الفصل الثامن

الرمزية والحركة السريالية

مقدمة : تبينا من الفصل السابق أن هناك دافعين رئيسيين يجابه بهما الإنسان الحياة : الأول يرتبط بالجوع الذى يعانيه الفرد ليبقى على وجوده . فيضطر إلى البحث عن الطعام ليشبع هذا الدافع . ويتعلق الثانى بالجنس . حيث يسعى الإنسان للإبقاء على نوعه من خلال عملية التكاثر التى تعتبر حتمية لاستمرار الحياة .

ومهما يقل عن الدافع الأول . وأهميته فى بقاء الحياة الفردية فإن الدافع الثانى لايقل شأنا لأن منه يمكن بقاء الذرية ، وتخليد الجنس البشرى . وليس من السهل على الإنسان أن يجد تحقيقاً للدافعين بيسر فى الحياة . وإذا جاز تحقيق الدافع الأول بأية وسيلة . فإن تعقد الحياة جعل تحقيق الدافع الثانى أمراً معقداً . ودخلت فيه القوانين الاجتماعية تنظم تحقيقه ، واهتمت الأديان منذ الفجر المبكر للإنسان بالدافع الثانى وربطت بين الفضيلة وبين الأصول الاجتماعية لتحقيق هذا الدافع . بل ووجدت أنه كلما كان الإنسان زاهداً فى الحياة ، قادراً على أن يستغنى عن هذا الدافع كان أقرب إلى الملائكة منه إلى الشياطين . فممارسة الجنس بالغريزة ، وخضوع الإنسان للشهوة ، معناه ترك التحكم فى عنانه للشيطان . ولذلك حينما تبدأ الغدد الجنسية فى النضج عند الفتى أو الفتاة نشاهد منذ البداية سياجاً منيعاً وضعه المجتمع حول تحقيق هذا

الدافع ، ويزداد السياج منعه حول المرأة ، إذ أنها تطالب بأن تكون بكراً قبل زواجها ، أى إذا لم يمسها بشر دل هذا على عفافها . وطهرها وشرفها . وأصالة أسرتها . وهكذا تقوم التقاليد الاجتماعية على بناء شرف الفتاة على صيانة عرضها . والتسليم بأن أية صلة لها بفتى إنما هى من قبيل النيل من الشرف ، والتعرض للسخرية . والنقد الاجتماعى . ولذلك ينشأ الفتى ، والفتاة فى المجتمع وبينهما ارتباط حتمى يربط بين الجنس فى نشأته ، وبين الإحساس بالذنب . ويستمر هذا الإحساس مدة طويلة فى حياة كل من الفتى والفتاة حتى بعد فترة الزواج .

إن السياج المنيع الذى يضعه المجتمع ليحول دون تحقيق النزعة الجنسية إلا بخوض شعائر الزواج ، وباتفاقات اجتماعية ودينية . لا يلقى دائماً تطويعاً عند الشباب الذى يجد صراعاً بين تحقيقه الرغبة الغريزية . وبين تضاربها مع الوضع الاجتماعى . ولذلك فإن كل ما يرتبط بهذه الرغبة من تحقيق يتحول إلى نوع من الخيالات التى تمثل صراع الشباب فى الحياة ، والتى تستقر بحتميتها فى اللاشعور . متحينة الفرص للتحقيق بطريقة قد يقرها المجتمع أو لا يقرها .

وكلما ازدادت أزمة الصراع بين نزعة الجسم الداخلية . وبين السياج الخارجى ، أو العرف والتقاليد . اضطر الإنسان لضغط مشاعره ، وكبتها فى اللاشعور ، أو التنفيس عنها بوسائل غير مباشرة ، تعبر عن مكنوناته كما يحدث عادة فى إعلاء هذا الإحساس ، أو تساميه من خلال التعبير الفنى .

التعبير الفنى والنزعة المكبوتة : وحينما يستطيع الإنسان أن ينمى قدرته على التعبير بخامة ما ، فإن الدافع الجنسى قد يتغلب ويخرج من خلال

هذا التعبير بصور رمزية متنوعة . وفى الغناء تتخذ التشبيهات فى العلاقة بين الرجل والمرأة صوراً متعددة تبين صراع الحب الذى تحاول كل الظروف أن تمنعه عن التحقيق فيزداد لهيباً . وفى الفن التشكيلى تظهر الرموز المحملة بالمعانى الغريبة من أعضاء تناسل الذكر ، والأنثى بصورة واضحة فى الرسوم ، وأنواع الحفر البارز ، وبعض المخطوطات السرية ، ورسوم الجدران فى بعض الفنون القديمة . فقد وجد فى رسوم قدماء المصريين صورة واضحة لآلهة التناسل ، وفيه محاولة لتقديس العضو الذكرى الذى تم من خلاله عملية الإخصاب ، والتكاثر ، والإبقاء على الحياة . كما تظهر فى بعض الفنون الأخرى : كالفن الهندى ، والفن اليوميابى صور تمثل العملية الجنسية . كذلك فى نماذج من أعمال بعض الفنانين الحديثين الذين يحاولون تغليف الجنس بصور شتى فى نتاجهم الفنية . ولعل رسم المرأة العارية ، وتجسيد نسبها الجمالية . وجسمها بصورة مثيرة ، نوع من التسامى بهذا الدافع من خلال الفن .

إن الرموز التى يمكن أن تتغلف بها النزعة الجنسية هى فى الأشكال التى تتخذها هذه الرموز من داخل الصور ، أو المخطوطات ، أو الحفر ، أو ما إلى ذلك . فشكل الشمعة ، والمفتاح ، وطبلة الباب ، وبعض الفتحات التى ترسم من داخل الأجسام الصماء ، والنتوءات التى تبرز أيضاً من هذه الأجسام ، إنما هى بطريقة التداعى تحرك الإحساس الجنسى عند المشاهد . إن الفنان ، والمشاهد ، كلاهما يعيش الحياة الجنسية ، ويضمن انفعالاته أحلاماً تبين نوع الكبت الذى يعانيه من عدم تحقيق هذه

النزعة . ولذلك حينما يعطى الفنان لنفسه العنان ، ليعبر . فإن إحساساته الجنسية تخرج بطريقة لاشعورية . منعكسة فيما يقوم برسمه . وهو إذا قصد أو لم يقصد الإحساس ، قد يتضمن نوعاً من الغموض الذى يشير إلى الظاهرة ، بطريقة مضمرة وليست صريحة . وقد يستجيب له المشاهد دون إفصاح عن المصدر الذى يحركه .

ومما لاشك فيه أن السرياليين كانوا من أوائل الذين أعطوا الفرصة لتفتق هذا الإحساس ، بتأكيده بطريقة مضمرة فى الصور . فالأصل فى الصورة أن تخرج ولها سمات بعدية أشبه بالمسرح الواقعى . هذه شجرة خلفها منزل . وبجانبها حظيرة ، ويستطيع الرائى أن ينتقل من الأرض الأمامية تدريجيًّا حتى تصعد عيناه إلى السماء فى الصورة . المنطق البصرى ينقل المسرح الخارجى بدون تغليف ، وبدون تصرف . وهو منطق يخالف الاتجاه الذى يبرزه الفنان الحديث . فالصورة لم تعد مسرحاً خارجيًّا بعلاقاته ومضمونه . إن الصورة هى اللاشعور . أى ما يستعر داخل كيان الإنسان . يخرجه الفنان مستعيراً بعض الرموز من الحياة المحيطة التى يمكنه من خلالها أن يحملها المعانى الدفينة التى تستعر فى نفسه . فى صور پيكاسو لانجد وضعاً طبيعيًّا للكائنات التى عبر عنها . وإنما نجد رموزاً لهذه الكائنات . بالغ فى أجزاء من أجسامها ، وثنى بعضها ، وأكد معالم للثديين ، وللأطراف ، وجمع الأجسام ، جسم الرجل ، والمرأة ، ورفع الأيدى ، وفتح الفم ، كل ذلك بشكل يحرك الإثارة حول المعانى التى تحملها هذه الرموز . فى صورة له للثور الذى يضع رأسه فوق جسم إنسان ، ويجعله يقبض بيده على شمعة منيرة . إنما يرمز بطريقة غير

مباشرة إلى عنف الرجل . وقدرته الفذة على الإخصاب . واستمرار الحياة . وخاصة حينما يزداد حجم اللهب الذى يعلو من الشمعة . وشكل الشمعة فى ذاته صورة رمزية لعضو الذكر . والقبض عليه بطريقة تحمل هذا العنف . والصراع إنما يعكس الإحساس الجنسى الكامن خلف هذه الصورة .

وفى صورة أخرى لماكس أرنست التى يسميها السابح الأعمى رسمها سنة ١٩٣٤ ، تبين التمركز فيها على ما يشبه العضو التناسلى للمرأة . أحاطه بدوائر . وانتشرت هذه الدوائر إلى أن تولد فيها خطوط . والخطوط تمثل تيار الماء الذى يرمز إلى الحياة .

وإذا لاحظنا اللوحة التى صورها فيكتور برونز[1] . تحت اسم (جنينى) نشاهد فيها نوعاً من الخيالات اللاشعورية . التى تشير إلى الجنس . فاللوحة مركب من وجهين بأربع عيون . وتداخل فى الفم ما يشبه الأنياب ، وظهر من تلاحم الجسمين ما يعبر عن ذوبان الرجل فى المرأة . وانتشار الإحساس حوى الرقبتين . واليد التى تمسك المرأة . والشعر الأسود الذى اندمج حول الرأسين . فهى صورة رمزية لمعنى جنسى حافل بالرموز التى تبين هذا الترابط . والالتقاء بين الرجل والمرأة فى عملية توطيد لاشعورية . إنها ليست صورة فوتوغرافية . وإنما رمزية تحمل تلك الملامح التى تمثل هذا الصراع المكبوت .

وقد لاتظهر الرموز بصورة واضحة لتجمع بين الدلائل التى تشير إلى أعضاء التناسل . حتى فى الصور التى تقوم على الشخبطة أو على ميوعة خامة التصوير . فإن تجمع الخامة وترسبها فى أماكن . وانفرادها

(١) Victor Bruner

وفصلها فى أماكن أخرى يوصى فى حد ذاته بالترابطات الجنسية حينما تظهر معالم كالشفتين ، أو أعضاء التناسل . أو السرة . أو حلمتى الثديين . أو ما إلى ذلك .

إيضاحات أكثر للمعنى الجنسى فى الصور السريالية : ومن الغريب أن المعنى الجنسى يأخذ صوراً لاحصر لها فى التعبيرات السريالية . فحتى لو جزئ الجسم البشرى إلى أطراف منفصولة بعضها عن بعض . فمجرد التأكيد على التحامات تنطوى على ثقوب أو فجوات . أو على مضايق ، كل هذا يحمل معه المعنى الجنسى كما هو الحال فى صورة هانز بلمار[1] ، التى صنعها من الخشب . والمعادن . والورق . إذ أن فكرة وجود شكل كروى . ومتنوع الأحجام . وفى أحد هذه الأشكال فجوة قائمة داخل صورة الكرة بجانب الأطراف المختلفة . كل ذلك دلائل للإحساس الجنسى المرتبط بأطراف المرأة . وجسدها . فى صورة جديدة أعيد تركيبها . ولعل الصور التى توضحها أعمال هانز بلمار الألمانى . تحمل دلائل كثيرة للفكر الفرويدى عن الجنس ، وهو من الفنانين الألمان الذين عاشوا فى برلين ، وزاروا باريس . وارتبطوا بالحركة السريالية . وتعتبر لعبه الفريدة خيالا تعبيريًّا سرياليًّا . وخاصة عندما استطاع أن يجمع أشكالا للمانيكان مع بعض الملابس ، جمع فيها لتركيبات مختلفة من الخشب ، وهياكل المعدن ، وأنواع الصدف ، والجبس ، والورق ، ولصق بها الكور ، جعلت الأجسام داخل الشكل تلتحم بصور مثيرة

---

(١) Hanz Belmer

تحمل العنف . كما لو كانت قد تحطمت إلى أشلاء . كان يطلق عليها « بوبى »[١] شكل (٣٠) . وأنتج لوحته « آلة الطلق »[٢] عام ١٩٣٧ . مستخدماً الخشب والمعدن . وعجينة ورق الجرائد . واللوحة تثير خيالا يمثل الوساوس التى كان يعانيها طوال حياته . والتى عبرت عن نزعته الجنسية بنوع من الخيال الهازى . حينما ربط الأطراف بعضها مع بعض بعدد من الطرق المتعددة المثيرة .

وكل ما حاوله الفنان فى لوحته الأخيرة . أنه استطاع أن يحمّل الأشكال الكروية مفازات تثير فكر المتفرج . نحو شفتى المرأة، وأردافها وثدييها .

منبع السريالية : وهذا الفيض من الخيالات الذى أكده السرياليون . له ارتباط وثيق بالتحرر الفكرى الإنسانى : اجتماعيًا ، وسياسيًا . فى القرن العشرين . بل أكثر من ذلك . نمو قدرة هذا الإنسان على مجابهة نفسه بغرائزه . ومشكلاته الفردية . وبخاصة ما يتعلق منها بالدافع الجنسى . فمواجهة الفنان لمشكل الجنس بصورة إباحية . وعرض هذه الصور فى المعارض . لم يكن لينتج فى القرن العشرين . إلا إذا كانت له بوادر مهدت الطريق لهذا التعبير الطليق . الذى كشف عن الإنسان ومكنوناته . فمن أهم العوامل التى ساعدت على بروز هذه النزعة . ظهور علم النفس التحليلى . بزعامة العلاّمة « فرويد »[٣] ، وزملائه الآخرين

---

(١) poupée

(٢) The machine gunners

(٣) Sigmund Freud

مثال « يونج » و« أدلر »[٢] ، الأمر الذى كشف للناس عن معرفة جديدة بالجنس . وبيّن أثر عوامل الكبت فى التأثير على الشخصية ، حيث إن الفنانين حينما اكتسبوا هذه الثقافة . التى تنتمى إلى القرن العشرين . أسهموا بدورهم فى إعطاء صورة ملموسة لهذه الفلسفة بالأفكار التشكيلية . وكانت الدادا من أولى الحركات التى مهدت لذلك .

نزعة الدادا[٣]: ظهرت هذه النزعة فى أوربا بعد الحرب العالمية الأولى . التى حطمت كثيراً من المعايير الشائعة . والأخلاقيات المتداولة فى المجتمع . إذ أن الجنود العائدين من الحرب . وقد كان كل ما أمامهم ، تحطيماً وتخريباً . وسفكاً ودماراً . ونوعاً من الوحشية ، وهدماً لكل القيم . جاءوا بعد هذا ليسألوا أنفسهم عن معنى الحياة ، ولماذا يعيشون . وأى القيم يدينون بها ؟ أسئلة تثار بعد أن تفتتت القيم التقليدية نتيجة للحرب العالمية الأولى . كان لابد لهذا التساؤل من أن يخلق معه نزعة هجومية على كل ما هو تقليدى فى الفن . فكون أحد الفنانين يرسم صورة الموناليزا ، ويضع لها شارباً . ما هو إلا تعبير صارخ عن أن الجمال التقليدى ، والكلاسيكية المعترف بها . والمثل الأعلى للفن والجمال ، لم تعد المقاييس التى يجب أن نتقيد بها . بل لابد أن تكون هناك معايير جديدة تساير التطور ، تخلق جمالا يتفق مع روح العصر ، وفلسفته ، لا جمالا تقليدياً تقيده إطار عصر سابق .

(٢) A. Adler (٣) Dada

ولم تأخذ القيم التشكيلية فى فن الدادا . وفى السريالية[١] . مكاناً هامًّا. فتلك القيم كان ينظر إليها كعوامل مساعدة فى عملية الاتصال، أى نقل الأفكار من الصورة إلى المتفرج، ولم تكن الناحية التشكيلية ينظر إليها على أن لها قيمة فى حد ذاتها . كما أن نزعة الدادا كان لها اتصال بحركات أخرى من الفلسفة . وعلم النفس . والشعر . والسياسة . بحيث إن الفن الذى كانت تتزعمه هذه الأنشطة . ما هو إلا فن يختلف فى مثاليته عن الفن الذى كان شائعاً حينئذ . وفى الوقت الذى كانت النزعة التجريدية الحديثة فى الفن توضح مغزى معيناً فى التصوير تساير إلى حد ما الفكر الفنى . كان رد الفعل الدادوى فى تحطيم كل ما هو مفهوم عن الفن الشائع . وكما يؤكد هذا تريستان تزارا[٢] . فى أن مكانة الفن تؤكد حركة الحياة . وتقاس بها .

بعد ذلك أكد « أندريا بريتون[٣] » . أن ضرورة التحول فى الحياة تحتاج إلى شئ أكثر من مجرد عجينة التصوير التى توضع فوق قماش اللوحة . وقد قامت الدادا والسريالية بخلق اتجاهات للحياة . وبخاصة فى حالة السريالية ، فقد كانت هذه الاتجاهات متمشية مع الفلسفات ، قابلة للفهم . وقد أكدت النزعتان أنشطة من خلال الفنون التشكيلية ، تختلف كلية عن الطرز التى كانت شائعة . فقد كانت التأثيرية ، والتكعيبية . من الاتجاهات الظاهرة والواضحة المعالم . لكن الدادا ،

---

(١) Surrealism

(٢) Tristan tzara

(٣) André Breton

والسريالية . كانت مواقفتين فى نوع الفن الذى كانا يزاولانه . فبالنسبة للدادا ، كان يجب أن نفهم عمل الفنان « دوشامب[١] » ، والفنان « آرب[٢] » ، وفى السريالية ، كان لابد أن نفهم أعمال : « ميرو[٣] » ، « ودالى[٤] » ، ولكنهما أكثر تعقيداً ، ولم يكن التضارب مقبولا . فمن اليسير أن نميز فى الدادا والسريالية مضامين ذاتية تمثل طراز هذين الفنين ، ومميزات خاصة تعطى الطابع العام للنزعتين .

استطاعت نزعة الدادا أن تأخذ طريقها فى زيورخ عام ١٩١٦ . لكن نجاحها الوقتى ، وبروزاسمها ، جعلا من اتجاهاتها وأنشطتها شيئاً متطايراً فى الهواء لسنوات عدة ، قد ترجع إلى عام ١٩١٢ ، إذ حاولت هذه النزعة أن تبرز فى عدد من المدن الرئيسية : فى أوربا ، وفى مدينة نيويورك ، مستخدمة أساليب ميكانيكية .

وفى خضم الحرب العالمية الأولى ، لم يكن للدادا نصيب من الفرص يؤكد ظهورها ، وفى بواكير العشرينات ، كان على هذه النزعة أن تحل نفسها ، وفى عام ١٩٢٤ ، كل ما تبقى منها وجد فرصة ليهضم فى السريالية ، التى كانت حركتها لها برنامج ، بدأ شكله الرسمى بوثيقة منشورة ظهرت فى باريس هذا العام . ولقد استطاعت السريالية أن تعيش وتجابه أزمات عدة بين الحربين العالميتين ، وكذلك فى منفاها فى أمريكا إبان الحرب العالمية الثانية .

---

(١) M. Duchamp　　(٢) H. Arp

(٣) J. Miro　　(٤) S. Dali

وانتشار الدادا بما كانت تحمله من سخرية ، لم يكن من المستطاع فصله عن الحرب العالمية الأولى التى كانت تمثل إفلاس الفكر البرجوازى ، الذى كان يعيش فى القرن التاسع عشر . كان المنطق يستخدم لتبرير عملية القتل ، وتسخير الملايين ، مما أثار ثورة بعض الناس من ذوى الحساسية (إن بداية الدادا — كما يقول تزارا ، لم تكن بداية الفن ، ولكن بداية السقم) . إن المجتمع البرجوازى كان من الممكن أن يحطم نفسه تدريجيًا ، لكن نهايته كان من المحتمل أن يعجّل بها . كما أحس بذلك الداديون عن طريق مهاجمة ما تبقى من وعودها السابقة . وما كانوا يحملونه من أوجه خلاف حول المستقبل ، إلا أنهم كانوا متفقين على أن المستقبل لابد أن يبنى على حياة يستطاع فهمها بشكل أفضل وتحتضن اللامعقول فى السلوك الإنسانى .

فالدادا ، كما يقول « جين آرب » رغبت أن تحطم مجالات التعقل التى كانت موجودة ، وتكتشف نظاما لامعقولا . وفى قلب الدادا نجد أن النشاط الخيرّ أو المتناقض كان يبغى أن يكشف تلقائيًا العقائد التى لا ترتبط بنظام ، وتختلف فى جملتها عن كل الأفكار التقليدية . وحين قال « بريتون » عن العمل السريالى الأكثر بساطة . إنه نزول إلى الشارع . وإطلاق النار بدون تمييز على حشود الناس ، فقد كان يشير إلى رأى اثنين من أبطال الدادا : « آرثر كرافان »[1] ، الذى ذهب إلى قاعة

---

(١) Arthur Cravan

جمعية العلماء ومعه مسدس أطلقه بلا تمييز . « وجاك فاشيه[١] » ، الذى حضر حفلا لأبولون وهو متدثر فى حلة ضابط إنجليزى ، واستطاع أن يخلق فوضى أثناء الاستراحة ، حين هدد الجمهور بأنه سيطلق النار عليهم . كان فاشيه من رجال الدادا الذين كانوا ينقدون ما وصلت إليه حالة العالم بمضض ، فإذا حق أن تطلق النار على إنسان لأنه يرتدى زيًّا ألمانيًّا ، فأخطر من ذلك توسيع تطبيق المبدأ على كل حالة ديكتاتورية جامدة .

لم يكن كل الداديين من النوع المتطرف ، ولكن كما يعتقد تزارا ، كل منهم كان يحمل طلقة مسدس ، وله تأثيره بطريقة أو بأخرى على مختلف الفنون . ومع وجود الاتجاهات التلقائية للحركة ، لم تخلُ الدادية من بعض البرنامج . فقد كانت هناك ممارسات للدادا بعد الحرب العالمية الثانية ، وكانت قيمة الفن فى النشاط الذى يبذل لإنتاج الفن ذاته ، أكثر من الاهتمام بالنتيجة النهائية . لهذا يتبين لنا منطق الممارسة الذى اتجه إليه پيكابيا[٢] وهو يرسم ، فكلما اختط خطًّا ، قام بريتون بمسحه ، وپيكابيا يأخذ طريقه فى استكمال الرسم .

وكانت مساهمة الدادا الإيجابية متغيرة من مركز إلى آخر ، برغم توافر بعض النقط المشتركة . إن معظم الداديين يميلون إلى ثقافة الطبقة المتوسطة ، أما السرياليون فقد تقبلوا نهاية العالم التى منحها البرجوازيون ، وكانوا أكثر اهتماماً بما سيأتى بعد ذلك ، كما كانوا يستبدلون بالفوضوية

---

(١) Jacques Vaché

(٢) F. Picabia

الدادية، إنشاطاً أكثر بنائية واتفاقاً من الناحية الجماعية . وبمساعدة نظرية فرويد ، تمكنوا من أن يبوّبوا اهتمامات الدادا على أنها اهتمامات غير عقلية . ومن خلال الوسط السياسى الذى كان يبشر بعالم جديد له شكل أفضل ، كان يتحقق بطرق مختلفة هدف السيرياليين للمعرفة الذاتية ، من ذلك : الطريقة الأوتوماتية[١]، وترجمة الأحلام التى كانوا يحلمون بها . كما كانوا يرون أن الفن يمكن أن يكون له قيمة ، إذا استطاع أن يستغل هذين الاتجاهين للإفصاح عن النفس[٢].

إن الفن لايمكن أن ينتج إلا من الفن ذاته ، ومهما كانت فلسفة الفنان ، وعقيدته ، واهتماماته ، فيتحتم أن يبدأ بنوع من التحديد لماهية الفن. لذلك دار حوار بين السرياليين والداديين حول نوع الفن الذى يرتضونه وكان يسبق وقته . إن الاتجاه المضاد للفن الذى خلقته الدادا وتزعمه طلائع أمثال : « مارسيل دوشامب » ، « وفرانسيس پيكابيا » يبدو أنه رفض من أول نظرة كل النتائج المحتملة للتصوير الحديث الذى كان سائداً فى مطلع الحرب العالمية الأولى . لكن هذا الاتجاه المضاد للفن الذى قاده الداديون والسرياليون كان يعتمد منذ البداية على الفن الخالص ، تلك الفكرة التى كانوا لاشعورياً يثورون ضدها .

وفكرة الفن الخالص التى ادعى الداديون معارضتها ، ظهرت لهم وكأنها غير قادرة على مجابهة عالم يحس بحاجته إلى التغير ، فقد فاجأتهم

---

(١) automatism (٢) revelations

الفكرة على أنها ثورية منعزلة فى اتجاهاتها الجمالية. فالداديون رأوا أنه من الضرورى الثورة ضد الفن . لأنهم كانوا يرون فيها صمام الأمان الأخلاقى . وكان الاتجاه المضاد للفن ، اتجاهاً مضاداً للتكعيبية ، ورفضاً للتقليد المنبعث من سيزان ، الذى كانت صورته التى صورها پيكابيا ، عبارة عن توليف بارز لقرد . وعلى الرغم من هذه الثورة التى كان يتزعمها الداديون . فهم فى الحقيقة لم يكونوا ضد الفن ذاته . بقدر ما كانوا ضد فكرة الفن الخالص . ويعتبر « مارسيل دوشامب » الرائد الأول لحركة الدادا . فى الوقت الذى بدأ التصوير يمثل عقيدة عميقة كطريق للحياة ، استطاع دوشامب أن يترك الفن فى عز نجاحه على أنه ليس هدفاً يمكن أن يملأ حياته بأسرها . ولما كان دوشامب قد ظهر فى إطار تكعيبى للتصوير الباريسى عام ١٩٢٢ ، فقد ضحى بألوانه . وفرشه . ولوحاته ، ليخلق حركة مضادة للفن ، مضادة للأشياء المصنوعة . وللصور فوق الزجاج . فى عام ١٩٢٠ . أصبح مهندساً . وبعد ذلك بثلاث سنوات انتقل إلى المعاش . إلى حياة الشطرنج . وكان يستثار من حين لآخر ليخلق ماكينات حديدية . ويصمم قاعات للمعروضات السريالية .

وفى عام ١٩١٢ كانت النزعة التكعيبية التحليلية تسير فى أبحاثها نحو التجريد الكامل . لكن على الرغم من أن اتجاه دوشامب فى تصويره حينئذ . ما زال يبقى على السطوح المجزأة . وعلى البالتة الشفافة لهذا الطراز ، كانت صوره تتجه نحو بلبلة وصفية . يقول دوشامب : « إننى كنت مهتماً بالأفكار . ولم يكن اهتمامى بالنتائج البصرية وحدها . وكنت أرغب فى وضع التصوير مرة ثانية فى خدمة العقل . بذلك تعتبر صورى

مادة فكرية وأدبية . كنت أحاول فى الحقيقة أن أكون نفسى بقدر طاقتى . بعيداً عن التصوير السار الذى يجذب النظر ماديًّا ، إذ أن الصورة المثيرة ملمسيًّا تنال تقديراً أكبر » .

لم تكن صورة دوشامب المشهورة : « امرأة تنزل الدرج » ذات صفات أصيلة . ولاتعتبر دادوية فى طابعها . كما كان ينتظر من عمله . الذى كان يوصف بأنه تمثيل استاتيكى للحركة . ما زال يتضمن تحليلا تكعيبيًّا بوجه عام. مبنى على قاموس يستخدم فى السينما . كما هو الحال فى المستقبلية الإيطالية. فهو يتضمن اختراعاً أدبيًّا أكثر منه تشكيليًّا. وعلى ذلك فإن تنظيم لوحته : « عارية تنزل الدرج » شكل(٣١) قد أوصله إلى مبدأ آخر حاول أن يمارسه فى صوره التى أنتجها بعد ذلك، وهو مبدأ « الترسيب[1] » . كمبدأ معارض للتجريد[2] الذى يختلط مع الترسيب فى أحيان كثيرة . « (رسب . رسب . رسب) كان هذا هو فكرى » . استطرد دوشامب . « ولكن منهجى أن أحاول فى نفس الوقت الاتجاه إلى الداخل .

« لقد استطعت أن أحس بأن الفنان يمكنه استخدام كل شىء نقطة بداية . فأى رمز تقليدى أو غير تقليدى . يستخدم ليقول من خلاله ما يود أن يقوله . ولكن بالنسبة للترسيب . فلا يمكننى القول إنه تصوير تجريدى » . وعلى ذلك فإن مشكلة دوشامب أصبحت الآن تتلخص فى كيفية استخدام لغة الرمزية الجديدة . لتصوير درامات الخبرة اللامرئية .

كانت لوحته المسماة : « المرور من البكارة إلى الزواج[3] » شكل (٣٣)

(١) condensation (٢) abstraction

(٣) "The Passage fom Virgin to Bride"

من الصور المبكرة التى توحى بالتحقق التشكيلى لحدث داخلى . لهذا فإن تحول التكعيبية التحليلية أصبح الآن موجهاً فى اتجاه عضوى . وميكانيكى . كما أن الألوان كانت مؤكسدة بلون محمر مناسب . أشبه بلون البشرة . أما بروز فكرة البكر العذراء . فقد عبر عنها من خلال ميكانيزم بيولوجى نفسانى ، وهو ترجمة ذاتية للوصف الموضوعى للحركة فى المرأة العارية . وكلمة المرور[1] فى عنوان الصورة . يمثل تورية . وهو المعنى الذى يفرق الزوجة من العذراء .

والأشكال التى تبدو ميكانيكية فى صورة : « المرور من العذراء إلى العروس » . وكذا صورة : « العروس » ، موضحة فى شكل (٣٢) . ما زلنا نرى فيهما الناحية الخيالية . لكن فى ربيع عام ١٩١٣ ، تسلطت على دوشامب الفكرة الحقيقية للماكينة . فأثرت فى طرازه أيما تأثير . وفى أحد الأيام ، كما يقول ، رأى فى نافذة أحد المحلات مطحناً للشيكولاتة فى حالة حركة . وقد أثر عليه هذا المنظر لدرجة أنه اتخذ من هذه الماكينة نقطة بداية .

وقد حقق دوشامب صورة مطحن الشيكولاتة بخامة الزيت على القماش . وهى تختلف عن أشكاله السابقة بما تتميز به من دراسة فى المنظور ، اعتمد فيها على الموضوع الحقيقى . وعلى الرغم من اتجاه « دالى » بعد ذلك ، ويوضح اعتماده فى التصوير على خداع البصر من الزاوية الأكاديمية ، وما أثاره ذلك من تضاد للفن . فإن دوشامب لم يكن مقتنعاً بتصويره طاحونه الشيكولاتة ، لأنها مازالت

---

(١) Passage

محملة بكل الميراث التقليدى الجمالى . وهى بالضرورة لابد أن تثير نوعاً من خداع البصر لرؤية جسم من ثلاثة أبعاد ، على سطح ذى بعدين .

ولم يكن هناك مهرب من الجماليات التى يمكن أن تستغل أو تحدد من المجال نفسه الذى ينبع منه فن التصوير . وكان الحل المنطقى هو استبدال صورة الجسم بأصل الجسم ذاته. وعلى ذلك، فى عام ١٩١٣ عرض دوشامب عمله : « عجلة دراجة فوق مقعد » (شكل ٣٤) فنزع العجلة من وضعها الحقيقى ، ووضعها فى مجال جديد . ليحقق غرضه ، وكان هذا التصرف مثيراً للانتباه، لأن العجلة حين تدار لاتحقق غرضاً طبيعيًّا كما هو مألوف ، فهى تدار لذات الدوران . ولهذا التصرف المثير كان لشىء جديد بالنسبة لدوشامب ؛ كان يصفه بأنه البعد الرابع . وكان يقول : « إذا كان للشىء بعدان . وهو فى نفس الوقت انعكاس لشىء ذى ثلاثة أبعاد ، فإن الجسم ذا الثلاثة الأبعاد لابد أن يكون انعكاساً لشىء ذى أربعة أبعاد ، لهذا فإن أى عنصر وسيط يمكن أن يكون من ضمن محتوياته ؛ إمكانية التبصر فى هذا البعد الرابع » .

إن عملية الإبدال . أو تغير الترابط . الذى ظهر فى الأجسام المصنوعة . واستخداماتها فى الحركة السريالية . كان مرتبطاً باتجاهات الشعراء السرياليين فى محاولاتهم لتحرير المعانى المختلفة فى طيات الكلمات. وقد تمكن دوشامب من أن يلعب على نفس المعانى المختفية فى صورته « لماذا لانعطى » التى وضع فيها قفص عصفور ، ممتلئاً بخرط من السكر ، وبه ترمومتر وعظمة ، وعندما يرفع القفص ، فإن المتفرج

يكتشف أن قطع السكر ما هى إلا قطع من الرخام الأبيض . صنعت بنفس الشكل حينئذ يعتبر دوشامب قد لعب بفكرة من الخداع البصرى . وذلك لخلقه التضارب فى الإدراك للذين لديهم الرؤية المضادة للفن . وبنفس فكرة الخداع البصرى . صوّر دوشامب الموناليزا وفوق شفتيها شارب عام ١٩١٩ (شكل ٣٥) . وهى تعطى للمتفرج فكرة اللغز الذى يحتمل أنه يشير فيه إلى إيضاح الابتسامة الغامضة لموناليزا . وعندما أضاف دوشامب اللحية . والشارب . فإنه لم يكن غارقاً فيما كان يغرق فيه الداديون من ثورة ضد الفن الكلاسيكى الكبير . وإنما كان برسمه يشير إلى نوع من الغموض الجنسى . فى حياة ليوناردو . وفى عمله . كما يوضح الثنائية التى خلقها مان راى[1] حينما رسم الصورة (شكل ٣٦) لمارسيل دوشامب يتدثر فى زى امرأة . هى روز سيلافى[2] وهو بذلك يخلق شخصيتين . إحداهما مختلفة .

لم تكن الأشياء المصنوعة بالنسبة لدوشامب لها اهتمام جمالى . فهذا الوقت شجع الاتجاه ضد الناحية الجمالية . على الرغم مما يغالى فيه مدرْول[3] حين يقول : « إن لوحة بوتيك راك عام ١٩١٤ . تمثل نحتاً على مستوى رفيع ، والحقيقة أن النحت لاينفصل كلية عن العالم الموضوعى ، مثلما يحدث فى حالة الصورة . ويسهل فى النحت إدراك البعد الثالث . والسؤال فيما إذا كانت الأشياء المصنوعة تعتبر فنًّا ، أم

---

(١) Man Ray

(٢) Rrose Sélavy

(٣) Robert Motherwell

يتوقف ذلك على إدراك الرائى . ولم يستمر دوشامب طويلا فى هذا الاتجاه .

وعلى الرغم من ذلك . فإن نزعة استخدام الأشياء المصنوعة وإبرازها فى حركة . كان لها تأثيرات متعددة . غير محدودة . وخاصة حينما ارتبطت برسوم المنظور . التى استعين بها فى عمل بعض الصور على الزجاج . لتساعد فى إبراز الخداع فى الإحساس بإدراك فراغ الحجرة . وهى تبدو كما لو كانت أشعة إكس الخارقة قد استطاعت أن تكشف بعض الأشياء من الحقيقة وتبرزها للعيان .

واستطاع دوشامب عام ١٩١٨ أن يرسم صورة زيتية أسماها : « التم[1] » . وهى تحتوى على : زجاجة غسيل فرش . ودبابيس . وعجلة . ويد تشير إلى اتجاه معين . وكلها مؤسسة على استخدام حيل المنظور فى اتجاهات مختلفة كباكورة لخداعات البصر . وتدرج دوشامب فى الاتجاهات المضادة للفن إلى صور المهندس عام ١٩٢٠ ، حينما توقف عن إنتاج صور الآلات و بدأ يخلق آلات حقيقية . واستمرت هذه النزعة الدادوية لتمثيل اللافائدة فى الأجسام . وكان دوشامب مهتماً بالحركة . وكان يعشقها . وتعتبر لوحة « امرأة تنزل الدرج » . محاولة عن طريق السرد السيما توغرافى مطبقاً فى حالة الفن . وهو كمهندس استطاع أن يتوغل فى الحركة المرتبطة بالآلات فى ذاتها . وقد كانت ماكيناته تتضمن جانبين : أحدهما بصرى . والآخر ميكانيكى .

وكان دوشامب صديقاً لفرانسيس پيكابيا الذى استطاع

---

(١) Tum

بتعاونه معه أن يحدثا تأثيراً جديداً على الطراز الميكانيكى . وقد كان پيكابيا طوال حياته يسخر من التزوير حتى جاء إلى نيويورك . وزار معرض القوات المسلحة[١] فى فبراير عام ١٩١٣ ، ولم يكن فى عمله ما يشير إلى أى اتجاه خيالى يتعلق بمستقبل إنتاجه . ولقد كان پيكابيا مثل دوشامب ، يعمل فى إطار تكعيبى ، ولكن بطريقة أقل حنكة . وقد سجل پيكابيا استجاباته الأولى من خلال رحلته إلى أمريكا ، قائلا إن المصورين يجب أن يضعوا على قماش التصوير ، لاصور الأشياء التى رسموها ، بل الانفعالات التى تنتج فى عقولنا نتيجة ما تستثيره هذه العناصر . وكتب بعد ذلك يقول : « إن محتويات الأشياء لايمكن أن يعبر عنها بطريقة بصرية خالصة ، ويجب أن تكتشف كلغة تستطيع أن تعبر عن الشىء الموضوعى ، الذى يتضمنه الانفعال الذاتى . وقد كانت التكعيبية امتداداً للحركة التأثيرية البعدية التى قبلت الطبيعة كنقطة بداية » .

وصورة پيكابيا عن القرد (شكل ٣٨) التى لقبها بصورة « سيزان » ، لم يكن القصد منها السخرية من سيزان ذاته ، بقدر ما كانت محاولة للفت النظر إلى أن تصوير سيزان ، ما هو إلا تصوير وضع هذا الأخير كخلف لسلف من المصورين الكبار ، الذين اعتنقوا النزعة الطبيعية . كان پيكابيا يبغى البحث عن نوع من الفن وليد الخيال : « إننا نريد أن نخلق شيئاً جديداً » ، هكذا قال پيكابيا ، « شيئاً لم يره أحد من قبل » .

---

(١) Armory Show

ولكن الرموز التى تعبر عن هذه النظرة الجديدة ، موضوعية الذاتية ، يتحتم أن تستخلص . إن لم يكن من الطبيعة بصورة مباشرة ، فعلى الأقل من العالم المرئى . وحينئذ يظهر التضارب فى تحقيق الفكرة ومايثار حولها من أفكار مهتزة تتعلق بالتكنولوجيا . فقد تأثر پيكابيا كثيراً بمدينة نيويورك . وبالعمارة . والآلات . وكوبرى كوينزكورد . وبعد ذلك بعامين جاء دوشامب إلى مدينة نيويورك . وكان يصف الكبارى والأنفاق على أنها من أحسن الفنون التى أنتجتها أمريكا . وبعدها كان هو وپيكابيا يعملان أعمالا تتسم بطرازهما الميكانيكى .

وتعتبر الفترة من عام ١٩١٥ إلى عام ١٩١٧ من أفضل ما أنتجه پيكابيا عن صور الآلات . لكن الانتقال من الفترة الميكانيكية إلى فترة الخيال . ظهر بعد معرض القوات المسلحة . الذى خدم كثيراً المصور الأمريكى « مان راى » . وبعد ذلك بسنتين . وعندما وطد مان راى صداقته بدوشامب وپيكابيا . استطاع أن ينقل الاتجاه التركيبى إلى الخيالى . كما استطاع أيضاً أن ينتج مجموعة من الصور على طريقة التواليف بالأوراق . متأثراً بالنزعة التكعيبية . ويظهر فى لوحته (شكل ٣٧) ، الراقصة والحبل الذى يتبع ظلها . وكيف استطاع مان راى أن يجمع شكل صورة متكررة لشخصية الراقصة . بجسمها . وأطرافها . ونرى الرقص فى أوضاع مختلفة . وعلى طريقة دوشامب حاول أن يمثل الحبل ست مرات . موضحاً شكلا أقرب إلى الأرابسك . الذى يربط بين الظلال التى صنعت بألوان وأشكال مجردة .

وقد استطاع مان راى أن يبتعد قليلا عن التصوير بمعناه

التقليدى . الذى كان يستخدم فيه التوليف بالورق . ومنذ عام ١٩١٧ حتى نهاية فترة الدادا ، كان مانراى من صناع الأشياء . واكتشف طرقاً جديدة لتصويرها فى شكل يحمل قدراً من الخيال . وقد كان لمانراى بعض الأفكار التى ظهرت مع فكرة عرض الآلات على ما هى عليه . بما يضيفه من خيال خاص بها . كما هو الحال فى (شكل ٣٩) . الذى يمثل مكواة ، أضيف إليها مسامير . وهى فكرة مضادة لاستخدام السطح الأملس . كما عرض بعض الأجسام التى كساها بخيش ، وطواها بالحبال . لتوحى بأفكار عديدة .

السريالية واللاشعور : وهكذا يتبين لنا مما سبق . أن المدرسة السريالية مهدت الطريق لكثير من الأفكار ، وبخاصة عندما بدأت ثورتها المضادة ضد الفن التقليدى الشائع . والذى يجعل من الحقيقة المرئية أساساً للتعبير . وحتى فى حالة التكعيبية كما رأينا . فرغم الثورة التى قامت بها ضد ما كان سائداً قبلها . إلا أنها لم تغفل فى الحقيقة العامل البصرى . فهى تبدأ بأجسام ملموسة ، تتحول تحت تحليل الفنان إلى أشكال هندسية ، يشف بعضها عن البعض الآخر فى قالب معمارى ، فى وضع مسطح أو مجسم .

لكن الحركة السريالية . وقد ولدت فى ظروف الحروب العالمية ، كان الإنسان فيها يحس باليأس والمرارة من كل الأوضاع التقليدية . كان لابد من بروز مغزى جديد لفن يستطيع أن يعوض الإنسان عما فقده من حرية . ويحقق له كثيراً من أحلامه التى تصطدم بواقع الحياة المتزمت . لذلك فإن السريالية كانت مدخلا ناجحاً لبعث الخيال . الذى يتميز به الأطفال فى السن الصغيرة . بعثه إلى الوجود

بأفكار كثيرة ، وخيالات متعددة . وهلوسة لاحصر لها ، من النوع الذى يعانيه الفنان كإنسان مثل غيره من الناس . حتى وإن لم يستطيعوا التعبير بأدوات الفن ، كما هو الحال مع الفنانين .

وما يهمنا فى الحقيقة فى هذا المجال ، أن السريالية كانت فى واقع الأمر انطلاقة مضادة للتزمت الاجتماعى الممثل فى الفن التقليدى ، فمجرد أن يضع فنان شارباً على الموناليزا ويعرضها على هذا النحو . فى الحقيقة يريد أن يسخر من القواعد والأصول التقليدية ، ويعلن سخريته للناس . فوضع الشارب على موناليزا ، تكسير للقواعد الكلاسيكية ، وفى نفس الوقت تحطيم للأخلاق المرتبطة بالمثالية الجمالية التى تخضع لها موناليزا ، ثم إن اهتمام السريالية بما هو مختبئ فى اللاشعور . أدى بطبيعة الحال إلى محاولة غير مباشرة لتحرير الفرد من مكبوتاته ، بل ومن سجنه الاجتماعى الذى ورثه منذ طفولته ، وما يرتبط به من معايير للجمال ، والقيم ، والسلوك . بوجه عام .

فالسريالية طفرة من ناحية التطور التاريخى للفن . لأنها فى الحقيقة حاولت أن تعين الفنان على أن يواجه نفسه ، ويخرج من لاشعوره . وبطريق غير مباشر ، أغلب الأفكار والوساوس التى تقلق مضجعه . وحينما يفعل ذلك ، فإنه يعيد الاتزان لنفسه . ورب متسائل يقول : إن السريالية تهتم بالناحية الفردية ، وهى بالتالى لاتصل إلى فن عام يجد استجابة عند الجماهير . فإذا ترك كل فنان ليبدى ما يقلقه . كان معنى هذا أننا سنرى طوال الوقت رموزاً وأشكالا ليس لها دلائل . إلا إذا حللنا شخصية الفنان ، واستطعنا أن نضع إصبعنا على عوامل القلق

المسببة للصراعات اللاشعورية التى يحتجزها لنفسه . وتخرج ملحة دون أن يشعر بها من خلال تعبيره فى التصوير ، أو النحت ، أو أية خامة أخرى .

لكن التحليل النفسى . رغم أنه قد أبرز لنا أهمية العامل الفردى فى دراسة الشخصية وتحليلها للوصول إلى منبع الشك والألم . إلا أن « يونج » قد استطاع أن يوضح لنا مفهوماً لما أسماه « اللاشعور الجماعى ». وتفكيره يهمنا فى هذا المجال ، إذ أن الفنان رغم أنه يكشف عن شىء شخصى فى أعماله ، إلا أن ما يعانيه فى الطبيعة كإنسان يصوّر موقفاً لما يمكن أن يعانيه غيره من البشر فى نفس الظروف التى يمر بها . وعلى ذلك نجد أن الفنان إذا نجح فى تعبيره بحيث استطاع غيره من الناس أن يستجيب لهذا التعبير . فمعنى هذا أن ذلك التعبير قد نجح فى أن ينتقل من المشكل الشخصى العابر . والشخصية المصادفة . إلى مشكل عام يستطيع عدد من الناس الاستجابة له . والإحساس به . ورويته ، والانفعال بالرؤية .

وعلى هذا الأساس ، فإن الفنان السريالى الناجح قد يوقظ لنا من لاشعوره شيئاً جماعياً مثيراً . وفى الحقيقة إن المتفرج لايستجيب فقط للموضوع البصرى الذى يعبر عنه الفنان . أو للترابطات التى تثار حول هذا الموضوع البصرى ، أو للقيم الجماعية البنائية التى يتم بها التعبير ، بل هناك شىء بالنسبة للتعبير الفنى بوجه عام جدير بالملاحظة والاهتمام ، وهو أن أى شكل يرسمه الفنان قد يكون له معنى على درجة عميقة . أو سطحية . حسب خبرة الفنان ، ومقدار تعايشه مع هذا الموضوع منذ

وقت مبكر . قد يرجع إلى طفولته الأولى .

وعندما يتخذ فنان معين ، الحصان موضوعاً لتعبيره . فالمتوقع أن هذا التعبير سيختلف عند هذا الفنان عن الحصان عند غيره من الفنانين . وسيكون الحصان فى كل تعبير موضع إثارة على الجمهور الذى يراه . وبدون البحث المستفيض فى أسباب الإثارة . فإن النتيجة الحتمية أن هناك عملاً يحتوى على موضوع الحصان يثير الجمهور ، أكثر من عمل فنى آخر يحتوى على نفس الموضوع . لفنان مختلف . وحتى إذا كان للفنان مجموعة من الأعمال الفنية تتضمن موضوع الحصان ، فليس من المتوقع أن تكون كلها على درجة واحدة من الفاعلية . بحيث تستطيع أن تستحوذ اهتمام الجمهور بنفس الدرجة .

فالفنان يمر دائماً بلحظات من الامتلاء والإفراغ . وقد تزداد شحنته الانفعالية نحو موضوع معين فى وقت ما . وقد يفتر هذا الشعور فى وقت آخر . لكن الفنان عموماً حين يبدأ عملا وهو مشحون بقوة انفعالية . فإنه ما إن يضع خطوطه على اللوحة . حتى تبدأ عملية تفاعل مستمرة بينه وبين كل لمسة . وكل خط أو مساحة يضعهما على اللوحة . حتى إنه طوال عملية الخلق يتم صراع بينه وبين الأشكال المختلفة ، وتمر الصورة فى مراحل متعددة قبل أن تنتهى . وهذه المراحل توضح حقائق كثيرة تهم أى محلل للعملية الفنية .

فالأفكار التى يبدأ بها الفنان . تختلف عن النهايات التى ينتهى عندها . وفى أثناء العملية . يتعرض كل شكل ، كما تتعرض كل مكونة . للتغيير والتعديل . لأن الصورة بعناصرها تتطلب عمليات من

الاتزان ، والتوافق ، والتكيف ، ليأخذ كل عنصر مكانه الملائم فى الصورة . وهذا المكان يتيح له أن يؤدى وظيفته الفنية بالنسبة للعمل الفنى ككل . وهذه الوظيفة التى يتطلبها كل عنصر ، لايستطيع أن يتكهن بها الفنان قبل أن يمر بها ، ويخوض فى صراعاتها ، حتى ينتهى منها . فأوضاع الأشكال ، والألوان ، والرموز ، لايمكن التنبؤ بها مستقبلا . وإنما تأخذ أوضاعها والصورة تكتمل ، ولاتستقر هذه الأوضاع حتى تنتهى الصورة .

ويمكن أن نتبين أهمية اللاشعور فى هذا المجال ، حيث إن اللاشعور يحمل الانفعالات التى توضح الاستجابات التى كونها الفنان نحو الأجسام منذ سنوات طويلة قد ترجع لطفولته . وكما رأينا فى صورة مارك شجال : « الموت » ، أن الصورة بعلاقاتها لم تكن وليدة الصدفة . ولكن حسب ما رأينا من التحاليل المختلفة ، أن فكرة الصورة كانت حلماً مبهماً ساورت الفنان منذ عهد بعيد ، والرموز التى وضعها كانت تثير لديه ارتباطات لعمه ، وجده ، ووالدته ، وابن عمه ، حتى إنه وهو يصوّر كل فكرة يرسمها ، وكل رمز يصوّره ، مرتبط بشىء داخلى كان يدفع نفسه للخروج . وعندما استقرت أوضاع الصورة ، كانت تنفيساً واضحاً للحلم كما ظهر فى وعيه .

لهذا ، حينما يصور الفنان ، فإن أوضاع العناصر فى الصورة ، تحركها دوافع خفية ، وتشكل أوضاعها ، وتتغير إلى أن تستقر متصلة بهذه الدوافع . وهذا يبين لنا ، أنه حتى فى الحالات التى قد يتصور الإنسان فيها أنه يعبر تعبيراً تجريدياً خالصاً ، فيلغى العالم البصرى

ويستبدله بأشكال هندسية : كالدائرة ، والخط المستقيم ، والمثلث ، وأى بطش هندسية لا كيان هندسى لها ، حتى فى مثل هذه الأشكال ، لايمكن التحدث عن النتيجة باعتبارها تجريداً ، على أنها خاوية من المعنى أو الانفعال . فتلك الأشكال الهندسية . ترتبط أصلا فى محيط حياتنا بدلائل بصرية ، وهى فى حتميتها تستثير لاشعورياً مثل هذه الدلائل : فالدائرة قد تكون كرة ، أو قمراً . أو رأس عصفور . أو رأس آدمى ، أوثدى امرأة . أى أن الفكرة الكروية . هى فى حقيقتها خبرة إنسانية عامة . أما المستطيل فيستثير بيتاً . أو دولاباً . أوكتاباً . أو نافذة أو باباً، والخط المستقيم فى ذاته يستثير الأفقية . وإذا وضع رأسياً يستثير التعامد . وهذه الأشياء يشعر بها الإنسان حينما يكون مستلقياً على الأرض ، أو واقفاً .

لذلك ، فكل تجريد ليس معناه هروباً من خبرة الحياة . فهو فى الحقيقة تعميم لهذه الخبرة . وإظهارها مرتبطة بالانفعالات العامة .

من هنا نرى أن الفنان ، سواء بدأ بالتجريد . أو بالرموز . أو بالأشكال البصرية . سيظل نجاح عمله متوقفاً على مقدار الانفعال الذى حملته هذه الأشكال والأجسام . بحيث استقرت فى أوضاعها المثيرة داخل العمل الفنى ، يحكمها كل فريد مسيطر .

لذلك فإن المدرسة السريالية الحقيقية ، هى أكثر ما تكون اتجاهاًمفيداً للتكعيبية ، أوالوحشية ،أو غيرها من المدارس . إنها بالتأكيد أحد الاتجاهات الرئيسية فى القرن العشرين ، التى استطاعت أن توقظ اللاشعور وتعترف به كمعين للفن ، سواء من ناحية منبع العناصر التى

يعبر عنها . أو رص هذه العناصر وتنظيمها داخل العمل الفنى ، حتى تصل إلى تكاملها .

وعيب النظرة السطحية . أنها غير قادرة على الصبر الذى يدفعها إلى تفتح النفس إلى الرؤية الفنية السليمة . فالنظرة المتعجلة . تبحث عن الموضوع كعنوان . دون أن تدرك دلائله الانفعالية . فهى بالتالى تبحث عن العارض . وتستبدله بالدائم . وعندما تفعل ذلك تفوتها النظرة الفنية وارتباطها بشخصية الفنان . وباللاشعور الخاص والعام ، أى اللاشعور الفردى . واللاشعور الجماعى .

وفى الحقيقة . كل عمل فنى يحمل جانباً سريالياً ، حينما يؤكد اللاشعور وما يختزنه من انفعالات . وهو فى نفس الوقت بنائى ، حينما يصوغ هذه الأفكار فى قالب . ويربطها بعضها مع بعض فى وحدة. وسيظل مكنون اللاشعور مهماً للفنان ، والمحلل النفسى . لأن الفن تعبير عن الشخصية . والتحليل النفسى دراسة لهذه الشخصية .