من موجات الفكر الإلحادي التي تتباهى بإلحادها وترى فيها الخلاص للإنسان من العبودية والأغلال التي تقيده بها الأديان والأعراف والتقاليد»<sup>[2]</sup>. يجب أن نقول في الردّ على هذا الادّعاء بأنّ الحضارة التي لا يوجد فيها أيّ قيد وميزان وتفتقد اليقين الديني، لن تستطيع أن تمنح الإنسان الطمأنينة والسعادة. أن تمنح الإنسان كلّ ما يريد، و«أن الإنسان لم يجد نفسه تتعامل معه كإنسان، بكلّ مكوناته، وأشواقه، ومنازعه، فإنّه سيمرّد والدعوة إلى رفض كلّ القيود وهدم كل ما يوجد في الجوامع من موازين كانت بمثابة حرب ثقافية هوجاء شتتها على الأديان والمقدّسات والقيم الأخلاقية السريالية والروحية في الحضارات الإنسانية جميعها»<sup>[3]</sup>.

## ثانياً: تقويض العقل:

لقد شنتّ السيرالية هجوماً على سيطرة العقل والالتكاء عليه وهاجمت الاستخدام الحصري للعقل، وسعت إلى الخلاص من سيادة العقل بواسطة أشكال المعرفة اللاواعية كالصدفة الموضوعية، والدعابة السوداء، واللعب، والحلم، والمخيّلة الشعريّة، وتعاطي المخدرات و... والعقل في نظرة أصحاب السيرالية يصور «الأحمق الذي يدنّس باحتراسه الواقعي كلّ شيء»، (وهم يعتقدون أنّ الإنسان فرض كوابح اجتماعية وجنسية وعقلية على نفسه وعلى أشباهه. والسيرالية تريد أن تقتلع الحواجز الاصطناعية لخلق عالم ستكون للرجبة فيه الكلمة الأولى والأخيرة.<sup>[4]</sup> يمكن القول: إنّ اللاعقلانية السيرالية أو هجومه على العقل ماهية عقيمة، وهذا الهروب من العقل في

[1] - خليل بزويني - المدرس السيرالية ومبادؤها - دراسة نقدية من رؤية إسلامية- مجلة «إضاءات نقدية- العدد التاسع والعشرون- آذار - 2018.

[2] - إبراهيم قصاب- المذاهب الأدبية الغربية- رؤية فكرية وفنية- مؤسسة الرسالة- بيروت- 2005 ص 75.

[3] - محمد عياد شكري- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت - 1993 ص 198.

[4] - أدونيس - الصوفية والسيرالية- دار الساقي - الطبعة الثالثة- بيروت - لندن - 1998 ص 98.

الحقيقة هو نوع من الحرب في المأزق؛ لأنّ النّضال مع العقل الجديد ومعارضته ينتهي إلى التعالي والنموّ كلّما يعتمد على الفكر الديني والاعتقاد بالوحي وإلا فلا ينتهي إلى شيء سوى الدخول في دوامة العبثية والوهميّة واليأس.

إنّ موقف الإسلام إزاء العقل البشري ومكانته في الكون والحياة وفي الأدب والاجتماع واضح وبيّن قد أشار إليها القرآن الكريم في معظم سوره ومقاطععه وآياته، حيث يقول الله سبحانه وتعالى: ﴿كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمْ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾<sup>[1]</sup> «وإنّ دل هذا على شيء فإنمّا يدلّ على أنّ الأفكار والعقائد التي يقبلها العقل أو يرفضها يجب أن تترك للعقل نفسه، وألّا يعتمد على الأساليب والوسائل ما يتجاوز مكانة العقل البشري وينزل بها إلى مستوى القسر والإرغام على تحوير قناعاتها، أو تفرغها، لتقبل أفكار أو معتقدات لا تقوم عليها الحجّة ولا يسندها جدل أو برهان». ومعروف أنّ القرآن الكريم أعطى الحواس، التي هي إحدى مداخل المعرفة العقبية، مسؤوليتها الكبيرة عن كلّ خطوة يخطوها الإنسان في مجال البحث والنظر والتأمّل والمعرفة والتجريب فقال: ﴿وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولًا﴾<sup>[2]</sup>. «وطلب من المؤمنين أن يحركوا بصائرهم وعقولهم للوصول إلى الحق الذي لا يقوم الكون إلّا به» فاحتقر السرياليون العقل أيما احتقار، ولكن الإسلام كرّمه أيما تكريم<sup>[3]</sup>.

### ثالثاً: تقويض التراث:

أطاحت السيرالية بكثير من الموروث حيث أحدثت فوضى عارمة في المجتمعات الأوروبية تناولت أنماط الحياة وتقاليده الشعوب ناهيك عن مقدساتهم. فالسيرالية بهذا الموقف الرضوي أرادت أن تردّ الإنسان إلى حالته الوحشيّة التي أدّت إلى الإخلال بالموازين الأخلاقية والأدبية. فقد اجتازت حدود الحرّيّة وتكلّمت في الأدب بلغة غريزية وأطلقت العنان للنفس لتفعل كلّ ما تشاء من دون أيّ رقابة وقيد. كما أكّدت السيرالية على الحرّية بلا قيد وعلى الشهوة المطلقة واعتبرتها أساس الوجود بل الوجود كلّه.

خلاف هذا المسار الهدياني للسيرالية وتفلّته من القيم الحاكمة على المجتمع الإنساني، أخذت

[1] - سورة البقرة - الآية 242.

[2] - سورة الإسراء- الآية 36.

[3] - عماد الدين خليل- مصدر سبق ذكره- ص 125.

الرؤية الإسلامية بمنهج الاستيعاب الخلاق للتراث، فهي ليست رؤية تقليدية، والأدب الإسلامي لا يفرض التراث على الواقع دون أي نقد. ومن جانب آخر لا يرفضه كل الرقص كما فعل السوراليون. إن الأدب الإسلامي ينبع من القرآن والسنة النبوية الشريفة كما يلاحظ عدد من الباحثين ممن نقدوا السيرالية. وكثيراً ما نرى أن إشكالية الأصالة والمعاصرة أو القديم والجديد تطرح من قبل المثقفين؛ إذ يختارون النموذج الغربي بوصفه نموذجاً أصيلاً يجب أن نهتم به، وهذا ما لا يمكن قبوله حيث ذات الأديب المسلم النابع من عقيدته معارضة مع دعاة الأدب الغربي وكشفه. فعلينا أن لا نغض النظر عن وجود غنى معرفي في التراث وتوفر مساحات واسعة مفيدة فيه<sup>[1]</sup>.

إن هذه الرؤية الوهمية والنظرة المظلمة إلى الحياة والواقع أدت إلى استغراق السيراليين في عوالم اللاشعور بعيدة عن الحياة اليومية، كما أدت إلى استشراف رؤية تشاؤمية لمستقبل الإنسانية. إننا عندما نعالج هذه القضية انطلاقاً من الفضاء الثقافي الإسلامي نرى أن «القرآن الكريم، والتجربة الإيمانية عموماً، يشكّلان صراطاً للهداية والتبصر في المستقبل القريب والبعيد، الأمر الذي يمنح الإنسان فرصة لمدّ حياته وإغنائها، وكسب رصيد زمني تتضاءل فيه أثقال الزمان والمكان. فالإنسان في الثقافة الوحيانية يعيش في زمن مفتوح، ممتد في الأبدية، لا تقطع فيه ولا حواجز ولا زوال<sup>[2]</sup>... على هذا الوجه سوف يتبين لنا أنّ ظاهرة السيرالية جاءت أشبه بالثمرة المُرّة لشجرة الحداثة. وعليه فقد مضت بعيداً في التأويل، لتحكم بالبهتان على حداثة غادرت مبادئها المعلنة في التنوير لتتحول إلى توتاليتارية حضارية في غاية القسوة. إلا أننا من وجه آخر، نرى أنّ الغلو السيرالي في الاحتجاج على الواقع التاريخي للحضارة الغربية الحديثة وما ترتب عليه من عيوب واختلالات فكرية ونفسية واجتماعية وثقافية دفع باتباعها نحو الانعزال واللاإنتماء. أمّا ما يجري تداوله في الأوساط الفكرية والثقافية من كون السيرالية حركة ثورية فقد كشفه سقوطها في العبثية والعدمية إلى الحد الذي جعلها محل إنكار التيارات الاحتجاجية الكبرى في أوروبا بما فيها الفرويدية الجديدة نفسها.

[1] - خليل بزويني - مصدر سبق ذكره.

[2] - عماد الدين خليل - التفسير الإسلامي للتاريخ - دار العلم للملايين - بيروت - 1984 - ص 114.