السوريالية

في عيون المرايا

ترجمة وإعداد: أمين صالح

دار الفراشة للنشر والتوزيع
Al Farasha For Publication & Distribution

الفارابي

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

السوريالية..

في عيون المرايا

السوريالية..
في عيون المرايا

ترجمة وإعداد
أمين صالح

دار الفارابي
دار الفراشة للنشر والتوزيع

الكتاب: الـسوريالية.. في عيون المرايا
ترجمة وإعداد: أمين صالح
لوحة الغلاف: للفنان الكويتي عنبر وليد

الناشر: * دار الفارابي ـ بيروت ـ لبنان
ت: 301461(01) ـ فاكس: 307775(01)
ص.ب: 3181/ 11 ـ الرمز البريدي: 2130 1107
e-mail: info@dar-alfarabi.com
www.dar-alfarabi.com

* دار الفراشة للنشر والتوزيع
ضاحية عبد الله الـسالم 153
الرمز البريدي 72262
دولة الكويت
البريد الالكتروني: alfarash-q8@hotmail.com
هاتف: 00965973330 67

الطبعة الثانية 1431هـ ـ 2010 م
ISBN: 978-9953-71-578-0

يمنع نسخ أو استعمال اي جزء من هذا الكتاب بأية وسيلة تصويرية أو إلكترونية أو ميكانيكية بما فيها التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو بأية وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات، واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر
بالضرورة عن رأي الناشرين

إهداء

إلى

عبد القادر عقيل..

شقيقاً ومبدعاً

مقدمة الطبعة الثانية

لماذا الكتابة عن السوريالية الآن؟

ذلك لأنها لم تكن رهينة زمنها الخاص، ومرحلتها التاريخية المحددة، بل لأنها تتصل بما لم يُنجز بعد، او كما اعلن اهم المنظّرين لها، اندريه بروتون: "السوريالية لا بداية لها ولا نهاية (..) السوريالية هي ما سيكون (..) ستبقى السوريالية حيّة، ومهما يكن فقد فات أوان منع بذرتها من النمو والتكاثر في "الحقل الإنساني".

إنها ظاهرة ديناميكية، لا سكونية او مستقرة. وهي وسيلة تحرر شامل للفكر، للعقل. من خلال سبر اللاوعي، واللامرئي، تسعى السوريالية إلى تحرير القوى اللاشعورية المكبوتة او المجهولة في الإنسان، وتعمل على توسيع حدود الوعي والمعرفة.

السوريالية، من ضمن تعريفاتها العديدة، طريقة إدراك لحقائق لا يمكن إدراكها بالمنطق او العقل، ناظرةً إلى الإنسان في وحدة كاملة بين الوعي واللاوعي، بين المرئي واللامرئي. إنها تؤكد على وحدة المتناقضات، التواصل مع الكون، الانفتاح على المجهول وعلى الماوراء، الإحساس بوجود اللامتناهي والتوق إلى المطلق.

لقد ارادت السوريالية تقديم رؤية للواقع باعين جديدة ومندهشة، ساعين إلى تجاوز التناقضات واكتشاف وحدة عاطفية بين عالمي الواقع وما فوق الواقع. إنها تعبّر، فلسفياً، عن تصوّر جديد للعالم، باحثةً عن امتلاك سر الكون. عبر المعرفة الفلسفية والشعرية، تسعى إلى دراسة الطبيعة البشرية من خلال وسائط ووسائل متعددة بها تحاول بلوغ الهدف الاقصى والاسمى للإنسان: التحرر الكامل.

هي في اعمق معانيها، اسلوب حياة. لذلك رفض السورياليون التعريف بحركتهم بوصفها مدرسة فنية جديدة، او اسلوباً فنياً محضاً، ساعين إلى تجديدها باعتبارها طريقةً للمعرفة، وسيلةً لاستقصاء وتحري الواقع. الغاية تتخطى الادب لتشمل مجمل اشكال الثقافة والمعرفة، وتوظيفها من اجل تقديم رؤية جديدة وثورية للعالم.

هي كانت، ولا تزال، الفلسفة الوحيدة التي عانقت الفن والحياة والاخلاق والسياسة واللعب، ودمجتها في نوع معيّن من الوحدة والانسجام.

السوريالية ليست مجرد حركة ظهرت وبرزت في زمن محدد، وفي مرحلة معينة، ثم انتهت بعد سنوات، بل هي رؤية، قوة حيوية، تعلن عن حضورها باستمرار، حتى في حاضرنا، في مختلف الاشكال الفنية والادبية. لقد ساهمت بفعالية في تغيير الوعي الحديث.

امين صالح

مـدخل

الحركـه السـوريالية الـتي أثّـرت في تـاريخ فـن وفكـر القـرن العشـرين كلـه. وشـكّلت دعامـه ومعْـلماً هامـاً في التـراث الثقـافي الإنسـاني. صـارت في متنـاول الجميـع. صـارت متاحـه للتحـري والاكتشـاف والدراسه والتأويل في كل وقت.

السـوريالية ترسّـخت في الحيـاة. بوصـفها قـوة محـرّرة. وأضـحت جـزءاً مـن وجودنـا. لقـد خلقـت حساسـيه لا تـزال مسـتمرة في الوجـود. بشـكل أو بـآخر. في كـل الأشـكال الفنيـه. في كـل أوجـه الحيـاة. في كـل فعاليـه إنسـانيه.. هـذه الحساسـيه الـتي تتصـل بطرائق معينه في رؤيه الواقع. في إدراك الفن والحياة.

السوريالية الـتي يقـول عنـها هنـري ميلـر أنهـا "تنفـذ إلى كـل ركـن. وكل زاويه في العالم" لتؤثر في الحواس والمشاعر.

ثمـه اهتمـام نقـدي واسـع. في الأوسـاط الأدبيـه والفكريـه العالميـه. بالحركـه السـوريالية. بمعطياتهـا وأطروحاتهـا. بـدأ هـذا الاهتمـام منـذ السـتينيات ولم يفتـر حماسـه بعـد. هنـاك العديـد مـن البحـوث والدراسـات والتـأملات والجـدل بشـأن السـوريالية ومـا حققنـه مـن إنجـازات. ومثـل هـذا الاهتمـام بـدلّ علـى قـدرة السـوريالية علـى تجـاوز الأشـكال والطرائـق المتعافبـه. المتغيّـرة. مـن الكتابه والميول النقدية.

هـذا الكتـاب محاولـه. أرجـو أن تكـون موفقـه ومفيـدة. لتقـديم صـورة بانوراميـه إلى القـارئ العـربي. مـن خلالهـا يتعـرّف عـن قـرب بالحركـه السـوريالية في مجمـل مصـادرها وأشـكالها وتقنياتهـا ومعطياتها.

ما هي السوريالية؟

أثناء تأديته الخدمة العسكرية في سنوات الحرب العالمية الأولى، كان أندريه بروتون، طالب الطب السابق الذي يمارس كتابة الشعر. والذي سوف يصير بعد سنوات قليلة مكتشف السوريالية ومنظّرها الأبرز. يشعر باستياء حاد ومتزايد من الشعر السائد الذي يتخذ من الشعر الرمزي الفرنسي نموذجاً له. كما كان يشعر، في الوقت نفسه، بنفور عميق من الطرائق الشعرية التي تصدّق عليها الحركة الرمزية وتروّج لها.

خلال تلك الفترة من الحيرة والقلق والامتعاض، وبينما كان بروتون يشعر بالتردّد بين أن يتخلى تماماً عن طموحه الأثير لأن يكون شاعراً أو أن يستقصي طريقة جديدة للتعبير الشعري، كان هناك عدد من الشعراء الشبان الذين معهم اكتشف بروتون، في نهاية الحرب، الكثير من الأشياء المشتركة وتقاسم معهم الطموح والهدف. كان همّهم الرئيسي: تحرير أنفسهم من التقليد الشعري السائد منذ زمن طويل، والذي لم يعد موضع ثقة وإيمان.

كانوا جميعاً يبحثون عن اتجاه جديد. بعضهم فكّر في الدروس التي ينبغي تعلّمها من أفراد تحدثوا وكتبوا ورسموا بدافع من قوى لم يكن للعقل عليها أي سلطة، وكان العقل إزاءها عاجزاً عن ممارسة اي تأثير. وقد ثابروا على فعل ذلك بعد انهيار الدادائية (التي نشطوا ضمنها لفترة من الزمن) ومع انطلاق الحركة السوريالية رسمياً بعد نشر بروتون البيان السوريالي الأول في العام 1924.

لقد نشأت السوريالية من بين أنقاض الحركة الدادائية التي سبقتها. حيث ظهرت للوجود خلال سنوات الحرب العالمية الأولى، عندما أعلن الشاعر تريستان تزارا عن ولادة "دادا" أو "الدادائية" في زيوريخ سنة 1916.. وحتى الآن لا يوجد اتفاق، في المصادر، حول أصل التسمية.

البعض يعتقد انها كلمة عبثية لا معنى لها. البعض يرى انها نشأت من الاستخدام المتكرر عند ترستان تزارا ومارسيل يانشو (وهما من رومانيا) لكلمة دا. دا وهي مفردة رومانية تعني نعم، نعم. آخرون زعموا ان في الاجتماع التأسيسي للحركة في مقهى فولتير بزيوريخ، أرادوا اختيار اسم لهم، فأخذ احدهم القاموس الفرنسي. الألماني وعشوائياً التقط كلمة منه: dada وهي بالفرنسية كلمة يطلقها الطفل على الحصان الخشبي.

الجدير بالذكر، أن في اللحظة التي كان الدادائيون يجتمعون في مقهى فولتير مثيرين الصخب والفوضى، كان فلاديمير إيليتش لينين (المبعد عن بلاده) يجلس في شقته القريبة من المقهى ويكتب خططه الثورية لتحرير الشعب الروسي. ولم يكن يبدي أي إعجاب بالثورة الفنية المندلعة على مقربة منه.

الدادائية انتقلت إلى فرنسا وأقطار أخرى لتبلغ ذروتها في العام 1919، لكن سرعان ما اخذت تتحدر نتيجة الصراعات الداخلية الحادة من جهة، وبسبب موقفها الرافض والمناهض لكل شيء.. حتى نفسها، مفوتة الفرصة للتطور والاستمرارية.

أندريه بروتون، في مرحلته الدادائية، انتقد هذا الجانب قائلا بأن الدادائية لا تستطيع الاكتفاء بالصراخ بل يجب عليها أن تعمل. أن تعمل بالدرجة الأولى بطريقة أقل فوضوية وأكثر فعالية، والا تكتفي من الآن فصاعداً بالتهجم على الفن الراهن، الذي لا يزال مع ذلك في أحسن حال، بل عليها مهاجمة القائمين على توجيهه والتشهير بهم.

الدادائية كانت حركة ديناميكية، مفعمة بالحيوية والنشاط، لكنها أيضا نتاج روح عدمية أفرزتها الحرب. كانت فوضوية، عبثية، عدوانية. ترى أن لا شيء يستحق أخذه على محمل الجد، وأن كل شيء زائف.

هكذا سعى الدادائيون، وهم جماعات من الفنانين والأدباء الشبان المتمردين على كل شيء، إلى ممارسة الهدم على مختلف الأصعدة، فدعوا إلى إلغاء كل التقاليد والمدارس الأدبية والفنية القديمة المتكرسة، هاجموا المنطق الذي ثبت لهم أنه الأساس المأساوي للفعل. كانوا يرون بأن مادام العقل والمنطق قد قادا البشرية إلى أهوال الحرب، فإن الطريق الوحيد للخلاص يكمن في رفض المنطق والقبول بالفوضى واللاعقلانية. هاجموا

أيضا الفن الذي فرّ إلى برجه العاجي وترك العالم يتقوّض وينهار من حوله. لقد كانت الدادائية تعبّر عن حالة من الاحتجاج الحاد ضد المجتمع. ضد القيم الدينية والأخلاقية. ضد اللغة والثقافة (أيقونات الثقافة المتكرسة). ضد كل الأيديولوجيات والأنظمة التي ساهمت في ما أحدثته الحرب من تدمير وإبادة وفوضى وتشوّش كامل.

هذه الحركة التي انبثقت من أحشاء مجتمع تتهشه الحرب، أرادت أن تهاجم هذا المجتمع من خلال الفضيحة (الأعمال المخزية). لقد آمنوا بأن المجتمع الذي ينتج الحرب، ببشاعتها ووحشيتها، لا يستحق الفن.. لذلك أرادوا أن يكونوا ضد الفن. أن يحاربوا الفن بالفن، أن يتجاهلوا علم الجمال، أن يعطوا المجتمع القبح لا الجمال. وقالوا أن دادا تدمّر كل شيء.

لخّص الدادائيون إحساسهم بالعبث واللاجدوى بكلمة "لا شيء" أو "عدم".. وذلك تعبيراً عن التمزّق الذي سببته الحرب وما رافقتها من شيوع روح الهزيمة. وقد أظهروا عدميتهم ليس عبر أشكال مأساوية بل بالسخرية والازدراء والوقاحة، موجهين كل هذا ضد واقع اتضح أنه لم يكترث بهم ولم يبال بسلوكهم الاستعراضي الشائن ونتاجاتهم الخارجة عن المألوف وعن الكياسة والرزانة. أرادوا أن يهينوا البورجوازية لكنها استطاعت أن تحتوي وتمتص "الفضيحة" أو الهجوم، بل أنها تقبّلت بسرور هذا الفن الجديد الثائر واحتضنته إلى حد أن ما كان ضد الفن أصبح فناً.

على الرغم من توهجها وما أثارته من صخب في إعلانها عن حضورها الضاج، إلا أن الدادائية كانت قصيرة الأجل.

لقد ارتبط بهذه الحركة مجموعة من الكتّاب والفنانين الشباب، واعتنقوا طموحاتها وأهدافها. إن جاز التعبير . وكانوا من العناصر الفاعلة والنشطة فيها : أندريه بروتون، فيليب سوبو، لوي أراغون، بول إيلوار، بنجامان بيريه، روبير ديسنوس.. وغيرهم.

عندما اكتشف هؤلاء أن الحركة الدادائية غير خلاقة، غير مجدية، وعقيمة.. أكثر حتى من عقم الواقع الذي احتجوا ضده، شعروا بعبثية التمرد من أجل التمرد، وأدركوا أن هذه الحركة لا مستقبل لها . وكما قال بروتون في كتابه "مقابلات" : "بيان الدادائية في العام 1918 بدا لنا أنه

يفتح الأبواب على مداها. لكن سرعان ما اكتشفنا بأن تلك الأبواب كانت مفتوحة على رواق يلتوي دائرياً .

لذلك أعلن هؤلاء موت الدادائية وولادة السوريالية. رافعين شعارات الخلق والإبداع والحرية. لكن ثمة من يعترض على تعبير "الموت" مفضلاً القول بأنها "تحوّلت". كما في إشارة الفنان الدادائي الذي تحول إلى السوريالية "مان راي" في كتابه "صورة ذاتية" (1963) حين قال: "الدادائية لم تمت. إنها ببساطة تحوّلت، نظراً لأن الحركة الجديدة كانت مؤلفة من كل الأفراد البارزين في المجموعة الدادائية".

من ركام تلك الحركة، المولعة بالهدم والتخريب، انبثقت الحاجة ليس إلى تدمير مظاهر الواقع القديمة فحسب بل أيضاً إلى خلق واقع جديد. لقد بزغت السوريالية كحركة تفاؤلية تعبّر عن رغبة أفرادها، من شعراء وكتّاب وفنانين، في المضيّ إلى ما وراء الواقع الظاهري نفسه. والسعي إلى تثوير الفكر من خلال طريقة فهم جديدة للأدب والفن، من خلال اتصال أكثر "شعرية". هكذا، إذا كانت الدادائية تتزع إلى الهدم فإن السوريالية هي استقصاء عن طاقة الخلق.

في اكتوبر 1924 ظهر العدد الأول والوحيد من مجلة تدعى "السوريالية" تحت إشراف وإدارة إيفان جول، والمساهمون فيها كانوا مجموعة لامعة من الكتّاب الشباب: بيير ألبير . بيرو، رينيه كريفيل، بول درميه، بيير ريفردي، والرسام روبير ديلاوني. هؤلاء حاولوا أن يسلكوا اتجاهاً في الأدب، وفي المبادئ الأخلاقية والجمالية، وصفه غيّوم أبولينير قبل سنوات. وأبولينير هو الذي ابتدع كلمة "السوريالية" (أي ما فوق الواقع) التي وردت، سنة 1917، في النشرة الصادرة بمناسبة عرض باليه "استعراض" التي كانت عملاً مشتركاً ساهم فيه جان كوكتو، إيريك ساتي، بابلو بيكاسو، ليونيد ماسيني.. وقد كتب أبولينير يقول:

"من هذه المصاهرة الجديدة، ذلك لأن حتى الآن ديكورات المسرح والملابس كانت على طرف، وتصميم الرقص على الطرف الآخر. وكان هناك فقط رابط صوري وخادع بينهما . وقد حدث في "استعراض" نوع من الواقعية الأسمى (سوريالية) الذي فيه أرى نقطة الانطلاق لسلسلة من التجليات لهذه الروح الجديدة" .

في رسالة كتبها ابولينير إلى بول ديرميه في مارس 1917 اشار إلى هذا المصطلح قائلاً: "اعتقد حقاً. بعد البحث والتدقيق. ان من الأفضل ان اتبنّى كلمة سوريالية بدلاً من فوق طبيعية التي سبق لي ان استعملتها . هذه التسمية ــ سوريالية ــ لا توجد بعد في المعاجم. وقد تسهل معالجتها أكثر من (فوق طبيعية) التي استعملها السادة الفلاسفة" .

أولئك الشبان اختاروا كلمة السوريالية لتكون اسماً لمجلتهم ولحركتهم. وقد نشروا "بيان السوريالية" (قبل أن ينشر أندريه بروتون بيانه الشهير في العام نفسه) فيه حددوا أهدافهم معلنين ببساطة "أن نقل الواقع إلى مستوى فني أعلى هو ما يؤلف السوريالية" . يقدّم البيان مثالاً لهذه الجمالية الخلاقة في فعل أبولينير نفسه: "يروي ماكس جاكوب ان أبولينير دوّن ذات يوم الجمل والكلمات التي سمعها في الشارع وببساطة خلق منها قصيدة" .

إن الذي حفّهم على تبيين وتوضيح موقفهم هو رفضهم للمجموعة السوريالية الناشئة والمحيطة ببروتون. إلى جانب تقديرهم لأبولينير. وقد هاجموا جماعة بروتون بوصفها "سوريالية زائفة. وأن أولئك الدادائيين السابقين سرعان ما سوف يخرجون من دائرة الانتشار. فآليتهم النفسية المبنية على الحلم والنشاط المتجرد للفكر سوف لن تكون أبداً قوية إلى حد يكفي لتخريب نظامنا الفيزيائي الذي يعلمنا بأن الواقع مصيب دائماً وأن الحياة أصدق من الفكر" .

لكنهم كانوا مخطئين تماماً. فقد لفظت حركتهم النفس الأول والأخير معاً. بينما سوريالية بروتون ورفاقه تباشر للتو ممارسة دورها العملي والفعال مع نشر البيان الأول وظهور العدد الأول من "الثورة السوريالية" .

بالعودة إلى الوراء قليلاً. نجد أن أول مطبوعة تعتبر سوريالية حقا هي مجلة "أدب" التي أصدرها بروتون وأراغون وفيليب سوبو في العام 1919 (كانوا وقتذاك منخرطين في الحركة الدادائية). هذه المجلة جذبت الأسماء التي سوف تشكّل، بعد سنوات قليلة، الوجوه البارزة في الحركة السوريالية. كما أنها ــ المجلة ــ كانت الناطقة بلسان المجموعة. ومنبراً لكتاباتهم واحلامهم وتظاهراتهم وفعالياتهم الأخرى. واستمرت هذه المجلة في الصدور حتى العام 1924 عندما استبدلت بـ "الثورة

السوريالية" التي ـ حسب افتتاحية العدد الأول ـ "تسعى نفسياً وفنياً إلى تحرير الفكرة والصورة من القيود القديمة. وإطلاق الطاقات الكامنة الخلاقة للنفس البشرية عن طريق إبراز القدرة الكليّة للحلم وتداعي الأفكار. ولتضع الفن في متناول الجميع بعد أن احتكرته النخبة".

انبثقت مجلة "أدب" من المشهد الأدبي الطليعي الذي ازدهر في باريس أثناء الحرب العالمية الأولى. وهي مع مطبوعات أخرى ـ مثلت تلك الروح المتمردة والغاضبة التي تجلت في خلق أشكال شعرية وفنية جديدة.

أندريه بروتون وفيليب سوبو أيضاً استعارا كلمة "السوريالية" من أبولينير لتسمية اتجاه أو حركة ادبية وفنية، لشكل او طريقة جديدة في التعبير. تبناها ـ بدءا من العام 1924 ـ مجموعة من الكتّاب والفنانين الشباب الذين ضجروا من التقنيات الأدبية السائدة والمتكرسة.

في البيان السوريالي الأول يشير بروتون إلى التسمية بوصفها تكريماً لذكرى أبولينير، الذي توفى مؤخراً .."أطلقنا، أنا وسوبو، اسم السوريالية على هذا النمط من التعبير الصرف الذي توصلنا إليه والذي أردنا ان نفيد منه أصدقاءنا، وأحسب انه لم يعد هناك اليوم مجال للرجوع عن هذه التسمية بعد أن طغى مفهومنا على المفهوم الأبولينيري".

مع أن الحركة السوريالية غالباً ما تؤرخ مع إصدار بروتون للبيان السوريالي الأول وتأسيس مطبوعة "الثورة السوريالية" في 1924، إلا ان جذورها تمتد إلى نهاية الحرب العالمية الأولى، فأحد أكثر الأنشطة والفعاليات المميزة للجماعة، ونعني بها الكتابة الآلية وتدوين الأحلام، تعود إلى سنة 1922 حين مارسها عدد من الشعراء الذين تحلقوا حول بروتون، والذين يشكلون النواة الأولى للحركة السوريالية، حاملين معهم جزءاً ليس يسيراً من الروح والنظرة الدادائية، دون أن يعني ذلك ان الدادائية كانت الروح الهادية والمرشدة الأولى للجماعة بل هي مجرد مجال فاتن اعتنقوه أو ارتادوه فترة قبل احتضاره.

المجموعة السوريالية الأولى تألفت من شعراء أساساً ـــ بروتون، أراغون، سوبو، إيلوار، بيريه وآخرين ـ عبّروا عن رؤاهم وخاضوا معاركهم من خلال الشعر والنثر والبيانات الأدبية. كانت الكلمة سلاحهم الوحيد، محاولين تحرير أنفسهم من التقاليد الأدبية القائمة منذ أمد طويل.

لأن غاية السوريالية تتخطى الأدب لتشمل مجمل أشكال الثقافة والمعرفة، وتوظيفها من أجل تقديم رؤية جديدة وثورية للعالم، فقد انضمت إلى هذه الطليعة مجموعة أخرى غير منتمية إلى الوسط الأدبي بل كانت تمارس نشاطها الإبداعي في مجالات فنية أخرى كالرسم والسينما. ومع استقطاب الحركة لعناصر أكثر شباباً، فقد ازدادت حيوية وثراء وانتشاراً، لتصبح أهم حركة ادبية ـ فنية في القرن العشرين وأكثرها حداثة وتجديداً.

البيان السوريالي الأول كان علامة الانطلاق الأولى للحركة وتدشين السوريالية كظاهرة ديناميكية، لا سكونية أو مستقرة. ركّز البيان بؤرته على الحاجات الإنسانية الأساسية ضمن الأوضاع المعيشية المفروضة من قبل المجتمع الغربي. لم يكن برنامجاً لتثوير الفن والأدب بقدر ما كان تحريضاً على ضرورة تنقيح القيم الإنسانية.

جاء في البيان: "فلسفياً، تقوم السوريالية على الإيمان بواقع فائق لبعض أشكال توارد فكري، أُهملت حتى حينها، وبقدرة الحلم العظيمة، وبتصرف الذهن المجرد من الغاية. كما ترمي إلى الهدم النهائي لجميع التراكيب النفسية الأخرى، وإلى القيام مقامها في حل قضايا الحياة الرئيسية".

لقد فرض الإنسان كوابح اجتماعية، جنسية، عقلية على نفسه وعلى أشباهه. والسوريالية تريد أن تقتلع الحواجز الاصطناعية لخلق عالم فيه ستكون للرغبة الكلمة الأولى والأخيرة. لقد هاجم السورياليون الاستخدام الحصري للعقل، وسعوا إلى تقويم اختلال التوازن الذهني بالتماس العون من أشكال المعرفة اللاواعية: الصدفة الموضوعية، الدعابة السوداء، اللعب، الحلم، المخيلة الشعرية.. مؤكدين على الصورة أكثر من الكلمة، على الشعور أكثر من الفكر، على الغريزة والرغبة أكثر من المنطق.

عندما طلبوا من جاك برونيو أن يتحدث عن فتنة السوريالية بالنسبة إليه، والصفات المميزة التي جذبته إليها عندما انتسب إلى الجماعة كعضو في العام 1936، ردّ قائلاً:

"لقد ساعدتني السوريالية على بلورة وصياغة مفهومي للعالم وموقفي من الحياة. ثورتهم كانت هي نفسها ثورتي. هي كانت شابة،

واقترحت حرية التفكير وتنمية الشخصية الفردية ضمن النشاط الفكري المشترك والانضباط الذاتي الأخلاقي لمجموعة توحّدها الصداقة والألفة. هي كانت، ولا تزال، الفلسفة الوحيدة التي عانقت الفن والحياة والأخلاق والسياسة واللعب، ودمجتها في نوع معيّن من الوحدة والانسجام.

السوريالية، إذن، هي أكثر من مجرد اتجاه فني، أو قواعد لضبط الإنتاج الفني. الفن ليس غاية بحد ذاته، ليس مجرد إنتاج أثر (قصيدة أو لوحة) بقدر ما هو تعبير عن موقف.

السوريالية، في أعمق معانيها، أسلوب حياة، ونهج يمكن به قبول الغاز الوجود والتسامي على العجز والهزيمة والتناقضات. وهي تتخطى الطموحات الأدبية ساعية لتحويل العالم، تغيير الحياة، وإعادة تشكيل الإدراك الإنساني.

السوريالية أول حركة ثائرة ليست ناجمة عن نزوة فكرية وانما عن صراع مؤسس بين قوى الروح وشروط الحياة.

للسوريالية أكثر من معنى: هي في الأصل وحدة روحية، ملتحمة بإحكام، بين كتّاب وفنانين عملوا ضمن شعارات مشتركة، وسعوا في ما بينهم إلى حل معضلاتهم الفنية، ونشروا في المطبوعات والدوريات ذاتها. بل وتعاونوا أحياناً في تنفيذ أعمال مشتركة. لكن بالمعنى الأرحب، السوريالية كانت تمثّل الأزمة الروحية التي نجمت عن التطورات الأيديولوجية في القرن التاسع عشر، وقد نجحت في إنتاج تقنية للكتابة والرسم تنقل رؤية مادية وصوفية للكون.

والآن، ما هي السوريالية؟

لقد قدّم أندريه بروتون في بيانه الأول هذا التعريف للسوريالية:

"هي آلية نفسية محضة بواسطتها نحن نعتزم التعبير ـ شفوياً أو كتابياً أو بأية طريقة أخرى ـ عن وظيفة الفكر الحقيقية.. الفكر الذي هو إملاء، في غياب أي رقابة يمارسها العقل وخارج أي استغراق جمالي أو أخلاقي".

مع ذلك فإن أي تعريف أو تحديد دقيق للسوريالية سيكون محيراً ومراوغاً، وكما أشار لوي اراغون (في العام 1924)، فإن السوريالية هي مثل خط الأفق، تتقهقر أمام من يتقدم نحوها يريد ارتيادها

واستكشافها، ذلك لأنها "صلة بين العقل وما لا يمكن أن يصل إليه أبداً". ويضيف: "السوريالية هي الأفق المشترك للدين، السحر، الشعر، الأحلام، الجنون، السكْر".

كان السورياليون يرفضون تحديد وتعريف وتصنيف أعمالهم، لأن أي تعريف أو تحديد هو انتهاك وكبح لحريتها. بالتالي، عندما نتعامل مع السوريالية، فإن الفهم المنطقي أو العقلاني لا يفلت منا فحسب بل أيضاً يبرهن أنه متعارض وعلى خلاف مع مسعى الفنان. من ثَم نجد أنفسنا متروكين، مجرّدين من أي اداة، ونحن نواجه ضرورة التوصل إلى تفاهم مع الاكتشافات التي تحدث في حقل السوريالية.

لم يحاول السورياليون في أي وقت تأسيس مدرسة ذات أفكار نظرية مشتركة، أو قاعدة أساسية ثابتة وراسخة، بها يستطيع الأدب والفن أن يجدا زخماً.. حتى لو مؤقتاً. ولأن القوة المحركة للطاقة الإبداعية السوريالية لا علاقة لها بترويج طموحات مدرسة أدبية أو فنية، فقد شعر الكثيرون بالحيرة والارتباك إزاء عجزهم عن تعقب الغاية الرئيسية وراء المسعى السوريالي.

منذ البداية حرّرت السوريالية نفسها من أسر النمذجة والقولبة. التوكيد كان على الانتساب إلى الجماعة ضمن نظام موحّد بدلا من المدرسة. المشاركة في الحركة تعزّز الإخلاص لمُثُل وغايات مشتركة دون محاولة فرض أي التزام أو مشايعة عمياء لقيم جمالية معينة. السوريالي الحقيقي لا يعمل باطمئنان ضمن قدراته ومؤهلاته الخاصة، واثقاً مما يستطيع فعله، وحريصاً على تجنب القيام بأية مجازفة.. بل هو ذلك الذي لا يستقر عند حدود ما يعرف، ويسعى مخلصاً إلى تمديد القدرات ونشر المعرفة وراء نطاق ما أنجز سابقاً، حتى لو تعرّض إلى الإخفاق.. "قد تتنكر السوريالية لنفسها لو ادّعت أنها قد أعطت حلاً نهائياً لأية مشكلة".

إن انجاز المبدع يرتكز على استعداده وقدرته على خوض المجازفات، مسلحاً بالشك لا اليقين، متحاشياً إتباع أساليب أو كليشيهات أو طرائق أو أشكال تعبير ثابتة ومتبلورة.

الارتهان إلى تعريف معيّن للسوريالية، أو تبنّي تعريف بروتون كما جاء في البيان الأول والاستشهاد به كثيراً. كما لو أنه يعبّر عن كل ما ينبغي معرفته عن السوريالية. هذا يشبه النظر إلى قمة جبل جليدي عائم والاعتقاد بأنه يمثّل كل شيء، في حين يكمن حضوره الأقوى وقيمته الأعمق في الجزء الخفي الذي يوجد تحت السطح.

السوريالية ليست وسيلة تعبير جديدة أو مريحة للشعر، بل هي ــ بدرجة أكبر ــ وسيلة تحرر شامل للفكر، لتحرير العقل. إن حقل السوريالية هو العقل البشري.. المصدر اللا متناهي، النبع الذي لا ينضب، للخيال. وبينما يفتح العلم البوابات على الفضاء الخارجي، فإن مسعى السورياليين في توسيع تخوم التفكير الخلاق يصبح ذا معنى أكثر بالنسبة للعقل الحديث. إن حركة العلماء نحو الخارج في اتجاه تركيبات فيزيائية جديدة تماثل محاولات المجموعة السوريالية في سبر أعماق النفس البشرية قاصدين خلق تماسك أكثر ديناميكية وتألقا . السوريالية بالتالي ليست أسلوباً فنياً محضاً بل وسيلة لاستقصاء وتحري الواقع.

كلمة "سوريالية" تسبب إرباكاً وسوء فهم، وتستحث تماثل "السوريال" (ما فوق الواقع) مع تحليق الخيال ومع الغرابة. مع أن السوريالية ــ بوصفها حساسية ووعيا ــ كانت ولا تزال مهتمة بنواح معينة من إدراك الواقع والتعامل مع الحياة والفن.

السوريالي يستعير من الواقعي من أجل اطلاعنا على شيء لا يوفره الواقع عادة. لذلك من طبيعة الصور السوريالية أن تضع أمامنا أكثر مما اعتدنا أن نجده في الواقع، وفي الوقت نفسه تُظهر لنا اعتقاد السورياليين بأن الواقعي لا قيمة له ما لم يفتح طريقا إلى السوريال. اكتشافنا بأن الواقع قادر على الدخول في ما فوق الواقع (السوريال) الذي هو ليس نقيضه بل بالأحرى هو وعي حاد بإمكانية الواقع.. مثل هذا الاكتشاف يحرّر فينا الإحساس بالدهشة.

الطموح السوريالي يكمن في إحراز ذلك الاتصال الخارق بين ذات الشاعر أو الفنان وجمهوره، من أجل اقتحام أرض جديدة وأخذه إلى مناطق لم تُسبر بعد . ويكمن كذلك في استكشاف الواقع ــ الخارجي والداخلي ـ بأفضل الوسائل المتاحة.

السوريالية ترفض أن تسجن نفسها داخل حدود الذاتي، ذلك أن مبداها يفرض عليها أن تبحث عن التأليف الفاعل بين الذاتي والموضوعي، ففي السوريالية نجد المقابلات بين الذاتي والموضوعي، بين الأحلام الفردية وأحداث الحياة المادية والاجتماعية، بين القيم الباطنية الفرويدية وأكثر الاتجاهات ثورية (الماركسية).

استكشاف المجهول وليس المعلوم هو الذي يعطي محاولاتهم قيمة ويضفي عليها الأهمية. في الكتابة الآلية، في الصدفة واللقاءات غير المتوقعة، وغيرها من الأنشطة والفعاليات التي تبدو ظاهرياً عشوائية. وجد السورياليون إلهاماً كما في الواقع الجوهري، الواقع القائم تحت نطاق الوعي.. كما وصفه فرويد .

إن هدف السوريالي هو التخلص من الكوابح الاجتماعية والأخلاقية والجمالية، ومنع المدهش أو الخارق حضورا أقوى. يقول الشاعر السوريالي بنجامان بيريه:

"القيمة الأساسية للسوريالية تبدو لي في كونها أعادت إيلاج الخارق في الاحتمالات اليومية. السوريالية تعلمنا أن الواقع، إذا بدا باهتاً وفاتراً جدا فذلك لأن الإنسان لا يعرف كيف يرى، وأن نظرته صارت محدودة بسبب الثقافة المصممة عمداً لتجعل منه شخصا أعمى".

لم يحدث، في أي وقت، لمجموعة من الأدباء والفنانين أن قدّر لهم ترك علامة يتعذر محوها أو إزالتها على مرحلة تاريخية انتسبوا إليها. مثلما حدث للمجموعة السوريالية التي احتلت موقعاً هاماً في التاريخ الأدبي والفني بثقة عالية بالنفس. لم يحدث ابداً أن كانت الأشكال الفنية ـ من شعر ونثر ورسم ونحت وتصوير وسينما ـ متحدةً على نحو أكثر إحكاماً وحميمية كوسيلة لتحقيق غايات معينة. كما في الظاهرة السوريالية.. هذه هي الميزة البارزة للفعل السوريالي.

السوريالية التي ساهمت بفعالية في تغيير الوعي الحديث ليست مجرد حركة ظهرت وبرزت في زمن محدد، وفي مرحلة معينة. ثم انتهت بعد سنوات. بل هي رؤية، قوة حيوية، تعلن عن حضورها باستمرار، حتى في حاضرنا، في مختلف الأشكال الفنية والأدبية. ونحن نلمس تأثير السوريالية في الثقافتين الغربية

والشـــرقية معـــا. وعلـــى الحساســـية المعاصـــرة، بـــل وحتـــى في فـــن الإعلان التجاري.

إنهـا تمـسّ كـل مظهـر مـن مظـاهر الحيـاة، حتـى أن مفهـوم السـوريالية نفسـه قـد تعـرّض للتحـوّل مـع مـرور الوقـت إذ صـارت كلمـة "سـوريالي" جـزءاً مـن المعجـم اليـومي، بحيـث تتصـل أو تشـير إلى مـا هـو غريـب أو فانتـازي أو لا عقلاني أو غامض.

ولقـد أشـار أندريـه بروتـون في بيانـه إلى هـذا البعـد المسـتقبلي حـين قـال: "السـوريالية هـي مـا سـوف تكـون"، مؤكـداً أن الازدهـار الكلـي للسـوريالية لا ينبغي البحث عنه في بيان بل في الاستجابة التي تحث عليها.

الأسلاف.. أصداء الأسئلة

السورياليون، بوجه عام، لم ينكروا أبداً مبدأ التواصلية التاريخية، لم ينقطعوا عن الماضي بل وطدوا من جديد الاتصال مع الماضي. لم يروا انفسهم ـ او حاولوا ان يقدموا انفسهم ـ كمحتلين لمساحة فارغة. بل على العكس تماماً. كانوا يلحّون المرّة تلو الأخرى على ان الغرائز التي منها تستمد السوريالية قوتها هي خالدة، وانهم يجدون المتعة والسعادة في لفت الانتباه إلى البرهان والبيّنة الموجودة في فن وادب الماضي، والتي تدعم جدالهم مع الآخرين.

لقد التفت السورياليون إلى الوراء لأسباب ذاتية، انانية. او على الأقل تعبيراً عن تمتعهم بالاكتفاء الذاتي. إذ كانوا يبحثون في نتاجات واعمال من سبقوهم عن ما يدعم افكارهم واعمالهم، عن براهين تؤكد ان ثمة من كان يشاطرهم رؤاهم، ويشعرون تجاههم بتجانس وتماثل في ما يتصل بالميول والأهواء والطموحات. لقد كانوا يبحثون عن أصداء لأسئلتهم الخاصة ويلتمسون الأجوبة التي تتفق مع تلك التي صادقوا عليها.

منذ اللحظة الأولى والأكثر كثافة لثورته. شعر اندريه بروتون بأنه ينتسب إلى نسل من ثوار الأمس العظام: السحرة. الخيميائيين. الهراطقة. الأخلاقيين في الأدب.

لقد كان للسوريالية الفضل في إعادة اكتشاف أسماء عديدة في ادب وفن الماضي، وذلك عندما سلطت اضواء جديدة على أعمال ذات قيمة عالية لكن منسية، على مبدعين غمرهم النسيان او الإهمال او التجاهل او سوء الفهم. وكما قال لوي اراغون في 1963 فقد انبثقت

السوريالية "لاستكشاف حقول شعرية كانت على وشك أن تضيع. وأخرى تتخلّق أمام أعيننا".

لقد أعاد السورياليون اكتشاف أصوات مهمة تنتسب إلى الرومانسية وإلى الطبيعية ـ وهما النزعتان اللتان كانتا مهيمنتين في أدب القرن التاسع عشر ـ ولولا السوريالية لغابت تلك الأصوات نهائياً ولم يذكرها أحد. وكما قال أراغون أيضاً: "السورياليون هم الذين جعلوا الرومانسية تصبح معروفة على نطاق واسع.. أعني في جوهرها وليس في اختزالها إلى أشكال مدرسية موجزة".

أظهر السورياليون ميلاً واضحاً وحماسياً إلى الشعراء الذين اعتبرهم التاريخ الرسمي للرومانسية أفراداً ثانويين. والذين تجاهل النقاد أعمالهم.

أما الرمزية، الأسلوب الأدبي الذي هيمن في فرنسا خلال السنوات التي سبقت الحرب العالمية الأولى (1914-1918)، فقد أثارت اهتمام الشعراء السورياليين في بداياتهم. لقد اكتشف بنجامان بيريه الشعر من خلال كتاب للشاعر الرمزي ستفان مالارميه كان قد عثر عليه موضوعاً على مقعد في محطة قطار. وبروتون كان قد نشر آنذاك بضع قصائد رمزية. وأول كتاب مطبوع لروجيه فيتراك كان عبارة عن مختارات من الشعر الرمزي.

هكذا كان اهتمام السورياليين بالرمزية ونصوصها. مع ذلك، لم يمض وقت طويل على انطلاق الحركة السوريالية، حتى بدأوا في شن هجوم عنيف على الرمزية وتجريدها من اية قيمة. لقد رفضوا هدهدة الحواس، كما يفعل الرمزيون، في الخواء المفروض ذاتيا. وطالبوا بالتحرر من الرمز إلى حد أن أحدهم ـ رينيه كريفيل ـ زعم أن "الشعر الذي يخلّصنا من الرمز يبذر الحرية نفسها" (1927).

في فرنسا. أطلق نعت "الرمزيين" على مجموعة ادبية برزت في الفترة من 1885 إلى 1895. أما في اقطار اخرى، فقد تحددت هوية الرمزية، منذ زمن سابق، بربطها بالذاتية المفرطة عند كتّاب كرّسوا التعمية والغموض، وشجعوا على الخطاب المراوغ، غير المباشر. هؤلاء الكتّاب الذين، في عملية

صقل الحواس، يفقدونها في دوامة الحس المتزامن. استبطان النفس قاد إلى إقصاء الذات من العالم الموحّد.

الرمزية، في الأصل، نشأت كحركة ــ او كان المراد منها ان تكون حركة ــ مضادة للطبيعية، لكنها اصبحت، في نهاية الأمر، تتويماً للطبيعية بدلاً من ان تكون نقيضاً لها. إذا كان الفنان الطبيعي قد سلّم بأن القوى الفيزيائية للطبيعة استعبدت الإرادة الإنسانية، فإن الرمزيّ، في اواخر القرن التاسع عشر، لم يكن متأخراً كثيراً في طرح مثل هذه التصريحات الملتبسة، والإذعان إلى جبرية قوى غير ذاتية. إذا كان الإنسان، من وجهة نظر الطبيعي، نتاج التركيب الكيميائي، فإن عالم الرمزيّ، بقواه التي تفوق الوصف، هو بالمثل خاضع تماماً للتحكم والتوجيه، وإن على نحو أكثر إعتاماً.

بالنسبة للرمزيين، غابة الرموز هي متاهة لا مفرّ منها، والتي منها لا يستطيع الإنسان ان يحرّر مخيلته. إنه يشبه تماماً الوضع الذي يعيّن فيه الطبيعيون الذاتية الإنسانية عندما يحاكمون عجزها عن قهر قصورها الجسماني والاجتماعي. كلا وجهتيّ النظر تكشفان قدر الإنسان بوصفه خاضعاً للسيطرة والتحكّم من قِبل قوى غير قوى إرادته. والأكثر إثارة للرعب، من بين هذه العناصر، هو الموت، سواء أكان مرئياً كشيء محتوم وملموس، أو كدخيل مبهم، لا يسبر غوره، يجدل نفسه بين الضوء والحرير. كلاهما يتفقان في التسليم ببؤس وضع الإنسان على الأرض، وهذا التماثل الأساسي هو الذي جعل من الممكن، ومن المنطقي، لبعض الكتّاب ان ينتقلوا بيسر من حركة إلى أخرى.

تأثير هاتين الحركتين الأدبيتين كان كبيراً في القرن العشرين. النبرة التشاؤمية، التي شجعوها في الأدب الغربي، كانت تحمل سمة أدب القرن التاسع عشر والأفكار الفلسفية، بصرف النظر عن التعديلات التي قامت بها الأجيال اللاحقة.

الفارق بين إدراك المأساوي والاستسلام له هو الذي شكّل أساس الاختلاف ــ أو النقطة الحاسمة في الخلاف ــ الفلسفي بين الرمزية والسوريالية.

كان هناك تسليم مضجر بالتفسخ والانحطاط، بجو سريع التلف فيه كان المبهم والمقفر مترادفاً مع اللغز. وكان ثمة خلط بين الغامض والعميق.

في مقالة لأندريه بروتون بعنوان "العجيب ضد اللغز" يعزو موطن ضعف الرمزية إلى خلطها بين اللغز والعجيب. وهو يرى بأنها علامة إهمال أن تخلق، من خلال التباسات لفظية، جواً بديلاً للغز. هذا، بالنسبة إليه، تصوّف زائف يفتقر إلى قوة البقاء، في حين أن إقامة صلة حميمة بالعجيب أو المدهش يفتح للكاتب مصدرا للاتصال مع البشر.

لقد كانت الفجوة بين الإلهام الرمزي والسوريالي تزداد مع مرور الوقت. ومع أن السورياليين اظهروا في سنواتهم الأولى الإعجاب والاحترام لمآثر الرمزيين واعتبروهم أسلافاً روحيين، إلا أن موقفهم من الفن والوضع الإنساني كان مختلفاً على نحو جذري.

وقد لاحظ السورياليون أن على الرغم من محافظة غالبية الشعراء المعاصرين على التقنيات الأدبية الرمزية، إلا أن شهرة الرمزيين الفرنسيين الذين برزوا في القرن التاسع عشر قد بدأت تخبو ولم تعد ثابتة أو مستقرة. وفي العام 1936 تطرّق اندريه بروتون إلى مدرسة مالارميه وكيف أن أعضاءها قد غاصوا الواحد بعد الآخر في رمال النسيان.

إن الاستخدام، الحافل بالتكرار، للنموذج نفسه من اللغة المجازية المبهمة، عديمة الوزن والقيمة، التي تقطن عالماً منغلقاً وكتوماً، خلق نوعاً معكوساً من الشعر استنفد نطاق الكلمة المحدود في ذلك الحين، المقتصر على التعبير التجريدي المحض، وجعل الأدب الفرنسي مهيأ، ليس فقط لاستشراف جديد، لكن أيضاً لثورة فعلية في اللغة والصورة والمعجم الأدبي.

في الحقيقة، السورياليون لم يلتمسوا تراثهم في الحركات الأدبية الماضية بل في عدد من الشخصيات الأدبية المستقلة، المتميّزة، المرتبطة بذلك الماضي. هذه الأسماء، بالنسبة لهم، كانت بمثابة الأنوار الساطعة التي توضح رؤيتهم الجديدة للفنون.

هكذا اشار بروتون، في البيان السوريالي الأول (1924) إلى أسلاف السوريالية على النحو التالي:

هيراقليطس سوريالي في الجدل (الديالكتيك)، لولي سوريالي في التعريف، فلامل سوريالي في ليل الذهب، سويفت سوريالي في المكر. ساد سوريالي في السادية، كاريبه سوريالي في الفرق، شاتوبريان سوريالي في أجنبيته، مونك لويس سوريالي في جمال الشر، كونستان سوريالي في السياسة، فيكتور هوغو سوريالي حين لا يكون غبياً. ديبورد ـ فالمور سوريالي في الحب، اشيم فون أرنيم سوريالي بكل ما في الكلمة من معنى.. في المكان والزمن، برتران سوريالي في الماضي، راب سوريالي في الموت، إدغار الان بو سوريالي في المغامرة، بودلير سوريالي في الأخلاق، رامبو سوريالي في ممارسة الحياة وفي غيرها، مالارميه سوريالي حين يكون حسن الظن بالناس، الفرد جاري سوريالي في السكّر، نوفو سوريالي في القبلة، سان بول رو سوريالي في استخدامه للرموز، فارج سوريالي في الجو، هرفي سان ـ دينيس سوريالي في الحلم الموجّه، لويس كارول سوريالي في اللامعقول، هويسمان سوريالي في التشاؤم، سورات سوريالي في التخطيط، بيكاسو سوريالي في التكعيبية، فاشيه سوريالي في أنا، ريفردي سوريالي في البيت، سان جون بيرس سوريالي في المسافة، روسل سوريالي في رواية القصص.

ويضيف بروتون: هؤلاء ليسوا سورياليين على الدوام، إذ أني اتبيّن عند كل منهم عددا من الأفكار المسبقة التي كانوا، بسذاجة، يتمسكون بها .. وكانوا يفعلون ذلك لأنهم لم يسمعوا الصوت السوريالي.

دو ساد:

مثلما فعل السورياليون مع لوتريامون، فقد شرعوا في محاولة إعادة اكتشاف المركيز دو ساد. ونفض الغبار عن الآثار الهامة والقيّمة التي تركها، وتحريره من كهف النسيان الذي أراد المدافعون عن العفة والحشمة إيداعه فيه وحبسه إلى الأبد. كان السورياليون من أوائل الذين أكدوا على الارتباط الوثيق لأعمال ساد بزمننا وعصرنا.

لقد سعوا إلى تخليص اسم وسمعة ساد مما لحق به، على مر السنين، من تشويه وازدراء، وما تعرضت له أعماله من حظر وتحريم وقمع. كانوا يعلمون أنهم ـ بفعل ذلك ـ يتحدّون الأخلاقيين المزيفين والإمتثاليين، يتحدّون أشكال الجمود والكسل والقصور الذاتي.. في الحياة كما في الفكر.

إن افتتان السورياليين بالمركيز دو ساد صريح وجلي، ففي أعماله وجدوا التحرر الكامل لطاقة الحب الذي يبلغ الحد الأقصى، الذي فيه يجابه الإنسان المجتمع بأخلاقية جديدة تهدد بتقويض أسس النظام الاجتماعي القائم. ومثل ساد، أشار السورياليون إلى الدور الثوري الذي يمارسه الحب في المجتمع البورجوازي المتفسخ. لقد ناضل ساد طوال حياته وفي كل كتاباته من أجل سيادة الحب.. الدافع الأساسي لثورته الفردية. وفي المعتقد السوريالي يحتل ساد مكانة لا تقل أهمية ـ من حيث الرؤيا ـ عن مكانة سان جوست في الثورة الفرنسية. كانوا يرون فيه واحداً من أعظم المفكرين الثوريين في كل الأزمنة.

كذلك وجد السورياليون في كتابات ساد انحيازاً إلى المخيلة، الرغبة، العاطفة، الشبق، والدعوة إلى تحرير طاقة الفعل الجنسي. إن مفهوم السورياليين للحرية في الحب، الحرية كمفهوم مطلق، هو الذي جعلهم يشعرون بالكثير من الإعجاب والاحترام تجاه ساد.

بالنسبة للسورياليين فإن العنصر الأكثر جاذبية في اعمال ساد قد يكون انحيازها إلى قضية الثورة مع الدعوة إلى تحرير الرغبة. الحب هو أحد مفاتيح السوريالية إلى الحرية. تماما مثلما تجد الحرية تعبيرها الأنقى في الحب المنعتق كلياً. لديهم ثقة لا تتزعزع في شرعية الرغبة بوصفها قوة محركة اساسية لكل فعالية إنسانية ذات شأن أو جديرة بالاهتمام. في نظرهم، العالم الذي يصوره ساد هو ذلك الذي فيه توضع الرغبة قبل الإكراه الاجتماعي والأخلاقي. إن بحث ساد عن المطلق في نطاق اللذة قد أصبح ـ كما يقول والاس فاولي في كتابه "عصر السوريالية" ـ محوراً لمناقشات السورياليين المتعلقة بقوة رغبة الإنسان وشرعية تحقيقها، وبقي كذلك بين مبادئ المنهج

السوريالي مبدأ الإقرار باللذة في حالتها الغائصة، المكبوتة، في أعماق الإنسان، وإرجاعها إلى السطح وإطلاقها في العالم.

شخصيات ساد ـ بكل ما تتسم به من قسوة وشذوذ وخداع وتضليل وغطرسة وهمجية وأنانية وشراهة، وبكل ما تمارسه من رذائل وأفعال شائنة وشنيعة ـ هي نتاج الطبيعة. إنها تفصح عن رفض صريح لما يقدمه الدين من عزاء ومواساة، تتحدى القيم الأخلاقية والاجتماعية التي تفرض الامتثال وتعمّم الرياء.

على الرغم من تحفظ أندريه بروتون على أوجه معينة من سلوك هذه الشخصيات (المثلية الجنسية، تحديداً) إلا أنه أبدى إعجابه بالاعتماد على الذات وتكريس الهدف الذي غرسه ساد في شخصياته الرئيسية.. هذه التي لا تكفّ عن طرح الأسئلة الأكثر جذرية وجوهرية عن الحياة الداخلية وعن كينونة الإنسان. لقد أكد بروتون أكثر من مرّة على مشاركة ساد في دراسة وعي الإنسان لذاته.

إن كتابات ساد فضائحية بامتياز لأنها تكشف النقاب عن كل ما لا يحتمله ولا يجيزه المجتمع البورجوازي والأخلاقية التقليدية، وهي لا تكتفي بالكشف بل تسعى إلى الاستفزاز والتحريض. إنه يفضح النظرة التطهرية الزائفة إلى الجسد الإنساني، واستغلال الانسان للإنسان. بالتالي فليس غريباً أن يقضي المركيز دو ساد سبعا وعشرين سنة من عمره في السجن بسبب أفكاره وكتاباته، دون أن يفضي هذا إلى تحطيم إرادة الإنعتاق الأخلاقي والاجتماعي في نفسه الثائرة التي لم تكف عن سعيها لتحرير العقل الإنساني من قيوده.

لقد بيّن روبير ديسنوس بدقة القيمة والأهمية التي تتخذها شخصيات ساد في السوريالية. وقد لاحظ بأن كل هذه الشخصيات مسكونة بالرغبة في مطابقة تجاربها الخارجية مع حيواتها الداخلية.

مارس وصف ساد للمحرّك الإيروسي سحراً على مخيلة السورياليين. فشخصيات ساد، كما يشرح ديسنوس "تغادر الأرض في سبيل مثل أعلى" ويلاحظ ديسنوس أن "كل طموحاتنا الحاضرة مستنبطة جوهرياً من قِبل ساد" الذي كان أول من اقترح حياة جنسية كاملة كأساس لحياة الوجدان والفكر.

من ساد تعلم السورياليون أن الشعر قوة متفجّرة، انفجار يحدث عندما وحيثما يصبح التدمير ثورةً. لقد وجد السورياليون في ساد النموذج الذي ساعدهم في توضيح طموحاتهم الشعرية وفي شحذ الأدوات التي بها صاغوا أشعارهم.. ليس فقط عبر المزيج الفضائحي للشهوة الجنسية والدعابة، لكن بالأحرى عبر الاعتراف بالأهمية التي اتخذها ذلك النوع من التدمير السادي في ما يتعلق بالمنهاج الشعري الهادف إلى إحداث ما يسميه بنجامان بيريه: "علاج الكون".

التدمير، بوصفه قوة مقاومة واحتدام، هو عنصر شعري جوهرياً في المسعى السوريالي. وعندما هاجم بيريه ـ في مقالة له العام 1944 ـ المسلّمات الأساسية لحركة التنوير الفلسفية في فرنسا، أشار إلى أن ذلك العصر (القرن 18) لم ينتج غير شاعر واحد فقط.. هو ساد.

لا شك أن الروح التدميرية هي التي ساعدت في الإبقاء على ساد حياً في أذهان السورياليين في كل مكان. لقد لاحظ بول إيلوار بأنه "ليس مفاجئاً أن نرى كل المعلقين الزائفين على أعمال المركيز الرائع يتجاهلون على الدوام المعنى الأسمى لكتابات هذا الرجل حيث لا يركزّون إلا على أسطورته التي تصدم طبيعتهم الهشّة. وفي الوقت ذاته تعطيهم ذريعة سهلة للدفاع عن مبادئهم الأخلاقية المنتهكة دوماً".

إن ساد يستقطب الاهتمام من داخل الحركة السوريالية ليس فقط لكونه نموذجاً مستمداً من أدب الماضي. إن إيلوار في مقالة له العام 1926 يشير إلى سبب آخر هام جداً لإعجاب السورياليين بالمركيز:

"ذلك لأنه كان يرغب في أن يعيد إلى الرجل المتحضر قوة غرائزه البدائية وأن يحرّر المخيلة بالحب، ولأنه ناضل كثيراً من أجل المساواة والعدل المطلق. لقد كان المركيز دو ساد سجينا طوال حياته تقريباً في الباستيل وفنسان وفي مصح شارينتون. ألقوا بأعماله الأدبية في النار لتحترق أو تم تسليمها إلى كتّاب إباحيين عملوا على تغيير وتحريف جوهر الكتب، حتى صار اسم ساد مرادفاً للقسوة والوحشية والجريمة. كما حمّلوا هذه النفس التي لا يمكن قهرها كل الرذائل والآثام. أبداً لم يوجد رجل أكثر شقاءً من ساد. مع ذلك هو قبل تحدي الأخلاقية السائدة وظل

دومـاً في قلـب الإعصـار الـذي وجّهتـه ضـده تلـك الأخلاقيـة. لقـد كرّس نفسه للثورة جسداً وروحاً".

أندريـه بروتـون اعتـبره أحـد العظـام الـذين يمـرّ خطـه عـبرهم. وفي العـام 1959 كتـب قصـيدة بعنـوان "هـواء المـاء" قـال فيهـا: بكـل حريـة/ هـذه الحريـة/ الـتي مـن أجلـها حوّلـت النـار نفسـها إلى رجل/ التي من اجلها تحدى المركيز دو ساد القرون.

أما سلفادور دالي فيشير إلى تأثير ساد عليه في قوله:

"كنـت اعيـد قـراءة كتابـه (120 يومـا في سـدوم) عامـاً بعـد آخـر لأن لـدي مشـروعاً جلـيلاً.. يومـاً مـا سـوف أعيـد كتابـة هـذا الكتـاب مـن اجـل ان أتـيقن مـن خلـوده. سـوف أعكـس كـل العبـارات الـواردة فيـه.. كـل مـا هـو شـائن سـوف يصـبح عفيفـاً. كـل مـا يمثـل الغريـزة الجنسـية سـوف يمثّـل الـنفس. كـل هـزّة جمـاع سـوف تصـير انجـذاباً صـوفياً، تصـير وجْـداً. كـل مـا هـو جسـدي يصـير روحيـاً. سـوف أجعلـه كتابـا عـن العفـة والتقشـف والكمـال الروحـي" (بـاريس 1968)

مـن الكتـّاب المعاصـرين، يشـير الان روب غرييـه إلى تـأثير سـاد في قوله:

"المركيـز دو سـاد لـه مكانـة مرموقـة في الأدب الفرنسـي وربمـا في الأدب العـالمي. يمكـن القـول أن الفنتازيـا السـادية لهـا حيّـز كـبير في مخيلـة الإنسـان. إنهـا جـزء مـني. تركيـب لا ارفضـه وارغـب أن اراه متجسـداً أمـامي. اعتقـد أن المخيلـة الفنتازيـة عنـد الأطفـال مهمـة للغايـة، ولمـدة طويلـة رفـض الكبـار أن يعترفـوا بهـا، بـل يقـدمون لنـا الأطفـال كطيـور بريئـة. في الحقيقـة أن المخيلـة السـادية ـــ الإيروسـية الإجراميـة تظهـر عنـد الأطفـال اولاً قبـل الكبـار. الكبـار، علـى العكـس، يكتبـون هـذه المخيلـة. لهـذا فـالأدب، وخصوصـاً أدب المركيـز دو سـاد اسـتطاع أن يـرى الـوحش السـاكن فينـا وخطّـط لعمليـة غريبـة تسـعى إلى السـيطرة عليـه عنـد الكتابـة. وعنـدما نـرفض رؤيـة هـذا الـوحش، فقـد نصـبح مـن ضحاياه ونقترف بأنفسنا الجرائم".

بودلير:

اكتشف السورياليون أن الشعر الحديث يدين بكل شيء، تقريباً، إلى بودلير.. الذي اعتبره رامبو الرائي الأول وملك الشعراء.

فعل الكتابة، بالنسبة إلى بودلير، هو فعل اكتشاف وحدة الوجود، فعل خلاص وتحرر.. هذا ما عثر عليه السورياليون في بودلير، وفي عالمه الذي لا يوجد بعيداً بل يكمن وراء نافذته مباشرة، على الحافة المتقلبة بين النوم والحلم، في موضع تحت الوعي حيث يصعب التمييز بين الرغبة والعمل، حيث للزمن والمكان علاقات غير تلك الكائنة في العالم الخارجي. هذا الإحساس بالعمق الاستثنائي والمدهش، الفيزيائي والروحي معاً، الذي استحوذ على بودلير من حين إلى آخر، صار الأساس لصوفية مكتشفة في بودلير، وتطورت كعقيدة وتقنية في الكثير من الشعر الفرنسي المعاصر. لكن الذي رفع بودلير فوق الرمزيين، في تقدير الشعراء الحديثين، هو توتر تجربته الحياتية التي تضاهي ذروة الشعر.

في حين كان على زملائه الرمزيين أن يطمسوا حياتهم أمام فنهم، ويشبعوا صوفيتهم بهدهدة الحواس، كانت الكتابة بالنسبة إلى بودلير حياة مكثفة. هو لم يفقد أبداً الاحساس بالحياة، حتى سبره وارتياده للفراديس الاصطناعية كان شهوةً إلى إدراك حسّي أكثر حدّة، حيث الأعين تتوجه إلى اللا متناهي، والآذان تدرك أصواتاً غير قابلة للإدراك وسط الجلبة المحتدمة.

لم يتحرك بودلير عبر غابة من الرموز بل على العكس، كان باستمرار يلتمس المادي والملموس كمادة لخيميائه الشعري. لقد اختار حياة الفنان وإرادته العنيدة، وكان يتوقع الكثير من الحياة.

ساهم بودلير، مساهمة فعالة وكبرى، في تكوين نظرية جمالية (تولى تحقيقها مالارميه ومنحها رامبو التعبير العاصف في السنوات الأولى من سبعينيات القرن التاسع عشر) والتي تعتقد بوجود علاقة قائمة بالضرورة بين القصيدة والعرافة أو السحر أو التعزيم السحري. القصيدة ـــ وفق هذا المنظور ـــ تتكوّن بفعل عملية سحرية كالسيمياء، وبالتالي تكون غريبة عن

قواعـــد المنطـــق. فالقصـــيدة تنشـــأ في مـــا خفـــي مـــن حيـــاة الـــروح. بمعنى انها انعكاس لحياة باطنية، خفية.

إن دعـوة بـودلير إلى اسـتقلال الخيـال صـارت مبـدأ رئيسـياً في الحركـة السـوريالية. فقـد رأى بـودلير أن الأثـر الفـني هـو نتـاج الخيـال، والـذي ينبـع مـن نـوع حقيقـي مـن الألم.. لـيس ألم الحيـاة اليوميـة المؤقـت والعـابر، بـل هـو العـذاب الـداخلي العميـق الـدائم. ومـا علـى الشـاعر إلا أن يغـوص عميقـاً في ذاتـه ويبلـغ نقطـة التمـاس بـين ذاتـه والعـالم، حيـث يلـتحم الـذاتي بالكوني.. وهي النقطة التي سعى إليها السورياليون على نحو عنيد.

رامبو:

الجيـل الأول مـن السـورياليين أبـدوا إعجابـاً شـديداً بشـعر رامبـو. وتحمسـوا ـ بوجـه خـاص ـ لمـا سمـاه رامبـو "خيميـاء اللغـة". كـذلك احتفـوا بـ "رسـالة الرائـي" الـتي كتبـها رامبـو في مـايو 1871 موضـحاً فيهـا منهجـه ومعبّـراً عـن رؤيتـه للشـعر وللحيـاة معـاً.. "إن اول دراسـة للإنسـان الـذي يريـد ان يكـون شـاعراً هـي معرفـة ذاتـه كاملـة. إنـه يبحـث عـن روحـه، يرصدها، يمتحنها، يتعلمها".

هـذا الـنص يعـد بيانـاً شـعرياً حقيقيـاً مـن جهـة، وإعـادة نظـر في القـيم الاجتماعيـة والأخلاقيـة لعصـره، مـن جهـة أخـرى. مـن ضـمن مـا جـاء في "الرسـالة": "ينقلـب الشـاعر رائيـاً عـن طريـق انفـلات واسـع ولا حـدّ لـه في جميـع حواسـه. وهـو يبحـث في ذاتـه عـن صـيغ الحـب والألم والجنـون مستنفداً السموم كلها".

كـان رامبـو، وقتـذاك، في السادسـة عشـرة مـن عمـره، وكـان يسـعى ـ عـبر طقـوس الـتطهير ـ إلى بلـوغ حالـة مـن الصـفاء الروحـي عـن طريـق تحريـر الـنفس واسـتنزاف الجسـد بطريقـة موجعـة وصـادمة، ممارسـاً نوعـاً مـن التحـدي للـذات وامتحانـاً للـنفس، في محاولـة للوصـول إلى حالـة مـن الـوعي البـاطني يسـميها "الرؤيـا". كـان رامبـو، في كـل ذلـك، مـأخوذاً بـالمطلق، بالتوق إلى اللا نهائي.

السـورياليون لم يتـأثروا برامبـو الـذي تحـدث عـن نفسـه ثـم احـترق في جحيمـه الخـاص متخليـاً عـن النضـال مـع المخيلـة، ومفضـلاً الهـروب في

رحلة غير مجدية، بل تأثروا برامبو الذي قال "أنا هو الآخر" ـ في مستهل رسالة الرائي ـ معبّرا عن وجود ذات اخرى، أكثر حقيقية، إلى جانب الذات اليومية المألوفة.

بالأحرى، تأثروا بالشاعر الذي، في مرحلة معينة، كان لديه الاستشراف الشعري الأكثر تفاؤلية في النصف الأخير من القرن التاسع عشر، الذي قال بأن الإنسان قادر أن يبلغ معرفة شبيهة بمعرفة الرائي أو العرّاف: الشاعر الخلاق الذي أعلن عن ارتفاع مفاجئ لإيقاعات متناغمة ورؤى لم يُسمع عنها من قبل، مصراً على أن العالم كله في حاجة ملحّة إلى التحوّل.

لقد شدّد السورياليون على أهمية اللاشعور عند رامبو، وراوا فيه شهادة على اعتداد الشاعر بامتيازه كساحر. كان رامبو يلح على ضرورة أن يصير الشاعر غريباً عن اللغة المألوفة، الاعتيادية، وأن يكتشف لغة أخرى كائنة في ذاته الحقيقية، بهذه اللغة فقط يوقظ الشاعر "كلية الحلم الكبير" .. حسب تعبيره.

في رسالة أو خطاب "الرائي" اعلن رامبو قطيعته مع اشكال الشعر القديمة، وشن هجوماً على الأدباء الموظفين الذين لم يستشعروا أبدا وظيفة الشعر الحيوية والميتافيزيقية. لقد طالب الشاعر أن يكون رائياً، أن يكون سارق نار، أن يبلغ المجهول.. "لكن اكتشاف المجهول يستدعي اشكالاً جديدة" .

إن انجذاب السورياليين إلى رامبو كان جلياً في مسألة تخطي المرئي إلى اللا مرئي، ووصفه للعلاقة بين الرؤيا واللامرئي.

لقد درسوا رامبو باعتباره شاعراً سوريالياً في جوهره، ذاك العابر العظيم ـ على حد تعبير مالارميه ـ الذي رفض الرياء الاجتماعي والثقافي، وثار على كل شيء.. والذي كان الشعر، بالنسبة إليه، نهج معرفة ومساملة لجميع الإمكانات الإنسانية.

لوتريامون:

مع أن رامبو و لوتريامون (1846- 1870.. واسمه الحقيقي إيزيدور دوكاس) كتبا في وقت واحد. إلا أن أحدهما لم يعلم بوجود

الآخـر في زمنـه. لقـد أنهـى لوتريـامون كتابـه "أناشـيد مالـدورور" في الوقـت الذي كان رامبو يكتب أشعاره الأولى.

قبـل موتـه بسـنتين، وكـان في الثانيـة والعشـرين مـن عمـره، نشـر لوتريـامون النشـيد الأول مـن "أناشـيد مالـدورور" علـى نفقتـه الخاصـة. وفي السـنة التاليـة عثـر علـى ناشـر بلجيكـي وافـق علـى نشـر كتابـه كـاملاً، أي أناشـيد مالـدورور السـتة، غـير أن الناشـر امتنـع عـن توزيـع الكتـاب بعـد طبعـه بسـبب جرأتـه البالغـة ورؤاه الغامضـة، ولم تـوزع الطبعـة الأولى إلا بعد مرور عشر سنوات.

لكـن هـذا الكاتـب المجهـول تمامـاً، المغمـور كليـاً في عصـره، صـار في القـرن العشـرين مـن أكثـر الكتـّاب تـأثيراً. والفضـل يعـود إلى السـورياليين الـذين أولـوه اهتمامـاً كبيراً، تحديـداً أندريـه بروتـون الـذي اكتشـف الأناشـيد في 1918، وراح يـتردد علـى المكتبـة الوطنيـة ناسـخاً النسـخة الوحيـدة المودعـة في المكتبـة، لينشـرها في العـام التـالي في مجلـة "أدب" الـتي سـاهم في تحريرهـا مـع سـوبو وأراغـون. بعـدها صـار لوتريـامون الملـهم الفـذ للسـورياليين الـذين وجـدوا في أعمالـه لغـة جريئـة مذهلـة، واستشـرافا للمسـتقبل في الحيـاة والرؤيـا. لقـد كـان بمثابـة المنـارة الـتي يسـتدل بهـا الشـاعر السـوريالي وهـو يبحـر بعيـداً عـن الشـاطئ المـألوف متحـرراً مـن وهْـم التقاليـد الشـعرية الراسـخة، دونمـا أي ولاء أو ثقـة بالنمـاذج الأدبيـة المتكرسـة. مـن أناشـيده اسـتخدموا تلـك الصـور النموذجيـة الـتي اتكـأوا عليهـا كمبـادئ أساسـية.. مثـل تعريفـه للجمـال بقولـه: "جميـل مثـل لقـاء تصادفي، غير متوقع، بين آلة خياطة ومظلة على طاولة تشريح".

في بيانـه السـوريالي الثـاني، حـرّر أندريـه بروتـون نفسـه والسـوريالية مـن أغلـب الأسـلاف الـذين ذكـرهم في البيـان الأول، بـل أبـدى تحفظاتـه حتـى بشـأن رامبـو، إلا أنـه تشـبث بلوتريـامون معتبراً إيـاه السـلف الحقيقـي للسـوريالية. قـائلا عنـه: "إذا وضـعنا علـى حـده شخصـاً واحـداً.. هـو لوتريـامون، فـإني لا أرى أشخاصـاً آخـرين لم يتركـوا أثـراً ملتبسـاً عـن عبـورهم". وفي أعمالـه النقديـة الأخـيرة كـان اسـم لوتريـامون يـتردد باسـتمرار في هـذه الكتابـات مشـيراً إليـه بوصـفه المـؤثر الأبـرز والأهـم، و"الأكثر نبوغاً في الأزمنة الحديثة".

في مقدمته لأعمال لوتريامون. كتب فيليب سوبو معبّراً عن افتتان غامر: "المرء لا يحكم على السيد لوتريامون. بل يتعرّف إليه، وعندما يحييه، ينحني حتى يكاد ان يلامس الأرض".

أبولينير:

ظل اسم غيّوم أبولينير (1880-1918.. الإيطالي الأصل) يمارس سحره وحضوره القوي لسنوات طويلة على الجيل الأول من السورياليين الذين اكتشفوا فيه الباحث في الشعر عن اللامتوقع، ووجدوا لديه موهبة مدهشة وغير عادية في الابتكار اللفظي عبر الصور المتنافرة، غير المألوفة، وإحساساً استثنائياً بالصورة الشعرية.

لقد اعترف له السورياليون بالفضل وابدوا احتراماً لأعماله المتنوعة وأشادوا خصوصاً بكتاباته التي تحتل موقعاً متقدما إلى جانب بحوث بودلير ورامبو ومالارميه في ما يتعلق بالنظرة إلى الخيال بوصفه الرباط الذي يصل عالم الإنسان الداخلي النفسي بعالم الواقع الخارجي، والاعتقاد بوجود حياة أخرى تحت طبقة الوعي، معتبراً النشاط الشعري واسطة سحرية للمعرفة.. معرفة الذات والعالم، والتوكيد على أن الشعر يصدر عن قوى سرية دفينة، عن طريقه يمكن بلوغ ما لا يُعرف وما لا يمكن التكهّن به. فالسحر قائم في كل شيء من حولنا، ويمكن مصادفته على نحو غير متوقع حتى في الأشياء المألوفة والعادية.

كان ابولينير منذ فجر القرن العشرين من أكثر الوجوه بروزا وفعالية في الحركة الطليعية الفنية والأدبية. لقد ساهم في تاسيس عدد من المطبوعات الأدبية، واحتشد حوله مجموعة من الشعراء، ولعب دوراً نشطاً في التطورات الفنية في زمنه، فقد كان من أوائل من أدركوا أهمية الرسم التكعيبي، وهو الذي ابتكر كلمة "السوريالية". في كل مستويات النشاط الفكري والفني ناضل أبولينير في سبيل حداثة التعبير من أجل أن تعكس الروح الجديدة لزمنه. لقد كان من الطبيعي لأولئك الشعراء الذين بلغوا مرحلة النضوج خلال سنوات الحرب أن يحتذوا حذوه. بل أن البعض، في مراحل لاحقة، ربط اسم أبولينير بولادة السوريالية.

لقد عبّر بروتون وأراغون وسويو عن سعادتهم وفرحهم بالتعرّف على هذه الشخصية الفذة. وعبّروا عن إعجابهم وتأثرهم به.

بروتون، الذي بدأ في العام 1916 يراسل أبولينير قبل أن يزوره أثناء إجازة قضاها في باريس، أشاد بكتابات أبولينير النثرية والشعرية في مواضع وفترات مختلفة: فقد اعتبره، في مقالة كتبها في 1917 "هبة الأعجوبة المدهشة". وأضاف قائلاً: "كان أبولينير شخصية عظيمة لم أر مثيلاً له. إنه الفنانية متجسدةً (..) والتعرف عليه كان نعمة نادرة (..) وهو الذي سعى إلى إعادة اختراع الشعر".

في البيان السوريالي الأول، وجّه بروتون تحية تقدير وإجلال إلى أبولينير الذي "في مناسبات عديدة بدا لنا أنه انجذب إلى الاتجاه نفسه".

فيليب سوبو، الذي تخلى عن السوريالية بعد سنوات، حافظ على شعوره تجاه أبولينير وولعه به. إذ حتى بعد أربعين سنة من صدور البيان السوريالي الأول لم يكف سوبو عن اعتبار أبولينير "شاعراً جريئاً، أكثر الشعراء جسارة في زمنه" واصفاً إياه بـ "الشاعر العظيم" و"الشاعر الملهم". ويقول عنه: "هو الذي وفّر للشعراء الشباب آنذاك الفرصة للانطلاق على نحو أسرع وأبعد. كما كان يرغب ويطالب بحماسة شديدة.. ونحن مدينون له".

في مقالة مهداة إلى أبولينير، كتبها فيليب سوبو في 1926، جاء فيها: "إذا كان بالإمكان التعبير بهذه الطريقة، فاستطيع القول أن أبولينير كان ناقلاً للعدوى. لم يكن مرغماً على اقتراح شروحات وتفسيرات. لم يكن بحاجة لأن يقنع. هو أعلن ونحن صدقناه (..) وأنا ممتن جداً لحقيقة أنه خلال سنوات قليلة عرف كيف يعطي لزمنه لوناً، كيف يمنح للحياة شكلاً. أرى لهباً.. وهو من يوجد في المركز بشاربه الدقيق وذقنه الملتوي وأسنانه البيضاء وجبهته العالية".

أما لوي أراغون فقد كتب في نوفمبر 1923: "أبولينير ما كتب شيئاً لم يحظ بالإعجاب أو الإكبار". في ما بعد قال عنه: "إنه الرجل الذي أثّر فينا جميعاً في ذلك الحين". كما وصفه بـ "رجل الحداثة".

ويتذكر أراغون في العام 1935: "عندما كنت في العشرين، كان أبولينير الوريث الوحيد لعالم الغيوم، ولكلماته في قلوبنا الصدى العميق الذي كان لكلمات شارل بودلير في قلوب الأجيال السابقة".

آخرون:

حظى مالارميه. في البداية. بتقدير كبير من جانب السوريالين. غير أن أهميته تضاءلت. بالنسبة لهم مع مرور الوقت. في حين أبدى السورياليون اهتماماً أكبر بالكاتب ألفرد جاري (الذي توفى سنة 1907. وكان قد ألّف مسرحية "أوبو ملكاً" وهو في الخامسة عشرة من عمره. والتي اعتبرها بروتون "المسرحية الرؤيوية الانتقامية العظيمة في العصور الحديثة") وجاك فاشيه (الذي انتحر في 1919 وهو في الثالثة والعشرين من عمره) وكان بروتون يعتبره شخصية هامة ومؤثرة جداً. وعن تأثيره كتب بروتون في 1924: "في الأدب، كنت منجذباً ـــ على التوالي ـــ إلى رامبو، جاري، أبولينير، نوفو، لوتريامون.. لكن إلى جاك فاشيه أنا مدين بالكثير".

إذا كان أبولينير يجسّد الروح الجديدة فإن فاشيه كان يجسّد العبثية والتمرد الشخصي بالنسبة للسورياليين الذين اعتبروه شهيد الثورة الشخصية بعد أن تناول جرعة مفرطة من الأفيون. مقدرين محاولاته الخاصة لتحرير نفسه من خلال الفن ثم من خلال الأفيون.

أما وليام بليك فقد كان واحداً من أوائل الأسلاف الروحيين، لكن ليس بليك الذي عبّر عن نفسه من خلال الرموز المسيحية، بل بليك الرائي.. حسب تعريف رامبو للكلمة.

السورياليون أطروا رفض بليك للواقع الخارجي كموضوع للتعبير الفني، ومحاولته تحويل العالم الفيزيائي من خلال تعديل أبعاده. في اعتقادهم، كانت عين بليك تمتص لكن لا تحدد شكل الشيء: مثل آلة وسيطة، مسجّل لشعور فيزياني، هي تركت مسألة التأويل إلى المقدرة التخيلية. برفض جعل الطبيعة مادة للإبداع الجمالي، هو انتزع الرسم والمجاز اللفظي من العوامل المتحكمة في الواقع الظاهراتي، المدرك بالحواس.

لقد أعجب السورياليون ببليك لأنه، مثلهم، جعل من الشعر أسلوب حياة: مجازه التصويري والشعري كان فيضاً من الأزمة الروحية. وفنه كان مدافعاً عن طاقات الإنسان الخلاقة.

الأساس المعرفي للسوريالية

اهتم السورياليون، منذ البداية، بالبحث عن أساس فلسفي لنظرياتهم أو لرؤاهم في الشعر والفن. نيتشه، الذي ثبت أنه كان رائجاً جداً في فجر القرن العشرين، بدا لهم هداماً وانانياً أكثر مما ينبغي في مفهومه للواقع. كيركجارد لم يكن فعالاً في إعطاء زخم لفكر جديد.

السورياليون كانوا يحتاجون برهاناً داعماً على حلمهم ـ امنيتهم بأن شيئاً أكثر دهاءً من المنطق يمكن أن يوجد ليهب الحياة مغزى أو دلالة أكمل. وأن أهداف الفكر قد تملك واقعاً أكثر مرونة. رغبتهم في تحويل عالمهم العبثي وغير المثير، لها باعث ميتافيزيقي على نحو عميق. إن الغاية لوجودهم ولفنهم كانت التماس الإشباع الفيزيائي والميتافيزيقي بدفع تخوم الواقع المنطقي إلى الوراء والكشف عن الاحتمالات اللامتناهية ضمن مدى العالم المادي المتماسك. هذه العملية كانت تقتضي ضمناً رابطة أقرب بين ذلك الذي يرى والشيء المرئي. المغامرة هي فعل خلق وتعبير عن حرية متقلبة من قِبل الفنان.

بالنسبة لبروتون، كان ذلك يعني وعياً أعمق، أكثر اتقاداً، بالعالم الحسي. وايلوار راى ذلك كإرخاء لحزام الأفق من خلال إخصاب متزايد للحواس. وتخلٍ عن المنظورات المسلّم بها، وصقلٍ للبصيرة أو المعرفة السبقية. أما بالنسبة لأراغون فذلك كان يعني اكتشاف وجه اللامتناهي في الأشكال المادية الملموسة.

في إعادة استجواب مفاهيم الواقع القديمة. وفي محاولة تعطيل التضاد بين المادة والعقل، الذي كان مسلّماً به لمدة طويلة، وجد السورياليون الدعم عند هيجل.

كان السورياليون يكنّون احتراماً شديداً للفكر الألماني عموماً. ويولون هذا الفكر ثقة عالية نظراً لأنه وثيق الصلة بالحضارة المعاصرة أكثر من اي فكر آخر. كانوا يؤكدون على إيمانهم بالنسل الثقافي الذي لم يقاطعه

أو يعترضه شيء، والممتد من هيجل إلى إنجلز. كان ذلك الإرث موضع قبول واعتراف صريح في الوسط السوريالي.

الإشارة الوحيدة إلى هيجل، في البيان السوريالي الأول، كانت ضمن اقتباس من جيرار دي نرفال، ولم تكن الإشارة ذات صلة بالموضوع. لكن مع حلول سنوات الثلاثينيات، حيث اعتبر السورياليون أنفسهم ضمن المخاض الفكري والأخلاقي، إتفق هؤلاء في الرأي على أن هيجل أصبح الدعامة الكبرى لتفكيرهم.

أفكار هيجل كانت تشكّل أهمية فائقة للسورياليين الذين استمدوا الكثير من الفكر الهيجلي، الذي أفضى بهم إلى إدراك نشوء وتطور الوجود المادي والفكري.

في البيان السوريالي الثاني، أعلن بروتون أن المفهوم الهيجلي عن تغلغل العالم الخارجي داخل الوجود الذاتي قد ظل ـ هذا المفهوم ـ دون تفنيد أو ارتياب في صحته. وقد أشار بروتون إلى أن تأثير هيجل أصبح ملموساً أكثر مع إدراك السورياليين بأنهم معنيون أكثر بالمعضلة البعيدة المدى للمعرفة، إضافة إلى معضلة التعبير الراهنة.

إن توكيد هيجل على تفوق المادي على التجريدي، وإيمانه بالوحدة الداخلية للحالات أو الظواهر المتناقضة، خصوصاً تحديده للمعرفة بوصفها مزاوجة للفكر ومادته، كل هذا ساهم في توضيح فكرة السورياليين عن العالم الإنساني. لقد استدلوا من هيجل أن الفهم الحقيقي يعتمد على معرفة العلاقة المتبادلة بين الذاتي والموضوعي، الذي بدوره يعني رفضاً لنوع من المثالية التي كانت تشد شيئاً أكثر صفاء من تجليات الواقع المادية والملموسة. التجربة الميتافيزيقية، إذن، يمكن بلوغها ليس عبر التخطي بل عبر التناغم الناجح بين العقل والمادة.

السوريالية تعبّر، فلسفياً، عن تصوّر جديد للعالم، باحثة عن امتلاك سر الكون. عبر المعرفة الفلسفية والشعرية، تسعى السوريالية إلى دراسة الطبيعة البشرية من خلال وسائط ووسائل متعددة تشمل الحلم، اللاشعور، الميثولوجيا .. ومن خلالها تحاول بلوغ الهدف الأقصى والأسمى للإنسان: التحرر الكامل.

السوريالية ـــ كما يقول بروتون في كتابه "الأواني المستطرقة" (1932) ـــ تحاول ان توجد "خيطاً يربط بين ما تفرّق من عوالم اليقظة والنوم، الواقع الخارجي والداخلي، العقل والجنون، هدوء المعرفة والحب، الحياة للحياة والثورة".

لذلك فإن السوريالية تدعو إلى إنكار وجود ما نعتبره عادة تناقضاً وتعارضاً في التجربة الإنسانية. العقل البشري قادر على بلوغ حالة تتناغم فيها القوى التي تبدو متعارضة، وتتحد في قوة واحدة من أجل تحقيق الإنسان الكلي. هذه الحالة يسميها أندريه بروتون النقطة العليا، التي يصعب تحديدها. لكن في هذه النقطة تزول التناقضات أو ينعدم التمييز بين المتناقضات، إذ تتلاشى الثنائيات، يتم الإنعتاق من عالم الظواهر، يتحد الذاتي والموضوعي، يتآلف الواقع وما وراء الواقع، يلتحم المادي والروحي، يتساوى الأعلى والأدنى.. وكما يقول أندريه بروتون في البيان السوريالي الثاني (1930):

"كل شيء يدفع إلى الاعتقاد بوجود نقطة معينة في الفكر، ينعدم فيها الاحساس بالتناقض بين الحياة والموت، الواقع والخيال، الماضي والمستقبل، ما يمكن إيصاله وما لا يمكن، الأعلى والأسفل. ومن العبث البحث عن دافع آخر للنشاط السوريالي غير الأمل بتحديد تلك النقطة".

كان بروتون قد توسّع في عرض هذه النقطة، عبر محاضرة ألقاها في بروكسل العام 1924، جاء فيها: "لقد حاولنا أن نعرض الواقع الداخلي والواقع الخارجي بوصفهما عنصرين في عملية اتحاد، أو يصبحان واقعاً واحداً في نهاية الأمر. هذا الاتحاد الختامي هو الهدف الأسمى للسوريالية: النظر إلى الواقع الداخلي والواقع الخارجي بوصفهما متناقضين، في الشكل الراهن للمجتمع، (وفي هذا التناقض نرى السبب الحقيقي لشقاء الإنسان، وأيضاً مصدر حركته) أفضى بنا إلى أن نوكل إلى أنفسنا مهمة جعل هذين الواقعين يجابهان بعضهما البعض في كل مناسبة ممكنة، رافضين السماح بتفوّق أحدهما على الآخر. لكن دون الاشتغال على الاثنين في وقت واحد، إذ أن ذلك سوف يعني الافتراض بأنهما أقل انفصالاً أحدهما عن الآخر مما هو في الحقيقة (واعتقد أن أولئك الذين يزعمون بأنهم يشتغلون على الاثنين في وقت واحد هم إما

يخـدعوننا أو إنهـم فريسـة وهْـم مـزعج). العمـل علـى هـذين الـواقعين، أحـدهما بعـد الآخـر، بطريقـة نظاميـة، يتـيح لنـا أن نرصـد التجـاذب المتبـادل بينـهما، وتداخلـهما، وأن نعطـي تفاعـل القـوى هـذا كـل الامتـداد الضـروري لأن يصبح اتجاه هذين الواقعين المتجاورين واحداً ومتشابهاً .

مبكـراً، وربمـا في العـام 1917، تعـرّف اندريـه بروتـون علـى افكـار المحلـل النفسـاني النمسـاوي سـيجموند فرويـد . ومـن المعـروف أن كتابـات فرويـد لم تترجـم إلى الفرنسـية إلا ابتـداء مـن العـام 1921 .. في سويسـرا وليس في فرنسـا . بالتـالي، كـان بروتـون مـن بـين أوائـل الفرنسـيين ـ خـارج الحلقـات الطبيـة ـ الـذين انتبـهوا إلى نظريـات فرويـد . وأولوهـا عنايـة كبيرة. وقـد دفعـه اهتمامـه وحماسـه الشـديدين إلى زيـارة فرويـد في فيينـا في العـام 1921. وحـاول بروتـون، وقتـذاك، لكـن دون نجـاح يـذكر، أن يـثير اهتمـام عـدد مـن رجال الأدب والفكر في فرنسا بالمنهج الفرويدي في التحليل النفسي.

في بحـث السـوريالين عـن أسـاس لإيمـانهم بـأن مجـال العقـل يمكـن ان يتجـاوز طاقاتـه المنطقيـة المقـررة، فقـد وجهـوا انظـارهم إلى البحـوث والاستقصـامات الـتي قـام بهـا فرويـد في اللاوعـي. إن التوكيـد الأوّلي علـى الآليـة النفسـية الخارقـة للطبيعـة، والحمـاس إزاء مـا يفشـيه الحلـم، في الكتابات السوريالية، يشير إلى فرويد بوصفه العامل المؤثر المبكر.

في البيـان السـوريالي الأول، نسـب بروتـون إلى فرويـد الفضـل الكبير بسـبب اكتشـافاته في تأويـل الحلـم، ولمنهجـه في الاستقصـاء، والحقـوق الجديـدة الـتي منحها لملَكة الخيال البشري. في البيان الثاني ذكّر بأن: "فكرة السـوريالية ترمـي إلى اسـترداد كامـل قوتنـا النفسـية بهـذه الوسـيلة الـتي لا تعـدو أن تكـون الانحـدار المدوّخ داخل ذواتنا، والإنارة للأماكن المنسقة الخفية والتعتيم التدريجي للأماكن الأخرى، والنزهة في قلب المنطقة الحرام.. وأنه لا سـبيل لتوقف نشـاط الإنسـان طالما أوتي أن يميّز بين حيوان ولهب أو حجر".

طـوال سـنوات الثلاثينيـات، كـان علـى السـوريالين، تحديـداً في فرنسـا، أن يثبتـوا جديّـة اهتمـامهم بالطـب النفسـي وذلـك بفـتح صـفحات مجلاتهـم أمـام المحللين النفسيين، ومن أشهرهم جاك لاكان.

بحـوث فرويـد أعطـت الأحـلام وتـداعي الأفكـار اهتمامـاً رئيسـياً، ووضـعت في المتنـاول طرقـاً في التحليـل جديـدة تمامـاً ودقيقـة للغايـة.

لتساهم في كشف المضمون الإنساني والجنسي في الأحلام المستعصية ظاهرياً على الإدراك. وساعدت بحوثه في تحطيم التخم الفاصل بين الحياة الخفية والحياة الظاهرة، بين الوعي واللاوعي، بين الحلم والفكر المنطقي.

لقد اتضح للسورياليين أن الوعي ليس سوى المظهر السطحي لحياة تحتدم في الأعماق، وأن حقيقة الكائن ورغباته الأعمق تتكشف في أحلامه ولا شعوره، وفي أفعاله الغريزية الصرفة، على نحو أصدق وأدق مما يبدو في السلوك اليومي الظاهري. من هنا وجد السورياليون في اللاوعي المادة الأولية والأساسية في الإنتاج الشعري والفني.

نظريات فرويد كشفت للسورياليين الحياة الداخلية وعالم الغرائز المكبوتة، ووضحت أن للأنا (ego) جذوراً عميقة، ووراءها توجد الذات (self) التي هي جوهر النفس وميدان اللاوعي. لقد ميّز فرويد بين الأنا والذات، فإذا كانت "الأنا" تمثل الوجود الإنساني الواعي، فإن "الذات" تتألف من مختلف القوى البعيدة عن رقابة الضمير والوعي. هذه الذات، وفق التصور الفرويدي، ساحة أو حلبة تدور فيها الصراعات الأساسية، ومن أهمها ذلك الصراع بين غريزة الحب (Eros) وغريزة الموت أو التدمير الذاتي. هذه المنطقة من الذات، المنفصلة عن منطقة الأنا، هي التي يرتادها السورياليون ـ في لحظة تغيب فيها رقابة العقل والأعراف الأخلاقية والجمالية ـ لتسجيل ما تمليه عليه من أفكار. الصور هنا تنبعث تلقائياً ولا إرادياً. من جهة أخرى، انفتح السورياليون على توضيح فرويد للاختلاف بين الأنا (ego) والـ"هذا" (id) ـ الجانب اللاشعوري من النفس والذي يعتبر مصدر الطاقة الغريزية أو البهيمية ـ أي بين غرائز الإنسان ورغباته الأوليّة، الأساسية، وأنماط السلوك الأكثر عقلانية وتحضراً. وبما أن الرغبات الأوليّة كثيراً ما تسير على نحو غير مخالف للتوقعات الاجتماعية. فقد استنتج فرويد بأن الفرد يكبح رغباته الحقيقية ويحيلها إلى الجزء اللاشعوري من العقل. ولقد شعر فرويد بأن الفرد، لكي يتمتع بصحة وسلامة نفسية،

يتوجب عليه أن يجلب تلك الرغبات ويكشفها أمام إدراك العقل الواعي.

على الرغم من الحافز الساحق لدى الفرد. الذي يدفعه إلى كبح وإخضاع الرغبات. إلا أن فرويد يعتقد بأن اللاوعي. او اللاشعور. يكشف نفسه ويفشي عن تلك الرغبات ـ خصوصاً عندما يرخي العقل الواعي قبضته ويخفف من سطوته ـ من خلال الأحلام، الأساطير، الأنماط الشاذة من السلوك، زلات اللسان، الحوادث المفاجئة، والفن.

لقد ساعد التحليل الفرويدي في تعزيز سعي السورياليين إلى تحقيق الوحدة بين المتناقضات، وتحقيق التكامل بين الوعي واللاوعي، بين المعقول واللامعقول. بهذه الواسطة يأتلف الواقع وما فوق الواقع ويتداخلان. وتزداد معرفة الكائن البشري لنفسه ولمصيره ووضعه في الكون.

لكن غاية السوريالية ـ كما يشير ميشيل كاروج في كتابه عن "أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السوريالية" ـ لا تتماثل مع غاية التحليل النفسي، إذ لا تنحصر مهمتها في العثور على مصدر عقدة ما بغية حلّها. ولا تضع حدا لتحرياتها. بل تبغي الذهاب بعمق متزايد عبر التوامات ما تحت العتبة الواعية إلى ما وراء المناطق التي تصل إليها آلات السبر الفرويدية.

على الرغم من تأثر السورياليين بفرويد ونظرياته بشأن واقع اللاوعي. إلا انهم لم يهتموا كثيراً بتحليل ذلك الواقع الآخر قدر اهتمامهم بالوصول إليه وتصويره. لقد كان استقصاؤهم لعالم ما دون الوعي في غاية الجسارة. ولم يكن هذا الاستقصاء رصداً أو تأويلاً لذلك العالم. بل محاولة لاستعماره.

وقد رفض السورياليون، بصلابة وعناد، الاعتراف بالطبيعة العلاجية لمنهج فرويد، وتجاهلوا الغاية المحرضة لتطبيق هذا المنهج في علاج المرضى عقلياً. وأخذوا على فرويد اهتمامه في أبحاثه بالأحلام المتصلة بالحالات المرضية فقط. وليس الحلم وفق مفهومهم من حيث هو تعبير عن جانب أساسي مهم في حياة الإنسان، وكاستمرار للواقع الإنساني. لقد لاحظوا بأن النواقص

أو مـواطن الضـعف لـيس في "منـهج" العـالم النفسـاني بـل في التطبيـق والنتائج.

في المقابـل، عنـدما تلقـى فرويـد مـن بروتـون نسـخة مـن كتابـه "الأوانـي المسـتطرقة"، اضـطر فرويـد، في رسـالة إلى بروتـون مؤرخـة في 26 ديسـمبر 1932، إلى الاعـتراف بـأن ماهيـة وأهـداف السـوريالية غـير واضـحة بالنسـبة إليـه.. مـبرراً ذلـك بقولـه: "ربمـا لأنـني لسـت مهيئـاً لفهمهـا بسـبب نأيي عن الفن" ولأن الشعراء "ينهلون من ينابيع لم يكتشفها العلم بعد".

في نقـد مباشـر للكتابـة الآليـة، أشـار فرويـد إلى أن مـا يـثير اهتمامـه في السـورياليين لـيس لاوعـيهم بـل وعـيهم، وكـان يعـني بـأن التجليـات والتجـارب مـع الآليـة النفسـية، الـتي يؤكـد عليهـا السـورياليون بوصـفها تحريـراً للاوعـي، هـي مبنيّـة أو مركّبـة بفعـل نشـاط الأنـا (ego)، المماثـل لأنشـطة رقابـة الحلـم في الأحـلام، بالتـالي فـإن مـن الخطـأ، مـن حيـث المبـدأ، النظـر إلى القصـائد السـوريالية والأعمـال الفنيـة الأخـرى بوصـفها تجليـات مباشـرة للاوعـي، بينمـا هـي في الواقـع مشـكّلة ومعالجـة مـن قبـل الأنـا (ego). مـن هـذه الزاويـة، قـد ينـتج السـورياليون أعمـالاً عظيمـة، لكنـها نتـاج العقـل الـواعي لا العقـل اللاواعي.

قـد يبـدو هـذان المـؤثران ـ فرويـد و هيجـل ـ يتحركـان في اتجـاهين متعارضـين: أحـدهما يتجـه نحـو ذاتيـة أعمـق، والآخـر نحـو إدراك أكثـر حـدّة لمـادة وعـي الإنسـان. مـع ذلـك، هنـاك صـلة أساسـية في نـوع التـأثير الذي مارساه.

في مواجهـة عـالم مـن التناقضـات الظاهريـة، كـان السـورياليون يبحثـون، في المقـام الأول، عـن إجابـة علـى تـوقهم إلى وحـدة متاصـلة بـين التناقضـات. لقـد حـاولوا أن يشـبعوا شـغفهم بالاتصـال الكامـل بالعـالم، ورغبتهم في الاقتراب من الموارد الداخلية للإدراك الحدسي.

مـع ذلـك لم يكـن بإمكـان السـورياليين إبـداء التأييـد الكلـي لطريقـة هيجـل، ولا مشـايعة فرويـد علـى نحـو كلـي.. لكـن عـبر هـذين المـؤثرين الهـامين كـان بوسـع السـورياليين الـتخلص مـن عدميتـهم الأوّليـة، وتبنّـي

عقيدة أمل مبنية على الإيمان بالقدرة الكامنة للعقل البشري على الجمع بين الحلم الإنساني والواقع المادي.

فيما كان العلم يفتح البوابات المطلة على الفضاء الخارجي، كان مسعى السورياليين لتوسيع تخوم التفكير الإبداعي يصبح ذا معنى أكبر بالنسبة للعقل الحديث. إن حركة العلماء في اتجاه تركيبات فيزيائية جديدة تسير في الاتجاه ذاته، أو الروح ذاتها، التي تسلكها محاولات مجموعة من كتّاب وفناني السوريالية وأسلافهم، الذين سبروا أعماق الروح الإنسانية بحثاً عن خلق حالة من الملموسية والتماسك أكثر فعالية وتالقاً.

السوريالية لم تكن بحاجة لأن تثبت، او تبرهن على، صحة وموثوقية وضعها وموقفها، ذلك لأن العلم، متحدياً موارد الإنسان التخيلية، قد سلك طريقاً موازياً في البحث والتحقيق، وبرهان مادي ملموس اثبت فرضية الشاعر.

في بداية القرن العشرين حلّ اينشتاين لغز غموض والتباسات الزمن والمكان. كما أن تقدّم الفيزياء النووية، في السنوات التالية، ادى إلى رجّ وزعزعة مفهوم الكرونولوجيا (التسلسل الزمني). وبرهن العلم أيضاً على أن مبادئ السببية (المبدأ القائل بأن لكل مسبّب سبباً)، والتي لقرونٍ جعلت من الحتمية حقيقةً مقرّرة وبديهةً أساسية للمادية، لا يمكن التعويل عليها ـ أي هذه المبادئ ـ وليس بالإمكان الدفاع عنها، ذلك لأن تقلبات العالم الفيزيائي المفاجئة تبدو محكومة بالقيمة أو النسبة، التي لا يمكن التنبؤ بها، وبتوقيت الحركات الذريّة. بالأحرى، إنها الصدفة ـ "المصادفة السماوية" عند السورياليين ـ ونظريات الاحتمال هي المطلوبة لقياس ديناميكية المادة. الحساب الإحصائي، أكثر من النظريات المنطقية، هو الذي ينفع في تقريب الزمن، المكان، الكرونولوجيا، والتنويعات اللانهائية لكونٍ ناقص دوماً وبالتالي لا حد له.

برفض مبدأ السببية، أكّد رجل العِلم، بكل أدواته ووسائله في الاستنتاج، حدس السورياليين بوجود فهمٍ غير حتمي للواقع. الفنانون دوماً هم أول من يعرض رؤاهم، ليأتي العلماء بعد ذلك ويوفرون المادة لحدس المخيلة.

عندما وجد المفكر غاستون باشلار هدفاً مشتركاً لدى الفنان ورجل العلم، قام بحضهما معاً على اكتشاف الحس الميتافيزيقي (الغيبي) لحجر الفلاسفة: تحويل طين الواقع إلى ذهب تحقّق الإنسان هنا على الأرض.

في التوفيق المحتوم بين طموحات الفنانين والعلماء، كانت السوريالية أول حركة نجحت في تحطيم حالة الانقسام، وإفشاء الرغبة في انتحال معلومات ومعطيات رجل العلم الحديث من أجل إحداث التعديلات الضرورية لأفكارنا ومفاهيمنا بشأن الواقع، ولإحداث تحوّل عنيف لوظيفة الفنان في مجتمع متقدّم علمياً.

إنه أبولينير الذي حث الفنان بأن يواكب رجل العلم، ويكون في مستواه، إذا لم يستطع أن يتقدمه في مسألة تحويل الواقع، وفي توسيع مجاله.

السورياليون تبنّوا تحدي أبولينير فيما هم يتماهون مع طموحات رامبو المبكرة: تغيير الحياة، ووضع التوكيد في الفن ليس على التعبير عن، أو تمثيل، المعايير الجامدة للواقع، بل على الاكتشاف والابتكار والخلق. معتبرين الفن ليس غاية ينبغي بلوغها، حيث تلعب حياة الفنان دوراً وظيفياً. إنما وسيلة لانجاز تلك الحياة نفسها على نحو أكمل.

السورياليون، بخلاف المستقبليين، وبخلاف أبولينير نفسه، لم يكونوا مأخوذين أو شاعرين بالانتشاء إزاء نتاجات التكنولوجيا الحديثة ــ تلك التي يعتبرها بروتون مفهوما فارغا للتقدم ــ بل كانوا مأخوذين بعملية التفكير الخلاقة التي أنتجت تلك الأشياء وحرّرت الإنسان من محيطه المحدود حيث يحتجزه منطق محدود.

العلم، بما حققه من تطور وتقدم، كان مورداً غنياً للفنون.

افتتن العديد من السورياليين بالميثولوجيا، ووظفوا عناصرها ومعطياتها في إضاءة رؤاهم وإثراء أعمالهم الأدبية والفنية.

بحسب فرويد، الأساطير تكشف حالات من الولع، ورغبات نفسية، كامنة داخل كل كائن بشري. أما كارل يونج، عالم النفس السويسري، فقد ثابر على محاولة البرهنة على أن الأساطير، بصرف النظر عن مرحلتها الزمنية أو منشأها الجغرافي، تتكشف عن تماثلات ملفتة للنظر. ويونج يفسر هذه التماثلات من خلال كينونة يسميها "اللاوعي الجمعي".. طبقة من النفس تتقاسمها، بطريقة أو بأخرى، كل البشرية. ومثلما الأحلام

تعرض صوراً لا عقلانية وغير منطقية، والتي تكشف نفسية الحالم. كذلك الأساطير تكشف نفسية كل البشرية.

الأساطير الإغريقية، بشكل خاص، أثارت اهتمام السورياليين. والتحوّل (تغيّر الكائن من شكل أو هيئة إلى شكل آخر) كان من أكثر ثيماتهم تكرراً.. كمثال ساطع، ما نجده في لوحات سلفادور دالي: ما يبدو لنا لوهلة أنه جسد رجل، يتبيّن لنا، عند رؤيته بطريقة أو بنظرة أخرى، أنها يد بشرية تمسك بيضة.

كان الشعراء السورياليون يرون، من أجل أن يستعيد الشعر وظيفته الكبرى كخالق للأساطير، فإنهم يحتاجون إلى اساطير جديدة. هكذا يكتب اراغون، في العام 1926، كمدخل لروايته "فلاح من باريس"، مقدمة إلى أسطورة حديثة، معلناً أن "أساطير جديدة تولد تحت كل خطوة من خطواتنا".. إنه يكتشف في بعض أحياء باريس عالماً من الخوارق، إذ تحت المظاهر اليومية يشعر بشيء ما خفي وغامض هو "الوجه الآخر للواقع".

في طريقهم إلى المطلق، كان السورياليون يبحثون عن اساطير جديدة تعبّر رمزياً عن الرؤى الجديدة.

لقد نبذوا أسطورة سيزيف، على سبيل المثال، لكونها عتيقة الطراز ولا تتلاءم مع العصر حتى بتنويعاتها الحديثة، فالرمز الفني للواقع الاجتماعي هنا يبدو هامداً منذ فترة طويلة حتى كاد ينقرض.. إذ لم يعد الإنسان يدحرج الأحجار بل يقطعها ، لا يشق طريقه بجهد صاعداً الجبال بل ينسف الصخور ليصنع ممرات عبر الجبال.. هكذا تشهد قرون من تاريخ البشر.

أن نقدّر وتعجب بالرموز الإغريقية، بسبب جمالها وصحة واصالة معناها في زمنها، لا يعني تبنّيها ومحاولة تكييفها مع حاجات عصر مختلف تماماً، فمثل هذه المحاولة تكشف عن فقر فاضح في الخيال، وافتقار إلى الوعي بالحقيقة التاريخية. إن أسطورة سيزيف (وكذلك أسطورة إيكاروس) تتعارض تماماً مع مهمة رواد الفضاء في فتح آفاق جديدة ومجهولة.

إذن على الفنان أن يبدع أساطير جديدة، من خلالها يعبّر درامياً عن قدرة الإنسان الصاعدة على التحكم في عالمه.

يشـــير والاس فـــاولي في كتابـــه "عصـــر الســـوريالية" إلى اعتقـــاد السـوريـاليين بـأن ثمـة شـيئاً مشـتركاً بـين البـدائي والصـوفي والشـاعر. فهـؤلاء الثلاثـة هـم الـذين يُظهـرون الوحـدة بـين عـالمي الواقـع ومـا فـوق الواقـع، وذلـك بتحويل الأفكار إلى اشياء مادية، والأشياء المادية إلى افكار.

التوكيـد علـى وحـدة المتناقضـات، التواصـل مـع الكـون، الانفتـاح علـى المجهـول وعلـى المـا وراء، الإحسـاس بوجـود اللامتنـاهي والتـوق إلى المطلـق، ممارسـة الآليـة والاستسـلام للعفويـة وصـولاً إلى فقـدان الأنـا .. كلـها عناصـر تقـرّب السـورياليين مـن الصـوفية، ومـن الفكـر الشـرقي، الـذي بـدوره يحـرر الأنـا مـن كـل عاطفـة أنانيـة ليغمسـها في الواقـع الأسمـى، والـذي يبحـث عـن الحقيقة في الغامض والخفي واللامتناهي وليس في ما هو ظاهر.

السـوريالي الـذي يـدرك بـأن هنـاك جانبـاً باطنـاً أو خفيـاً، لا مرئيـاً ومجهـولاً، يـدرك أيضـا بـأن معرفـة ذلـك لا تـتم بوسـائل منطقيـة وعقلانيـة. لـذلك هـو ـــ في عمليـة البحـث أو الوصـول إلى تلـك الحقيقـة، أو إلى ذلـك العـالم البـاطني ـــ يسـتخدم وسـائل أخـرى غـير العقـل.. مثـل الحـدس والإشراق والرؤيا .

يقـول أدونـيس في كتابـه "الصـوفية والسـوريالية" : "يكمـن خطـأ العقـل والمنطـق، بالنسـبة إلى الصـوفية والسـوريالية، في كونهمـا يقفـان عنـد جزئيـة الأشـياء، ويزعمـان أن لـديهما جوابـا عـن كليّـة الأشـياء. ثـم أن الجـواب قـوام العقـل والمنطـق لأنهمـا يتنـاولان الوجـود بوصـفه مشـكلة لابـد مـن حلـها، بينمـا الصـوفية والسـوريالية تنظـران إلى الوجـود بوصـفه سـراً. والمسـألة بالنسـبة إليهمـا هـي الاتحـاد بهـذا السـر. غيـاب الجـواب هنـا دليـل علـى هـاجس التمـاهي مـع الوجـود، وحضـور الجـواب هنـاك دليـل علـى هـاجس السـيطرة على الوجود، اي الانفصال عنه".

يـرى السـورياليون أن الإنسـان يقـدر، وفـق الطريقـة الصـوفية، أن يبلـغ الرؤيـة المباشـرة لعـالم آخـر لا تحيطـه الحـواس. ومـن بـين جميـع الفلسـفات، كمـا يقـول مارسـيل ريمـون، "يبـدو الفكـر البـاطني هـو الأقـرب للسـوريالية. والحـدس بعـالم آخـر فـوق واقعـي، يتوحـد فيـه الخـارجي والـداخلي، الشخصـي والموضـوعي، قـد يكـون النتيجـة الطبيعية لصوفية السورياليين".

السوريالي لا يجد توازنه الداخلي إلا إذا غاص أكثر في نفسه، وصار غنيا بذاته، وتوصّل إلى التعبير عن رؤاه.

يقول بروتون: "السوريالية لا تتكلم إلا عن الكائن الواحد حيث يتحد الله والعالم والروح بالواحد الذي هو الجوهر الأعمق لكل تعددية".

مثلما يتماهى الصوفي مع الخفي والغيبي، أي مع المطلق، كذلك يسعى السوريالي إلى تحقيق هذا التماهي متمثلاً رغبة بودلير في "تذوّق المطلق، اللامتناهي". والمطابقة بين المرئي واللامرئي، أو طموح رامبو في جعل الشاعر رائياً. وبدون محاولة تحقيق ذلك يبقى الإنسان كائنا ناقص الوجود والمعرفة.

السورياليون، الذين اعترفوا بالحاجة الإنسانية للانعتاق الميتافيزيقي، آمنوا بأن عبر ارتياد وسبر النفس، وعبر رعاية معجزات الصدفة الموضوعية، وعبر لغز الإيروسية، وعبر عزل الأشياء عن وظائفها أو محيطها المألوف، وعبر النظرة الأكثر كونية للحياة على هذه الأرض، وأخيراً عبر خيمياء اللغة التي سوف تتعلّم كيف تعبّر عن هذا الواقع الأكثر ديناميكية، ربما يصبح الانسان قادراً على إشباع توقه الشديد للمطلق ضمن تخوم العدد المقدّر لنبضات القلب.

مصادر السوريالية

الواقع:

إن رؤيتنا الفطرية للعالم ليست نهائية بل تعتمد على تأويل واحد فقط، هو التأويل العقلي، المنطقي. نحن عادة ننظر إلى سطح الأشياء، وندرك المحسوس وحده. الأشياء المادية، التي تتعرف إليها الحواس، تشكل العالم الخارجي. أما الوقائع النفسية التي تنقلها المخيلة، مثلاً، فتظل عناصر واقعية من الحياة الشخصية. هناك حياة روحية لا تدركها الحواس، والفنان الذي لا يؤمن بثنائية العالم هو الذي يكشف عن وجودها.

لقد رفض السورياليون الواقعية التي تنظر إلى الواقع من زاوية عابرة، ناقصة، وغير صافية. كما ناهضوا الواقعية الاشتراكية التي اعتبرها بروتون "وسيلة استئصال أخلاقي".

هناك تأويلات عديدة، متنوعة، مختلفة، للواقع.. وكل منها تجيز لمفسريها أن يعتبر نفسه واقعياً.. في حين أن الواقعية ـ كما يقول هربرت ريد ـ من أكثر المفردات (أو المفاهيم) غموضاً.

الواقع، في نظر السورياليين، ليس ثابتاً، ساكناً، وممتثلاً لقوانين لا تتغيّر. بل هو في حالة حركة، حيث يعاد وضع جميع المفاهيم موضع التساؤل باستمرار، وحيث يصبح الفنتازي يومياً.

أرادوا تقديم رؤية للواقع بأعين جديدة ومندهشة، ساعين إلى تجاوز التناقضات واكتشاف وحدة عاطفية بين عالمي الواقع وما فوق الواقع، ولا يتأتى ذلك إلا باختراق قشور الواقع وبلوغ ما يعتبره لوي أراغون "علائق أخرى غير الواقع يلتقطها الفكر وهي مهمة، كالصدفة والوهم والغرابة والحلم، وهذه الأنواع المتعددة مجتمعة في نوع جذري واحد هو الفوق واقعية".

في هذه النقطة أو الموضع ـ ما فوق الواقع ـ تتدمج كل المفاهيم معاً. ويتشكل الأفق المشترك للأديان والسحر والشعر.

السوريالية ليست أسمى من الواقع. ولا هي توجد خارجه. والنفاذ إلى وراء الواقع ليس هروباً من الواقع بل هو اندماج مع واقع الإنسان الآخر عبر الخيال والحلم والرؤيا.

في كتابه عن التشكيلي السوريالي خوان ميرو، يقول رولاند بنروز: "إن سحر أعمال ميرو يكمن، قبل كل شيء، في قدرته على توسيع وتمديد إحساسنا بالواقع. غايته أن يرشدنا إلى عوالم المجهول التي تتخطى اللوحة. هذه الغاية التي تزداد وضوحا مع تفجّر إبداعاته. إن محاولاته التي تتسم بالأمانة والمثابرة، واستعداده للتخلي عن الفتنة الوافرة التي تتحلى بها أعماله الأولى، تمنحه الآن الطاقة التي يحتاجها في دوره التجاوزي كرائي قادر أن يأخذنا معه نحو أقاليم الرؤيا الأكثر علواً".

الوعي و اللاوعي:

ما هو الوعي؟ في أحد مستوياته، هو حالة الذهن اليقظة، العقلانية، المنطقية، والتي تساعدنا على الفهم وتأدية وظائفنا في حياتنا اليومية.

السوريالية، من ضمن تعريفاتها العديدة، هي طريقة إدراك لحقائق لا يمكن إدراكها بالمنطق أو العقل. إنها تنظر إلى الإنسان في وحدة كاملة بين الوعي واللاوعي، بين المرئي واللامرئي، وذلك عبر استكشاف اللاوعي عن طريق الحلم والخيال والهذيان والتنويم، مستفيدة من اكتشافات فرويد التي ترى أن اللاشعور هو جزء أساسي من الحياة النفسية.

من خلال سبر اللاوعي، واللامرئي، تسعى السوريالية إلى تحرير القوى اللاشعورية المكبوتة أو المجهولة في الإنسان، وتعمل على توسيع حدود الوعي والمعرفة.

إن مفهوم الفن، عند السورياليين، مرتبط بظاهرة اللاوعي في تفاعله الخلاق مع الوعي. لذلك لديهم اعتقاد راسخ بأن، في موازاة الطريق نحو الكشف الشعري، العقلانية ليست سوى عائق يعمل على إبطاء التقدم. وفي التجربة الشعرية السوريالية، لا يلعب العقل إلا دوراً صغيراً لكن ليس تافهاً أو جديراً بالإهمال. فالعقل يؤدي دوراً منظماً في جلب المدهش إلى سطح

الـوعي.. بالتـالي، السـوريالية ليسـت ـ كمـا يعتقـد الـبعض ـ حركـة لا عقلانيـة، متحـررة مـن كـل رابـط، ولا هـي حركـة عقلانيـة محضـة، بـل هـي تقـع في الوسط بين العقل والغريزة أو الحدس.

عنـدما يقـرأ المـرء، أو يـرى، صـورة فإنـه يقـوم بعقـد صـلات عاطفيـة معينـة في ذهنـه. إذا كانـت الرؤيـة المتكشـفة غامضـة (أو مكثفـة أكثـر ممـا ينبغـي، أو مهـدّدة أكثـر ممـا ينبغـي) بحيـث لا يسـتطيع العقـل المنطقـي أن يمتصـها، فإنـه لا يقـدر ان يرفضـها ويطرحهـا جانبـاً، إنمـا يـدعها تغـادر الـوعي لتوجـد علـى مستوى رفيع بوصفها سوريالية خالصة.

يقـول مـاكس إرنسـت: "الهـدف لـيس الحصـول علـى منفـذ لمـا تحـت الـوعي وتلـوين مضـمونه بطريقـة وصـفية أو واقعيـة. بـل لـيس حتـى الحصـول علـى عناصـر مختلفـة للاوعـي أو بنـاء عـالم خيـالي مـن هـذه العناصـر. إن الهـدف هـو إزالـة الحـواجز الطبيعيـة والنفسـية بـين الـوعي واللاوعـي، بـين العـالمين الـداخلي والخـارجي، وخلـق واقـع أسمـى تكـون فيـه العناصـر الواقعيـة واللاواقعيـة، والتأمـل والعمـل والـوعي واللاوعـي، متجمعـة ومختلطـة لتسـيطر على كل مظاهر الحياة".

المخيلة:

في مقالـة نشـرها شـارل بـودلير في 1869، قـال: "الكـون المرئـي بأكملـه لـيس سـوى مسـتودع صـور وعلامـات سـوف يمنحهـا الخيـال مكانـاً وقيمـة نسـبيتين.. إنـه ضـرب مـن الطعـام الـذي يتوجـب علـى الخيـال أن يهضـمه ويحولـه. كـل قـدرات الـنفس البشـرية يجـب أن تكـون خاضـعة للخيـال الـذي يصادرها كلها في الوقت نفسه".

انطلاقـاً مـن هـذا، كـان بـودلير يـرى أن وظيفـة الشـعر، والفـن عمومـاً، هـي اسـتخدام معطيـات الكـون بحريـة لإقامـة علاقـات جديـدة بينـها. ويـرى أن علـى الفنـان ضـرورة إعـادة خلـق العـالم بصـورة مـا، أو علـى الأقـل، أن يفـرض عليـه نظاماً جديداً قادراً على تحويله.

الخيـال ـ حسـب بـودلير ـ لـيس نـزوة عـابرة بـل "وظيفـة أسمـى بكـثير.. تحـتفظ بعلاقـة بعيـدة مـع هـذه المقـدرة السـامية الـتي يتصـور بواسـطتها المبـدع، ويخلق ويصون الكون".

في موضع آخر. يقول بودلير: "فيما الخيال يبدع العالم، فإنه يحكمه أيضاً" .. الخيالي ليس قوة غامضة، مهما بلغت حريته. بل يتضمن في البداية جذراً واقعياً لأنه يستقي من الأشكال الخارجية هيئة الصور التي تظهره للفكر. الخيال، كما يقول والاس فاولي في كتابه "عصر السوريالية" : "ليس تلك القوة التي تمكّن الشاعر من خلق الصور والتأليف بينها فحسب، لكنه كذلك القوة التي تتغلغل عميقا لاكتشاف الاعتقاد القديم بوحدة الكون. إنه القوة القادرة على استنفار القوى اللاشعورية التي تروي حكاية هذا الاعتقاد".

المخيلة، التي يحملها كل منا في ذاته، وحدها قادرة على اختراق المحظور. وعلى إتاحة الفرصة لنا لدخول أماكن لا يمكن الدخول إليها إلا برفقة المخيلة. ويزعم البعض أن الإفراط في الخيال هو وحده الذي يؤدي إلى إدراك عمق الواقع.

الخيال يحرر الإنسان من الزمن والمكان والقوانين القمعية لعالم يوجّه الإنسان ضده "حرب استقلال" .. على حد تعبير أندريه بروتون. إنه يهدف إلى إغناء الحساسية وتعميق الوعي. واضفاء بعد او خاصية جديدة على الأشياء. وليس لهذا الخيال ـ وفق المفهوم السوريالي ـ اية علاقة بالوهم واحلام اليقظة. إنما هو الذي يتيح بلوغ ما وراء الواقع. فالسوريالي يحاول، بقوة الخيال، أن يصل إلى المجهول لرؤية ما لا يُرى وسماع ما لا يُسمع، ويتمكن ـ عبر المخيلة ـ من إعادة تشكيل الأشياء، وخلق علاقات جديدة من عناصر متباعدة.

في الفعل السوريالي، يتم استبعاد العقل واقصاءه كمرشد غير جدير بالثقة او الاعتماد . ضمن مجال التفكير العلمي. العقل ـ كما يعلن بروتون ـ يتيح لنا ان نرتقي حتى موضع معيّن، لكنه لا يأخذنا إلى مدى ابعد. لا يشبع رغباتنا الأعمق، والتي هي مترسبة في المخيلة.

إن السورياليين، في محاولتهم لإخضاع العقل والمنطق للخيال، يفتحون أفقاً غنياً بالصور والفنتازيا، داعين إلى تخطي العالم الذي تحركه المصلحة المادية للوصول إلى عالم السحر والغرابة.

المخيلة تلعب دوراً كبيراً واساسياً في تأويل الفن. الفنان يحتاج إلى المخيلة لتصور شيء من اللاشيء، والقارئ ـ المتفرج يحتاجها من اجل تأويل الفن وجعله تجربة ملموسة.

أن تكون خلاقاً يعني أن تكون حاد الملاحظة ومتسما بالتبصر. هذا بدوره نشاط خلاق وابداعي. السوريالي يبني واقعه على صحة وشرعية ملاحظات وتركيبات مخيلته الخاصة.

السوريالية، وقبلها الرومانسية، أشادت بسلطة الخيال، واعطت اهمية كبيرة إلى حرية التخيل، وإلى التحقق الفردي إزاء القوى المستبدة المنبثقة مباشرة من المجتمع الذي وضع قيمه في شكل مخيّب من أشكال المادية. إن جوهر الشعر السوريالي، في صلته الحميمية بالمشهد، يستقر في موضع ما من التحرر التخيلي. ويتخذ الشعر شكلاً معيناً أمامنا عندما تكون مخيلتنا محفّزة.

لقد دعا بروتون، في بيانه السوريالي الأول، إلى "العودة إلى منابع المخيلة الشعرية، وما هو أكثر من ذلك.. أن نبقى هناك". وكتب أيضاً، انه إلى المخيلة وحدها يسلّم نفسه دون خشية من أن يكون مخطئاً.

أما إيلوار فيؤكد بأن المخيلة ليس لديها "غريزة المحاكاة". ويصفها بـ "الكون الذي بلا رابط ولا خالق، بما انه لا يكذب أبداً، بما انه لا يخلط أبداً بين ما سوف يكون مع ما كان".

بينما يرى أراغون أن "المخيلة، دوماً، هي وحدها التي تكون منهمكة في العمل". عين المخيلة صارت تقود الشعراء والفنانين السورياليين، وهي التي تزودهم بفيض من الصور التي لا تنفد ولا تتضب. كانوا يدعون إلى اعتبار الخيال جزماً من الواقع، مستندين إلى ما قاله وليام بليك: "كل ما هو مبرهن الآن، كان في ما مضى متخيلاً".

فتنة الخيال تكمن في انطلاقه، العنيف أحياناً، من المعايير والقواعد التي بواسطتها نحن ـ على نحو معتاد ومألوف ـ نقبل بأمور معينة بوصفها حقيقية، ونرفض أخرى لكونها توجد خارج عالم الواقع. الخيال لا يأتي لتكذيب الواقع أو إثبات تفاهته، بل للنفاذ إليه وإخصابه. المتخيل، كما يقول بروتون، هو ما ينزع إلى أن يكون حقيقياً. إن غرض السوريالية كان التمديد اللامتناهي للواقع كبديل للانقسام ـ الذي كان مسلّماً به في السابق ـ بين الحقيقي والمتخيّل.

السوريالية تعمل على تسهيل التداخل بين الواقع والخيال، وعلى توظيف الخيال لصالح تخطي الواقع القائم انطلاقاً من هذا الواقع، ومن أجل تحقيق غاية صريحة هي "اكتشاف أبعاد جديدة لعقل الإنسان وحساسيته وانفعالاته".. كما يقول والاس فاولي.

عندما يكون الإمساك بالواقع المادي، عبر الجهود المتحدة للعقل والمخيلة، ممكناً. عندئذ يستطيع الشاعر ان يكون رائياً للمعجزات في حقل الواقع. والتي تتخطى او تتفوّق كثيراً على معجزات الأسطورة ومعجزات الخيال الصرف.

الحلم:

الحلم، حسب إريك فروم، هو المجهر الذي من خلاله ننظر إلى المصادفات أو الأحداث غير الواقعية، المتوارية في نفوسنا .

إذا كان الحلم حدثاً نفسياً. فما هي النفس؟

النفس مفردة استخدمها الإغريق لتسمية المستويات الثلاثة من الوعي الشخصي. هي المرادف لكلمة anima في اللغة اللاتينية. وsoul (النفس) في اللغة الإنجليزية.. وهي كلمة تشير إلى شيء ما ورائي (ميتافيزيقي)، يكمن وراء نطاق الفيزيائي.. الخفي عن أعيننا .

من أجل إدراك الأنماط التي تحثنا، من الضروري فهم كل المستويات في النفس، ولبلوغ ذلك علينا الإصغاء إلى الرسائل التي تبعثها النفس إلينا عبر أحلامنا .

أثناء النهار، يكون انتباه الوعي أو الشعور مركزاً على الجانب الموضوعي من الحياة، العالم المادي، ومن ضمنه الجسد المادي ونشاط حياتنا الخارجية. في الليل، عندما يهجع الجسد ويرتاح، تنتقل بؤرة الوعي إلى المستوى الذاتي.

هذا العالم الذاتي، الباطني، كان حقلاً حكراً على الصوفيين والفلاسفة لأن ليس من السهل ملاحظته ورصده كما العالم الخارجي الذي نستطيع دراسته عبر حواسنا . إن حاسة البصر أو السمع او الشم أو التذوق أو اللمس لا تستطيع أن ترافقنا أو تتبعنا حتى عالمنا الداخلي. بالتالي، نحن لا نستطيع رسمه بالتفصيل مثلما نفعل مع العالم الخارجي. ليس لدينا أسماء، أو نعوت لكل ما يتموّج أو يترقرق في المنظر الطبيعي الخاص به. إنه يكشف عن تضاريسه، عن محتوياته وموجوداته، من خلال المجازات والاستعارات فحسب. بهذه الطريقة، كل ما هو موجود في العالم الخارجي يصبح تمثيلاً لواقع باطني في النفس.

الحلم غوص في الطبقات العميقة من اللاوعي، وإطلاق للطاقات اللاواعية التي يعبّر عنها . الحلم هو المكان المثالي للبحث عن الروابط الخفية بين الذات وما تراه وما لا تراه، وحيث يتصل الإنسان بعوالم خفية.

الحلم هو أوسع الحقول حيث لا حدود لانفلات الفرد، حيث الصور رموز للحياة الغريزية الدنيا . وفي الحلم يجري كل حدث حسب رغبات الفرد الحميمة، إنما على معطيات وهمية. عقل الحالم يكون قانعاً تماماً بكل ما يحدث، وكل شيء يبدو سهلاً وطبيعياً . ها هنا تنعدم الإرادة، تزول القوانين والمقاييس المنطقية والعقلانية، ويجد الإنسان نفسه في عالم خاص، عالم من الصور الداخلية والمغامرات الخارقة التي لا يحكم على تناقضها إلا في حالة اليقظة، وفق منطق ضيق ومحدود . عند اليقظة، حين يتم التغلب على حالة النوم، تستعيد رقابة الوعي هيمنتها وحقوقها، تصفع عن كل ما فرض عليها أثناء فترة عجزها، وتقوم بتنحيته.. وما يؤكد هذه الفرضية، السرعة التي يتم بها محو الحلم من الذاكرة.

إذا انفصلنا عن الواقع (الذي نتحرك فيه مدفوعين بمصلحتنا المباشرة فلا نجتزئ سوى الوقائع التي تقيدنا .. كما يرى برجسون) وأغمضنا عيوننا، فإننا ننتقل إلى كون من الصور والذكريات يحملنا خارج كل منطق. هذا الكون ــ حسب فرويد ــ مقر الرغبات اللاواعية والسرية، وفي بلوغ الفرد هذا الكون يتوصل إلى وعي قوي لذاته الداخلية.

الحلم يقدم للإنسان واقعاً جديداً، أكثر إثارة، يتيح له القيام بمطابقات جديدة بينه وبين الوجود، ويفتح أمامه أبعاداً جديدة.

يقول ميشيل كاروج: "الحلم هو النقطة الهندسية التي تتلاقى فيها أصعدة الواقع السايكوفيزيائية والواقع الخارجي والواقع فوق المادي. وغرابته لا تنجم إلا عن كونه يقوم بعمليات لصق حقيقية بين هذه الصور المتباينة.. فهو يزودنا بفيلم عن منطقة متعددة الجوانب ومترامية الأطراف، في ضرب من الفوضى هي مع ذلك تنظيم إضافي مع زيادة في التعقيد . هذه الفوضى تنجم في الحقيقة عن تقصير في تربية عيننا الداخلية ووعينا. اللذين لا يقويان على تمييز الأصعدة المختلفة والتضاريس والمعاني. ولا يزال الناس حيال عوالم الحلم في موقع الأطفال نفسه إزاء صور العالم الخارجي التي لا يحسنون تصنيفها وتبيين موقعها وتفسيرها".

لقد اكتشف فرويد، عبر الاستقصاء السيكولوجي، أن جذور الحلم تكمن في اللاوعي، وأدرك أن الأحلام هي الطريق الملكية لدراسة اللاوعي، ذلك لأن رغباتنا الأولية، اللاواعية، لا تُظهر نفسها إلا في الأحلام. التعارضات والتنافرات هي، كما يعتقد فرويد، نتيجة للصراع من أجل الهيمنة بين الأنا ego والهذا id. وحسب تقسيم فرويد، هناك أحلام واضحة معقولة، تبدو مستعارة بصورة مباشرة من حياتنا النفسية الواعية. وهناك الأحلام المعقولة التي لا يكف معناها ـ رغم وضوحه التام ـ عن إدهاشنا. وهناك الأحلام التي تفتقر إلى المعنى والوضوح معاً. الأحلام المتفككة، الغامضة، العبثية. هنا نصادف الألغاز التي لا سبيل إلى حلها إلا إذا جرى استبدال المضمون الظاهر بالمضمون الكامن.

التفسير الطبي، المعاكس جذرياً لرأي الفلاسفة أو الفنانين، لم يقر بأي قيمة للحلم بوصفه ظاهرة نفسية. فهو في رأيهم ينجم عن إثارات جسمانية وحسية تأتي إلى النائم من العالم الخارجي ومن أعضائه الداخلية على حد سواء. على هذا الأساس يكون مضمون الحلم عارياً من كل معنى، وعصياً على كل تأويل. أما تفسير الإشارات والرموز التي تميّز الحياة الحلمية فيكمن، حسب هذا الاعتقاد، في النشاط غير المتساوق لمجموعات معينة من الخلايا تظل في حالة يقظة في الدماغ تحت سلطان تلك الإثارات الفيسيولوجية، بينما يلبث باقي الجسم غارقاً في النوم.

فرويد يعارض هذا التفسير ويرى بأن "من الخطأ ألا نرى في الحلم سوى ظاهرة مادية عديمة الأهمية بالنسبة إلى علم النفس، ولا علة لها سوى النشاط الدائب لبعض مجموعات الخلايا أثناء الرقاد". مؤكداً على أن الحلم يعمل ضمن سيرورة نفسية، وأن الأحلام أساسية لتتمية النفسية الفردانية للمرء لأنها رسائل موجهة ومكيّفة وفق حاجة معينة للفرد.

السورياليون لم ينظروا إلى الحلم بوصفه ملجأ يقع وراء حدود عالم عاجز عن إرضاء الفرد، بل نظروا إليه دائماً بوصفه حافزاً للفرد، وبحثوا فيه عن مفتاح إلى عالم لا مرئي ومجهول.

إن الحلم، هذا الجزء العظيم من النشاط السيكولوجي، ظل مهملاً إلا في أحوال قليلة، حتى جاء السورياليون (ومن قبلهم الرومانتيكيون) ليروا في حقل الحلم واقعاً أوسع من حقل اليقظة. فقد اعتبر بروتون الحلم وسيلة

الـدخول إلى الـذات وصـولاً إلى المعرفـة العليـا "لكـن الإنسـان لم يكتشـف نعمـة هذا الوصول بسبب غرقه في متاهات الجحيم".

في البيـان السـوريالي الأول، يشـير بروتـون (الـذي عـرّف الإنسـان بأنـه ذلـك الحـالم المطلـق) إلى أن "مجمـوع فـترات الحلـم لـيس أدنـى مـن مجمـوع فـترات الواقـع، أو لنقـل، فـترات اليقظـة". ويؤكـد أن للحلـم إيحـاءات يحملـها إلينـا لكننـا نشـيع عنـها. ويتسـاءل إن لم تكـن الأحـلام، في كـل ليلـة، مكملـة لبعضـها الـبعض بدقـة، وأن الـذاكرة لا تبقـي لنـا إلا نتـف احـلام لا احلامـاً كاملـة. وهـذا مـا عبّـر عنـه سـلفادور دالي عنـدما قـال في "المـراة المنظـورة": "نهـاراً، نبحـث علـى نحـو لا واع عـن الصـور الضـائعة في احلامنـا. لـذا، حـين نجـد واحـدة منـها، نظـن أننـا عرفناها، ونتوهم أن مجرد إيجادها يعيدنا إلى الحلم من جديد".

لقـد كـان بروتـون يـرى ان اهـم مـا في الحلـم هـو مـا لا تحـتفظ بـه الـذاكرة بعـد الاسـتيقاظ، بالتـالي فـإن المهمـة الأساسـية هـي اسـتعادة ذلـك الجـزء المطمور وإخضاعه لامتحان منهجي.

في كتابـه "الأوانـي المسـتطرقة" (1932)، المهـدى إلى فرويـد، يتصـور بروتـون الوجـود بوصـفه مركّبـاً مـن وعـائين، الحلـم وحالـة اليقظـة، وهمـا علـى الـدوام متصـلان ببعضـهما ويسـاهمان في كثافـة بعضـهما الـبعض. هـو لم يلاحـظ الاتقـاد الإضـافي للـذهن فحسـب، بـل السـرعة الأشـد للفكـر في الحلـم. في رصـد تـأثير الحلـم علـى الصـور المجازيـة، اكتشـف بروتـون النمـوذج نفسـه مـن انزيـاح المـواد والأشـياء، والكثافـة اللفظيـة في حلـم ــ فكـر الشـاعر مثلمـا لاحـظ فرويـد في حالاتـه السـريرية إضـافة إلى أحلامـه الخاصـة. بروتـون، في هـذا الكتـاب، أعطـى فرويـد الفضـل في كونـه أول مـن طـرح هـذا السـؤال: مـا الذي يحدث للزمن والمكان ومبدأ السببية في الأحلام.

لكـن السـورياليين شـعروا بـأن فرويـد كـان متحفظـاً أكثـر ممـا ينبغـي في تأويلـه للأحـلام. واسـتهجنوا حقيقـة أنـه أنكـر وجـود الحلـم النبـوئي أو الرؤيـوي، الحلـم كتأويـل سـريري، تحليلـي، لحـل الشخصـية ــ والـذي كـان فرويـد مهتمـا بـه علـى وجـه الحصـر ــ هـو شـيء يتصـل بعلـم الـنفس، لكـن الحلـم، كشـكل مـن أشـكال الأدب والفـن، لا يمكـن تسـويغه مـا لم يكشـف أيضـاً عـن اتحـاد شخصـية الفنـان: توافقـه مـع مسـتويين مـن الواقـع لا يعـود متسـما بالتناقض حسـب مـا هـو متصـور.. وهـذا مـا أوحـى بـه فرويـد، علـى نحـو غـير

مقصـود، كمـا يشـير بروتـون، إذ أن فرويـد "دون معرفتـه بـذلك، وجـد في الحلـم مبدأ التوفيق بين الأضداد أو النقائض".

إن نقطة الضعف الملحوظة في فرويد كانت، على وجه التحديد، حقيقة انه وضع حاجزاً محدداً بين العالم الخارجي وتجربة الحلم، ولم يكن وافياً في إظهار تـأثير التجربـة الواعيـة علـى الحلـم. السـوريـاليون أرادوا المضـي خطـوة ابعـد ويظهروا تأثير حالة الحلم على الوعي. ويبّرر بروتون تقدم الشاعر على العالم النفسـي مقتبسـاً مـن فرويد نفسـه الـذي قـال: "الشعراء، في معرفة الـروح، هـم معلمونا، ذلك لأنهم ينهلون من ينابيع لم يكتشفها العلم بعد".

إن عالم الحلم وعالم الوعي، من وجهة نظر سوريالية، هما في تداخل ابدي. الوعي حاضر في الحلم، ولهذا السبب يقدر المرء ان يتذكر احلامه. واللاوعـي حاضر بدوره في اليقظة، ويمارس تأثيره حتى في اكثر الأنشطة عقلانية. الحلم واليقظة لا يشكلان عالمين منفصلين جذرياً بل يمثلان القطبين الرئيسيين في مـا يسـمى بحلـم اليقظـة.. وهـي الحالـة الـتي تفـرض نفسـها علينـا في حياتنـا اليومية.

السوريالية لا تسعى إلى التضحية باليقظة لصالح الحلم، بل تريد إذابتهما في تأليف جديد وحسي بين القوى التي تعمل في اليقظة وفي الحلم لخلق حالة اسمـى.. او كما يصـرح أندريه بروتون في البيان السوريالي قائلاً: "إنـي اعتقد بقرب ذوبان هاتين الحالتين المتناقضتين في ظاهرهما، عنيت الحلم والواقـع، في نوع من الواقع المطلق أو فوق الواقع، إن جاز القول".

يـرى السـورياليون أن الواقـع لـيس سـوى جـزء صـغير مـن اللغـز الـذي يغلّـف الحياة البشـرية، ولا ينبغـي رفض احد اكثـر وجوه الواقـع إثارة: الحلـم. فـالحلم ليس نأياً عن الواقع بل هو امتداد له او اقتراب منه، او بالأحرى هو كشف له. الحلـم الـذي يتغـذى بـالواقع، يلقـي بـدوره ضـوءاً جديـداً علـى الواقـع. ويصـبح الغـرض الرئيسـي للفنـان أن يسـبر ويستكشـف الواقـع في حلـم أسمـى مـن ذلـك الواقع الذي يقترحه علينا التفكير المنطقي.

بالتـــالي فـــإن الحلـــم يصـــير وســـيلة للمعرفـــة ولإثـــراء التجربـــة الإنســـانية، ويجـــب تحليلـــه علـــى هـــذا الأســـاس ومـــن هـــذه الزاويـــة. إنـــه وســـيلة للاتصـــال مـــع القـــوى الخلاقـــة في الكـــون.. وكمـــا يقـــول بـــيير ريفـــردي: "لا اظـــن أن الحلـــم نقـــيض الفكـــر. مـــا اعرفـــه منـــه يجعلـــني

أميل إلى الاعتقاد بأنه ليس إلا شكلاً من الفكر أكثر حرية وأكثر خصوبة .

السورياليون اتخذوا من الحلم منطلقاً أساسياً في بحثهم عن الحقيقة الإنسانية. إنهم يؤكدون على إمكانية توظيف الأحلام في تحرير الإنسان وحل مسائل الحياة الجوهرية والمشكلات الأساسية عبر ما تفتحه من آفاق تتخذ قنوات عدة من بينها الرؤيا الشعرية. الحلم، من وجهة نظرهم، ليس عالماً مستقلاً داخل حدود النوم، إنما منطقة مفتوحة تتصل بالحياة اليومية وبعوالم ما فوق الوعي في آن. وتضيء الجوانب المظلمة من الإنسان.

اهتمام السورياليين بالحلم ليس نتيجة رغبة في الهروب، أو إعتاقاً للروح من قيودها الدنيوية. بل التوجّه نحو النقطة العليا التي تجمع اليقظة والحلم، الوعي واللاوعي، والبحث عن وسائل اتصال اليقظة بالحلم، والرغبة في تحويل طاقات الحلم لصالح الإنسان. إنه الجزء الأكثر حضوراً في الحياة والأكثر تعبيراً عن حقائقها .

يتساءل بروتون: "ألا تشبه الحياة الحلم في أغلب الأحيان؟ ومن ذا الذي يضع حداً فاصلاً بين هاتين الحالتين، فتبدو إحداهما منتمية إلى عالم صنعناه نحن، والأخرى تنتمي إلى عالم مادي جداً؟"

وهو يستنتج أن "عالم أحلامنا يظل واقعياً في لحظة شعورنا به بمقدار واقعية العالم الواعي" وبأننا "نعيش مثلما نحلم" . ويتساءل أيضاً "ألسنا نعيش في الحياة النهارية أحداثاً كأنها في الحلم؟"

إن بروتون يرى بأن حالة الحلم هي الأكثر قرباً إلى الفكر الأصلي وإلى طبيعة الإنسان العميقة. وهو لا يعتبر الحلم مفتاحاً لعالمنا الداخلي فحسب، بل يؤكد على الاكتشافات التي يأتي بها الحلم. في كتابه "الأواني المستطرقة" يقول: "بالذهاب من المجرد إلى الملموس، من الذاتي إلى الموضوعي، متبعين الطريق الوحيد للمعرفة، نجحنا في تحرير جزء من الحلم من قبضة الظلام، وعثرنا على وسيلة لجعله يسهم في معرفة طموحات العالم الأساسية وفي تقدير حاجاته الفورية" .

وهو يدعو إلى تخطي الفصل التعسفي بين الفعل والحلم.. "إن الحلم والثورة مخلوقان ليتعاهدا لا ليتنابذا. الحلم بالثورة لا يعني التخلي عنها بل القيام بها بصورة مضاعفة ودون تحفظات ذهنية" .

إن بروتون يستنكر هذا المنفى الليلي عن الوعي، وتجاهل هذه الذخيرة الكامنة في الحياة والفكر. كما يستهجن اعتبار حياة الحالم كشيء تابع لحالة اليقظة، يُستخدم فقط في تأويل وتوضيح الوعي. ويؤكد بروتون أن للإنسان حاجة فعلية لتجربة الحلم. وكلما كانت حساسيته الفنية أكثر حدّة ورهافة، ازدادت حاجته إلى هذه التجربة.

إذا كان فرويد قد انكبّ على تأويل الأحلام من أجل استخلاص رموز للحياة الواعية، فإن السورياليين نظروا إلى الأحلام كحقائق عارية، أساسية وهامة، لمعرفة الوجود على نحو أفضل وأكثر كمالاً.

يعتقد السورياليون أن سر كل عملية خلق يكمن في حالة الحلم التي تمثّل أكمل نقطة في التجرّد الذي يمكن أن يتوصل إليه الفكر البشري. ويعتبرون الحلم المنطلق في عملية الخلق الفني، والمادة الأوليّة للغة الشعرية، إذ تتحوّل طاقات الحلم المكبوتة إلى طاقات ظاهرة للشعر. وقد وضع بروتون، في البيان السوريالي، أهمية الحلم في العملية الفنية كما في ميدان الفعل الإنساني وتحويل العالم. وفي كتابه "الأواني المستطرقة" يطرح ضرورة البحث في "سيرورة تكوين الصور في الحلم، مع الاستعانة بما يمكن معرفته عن التكوين الشعري".

بما أن السوريالية تنظر إلى الإنسان بوصفه كائناً حالماً، فمن غير المتوقع من السورياليين محاولة القيام باتصال مع الآخرين إلا بلغة الأحلام. إن لغة الحلم، بالنسبة لهم، هي لغة الرغبة التي تنشد الإشباع، لغة الطموح وهو يحاول بلوغ حالة التحقق.

التأثير الأبسط والأكثر جلاء لعلم النفس الفرويدي يمكن إيجاده في سرد الأحلام التي اعتمدها السورياليون في كتاباتهم المنشورة في الدوريات السوريالية. الكتّاب والفنانون، على حد سواء، نتيجة التزامهم بروح التجريب والاستقصاء، أكثر من التعبير الإبداعي المحض، شاركوا بفعالية ونشاط في سرد أو كتابة أحلامهم.

لقد كان بوسع الشاعر روبير ديسنوس أن ينحدر إلى حالة الحلم بأقل قدر من التحريض أو المنبه الخارجي لينتج ـ عند يقظته ـ دفقاً ثرياً من الصور اللفظية أمام جمع من رفاقه الذين يصغون إليه في ذهول وإعجاب. كان ديسنوس يذهب بانتظام إلى شقة بروتون، وبعد العشاء، مباشرة.

يستغرق في نوم عميق، يصحو بعدها سارداً ما رآه من صور. جلسات النوم هذه صارت أعمق وأكثر تعقيداً حتى تعيّن على بروتون ذات ليلة أن يستدعي طبيباً لإيقاظ ديسنوس الحالم.

ثمة تصنيفات عديدة للأحلام: هناك الحلم الطبيعي، الحلم الرؤيوي، وفي أحوال كثيرة، الحلم المستحث ذاتياً.. كما الحال مع أحلام دالي المتوهجة، والمحرّرة للطاقة الحسيّة والانفعالية. وهناك الأحلام "التجريبية"، كما عند تريستان تزارا حيث "الأيدي مسحوبة من كل العباءات في العالم والشعب ينتظر في جوع".

هناك من لا يفضل التجارب التي يمرّ بها الفرد قبيل الاستيقاظ من النوم وأثنائه، أي حالة ما قبل الوعي، بل ينتبه لها ويضعها في اعتباره، كما الحال مع رينيه ماجريت، لكن دون أن يحدّد الفروقات أو يميّز بين أحلام اليقظة والأحلام الشفافة والأحلام الجزئية.

ماكس إرنست، بعد مشاهدته معرضاً لماجريت في لندن العام 1961، كتب مستشفاً بالحدس: "ماجريت لا ينام ولا يظل يقظاً. إنه يضيء".

أما ماجريت فيقول: "حين أفتح عينيّ تحتشد الأفكار في".. إنها الأشياء التي رأيتها بالأمس. كذلك ألجأ إلى استدعاء أشياء حلمت بها أثناء الليل. إنني أتذكرها بإحساس من السعادة الغامرة، أشبه بانتصار أحققه حين أنجح في قهر عالم أحلامي من جديد. يحدث أن أشعر بمدى غرابة أفكاري في الصباح، ويبدو أن هذا نابع من تذكّر أكبر عدد ممكن من الأشياء".

في رسالة وجهها إلى السوريالي البلجيكي أشيل شافيه، قال ماجريت: "إذا كان الحلم عبارة عن ترجمة للواقع، فإن الواقع هو أيضاً ترجمة للحلم".

في التعليق التحليلي الذي يرافق التدوين ـ النثري جزئياً، الشعري جزئياً ـ للحلم، يعلن تزارا بأن الحلم عندما يصبح مقبولاً بوصفه متمماً أكثر مما هو تجربة متعارضة مع الجزء اليقظ من الحياة فإن مفاهيمنا ومشاعرنا ستكون متحوّلة إلى حد أن القوانين التي تحكم أفعالنا الآن سوف تصبح غير ملائمة وغير قابلة للتطبيق.

التعبير اللفظي، الذي يربط رؤى حالة الحلم بالمدارك الحسّية الواعية، هو في لبّ أشعار بول إيلوار، حيث يتصور الشاعر التجارب الإنسانية في شكل هرمي، من القمة الضيقة التي هي النطاق المحدود للحالة الرائقة، إلى

القاعدة المريضة التي تمثّل انفتاح الطبقات الخفية الصلبة والحافلة من ما يوجد تحت الوعي، الحلم حيث كل الرغبات تولد. حيث الانفتاح أكثر حدّة وانقاداً من المدارك الحسّية لساعات اليقظة.

كان السورياليون، في العديد من النصوص التي كتبوها في السنوات الأولى من انتشار الحركة، ينقلون أحلاماً فعلية راوها في المنام. وفي حالات أخرى، كان الحلم يشكّل نقطة انطلاق للنص. يقول بروتون: كنت دوماً أعلّق أهمية كبيرة على تلك الجمل، أو أجزاء الجمل، أو مقتطفات من المناجاة والحوار المجتزأة من المنام والمحفوظة تماماً، لشدّة ما يبقى لفظها ونبرتها واضحين عند الاستيقاظ.. كذلك ارتكزت النصوص على أحلام اليقظة.

غير أنهم تخلوا في ما بعد عن سرد الأحلام لأن هذه العملية، حسب تصريح بروتون، تنطوي على مساوئ "الاستنجاد بالذاكرة التي لا يمكن التعويل عليها بشكل عام".

إذ لكي يكتب المرء عن الحلم، عليه أن يتذكر الحلم، وفي التذكر إرادة ما. كما أن الذاكرة قد تشوّه الحلم. أيضاً من الصعب التعبير عن عالم الحلم باللغة المتداولة. إن صور الحلم، في أغلبها، تكون غامضة، غير قابلة للفهم، متشظية، مفككة، عديمة الدلالة. لذا يجب إيجاد معنى غير مألوف، وإلا سينتهي الحلم إلى أن يصبح مجرد سلسلة من الرؤى المتتالية بلا نظام زمني ولا منطقي، أو بالأحرى، رؤيا وحيدة منعزلة، خارج الزمن، تقدم ـ من هذا المنطلق ـ طابع غرابة لا حل لها. فكل جهد الكاتب يتجه نحو تحقيق أو خلق واقع في ما وراء الحواجز المنطقية وخارج مقولات الزمن والمكان.

يقول إيلوار: "لا نعتبر سرد الحلم قصيدة. كلاهما واقع حي، لكن الأول (الحلم) ذكرى تُستهلك فورا وتتحوّل، وهو مغامرة. فيما الثاني (القصيدة) لا يفقد شيئاً، ولا يتغيّر".

ماجريت، من جهة أخرى، نبذ فكرة أن يكون الحلم مصدراً لرسوماته. فالصور الآسرة والصادمة في لوحاته تنشأ من إيحاءات لغز العالم المرئي. هذا العالم، بالنسبة إليه، مصدر غني للإيحاءات الشفافة الرائقة. لذا هو ليس في حاجة لأن يستل مصادره من الأحلام، الهلوسات، الظواهر الخفية، الصوفية وغيرها.

وقد شرح ماجريت الأمر على النحو التالي: كلمة (حلم) غالباً ما أسيء استعمالها في ما يتعلق بلوحاتي. نحن بالتأكيد نرغب في أن تكون مملكة الأحلام جديرة بالاحترام، لكن أعمالنا ليست معنية بتفسير الأحلام. وإذا حدث أن جاءت الأحلام ضمن هذا السياق، فإنها تكون مختلفة جداً عن تلك التي نختبرها أثناء النوم".

في هذا الصدد، لم يكن مقصوداً أبداً، بالنسبة للسورياليين، خلق أشكال شعرية جديدة بل تدوين الرؤى التي يأتي بها الحلم بغية اكتشاف قوانين جديدة أو كما يقول انتونان ارتو: "استسلم لحمّى الأحلام، غير أنني أبتغي من ذلك استنباط مبادئ جديدة".

الحدس:

يقول ادونيس في كتابه "مقدمة للشعر العربي": "الحدس، كرؤيا وفعالية وحركة، هو الذي يوجّه الشاعر ويأخذ بيده (..) بالحدس (الشعري) نتصل بالحقائق الجوهرية".

لقد علّق السورياليون أهمية فائقة على الحدس الشعري لأنه ـ حسب اعتقادهم ـ ذو طبيعة تهجس بعلاقات تحول الرؤية العقلانية للعالم دون ملاحظتها وإدراكها.

في التخيّل السابق للوعي، يحلّ الحدس محل الملاحظة. يقول بنجامان بيريه: "الشعر والفن يعيشان على نحو كامل في الحدس، بواسطة الحدس ولأجله، والمخيلة هي وسيلته للفعل".

الصدفة:

سأل الكاتب الأمريكي مارك توين نفسه: "من هو أعظم المخترعين؟" وأجاب: "إنها الصدفة".

اعتاد الإنسان الاعتماد على ما يظن أنها حقائق مألوفة، ذات تماسك وصلابة. لكن، على نحو متزايد، يتضح أننا لا نمتلك كل أسرار الوقائع في الطبيعة، وفي ما يحيط بنا. نحن نجهل كل الظواهر الغريبة التي تتجلى هنا وهناك، دون أن تهب نفسها لأي تعليل أو تفسير منطقي. إننا نعيش في عالم من الأسرار، والمسكون بآلاف من الأطياف غير المرئية. عالم مجهول يشعر الإنسان فيه بأنه خاضع لقوى هي التي تحرّك كل أفعاله وأفكاره، وكل

حياتـه. والإنسـان يشـعر بضـرورة اكتشـاف وفهـم هـذه القـوى المجهولـة الـتي تتحكم فيه.

ثمة أحداث خارجية. لقاءات. صدف. أحداث غير متوقعة. عناصر خارقة تتجلى على الرغم من قوانين الواقع.. كلها لا تخضع لعلاقات منطقية لكنها تحكم الفعاليات الإنسانية وتؤثر فيها وتحركّها. وقد تكون تجسيداً لرغبات لا شعورية أو لاواعية.

هناك وقائع يعمل المرء على إقصائها ـ بتأثير من التربية أو قيم الواقع ـ نحو أعماق اللاوعي بحيث تبقى مغمورة هناك حتى يتم تسليط الضوء عليها وكشفها. عندئذ يتم استدعاء ما تم إقصاءه عن الفكر: الأنا الخفية النرجسية. الازدواجية. المخاوف بكل أنواعها.. إلخ.

للصدفة دور أساسي ولا غنى عنه: فهي التي تحكم اللقاءات. وتقرّر الأنشطة والفعاليات. لا أحد، ولا شيء، قادر أن يتحكم في عملها ويضبط تدخّلها أو تخللها في العلاقات والشؤون الإنسانية. كما لا يمكن إخضاع الصدفة لإرادة ورغبة شخصية.

الصدفة. وفق التأويل الفرويدي. هي تجسيد لضرورة خارجية تشق طريقها في اللاوعي الإنساني.

أما الصدفة الموضوعية ـ حسب تعريف ميشيل كاروج ـ فهي: "مجموعة الظواهر التي تمثّل حضور الخارق في الحياة اليومية. إذ يتضح بها أن الإنسان يسير في وضح النهار وسط شبكة من القوى الخفية يكفيه أن يكشفها ويلتقطها ليخطو باتجاه النقطة العليا.. حيث الاندماج الكوني. الوحدة بين الإنسان والكون. وتوحّد كل المتناقضات. وحيث امتزاج الماضي والمستقبل في تركيب واحد".

السوريالية تؤمن بوجود مجال يتجاوز سلطات العقل. وأن ليس كل حدث له تفسير منطقي أو عقلاني.. فالواقع الحقيقي ليس منظماً أو منطقياً. بل يمكن فهمه عبر العقل اللاواعي وعبر القوى الخفية: كالذكريات والمصادفات والتحذيرات المسبقة التنبؤية. وفي نظر السورياليين. الناس لا يعون أن حوادث الحياة اليومية هي نتيجة لسلسلة من الأسباب لا تُدرك أسرارها. وهذه الأسباب لا تخضع لأي منطق.

إن تحليل كل الظروف الموضوعية والشخصية (التي جعلت كائنين مجهولين يجتمعان ويتوافقان على نحو قوي) يُظهر أن تقاربهما كان

مرسوماً سلفاً في عمق نفسيتهما. فالصدفة ـ حسب بروتون ـ ليست إلا "التقاء سببية خارجية مع غائية داخلية كشكل من أشكال التعبير عن ضرورة خارجية تشق طريقها في اللاشعور الإنساني".

الصدفة، بالنسبة للسورياليين، هي عامل أو أداة كشف، لذلك هم يحتكمون إليها على نحو متعمد بدلاً من تركها تتطفل من تلقاء نفسها. الصدفة هي المفتاح الذي يحل التناقض بين نواميس الإنسان ونواميس الطبيعة، وينقض الاعتقاد بأن كلا منهما يخضع لنظام يختلف عن الآخر، وبالتالي يقوم تنافر دائم بين الطرفين. وفيما يتعلم الإنسان التوغل في دروب "اللاوعي"، يكون بوسعه أن يكتشف المزيد عن ظاهرة "الصدفة" التي تلعب دوراً أساسياً في الحياة اليومية.

إن لقاءً يتم صدفة بين رجل وامرأة، يجعل من الحدث العادي منبعاً للسعادة العميقة والكشف المفرح. غالباً ما يتفق للمرء، عندما يكون في انتظار شخص ما أو أكثر، أن يجد في الذين يمرون أمامه، والذين لا ينتظرهم، جاذبية وغموضاً أكثر مما في من ينتظرهم.

السوريالية تهيئ التحولات الشاعرية لمثل هذه اللقاءات التي تتم صدفة، دون توقع، وعلى نحو غير مألوف، والتي منها يمكن أن يتولّد معنى جديد للحياة.

إذا كان الواقعي ـ حسب ما يقوله والاس فاولي في "عصر السوريالية" ـ يهتم بإقامة الصلة بين الإنسان وحياته (أي الأشياء والقوى المادية التي تلامس حياته) فإن السوريالي يهتم بإقامة الصلة بين الإنسان ومصيره (أي الأشياء المادية وقوى ما فوق الطبيعة التي تكوّن مصيره). الفنان هنا ينفصل عن الأشياء القائمة لكي يتّحد بالأشياء المحتملة.

الصدفة هي المفتاح إلى العملية التي تنتج الأشياء السوريالية، هي العنصر الذي يجمع ويوحّد المكوّنات المركّبة معاً في بنية سوريالية.

آمن السورياليون بالصدفة كقوة كلية الوجود في العملية الإبداعية. وقد أظهروا ذلك في أعمالهم الفنية، مؤكدين أن كل صدفة، بما أنها لقاء غير متوقع مع شخص أو شيء غير متوقع لقائه، تستتبع لقية أو اكتشافاً: هبة الصدفة.

الإثارة التي يشعرها السوريالي في حضور الصدفة هي ثمرة إيمانه بهذه الهبة التي تقدمها المصادفة. السورياليون يتجاوزون مسألة اعتبار الصدفة شيئاً متعاطفاً مع رغبة الفرد، ناظرين إليها بوصفها وسيلة قادرة بلا شك، وعلى نحو أفضل، على الكشف عن رغبة الفرد.

الصدفة هنا مرئية كعامل أو عنصر يصالح بين الكائن السوريالي والعالم الخارجي الذي يشعر بانسلاخ عنه في أغلب الأحيان. إنها مرئية كعنصر مؤهل، على نحو استثنائي، لجعل الرغبة الإنسانية تتحقّق.

لكن لأن العقل يجد هذا العنصر (الصدفة) غامضاً وملغزاً، متعذراً تفسيره أو تعليله، فإن التفكير العقلاني يميل إلى نفي الصدفة وتعبيرها إلى حقل العرضي والاتفاقي. بينما تقبلها الذهنية السوريالية وتقرّها بوصفها انعكاساً مضيئاً للمدهش.

لقد عبّر السورياليون عن إعجابهم البالغ بقصيدة مالارميه "رمية نرد". ليس فقط لأنها تمثّل ذروة شعر مالارميه، بل أيضاً لأنها تتعامل مع الصدفة كقوة كونية تُظهر نفسها في كل مكان. وذلك ضمن بنية شعرية محكمة.

ماكس إرنست كان يسمي الصدفة "سيدة الدعابة".. ذلك لأن الدعابة توجد في التجاور، الذي تحدثه الصدفة، بين عناصر متلائمة، أو عناصر غير متلائمة منطقياً.

الهذيان:

أولئك المرضى، المصابين بحالات متعددة من الهذيان، الذين أشاحوا عن الواقع الخارجي، متحررين من ضغوطات العقل والمنطق، يعرفون ــ كما يقول فرويد ــ "أكثر منا عن الواقع الداخلي، ويكشفون لنا أموراً، لولاهم، لما أمكن التوغل إليها".. وهم الذين يرشدوننا إلى التعمق في معرفة ذواتنا.

في عالم هؤلاء "المختلين"، الخيال هو العنصر الأهم. وفكرهم يتحرك ناشطاً وسط تناقضات وتشوشات لا تبدو كذلك إلا للإنسان العادي "السوي". إنهم لا يتأقلمون ولا يتكيفون مع الحياة اليومية، لكن لعالمهم الخاص الثبات نفسه الذي لعالمنا. وهؤلاء الذين ينبذهم

المجتمع، لخلل ذهني أو نفسي، يجدون الملاذ في عالم الحلم والمخيلة. عالم مسموح فيه كل شيء.

بعض المحللين النفسانيين يرون بأن البشر كائنات تهذي بشكل أو بآخر، على نحو كامن أو فعلي، في القسم الأعظم من حياتنا.

السوريالية تحاول، عبر أعمالها الفنية والأدبية، أن تستكشف هذا الهذيان (دون أن تكون هي هذيانا صرفا، كما يعتقد منتقدوها) وأن تتحرى مظاهره ومنابعه بواسطة عناصر الوعي، معطية التداعيات الهذيانية أهمية بالغة. ولأن من مهمات السوريالي أن ينقب في اللاعقلاني من أجل بلوغ السوريال (ما فوق الواقعي)، فإنه يسعى إلى الاستفادة من الهذيان وتوظيفه كأداة لاستقصاء السوريال.

المعرفة الشعرية للعالم هي، قبل كل شيء، هذيانية.. من وجهة نظر السورياليين الذين يرون بأن الهذيان نتاج تعبير شعري، ويمكن أن يكون مساوياً للكشف أو الوحي الشعري. ويرى بروتون أن الكتابة الآلية، عندما تتم ممارستها بحماسة واتقاد، فإنها تفضي مباشرة إلى الهذيان البصري.

الشعر، عند السورياليين، هو الحقل المدّخر للأفراد الذين يهبون أنفسهم إلى الهذيان. بول إيلوار ميّز الشاعر الحقيقي بوصفه "الهاذي بامتياز". وذلك في مقالة له عن شارل بودلير، نشرت في 1939، قال فيها:

"ينبغي الاعتراف أيضاً، عندما يكون هناك انصهار تام بين الصورة الحقيقية والهذيان الذي تحدثه هذه الصورة، بأن أي سوء فهم لن يكون ممكناً. الشبه بين شيئين ينشأ من العنصر الذاتي المساهم في تأسيسه بقدر ما ينشأ من العلاقة الموضوعية الكائنة بينهما. الشاعر، الرجل الهاذي على نحو سام، سوف يؤسس التماثلات بين الأشياء الأكثر اختلافاً وتفايراً، وفق ميوله (تاركاً علامته عليها)، دون أن تتيح المفاجأة الناتجة، في الحال، شيئاً غير عطاء أعلى".

إيلوار ينظر إلى الهذيان بوصفه تجربة شعرية صريحة وغير متحفظة، وليست أقل من التجربة الذاتية، المألوفة آنذاك بالنسبة لجمهوره وللشاعر نفسه بالدرجة ذاتها.

الشعر، كما يقترح إيلوار، لا ينبغي النظر إليه إلا باعتباره ظاهرة تحث على المشاركة، والتي فيها دور الفنان محدد تماماً: سحب الجمهور نحو المساهمة بفعالية في العملية الإبداعية. من هنا جاء التعريف التالي، الذي اقترحه إيلوار في مقالته عن موضوع فيزياء الشعر: "للقصائد دوماً هوامش بيضاء كبيرة، هوامش كبيرة من الصمت والذي فيه الذاكرة المتقدة تكون مستفدة لخلق هذيان الحمّى من جديد وبلا ماض. الخاصية الرئيسية لهذه الهوامش ليس أن تستحضر بل أن تلهم".

كان السورياليون يلجأون إلى وسائل مختلفة لخلق حالات هذيانية يستثمرونها في أعمالهم، ومن خلالها يبحثون عن لغة (بصرية) جديدة. في حديث خوان ميرو عن لوحته "كرنفال المهرّج" يقول: "من أجل انجاز هذا العمل قمت بتحقيق رسومات عديدة كنت فيها أعبّر عن هلوساتي التي سبّبها الجوع. كنت أعود إلى البيت ليلاً دون أن أتناول العشاء ولدوّن أحاسيسي على الورق (..) بفضل قراءة أشعار رامبو ولوتريامون وجاري وأبولينير بدأت، شيئاً فشيئاً، في الابتعاد عن الواقعية التي كنت أشتغل عليها. في العام 1925 اخذت أستمد المادة من الهلوسات. في ذلك الحين كنت أعيش طوال اليوم على القليل من ثمر التين المجفف. كبرياني منعتني من طلب العون من زملائي. الجوع كان مصدراً رئيسياً لتلك الهلوسات. كنت أجلس لفترة طويلة وأنا أنظر إلى الجدران العارية في مرسمي، محاولاً أسْر تلك الأشكال على الورق".

لقد بيّن ماكس إرنست أهمية البحوث البصرية التي تنطلق من "فرط حساسية الفكر" والاغتراب المنظم، أي تنطلق من هاجس لم يتخذ بعد شكلاً.

نحن نعرف ما هي البارانويا أو الذهان التأويلي في علم النفس: إنه اضطراب عقلي يتسم باختلال الصلة بالواقع أو انقطاعها. الشخص المصاب به يقوم بتأويل هذياني للعالم، وللأنا التي يعطيها أهمية مفرطة. لكن ما يميّز هذا المرض عن سائر أنواع الهذيان هو المنهجة التامة والمتماسكة، والوصول إلى حالة من القدرة الفائقة التي تقود المريض، من ناحية أخرى، إلى جنون العظمة أو هذيان الاضطهاد. لهذا الخلل العقلي، بطبيعة الحال، صور متعددة، متماسكة عند نقطة انطلاقها، وترافقه هلوسات وتأويلات هذيانية لظواهر حقيقية.

المصاب بهذا المرض يتمتع عادةً بصحة عادية، ولا يشكو من أي اضطراب عضوي. مع ذلك، هو يعيش ويعمل في عالم غريب. لكن بدلاً من الخضوع لهذا العالم، كما يفعل الأشخاص "الأسوياء". فإنه يسيطر عليه ويكيّفه حسب رغبته.

يقول بروتون: "إنها مسألة تفكير عميق، على نحو متّقد، في تلك الصفة المميّزة للتحوّل الذي لا يعترضه ولا يعوقه أي شيء، الذي يستولي عليه النشاط البارانوي.. أي النشاط المتسم بتشوش بالغ والذي يجد مصدره في الفكرة الاستحواذية (..) هذا التحوّل غير المعوق يتيح للمصاب بالبارانويا أن ينظر إلى الصور الفعلية للعالم الخارجي بوصفها غير مستقرة، مؤقتة، سريعة الزوال.. هذا إن لم يعتبرها مشبوهة. وهو يستخدم سلطته في فرض واقع انطباعه على الآخرين".

الذهان التأويلي (البارانويا) إذن هو نشاط منسق يهدف إلى تدخّل فاضح في العالم وفي رغبات الإنسان.

في "المرأة المنظورة" (1930)، يعلن سلفادور دالي أن: "المصاب بالبارانويا يستخدم العالم الخارجي ليقنع الآخرين بمفهومه الاستحواذي وبصحة هاجسه، ويحملهم على الاعتراف بميزة هذه الفكرة الواقعية المقلقة. إن حقيقة العالم الخارجي تستخدم لتكون توضيحاً وبرهاناً. وهي توضع في خدمة حقيقة عقلنا".

هذه العملية تماثل إلى حد بعيد ما سماه رامبو "الهذيان البسيط" الذي من خلاله كان يستطيع أن يرى، على نحو لا لبس فيه، مسجداً محل مصنع، يرى جمعاً من الطبالين في هيئة ملائكة، عربات على طرقات في السماء، ردهةً في قعر بحيرة، إلخ.. كما هو مبيّن في قصيدته "فصل في الجحيم".

لقد حلّل دالي طاقة الذهن المتسم بالبارانويا في جعل مجال توحيد الصورة مطلقاً وغير محدود تماماً بحيث يكفّ "التشبيه"، فعلياً، عن الوجود. عند دالي، البارانويا، التي في مرحلتها الحادة تعتبر مَرَضية أو غير سويّة، هي اساساً آلية ذهنية يمكن للفنان صقلها والتحكّم فيها، لتمديد قياسات التمثيل والتشابهات الجزئية، ولإظهار مدى الحدوث أو التأثير البالغ للذاتية في ما نسميه "عالم الواقع" المعجزة، وفقاً لدالي.

هـي في قبـول المتفـرج للصـورة الناجمـة عـن ذلـك، وقدرتـه علـى تمييزهـا وإدراكها .

أيضـاً اسـتخدم سـلفادور دالي صـيغة فريـدة مـن النشـاط دعاهـا "البارانويـا النقديـة" . وهـي طريقـة عفويـة في المعرفـة غـير المنطقيـة تقـوم علـى إضـفاء الصـبغة الموضـوعية النقديـة والمنتظمـة علـى التـداعيات والتـأويلات الهذيانيـة. وتقـوم علـى تـدوين رؤى مسـبقة يتخللـها الهـوس والهـذيان بواسـطة الخدعـة البصرية.

تحريفـات الشـكل والمنظـور، وعبثيـة تـداعيات الشـيء غـير المتوقعـة، يمكـن اسـتخدامها كوسـيلة لتوصـيل هلوسـات ذهنيـة، وصـور حلميـة، ومحاكـاة الجنـون.. كمـا في لوحـات دالي المتسـمة بالبارانويـا. وكمـا في الرؤيـة الباطنيـة، الصوفية، المنفصلة عن الرمزية الدينية.

الجنون:

السورياليون، في حديثهم عن الجنون، يقترحون مفهوماً غامضاً أو ملتبساً بالنسبة للآخرين.. إذ أن عبارة "الجنون" لا تنطبق على تلك الحالة المَرَضية المعروفة التي تسبّب للفرد المصاب الوهن والكآبة وفقدان القدرة على التمييز بين ما هو سويّ أو طبيعي وما هو شاذ أو غير طبيعي، وقد يفضي إلى الانتحار أو ارتكاب فعل عنيف ومدمّر، بل تنطبق هذه الصفة على شكل آخر من "الجنون"، مختلف تماماً.. شكل يؤثر في ملَكة الخيال ويغذّي الفعالية الشعرية. إنه الجنون الخلاق الذي يبدع أعمالاً فنية.

الجنون، ضمن المفهوم السوريالي، قوة داخلية مكبوتة، معذّبة، وحافلة بالمعنى. إنه الفعل الذي يوقع الفوضى، الذي يستفز أو يصدم، ولابد أن يكون نابعاً من حركة واعية، موجهة بدراية وعلى نحو متعمد كضرب من الاحتجاج على القواعد السلوكية والمسلّم بها . من هنا إشادة السورياليين بجنون الأسلاف (ساد، لوتريامون، نرفال) وبالتحدي الأزلي ـ حسب إشارة بروتون ـ الذي أبداه جيرار دي نرفال وهو ينزّه سرطاناً بحرياً عبر شوارع باريس.

لم يُظهر السورياليون أي اهتمام بالعلاج النفسي، بل ماثلوا الجنون ـ منذ البيان السوريالي الأول ـ مع الممارسة غير المحدودة للخيال.. "إنه ليس الخوف من الجنون الذي سوف يرغمنا على ترك راية المخيلة ملفوفة" .

مع بروز الحركة السوريالية في العام 1924، لم يعد المجنون مثار حسد الشعراء السورياليين، الذين كانوا يعتبرون عدم الاستقرار الذهني مصدراً اساسياً للخلاص. مع منتصف العشرينيات من القرن الماضي لم يكن اي مشارك في الحركة السوريالية بحاجة إلى الإحساس بأنه مجبر على النظر إلى الجنون بوصفه حالة مرغوب فيها جداً إلى حد أن أي شخص محروم من حرية الوصول إليها، وممارستها، يتوجب عليه الاستسلام لليأس من إمكانية بلوغه مرتبة الشاعر الحقيقي.

لقد أبدى الكثير من الشعراء، في الماضي، استغراقاً كاملاً، مع فضول وحب استطلاع شديدين، بشأن الجنون، ونظروا إليه كمصدر مثمر، رائع، من مصادر الإلهام الخلاق. كانوا في غاية الإعجاب بأولئك الشعراء والفنانين الذين، في مملكة الإبداع الفني، وجدوا الإنعتاق من خلال الجنون.

يشير والاس فاولي، في كتابه "عصر السوريالية"، إلى أن السورياليين الحوا دائماً على عدم وجود حدود واضحة تفصل بين حالة الخلق الشعري وحالة الجنون. وأن الحالتين متداخلتان.. ذلك لأن الإنسان فيهما يترك نفسه، ويبرأ من أفعاله التقليدية الموروثة، ويرى كل شيء في الوجود، لاسيما أفكاره الخاصة، بطريقة جديدة وغير متوقعة إطلاقاً. لذلك يرى السورياليون أن المركبات العرَضية التي تتم في حالات التخيّل الحر للعقل هي، بالنسبة إلى عملية الخلق الفني، أعظم قيمة من التتابع المنطقي الذي نفرضه على الكلمات والأصوات والألوان في حالاتنا الذهنية الواعية التي ألفناها.. ولعل هذا ما دفع بول إيلوار إلى وصف السوريالية بأنها "حالة عقلية".

السوريالية أسست علاقة وطيدة بين الجنون والشعر، مع ذلك لا يوجد دليل مادي وملموس على أن الجنون والشعر السوريالي هما في حالة تناغم وانسجام على نحو تام. قد يتوقع البعض اكتشاف أن شعر السورياليين والجنون يتقاسمان حقا منابت مشتركة، بل ويعتبرهما متماثلين تماماً، لكن أي استنطاق لهذا الاكتشاف يُظهر شيئا مختلفا. فالسوريالية، في الواقع، لم تعادل بين الشعر والجنون، وهي ترفض الاعتقاد بأن الشعر السوريالي ينتمي إلى نتاجات الجنون.

يقول البيان السوريالي: "علينا أن ندرك جيدا ان الأمر لا يقوم على مجرد تجميع للألفاظ أو توزيع جديد وكيفي للصور المرئية. بل على إعادة خلق حالة لا تقل في شيء عن الجنون" .. هذا لا يعني أن الشعر يخضع لحدود الجنون بل انه يجسّد في ذاته ميزاته دون أن يفقد وضوح الرؤية.

في ملاحقتهم المتواصلة للشعر. لم يكن السورياليون يرغبون. أو يقبلون طوعياً وعن طيب خاطر، عبور التخم الفاصل بين صحة العقل والجنون. ثمة مظاهر وأوجه في التعبير الشعري السوريالي كان يعكس الجنون أو العجز الذهني أو الاضطراب العاطفي. لكنهم كانوا يطمحون إلى تخطي الاضطراب العقلي. الذي يؤدي إلى اختلال الصلة بالواقع. المتسم بتناوب المسّ والانقباض. من أجل بلوغ النطاق الذي فيه تضيف الحرية التخيلية إلى الحرية الحقيقية. بدلاً من الأخذ منها .

عناصر السوريالية

الحرية:

شدّد اندريه بروتون في البيان السوريالي الأول على معنى كلمة "حرية" باعتبارها أساس السوريالية، قائلاً: "إن كلمة حرية وحدها هي كل ما لا يزال يثير حماستي".

في ما بعد، تكلم عن الحرية باعتبارها الدافع الرئيسي للنشاط السوريالي، والهدف الجوهري للفعل السوريالي.

لم تكن السوريالية، بالنسبة لهم، مذهباً جمالياً، بل كانت تجسّد إمكانية تحرير الانسان تحريراً كاملاً.. لذلك دعوا إلى تقويض الحواجز الاجتماعية والسياسية، وتحرير الإنسان.

السوريالي يمارس إرادته لتحرير نفسه من الأشياء المألوفة التي تحيط به، ولتحرير الإنسان من الأعراف الاجتماعية ومن النزعة العقلانية ومن جميع أشكال الضوابط التي يفرضها عالم منفعي. السوريالي يدعو إلى التمرد ضد الواقع، ضد قيود العادة والامتثال، ويدعو إلى الإطاحة بكل القيم المسلّم بها.

الحرية هي غريزة عميقة في الإنسان، تتزع إلى تحطيم كل ما يشدّه إلى العالم، والذي يتمثل في قوانين العائلة والمجتمع والدولة.

كل كتابة هي فعل حرية.. وحرية الفنان، في نظر بروتون، تعني التحرر من قواعد الفن، وتحرير الكلمات والروح الشعرية.

الحب:

الحب في حركة دائمة ـ بما انه يتكوّن من الرغبة، الأمل، اليأس ـ والإنسان بدوره لا يستقر، في حالة الحب، بل تأخذه الحركة إلى حيث لا يدري ولا يتوقع.

الحب وسيلة لبلوغ المثال وتجاوز الحدود الزمنية.. أيضاً وسيلة للكشف عن الذات. إنه قوة قادرة على اختراق الزمن والمكان، وعلى اقتحام حصون العقل.

في الحب الإنساني يتوحّد الكائن مع ذاته، يلتقي بحقيقته، ويتحرّر من جميع الأعراف التي تكبّل انطلاقه نحو كونٍ يراه الأرحب والأكثر بهجة. في الحب أيضاً تتحقق معرفتنا بالعالم على نحو أعمق، بل أن العالم نفسه يتجدد.

الحب، كما الحلم والخيال، أحد مصادر الإلهام الأساسية بالنسبة للسورياليين الذين يرون في الحب صعودا نحو المقدّس والسامي. حيث تتاح للكائن تجربة التواصل مع الخارق. "الحب العظيم مدعوّ لتاليه الكائن الإنساني" .. يقول بنجامان بيريه.

بالنسبة لبروتون، الحب هو المبرّر الحقيقي، شبه الوحيد، للحياة.. تلك العلاقة التي تطلق الشرارة الخالدة، شرارة الدفء الإنساني والتحوّل والاستمرار الخلاق. إن أحداً، كما يعلن بروتون، "لا يجرؤ أن يواجه، بعينين مفتوحتين، وهج الحب الساطع الذي فيه تتمازج، من أجل التبصر السامي للإنسان، فكرتان لحوحتان هما فكرة خلاص النفس وهلاكها. (..) وإذا كانت هناك فكرة استعصت، حتى اليوم، على أية محاولة تقليص، وقاومت أشد المتشائمين، فهي فكرة الحب القادرة وحدها على مؤالفة كل إنسان (مؤقتاً أولاً) مع فكرة الحياة".

الحب، من بين كل استجاباتنا، ربما هو الأقل عقلانية وتماشياً مع المنطق. الحب عندما يسود ويرشد السلوك، يصبح عامل إلهام ويكتسب قوة الوحي. في الوقت نفسه، يصبح عامل تمزيق، يوقع الفوضى في ما هو قائم ويمزّق صلات ما هو مترابط. محطماً فتنة الماضي ومشجعاً على مواجهة المستقبل بتفاؤل. في غضون ذلك، يطيح بالتوازن. والعالم اليومي يفقد ثباته واستقراره، تاركاً للرجل والمرأة الأمل بالتحكّم في قدرهما الخاص.

الإنسان سوف يستفيد من تخلل الحب في حياته. فالحب هو المفتاح إلى الحرية، القادر على قهر كل العقبات والعوائق أمام أولئك الجسورين الذين لن يمنعهم أي باب.. مهما أحكم إقفاله.

الحب وحده قادر على حل جميع التناقضات لأن به يتوحّد الجوهر والوجود، ويجتمعان في تناسق وتناغم. كذلك ينحلّ التناقض بين الذات والموضوع، الرجل والمرأة، الحياة والموت، بما أن الحب قوة قادرة على تكثيف العالم إلى حد انعدام الوزن.. كما يقول والاس فاولي.

في ما يتعلق بأهمية ودلالة المرأة في المنظور السوريالي، فقد دعم بروتون ورفاقه أملهم في نجاة الإنسانية على قدرتها في إعادة إيلاج الشغف في كل نشاط، من الجنسي إلى اليومي والعادي. ليس عبر الاستقطاب والمنافسة، لكن عبر الاتحاد مع الأصل الأنثوي، يمكن للإنسان ـ والمجتمع ككل ـ ان يتغلّب على فضيحة الوضع الإنساني. هذا التوحيد والتكامل للقوى كان شرط الوحدة الإنسانية مع الطبيعة.

من خلال الوحدة مع المرأة، صار لدى الرجل هاجس التحقق الأخير في الوحدة مع الطبيعة. إنها طريقة أخرى للقول بأن الرؤية الداخلية هي فراغ إن لم تلق ضوءا على السفر نحو "الآخر".

التمثيل السوريالي للمثال الأنثوي هو استثناء أخاذ. المرأة يُنظر إليها بوصفها أكثر مرونة، أكثر انفتاحاً على الوقائع المادية، لذلك هي بمثابة الوسيط. ليس لغرض ارتكاب أي تعمية وإرباك بل كدليل نحو تقنية اي تشوّش.

الحب، بالنسبة للسورياليين، تعبير عن أعماق الشخصية الإنسانية. العلاقة الروحية والجسدية التلقائية مع المحبوبة تجعلها الوسيط بين الحساسية الإبداعية للشاعر والأحاسيس التي ينبغي استحضارها من الأرض. في المرأة ينعكس جمال العالم المادي وانطباعات الشاعر. والحب يجعل الحواس أكثر حدّة وانقاداً، والمخيلة أكثر رهافة إذ تحرّر الشاعر، على نحو أفضل من أي شيء آخر، من مفاهيم الزمن والمكان.

في غنائيات إيلوار، تمثّل المرأة الطاقة المحرّرة، والحب هو ضرب من ثورة الروح.. إنه يوحّد النفس بالنفس.

في احتفاء بروتون بالحب، هو رأى في الصلة الحميمة بين الرجل والمرأة توافقاً مع انصهار الروح والجسد. وقد كتب في Arcane 17 يقول: "إذا طرحنا جانباً كل الأفكار الخاطئة والمغالطات بشأن الخلاص، فمن خلال الحب تحديداً، الحب وحده، يمكن أن تظهر تلك الدرجة

الأعلى من الاندماج بين الوجود والجوهر. إنه الحب الذي يستطيع أن ينجح ـ في تناغم وبلا التباس ـ في التوفيق بين هذين المفهومين اللذين، بدون الحب، يظلان مصدرا للعداء والقلق. إنني، بالطبع، أعني ذلك النوع من الحب الشامل، الذي يشمل الأمد الكلي للحياة".

الحب يوصلنا إلى الجوهر، إلى طبيعة الإنسان العميقة التي تتجلى في علاقته بالآخر.. حب فريد يجعل من الآخر، من المحبوب، عالماً مصغّراً وحياً يُتاح له التلاشي فيه. وهو أيضاً يُظهر الصلة الحميمة بين الإنسان والطبيعة. يقول بروتون:

"الحب، المتبادل والكلي، الذي لاشيء قادر على إفساده، الذي يجعل الجسد ينقلب إلى شمس وختم باهر على جسد، هو مصدر غناء دائم، غير قابل للتغيير، ودائما حيّ. ماؤه يشق طريقه ويجري بين عبّاد الشمس والإيقاع الشعري".

عبر المرأة تحدث المصالحة مع الحياة، والالتحام بالكون.. هذه المرأة التي ـ حسب تعبير بروتون ـ لن يكون أحد بمنأى عن نظرتها التي تمثّل الخطر الجميل.

السوريالية تعيد كلمة الحب إلى معناها الحاضر والمخيف، معنى التعلّق الكلي بمخلوق بشري، المبني على الاعتراف الإلزامي بحقيقة الإنسان في روح وفي جسد هما روح وجسد هذا المخلوق. وليس ثمة فصل بين الحب الجسدي والحب الروحي، كلاهما كلّ غير منقسم. الحب تجربة سامية يزول فيها التعارض بين الجسد والروح. الحب ليس محض شهوة يستنفدها الإشباع.. والشهوة الجنسية نفسها ليست إلا مظهراً من مظاهر الحب. إن الحب أوسع من أن ينحصر في الرغبة الجنسية.. فهو "المحرّر الأول للإنسان، والمجدّد الأول للعالم". هو يتيح القضاء على الشعور بالإثم في ما يتعلق بالتعبير عن الرغبة.

لقد احتل الحب المكانة الأولى بين مشاغل السورياليين، حتى أن فلسفة الحب ـ كما يقول والاس فاولي في "عصر السوريالية" ـ هي التي أوحت بمعظم روائع بروتون وإيلوار. كانوا يؤمنون بفكرة انقسام الكائن إلى شطرين والسعي إلى التوحيد بينهما عبر الحب، الذي هو أيضاً التركيب بين الذاتي والموضوعي. كان

بروتون يرى بأن الخلق الفني لا يضاهي في اهميته الرؤى التي تتكشّف له بفعل تجربة كتجربة الحب.

لكن السورياليين يدركون أن هناك عقبات جسيمة تقف حائلاً دون تحقيق الحب على الوجه الأكمل. وهي ناجمة عن متطلبات الحياة الاجتماعية. إن سبب هجومهم المتكرر على المجتمع يكمن في انه لا يسمح بتحقيق تام وحر لرغبةٍ يراها المجتمع مدمّرة.

لقد نادوا بالحب الذي يحطم كل الحواجز. كما ينتهك المحرّمات والقيود التي يفرضها مجتمع مؤسس على قيم زائفة. ارادوا أن يجعلوا من الحب قوة ثورية تحطم في طريقها جميع العقبات التي تمنعها من التحليق وتفجير طاقتها . لقد احتفى السورياليون بالحب المجنون. بالشغف الذي يجعل من الرجل والمرأة خارجين على القانون وفي ثورة عارمة ضد مجتمع قمعي.

بالنسبة للسورياليين، الحب المجنون.. كما دعاه بروتون، أو "الحب السامي".. كما تحدث عنه بيريه، أو "المبدأ الخارج على القانون".. حسب تعبير أراغون، هو نوع من الإحساس ـ المتعذر كبحه ـ بانتهاك المحرّم، بازدراء الممنوع. إنه الشغف الذي لا يضبطه ولا يحكمه عقل أو حافز تعبيري أو باعث لاعقلاني، بالتالي هو الذي يميل إلى توكيد الحرية. مثل هذا الحب، غير الخاضع للنزعة الوجدانية، يساهم ـ من زاوية السوريالية الثورية ـ في تأسيس علاقة جديدة.

لقد أبدى السورياليون احتقاراً شديداً للحالة الوجدانية، للإفراط في العاطفة. ولم يثقوا بالوجدان أو رقّة الشعور. بالنسبة للذهنية السوريالية. الوجدانية تدل على الخضوع والامتثال. القبول المطلق بالمعايير الاجتماعية والأخلاقية، المصالحة مع ـ بل وحتى الاستسلام ـ للقوى التي تنتهك الحرية الفردية. لهذا السبب، الحب لا يثير حماسة السورياليين إلا عندما يجد تعبيره كثورة.

الحب، بحد ذاته، تجربة عابرة ومتغيّرة، لكن ما إن يتحول إلى نص حتى يصير تجربة سوريالية خالدة ومدهشة. إن ثيمة الحب هي واحدة من أكثر الثيمات جمالاً وحساسية في الكتابة السوريالية، منذ الأشعار السحرية الأولى وحتى النصوص الأكثر قابلية للفهم في سنوات الحرب

والمقاومة. تلك النصوص التي أهداها أراغون إلى إلزا، وأهداها إيلوار إلى نوش، وأهداها بروتون إلى إليزا. فالحب هو الاحساس العميق بالذات، بالمعنى المادي كما بالمعنى الروحي للكلمة، بما أن الفارق لفظي أكثر مما هو حقيقي بالنسبة للسورياليين.

كان بيريه يصرّح بأن المرء لا يقدر أن يكون شاعراً إذا لم يستطع أن يحب حباً سامياً. وبيريه، مثل العديد من رفاقه السورياليين، عُرف عنه استغراقه الكلي في الحب، ومثلهم كان مخلصاً جداً إلى الحب "الواحد والوحيد". كانت إيلسي هوستون، المغنية البرازيلية، حبه الوحيد، وزواجهما دام من 1927 حتى موتها في 1943.. بعدها تزوج الفنانة السوريالية ريميديوس فارو.

قوة الحب، كما يراها بيريه، متأصلة على نحو حميم في حالته كشاعر. الشعر هو "المحل الهندسي للحب والثورة". وفي نظرهم، حلّ الحب محل مفهوم المقدّس المرتبط بالوجد الديني أو الانجذاب الصوفي.

الرغبة:

يعود الفضل إلى فرويد في معرفة كيف أن الرغبة في الإنسان قد تجد منفذاً او متنفساً بطرق ملتوية او غير مباشرة. والرغبة، وفق فرويد، هي المحرّك السرّي الأول للإنسان.

السوريالية أرادت أن تعطي شكلاً ومعنى لهذا المفهوم (الرغبة) الذي هو متعدّد ويحتمل تأويلات عديدة. ومثلما ينتظر الإخفاق أي شخص يفسّر الحلم ضمن معنى واحد فقط، كذلك سيكون الإخفاق مصير من يحدّد هوية "الرغبة" حصرياً في غريزة التملك المتمثلة في التوق الجنسي.

في الواقع، يصعب إعطاء مظهر ومعنى لهذا المفهوم، حتى في شكله الأقل تملصاً ومراوغة.. أي الشغف الجنسي. ذلك لأن الرغبة، في جوهرها، متغيّرة الشكل.. وثورية.

الرغبة هي العنصر الخارق الذي يحتفظ بتأثيره وقوة جاذبيته. إنها المحرّك الأكبر والموحّد الأكبر أيضا. فهي التي تعبّر عن الإنسان وتؤلف جوهره. وعبر إدراك الرغبات المكبوتة، تحاول السوريالية تنمية الشخصية الإنسانية، وتحرير الفرد من الإحساس بالإثم.

لكن لا يكفي الإعلان عن قوة الرغبة الخارقة بل ينبغي إيصالها إلى الضوء والاعتراف بها ثم إطلاقها. ينبغي تحريرها من العقبات التي تحول دون تحقيقها، هذه العقبات والحواجز التي ينصبها المجتمع. والتي تتصل بالمصير الإنساني.. مجتمع لا يكف عن مهاجمة الرغبة بعنف ومحاولة أسرها وتقييدها.

الثورة الحقيقية، في نظر السورياليين، هي انتصار الرغبة، هي تحطيم القيود التي يفرضها المجتمع على النشاط الحر للشعور، وإلغاء التوجيهات المفروضة على علاقات الفرد بالآخرين. بمعنى آخر، الرغبة هي تعبير عن التمرد على القانون الشكلي الذي تفرضه المفاهيم الأخلاقية.

في التجربة السوريالية، الرغبة تلعب دوراً هاماً. يقول بول إيلوار في مقالة له عن الرغبة، نشرت في العام 1932:

"إن أنبل الرغبات هي الرغبة في مقارعة كل الحواجز الموضوعة من قبل المجتمع البورجوازي أمام تحقق رغبات الإنسان الأساسية والحيوية.. لا المحظورات المفروضة على الجسد وحده بل على المخيلة أيضاً".

لقد كان السورياليون على قناعة بأن تحطيم التخم الذي يفصل الوعي عن كل ما يكمن عميقاً في ذاتية الفرد سوف يجعلهم في تناغم أكثر مع الرغبة.

الرغبة والحلم، عند السورياليين، مظهران للباعث المحرّك ذاته: أن تمتلك أكثر مما يكفله لك وضع الإنسان في هذا العالم، وأن ترى ما لا تمتلكه بعد.. بواسطة الفعل الشعري.

يعترف إيلوار في المقالة ذاتها أن "الشغف، بالنسبة لي، يمثل جوهر الرغبات، في النوعية كما في الكمية، إلى حد أنه ـ في أحوال كثيرة ـ يصعب عليّ أن أماثله مع المفهوم البسيط للرغبة.. الرغبة في أن تكون سعيداً، أن تكون تعيساً، أن تطابق الآخر مع ذاتك، أن تفقد ذاتيتك، أن تعمّر، أن تموت، إلخ. كل ما يؤلف الشغف يفضي إلى المغالاة في تقديري له".

ويقول مان راي:

"هل يمكن للمرء أن يتخيّل في الواقع لقاءً بين اثنين أكثر إلحاحاً من اكتشاف الرغبة المشتركة؟ من الإيماءة الأولى لطفل يشير إلى شيء ما ويعطيه اسماً، إلى العقل المتطور الذي يبدع صورة تثير مشاعرنا حتى المستوى الأعمق من لاوعينا بغرابتها وواقعها. كانت يقظة الرغبة هي، على الدوام، الخطوة الأولى نحو المشاركة والتجربة. كل تأثير تحثه الرغبة

يجب ان يرتكز على طاقة آلية أو ما دون الوعي، والتي تساعد في تحققه. من هذه الطاقة نحن نمتلك ذخائر غير محدودة. كل ما هو مطلوب، الإرادة في الوصول إلى ذواتنا، متخلصين من كل إحساس بالكبح والاحتشام".

الجمال:

رفض الجماعة السوريالية للمعايير التقليدية للجمال، قادهم من البداية إلى توجيه عناية خاصة بالمثال الذي ضربه لوتريامون في كتابه "اناشيد مالدورور":

"جميل مثل لقاء تصادفي غير متوقع. بين آلة خياطة ومظلة على طاولة تشريح"..

وقد استجاب السورياليون بحماسة وحساسية شديدة إلى هذا المثال /الصورة/ التشبيه، الذي قدّمه لوتريامون. وعلى هذه الشاكلة تم ابتكار تشبيهات أو تعريفات أخرى للحب، مثلاً، ولعناصر أخرى.

في تحديد بودلير، الجمال هو "شيء مضطرم وحزين، غامض قليلاً، يترك الفنان للتخمين".

وقد اشار بودلير (حسب سوزان برنار في كتابها: قصيدة النثر) إلى ان "الجميل" ينطوي على عنصرين، الأول أبدي لا يتغيّر، والثاني نسبي مرتبط بالحقبة والظروف.

هذه الملحوظة الخاصة بالجميل التصويري يمكن تطبيقها أيضاً على الجميل الشعري، ففي الشعر عناصر جمال أبدية وجوهرية، لكن هناك أيضاً عناصر نسبية تتنوّع مع العصور، ولا يمكن للقارئ ان يتذوّق الأعمال بذات الطريقة، ولا للكاتب ان يكتبها وفقاً لذات الجمالية.

الدعابة:

الضحك، بالنسبة للسورياليين، كان أفضل سلاح للتمرد على الرياء وسخف العلاقات، ومن أجل التحرر من الضغوط الاجتماعية ومن سطوة العالم. وإذا كان الضحك قناع اليأس، فهو كذلك رفض الانصياع للأحكام المسبقة.

بما أن الدعابة كسر للعلاقة المألوفة مع الأشياء، وتعبير عن الرغبة في التحرر والانطلاق. فإنها بالتالي فعل ثوري. الدعابة واحدة من القوى القادرة على رجّ المجتمع. وتحطيم الحواجز التي تقيمها العقلانية والأعراف والعادات المتبعة. وفي نظر السورياليين، الدعابة وسيلة للانتصار على العالم والتفوق عليه. ولو لبرهة وجيزة، وللانتقام من الحياة والموت، ولو جزئياً.

للدعابة، إذن، مفهوم فلسفي. بروتون يرى فيها "تمرداً سامياً للروح على عبثية الأشياء" و"ثورة العقل الأسمى". ويقول عن الدعابة ان "بوسعها تجسيد العنصر السامي الذي، وفقاً لفرويد، هو متأصل فيها ويتخطى اشكال الهزل".

إن فرويد لم يتوقف عند التحرر فحسب بل أشار إلى التسامي في حضور الدعابة، إذ يقول: "الدعابة لا تتضمن، شأن الذكاء والهزل، شيئاً من التحرر وحسب بل تضيف شيئاً من التسامي والعلو (..) فالتسامي ناجم عن انتصار النرجسية في مناعة الأنا التي تتأكد بشكل ظافر. فالأنا ترفض أن يلحق بها الأذى، وأن تفرض عليها الوقائع الخارجية الألم والمعاناة".

إذا كان أنتونان أرتو يعتبر الدعابة وسيلة لتحرير القوى الفريزية في الكائن البشري، فإن السوريالي اليوغوسلافي ماركو ريستتش يرى أن الدعابة في جوهرها "نقد حدسي وضمني للآلية الذهنية المتعارف عليها، وقوة تستخلص واقعةً، او مجموعة وقائع مما يُفترض انه نمطها المألوف، لتدفع بها في سلسلة مدوّخة من العلاقات غير المتوقعة وفوق الواقعية. ويمكن للدعابة، الدعابة وحدها، بمزيج من الواقع والخيال يتجاوز سائر حدود الواقع اليومي والمنطق العقلي، أن تضفي على كل ما حولها جدّة مضخّمة وطابعاً هذيانياً من اللاموجود في المألوف، كما تعطي أهمية مضللة إلى جانب حس فائض فريد لكنه كلّي".

الدعابة الموضوعية، حسب بروتون، هي "تأليف بين محاكاة الطبيعة بأشكالها العارضة من جهة، والدعابة من جهة ثانية: الدعابة باعتبارها انتصاراً لمبدأ اللذّة على الشروط الواقعة".

لقد اكتشف السورياليون منابت الدعابة الموضوعية في اعمال سويفت، لويس كارول، ألفرد جاري، جاك فاشيه، روسيل، دوشان، ريفو، وآخرين.

تشير سوزان برنار، في كتابها "قصيدة النثر"، إلى أن الدعابة عند بودلير كانت شكلاً من الروحية العدوانية. وعند لوتريامون هي مجال اختصاص أساسي للآلة الجهنمية التي يمتلكها، وعند ألفرد جاري هي أسلوب حياة. فقد كان عليه في النهاية أن يصنع من وجوده قصيدة دعابة لاامتثالية". أما عند السورياليين فهي وسيلة للتحرر من ضغوط العقلانية.

الدعابة، كما يقول ميشيل كاروج، قوة سلبية وشاشة تفصل بين الوعي والنظام القائم في العالم الذي يفقدها الشفافية من جراء انجذابها إليه. وهي تسعى إلى نسف جميع العادات التي نجمت عن هذا الانجذاب والتي شددت من قبضته، وتحرر الوعي من الدوران في فلكه، وتمكنه من التاثر بمغناطيس ساحات القوى المنبعثة من اللاوعي.

في العام 1939 قام اندريه بروتون بجمع النصوص التي تشكّل منتخباته في الدعابة، من حيث هي نزوع إلى نفاذ البصيرة وتسامي الروح، لتؤلف انطولوجيا هامة، مكتشفاً في تلك النصوص دعابة سوداء، تتسم بالمزاح الجارح والسخرية الضارية والتهكم المرّ الحزين.

الدعابة، كما الحال مع الشعر، لا يمكن تحديدها، ويصعب تقديم تعريف لها. مع ذلك، فقد ظلت الدعابة السوداء حقلاً ثرياً يحلو للسورياليين ارتياده وسبره. وقد حاول بروتون ذلك في كتابه "انطولوجيا الدعابة السوداء"، الذي صدر في شكله النهائي سنة 1966. ومن خلال هذه الانطولوجيا، قدّم بروتون ما يناقض الفكرة الرائجة عن الدعابة السوداء باعتبارها نوعاً جديداً من النكتة التي تجد قبولاً ورواجاً. لقد تحدث عن الدعابة بوصفها عملية تتيح لنا إزاحة الواقع جانباً او التحرر من قبضته.

الدعابة السوداء، وفق المفهوم السوريالي، هي قهقهة مريرة غالباً ما تتخذ شكلاً هزلياً. إنها ضحكة إنسان يعلم أنه مسحوق تحت آلة جهنمية، وهو يضحك لهذا السبب تحديداً. إنها ضحكة التحدي،

الضحكة المليئة بالبذاءة والشتيمة، المنطلقة من أعماق الأنا الثائرة لتستثير ـ ولتتحدى ايضاً ـ الآخرين والقدر الكوني. بالدعابة السوداء يتمكن الإنسان من تأكيد تحديه واستخفافه في وجه كون جائر. فمعي، يسعى إلى تحويل البشر إلى ضحايا.

الإنسان، هذا الساخر من العالم والمجتمع، هو ساخر من نفسه أيضاً.. ساخر من يأسه. وفي ميله إلى الدعابة السوداء يجد نوعاً من التعويض. ليس ثمة فكرة مدروسة تحرّك هذا الساخر بل الغريزة الخارجة على العقل، وهو إذ يأتيه التهديد من كل صوب، تدفعه إرادة قاهرة في إنقاذ ذاته وتحصينها.

خوان ميرو، الرسام الذي سحرنا كثيراً بدعاباته المتألقة، اعترف بأنه مأساوي بطبيعته وقليل الكلام: "أنا متشائم. أعتقد أن كل شيء سوف ينتهي بشكل سيء جداً. إن كان ثمة عنصر فكاهي في لوحاتي، فذلك لم يكن مقصوداً بوعي. هذه الدعابة تنشأ ربما من الحاجة التي أشعرها للهرب من الجانب المأساوي لمزاجي الخاص. إنه رد فعل، لكنه رد فعل إلزامي".

دعابة ميرو، كما يقول رولاند بنروز في كتابه عن ميرو، غالباً ما تحوي نكهة عنف، وكثيراً ما تثير إحساساً بوحشية مقلقة جداً. إنه إسباني حتى النخاع. هجومه على الصورة الإنسانية، بصرياً وإدراكياً معاً، هو تدميري ومماثل لتحريفات بيكاسو العنيفة. إن التوامات وتعبيرات أشكاله تثير الضحك بسبب الهزل البريء والساذج الذي تتسم به، والضحك الذي يسبّبه شيء غريب أو متنافر هو ـ كما يقول بودلير ـ "يمتلك خاصية عميقة، فطرية وبديهية، وهو أقرب إلى الحياة البريئة وإلى البهجة المطلقة من الضحك الذي يسببه هزليّ في سلوك إنسان".

الدعابة هي الوسيلة التي بها ننتقل من مستوى إلى آخر، والتي تقدم شكلاً من أشكال الهرب. وميرو يستخدم الدعابة على نحو غريزي ليقودنا إلى ما وراء العادي والمبتذل، عارفاً بأن ذخيرة التفاهة والابتذال التي تحيط بنا هي المادة الأولية التي يستفيد منها في الرسم.

في حديثه عن الدعابة السوداء، يقول السوريالي المصري جورج حنين: "هي أروع عملية تفكيك للوعي. هي ليست هزلاً ولا تهريجاً ولا تتحدد بانفجار الضحك أو العويل. بل يجب تناولها كإحدى ثوابت السلوك وكقدرة استقبالية لدى الإنسان تجاه ما يحيطه. إنها طريقة خاصة لرد الفعل تجاه كل ما تنقله الأحاسيس (..) الدعابة هي رؤية نقدية، متشائمة. حدّتها في نمو متواتر مع انفتاح مجال الحريات الإنسانية وتوسعه".

ويؤكد هنري ميشو هذا المنحى في قوله:

"من خلال الدعابة يحقق الإنسان حريته فيها".

إن ميشو ـ حسب راي سوزان برنار ـ هو افضل من يمثّل دعابة الفنتازيا التي تحاكي تعاقبات الوقائع او الأفكار التي نلقاها عادةً في نصوص السرد، من أجل توحيدها على نحو أفضل.

وتقول سوزان برنار: "الدعابة هي مظهر هذه الفوضى الهدامة التي تقوّض، من الأساس، الواقع المعطى لتحرير الفرد بشكل افضل، والمطالبة بتسامي الفكر على ما يحيط به. ولأنها تحديداً شكل عدواني فإن هذا النوع من الدعابة السوداء يمكن أن يرقى إلى الشعر.. لدى ميشو وألفرد جاري ولوتريامون".

العجيب أو المدهش:

وفقاً لما يقوله مابيل: "العجيب يعبّر عن الحاجة إلى تخطي التخوم المفروضة". من جهة اخرى، وكما يلحّ مابيل، فإن العجيب هو "اتحاد الرغبة والواقع الخارجي" أكثر مما هو مجرد "توتر الكينونة المفرط".

السورياليون يرون العجيب بوصفه معطلاً أو منتهكاً لواقع مسلّم به، وفي الوقت نفسه، كمحفّز ثمين بواسطته يمكن استمالة وحث الواقعي على التعجيل بحدوث ما فوق الواقع (السوريال).

في البيان السوريالي الأول نقرأ: "العجيب ليس هو نفسه في كل مرحلة. إنه يشارك بطريقة غامضة في نوع من الكشف العام، والذي فقط تفاصيله تصل إلينا".

بنجامان بيريه قدّم تعريفا للعجيب أو المدهش بوصفه: "القلب والجهاز العصبي للشعر".

لوي اراغون صرّح بأن "الحرية تبدأ من حيث يولد العجيب".

أما روبير ديسنوس فقد رأى في العجيب "الهدف الأسمى للعقل البشري منذ أن توصّل إلى حيازة القوة الخلاقة الممنوحة له من قِبل الشعر وملكة الخيال". كما رأى في العجيب "جواز مرور رائع" يتيح لنا حرية دخول تلك الأقاليم حيث يحرّر القلب والعقل نفسيهما من كل ما يثبّتهما إلى الأرض.. جواز مرور يتيح لنا الانتقال، بحرية وبلا عائق، بين العالم اليومي ـ الذي نسميه الواقع ـ وحقل الرغبة.

لقد سعت السوريالية إلى إعادة إدخال العجيب في الاحتمالات اليومية. وكانت ترى بأن الواقع، إذا بدا باهتاً وبليداً جداً، فذلك لأن الإنسان لم يتعلّم كيف يرى. إن رؤية الفرد العقلاني للعالم هي سطحية. ولكي يبلغ العجيب فلابد له من أن يغيّر تأويله للعالم الذي يحيط به. من هنا كانت السوريالية تطلب من الشعر أن يساهم في تحرير الجنس البشري من العقلانية.

لكن كم هو مراوغ ومتملص معنى العجيب.. فبينما يجري حديث كثير ومتعدّد عن هذا المفهوم ضمن الأوساط السوريالية، إلا أننا نلاحظ بأن لكل منهم معناه الخاص وتأويله الخاص. وترد مدلولات كثيرة، فقد يدلّ هذا المفهوم على الانهماك في الشؤون الدنيوية والمادية ومظاهر الثورة، وقد يدلّ على تجلي التفكير اللاواعي والرغبة.

مع أن العجيب هو نقيض المألوف، أي كل ما يخرج عن المألوف والعادي. إلا أنه يمتزج بالعادي واليومي بطريقة طبيعية جداً. الأحداث غير الواقعية تصير هنا عادية.

الشعر هو مجال العجيب الذي يغدو أليفا حتى أنه يصير حقيقياً. ويدرك السورياليون بأن التعبير عن أعمق الانفعالات في الكائن لا يتحقق إلا بالاقتراب من العجيب والمدهش، حيث تجلّي ما وراء الواقع في الواقع. حيث يفقد المنطق فعاليته، ويتم التحرر من كل ضغط زمني، حيث "العجيب جميل على الدوام. كل عجيب جميل، بل لا جميل إلا العجيب".. كما عبّر بروتون في البيان السوريالي الأول.

في مقالة له بعنوان "العجيب ضد الملغّز" يعزو اندريه بروتون أحد نقاط ضعف الرمزية إلى خلطها بين العجيب والملغّز. مثل هذا الخلط أدى، عبر التباسات لفظية، إلى خلق جو بديل من الغموض. مثل هذا التصوف الزائف يفتقر إلى طاقة البقاء، في حين أن الصلة الحميمة مع العجيب يكشف للكاتب منبع الاتصال الأزلي مع البشر.

إن قوة العجيب تكمن في الحاجة إلى الحلم، الحاجة إلى الهذيان، والحاجة إلى الثورة.

تقنيات سوريالية

في سعي السورياليين لبلوغ حالة تتاح لهم فيها حرية الوصول إلى اللاوعي. قاموا بابتكار أشكال وتقنيات فنية جديدة.

في تقديرهم، التقنية تثبت نفسها عندما تضع الشاعر أو الفنان في اتصال مباشر مع المصادر الإبداعية التي كانت، حتى وقتذاك، محجوبة عن البصر أو الإدراك، أو حين تتيح التقنية للفنان أن ينتخب مصادر أخرى كانت في السابق خارج المجال.

التقنية السوريالية، تلك التي صدّق عليها السورياليون أو تلك التي تكيّفت مع غايتهم، ليست مقيّمة ضمن الجماعة وفقاً للتواتر أو التكرار الذي به تفضي التقنية إلى الكشف. الأكثر أهمية، بالنسبة لهم، هي خاصية ذلك الكشف، وكثافة الضوء الذي تسلّطه التقنية على عالم تكون فيه العلاقات الجديدة مؤسسة لصالح الطموحات السوريالية.

السورياليون يجدون فتنةً خاصة في أي منهج أو طريقة تحطم الحاجز الذي أقامه العقل لعزل الواقعي عن السوريالي، وذلك بتحقيق تقنية ذات بساطة غير مشكوك فيها.

في استخدام تقنيات السوريالية نلاحظ الطبيعة الآلية، بصرامة، للطرائق المستخدمة، وهذا مظهر من خلق الصورة السوريالية، كما نلاحظ التزاوج ـ في العملية الإبداعية السوريالية ـ بين التقنية وحساسية الفنان.

في بعض الحالات، تكون المساهمة الواعية للمبدع في حدها الأدنى. في حالات أخرى تكون كبيرة وبارزة. والمدى، الذي إليه يشارك الفنان بفعالية في تطوير أو إبراز الصورة التي كانت التقنية قد قادت إليها، ربما يتقلّب ليس فقط من فنان إلى آخر، لكن أيضا من عمل إلى آخر، ووفقا لدرجة التهيّج المفرط المعروض بواسطة الحساسية في لحظة أو أخرى.

من المؤكد أن السورياليين كانوا مبتهجين بالتباين الصارخ بين بساطة المنهج المستخدم، والنتائج المدهشة التي يمكن أن تتبع عند تطبيقه. هذه الظاهرة هي

على نحو خاص مرضية لهم نظراً لارتيابهم العميق وازدرائهم للقيم الجمالية. وقواعد علم العروض. وكل الاعتبارات الأخرى لنظام جمالي ينظرون إليه بوصفه ضاراً أو غير ملائم لانجاز إبداعي حقيقي في خلق الصورة.

إن توجيه الفكر والفعل السورياليين يؤدي إلى التوكيد على الغايات لا الوسائل. لهذا السبب، المناهج لا تكون أبدا مكرّسة في السوريالية. ولا تكون مقبولة ومطبقة على نحو روتيني، مكرور، دون استجواب. يتوجب على السورياليين أن يكونوا متأهبين، راغبين، وقادرين على التخلي عن أي تقنية أو طريقة عامة تكون قد قصّرت عن الإيفاء بالوعد، وكفّت عن القيام بمساهمة حيوية في تحسين الغايات التي يتقاسمها الرفاق.

الكتابة الآلية:

آمن السورياليون بوجود عوالم أخرى غير مرئية وغير محسوسة، وكانوا مهتمين، في المقام الأول، بدور العواطف والأحاسيس الإنسانية التي شعروا بانها تقود بحوثهم الشعرية الخاصة. ومثل الرومانتيكيين قبل مئة سنة. هم أظهروا للعالم الخارجي طموحاتهم الداخلية. بالتالي، كان العالم الذاتي الذي خلقوه يقترح مرادفات خارجية لحالاتهم الباطنية النفسية.

العقلانية، المنظور إليها عادة بوصفها قوة محرّرة، هي بالنسبة للسورياليين ـ كما أشرنا في موضع آخر ـ المنظومة الأكثر شمولية لقمع الفكر.

لكي يجد الشعر التعبير الحر الكامل، رأى السورياليون ضرورة إزالة عوائق معينة. وكانوا يرون بأن حرية التعبير الكاملة، التي بدونها يمكن للذات الشعرية أن تكون مكبوحة، بالمستطاع إحرازها على نحو أفضل من خلال ممارسة الآلية اللفظية أو التصويرية.

الكتابة الآلية لم تكن فقط تعبيراً عن التوق إلى تخطي التعبير الشعري التقليدي، بل كانت أيضاً تمثّل أحد الوسائل أو الأشكال الواعدة لإعتاق الصوت الداخلي، للإفلات من أسر العقل والمنطق، لإعطاء اللاعقلاني الاهتمام والعناية، للانفصال عن أي تشويش أو إزعاج خارجي من أجل منح القوى الداخلية حرية الحركة في علاقتها بالكلمات والصور المقترحة. الآلية وسيلة تتيح لصور ما تحت الوعي أن تطفو إلى السطح بلا معوقات بحيث يمكن حل شفراتها واكتشاف المعنى

من خلال التحليل. إنهم يقدمون هذه الصور كرابط بين الوقائع الروحية التجريدية والأشكال الواقعية للعالم المادي.

الكتابة الآلية، كما يقول ميشيل كاروج في كتابه "بروتون والمعطيات الأساسية"، ليست ميكانيكية بحتة، بالمعنى الذي تتضارب فيه اللفظة مع الشعور أو الذاتية، بل بمعنى أنها محددة تحديداً قاطعاً عن طريق قوى خارجة عن سيطرة الإرادة والعقل أو التفكير، فهي تولد في مناخ نفسي خاص جداً، وليس هذا المناخ من باب الزخرفة بل هو علامة تدلل على أن الذاتية قد انخرطت بعمق في هذا المنهج الآلي، وهو شاهد على طبقات ما تحت الوعي التي بلغها. فالدافع الأول في التجربة هو حتمية حقول ما تحت الوعي الكلامية التي تبرز ديناميتها التلقائية في الوعي.

الآلية ـ وفق المفهوم السوريالي ـ ليست غاية، إنما وسيلة لمعرفة الذات. عبر الكتابة الآلية يتم نقل ما تعجّ به الذات من أحلام وأوهام وهواجس وخيالات ورغبات، متحرّرة من أي رقابة اجتماعية وأخلاقية. إنها تتيح إنتاج ما يتشكّل في اللاشعور دون أن ندركه، وبهذا المعنى فهي تمثّل الوسيلة الأكثر فاعلية في استكشاف اللاشعور، وإضاءة العلاقة بين الأنا واللاشعور، كما توفر للإنسان إمكانية بلوغ حقيقته الداخلية. إن الاستسلام للآلية يتيح التوغل إلى داخل الذات، ونحو ميدان الغرائز والرغبات المكبوتة، وهو ميدان يتخطى أرض الواقع.

عبر الكتابة الآلية أراد السورياليون سبر اللاوعي، وكان على هذا السبر، كفاية، أن يُظهر بوضوح تماهي اللاوعي مع الوعي، المتواصلية المطلقة التي تربط الظواهر الموصوفة في أحدهما وفي الآخر. إن عمل التأويل هنا غير مفيد وغير مرغوب فيه.. ففي السوريالية يتوجب على المرء أن يحاذر التأويل ويقنع بتسجيل ما يمليه اللاوعي.

للوعي وما تحت الوعي دور في كل كتابة ويستحيل الفصل بينهما. فالكاتب يغرف من المخزون الكائن تحت الوعي ـ حتى لو كانت كتابته عادية أو ذهنية أو فكرية، وحتى لو لم يشأ الاعتراف بذلك ـ لكنه يُخضع ما يغرفه لرقابة خارجية أو عقلية من أجل صقله وتشذيبه وتنظيمه. أما في الكتابة الآلية فإن منطقة ما تحت الوعي هي التي تحكم وتقود لكن دون نفي لتدخلات الوعي الذي يجعل تلقي هذه الرسائل ممكناً. ففي كل كتابة ثمة تعاون بين قوى واعية وأخرى من عالم ما تحت الوعي، غير أن هذا التعاون متفاوت النسب والاستقطاب.

لقد لاحظ ميشيل كاروج أن الكتابة الآلية السوريالية "بعيداً عن أن تكون مونولوجا، هي في الواقع ديالوج (حوار) بين الفرد الواعي والجزء المفقود، على نحو خفي، من ذاته التي، من ناحية ثانية، تتصل سراً بالكون كله".

من جانبه، يلاحظ بروتون أن التجربة الأصيلة في الآلية تتضمن الإملاء الذهني من جهة، وضرورة ملاحظة حركة العناصر ومحاولة تمييزها من جهة أخرى، أي إعادة إدخال الوعي في صميم الآلية بحيث لا يتدخل من الخارج كما لو كان سلطة مستقلة، مستخدما معطيات الآلية على هواه، بل يعمل من الداخل على تسهيل ما يجري، ويخضع نفسه لجاذبية الحقول المغناطيسية الأكثر قوة وعمقاً.

الكتابة الآلية لا تهدف إطلاقاً إلى تفكيك الوعي بل العمل على ازدهار ما في الوعي وما تحت الوعي بحيث يفضي بهما إلى وعي فوقي وسام. إن هذه الآلية ليست انفلاتاً لغوياً محضاً إنما صيغة تنظيم أخرى تستدعي درجة من التركيز بحيث لا يخضع الفكر لندامات ما تحت الوعي.

من خلال الكتابة الآلية اراد السورياليون سبر واستكشاف مجالات اللاوعي عبر فتح حواجز الوعي واسعة أمام سيل من الصور المذهلة والمتفجّرة. والكتابة الآلية هنا ليست طريقة استكشاف نفسي فحسب بل هي طريقة لكشف العالم، ففي لحظة تفكيكها لبنية العالم المألوفة، تقوم بإعادة تأليفها على صعيد آخر يتم فيه إدراك الواقع على نحو أعمق. من حقول الكلمات ــ الصور، الممتدة تحت الوعي، تتفجّر تلك الينابيع الحية.

الآلية تسعى إلى تدمير نمطية اللغة من اجل تحرير اللغة بحيث يمكن لها أن تطلق العنان لحجم أكبر من طاقاتها الكامنة.. ذلك كان الدافع الأساسي لممارسة الكتابة الآلية. لم يكن الغرض من الآلية ــ كما وضّح بروتون ــ تقطيع أوصال الجملة وبنائها، ولا تحطيم أو حلّ المعجم، بل هو في وضع اليد على جوهر اللغة.

إنها كتابة عفوية، متدفقة، غير مدروسة، منفلتة من اي إلزام أو إكراه يفرضه العقل أو المنطق. فالكلمات تنبثق الواحدة تلو الأخرى كما لو أملاها صوت من داخلها، وتأتلف ضمن قالب تركيبي صحيح، حتى لو بدت صورها غير متناسقة.

هذه الآلية لا تقوم على انعدام مثل هذه الرقابة فقط بل حتى اي فكرة مسبقة. وحيث ليس للغة اي سلطة. كما انها تقتضي الكتابة دونما خضوع لأية قاعدة اخلاقية او جمالية. لذلك هي تبدّل في كل لحظة محتواها واتجاهها ومسيرتها . وهي. في المقابل. تتيح استعادة طاقات الخيال.

أشرنا من قبل إلى أن السوريالية. على الرغم من مظهرها الثوري العنيف. لم تكن منفصلة أو مستقلة عن الإرث الثقافي العالمي بل كانت مرتبطة على نحو وثيق بمختلف التجارب السابقة، لكنه ارتباط واع ونقدي. وفي ما يتعلق بآلية الكتابة، هي ظاهرة طبيعية تعود إلى عصور قديمة.

لقد سبق أن لاحظ الشعراء قديما أن الوحي. إذ يملي عليهم قصائدهم. يكشف لهم عن كلمات وصور ما كانت لتخطر على البال في الحالات الطبيعية. وكانوا يشعرون بالعجز والإخفاق في التعبير عن أي شيء ما لم يهبط الوحي ويملي عليهم ما يريد، فيما هم يلتقطون ما هو واضح ومباشر.

الاعترافات التي لا تُحصى، والتي فيها يقرّ الكتّاب بأنهم أخذوا افكارهم وصورهم من وحي خفيّ. ما هي إلا تسمية قديمة لتجليات ما تحت الوعي. قديماً صرّح الكثيرون بأنهم يكتبون بفعل إملاء خارجي. غامض وخفي، وأن الشاعر لا يبتدع بل يكتشف، لا يصنع بل يتقبّل، لا يبحث بل يأخذ . وأعلن البعض انه يؤلف عادة تحت تأثير نشوة لا إرادية، وانه يدع الوقائع تتشكّل بمفردها في خاطره دون أي تدخل منه، وانه محض أداة يعمل الفكر من خلالها . والبعض وصف طريقته في العمل بأنها ضرب من السرمنة (السير وهو نائم) بصفاء ذهني شديد .

وقد عبّر غوته عن هذه الآلية في قوله: "كانت الفكرة تهبط عليّ بغتة ومرادها أن تؤلف في الحال إلى حد أشعر معه أنني مدفوع بالغريزة إلى كتابتها في المكان الذي أجد نفسي فيه وكأني في حلم".

أو في قول الأخوين غونكور: "هنالك قدر محتوم في الصدفة الأولى التي تملي عليك الفكرة، ثم تأتيك قوة مجهولة وإرادة عليا ونوع من ضرورة الكتابة تسيطر على العمل الأدبي وتوجّه القلم حتى يخرج الكتاب أحياناً من بين يديك لكنه لا ينبع. في ما يبدو، من ذاتك".

أو في قول ريلكه: "لقد كتبت دوماً بسرعة زائدة وأنا، إلى حد ما، تحت وطأة إيقاع مرتجل يبحث من خلال شخصي عن صيغته الحية".

والشاعر الأيرلندي وليم بتلر ييتس، الحائز على جائزة نوبل، والذي لم يكن سوريالياً، استخدم منهج الآلية في كتابة الشعر.. كما أن زوجته، المهتمة بالروحانيات وتحضير الأرواح، مارست أيضا هذا الشكل من الكتابة.

بروتون نفسه يقرّ بأنها عملية قديمة حين يقول: "الكتابة الآلية التي تمارَس بشيء من الحرارة تفضي مباشرة إلى الهذيان البصري. لقد جربت ذلك شخصياً، ويكفي أن نعود إلى خيمياء الكلمة لنتبيّن أن رامبو قد مارسها قبلي بفترة طويلة".

الكتابة الآلية إذن قديمة وحديثة في آن. وهي تمثّل الحالة التطبيقية لظاهرة عامة. إنها، من حيث المنطلق، اكتشاف لا ابتداع، اي أنها ليست ثمرة مصطنعة واعتباطية. لكن ثمة فجوة واسعة بين آلية الوحي التقليدية وآلية السوريالية الثورية، إذ أنها إحدى الطرائق الرئيسية التي تلجأ إليها السوريالية في التفكك الذهني من حيث أنها تمكّن الفكر من تحطيم الأشكال المعتادة في التفكير.

الصلة بين السوريالية والآلية لم تختبرها أية مدرسة شعرية سابقة. لقد استعارت السوريالية أسلوب الكتابة الآلية لكنها استخدمتها على نحو جديد وبإحكام، واكتشفت طبقات خفية تحت الوعي، يتعيّن على المرء أن يوليها اهتمامه ليسجّل في أية لحظة ما يتشكّل هناك.

السوريالية وعت بوضوح قيمة الآلية، ودورها في عملية الخلق، لكنها لم تعتبرها وسيلة صرفة للصياغة الأدبية.

كما قلنا، الكتابة الآلية لم تكن اكتشافاً سوريالياً صرفاً، فقد مارست الحركة الدادائية ـ كمثال ـ ذلك المنهج الآلي في الكتابة منذ العام 1916 لكن بطريقة انتقائية وعشوائية وليس كما فعل السورياليون الذين صقلوا طريقة التعبير هذه وأطلقوا التنظيرات بشأنها.

نص "الحقول المغناطيسية"، الذي كتبه أندريه بروتون بالاشتراك مع فيليب سوبو، كان ثمرة الكتابة الآلية. وقد نشر أولاً في مجلة "أدب" سنة 1919، وفي العام التالي صدر في كتاب طبع منه 300 نسخة فقط.. اي حدث ذلك قبل الإعلان عن الحركة السوريالية في 1924. وقد تحدث بروتون عن هذا النص في كتابه "مقابلات"، الصادر سنة 1952، قائلا عنه:

"على نحو لا يقبل الجدل، ذلك كان العمل السوريالي الأول نظراً لأنه كان ثمرة التطبيق الأول للكتابة الآلية".

أما فيليب سوبو فقال بعد سنوات، وتحديداً في العام 1963:

"في تلك الفترة، قبل أن نقوم، أنا وبروتون، بتعميد السورياليين، أردنا ـ قبل كل شيء ـ أن نخضع أنفسنا لتجارب أفضت بنا إلى النظر إلى الشعر بوصفه تحريراً، إمكانية (وربما الإمكانية الوحيدة) لمنح العقل حرية عرفناها فقط في أحلامنا، ولإطلاق سراحنا من آلية المنطق بأسرها".

في هذا الكتاب عمل بروتون وسوبو على استنطاق اللاوعي الذي أملى عليهما النص، واستكشاف حقل اللاوعي بطريقة لم يسبقهما إليها أحد.. كما قال أراغون.

انطلاقاً من المرحلة الأولى التي اكتشف فيها بروتون مصدر الشعر ومبدأ السوريالية، إنتقل إلى المرحلة الثانية حيث إنتاج الرسائل والتقاطها الآلي.. بقول: "لقد فكرنا ـ أنا وسوبو ـ أن نعيد إرادياً داخل ذواتنا الحالة التي كانت تتشكّل فيها الجمل المشبّعة بالألغاز، فيكفينا لذلك أن نغلق العالم الخارجي. وقد تواردت علينا، على هذا النحو، طوال شهرين تلك الجمل المتلاحقة دونما فاصل زمني وبسرعة اضطررنا معها اللجوء في تدويننا إلى الاختصار. وليست (الحقول المغناطيسية) سوى التطبيق الأول لهذا الاكتشاف".

لقد اكتشف بروتون الكتابة الآلية عندما لفت انتباهه ـ قبل أن يغلبه النعاس ـ اندفاع جملة غامضة تشكّلت في ذهنه، بعيداً عن اي تصميم سابق، وبدت له ـ كما يقول في البيان السوريالي الأول ـ كأنها تطرق زجاج النافذة. وهو يشرح الأمر على هذا النحو:

"سمعت ذات مساء، قبل المنام جملة غريبة إلى حد ما، محكمة التركيب إلى حد يستحيل تبديل كلمة منها، لكنها خالية من ضجة اي صوت، وكانت تصلني دون أن تحمل أثراً للأحداث التي كانت تحيط بي في تلك اللحظة.. جملة بدت لي لحوحة، وسرعان ما فهمتها وهممت بتجاوزها عندما استوقفتني ميزتها العضوية. لقد ادهشتني هذه الجملة حقاً، لكن للأسف لم أحفظها حتى يومنا هذا، وهي من هذا القبيل تقريباً: (هنالك رجل تشطره النافذة نصفين).. لكنها لا تحتمل أي لبس إذ كان يرافقها تخيّل بصري طفيف لرجل يسير وقد قطعته في المنتصف نافذة. ما من شك في أن الأمر كان تقويماً في الفراغ لرجل ينحني

ليطل من نافذته. وقد ادركت أنني إزاء صورة من نمط نادر. فخطرت لي في الحال فكرة إدخالها في صلب مواد بنائي الشعري. وما إن أعطيتها هذه الفرصة حتى فسحت المجال لسلسلة تكاد لا تنقطع من الجمل التي لم تقلل من دهشتي وتركت في شعوراً من اللامغزى بدا لي معها تحكمي في ذاتي، حتى ذلك الحين، وهمياً. وما عدت افكر إلا بوضع حد للصراع اللامتناهي الذي يحدث في داخلي".

ويضيف بروتون:

"ضمن تلك الحالة النفسية، شرعت مع فيليب سوبو، الذي أطلعته على هذه الاستنتاجات الأولى، في تسويد الصفحات غير مبالين بما يمكن ان يتولّد عن ذلك من الناحية الأدبية. كان بوسعنا في نهاية اليوم ان يقرأ الواحد للآخر قرابة خمسين صفحة كنا كتبناها بهذه الطريقة، وأن نبدأ بمقارنة النتائج. كانت كتابات سوبو وكتاباتي تتمّ إجمالاً عن تماثل واضح.. عيوب البناء ذاتها، نقاط ضعف من الطبيعة ذاتها، لكن أيضاً اختيار مدهش من الجانبين لصور ذات طرافة وذات نوعية ما كنا نستطيع بلوغها عن سابق تصوّر وتصميم. والفروق القليلة بين نصينا بدت لي راجعة، جوهرياً، إلى اختلاف مزاجينا".

هنا يفسّر بروتون كيف قام هو وسوبو، لأول مرّة، بتجارب مع اللغة المتحررة، أو غير الخاضعة لأي سيطرة واعية، وبطريقة في التركيب أو التأليف وجداها مشحونة جداً بالشعر والإحساس بحرية المخيلة، وهي الطريقة التي صارت معروفة في الدوائر السوريالية بالكتابة الآلية، والتي اعتبرت المفتاح للكشف الشعري. في الواقع، هذه التسمية، الكتابة الآلية، مستعارة من تعبير استخدمه الطبيب النفساني بيير جانيت.

وحول هذا الموضوع، علّق فيليب سوبو بعد سنوات (تحديداً في العام 1963) قائلاً:

"في تلك الفترة، وقبل أن نقوم ـ أنا وأندريه بروتون ـ بتعميد أنفسنا كسوريالين، أردنا أن نسلّم انفسنا إلى التجريب. وقد قادنا ذلك إلى النظر إلى الشعر كفعل تحرير، كإمكانية (ربما الإمكانية الوحيدة والفريدة) لمنح الذهن الحرية التي لم نكن نعرفها إلا في احلامنا. ولتخليصنا من عدّة وأدوات المنطق.

أثناء بحثنا، اكتشفنا فعلاً أن العقل، المنعتق من كل الضغوطات النقدية ومن الأعراف الأكاديمية، يعرض علينا صوراً وليس مقترحات منطقية، ولو اتفقنا

على تبني ما كان الطبيب النفساني بيير جانيت يدعوه بالكتابة الآلية. فسوف نلاحظ بأننا كنا ندوّن نصوصاً فيها اكتشفنا عالما غير مكتشف حتى ذلك الحين.

في البيان السوريالي الأول، يصف بروتون طريقة تطبيق الآلية فيقول:

"إستحضر ما تحتاج إليه للكتابة. وبعد أن تستقر في مكان ملائم قدر الإمكان، ولتركيز فكرك على ذاته، ضع نفسك في الحالة الأكثر انفتاحاً أو قابلية للتأثر. ثم أكتب ما شئت بسرعة ودون أي موضوع متصور سلفا .. بسرعة تكفي لأن تمنعك من الحفظ أو الانسياق إلى إعادة قراءة ما تكتب. وسوف تأتيك الجملة الأولى دون عناء، ذلك لأن في كل ثانية توجد جملة غريبة عن تفكيرنا الواعي لا تلتمس أكثر من الانبثاق والظهور للعيان".

إن هذه الطريقة لا تستبعد أي نوع من سبق التصميم فحسب بل أيضا تنفي أية رقابة للوعي على الكتابة لتكتفي بدافع غريب صادر عن اللاوعي.

الكتابة الآلية تلعب دوراً رئيسياً في السوريالية، وهي المحور الأساسي في التجربة السوريالية. حسب تعبير لوي اراغون في العام 1924 فإن السورياليين قد "صعقوا باكتشاف قوة في ذواتهم كانوا يجهلونها، وسهولة لا تضاهى. وتحرّر عقلي، وإنتاج صور لم يسبق لها مثيل مع أسلوب كتابة فائق الطبيعة".

المكانة الخاصة للآلية، خصوصاً بين الجيل الأول من السورياليين، تعود إلى أنها أظهرت بوضوح احتمالية الإفلات من السيطرة الصارمة التي مارسها العقل على تنظيم البيانات أو التعبيرات اللفظية. لقد كانوا يتوقعون من الآلية أن تحقق الاتساع الممكن للحقل الشعري وراء نطاق الحدود التي ضمنها، في أغلب الأحوال، الممارسة الشعرية في الماضي حبست نفسها في إذعان. لقد نظروا إلى الآلية لا بوصفها وسيلة تعبير شعرية فحسب بل أيضاً كوسيلة لتجديد الشعر ومنحه حياة جديدة.

في تلك السنوات الأولى، مارس الشعراء الكتابة الآلية مدوّنين على الورق كل ما يخطر على البال، وقد فعلوا ذلك لأنهم أقرّوا ملاحظات فرويد السيكولوجية وبالتالي سعوا إلى اختراق ذواتهم (الأنا) وذلك الجانب اللاشعوري من النفس الذي هو مصدر الطاقة الغريزية. لقد أثارت اكتشافات فرويد اهتمامهم لأنها كشفت وجود حالات سيكولوجية متطرفة في هيئة اللاشعور.

في محاولة لبلوغ الطبيعة الحقيقية للفكر، شرع السورياليون في إنتاج نصوص "آلية نفسية محضة". ونظرا لكونهم شعراء في المقام الأول فقد صاروا مهتمين بممارسة آليتهم النفسية الخاصة كوسيلة جديدة للتعبير عن الذات. متخلين ـ بناء على ذلك ـ عن أي اهتمام علمي في مسألة تقرير الوظائف الحقيقية للفكر. وأثناء العملية الإبداعية يتم إقصاء الحس التقييمي القاطن في العقلانية.

الشاعر في هذه الحالة يسمح لنفسه بأن تكون محمولة على موجة من الكلمات بعيداً عن أي توجيه واع. إن كل ما ينبثق، تطلقه المخيلة الخلاقة. وعلى حد قول ميشيل كاروج فإن في اللحظة التي تنبثق سلسلة الكلمات ـ الصور أو الأشكال التصويرية. وليدة الآلية، تصبح الثمرة الناتجة عنها ذاتية بالضرورة. فالكتابة الآلية تُسقط في العالم الموضوعي الخارجي صورة لعالم هو بدوره موضوعي لكنه يسبح داخل الذاتية.

من أجل إعادة اللغة إلى حياتها الحقيقية، كان أندريه بروتون يرى ضرورة "اكتشاف آليات الإبداع العفوي، واللجوء إلى الآلية بإملاء من اللاشعور".. ولكي تكون هذه الكتابة آلية حقاً "ينبغي على الكاتب أن ينجح في الابتعاد جذرياً عن إغراءات الخارج، والتخلي عنها، والابتعاد كذلك عن المشاغل الفردية، النفعية، العاطفية".

حين انضم روبير ديسنوس إلى صفوف السورياليين في العام 1921 نجح في إذهالهم وإثارتهم عبر طريقته المعتادة في الانزلاق نحو حالة نصف واعية، وبعد ذلك في خلق أبيات جميلة من الشعر من خلال التداعي الحر. لقد قدّم لهم مثالاً حيوياً للطاقة الشعرية الكامنة تحت الوعي. وبالنسبة لديسنوس، فإن هذه الممارسة قد احتوت على مفهوم شامل للواقع الذي فيه يتحد الحلم والحياة.

في العام 1926، في العدد السادس من "الثورة السوريالية" كتب ديسنوس: "عندما أغمض عينيّ، ينفتح لي عالم مدهش. وهذا العالم لا يختفي حين أفتح عينيّ".

تجدر الإشارة هنا إلى أن الكاتب أو الفنان السوريالي لم يكن مجبراً على ممارسة الآلية، ولم تُفرض عليه توجيهات أو تعليمات من شأنها أن تتعارض مع قناعاته أو رغباته.

ممارسة الكتابة الآلية تتنوّع على نحو جدير بالاعتبار في الوسط السوريالي. وقد اعطت الآلية نتائج متباينة بتباين من لجأوا إلى ممارستها : بول إيلوار (الذي لم يمارس الكتابة الآلية) كان يميل إلى التعامل مع ثمار الآلية كمادة ينبغي وضعها في ما بعد في قصائده. ويرى بأن هذه الكتابة تفتح باستمرار أبواباً جديدة على اللاشعور. كان أيضا يرى (مع أراغون) بأن الآلية لا تكفي. إذ لابد من أن يعاد تشكيل ما تعطيه هذه الكتابة. حتى بروتون نفسه لم يلتزم كلياً، وعلى نحو مكرّس، بالكتابة الآلية، فقد كان يمارس ـ على نحو طبيعي وبلا هواجس أو ريبة ـ الشكل النحوي الصارم في الشعر الرمزي.. فالآلية لم تكن تقنية بديلة.

بنجامان بيريه وجّه أغلب جهوده نحو مجال الكتابة الآلية وكان أكثرهم تعاطياً لهذه التقنية. وقد استمر في كتابة قصائد ينسى لاحقاً إن كان قد كتبها. فلا يستطع أن يتعرّف عليها أو أن ينسبها إلى نفسه. إن قصائد بيريه لا تتنامى من الأفكار بل من صور تتوالد وتتكاثر فيما هي تجتاح الصفحة المطبوعة، وبعيداً عن أي تحكّم للمنطق وما يُسمى عادة بالفطرة السليمة. في هذا يكمن الاختلاف الهام بين السوريالية والرومانسية، فالكاتب الرومانسي يثمّن إحساسه بالهوية الذاتية، وهو يعتبر "الأنا" دوّامة طاقته الخلاقة. إنه يتحادث مع الأنا بصورة حميمة، على نحو نرجسي، وينظر إليها بوصفها المصدر الأساسي والحيوي للإلهام الشعري. أما السوريالي، المتمثّل في بيريه، فإنه ـ وفي تباين حاد ـ يتمنى لو يعرف المصدر عند إطلاق الصور بواسطة الآلية. إن ذلك يمثّل اكتشافاً له، كما لأي شخص آخر.

لكن ماذا عن تطبيق الآلية في الأشكال الفنية الأخرى؟

صحيح أن القصد من الآلية كان تطبيقها على عملية الكتابة، حتى أن بروتون ـ كما اشرنا ـ وصف في بيانه كيفية التطبيق هذه، غير أن الآلية النفسية المحضة، المحددة من قبل السوريالية، لا تعمل في المجرّد أو الفراغ. إنها يمكن أن تشرع في الحركة عن طريق اية أداة تصلح لتدوين ما تمليه من كلمات أو صور. السوريالية كانت دائماً تعترف بهذا التفاعل بين الفكر الواعي واللاواعي والأداة. لقد اكد بروتون أن التفكير الآلي هو الأساس المشترك للشعر والفن السورياليين، واعلن أنها الصيغة الوحيدة للتعبير المرضي تماماً بالنسبة للعين والأذن.

الرسم الآلي تقنية طوّرها السورياليون كوسيلة للتعبير عما يكمن تحت الوعي. في الرسم الآلي، مسموح لليد ان تتحرّك جزافاً، وكيفما اتفق، على الورق او مخطط الحفر، دونما تدخل من العقل الواعي. والانطباعات الناتجة سوف لن تكون عشوائية او بلا معنى، بل ستكون موجهة في كل موضع بواسطة العقل اللاواعي للفنان، وليس بالتفكير العقلاني او التدريب الفني.

الفنان، في الرسم الآلي، قد يستعمل الصبغ عشوائياً على الكانفاس، ويتيح للون الجريان عبر السطح، خالقاً حشداً من المؤثرات التي لم يتنبأ بها سلفا.

المرحلة التالية من الرسم ربما تكون مقصودة ومدروسة اكثر. قد يتأمل الفنان تلك اللطخات على الكانفاس لفترة من الوقت، ثم يستلهم الأشكال والمعاني التي توحي بها فيجعل الأشكال التجريدية تستدعي كائنات حية.

في تطبيق المصادفة، الرسم يكون محرّراً إلى حد كبير من التحكم العقلاني.. بالتالي، قد يكون الرسم المنتج منسوباً، إلى حد ما، إلى ما تحت الوعي، وربما يفشي شيئاً من النفس، والذي قد يكون، من نواح اخرى، مكبوحاً.

من بين الفنانين الذين مارسوا الرسم الآلي نذكر اندريه ماسو (الذي يعتبر اول من مهّد الطريق لهذه التقنية)، خوان ميرو، سلفادور دالي، جان ارب.

إذا كانت أهليّة الكاتب لممارسة الآلية غير مشكوك بصحتها. ولم تتعرض للرفض او الارتياب، بل كانت موثقة منذ كتاب بروتون ـ سوبو "الحقول المغناطيسية". فإن قدرة الرسامين على تطبيق المبدأ الأول كانت تبدو إشكالية ومشكوك فيها، ولقد اصبح هذا موضع جدل منذ 1924.

الرسامون السورياليون، كما هو الحال مع الشعراء، كانوا يسعون إلى تحرير اللاوعي واعتاق المبدع من اي دور او سيطرة على ما يخلقه. والتأكيد على تدوين ما يخطر في ذهن المرء على نحو عفوي، من غير اي اعتبار إلى مفاهيم متصوّرة سلفا او إلى رقابة الفكر. إن الأشكال او الرسوم التي كان ماكس إرنست يأسرها، كانت تحفّز طبيعته الهذيانية وتريحه من التصميم الواعي.

يقول السوريالي كونروي مادوكس: "بالعودة إلى الآلية، نحن نرى الوسيلة لإقصاء التخوم، ولزيادة الوسائل لبلوغ المستويات الأكثر عمقاً من الذاتية الذهنية. الرسم والشعر يصبحان استدعاءً للتعبير التلقائي والهذياني" (1943).

لقد اعترف ماكس إرنست بتدخّل طاقاته التأملية والهذيانية في الفعل الإبداعي أثناء الرسم أو اللصق. إذ كان يقيّد، على نحو طوعي وعن طيب خاطر، مشاركته الفعالة (أي الواعية والمتعمدة) تاركاً العملية الإبداعية إلى تلك القوى والطاقات.. ومن ثم يبقى الفنان الشاهد السلبي على ولادة التخيّلات البصرية.

ماكس إرنست يشبّه طريقته التي أطلق عليها تقنية الحك frottage بالكتابة الآلية. وقد استوحى هذه الطريقة من بوتيشيللي ودافنشي اللذين لفتا الأنظار، دون أن يقصدا، إلى العشوائية في الفن واجتراح أشياء فنية من أخرى غير فنية. وهي طريقة ـ كما يؤكد إرنست ـ تستند إلى التأملات الذهنية وتستفيد من وسائل تقنية معينة. حضور المبدع هنا أشبه براصد حيادي أو عاطفي يراقب العملية.

لكن اندريه ماسو (1896-1987)، الذي كان واحداً من رواد الآلية التصويرية في الرسم، ثم تحوّل عن السوريالية بعد سنوات رافضاً معتقداتها. فقد أعلن في العام 1957 عن تذمره واستيائه من الآلية في الرسم ووصف العملية بأنها تشبه تماماً صيد السمك: إنك لا تعرف أبداً ما الذي سيعلق في الصنارة.. سمكة أو جزمة قديمة.

في المجال السينمائي أمكن تطبيق المنهج الآلي في كتابة السيناريو. كما أكد لويس بونويل في كتابه "أنفاسي الأخيرة" عندما قال: "بينما كنا ـ أنا ودالي ـ نعمل في كتابة سيناريو (كلب أندلسي) استخدمنا نوعاً من الكتابة الآلية".

لكن المخرج الفرنسي رينيه كلير وضع إمكانية التعبير التلقائي على الشاشة في موضع الارتياب، وقد عبّر عن شكوكه في العام 1925 بقوله: "ما يثير اهتمامي بشأن السوريالية هو ما تكشفه لي من قيم فنية نقية. إن ترجمة المفهوم السوريالي الأنقى إلى صور يعني إخضاع المفهوم إلى التقنية السينمائية. وهذا قد يؤدي إلى فقدان تلك الآلية النفسية الصرفة جزماً كبيراً من نقائها".. ثم أضاف: "حتى إذا تعذر على السينما أن تكون وسيلة تعبير كاملة لدى السوريالية، فإن السينما تبقى مع ذلك حقلاً لا يضاهى للفاعلية السوريالية بالنسبة لذهن المتفرج".

البعض، انطلاقاً من حقيقة أن الوعي، في غياب أية رقابة، يمكن أن يغمره خضم من الأحلام والهوس والجنون، قد يستنتج ـ هذا البعض ـ

أن الكتابة الآلية بلا معنى، وأنها لا تتسم إلا بالفوضى والتشابك والتناثر والشذوذ. لكن ـ كما يشير ميشيل كاروج ـ كل ما يوجد يحمل معنى، وكل ما يوجد في الإنسان يحمل معنى إنسانياً. وليست الكتابة الآلية نتاج الصدفة بل هي بطبيعتها ثمرة الإنسان وتعبير مباشر عن الواقع الإنساني".

ويستطرد كاروج في الشرح قائلاً: "ليس في الحقل الذهني خلق تلقائي أكثر مما في العالم المحسوس. فالكلمات والصور التي يستخدمها وعينا جميعها تنطلق من خزّان ضخم يسميه فرويد اللاوعي أو ما تحت الوعي. الوعي يسجلها مثلما يدرك بالحس أصوات العالم الخارجي ورؤاه. فهو لا يبتدعها بل يحيط علما بإسقاطها على شاشته المضيئة لأن وجودها سابق لهذا الإدراك. أما الصورة الداخلية فتنطلق على العكس من عالم غير مرئي لا وجود فيه إلا لشاشة الوعي الفردية الوحيدة. ههنا تظهر الصورة آنياً ويمكن أن تغيب على النحو نفسه مما يحمل المرء على الاعتقاد بأنه محق في وضع هذا العالم غير المرئي في مصاف الأوهام، وهو يعتبر كل ما لا يراه غير موجود، شأنه شأن من يظن أن النجوم لا وجود لها إلا في الليل وفي حالات الصحو".

منذ أن ظهر البيان السوريالي الأول، حيث يصف فيه بروتون منهج الكتابة الآلية، وهذا المنهج، أو التقنية، عرضة للرفض والاحتجاج والشك والسخرية وسوء الفهم.

على سبيل المثال، حكم موريس بلانشو (في العام 1949) بأن: "الكتابة الآلية هي آلة حرب موجهة ضد التأمل واللغة".

إن منتقدي السوريالية يحسبون أن الآلية قوامها ترك القلم يجري على هواه وكيفما تيسّر على الورقة، بينما يشير بروتون إلى أن الكتابة الآلية ـ حسب فهمه ـ لا تتفق مع هذا النوع من الاسترخاء الذهني.

ويقول بول إيلوار: "لقد ساد اعتقاد بأن الكتابة الآلية تجعل القصائد لغواً. لا. إنها تنمّي وتطور مجال بحث الوعي الشعري بأن تزيده ثراء. إذا كان الوعي كاملاً. فإن العناصر التي تقتطفها الكتابة الآلية من العالم الداخلي وعناصر العالم الخارجي تتوازن. وعندما تختصر بشكل متساوٍ، فإنها تتداخل وتختلط لتشكّل الوحدة الشعرية".

في هذا الصدد، يؤكد إيلوار أن الآلية افادت في تحرير شعره من نير العقلانية، وتغذيته بعناصر جديدة، يوفرها اللاوعي والحلم والتداعيات اللفظية.

إن بروتون ورفاقه لم يزعموا قط أنهم، من خلال الآلية، حصلوا اخيراً على المفتاح السحري لخلق الصورة بنجاح فوري.

مع مرور الوقت بدت مشكلة الآلية أكثر تعقيداً، أكثر إثارة للجدل، وفقدت شيئاً من الجاذبية التي شعر بها الجيل الأول من السورياليين تجاه هذه الوسيلة التي ساعدتهم على الإفلات من سيطرة العقل الصارمة. هذه الآلية التي مثّلت شكلاً واعداً يسعى إلى تمديد الحقل الشعري.

الآلية في حينها كانت اكتشافاً جوهرياً للسوريالية، ونقطة انطلاق لكل نشاط سوريالي، وكانت بمثابة منهج عمل جدير بالتطبيق.. مثل أي تقنية أخرى. لقد اعتقد السورياليون أن الآلية واسطة لإدراك المطلق، هجوم على أنماط التفكير العادي واللغة العادية، محاولة للنفاذ إلى ما وراء التناقضات والتعارضات التي تفسد التفكير والتأمل. لقد عكفوا على كشف الفراغ والزيف في الكلام المنطقي، كما ناضلوا من أجل تحرير الكلمات من عبودية البلاغة آملين الإمساك باللغة الكامنة وراء، صمت التفكير المباشر. والأمل بتجلي الإنسان في ذاته الحقيقية، اللاواعية. لقد آمنوا بأن اللغة البشرية يمكن أن تكون موحية وعميقة إذا وجدت أسلوباً آخر للتعبير، آنذاك تصير واحدة من الوسائط التي تكشف للإنسان ما هو غامض وعميق في نفسه.

لكن ما كان يعتبر يوما الكشف السوريالي الأساسي صار مع الوقت تجربة غير مكتملة.. وحسب بروتون: "لم يتحقق إلقاء الضوء الكامل حول الشروط التي ينبغي تحقيقها لتجعل نصاً او رسماً آلياً ذا قيمة كاملة". وقد خاب امله لأن حالة الإلهام لم تكن قابلة لإعادة إنتاجها حسب ما يريد ومثلما تصوّر في بادئ الأمر، وأن الإلهام لا يتمثل إلا في أوقات متقطعة وفي فجوات.

كما كان صعباً للغاية، لعدم وجود معيار موضوعي، التمييز بين النصوص الأصيلة والأخرى المصطنعة. ويقرّ بروتون أن تاريخ الكتابة الآلية السوريالية قد يكون "تاريخ حظ عاثر مستمر".

هذه التجربة ـ الكتابة الآلية ـ نال منها الإخفاق والتشويه حتى فقدت شيئاً فشيئاً فعاليتها وحضورها، ولم تف بوعودها. عبر النقد الذاتي يكشف بروتون،

في البيان السوريالي الثاني، السلبيات التي رافقت هذه التجربة فيشير إلى "الإهمال المفرط من قبل معظم مؤلفيها الذين اكتفوا بترك القلم يجري على الورق دون أن يلاحظوا على الإطلاق ما يحدث وقتذاك في نفوسهم". كما انتقد بروتون بعض تجارب السورياليين في هذا الشأن، إذ لم تستفد هذه التجارب مما تقترحه الكتابة الآلية، ويرى سبب ذلك في الإهمال وفي الاكتفاء باكتشافاتهم، وتراجع الناحية الاختبارية أمام المظهر الفني للتجربة..

"إنهم يشهدون بطريقة سلبية تدفق العقل الباطن ويهملون مراقبة ما يحدث في داخلهم أثناء هذه اللحظة". ويتاسف لأن "جهوداً أكثر تنظيماً ومتابعة لم تبذل في عملية الكتابة الآلية".

في منتصف الأربعينيات، كان بروتون راغباً في الإقلاع عن الممارسة الآلية. وعندما سئل، في العام 1962، إذا كان لا يزال يكتب آلياً، رد دون مراوغة وبلا مواربة: "وما الفائدة؟ لقد شرحت نفسي في تلك النقطة.. الكتابة الآلية لا يمكن أن تكون غاية بذاتها".

الجثة الفاتنة:

السوريالية، في الفن والشعر والأدب، استخدمت تقنيات والعاباً متنوعة من أجل إثارة الإلهام وتوفير الإيحاء. العديد منها تهدف إلى تحرير المخيلة وذلك بإنتاج سلسلة من العمليات الخلاقة المتحرّرة من أية سلطة أو سيطرة واعية. إن أهمية اللاوعي كمصدر للإلهام هي محورية بالنسبة لطبيعة السوريالية.

الحركة السوريالية كانت مشاكسة منذ بداية نشوئها. إن قيمة ودور التقنيات المتعددة كانت واحدة من الموضوعات الخلافية، التي أثارت جدلاً وتبايناً في الآراء بين السورياليين انفسهم: البعض نظر إلى "الآلية" والألعاب السوريالية بوصفها مجرد مصادر للإلهام فحسب، بينما اعتبرها آخرون نقاط انطلاق لأعمالٍ منجزة. ونظر قسم آخر إلى النتاجات المتخلّقة من خلال "الآلية" على أساس أنها، بذاتها، أعمال مكتملة ولا تحتاج إلى صقل أو تنقيح.

إحدى الاستراتيجيات التي استخدمها السورياليون لاستنباط اللغة المجازية والتخيلات من اللاوعي نجدها في اللعبة المسماة "الجثة الفاتنة".

في هذا الشكل الفني التعاوني، تؤخذ ورقة وتطوى اربع طيات، ثم يقوم المشاركون الأربعة من الفنانين أو الكتّاب، كلّ على حدة، برسم (او تدوين جملة إن كانوا كتّاباً) دون أن تتاح للواحد منهم إمكانية معرفة ما رسمه (او كتبه)

الآخر الذي سبقه. قد يرسم الأول، على سبيل المثال، رأساً ثم يطوي الورقة ويمرّرها إلى التالي الذي قد يرسم جذعاً، والثالث يرسم ساقاً، والرابع يرسم القدمين. بعدئذ يقومون بنشر الورقة لتأمل وتأويل نتاج المساهمة الرباعية. الشكل الذي اشتركوا في رسمه (أو القطعة الأدبية التي شاركوا في كتابتها) وكل منهم يجهل مساهمة الآخر.

"الجثة الفاتنة" (أو الجثة المتعاقبة، كما تُسمى أحياناً) هي إذن طريقة من خلالها تتركّب جمعياً تشكيلة من الكلمات أو الصور. هذه التقنية ابتكرها السورياليون في 1925، وهي مبنية على لعبة قديمة كانت تقوم أيضاً على مساهمات عدد من الكتّاب. والتسمية التي تبنّاها السورياليون مستمدّة من مقطع ناجم عن مساهمة اول مجموعة سوريالية شاركت في اللعبة، والمقطع هو: "الجثة الفاتنة سوف تحتسي النبيذ الجديد".

بينما تزعم نظرية أخرى أن اللعبة بالرسم سبقت تاريخياً اللعبة بالكتابة، وان التسمية جاءت من رسم أجزاء الجسم على نحو غير متناسق، بمقتضى قانون اللعبة، بحيث بدا الجسم أشبه بجثة فاتنة.

هنا، في هذه الفعالية، لا نجد اتحاداً بين العوالم الداخلية والخارجية عند فرد واحد فحسب بل نجد حساسية مشتركة لعدة أشخاص، مشاركين في اللعبة، تفضي بهم لتقاسم تأويل مجسّم.

إن ممارسة طرائق اللعبة تقدّم، كما يقول بروتون، "لغزاً كبيراً تطرحه اللقاءات غير المتوقعة والمتكررة لعناصر تنبثق من المجال ذاته اثناء الإنتاج الذي يقوم به عدة أشخاص ينتسبون إلى الطريقة ذاتها من التعبير.. الكتابي أو التشكيلي".

"الجثة الفاتنة"، بالنسبة للسورياليين، تمثل مجابهة غامضة وملغزة. إنها تتيح للفرد الواحد أن يستفيد من المشاركة المتحدة مع آخرين في لعبة هي مسليّة وتنويرية في آن. اللعبة تستمر ضمن شروط تحول دون الاستفادة، على نحو متعمّد وبدراية، مما يتعيّن على الآخرين أن يجلبوه إلى عملية خلاقة لا يمكن أن تكون مكتملة إلا بعون من كل فرد مشارك. هذا يعني أن اللعب يضمن الرضا والارتياح من معرفة أن "الجثة الفاتنة" سوف تكون مختلفة بدون مساهمة كل فرد في خلقها.

لا شك أن المتعة والتسلية عنصر أساسي في ممارسة اللعبة، لكن السورياليين يتوقعون ايضاً من اللعبة أن تكون وسيلة لسبر الذات.. ولاكتشاف الذات أحياناً.

لأن الجهل بما يساهم به المشاركون الآخرون، من كتابة او رسم، هو شرط أساسي لممارسة اللعبة، فإن "الجثة الفاتنة" ليست فعالية تعاونية او ترابطية. بالأحرى، هي تكشف منظورات حول الشعر والتي تتضمن، على نحو متزامن، عدة حساسيات في الفعل الإبداعي نفسه.

إن عدم قابلية النتيجة للتنبؤ، وهي الطبيعة الاتفاقية المفترضة للممارسة، كان يمكن لها أن تثني السورياليين عن المشاركة لولا إيمانهم بالصدفة كقوة خيّرة ونافعة، ومتناغمة مع الرغبة الإنسانية.

الجهل، إذن، ليس مجرد شرط للمشاركة، بل أصبح ضرورياً لمغامرة التخمين والتأمل والتي منها ينطلق السورياليون ما إن يقبلون بالاحتكام المباشر إلى الصدفة. إنهم يدعون الصدفة، الخيّرة والرحيمة، تكون دليلهم الوحيد إلى إقليم سبر الذات، الذي من خلاله يأملون في التقدم إلى نقطة ابعد. طالما يتحركون معا إلى الأمام.

المكتشفات الناجمة عن ممارسة اللعبة تبرهن للسورياليين أن "الجثة الفاتنة" يمكن أن تكون وسيلة لتيسير مهمة هي مركزية في السوريالية: التقدّم من المعلوم إلى المجهول حتى الآن. إن توظيف هذه الوسيلة، ضمن قوانين موضوعة لكيفية استعمالها، هذا التوظيف متناغم كلياً مع الاعتقاد السوريالي بأن التقدّم على طول اي طريق استكشافي سوف يفقد مغزاه واهميته إذا أصبح المرء قادراً على التكهن بما سوف يفضي إليه الطريق.

تقنية "الجثة الفاتنة" بقدر ما هي إلهامية، هي مضيئة بصورة متساوية، سواء نتجت المكتشفات من خلال الكلمات أم الصور. واضعين تمديد المعرفة على المستوى الشعري. هم لا يقومون بأي تمييز بين الوسائل التي بها يمكن إحراز النتائج الشعرية أثناء الفعاليات الجماعية. إن لغز الفعل الجماعي كمحرّر للشعر ـ والذي هو مرتبط بقراءة السورياليين للوتريامون ـ يشكّل أساس اللعبة في صيغتها التصويرية أو في شكلها اللفظي.

كلا التنويعين ـ التصويري واللفظي ـ في التعبير الذي يشكّل اللعبة، يتسمان بالتناغم نظراً لأنهما موظفان للغاية ذاتها. نحن ندرك هذا على نحو أفضل

عندما نلاحظ بأن أهداف اللعبة ليست بلاغية صرفة، رغم احترام اللعبة اللفظية لقواعد اللغة من نحو وصرف لصالح الوضوح.

في رده على النقاد، ذوي النوايا السيئة، الذين اعتبروا "الجثة الفاتنة" تسلية صبيانية ومضيعة للوقت، قال بروتون: "لدينا تحت تصرفنا، أخيراً، وسيلة ناجعة لمنح العقل النقدي إجازة، وتحرير النشاط المجازي للعقل".

في روايته لكيفية نشوء تقنية "الجثة الفاتنة" يشير بروتون إلى ولادتها في العام 1925 كلعبة كلمات سوريالية مبتكرة "بحيث تواجه عناصر المحادثة بعضها البعض بطريقة متناقضة ظاهرياً، بحيث أن الاتصال الإنساني، الذي من البداية ينحرف في هذا الاتجاه، يأخذ العقل الذي يسجله عبر المغامرة العظمى".

السورياليون لم يكتفوا بممارسة اللعبة في المجال الكتابي والتشكيلي فحسب بل جرّبوها في مجالات أخرى:

ففي الموسيقى، تعاون مؤلفون موسيقيون مثل فيرجيل تومسون، جون كيج، لو هاريسون (من بين آخرين) في تأليف مقطوعات موسيقية على غرار الجثة الفاتنة.

في المسرح، قدمت إحدى الفرق عرضاً على طريقة "الجثة الفاتنة" حيث الصالة مكتظة بالناس مع آلات كاتبة.

في السينما، سنة 2000، عرض المخرج التايلندي ويراسيثاكول فيلمه الدرامي "ألفاز شيء في الظهيرة"، الذي استلهمه من لعبة "الجثة الفاتنة". وقد صوّر فيلمه خلال ثلاث سنوات، وفي مواقع مختلفة، ثم قام بتجميع وتركيب مشاهده على غرار اللعبة.

الكولاج Collage:

هو تجميع ولصق وتركيب أجزاء أو أشكال مختلفة تنتج في النهاية وحدة تامة، معه تتشكل صورة جديدة وفق ضرورة شعرية. قد يتضمن الكولاج الفني قصاصات من الجرائد، أشرطة، خرقاً، أجزاءً من أوراق ملوّنة أو مصنوعة باليد، صوراً فوتوغرافية، إلخ.. ملصوقة بمادة غروية على حامل صلْب أو كانفاس. إنها مجموعة من العناصر التي لا يمكن أبداً أن توجد متجاورة، قرب بعضها البعض، في الصور الأمينة للواقع الموضوعي. ولا يمكن للمرء أن يصادف

مثل هذه اللقاءات بين تلك العناصر في الحياة اليومية. من هنا ربما نفهم ملاحظة جاك برونيو، أحد أهم المنظّرين للكولاج السوريالي، عندما دعا إلى الامتناع عن التحدث عن الكولاج ليجري الكلام، بدلاً من ذلك، عن "اللقاء" أو الالتقاء.

لقد لاحظ ماكس إرنست أن اللصق لا يصنع كولاجاً، والكولاج ــ حسب وصفه ــ هو "شيء يشبه خيمياء الصورة البصرية". فالتحوّل الذي تخضع له العناصر المركّبة في الكولاج السوريالي، هو أقرب إلى الخيمياء منه إلى الكيمياء (الذي هو علم يدرس القوانين التي تنظم إتحاد العناصر).. ففي الخيمياء يتم تحويل الأشياء المبتذلة أو قليلة القيمة إلى أشياء نفيسة، إضافة إلى البحث عن مادة قادرة على حل جميع المواد إلى عناصرها.

صور الكولاج تمثّل مرادفاً بصرياً للصورة اللفظية، التي فيها تجاور، أو بمعنى أصح تقارب، مواد مأخوذة من الواقع اليومي يلعب دوراً نشطاً.

من المظاهر المميّزة للكولاج التصويري في السوريالية هو أن العناصر التي تتركّب معاً لا تفقد هويتها الحقيقية بل يمكن تعيين هويتها لما تكونه، وبوسع المتفرج أن يدرك أصلها. في الوقت ذاته، التقارب الذي يوحّدها في الكولاج، يمنح العناصر المألوفة قيمة جديدة، ويعمّق معناها ودلالتها فيما يدمجها في صورةٍ من خلق فنان.

فنانو الكولاج، من السورياليين، يستفيدون من الكولاج كوسيلة لتسليط الضوء على حالة من الانفتاح والتقبّل التي فيها كل اللغات التعبيرية في السوريالية تجد منبتها وأصولها وشرعيتها.

إن قوة الصورة تنشأ من حضور المعالم القابلة للإدراك في حالتين في آن واحد: لما تكونه في عالم التجربة اليومية، ولما تصبح عليه في حقل السوريال. الفنان التصويري يركّب، ضمن إطار لوحته، عناصر لم نرها أبداً من قبل وهي متقاربة أو متحدة في هكذا علاقة.

الكولاج، بالنسبة للسوريالي، ينبغي أن يكون قادراً على معارضة تقسيم الأفكار والمشاعر والأفعال إلى أجزاء أو فئات مستقلة، والتي بواسطتها يتوصل العقل، المعتمد على الحجج أو البراهين، إلى تفاهم مع الواقع ويشعر باطمئنان معه.

الكولاج يخدم السوريالية على نحو أفضل عندما يضيء حيوية المبدأ الموحّد وقابليته للتطبيق. هذا المبدأ الذي يطيح بالحواجز التي أقامها العقل، التربية، العادة، التجربة. الكولاج لا يقذف المتفرج نحو الهيولية والتشوّش الكامل، على غير هدى وبلا هدف، بل يجذبه إلى الأمام نحو عالم فيه يجب أن يعوّل على مخيلته كدليل أو مرشد. وهو الشيء الذي لا تقدر الفطرة السليمة أن توفره.

في الكولاج لا توجد قوانين يمكن استشفافها والتي تحكم التفاعل بين العناصر المكوّنة للوحدة التامة، وتتيح لفنان الكولاج إما أن يقدّر ـ أو يتنبأ ـ بالتأثير الذي يمارسه تقارب العناصر.

فنان الكولاج السوريالي يجد نفسه مدفوعاً بالأمل في تحقيق ليس فقط أكثر مما يمكن أن يكون معروضاً بل شيئاً آخر غير الذي يمكن توقعه. هو يجد العملية التقويضية (التي بها يكون الواقع المرئي محروماً من رسوخه واستقراره ووحدته الممكن إدراكها أو تمييزها) قابلة لأن تكون استهلالاً لإجراءات بنائية ليس لها نتيجة يمكن التنبؤ بها. إن مقاومة العقل والرؤية، التي ترى أن العالم من حولنا قابل للتفسير منطقياً وعقلانياً، تفتح ذهن السوريالي على المدهش والعجيب.

بدون أفكار متصوّرة سلفا، عن التأثير الذي سوف ينتجه الكولاج، ينتظر السورياليون من العجيب أن يتخلل ويغيّر النتيجة أو يؤثر فيها، ويجبر ما يسمى الواقعي أن يذعن لما فوق الواقع (السوريال).

عندما يمارس السوريالي فن الكولاج فإنه يفعل ذلك مع ازدراء لفن المحاكاة. في الواقع، الكولاج هو، على نحو ثابت، وسيلة لقطع الصلة بذلك الفن. إن فتنة الكولاج، بالنسبة للسورياليين، تكمن في الفرصة التي تقدمها للفنان كي يتخطى القيود التي بها تحبس التجربة فكرتنا عما ينبغي أن يكون مقبولاً بوصفه حقيقياً.

الشكوكية، بشأن رسوخ واستقرار الواقع، وبشأن نهائية ما هو واقعي، تحث فنان الكولاج السوريالي أن يباشر في إعادة تنظيم العناصر التي تقدمها البيانات التصويرية لما هو معلوم. الغرض هو أسر شيء من المجهول، شيء عالق في شرَك مركّب من اشياء واجزاء تخص ما هو مألوف. هذه الأشياء والأجزاء، بعد انقضاض المقصات عليها، عادةً يمكن تمييزها أو إدراكها لما اعتادت أن تكونه. كما ندرك أيضا أنها في الحاضر لا تعود تحتفظ بتلك الكينونة المنسجمة مع

تصورنا . إنها تصبح عناصر في حالة انتقال أو تحوّل، متحركة خارج هويتها الماضية في اتجاه هوية جديدة. هذه الهوية الجديدة تتبثق فقط فيما نحن نستنطق كل ذرّة من الواقع المألوف في العلاقة السحرية التي، بفضل منهج الكولاج، تتصل بأخرى منتزعة مثلها من سياق الاعتيادي أو المألوف. عبر الكولاج يحاول السوريالي أن يقيم بين الكائنات والأشياء المعطاة علاقات غير تلك المعروفة.

من خلال عملية الكولاج نجد أدوات القص واللصق مستخدمة على نحو مدروس لتسجيل ولمجاورة أوجه من الواقع كما نراها على نحو اعتيادي، وهي تستخدم تلك الأوجه لعرض رؤية متخيّلة لما هو واقعي. وللتعبير عن طبيعة الواقع عبر العلاقة المتبادلة بين المظاهر المرئية التي تُظهر حساً شعرياً بما هو واقعي. الكولاج السوريالي يوجد ليغيّر دلالة المواد التي منها هو يخلق كينونة جديدة.

في حالة التجريب مع الكولاج، فإن غرض السوريالي ليس أن يستعير عناصر من مصادر تصويرية وفوتوغرافية لمجرد أن يحرمها أو يجرّدها من اي معنى. هدفه أن يغلّف ما اختاره بمعنى جديد تماماً، معنى ينشأ من تمازج وتجاور جديدين.

يزعم نقاد السوريالية أن الحسنة الأساسية للكولاج أنه منهج مناسب، على نحو مثالي، لمن يعانون من ضعف في الموهبة من بين السورياليين.

السورياليون، من جهتهم، يرفضون مثل هذا النقد الذي ينظر إلى الكولاج بوصفه تقنية محضة مهمتها التعويض عن مواطن الضعف عند أفراد لا يمتلكون موهبة فطرية في الرسم، أو الذين يفتقرون إلى مهارات معينة.. حتى لو بدت هذه التقنية، عند البعض ممن لا يحسن توظيفها، مصطنعة، إرادية، ومجانية الهدف.

تقنيات أخرى:

هناك تقنيات أخرى استخدمها السورياليون في مجالاتهم الإبداعية، من بينها نذكر:

Aerography: كتابة أو رسوم تطبع بتحبير الورق وغيره من خلال خروق صفيحة رقيقة على شكل حروف أو رسوم.

Bulletism: إطلاق الحبر على قطعة بيضاء من الورق. بوسع الفنان بعدئذ أن يطور صوراً مبنية على ما هو مرئي.

Calligramme: نص أو قصيدة مؤلفة من حروف مطبوعة. ومن هذه الحروف أو الكلمات يتشكل قالب أو شكل متصل بموضوع النص أو القصيدة.. هذه الطريقة تطورت على يد ابولينير في 1918.

Coulage: هو ضرب من الآلية، أو النحت اللاإرادي المتحقق بواسطة صب مادة مصهورة (مثل المعدن أو الشمع أو الشوكولا) في ماء بارد. فيما المادة متروكة لتبرد، فإنها تتخذ ما يبدو شكلاً عشوائياً (أو له علاقة بالحظ) مع أن الخاصيات الفيزيائية للمواد المستخدمة قد تفضي إلى مزيج من الأقراص أو الكرات. بإمكان الفنان أن يستخدم تشكيلة من التقنيات للتأثير في النتيجة.

Cubomania: طريقة في تحقيق الكولاج حيث تؤخذ صورة وتُقطع إلى مربّعات، ثم يعاد تجميع وتركيب المربعات دون أي اعتبار للصورة. أول من استخدم هذه التقنية السوريالي الروماني غيراسيم لوكا.

تقنية التقطيع أو التجزيء: شكل أو نهج أدبي من خلاله يتم تقطيع النص إلى أجزاء، على نحو عشوائي وكيفما اتفق، ويعاد ترتيب أجزاء النص لخلق نص جديد.

Decalcomania: فن نقل الرسوم من ورق معد خصيصاً لذلك إلى الزجاج أو الخشب أو غير ذلك. إنها تقوم على نشر صبغ سميك على كانفاس ثم ـ بينما هو لا يزال رطباً ـ يغطى بمادة أخرى مثل ورقة أو رقاقة معدنية من الألمنيوم. بعدئذ تزال التغطية (مرة أخرى قبل أن يجف الصبغ) والقالب اللوني الناتج يصبح الأساس للرسم المنجز. هذه التقنية استخدمها الكثيرون، من بينهم ماكس إرنست.

Frottage: كلمة فرنسية تعني الحك أو الفرك. وهذه التقنية ابتكرها ماكس إرنست الذي وصفها بأنها "لا ترتكز على شيء غير تكثيف طاقات الذهن المتصلة بالتأثر أو التهيج".

في مقالة له بعنوان "وراء الرسم" (1948)، يتحدث ماكس إرنست عن تجربته الأولى مع هذه التقنية فيقول: "في العاشر من اغسطس 1925 وجدت نفسي، ذات أمسية ماطرة، في نُزُل على الشاطئ. وهناك اذهلني هاجس انتابني

وانا احدّق مستثاراً في الواح الأرضية التي عليها الف عملية حك قد أدت إلى تعميق الأخاديد . عندئذ قررت أن أستقصي رمزية ذلك الهاجس. وفي سبيل دعم قدراتي التأملية والهذيانية، صنعت من الألواح سلسلة من الرسوم وذلك بوضع الورق عليها، عشوائياً، وشرعت في حكها برصاص أسود . بالتحديق على نحو مركّز في الرسوم الناجمة عن ذلك، أدهشني ذلك التماثل المفاجئ لقدراتي الرؤيوية، وذلك التعاقب الهذياني للصور المتناقضة المركّبة، إحداها فوق الأخرى، مع المثابرة والسرعة التي تميّز الذكريات الحبيبة .

هذه التقنية تعتمد على الاحتمال والمصادفة. هنا يأخذ الفنان قلم رصاص او اداة رسم أخرى، ويقوم بالحك على سطح مكسو بالقماش. الرسم يمكن أن يُترك كما هو أو يستخدم كأساس لتنقيح آخر.

Fumage: او التعريض بالدخان. تقنية آلية ابتكرها فولفغانج بالمن (1907-1959) في اواخر الثلاثينيات. هنا يتم استفزاز التخيلات الناشئة صدفةً عبر تحريك شمعة تحت صفحة من الورق. عندئذ، مساحات عشوائية من السخام سوف تتجلى، ومنها يستطيع العقل أن يشكّل الصور.

Grattage: (وتعني الكشط أو الحك) تقنية في الرسم تقوم على تكسير الصبغ (وهو جاف عادة) على الكانفاس. الحصول على الصورة يتم من خلال بسط رقع اعتباطية من الألوان على قطعة من الورق. النتيجة هي أشكال غريبة، مدهشة، وغير متوقعة. عن طريق الصدفة يتم خلق الصورة. هذه التقنية وظفها إرنست وميرو.

المنهج البارانوي ـ النقدي: تقنية تتضمن استخدام العملية النشطة للعقل لتخيّل صور، ودمجها في النتاج النهائي. من خلال صور ما تحت الوعي تتم دراسة النفس. الفنان هنا يقوم بتجميد تلك الصور وذلك لمنح اللاوعي الفرصة لإدراك معناها .

Photomontage: تحقيق لوحة مركّبة بواسطة قطع وضم عدد من الصور الفوتوغرافية.

Soufflage: تقنية بها يتم النفخ في صبغ سائل على سطح ما ليحدث أو يكشف صورة ما .

الصورة السوريالية

1

اللغة احد أوجه التعبير الإنساني. وعند السورياليين. الاستخدام الشعري للغة لابد ان يكون حراً من كل قيد. من هنا دعوتهم إلى تحرير الوحدات اللغوية ـ كالجملة والكلمة وغيرهما ـ من حالة الرتابة او الوتيرية. وحتى من تماثل الأسلوب.

تحرير اللغة نتيجة طبيعية لتحرير الخيال. وحسب والاس فاولي (في كتابه: عصر السوريالية) فإن "اللغة التي تكمن في أعمق مناطق كياننا. في حالتها السابقة للتشكّل اللفظي. تقدر أن تبرز إلى وعينا حرة طليقة. يحدث هذا عندما يكون الشاعر قادراً على أن يقيم علاقة بين العالم الواقعي والعالم الخيالي".

إن فتنة اللغة. وفق البيان السوريالي الأول. تكمن في كونها اداة أقل من وافية بالمراد. وفي الوقت نفسه. أكثر الوسائل المتاحة بسهولة. التي بها يمكن للإنسان أن يؤكد حريته من الضوابط الاجتماعية. السياسية. الأخلاقية. الأدبية والفنية.

السوريالية. منذ البداية. لم يكن هدفها هدم اللغة بل وضعها على أساس جديد حيث لن تكون مثقلة بذلك الحمل الذي يفرضه الخطاب العقلاني. الذي يحدّد قدرة أو وظيفة اللغة في مهمة الاتصال وحدها.. هذه الوظيفة التي كانت تسوّغ كل أشكال النشاط الشعري.

السوريالية لم تكن تتشد متعة التحرر من كوابح جمالية أو تقنية مفروضة أو موروثة. بقدر ما كانت تعزّز الطرائق المدروسة لتضمن للغة حرية الفعل.. أو كما عبّر الشاعر السوريالي البلجيكي بول نوجيه قائلاً: "إننا نعيّن للغة وللأشكال وظائف أخرى تختلف عن تلك التي اعتادت عليها. وذلك من أجل تكريسها لمهمات جديدة".

إن اتصال السورياليين باللغة يرتكز على الإيمان الراسخ بأن "مجموعات من المفردات، وقطع صغيرة من اللغة" تحتفظ بالسلطة لـ "توليد حركة أو رسم حركة" في اتجاه غير متوقع ولا يمكن التنبؤ به في ما يتعلق باللغة التي منها هي انفصلت وتباعدت.

لأن اللغة موهوبة بالقدرة على قول أكثر مما يسمع به (أو يتغاضى عنه) العقل، وبسبب إصرار السورياليين على النظر إلى الداخل أكثر مما إلى الخارج، وبسبب تكريس أنفسهم لسبر واستكشاف الذات، فقد رفضوا الاعتقاد بأن اللغة مخلوقة فحسب كوسيلة اتصال بالآخرين، أو كوسيط في تبادل المعلومات وتحسين العلاقات بين البشر، أو كمرآة للفكر، أو كواسطة ينبغي استخدامها بمهارة لنشر ما يحوزه الكاتب من معرفة. بل نظروا إليها بوصفها وسيلة يمكن التعويل عليها، وبها يمكن النفاذ إلى ما فوق الواقع (السوريال)، بوصفها أداة استقصائية لاكتشاف الذات، ولإحراز منظورات أشمل واستبصارات أعمق، مستشهدين بما لاحظه بيير ريفردي من أن "الإبداع حركة من الداخل إلى الخارج". بالنسبة لهم، اللغة الموظفة ضمن نطاق عقلاني هي لغة أسئ استعمالها أو تطبيقها.

اللغة الشعرية تختلف عن الكلام العادي، فالاتصال يتحقّق بين ما هو مدرَك وما لا يمكن إدراكه.. هو بالأحرى نوع من التواصل الكوني عبر لغة موظفة كأداة للاستقصاء والبحث والكشف.. أو أداة معرفة وإبداع، حسب ما رأى بودلير ورامبو وآخرون. بل أن هناك من يرى أن اللغة لم تعد أداة، إنما أصبحت هي الموضوع (موريس بلانشو).. إنها تمتزج بفكر الإنسان.

زعم اندريه بروتون أن "اللغة ممنوحة للإنسان بحيث يمكن له أن يستخدمها سوريالياً".. ودعا إلى "إنقاذ اللغة من الاستهلاك والشحوب الناجمين من وظيفتها التبادلية". كما طالب اللغة الشعرية أن "تتمايز إلى أقصى حد ممكن عن اللغة الدارجة" وذلك باللجوء إلى طاقات الإيحاء و"القيمة الانفعالية للكلمات" أكثر من لجونها إلى معانيها. كما دعا إلى تجمع الكلمات "وفقا لمصاهرات خفيّة تسمح لها بأساليب جديدة لا نهائية".

لقد سعى السورياليون إلى إنتاج لغة جديدة خارجة على المألوف والتقليد، بعيدة عن الإبهار والزخرفة، رافضة للأشكال البلاغية.. لغة

ذات طاقة تفجيرية، تمتلك هاجس الكشف عن علاقات خفية واكتشاف علاقات جديدة، وإيقاعات مختلفة. لغة هي أقرب إلى التعزيم السحري.. وعبر ذلك يتاح للمرء العثور على القوة الأصلية للكلمة التي طمستها العقلانية، العثور على الطاقات المقدسة للكلمة والوظيفة التعزيمية للكلمات.

في حديثه عن سر الشعر، أشار أراغون إلى أن هذا السر يكمن في "خلق علاقات متبادلة، غير قابلة للتخريب أو الإتلاف، بين الكلمات".. وكان يؤمن باستحضار الكلمات على طريقة بودلير: "ينبغي للكتابة أن تكون عملية سحرية قادرة على إنتاج السحر".

السوريالية لم تهدف إلى تغيير بنية اللغة، بل سعت إلى تجديدها وخلق وسائل جديدة للتعبير، من خلالها يبني الشاعر أو الفنان رؤيته للعالم. الكتابة الآلية ساهمت في تحرير اللغة، والانعتاق من القيود المنطقية الخاصة بتركيب الجملة. في طموحهم إلى تحويل اللغة عن الاستعمال اليومي ضمن مجال الاتصال الفطري، كان السورياليون حذرين، منذ البداية، من مخاطر التفكك الذي يرافق التقنية غير المنظمة في ترك الكلمات حرة وطليقة، كما دعا الدادائيون.

أغلب شعراء الجيل الأول من الحركة السوريالية تجنبوا نقل الثورة إلى اللب الفعلي للغة اللفظية. بالنسبة لبعضهم، على الأقل، لم يكن ذلك مجرد مسألة مواصلة التقيّد بالقوانين الأساسية في بناء الجملة، هذا الذي ينظر إليه عادة على أنه شرط أو متطلب أساسي، لا مفر منه، للاتصال الحافل بالمعنى.

أعمالهم تعطي الانطباع بأنهم كانوا راغبين في نشر الرسالة السوريالية عن الثورة ضمن بنية اللغة التعبيرية، المدروسة والمحكمة والمتوارثة، من التقليد الشعري الذي، برغم ذلك، أبدى هؤلاء المبدعون معارضتهم الحازمة له.

السورياليون الأوائل أقروا بأن القوانين الأساسية لعلم النحو والصرف كان المقصود منها أن تخدم قضية التوصيل في اللغة، بالتالي لا يمكن إهمالها دون توقع عواقب وخيمة. السورياليون، قبل كل شيء، لا يريدون عزل أنفسهم في وضع ملئ بالالتباس، حتى لو كانوا يحتجون بشدة على القيود الحاضرة في التفكير والتعبير العقلانيين. إنهم يرون مصلحتهم في جذب جمهورهم، عبر السبل المألوفة من اللغة التقليدية، نحو مفاجآت واكتشافات غير متوقعة.

ليس بوسع قارئ النصوص السوريالية أن يزعم، محتجاً، بأنه عاجز عن استيعاب ما يقرأ لأن الكاتب قد أخفق في بناء عمله لغوياً، أي وفق قواعد اللغة. الكاتب ينتهك افتراضات قرائه بشأن الزمن والنظام الذي يفرضه منطقياً على الأحداث، لكنه يفعل ذلك دون انتهاك أيٍ من قوانين الإعراب أو قواعد بناء الجملة.

بناء الجملة لا يخلق الرابط (بين صورتين معينتين في ترتيب متعاقب) والذي يتطلبه علم النحو فحسب، بل أيضاً يصبح العامل الذي يقدم خاصية مرحّب بها (لأنها مثمرة) في الجملة: الاعتباطية.

بخضوعهم الإرادي والطوعي لمقتضيات النحو والصرف، أحدث السورياليون تفاعلاً نافعاً، وغير متوقع، بين الشكل والمضمون. إن إتباع القواعد النحوية، بالنسبة لأغلب كتّاب الجيل الأول من السورياليين، لم يكن الاختيار الأكثر فتنة وإغراء من بين خيارات أخرى. مع ذلك فقد حمل لهم هذا الاختيار اكتشافاً لم يتوقعوه ولم يخططوا له: لقد اكتشفوا أن بإمكان البناء أو التركيب اللغوي التقليدي شحذ الصورة الشعرية وجعلها حادة ومصقولة. اكتشفوا أيضاً أن اكتساب حرية الوصول إلى إقليم السوريال، والسيطرة على الوسيلة التي بها يمكن تقديم تقرير عما يوجد في حقل السوريال، لا يقتضي إهمال أو إزاحة كل الأدوات الأساسية في التعبير الشعري التقليدي، إنما يستدعي فقط المطالبة بشحذ بعض هذه الأدوات على نحو مختلف.

في السوريالية، علم النحو ليس مقدساً إلى أبعد حد، ليس شيئاً ينبغي احترامه لذاته، أو لمجرد أنه يلقى الاحترام من الآخرين، فالتقدير يوجّه إليه لمساهمته بفعالية في الكشف الشعري.

2

"الكلمات تمارس الحب مع بعضها البعض" .. أندريه بروتون.

في الواقع، الشاعر أيضاً يمارس الحب معها. إنه يخترق اللغة، ويتغلغل فيها. ومن خلالها يؤسس علاقة حميمة وعميقة مع العالم المادي.

لهذا أبدى السورياليون نفوراً صريحاً من الآلية المنطقية للجملة. إن خلق لغة جديدة يعني خلق علاقات جديدة بين

الكلمات، فالكاتب لم يعد يكتفي برص الكلمات في سبيل تحقيق غاية فنية، أو ابتكار صورة جميلة تحقق للقارئ متعة جمالية. يقول بروتون: "بالنسبة لنا. لا يتعلق الأمر بإيقاظ الكلمات وإخضاعها لمعالجة بارعة من أجل جعلها تساهم في إبداع أسلوب مثير للاهتمام.. الكلمات هي شيء آخر، وربما تكون كل شيء".

هذا بدوره يفضي إلى البحث عن المعنى وراء الظاهر المرئي، حيث يكون المعنى متضمناً أكثر مما هو منقول أو مفرّغ. الكلمات تفقد معانيها ومضامينها المألوفة ما إن تنفصل عن العالم الذي نشأت فيه، وتقطع الروابط التي تشدّها إلى مواقعها الأولى. ولا تعود تحمل إلا القدر القليل من الأواصر اليومية. عندئذ تكتسب الكلمة معنى جديداً غير متوقع.

السوريالية كانت تؤمن بأن للكلمة طاقة خلاقة، أن ثمة حياة كامنة في الكلمات، وأن الكلمات تجسد حقيقة خفية. هي لا تعود تتبع الأشياء التي تعبّر عنها بل تتصرف لحسابها. الكلمات المحتشدة في الجملة تضفي على بعضها البعض ثراء وتنوعاً. وهي تتلاحق وتتدافع وتتشابك وتتفاعل وتتوالد في حركة يسميها بروتون "كيمياء الكلمة".

لذا، بدلاً من التأثير على اللغة لخلق تراكيب لفظية جديدة، أخضع السورياليون أنفسهم للكلمات المتضامنة في ما بينها، ولقوّتها الخفية، تاركين لها أن تعيش حياتها الخاصة بها.

لقد أدرك بول نوجيه محدودية وقصور اللغة، مثلما أدرك محدودية سيطرة وتحكم الكاتب في الكلمات التي يستخدمها. يقول: "هناك كتّاب يستخدمون الكلمات بطريقة خاصة جداً. هم في الواقع يحسبون أنفسهم سادةً، أحراراً في ممارسة هيمنة كاملة على اللغة. يحسبون أن في مقدورهم الاحتفاظ ببعض خاصيات الكلمات، مهملين الأخرى... لم يخامرهم أي شعور بأن ثورة اللغة ممكنة... في الحقيقة. إذا كانت الكلمات تبيح نفسها للاستعمال، فإنها تفعل ذلك بحذر غير محدود. يتعيّن على المرء أن يرحّب بها، يصغي إليها، قبل أن يطلب منها أن تؤدي أي خدمة. الكلمات

كائنـــات حيّـــة، متصـــلة بالحيـــاة البشـــرية علـــى نحـــو حميمـــي. مـــا إن يحـــاول احـــد الاحتفـــاظ بخاصـــيات معينـــة، ملحقـــاً الأذى بـــالأخرى، حتى تباشر الكلمات، على الفور، بأخذ ثارها".

3

الصورة، وفق التعريف أو التحديد القاموسي، هي:

"تمثيل لشخص أو شيء مرسوم أو مصور.."

"انطباع بصري لشيء يحدثه انعكاس في مرآة.."

"شخص او شيء يشبه الآخر إلى حد بعيد.."

"نسخة، نظير، شبه.."

"شكل، صفة، نوع، هيئة.."

"مفهوم، فكرة، انطباع.."

"انطباعة ذهنية.."

"وصف أو تصوير حي.."

الملاحـــظ أن حتـــى الانطباعـــة الذهنيـــة تمثّـــل شـــيئاً معلومـــاً ومعيّنـــاً. فالصـــور، حســـب هـــذه التعريفـــات، تتصـــل بشـــيء موجـــود، يـــأتي قبـــل الانطبـــاع والتمثيـــل، ويملـــي الصـــورة الذهنيـــة المأســـورة في خطـــاب رمـــزي، في تشـــبيه أو مجاز.

أمـــا الصـــورة الســـوريالية فتبـــدو علـــى النقـــيض مـــن هـــذه التعريفـــات أو التحديـــدات المألوفـــة إلى درجـــة أنهـــا لا تبـــدو صـــورة علـــى الإطـــلاق. هـــي بـــالأحرى لغـــة مـــا تحـــت الـــوعي.. يتعـــيّن علـــى الـــوعي أن يتعلّم كيـــف يحـــلّ شـــفرة تلك اللغة حتى يمكن له أن يترجمها إلى لغته المؤلفة من كلمات.

الصـــورة الســـوريالية تتســـم بالغرابـــة والتفكـــك والتنـــاقض والغمـــوض لأنهـــا، كمـــا يقـــول ادونـــيس (في كتابـــه: الصـــوفية والســـوريالية)، تعبّـــر عـــن عـــالم هـــو نفســـه غريـــب وغـــامض ومتحـــوّل. إنهـــا تعكـــس حساســـية المبـــدع الشخصـــية ومفهومـــه الخـــاص للوجـــود، بالتـــالي لا يمكـــن حصـــرها ضـــمن مقـــاييس شـــائعة ومعايير عامة متعارف عليها، أو تقييدها بقواعد المنطق وأصول الذوق.

الصـــورة إعـــادة تركيـــب للعـــالم مـــن أجزائـــه الموجـــودة لكـــن وفـــق آليـــة جديـــدة، حـــرة، لا تعـــرف رقيبـــاً أو حســـيباً، تتـــداعى بطواعيـــة مطلقـــة، فاســـحة المجـــال

لمختلف ضروب الغرابة.. فهي لا يمكن ان تكون ـ اي الصورة ـ ملزَمة او مضطرة لأن تُظهر نفسها.

الصورة هنا تخرج عن القيود المنطقية والعقلية نحو اللامنطق. إن العلاقة تتخذ ابعاداً اخرى، بعيداً عن الرابط الذي يشد السبب إلى النتيجة، والشبيه إلى شبيهه، وكل ما هو معروف عن منطق الجذب والتنافر بين الأشياء والصور والأفكار. إنه اللامنطق. نقل ما هو عادي إلى حدود الغرابة والدهشة.

اهتمام السورياليين الرئيسي كان في إضاءة الشيء لا توضيحه أو شرحه. بتعبير آخر، وظيفة الصورة السوريالية ليس في عرض المألوف من منظور جديد أو غير اعتيادي، بل في الكشف عن ما لم يكن مرئيا من قبل.

العلاقة القائمة بين المرئي واللامرئي، التوازن الدقيق بين العقلي واللاعقلي، بين المنطق واللامنطق، يظهر في الجذر الفعلي لعملية تشكّل الصورة الشعرية، التي هي بدورها قادرة على نقل الواقع، على نحو ملموس، متجاوزة المنطق ومانحة شكلاً لإدراك العالم إدراكاً ذاتياً. إنها، بحسب بروتون، تفتح الطريق إلى جميع الممكنات بفعل شحنتها اللامنطقية. الصورة توحّد بين المحسوس والمجرد، الظاهر والباطن، المعلوم والمجهول.

هذه الصورة لا يُنظر إليها بوصفها مصدراً لمتعة جمالية فحسب، إنما تصبح وسيلة جديدة للمعرفة الميتافيزيقية. الصورة تخلق انطباعات بصرية من خلالها يكون في وسع المتلقي رؤية ما لا يُرى.

الصورة تبدو مثيرة وحيوية عندما تقاوم ما يتوقعه العقل. لهذا السبب يستجيب السورياليون بحماس إلى الصور التي ترفض ان تمنح العقل الحق في أن يكون حكماً، في أن يصنّف، في أن يحاكم على نحو مستبد وجازم. إن تعدد معاني الكلمات والأشكال هو رد السوريالية اللاذع على ادعاءات العقل.

السورياليون لم يخصصوا إلا مساحة قليلة جداً لمناقشة كيفية توالد الصور. والسبب الذي يجعل اللغة المجازية تؤثر في الاحساس والوعي بسبل تشجع على بلوغ اهداف سوريالية.

الصورة السوريالية الأصيلة لا تقدم نموذجاً تم اختياره سلفا، إنما تضع امامنا شيئاً لم نره ابداً من قبل، بل لم يره حتى خالق الصورة نفسه.. او كما يقول بول إيلوار: "لا يوجد هناك اي نموذج لشخص يبحث عن ما لم يره ابداً". الصورة هنا لا تتحقق اولاً في عقل الفنان ثم تُرسم بعناية ودقة فيما هي تتجسد. بالأحرى هي تتجلى في فعل التنفيذ. جوهرياً، هذا يعني ان الصورة القابلة للحياة وللنمو لا تسبق صياغتها او تجسدها. إنها تترك الفنان حراً في تركيز الانتباه، لاحقاً، على الانشغالات الجمالية فيما هو يلتمس حالة من الاتصال لما كان قد تصوّره. وبدلاً من دعوة خالق الصورة إلى الالتفات نحو نموذج معلوم ومنتقى سلفا. فإن السوريالية تطلب منه التحرك إلى الأمام.. في اتجاه المجهول دوماً.

السوريالي لا يستكين إلى المعلوم، المفهوم، المألوف، المستقر.. بل يسعى دوماً إلى السفر نحو المجهول عبر مسالك لم يطرقها أحد من قبل، متسلحاً بحس المجازفة والمغامرة.

هو لا يعوّل على المخزون من المنجزات السابقة. الرضا عن الذات غير وارد مع وجود إغواء بالانغماس الذاتي الناشئ من سيطرة أكيدة ومضمونة على تقنية مبرهنة، على صيغة مجرّبة جيداً. إنه لا يعمل في طمأنينة ضمن قدراته، واثقاً مما يستطيع فعله، وشديد الحرص على تجنب تجاوز ذلك. لا شيء يمكن ان يكون اصدق، وأكثر صحة، إلى روح السوريالية، من المحاولة الصادقة لتوسيع القدرات ونشر المعرفة وراء نطاق المنجز السابق.

في الواقع، السوريالية هي فن المجازفة. إنجاز المبدع يرتكز على مدى استعداده وقدرته على التعرض للمجازفات، على عدم التسليم بأي شيء، وعلى رفض كل تكيّف او تسوية. إنهم يدعون إلى تجنب تطوير أسلوب معيّن، كليشيهات، طرائق مميّزة، واشكال تعبير ثابتة ونهائية.

السورياليون لا يضعون ثقتهم في مناهج مدروسة ومعدّة لتنقيح وصقل المادة الأوليّة "الخام" التي يقدمها الإلهام. كما انهم لا يثقون في الإلهام وحده في تزويد صور مرضية. إنهم يتوجهون إلى تقنيات ذات قدرة مؤكدة على إطلاق سراح المفاجآت، وجعل

الصـــورة تعمـــل كوســـيلة لـــتفجير شـــرارة الكشـــف وتحريـــر المـــرء مـــن المفاهيم المتكرسة.

الصـــورة الســـوريالية تســـعى إلى مفاجـــأة القـــارئ وإدهاشـــه. هـــذه الغايـــة هـــي الـــتي تعطـــي الصـــورة قيمتـــها وأهميتـــها. فمعيـــار قـــوة الصـــورة الســـوريالية وأصـــالتها، كمـــا يـــرى أدونـــيس في كتابـــه (الصـــوفية والســـوريالية)، تكمـــن في "اللامتوقع، في تقطعها، في مفاجأة انبثاقها".

لكـــن قبـــل أن تفعـــل ذلـــك، يتوجـــب عليهـــا أن تـــدهش وتـــذهل خالقهـــا. الســـوريالي يطلـــق المفاجـــأة عنـــدما يصـــل إلى درجـــة مـــن الانفتـــاح تؤهلـــه لتقـــديم اكتشـــافات غـــير متوقعـــة. وقبـــل أن تـــتمكن هـــذه الاكتشـــافات، المرحّـــب بهـــا، مـــن خلـــق المفاجـــأة عنـــد أي شـــخص آخـــر، ينبغـــي عليهـــا أولاً أن تفـــاجئ الفنـــان نفســـه. إذن الســـعي وراء المفاجـــأة يعـــني بلـــوغ حالـــة ذهنيـــة فيهـــا المفاجأة لا تكون ممكنة فحسب لكنها محتومة فعلياً.

المفاجـــأة والدهشـــة تنجمـــان عـــن الصـــور الجديـــدة، أو التـــآلف الجديـــد للصـــور، والـــتي هـــي عفويـــة، غـــير مألوفـــة، لا معقولـــة. مشـــحونة بالمفارقـــات والتناقضـــات والدعابـــة، ســـاخرة، طفوليـــة (عـــبر لقـــاءات غـــير متوقعـــة بـــين الكلمات والصور).. مثل هذه الخاصيات تثير الدهشة.

يقـــول بروتـــون: "الصـــورة وحـــدها، بمـــا تحتويـــه مـــن عناصـــر مفاجئـــة وغير متوقعة، هي التي تمنحني معيار التحرر الممكن".

الســـوريالي يحـــاول مـــن خـــلال فنـــه، وعـــن طريـــق إثـــارة الصـــدمة والدهشـــة، أن يجعـــل الآخـــرين يعـــون للكـــامن وراء الأعـــراف والاصـــطلاحات، ويتمكنون من اكتشاف طريق العودة إلى الجوهر الغامض للأشياء.

الفجـــائي، تصـــوير مـــا هـــو غـــير متوقـــع، لـــيس مجـــرد نـــزوة أو تلاعـــب طفـــولي، بـــل حاجـــة طبيعيـــة للاســـتجابة إلى ظـــواهر الحيـــاة اليوميـــة المقولبـــة، هذه الاستجابة التي تأخذ شكلاً معاكساً ومضاداً للتوقع.

مـــن أجـــل رجّ حساســـية المتلقـــي، لـــيس لفـــرض خلـــق انفعـــالات ذات كثافـــة عاليـــة، لكـــن أيضـــاً لفـــتح حقـــول جديـــدة مـــن الإدراك الحســـي، فـــإن الســـوريالين يجـــاورون العـــادي والســـامي، البهجـــة والرعـــب، الأحـــلام والحيـــاة في صـــورة حافلـــة بالتناقضـــات. بعـــرض اللامتوقـــع، العمـــل يـــدفع المتلقي نحو وعي معمق بالواقع، ونحو الاحساس بما فوق الواقع.

في العام 1924 حدّد اندريه بروتون الصورة السوريالية بوصفها "تجاوراً لواقعين مختلفين ومتباعدين عن بعضهما".. كما في تعبير لوتريامون الشهير: "جميل مثل لقاء تصادفي، غير متوقع، بين آلة خياطة ومظلة على طاولة تشريح".. هذا التعبير الذي يوضح مفهوم التجاور اللاعقلاني لأشياء تبدو متباعدة او متعارضة. وبروتون يستخدم تعريف لوتريامون للجمال كمبدأ مرشد للجمالية السوريالية، وأيضاً للتعبير عن الحساسية السوريالية.

لكن ما هو الشيء (القاسم) المشترك بين آلة خياطة ومظلة وطاولة تشريح؟.. لا شيء. مع ذلك، يجدها المرء تقطن عالماً واحداً، العالم ذاته الذي توجد فيه الخياطة والعاصفة الرعدية والعلماء، متجاورة على نحو منطقي، وهي تلتقي مصادفة لتتواجد معاً في وحدة غير مريحة، لكنها جميلة.

السوريالي لا يُظهر اهتماماً وعناية بالعوالم المختلفة، المستقلة بذاتها، إلا عندما تكون مرئية معاً، اي متجاورة وقريبة من بعضها البعض. ذلك لأن اختلاف وتباين العوالم هو الذي يسبّب تلك الارتجاعات والأصداء في الذهن. ولأن السوريالي يهب الشيء درجة عالية من سلطة الإقناع فإن واقعين متعارضين أو غير متصلين يمكن لهما التواجد والتعايش جنباً إلى جنب في يسر وانسجام. مثل هذا التجاور يخلخل المظهر اليومي الرتيب، والأشياء العادية، المألوفة، تصبح مثيرة ومدهشة عند تقديمها من زاوية جديدة.. سوريالية.

يقول سلفادور دالي: "الشيء الخام، بتفاصيله ولا تساوياته، مجرداً من كل حجاب تصويري، قد يقيم مع جار له حواراً ذا اصداء لا متناهية". اما بيكابيا فيرى أن "الجمال يمكن أن يولد من اتحاد الأشياء غير المتوقعة أكثر من غيرها، بشرط أن تكون اليد التي تجمعها أو توحّدها هي يد فنان".

الصورة، حسب بروتون، تفرض نفسها كشرارة لامعة تندفع من التقارب الحاصل بين كلمتين، سواء نتيجة تلاعب بالألفاظ أو كتسق هذياني أو نتيجة اندماج المجرد والملموس على نحو عبثي ظاهرياً.

يرى الشاعر بيير ريفردي (مجلة شمال ـ جنوب 1918) أن الصورة إبداع ذهني خالص، وهي لا يمكن أن تنشأ من المقارنة وإنما من المقاربة بين واقعين متباعدين، قليلاً أو كثيراً، وكلما كانت العلاقات أو الصلات

بين هذين الواقعين بعيدة وصائبة، أصبحت الصورة قوية وازدادت قدرتها التأثيرية. إضافة إلى اكتسابها طاقة شعورية وحقيقة شعرية. الصورة، فيما تؤسس علاقات جديدة بين الأشياء المتباعدة، فإنها تخلق واقعاً جديداً.

اندريه بروتون، في بيانه السوريالي الأول، يعلن أن الصورة الأقوى والأكثر تأثيراً هي التي تقدّم أعلى درجات الاعتباطية. وهو ينتقد مفهوم ريفردي للصورة، منطلقاً من إشارة بودلير إلى أن المرء لا يستحضر الصور "بل تأتيه من ذاتها، مقدمة نفسها على نحو تلقائي واستبدادي. وهو لا يستطيع صرفها. إذ تغدو الإرادة بلا حول، ولا سيطرة لها على القوى". ويوضح بروتون الاختلاف قائلاً:

"بالاقتصار على تعريف ريفردي، لا يبدو ممكناً التقريب، قصداً، بين ما يسميه (واقعين متباعدين). كل ما في الأمر أن التقريب يحدث أو لا يحدث. وأنا، من طرفي، انفي نفياً قاطعاً أن تكون صور ريفردي (مثل: في الجدول أغنية تجري../ أو: انبسط النهار كسماط أبيض../ أو: العالم يُوضع في كيس..) تنمّ عن أدنى درجة من سبق التصوّر والتصميم. أعتقد أن من الخطأ الزعم بأن الذهن أدرك صلات الواقعين المتواجهين. بداية، هو لم يدرك شيئاً بصورة واعية، إنما انبثق من التقريب الطارئ، نوعاً، نور خاص هو نور الصورة الذي إزاءه نبدو بالغي الحساسية. وقيمة الصورة متوقفة على جمال الشرارة الناتجة. إنها، بالتالي، خاضعة لفرق الطاقة بين الموصلين. وحين يكاد ينعدم هذا الفرق، كما في المقارنة، فإن الشرارة لا تحدث. لكن ليس في مقدور المرء، حسب اعتقادي، أن يدبّر تلاقي واقعين متباعدين إلى هذا الحد. ومبدأ توارد الخواطر يعارض ذلك. (..) لابد، إذن، من التسليم بأن طرفي الصورة لم يفرغ أحدهما من الآخر، من قبل الذهن، ابتغاء للشرارة المراد إحداثها، إنما هما ناشئان، في وقت واحد، عن الفعالية التي أسميها سوريالية، بينما يكتفي العقل بمعاينة وتقدير الظاهرة الضوئية. وكما يزيد من طول الشرارة أن تحدث خلال غازات مخففة الكثافة، فإن الجو السوريالي الذي تخلقه الكتابة العفوية يساعد إلى حد كبير في إنتاج أبدع الصور. بل يمكن القول أن هذه الصور تظهر، في هذه

السرعة المدوّخة، كالمقود الوحيد للذهن. ويقتنع الذهن، شيئاً فشيئاً، بالحقيقة الفائقة لهذه الصور. إنه يكتفي بدايةً بتحملها ثم سرعان ما يلاحظ انها تسحر عقله وتضاعف معرفته.

يرى بروتون ان ثمة نماذج لا تحصى للصور السوريالية، أقواها تلك التي تتوفر فيها درجة عالية من الاعتباطية، وتحتاج إلى وقت طويل لترجمتها إلى لغة عملية، إما لأنها تتضمن نسبة هائلة من التناقض الظاهر، أو أن أحد طرفيها محجب بصورة مثيرة للفضول، او لأنها تبدا مثيرة ثم تبدو ضعيفة الخاتمة، او لأنها تستنتج من ذاتها تبريراً قطعياً ساخراً، او لأنها ذات طابع هذياني، او لأنها تفتح باباً على المطلق، قناع المحسوس، او العكس، او لأنها تتضمن نفي خاصة فيزيائية ابتدائية، او لأنها تبعث على الضحك. من الأمثلة التي يذكرها بروتون نختار:

ياقوت الشمبانيا (لوتريامون) كنيسة تتنصب برّاقة مثل جرس (فيليب سوبو) في نوم روز سيلا في ثمة قزم يخرج من بئر وياتي ليأكل خبزها في الليل (روبير ديسنوس) كانت الأسود غضّة في الغابة المحروقة (روجيه فيتراك) على سطح السفينة كان الندى، كرأس هرّ، يؤرجح نفسه (بروتون).

لقد أشار بروتون إلى أن بيكابيا كان أول من أدرك أن جميع المقاربات بين الكلمات جائزة بدون استثناء، وأن قوتها الشعرية تتعاظم كلما بدت مجانية ومزعجة للوهلة الأولى.

في المقاربة، أو التجاور، تحدث المزاوجة بين واقعين يتعذر في الظاهر تزاوجهما وعلى صعيد لا يلائمهما في الظاهر. من خلال هذا التجاور تنشأ تركيبات جديدة، ليس هدفها الحصول على تأثيرات أدبية فريدة وانما تحقيق التماس بين الكلمات كي يخرج منها ضوء كاشف.

بفعل تجاور الأشياء المتباعدة، والغاء الروابط المنطقية بين الكلمات، تتجمع الكلمات لتكون مشحونة بالإيحاءات. الصورة الناتجة هي ـ كما يقول أدونيس ـ واقعية من حيث انها تكشف عن الأصلي أو الجوهري، لكنها في الوقت نفسه، تفلت من الواقعي

الملمـــوس مـــن حيـــث أنهـــا تشـــير إلى مـــا يتجـــاوزه. إنهـــا اتجـــاه نحـــو المجهول.

إن الغايـــة الجوهريـــة للتجريـــب الســـوريالي مـــع التقـــارب أو التجـــاور. بمختلـف أشـكاله. هـي في النـزوع إلى إعطـاء تعـبير للـذي لا يمكـن وصـفه. تسـليط الضـوء علـى اللامتوقـع. علـى الـذي لا يمكـن التنبـؤ بـه. إن التقنيـة العامـة للتجـاور ـ المنـهج الـذي بـه يمتـد ليشـمل مـا لا يمكـن وصـفه في شـكل قابـل للإيصـال ـ تتجـه نحـو اسـتيعاب مـا لا يمكـن اسـتيعابه. هـذا النـهج يتوقـف علـى تقـديم عناصـر لم تهيئنـا معرفتنـا الشخصـية بالطبيعـة. أو وعينا بالضرورة العملية. على إيجاد أي قرابة بينها.

الصـــورة الناشـــئة لا تتفـــق. أو لا تتصـــل. مـــع مفهومنـــا المـــألوف للأشـــياء. بـــل تعبّـــر عـــن مفهـــوم جديـــد. فالتركيـــب الســـوريالي هـــو حضـــور متماســـك وملمـــوس لا يوجـــد لمحاكـــاة مظهـــر معـــروف ولا لخدمـــة غـــرض يمكـــن الحكـــم عليـــه عملياً. وكمـــا يقـــول اراغـــون: "السـوريالية اسـتعمال خـاص للصـورة. أو هـي إثـارة الصـورة لـذاتها. في مـا تـوحي بـه مـن حـالات هيوليـة. كـل صـورة. كـل لحظـة. تحـث على إعادة النظر في الكون كله".

لأن الحالـــة الســـوريالية هـــي الحالـــة الـــتي يـــرى فيهـــا الإنســـان تعـانق الأضـداد واندماج الكائنـات. فمـن هنـا. مـن هـذه الشـرفة ـــ حسـب والاس فـاولي ـــ نـرى شـغف هـؤلاء الشـعراء بمـزج الصـور وجمـع الأضـداد في نصوصـهم. حيـث العناصـر المختلفـة. بـل والمتنـافرة أحيانـاً. تجتمـع في الصـورة الواحـدة. وحيـث اللقـاءات غـير المتوقعـة بـين الكلمـات والتعـابير والصـور تتـداعى بحريـة وعفوية.

السـوريالي. في خلقـه للصـورة. يتجنـب البلاغـة. ومحاولـة تقـديم الـدليل أو البرهـان علـى أي شـيء. مركّـزاً علـى بـراعة الصـورة لا مدى فائدتها وجدواها المنفعي.

الشـعر السـوريالي يقـوم علـى مزاوجـة الصـور الـتي تبحـث عـن أسـس التـداعي في اللقـاءات الاتفاقيـة والتصـادفية للأفكـار والرؤى. والتي تبدو ممكنة بواسطة الانطلاق الحر للفكر.

على نحو مماثل، نجد في الفن التصويري التجاور الفجائي، غير المتوقع، لأشياء تكون مجلوبة او مركّبة معاً بواسطة طاقة العين الباطنية.

الجدير بالملاحظة أن الشعراء لم يكونوا وحدهم في اللجوء إلى البيانات الشعرية التي انطلقت من الجيل السابق. وبينما اتكأ الشعراء بكثافة على بيير ريفردي وسان بول رو، كان الفنانون خصوصاً يتشبثون بتعبير لوتريامون في تعريفه للجمال: "جميل مثل لقاء تصادفي، غير متوقع، بين آلة خياطة ومظلة على طاولة تشريح".

انطلاقاً من تلخيص تلك التقنية بهذه الصورة المصغّرة، قام ماكس إرنست بتنمية وتطوير صيغته الشهيرة عن "اللقاء التصادفي لأشكال الواقع المتباعدة". ماضياً خطوة أبعد في التصريح بأن كل تداعيات الصور ينبغي أن تمتلك مكانة مؤقتة، وربما تستسلم في أية لحظة إلى تركيبات جديدة.

في إحدى محاضراته، روى التشكيلي رينيه ماجريت كيف انه استيقظ ذات مرّة في غرفة يوجد فيها قفص بداخله طائر ناعس، وقد وقع في "خطأ جميل". حسب تعبيره، إذ بدلاً من رؤية طائر في القفص رأى بيضة مكانه. الصدمة التي أحدثها هذا التحوّل كانت بسبب المصاهرة بين شيئين غير مترابطين: القفص والبيضة.

هذه التجربة اللاإرادية قادت ماجريت إلى أن يستنبط تقنية من الاستقصاء لاكتشاف عنصر مميّز لكل شيء والذي، بطريقة مبهمة، تزاوج بشيء آخر. هذا جعله يشعر بأنه امتلك نوعاً من البصيرة كانت مفقودة. إن ما بحث عنه، ليكشفه ويظهره، كان متوارياً بعيداً في اللاوعي او كان مكبوحاً.

للإيحاء بالخاصية اللامنطقية، اللاعقلانية، لحالة الحلم، وأيضاً لإثارة الصدمة عند المتفرج، استخدم العديد من الرسامين السورياليين التمثيل الواقعي، لكن بجعل الأشياء والصور تتجاور بطرق غير عقلانية. ماجريت يجعلنا، في لوحته "لذة" (1927)، نرى فتاة تفترس طيوراً حيّة بأسنانها المجردة. العمل يؤكد وحشية الطبيعة البشرية، بينما يلهو بالتعارض بين العنوان والصورة. وفي لوحة دالي "ظهور الوجه وطبق

فاكهة على الشاطئ (1938) يتجلى طبق الفاكهة كوجه، والجسر كطوق كلب. والشاطئ كسماط طاولة.

اما التشكيلي الأسباني خوان ميرو فقد كان يختار منظراً طبيعياً تافهاً وسوقياً. رسمه فنان مغمور، ليضفي عليه ـ كرد فعل إزاء الابتذال والفظاظة ـ مسحة خاصة بإضافة ألوان بهيجة وخلق إيقاع قوي من الخطوط والألوان. والنتيجة هي خلق واقع جديد وخيالي يشكّل تزاوجاً غريباً بين تصوير غير ملائم ورمزية شعرية قوية.

التجاورات والتقابلات الفجائية بين المواد، في أعمال ميرو، غالباً ما تكون مفعمة بالدعابة، لكنها ايضا جزء من لعبة سحرية مهيبة.

التجاور عند فنان مثل مارك شاغال، كما في لوحته "الوقت نهر بلا ضفاف" (1930)، يتم عبر تمازج عناصر متباعدة من الواقع مثل: سمكة، آلة كمان، يد، بندول ساعة متأرجح، وثمة ريف في ظله رجل وامرأة يمارسان الحب دونما إزعاج أو مقاطعة. أما في لوحات ماكس إرنست الكونية، الشبيهة باللوحات الجدارية، فالتجاور أحياناً يبلغ أحجاماً او نسباً مفاجئة وعنيفة، والتمازج الحر للأشياء يفضي اخيراً إلى تحطيم الحواجز بين الممالك النباتية والمعدنية والحيوانية، كما في لوحته "الطبيعة في الفجر" (1938).

عندما تسقط الحواجز، ويتأسس اختلاط جديد بين الكينونات الخارجية التي كانت سابقاً مستقرة على مستويات منفصلة، فإن الخطوة التالية تكون في تدفق الصورة التجريدية نحو وجود موضوعي مادي ومتماسك: هذا ليس فناً تجريدياً، بل العكس تماماً. إنه تجسيد للمجرد، بلورة للصورة الذهنية.

في فن الكولاج، الذي يقوم على مبدأ التجاور، يتم تركيب شيئين او صورتين وعبر اتحاد العنصرين يتخلق شيء جديد لا يمكن تصوره أو تخيله بدون التجاور أو المقاربة. وقد بيّن ماكس إرنست ان هذه الطريقة تفضي إلى حدوث لقاء تصادفي بين واقعين متباعدين على صعيد لا يلائمهما .. وهذا قريب من صيغة أو مبدأ ريفردي الخاص بالصورة الشعرية.

الكتابة الشعرية السوريالية وضعت ثقتها في القيمة الموسيقية للكلمات، لافتة الانتباه إلى التواتر والتردد الذي به الرنين الصوتي للكلمة

يعلـل ظهورهـا إلى جـوار الكلمـات الأخـرى المتصـلة نغميـاً او موسـيقياً. بطرق لا يستطيع العقل أن يبرّرها.

إن التـداعي الصـوتي يسـاهم في هدايـة التعـبير الشـعري نحـو الصـورة. حيـث القرابـة الصـوتية بـين الكلمـات لهـا أهميـة تفـوق أحيانـاً معنـى الكلمات.

ترتيـب الكلمـات علـى الصـفحة يـوفر مثـالاً لـ"التتـابع الموسـيقي". الكلمـات تتـوزّع وفقـاً لـما بينـها مـن مصـاهرات أكثـر عمقـاً مـن تلـك الـتي يفرضـها المعنـى المباشـر. في الواقـع، كـل شـيء يرتكـز علـى تتـابع يعتمـد في انسـجامه ووحدتـه علـى الموسـيقى الداخليـة للأصـوات المكـررة. مـن خـلال حساسـيته تجـاه الموسـيقى الداخليـة، يحـتكم الشـاعر السـوريالي إلى الرؤيـة الباطنية.

بعناصـر اللغـة المسـموعة، أثنـاء كتابـة مـا يمليـه الصـوت الـداخلي، يصـل الشـاعر إلى الصـور الـتي تسـتمد قوتهـا وسـلطتها مـن قـدرتها علـى منحنـا شـيئا لنـراه والـذي، بخـلاف ذلـك، سـيظل متوارياً عنـا. ونظـرا لأن للرؤيـة أسـبقية علـى الإدراك، فـإن الجهـود الـتي يبـذلها القـارئ للفهـم علـى نحـو صـائب، يمكـن أن يقـيم حـاجزاً يفصـله علـى نحـو فعـال عـن الاسـتجابة المثمـرة، وعـن المشـاركة في العمليـة الشـعرية السـوريالية. هـذه الجهـود لا تقـود إلى أي مكـان، ولا تفضـي إلا إلى الخيبـة والإحبـاط. عنـدما يكـف الفهـم أن يكـون عـاملاً إيجابيـاً لشـخص يشـارك في التجربـة الشـعرية، فـإن المتعـة تتعمّـق علـى نحـو متناسـب مـع قـدرة القـارئ علـى رؤيـة مـا يتعـيّن علـى كلمات الشاعر أن تعرضه.

في كتابـه "الصـوفية والسـوريالية" يشـير لدونـيس إلى أن الـنص السـوريالي يقـوم علـى المجـاز أساسـاً، ويضـيف: "بمـا أن المجـاز احتمـالي فإنـه لا يـؤدي إلى تقـديم أي جـواب قـاطع، ذلـك أنـه في ذاتـه مجـال لصـراع التناقضـات الدلاليـة. هكـذا لا يولّـد المجـاز إلا مزيـداً مـن الأسـئلة. وهـو إذن، معرفيـاً، عامـل قلـق وإقـلاق لا عامـل وثـوق وطمأنينـة. (..) تكمـن شـعرية المجـاز في لا مرجعيتـه. أي في كونـه ابتكـاراً، كأنـه بدايـة دائمـة، ولا مـاض لـه. وهـو، بوصـفه طاقـة لتوليـد الأسـئلة، يجـدّد الإنسـان، فيمـا يجـدّد الفكـر واللغـة.

والعلاقة بالأشياء. إنه حركة نفي للموجود الراهن. بحثا عن وجود آخر.. فكل مجاز تجاوز.

لقد نسب السورياليون إلى خلق المجاز دلالة فلسفية. لم تكن تعنيهم المجازات التي يمكن فهمها بيسر وسهولة، ولا تلك القابلة للتأويل منطقياً وعقلانياً. المجاز، بالنسبة لهم، ليس مجرد شكل من أشكال الخطاب بل بلورة للفكرة. إن جدّة وكثافة المجاز هي التي تحكم على قوة تفكيرهم وعمق تجربتهم العاطفية. في الكتابة السوريالية، يصبح المجاز الناجح معياراً ليس فقط للإرضاء الأدبي بل للانتصار على الوجود الاعتيادي والمألوف.

بقدر ما يمتلك المجاز خاصية انفجارية، فإنه يمتلك طاقة إيحائية. ومن خلال قوة المجاز التفجيرية، والإشراقة التي يستثيرها، تصبح الصورة عنصراً مولّداً.

4

في الكتاب القيّم الذي ألّفته الباحثة الأمريكية أنّا بالاكيان عن الحركة السوريالية بعنوان Surrealism: The road to The Absolute نجد فصلاً هاماً ووافياً عن الصورة السوريالية، نترجم هنا أغلب ما جاء فيه.

في بيانه الأول، أعلن بروتون أن السوريالية طريقة جديدة في التعبير. اكتشفها هو وزملاؤه، ويرغبون في وضعها تحت تصرّف الآخرين. في العام التالي، عندما تولى بروتون تحرير الدورية السوريالية "الثورة السوريالية" ذكر أن الهدف الرئيسي لمؤسسي السوريالية هو انتشال اللغة الفرنسية من حالة التفاهة والضآلة والركود التي أصبحت عليها تحت تأثير مؤلفين ناجحين لكن عاديين أو متوسطي القيمة، مثل أناتول فرانس.

بعد ست سنوات، في البيان السوريالي الثاني، أكد بروتون مرّة أخرى أن النشاط الرئيسي للسوريالية كان في حقل إعادة البناء اللفظي. وفي كتاب "مقابلات" (1952)، أكد بروتون من جديد أن غاية السوريالية هي جوهرياً، وقبل أي شيء آخر، وضع اللغة في حالة من الفوران.

التجديدات اللغوية هي وظيفة أساسية للشعر، سواء نظرنا إلى خصوبة المعجم الذي انجزه شعراء عصر النهضة، او الاختيار المتميّز للكلمات عند الكلاسيكيين، أو مرونة الدلالة والمعنى الإضافي (الذي توحيه الكلمة علاوة على معناها الأصلي) والذي تعهّده الرمزيون.

في مقالة بعنوان "دفاعاً عن الشعر" اشار شيلي إلى أن الشاعر، من خلال استخدامه اللغة، يؤسس التماثلات والتناظرات بين المظاهر الواقعية للحياة. لكن عندما تصبح هذه التداعيات مبتذلة، وتفقد قدرتها على توصيل فكرة متكاملة، فعندئذ من واجب الشاعر ان يجدّد صوره المجازية، وبهذه الوسيلة يحافظ على حيوية اللغة.

شعراء وفنانون ــ مثل بروتون، اراغون، إيلوار، تزارا وآخرين ــ لم يكونوا قد بلغوا بعد الثلاثين من العمر، لكنهم كانوا ضليعين في تاريخ الأدب وعلم الجمال والفلسفة، شعروا آنذاك بأنهم وصلوا إلى لحظة حاسمة في تطور اللغة الفرنسية. هؤلاء اعتبروا الأدب في مأزق او في طريق مسدود، ووصفوا نمط الكتابة عند من سبقوهم بالانحطاط والوضاعة.

في تجديد الشكل الشعري، هم لم يركّزوا على الواقع المحلي، بل رحبوا بكل الشعراء، من مختلف الجنسيات، الراغبين في الكشف عن الإمكانيات او الاحتمالات الكامنة للغة. لقد آمنوا بأن ثورتهم اللغوية سوف لن تنعش وتنشّط الأدب فحسب بل سوف تفضي إلى فهم جديد للأهداف التي تشير إليها اللغة، وبذلك يعينون موقعا لها في مركز لغز جديد.

الوظيفة الإبداعية التي تؤديها اللغة كانت مؤكدة بقوة في مفهوم السورياليين للشعر. فالشعر لم يعد تعبيراً عن افكار او عواطف بل هو خلق لسلسلة من الصور التي لا يمكن بالضرورة أن تدين بكينونتها لموضوع سابق.. إذ حسب بول إيلوار فإن "الصور تفكر نيابة عني". وحسب لوي اراغون في كتابه "معالجة لأسلوب" (1928): "في زمننا لم تعد هناك اية افكار. إنها نادرة كما الجدري".

اما اندريه بروتون فقد اعتبر الأفكار عقيمة وعاجزة مقارنة بقوة الصورة الفجائية، غير المتوقعة. وكان بروتون يعتقد بأن سرعة التفكير

ليست أكبر من سرعة التعبير اللغوي الذي، بسبب ذلك، لا ينبغي أن يكون تابعاً للتفكير المنطقي. الكلمات مركّبة معاً بواسطة حدس خلاق ويمكن أن تنفجر في صورة ديناميكية والتي ستكون محرّضة أكثر من الأفكار الناقصة النمو وهي تبحث عن الكلمات لتمنحها الملامح والتأييد المعنوي.. كما يقول بروتون في بيانه الثاني.

الصور إذن لا ينبغي أن تكون موجّهة من قبل الأفكار، ووظيفة القصيدة في ما يتعلق بالقارئ هي، حسب إيلوار، "أن تهب الرؤيا". والمطلوب من القارئ المشاركة في الفعل الإبداعي بأن يستمد من نبع التداعيات الشخصية مورده الخاص من الفكر. ومن أجل منح القارئ حرية التداعي الذهني، لابد أن يكون هناك تكثيف للغة وقاسم أدنى من المعنى البيّن بذاته.

السورياليون لم يميلوا إلى ذلك النوع من اللغة المجازية التي أدخلها فيرلين ومالارميه في اللغة الفرنسية، تحديداً المصطلحات الفنية التجريدية في المعنى، والتي هي غير محددّة في الدلالة (أو معنى اللفظة). في شعر فيرلين، إلى حد أنه يقترح حالات بدلاً من الرؤى.. أو، في حالة مالارميه، هو محكم السد إلى حد أنه يظل في الكتاب المغلق المقصور على عقل رجل واحد.

على العكس تماماً، فالمعجم السوريالي متماسك في الشكل واللون، في النسيج والفحوى، واحياناً هو أكثر دقة من أن يكون حصرياً في الاستعمال وتقنياً في المعنى. الكلمات التي تخدم كحوافز أو مهيّجات للحواس كان يتعيّن عليها أن تنتج صورها الخاصة، وكان على اللغة أن تكون موهوبة بخاصية هذيانية. وإذا وظفت ببراعة فيمكن لها أن تمنح متعة غير تلك التي يحدثها المخدّر. بروتون يشبّه التلقائية، التي بها تبدي هذه الصور نفسها وصفتها التي شكّلتها العادة، بحالة الذهن الذاهل والمشدوه التي تنتجها الفراديس الاصطناعية. في هذه الحالة من التحفيز اللاواعي، يكون الشاعر يقظاً ومنتبهاً إلى الأحاسيس التي تستطيع الكلمات أن تنتجها تقريباً بنفس الطريقة التي يكون فيها الرسام منجذباً إلى الأشياء. والذي يعني امراً مختلفاً بالنسبة لكل فنان، ويمثل لغة مختلفة بالنسبة لكل متفرج. الشاعر السوريالي في استخدامه

للكلمات كان يقترب من تقنية الرسام، وبذلك فقد تأسست رابطة حميمة بين الشعر والفن اكثر من اي وقت مضى. كما اتسعت الفجوة بين الشعر والأشكال الأدبية التي استمرت في التعبير عن الأفكار كهدف لها .

الدراسة الجادة لخاصية ونطاق الكلمات كانت، آنذاك، شيئاً لابد منه، وشرطاً ضرورياً للشعر. الجيل الذي سبق السورياليين (أبولينير كنموذج) قد تخيّل إمكانية التجريب والاستقصاء في هذا الحقل. بروتون ورفاقه مضوا شوطاً ابعد بحيث قاموا بتاسيس مكتب مركزي للبحث السوريالي من أجل القيام بتجارب مع الكتابة وتبادل المعلومات أو الآراء والأفكار، المتصلة ببحوثهم، مع افراد من خارج صفوفهم.

لقد لاحظ بروتون أن الفعل الشعري الأعظم هو فهم مصير أو قدر الكلمات. وقد اقترح وسائل لفعل ذلك: بدراسة الكلمات نفسها /تفاعل الكلمات مع بعضها البعض/ مظهر الكلمات وتأثير المعنى المجازي في الحرفي.

يشير بروتون إلى أنه احتاج إلى ستة أشهر ليكتب قصيدته "غابة سوداء". ذلك لأنه قام فعليا بـ"سلق" الكلمات من أجل تحديد المساحة التي تسمح بها الكلمات بين بعضها البعض، والتّماس مع كلمات أخرى لا تحصى والتي قد لا تظهر في القصيدة لكن تتصل بها الكلمات المكتوبة في ذهن الشاعر أثناء عملية التأليف والتركيب.

إن قدرة الشاعر على احتمال الكلمات كان ينبغي لها أن تزداد . كان بوسعه أن يساعد نفسه بإقصاء الكلمات غير الصالحة وغير اللائقة من ذهنه. لكن ما هي هذه الكلمات غير الصالحة؟ إنها تلك التي هامت بعيداً جداً عن مواصفاتها المحددة والملموسة، تلك التي خدمت كثيراً في تنظيم القوافي، والتي تلقّت لقب "شعري" عبر الاستعمال المفرط في الشعر. الكلمات التي أسيء استعمالها يمكن أن تكتسب قيمة جديدة لو تم البحث عن معناها البدئي والأصلي. احياناً يكون من المستحسن إعطاء معنى غير مناسب وخاطئ لكلمة ما. ذلك لأن الكلمات في الواقع لا تكذب، واذا خطرت في ذهن الشاعر في لحظة معينة فإن ذلك بسبب أنها جاءت وفقاً لضرورة شعرية. لقد اكتشف بروتون بأنه أحياناً كان

يستخدم، على نحو غير متعمد، كلمةً كان قد نسي معناها الحقيقي أو الأصلي الدقيق. وبالبحث في ما بعد عن اللفظة في المعجم سوف يكتشف ان استخدامه للكلمة لم يكن خاطئاً لغوياً او إتيمولوجياً (تعليل أصل الكلمات وتاريخها).

من أجل تأويل أكثر تطرفاً لمعنى الكلمات يمكننا ان نشير إلى ما يقوله اراغون في كتابه "معالجة لأسلوب" عن أن القواميس لا تغطي التضمن الكامل والمفصّل للكلمات.. اي المعنى الإضافي الذي توحيه الكلمة علاوة على معناها الأصلي. ووفقا لما يقول فثمة معنى متضمن في كل مقطع لفظي. وهذا المعنى متأصل في التهجئة عينها للفظة. الكلمات "متعددة الأبعاد" .. كما يقول السوريالي ارباد ميزي.

الإتيمولوجيا، الذي هو مجرد واحد من عناصرها، علم بولغ في توكيد أهميته حتى أصبح حملاً ثقيلاً. كما عبّر بروتون، بينما اعتبره ميشيل ليري "علماً عقيماً تماماً".

يتوجب على الشاعر ان يبحث عن التشعبات السرية للكلمات في حقل اللغة الكلي، والقنوات التي خلقها ترابط الأصوات والأشكال والأفكار. عندما يكون الاشتغال الداخلي للكلمات مفهوماً، فإن اللغة تصبح نبوئية وتوفّر لنا خيطاً به نهتدي في متاهة العقل.

إذن فإن اكتشاف ما يمكن أن يسميه المرء القوة المحركة العالية للكلمات كان هو المفتاح للشعر السوريالي. لكن في تكوين القصيدة، فإن ما هو أكثر أهمية حتى من الكلمة الصحيحة والمناسبة هو ذلك التزاوج السعيد بين الكلمات في إضاءة (وليس توضيح) التداعيات، والتي تصبح البنية الأساسية للصورة الشعرية.

السورياليون وجدوا في الكتابة الآلية أرضية خصبة لأسر تداعيات الكلمة. إنها تنتحل الأهمية ذاتها في المؤهلات التقنية للسوريالي كما هو تطبيق السلم الموسيقى عند المؤلف الموسيقى. في هذه الحالة الشبيهة بالتنويم، اليد تكتب أو ترسم وحدها تقريباً، وقلم الحبر أو قلم الرصاص يدوّن بتلقائية النسب اللاواعية التي نشعرها بين الكلمات.

هذه "النصوص السوريالية"، كما تُدعى، لا يجب اعتبارها قصائد. إنها مجرد وسيلة لتطوير أو إثراء الوعي الشعري. هي أيضا تفكك

تداعيات الكلمة التقليدية التي هي مثبّتة بعمق أكثر مما ينبغي بحيث لا يمكن تفاديها بوعي، أو هي ليست فقط عقيمة في اللغة المجازية بل انها أيضاً ضارة بالكلمات المكوّنة المستخدمة في المصاهرة المضجرة.

الكلمات ينبغي التحامها معاً ليس بواسطة القرابة العاطفية بل بما سماه بودلير "السحر التعزيمي" أو بالمصطلحات الفنية الأكثر جدّة لأراغون "سلطة التعزيم". أحياناً هي ليست أكثر من سجع أو جناس استهلالي (تكرار حرف أو أكثر في مستهل لفظتين متجاورتين)، وأحياناً هي تناسق المظهر الخارجي، وأحياناً هي طباق. من امثلة هذه التعبيرات: إناث يذبلن قبل الأوان، حرباء الفهم المفناج ذاتها، الصحراء العمودية، النسر الشهواني، ثوب الماء الفاتن.. إنها صور مأخوذة عشوائياً من شعر إيلوار وبروتون، وتأثيرها الذي يعتمد كلياً على التناغم الإيقاعي يتعذّر عادةً نقله في ترجمة مباشرة.

للتقدم خطوة إلى الأمام فإن هذا الربط غير المتوقع للكلمات صار الأساس لمجاز جديد والذي، بدلاً من أن يكون مبنياً على التشابه، يكون مستمداً من الاختلاف والتناقض. السوريالي يربط ما نحن عادةً نفصله. وكلمة "أشبه" أو "مثل" هي غير ملائمة لأن الصلات غير متتالية بصورة منطقية، أو هي نفسية أكثر منها عقلانية. إنه المبدأ الذي ينبغي أن نتذكره عند قراءة أي قصيدة لبروتون وإيلوار ومعظم السورياليين تقريباً. إنها علامة الموثوقية والصحة. وهو يجدّد المفهوم الكلي للمجاز، كما عندما يقول أندريه بروتون في قصيدته "المسدس ذو الشعر الأبيض":

الفصول مثل باطن تفاحة
انتُزعت منها شريحة

او كما في قصيدة بنجامان بيريه "والأذناء تموت":

هو اظهر افق الشمال
والأفق الفتح مثل باب إله
باسطا نفسه مثل مجسّات إخطبوط

او كما عند رونيه شار الذي يتخيّل في قصيدته "قصائد مسحوقة" (1947) ان سُخام القضيب المعدني، المستخدم في إذكاء النار، وقرمز الغيمة ما هما إلا شيء واحد.

في السابق، كانوا ينظرون إلى المجاز باعتباره الوسيلة الأكثر فعالية لتمثيل الصورة. التي كانت متصورة سلفا في ذهن الكاتب. الآن صار المجاز الفريد وغير العادي هو الذي يخلق الصورة الأكثر استثنائية. والتي هي مركّبة من عنصرين او أكثر ليس بينها اي علاقة منطقية.

من أوائل الذين أعلنوا هذه القاعدة كان الشاعر بيير ريفردي، الذي بجّله السورياليون واعتبروه معلّما لهم. وقد استشهد به بروتون في بيانه الأول، وامتدحه ثانيةً في كتابه "مقابلات" (1952) متذكراً مناقشاته بشأن طبيعة الصورة الشعرية، واعتبره منظّراً أكثر أهمية حتى من أبولينير.

لقد حدّد ريفردي الصورة بوصفها التقاءً عفوياً لواقعين مختلفين ومتباعدين جداً، علاقة أحدهما بالآخر هي مدركة بواسطة الذهن وحده. فضلاً عن ذلك، لاحظ ريفردي بأنه كلما كانت العلاقة أكثر بعداً بين الواقعين أصبحت الصورة الناتجة أقوى. من ناحية أخرى، فإن قوة او حتى حياة الصورة تكون مهدّدة إذا تعيّن عليها ان تكون مقبولة تماماً بالنسبة للحواس.

متبعا هذا المجرى من التفكير، يجد بروتون بأن التشبيه محور هزيل للصورة، وأن التعديل الجذري ضروري في البنية ذاتها للتناظر الوظيفي. يتعيّن على الصورة السوريالية أن تكون لقاءً تصادفياً بعيد الاحتمال لواقعين تأثيرهما مشابه للضوء الذي ينتجه احتكاك موصّلين كهربائيين. في الصورة الاعتيادية، العبارات تكون منتقاة على أساس التشابه، والفارق في الكامن بينهما يكون تافهاً. ولا تتشأ بينهما اية شرارة. إن قيمة الصورة السوريالية، بالتالي، لا تتوقف على التكافؤ بل تكمن في طرح مجموعة من التداعيات عن الأخرى. وكلما كان التباين أكبر، صار الضوء أكثر قوة، تماماً كما في الكهرباء، فكلما كان الاختلاف أكبر في الكامن من السلكيّن المشحونيّن بتيار كهربائي، صارت القوة المحركة اشد. إن الشرارة الناتجة عن اللغة المجازية تكون أولاً مبهرة للذهن الذي، في ما بعد، يقبل ويقدّر واقعها. هكذا وبواسطة وظيفتها غير المقصودة، تزيد المجازات والصور الناتجة من فرصة الشاعر في فهم نفسه، وفهم العلاقات الرهيفة في العالم من حوله. يقول رينيه

كريفيل: "الكاتب يخلق مجازه، لكن هذا المجاز يكشف النقاب عن مؤلفه ويسلّط الضوء عليه".

الصور التي تُبنى وفقاً لهذا المفهوم تحتوي على جرعة من اللامعقول وذلك العنصر من المفاجأة الذي هو في راي ابولينير احد المصادر الأساسية للعقل الحديث. هذا النوع من المجاز الشعري يقوم على الأساس نفسه الذي يقوم عليه "الالتقاء التصادفي"، حسب تعبير ماكس إرنست، لشيئين في لوحة سوريالية. التأثير الذي خلقه سلفادور دالي، بوضع تليفون وعجّة البيض على المجال نفسه من الرؤية في لوحته "لحظة سامية". هو ثمرة التقنية ذاتها كما التجاور في صورة لفظية مثل "طبق فضي على خيط العنكبوت" في قصيدة بروتون. كذلك فإن شعر بنجامان بيريه هو موضع ثابت للقامات غريبة وغير متوقعة. أكثر من اي شاعر آخر بين مجموعة السورياليين طبّق بيريه قاعدة مجاورة واقعين (او اكثر) متباعدين ومختلفين.

بدلاً من صورة واحدة تتشرّب في صورة أخرى، كما نجدها غالباً عند اندريه بروتون، فإن صور بيريه تلاحق بعضها البعض، كما في قصيدته "الحمّل الظريف" (1924):

الريح تنهض مثل امراة بعد ليلة حب انها
تضبط منظارها وتنظر إلى العالم بعينيّ
طفلة العالم هذا الصباح يشبه تفاحة
خضراء، والتي سوف لن تنضج ابدا. العالم
لاذع ومبتهج

إن صورته المركزية هي صورة مسافر، سواء أكان بشرياً أم شيئاً نعتبره عادةً ساكناً ومستقراً. استخدامه الوافر لصيغة الحال يساهم في خلق الكون المتحرك الخاص به، والذي فيه سلع وطعام الإنسان العصري، الغذاء لعينيه ولفمه، تمتزج بحرية مع ظواهر الطبيعة الأساسية، ما قبل البشرية، مثل: النجمة، البحر، الطائر، النهر. كما لو أن حاويا هو الذي يجعل الأشياء تظهر وتختفي، وتحل محل بعضها البعض، على نحو مفاجئ.

وبيريه ينجح ـ ربما إلى مدى أكبر من أي سوريالي آخر ـ في إيلاج عنصر المفاجأة:

والنجوم التي تخيف السمك الأحمر
ليست للبيع ولا للإيجار
والحق القول انها ليست نجوما بل فطائر
بالمشمش غادرت الفرن
لتهيم مثل مسافر فاته القطار
في منتصف الليل
في مدينة مهجورة تنن مصابيح شوارعها
بسبب ظلالها المبعثرة

لقد قدّم بروتون تصنيفات للصورة السوريالية، ويمكن بسهولة إيجاد أمثلة على ذلك في أعماله وفي نصوص غيره من السورياليين:

1. تناقضات: على سبيل المثال، في إحدى نصوصه السوريالية الأولى يتلاعب بروتون بالتناقض اللغوي الذي يسبّبه الاستخدام المتزامن لصيغة الماضي والحاضر والمستقبل من أجل خلق الظاهرة المستحيلة لحركة الستائر غير الموجودة على نوافذ منازل المستقبل. الإحساس بالتناقض ينشأ أيضاً من خلال ضم نعتين متنافرين في المعنى المادي الأصلي مع أنهما يمتلكان نقطة اتصال في المعنى الإضافي الموسّع الذي توحيه الكلمة علاوة على معناها الأصلي.
2. إحدى عبارات الصورة هي متوارية: هذا يمكن ملاحظته في المقطع الذي كتبه إيلوار بعنوان "الوردة العامة"، المؤلف من سلسلة من الصور غير التامة..

على طول الحيطان المزوّدة بأوركسترا بالية يرشقون آذانهم الثقيلة نحو الضوء محاذرين من ملاطفة ممزوجة بالصاعقة.

3. الصـــورة تبـــدأ علـــى نحـــو حسّـــي مـــثير ثـــم علـــى نحـــو مفـــاجئ تغلـــق زاويـــة نطاقهـــا : ثمـــة جملـــة مـــن قصـــيدة بروتـــون "المـــوت الـــوردي" فيهـــا يجـــاور أحلامـــه مـــع صـــوت أجفـــان المـــاء ثـــم فجـــأة يختـــتم الصـــورة بـــ "في الظـــل" .. وهي غير مشبعة.

تحـــت هـــذا التصـــنيف ســـوف تـــأتي كـــل الصـــور الـــتي لا تتناســـب أو لا تكون على مستوى التوقعات التي أثارتها بداية المجاز.

4. الصـــورة تمتلـــك صـــفة الهـــذيان: النمـــوذج لهـــذا يتمثّـــل في قصـــيدة تريســـتان تـــزارا "الإنســـان التقـــريبي" الـــتي يحتشـــد ويتكتـــل فيهـــا الحيـــوان والنبـــات والكلمـــات غـــير العضـــوية. كـــذلك نجـــد النمـــوذج في رؤيـــة ميشـــيل لـــيري للشمس:

عندما لا تكون للشمس غير قطرة عرق

صوت جرس

اللؤلؤة الحمراء تهبط على إبرة عمودية

في إحـــدى قصـــائد بنجامـــان بيريـــه الأولى. بعنـــوان "الحمَـــل الظريـــف"، نشـــهد رؤيـــا رجـــل في حظـــيرة يراقـــب الأبقار وهي تلتهم القش عندما، فجأة، يبدأ الهذيان:

سقف الحظيرة ينشق من الأعلى إلى

الأسفل ملاءة بيضاء تظهر عبر الشق وكانت

تتمزّق بفعل ريح لم استطع ان اشعر بها.

بعدئذ، وعلى مهل، هبطت الملاءة إلى

الأرض آنذاك انفتحت الأرض ورأيت، على

طول خط عمودي، سمكة حمراء صغيرة تهبط

من السقف منزلقة على الملاءة ومنحدرة

نحو الأرض ثم تبعتها سمكة ثانية فثالثة،

وأخيرا تكاثر عددها على نحو سريع بقدر ما

يسمح به حجمها او بعدها، وتخلخل الهواء

في الطبقات الجوية العالية، الريح ازدادت

والحظيرة انزلقت تحت الأرض وعندما اقول انزلقت فإنما اعني انها غاصت او حلّقت بعيدا، ذلك لأن الحظيرة قد انشطرت إلى قسمين نصفها كان متروكا مع القش والنصف الأخر مع الأبقار، وكل نصف في اتجاه مختلف، ليصلا إلى الموضع نفسه:

جبل من جلد السنجاب

مع الصورة الباهرة الأخيرة التي فيها يقارن الجبل بجلد السنجاب، يقوم بيريه بضم الكينونة الأكثر ثباتاً (الجبل) مع الأكثر خفة وحركة من بين المخلوقات (السنجاب).

5. الصورة تضفي على التجريدي قناع المادي والملموس: في هذا التصنيف سوف ينضوي على الأقل نصف الصور السوريالية، وهي وافرة في شعر بروتون. خذ، على سبيل المثال، تحولات بسيطة مثل: الأبدية مندمجة في ساعة يد. الحياة في جواز سفر بكر. الفكرة تصبح قوساً ابيض على خلفية قاتمة، خفة تتفض عن اسقفنا شَعر الملاك.

6. الصورة تتضمن إنكاراً لصفة فيزيائية أوّلية: إيلوار سوف يجعل قارئه يجفل بإخباره أن الأرض زرقاء، مثل برتقالة. وفي شعر بروتون ربما تسمع صوت مصابيح شارع مبتلة أو صوت جرس مصنوع من القش، أو تجده يطلب من الشمس أن تخرج ليلاً. أو تراه واثقاً من ان الشجرة التي قطعها بفأس سوف تظل خضراء إلى الأبد.

7. اخيراً هناك التصنيف الواسع الذي سوف يتضمن كل الصور التي تثير الضحك. كما عند بنجامان بيريه: سيد الدعابة والملاحظة اللاذعة في انتزاعه من الصور اليومية مقوماتها الهزلية والمنافية للعقل، وإن لم يصل ابداً إلى ذروة الدعابة السوداء، كما فعل لوتريامون. عند بيريه الكثير مما يسميه الفرنسيون "الأنس". الإحساس الصحي والحيوي بالحياة، والإشراق الباطني.

8. إن تكوين القصيدة هو أشبه بشكل هرمي مقلوب، يبدأ بكلمة أو مجاز ثم يفضي إلى صورة ما. وعبر تداعيات واعية أو غير واعية، إلى سلسلة من الصور. بعض هذه القصائد تتألف من سلسلة بسيطة وغير مركّبة حيث الصورة المفردة تثير الصورة التالية.

9. قصيدة رونيه شار "ارتين" تبدأ بهذه الطريقة.. في السرير المعد له كان هناك:

حيوان جريح وملطخ بالدم، مقدار من
البزيوش[1]، غليون من الرصاص، ريح تهب،
حجارة مجمدة، رصاصة منطلقة، إصبعان من
قفاز، بقعة زيت لم يكن ثمة اي باب سجن،
كان هناك طعم مرارة، ماس صانع الزجاج،
شَعر، نهار، كرسي مكسور، دودة القز،
شيء مسروق، صف من المعاطف، ذبابة
خضراء اليفة، غصن مرجاني اللون، مسمار
صانع الأحذية، عجلة حافلة

الشاعر يجد نفسه في حقل مغناطيسي حيث بانجذاب صورة إلى أخرى فإن أشياء الواقع تكون منحرفة عن وظائفها التقليدية. النتيجة هي وحدة متنافرة والتي تنقل رؤية مدهشة للعالم، بانوراما فيها المناظر منتزعة ليس من داخل مجال العين البشرية لكن من التراكيب التي بها تستطيع اللغة ان تغذّي الخيال.

أي نوع من تركيب الكلمة في الجملة، أو بناء الجملة، يوحّد الصور ويجعلها متماسكة؟

هنا نحن نصل إلى الاعتقاد الخاطئ الذي ينشأ غالباً في ما يتعلق بغموض الأسلوب السوريالي: الظن بأن السورياليين يحتقرون قواعد اللغة من نحو وصرف.

---

[1] البزيوش: خبز مطّى يعد مع قليل من الزبدة والبيض.

من المعلوم أن الكتابات الدادائية الأولى، وبعض التصريحات المتطرفة التي أطلقها السورياليون في بداياتهم، قد ساهمت كثيراً في إعطاء هذا الانطباع. لكن، وكما يوضح أراغون، السوريالية ليست ملاذاً ضد الأسلوب. على العكس، ففي أفضل أعمالهم نرى أن النحو عند السورياليين خال من الأخطاء أو العيوب. والجملة الأكثر إبهاماً يمكن تعريبها، ذلك لأن ما هو غامض ليس البناء لكن المزاوجة بين الكلمات، والصورة المتنافرة أو المتعارضة التي تنشأ من ذلك. السورياليون، بعد تحررهم من مقتضيات القافية، لم يتعين عليهم أن يلجأوا حتى إلى تغييرات مضجرة في الوضع السوي للكلمة، أي ـ كمثال ـ تقديم الفعل على فاعله. هذه التغييرات التي كانت مألوفة ومتكرّرة الحدوث في الشعر الكلاسيكي والرومانتيكي.

ثمة بنيتان أو تركيبان أساسيان في القصيدة السوريالية: الجمل التي تتبع النظام التقليدي للموضوع والفعل والمفعول به، أو السلسلة المتتالية من الاسم أو النعت والتي لا تزعم بأنها أجزاء من جمل تامة إنما تتبع بعضها البعض كما لو أنها قوائم بأسماء ونعوت صرفة. أحياناً يكون النوعان من التكوين أو التركيب متحدين في جملة واحدة طويلة أو في مقطع شعري.

استخدام الأفعال أمر مثير للاهتمام على نحو خاص. إن صيغة الفعل المستخدمة غالباً هو الزمن الحاضر. الاستخدام الهام الآخر للفعل هو الظهور المتزايد لصيغة المصدر. إن حرية اللغة المجازية معزّزة إلى مدى أبعد بواسطة كبح كلمات الانتقال. بما أن الاستمرارية تكون خارج نطاق سلطة النحو وتكمن في التداعيات الحسيّة للقارئ. وبمرونة الشكل فإن استقلال القارئ في تأويل القصيدة يكون متزايداً.

بدلاً من الكلمات التي تربط، يحدث هناك قدر كبير من التجاور والتراكب الذي ينتج تلك التوازيات المذهلة من الوقائع المتزامنة التي بها نصبح واعين لهذا النوع من الكتابة.

خلاصة القول أن ما يميّز جوهرياً الطريقة السوريالية في الكتابة عن شعر الأجيال السابقة ليس انقطاعها وانعتاقها عن الشكل العروضي، ولا يكمن الاختلاف في أي استخفاف بالتركيب النحوي، إنه،

بـالأحرى، في استـخدام الكلمـات: إثـراء لمعجـم الشـعر الفعـال. انعتـاق عـن الكـوابح اللفظيـة. انتقـاء لتـداعي الكلمـة وراء نطـاق الحـواجز الـتي أقامهـا المنطـق. مجـاز جديـد مـبني علـى هـذا التحشـيد المتنـافر والمتضـارب للكلمـة. والصور الناتجة عن ارتباط مجاز بآخر.

مـا فعلـه السـوريـاليون لـيس هـو التضـحية بالوضـوح بـل تقريـر أن هـذا الـذي كـان مصـدر قـوة في النثـر هـو محتمـل الحـدوث في الشـعر. فالفرنسـيون قـد افترضـوا لفـترة طويلـة جـداً بـأن مـا لـيس نثـراً هـو شـعر. ولقـد اتضـح بـأن الشـعر كـان ضـرباً مختلفـاً مـن النشـاط الفكـري، متـالفـاً مما قد يعتبره المرء انحرافاً ذهنياً وخيمياءً لغوياً.

مـن الجلـي أن في التوصـل إلى احتكـاك واتصـال مباشـر مـع هـذا النـوع مـن الشـعر فـإن كلمـات مثـل "فهـم" و"تفسـير" و"تعـبير" لا تكـون ملائمـة. "المعرفـة" و"الاعتنـاق" و"الإقـلاق" هـي مـن العبـارات الـتي توصّـل علـى افضـل وجه طموحات الشاعر السوريالي وعلاقته بالقارئ.

الاخـتلاف الحاسـم بـين الثـورات اللغويـة السـابقة والثـورة السـوريالية هـو انـه في هـذه المـرّة لا يكـون تحـوّل الكلمـة غايـة بـذاتها أو حتـى وسـيلة لاتصـال اكثـر فعاليـة وتـأثيراً. بـالأحرى، نحـن نـرى ان اللغـة تخلـق، وتجعـل الحلـم ـ الـذي لا يوصـف ـ ماديـاً ومتماسـكاً. بالنسـبة للشـاعر السـوريالي، والفنـان السـوريالي أيضـاً، فـإن المطلـق واللانهـائي همـا ضـمن نطـاق قلـم الحـبر أو قلـم الرصـاص، اعتمـاداً علـى سـلطته علـى الكلمـات (أو الخـط)، وعلـى قدرتـه علـى خلطهـا وتحويلـها، مسـتوعباً بفهـم تـام لقاماتهـا التصـادفية.. واعتمـاداً ايضـاً علـى تشـكيلة مـن التركيبـات الـتي يسـتطيع أن ينتجها بتلك الطريقة.

إن صـوفيته تعتمـد دومـاً علـى هـذه الـذخيرة مـن اللغـة. وهـو يكتشـف أن اللغـة احتيـاطي لا ينضـب. مـن خـلال الكلمـة يصـير المسـتحيل ممكنـاً. والطبيعـة يمكـن ان تكـون موهوبـة بخاصـيات ميتافيزيقيـة، والحسّـية تتخـذ نسـباً جديـدة: رؤى تتتـاثر علـى سـطح الأرض، لا تُـرى ولا تـبين في عزلتـها الفرديـة، وهـذه الـرؤى تتجـذب إلى المغنـاطيس اللغـوي الجديـد. وتجتمـع معـا في تركيـب جديـد مـن اللغـة المجازيـة الـتي بـدورها تخلـق تركيبـا جديدا للوجود.

5

في السابع والعشرين من يناير 1927 اصدر السورياليون، في باريس، بياناً شهيراً اعلنوا فيه أن لا علاقة لهم بالأدب، مع ذلك هم على استعداد تام، إذا اقتضت الضرورة أو دعت الحاجة، للاستفادة من الأدب.

من خلال هذا الهجوم على الأدب، أراد السورياليون تدمير القوانين والقواعد والنظم والأعراف التي من المفترض أن تمنح قيمة ومنزلة رفيعة لصيغ الاتصال الأدبي. إن رفضهم للأدب هو رفض للرغبة في القطيعة مع الأشكال والأنواع. كل الأنواع، من المنظور السوريالي، قابلة لأن تصبح شعرية.

ولأن السوريالية لا تعتبر نفسها منتمية إلى أشكال التعبير الأدبي، بل كانت ضد التقاليد والأساليب والطرائق والتصنيفات الأدبية، فقد دعت إلى فصل الشعر عن الأدب.

الشعر ليس ممارسة شكلية بالكلمات، ليس اختياراً لكلمات تطابق عواطف الشاعر وأحاسيسه وتعبّر عنها، ولا ضرباً من التسلية او تمضية الوقت في وسط أو آخر، بل قوة خلق متفجرة ومغامرة مدهشة لاكتشاف ما هو خفي والنفاذ إلى أسرار العالم، فالشاعر هو الذي يخترق قشرة الواقع وينفذ إلى الرؤى الخفية الكامنة وراء المظاهر.

الشعر "حاجة اساسية"، حسب اراغون. وهو، من وجهة نظر بنجامان بيريه، "تصحيح للكون". أما بروتون فينظر إلى الشعر بوصفه: "التعويض المثالي عن حالات الشقاء والتعاسة التي نتحملها".

الشعر، في نظر السورياليين، واسطة استقصاء للعالم، يوقظ الإنسان على رؤية جديدة للأشياء، يعينه على التكيف مع العيش في العالم الحديث، ويدلّه إلى طريق المعرفة.

الفعل الشعري، عند السوريالي، ليس نظماً وصناعةً للقصائد. ليس رصفاً للأبيات وفق قواعد قائمة وانساق نموذجية.. إنه فعل حرية ورؤيا. غوص في المناطق السحيقة من الذات. هو فعل طبيعي وممتع. شكل آخر من الرعشة الكبرى. حتى أن بروتون في إحدى قصائده دعا إلى ممارسة الشعر في

السـريـر.. كمـا الحـب. ولقـد رغبـوا في تحقيـق رؤيـة لوتريـامون الذي حلم بشعر لا يكتبه فرد واحد بل يحققه الجميع.

الشـاعر. في نظـرهم، هـو الـذي لديـه خاصـيات الكـاهن او الإنسـان الـذي مـنح موهبـة الرؤيـا الخارقـة. ونتاجـه يعتـبر تعزيمـاً سـحرياً او استحضـاراً سـحرياً عجائبيـاً. ومـا يبدعـه يكـون محسوسـاً ومعاشـاً دون ان يكون مفهوما بالضرورة.

لقـد آمـن مالارميـه (والسـوريـاليون مـن بعـده) بخاصـية السـحر عنـد الشـاعر ودوره ككـاهن ومجـترح اعاجيـب. فالشـاعر يحـس بجميـع الاختلاجـات الكونيـة. ومـا يطـرأ علـى العـالم مـن تغيّـرات. إنـه الوسـيط السـحري. الفـرد المنعـزل عـن المجتمـع لكـن الـذي يخـدم المجتمـع في عزلتـه. وعنـدما قـرر مالارميـه أن مهمـة الشـاعر الرئيسـية هـي أن يكـون سـاحراً او صانع رموز. أعطى للرمز قوة سحرية تداني القوة الروحية في الكلمة.

بـودلير أيضـاً شـدّد في نظريتـه عـن "المطابقـات" علـى الحقيقـة الروحيـة للعـالم المـادي. وبالتـالي علـى الحقيقـة الروحيـة للرمـز. ونوفـاليس قـرر أن الشـاعر يـرى مـا لا يُـرى ويحـس بمـا هـو فـوق المحسـوس. أمـا نيتشـه فقـد أكد أن كل شعر ذو منشأ ديني.

في هـذه الحالـة، "لا يجـوز للشـاعر أن يتـدخل بوعيـه التـام بـل عليـه أن يـتعلّم كيـف يجعـل نفسـه بمثابـة الصـدى. لكـي يصـير السـاحر أو الكـاهن (او الرائـي كمـا يسـميه رامبـو) عليـه أن يـتعلّم كيـف يتـابع حياتـه الداخليـة او خيالـه كمـا لـو كـان مراقبـاً لا غـير. عليـه أن يـتعلّم كيـف يتبـع حـالات وعيـه. كما يراقب احلامه أثناء النوم". (والاس فاولي. عصر السوريالية)

الشـعر الحقيقـي، عنـد السـورياليين، جـزء مـن القـوة الـتي تعمـل علـى تطهـير الإنسـان وتحريـره. والشـاعر لم يعـد الفـرد الملـهَم بـل صـار الفـرد الـذي يلـهم. لقـد تمـردوا علـى الأشـكال المسـلّم بهـا في التعـبير الشـعري. خصوصـاً تلـك الـتي أحـرزت التصـديق والاعـتراف في أواخـر القـرن التاسـع عشـر. (لكـن دون أن ينبـذوا الإيقـاع الـذي كـان جـزءاً مـن إرث ذاك الشـعر. أو قوانين الإعراب أو البنى اللغوية وبناء الجمل).

لم يعـد يتعـيّن علـى القصـيدة أن تكـون تمثـيلاً للواقـع، كوصـف أو سـرد. وإنمـا خلقـاً، شـيئاً مسـتقلاً، مـا إن تُنتقـل عناصـره مـن الواقـع الخـارجي

حتى تنفصل عنه للبحث عن واقعها العضوي الخاص بها . القصيدة، إذن، تتحقّق كعالم منفرد وعليها أن تكتفي بذاتها .

6

أراد السورياليون استعادة مفهوم الشعر من الأساس. جعل الشعر وسيلة لا هدفاً، وسيلة اكتشاف، وانغماس في الواقع الإنساني والكوني، وسيلة لتحطيم الحواجز العقلانية للوصول إلى نقطة "فوق واقعية" تزول فيها التناقضات. الشعر هنا فعل إعادة اكتشاف وإعادة خلق، يتيح للإنسان الرؤية على نحو مغاير.

يقول بنجامان بيريه: "على الشاعر أولاً أن يعي طبيعته ومكانته في العالم، وأن لا يعتبر الاكتشاف سوى وسيلة لبلوغ اكتشاف جديد".

في هذا المنظور الجديد لا يعود التمييز السالف بين "شعر" و"نثر" مهماً او مجدياً، فمناهج الكتابة نفسها قد تجددت على نحو كامل. ولم تعد المسألة الشعرية تُطرح من زاوية شكلية، فما يهم ـ وفق بروتون ـ هو "الحكم على القيمة التدميرية للعمل" مع الأخذ في الاعتبار إشعاعه الخاص.

كل المفاهيم السوريالية تعارض الإقرار بالمفهوم التقليدي للقصيدة باعتبارها نتاجاً ملموساً، إرادياً، خاضعاً لضرورات فنية خالصة. وباعتبارها الممثل الوحيد للشعر.

لقد وضح ابولينير في مقالته "الروح الجديدة والشاعر" (1918) ان بمقدور المرء أن يكون شاعراً في اي حقل من حقول الإبداع الإنساني. ونجد ما يؤكد صحة هذا البيان في فهم الشعر بوصفه التحقيق الجوهري للوضع الإنساني سواء تجلى في المجال الكتابي أو في الفضاء العلمي أو في المعمل، طالما أن البحوث المتواصلة والاستكشافات المثابرة في الذات والكون تعمل على توسيع وتمديد نطاق الخيال الإنساني.

في الاستعمال السوريالي تتمدد كلمة "الشعر" في المعنى والمفهوم، لتشمل كل الأشكال الفنية وكل الفعاليات الابداعية وصيغ التعبير الإبداعي، ولا تعود مقتصرة، بصرامة، على القصيدة وحدها . بإمكان المرء أن يكون شاعراً حتى دون كتابة بيت واحد من الشعر (حسب تأكيد

تريستان تزارا في 1934). اشكال التعبير الشعري لا تتحصر في النص المكتوب بل ايضاً في اللوحة والصورة السينمائية والمسرح. الشعر يوجد في كل مكان.

الشاعر السوريالي بنجامان بيريه، على سبيل المثال، لا يحصر الشعر ضمن تقنية شكلية خاصة. وضمن حدود المفهوم المهني الأدبي. لكن يمدد المفهوم ليشمل "كل شخص قادر على استحضار، بعفوية، ممرات الغابة الخضراء فيما هو ينظر إلى الخشب المشتعل (..) ليس غريباً على الشعر من يكتشف في كل شيء مظهره السماوي حتى لو كان موضوعاً على مستوى الأرض".

ويضيف بيريه: "لو بحثنا عن المعنى الأصلي للشعر(..) فسوف نلاحظ انه النفس الحقيقي للإنسان. أنه منبع كل معرفة.. المعرفة في مظهرها الأنقى. في الشعر، تتكاثف كل الحياة الروحية للإنسانية (..) الشعر يظل كلي القدرة".

السوريالية والرواية

تتساءل سوزان برنار في كتابها الهام "قصيدة النثر":

هل الشعر، أو الطاقة الشعرية، موجودة حصرياً في القصيدة فقط.. القصيدة كلغة، كقواعد، كنمط، كعناصر، كطريقة كتابة أو طباعة؟ ألا يوجد الشعر في أشكال وأنماط أخرى كالنثر والتشكيل والموسيقى والنحت والفيلم والمسرح؟ أليس بإمكان النثر أن يكون مشحوناً بالشعر، حيث الكلمات مشحونة بطاقة سرية، وحيث التيار الشعري الغامض يسري على امتداد العبارات غير المنسجمة، ظاهرياً، وغير الموزونة؟

ثم تتطرق سوزان برنار إلى قصيدة النثر، التي نشأت من التمرد على قوانين الوزن والقافية والعروض وقواعد الأبيات التقليدية، ومن الخروج على بنية أو معمارية القصيدة الكلاسيكية، لتقرّر بأنه نوع أدبي متلوّن، متعدد الأشكال، أكثر مرونة وحيوية وانفتاحاً، أكثر سلاسة وأقل صرامة، لا يحدّه تخم أو محيط، فيه يندمج النثر والشعر.

في موضع آخر تقرر: قصيدة النثر نوع متميز، ليست هجيناً في منتصف الطريق بين النثر والشعر، لكنها نوع من الشعر الخاص الذي يستخدم النثر الموقّع لغايات شعرية. وهي محاولة لتخطي الإمكانيات الطبيعية للتعبير من أجل خلق عالم شعري جديد.

في الماضي، كانت مجالات الشعر والنثر واضحة ومحددة، كان هناك تمييز بين الأجناس الأدبية، مع إنكار حازم لإمكانية وجود نثر شعري، فالشعر — حسب التعريف القديم — هو فن نظم الأبيات، حيث القافية والوزن من الشروط الضرورية، حيث الميل إلى الألفاظ الصاخبة الفخمة والاحتفاء بالغنائية الصوتية، حيث

الحشـــو والخطابيـــة وتقييـــد الصـــورة ضـــمن متطلبـــات الـــوزن والقافية.

لكـــن مـــع نهايـــة القـــرن الثـــامن عشـــر والعصـــر الرومـــانتيكي بـــدأ التمـــرد علـــى كـــل مـــا يكبّـــل روح الشـــعر. علـــى التصـــنيفات الجامـــدة. علـــى الفصـــل بـــين فكـــرة الشـــكل وفكـــرة الجـــوهر الشـــعري، مؤكـــدين أن الشـــعر لا يكمـــن في اي شـــكل محـــدد ســـلفا. لـــيس لـــه مفهـــوم واحـــد أو لغـــة واحـــدة. لـــيس قالبـــاً لأي شـــيء موجـــود. وباســـتطاعة النثـــر ان يصـــبح شـــعراً. إن فـــن نظـــم الأبيـــات لا يكفـــي لصـــنع شـــاعر.. ذلـــك لأن إيقـــاع الجملـــة. العلاقـــات الصـــوتية. المعنـــى. الطاقـــة الإيحائيـــة للكلمـــات والجمـــل. حـــدود الإيحـــاءات الـــتي تضـــاف إلى مضـــمونها الواضح. الصور.. كلها تكون مستقلة عن الشكل المنظوم.

الشـــعر. في جـــوهره، يفلـــت مـــن أي قيـــاس ومعيـــار. لـــذلك نجـــد ان حتـــى القصـــيدة نفســـها خضـــعت لتطـــورات وتحـــولات عديـــدة (مـــن الشـــكل العمـــودي إلى الحـــر إلى قصـــيدة النثـــر)، متحـــررة بـــذلك مـــن شـــكل القصـــيدة العموديـــة الـــذي هـــو شـــكل مغلـــق. مطلـــق ونهـــائي. متحـــررة مـــن طغيـــان القواعـــد الصـــارمة والقوالـــب المتحجـــرة واللغـــة التقليديـــة. ومـــن التحديـــدات والمصـــطلحات الـــتي فرضـــها النقـــاد والمنظّرون.

لقـــد تعـــرض مفهـــوم "القصـــيدة" إلى الاتســـاع او التفكيـــك حتـــى فقـــد المفهـــوم تعريفـــه وتحديـــده ودقتـــه، ثـــم اخـــتلط أخـــيراً بمفهـــوم الشعر.

قصـــيدة النثـــر نفســـها شـــهدت تحـــولات وانقلابـــات في الشـــكل والأسلوب والغاية واللغة والتركيب والبنى والتقنية.

تـــورد ســـوزان برنـــار (في كتابهـــا المـــذكور) نمـــاذج وأمثلـــة تعبّـــر عـــن ذلـــك التمـــرد علـــى المفـــاهيم التقليديـــة والنظـــر إلى النثـــر مـــن زاويـــة مختلفة:

الفرنسي سباستيان مرسييه (من القرن 18) قال أن "النثر ملكنا. ومسعاه حـر. وعلينـا أن نرسـخ لـه سمـات أكثـر حيويـة. إن كتّـاب النثـر هـم شـعراؤنا الحقيقيون. عليهم بالجرأة. وستحصل اللغة على قوة تعبير جديدة تماماً".

شـــاتوبريان جعـــل مـــن النثـــر أداة شـــعرية جديـــدة، ذات توافقـــات جديدة.

بـــودلير، الـــذي وجّـــه هـــذه النصـــيحة "دائمـــاً كـــن شـــاعراً، حتـــى في النثـــر"، ربمـــا كـــان أول مـــن أدرك بوضـــوح الإمكانيـــات الـــتي يتيحهـــا النثـــر، كشـــكل، للشـــعر الحـــديث. لقـــد أراد بـــودلير أن يخلـــق شـــكلاً جديـــداً لشـــعر قابـــل لاســـتقبال كافـــة الأصـــداء وكـــل تنـــافرات الأصـــوات الـــتي تمـــنح قصـــص معاصـــريه نـــبرة حديثـــة. أراد أن يحقـــق التـــوازن بـــين النثر والشعر، بين التعبير والإبداع.

رامبـــو مـــنح النثـــر طاقـــة شـــعرية كانـــت مجهولـــة آنـــذاك. وقـــد نجـــح هـــو وبـــودلير ولوتريـــامون، في خلـــق اتجـــاه شـــعري جديـــد. ولغـــة شـــعرية جديدة، من خلال توظيف مغاير، وخلاق، للنثر.

نرفـــال أعلـــن أن الشـــعر يهـــرب مـــن القصـــيدة، ويســـتطيع أن يوجـــد بدونها.

مالارميـــه خلـــق لنفســـه، حتـــى في النثـــر، لغـــة شـــعرية متميـــزة كـــل مـــا فيهـــا رمـــزي وإيحـــائي. وقـــد أعلـــن أن الشـــعر في اللغـــة حيـــث يكـــون هناك إيقاع.

والـــت ويتمـــان تنبـــأ باتســـاع النثـــر كشـــكل شـــعري حـــديث وصـــرّح بـــأن اللحظـــة قـــد حانـــت لإســـقاط الحـــواجز الفاصـــلة بـــين الـــنظم والنثـــر، بـــل وذهـــب إلى أبعـــد مـــن ذلـــك عنـــدما أعلـــن أن الشـــعر الحـــديث، شـــعر المســـتقبل، ينحـــو إلى النثـــر علـــى نحـــو لا يقـــاوم، وأن الأوان قد حان لتحطيم حواجز الشكل بين النثر والشعر.

ســـان بـــول رو كـــان يـــرفض أن يميّـــز بـــين "كتابـــة بالشـــعر" و"كتابـــة بـــالنثر". والـــذي يعنيـــه هـــو "أســـلوب الجمـــال". الجمـــال ـــ في أي شـــكل يتخذه ـ "يمتلك الإيقاع كأساس جوهري".

الشـــاعر بـــول كلوديـــل، في كتابـــه "تـــأملات واقتراحـــات حـــول الشـــعر الفرنســـي" (1925) رأى أن الشـــعر هـــو "العنصـــر الأوليّ للغـــة" وأن الشـــعر "غالبـــاً لـــيس ســـوى نثـــر راق فيمـــا النثـــر، مـــن جانبـــه، مشـــحون بالأبيـــات الفطريـــة" وأن "الشـــعر الحقيقـــي في فرنســـا موجـــود في النثر".

في السنوات الأولى من القرن العشرين اتجه عدد من الشعراء، من بينهم كلوديل وسان جون بيرس وسان بول رو. إلى التعبير عن رؤاهم في نثر موقّع يكيّفه كل منهم حسب ذائقته وطريقته الخاصة، منطلقين من قناعة بأن النثر والشعر سيفيدان من تزاوج منابعهما ووسائلهما .

وقد بذل الشعراء الرومانتيكيون والرمزيون جهوداً واعية للتقريب بين الشعر والنثر، أو إسقاط الحاجز الفاصل بين الشعر المنظوم والنثر، محاولين صهرهما معاً في لغة شعرية واحدة، مؤكدين إمكانية العبور من النثر إلى الشعر بفعل انتقالات غير محسوسة طالما أن التمايزات بينهما هي في الدرجة لا في الطبيعة. وذلك سعياً وراء حرية الشكل وحرية التعبير.

إذا كانت القصيدة هوية شكلية، أي مجرد شكل محدد ينهض على عناصر الشعر، فإن تحديد جوهر الشعر، ماهيته وشكله، هو أمر صعب، إن لم يكن مستحيلاً. الشعر ليس له وجود ثابت ومستقل وقائم بذاته، ليس مجموعة من القوانين والقواعد والمقاييس والقيم والأشكال والأنظمة. وهو غير محدد وغير مرتبط بشكل ما، إنه يوجد في كل مكان، أشبه بأفق مفتوح.. بل أن السورياليين كانوا ينظرون إلى كل إنسان على اساس انه شاعر. وعلى غرار رامبو وابولينير كانوا يرون بأن الشعر نقيض الأدب، وأن الشعري نقيض المنظم.

لقد اتسع مفهوم الشعر وأصبح كل شيء مادةً للشعر.

يمكن للنثر أن يفيض بالشعر من خلال الصور المشحونة بالطاقة الشعرية، والتراكيب ذات الكثافة المدهشة، والموسيقى الداخلية الخاصة بها والتي تختلف عن الموسيقى الخارجية التي يشكلها الوزن والقافية كما في القصيدة. إن شعرية النثر تكمن في اللغة، الصورة، السرد، الوصف، الحالات، الإيقاع.. لكن دون صياغة متعمدة وقسرية، دون تكلّف وادعاء. أيضا تكمن الشعرية في الموضوع والبنية والأسلوب.

في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر برزت الحكايات الفنتازية المتحررة من التزامات السرد في التسلسل الخطي

والـــزمني للأحـــداث، متخـــذةً طابعـــاً شـــعرياً ســـواء في تعـــدّد الأصـــوات، أو معالجـــة الموضـــوع، أو تشـــظي الســـرد، أو الاعتنـــاء بالصـــورة. كـــذلك ظهرت الرواية الغنائية والرواية ـ القصيدة.

إن روايـــة مثـــل "أميرة كليـــف" أو "تليمـــاك" كانـــت تســـمى وقتـــذاك (في القـــرن الثـــامن عشـــر) قصـــيدة نثـــر. كـــذلك تحـــدث النقـــاد عـــن روايـــة مـــوريس دي جـــيران "كاهنـــة بـــاخوس" (1860) باعتبارهـــا جـــزءاً مـــن قصـــيدة نثـــر. أيضـــاً تحـــدث بـــاربي دورفيـــي عـــن روايتـــه "ماديـــه" (1854) بوصـــفها قصـــيدة نثـــر. وقـــديماً قـــراوا رائعـــة دانـــتي "الكوميديا الإلهية" بوصفها قصيدة ـ قصة رمزية.

في العـــام 1864 تحـــدث فيكتـــور هوجـــو عـــن الشـــاعر في شكسبير بوصفه رائياً.

وعنـــدما كتـــب لوتريـــامون "أناشـــيد مالـــدورور" بلغـــة نثريـــة فـــإن هـــذا لم يمنـــع الشـــعراء الســـوياليين مـــن الاحتفـــاء بالكتـــاب بوصـــفه شـــعراً عظيمـــاً. والـــبعض اعتـــبره "روايـــة شـــعرية" بســـبب كثافتـــه الغنائيـــة ولغتـــه الشـــعرية الجديـــدة. الكتـــاب "لا يرصـــد الواقـــع ولا الطبـــائع، بـــل يخلـــق عالمـــاً فنتازيـــاً فيـــه الأشـــكال تتحـــل علـــى الـــدوام، والـــدلالات تظـــل كامنـــة والرمـــوز مبهمـــة، وفيـــه تخضـــع الشـــخوص والمخلوقات لتحولات عجيبة ومفاجئة".

وحســـب ســـوزان برنـــار، فـــإن لوتريـــامون أثـــرى المعمـــار الشـــعري بأنســـاق أكثـــر تعقيـــداً، وبفضـــلها يبـــدو المقطـــع الشـــعري، المفتقـــر ظاهريـــاً إلى النظـــام، مبنيـــاً علـــى نحـــو بـــالغ البراعـــة.. خالقـــاً بـــذلك عالمـــاً شـــعرياً حقيقيـــاً. وفي كتابـــه "أناشـــيد مالـــدورور" يأخـــذ مـــن الروايـــة والهجـــاء الغنـــائي والقصـــيدة الملحميـــة، هادمـــاً الأطـــر الصـــارمة والقوالـــب الجـــاهزة والمعـــايير المعتمـــدة في الأنـــواع الأدبيـــة، معـــبراً بـــذلك عـــن تمـــرد روحـــي، بـــدوره يكشـــف عـــن روح جديـــدة للشعر.

أيضـــاً روايـــة مثـــل "مرتفعـــات ويـــذرنج" لإميلـــي بـــرونتي، تحفـــل بالطاقة الشعرية، حيث شفافية النثر الأكثر امتلاء بالشعر.

كذلك روايات جوستاف فلوبير الذي يرى بأن النثر يتطلب "إحساساً عميقاً بالإيقاع". وكان يحلم بتأليف كتاب لا يدور حول شيء. كتاب بلا موضوع تقريباً.

في الروايات السوداء، وفي مؤلفات لويس كارول، اكتشف السورياليون شعر "المناخ". شعر الحلم والسرد الفنتازي أو اللامعقول.

لقد صدرت روايات وملاحم مكتوبة في نثر شعري. ولم نجد الشعر في الرواية فحسب بل أيضاً في القصة والسير الذاتية والاعترافات والمراسلات والمشاهدات.. كما في الكتب المقدسة والأساطير (ملحمة جلجامش كمثال). فالنثر منذ أقدم العصور، وفي مختلف اللغات، يزخر بالشعر.. هذا الشعر الذي كان مرتبطاً على نحو وثيق بالدين والأسطورة والفنون الأخرى. وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر، في المجتمعات القديمة، كان يعتبر مستبصراً ورائياً أو عرّافاً. وكان ثمة اعتقاد سائد بأن الشاعر يعرف المستقبل لأنه يعرف الماضي، اي يعرف الأصول والجذور.

اللغة الشعرية تكمن في إخضاع الكلمات المعروفة إلى غايات جديدة. الطاقة الشعرية لا توجد في المفردات ذاتها بل في طريقة استخدامها وتوظيفها وتفجيرها، بحيث تتخطى المعنى المباشر للمفردة إلى ما هو أبعد وأعمق. إذن هي ممارسة فعل اكتشاف وخلق مزدوج. هنا تنحرف اللغة عن مسارها المألوف في التعبير والدلالة لتكتسب خاصيات غريبة ومدهشة. وتبدأ الرواية في خلق عالم شعري محكوم بالصور والمجازات التي هي ليست نتاج الفنائية والفخامة اللفظية بل نتاج مناخ شعري.

السرد قابل للتحول والارتقاء إلى مستوى شعري مدهش. إنه السرد الذي يمتلك خصائص شعرية حيث لا يروي احداثاً ووقائع، لا يدور فيه شيء أو لا يفضي إلى شيء، لا تتوفر له بداية أو نهاية. حيث السرد يكون مركّزاً أو محصوراً حول نواة شعرية، أو مجزءاً إلى مقاطع وفصول يشكّل كلّ منها وحدة كلية مستقلة.

الرمزيون حلموا بصهر مختلف أشكال التعبير في شكل واحد. وبالتوصل إلى تركيبة من الأنواع المختلفة، من رواية ومسرح

وقصيدة، في نسق فني لا يوحّد الأشكال فحسب، بل يتخطاها ليخلق شكله الخاص.. بحيث يكون فناً شاملاً.

لقد شنّ السورياليون هجوماً عنيفاً على الرواية كشكل من أشكال التعبير الأدبي الذي يعتمد على المنطق والوصف. الرواية التي هي نتاج واقعية "مضادة لكل ازدهار فكري وأخلاقي". واقعية مركّبة من "الرداءة والاكتفاء التافه" والمليئة بالصفحات الطويلة والأوصاف الدقيقة بأسلوب استعلامي بسيط.

في البيان السوريالي الأول، وجّه بروتون انتقاداً حاداً لشكل الرواية واعتبرها لعبة إخبارية مبتذلة. نوعاً من لعبة شطرنج حيث كل حركة تكون مرسومة مسبقاً. حيث يعرف المؤلف كل فعل يقوم به بطله معرفة تامة. حيث الشكل مزيف لأنه ثمرة تخطيط مسبق ولعب واع. لكن عندما ألقى بروتون محاضرة في جامعة ييل بعد عشرين سنة، بدا أن وجهة نظره صارت أكثر اعتدالاً (حسب توكيد والاس فاولي في كتابه "عصر السوريالية") إذ فتح المجال لإمكان نشوء رواية سوريالية يمنح فيها الأبطال حرية استثنائية فلا يكون البطل مقيداً بحالة اجتماعية معينة، وظرف اجتماعي معيّن، ودوافع محددة، بل يمثّل عناصر مبهمة، متناقضة، مضطربة في الطبيعة البشرية. الرواية السوريالية تؤكد على غموض الشخصية، على التردد والتغيّر في الطبيعة الإنسانية.

لذلك امتدح السورياليون الأمكنة المسكونة والعنف والسريّة ووصف الرذيلة في الروايات السوداء (غالباً ما تسمى "القوطية") التي برزت في القرن الثامن عشر، وكتبها ساد، هوراس والبول Walpole، آن رادكليف، ماتوران، لويس، كلارا ريف.

من مقومات هذا النوع: الغرابة، الهزل، المفاجأة، الحلم، الهواجس، وهي روايات حافلة بالأشباح وأنواع السحر والشعوذة والتنجيم والأحلام والنزوات والميثولوجيا والرحلات الحقيقية أو الخيالية والعجائب والمغامرات والحنين إلى الفردوس المفقود.. هذه الروايات كانت بمثابة إعادة نظر في المقاييس الاجتماعية

والأخلاقيـــة.. "لـــيس ادعـــى للإثـــارة مـــن هـــذا الأدب المفـــرط في الخيالية والبالغ التعقيد" (بروتون، الأواني المستطرقة).

كمـــا ابـــدى بروتـــون إعجابـــه بروايـــة جوليـــان كـــراك "في قصـــر آرجـــول"، وروايـــة هـــوراس والبـــول "قصـــر اوترانـــت". وقـــدّم دراســـة عميقـــة حلّـــل فيهـــا اســـطورة القصـــر، في الروايـــات القوطيـــة، تحلـــيلاً نفســـياً واجتماعيـــاً. وبـــيّن أن العجيـــب هـــو الـــذي يضـــفي علـــى الروايـــة القوطية فتنتها وجاذبيتها عند السورياليين.

كـــذلك اشـــار إلى جاذبيـــة ســـاد عنـــد الســـوريالين في إعادتـــه صـــياغة موضـــوع قصـــور الرعـــب الـــتي يرتفـــع فيهـــا الأفـــراد إلى مســـتوى الأرواح الشـــيطانية. ومـــا يســـتوحيه في اعمالـــه مـــن ســـلطة القســـوة وجاذبيـــة الجريمـــة، حيـــث تـــداخل الشـــهوة والألم، حيـــث اللـــذة والألم لا ينفصـــلان، إذ تبلـــغ الشـــهوة ذروتهـــا القصـــوى في مشـــاهد الجريمة.

أيضـــا عبّـــر بروتـــون عـــن إعجابـــه بكتابـــات هايســـمان (في أواخـــر القـــرن 19) وميلـــه إلى تجليـــات اللاوعـــي في الروايـــة القوطيـــة والكتابـــات اللامعقولـــة في الأدب الإنجليـــزي: لـــويس كـــارول، إدوارد لير.

والســـوريالية التفتـــت إلى كتّـــاب كبـــار في الروايـــة، مثـــل دوستويفســـكي الـــذي اعتبرتـــه واحـــداً مـــن روائيـــي العصـــر الحـــديثين لمـــا في رواياته من تعايش للميول المتناقضة في كل ضمير.

السوريالية والتشكيل

لـــو كانـــت الســـوريالية، كحركـــة، مقتصـــرة علـــى مجـــال فـــني أو ادبـــي واحـــد، كمـــا كـــان الحـــال مـــع التكعيبيـــة، مـــثلاً، الـــتي ركـــزت علـــى الفـــن التشـــكيلي فقـــط، لمـــا مارســـت ذلـــك التـــأثير الواســـع في النظريـــة والتطبيق.

لـــو اكتفـــت الســـوريالية بحصـــر نفســـها بالأشـــكال الأدبيـــة، بالاســـتخدام الحصـــري للغـــة اللفظيـــة، فـــإن تأثيرهـــا ســـيكون محـــدوداً وضـــيقاً في مجـــالات البحـــث النظـــري والفعـــل الإبـــداعي، حالهـــا حـــال المـــدارس والتيـــارات الأدبيـــة الأخـــرى الـــتي يقتصـــر تأثيرهـــا في نطاقهـــا الخاص والضيّق.

مثلمـــا لا يجـــوز النظـــر إلى الســـوريالية كمدرســـة ادبيـــة مـــؤثرة، علـــى نحـــو أساســـي، في حقـــل التعـــبير الشـــعري، كـــذلك لا يجـــوز تمثيـــل الســـوريالية التصـــويرية بوصـــفها "ادبيـــة"، اي بوصـــفها تكييفـــاً اخـــرق لفـــن ذي معـــايير مصـــممة لـــتلائم الأدب علـــى نحـــو أفضـــل. في الواقـــع، فيمـــا الحركـــة الســـوريالية تســـتجمع القـــوى، أصـــبح مـــن الجلـــي، علـــى نحـــو متزايـــد، أن رفـــض الأدب صـــار الاســـتهلال الـــذي لا مفـــر منـــه إلى الخطوة الأولى المتخذة في اتجاه كانت السوريالية قد اشارت إليه.

مـــن البدايـــة، كـــان الأدب مترادفـــاً، في معجـــم الســـورياليين، مـــع كـــل مـــا يثقـــل الفنـــان ويرهقـــه، مـــا يكبّـــل عملـــه في المحتـــوى والشـــكل ويشـــدّه إلى تقاليـــد باليـــة منـــها لا يتوقـــع المشـــارك في المغـــامرة الســـوريالية أي شيء ذي قيمة.

قلنـــا ان الشـــعر لـــيس مقصـــوراً علـــى شـــكل ونـــوع خـــاص، بـــل هـــو مفهـــوم ارحـــب واكثـــر شموليـــة مـــن ان يكـــون مجـــرد صـــفة لشـــكل ادبـــي. إنـــه يشـــمل كـــل الأنشـــطة والفعاليـــات الإبداعيـــة ضـــمن مجـــال المســـعى الإنســـاني. الشـــعر رؤيـــة شـــاملة للحيـــاة والوجـــود. موقـــف مـــن العـــالم

والوضع البشري، تعبير عن التجربة الحياتية والروحية، طريقة خاصة في المعرفة.

وقد اشرنا إلى ان ثمة علاقة عضوية بين الشعر والأشكال الفنية. بل ومختلف أوجه الحياة والفعاليات الإنسانية. فالشعر نجده في السرد والدراما والتشكيل وكل طرائق التعبير المختلفة.

يقول بيير ريفردي: "على المرء أن يبحث في نفسه، وفي كل مكان، عن الجوهر الشعري الحقيقي. هذا الجوهر هو الذي يفرض عليه الشكل الوحيد الضروري له".

في بداية القرن العشرين. تأثر الشعراء الشبان بالتصوير الزيتي. وجيل ما بعد الحرب العالمية الأولى كان يبحث عن توجهاته عند الفنانين التشكيليين. متجهين نحو شعر بصري أكثر. هؤلاء الشعراء الشبان أقاموا علاقات حميمة مع رسامين مثل بيكاسو. براك، دوران. بل أن بعض الشعراء. مثل ريفردي وسالمون وسندرار. شرعوا في كتابة مقالات عن اعمال التشكيليين. جان كوكتو، مثلاً. كتب عن شيريكو وبيكاسو. بروتون كتب عن ماتّا. أما الشاعر ابولينير فقد صار منظر التكعيبية والمدافع عنها بكتابه "الرسامون التكعيبيون" الصادر في 1913.

من جهة أخرى. أهدى إيلوار عدداً من قصائده. في العشرينيات والثلاثينيات. إلى أصدقائه الرسامين. كذلك فعل بروتون.

الحركة السوريالية. منذ بدايتها. أكدت على حقيقة أن الشعر يمدّد تخومه وراء حدود الاتصال اللفظي ليشمل أشكالاً وطرائق من التعبير الفني. لذا بدأوا. على نحو مقصود. في إلغاء التخوم بين الشعر والرسم. واختاروا أن يفعلوا ذلك بأساليب غامضة ومدروسة لإثارة الخيال عن طريق خلق التنافر والتعارض.

لقد وضع بروتون الكلمات والصور (التشكيلية) على الأساس ذاته كوسيلة للاستقصاء السوريالي. هكذا ساهم الرسامون مع الشعراء والكتّاب في سبر ما فوق الواقع (السوريال). وكانت العلاقة وثيقة بين الرسم والشعر. فالرسم هو "حقل الإيحاء

الأكثر خصوبة للشعر" شرط أن يتحرّر من همّ استعادة الأشكال كما هي من العالم الخارجي.

لم يعد الرسم أداة تمثيل أو إيضاح أو تزيين للكتب الأدبية. وعندما أخذ الرسامون على عاتقهم مهمة رسم قصائد الشعراء، لم يحاولوا وصف الصور الشعرية. بل ابدعوا صورا أخرى تساعد في تمديد معنى الصور اللفظية.. كما في رسوم بيكاسو لقصائد ماكس جاكوب، ورسوم ماكس إرنست لكتاب بروتون "القصر ذو النجوم"، ورسوم تانغي لكتاب بيريه "النوم النوم في الحجارة". وكما في صور دالي للوتريامون.

الرسم ليس مديناً للأشكال الأدبية بل للروح الشعرية التي تبعث الحياة في أشكال الفن كلها. يقول اندريه بروتون: "يبدو أن الشعر قد اكتشف في الرسم أوسع حقل لممارسة تأثيره، والإقامة فيه على نحو يستطيع الرسم معه أن يكشف للوعي عن قوى الحياة الروحية. في الوقت الراهن، ليس هناك فارق في أساس الطموح بين قصيدة لبول إيلوار أو بيريه ولوحة لماكس إرنست أو ميرو أو تانغي".

ويقول اندريه لوت: "القصيدة واللوحة تتكاملان (..) الشعر والرسم الساوريالیان يحتملان، موضوعياً، تمثيل موضوع غير عقلي قابل للتوسيع".

لقد شهدت الحركة الدادائية، وبعدها السوريالية، تعاوناً فذّاً بين الشعراء والرسامين والموسيقيين، ولم يسبق للشعر والتشكيل أن تضامنا وتفاعلا مثلما حدث في ذلك العهد. حيث كان الشعراء يرسمون والرسامون يكتبون القصائد. عندما نستعرض أسماء التشكيليين، سواء ضمن الحركة السوريالية أو غيرها، نلاحظ بأن عدداً منهم كان يمارس الرسم إلى جانب كتابة القصيدة، مثل: وليام بليك، هوغو بال، تريستان تزارا، إل جريكو (الذي اعتبره إيلوار "رسام الجوانية الميتافيزيقية للعالم")، جان آرب، ماكس جاكوب، فرانسس بيكابيا، مایاكوفسكي، بول إيلوار، اندريه بروتون، بيكاسو، جان كوكتو، جاك بريفير، مارسيل دوشان.. وغيرهم.

كما ان ثمة مسحة شعرية تغلّف اعمال العديد من الرسامين. وقد أشاد بول إيلوار بالصور الشعرية عند بعض الرسامين.

في حديث بودلير عن يوجين ديلاكروا قال عنه بأنه قد سما بفنه إلى الشاهق من الشعر العظيم.

إيلوار. الذي كان يعتبر الرسم مصدراً دائماً للإلهام في ممارسته الشعرية، اكتشف شعرية بصرية في لوحات رينيه ماجريت وخوان ميرو وآخرين. وقد كتب العديد من القصائد عن الرسامين، أو أهداها إليهم. فضلاً عن صداقاته الحميمة مع عدد منهم.

خوان ميرو، علّق ذات مرّة قائلاً: "المادة الفنية والنشطة تبدو لي ضرورية لتوجيه ضربة إلى المتفرج بين عينيه. من الوهلة الأولى، والتي يجب أن ترتطم به قبل أن تتمكن افكار اخرى من التدخل. بهذه الطريقة، الشعر المعبّر عنه بصرياً يتكلم لغته الخاصة".

أما ماجريت فقد أعلن مراراً عن افتتانه بالشعر كفكرة ومادة. مفهومه توسّع من الشعر كفكرة عاطفية إلى الشعر كسلسلة متعاقبة من الكلمات، من الغامض إلى الملموس. لقد ثابر على تنمية جمالياته انطلاقاً من فكرة "الشعر المرئي"، معتبراً نفسه المفكر الذي يستقي الشعر واللغز من الحياة اليومية.

في كتابه "الحبل والفئران" قال اندريه مالرو: "أشياء، شاردان وفرمير ليست شاعرية، ولا مناخات لوحاتهما .. رسمهما هو الذي يكتسب الشعر".

الرسام مارك شاغال صرّح بأنه يسعى إلى خلق وحدة لا تنفصم بين الشعر والرسم.

الرسام الشاعر أدريان هنري أراد أن يوجد لغة مشتركة بين الشعر والرسم.

الرسام ماكس إرنست انتج "قصائد مرئية" من مقتطفات من صحف قديمة وكتب، صورها بالحفر على المعدن.

وكان كاندنسكي من المتحمسين لصهر الفنون التشكيلية والموسيقية والأدبية في بوتقة واحدة. وكان يطمح إلى توزيع الألوان توزيعاً أوركسترالياً .. وعنه قال جوزيه بيار: "من 1910 إلى

1919 اطلق كاندنسكي عالماً تمطر منه الرؤى وكانها صور من الغيب.

قبله تحدث ديلاكروا عن توزيع الألوان والظلال بلغة موسيقية. كما كان جوجان اول من استعمل اصطلاح التوزيع الأوركسترالي في ما يتعلق بالألوان.

◆◆

العلاقة الجدلية بين التشكيل والشعر نجده في لجوء الشعراء إلى استخدام شكل طباعي جديد ومغاير. فبدلاً من الكتابة الأفقية والمتتالية. يتم اللجوء إلى وسائل طباعية وبنائية (تشكيلية) بحيث ينحو الإخراج الطباعي إلى تنظيم القصيدة كلوحة في فراغ الصفحة. كان القصد صدم حاسة البصر، وليس الذهن فقط، بتنظيم أو تنسيق عناصر القصيدة على الصفحة مثلما يفعل الرسام عندما يملأ قماش لوحته.

إنها تقنية بصرية تعتمد رسم القصيدة على الصفحة. مثل هذه الأشكال والتخطيطات تتيح العرض المتزامن للعناصر إلى القارئ وليس التقديم المتعاقب. العناصر هنا، من كلمات واجزاء جمل وفراغات، تكون متجاورة ومتداخلة ومتوحّدة.. تماماً كما الحال مع التكوينات والكتل والبقع اللونية في اللوحة. هذه التقنية مستمدة، في جانب منها، من رؤية الرسامين التكعيبيين: تفكيك عناصر الواقع من أجل تجميعها في نظام جديد.

كان ابولينير يسعى إلى التحرر من النطاق اللغوي للشعر فوجد في الرسم وسيلة تعبيرية أخرى. لقد أخذ ينضد حروف الكثير من قصائده ويرسمها على هيئة أشكال موحية: قصيدته "تمطر" كتبها على هيئة مطر يتساقط، قصيدة "الرباط" رتبها على شكل رباط، وقصيدة أخرى رصف حروفها على هيئة ساعة جيب.

قبله، استعمل مالارميه في قصيدته "رمية نرد" اسلوباً طباعياً متنوعاً، فالقصيدة هنا "انتقال من القيم الموسيقية إلى القيم الهندسية".

كذلك أكد إزرا باوند على العلاقة بين الكتل. قاصداً الجانب التصويري للكلمات والسطور والفراغات التي تتخللها. فالترتيب يعطي انطباعاً إيقاعياً يختلف عن ترتيبها بشكل آخر.

في الواقع، الاهتمام بهذه التقنية في الطباعة كان قديماً، حيث لقي الجانب التشكيلي والهندسي عناية الكتّاب والشعراء، إذ تحفل بعض الصفحات بالخطوط والإشارات والصور، أو خطوط مبهمة لا تعبّر عن أي معنى، أو فراغ أبيض خال. كما أن هناك قصائد رتبت كلماتها على شكل قارورة او ما شابه. أيضاً هناك الكتابة الشرقية الزاخرة بالصور والرموز التشكيلية. ويمكن ملاحظة الانشغال بفن الطباعة عند المستقبليين الإيطاليين. بالطبع، لهذا الشكل من تكوين الصور من الكلمات تقليد عريق نجده عند الصينيين والإغريق والبيزنطيين.

أيضا نجد هذه العلاقة الجدلية في تعاون التشكيليين مع الشعراء في إخراج الدواوين وتصويرها جمالياً حيث تضفي، بصرياً، معان جديدة إلى جانب صورها اللفظية. كذلك نجده في التعاون بين الشاعر والتشكيلي في إصدار كتاب مشترك يضم اللوحة والنص، كما فعل بروتون وميرو في كتاب "كواكب" Constellations.

ليس هذا فحسب، بل وجدنا تأثر عددٍ من الشعراء بالرسامين، مثل تأثر ريلكه بسيزان، وتأثر بيير ريفردي ببيكاسو وخوان جري (في المرحلة التكعيبية)، حيث أنتج ريفردي قصائد في "لوحات" متحركة او ساكنة، كما قدم بعض القصائد باعتبارها لوحات.

أندريه بروتون، الشاعر الأكثر ارتباطاً بالخلق الفني ـــ التشكيلي، رأى في أولئك الفنانين التشكيليين، القادمين إلى باريس من بقاع مختلفة من أوروبا، لينضموا إلى الكتّاب السورياليين، عناصر فاعلة، قادرة على المشاركة بنشاط وفعالية في إحداث ثورة فنية من خلالها سوف تعمل على تنمية وتطوير العقل البشري: امتلاك القدرة على توسيع مدارك الإنسان الحسيّة.

مع انطلاقة الحركة السوريالية، وجد الرسامون سهولة وسلاسة ـ أقل من الكتّاب ـ في دخول عالم السوريال، بالرغم من التشكيك الذي طرحه بعض الكتّاب في نقاوة العين (التي يعوّل عليها التشكيلي واليها يحتكم) والارتياب في قدرتها على التقييم، بالقياس إلى الذهن.. فالصور الأدبية تخضع للفحص والاستنطاق عبر مرورها في الذهن، حيث تلقى المعلومة القبول أو الرفض، بينما العين تفتقر إلى القدرة الشمولية على التقييم. لكن مثل هذا الارتياب لم يصمد طويلاً مع بروز التجارب التشكيلية المتميزة التي أغنت المجال السوريالي.

في كتابه "السوريالية والرسم". أعلن بروتون أن أي لوحة تقرّ بمبادئ الآلية وصور الحلم تعتبر سوريالية، ودافع عن ضرورة استلال الإلهام من الواقع المتحوّل أو التخيلات الباطنية وليس مما يوجد في منظر بسيط وجلي.. ويضيف بروتون: "أجد استحالة في النظر إلى لوحة ما إلا باعتبارها نافذة. واهتمامي الأول بشأن النافذة هو اكتشاف ما الذي تطلّ عليه... ليس هناك ما احبه أكثر من الشيء الذي يتمدّد بمنأى عن الأنظار".

لقد آثر بروتون "النافذة" ليكشف عما يمكن أن يكون مرصوداً في الحال، الصور المنبثقة من العالم النفسي، الباطني، أكثر من صور العالم الخارجي. إذ لا ينبغي النظر إلى العالم الخارجي، كما يتراءى للجميع، بل ينبغي قراءة الذات عبر العالم. العالم، بالنسبة للسوريالي، ليس هو الذي يظهر أمام عينيه فحسب، بل هو أيضاً ذلك الذي يتشكّل عبر المخيلة.. لهذا نجد الصور تتوالد وتتحوّل بطرائق اخّاذة. ومن الشيء الواحد يتولّد ما لا يحصى من الصور.

التشكيلي السوريالي رفض أن يحاكي الطبيعة، مركّزاً قواه على "المثال الداخلي". راغباً في أن تكون لوحته كشفاً للعوالم التي لا تبصرها العين رغم وجودها، كشفاً للمجهول القائم في الواقع اليومي، وعوضاً عن محاكاة المظهر المباشر، يحاول الكشف عن سر ذلك المظهر. في هذا، تبتعد السوريالية عن الفن "الواقعي" من جهة، وعن الفن "التجريدي" من جهة أخرى.

من خلال تحرير النشاط اللاواعي، أراد الفنان التعبير عن العالم الداخلي، عن الرغبات المكبوتة والسرية، محاولاً قراءة الذات بواسطة الرموز التي فيها يعبّر عن لاوعيه، بحيث ينتقل من معرفة الذات إلى معرفة الكون.

لم يكن التشكيلي السوريالي ينشد فن العقل والتوازن، بل يسعى وراء ما هو خارق وإعجازي وملفز. من الغايات التي كان السوريالي ينشدها: إثارة دهشة المتلقي وإذهاله. هدفه من ذلك ليس إرضاء العين بل "تقديم خطوة إلى الأمام نحو المعرفة المجردة".

الرسم السوريالي يمتنع على اي تعريف جمالي وتقني. فالفنان ليس عبداً لقواعد جمالية مفروضة سلفاً ولا خاضعاً للأشكال السائدة، إنما هو حرٌ في توظيف ما يحلو له من صيغ وما يشاء من أساليب. لهذا نجد تنوعاً هائلاً، وتشكيلة غنية، في المحتوى والتقنية. لكن دون أن يهيمن أسلوب على آخر.

السورياليون شجعوا على وجود مثل هذا التنوع في التعبير ضمن الجماعة الموهوبة، على نحو استثنائي، من الرسامين. وبخلاف نتاج حركات فنية سابقة ـــ الانطباعية، الفوفية، التكعيبية ـــ التي يمكن بيسر تعيين هوية فنانيها كما لو كانوا اشبه بأفراد عائلة واحدة، فإن أعمال الفنانين السورياليين كانت، من البداية، متميزة في ما بينها ومتخالفة إلى درجة يستحيل فيها الخلط، ولو إلى حين، بين ماكس إرنست وخوان ميرو. على سبيل المثال، أو بين إيف تانغي وماجريت. إن ما يجمع بين هؤلاء الفنانين هو الرغبة في الإطاحة بكل الحواجز والعوائق للوصول إلى "ما يوجد وراء نطاق اللوحة" .. حسب تصريح ماكس إرنست.

ثمة وحدة غالبة للفن السوريالي لم تفككها ارتحالات الفنانين من قطر إلى آخر. كما أن الختم السوريالي لم يكن متصلاً بمزاج أو حالة نفسية معينة او تقنية تشكيلية محددة، بل هو متصل باقتراب ميتافيزيقي من الواقع، قابل للترجمة بطرق عديدة لا تحصى، والنفاذ إلى أكثر الطبقات الذهنية عمقاً.

وراء التجاور، الصور المحفزّة، التحريف، التخريب، خلق الأشياء التي تستوطن عالم الكانفاس. هناك إسقاط للموقع الداخلي على العالم المادي.

على صعيد التقنية، أظهرت السوريالية ثلاث نزعات رئيسية: استخدام التقنيات الآلية حيث استثمار الصدفة من أجل إثارة الرؤية وتحفيز المخيلة واستنباط الإلهام /رسم عالم مماثل لعالم الحلم بوضوح ودقة بالغة في التفاصيل، حيث سطح اللوحة يميل إلى أن يكون منبسطاً وصقيلاً، لكن التأثير الهذياني معزّز/ النزعة الثالثة تجذب انتباهها أشد إلى المواد المستخدمة من قِبل الفنانين. هي بدأت مع تقنية الرسم "الآلي" التي مارسها ميرو، بول كلي، أندريه ماسو، هانز أرب وآخرون. كان مسموحاً لخط القلم، أو أية أداة أخرى، أن تجول ساعة يشاء الفنان دون أي تخطيط واع.

يقسم النقاد السوريالية، في ما يتصل بالتشكيل، إلى أنواع أو اتجاهات تعبيرية.. فهناك السوريالية الكلاسيكية التي تنتزع صور الأحلام من اللاوعي وتدعها تتدفق على الكانفاس بلا تأويل ولا إصدار حكم، وبهذه الوسيلة تتيح لكل شيء أن يتواجد ويتعايش معاً كما لو في حلم.

وهناك السوريالية الاجتماعية التي تعمل من خلال صور رمزية تمثّل الرؤى الباطنية ضمن سياق اللاوعي الجمعي. هذا الاتجاه يكشف الغطاء عن المسوخ المخلوقة، المعاناة والمكابدة التي يسببها سوء تأويل الفرد للواقع. كما أنه يستجوب ويفضح ويهجو رياء المجتمع.

وهناك السوريالية الرؤيوية التي تعبّر عن كل ما هو إيجابي في التجربة الإنسانية، والإدراك الحدسي بما هو فوق أو متخط للوعي، بوصفه العقل الموجّه وراء الوعي وما تحت الوعي. الغرض هو الوصول إلى ذات الإنسان الحقيقية عبر تحقّق الوعي الكوني.

السوريالية، كما أشرنا، لا ترفض كل ما سبقها في الحقل الأدبي أو الفني، مثلما في الشعر، كذلك في الرسم، بحث

الســـوريـاليون عـــن أســـلاف لهـــم. لقـــد وجـــدوا في أعمـــال جويـــا عناصـــر ســـوريالية. كـــذلك في أعمـــال هيرونيمـــوس بـــوش، بروغيـــل، وليـــام بليك.

في اللوحـات الأوروبيـة هـم نظـروا خلـف التقليـد الكلاسـيكي بحثـاً عـن هـواجس وغرابـة في الرؤيـة واكتنـاز في المخيلـة: رؤى العـالم السـفلي أو الجحـيم بوحوشـه ومسـوخه الهجينـة كمـا رسمهـا هيرونيمـوس بـوش (1453 - 1516)، السـجون الغريبـة والمهـددة الـتي قـدمها جيوفـاني بيرانيســي (1720 - 1778)، كــوابيس هنــري فوســيلي (1741 - 1825)، المرحلـة السـوداء في مسـيرة فرانشسـكو دي جويـا (1746- 1828)، اللوحـات الرؤيويـة عنـد جوسـتاف مـورو (1828 - 1898)، الرؤى البدائية لـ هنري روسو (1844 - 1910).

لم يحـب السـوريـاليون المدرسـة الانطباعيـة الـتي وجـدوها طبيعيـة أكثـر ممـا ينبغـي (لكنـهم أكملـوا خـط الانطبـاعيين الحـاد الـذي يتعلـق بالموضـوع الخـارجي ليـدخل أكثـر إلى العمـق الـداخلي). ولم يحبـوا التكعيبيـة الـتي وجـدوها عقلانيـة ومنطقيـة أكثـر ممـا ينبغـي (رغـم أنهـا أوحـت لهـم بـالكثير وذلـك مـن خـلال تجردهـا مـن الوسـائل الماديـة إلى الضـرورات العمليـة. محـررة الإنسـان مـن رتابتـه). مفضـلين صـور الرمـزيين الشـبيهة بـالحلم في القـرن التاسـع عشـر. كمـا رفضـوا المسـتقبلية مفضـلين الرسـامين الميتـافيزيقيين، خصوصـاً الغـاز جورجيـو دي شـيريكو. كـذلك أعجـب السـوريـاليون بـاللغز البـدائي الـذي تقترحـه لوحـات جوجـان، الـتي رسمهـا في تـاهيتي، والنحـت الأفريقـي. وتـأثروا بسـيزان "شـقيق رامبـو بـالروح" و"أبـو السوريالية التصويرية" على حد تعبير أندريه لوت.

إلى جانـب البحـث عـن إرث الماضـي، نلاحـظ اهتمـام التشـكيليين بمظـاهر أخـرى أساسـية: المسـاءلة الدائمـة للفلسـفة، البحـث عـن السيكولوجيا، وروح التصوف.

اهـتم كـل تشـكيلي سـوريالي بخلـق عوالمـه الخاصـة، مبتكـراً تقنياتـه المميـزة الـتي مـن خلالهـا يكشـف عـن رؤاه وتخيلاتـه ومكتشفاته.

سلفادور دالي، أكثر السورياليين شهرة، جاء إلى باريس العام 1928. قادماً من اسبانيا. وسرعان ما وجد في السوريالية طريقاً يتيح له وسائط عديدة لكي يهجّن عالم الواقع. فوجد عند فرويد تبريراً لتعلّقه الشديد بطفولته. وتعمّق في دراسة النوم والحلم. وأضاف إلى اللغة السوريالية اصطلاحاً جديداً يعبّر عن منهجه الخاص الذي سماه "البارانويا النقدية" أو "النقد المبني على الهلوسة". وكان دالي يزعم أن المعاني الخفية التي يجدها في الظواهر تأتيه من حالات جنون مؤقت. فالإنسان المُهْتَلَس يبدو في ظاهره معافىً وسلوكه سوياً. غير أنه في داخله يحوّر الكون وفق ما تقتضيه رغباته. على نحو مدروس، قام دالي بصقل الأوهام المماثلة لتلك التي يراها الفرد المصاب بالبارانويا في انتزاع الصور الهذيانية من عقله الواعي.

لقد فقد دالي ثقته بالواقع اليومي، وراح يحاكي صور الحلم لقلب القوانين الفيزيائية، مستخدماً في لوحاته كل ما ينقلنا إلى عالم آخر. كذلك هو تجنّب وضع الأشياء المتقاربة في لوحاته، جاهداً إلى خلق لقاءات هذيانية صادمة.

في أعماله التي انتجها قبل الحرب العالمية الثانية، أظهر رغبته في ملاقاة الملموس، وصولاً إلى حل تناقض الحلم والواقع. وكان يعبّر عن اللامنطقي، ليس بصور وأشكال خارجة عن المألوف، بل بتمثلات أشياء واقعية. هكذا تكتسب لوحاته قوة صادمة مفاجئة لأنها تتوجه مباشرة إلى عالم الواقع لتستعير منه العناصر الأوليّة.

كان دالي يهتم بالتأليف بين الأحياء والأشياء الجامدة. لذا حين صوّر فيرمير، الرسام الهولندي الذي أعجب به دالي بلا تحفظ وحاكى تقنيته بدقة، أظهره في شكل شبح يمدّ ساقاً طويلة تتحوّل إلى طاولة.

كما تتألف أعماله من ترجمة تصويرية، مباشرة، للأحلام، مستمداً إلهامه من لوحات دي شيريكو المبكرة، الشبيهة بالأحلام.

جورجيو دي شيريكو ابتكر "الاتجاه الميتافيزيقي" حيث التوكيد على الإدراك الداخلي عند الرسام، وعلى اهتمامه بما وراء الطبيعة. لقد خلق شيريكو في لوحاته جواً سحرياً فيه يتعايش المعبد الإغريقي مع خزانة الملابس، وفيه أيضاً تتحول

قواعـــد المنظـــور وأســـاليب خـــداع النظـــر والعـــالم الأليـــف إلى عـــالم سرّي.

لوحـات البلجيكـي ماجريـت السـوريالية تضـم التصـوير المقنـع لأفـراد واشـياء في تجـاورات غريبـة، مـع تقنيـة رسـم فيزيائيـة. النتـائج عـادةً تستجوب الواقع اليومي، توقفه على رأسه، وتقدم سوريالية جديدة.

في سـوريالية البلجيكـي أيضـاً بـول ديلفـو، النسـاء يظهـرن في بيئـة فاترة ومنها تتضح إيروسية هذيانية.

في أعمـال إيـف تـانغي، الـرؤى الشـبيهة بـالحلم، الـتي انتجهـا مـن الطبقـات اللاواعيـة للعقـل، تتضـمن أشـياء مرسـومة بدقـة بالغـة، مـع ذلـك، هـي متخيلـة. لـيس ثمـة أي تجـاورات غريبـة. عالمـه منسـجم مـع نفسه ومقنع بشروطه الخاصة كما في حلم.

لوحـات تـانغي تـدخلنا إلى العـالم العجيـب ذاتـه، حيـث لا حيـوان مـألوف ولا شـجرة مألوفـة. إنـه يرسـم عالمـاً تنقلـب فيـه مقـاييس عالمنـا حيث كل شيء يطير أو يهرب، وللريش وزن الرصاص.

الإسـباني خـوان مـيرو أظهـر تقـديراً بالغـاً لإصـرار السـورياليين علـى تحقيـق الانصـهار بـين الشـعري والبصـري، وايمـانهم بضـرورة بـذل كـل الجهـد في توسـيع مجـال الإدراك الحسـي عنـد الإنسـان، وهـذا يتـأتى مـن القيـام، بأيـة وسـيلة ممكنـة، بسـبر واستكشـاف العـوالم، الـتي يتعـذر فهمهـا ولم يُسبر غورها بعد، في ما تحت الوعي.

الأحـلام، الهلوسـات، وحتـى الهسـتيريا والجنـون، كانـت الطـرق الجليّـة الـتي ينبغـي سـلوكها في سـبيل تغلغـل، لا يمكـن إيقافـه أو إعاقتـه، إلى مـا وراء التخوم المدركة والمعترف بها.

يقـول مـيرو: "احببـت السـوريالية لأن السـورياليين لم يعتـبروا الرسـم غايـةً. في الواقـع، مـع الرسـم لا ينبغـي أن نهـتم بمسـألة مـا إذا هـو سـيظل كمـا هـو، بل بقدرتـه علـى وضـع بـزرة النمـو، ومـا إذا هـو يبـذر البـذور الـتي منها سوف تنبثق أشياء أخرى".

عـن مـيرو تحـدث أندريـه بروتـون فقـال: "مـيرو هـو الأكثـر سـوريالية بـين جميـع أقرانـه في استسـلامه الكلـي إلى الآليـة. وهـو مـدهش في جمـع مـا لا يُجمـع، والفصـل بـين مـا لا يجسـر أحـد سـواه علـى الفصـل فيـه...

هو استمد عدّته من القوى العليا التي التجأ إليها كبار البدائيين. وإلى هذه القوى يعود الفضل في معرفته أن الأرض تمد نحو السماء قرنيّ حلزون. وأن الهواء شباك مفتوح على صاروخ أو على شاربين. وأن فم المدخّن هو جزء من الدخان. وأن الطيف الشمسي يعلنه طيف آخر بجلبة القيود".

المعرض السوريالي العالمي الثاني، الذي تم افتتاحه في باريس العام 1947 بإشراف مارسيل دوشان وأندريه بروتون. كان منظماً بطريقة تبيّن مراحل الحركة السوريالية. كان الدور الأرضي مخصصاً لأعمال تمثّل فترات ماضية. من بينها أعمال "سورياليين على الرغم منهم" مثل: بوش. جوزيبي ارشيمبالدو. بليك، كارول. إلى جانب أعمال رسامين معاصرين التقوا بالسوريالية في مرحلة ما من حياتهم الفنية مثل: شيريكو. بيكاسو، أندريه ماسو وآخرين.

من بين "السورياليين على الرغم منهم" كان بيكاسو هو الأبرز. لقد ابدى بروتون إعجاباً بالغاً ببيكاسو إلى حد انه لم يتردد في ضمه مع الجماعة السوريالية متمنياً ان ينزع عنه صفة التكعيبي (إذ مثلما كانت هناك فجوة بين السوريالية والدادائية في الشعر. كذلك كانت هناك فجوة مماثلة بين السوريالية والتكعيبية في الفن التشكيلي).

بيكاسو، من وجهة نظر بروتون. كان أول من فرض على الفن وجهاً "خارج المألوف". في محاولته لتغريب الأشياء وسلخها عن معانيها المألوفة. لوحاته، التي تمثّل ثورة على النظرة المسطحة للواقع الخارجي، تستعيد رؤى الطفولة حيث العالم نضر وجديد دوماً. لبيكاسو الفضل في "مصادقة الموجود مع الممكن وجوده" وقد بحث ــ كما يرى بروتون ــ عن "جوهر الزائل والوقتي المعكوس في ما يكوّن عادة موضوع اللذّة الفنية". مع بيكاسو "يجب تناسي كل راي جمالي مسبق. وكل عقلي ومنطقي. وصولاً إلى جوهر لوحاته".

في قصائده التي استلهمها من رسوم بيكاسو، وجّه بول إيلوار إلى بيكاسو تحية إجلال وتقدير، وميّزه بوصفه الشخص الذي يحرّض على الرؤى، ويمنح الآخرين طاقة الرؤية، جاعلاً من فعل الرؤية حدثاً أكثر أهمية من الشيء المرئي أو الذي ينبغي النظر إليه.

إذن الصورة السوريالية لم تكن من خلق السورياليين وحدهم، بل أبدعها رسامون كبار لم تتمكّن أي مدرسة أو تيار أو حركة من احتوائهم. هؤلاء حققوا أعمالاً سوريالية دون أن يكونوا منخرطين (تنظيمياً) في الحركة.

السوريالية والسينما

في مقالته "الروح الجديدة للشعر"، تنبأ الشاعر أبولينير بأن مملكة شاعر المستقبل ستكون في السينما. حيث أن الشاشة (وأي فضاء مرئي) سوف تحلّ محل الصفحة البيضاء، وتصير ساحة لقاء أكثر ملاءمة للمشهد الداخلي والمنظر الطبيعي، للفعل الفيزيائي والطاقة النفسية، لتداعيات الواقع، وتكون ناقلاً ـ أكثر مصداقية ـ للزمن والمكان.

لقد أبدى أبولينير اهتماماً شديداً بكل الظواهر الحديثة في زمنه، بما فيها أشكال التعبير الشعبية مثل الفونوغراف والروايات البوليسية والأفلام السينمائية. انشغاله الخاص بالأفلام كان واسعاً، وإلى حد ما، لعب دور الرائد في جعل هذا الشكل التعبيري شرعياً مثلما فعل مع التكعيبية. في العام 1913 أطلق أبولينير جريدة شهرية، أدبية وفنية، سماها "أمسيات باريس"، فيها خصّص عموداً للأفلام يكتبه موريس رينال. كانت هذه الخطوة تعد ثورية، لأنها المرة الأولى في فرنسا التي تقوم فيها جريدة غير احترافية بتخصيص مساحة لعرض ونقد الأفلام. وقد احتاجت الصحف الباريسية إلى ست سنوات قبل أن تبدي اعترافاً مماثلاً للوسط الجديد.

في العام 1916 عبّر أبولينير عن آرائه في السينما، أثناء مقابلة صحفية معه، وقال: "اليوم هناك فن بوسعه أن يلد نوعاً من الوجدان الملحمي من خلال عشق الشعراء للغنائية، وعبر الحقيقة الدرامية للأوضاع والحالات.. ذلك هو فن السينما. الملحمة الحقيقية هي تلك التي تُروى على مجموعة محتشدة، ولا شيء أقرب إلى الناس من السينما. إن ذلك الذي يعرض الفيلم، يلعب اليوم دور المنشد في سنوات الأمس. الشاعر الملحمي سوف يعبّر عن نفسه بواسطة السينما".

في موضع آخر، قال أبولينير: "حتى بداية القرن العشرين، الأذن كانت تقرّر خاصية الشعر. في السنوات العشرين التالية، اخذت العين بثارها. هذا هو قرن السينما".

إن حماس أبولينير للأفلام دفعه إلى كتابة قصيدة، في العام 1917. هي بمثابة تحية موجهة إلى السينما، كما تحدث في إحدى قصصه عن الاستخدامات المحتملة للفيلم السينمائي. بل أنه أبدى رغبته في تحقيق فيلم، وكتب مع صديقه أندريه بيلي سيناريو فيلم لم ينفّذ.

بعد أيام من وفاته (في نوفمبر 1918) وجهت إليه لوسي فور ـ فافييه تحية إجلال وتقدير جاء فيها: "العزيز غيوم أبولينير.. الذي عشق السينما كثيراً، الذي اكتشف فيها ألف استبصار جديد.. الذي غالباً ما كنت أراه مع زوجته الشابة وهو يصفّق مثل طفل لدى مشاهدته مغامرات فانتوماس".

هكذا، بتوجيه من أبولينير ومريديه، بدأ شعراء ورسامو باريس في الالتفات إلى السينما.

ماكس جاكوب، صديق أبولينير المقرّب، كتب في العام 1914 قصيدة يمتدح فيها السينما.

وفي مقالة كتبها الشاعر بيير ريفردي، في 1918، تساءل إذا السينما شكل فني، واستنتج بأن "في الفن، المتعة والدهشة متصلان، وبوسعنا أن نجزم بأن الشيء الذي لا يعود يدهشنا، لا يعود ممتعاً".

الشاعر بيير ألبير ـ بيرو كتب، في العام 1919، عن السينما بوصفها "موضوعاً للشاعر". وقد كتب سيناريو لفيلم تجريبي.

اهتمام السورياليين بالسينما كان مبكراً، ففي العام 1917 كتب الشاعر السوريالي لوي أراغون عن الديكور السينمائي مدركاً لقوة الكاميرا السينمائية وقدرتها على الذهاب إلى قلب الأشياء، لإضفاء قيمة وسموّ على الأشياء العامة الشائعة التي تصورها.

السوريالية، في الواقع، كانت أول حركة أدبية وفنية توجّه اهتماماً جاداً إلى السينما التي احتلت موقعاً مميزاً بسبب توقيت ولادتها، والانبعاث الأول للصور المتحركة مع بداية قرن جديد سوف يشهد تطور

وتوسّع وانتشار السينما. شعراء المستقبل من السورياليين كانوا، آنذاك، أطفالاً ومراهقين جذبتهم الصور السينمائية بسحرها وفتنتها مثلما جذبت الملايين من المشاهدين في مختلف أنحاء العالم.

لقد ولدوا مع مطلع القرن، وتحديداً مع اللحظة التي فيها بعث الوسط الجديد ضوءه الخاص ليبهر العين والذهن. كانوا ينتسبون إلى الجيل الأول الذي نشأ مع الأفلام التي أضحت إحدى حقائق أو مظاهر الحياة اليومية.

وقد عبّر الشاعر والروائي والسينمائي السوريالي روبير ديسنوس عن افتتان ذلك الجيل بالسينما قائلاً: "لقد ولدنا للتو... هيّجتنا الرغبة الشديدة التوق إلى الحب، هيجتنا الرغبة في الثورة والتسامي... لنا، لنا وحدنا، اخترع الأخوان لوميير السينما. في صالة السينما، كنا نشعر بأننا في بيوتنا. وتلك الظلمة كانت ظلمة غرفنا قبل الذهاب إلى النوم. ربما كان بوسع الشاشة أن تضاهي أحلامنا".

أما فيليب سوبو فقد عبّر عن احتفاء ذاك الجيل بالسينما في مقالة كتبها في العام 1924، جاء فيها: "لقد فهمنا أخيراً أن السينما ليست دمية مكتملة ومثالية. بل أنها راية الحياة الرائعة والمدهشة. الصالات الصغيرة، المظلمة، التي جلسنا فيها، صارت مسرحاً لانفجارات الضحك والغضب، وإحساسنا العظيم بالزهو. بأعين مفتوحة على سعتها، طالعنا الجرائم والرحلات والظواهر النادرة. لا شيء كان أدنى مرتبة من شعر عصرنا".

المجموعة السوريالية الأولى وجدت في السينما الوسط الأكثر موضوعية، إذ يشير البيان السوريالي الأول إلى أن "الفيلم ينقل الأحداث التي تقع مادياً في الواقع ويرفعها إلى حالة مباشرة أكثر، مكثفة أكثر، ومطلقة أكثر: أي حالة سوريالية".

كان جاك فاشيه أحد الذين ساهموا في توجيه اهتمام سورياليّي المستقبل إلى السينما، تحديداً عبر تأثيره على بروتون. إن عشق بروتون للأفلام يعود إلى تلك السنة التي قضاها في نانت مع صديقه فاشيه. إذ كان الاثنان، ظهيرة كل أيام الأحد، يرتادان صالات السينما في بداية العرض او منتصفه أو نهايته، ويتابعان الفيلم المعروض إذا كان مثيراً

للاهتمام. أما إذا كان مضجراً أو شعرا بالاكتفاء منه فيفادران ليدخلا صالة أخرى، على نحو عشوائي. ثم صالة ثالثة فرابعة حتى يشاهدا كل ما تقدمه الصالات في ذلك اليوم.. ويعلّق بروتون قائلاً: "لم أختبر آنذاك شيئاً أكثر جاذبية مما كنا نفعله.. لقد كنا نشعر بأننا مشحونون لعدة أيام".

لم يستطع السورياليون أن يبقوا، لفترة طويلة، بعيدين أو غافلين عن طريقة في التعبير ذات فتنة بصرية بارزة، تشجع على انبثاق تداعيات لا يتعيّن عليها أن تكون عقلانية أو منطقية. وقد لاحظ سوبو في مقالة كتبها في يناير 1918: "يوماً ما، حصل الإنسان على عين جديدة".

لكل فن جوهره الشعري، والسورياليون هم ربما أول من اكتشف هذا الجوهر في السينما.. حتى قبل السينمائيين أنفسهم، وهم الذين آمنوا بأهلية وقدرة الفيلم على توصيل المحتوى الشعري.

عن هذا الجانب تحدث اراغون، في العام 1918، والسينما كانت آنذاك تعيش طفولتها. فقال: "أمام الشاشة يتعيّن علينا أن نفتح أعيننا، أن نحلل المشاعر التي تحوّلنا، أن نفسرها في سبيل اكتشاف سبب ذلك التسامي الذي تحسّه ذواتنا". ثم تطرّق إلى المواد والأشياء التي تجد تمجيدها على الشاشة وترتفع إلى المرتبة الأسمى للشعر. ليضيف: "إذا كانت السينما اليوم لا تكشف عن حقيقة كينونتها، أو ما ينبغي أن تكونه، بوصفها استحضاراً قوياً، حتى في أفضل الأفلام الأمريكية التي تخوّل شعر الشاشة لأن يتحرر من فوضى الاقتباس المسرحي، فذلك لأن الفيلم لا يدرك خاصياته الفلسفية رغم انه أحياناً يمتلك وعياً حاداً بجماله. كنت أتمنى أن يكون صانع الفيلم شاعراً أو فيلسوفاً".

هذه الأمنية تحققت بعد سنوات قليلة مع توافد الشعراء إلى الوسط السينمائي، ليعبّروا من خلالها، وبواسطة لغة بصرية طرية، عن رؤاهم الجديدة.

التشكيلي والشاعر مان راي حقق، في العام 1928، فيلماً قصيراً بعنوان "قنديل البحر" عن قصيدة كتبها روبير ديسنوس، وقد تحدث عن هذا الفيلم في سيرته الذاتية (الصادرة في 1963) فقال: "قصيدة

ديسنوس رايتها بوضوح كفيلم سوريالي.. كانت أشبه بسيناريو فيلم يتالف من 15 او 20 سطراً (بيتاً)، وكل سطر يقدّم صورة واضحة، منفصلة، لمكان ما، او لرجل وامراة. ليس هناك حدث درامي. مع ذلك، هناك كل العناصر لحدث محتملٍ.

الفيلم منظم في عدد من الأجزاء التي تتحدى التعليل العقلاني. إنه لا يقدم قصة بل تشكيلة من الأفعال والثيمات والموتيفات التي معاً تخلق انطباعات معينة في عينيّ المتفرج. الفيلم لا يسرد قصة حب وان كان يستنطق مظاهر من علاقة الحب الجنسية والعاطفية.

بعد سنوات قليلة بدأ مان راي في العمل على فيلم آخر كتب له السيناريو اندريه بروتون وبول إيلوار. لكن لم يصور منه غير لقطات قليلة، دون أن يتمكن من إكمال المشروع. في أحد المشاهد يظهر بروتون وهو يقرأ عند النافذة فيما تحط على جبينه حشرة (يعسوب) لكن بروتون غادر الموقع غاضباً بعد أن نفد صبره من الوضعية الساكنة، الطويلة، التي كان عليه أن يتخذها.

من الشعراء الذين حققوا أفلاماً: جاك برونيو، ديسنوس، جان كوكتو، الأخوان بريفير، انتونان ارتو.

الأفلام مارست تأثيراً قوياً على السورياليين.. سلسلة أفلام المخرج الفرنسي فيولاد "مصاصو الدماء" كان لها وقعاً عميقاً على اراغون إلى حد انها الهمته كتابة رواية تحمل العنوان نفسه، في 1922 - 1923. في هذه الرواية يفسر اراغون سبب ممارسة تلك السلسلة من الأفلام مثل ذلك التاثير الساحق عليه وعلى معاصريه.

وقد افتتن اراغون بأفلام لوي ديلوك، الذي كان يحتل موقعاً هاماً في تاريخ السينما، وكتب مقالة عنه في 1919. وديلوك لا يعتبر المدافع الأول عن السينما، بين النخبة المثقفة، فهذا اللقب يُنسب إلى ريشيوتو كانودو الذي كتب في بيانه الصادر في العام 1911: "نحن نحتاج إلى السينما لخلق فن شامل إليه تتوجه كل الأشكال الفنية الأخرى".

ايضاً لم يكن ديلوك المنظّر السينمائي الأول في فرنسا، فقد سبقه صديقه ليون موسيناك الذي شاركه، سنة 1925، في إصدار الجريدة

السينمائية الأولى. مع ذلك، فقد مارس ديلوك تأثيراً أكبر من غيره لأنه كان المجاهد الملتزم عن السينما.

بالتعارض مع دعوة كانودو، التي أطلقها قبل عقد من الزمن، لإنشاء نادٍ للسينما خاص بالنخبة المتحمسة للأفلام، فقد قام ديلوك بتشكيل نادٍ سينمائي للجمهور العام على غرار الأندية الرياضية. كما أن كتاباته عن السينما كانت تصل إلى جمهور القراء بانتظام عبر جريدتين سينمائيتين كان يدير تحريرهما، إضافة إلى كتابته في عدد من الصحف اليومية. في الواقع، ديلوك لم يكن منظّرا، لكن كتاباته النقدية عن الأفلام كرّست معايير أو قواعد جمالية للأفلام. وقد طبّق افكاره النظرية من خلال تنفيذه لعدد من الأفلام التي مارست تأثيراً قوياً على عملية صنع الفيلم الفرنسي أيام السينما الصامتة.

لقد ساهم ديلوك في إيقاظ الإحساس بالسينما عند الكثيرين، من بينهم أراغون الذي ارتبط بعلاقة صداقة مع ديلوك. في مارس 1918 نشر أراغون قصيدة عن شارلي شابلن في جريدة ديلوك "الفيلم"، كما نشر فيها عدة مقالات تتناول جماليات الفيلم. وقد أثنى ديلوك على اهتمام الشعراء الشبان بالسينما، وقال: "هنا، أعترف، وجدت الفهم الأكثر وضوحاً للأفلام. الأرواح الشابة، المغامرة والجريئة، تجد مأواها في السينما. إنهم يتعرّفون فيها على التحقّق الأول لبحوثهم".

مقالة أراغون "عن الديكور السينمائي" (سبتمبر 1918) كانت بمثابة النص النقدي الأول عن الأفلام، الذي كتبه واحد ممن سوف يشكّلون المجموعة السوريالية في المستقبل القريب. لقد كان أراغون يرى في السينما الوسط الحديث للتعبير، الأداة الأكثر فورية ومباشرية لهذه الحداثة: "وحدها السينما، التي تتكلم مباشرة إلى الناس، قادرة أن تفرض هذه المنابع الجديدة من الإشراق الإنساني على البشرية المتمردة، على الإنسان الباحث عن قلبه". وقد خصص أراغون الجزء الأكبر من مقالته لتحليل "الإحساس الذي ينقلنا، لاكتشاف السبب في تسامي ذواتنا". ويستنتج أراغون بأن السينما هي "الحقل الملائم للجمال الحديث".

تـأثير ديلـوك كـان محسوسـاً حتـى وفاتـه في العـام (1924) الـذي شـهد الـولادة الرسميـة للسـوريالية. قبـل ذلـك بعـام. عنـدما طبـع ديلـوك أربعـة سـيناريوهات. أطـرى الشـاعر السـوريالي رينيـه كريفيـل هـذه الأعمـال لجـدارتها الأدبيـة مـن وجهـة نظـر سـوريالية. وقـال: "للسـرد الـدقيق، بـلا أسـلوب عقـيم. قـوة قصـيدة متخلقـة بكلمـات أقـل وعاطفـة أكبر. مـن وجهـة نظـر أدبيـة. أعتقـد أن هـذه الأعمـال الدراميـة السـينمائية، عـبر هـذا النمـوذج ذي الدقـة الفنيـة، سـوف تـؤدي إلى بغـض كـل تفخـيم لغـوي وكـل جمـل خاويـة مـن المعنـى، وأن السـيد ديلـوك سـوف يعجّـل مـن مجـيء عهـد البساطة الفامضة".

شـعراء السـوريالية، في تلـك المرحلـة، لم يكتفـوا بعشـق السـينما. وتحديـداً شـعرية الأفـلام الصـامتة، بـل كتبـوا عـن الأفـلام، وكتبـوا السيناريوهات، سيناريوهات لا يمكن تصويرها في أغلب الأحيان.

مـن المعـروف أن السـوريالية انطلقـت كحركـة أدبيـة مؤلفـة، في المقـام الأول، مـن كتّـاب وشـعراء، وعنـدما تجلـى اهتمـامهم بالسـينما، شـرعوا في تجربـة الكتابـة للسـينما، ربمـا بإيعـاز مـن أبـولينير الـذي غـرس فكـرة كتابـة السـيناريو في أذهـان الشـعراء، فمحاولـة فيليـب سـوبو الأولى في هـذا الاتجـاه جـاءت بعـد فـترة قصـيرة مـن إلقـاء أبـولينير خطابـه الشـهير عـن "الـروح الجديـدة للشـعر" في نـوفمبر 1917، والـذي فيـه حـض الشـعراء على المشاركة في تحقيق الأفلام. قائلاً:

"إنـه لأمـر غريـب أن تكـون السـينما هـي الفـن الشـعبي الـرائج بـلا منـازع في الوقـت الـراهن. السـينما هـي كتـاب الصـور. ولا نجـد مـن بـين الشـعراء مـن يحـاول أن يؤلـف صـوراً لأرواح مصـقولة، مولعـة بالتأمـل، غـير راضـية عـن المخيلـة الفظـة، غـير المصـقولة، الـتي يتمتـع بهـا منتجـو الأفـلام. هـؤلاء سـوف يصـقلون أنفسـهم حتـى اليـوم الـذي يصـبح فيـه الفونـوغراف والسـينما الأشـكال الوحيـدة للتعـبير قيـد الاسـتعمال. عندئـذ سـوف تكـون للشعراء حرية هي مجهولة اليوم".

تـأثر السـورياليين بالسـينما بلـغ حـد كتابـة قصـائد سـينمائية، في شـكل نصـوص اسـتلهمت الأفـلام. كمـا في تجـارب فيليـب سـوبو وبنجامـان بيريـه. والقصـيدة السـينمائية هـي نـص أدبـي متحـرر مـن المكـان والـزمن وقـانون

الجاذبيـة، ويضـمن للشـاعر إحساسـاً أكـبر بالحركـة. نـص كهـذا يسـاعد الكاتب على تحطيم الحواجز التي تحدّ من منظورنا إلى الواقع.

سـوبو لم يـزعم انـه يكتـب "القصـيدة السـينمائية" واضـعاً في اعتبـاره الإعـداد السـينمائي لهـا، أي تحويلـها إلى الشاشـة. لقـد كـان يرغـب في توضـيح بعـض الفوائـد الـتي بإمكـان السـينما أن تقـدمها. وفي حـين تمكـن المخـرج الألمـاني فـالتر روتمـان مـن تحويـل اثنـتين مـن قصـائد سـوبو السـينمائية إلى أفـلام في العـام 1922 (تعرضـا إلى التـدمير أثنـاء قصـف بـرلين في نهايـة الحـرب العالميـة الثانيـة) إلا أن مغـزى تجريـب سـوبو مـع الشـكل الأدبـي الجديـد لـيس في عـرض نمـوذج أو مثـال لصـانعي الأفـلام، إنمـا لكـي يقـدّم شـهادة علـى اسـتجابة بعـض السـوريالين الأوائـل إلى السينما بوصفها قوة إلهامية.

في ينـاير 1919 نشـر سـوبو محاولتـه الأولى في كتابـة السـيناريو، مـع مقدمـة أكّـد فيهـا المفهـوم الـرائج علـى نحـو واسـع بـين أفـراد الحركـة الطليعيـة والـذي يفصـل فـن السـينما عـن فـن المسـرح. كمـا ميّـز جـوهر الفيلم على النحو التالي:

"قـوة الفـيلم ضـخمة إلى حـد لا يصـدق لأنـه يقلـب كـل القـوانين الطبيعيـة: إنـه يتجاهـل المكـان، الـزمن، يشـوّش الثقـل، قـوانين حركـة القـذائف، علـم الأحيـاء (البيولوجيـا).. إلخ. عـين الفـيلم أكثـر صـبراً، أكثـر نفـاذاً، أكثـر دقـة.. إذن هـي تنتمـي إلى الخـالق، الشـاعر، ليسـتفيد مـن هـذه القـوة، هـذه الثـروة المهملَـة حتـى الآن، لأن خادمـاً جديـداً هـو تحـت تصـرف مخيلته".

ثـم يشـير سـوبو إلى قصـيدته السـينمائية "لامبـالاة" مقترحـاً إمكانيـة تحويلـها إلى فـيلم مـن قبـل أي شـخص لديـه الوسـيلة الماديـة لفعـل ذلـك. هـذه "القصـيدة" هـي، في الواقـع، نصـف صـفحة مـن النثـر يصـف فيهـا تجربـة المؤلـف عـبر مصـادفات أو حـوادث غـير متوقعـة. هـي سـوريالية وسـينمائية في آن: صـخور منتفخـة، رجـل يظهـر فجـأة ويتحـوّل أولاً إلى امـرأة ثـم إلى رجـل عجـوز، الأشـياء تحتشـد حـول الـراوي حتـى يثـب بعيـداً عنها فوق البيوت، عقارب الساعة تدور بسرعة متزايدة.

في ما بعد، حدّد سوبو القوة الدافعة لكتابة هذه القصائد السينمائية قائلاً: "لقد شعرت أن بإمكان السينما أن تتيح لي التعبير عن نفسي على نحو أسرع وأكثر كثافة من كتابة نوع من الغنائية السوريالية".

كما أشرنا، مثل هذه الأعمال كانت تتصل بالأعمال الأدبية أكثر من الوسط السينمائي. إن حلقة أبولينير تأثرت إلى حد بعيد بالعناصر السينمائية. كان هناك غزو للأفكار السينمائية في أعمالهم الأدبية: تأثير المونتاج كان ملحوظاً في التتابع السريع للصور في بعض قصائد أبولينير. كما أن شخوص الأفلام الأمريكية كانت تبرز على نحو غير متوقع في عدد من قصائد أبولينير ورفاقه الذين كانوا ينظرون إلى السينمائي بوصفه الفنان الذي يمتلك الحرية السحرية والقادر على جعل صوره الرائعة، التي تتحدى المكان والزمان، تتفتح بشكل سريع على الشاشة.

فيليب سوبو نفسه كان عليه أن ينتحل مثل هذه الحرية في كتاباته "النقدية" الأولى عن الأفلام، المنشورة في مجلة "أدب" سنة 1919، والتي تألفت من تداعياته الحرة بتحريض من الفيلم الذي شاهده للتو وفجّر لديه مثل تلك الانطباعات والتداعيات.

في 1918 نشر سوبو قصائد فيها كل جملة مكتوبة على سطر/بيت مستقل، وتصف مشهداً او حدثاً مختلفاً. هنا ايضاً قدّمت الأفلام دافعاً لتفكيك وحلّ الأشكال الأدبية التقليدية. "قصائده السينمائية". أياً كانت احتمالاتها وممكناتها السينمائية، هي حالة او صيغة من التعبير أكثر حرية.

لوي اراغون ايضاً تناول السينما في عمله الأدبي. من بين اعماله الأولى، قصيدتان كتبهما عن شارلي شابلن في 1918. كما خطط لكتابة سيناريو فيلم في العام 1920. لقد مارست السينما تأثيراً كبيراً على كتابات اراغون الأدبية، في مرحلتها المبكرة، حيث استعار عناصر المحاكاة من الأفلام، إضافة إلى استفادته من المؤثرات البصرية السينمائية.

بعد محاولة سوبو المبكّرة في كتابة السيناريو، لم يقم أحد من شعراء السوريالية بهذه المهمة إلا في العام 1922 حين نشر بنجامان بيريه في مجلة "أدب" سيناريو — لم يتحوّل إلى فيلم — بعنوان "بولشيري تريد سيارة"، متأثراً بأفلام تلك الفترة من النوع الكوميدي والمطاردات. في العام 1950 كتب سيناريو آخر (واخير) بعنوان "الظهيرة" (ايضاً لم ينفّذ).. مثل هذه السيناريوهات تعتمد على المؤثرات البصرية والسمعية لا على الحبكة، وهي تتعارض كلياً مع السيناريوهات التقليدية.

بيريه كان أكثر شعراء السوريالية اهتماماً بالدعابة. في العام 1933 كتب قصيدة مؤلفة كلياً من عناوين أفلام. في السيناريو المذكور (1922) يعرض بيريه الدعابة الصاخبة التي يزخر بها شعره. ومثل سوبو، سيناريو بيريه هو سينمائي وسوريالي في آن.

الأفلام الهزلية الأمريكية كانت النوع المفضّل عند السورياليين. الذين تأثروا بها إلى حد بعيد: كان ماك سينيت وبستر كيتون والأخوة ماركس موضع إعجاب الجماعة السوريالية. أراغون امتدح شابلن في عدة مناسبات. سوبو كان في غاية الإعجاب بالممثل الكوميدي هارولد لويد وألّف كتاباً عن شابلن. ديسنوس أيضاً ألّف كتاباً عن مخرج الأعمال الهزلية ماك سينيت (محرّر السينما). ارتو وبونويل وآخرون راوا في افلام الأخوة ماركس حضوراً صاخباً للدعابة السوريالية. واعتبروها وثيقة عن الآلية والهبوط داخل الذات نحو عالم الغريزة الخالصة حيث تأوي الرغبات المكبوتة. وفي افلامهم تتفجر هذه الرغبات وتنطلق الغرائز. أما بروتون فقد راى بشير نجاح السوريالية في تلك الأفلام الهزلية الأمريكية "حيث للمرة الأولى، المحاكاة الساخرة للحياة الحديثة تتفجر في روح مجرّدة من المرارة، كما في كوميديات ماك سينيت التي هي من أكثر الأشياء التي اقترحتها السينما غموضاً حتى الآن" (1922).

عند روبير ديسنوس الأمر يختلف بعض الشيء. نصوصه تأخذ شكل سيناريو تصوير، لكن في المحتوى والغايات لا يبتعد عن بيريه وان كان أكثر حذراً منه إزاء التضمينات التقنية. إن ديسنوس ايضاً يستخدم

السينما أكثر مما يخدمها. من بين أربع سيناريوهات نشرها في العام 1930، فقط في سيناريو واحد يقرّ بأولوية السينما على الأدب، حيث يكشف عن قدرته على عرض رؤية سوريالية للعالم بينما يظهر موهبة سينمائية جديرة بالملاحظة.

مثلما ميّز الساورياليون بين الأدب (ممارسة التقنية الأدبية) والشعر (الكشف عن وجه أو مظهر للعالم، كان محجوباً، والذي يأسره الشاعر بالكلمات) كذلك هم فصلوا شعرية الفيلم عن فن السينما.

لأن كلمة "شعر" تعرضت للتمدّد والتوسّع والانفتاح كي تشمل اشكالاً أخرى، غير الكتابة عموماً والقصيدة خصوصاً. فإن كلمة "لغة" ايضاً خضعت لتحديد أو تعريف أرحب، إذ لم تعد صيغ اللغة تنحصر في "اللفظي" فقط، بالتالي تحرّرت "اللغة" من التخوم الصارمة للاستخدام التقليدي، لتشمل البصري في اللوحة والنحت والسينما.. وقد ثبت أن الكلمات لا تضاهي الصورة في وصف الأشياء المتجلية في اللوحة أو المشهد السينمائي.

أندريه بروتون، مشيراً إلى السينما، يلاحظ: "أن أكثر ما كنا نثمّنه ونقدّره في السينما، إلى حد عدم الاهتمام بأي شيء آخر، هو قدرتها الاستثنائية على جعل المتفرج يفقد إحساسه بالمكان والزمان".

مثل هذه الحالة تلمّح إلى قوة وفعالية السينما في انتزاع المرء خارج محيطه الطبيعي، سواء أكان هذا المحيط مادياً أو ذهنياً أو عاطفياً.. بالتالي هي متصلة بـ"المعجز الذي إلى جواره كل فضائل وحسنات الفيلم لا تساوي شيئاً". عند هذه الحالة يتحقق العجيب أو المدهش.. أي في لحظة مرور الفرد من خلال أبواب صالة السينما، ذلك لأن بمروره هذا هو، في الوقت نفسه، يمرّ من خلال نقطة حاسمة تماثل، كما يقترح بروتون، النقطة التي فيها تتّحد حالة اليقظة بالنوم.

ويعلن روبير ديسنوس، في مقالة له في أبريل 1927 بعنوان "الفاز السينما"، أن "ما نطلبه من السينما هو المستحيل، اللامتوقع، الحلم، المفاجأة، الفنائية التي تمحو الدناءة في الأنفس وتدفعها بحماسة إلى المتاريس ونحو المجازفات. نحن نطلب من السينما ما يحرمنا منه الحب والحياة، أعني: اللغز، المعجزة".

عملية نقد الأفلام كانت تقودهم، على مهل، نحو بلورة مجموعة من المعايير التي تخدم في مساعدة السورياليين في الحكم على الأفلام التي تلفت انتباههم. هذه المعايير قدّمت لهم الفرصة لدراسة ما يرغبون الحصول عليه من السينما، وكيفية بلوغ غاياتهم الخاصة.

وقد أشار انتونان ارتو إلى خاصية أخرى للسينما في مقالة كتبها في العام 1930: "للسينما جانب غامض وغير متوقع لا نجده في أي شكل فني آخر. حتى الصورة الأكثر جفافاً وابتذالاً وعادية تتحول حين تُعرض على الشاشة. أتفه التفاصيل وأكثر الأشياء ضآلة تتنحل معنى وحياة تخصها وحدها، مستقلة عن مدلول الصور نفسها، والفكرة التي تترجمها، والرمز الذي تشكّله (..) جوهرياً، السينما تكشف حياة مستترة وسحرية كاملة، وتجعلنا نتصل بها على نحو مباشر".

السينما، بإمكانياتها الجلية والكامنة، بما تحققه من تجاورات بصرية فجائية غير متوقعة، وتداعيات حرّة، بما تمتلكه من قدرة على تنظيم الصور المادية الملموسة في نظام غريب على نظام الواقع المكاني. هذه السينما تتجاوز مسألة محاكاة الحياة لتخلق عوالم جديدة تتصل بالواقع لكنها تظل مرتبطة بمملكة الخيال حيث للعجيب والمدهش سيادة عليا، والذي منها سوف يكتسب الإنسان فهماً أفضل للعالم ولذاته.

إن خاصيات السينما التي جذبت السورياليين وأثارت اهتمامهم، نجدها في قدرة السينما على تحرير الخيال من القيود المبتذلة التي كانت تكبّله، قدرتها على تحرير الفرد من عادية ورتابة مشاهد الحياة اليومية، قدرتها على إثارة وتعزيز الإحساس باللغز والغموض والتشويق، قدرتها على المضي وراء الحدود المألوفة للوجود الإنساني، بلوغ الشخصيات السينمائية مرتبة الكائنات الخارقة والعجيبة.. وهناك خاصية أشار إليها فيليب سوبو في العام 1931 في قوله: "إن ما جذبني في تلك الأعمال السينمائية، بدرجة أكبر، هو ذلك الشعر الغريب، الجو الغامض، المتضمن في الأفلام".

من المنظور السوريالي، شِعْر السينما ينبع من القدرة، التي لا يملكها وسط آخر بالدرجة نفسها، على إتمام وتوسيع الواقع المادي الملموس..

هـذا الواقـع الخاضـع لإعـادة التقيـيم باسـتمرار. والـذي لا يظهـر في ذلـك الشـكل مـن التماسـك والمتانـة والتنـاغم الـذي يعتقـده المـرء أو بالصـورة الـتي يتمناها المرء، بل يبدو مفككاً او متشظياً.

مـن المعلـوم أن مـن بـين أبـرز خاصـيات السـينما تلـك القابليـة لتسـجيل الواقـع بدقـة وأمانـة مـثيرة للإعجـاب. بإمكـان السـينما أن تقـدم إيهامـاً بـالواقع أكثـر ممـا يقدمـه المسـرح. لكـن في تفـاير حـاد مـع هـذا الفهـم، نجـد أن طريقـة فهـم السـورياليين للسـينما. واقترابهـم منـها. تأخـذ نقطـة انطلاقهـا مـن الاقتنـاع بـأن السـينما هـي أقـل الفنـون واقعيـة، وهـذا الفهـم يتعارض كلياً مع التقاليد الأساسية للواقعية.

في محاضـرة القاهـا في جامعـة مكسـيكو، في العـام 1953، عـن "الشـعر والسـينما"، شـدّد لـويس بونويـل علـى أن "الواقـع، حسـب حركـة الواقعيـة الجديـدة في إيطاليـا، هـو نـاقص، غـير تـام، وقبـل كـل شـيء، عقلانـي. لكـن الشـعر، اللغـز، كـل مـا يكمـل ويوسّـع الواقـع المـادي الملمـوس، هـو غائـب كليـاً عـن اعمـال الواقعيـة الجديـدة". ويقـول ايضـاً: "يبـدو ان السـينما تم اختراعهـا مـن أجـل التعـبير عـن حيـاة مـا تحـت الـوعي، الجـذور الـتي تتغلغـل عميقـاً في الشـعر". وفي موضـع آخـر يقـول بونويـل: "الواقـع متعـدّد. وبالنسـبة لعـدد كـبير مـن البشـر، للواقـع ألـف معنـى مختلـف، شخصـياً أريـد أن تكـون لـدي رؤيـة متكاملـة للواقـع. أريـد أن أدخـل عـالم المجهول المدهش. أما الباقي، فيتعيّن عليّ أن أتعامل معه يومياً".

كمـا في الشـعر اللفظـي، نجـد أن تـأثير الشـعر البصـري يـنجم عـن التعـارض او التضـارب بـين عناصـر منتزَعـة مـن بيئتـها او محيطهـا الطبيعـي، ومقدّمـة في علاقـة غـير مألوفـة مـع عناصـر أخـرى هـي بـدورها مزاحـة ومرحّلـة مـن محيطهـا. ومـن خـلال هـذه العلاقـة تحـلّ لغـة اتصـال جديـدة محـل تلـك اللغـة البالية، المبتذلـة، الـتي لا يعـود المـرء يحتـاج إليهـا في اتصاله بالعالم.

الـواقعي، بالنسـبة للسـينمائيين السـورياليين، مـا هـو إلا نقطـة انطـلاق نحـو مـا لا يمكـن توقعـه او التنبـؤ بـه، نحـو المجهـول، بـل وحتـى نحـو مـا لا يمكـن معرفتـه. كـانوا يتقـاسمون، مـع انتونـان ارتـو، الرغبـة في خلـق عـالم ينشـأ مـن تحـوّل متخيّـل لعناصـر يوفرهـا واقـع موضـوعي. لقـد كانـت

السـوريالية تسـعى دومـا إلى فـتح الواقـع علـى اللاواقـع، إلى رفـع الـواقعي إلى مسـتوى السـوريال. بالتـالي فـإن كـل شـيء يتوقـف علـى الحريـة الـتي بهـا تتـيح الـروح الشـعرية السـوريالية للمتفـرج أن يخلـق تداعياتـه الخاصـة التي،عـادةً، تشـجبها أو تجتنبـها عمليـات الـتفكير العقلانـي أو ترفضـها بوصفها غير مرتبطة بالموضوع.

كـان السـوريـاليون يهـدفون إلى اخـتراق المظـاهر في سـبيل التوصـل إلى فهـم أكثـر عمقـاً للواقـع. لقـد أشـار كـل مـن اراغـون وارتـو إلى قـدرة الفـيلم علـى تركيـز البـؤرة علـى أشـياء معينـة وتجسـيمها وتضـخيمها علـى الشاشـة. هـذه العمليـة تقـوّي المجابهـة بـين المتفـرج والأوجـه العديـدة المنتقـاة من الواقع.

السـوريـاليون، الـذين كرّسـوا أنفسـهم لتشـييد ومـدّ الجسـور نحـو عـالم كـامن وراء حـدود الواقـع اليـومي، ركّـزوا آمـالهم بشـأن السـينما علـى الإيمـان بـأن الفـيلم قـادر شـعرياً علـى تجسـير المسـافة الـتي تفصـل التأمـل عـن الواقـع، الرغبـة عـن التحقّـق. ارادوا صـوراً سـينمائية حـرة، لا تعتمـد علـى الحبكـة المسـرحية، وتكـون محفّـزة للمخيلـة.. صـوراً تتجنّـب الادعـاء الجمـالي. ولا تمتثـل لمبـادئ الواقـع. الفـيلم، بالنسـبة لهـم، لـيس غايـة بذاتـه، بـل ينبغـي أن يظـل دومـاً وسـيلةً، سـبيلاً لبلـوغ غايـات سـوف تسـتمد قيمتـها من النظرية السوريالية.

لقـد كـانوا مـتفقين مـع أدو كـيرو (الناقـد السـوريالي) في نظرتـه للسـينما بوصـفها "نقطـة الانطـلاق الأفضـل والـذي منـها سـوف ينـدفع العـالم الحـديث ليغـوص في الفـاتن، في الميـاه السـوداء المتألقـة.. ميـاه اللاوعـي، الشعر، الحلم".

السـوريـاليون، منـذ بـداياتهم، احتفـوا بـالأفلام الـتي هـي "معامـل منتجـة للأحـلام". علـى حـد تعـبير بروتـون وسـوبو في كتابهمـا المشـترك "الحقـول المغناطيسية" (1919).

كمجموعـة، الجيـل الأول مـن السـوريـاليين كـانوا، نسـبياً، بطيـئين في الالتفـات إلى السـينما. وتوجيـه الاهتمـام المنـهجي لهـا، والإيمـان المطلـق بأهليتـها لإشـباع حاجـاتهم وتلبيـة متطلبـاتهم. كـانوا أقـل اسـتعداداً لاسـتنباط وصـياغة نظريـة مترابطـة للسـينما كمـا فعلـوا مـع الرسـم. ومـا

هـو ملفـت للنظـر، غيـاب أي بيـان موسّـع يجمـع وينسّـق وجهـة النظـر السـوريالية بشـأن السـينما. كمـا الحـال مـع سلسـلة المقـالات الـتي كتبـها بروتـون عـن السـوريالية والرسـم. يقـول الناقـد والمـؤرخ السـينمائي السـوريالي جـورج سـادول: "على الـرغم مـن ولعنـا بـالتنظير، في مجـالات وحقول عديدة، إلا أننا لم نتوصل إلى اتفاق جماعي بشأن السينما".

السـوريـاليون الـذين كـانوا مفتـونين بالمقومـات الحصـرية للوسـط الجديـد، شـعروا بالإحبـاط إزاء المحـاولات الدؤوبـة لتسـخير الأفـلام لخدمـة الأشـكال السـردية التقليديـة في الروايـة والمسـرحية. إن كثافـة الأحاسـيس الـتي خلقتـها الأفـلام هـي الـتي أدت إلى تعصّـب الشـعراء لفـن الفـيلم. لقـد اهتمـوا بتطـوّر الفـيلم لـيس كـأداة نقـل لفنـون أخـرى بـل كوسـط مسـتقل بحكـم حقـه الشخصي.

أثنـاء عـرض الفـيلم الألمـاني الصـامت "نوسـفراتو". للمخـرج فريـدريك مورنـو. شـعر أغلـب السـورياليين برعشـة الغبطـة عنـد قـراءتهم هـذا العنـوان الفرعـي الـذي ومـض علـى الشاشـة الصـامتة: "عنـدما كـان في الجانـب الآخـر مـن الجسـر، جـاءت الأشـباح لتلتقـي بـه". لقـد سـحرهم هـذا الفـيلم. وعنـه كتـب ديسـنوس في مـايو 1927، ملاحظـا أن لا شـيء مـن ابتكاراتـه التقنيـة هـي اعتباطيـة.. "كـل شـيء كـان مقـدماً كتقربـان إلى الشـعر، ولا شيء إلى الفن".

الافتتـان بالغـامض هـو الـذي جعـل بروتـون يعجـب بفـيلم "نوسـفراتو" وبتلـك "الكتابـة المطبوعـة علـى الشاشـة الـتي لا أسـتطيع أن أراهـا علـى الشاشـة دون أن يـتملكني إحسـاس هـو مـزيج مـن الخـوف والبهجـة" (كتـاب: الأواني المستطرقة 1955).

عنـدما نطقـت السـينما، في أواخـر العشـرينيات مـن القـرن الماضـي، احـتج العديـد مـن الفنـانين (مـن بينـهم السـورياليين) علـى اقتحـام الصـوت لوسـط بصـري بحـت، ورأوا في ذلـك إجهاضـاً لشـكل فـني كـان يمـد بـالكثير. وراح السـورياليون يـثيرون الشـكوك بشـأن قابليـة الفـيلم للحيـاة وللنمـو كوسـط شـعري حقيقـي مـع بقـاء الصوت كعنصر أساسي في التعبير السينمائي.

كان العديد منهم يرون بأن الصوت سوف يقرّب السينما إلى المسرح ويبعدها عن الشعر. فالصوت سوف يقدم للسينمائيين الدعوة للحط من قيمة السينما بمساواتها بالمسرح. إن تيسّر الوسيلة التقنية، من أجل تحويل الأفلام إلى مسرحيات مصورة سينمائيا، سوف يفضي إلى إخضاع السينما أو تبعيتها لطموحات خاصة بالمسرح. وسوف يفضي أيضاً إلى التضحية بالسينما في سبيل تحقيق أهداف كتّاب ومخرجي المسرح، ومن ثم تعريض الحرية المدهشة التي تمتعت بها السينما، حتى ذلك الوقت، لخطر الزوال.

كان ثمة خوف شديد، عند السورياليين، من أن يحدّ اللفظي من انطلاقة الشعري، وأن يعوق التحرّر الشعري الذي بإمكان السينما أن تمارسه. لكن ثبت في ما بعد أن التخوف كان مبالغاً فيه، وأن الصوت لا يعمل دائما ضد شعرية الفيلم بل، أحياناً، يعززها.

بروتون وصف الربع الأول من القرن العشرين بـ"عصر السينما". العصر الذي لم يدم طويلاً بالنسبة للجماعة السوريالية، فالشغف الأول بالسينما خفّت حدّته حتى استحال إلى علاقة أكثر نقدية. وحلّ الاستياء، محل الإعجاب فيما هم يلاحظون تقصير السينما أو عجزها عن منحهم ما كانوا يتوقعونه منها، ويرون غالبية الأفلام تحابي العالم المنظور وتحتكم إلى الجانب التجاري الاستهلاكي. لم تعد السينما، من وجهة نظرهم، الوسيلة الفعّالة المتاحة لتوصيل المشاعر والمواقف والأفكار التي تلقى موافقتهم واستحسانهم.

لعل اراغون هو أول من عبّر عن هذا التحوّل، أو هذا التغير في الموقف، بعد ولعه بالسينما وإعجابه الشديد بسحر اللقطة الكبيرة، بعد قبوله بالفيلم كوسط تتجذّر فيه الإيروسية، بعد تعرّفه من خلال السينما على حياة بديلة من خلق المخيلة، وجّه إدانة شديدة اللهجة إلى تفاهة افلام زمنه، وذلك في رده على استبيان أجري العام 1923.

آنذاك أعلن اراغون:

"أحب الأفلام التي تخلو من الغباء، وفيها يقتلون بعضهم بعضاً ويمارسون الحب. أحب الأفلام التي فيها الكل جميل وببشرة رائعة نراها في لقطة قريبة. أحب كوميديات ماك سينيت حيث النساء بلباس

البحـر، والأفـلام الألمانيـة ذات المشـاهد الرومانسـية الرائعـة. أحـب أفـلام صـديقي لـوي ديلـوك حيـث لمـدة سـاعة نـرى الرجـال والنسـاء يتبـادلون الشـوق حتـى يبـدأ المتفرجـون في ضـرب مقاعـدهم. أحـب الأفـلام الـتي تحتـوي علـى دمـاء، ولا تتضـمن تعـاليم أخلاقيـة، حيـث الرذيلـة تنجـو مـن العقـاب، ولا يوجـد هنـاك وطـن ولا فلسـفة ولا شـعر، بـل قلـة مـن الجنـود. لا ينبغـي البحـث عـن الشـعر، إنـه يوجـد ... أحـب أن أرى الأفـلام الحقيقيـة وهـي تتخلّق بلا رياء".

بنجامـان بيريـه عبّـر، مـن جهتـه، عـن خيبـة أملـه في السـينما. وفي هـذا يقـول: "أبـداً لم يسـبق لأي وسـيلة تعـبير أن أشـارت إلى الكـثير مـن الأمـل مثلمـا فعلـت السـينما. مـن خلالهـا، لـيس فقـط كـل شـيء ممكـن، لكـن العجيـب نفسـه يكـون قريبـاً جـداً وفي متنـاول اليـد. مـع ذلـك، لم يحـدث قـط أن شـهدنا مثـل هـذا التفـاوت وعـدم التجـانس بـين الممكـن والمنجـز، بـين الاحتمـالات الهائلـة للوسـط والنتائج الباعثة على السخرية".

بروتـون أيضـاً عبّـر عـن اسـتيائه في خاتمـة مقالاتـه عـن السـينما (في مجلـة "عصـر السـينما". اغسـطس ونـوفمبر 1951): "إننـا نعـرف الآن أن الشـعر يجـب أن يقودنـا إلى مكـان مـا.. هـذا مـا قلتـه ذات مـرّة.. السـينما كـان لـديها كـل مـا تحتاجـه لكـي تشـترك في تحقيـق ذلـك الهـدف. لكـن عنـدما نتأمـل فعاليتـها الخاضـعة للمراقبـة والتوجيـه، نـدرك بأنهـا لم تتحرك خطوة واحدة في ذلك الاتجاه".

انتونـان ارتـو. منـذ أوائـل الثلاثينيـات أصـبح انتقاديـاً أكثـر فـأكثر تجـاه السـينما. في 1932 وجّـه نقـداً عنيفـاً لفـيلم كوكتـو "دم شـاعر" وفـيلم بونويـل الثـاني "العصـر الـذهبي". واتهمهمـا بالإخفـاق في تنظـيم الصـور الحلميـة، قـائلاً: "الهـدف لـيس إظهـار أننـا مفكـرون علـى نحـو فريـد واسـتثنائي، وأننـا صـرنا نعـرف كيـف نقـترب مـن تلـك الأشـياء، إنمـا تقـديم أعمـال صـالحة لأن تكـون نمـاذج لشـعرية اللاوعـي(..) الـتي هـي الشـعرية الوحيـدة الممكنـة. الشـعرية الممكنـة والحقيقيـة، ذات النزعـات الميتافيزيقيـة، والـتي إليها تدير ظهرها أفلام مثل (دم شاعر)، وذلك بعزم وتصميم".

واضح إذن أن مصدر خيبة السورياليين في السينما متصل بالتوقعات العالية التي تظل غير متحققة.. هذه التوقعات التي جاءت نتيجة تزامن انطلاق السينما مع أهداف السوريالية على نحو مثالي. فالأفلام جاءت لتجسد الاهتمامات الرئيسية عند الشعراء السورياليين. ونظراً لكونها وسيلة التعبير الأكثر حداثة. فقد شكّلت عنصر جذب للشباب الذين آمنوا بالروح الجديدة لعصرهم. كما ساهمت شعبيتها الهائلة في تحبيب الشباب إليها واشغال فضولهم تجاهها، لتثير مخيلتهم بالصور المدهشة.

الفترة من 1923 وحتى اوائل الثلاثينيات شهدت تحولاً في طبيعة اهتمام السورياليين بالسينما. الحماسة الأوليّة تجاه الأفلام بلغت ذروتها وبدأت تترجم إلى نتاجات سينمائية فعلية. صار اهتمامهم بالسينما على أساس أنها شكل مادي متماسك وليس كفكرة. واتخذوا موقفاً نقدياً من الأفلام أكثر حزماً.

مع تبني الجماعة السوريالية موقفاً سياسياً أكثر حدّة وصرامة والتزاماً. منذ منتصف العشرينيات. تحوّل اهتمامهم إلى السينما الثورية الروسية التي مثّلها فيلم إيزنشتاين "المدرعة بوتمكين". والذي استقبلوه بحماس بالغ حتى أن يديّ إيلوار كانتا ترتعشان انفعالاً وهو يتحدث عن الفيلم (حسب ملاحظة جورج سادول) ووصف أراغون الفيلم (في 1926) بانه "أكثر الأفلام جمالاً". وتحت تاثير هذا الفيلم، بدا السورياليون في مشاهدة الأفلام على ضوء سياسي صارم يركّز بؤرته على الرسالة أكثر من عناصر الوسط. فكانوا ينتقدون الأفلام على أساس موقفها ووعيها السياسي. وصار تقييمهم ايديولوجيا أكثر.

في هذه السنوات. حاول السورياليون خوض تجربة صنع الأفلام فنجح بعضهم وأخفق الآخرون. من بين المشاريع المجهضة نذكر: محاولة اندريه بروتون، في العام 1929. تحويل رواية باربي دارفيلي إلى الشاشة مع البير فالنتان. محاولة اراغون، في 1930. تحويل سيناريو كتبه إلى الشاشة مع البير فالنتان ايضاً. وفي 1934 كتب سوبو سيناريو فيلم كي يخرجه جان فيجو، لكن وفاة فيجو المفاجئة حالت دون إنتاج

العمل. وفي 1935 ارتجل بروتون وايلوار سيناريو فيلم. في يوم واحد. على أن يخرجه مان راي، الذي صور مشاهد منه. لكن المشروع لم يكتمل.

السورياليون، في تجاربهم السينمائية، نبذوا التجريب التقني والحيل البصرية التي لا تتصل بموضوع الفيلم. لقد سعوا إلى خلق ضروب من الأحاسيس، أكثر قوة، داخل جمهورهم. حاولوا ذلك بنقل عالم من الأحاسيس والعواطف بتعبيرات بصرية: دوار، سرعة، أحلام، حوادث، غضب، شهوانية، لهفة، ألم.. إلخ. لكن، في أحوال كثيرة، أخفقت الترجمة البصرية في نقل قوة الإحساس.

بصرف النظر عن المحاولات القليلة المجهضة في إنتاج الأفلام، وكتابة حفنة من المقالات عن الأفلام، فإن المجموعة السوريالية الأولى كانت قد كفّت تقريباً عن تركيز اهتمامها بالسينما، باستثناء فيليب سوبو وروبير ديسنوس (وهذا الأخير صار الناطق غير الرسمي للسينما السوريالية).

كان سوبو واحداً من المتعصبين الرئيسيين للسينما في سنوات ما بعد الحرب. لقد حافظ على شغفه المبكر بها طوال حياته، واستمر في الكتابة عنها بنشاط.

ديسنوس انضم إلى الحلقة الأدبية ـ كشاعر، روائي، كاتب قصة ـ في العام 1921، وباشر الكتابة عن الأفلام في 1923. خلال العقد التالي، روّج للسينما، بفعالية، بصفته ناقداً وكاتب سيناريو معاً. آراؤه لم تعكس موقف السورياليين تجاه الأفلام فحسب، بل غالباً ما ساعدت في تشكيلها. كتاباته السينمائية تمثّل الرابط بين ولع الشعراء المبكر بالأفلام وموقفهم النقدي في ما بعد.

كان يرى في السينما وسطاً للتعبير والاتصال. كانت، أكثر من أي شكل فني آخر، تعكس وضع الحاضر الشعري والأخلاقي والسياسي. كانت إلهاماً، حالة سامية شبيهة بالحلم، صيغة من صيغ الوجود. ولأنه كان واعياً لكينونتها كوسط جديد، فقد شرع في صياغة أحكام بشأن مظاهرها التقنية وطبيعة جاذبيتها الجمالية.

غير أنه، بعد سنوات، أبدى تذمره من استخدام الأفلام الأمريكية للحيل ذاتها، منتقداً الديكورات المسرحية والسيناريوهات السيكولوجية. كما عاب على الألمان بحوثهم التقنية العقيمة المكرسة لخدمة واقعية غير مشوقة. ووجه انتقاداً لاذعاً للسينما الفرنسية لكونها تابعة للمسرح. ولم يمتدح غير المخرج رينيه كلير الذي اعتبره المكمّل لمثال ديلوك الشعري، فأثنى على روحه الابتكارية، غنائيته، دعابته الميتافيزيقية، توظيفه المتقن للتقنية السينمائية.

في العام 1930 توقف ديسنوس عن كتابة النقد السينمائي، مركزاً جهوده على كتابة السيناريو، فكتب بضعة نصوص لم تتحقق كأفلام باستثناء عمل واحد اخرجه رولان تول في 1944، وهو من النوع العاطفي الغنائي، الذي أراد من خلاله أن يخفّف عن الناس آلام الاحتلال النازي. لكن بعد أسبوع من عرضه، اعتقل الجستابو (الشرطة العسكرية الألمانية) ديسنوس، ومع أنه عاش ليرى قوات التحالف تحرّر الأسرى من معسكر الاعتقال الذي سجن فيه، إلا أن صحته كانت تتدهور على نحو متواصل.

ديسنوس، الشاعر والناقد والحالم، الرجل الذي دافع عن الحرية في كل أشكال التعبير، مات بعد شهر واحد من نجاته من أكثر أشكال العبودية وحشية وبشاعة في القرن العشرين.

بونويل، السينمائي السوريالي، الذي صرّح يوماً بأن "السوريالية كانت درساً عظيماً في حياتي، وأيضا خطوة شعرية ومدهشة". حقق في العام 1928 مع سلفادور دالي أبرز وأشهر الأفلام السوريالية "كلب أندلسي". وعن هذه التجربة يتحدث بونويل:

"حين كنا نعمل، أنا ودالي، في كتابة سيناريو الفيلم، كانت لدينا قاعدة واحدة: أن نحتفظ فقط بالصور التي لا نستطيع تفسيرها عقلانياً. بدأت الفكرة بحلمين توأمين لي ولدالي. هو حلم، على نحو استحواذي بنمل يدبّ على راحة يد. وأنا حلمت بيد تشق بالموسى مقلة عين. قمنا بتوحيد الصور وحذف تلك التي تحمل دلالة سياسية أو تاريخية أو جمالية أو أخلاقية (..) في (كلب أندلسي) يقف صانع الفيلم، للمرّة الأولى، على مستوى شعري ـ أخلاقي محض. في رسم

الحبكة، استبعدنا كل فكرة ذات مفهوم عقلاني أو جمالي أو ذات ارتباط بأمور تقنية.. لأنها لم تكن تعنينا ولا علاقة لها بما اردنا ان نفعله (..) هذا الفيلم يتلقى إلهامه ويستقي إيحاءاته من الشعر، متحرراً من المنطق والأخلاقية التقليدية. هدفه أن يثير لدى المتفرج استجابات غريزية من الانجذاب والنفور (..) لولا الحركة السوريالية لما وُجد هذا الفيلم.. ذلك لأن (أيديولوجيته)، باعثه النفسي، والاستخدام النظامي للصورة الشعرية، كسلاح للإطاحة بالمفاهيم المتفق عليها والمسلّم بها. تتوافق مع خصائص كل الأعمال السوريالية".

يقول جان جودال في مقالة له عن السينما (1925): "ثمة حقيقة ملفتة للنظر. وهي أن اعتراضاتنا على تطبيق النظريات السوريالية على الأدب تتلاشى وتفقد قيمتها ما إن تطبّق في حقل السينما. هنا، أكثر من المجال الأدبي، صحة وخصوبة الأطروحة السوريالية تبدو أخاذة ومدهشة. الاعتراض على المنهج (صعوبة توحيد الوعي واللاوعي على المستوى نفسه) لا يصمد عندما يتعلق الأمر بالسينما. ففي هذا الحقل ينسجم الشيء المرئي بدقة مع الهذيان الواعي (..) السينما تصوغ هذياناً واعياً مستفيدة من التحام الحلم والوعي، ها الالتحام الذي ترغب السوريالية في أن تراه موظفاً في الحقل الأدبي".

من بين المظاهر الأكثر أهمية في اتصال السورياليين بالسينما هو اعتقادهم بأن الفيلم أحياناً يكتسب نبرته الأنقى عندما "يتكلم سوريالياً" على نحو لاإرادي. هذا لا يعني أن اللغة الإرادية والمؤثر السوريالي متعارضان، وغير متمازجين، في السينما.

السوريالية لا تستطيع أن تكون خاضعة لنظام أو لنسق موحّد. تجليها عبر السينما ليس إشارة إلى أن صانع الفيلم قد تضلّع أو برع في لغة ملائمة، وهو مسيطر تماماً على مفاصلها والطريقة التي تنطق بها. بالأحرى، هذا يدلّ على أن السوريالية تمتلك القدرة على الوصول إلى جمهور السينما على نحو مستقل عن الغرض الواعي الذي يمتلكه هذا المخرج أو ذاك في الرؤية.

سنكون مخطئين لو استنتجنا أن المخرج السينمائي لا يكون قادراً على توظيف لغة السوريالية إلا عندما يتم هذا دون دراية أو معرفة من

جانبه، وضد مشيئته. كذلك سنكون مخطئين لو اعتقدنا أن المرء قد استنفد مسألة اللغة السوريالية في الفيلم بعد توجيه الانتباه الحذر إلى أعمال مخرجين معينين — في مقدمتهم بونويل — والذين طبعت حساسيتهم السوريالية ممارستهم السينمائية على نحو متعذر محوه.

في ما يتعلق بالسوريالية في السينما، فإن الحد الفاصل بين الشرعي والباطل، الصحيح والذي لا أساس له من الصحة، الموثوق به وغير الجدير بالتصديق، المقبول والزائف.. هذا الحد هو رقيق وهش. على المرء أن يستعرض، فحسب، اللقطات المتتابعة، غير المقنعة، التي ابتكرها سلفادور دالي لمشهد من فيلم هتشكوك "المسحور" Spellbound ليتحقق من شيء واحد: أن تركيب صور سوريالية، من المفترض أن تكون نموذجية، ليس ضماناً للسيطرة التامة في توظيف لغة سينمائية سوريالية. في الواقع، لقطات دالي المستنبطة على نحو غير متعمد توجّه تحذيراً: إنها تدعنا نتساءل ما إذا لغة السوريالية، في الأفلام، لا تراوغ بالضرورة أي شخص، مع وجود المعجم تحت تصرفه، لا يكون قادراً على ترتيب الكلمات في جمل لأنه يتصور نفسه سيد القوانين الإعرابية التي لا توجد إلا في عقله، ولهذا السبب يخفق في أن يقود إلى اتصال مثمر مع الحساسية السوريالية.

في الوقت ذاته، كشف السورياليون مراراً عن مقدرتهم على اشتقاق المتعة والمكافأة من أفلام حققها سينمائيون لا يعرفون شيئاً عن السوريالية ولا يأبهون بها. إن عدداً من الناطقين باسم السوريالية، في مجال السينما، مثل جاك برونيو وأدو كيرو، قد أكدوا بإلحاح على قابلية الفيلم للتعبير عن السوريالية على نحو غير مباشر، بل وحتى على نحو غير مقصود. وعبّروا عن اعتقادهم بأهلية الفيلم لأن يكون أداة نقل للسوريالية، وبقدرة السوريالية على بلوغ التعبير من خلال السينما. كما أكدوا على أهلية الفيلم لـ "التعبير سوريالياً".

يمكن القول بأن السينما هي، جوهرياً، سوريالية. حتى عندما لا يقترب السينمائيون من السوريالية، ولا يتصلون بها، فإن السوريال (ما فوق الواقع) هو الذي يتفجّر في عالمهم

السينمائي بلا إشعار، إذ يأتي على نحو غير متوقع. دون تعمّد او سابق تصميم، ويشق طريقه إلى داخل العمل دون أن يدركه او يتعرّف عليه صانع الفيلم نفسه.

لاحظ جان كوكتو ذات مرّة ان كل الأفلام هي سوريالية. إن مرور الصور المضاءة عبر الشاشة بمثابة تجربة سوريالية. التجربة التي تأخذ المتفرج وراء نطاق العقل الواعي. وبما أن الأفلام هي تخيلات ثقافية وسيكولوجية، فإن كل فيلم يشاهده المرء يمكن قراءته كحلم او رغبة.

السورياليون كانوا مقتنعين بأن السوريالية قوة ثائرة، هائجة. وربما حين لا تكون متوقعة. ولا تكون موضع ترقّب، تأتي هي لتؤكد نفسها، لتفرض على الآخرين الاعتراف بها، مطالبة بإشباع الرغبات التي تكبحها قوانين وعادات الحياة اليومية.

الأفلام قادرة على "التعبير سوريالياً" بلغة الصور البصرية. وبإمكان الشيء المعروض على الشاشة أن يمارس فتنة محفزّة على نحو خيالي، فتنة ربما ليس بوسع الكلمات معانقتها أو حتى بلوغها واحرازها. لا يمكن الحصول على الصورة السوريالية من خلال ارتياد واستكشاف صور الحلم باعتبارها إقليماً مستعصياً. على العكس، فالشحنة السوريالية غالباً ما تكون ذات قوة انفجارية أشد عندما تحشد الصورة السينمائية عناصر هي، بذاتها والمرئية على نحو مستقل، تبدو عادية ومبتذلة تماماً، لكن حين توجد معاً فإنها تنقلنا وراء نطاق الواقع الرتيب إلى منطقة فيها السوريال يضيء الحياة.

السوريالي يتخطى الواقعي حيث تنتهك الصورة السينمائية الأفكار المتصورة سلفاً والتي تضفي حالة من الاستمرار والدوام على الواقع المألوف.

السوريالي، فيما هو يهزّ ويزعزع أسس الواقعي، لا يعمل حصرياً على الإطاحة بالواقع اليومي، بل يسعى، بالأحرى، إلى

تمديد إدراكنا، وتوسيع سيطرتنا على الواقع، وغرس الوعي بالسوريال وتحريره من تحت سطح الواقع.

السينما تكون قادرة على "التعبير سوريالياً". وعلى نحو مثير للإعجاب حقاً، عندما تقترح صوراً تمتنع على التعريف الصارم وتستعصي على محاولات التفسير والتحليل المنطقي. بتعبير آخر، إن أفضل الصور السوريالية هي تلك التي وجدت طريقها إلى الفيلم، اتفاقاً وعلى نحو غير مقصود، والتي تتحدى الترجمة ولا يمكن وصفها، تماماً وعلى نحو صحيح، بلغة الكلمات التي يشرف عليها التفكير العقلاني.

السوريالية واطسرح

لم يتردد السورياليون في اعتبار الفرد جاري (1873 - 1907)، وهو مسرحي وشاعر وروائي ومترجم، واحداً من الأسلاف. فشخصية أوبو التي ابتدعها جاري (في مسرحيتيه: أوبو عبداً، أوبو ملكاً) تمثّل المزاج السوريالي الساخر، وأعماله تعتبر رائدة المسرح السوريالي الذي برز في العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي.

كما أشرنا سابقاً، فقد ابتكر أبولينير كلمة "سوريالية" أثناء حديثه عن عرض باليه بعنوان "استعراض" ساهم في تقديمه جان كوكتو وبيكاسو وإيريك ساتي. أما في المقدمة التي كتبها لمسرحيته "ثديا تريزياس" (أو "أثداء تريزياس")، سنة 1917. وعرضت في باريس العام التالي (أي العام الذي توفي فيه متأثراً بجرح أصيب به في إحدى معارك الحرب العالمية الأولى وهو في الثامنة والثلاثين من عمره) فقد وصف المسرحية بأنها "دراما سوريالية". وهي كوميديا فذّة تجتمع فيها التداعيات اللفظية، والأجواء الشبيهة بالحلم، والتضمينات النظرية للمؤلف.

بعض النقاد اعتبروا أبولينير، بمواهبه الإبداعية وطاقاته الخلاقة المتفجّرة، المؤسس الحقيقي للسوريالية، وكان من المحتم له أن يقود المجموعة السوريالية لو عاش سنوات أطول. وتكمن سوريالية، على خشبة المسرح، في توظيفه لوسائل تقنية جديدة مثل التصوير، الفونوغراف (الحاكي)، الأفلام.. والتي يجعلها تتجاور بطريقة تفضي إلى خلخلة يقين المتفرج بقدرته على إدراك الواقع بوضوح.

الحساسية السوريالية وجدت أيضاً في أعمال لا تنتمي إلى السوريالية مثل مسرحية سان بول رو "السيدة ذات المنجل".

وأعمال جان كوكتو، الذي كان يتفق مع أبولينير في نظرته إلى المسرح، فهو بدوره وظّف، على نحو مبتكر وبحسّ تخيلي خصب، مختلف التقنيات المتاحة. بل أيضاً استخدم اللغة نفسها كحامل للغموض والالتباس. لقد كان كوكتو مولعاً بإرباك المتفرج، وافقاده حس المكان والزمن، باستخدام كل أنواع الحيل البصرية المتوفرة، مع تلاعب باللغة والمعاني المزدوجة للتعبير اللفظي، وتوظيف الموسيقى التجريبية والرقص، مازجاً الأنواع ببراعة.

على الرغم من موقف بروتون الفاتر، المجرّد من الحماسة تجاه المسرح (مع انه شارك اراغون في كتابة نص "كنز اليسوعيين" سنة 1928، والذي هو عبارة عن اسكتشات هجائية، وقبلها شارك فيليب سوبو في كتابة مسرحية مثلت لمرة واحدة فقط وضمن إطار تظاهرة دادائية في 27 مايو 1920) إلا أن عدداً من الكتّاب السورياليين خاضوا تجربة الكتابة المسرحية.. وان ليس بوفرة او بتكريس كلي، مثل: لوي اراغون، روبير ديسنوس، جان ـ بيير دوبريه. في حين شكّل المسرح لآخرين مجالاً للتجريب والتطبيق العملي لرؤى فنية جديدة.. مثل: انتونان ارتو، روجيه فيتراك، ريمون روسيل.

فيتراك، في مسرحياته، ومن بينها "الفاز الحب"، يلجأ إلى مجاورة الحلم والواقع عبر مشاهد عديدة تتحدّى التأويل المنطقي أو العقلاني. كما لجأ إلى تمديد الفعل خارج خشبة المسرح بحيث يموضع الحضور المادي للممثلين بين الجمهور. وقد وجد ارتو في مشاهد ومناظر فيتراك، ذات الخيال الخصب، الحقل المثالي للتعبير عن الأفكار التي سوف يكشفها في ما بعد في كتابه "المسرح وبديله".

معاً، ارتو وفيتراك، اسسا "مسرح الفرد جاري" الذي لم يدم طويلاً، إذ قدما ست مسرحيات بين الفترة من يونيه 1927 إلى يناير 1929.

وقد تحدث ارتو عن هذا المسرح قائلاً: "نحن هنا لا نخلق مسرحاً من أجل ان نقدم مسرحيات، بل لكي نعرض مظاهر من الذهن غامضة، مظلمة، محجوبة، ومستعصية على الكشف".

الأعمال المسرحية السوريالية لم تكن تهدف إلى تسلية وإمتاع المتفرج، أو إبهاره بالفخامة والأبهة، إنما كانت تسعى إلى تحريك

مخيلة المتفرج. موظفة التقنيات السوريالية مثل: الكتابة الآلية. الدعابة الفوضوية، اعتماد قوى ما تحت الوعي ومنطق الحلم. نبذ التفكير العقلاني المنظم. الاستناد إلى التلقائية والجدّة. رفض محاكاة سطح الواقع. التوكيد على الرؤى التي هي، في جوهرها، أكثر حقيقية من الواقع، والتي تتعامل مع الحقيقة الداخلية أكثر من المظهر الخارجي.

هي أعمال مضادة لجماليات المسرح، المألوفة والسائدة. بل انها كانت مستعصية على المعالجة او العرض الدرامي، وتتحدى أي محاولة لتقديمها على خشبة المسرح.. كما في أعمال جان بيير دوبريه وكلود باربي وروبير بنايون.

هذه الكتابات، في بنيتها الدرامية، تطرح النموذج المتطرف، لكن المضيء، لما يتحول إليه الشكل المتكرّس تحت ضغط المحتوى السوريالي أو الرؤية السوريالية، فلا يعود هذا الشكل (المسرح) — كعرض درامي - وافياً لمهمة إيصال رؤية الكاتب.

الهدم السوريالي، في ما يتعلق بالمجال المسرحي، لا يتصل بالحبكة ورسم الشخصية فحسب، لكن يتصل بفكرة الدراما نفسها كوسيلة اتصال قائمة على أساس الثقة المشتركة التي يتقاسمها الكاتب وجمهوره دونما تحفظ. من هنا كان حماسهم للأعمال التي هي نقيض للدراما المعروفة.

من جهة أخرى، السورياليون لم يشاطروا أنتونان ارتو إيمانه بالمسرح. ولم يستطيعوا الاتفاق معه في النظر إلى الدراما من موضع الاحترام والمحاباة. لهذا كان النزاع بين السورياليين وارتو محتوماً (ليس في هذه النقطة فقط) والاختلافات التي تباعد بين الطرفين تبدو غير قابلة للذوبان ومستعصية على الحل.

المسرح يفترض سلفاً، او يقتضي ضمناً، صيغة من الاتصال المباشر مع الجمهور، بينما السوريالية، منذ مستهل نشوئها، نأت بنفسها عن اي تسوية او تنازل يتم بموجبه تملق الجمهور ومداهنته على حساب الفن وحرية الفنان في التعبير. ومن الخطأ الفاضح الافتراض بأن السوريالية، في اختيارها المسرح او اي نوع

أدبي متكرس، كمجال تعبيري، تتشد التمتع باحترام الناس أو تلتمس الحصول على تقدير واسع الانتشار.

في ما يتصل بعلاقة السورياليين بالمسرح، يثير النقاد هذا التساؤل: لماذا يتبنى السوريالي شكلاً من أشكال الدراما ومع ذلك لا ينتج ما يمكن إدراكه وتمييزه بوصفه مسرحية؟

من خلال تعرية الأشكال المتكرسة من المسرح، كما هي مفهومة في الثقافة الغربية، يسعى السورياليون إلى تحرير الدراما من الوظائف التقليدية التي لا يثقون فيها على الإطلاق، إلى تفجير — أو على الأقل — تقويض الصيغة التقليدية في الاتصال بالمتلقي.

لكن ثمة خشية لدى مؤلفي المسرح السورياليين من عدم استيعاب مخرجي المسرح، والباحثين في الدراما، لأعمالهم وتجاربهم في هذا الحقل نظراً لوقوفهم على بعد شاسع من السوريالية وتقنياتها وأهدافها. الخشية هذه مبرّرة، إذ ما الذي يمكن أن يحدث للنص السوريالي، المكتوب في شكل درامي، عند وقوعه بين أيدي أفراد اعتادوا أن يتعاملوا مع النص الدرامي بحسن تقليدي، وبوصفه نصاً أدبياً في المقام الأول، والذي يعني تعطيل فعالية النص السوريالي وربطه بإطار تقليد ما، وتخصيص مكانٍ له، وتعيين بيئة ملائمة له.. أفراد ليس لديهم أي اهتمام بعرض الرؤى والتقنيات السوريالية على خشبة مسرح محافظ وتقليدي في جوهره، بل بوسعهم تجاهل كل التحديات التي يقترحها النص.

من جانب آخر، لا يوجد ضمان بأن يثير النص السوريالي الاهتمام الجاد من مخرجين يجدون صعوبة بالغة في تقديم النص على خشبة المسرح بالشروط المتعارف عليها.

النقاد لم يستقبلوا الأعمال السوريالية بحماس، بل وجهوا لها نقداً قاسياً باعتبارها محاولات تجريبية مبهمة أو عروضاً غير متحضرة تهدف إلى تخريب المسرح. لقد نظروا إلى هذه الأعمال بوصفها حالة شاذة مزعجة.. مرحلة عابرة، سريعة الزوال، في التطور الدرامي.

هـــؤلاء النقـــاد، كمـــا هـــو الحـــال مـــع جمهـــور تلـــك الفـــترة، شـــعروا بـــالخوف، أو النفـــور، مـــن المحاولـــة الســـوريالية للاستكشـــاف الحدســـي لطبيعـــة المنـــاطق الواقعـــة تحـــت الـــوعي. هـــم مـــن جهـــة، أســـاءوا فهـــم الســـوريالية ومـــا تريـــد أن تفعلـــه، ومـــن جهـــة أخـــرى، تشـــبثوا بـــالنظرة إلى الواقـــع ككيـــان مســـتقر ومتماســـك، قابـــل للاســـتجواب لكـــن لـــيس للتفكيـــك إلى مســـتويات وطبقـــات. هـــؤلاء كـــانوا يـــرون أن الحقيقـــة يمكـــن إثباتهـــا أو التحقـــق منـــها عنـــد وضـــعها تحـــت مجهـــر التجربـــة أو الملاحظـــة، بينمـــا، بالنســـبة للســـورياليين، يســـتحيل قيـــاس أو تقـــدير ابعـــاد الحقيقـــي بإحالتـــه إلى المـــألوف، كمـــا يستحيل قياس الممكن بما هو معروف فقط.

الغايـــات الســـوريالية تـــرددت أصـــداؤها في تجـــارب مســـرحية هامـــة ومـــؤثرة علـــى الصـــعيدين النظـــري والتطبيقـــي، أبرزهـــا "مســـرح القســـوة" حســـب تـــنظير أنتونـــان أرتـــو (في الثلاثينيـــات)، ومســـرح العبـــث أو اللامعقـــول الـــذي تجلـــى بعـــد الحـــرب العالميـــة الثانيـــة ثـــم انتشر وازدهر في الخمسينيات والستينيات.

في كتابـــه الهـــام والشـــهير "المســـرح وبديلـــه" (او المســـرح وقرينـــه.. كما تُرجم إلى العربية) كتب أرتو (1895-1948):

"المســـرح ســـوف لـــن يجـــد نفســـه ثانيـــة (..) إلا إذا زوّد المتفـــرج بثمـــار الحلـــم، حيـــث نزوعـــه إلى الجريمـــة، هواجســـه الشـــهوانية، وحشـــيته، أوهامـــه، وحتـــى اشـــتهاء أكـــل اللحـــم البشـــري.. كلـــها تتـــدفّق لـــيس علـــى مســـتوى زائـــف ومضـــلل بـــل علـــى المســـتوى البـــاطني. بتعـــبير آخـــر، يتوجـــب علـــى المســـرح أن ينـــهمك، بكـــل وســـائله، في إعـــادة توكيـــد لـــيس فقـــط كـــل أوجـــه العـــالم الخـــارجي الموضـــوعي والوصـــفي لكـــن أوجـــه ومظـــاهر العـــالم الـــداخلي.. أعـــني عـــالم الإنســـان الـــذي يُنظـــر إليه مجازياً".

في هـــذا الكتـــاب، عبّـــر أرتـــو عـــن إعجابـــه وتـــأثره بأشـــكال المســـرح الشـــرقي، الـــذي منـــه اســـتمد نظريتـــه في "مســـرح القســـوة".. وبالقســـوة هـــو لا يعـــني، علـــى وجـــه الحصـــر، الســـادية وإحـــداث الألم إنمـــا العمـــل بعـــزم وعنـــف علـــى تحطـــيم الواقـــع الزائـــف. هـــو رفـــض اســـتبدادية

الـــنص، وطغيانـــه علـــى المعنـــى، وعوضـــاً عـــن ذلـــك، دافـــع عـــن المســـرح الذي لغته الفذّة هي مزيج من الفكر والإيماءة.

اللغـــة هنـــا تصـــبح تعزيمـــاً. حســـب التوصـــيف الشـــعري الـــذي نجـــده عنـــد رامبـــو ومالارميـــه. الكلمـــات المنطوقـــة علـــى الخشـــبة تكتســـب الطاقة التي تمتلكها في الأحلام.

القســـوة عنـــد أرتـــو يمكـــن فهمهـــا مجازيـــاً لتصـــوير جـــوهر الوجـــود الإنســـاني، أو كشـــكل مـــن أشـــكال الانضـــباط في تقنيـــات الأداء، أو كرغبـــة في قـــذف المتفـــرج نحـــو مركـــز الفعـــل وارغامـــه علـــى المشـــاركة في الأداء علـــى المســـتوى الغريـــزي.. مثـــل هـــذه القســـوة تقتضـــيها الضـــرورة لزعزعـــة رضـــا المتفـــرج عـــن ذاتـــه وواقعـــه، لخلخلـــة ســـكينة العقـــل والحـــواس، وجعلـــه يقـــوم باتصـــال مباشـــر مـــع مخـــاطر الحيـــاة، وبقربـــه أكثـــر مـــن المطلـــق. فعـــل القســـوة هنـــا يكمـــن في تحويـــل المســـرح إلى مكـــان يكـــون فيـــه المتفـــرج مكشـــوفاً ومعرّضـــاً للخطـــر أكثـــر ممـــا هـــو محميّ أو محصّن.

كـــان أرتـــو يـــدافع عـــن نـــوع جديـــد مـــن المســـرح موســـوم بالحريـــة. بالســـوريال، بـــاللغز. مســـرح ســـحري تمتـــد جـــذوره إلى محـــاولات مالارميه ومايترلينك وألفرد جاري وأبولينير.

انســـجاماً مـــع معتقـــدات الســـوريالية الرئيســـية، يعلـــن أرتـــو بـــأن الفـــن تجربـــة حقيقيـــة تتخطـــى نطـــاق الفهـــم البشـــري، محاولـــة الوصـــول إلى الحقيقـــة الميتافيزيقيـــة. الفنـــان هـــو دائمـــاً الإنســـان الملـــهَم الذي يكشف مظهراً جديداً من العالم.

"مســـرح العبـــث" هـــو مصـــطلح أطلقـــه الناقـــد المســـرحي مـــارتن إيســـلن علـــى عـــدد مـــن المســـرحيات المكتوبـــة غالبـــاً في الخمســـينيات والســـتينيات، وهـــو مصـــطلح مســـتمد مـــن مقالـــة كتبـــها ألـــبير كـــامو بعنـــوان "أســـطورة ســـيزيف" في العـــام 1942، حيـــث حـــدّد فيهـــا الوضع البشري بوصفه عبثياً وخالياً من المعنى.

المســـرحيات "العبثيـــة" الـــتي كتبـــها صـــمويل بيكيـــت، ارتـــور أدامـــوف، يـــوجين يونيســـكو، جـــان جينيـــه، هارولـــد بـــنتر وآخـــرون. كلـــها تتقاســـم الرؤيـــة الـــتي تنظـــر إلى الإنســـان ككـــائن يقطـــن عالمـــاً لا

يستطيع أن يفهمه جيداً أو ينسجم معه، الذي معناه يتعذّر فك مغاليقه أو حل رموزه، وموضعه فيه هو بلا غاية. إنه الفرد الذاهل، المفعم حيرة وارتباكاً، القلق والمضطرب، والمهدّد دوماً على نحو غامض.

أصول هذا المسرح متجذّرة في التجارب الفنية الطليعية التي برزت في العشرينيات والثلاثينيات، في الرؤى السوريالية، في أعمال كتّاب مثل كافكا. لكن هذا المسرح أيضاً نتاج تجربة مرعبة ومدمرة ولّدتها الحرب العالمية الثانية التي قوّضت كل القيم، زعزعت شرعية الأعراف والتقاليد، أكّدت على تقلقل الحياة البشرية القائمة على أسس غير وطيدة والمحفوفة بالمخاطر (التهديد القائم بالإبادة النووية منذ العام 1945). كما ألقت ضوءاً قوياً على اعتباطية هذه الحياة وخلوّها من المعنى أو المغزى.

في الوقت نفسه، كان مسرح العبث يمثّل ردة فعل إزاء تلاشي البعد الديني في الحياة المعاصرة. كان محاولة لتجديد الاهتمام بالأساطير والطقوس، بجعل الإنسان يعي الحقائق الجوهرية لوضعه في العالم، وذلك بإعادة غرس الإحساس المفقود بالمعجزة الكونية في ذاته، بخلخلة وجوده الذي أضحى مبتذلاً، آلياً، وقانعاً بنفسه.. في هذا كله يلتقي مسرح العبث بالسوريالية. الحركتان معاً كانتا تسعيان إلى إجفال المتلقي، صدم ذهنه وحواسه، وانتزاعه من عالمه المألوف، المطمئن، الساكن بكل أشكاله ومعاييره.

إن مسرح العبث موجّه، على نحو مباشر وصريح، ضد المسرح التقليدي. وهو، في جوهره، سوريالي، غير عقلاني ومضاد للمنطق، يحتفي بالخارق وبما هو غير متوقع، ولا يكترث بالحبكة أو بالصراع الدرامي وفق المفهوم الأرسطي.. إنه ضد الدراما. ضد اللغة كوسيلة اتصال. اللغة كانت لزمن طويل أداة ناقصة وغير جديرة بالثقة أو الاعتماد في الاتصال الإنساني. هي اكتفت بأن تكون أداة نقل لما هو منمّط، مقولب، تقليدي، والكلام الذي

يخلـــو مـــن المعنـــى. لقـــد أخفقـــت الكلمـــات في التعـــبير عـــن جـــوهر التجربـــة الإنســـانية. ولم تســـتطع النفـــاذ إلى مـــا وراء ســـطح التجربـــة. الخطـــاب التقليـــدي صـــار حـــاجزاً بـــين البشـــر والعـــالم كمـــا هـــو في حقيقتـــه. في مســـرح العبـــث، المعنـــى الضـــمني، الخفـــي، للكلمـــات يحتـــل مكانة واهمية اسمى من تلك التي تحرّف وتشوّش اوجه الاتصال.

الأصـــداء والتقنيـــات الســـوريالية نجـــدها أيضـــاً في اعمـــال الكاتـــب البولنـــدي ستانســـتاف فيتكيفيـــتش في العشـــرينيات مـــن القـــرن الفائـــت، وفي مســـرحيات الأســـباني فـــدريكو جارســـيا لوركـــا. كمـــا في مسرحيتيه "عرس الدم" (1933) و"بيت برناردا البا" (1936).

السوريالية والموسيقى

الغريب في العلاقة بين السوريالية والموسيقى، أن غالبية الجيل الأول من السورياليين لم يولوا الموسيقى اهتماماً، وانكروا إمكانية بلوغها المنزلة السامية ضمن الأشكال التعبيرية التي تعاملوا معها. وقد سبقهم إلى اتخاذ هذا الموقف السلبي من الموسيقى جورجيو دي شيريكو، التشكيلي السوريالي، الذي رفض الموسيقى واعتبرها غير ضرورية، معلناً أن "لكل لوحة موسيقاها الخاصة بها".

أما بروتون فلم يتطرق على الإطلاق إلى جدوى وشرعية تطبيق التقنيات السوريالية في حقل الصوت، وتحديداً في المجال الموسيقي، حتى إنه اتخذ موقفاً عدائياً من الموسيقى، رافضاً إياها باعتبارها "أكثر الأشكال الفنية اضطراباً وتشوشاً" (في كتابه: السوريالية والرسم ـ 1928) وقد برّر رفضه للموسيقى على أساس انها تقدّم درجة اقل من الإحساس و"التحقق الروحي" قياساً إلى الفنون التشكيلية، على سبيل المثال، مضيفاً أن "الصور السمعية هي، في الواقع، ادنى منزلة واقل شاناً من الصور البصرية ليس فقط في الوضوح لكن ايضاً في الدقة والصرامة. ومع كل الاحترام الواجب تقديمه إلى القلة من المصابين بجنون العظمة، فإن هؤلاء، ليس مقدّراً لهم أن يعملوا على تقوية فكرة العظمة البشرية. إذن فليستمر الليل في الهبوط على الأوركسترا. وانا الذي ما زلت ابحث عن شيء في هذا العالم، ارجو ان يتركوني، بعينين مفتوحتين، أو بعينين مغمضتين في وضَح النهار، في حالة من التامل الصامت".

لكن موقف بروتون العدائي تغيّر بعد سنوات، ففي مقالة له عن الموسيقى، كتبها سنة 1944 (او 1946 حسب مصادر اخرى) بعنوان "الصمت من ذهب". اعترف بجهله بالموسيقى، واعتبرها طاقة قوية

جداً تعمل على تحقيق "التوهج" : فالموسيقى قادرة أن تكشف الموسيقى الداخلية للغة الشعرية.. بل واقترح صهر الموسيقى والشعر معاً. قائلاً: "من اجل الحصول على الألماسة المسموعة الأولى. من الجلي أن انصهار العنصرين ـ الموسيقى والشعر ـ في عنصر واحد سوف لن يتم انجازه إلا في درجة حرارة عاطفية عالية جداً. ويبدو لي أن في التعبير عن عاطفة الحب من المرجح أن تبلغ الموسيقى والشعر معاً هذا الموضع الأسمى من التوهج".

الغرابة في اتخاذ السوريالية (في مرحلتها الأولى) موقفاً عدائياً من الموسيقى تكمن في طبيعة وجوهر وخاصيات هذا الحقل التعبيري. من المفترض أن تكون الموسيقى الوسط الطبيعي الذي يمكن أن تتعشش وتزدهر فيه الأفكار والمبادئ والجماليات السوريالية.. ففي هذا الوسط نشهد الدفق الخلاق، المباشر، للخيال متخطياً الفارق بين الوعي واللاوعي. كما نجد الحس الصوفي بالوحدة، والتعريف الأعمق للواقع وفق الخطاب السوريالي. وفي هذا الوسط ايضاً يتفجر الاختلاف أو التمييز بين المحسوس والوهمي، بين الحقيقي والمتخيّل، بين المرئي والخفي، بين الذاتي والموضوعي. وهنا كذلك يتم الاحتفاء بتخطي التناقض الظاهري، قهر استبدادية العقل، إطلاق العنان لديناميكية الخلق الآلية واللاإرادية.

إذن فالموسيقى هي أداة نقل مثالية لمظاهر السوريالية تلك. وكما وضّح شوبنهاور وفاجنر، فإن الموسيقى هي التعبير المباشر للاوعي، متجاوزة التمثيل المجرّد سواء كوسط جمالي تجريدي أو مطلق. باختصار، الموسيقى، على نحو طبيعي أو فطري، تمتلك الطاقة الإبداعية المباشرة التي كانت السوريالية تبحث عنها .. طاقة قلب مظاهر وعلاقات الواقع راساً على عقب، طاقة التعبير عن الفنتازي، إضافة إلى قدرتها المتأصلة على ربط الحياة والحلم، واقترابها الشديد من القوى الخفية التي كانت السوريالية تسعى إلى أسرها .

الأجيال اللاحقة من السورياليين أبدت اهتماماً شديداً بالموسيقى، وعثرت على تطابقات مع السوريالية في موسيقى الجاز التي تعتمد على الارتجال، وفي موسيقى البلوز التي كتب عنها السورياليون العديد من

المقالات والكتب.. من أبرزهم بول جارون. ومن جانبهم، عبّر موسيقيو الجاز والبلوز عن امتنانهم لهذا الاهتمام، بل وشاركوهم فعالياتهم، مثلما حدث في المعرض السوريالي العالمي الذي اقيم في العام 1976، إذ كانت هناك تظاهرة موسيقية شارك فيها عازفو الجاز والبلوز.

منذ انطلاقة الجاز ثم البلوز، في العشرينيات، والسوريالية تحتل موقعا بارزاً في المشهد الموسيقي وفي حقل الصوت. صار بوسع المرء أن يجد السوريالية في كل نوع موسيقي رغم صعوبة تعيين هويتها.

في مجال الموسيقى، بدأت السوريالية ثورتها بإلغاء المقامات، متأثرة في ذلك بنظريات المؤلف الموسيقيّ النمساوي أرنولد شونبرغ (1874 . 1951) في "اللامقامية" وفي "فن الاثنى عشر بعد نغمي". وكانت مقطوعته الرباعية الوترية الثانية (1907) اول استخدام لنظرية اللامقامية التي خلّصت الموسيقى من سطوة المقام الطبيعي، واستغنت عن الدور الذي تلعبه الأصوات الأساسية للسلالم الموسيقية والقفلات التي تعتمد على الهارمونية.

أيضاً استفادت السوريالية من نظرية "اللالحنية" عند المؤلف الموسيقي الفرنسي كلود ديبوسي (1862 - 1918). كذلك استفادت من "موسيقى الضجيج" التي ابتكرتها الحركة المستقبلية في إيطاليا، أي استخدام كل ما هنالك من أصوات غريبة في الحياة اليومية.

إبداعات الموسيقى السوريالية، في مرحلتها الأولى، تمثلت في ما انتجه موسيقيون مثل: البان بيرغ (1885 - 1935) وانتون فيبرن (1883 - 1945). وفي مرحلتها الثانية بابتكارات أوليفييه ميسيان الذي كان يؤلف موسيقاه معتمداً على خليط من مختلف العناصر والمؤثرات.

في العشرينيات من القرن العشرين، أعلن عدد من مؤلفي الموسيقى تأثرهم بالسوريالية، أو بأفراد في الحركة السوريالية، من بين هؤلاء: بولينك، شارل كوشلن، بوهوسلاف مارتينو، أندريه سوريس، إدغار فاريس، جون كيج.

الموسيقيّ أندريه سوريس قام بتجارب مع الكولاج الموسيقي، وارتبط بعلاقة مديدة مع التشكيلي السوريالي ماجريت، كما عمل مع الشاعر السوريالي بول نوجيه.

بولينك جاور الأجزاء الموسيقية المعروفة، التي يسهل تعيين هويتها، موظفاً تاريخ الموسيقى بالطريقة ذاتها التي وظّف بها الرسام السوريالي الصور المعروفة من أجل تغيير مغزاها ودلالتها والتأثير في معانيها. وقد تعامل بولينك مع أشعار أبولينير وماكس جاكوب وإيلوار.

الأمريكي جون كيج قدّم، في مؤلفاته الموسيقية، معالجة مغايرة لحس الزمن والحيّز، وللعلاقة بين المؤدي والمستمع، وفق تعامل سوريالي.

إدغار فاريس صرّح بأن عمله الموسيقيّ Arcana (أسرار) استلهمه من حلم، كما ورد في رسالته الموجهة إلى زوجته في العام 1925: "حلمت بأني في قارب يدور، وأنا في وسط المحيط، يدور حول نفسه بسرعة كالدوامة مشكلاً دوائر هائلة. في البعد، كان بوسعي أن أرى منارة عالية جداً. ولما رفعت رأسي، رأيتك فوقي، في هيئة ملاك، تحملين في كل يد بوقاً. ثمة من يسلّط الواناً مختلفة بالتناوب: أحمر، أخضر، أصفر، أزرق. وأنت تعزفين على البوق، باليد اليمنى، لحناً قصيراً. ثم فجأة صارت السماء ساطعة، متوهجة على نحو مبهر، فرفعت يدك اليسرى وأطلقت بالبوق لحناً ثانياً مدوياً. والقارب ظل يدور ويدوّم، والألوان المتعاقبة تتسارع، والتوهج يزداد حدّة والألحان تدوّي بعصبية.. ثم صحوت من نومي".

لكن الأكثر ارتباطاً بالحركة السوريالية، من بين الموسيقيين، كان الفرنسي إريك ساتي (1866 - 1925) الذي ألّف موسيقى باليه "استعراض" (والتي في الحديث عنها ـ كما ذكرنا ـ ابتكر أبولينير كلمة أو مصطلح: سوريالية)، مدخلاً فيها الموسيقى اليومية التي نجدها في المهرجانات وحلبات السباق وصالات الرقص. كما ألّف موسيقى الفيلم الدادائي "استراحة".

من الأسماء الأخرى التي اتصلت بالسوريالية، جورج أنثيل الذي استلهم تقنيات ماكس إرنست في فن الحفر والكولاج، والذي كتب ذات مرّة: "الحركة السوريالية كانت، منذ البداية، صديقة لي. في إحدى بياناتها أعلنت أن كل الموسيقى لا تطاق باستثناء موسيقاي.. إنه تعطّف جميل أكنّ له كل التقدير".

الموسيقيّ الفرنسي بيير بوليز ألّف مقطوعة موسيقية استلهمها من مجموعة بروتون الشعرية "عشق مجنون".

جيرمان تيلفير ألّف عدة أعمال موسيقية متأثرة بالسوريالية (خصوصاً بروتون، فيليب سوبو، يوجين يونيسكو).

التأثيرات السوريالية نجدها في أساليب أو أنواع حديثة من الموسيقى (مثل الروك والراب) أو من خلال بعض الفرق الموسيقية (حتى أن أحد ألبومات فرقة Nurse With Wound كان يحمل هذا العنوان: "لقاء تصادفي، غير متوقع، على طاولة تشريح بين آلة خياطة ومظلة".. وهو نفسه التشبيه الذي استخدمه لوتريامون للجمال وتبنّاه السورياليون) كما أشارت الفرقة التجريبية البريطانية Coil إلى تأثرها بفنانين سورياليين، خصوصاً سلفادور دالي و إيف تانغي، إضافة إلى ممارستها الكتابة الآلية. ونجد المناخ السوريالي شائعاً في أعمال فرقة الروك Pink Floyd خصوصاً في عملهم الشهير The Wall.

فرقة البيتلز The Beatles البريطانية، التي انطلقت في بداية الستينيات وحققت شهرتها العالمية منذ العام 1964. كانت أول فرقة موسيقية تطبع كلمات أغانيها على غلاف الألبوم، اول فرقة تصدر البوماً كل أغانيه تدور حول ثيمة محورية رئيسية، اول فرقة لا تكتب أسماء أعضائها بالخط العريض على غلاف الألبوم، واول فرقة تروّج للسوريالية في الموسيقى وتجعلها شعبية وفي متناول مدارك الجمهور.

أفراد فرقة البيتلز كانوا مولعين بأعمال السورياليين الأدبية والفنية. وقد صرّح جون لينون ذات مرّة قائلاً: "السوريالية، بالنسبة لي، هي الواقع".

في مقابلة مع الموسيقيّ آرون فونك، في فبراير 2003، وُجّه إليه سؤال عن اعتماده في موسيقاه على مزج أنواع مختلفة، وهي الخاصية التي وصفها السائل بـ "الانتقائية"، لكن فونك أجاب: "أفضّل أن أصفها بالسوريالية".

صعب جداً تقديم تعريف أو تحديد واضح للموسيقى السوريالية، ماهيتها وسماتها وخصائصها. لكن يمكن إدراك مفهومها، إلى حدٍ ما.

في مظاهر أو سمات معينة.. فهي التي تقدم ثيماتها وإيقاعاتها على نحو غير متناسق أو مخالف للقواعد والأصول، والتي تحاول اختراق جوهر الصمت بطريقة ثورية، والتي تستخدم تجاورات غير متوقعة وتراكيب غير مألوفة، إضافة إلى توظيف تقنيات سوريالية أخرى مثل: الآلية، الارتجال، الكولاج. وقد حدّد ماكس باديسون الموسيقى السوريالية بأنها تلك التي "تجعل الأجزاء الموسيقية، التي انخفضت قيمتها تاريخياً، تتجاور بطريقة تشبه المونتاج والتي تخوّل تلك الأجزاء أن تنتج معانٍ جديدة ضمن وحدة جمالية جديدة".

الموسيقى السوريالية، بما تتضمنه من تباينات غريبة، تخترق سطح الواقع لتصل إلى مستوى قريب أو مماثل لتجربة الحلم.

باللجوء إلى التكرار، واستخدام التعاقب غير المألوف للأصوات، يقوم الموسيقيّ السوريالي بتحويل الفضاء الموسيقي، وطمس الفارق بين الصوت الموسيقي وغير الموسيقي.

الهجوم على التقاليد البورجوازية والوضع الراهن في الموسيقى اتخذ أشكالاً متعددة، فمن تحرير نتافر الأصوات إلى توظيف الأصوات "الخام". غير المصقولة فنياً، إلى ابتكارات في استخدام الطرائق أو الأدوات التي تهدف إلى صدم وإقلاق الجمهور الساكن، المطمئن. إنها الموسيقى التي تجعل المستمع يجفل ويقلق مثلما فعلت اللوحة السوريالية مع المتفرج.

السوريالية والأشياء

في طفولتنا، نجد أنفسنا باستمرار في مواجهة العجيب أو المدهش الكامن في الأشياء من حولنا، والتي إليها نحن نستجيب ونتفاعل من غير تحفظ، مفتونين بالغرابة التي نجدها مخيفة أحياناً. بإمكان أي طفل أن يشهد لصالح الجاذبية المتعذر تفسيرها أو تعليلها، الفتنة المستترة، الكامنة في أشياء قد تبدو، بالنسبة لشخص راشد، معدّة بوضوح لأجل غرض ما، هذا الغرض الذي لا يعيه الأطفال تماماً.

الطفل ينجذب بقوة إلى أشياء معينة، لكن مع مرور الوقت ـ كما لاحظ السورياليون بشعور عميق بالأسى ـ تفقد نظرة الطفل طراوتها وقدرتها على إثارة الدهشة، شيئاً فشيئاً، يبدأ المظهر القبيح والمخجل للأشياء ـ التي سبق أن أسرت انتباه واهتمام الطفل ـ في فرض نفسه عليه، والرجل (الطفل الذي كبر) لا يعود يتوقف أمام الأشياء ويطالعها بالافتتان ذاته، بل ينظر الآن إلى المظهر المنفعي على نحو مبتذل للأشياء.

كلما كبرنا، ازددنا انفصالاً وابتعاداً عن التعجب والدهشة. الإلمام بالمنفعة العملية للأشياء اليومية يوسّع فهمنا للوظيفة التي تكفل للشيء موضعاً في الحياة البشرية. الدهشة إزاء مشهد من الواقع الملموس تقل وتتناقص كلما ازداد إدراكنا بوظيفية الأشياء.

كان السورياليون يثمّنون القيمة الكامنة للأشياء أكثر من محتواها الظاهر. في اللغة السوريالية، الفارق بين المحتوى الكامن أو المستتر والمحتوى الجلي هو هام جداً. الكامن مرتبط بحريّة التخيل بينما الجليّ ينذر بالنتائج المحبطة للمبدأ المنفعي المضاد تماماً لمبدأ المتعة الذي يحكم نشاط المخيلة.

إننا نستخدم الأشياء، كما يقول بروتون، بحكم العادة أكثر من الضرورة. المنفعية (لا يكون الشيء صالحاً إلا إذا كان نافعاً) تحطّ من

قدر الشيء، تحرمه من إمكانية إثارة الدهشة، ومن أن يكون مستودعاً للعجيب، لأننا حين ننظر إلى الشيء وندنو منه فإننا لا نرى إلا الغرض الذي هو مستخدم لتحقيقه.

لدى السورياليين اعتقاد راسخ بأن الحس المنفعي هو أحد مواطن الضعف التي تشلّ العقل. بتجريد أنفسنا من هذا الحس، نتوصل بسهولة إلى إقامة علاقات مثمرة مع الأشياء اليومية، ومن الطبيعي، مع أشياء مألوفة بدرجة أقل، والتي تلحّ علينا الفطرة السليمة أن نحدّد لها (الأشياء) دوراً فعالاً في عالم محكوم دائماً بالعادة والروتين.

من المتفّق عليه، عموماً، أن إحساسنا ووعينا بالمعقول يتشكّل وفقاً للمبدأ المنفعي الذي، على نحو متزامن، يرسّخ معايير القبول. بوسع الناس قبول أي شيء مهما يبدو غريباً بشرط أن ينجحوا في إقناع أنفسهم بأن هذا الشيء قد وجد طريقه إلى الوجود استجابةً لحاجة عملية، مبرّراً للعقل تجلي شيء غير مألوف في العالم من حولنا.

الشيء، حسب ما يقول سلفادور دالي، يمرّ عبر اربع مراحل: في البداية هو يوجد خارج المرء، مستقلاً عنه. بعدئذ هو يحوّل نفسه في شكل يستجيب إلى رغبة المرء. ثم يحدث اثراً او تغييراً في توقع المرء. اخيراً، هذا الشيء يجعل المرء يسعى إلى الالتحام به والاندماج فيه.

ما هو الشيء السوريالي؟

موريس نادو، في كتابه: تاريخ السوريالية. يعرّف الشيء السوريالي على انه "بوجه عام، شيء غريب، خارج إطاره العادي، ومستعمل لأهداف تختلف عن الأهداف التي صُنع لأجلها. او التي نجهل طريقة استخدامها. هو ايضاً الشيء الذي يبدو مصنوعاً تلقائياً. ولا هدف منه سوى إرضاء صانعه. وهو أيضا كل شيء مصنّع حسب رغبات العقل الباطن والحلم. الأشياء هي تجسيد لرغبات المبدع.. إنه هو الذي يضفي قيمة فنية على الشيء العادي، التافه، المبتذل، وذلك بعزله عن إطاره العادي".

الأشياء السوريالية حرة ليس فقط من القيم الاجتماعية والأخلاقية والمعنوية، بل ايضاً من اي انشغال عرضة لإرغام الإيمائة الإبداعية في اتجاه غير الاتجاه الذي فيه الرغبة تقود الفنان.

السوريالي لا يصف الأشياء من خارجها. بل يبحث عن الجوهر الحقيقي للأشياء، والكشف عن حقيقتها الداخلية. وهو يوظّفها لتجسيد حالات وأشكال لا تبدو ظاهرة، او مرئية. وللتعبير عن القوى المجهولة في النفس وعن رغبات الحلم.. لهذا توجد الأشياء في أماكن غير متوقعة.

السوريالي يريد للأشياء أن تكون متكشفة له، مباحة له، بطريقة جديدة ومدهشة. إنه ينتقل في الأشياء، يصفها في ذاتها، كعالم خاص، موجود بذاته، لا في علاقتها بالإنسان، أي في قيمتها النفعية للإنسان أو وفق المعايير البشرية. الشيء كائن، موجود، بمعزل عن نظرة البشر إليه او طرائق استخدامه والانتفاع منه. للشيء حياة مستقلة.. كان مان راي يقول: "إن الأشياء كائنات مثلنا". من هنا تأتي الدعوة إلى الانفصال عن الأشياء والنظر إليها كما هي في ذاتها لا كما تبدو لنا، عندئذ تظهر أهمية الأشياء في انتحالها معانٍ متعددة.. ومثل هذا الانتحال ليس لعبةً، بل هو ـ حسب أراغون ـ موقف فلسفي.

مثلما الكتابة الآلية لا تتبع نموذجاً او نمطاً دائماً، كذلك تتنوّع وتتفاوت، على نحو لا نهائي، الطرائق التي بها يتم تعديل الأشياء، وفقاً لغرض سوريالي، او يتم تركيبها من مواد مجمعة من واقع مألوف. في السوريالية، النتائج تبرّر الوسائل التي بذاتها لا تثبت صحة او شرعية شيء.. فالوسيلة، التقنية المستدعاة للخدمة، ليس لها أهمية جوهرية. وحدها الاكتشافات التي تجعلها ممكنة هي التي يقدّرها ويثمّنها السورياليون.

تعديل الشيء المألوف، وفق الروح السوريالية، يستلزم النظر في اتجاهين في وقت واحد: إنه يعني النظر إلى الوراء، إلى الشيء في صورته المعلومة والمميزة سابقاً (الشيء في الأصل كان مستعاراً من الواقع) والنظر إلى الأمام، إلى صورته الفجائية، غير المتوقعة.

الشيء السوريالي المركّب قد يبدو، من وجهة نظر المتفرج، مجانياً، بلا مسوّغ او مبرّر، عندما ينشأ عن تجاور أو تقارب أجزاء لا أحد يتوقع أن يراها مجلوبة معاً، مركّبة معاً، ودون أن تملك أي تسويغ بإمكان العقل أن يقبله ويحتمله.. لذلك هو يثير سخط المتفرج.

في رصد خلق كهذا، نحن نشهد تمديداً وتوسعاً في تحديد الاتصال الشعري كما يفهمه السورياليون. إننا نلاحظ أن الشعر لا يتم إحرازه ضمن إطار اللغة اللفظية وحدها. إضافة إلى ذلك، نحن ندرك أن التجاور الممثّل في القصيدة السوريالية، وذاك الذي يواجهنا فيما نتأمل التركيب السوريالي، هما أكثر من متمّم. إنهما يلعبان دوراً تنويرياً على نحو متبادل.

التجاور، أياً كان الشكل الذي يتخذه، يعمل على إرباك العقل، وبذر القلق، وحتى الذعر، حيثما يسود الرضا الذاتي.

نتيجة هذا التجاور واللقاءات التصادفية، غير المتوقعة، يحدث إقصاء سحري، غريب، للشيء، وذلك بفعل انفصاله عن الأشياء التي التصق وتقيّد بها، آوى إليها واحتمى بها، الأشياء التي وجد عندها الرعاية والتغذية.

هذا الانفصال قد يعد نضوجاً للشيء، بلوغاً لسن الرشد، قطع الصلة بمصدره. الشيء هنا يكون متروكاً وحده للسعي وراء صلات غير تلك الصلات المألوفة. إن حس الانفصال، الذي يخلقه الوضع الجديد للشيء في واقع خارجي، ينسجم مع العزلة الباطنية التي شعر بها الفنان في القرن العشرين، على الرغم من الصحبة والمطامع الجماعية وروح الأخوة.

الشاعر السوريالي يسعى إلى التماهي مع الأشياء، راغباً في التحوّل إلى الأشياء والامتزاج بحياتها.

إن الشيء منظور كمجاز لواقع داخلي، باطني. وعبر هذا المجاز، بإمكان العالم المادي أن يكون مفهوماً، ليس بالنظر إلى الأشياء، بل بالنظر فيها.

حتى لو انتصب الشيء السوريالي أمامنا كحضور خارجي، مادي وملموس، فإن تقديره والاستمتاع به، كما يفعل السورياليون، يقتضي منا النظر عبر الشيء إلى أنفسنا.

الإنعتاق الشعري يعكس الحركة من الكامن إلى الظاهر، من الخفي إلى الجليّ، وفي ما يتصل بالأشياء، هو يعكس استبدال ما هو "عديم القيمة" بقيم مدركة على نحو ذاتي، إلى حد أن

بعض الأشياء المكتشفة تحثنا على النظر إليها من زاوية معينة أكثر من زاوية اخرى.

يلاحظ بول إيلوار أن الفعالية الشعرية تكمن في ابتكار الأشياء عبر الانحراف عن خواصها الفيزيائية المعترف بها، وعن أدوارها المقبولة والمسلّم بها، الأمر الذي يفضي إلى تغيير العالم.

بروتون، في كتابه "السوريالية والرسم"، سمّى هذه العملية "أزمة الشيء". في هذا الانحراف عن الشيء الطبيعي، كان السورياليون يتفادون أحد المخاطر التي أشار إليها هيجل في كتابه "علم الجمال": المحاكاة الخنوعة للطبيعة وخواصها.

في مقدمته لكتابه "أنطولوجيا الدعابة السوداء" أشار بروتون إلى نجاح هيجل في لفت النظر إلى الاختلاف الحقيقي بين الرومانسية والحداثة: الرومانتيكي يسحب الشيء داخل نفسه ويجعل منه فكرة مجرّدة، بينما المبدع الحديث يقذف نفسه نحو الوجود المادي للشيء.

الفنان التشكيلي السوريالي أظهر قدرة فائقة على توظيف الأشياء في الرسم والنحت، وذلك على نحو مغاير وثوري. إنه يحيط الشيء العادي بجو سرّي ملغّز وذلك بوضعه في ظرف غريب، أو باستخدامه على نحو يبدو خارجاً عن نطاق المعقول، أو بإسباغ صفة غريبة عليه تنتزعه من السياق الواقعي الذي يرتكز عليه في الواقع الاجتماعي المألوف.

التشكيلي يدرس الأشياء، يتأملها، يحطم ارتباطاتها الطبيعية. إنه يقوم بتحريف الأشياء عن أوضاعها "السوية" ويمنحها وظائف جديدة وعلاقات جديدة.

على الرغم من جدّة المفاهيم الفنية وطرائق تنفيذها، إلا أن التقنية الممثّلة في اللوحات السوريالية تكشف التسوية الجزئية مع الواقع. المظهر يتغيّر، الأشكال تتمازج بحريّة، المادي يتّحد مع التجريدي، لكن المخيلة تظل مشروطة بتجربة معروفة، والى مدى معيّن، الأشياء تكون قابلة للتمييز أو الإدراك.

الخلق التام يحدث عندما تكون هناك محاولة لاختلاق فعلي للأشياء الجديدة. من ذلك الحين فصاعداً، الأشياء المتمازجة، في جو

خاص بها. تكون محكومة بقوانين جديدة للمنظور، وقبالة أفق بصري جديد. أشكال الفن السوريالي هي معنية بمثل هذه الأشياء الميتافيزيقية وأفقها ـ فضائها في ما يمكن أن يبدو جواً ينعدم فيه الأكسجين.

أكثر الأمثلة حيوية، لهذا النوع من الفن السوريالي، نجده في لوحة ماجريت، التي رسمها في العام 1935، حيث نرى قدماً بشرية تتصل بما يبدو، أو يأخذ شكل، جزمة. إنه ليس شيئاً مزدوجاً، ثنائياً، كما الحال مع تلك الأشياء التي تتخذ شكل امرأة وقطة في آن واحد، أو وجه وكأس معاً. للشيء، في هذه اللوحة، وحدة غريبة: إنه يستريح على الحصى، ليس بثقل القدم أو ثقل الجزمة، لكن بثقل أو وزن خاص بالشيء، مقترحاً وظائف غريبة، خارقة، لا يمكن ربطها بأي من الوظائف المعروفة. الحاوية (الجزمة) والشيء الذي تحتويه (القدم) قد أحرزا واقعاً جديداً تماماً، وتحققا كشيء جديد.

عندما يستعمل الفنان الأشياء العادية، المهمَلة، التي فقدت قيمتها أو بريقها، فإن الحياة تعود إليها من جديد. وتستعيد الأهمية التي سبق أن أسبغها عليها العمل البشري، وتصبح في الوقت نفسه رموزاً للغة تشكيلية جديدة. الفنان هنا يجمع كل ما يقع تحت متناول اليد من أشياء وأدوات ليجعل منها مواداً فنية.

إن إحدى المهمات التي حدّدها فنان مثل ماجريت لنفسه، مهمة بعث حياة جديدة واستثنائية لأشياء وجودنا العادية التي أصبحت مبتذلة بسبب الطريقة اللامبالية التي ننظر بها إليها. وعوضاً عن قبول الأشياء التقليدية كما هي، شرع في تحدّيها والارتياب بها ليحيي ليس فقط مظاهرها الغريبة، بل أيضا ليستنبط وظائف جديدة لها.

كان ماجريت يختار أشياء عادية ومألوفة، منها يبني أعماله: أشجار، كراسي، طاولات، أبواب، نوافذ، أحذية، رفوف، مناظر طبيعية. لقد أراد أن يكون مفهوما بواسطة هذه الأشياء العادية. إن ما كان ماجريت ينشده هنا هو أن يضع حياة جديدة في رؤية الأفراد المتعبة، المبتذلة، لأشياء الوجود العادية. ولأن رؤية الأفراد للأشياء مبتذلة، فقد

أصبحت عملياً غير مرئية.. لذلك أراد ماجريت أن يستعيد دهشة الإنسان الأوليّة إزاء الأشياء.

لقد أراد، برسوماته الفذّة، أن يعزل الأشياء عن أسمائها، عن نعوتها، وجعل راصد أعماله يعي الهوّة الواسعة بين العرف المهيمن للكلمات والدلالة الحقيقية للأشياء.. إذ ليس ثمة علاقة منطقية بين ما يكونه الشيء والاسم أو النعت الذي اكتسبه. الاسم لا يمثّل ما يكونه الشيء "فعلاً". والأشياء، بانعتاقها عن نعوتها المألوفة، تعود إلى جذورها، إلى حالتها الأصلية قبل تدوينها في تصنيفات اللغة المتنوعة.. هكذا نجد أن الغليون ليس غليوناً، والتفاحة ليست تفاحة، وأن الأشياء المألوفة، المرسومة بواقعية صارمة، تكتسب معانٍ جديدة، وكينونة أخرى.. تماماً كما يؤكد فرويد، في تحليله للأحلام، بأن الشخص الذي نراه في الحلم، بوضوح تام، ليس هو الشخص الحقيقي بل يمثّل مجازاً لشيء آخر، والقطار ليس قطاراً بل هو مجاز أو رمز ربما لقضيب الذكر.

ماجريت يمضي وراء مستوى الصور ليجلب العالم الحقيقي إلى الأشياء. تغيير الأبعاد الطبيعية للأشياء كانت إحدى الوسائل التي لجأ إليها ماجريت في وضع المفاهيم المكانية في إطار نسبي، فالأحجام النسبية للأشياء كانت تتغيّر بحيث أن الناظر إلى لوحاته يجد نفسه مرغماً على تحرير ذاته من القيود التي يفرضها العرض التقليدي للأشياء، ومن ثم يقوم باكتشافها من جديد وبعمق أكثر.

أما خوان ميرو فقد برهن على قدرته في استخدام الصور المستعارة والأشياء القابلة للإدراك والتمييز. هذه القدرة التي تتخطى فن الرسم ثنائي البعد لتجد مجالها الرحب في فن النحت.. إذ قام بتحويل الأشياء إلى منحوتات تحمل هويات جديدة، مغايرة في الأغلب. إنه يجمع تشكيلة هائلة من المواد والأشياء المهجورة، المهمَلة، التي تأسره بدلالتها المستترة.. وكما يقول صديقه براتس: "الحجارة التي التقطها هي مجرد حجارة، لكن حين يلتقطها ميرو تصبح هي ميرو".

لقد جعل ميرو الأشياء الغريبة، غير المتوقعة، تسكن لوحاته وتتجاور مع انها غير قابلة للامتزاج مع غيرها في خليط متجانس، ومتعارضة تماماً مع بعضها البعض في امور الشكل او اللون او الحجم.

جياكوميتي، من جهته، بنى أشياءً جديدة، ملموسة في وضعها المعلّق، دقيقة على صعيد البُعد كتركيب مهندس، لكن تهدف إلى إشباع الحاجة ـ الحلم أكثر من إشباع الحاجة المنطقية أو تلك الهادفة إلى المنفعة.

بيكاسو الذي شعر بالحاجة إلى الانحراف عن الشكل المقبول، والمسلّم به، للأشياء، قام بتشويه الشيء وتقديمه عبر منظورات مختلفة، وعلى نحو متزامن، او قام بتشريحه بحيث يصعب تمييزه والتعرّف عليه.

تحريف الأشياء نجده أيضاً عند سلفادور دالي، كما الحال مع ساعاته الذائبة مثلاً، وعند ماكس إرنست في كتله التي تشبه الأفران.

دي شيريكو كان يعدّل مناخ الأشكال الحية وتلك التي فقدت القدرة على الحركة، يعرّي الإطار، يخلق فراغاً فيه الأشياء المتفرقة تتوقف كما لو في شكل نهائي، مسقطة اردیتها المعروفة ومكتسبة اردية جديدة ينبغي تخمينها.

تحويل الإنسان إلى مستوى الأشياء كان قد تجلى، بالطريقة الأكثر كلية، في اعمال مارسيل دوشان: نساؤه العاريات، عذراواته، اللواتي تزوجن حديثاً.. كل هذا ربما يشير إلى نزوعه الأساسي إلى صهر عملية الخلق الفيزيائي مع طاقة الخلق الفني.

الحيْونة، أي تجريد الكائن من السمات أو الشخصية الإنسانية. تبدو معقّدة، في لوحات ماكس إرنست الذي يدمج السمات البشرية والحيوانية. هذه العملية متأصلة ايضاً في خلق كائنات حية جديدة قام بها العديد من فناني التكعيبية والسوريالية.

بول إيلوار، في كتابه "بابلو بيكاسو"، يعتبر هذا التحريف للخط الإنساني الطبيعي محاولةً لتوحيد ودمج الكون: "اللغة هي حقيقة اجتماعية. لكن ا لم نامل ان يصبح التخطيط، ذات يوم، حقيقةً اجتماعية ايضاً.. مثل اللغة، مثل الكتابة، وبذلك ينتقل من المستوى الاجتماعي إلى المستوى الكوني؟ كل البشر سوف يحققون الاتصال في

ما بينهم من خلال رؤيا الأشياء.. وتلك الرؤية للأشياء سوف تخدمهم للتعبير عن النقطة التي هي عامة أو مشتركة بالنسبة إليهم، والى الأشياء: بصفتها أشياء، وبصفتها بشر. في ذلك اليوم، الاستبصار الحقيقي، رؤية ما هو واقع وراء نطاق البصر، سوف يوحّد الكون والإنسان، أي يدمج الإنسان والكون".

المظهر الأخير للعيّونة أو التشيؤ هو الاختفاء الكامل للإنسان من صورته الشخصية في اللوحة. إنه يجد نفسه متمثلاً ببساطة من خلال الأشياء التي تميّزه.. كما في أعمال شيريكو وبيكاسو ودالي وميرو وغيرهم.

هذا الهجوم على الشكل البشري، الذي يعد صفة مميزة وصريحة للصورة السوريالية، هو انطلاق راديكالي من تقنية المحاكاة في الفن.

مثلما اضطلع السورياليون بنشاطات تجريبية مع الكلمات، كذلك وحّدوا قواهم مع فنانين مثل جياكوميتي ودالي وماكس إرنست لإحراز معرفة غير متوقعة بالأشياء، وذلك باكتشاف الطاقة في أشياء معينة.

كان على الفنان أن يمتلك القدرة على إثارة فضول المتفرج وحثه على محاولة إدراك الصورة التي يخلقها. يقول السوريالي البلجيكي بول نوجيه: "ليس كافياً خلق الشيء، ليس كافياً للشيء أن يكون أو يوجد، يجب أن نظهر قدرة الشيء، عبر وسيلة أو أداة بارعة ما، على إيقاظ رغبة المتفرج، أو حاجته، لأن يرى".

في السينما، وبسبب تركيز البؤرة على الأشياء في لقطات قريبة، اي بتضخيمها، وعزلها عن محيطها وسياقها، فإن الأشياء تكتسب حضوراً ودلالات أخرى.

يقول لوي أراغون (في مقالة له عن الديكور السينمائي، العام 1918):

"الأطفال، هؤلاء الشعراء دون أن يكونوا فنانين، أحياناً يركّزون انتباههم على شيء ما إلى درجة أن قوة التركيز تجعل هذا الشيء ينمو ويزداد حجماً بحيث يحتل مجالهم البصري كلياً فينتحل مظهراً غامضاً ويفقد كل صلة بهويته وغايته(..) على الشاشة، نجد أن الأشياء التي كانت منذ لحظات قليلة

محـــض قطـــع مـــن الأثـــاث أو كتـــب أو تـــذاكر. صـــارت تكتســـب مدلولات غامضة أو مهدّدة".

ويقـول انتونـان ارتـو (في مقالـة بعنـوان "السـحر والسـينما" كتبـها في العام 1930):

"إن أكثـر الأشـياء ضـآلة، تنتحـل معنـى وحيـاة تخصـها وحـدها، مسـتقلةً عـن مـدلول الصـور نفسـها، والفكـرة الـتي تترجمهـا، والرمـز الـذي تشـكّله. ولكونهـا معزولـةً، فـإن الأشـياء تكتسـب حيـاة بـذاتها والـتي تصـبح مسـتقلة أكثر فأكثر بحيث تحرّر الأشياء من معناها المألوف".

الشـيء السـوريالي يسـيطر علـى الانتبـاه حـين يعلـن، بلغتـه الخاصـة، الاتحـاد المتنـاغم بـين الحاجـة الداخليـة والواقـع الخـارجي. الشـيء مجهّـز على نحو فريد لفرض ذلك الاتحاد على انتباه الجمهور.

متجـرّدة مـن نعوتهـا الـتي تعـيّن هويتـها أو وظيفتـها، فـإن الأشـياء، حتـى أكثرها اعتياديةً، يمكن أن تومئ إلينا وتتصل بنا، أحياناً بدقةٍ لافتة.

عنـدما ننظـر إلى الشـيء مـن منظـور غـير مـألوف، فإننـا نجـد أنفسـنا نسـتجيب، علـى نحـو حـاد أكثـر مـن قبـل، إلى محـيط هـذا الشـيء أو ذاك. هـذا يحـدث لأن الاسـتجابة العاطفيـة تجعلنـا نقـوم باتصـال مباشـر مـع الـروتين اليـومي بطريقـة جديـدة تمامـاً. وعنـدما نسـلّط ضـوءاً قويـاً علـى الشيء، فإننا نضفي عليه معنى جديداً.

الـذهن لا يعـود يقبـل، علـى نحـو سـلبي، معطيـات الأحاسـيس بـل يـتحكم فيهـا بتوجيـه حاسـتيّ البصـر واللمـس. وبـذلك فـإن الإدراك الحسـي المكتسـب لـيس شـيئاً تجريـدياً بـل ماديـاً جـداً. وقـد أشـار بروتـون إلى أن الفـن السـوريالي بعيـد جـداً عـن الفـن التجريـدي أو مـا يُعـرف بـالفن الخـالص الـذي، علـى العكـس تمامـاً، يجـرّد الشـيء مـن ماديتـه ويحوّلـه إلى فكـرة. كـذلك يحيـد الفنـان السوريالي عن الرمزية والانطباعية.

لأن الفـن السـوريالي لـيس تجريـدياً، لـذا عوضـاً عـن تجريـد الشـيء، وتنقيتـه إلى حالـة مـن التجريـد، فـإن الفنـان يقـوم بتعميـق وتصـعيد الواقـع الفيزيـائي للشـيء. وعوضـاً عـن إفراغـه مـن خاصـياته الفيزيائيـة، يقـوم السـوريالي بإضـافة خاصـيات إلى صـفاته مـن خـلال القـدرة علـى رؤيـة

التماهي الغريب الذي يحدث بين المرئي والرائي. النظر لم يعد مجرد عملية تلقّي بل تبادل.

"على العين أن تعكس ما لا يوجد" .. هكذا قال بروتون الذي يعتقد بضرورة البحث عن الدلالة الكامنة أو المنسية للأشياء بدلاً من الذهاب إلى مظاهرها الخارجية الحالية والفعلية. هذا لا يقتضي ضمناً السعي وراء الأشياء النادرة، الفذة.

غالباً، الأشياء الأبسط هي الأكثر غموضاً، والتي تكون مشبّعة أو مشحونة باتصالات مباشرة ممكنة مع نشاطنا الذهني، بالتالي فإن الأشياء المحيطة بنا هي في الواقع ليست أشياء بل تصبح موضوعات لمحيطنا الروحي. غير أن خاصيتها الذاتية لا تحرمها من أبعادها المادية، الملموسة.

في مقالة بعنوان "صور محظورة" يتحدث بول نوجيه عن الرؤية، وإمكانية إثراء وجود الفنان عبر إدراك وتعلّم التحكم في حرية العين، ويقول: "العين لا تزال ترى ما لا يوجد بعد الآن، النجمة.. على الشاشة تلك الصورة المتلاشية التي تغيب عن النظر. لا ترى ما يمرّ بسرعة فائقة.. الرصاصة، هذه الابتسامة. لا ترى ما هو بطيء جداً.. العشب الذي ينمو، الشيخوخة. كان ينبغي لحرية العين أن تحذّرنا منذ زمن طويل".

إن ذهن وعين الفنان كانتا عرضةً لتدريب قاس وصارم. من الآن فصاعداً، كان على يد الفنان خلق الأشياء المسلطة من ذهنه بعد عملية الانتقاء والتحويل. تحويل الشيء العادي إلى شيء نفيس. اي ما كان يُرى في داخله.. تماماً مثلما يدوّن قلم الشاعر. على نحو غير مصقول أحياناً، إملاءات رؤاه المجازية. كان على الفن أن يصبغ فيضاً من التجربة الحياتية المكثّفة وليس هروباً من ضيق أو محدودية الواقع المعاش.

غالباً، الأشياء السوريالية تبقى ضمن متناول اليد. أحياناً بوسع المرء أن يمشي حولها. أن يلمسها. الباعث للّمس قد يكون غير مكبوح تماماً في بعضها. أو قد يكون معقّداً بفعل الاستجابات المتضاربة في البعض الآخر. مع ذلك فإن هذه الأشياء تُظهر، من خلال التجميع أو

التركيب، أن السوريالية قادرة على إقامة علاقة بالأشياء، على أساس من الاتصال لا يمكن للكلمات ولا للصور أن تضاهيه.

في عالم حيث المثالية المجردة أصبحت لا تطاق، والسمو الغيبي غير مقبول، كان على الفنان أن يوظّف الشيء، مثلما يوظّف الشاعر الكلمة، ليكون وسيلته لامتلاك حريته الشخصية، وليغيّر به شكل أو مظهر الكون. إنه يعبّر عن هاجس الفرد في تخليص نفسه من النظام المؤسس للمقاييس الراسخة، من أجل اكتشاف علاقة جديدة بين ذاته الفانية والواقع اللامتناهي الذي معه يقيم اتصالاً يومياً.

سواء تجنبنا لمس هذه الأشياء، أو فعلنا ذلك دونما تردّد، فإن الشيء في السوريالية يقتضي التفاهم معه كحضور فيزيائي، حتى لو وجدنا أنفسنا عاجزين عن التعبير بالكلمات عن دافعنا في الاستجابة.

السوريالية والمتلقي

كان السورياليون يعون تماماً واقع أن الكاتب أو الفنان يخاطب جمهوراً معه، وعبر عمله، يجب أن يحقق اتصالاً مباشراً. أيضا كانوا مدركين لحقيقة أن من غير القراءة، سوف يفقد فعل الكتابة مبرّره المعنوي.

الرباط بين المحرّض والمتلقي للكتابة وجد دعمه وتعزيزه مع قيام المجموعة السوريالية بإغلاق الأبراج العاجية، التي سكن فيها الكتّاب الرمزيون، ونزولهم إلى الشوارع.. هناك حيث غربلوا التجربة، أعادوا تشكيلها وصياغتها، وأرجعوها إلى البشر في مختلف محطات الحياة.

ما تغيّر بالضرورة، في تقديرهم، هي الطريقة التي بها يحدث الاتصال، ويكون ذا تأثير. وطبيعة الاتصال الذي يتحقق من خلال أعمال تخلّقت بواسطة وسائل جديدة، قادتهم إليها غاياتهم وطموحاتهم. "لقد حان الوقت للتذكير بأن هناك اليوم طريقة أخرى لفهم الشعر".. هكذا قال الشاعر البلجيكي بول نوجيه.

على نحو مميّز، التعبير السوريالي يراوغ ويتجنب ما يقوم به العقل من إشراف ومراقبة. لذلك فإن الجمهور، المحروم من تيسّر الطرائق المألوفة للتلقي، يجد نفسه، على الأرجح، في مواجهة صعوبات غير اعتيادية في التعامل مع الأعمال السوريالية. في الاستجابة إليها والتفاعل معها، من منطلق مختلف عن منطلق العداء الناجم عن الحيرة والاستياء الملازم.

بين السورياليين، مسألة اكتساب قبولٍ عند المتلقي للمادة التي تتملّص من الاستيعاب العقلاني هي مسألة حاسمة. بالتعارض مع نخبوية الرومانتيكيين الذين، بفطرسة، وجهوا خطابهم إلى "القلة السعيدة المحظوظة". فإن السورياليين يحذون حذو لوتريامون في الإيمان بأن الشعر "يجب ان يخلقه الكل لا الفرد الواحد". مع ذلك،

تتخذ السوريالية موقعها عند موضع خطير حيث اللغة تُستخدم في تجاهل. حافل بالازدراء. للعرف وللعادة اللذين يبنيان الاتصال على أساس ما هو مقبول أو مستنبط منطقياً.

الرباط بين المبدع السوريالي والجمهور الذي يتصل معه، في أحوال كثيرة، هو رباط يصعب ملاحظته أو إدراكه.

يقول أدونيس: "الكتابة الجديدة حقاً تستدعي قراءة جديدة حقاً". في الواقع. ينبغي أن تكون القراءة جديدة دائماً. فالقراءة التي تصر على فهم النص حرفياً أو ظاهرياً تتناقض مع طبيعة اللغة ذاتها. ذلك لأن الحرفية تخريب للغة.. صورةً ومعنى. لذا على القارئ ألا ينتظر الفهم من القراءة الأولى. بل عليه أن ينسى كل ما اكتسبه من ثقافة مصطنعة. كل ما ارتكز عليه من مفاهيم بالية ومبتذلة.

ثمة نوع من الفهم ممكن بلوغه وراء تخوم أي شرح لفظي والذي، إذا أراد أن يكون ذا فائدة، لابد أن تتحقق أصالته وصحته بواسطة طريقة الرؤية.. لكن الرؤية، بالنسبة لقطاع كبير من الناس، ليست كافية.

الأفراد غالباً ما يرون الأشياء بعجلة ويفكرون فيها بلا مبالاة. لقد تربوا وتعلموا ضمن نطاق من القواعد والأعراف والتعاليم. الكلمات فيها هي التي تمثّل الأفكار.. بالتالي هي ذات وظيفة مهيمنة. هذه الوظيفة قد تركت مملكة الإلهام والإيحاء، الكائنة "خلف الكلمات". مهمَلةً وغير مستكشفة.

لذلك كان السورياليون يرفضون بشدة ترجمة الصور أو تقديم تفسيرات وشروحات للصور الشعرية وللمجازات، أو أن يتولى الناقد إبلاغ الآخرين بما "يعنيه" الشاعر. كانوا ينكرون على النقاد الحق في تأويل الصور، فالصورة الشعرية ليست مجرد تشبيهات واستعارات صاغها، بعناية وحرص، فرد يتكئ على أفكار أو مشاعر مشتركة مع قرائه. إن احتجاجهم موجّه ضد الافتراض سلفاً بأن كل الصور الشعرية هي قابلة، بالضرورة، للتفسير أو التحليل المنطقي. هم يرون أن الفتنة الحقيقية للصورة هي التي تخلق التأثير وليس طبيعتها القابلة للتأويل، وأن قيمة الصورة تتجاوز دلالتها الرمزية المحتملة. لذلك أعلنوا أن القصيدة لا تعود قصيدة إن خضعت للتفسير والشرح. يقول بروتون:

"الشعر لا يُنتج لكي يُفهم، وإنما ليخلق. وعلينا ان نامل بان تقوم الإبداعات الشعرية بتحريك تخوم الواقع المزعوم".

طموحات السورياليين الشعرية تضع علاقة الشاعر بالمتلقي على أساس وطيد حيث يحدث رد الفعل، أو الاستجابة المميّزة، بين الشاعر وجمهوره. وقد لمّح بول إيلوار إلى هذه الاستجابة عندما قال (في العام 1936): "الشاعر يلهم أكثر مما يستلهم".

يقول الشاعر البلجيكي بول نوجيه في كتابه "شظايا":

"كنت دائماً أكتب لشخص هو أكثر فطنة مني، أكثر حساسية مني... والذي أخشاه. شخص لم يوجد بعد".

في موضع يطرح نوجيه على نفسه هذا السؤال: لماذا تكتب؟ فيجيب: "لكي افتن الآخرين، أعني.. لكي اؤثر فيهم، بالتالي احدث تغييراً في القارئ المحتمل".

وفي موضع آخر، يرد على السؤال نفسه: لماذا تكتب؟ بالقول: "لكي اربك القارئ وازعجه، لكي اعكّر عاداته واعرافه الصغيرة والكبيرة، لكي أجعله ينقلب ضد نفسه".

الطموح الذي يحرّك النتاج السوريالي ليس هو الرغبة في الهيمنة على الجمهور، واختزال الفن إلى مجرد وسيلة للاتصال، بل تحقيق الغاية الجوهرية: ترك الفرد يذهب إلى حيث لم يذهب من قبل، يمضي إلى المكان الذي لم يزره ولم يتواجد فيه من قبل، يختبر ما لم يختبره من قبل، يفكر في ما لم يفكر فيه من قبل، يكون ما لم يكنه من قبل.. وذلك عبر مد يد العون له، ايضاً استفزازه وتحريضه من خلال إبداع اشياء تذهله وتحيّره.

عبر تداعيات الأفكار والصور، عبر الهالة الشعرية التي تحيط بالكلمات، عبر سحر الإيقاع، وعبر ما يسميه رامبو "خيمياء الكلمة". يقوم الشاعر بحثّ القارئ على فتح الأبواب العاجية ليتيح له الدخول إلى عالم مجهول. السوريالية باستمرار تحاول اقتحام أرض جديدة، آخذة جمهورها إلى مناطق لم تُكتشف ولم تُسبر بعد.

عند السورياليين، إذن، إيمان راسخ، غير قابل للزعزعة، بالعلاقة الخاصة الكائنة بين الشاعر ــ الفنان المبدع، وجمهوره: من قراء أو

مشـــاهدين أو مســـتمعين. والفـــرد لا يبلـــغ مرتبـــة الشـــاعر. في تقـــدير الســـوريالين. إلا حـــين يحفّـــز مـــا يعرضـــه أو مـــا يقولـــه. في جمهـــوره. تلـــك الفاعليـــة الخلاقـــة وســـريعة الاســـتجابة. الـــتي تضـــفي عليهـــا الأهـــداف السوريالية قيمةً واهمية.

وجهـة نظـرهم عـزّزت القناعـة الجوهريـة والمـؤثّرة. علـى نحـو واسـع. بـأن الإدراك العقلانـي لـيس هـو مفتـاح الاسـتيعاب. ولا هـو الطريـق إلى الاتصال.

الشـاعر يكتـب مـا يمليـه الصـوت الـداخلي. ومـن خـلال ذلـك يتوصـل إلى خلـق صـور تسـتمد قوتهـا مـن قـدرتها علـى مـنح المتلقـي اشـياء يراهـا ويلمسـها. ولـولا ذلـك فإنهـا سـتبقى خفيّـة ومتواريـة عـن انظـار الآخـرين. ولأن للبصـر أسـبقية علـى الإدراك. أو القـدرة علـى الفهـم. فـإن الجهـود الـتي يبـذلها القـارئ مـن أجـل أن يفهـم علـى نحـو عقلانـي. صـائب الـتفكير. لا يمكـن إلا أن تقـيم ـ هـذه الجهـود ـ حـاجزاً يفصـلنا. علـى نحـو فعّـال. عـن الاسـتجابة المثمـرة. عـن المشـاركة في العمليـة الشـعرية السـوريالية. هـذه الجهـود لا تفضـي إلى أي مكـان بقـدر مـا تقـود إلى الإحبـاط وخيبـة الأمـل. لكـن عنـدما يكـفّ الفهـم عـن أن يكـون عـاملاً قاطعـاً. بالنسـبة لشـخص يشـارك في التجربـة الشـعرية. فـإن المتعـة تتعمّـق علـى نحـو متناسـب مـع قدرة هذا الشخص على رؤية ما تظهره كلمات الشاعر.

مثلمـا اعـترف اندريـه بروتـون بأنـه غـير مسـتعجل في فهـم نفسـه. كـذلك اعـترف سـلفادور دالي أن لا غرابـة في عـدم فهـم الجمهـور للوحاتـه. إذ هـو نفسـه لا يفهمهـا. ذلـك لأنـه يبحـث عـن اسـتعادة الصـور الهذيانيـة. لهـذا تصـبح لوحاتـه مجهولـة. بالنسـبة لـه. طابعهـا هـذياني عجيـب. ولا يمكـن شـرحها حـين تكتمـل اللوحة وتصير ظاهرة في ذاتها.

أمـا ماجريـت فيقـول: "لوحـاتي تتـألف مـن صـور مرئيـة والـتي لا تخفـي شـيئاً. إنهـا تستحضـر اللغـز. عنـدما يشـاهد شـخص إحـدى لوحـاتي فإنـه يطرح على نفسه هذا السؤال البسيط: ما الذي يعنيه ذلك؟

أمـا انـا فـأقول: ذلـك لا يعـني شـيئاً. لأن اللغـز ايضـاً لا يعـني شـيئاً. ولا سبيل إلى معرفته".

كل مشاهد يرى في اللوحة تفسيراً مختلفاً، وفق مزاجه ورؤيته. وكل ما على اللوحة ان تفعله هو ان تثير في المتفرج الرغبة في الرؤية. عندما لا تعود اللوحة تعمل كعقار مسكّن بل كحافز او منبّه. فإنها تستوقف العقل في تجواله المتواصل، القلق، الذي لا يهدأ، وتركّز انتباهه في وضع من الثبات ذي المغزى، المماثل ربما لسكون الوجْد الديني او الانجذاب الصوفي. عندئذ يكون العمل الفني قد أحرز حقاً لحظته من المعجزة، ذلك لأن المتفرج يكفّ عن المشاهدة على نحو عشوائي، ويدرك قدرته الخلاقة الخاصة على تغيير شكل العالم. إننا لا نكتشف أهداف العمل الفني إلا في ذلك النوع من الاتصال الذي سماه بروتون "الجمال المزلزل" والذي طابقه بول نوجيه مع الإحساس بالعجيب.

في صالة السينما، منذ اللحظة التي يختار فيها المتفرج مقعده وحتى اللحظة التي ينزلق فيها نحو القصة التي تتجلى وتتكشّف أمام عينيه، يمرّ المتفرج بمرحلة حرجة هي أسرة ويصعب الإمساك بها كما هي تلك المرحلة التي توحّد اليقظة والنوم (الكتاب والمسرحية هما، بالمقارنة، أبطأ في إحداث هذه الحالة).

يشير اندريه بروتون إلى ان المتفرج، في صالة السينما، بينما هو في حالة استئصال (من واقعه الحياتي)، يصل إلى مرحلة التطابق مع ما يحدث على الشاشة بقوة إلى حد أنه يبدأ في اختبار ذلك بإحساس سيكولوجي حقيقي، منتقلاً من حالته الواعية الاعتيادية إلى حالة من الثورة اللاواعية.

الأفلام تقترح تجربة متجاوزة نطاق الخبرة أو المعرفة، اشبه بالتجربة الدينية.. من هنا تشبيه بروتون فعل المشاهدة السينمائية بممارسة الشعائر الدينية.. "المرء يرتاد السينما بالطريقة نفسها التي يرتاد بها الكنيسة. وأعتقد أن، من زاوية معينة، هناك ـــ في صالة السينما ـــ يتم الاحتفاء بالطقوس العصرية".

ما تأثير الفيلم الجيد والفيلم السيئ على المتفرج؟

من وجهة نظر سوريالية، يرى الشاعر والناقد روبير ديسنوس ان الأفلام دوماً تبشّر بمغامرة ما. إن كانت سيئة فإنها توقظ في المتفرج

رغبة جنسية يمكن أن تفضي به إلى ارتكاب فعل غرامي طائش، وإذا كان الفيلم جيداً فإنه يطلق المتفرج في رحلة متخيلة.

في العديد من اللوحات السوريالية نلاحظ أن الفنان يتعمّد إغفال وضع عنوان للوحة قد يساعد المتفرج على "فهم" مضمون اللوحة، بل يجعل المتفرج يتّكل على موارد التخيّل الخاصة به، تاركاً له حرية اختيار العنوان الذي يراه ملائماً ولائقاً.

الفنان هنا يتجنّب العناوين التفسيرية، والتعليقات والشروحات التي قد توضح المحتوى الخفيّ للصور أو الموضوعات. المتفرج الذي تربّى ضمن مفاهيم تقليدية، العناوين فيها توضح الطريق، يحتاج هنا إلى جهد ذهني يوجهه إلى ناحية جديدة.

من جهة أخرى، فنان مثل رينيه ماجريت صاغ لنفسه قوانين جديدة تستجيب إليها العناوين، هذه القوانين مبنية على مفهومه عن طبيعة ووظيفة اللوحات نفسها. ورغم أن اللوحات هي التي تستدعي العناوين، إلا أنها تبدو قادرة على الوجود على نحو مستقل ومتواز مع اللوحات. إن خصيصتها، الاستفزازية أحياناً، تكمن في علاقتها الغريبة مع الصورة المرسومة.

يقول ماجريت: "أعتقد أن أفضل عنوان للوحة هو العنوان الشعري، بمعنى آخر، عنوان متناغم تقريباً مع العاطفة الحية المنعشة التي نشعرها حين ننظر إلى اللوحة. أظن أن إيجاد هذا العنوان يقتضي إلهاماً.. فالعنوان الشاعري ليس ضرباً من الإشارة التي تخبر المتفرج، مثلاً، اسم البلدة التي تصور اللوحة منظرها الشامل، أو تضع الدور الرمزي المنسوب إلى الشكل المرسوم. العنوان الذي تتوفّر فيه هذه الوظيفة التوضيحية لا يتطلب إي إلهام. العنوان الشاعري لا يعلمنا، لا يخبرنا، بل يدهشنا ويسحرنا".

لأن السوريالية ليست حركة تهدف إلى تأسيس وترسيخ موقع متألق لها ولمنتسبيها في سجلات تاريخ الفن والأدب، ولا تهدف إلى تسلية الجمهور والهائه. إنما تسعى إلى تغيير العالم وتحويل الحياة نفسها. فإنها بالضرورة تقتضي تفانياً وإخلاصاً تاماً للمبادئ والأسس التي

نهضت عليها، والتي تستلزم جهداً جاداً ودؤوباً، بحثاً عن الجديد والعميق.

هذا البحث يجعلهم بمنأى عن مجالات النجاح والشهرة والثروة التي هي، من وجهة نظرهم، تفسد الغايات ولا تساعد في تحقيقها. كما يجعلهم ـ هذا البحث ـ يتحاشون الأساليب الدعائية في ترويج نتاجاتهم وتسويقها. مفاهيم الرواج والانتشار والتقدير العام والنجومية لم تكن موضع عناية واهتمام بل، على العكس تماماً، كانت مثار ارتياب واستنكار.

في العام 1926، وتلبية لاقتراح من بيكاسو، دعا المنتج الروسي سيرجي دياجليف كلاً من ماكس إرنست وخوان ميرو للتعاون في تصميم الأزياء والمناظر لباليه "روميو وجولييت". موافقتهما سبّبت رد فعل حاد عند عدد من رفاقهم السورياليين، خصوصاً بروتون الذي اعتبر مثل هذا العمل أمراً طائشاً ومناقضاً للمبادئ المضادة للبورجوازية التي تتبناها السوريالية. نتيجةً لذلك، شهدت صالة العرض تظاهرة عنيفة في الليلة الأولى، وتبع ذلك إصدار بيان وقّعه بروتون واراغون جاء فيه: "من غير المقبول أن يكون الفن تحت سلطة وامرة المال".

كذلك تعرّض سلفادور دالي، الذي انضم إلى الحركة السوريالية في العام 1930، إلى الطرد من الحركة في العام 1937، بعد إدانته من قبل أغلب السورياليين لاهتمامه المفرط بتسويق اعماله، واستغلال فنه لغرض الكسب المادي، أكثر من اهتمامه بالأفكار السوريالية.. (وقيل أيضاً بسبب مواقفه المتعاطفة مع الجنرال الإسباني الفاشي فرانكو).

التكيّف والتوافق مع متطلبات وشروط المجتمع، في بعده الاستهلاكي، يفضي إلى التنازل والقبول بتسويات مذلّة، والذي يعني خيانة المبادئ السوريالية والابتعاد عن أهدافها الحقيقية والتخلي عن قيمها، هذا بدوره يعني التعارض مع السوريالية إلى حد البغض والنفور.

السورياليون يرفضون، على نحو صارم وقاطع، الاحتكام إلى الجمهور العام، أو اتخاذ هذا الجمهور حَكَماً. إن افراد الحلقة السوريالية يعملون على "منع الجمهور من الدخول".. على حد تعبير بروتون.

التجربة علمتهم أن يرتابوا، ولا يثقوا، في أي فنان يسعى إلى إغراء المعجبين به من خلال براعته وسيطرته على التقنية التي يتبناها لأجل تحقيق غايات جمالية. إذ ليست تقنيات السوريالية سوى وسائل تتيح محو الشخصية في سبيل وعي كوني.

يقول اندريه بروتون: "أبداً لا ينظر الكاتب إلى أعماله على انها وسيلة، بل غاية في ذاتها. لذلك هو يتوصل، عند الاقتضاء، إلى التضحية بوجوده لصالح وجودها".

ويقول بول إيلوار، في دفاعه عن مجهولية المؤلف: "ينبغي محو انعكاس الشخصية كي يقفز الإلهام من المرآة إلى الأبد".

وعن حالة المجهولية هذه، يقول خوان ميرو: "المجهولية تتيح لي ان أنكر نفسي، لكن بإنكارها أصل إلى تأكيد ذاتي بشكل أكثر قوةً".

السورياليون لا يتنافسون في ما بينهم، ومع بعضهم البعض. إن فهمهم للمشاركة في هكذا حركة ثورية يحثّهم على العمل سوياً في تناغم وانسجام مع مواقفهم وطموحاتهم. إن إيمانهم بقول لوتريامون من ان الشعر يكتبه الجميع لا الفرد، وان الصفحة ليست إلا مكان التقاء، وعي هو متعدّد ومتوحّد، جعلهم في مقدمة من تجرأ على كتابة نصوص مشتركة، محطمين بذلك دور الكاتب المتفرّد الذي يظن نفسه المؤلف الوحيد لما يكتب. لقد سعوا إلى تأكيد حقيقة أن الفن في متناول الجميع، وتأكيد أن التأليف الواعي لا يعود يكتسب أية أهمية في مستقبل العمل الفني الذي يستحق صفة السوريالي المطلق. كما تضمحل اهمية صاحب اللوحة او القصيدة.

السوريالية والسياسة

في يناير 1925، اصدرت الجماعة السوريالية، في باريس، بياناً شهيراً جاء فيه:

1. ليس لنا اي علاقة بالأدب، لكن لدينا القابلية، إذا اقتضت الحاجة، للاستفادة منه، مثل اي شخص آخر.
2. السوريالية ليست وسيلة جديدة، او اكثر سهولة، من وسائل التعبير، أو حتى ميتافيزيقا الشعر. بل انها وسيلة لتحرير العقل وكل ما يشبهه.
3. نحن، بصلابة وعزم، مصممون على إحداث ثورة.

عبر هذه الغايات الثلاث، لم يزعم بيان 1925 انه يغطي او يشمل كل اهداف ونوايا السوريالية، مع ذلك، هو يدلّ بوضوح على انشغال السورياليين، منذ البداية، بتعزيز الثورة واعلاء منزلتها وراء نطاق الأدب.

لقد ادرك السورياليون استحالة تحرير الفن، من كافة المعوقات والمحظورات والمفاهيم التقليدية، ما لم يتم تحرير الإنسان عبر تغيير العالم. وراوا بأن الفن والعلم والثورة تصبّ في هدف واحد : تناغم الإنسان مع الكون.

الحاجة الملحّة لمعارضة مجتمع يعتمد على العقل، على الحجة والمنطق، وفيه تزدهر القيم البورجوازية، افضت ـــ هذه الحاجة ـــ بالسورياليين إلى تعزيز الغايات الثورية بكل وسيلة متاحة.

من الطبيعي، في البداية، أن لا تكون هذه الغايات مصاغة بوضوح وصفاء خال من الأخطاء أو العيوب في ما يتصل بقابلية التطبيق، على نحو مباشر، على السياسة. ومع أنها تظل غامضة، إلا أن الطموحات

السوريالية كانت، على نحو صريح وعدواني، مضادة ومعادية للوضع الاجتماعي والسياسي القائم.

منذ العشرينيات لم يحاول السورياليون قط أن يقترحوا طريقة من التفكير السياسي خاصة بهم. اهتمامهم بالمسعى الثوري، على مستوى النضال السياسي والاجتماعي، كان متناسباً على نحو ثابت ومتماسك مع اعتقادهم بأن مثل هذا المسعى يزيد من احتمالات الإنسان لإحراز حرية كاملة.

كانت الدوائر السوريالية تنظر إلى الظلم السياسي والاجتماعي بوصفه مرادفاً للقيود المفروضة على التعبير الشعري من قِبل اللغة الموجّهة منطقياً وقواعد علم العروض. وفقاً لذلك، فإن الحرية في حقل تقرير المصير السياسي تُعتبر ملازمة للحرية التي هي متطلب أساسي للشعر بالمعنى الأرحب الذي يضمره السورياليون.

الثورة الاجتماعية لم تكن غاية في ذاتها بل مجرد شرط من شروط التجديد الذاتي. وحسب بروتون فإن "مقابل الحاجة الراهنة لتغيير الأسس الاجتماعية، ثمة حاجة أخرى أهم: عدم تصوّر الغاية في الثورة الآنية، إنها غاية التاريخ.. ولا تعود هذه إلا معرفة قدر الإنسان عامة والذي لا تحققه غير الثورة".

من الانهماكات الشخصية المبكرة للسورياليين في شؤون الحب، ألفاز اللاوعي، الثورة الفردية، إلى اكتسابهم، تدريجياً، الوعي السياسي والاجتماعي الذي تجسّد في أعمالهم، نلاحظ بأن الحساسية السوريالية هي، جوهرياً، حساسية سياسية، بما أنها تسعى أساساً إلى تفكيك وهدم القيم القديمة، والكشف عن آفاق جديدة. الشعر، وفق قناعاتهم، لا يحتفظ بحيويته إلا إذا بقي تدميرياً على نحو جذري.

من جهة أخرى، السوريالية كانت تؤمن بالإنسان والحياة، بلغز ومعجزة الحياة، على الرغم من كوارث ونكبات العالم في الماضي القريب والمستقبل المحفوف بالمخاطر. من هنا جاء رفضهم لمفهوم "نهاية العالم" الذي تبنّاه عدد من شعراء القرن 19. وشجبهم لهذا الموقف الانهزامي، العبثي، الذي اعتبروه "خدراً كونياً".

بعد صدور البيان السوريالي الأول بعامين من النشاط المنظم والهادف، توصّل أفراد الحركة السوريالية إلى إقرار هذه الحقيقة: أن الشعر لن يتمكن من إيجاد حريته الكاملة ضمن بنية المجتمع البورجوازي.

كانوا واعين لحقيقة أن المسألة لا تتعلّق بثورة فكرية محضة، دون إحداث تغيير في الواقع والمجتمع والنظام الفيزيائي الظاهر للأشياء. كانوا يدركون أن ما من ثورة ممكنة على الصعيد الفكري دون أن تسبقها، أو ترافقها، ثورة في العلاقات الاجتماعية، بل أن هذه الثورة أضحت أكثر ضرورة والحاحاً.. فلا قيمة لأي عمل فكري ما لم يساهم في "تغيير ظروف حياة عالم بأكمله". وقد عبّر بروتون عن ذلك بقوله: "إن انعزال الشاعر والفنان والمفكّر عن الجماهير، هذا الانعزال الذي هو ضار للطرفين، هو ثمرة تكتيكات أولئك الذين يشعرون بأن أي ارتباط سوف يسبّب لهم الخسارة. كيف يمكنني أن أصدّق بأن هناك عملاً من أعمال الفكر غير مشروط برغبة حقيقية في تحسين الأوضاع المعيشية للناس؟".

لقد شجب السورياليون أطروحة "الفن من أجل الفن" لكن دون تبني شعار الالتزام في الفن، الذي يتعارض مع حساسيتهم الفنية الرافضة لأن يكون دور المبدع هو نقل الرسائل فحسب. كانوا يدركون أن القصائد لا تجترح الثورات، وأن الثورات لا تنتج قصائد. وأن وظيفة الشعر، في ما يتعلق بالثورة، هي أن يقترح الوسيلة لتحرر العقل، أن يدمّر ما هو تقليدي ونهائي وكابح للصور المحرّرة للرغبة.

مبكراً شعر السورياليون بأن غاياتهم الجمالية لها صلة وثيقة بالوعي الاجتماعي. بالنسبة لهم، تحويل العالم كان يعني التغيير الاجتماعي والروحي معاً. بسبب ذلك، وجد السورياليون تطابقاً بين توقهم إلى نظام اجتماعي جديد والثورة الشيوعية.

في أحد أعداد "الثورة السوريالية". المجلة الناطقة بلسان الحركة، عبّر بروتون عن انجذابه الكلّي إلى شخصية لينين قائلاً: "على الصعيد الأخلاقي، الذي قررنا أن نقف عنده، يبدو أن لينين منيع ولا يمكن النيّل

منه". واضاف قائلاً: "الشيوعية وحدها التي سمحت، من حيث هي نظام منسّق، بحدوث أكبر انقلاب اجتماعي"(1925).

كما ابدى بروتون إعجابه الشديد بعبقرية ليون تروتسكي، حتى انه اعتبر حقبة ما بين الحربين العالميتين "عصر لوتريامون وفرويد وتروتسكي". ووجد بروتون في المادية التاريخية براهين جديدة لبناء فكرته الجدلية عن توحيد المتناقضات.

الروح الثورية، التي حملها السورياليون، قادتهم على نحو طبيعي إلى الانحياز إلى قوى اليسار، والى تبني النظريات الماركسية التي، في خلخلتها للأوضاع الاجتماعية، تتيح للإنسان، وفق منظورهم، تحقيق الأنا الذاتية ومن ثم إيجاد حريته الحقيقية. الشيوعية الحقيقية، من وجهة نظرهم، هي التي تبني الجوهر الإنساني، بإعادة الإنسان إلى ذاته ككائن اجتماعي، وتحقيق مصالحة الإنسان مع نفسه ومع الكون.

في يناير العام 1927 انضم أغلب أفراد الجماعة السوريالية (من بينهم: أراغون، بروتون، إيلوار، بيريه، يونيك) إلى الحزب الشيوعي الفرنسي، ليختبر المشهد الثقافي ـ السياسي، آنذاك، إلتحام، أو لنقل، إلتقاء، حركة هي في جوهرها تأمل نظري في معطيات التجربة الباطنية، واختبار مغاير للأشياء وللأحداث الخارجية، مع مذهب ثوري مؤسس بصورة رئيسية على الاقتصاد وتاريخ العلاقات الطبقية، والذي ينطلق من موقف جدلي في حقول السياسة والاقتصاد والاجتماع.

كان موقف السورياليين واضحاً: تعاطف عملي مع الثورة البروليتارية وحل المشكلات الأخلاقية انطلاقاً من الفرد الحر، وعلى الصعيد الفكري، الحرص على الاستقلال الذاتي، الاستمرار في تفعيل ارتياد اللاوعي، وضم عناصر اللاوعي مع الوعي للتوصل إلى الحقيقة السامية.

إذا كانت الثورة الاقتصادية والاجتماعية شرطاً ضرورياً لتحويل شامل للحياة، فهي ـ من وجهة نظرهم ـ غير كافية. إذ أن ما يتوقون إليه ليس فقط حق الإنسان في العيش بكرامة، بل أيضاً حقه في الحلم والحب والمتعة. هكذا وجدوا أنفسهم أمام تحدٍ خطير: حماية استقلالية الشعر، وفي الوقت ذاته، الدفاع عن قضية الثورة.

لقد كانوا ينظرون إلى الماركسية بوصفها نظرية عامة للمعرفة. وكانوا يسعون إلى إظهار أن الشاعر ليس مجرد حالم ومنعزل عن المشاكل اليومية بل هو منخرط في الحياة اليومية وداخل في عملية الفعل والتغيير. كما أرادوا التأكيد على أن من يحمل افكاراً ثورية، على الصعيد الاجتماعي، لا يمكن أن يحمل افكاراً رجعية في الفن والأدب.

غير أن السوريالية، كموقف ثوري للفكر، تتخطى الوصفات السياسية التي تهدف إلى الثورة. المادية الجدلية، بحسب بروتون، حقل اوسع بكثير مما يظن السياسيون. في البيان السوريالي الثاني، الصادر في العام 1929، اكّد بروتون الإيمان بمبادئ المادية الديالكتيكية، وأراد تطبيق هذا المنهج في فهم العلاقة بين الثورة الاجتماعية ومختلف ظواهر عملية الخلق الفني:

"كيف نسلّم بالزعم القائل باستحالة تطبيق المنهج الجدلي إلا في حل المشكلات الاجتماعية؟"

في هذا البيان انتقد بروتون تعامل الحزب مع قضايا الأدب والفن، بالكثير من الازدراء، وكشف عن نقاط الاختلاف الجوهرية قائلاً: "في الحقيقة، ودون رغبة مني في إزعاج بعض الثوار من ذوي الفكر المحدود، لا أرى سبباً للامتناع عن إثارة معضلات الحب والحلم والجنون والفن والدين".

كما ردّ في البيان على "الاتهام الصبياني" للسوريالية بأنها في جوهرها حركة سياسية ذات توجه معاد للشيوعية ومناهض للثورة. وسخر بروتون من المفاهيم التي تروّج لها الستالينية عن أدب بروليتاري يدعى "الواقعية الاشتراكية".

في غضون ذلك، تم الإعلان عن إحلال مجلة دورية باسم "السوريالية في خدمة الثورة" (التي استمر صدورها من العام 1930 إلى العام 1933) محل مجلة "الثورة السوريالية" (التي استمرت من العام 1924 إلى العام 1929). هذه المجلة التي "سوف تهيئ التحويل النهائي للقوى المثقفة الحيّة اليوم لخدمة الحتمية الثورية".

مثل هذا الموقف المضاد للامتثالية، والحرص على صيانة حرية اتخاذ القرار في ما يتعلق بالإبداع الشعري والفكري، لم يلق قبولاً لدى أوساط الحزب الشيوعي، بل أثار استياءهم، إلى حد أنهم طلبوا من هؤلاء التخلي عن الموقف السوريالي، والالتزام فقط بما يمليه الحزب وما تفرضه الشروط السياسية المرحلية. بالنتيجة، صار الخلاف والنزاع أمراً محتوماً ويتعذّر اجتنابه، ولم يتأخر ذلك طويلاً.

السورياليون رفضوا توجهات الحزب الاستبدادية، والمحاولات الرامية إلى الاحتواء والهيمنة، رفضوا أية وصاية من الحزب على المسار الأدبي والفني، رفضوا وضع طاقاتهم الثورية في خدمة هذه الآلة السياسية أو تلك، وهاجموا ـ في مقالات عنيفة ـ سياسة ومواقف الحزب الشيوعي. النظام الحي، حسب بروتون، هو الذي "لا يعتبر نفسه معصوماً ونهائياً، هو الذي يقيم وزناً كبيراً لما تقدّمه لنا الأحداث المتتالية من أكثر الأشياء تناقضاً".

لقد أثار لوي أراغون سخط السورياليين عندما تنازل عن فعل الإبداع الحر المستقل لصالح سياسة الحزب، وذلك عندما أدان في "مؤتمر الكتّاب الثوريين في خاركوف"، الذي عقد في العام 1930، وجهات نظر السورياليين عوضاً عن الدفاع عنها كما كان مقرراً، منضوياً بذلك في الشيوعية السوفيتية. لذلك قررت الجماعة السوريالية، في العام 1932، إقصاء لوي أراغون وقطع علاقتهم به.

المواجهات والاتهامات المتبادلة بلغت نتيجتها الحتمية مع نهاية العام 1933 عندما تقرر فصل بروتون وإيلوار ورونيه كريفيل من الحزب الشيوعي.

في العام 1935، دُعي بروتون للتعبير عن وجهة نظره في "المؤتمر الأممي للدفاع عن الثقافة". قبل أسبوع من انعقاد المؤتمر، إلتقى بروتون صدفةً بالكاتب السوفيتي إيليا إهرنبورغ، الذي وجّه نقداً قاسياً للسوريالية في كتابه "مشاهدات كاتب من الاتحاد السوفيتي". أورد فيه سلسلة من الاتهامات والإهانات إلى السورياليين، واصفاً إياهم

بالمتسكعين والمتبطلين الذين يسيئون إلى زوجاتهم. هناك، في الشارع الباريسي، وجّه بروتون إليه توبيخاً حاداً. ويعترف بروتون في كتابه "مقابلات" إلى أنه لم يتمالك نفسه من فرط الانفعال فصفع إيليا. وبسبب هذا الحادث، قرّر منظمو المؤتمر حرمان بروتون من المشاركة في المؤتمر. لكن أمام إلحاح رفاقه تراجع المنظمون عن قرارهم وسمحوا لإيلوار أن يقرأ كلمة بروتون نيابةً عنه. في هذه الكلمة دافع بروتون عن فكر ماركس الأممي. وقال: "لقد رفع ماركس شعار تغيير العالم. ورفع رامبو شعار تغيير الحياة.. الشعاران بالنسبة لنا يمثلان الشيء نفسه". لكن الخطاب، في منتصفه، تعرض للمقاطعة أكثر من مرّة على نحو فظ ومزعج، ولم يُسمح لإيلوار بإكماله.

على إثر ذلك، أصدر بروتون منشوراً شنّ فيه حملة عنيفة على الستالينية (العدو الرئيسي للثورة) وعلى نظام ستالين البوليسي، الاستبدادي. من نقاط الانطلاق الأساسية في تلك الحملة، محاكمات موسكو الشهيرة في العام 1936 (التي كانت من نتائجها: تصفية القيادات، إعدام مجموعة من القياديين في الحزب والدولة، تكريس حكم ستالين المطلق) والموقف من الثورة الإسبانية.

الفن، من وجهة نظر السوريالية، نشاط متجرّد ومستقل. لهذا هو يرفض أية وصاية أو توجيه، وهذا ما صرّح به بروتون في المكسيك، العام 1938 قائلاً: "نحن نعلن رفضنا القاطع لكل الضغوطات التي تريد إخضاع الفن لنظام نجده غير متوافق مع طرائقنا".

مع ليون تروتسكي، ارتبط السورياليون بعلاقة وثيقة.. فكرية وسياسية. لقد وجدوا لديه عقلاً منفتحاً ومتفهماً ينادي بضرورة استقلالية النشاط الإبداعي عن الالتزام السياسي المفروض من خارجه، وأن ينأى الفن، إذا أراد المحافظة على طابعه ونقائه الثوري، عن كل أشكال السلطة. أن يرفض جميع التوجيهات، ويعمل ضمن خطه الخاص وصيرورته الذاتية.

كان تروتسكي يرى بأن الصراع لأجل الحقيقة الفنية، بمعنى إخلاص الفنان الذي لا يتزعزع لذاته الباطنية، هو الشعار الحقيقي الوحيد للفنان. وقد سبق لتروتسكي أن أعلن في كتابه "الأدب والثورة":

"ليس بوسعنا التعامل مع الفن كما نفعل مع السياسة.. ليس لأن الخلق الفني احتفال ديني وعلم روحاني، كما قال أحدهم ساخراً. لكن لأن له قواعده ومناهجه. له قوانين تطوره الخاصة به. وخصوصاً لأن ثمة دوراً مرموقاً يعود في الخلق الفني إلى عمليات الشعور الباطن".

قبل ذلك، أكّد تروتسكي في دراسته عن المستقبلية: "إن التطور الحقيقي للفن، والنضال من أجل أشكال جديدة، ليسا من مهمات واهتمامات الحزب" (الأدب والثورة).

في الكتاب ذاته دحض تروتسكي مفهوم "الواقعية الاشتراكية" (الذي فرضته الستالينية، وهاجمه بروتون بعنف) قائلاً: "من الخطأ القول أن فناً يتكلم عن العامل هو وحده فن جديد وثوري. أما زعم أننا نشترط على الشعراء أن يصغوا حصراً مداخن المصانع أو انتفاضة ضد الرأسمال فهو زعم باطل".

لقد كانت التروتسكية تمثّل للسورياليين النموذج الحقيقي للثورة الدائمة على الصعيدين الاجتماعي والثقافي. وإلى هذا الفكر والموقف انحاز السورياليون، معمقين الارتباط بالماركسية كمنهج لتغيير العالم.

عندما سافر بروتون إلى المكسيك في العام 1938، ليلقي محاضرات حول الأدب والفن، نزل ضيفاً على تروتسكي (في المنزل الذي وضعه الرسام المكسيكي دييجو ريفيرا تحت تصرّف تروتسكي إبان استقراره في المكسيك وحتى اغتياله في العام 1940). هناك، وتحديداً في يوليو 1938، وقّع بروتون ودييجو ريفيرا بياناً حمل عنوان "من اجل فن ثوري مستقل". كان قد كتبه بروتون وتروتسكي (لكن لأسباب تكتيكية لم يحمل توقيع تروتسكي الذي اقترح وضع اسم ريفيرا بدلاً منه).

هذا البيان (الذي يمثّل نقطة الالتقاء التي لم تحدث من قبل بين ثوري وشاعر يتمتع كل منهما بقوام فكري وثقافي نادر.. حسب تعبير ارثور شوارتز في كتابه "بروتون ـ تروتسكي") ميّز ـ البيان ـ خصائص الفن الحقيقي بوصفه ذلك الذي "لا يرضى بتنويعات وفق نماذج جاهزة، بل يحاول أن يعطي تعبيراً للحاجات الداخلية لإنسان الزمن الحاضر وللبشرية". وهذا الفن "لا يمكن إلا أن يكون ثورياً". الفن

الثـوري. حسـب بروتـون وتروتسـكي، يطمـح إلى "المشـاركة بـوعي وبفعاليـة في تهيئـة الثـورة" وإلى "إعـادة بنـاء كامـل وجـذري للمجتمـع. مطلقـاً سـراح الإبـداع الفكـري مـن القيـود الـتي تعـوق فعاليتـه". كمـا تضـمن البيـان إشـارة طويلـة إلى خصوصـية العمليـة الفنيـة نظـراً لارتهانهـا إلى حـد بعيـد بحـوافز لا واعيـة. لـذلك لا يمكـن إخضـاعها لأي سـلطة، أي إكـراه، أي وصـاية بـدواعي مصـلحة عليـا مزعومـة. ودعـا البيـان إلى تحريـر كـل الطاقـات الانسانية.

بعـد ثلاثـة أشـهر قضـاها في المكسـيك، عـاد بروتـون إلى بـاريس. وقـام بوضـع اللبنـات الأولى لـ "الاتحـاد الأممـي للفـن الثـوري المسـتقل". انضـم إليـه العديـد مـن الفنـانين والكتّـاب والمفكـرين مـن مختلـف الاتجاهـات الثوريـة. هـذا الاتحـاد أصـدر في العـام 1939 عـددين مـن نشـرة ثقافيـة. لكـن انـدلاع الحـرب العالميـة الثانيـة أدى إلى انفـراط الاتحـاد وتشـتت أعضائه.

احـتلال القـوات النازيـة لفرنسـا. وإقامـة حكومـة فيشـي المتواطئـة مـع الاحـتلال، أدى بالعديـد مـن الفنـانين والكتّـاب، مـن بينـهم السـورياليين، إلى الرحيل عن فرنسا والاستقرار في أمريكا وفي بلدان أوروبية أخرى.

الموقـف الـذي اتخـذه أراغـون وإيلـوار (التحـوّل مـن الكتابـة السـوريالية إلى شـعر المقاومـة في فـترة الاحـتلال الألمـاني ومـا بعـدها) لقـي معارضـة شـديدة مـن بعـض السـورياليين، خصوصـاً بنجامـان بيريـه. وبيريـه (الـذي كـان تحـت المراقبـة منـذ عودتـه مـن اسـبانيا ومشـاركته في الحـرب الأهليـة هنـاك، ثـم زجّ بـه في السـجن العـام 1939 بسـبب نشـاطه الثـوري، لكنـه فـرّ مـن السـجن ورحـل إلى المكسـيك) هـو نمـوذج للشـاعر الـذي نجـح في أن يكـون ناشـطاً ثوريـاً وشـاعراً تشـهد أعمالـه علـى التحـرر مـن القيـد العقلانـي ومـن الحماسـة السياسـية معـاً. هـو لم يسـمح، في أي وقـت، للالتـزام السياسـي أن يجـد صـدى في شـعره. في الواقـع، صـوته كـان الصـوت الـذي ارتفـع احتجاجـاً عنـدما دفـع الوضـع في فرنسـا، إبـان الاحـتلال الألمـاني، بالعديـد مـن الشـعراء، مـن بينـهم أراغـون

وايلـــوار، إلى المســـاهمة في كتابـــة قصـــائد أشـــبه بالمنشـــورات السياسية، وتمجيد شعر المقاومة، والتبشير بوعي وطني متّقد .

لقـد اسـتقبل بيريـه كـرّاس "شـرف الشـعراء" الـذي يحتـوي علـى مختـارات مـن القصـائد الوطنيـة (نشـر سـراً في بـاريس اثنـاء الاحـتلال) بمعارضـة عنيفـة وعنيـدة، فقـد علّـق قـائلاً: "لـيس في هـذه المختـارات قصـيدة واحـدة تتجـاوز المسـتوى الفنـائي الـذي يميّـز أي إعـلان صـادر عـن صـيدلي(..) لـيس مـن بـاب الصـدفة أن يعتقـد معظـم مؤلفيهـا بضـرورة الرجـوع إلى القافيـة والبحـور الشـعرية الكلاسـيكية، فالشـكل والمضـمون يحتفظـان حتمـاً بعلاقـة وثيقـة جـداً، وفي هـذه (الأبيـات) يتفـاعلان علـى نحـو يفضـي بهمـا إلى سـباق جنـوني نحـو اسـفل درجـات الرجعيـة (..) إن هـذه العـودة تشـير إلى رغبـة خطـرة في الامتثـال، الـذي يحـرم هـذه النصـوص مـن أي خاصـية شـعرية، بالتـالي يجـرّد الشـعر مـن مـبرّر وجـوده، إذ تحل الإمتثالية محل الثورة" .

بيريـه هنـا يؤكـد حـق الشـاعر في المحافظـة علـى منطقتـه النائيـة، وصـيانة بيانـه الشـعري مـن كـل أشـكال التلـوّث. ويحـدّد الوطنيـة بوصـفها عاطفـة تسـلّم نفسـها للتلاعـب والمنـاورة لتحقيـق غايـات مضـادة للثـورة. غـير أن بيريـه جوبـه بنقـد لاذع يـرى أن لـيس مـن حـق لاجـئ إلى المكسـيك أن يدين أولئك الذين مكثوا في الوطن وقاوموا المحتل.

في العـام 1942 صـرّح بيريـه أن منزلـة الشـاعر تضـع الشـخص، الـذي يـزعم انـه شـاعر، علـى "حافـة المجتمـع" . ويقـول: "شـاعر اليـوم لـيس لـه اي مـلاذ آخـر غـير أن يكـون ثوريـاً وإلا فلـن يكـون شـاعراً.. ذلـك لأن عليـه أن يندفع نحـو المجهـول ويخـوض فيـه إلى الأبـد . بالنسـبة لـه، لـيس هنـاك اي مناصـب او رتـب مذهّبـة الأطـراف، بـل مجازفـة ومغـامرة متجـدّدة علـى نحـو غـير محـدود .. بفضـل هـذا وحـده، هـو يسـتطيع أن يسـمي نفسـه شـاعراً، وأن يـدّعي اسـتحواذه علـى موضـع شـرعي وحقيقـي في طليعـة الحركـة الثقافيـة، حيـث لا يمكنـه أن يجـني لا الإطـراء، ولا المجـد، بـل يضـرب بكـل قوّتـه ليسـوّي بـالأرض الحـواجز الـتي نصـبها زمنـاً بعـد زمـن بواسـطة العـادة والروتين" .

ويقول بيريه: "الشاعر يناضل ضد كل اضطهاد، اضطهاد الإنسان للإنسان، واضطهاد فكر الإنسان. إنه يناضل من أجل بلوغ الإنسان معرفة نفسه والكون معرفة كاملة. وهو لا يفعل ذلك رغبةً منه في وضع الشعر في خدمة فعل سياسي، حتى لو كان ثورياً. إن شاعريته هي التي تجعل منه ثورياً. عليه ان يناضل في كل ميدان، في ميدان الشعر بوسائل خاصة بالشعر، وفي ميدان العمل الاجتماعي، دون أن يخلط بين الحقلين فيخلق حالة من التشوّش والالتباس، بالتالي يكفّ أن يكون شاعراً.. اي ثورياً".

بعد تحرير فرنسا، اتضح للسورياليين أن التوفيق بين البرنامج الماركسي، كما هو ملخّص في مقولة "تغيير العالم" والطموح الذي ورثه السورياليون من رامبو لـ "تغيير الحياة"، لا يمكن تحقيقه ببساطة عن طريق الإرادة والرغبة في التوصل إلى تفاهم مع هذا المنهاج الاجتماعي ـ السياسي أو ذاك في سبيل انجاز الإصلاح. ونتيجةً لإعادة استنطاق المعضلة التي تواجههم، تخلى السورياليون عن بحثهم عن حلول في الحلبة السياسية.

إلى جانب إدراكهم بأن مسألة تحويل العالم هي مهمة اساسية، فقد آمنوا بأن الصراع السياسي الذي يسعى إلى تنفيذ هذه المهمة وحدها يمكن أن ينحدر نحو امتثالية خبيثة وضارة، ليس فقط لأن استبدال شكل من الحكومة السياسية بشكل آخر لا يمكن، بأي حال من الأحوال، أن يُحدث تقدماً، بل بسبب الحدود اللا طموحة التي تفرضها على احتياجات الإنسان. بمقاومتهم للامتثالية، أكّد السورياليون اهتمامهم بإعادة صياغة كليّة للحساسية.

عوضاً عن الانكباب على هدم هذا المظهر او ذاك من العبودية، رأى السورياليون أن من الأفضل لهم شنّ هجوم على البنية الذهنية التي تجعل الإنسان سلبياً ومذعناً أمام قدره الاجتماعي. لذلك هم بشّروا بالتفجّر العنيف لكل ما يوجد داخل الفرد. وطالبوا الثوري الحقيقي بتحويل الإنسان في وحدته الكاملة.. الاجتماعية والفردية.

لقد رفضوا كل محاولات الاختزال والإخضاع عن طريق الامتصاص والتحويل إلى فرقة دينية أو حزب سياسي او زمرة أدبية. ولقد وقفوا ضد أي محاولة لتحطيم وحدتهم وقدرتهم على التجدد. أو إغراق حركتهم في بحر من الفوضى والتشوّش. راغبين على الدوام في أن تكون السوريالية، داخل الحقل الخاص بهم، العامل المحفّز للثورة.. ذلك الحقل هو حقل الشعر الذي هو، بالنسبة لهم، فعل ثوري، سلوك ثوري.

سياسياً. بسبب اندلاع الحرب العالمية الثانية، ورسوخ الستالينية، واغتيال تروتسكي، وجد السورياليون أنفسهم يقفون في خندق التيار الفوضوي داخل الحركة الثورية، دون التخلي عن الماركسية ـ اللينينية ـ التروتسكية. كما أعلنوا تضامنهم مع ثورة فيتنام ضد الاستعمار الفرنسي في 1947. وثورة المجر في 1956. والثورة الجزائرية في 1958.

خصوم السوريالية

الجيل الأول من السورياليين ـــ المؤسسين والناشطين في الحركة ـــ لم يستمروا طويلاً كفريق موحّد، متناغم ومتجانس. إذ عملت التحولات السياسية والفكرية، إلى جانب التغيّر في التوجهات الفنية والاجتماعية، على تفكك المجموعة، وتعميق الاختلافات والخلافات في المواقف بين أفراد الحركة، وصولاً إلى الانشقاقات الحتمية، التي يتعذر اجتنابها، ذلك لأن السوريالية لم تكن أبداً مذهباً بل رؤيةً فلسفيةً وموقفاً فكرياً.

عندما نستعرض أبرز الوجوه التي اتصلت بالسوريالية ثم انفصلت عنها، نجد:

أنتونان أرتو، الذي انفصل عن الحركة سنة 1927، مع انتساب الجماعة (بروتون، أراغون، إيلوار، بيريه، يونيك، وآخرون) إلى الحزب الشيوعي، أصدر في يونيه من العام ذاته كرّاساً هاجم فيه اتخاذ السورياليين موقفاً سياسياً هو بمثابة خيانة لمساعيهم في تحرير الروح، ورأى في هذا الموقف موتاً للسوريالية التي هي بالنسبة إليه "مجرد نوع جديد من السحر".

رونيه شار الذي ارتبط بالحركة السوريالية في العام 1929، وظل لعدة سنوات من العناصر النشطة في الحركة. ساهم مع أندريه بروتون وبول إيلوار في تأليف كتاب مشترك بعنوان "أعمال بطينة" (1930)، ونشر نصوصه في المطبوعات السوريالية، وشارك في احتجاجاتها السياسية، كما التزم لفترة بتقنية الكتابة الآلية. غير أنه، منذ منتصف الثلاثينيات، راح يقصي نفسه تدريجياً عن الحركة، حتى أعلن ـــ في هدوء ـــ قطع علاقته مع السوريالية، مفسراً السبب في رسالة بعثها إلى بنجامان بيريه في العام 1935 قائلاً: "السوريالية بحاجة إلى

التلاشي برشاقة وكياسة من أجل حمايتها من الإذلال الذي سوف تتعرّض له عند بلوغها المائة عام. لكن الستم مؤمنين بالقضاء والقدر؟ هل كانت سلالة ساد ورامبو ولوتريامون بأسرها من فئة المفكرين؟ وإذ أرى هذه التسوية المثيرة للشفقة قادمة، فإنني أرفض إقرارها والتصديق عليها. سوف أغادر هذا السيرك".

سلفادور دالي الذي انضم إلى المجموعة السوريالية في العام 1929 تم إبعاده عن الحركة في منتصف الثلاثينيات بسبب تعبيره عن آراء يمينية، وتعاطفه مع نظام فرانكو الفاشي، ودفاعه عن القيم البورجوازية.

ديسنوس، فيليب سوبو، أندريه ماسو، خوان ميرو، إيف تانغي، ماجريت، جياكوميتي.. آثروا الاستقلالية، والانسحاب من الجماعة لكن دون التخلي عن الروح السوريالية التي دمغت أعمالهم.

إن الذين انفصلوا عن السوريالية، وقطعوا علاقتهم بها، ربما لم يعودوا "سورياليين" بالمعنى الضيق للكلمة. لكن هل كفّوا حقاً عن ان يكونوا سورياليين؟ هل كان بمقدورهم، بيسر وعلى نحو حاد ومفاجئ، التخلص من الحالة الذهنية السوريالية التي خدمت إبداعاتهم بوصفها المحرك الأصلي للفعل الإبداعي؟

هل تخلى سلفادور دالي، مثلاً، عن سورياليته، وهو الذي قال بعد قرار فصله: "الاختلاف الوحيد بيننا. أنا والسورياليين، هو انني سوريالي".

أو انتونان ارتو الذي أعلن انه سوف يستمر في النضال من أجل تحقيق هدفه بـ "تحويل الحالات الباطنية للنفس" على الرغم من تغيير السورياليين لاتجاههم. وهذا يعني أن انفصال ارتو عن الجماعة لم يكن، في اي حال من الأحوال، تغييراً لآرائه في دور او مضمون عمله الإبداعي الخاص. وقد تحدث عن هذا قائلاً: "ما الذي تبقى من مغامرة السورياليين؟ اشياء قليلة، إن لم يكن املاً كبيراً محبطاً، لكنهم ربما القوا ـــ في مجال الأدب ـــ

بشيء ما .. هذا الغضب، هذا التقزّز الحارق المسكوب على الشيء المكتوب، يشكّل موقفاً خصباً ربما يكون مفيداً ذات يوم، في ما بعد. فالأدب سيجد نفسه وقد اصبح نقياً، مقترباً من الحقيقة الجوهرية للذهن".

أو روبير ديسنوس الذي ظل يستمد قوته من كل ما فعله، وكل ما تعلمه، في سنواته السوريالية. في العام 1936 عاد ليوظف "الكتابة الآلية" في كتابة قصيدة واحدة كل يوم ولمدة سنة. وهو الذي كتب مقالة جاء فيها: "انا، الذي يحق لي التحدث عن السوريالية، اصر أن السوريالية لا توجد إلا لغير السورياليين".

أراغون، الذي ساهم في تأسيس الحركة السوريالية وكان من أبرز المدافعين عنها وأعنف المجادلين مع الأوساط المضادة لها، آثر أن يبتعد عن أصدقائه السورياليين لينحاز إلى الحزب الشيوعي، وذلك في ذروة الصراع والخلاف بين السورياليين والحزب. ظل مخلصاً وموالياً للحزب حتى آخر أيامه. لكن لوحظ أن تغلغل التأثير الشيوعي في أعماله كان بطيئاً وتدريجياً، سواء في القصائد التي كتبها في فترة الحرب أو ما بعدها مباشرةً.. فتلك القصائد كانت مشبّعة بروح سوريالية مشوبة بالحماسة الوطنية. وقد احتاج إلى عدة سنوات ليمضي إلى مسافة ابعد ويعلن أن كل أعماله ينبغي أن تكون، من الآن فصاعداً، متناغمة مع الحلم الشيوعي.

بول إيلوار الذي ساند موقف بروتون ورفاقه من استبدادية الحزب الشيوعي، وطُرد من الحزب بسبب هذا الموقف، عاد مع حلول العام 1943 إلى الانتساب ثانية إلى الحزب وظل موالياً حتى وفاته في العام 1952.

إن كتابات أراغون وإيلوار في مراحلهما الأخيرة تُظهر إلى اي مدى استطاعت الشيوعية، في آخر الأمر، أن تغمر السوريالية. في قصائد هذه المرحلة لا يعود بإمكان المرء أن يتبيّن أو يميّز أياً من التقنيات التي وسمت أعمالهما السابقة. قصائد أراغون

اتسمت بالطابع الملحمي البطولي، بينما بساطة إيلوار المراوغة أصبحت، في القصائد المنشورة بعد وفاته، عادية ومبتذلة ورتيبة.

لقد فقدا ذلك الزخم السوريالي عندما توصلا، عن طريق التسوية، إلى تفاهم مع الواقع، بعد أن تخليا عن البحث عن المطلق، والاكتفاء بفكرة التغيير الاجتماعي.

ما أثار دهشة النقاد، في التحول الشعري عند أراغون وإيلوار، هو تماثل الأسلوب واللغة في التجربة الأدبية اللاحقة رغم اختلاف الشخصيتين وتمايزهما. كما لو أن الانتماء الحزبي قد ذوّب الفوارق ووحّد الكائنين في شخص واحد. الحلم الرؤيوي السوريالي تقلص وضاق في المعنى ليتوامم مع الحلم الشيوعي بيوتوبيا المستقبل. وصار إيلوار يحلم بـ "فردوس على الأرض" حيث وظيفة الشاعر أن يثبت انه "نافع أكثر من اي مواطن آخر في القبيلة". في حين يردّد اراغون الأيديولوجيا نفسها فيما هو يعلن أن كل كلمة يلفظها من الآن فصاعداً سوف تنتمي إلى الغد: "كل حلم بالمستقبل هو حلم أن تعيش في العالم سعيداً".

في مقالة كتبها اراغون، العام 1958، عن الروائي الشاب فيليب سولر، تذكّر اراغون فترة شبابه، كاشفاً عن وجوه اختلاف صارخة بين روابط الأخوّة بين السورياليين، والوحشة والعزلة التي يعيشها الكتّاب الشبان بعد مرحلة الحرب العالمية الثانية. وقد اعترف اراغون بانه لم ينسلخ ابداً عن سورياليته، لم يكفّ يوماً عن ان يكون سوريالياً، ولم يحمل قط اي ضغينة تجاه اندريه بروتون الذي يعتبره واحداً من الكتّاب العظام في فرنسا.

يقول اراغون: "الحياة فرّقت بيننا، حرّضت الواحد منا ضد الآخر (..) لا احد قادر على الحيلولة دون اعتباري لهم كجزء مني.. حتى مع وجود المهاوي السياسية بيننا. والتي لا تجد عندي استعداداً لتجسيرها (..) كنت على الدوام ادافع عن مناخ شبابي".

اراد البعض ان يرى في مثل هذه الإفادات برهاناً على تحوّل في موقف وميل اراغون. قد يكون الأمر كذلك، لكن ما لا يمكن ان يتغيّر هو حقيقة ان اراغون، مع صديقه إيلوار، كانا جزءاً من مغامرة روحية تدعى السوريالية، فيها تجلى التحوّل من التمرد المبكّر إلى الإيمان بقوى الخيال البشري إلى الرغبة في تغيير العالم. واذا كانت تجربة اراغون وإيلوار تظهر اختزال الحلم واخضاعه إلى الشروط السياسية، في المرحلة اللاحقة، فمن المؤكد أن الأعمال السابقة تحتفظ بكينونتها المستقلة عن مؤلفيها. ومثلما المؤلف لا يستطيع أن ينسى أصدقاءه القدامى، كذلك أعماله لا تستطيع أن تتبرأ من الدمغة السوريالية التي تحملها.

الحركة السوريالية، منذ بداية انطلاقتها، جوبهت بمختلف أشكال العداء والازدراء والخصومة والنقد الهجومي الحاد وردود الفعل الساخرة. الصقوا بالسورياليين شتى التهم والافتراءات مثل: الفوضوية، الهذيان، الهلوسة، الإدعاء، الترف الفكري، تشويه الفن، الترويج لسلع فاسدة، تمجيد البشاعة، هزل فنانين يرغبون في إدهاش الآخرين بأي ثمن.

فقد قال الطبيب النفساني ب. جانين: "إن مؤلفات السورياليين هي، على وجه الخصوص، اعترافات أفراد مهووسين وشكوكيين".

وقال عباس محمود العقاد: "السوريالية تشويه للذوق السليم في الأدب والفن.. تجعل الذوق المريض هو القاعدة، والهذيان هو المنطق، والجنون هو العبقرية".

أما جان بول سارتر، مؤسس الفلسفة الوجودية، التي هيمنت على المشهد الأدبي في فرنسا منذ العام 1944، والتي هاجمها السورياليون، فقد اتهم السوريالية بهدم اللغة و"هدم الموضوعية" بمحاولتها "تفكيك أشياء خاصة، أي نزع البنية الموضوعية عن هذه الأشياء الشاهدة". ووصف السورياليين بأنهم منفيون بين الفرنسيين، ولم يعد لديهم ما يقولونه.

ألبير كامو، من جانبه، انتقد ارتباط السورياليين بالماركسية. وقال في كتابه "المتمرّد": "التمزّق الحاسم يمكن تعليله لو أخذ المرء بعين الاعتبار حقيقة أن الماركسية كانت تلحّ على إخضاع اللاعقلاني، في حين تقدّم السورياليون للدفاع عن اللاعقلانية حتى الموت. الماركسية كانت تتجه نحو إخضاع الكليّة، بينما تتجه السوريالية، كما كل التجارب الروحية، نحو الوحدة والانسجام. يمكن للكليّة أن تطالب بإخضاع اللاعقلاني لو أن العقلانية تكفي للاستيلاء على العالم. لكن الرغبة في الوحدة والانسجام هي أكثر تطلّباً. إنها لا تكتفي بأن يكون كل شيء عقلانياً ومنطقياً، بل تريد التوفيق بين العقلاني واللاعقلاني على المستوى ذاته".

كذلك شن الجناح اليميني هجوماً ضارياً على الحركة السوريالية، مطالبين بمقاطعتها، مطلقين على أفراد الحركة صفات بذيئة. ومطالبين الصحف بعدم ذكر نشراتهم أو مطبوعاتهم.

ووجدوا (أولئك النقاد) في السوريالية، وممثليها، الكثير من التناقض والتباين، من أهمها: الميل إلى تغيير العالم مقابل الرغبة في الانسحاب من العالم في سبيل بلوغ حالة من النرفانا يصل فيها الفرد إلى السعادة القصوى التي تتخطى الهم والألم والواقع الخارجي. رغم أن المدافعين عن السوريالية (من بينهم أنّا بالاكيان، في كتابها الطريق إلى المطلق) لا يرون أي تعارض أو تضارب حقيقي بين الفرضين، ذلك لأن الرغبة في التغيير والرغبة في الاعتزال لا تشيران، أو لا تحيلان، إلى النموذج ذاته من الوجود الإنساني.

في دفاعها عن السوريالية، قالت سوزان برنارد في كتابها القيّم "قصيدة النثر": "لا ينبغي التقليل من شأن السوريالية. فمن السهل للغاية القول أن هذه المغامرة، التي بدأت في ظل حماس جماعي، قد انتهت إلى الفشل.. فشل اجتماعي (لم ينجح السورياليون في تغيير العالم، وقد تحققوا من أن موقفهم

متناقض مع الفعل السياسي) وفشل أدبي (السوريالية لم تنتج مؤلفات باقية وذات قيمة). لكن إذا حكمنا على السوريالية لا من خلال أعمالها وانما من خلال قيمتها المشوشة والمحرّرة. فعلينا الاعتراف تماماً بأهمية جهدها من اجل كسر عقلانية مثيرة للعقم وترسانة كاملة من القواعد والتقنيات والأعراف التي استعبدت الفكر.

النقاد الذين يتحدثون من خارج الدائرة السوريالية عن "جمالية سوريالية" عادةً يتجاهلون، أو يخطئون فهم المبادئ الأساسية للحركة. السوريالية ترفض أن تتواءم مع النمط المسلّم به. والذي يفترض هؤلاء صحته. لهذا السبب هي تثير كل هذا الامتعاض والعداوة بين العديد ممن اعتادوا الادعاء بحقهم في الحكم على أي إنجاز أدبي أو فني. في الحركة السوريالية لا يمكن أن توجد أي فرصة لفرض تعليمات وقوانين كابحة.. على سبيل المثال، الكاتب غير ملزَم بممارسة الكتابة الآلية. لذلك نلاحظ أن اللغة، المصدّق عليها والمجازة من قبل السورياليين، تتخذ اشكالاً متنوعة ومتعددة. الأمر الذي يربك النقاد ولا يجدون له مبرراً ضمن المبادئ الجمالية التي يسعون إلى توكيدها.

في محاضرة القاها بروتون في بلجيكا، في الثلاثينيات، بعنوان "ما هي السوريالية"، قال: "من المضحك حقاً رؤية مدى الضغينة والحماقة لدى خصومنا الذين يشعرون بنشوة النصر كلما عثروا، صدفةً، على بيان قديم لنا يبدو الآن متعارضاً، بشكل أو بآخر، مع بيانات اخرى تهدف إلى تقديم فهم واضح لسلوكنا ومواقفنا الراهنة. هذه المناورة الماكرة، الرامية إلى إثارة الريبة في إيماننا الصادق وأصالة مبادئنا، يمكن إحباطها بسهولة".

لقد بلغ العداء للسوريالية ذروته، ليس على الصعيد الثقافي فحسب، بل أيضا على الصعيد السياسي، في شكل مضايقات واعتقالات بتهمة "الانتماء إلى السوريالية".. ففي اليابان، في

العـــام 1941، تم اعتقـــال تاكيجوشـــي شـــوزو وفوكـــوزاوا إيشـــيرو بتهمة تبني السوريالية، وحكم عليهما بالسجن.

في تشيكوســـلوفاكيا، صـــدر قـــرار رسمـــي في العـــام 1939 بحظـــر الســـوريالية. وعنـــد وفـــاة كاريـــل تيجـــه، احـــد مروّجـــي الســـوريالية في تشيكوســـلوفاكيا، في العـــام 1951، داهمـــت الشرطة شقته وصادرت العديد من المخطوطات.

الســـتالينية، عـــبر جـــدانوف، المـــروّج الأكـــبر للواقعيـــة الاشـــتراكية، شـــنت حمـــلات ضـــارية علـــى الســـوريالية. الكـــونجرس الأمريكـــي بـــدوره لم يتخـــذ موقـــف الحيـــاد مـــن حركـــة "هدّامـــة" كهـــذه، فقـــام بمهاجمتها والتحريض ضدها في العام 1949.

تأثيرات السوريالية

كان للسوريالية تاثير على فن القرن العشرين اكثر من اي حركة فنية أو أدبية. وقد تجاوز تأثيرها حدود المكان والزمان.

السوريالية، التي اتخذت أشكالاً متنوعة واثارت الكثير من النقاش والجدل، اجتاحت العالم بوصفها حركة أممية، مفتوحة الآفاق، لا تحدها الحواجز أو الأطر القومية. ولم تعرف اية حركة قبلها، بما فيها الرومانسية، مثل هذا التأثير والاهتمام العالميين.. فقد أثارت الإعجاب والكراهية معاً.

عاصرت السوريالية أحداثاً اجتماعية وسياسية وفلسفية عظيمة الشأن، وتفاعلت مع بعض هذه الأحداث تفاعلاً عميقاً، وأضفت لونها الخاص على الأحداث الأخرى. وهي لم تنحصر في فرنسا، كحركة فنية باريسية خالصة، بل صار لها انصار واتباع في مختلف البقاع، وامتد مجالها إلى بلدان عديدة في أغلب انحاء العالم. السوريالية انتشرت في كل الاتجاهات، وأثّرت في أغلب الأشكال الفنية، بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

منذ نشوئها، أخذت السوريالية شكل الظاهرة العالمية، ووجدت استجابةً وانتشاراً بين الأوساط الفنية والأدبية الشابة في اوروبا. كل فنان، انتسب إليها، حاول ان يضيف إليها أساليب جديدة، أن يوسّع من دائرة مخيّلتها ونشاطها. لهذا لم تحرص السوريالية على الترويج لأسلوب أو وسيلة تقنية وحيدة، بل شجعت على التنوّع والتعدد.

كان لانفتاح السوريالية على الآخر ـ التصورات الأخرى في الشعر، الثقافات الأخرى، الطرائق الأخرى في التفكير والسلوك ـ نتائج مؤثرة. من بين العديد من الحركات الطليعية، التي انبثقت في اوروبا خلال النصف الأول من القرن العشرين، كانت السوريالية الحركة الوحيدة التي

استقطبت المراة المبدعة. والمبدعين من اعراق اخرى. والذين ساهموا بفعالية وبأعداد كبيرة في الأنشطة السوريالية عبر تجمعات متعددة ومتنوعة في مختلف اقطار العالم.

في كتابه "عصر السوريالية". يتحدث والاس فاولي عن الرسم. فيقول: "إن في السوريالية جانباً متحذلقاً. وهو الغلوّ في التوكيد على استخدام الطريقة الآلية لإبداع الأثر الفني. ولعل ذلك ما حال دون تطور الفن السوريالى تطوراً تاماً. لقد أهدر وقت طويل ونشاط كبير في الضبط والمحاكمة. في البيانات والتعريفات. حتى ليخامرني الشعور بأن أعظم منجزات السوريالية هي في ما سيأتي من الآثار. التي لم تُخلق بعد".

من زاوية معينة. تتصل بما لم يُنجز بعد. لعل هذا ما يؤكده بروتون عندما يعلن أن "السوريالية هي ما سيكون". وفي بيانه الثاني يقول: "على براءة وغضب أفراد. سيأتون بعدنا. يتوقف استخراج ما لا يزال موجوداً في السوريالية. وإعادته إلى هدفه الحقيقي".

حكمة السوريالين (الذين احتلوا مكانةً مرموقةً بين كبار فناني العصر) تجلّت في رفضهم التعريف بحركتهم بوصفها مدرسة فنية جديدة. بل سعوا إلى تجديدها باعتبارها طريقة للمعرفة. ودافعوا عن قوة الأحلام. عن لعب الفكر المجرد. عن الرغبة في تقديم حقائق التجربة وتخطي التجربة العادية كوسائط لتحقيق وجود أفضل. عن تحرير المخيلة البشرية من أغلال العقل. إلى جانب التعبير عن الحاجة الدائمة إلى الحرية. والتوق إلى تخطي الحدود الأدبية والسيكولوجية. والميل إلى التعابير والصور الجريئة العفوية.

بهذا كله تأثرت أجيال من الشعراء والفنانين في العديد من الأقطار. ونشأت التجمعات السوريالية منذ الثلاثينيات. كالمجموعة البلجيكية. التشيكية (التي تأسست في العام 1933). المصرية عبر جماعة الفن والحرية (التي تأسست

في ينـــاير 1938)، كمـــا في سويســـرا وبريطانيـــا واليابـــان وغيرهـــا مـــن الأقطـــار. واتســـع انتشـــار الســـوريالية مـــع هجـــرة الســـوريالين البـــارزين، أثنـــاء الحـــرب العالميـــة الثانيـــة، إلى أمريكـــا والمكسيك وأماكن أخرى.

في العـــام 1946 قـــال اندريـــه بروتـــون: "ســـتبقى الســـوريالية حيّـــة، ومهمـــا يكـــن فقـــد فـــات أوان منـــع بـــذرتها مـــن النمـــو والتكـــاثر في الحقـــل الإنســـاني". وهـــي لـــن تمـــوت، حســـب بروتـــون، إلا إذا ولـــدت "حركـــة تـــدعو إلى تحـــرّر اكثـــر". وفي العـــام 1951 صـــرّح بروتـــون قـــائلاً: "الســـوريالية لا بدايـــة لهـــا ولا نهايـــة.. إنمـــا ســـيظل هناك سورياليون وغير سورياليين".

الســـوريالية دائمـــة الحضـــور، متعـــددة التـــأثير.. بـــل أثّـــرت في الحيـــاة اليوميـــة. الكـــثير مـــن أشـــكال الأدب والفـــن (التشـــكيل والســـينما)، بعـــد الحـــرب العالميـــة الثانيـــة، تـــدين بوجودهـــا إلى الســـوريالية. وســـائل الاتصـــال الجماهيريـــة اســـتفادت مـــن اســـتخدام الأســـاليب الســـوريالية في جـــذب الاهتمـــام والترويـــج. فقد تأثرت الإعلانات بها وأيضاً الملابس النسائية.

سياســـياً، كـــان للســـوريالية تـــأثير علـــى حركـــة اليســـار الجديـــد. وقـــد تجلـــى ذلـــك في انتفاضـــات الطلبـــة ســـنة 1968 في بـــاريس ومنـــاطق أخـــرى، حيـــث رفعـــوا شـــعارات تطالـــب بـــالتحرر الجـــذري، لا لقـــوى الإنتـــاج فحســـب، لكـــن أيضـــاً لطاقـــات الـــنفس والفكـــر.. وفق الدعوة السوريالية.

الطـــلاب الباريســـيون، أثنـــاء الانتفاضـــة، رســـموا علـــى جـــدران الحي اللاتيني صوراً لبروتون، ومقتطفات عديدة من كتاباته.

وعـــن هـــذا صـــرّح جـــان شوســـتر، في نـــوفمبر 1968، مؤكـــداً ان "الجماعـــة الســـوريالية في العشـــرينيات، في الثلاثينيـــات، في الأربعينيـــات، في الخمســـينيات، في الســـتينيات قـــد مهّـــدوا الطريـــق، علـــى نحـــو مباشـــر أو غـــير مباشـــر، لأحـــداث ايـــار (مـــايو) 1968 (انتفاضـــات الطلبـــة).. بمعنـــى الثورة الشاملة: تغيير الحياة، تحويل العالم".

حتى الذين لم ينضموا إلى المجموعة السوريالية، من كتّاب وفنانين، اعترفوا بأهمية ومكانة السوريالية، وتأثيراتها المباشرة في أساليبهم وأفكارهم ورؤاهم.

يشير والاس فاولي في "عصر السوريالية" إلى انجذاب الروائي الأمريكي هنري ميلر إلى السوريالية بعد اطّلاعه، في باريس، على نتاج السورياليين وعلى بيانات بروتون. ومع أنه لم ينضم قط إلى الحركة، إلا أنه كان دوماً يعرب عن اهتمامه بها وقرابته إليها. في كتاباته آنذاك كان يقترب من النهج السوريالي، إلى حد بعيد. إذ تنبجس الكتابة في دفقات غزيرة كأن الكاتب منوّم مغناطيسياً والكلمات تُملى عليه.. لا يفرض على سرده شكلاً تصوّره مسبقاً. والصور السوريالية يخلقها التداعي الحر.

أيضاً نجد العناصر والأجواء السوريالية في أعمال الروائي الفرنسي ألان روب جرييه، الذي يقول: "السوريالية لعبت دوراً كبيراً في تكويني الأدبي. النقاد لم يتحدثوا عن ذلك كثيراً، ولم يلاحظوا أثرها في أعمالي إلا على نحو ضئيل. في البداية، أرادوا أن يروا في رواياتي شيئاً موضوعياً، لكني أعتقد، على العكس، أن الجانب الفنتازي السوريالي كان أهم ما يمكن رؤيته منذ رواياتي الأولى. الآن يمكن أن نرى السوريالية بشكل واضح".

عربياً، تسربت السوريالية إلى مصر من خلال جماعة "الفن والحرية" التي أسسها جورج حُنيّن مع سورياليين آخرين مثل: كامل التلمساني، رمسيس يونان، أنور كامل، البير قصيري.

جورج حنين بدأ في العام 1931 في نشر نصوص تجريبية قريبة من روح الحركة السوريالية. بعد عامين، نشر في القاهرة بياناً طليعياً بعنوان "بصدد اللاواقعية". في العام 1936 انضم إلى الحركة السوريالية وأصبح ممثلها الخاص في مصر. انفصل حنين عن الحركة السوريالية في العام 1947 دون أن يبتعد عن روح السوريالية وتوجهها، أو يختلف مع المواقف الجوهرية للسوريالية.

يشير كميل قيصر داغر في كتابه "أندريه بروتون" إلى أن السوريالية لم تصل إلى الوطن العربي كمدرسة، بل كمجموعة

إشارات. كحركة تحرير وتغيير شاملين على مستوى اللغة الفنية وعملية التعبير.

في أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات. ومن خلال مجلة "شعر" اللبنانية التي كانت "ملتقى عدد من الطاقات الشعرية الأكثر غنى وتفجراً وانفتاحاً على الثقافة الغربية". وقع كتّاب وفنانون ضمن جاذبية السوريالية وتأثيرها: أنسي الحاج. شوقي أبي شقرا. أدونيس. وغيرهم.. " هؤلاء دعوا إلى ما دعت إليه السوريالية من تحرير عملية الخلق الشعري. التحريض على الثورة والتغيير. رفض النماذج المسبقة وصنمية الألفاظ الشعرية. الاعتماد على التداعي العفوي للصور والتعابير. كشف المناطق اللاواعية من الذات".

في العام 1965 قال أنسي الحاج: "تعرفت على السوريالية في العام 1959 وكتبت بعض الدراسات عنها. وقد وجدت فيها ما أنا أعيش بعضه. لقد تأثرت بالنظريات السوريالية (..) بعد تمرّغي إلى بروتون، ازددت إيماناً بالسحر واللاشعور والشعوذة (..) أما السوريالية فقد ازددت بواسطتها إيماناً بالحلم والحرية".

خارج الوطن العربي. كان الشاعر العراقي عبد القادر الجنابي (الذي أقام سنوات في أوروبا) من أكثر الشعراء العرب اقتراباً من السوريالية. وأشدهم حماسة لها. وتبنياً لمبادئها ومواقفها. كتب العديد من النصوص السوريالية. وأسس مجلة "الرغبة الإباحية" (ذات التوجه السوريالي) في باريس سنة 1973. كما أصدر عدداً من المطبوعات السوريالية.

وجـــوه

أندريه بروتون،

ولد في إحدى مدن نورماندي الفرنسية بتاريخ 18 فبراير 1896.

شاعر، ناقد، منظّر، وواحد من مؤسسي الحركة السوريالية.

درس الطب وتخصص في الطب النفسي. أثناء الحرب العالمية الأولى عمل في وحدة طبية خاصة بدراسة وتحليل الحالات النفسية والعصبية، الناشئة من الأذى والصدمة التي تسببها الحرب، وذلك في الجبهة الشرقية حيث المعارك الدائرة كانت اشد عنفاً وضراوة.

في تلك الجبهة، تعرّف على جاك فاشيه (الذي انتحر وهو في الرابعة والعشرين من عمره) والفرد جاري.. كلاهما مارسا تأثيراً كبيراً عليه.

في العام 1918 اسس مع لوي اراغون وفيليب سوبو مجلة "أدب". وكانوا آنذاك أعضاءً في الحركة الدادائية. المجلة صارت الناطق الرسمي للدادائية في باريس.

في العام 1920 اصدر مع فيليب سوبو كتاب "الحقول المغناطيسية".

في العام 1924 أعلن بروتون انطلاق الحركة السوريالية عبر بيان وضع فيه مبادئ السوريالية. كما عمل في هيئة تحرير "الثورة السوريالية" الناطقة باسم الحركة.

في العام 1927 انضم إلى الحزب الشيوعي الفرنسي، وفُصل منه في العام 1933.

في العام 1938 حصل على تكليف ثقافي من الحكومة الفرنسية للسفر إلى المكسيك، حيث التقى بتروتسكي، ومعاً اصدرا بياناً بعنوان "من أجل فن ثوري مستقل".

بسبب معارضته لحكومة فيشي العميلة للاحتلال الألماني، لجأ بروتون إلى الولايات المتحدة ثم إلى جزر الكاريبي في العام 1941. عاد إلى باريس في العام 1946 بعد تحرير فرنسا وسقوط حكومة فيشي.

كان أحد الموقعين على بيان ضد الحرب الجزائرية.

توفي بروتون في 28 سبتمبر 1966.

لوي أراغون:

ولد في باريس، في الثالث من أكتوبر العام 1897.

شاعر، روائي، كاتب مقالات، مترجم، ناشط سياسي.

هـــو الابـــن غـــير الشـــرعي لعائلـــة باريســـية تنتمـــي إلى الطبقـــة الأرســـتقراطية.. بالتـــالي كـــان يحمـــل هويـــة زائفـــة، ومكـــان مـــيلاد غـــير حقيقـــي (مدريـــد). ولم يكتشـــف هويتـــه الحقيقيـــة، وهويـــة والديـــه الأصـــليين، إلا في العام 1918.

أثنـــاء الحـــرب العالميـــة الأولى، حصـــل علـــى إعفـــاء مـــن الخدمـــة العســـكرية بســـبب اعـــتلال صـــحته. في العـــام 1916 شـــرع في دراســـة الطـــب، في الجامعـــة التقـــى ببروتـــون، وشـــعر بانجـــذاب إلى الأدب والشـــعر. في العـــام التالي أصدر كتابه الأول "السيد أو من جمالية السخافة الغريبة".

في فـــترة الحـــرب، تم اســـتدعاءه لخدمـــة بلـــده، وعـــيّن في الوحـــدة الطبيـــة ذاتهـــا الـــتي يعمـــل فيهـــا بروتـــون. في العـــام 1918 طلـــب نقلـــه إلى وحـــدة قتاليـــة في الجبهـــة. وهنـــاك أشـــيع خـــبر مقتلـــه ثـــلاث مـــرات، كمـــا قـــاد عـــدة مهمات إنقاذ بطولية، وتقلّد وساماً لشجاعته.

اســـتمر في علاقتـــه مـــع بروتـــون، وشـــاركه في تاســـيس مجلـــة "أدب". بعـــد الهدنـــة، مكـــث أراغـــون مـــع الجـــيش الفرنســـي الـــذي احتـــل ألمانيـــا، في حـــين تـــولى بروتـــون وســـوبو تحريـــر المجلـــة. في العـــام 1919 تم تســـريحه مـــن الجـــيش فعـــاد إلى بـــاريس ليكمـــل دراســـاته في الطـــب، حصـــل علـــى الـــدبلوم في ديسمبر 1920.

في العـــام 1920 اصـــدر مجموعتـــه الشـــعرية "نـــار البهجـــة" الـــتي تحمـــل النفس الدادائي. وفي العام التالي أصدر "أنيسه أو البانوراما".

في بداية العشرينيات، برز اراغون كواحد من انشط افراد الحركة الدادائية في باريس. بعدها شارك بروتون وسوبو في تشكيل السوريالية.

في العام 1924 اصدر مجموعته القصصية "خلاعة". تلى ذلك كتاب "الحركة المستمرة"(1925) ورواية "الفلاح الباريسي" (1926).. محاولاً خلق نوع جديد من الرواية التي "تحطم كل القواعد التقليدية التي تحكم كتابة القصة سواء في السرد أو رسم الشخصية".

انضم إلى الحزب الشيوعي الفرنسي مع عدد من السوريالين.

زار الاتحاد السوفيتي في العام 1930 ولدى عودته نشر قصيدة "الجبهة الحمراء" متأثراً بالشاعر فلاديمير مایاكوفسكي، داعياً إلى الثورة في فرنسا، الأمر الذي ادى إلى صدور حكم قضائي بسجنه خمس سنوات مع وقف التنفيذ.

التزام اراغون السياسي بالحزب الشيوعي، بعد طرد السورياليين من الحزب، ادى إلى إقصائه من الحركة السوريالية. مع ذلك ظل موالياً للحزب حتى آخر أيامه. نشر أغلب مقالاته وأعماله في مطبوعات الحزب. من العام 1937 شارك في تحرير جريدة "سي سوار". حتى تم حظرها في العام 1940 عندما أعلن اراغون ولاءه لستالين ودافع عن المعاهدة الروسية ـ الألمانية.

في العام 1939 تزوج الكاتبة إلزا تريوليه (1896 - 1970). الروسية المولد، وشقيقة زوجة الشاعر الروسي فلاديمير مایاكوفسكي.

في الثلاثينيات والأربعينيات، تبنى اراغون في رواياته أسلوب الواقعية الاشتراكية، وبدت أعماله أشبه بالبيانات السياسية.

شارك في الحرب الأهلية الإسبانية إلى جانب قوى اليسار. وعندما احتلت المانيا النازية فرنسا، انضم إلى حركة المقاومة، وساهم في مطبوعاتها السرية.

بعد التحرير، استأنف اراغون تحرير جريدة "سي سوار" حتى توقفها عن الصدور في العام 1953. طبع روايته "الشيوعيون" (1949 - 1951).

عندما توفي ستالين في العام 1953. كتب اراغون يمجّد انجازات هذا الزعيم. في العام 1954 مُنح جائزة لينين للسلام.

من العام 1953 وحتى 1972 راس تحرير الأسبوعية الفنية والأدبية "لا ليتر فرانسيس".

من 1950 إلى 1960 عيّن عضوا في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي.

في العام 1968 ادان اراغون علانيةً التدخّل السوفيتي في تشيكوسلوفاكيا. كما شجب الستالينية.

اعمال اراغون الأخيرة تنوعّت من اشعار مستمدة من السيرة الذاتية. إلى كتابات نقدية، إلى رواية تاريخية بعنوان "الأسبوع المقدّس". وتجدر الإشارة إلى ان روايات اراغون الأخيرة عكست موقفاً عدائياً من الواقعية الاشتراكية.

توفي اراغون في باريس. في 24 ديسمبر من العام 1982.

فيليب سوبو:

ولد في باريس. 2 اغسطس 1897 ونشأ ضمن عائلة بورجوازية.

شاعر. روائي. ناقد. لعب دوراً فاعلاً في الحركة الدادائية. ثم ساهم في تأسيس الحركة السوريالية.

انجذب إلى الأدب وصار عضواً في جماعة من الكتّاب الشبان المرتبطين بالشاعر أبولينير. وهي الحلقة المعروفة بـ "الشعراء التكعيبيين". وفي هذا المحيط التقى ببروتون وأراغون ثم إيلوار.

في العام 1918 ساهم في تأسيس مجلة "أدب". وفي العام 1920 شارك بروتون كتابة "الحقول المغناطيسية".

سوبو كرّس جلّ وقته في السفر. الكتابة. العمل الصحفي.

في العام 1926 انفصل (أو اقصي) عن الحركة السوريالية مع آخرين مثل: جورج باتاي، ليريس، فيتراك.

أثناء الحرب العالمية الثانية، اعتقلته السلطات النازية. بعد ذلك سافر إلى الولايات المتحدة. لكن سرعان ما عاد إلى فرنسا.

مـــن مؤلفاتـــه الشـــعرية: المرْيـــى المـــائي (1917)، قـــرص البوصـــلة (1920). في العام 1928 أصدر رواية "ليالي باريس الأخيرة".

توفي سوبو في 12 مارس 1990.

بول إيلوار:

اسمه الحقيقي يوجين جريندل. ولد في سان ديني، إحدى ضواحي باريس، في 14 ديسمبر من العام 1895. ابن محاسب، وامه كانت تعمل في الخياطة النسائية لتساهم في دفع مصاريف البيت.

إهتم إيلوار بالشعر، وهو في السادسة عشرة من عمره، أثناء تواجده في مصح سويسري (للمصابين بالأمراض المزمنة) حيث كان يخضع للعلاج بسبب إصابته بمرض السل. هناك أمضى حوالي 18 شهراً، خلالها التقى بـ جالا (واسمها الحقيقي إيلينا إيفانوفنا دياكونوفا) وتزوجها في العام 1917.

بعد فترة قصيرة من عودته إلى فرنسا، التحق بالجيش وخدم في الخنادق حيث تعرّض لأذى بليغ من الغاز المستخدم. وقد أعفي من الخدمة العسكرية بعد إصابته بالفنفرينا في شعبتيّ القصبة الهوائية.

أثناء فترة تعافيه، قرأ الكثير من الشعر، وانجذب خصوصاً إلى أعمال رامبو، كما تأثر بالشاعر الأمريكي والت ويتمان. في العام 1917 أصدر مجموعته الشعرية الأولى الملفتة "الواجب والقلق" وفي العام التالي أصدر "قصيدة من أجل السلام".

في باريس، العام 1918، التقى بكتّاب شبّان من ابرزهم بروتون، أراغون، سوبو، ومن خلال هؤلاء انضم إلى الحركة الدادائية ثم تبنى السوريالية منذ انطلاقتها الأولى. وبفعل هذه التأثرات، اكتسب شعره سمات وخصائص جديدة.

منذ العام 1921 أصدر العديد من البيانات، في قالب شعري، والتي هيأت لانبثاق النظريات والفعاليات السوريالية.

في العام 1924، اختفى إيلوار على نحو غامض، دون أن يُشعر أحداً بمكانه. لذلك سرت إشاعات عن موته، تم تداولها على نحو واسع، حتى آمن البعض بصحتها. بعد سبعة شهور ظهر إيلوار معللاً الأمر بانه كان في رحلة انطلقت من مرسيليا إلى تاهيتي، إندونيسيا، وسيلان. في ما بعد، قيل ان قيامه

بالرحلة كان نتيجة انفصاله عن جالا، التي ارتبطت بعلاقة حب (ثم زواج) مع سلفادور دالي.

شهرته كشاعر ترسخت مع صدور مجموعته "عاصمة الألم" في العام 1926.

انضم إلى الحزب الشيوعي الفرنسي، لكن فصل منه في فترة لاحقة.

في العام 1931 تزوج نوش (ماريا بنز) التي عملت موديلاً مع صديقيه مان راي وبيكاسو. وكانت تعتبر جالبة الحظ السعيد للحركة السوريالية. وهي التي الهمته اغلب قصائده. دام زواجهما حتى وفاتها، على نحو فجائي، في العام 1946.

الحرب الأهلية الأسبانية الهبت مشاعر إيلوار.

في العام 1939 استدعي مرة أخرى لتأدية الخدمة العسكرية. واثناء الاحتلال الألماني لفرنسا شارك في حركة المقاومة السرية. ناقلاً وموزعاً المستندات السرية، ومساهماً في نشر الكتابات الأدبية المحظورة.

انفصل عن الحركة السوريالية.

السلطات الألمانية منعت كتابه "شعر وحقيقة" (1942) فاضطر، هو وزوجته، إلى تغيير محل إقامتهما كل شهر، وانتحال أسماء مستعارة. في إحدى المرات، وكان هارباً من الجستابو (الشرطة السرية الألمانية)، لجأ إلى مصح للمجانين، وتأثر عميقاً بالحالة المزرية التي كان النزلاء يعيشونها. خلال إقامته هناك اشتغل على كتابة "ذكريات من بيت المجانين" الذي نشره بعد انتهاء الحرب.

في العام 1942 انضم من جديد إلى الحزب الشيوعي (المحظور آنذاك). بعد الحرب ساهم بفعالية في الحركة الشيوعية الأممية، في المجال الثقافي. وسافر كثيراً إلى أقطار أوروبا .. لكنه لم يحصل على تأشيرة دخول إلى الولايات المتحدة بسبب انتمائه السياسي. مثالية إيلوار، وافتقاره إلى الرؤية الصحيحة لواقع الاتحاد السوفيتي، كان سبباً في إعجابه بستالين.

صار يرى في الشعر الفعل القادر على إيقاظ الوعي عند القارئ، وجعله يتماهى مع نضال اليسار من أجل الحرية السياسية، الاجتماعية، الجنسية..

"الكثير من التشوشات التي تفسد النقاء". هذا ما كتبه دالي ـ في يومياته ـ عن إيلوار.

نشر إيلوار أكثر من سبعين كتاباً في الشعر. والكتابات الأدبية والسياسية.

توفى إيلوار في شارنتون لا بون بعد إصابته بنوبة قلبية في 18 نوفمبر من العام 1952.

بنجامان بيريه،

ولد في ريز (لوار ـ أتلانتيك) في 4 يوليو 1899.

تطـوّع في الجـيش لتفـادي السـجن. شـهد الحـرب في دول البلقـان. وشارك في الحرب العالمية الأولى.

انضم إلى الحركة الدادائية.

في العـام 1921 نشـر مجموعتـه الشـعرية الأولى "المسـافر العـابر الأطلسي".

ترك الدادائية لينظم إلى الجماعة السوريالية منذ بداية نشوئها.

بـدءاً مـن العـام 1924 شـارك في تحريـر نشـرة "الثـورة السـوريالية". وصار مدير تحريرها في العام التالي.

في العام 1928، نشر "اللعبة الكبرى".

في العام 1929 سافر إلى البرازيل واستقر فيها حتى العام 1932.

شارك في الحرب الأهلية الإسبانية إلى جانب اليسار.

تـزوج الفنانـة الإسـبانية ريميـديوس فـارو، ومعـاً انـتقلا إلى أوروبـا. عنـدما رفضـت السـلطات الأمريكيـة منحـه تأشـيرة دخـول بسـبب أنشـطته السياسـية، هـاجرا إلى المكسـيك وعاشـا في مكسـيكو سـيتي مـن 1942 إلى 1947 حيث انتهت علاقتهما بالطلاق..

عـاد إلى فرنسـا في العـام 1948 حيـث ألقـي القـبض عليـه بتهمـة ممارسة أنشطة هدامة.

بعد أن أطلق سراحه، أمضى بقية حياته في باريس.

توفى بيريه في 18 سبتمبر من العام 1959.

روبير ديسنوس:

ولد في باريس. 4 يوليو 1900.

ابن صاحب مقهى. التحق بالكلية التجارية. ثم عمل موظفاً.

في العام 1917 نشر قصائده الأولى. وصار يكتب عموداً ادبياً منتظماً في جريدة باريس سوار.

في العام 1919 تعرّف على الشاعر بنجامان بيريه الذي قدّمه إلى الجماعة الدادائية في باريس. في ما بعد. صار عضواً ناشطاً في الحركة السوريالية.

كان ديسنوس من أكثر السورياليين انغماراً في الكتابة الآلية. وفي التجارب التي يخضع فيها المشترك للانتقال إلى حالة من الغشية. ثم يقوم بتسجيل التداعيات والانتقالات المفاجئة للعقل اللاواعي. وقد امتدحه بروتون في البيان الأول بوصفه "نبي" الحركة السوريالية.

سنوات العشرينيات كانت مرحلة إبداعية خصبة بالنسبة لديسنوس. فمن العام 1920 إلى العام 1930 نشر عدداً من الكتب الشعرية والروائية. من بينها: لغة مطبوخة (1923) حزن لحزن (1924) إلى الغامضة (1926) ظلال (1927) يوميات شبح (1927) الحرية او الحب (1927).

انهماك ديسنوس في العمل الصحفي. وعدم رضاه عن ارتباط السوريالية بالسياسة الشيوعية. ادى إلى تصدّع علاقته بالسورياليين. حتى أقصي من الحركة في العام 1929. ديسنوس رد على ذلك بإصدار "البيان السوريالي الثالث" (1930) والذي فيه انتقد بروتون واتهمه بإخفاء التناقضات العديدة بين كتاباته وحياته. كما انتقده لجديته المفرطة "الأشبه بجديّة البابا" وتزمته الأخلاقي (الطهرانية). كما رد على الإقصاء بالانضمام إلى جماعة جورج باتاي (المنشقين) الذين اصدروا بياناً ضد بروتون. وصفوه فيها بالجثة.

منذ الثلاثينيات. قصائد ديسنوس تصبح أكثر مباشرية وموسيقية. ويقترب أكثر من الشكل الكلاسيكي.. لكن دون أن يتخلى عن المغامرة في الأسلوب.

يكتب مقالات في السينما وموسيقى الجاز. يبدأ في العمل الإذاعي منذ 1932. يصادق بيكاسو. همنجواي. أرتو. جون دوس باسوس. ويزداد اهتماماً بالسياسة.

صـار يكتب بغـزارة، حتـى أنـه، في العـام 1936، راح يكتب قصـيدة كل يوم ولمدة سنة كاملة.

في العـام 1939، في مسـتهل الحـرب العالميـة الثانيـة، خـدم ديسـنوس مـرة أخرى في الجيش الفرنسي. خلال الاحتلال الألماني، عاد إلى باريس لينضـم إلى المقاومة ويصبح عضواً فاعلاً فيها . ينشـر كتاباته بأسماء مستعارة. في فبراير 1944، ينجح الجستابو النازي في اعتقاله بتهمة الانتماء إلى المقاومة وكتاباته التحريضـية السـاخرة. يـتم نقلـه أولاً إلى معسـكر الاعتقـال أوشـفيتز ثـم إلى معسـكرات أخـرى بتشيكوسـلوفاكيا، وفي معسـكر تريـزين، في الثامن مـن يونيـو 1945، بعـد تحريـر السـجناء بفـترة قصـيرة، يمـوت ديسـنوس بسـبب إصـابته بمرض التيفوئيد، ويدفن في مقبرة مونتبارناس بباريس.

جورجيو دي شيريكو:

ولـد في 10 يوليـو 1888، في فولـوس باليونـان مـن أبـوين إيطـاليين. أبـوه مهندس متخصص في بناء السكك الحديدية.

بعـد أن درس الفـن في أثينـا وفلورنسـه، انتقـل إلى ألمانيـا في العـام 1906 والتحـق بأكاديميـة الفنـون الجميلـة في ميـونيخ، حيـث قـرأ أعمـال نيتشـه وشوبنهاور. تأثر في البداية بأعمال الرسام الرمزي أرنولد بوكلين، وأنتج أعمالاً غريبة، ذات صور حلمية، تتخّذ من المدن بيئة لها .

في صيف 1909 عاد إلى إيطاليا وأمضى ستة شهور في ميلانو. في بداية العـام 1910 انتقـل إلى فلورنسـه حيـث باشـر إنتـاج الأعمـال الـتي تنتمـي إلى مرحلة "الرسـم الميتافيزيقي أو الماورائي". التي امتدت من 1909 إلى 1919. حيث الاهتمام بتصوير الواقع البديل الذي يتعاطى على نحو مباشر أكثر مع العقل اللاواعي. وهي مرحلة هامة، خصبة، لفتت إليه الأنظار، وأثارت إعجاب السورياليين.

في العـام 1911 رحـل إلى بـاريس، وتـأثر بعمـق بـ "المظـاهر الميتافيزيقيـة" الـتي وجـدها في مدينـة تـورين الفرنسـية. لقيـت أعمالـه ترحيبـاً واسـعاً مـن قِبـل رسـامين وشـعراء كبـار، مـن بيكاسـو إلى إيلـوار. عـاش دي شـيريكو في بـاريس مـن يوليـو 1911 وحتـى

مـــايو 1915. حيـــث عـــاد إلى إيطاليـــا ليلتحـــق بـــالجيش الإيطـــالي أثناء الحرب العالمية الأولى.

هجـــر دي شـــيريكو الأســـلوب الميتـــافيزيقي في الرســـم لـــيقترب أكثـــر مـــن الكلاسيكية.. وهي المرحلة التي لم تنل الإطراء الذي نالته المرحلة السابقة. بل رفضـتها الحركـة الطليميـة، وهـو بـدوره وجّـه نقـداً عنيفـاً لمـا سمّـاه "التفسّـخ الحـداثي". وقـد حـافظ علـى الأسـلوب الكلاسـيكي طـوال حياتـه، معتبراً نفسـه وريث الفنان العظيم تيتيان.

أعماله لفتت أنظار الشاعر أبولينير الذي عرّفه على السورياليين.

في العام 1925 نشر رواية بعنوان "هيبدوميروس. الماورائي".

دي شـيريكو هـو واحـد مـن أكثـر الفنـانين تـأثيراً علـى الأجيـال اللاحقـة مـن الفنـانين، وبالـذات السـوريالين. فقـد تـأثر بـه: سـلفادور دالي، ماجريـت، إيـف تانغي، ماكس إرنست، وغيرهم.

توفى دي شيريكو في 20 نوفمبر 1978.

ماكس إرنست:

ولد في 2 ابريل 1891، في كولون بألمانيا.

في العام 1910 إلتحق بالجامعة في بون لدراسـة الفلسـفة، لكن سـرعان مـا تخلى عن الدراسة.

لم يتلق أية دروس في الفن، لكنه أقام معرضه الأول في برلين سنة 1913.

في العام نفسه انتقل إلى باريس وتعرّف على أعمال بيكاسو و دي شيريكو.

أثناء الحرب العالمية الأولى أدى الخدمة العسكرية مع الجيش الألماني.

في العام 1918 تزوج لويز شتراوس، المؤرخة في مجال الفن.

في العام التالي زار الرسام بول كلي، وبدأ في إنتاج لوحاته الأولى في باريس. وممارسة تجاربه مع الكولاج والحفر.

في العام 1920، شكّل هو وجان أرب وآخرون الجماعة الدادائية الألمانية في كولون.

في العام 1922 عاد إلى باريس، ومارس نشاطه الدادائي، ثم ساهم في تأسيس الحركة السوريالية.

في العام 1925 ابتكر تقنية frottage.

في العام 1927 تزوج ماري ـ بيرث اورينش.

في العام 1934 بدا في ممارسة النحت. وصادق جياكوميتي.

في العام 1938 عرض أعماله في لندن.

مع بداية نشوب الحرب العالمية الثانية. تم اعتقال إرنست باعتباره عدواً. لكن بمساعدة الصحفي الأمريكي فاريان فري، نجح في الهرب من فرنسا مع بيجي جوجنهايم. الاثنان وصلا إلى الولايات المتحدة في العام 1941 وتزوجا بعد سنة. مع فنانين آخرين هربوا من الحرب واستقروا في نيويورك (مثل: مارسيل دوشان، مارك شاغال) ساهم في إبراز التعبيرية التجريدية.

في العام 1946 تزوج للمرة الرابعة من دوروثيا تاننج.

في العام 1963 انتقل مع زوجته إلى بلدة صغيرة في جنوب فرنسا.

في 1 ابريل 1976 توفي ماكس إرنست في باريس.

رينيه كريفيل:

ولد في 10 اغسطس 1900. في باريس. ونشأ ضمن عائلة بورجوازية.

شاعر وروائي.

درس اللغة الإنجليزية في جامعة باريس.

في العام 1921 صادق أندريه بروتون والمجموعة التي سوف تشكّل السوريالية، والتي سينضم إليها كعنصر فاعل.

في اكتوبر العام 1925 تم إقصاءه عن الحركة السوريالية.

في هذه الفترة كتب روايات من بينها: جسدي وأنا.

في العام 1926 اكتشف إصابته بمرض السل.

نفي تروتسكي، في العام 1929، جعله يقتنع بضرورة انضمامه من جديد إلى المجموعة السوريالية.

ناضل من أجل الجمع بين السوريالية والشيوعية في علاقة حميمة.

في ليلة السابع عشر من شهر يونيه 1935. وبعد أن علم بإصابته بالسل الكلوي، أقدم على الانتحار باستنشاق الغاز في مطبخ شقته.

رينيه ماجريت:

1898 – ولادة رينيه ماجريت في 21 نوفمبر. في ليسين، مقاطعة هينوت ببلجيكا.

1899 – تنتقل العائلة إلى جيلي. منطاد يهبط على سطح منزلهم.

1910 – تنتقل العائلة إلى شاتليه. امه تعاني من أزمات حادة.

1912 – امه تنتحر، ذات ليلة، بإغراق نفسها في نهر سامبري.

1913 – ينتقل مع ابيه واخويه، ريمون وبول، إلى شارليروي. هناك يلتقي بجورجيت بيرجر، التي سوف يتزوجها بعد سنوات. يلتحق بالمعهد العالي لمدة ثلاث سنوات، ثم يأخذ دروسا في الرسم.

1916 – يلتحق بالأكاديمية الملكية للفنون الجميلة في بروكسل، ويدرس فيها لمدة عامين.

1919 – يتعرّف على مجموعة من الفنانين الطليميين. يبدي تعاطفاً مع الدادائية والتجارب السوريالية الأولى في باريس.

1920 – يقيم معرضه الأول في بروكسل.

1922 – يتزوج جورجيت. يعمل في مصنع لورق الجدران، مصمماً للملصقات والإعلانات، حتى العام 1926 حيث يتفرغ للرسم.

1925 – بداية تجاربه السوريالية وابتعاده عن التكعيبية والمستقبلية.

1927 – يقيم معرضه الأول في بروكسل، لكنه يخفق في إثارة اهتمام النقاد الذين أبدوا امتعاضاً وسخطاً.

1927-1930 – ينتقل مع زوجته إلى باريس. هذه السنوات الثلاث تشهد تطوره الفني، وخلال هذه الفترة يلعب دوراً نشطاً في الحركة السوريالية، ويقيم علاقات وطيدة مع أبرز الوجوه السوريالية من أدباء وفنانين.

1930 – يعود إلى بروكسل، ويعمل في مجال الإعلان، مع أخيه ينشئ وكالة تجارية من خلالها تتحسن أحواله المادية.

1937 – ماجريت يقضي ثلاثة أسابيع في لندن، مقيما في منزل الكاتب البريطاني إدوارد جيمس.

1938 – إقامة المعرض الأول في لندن.

1940 – يرحل عن بلجيكا مع بدء الاحتلال الألماني، لا يصطحب معه زوجته.

1943 – يعود إلى بلجيكا . ينفصل عن الجماعة السوريالية. يدين العنف والتشاؤمية التي طبعت أعماله الأولى، غير أنه يعود إلى هذه الثيمات في فترة لاحقة.

1948 – في باريس يقام له معرض لا يحقّق إقبالاً كبيراً.

1953 – شهرته الدولية تتزايد . أعماله تعرض في روما. لندن، نيويورك، باريس.

1954 – إقامة معرض تكريمي لأعماله في بروكسل.

1967 – في 15 اغسطس يموت ماجريت في بروكسل بعد إصابته بسرطان في البنكرياس.

سلفادور دالي:

ولد في 11 مايو 1904 في بلدة فيجويريس، بإقليم إيمبوردا القريب من الحدود الفرنسية ـ الأسبانية في كاتالونيا . والده كان محامياً من الطبقة الوسطى.

رسام، نحات، مصور، وله مساهمات في المسرح والسينما والأوبرا والعمارة وتصميم الأزياء. يعد من أشهر وأهم فناني القرن العشرين.

يتمتع بمخيلة خصبة ومبدعة، مع براعة فنية فائقة. جعلته يخلق، بصوره الأخّاذة والغريبة والمدهشة، بعضاً من أقوى وأهم اللوحات من بين الرسامين السورياليين.. كما مارس تأثيراً هائلاً على الأجيال اللاحقة من الفنانين.

قبل ذلك مرّ عبر مراحل فنية مختلفة، من تكعيبية ومستقبلية وميتافيزيقية. في لوحاته يوظف تقنية أكاديمية، بالغة الدقة في التفاصيل، لكن ضمن فضاء، مأهول بصور الحلم وما تحت الوعي.

في رسوماته وكتاباته، على حد سواء، أظهر ولعاً استحواذياً بالأمور السيكولوجية ثم بالثيمات الدينية.

لديه شغف بالنزوع الاستعراضي، الذي هو إسقاط خارجي لنرجسية أعماله مختومة بها على نحو جلي. هذا النزوع أكسبه شهرة عالمية واسعة.

مولع بالعلوم الطبيعية والرياضيات. ممسوس بالدعاية والشهرة والمال. متقلّب في الولاء السياسي. وهو يزعم أن المنحى الاستعراضي وغرابة أطواره من مصادر طاقته الخلاّقة.

في العام 1922 انتقل إلى مدريد، ودرس الفنون التشكيلية في مدرسة سان فرناندو. حيث صادق الشاعر لوركا والسينمائي بونويل. وهناك لفت إليه الأنظار بغرابة أطواره، ومحاولته التميّز عن الآخرين في المظهر والملبس والسلوك. أيضا لفت الأنظار برسوماته التكعيبية.

في العام 1926، فُصل من الأكاديمية، قبل موعد الامتحانات النهائية بفترة قصيرة، عندما صرّح بأن لا أحد من هيئة التدريس مؤهل أو كفؤ لأن يمتحنه.

انتقل دالي إلى باريس، حيث تعرّف على خوان ميرو وبابلو بيكاسو، اللذين تأثر بهما كثيراً في بداياته. في الواقع، تأثر دالي بالعديد من الأساليب الفنية بينما كان ينمّي أسلوبه الخاص الذي كان يتراوح بين كلاسيكية صارمة وطليعية مرنة. في ما بعد، اقام معارض في برشلونة جذبت انتباه النقاد وأثارت الكثير من الجدل في الوسط الفني.

في العام 1929 تعاون دالي مع المخرج الاسباني لويس بونويل في تحقيق فيلم سوريالي قصير بعنوان "كلب أندلسي". والتقى بملهمته ومصدر وحيه جالا، التي كانت زوجة الشاعر بول إيلوار. في أواخر العام نفسه انضم إلى المجموعة السوريالية. ومن السوريالية اقتبس نظريتها في الآلية. لكن حوّلها إلى منهج عملي وإيجابي أكثر، سماه "منهج البارانويا النقدية".. في فترة لاحقة وسّع دالي العملية نحو منهج حلمي نقدي، فيه يوجّه الفنان اهتمامه إلى أحلامه، مجمداً إياها من خلال الفن، ويحللها أيضاً.

في العام 1934 تزوج جالا.

في منتصف الثلاثينيات بدأ دالي في التعبير عن آراء يمينية، إضافة إلى تعاطفه مع الكاثوليكية ونظام فرانكو الفاشي في اسبانيا. الأمر الذي خلق فجوة بين دالي والسورياليين أدت إلى انفصال يتعذر ترميمه. وقد رد دالي على قرار فصله بقوله: "السوريالية هي أنا".

في العام 1937 زار إيطاليا وتبنى اسلوباً أكثر تقليدية.

في العام 1940 . مع نشوب الحرب العالمية الثانية. انتقل دالي وجالا إلى الولايات المتحدة. حيث عاشا لمدة ثمان سنوات.

في العام 1942 نشر سيرته الذاتية "حياة سلفادور دالي السريّة" .

في العام 1949 عاد إلى اسبانيا. واستقر نهائياً في كاتالونيا . إن اختياره العيش في اسبانيا تحت حكم الدكتاتور فرانكو دفع بالكثيرين من الفنانين التقدميين إلى توجيه نقد عنيف له.

في العام 1959 نظم بروتون معرضاً تحت عنوان "تحية إلى السوريالية" ، احتفالاً بمرور أربعين سنة على نشوء السوريالية. وقد ضم لوحات للسورياليين من بينهم دالي.

في العام 1960. شرع دالي في تصميم واقامة "مسرح ومتحف دالي" ، في بلدته فيجويريس. هذا المشروع الذي استغرق وقتاً طويلاً.

في 1965 نشر كتابه الثاني في السيرة الذاتية "يوميات عبقري" .

بعد وفاة جالا في يونيو 1982، فقد دالي رغبته في الحياة. وأصبح. في شيخوخته. متوحداً ومنعزلاً عن العالم.

توفي إثر نوبة قلبية في 23 يناير 1989. وهو في الرابعة والثمانين.

مان راي:

اسمه الأصلي إيمانويل رادنتزكي. ولد في 27 اغسطس 1890 جنوبي فيلادلفيا. بنسلفانيا . كان الابن الأكبر لعائلة روسية يهودية نزحت إلى أمريكا. وبدأت في كسب رزقها من العمل في مجال الملابس والخياطة.

في العام 1915 أقام معرضه التشكيلي الأول.

ساهم بفعالية في الحركتين الدادائية والسوريالية.

عاش في نيويورك مع صديقه مارسيل دوشان. وانشأ فرعاً أمريكياً للدادائية. بعد بضع تجارب غير ناجحة في ترويج الدادائية. صرّح مان راي. في العام 1920. أن "الدادائية لا تستطيع أن تعيش في نيويورك" .

في يوليو 1921 رحل إلى باريس للعيش والعمل فيها (وقد أمضى أغلب سنوات حياته في فرنسا). في منطقة مونتبارناس استقر وعشق فتاة، تدعى كيكي، وهي شخصية شهيرة في الدوائر البوهيمية بباريس، وكانت تعمل موديلاً.

في العام 1925 شارك في المعرض التشكيلي السوريالي الأول.

في سنوات العشرينيات أخرج عدداً من الأفلام السينمائية القصيرة ذات الطابع الطليعي.

في سنواته الأخيرة، عاد إلى الولايات المتحدة، حيث عاش بضع سنوات في لوس انجلس. غير انه عاد إلى باريس، وتوفى في 18 نوفمبر 1976. وعلى ضريحه نُقشت هذه الجملة: "غير معنيّ، لكن ليس غير مبالٍ".

مان راي لم ينل شهرة أثناء حياته، خصوصاً في الولايات المتحدة، رغم أنه أبدع في مجالات مختلفة مثل: التشكيل، النحت، التصوير الفوتوغرافي، السينما. لكن في العام 1999 اختارته مجلة "آرت نيوز" كواحد من بين 25 فناناً كان لهم التأثير القوي في القرن العشرين.

إيف تانغي:

ولد ريمون جورج إيف تانغي في 5 يناير 1900، في باريس.

في العام 1918 بدا الخدمة العسكرية وصادق الشاعر جاك بريفير. أنهى الخدمة في 1922. عاد إلى باريس ومارس عدداً من المهن الصغيرة.

صدفةً وقع بصره على لوحة للفنان الإيطالي السوريالي "جورجيو دي شيريكو". وقد افتتن بها إلى حد انه قرر أن يصير رساماً، رغم انه لم يمارس هذا الفن من قبل.

في العام 1924، وعبر صديقه بريفير، تعرف على الجماعة السوريالية، وسرعان ما أخذ في تنمية أسلوبه التشكيلي المتميّز.

أقام معرضه الأول في باريس العام 1927، وهو العام الذي شهد زواجه الأول.

في سنوات الثلاثينيات، اتبّع تانغي اسلوب حياة تتسم بالبوهيمية، الأمر الذي أفضى إلى فشل زواجه. في العام 1938، بعد أن شاهد أعمال الفنانة

الأمريكية كاي سيج، ارتبط بعلاقة عاطفية معها أدت إلى زواجهما في العام 1940.

مع اندلاع الحرب العالمية الثانية، وبعد أن ثبت أنه لا يصلح لتأدية الخدمة العسكرية، انتقل مع زوجته إلى أمريكا ليمضي فيها بقية حياته، وحصل على الجنسية الأمريكية في 1948.

في يناير العام 1955 توفى تانغي بعد إصابته بالسكتة الدماغية. تم حرق جثته، والاحتفاظ برمادها حتى وفاة أرملته في العام 1963، حيث قام صديقه بيير ماتيس بنثر رماده على أحد شواطئ بريتاني.

البرتو جياكوميتي:

ولد النحات والرسام السويسري جياكوميتي العام 1901، في بورجونوفا، قرب الحدود الإيطالية.

درس في معهد الفنون الجميلة بجنيف وروما، وفي العام 1922 انتقل إلى باريس ليدرس على يد النحات أنتوان بورديليه. وفي باريس، التي استقر فيها، تبنى التكعيبية ثم السوريالية.

في سنوات الثلاثينيات كرّس نفسه كواحد من أبرز وأهم فناني النحت السورياليين، وذلك بأعمال اتسمت بخيال خصب وتقنيات متميّزة، حيث الأشكال الهزيلة الواهنة والأشياء المعلّقة التي تعبّر عن ذاتية وهشاشة الحس الإنساني بالزمن والفضاء، كما تعبّر عن الإحساس بوجود غير واضح أو محدّد المعالم، حيث الأشكال مهدّدة طوال الوقت بالمحو أو الإلغاء من قبل الفضاء المحيط بها.

في العام 1948 أقام جياكوميتي معرضاً لأعماله بعد توقف دام حوالي 12 سنة، خلالها كان يجرّب في الرسم والنحت.

في العام 1962 حاز على الجائزة الكبرى في النحت في بينالي فينيسيا، وهذه الجائزة جلبت له شهرة عالمية واسعة.

في العام 1965، وعلى الرغم من سوء حالته الصحية، سافر إلى نيويورك لحضور المعرض الخاص بأعماله في متحف الفن الحديث.

توفى جياكوميتي في العام 1966، في سويسرا.

اندريه ماسو:

ولد في 4 يناير 1896. في فرنسا. لكنه نشأ في بلجيكا.

درس الفن التشكيلي في بروكسل وباريس.

في الحرب العالمية الأولى، خدم في الجيش الفرنسي، وأصيب بجرح خطير.

أعماله الفنية الأولى تُظهر ولعاً بالتكعيبية. ثم ارتبط بالسوريالية، وكان واحداً من أشد المتحمسين للرسم الآلي، حيث حقّق عدداً من الأعمال الآلية بالقلم والحبر.

في أحوال كثيرة، كان ماسو يجبر نفسه على العمل ضمن شروط صارمة: مثلاً، بعد فترات طويلة من الوقت صائماً عن الأكل او النوم، او تحت تأثير مخدّر ما. كان يعتقد بأن اقتحام حالة مخفّفة من الوعي أو الشعور سوف يساعد فنه على أن يكون حراً من السيطرة العقلانية، ومن ثم يقترب أكثر من اعمال ما دون الوعي.

منذ العام 1926 بدا في تجربة تقنية جديدة تعتمد على رمي الرمل والصمغ على الكانفاس ثم تحقّيق لوحات زيتية منطلقة من الأشكال او الصور التي تتشكل تلقائياً.

مع نهاية العشرينيات، اكتشف ماسو ان الآلية مقيّدة وتحد من طاقاته. انفصل عن الحركة السوريالية، وتحوّل إلى أسلوب مركّب أكثر. صار غالباً ما ينتج أعمالاً ذات ثيمات عنيفة أو إيروسية.

تفاعل مع الحرب الأهلية الإسبانية، وحقّق عدداً من اللوحات التي تعكس هذا الاهتمام.

في نهاية الثلاثينيات، عاد ليرتبط من جديد بالحركة السوريالية.

أثناء الاحتلال الألماني لفرنسا، أدان النازيون لوحاته بتهمة الانحلال والانحطاط، فاضطر إلى الهرب من فرنسا، عبر مرسيليا، على متن سفينة أخذته إلى جزيرة فرنسية في المارتينيك، ومن هناك انتقل إلى الولايات المتحدة.

في امريكا، مارس تأثيراً كبيراً على التعبيريين التجريديين الأمريكان.

بعد انتهاء الحرب، عاد إلى فرنسا ليستقر فيها.

توفى اندريه ماسو في 28 اكتوبر 1987.

نماذج.. نصوص

ان انزلق نحو ظلك الذي يحجبه الليل تماماً
ان اتبع مواطئ قدميك، ظلك عند النافذة
ذلك الظل عند النافذة هو انت لا، ليس ظلاً، يقيناً هو انت!
لكن لا تفتحي تلك النافذة التي وراء ستارتها تتحركين ذهاباً وإياباً.
بدلاً من ذلك، اغمضي عينيك
اودّ ان اطبقهما بنفسي بشفتيّ
لكن النافذة تنفتح والريح الريح التي على نحو عجيب، تناغم اللهب والعلم معاً، التي تدثر هربي بعباءتها.
النافذة تنفتح: لا، برغم كل شيء، هو ليس انت
كنت اعرف هذا طوال الوقت

(روبير ديسنوس)

✦✦✦

كم هو غريب عندما تستيقظ أحياناً في منتصف الليل في منتصف النوم وتسمع طرقاً على الباب بينما في مدينة منتصف الليل الرائعة. مدينة اليقظة الجزئية والذاكرة الجزئية. البوابات الثقيلة ترنّ من شارع إلى شارع.

من هو هذا الزائر الليلي ذو الوجه المجهول
ما الذي يلتمسه ما الذي يستطلعه
هل هو رجل فقير يطلب رغيفاً ومأوى؟
هل هو لص ام طائر؟

هل هو انعكاس لذواتنا في المرآة
العائد من هاوية شفّافة
محاولاً ان يدخلنا ثانيةً
انذاك هو يدرك اننا قد تغيّرنا
ان المفتاح لم يعد يدور في قفل
باب الأجساد الغامض
حتى لو لم يتركنا إلا لبضع دقائق
في لحظة مقلقة حين اطفانا النور.
ما الذي اصبح عليه آنذاك
اين هام؟ وهل تعذّب؟
هل هذا هو منبت الأشباح؟
مصدر الأحلام؟
ولادة الأسف والندم؟
لم يعد هناك طرق على بابي
لا حيّز على مدفاتي او في قلبي
لتلك الصور القديمة عن ذاتي
ربما تتعرّف عليّ
لكنني لن اعرف ابداً كيف تتعرّف على نفسك

(روبير ديسنوس)

✦✦✦

اطفو تالياً في غمرة الساعة
بلا عون بلا استغاثة
بلا اقتناع اهبط الدرجات بلا هدف
بلا ندم استأنف النوم
في عيون المرايا وضحك الريح

اتعرّف على رجل مجهول هو انا

لا اعود اتحرّك

انتظر

واغمض عينيّ مثل الرتاج على الباب

(فيليب سوبو)

الليل يحتك بنجومها

انه يمطر رملاً وقطناً

وهو حار جداً

لكن الصمت ينسج التنهدات

ومجد الصيف

اشارات في كل مكان تقريباً

عن جرائم ساخنة

عن اشخاص سوف يطيحون بالعروش

وثمة ضوء عظيم

في الغرب

والشرق

حنون مثل قوس قزح

انها الظهيرة الآن

كل الأجراس تقرع

الظهيرة

تنتظر صماء

مثل حيوان ضخم

يخرج اطرافه من كل الأركان الأربعة

دافعاً إلى الأمام مخالبه

الظلال والأشعة

السماء سوف تسقط على رؤوسنا

الريح متوقّعة

يتعيّن على اليوم ان يكون ازرق اللون

مثل العَلَم

(فيليب سوبو)

✦✦✦

هي واقفة على اجفاني

وشعرها منسدل في شعري

لها شكل يدي

لها لون عيني

وظلي يغمرها

مثل حجر قبالة السماء

عيناها دوماً مفتوحتان

ولا تدعني انام

احلامها في وضح النهار

تجعل الشموس تتلاشى

تجعلني اضحك. ابكي واضحك.

واتكلّم دون ان يكون لديّ ما اقوله

(بول إيلوار)

✦✦✦

عيون خصبة

لا احد قادر ان يعرفني

اكثر مما تعرفينني

عيناك اللتان فيهما ننام

كلتا العينين

القنا على مداراتي المذكّرة سحراً
اعظم من الليالي الدنيوية
عيناك اللتان إليهما ابحر
موهوبتان بإشارات الطريق
جهات منفصلة عن الأرض
في عينيك اللتين تُظهران لنا
عزلتنا المطلقة
لا يوجد هناك اكثر مما يظنون
لا احد قادر ان يعرفني
اكثر مما تعرفينني

(بول إيلوار)

✦✦✦

فمي الذي يتحرك
امامي
لا تسكنه الكلمات
المألوفة
فمي هذا المساء مسكون
بالكلمات التي
لا تخصني
كلمات هي ليست
اغان ولا تعاويذ
بل رصاص بندقية
ومض سيوف
وانا متصل بكلمات فمي
مثل لسان من لهب

حتى فناء النَفَس

تعال الآن اين تظن نفسك تكون؟

(بول نوجيه)

✦✦✦

في الاتجاه المعاكس للفصول والعيون الشرهة

الأيدي تعدو على منحدرات الليل

تنزلق على قفّازاتِ همهماتٍ بعيدة لرؤى وعلامات

بيتٍ فسيح ضاج بالأحلام

وقرميد السطح يحلّق طافياً في الهواء النقيّ

والأحلام المتشابكة تتكشّف وتصعد عالياً

والهمهمة البعيدة للأيدي تتبدّد

عالم والذي يزداد حجماً حسب مشيئة الكلمات المتعددة

(بول نوجيه)

✦✦✦

في ذلك الحين كان الوحش المنيع فوقي

تحت النهدين وعلى انحاء البطن واسفل العنق وعلى الظهر كله، ما يحسبه المرء في بادئ الأمر ريشاً. كانت قشوراً من معدن مدهون والذي، عندما كان الوحش يفرد ويطبق جناحيه لينفض المطر والدم، يخلق مشهداً فيه لا شئ يمكنه ان يخفّف الروائح واصوات ملاعق تحركها الأيادي البيضاء فتحدث قعقعة. ايادي زلزال في السلال القذرة لصيف غير صحيّ ايضاً.

(ايميه سيزار)

هذه النصوص مترجمة عن الإنجليزية

رينيه ماجريت..
والعودة إلى الجوهر الغامض للأشياء

لقد احتاج العالم إلى أكثر من ربع قرن ليكتشف أن لأعمال رينيه ماجريت محتوى فلسفياً وشاعرياً معاً. والذي ينسجم مع اتجاهات اجتماعية وثقافية معينة.. على الأخص في النصف الثاني من القرن العشرين.

من جهة أخرى، ليس من السهل، في البداية، بلوغ او فهم أعماله.. فهو رسام صعب، بساطته مضللة. مع ذلك، ثمة إمكانية أكبر. خاصة من الجيل الأكثر شباباً. للوصول إلى فهم افضل واعمق لفن ماجريت.

أعماله توجّه لنا دعوة مستمرّة لأن نتخلى عن توقعاتنا بشأن الفن، مؤقتا على الأقل. إنه لا يستجيب مطلقاً إلى مطالبنا وتوقعاتنا. بل يزوّدنا بشيء آخر في المقابل.

أعمال ماجريت تسمح للمرء أن يستحضر حالة الكينونة التي أصبحت نادرة ونفيسة، والتي تتيح له أن يلاحظ في صمت. القراءة والتفكير تقتضي الصمت، والإصغاء أيضاً. الصمت يمكن أن يستخدم في ترقب الرؤيا المشعّة للأشياء.. وإلى هذه الرؤيا يقودنا ماجريت.

المؤرخ الفني المتمرّس قادر، في ما يتعلق بأعمال ماجريت قبل العام 1925، على أن يستشف، يصف، يحلل، ويحدّد العلاقة بين تجارب الفنان التجريدية ـ المستقبلية ـ التكعيبية والحركات الطليعية الكائنة.. خاصة في بلجيكا وباريس. لكن بعد هذا التاريخ، حين ارتبط بالسوريالية. حدث تغيير جذري في فنه مما جعل محاولات المؤرخ الفني ـ المنضبط والنظامي بشأن السيرة، الوصف، التاريخ ـ تبدو عقيمة وعاجزة عن فهم مغزى وجوهر لوحاته.

من خلال البحث الذاتي والتجريب، استطاع ماجريت أن يفصل أعماله عن المعضلات التي استكشفها الطليعيون التكعيبيون الذين كانوا يحتفظون بنفوذ وقدرة على التأثير أثناء سنوات شبابه، وفضّل المناخ التمردي للسوريالية، التي امتصّت خلفيتها الدادائية وردود الفعل تجاه بارانويا الحرب التي أحدثتها الحرب العالمية الأولى.

في السوريالية، أيضاً، لم يكن امتثاليا .. فقد عارض بشدة الإسقاط الذاتي والتعبير عن الذات، ورفض أن تتحوّل أعماله إلى بحوث ذاتية وسيكولوجية وجمالية. فتفقد دلالاتها وتصبح غير ضارّة.

لغز العالم المرئي

لم يكن منسجماً مع المجتمع الذي عاش فيه. ومع انه كان ذا نزعة شكوكية، نقدية، وتهكمية في ما يتعلّق بإمكانية فنه على إصلاح هذا المجتمع. إلا انه رأى في فنه أداة بصرية يمكن بواسطتها، وعن طريق الصدمة والدهشة، أن يصبح الناس واعين للكامن خلف الأعراف والاصطلاحات، قادرين على اكتشاف طريق العودة إلى الجوهر الغامض للأشياء.

الصور الأسرة والمتحدية في أعمال ماجريت تنشأ من إيحاءات لغز العالم المرئي. هذا العالم، بالنسبة إليه، مصدر غني للإيحاءات الشفافة الرائقة. لذا فهو ليس في حاجة لأن يستل مصادره من الأحلام، الهلوسات، الظواهر الخفية، الصوفية وغيرها. لكن، من جهة أخرى، حالة ما قبل الوعي — وهي الحالة التي يكون فيها المرء قبل وأثناء الاستيقاظ من النوم — تلعب دوراً هاماً في عمله.

عندما يتعمق المرء في دراسة ماجريت يدرك أن محاولة حلّ الألغاز غير مجدية، بل لابد من تجنبها. غير أن الفنان نفسه يوفر لنا مفاتيح لفهم طريقته في الرسم، بالإضافة إلى العملية الذهنية التي عليها تتأسس. والبعض يميل إلى تسمية هذه العملية بـ

"التفكير البصري". وأنا شخصياً افضّل الا اعطيها اسماً. فتعبير "التفكير البصري" ليس دقيقاً إلى حد كاف، ويتضمن الكثير من سوء الفهم بخصوص التبعية المحتملة للبصري إلى التفكير.. أو العكس.

أيضاً ثمة سوء فهم آخر في اعتبار ماجريت "عقلياً". اي يهتم بمخاطبة العقل لا العاطفة، وهذا قد اتضح في أحوال كثيرة بالرغم من الكم الهائل، على نحو فريد، من المصاهرات الأدبية والفلسفية واللغوية التي توحيها اعماله، والتي تقرّبنا من معانيها. كذلك تعبير "أدبي" ليس صحيحاً في إطلاقه على ماجريت حتى لو لجأنا إلى الاستنتاج استناداً إلى معرفتنا بالجذور الأدبية للشخصيات الرئيسية، الفاعلة، في السوريالية.

لنتجنب، إذن، تأييد أو تفضيل صيغة أو اخرى، ولنلقي، عوضاً عن ذلك، نظرة صريحة وواضحة لنرى مع من، ومع ما، يمكن مقارنة ماجريت وخزائنه المدهشة.

الارتياب في التأويل

الباحث الذي يرغب في أن يُظهر احتراماً وتحيّزاً تاماً مع النضال الذي شنّه ماجريت ضد التأويلات والشروحات الملينة بالنقائص — وهو نضال شاق بالفعل — يجد نفسه، مع ذلك، مرغماً على تجاهل الحظر الذي فرضه ماجريت على ذاته (لقد كان منغلقاً أمام اي تحليل نفساني لأعماله ولذاته) ومحاولاً الدخول — بداب — في هذا البعد الخاص. حتى ماجريت نفسه حاول أن يفسّر سبب رفضه لأي تفسير.

من الطبيعي أن ثمة مبررات في عدائه الصريح لفكرة الرمز، في ما يتصل بأعماله، وكرهه الجلي للتحليل النفسي بشكل خاص، وارتيابه في اي — وكل — تأويل. لقد كان يدافع عن الجوهر الحقيقي لأعماله بتبني هذا الموقف. ولو حاولنا، بناء على ذلك، أن نفهم شيئاً من "معنى" هذه المقاومة — وماجريت لم يمنعنا أبدا من محاولة ذلك — فسوف نقترب كثيراً من أعماله عبر هذه الطريق الملتوية.

أن تـرى، يقـول ماجريـت، ذلـك هـو مـا يهـم. الرؤيـة بحـد ذاتهـا تكفـي او يجـب ان تكـون كافيـة. لقـد كـان اكثـر وعيـاً مـن معاصـريه بالكلمـات وبالمرتبـة المشـكوك فيهـا الـتي أحرزتهـا. إن وعيـه بالكلمـات واضـح في كتاباتـه ورسـوماته. التعامـل مـع الكلمـات كانـت لعبـة خطـيرة مارسـها. رغـم ذلـك، وعـن طريقهـا، أدخـل عنصـر "الكلمـة" في صـوره "المرسـومة". بالتـالي، فـإن أي شـخص مهـتم جـدياً بأعمـال ماجريـت لا يسـتطيع تفـادي إبـراز الأهميـة القصـوى لمـا قصـده مـن استخدام اللغة في أعماله والقيمة الجديدة التي أضفاها عليها.

البسـاطة في أعمالـه هـي بسـاطة مشـبوهة. في كتاباتـه ـــ الـتي تشـتمل علـى مقـالات عامـة، بضـعة نصـوص ادبيـة، مقـالات خاصـة حـول موضـوعات معينـة ـــ وفي العنـاوين الـتي ينتقيهـا لأعمالـه، كـان ماجريت منهجياً، كما هو في رسوماته.

الفجـائي ـــ تصـويره لمـا هـو غـير متوقـّع ـــ لـيس مجـرد نـزوة علـى الإطـلاق. فضـلاً عـن ذلـك، إنـه يكمـن في ماجريـت بقـدر مـا يكمـن في أنفسـنا. نحـن لسـنا مهيـئين لفهـم، فـوراً، تقنيتـه في الـتفكير والرسـم. هـذا لـيس تمـرداً مـن جانبـه بـل حاجـة طبيعيـة للاسـتجابة إلى ظـواهر الحيـاة اليوميـة المقولبـة. هـذه الاسـتجابة تأخـذ شـكلاً معاكسـاً ومضـاداً للتوقـع.. إنهـا الحاجـة إلى التصـحيح. وفي أعمالـه تصـبح هـذه قاعـدة للشـعور والـتفكير والسـلوك، الـتي اكتشـفها وطوّرهـا لنفسـه. لـذا فـإن النظـر إلى منهجـه ـــ كموضـوع لبحثنـا ـــ هـو شرعي مثلما هي الأعمال نفسها.

ليس نائماً ولا يقظاً.. إنه يضيء

الـذين يعتـبرون ماجريـت غامضـاً ينبغـي ألا ينسـوا بأنـه قـد أشـاح بوجهـه عـن الفنتازيـا. وعـن العـالم المباشـر للأحـلام، ولم يحـاول أن يكـون غامضـاً بـل، علـى العكـس، كـان يسـعى ـــ بواسـطة الصـدمة والدهشة ـ إلى تحرير رؤيتنا التقليدية والمبتذلة من غموضها.

الحالـة ليسـت بهـذه الدرجـة مـن البسـاطة الـتي يوحيهـا رفـض ماجريـت الكلـي للحلـم. مـن الواضـح أنـه لا يفضـل التجـارب الـتي نمـرّ

بهـا قبـل الاسـتيقاظ مـن النـوم بـل ينتبـه لهـا ويضـعها في اعتبـاره. لكنـه لا يحـدّد الفروقـات أو يميّـز بـين أحـلام اليقظـة والأحـلام الشـفافة والأحـلام الجزئيـة. وهـذا لا يفسّـر حتـى الآن التقنيـة الـتي من خلالها تنشأ صوره الغريبة، اللا مألوفة.

الأحـلام الشـفافة تختلـف عـن تجـارب الحلـم العـادي الـتي قـد تجـد شـروحاتها في تفسـيرات التحليـل النفسـي لفرويـد وأتباعـه. والمعلومـات المتـوفرّة لـدينا تـوحي بـأن ماجريـت لم يكـن يختـبر الأحلام الشفافة فحسب بل كان أيضا يمنحها شيئا من الفكر.

بين السحر والمعضلة

في مـا يتعلـق بالتحليـل النفسـي، كـان ماجريـت يميـل إلى التـهكم. إنـه يتـّقيه، ولا يسـتطيع أن يتغلـّب علـى كرهـه الشـديد لـه، الـذي يزداد مع مرور الزمن.

ماتـا، رسـام شـاب، اخـذه ذات مـرّة إلى محللـيْن نفسـانيين. وبعـد أن طرحـا عليـه أسـئلة عديـدة حـول موضـوعات لوحاتـه، شـعرا بأنهما قادران على تأويلها.

ويعلـّق ماجريـت قـائلاً: "هكـذا اعتقـدا أن لـوحتي (الموديـل الأحمـر) رمـز للإخصـاء. وعلـى ضـوء هـذا التصـور تسـتطيع أن تكتشـف إلى أي حـد تصـبح أعمـالي سـاذجة. إنـه مخيـف حقـاً مـا يتكشـف للمـرء، اسـتناداً إلى هـذا التحليـل، حـين يرسـم اسكتشـاً بريئاً".

لقـد حـدد علاقـة الفـن بهـذا المجـال، في رسـالة إلى بـول كولينيـه، في 12 مارس 1937:

"الفـن، كمـا أفهمـه، يمتلـك مناعـة قويـة ضـد التحليـل النفسـي: إنـه يستحضـر السـر الـذي بدونـه لا يوجـد العـالم. بمعنـى آخـر، لا يجب أن يخلط المرء بين السحر والمعضلة".

ويضـيف ماجريـت، أن علـى الفنـان أن يكـون يقظـاً تمامـاً لاستحضـار سـر العـالم، ولا ينبغـي أن يتمـاهى مـع الأفكـار أو الآراء، أو الأحاسيس التي توجد في الأحلام أو في حالة الجنون.

وهو يؤمن بأن شخصاً عاقلاً لن يصدّق بأن التحليل النفسي قادر أن يوضح سر العالم. بدقة أكثر أقول، إن طبيعة السر تلغي الفضول (..) والتحليل النفسي، بحد ذاته، ربما هو أفضل مادة للتحليل النفسي.

موقفه هذا لا ينطبق على التحليل النفسي وحده، بل بدرجة مساوية، ينطبق على تأويلات المؤرخين والباحثين والنقاد.

استعادة الدهشة الأوليّة

إن دلالة العناوين التي ينتقيها لأعماله تبدو وكأنها ذات اهمية ثانوية بالنسبة إلى الأعمال نفسها. لكن إذا بحثنا في أصول وتاريخ ومغزى العناوين الغامضة فإننا سوف نتوجّه مباشرة إلى اللب الحقيقي لرسوماته السوريالية.

وفقاً لما صرّح به أقارب وأصدقاء ماجريت، فإن العناوين أحياناً تتشكل عبر ابتكار ماجريت نفسه. لكن في أحوال كثيرة، تتشكل عبر مناقشاته مع الآخرين.. إن دائرته من الأصدقاء لم تكن تتألف من الرسامين فقط، بل أيضا من الشعراء والكتّاب والمفكرين.

رغم أن اللوحات هي التي تستدعي العناوين، إلا أنها تبدو قادرة على الوجود بشكل مستقل ومتواز مع اللوحات. إن خصيصتها، الاستفزازية أحياناً، تكمن في علاقتها الغريبة مع الصورة المرسومة. فضلاً عن ذلك، فإن اهتمام ماجريت الشديد بالعناوين، بتغيير وظيفتها على الأخص، وهو ما يهدف إليه، هو فعل استثنائي وفريد . مم تتألف قوانين ماجريت؟

هو لم يزودنا بالمعلومات الكافية، لكنه ردّد طوال حياته، وبأشكال مختلفة، ما كان يطمح إليه بأعماله وعناوينه. إن ما كان ينشده هو أن يضع حياة جديدة في رؤيتنا المتعبة، المبتذلة، لأشياء الوجود العادية. ولأن رؤيتنا لها مبتذلة، فقد أصبحت عملياً غير مرئية. لقد أراد أن يعيد دهشتنا الأوليّة إزاء الأشياء.

مرّة أخرى يقاوم ماجريت العناوين التفسيرية. والمتفرج الذي تربّى ضمن مفاهيم تقليدية. العناوين فيها توضح الطريق. يحتاج هنا إلى جهد ذهني يوجهه إلى ناحية جديدة. عناوين ماجريت غالباً ما تكون مستعصية على الفهم، لأنها اساساً تختلف عن تلك العناوين

الكلاسيكية المستخدمة منذ القرن السابع عشر، حيث اللغة تمثّل الأفكار، خاصة من خلال التعليقات والشروحات، التي توضح المحتوى الخفيّ للصور أو الموضوعات.

لقد هاجم ماجريت الهيمنة القديمة للكلمة المكتوبة، وفعل ما لم يفعله رسام من قبله.. على الأقل، ليس في هذا التوحيد الغريب والفذ للحدس والتحليل النقدي في ما يتصل بجذور الصور واللغة في ارتباطها بالفكر. برسوماته وعناوينه معاً (في فعالية ذهنية مزدوجة) عزل ماجريت النعوت عن الأشياء، وجعل راصد أعماله يعي الهوّة الواسعة بين العرف المهيمن للكلمات والدلالة الحقيقية للأشياء. لقد ولّد الصدمة، ليس بواسطة الخداع البصري أو الفنتازيا، بل عبر التخيّل التحليلي.

إن استخدام الحروف والكلمات في اللوحات، في القرن العشرين، بدأ مع براك العام 1909. بعد عامين كان هو وبيكاسو يستخدمانها بتوكيد شديد، ليس كعنصر فحسب بل كعامل مترابط مع الصورة بحيث تسهم في واقعية الصورة.

وقد ضاعف ابتكار الكولاج من استخدام الكلمات أو العناوين إلى حد أبعد، وبأغراض متباينة. في العشرينيات استخدمها السورياليان ماكس إرنست وخوان ميرو.. غنائياً وشعرياً.

حين بدأت الرؤية السوريالية تتبثق في أعمال ماجريت خلال الفترة 1925-1926، لجأ إلى الاستخدام الرمزي للكولاج. لكن في العام 1928 ابتكر طريقة جديدة تماماً في العمل. فالأشكال التي رسمها آنذاك احتوت على كلمات لكن معانيها المألوفة أصبحت مبهمة ومشكوك فيها ضمن المحيط الخاص الذي أبدعه لها. إن العلاقة التي أسّسها بين الشكل والاسم قد نزعت الشكل والاسم معاً من عالم الأسماء.

الأشياء والكلمات

سوزي جابليك، في دراستها عن ماجريت، رأت بحق أن هناك صلة جديرة بالملاحظة بين كتابات فيتجنشتين اللغوية الفلسفية

ونصـــوص ولوحـــات ماجريـــت. كلاهمـــا ســـعيا لإظهـــار الطبيعـــة "النســـبية" لاســـتخدامنا للكلمـــات. إذ لـــيس ثمـــة علاقـــة منطقيـــة بـــين مـــا يكونـــه الشـــيء والاســـم الـــذي اكتســـبه. الإســـم لا يمثـــّل مـــا يكونـــه الشـــيء "فعـــلاً". والأشـــياء، بانعتاقهـــا عـــن نعوتهـــا المألوفـــة، تعـــود إلى جـــذورها، إلى حالتـــها الأصـــلية قبـــل تدوينـــها في تصـــنيفات اللغـــة المتنوعة. واللغة أيضاً تصبح منفصلة عن حقيقتها التقليدية.

ماجريـــت، مـــن جهـــة أخـــرى، يظـــل رســـاماً في المقـــام الأول. واستبصـــاراته الحدســـية عـــن اللغـــة والكلمـــات كانـــت دائمـــاً موجّهـــة نحـــو تحديـــد الوظيفـــة الـــتي كـــان ينشـــدها للوحاتـــه. بمعنـــى آخـــر، الصـــور اساســـاً هـــي الـــتي كانـــت محـــور بحوثـــه. وحـــين فعـــل ذلـــك، لم يكن مطلعاً بعد على بحوث اللغويين المعاصرين.

دافـــع ماجريـــت في الرســـم كـــان ذا طبيعـــة ثنائيـــة، هـــذه الثنائيـــة يمكـــن إدراكهـــا في تخيلاتـــه، الـــتي هـــي سمعيـــة وبصـــرية. صـــورة العـــالم، الـــتي تركـــّب نفســـها مـــرّة بعـــد أخـــرى في الـــذهن، تنشـــأ في مـــوازاة هـــذين المجـــازين. إن التحـــام الســـمعي والبصـــري يفضـــي إلى "الصورة".

تعـبير "السـمعي" يتضـمن أكثـر ممـا هـو منقـول عـن طريـق مصـطلحات "الكلمـات" و"اللغـة" أو "الأدب". إنـه يتصـل بالموسـيقى والكلمـات معـاً، أسـاس مـا هـو، بالفعـل، سمعـي.. وفقـا لمـا يـذكره اللغويـون. السـمعي ـ البصـري لا يشـمل الأعمـال الـتي تظهـر فيهـا الكلمـات فحسـب، لكـن أيضـاً تلـك الـتي لا تكون فيها الكلمات مرئية.

ماجريـــت رأى أشـــكالاً، لكنـــه في الوقـــت نفســـه سمـــع الكلمـــات الـــتي عـــن طريقهـــا تحيـــا كأشـــياء في أذهـــان البشـــر. شـــيئاً فشـــيئاً تصـــبح الكلمـــات أكثـــر وضـــوحاً، في الوقـــت الـــذي يعزلهـــا وعيـــه النقـــدي عـــن الأشـــياء. إن مشـــكلته كانـــت تكمـــن في التعـــارض بـــين عنصـــرين مستحضـــرين: الأشـــياء والكلمـــات. هـــذا لا يعـــني أنـــه لم يكـــن ثمـــة تفاعل بين وعيه بالكلمات ووعيه بالأشياء المرئية.

ســـيكولوجيا. الصـــوت كـــان مهمـــا جـــداً بالنســـبة إليـــه. كـــان مغرمـــاً بســـماع الموســـيقى أثنـــاء العمـــل. وغالبـــاً مـــا كـــان يســـتمع إلى برامـــز أو

إلى عـــزف زوجتـــه، جورجيـــت، علـــى البيـــانو. كـــذلك فـــإن إعجابـــه بمالارميـــه نـــابع مـــن افتتانـــه بالحساســـية الموســـيقية المتـــوفرة في نصوصه الشعرية والنثرية.

لقـــد أعلـــن ماجريـــت ارتيابـــه بالصـــورة والكلمـــة ـــ المرئيـــة، المســـموعة، أو المقـــروءة ـــ معـــاً وأظهـــر هـــذا عـــبر استقصـــاءاته.. لـــون جســـد امـــرأة أو تفاحـــة يمكـــن أن يُســـتبدل بلـــون آخـــر مغـــاير للمـــألوف. الكلمـــة المســـتخدمة لمـــادة يمكـــن أن تأخـــذ معنـــى مختلفـــاً، كـــذلك بالإمكـــان اســـتبدال شـــيء بكلمـــة. القابليـــة للتبـــادل واحـــلال شـــيء محـــل آخـــر يحطمـــان صـــحة ومعقوليـــة الإشـــارات المؤسســـة في كـــلا الطرفين.

رجل في الزحام

عنـــدما زار ماجريـــت، في العـــام 1965، نيويـــورك لأول مـــرّة، لحضـــور معـــرض كـــبير لأعمالـــه في متحـــف الفـــن الحـــديث، قـــام ـــ قبـــل أي شـــيء آخـــر ـــ بزيـــارة منـــزل الكاتـــب إدغـــار آلان بـــو. إن رحلتـــه أو حجّـــه إلى المكـــان الـــذي فيـــه عـــاش وعمـــل "بـــو" يـــدلّ علـــى الوثـــاق الـــداخلي، الروحـــي، الـــذي نمـــا بينـــه وبـــين الكاتـــب الأمريكـــي منـــذ العشـــرينيات، حينمـــا بـــدأ المثقفـــون يبحثـــون عـــن أســـلاف مـــن القـــرن التاسع عشر للفكرة والموقف السورياليّين تجاه الحياة.

في أعمـــال "بـــو" وجـــد الراصـــدون الصـــور الفنتازيـــة الفريـــدة، الأحـــداث غـــير العاديـــة، الســـلوك الشـــاذ، الانحـــراف، الجنـــون، شـــهوة المقـــامرة، السُـــكْر، الجريمـــة. كـــل هـــذه المظـــاهر كانـــت خاضـــعة للتحليـــل. غـــير أن الملمـــح البـــارز كـــان الحضـــور المهـــيمن للمـــوت ـــ الـــذي يوشـــك أن يحـــدث، أو هـــو حـــادث، أو قـــد حـــدث ســـابقاً ـــ والـــذي يتخطـــى كـــل التخـــوم الســـابقة بـــاحتواء حتـــى التجـــارب المتخيلـــة لمرحلـــة ما بعد الموت.

قصـــص غريبـــة ومرعبـــة تصـــور التوابيـــت، مـــع تضـــمين حـــوارات غـــير عاديـــة تـــدور في الـــتخم الفاصـــل بـــين الحيـــاة والمـــوت. في حالـــة ماجريـــت، نجـــد أن هنـــاك مصـــاهرات عميقـــة بـــين أجـــواء "بـــو" وتجـــارب ماجريـــت الشـــاب: انتحـــار

أمه (التي أغرقت نفسها في النهر ليلاً، وعندما تم انتشالها ـ بحضور ماجريت ـ كان ثوبها يغطي ويحجب وجهها)، معاناته في مدفن الكنيسة. تجاربه الرهيبة اللاحقة مع التوابيت.

زيارة ماجريت لمنزل "بو" كانت زيارة إلى عالمه الآخر.. إلى عتمته الخاصة، ظله الخاص، الذي ينبثق وراء نطاق الذات الواعية.

هناك علاقة مثيرة للاهتمام بين ماجريت والشكل ـ الشخص الذي صوره "بو" في عمله "رجل في الزحام".. ذلك الشخص المنزوع من الحشد لكن في الوقت ذاته ينتسب إلى الحشد على نحو لا فكاك منه. هنا يجد المرء نفسه أمام إغراء يحثه على أن يرى حالة من الإسقاط الذاتي، غير أن هذا التأويل سيكون طائشاً لأن ماجريت، في الرسم، لا يركّز على الأشياء أو الشخصيات التي يعبرها مظهراً جاهزاً. إن ما يركّز عليه هو البحث عن علاقات غريبة محددة بين الأشياء، أو الأفراد والأشياء. ولتحقيق ذلك، يبدأ أولاً بتجريدها من نعوتها وتعريفاتها، ثم يقترح شيئاً يشبه عملية الولادة الجديدة، يقودها ثانية إلى جذورها.

فضلاً عن ذلك، فإن الإسقاط الذاتي لن يكون منسجماً مع خوف ماجريت من الانتهاك، وهو يوظف كل الأساليب والوسائل ليصون الإقليم المحرّم.

إنه يتجنب الوجوه، للحظة، إن أمكن، حيث يواريها خلف قماش، أو يجزّ الرأس، أو يضع أمامها تفاحة أو طائراً أو باقة من الورد. في لحظات مهيّجة أو عدوانية بدرجة أقل، يجرّد الوجه من ذاتيته بإلباسه قناع "رجل الزحام". وبمنحه تلك النظرة المحدّقة الخالية من التعبير.. كتحديقة الدمية المعروضة في واجهات المحلات. من جهة أخرى، هو يفضّل أن يدير الشخص بحيث يعطينا ظهره. من يستطيع أن يميّزه من ظهره؟ وماجريت يستمتع بالنظر إلى ظهر شخصه المعتمر قبعة سوداء مستديرة. في لحظة كهذه، هو يتطلع معه إلى المجهول.

هو مثل "بو" في قصته "رجل في الزحام"، يرى ضحيته من الخلف وهو يمضي في طريقه إلى غاية غامضة.. إن كانت هناك

أيــة غايــة. إدغــار بــو يرصــد. في قصــته، ملابــس هــذه الشخصــية المحترمــة وزاويــة الأذن وربطــة العنــق والقبعــة وطريقــة المشــي. لكــن التــوتر يحــدث حــين تســتدير فجــأة هــذه الشخصــية المنتقــاة. بعــد الملاحقــة المضــنية آنــاء المســاء والليــل. لحظــة التــوتر هــذه ذات آثــار قويــة.. إنهــا لحظــة تمييــز. وفي أعمــال ماجريــت يبــدو هــذا الشــخص مميــزاً عــن بقيــة الحشــد لكنــه لا يســتطيع أن يوجــد بمعــزل عــن الحشد.

في إحــدى لوحاتــه، يرســم ماجريــت شخصــاً ـــ هــو صــديقه الكاتــب الإنجليــزي إدوارد جــيمس ـــ يُــرى مــن الخلــف واقفــاً امــام مــرآة. ماجريــت لا يرغــب في مواجهــة الوجــه، لــذا يقــرّر أن يتجاهــل المنطــق، فبــدلاً مــن أن تعكــس المــرآة وجهــه نراهــا تعكــس ظهــره. ونلاحــظ بــالقرب منــه ترجمــة فرنســية لكتــاب إدغــار آلان بــو "لغــز آرثر بيم".

هنــاك لوحــة أخــرى، لجــيمس أيضــاً، تصــوره مــن الأمــام جالســاً أمــام طاولــة بينمــا وجهــه قــد تعــرّض للامتصــاص أو انفجــر ليصــبح كرة من الضوء المشعّ.

مثلمــا نجــح في إخفــاء وجــه جــيمس عنــا، نجــح كــذلك ـ في حياتــه اليوميــة ـــ في الاحتفــاظ بوجهــه هــو، وجــه الفنــان، متوارياً عــن النــاس. وقــد اتخــذ موقــف الحــذر والتكــتم إلى حــد انــه رفــض أن يمتلــك مرسمــاً منفصــلاً. كــان يرســم في اي مكــان يلائمــه: غرفــة الجلــوس، المطــبخ، غرفــة النــوم.. هــذا الموقــف ينســجم منطقيــاً مــع صــورة رجــل الزحــام المنــهمك في تحضــير متفجرات ابتكاراته التي لا ينتبه لها العالم.

ماجريــت، في الواقــع، لم يرســم إنســاناً في أي وقــت. الفــرد كــان مختفيــاً في أعمالــه، لكنــه اختفــاء يختلــف عــن ذلــك الــذي يحــدث في اللوحــات التجريديــة. الكــائن البشــري في أعمالــه يلعــب لعبــة الاســتغماءة.. إنــه حاضــر وغائــب في آن، والفنــان يلاحقــه ويمســك بسترته لكنه يجدها فارغة.

ماجريــت عــزل حضــور الكــائن البشــري في اللوحــة عــن الكــائن البشــري نفســه، تمامــاً كمــا عــزل الأشــياء عــن اسمائهــا. وفي العــام

1964 اصبحت المعالجة بسيطة جداً: القبعة المستديرة، البذلة الجاهزة، والوجه اللا منظور.. لأن حمامة تحجبه.

ثمة إقليم في عمله يتيح لأتباع فرويد اللهو فيه كما يحلو لهم. إنه يفضّل أن يخفي الوجه تحت قماش (مثلما فعلت أمه الفريقة)، أو يخفي التعبير خلف تفاحة. إنه يفضّل أن يتعقّب الظهر: يضع الرجل في مواجهة المرآة فتعكس ظهره لا وجهه. أحياناً يضعه في مواجهة نفسه لكن وجهه ينفجر ويصبح ضوءاً مبهراً.

ماجريت لا يحب تحديقة أو نظرات فان غوخ الذي يتطلع إلى نفسه في المرآة ويرسل نظراته لتشق طريقها عبر الزجاج. إنه يصنع من المرآة عيناً ومن العين مرآة. والعين لا ترسل نظراتها. لا تثقب.. بل تحجب، تعكس، وتصد.

ذات مرّة، طلبوا منه أن يرسم صورة شخصية لنفسه، فوافق ورسم نفسه: الجسد، الملابس.. لكن الوجه كان إقليماً محرّماً. فاخفاه وراء تفاحة: حتى ماجريت نفسه يتوارى.

المصدر:
كتاب "ماجريت". تأليف: أ. م. هاماشر
ترجمة: أمين صالح
(العناوين من وضع المترجم)

ميرو.. عرّاف محاط بزرقة الذهب

دعابات فنان، مهارات ساحر

يتعيّن على كل فنان أن يجد في عمله طريقته الخاصة في حث خياله لأن يتشكّل، وان ينمّي فكرة ما. مهما كانت عادية وتافهة، في عمل فني مشبّع بالمعنى.

الفكرة، بالنسبة لميرو، تخطر عند الإحساس بالصدمة، عند درجة من الكثافة التي تكفي لتحقيق توتر الروح، بحيث تفضي إلى نشاط عاطفي جديد.

خوان ميرو يلح على اهمية أن تكون هناك تنويعة وافرة من الحوادث قادرة على خلق مثل هذه الحالة الذهنية، لكن لا ينبغي أن يتم ذلك عن طريق الاستثارة بـ "وسائل كيميائية مثل المسكرات او المخدرات". أيضاً لا ينبغي استخدام الطريقة ذاتها أكثر من مرّة لتحقيق تلك الحالة، فذلك يؤدي إلى تشكّل نظام معيّن والذي قد يتلف أو يحطم التلقائية التي هي عنصر جوهري في هذه العملية. فقط من خلال القنوات المجهولة للاوعي يمكن لتيار الإلهام الرئيسي أن يتدفق بحرية.

يقول ميرو: "أنا أعمل بشكل افضل عندما لا اعمل. مثل سان بول رو الذي اعتاد على وضع لافتة على بابه تقول (الشاعر يعمل) حين كان ينوي أن ينام".

لكن التوتر الذي يولّد الأفكار يمكن ان ينشأ ايضا من الحوادث والمفاجآت التي تقع عندما يكون الفنان يقظاً تماماً، أو في أثناء الساعات الطويلة حين يتامل الأشياء التي من المحتمل ان تصبح، على نحو خاص، ذات أهمية بالغة.

يقول ميرو: "المناخ الذي يساهم في خلق هذا التوتر. أجده في الشعر، الموسيقى، فن العمارة، في نزهاتي اليومية. في جلبة

معينة: ضجيج الخيول في القرية، صرير دولاب عربة نقل، وقع الأقدام، صرخات في الليل، الجداجد. السماء تغمرني وتربكني. مساحات خالية، آفاق خالية، سهول خالية.. كل ما هو عار يمارس في تأثيراً قوياً.

لكن المناخ لا يكون خصباً ومثمراً إلا حين يثير، بطريقة ما، استجابة عميقة وملحة.. أعمل وأنا في حالة من الرغبة والإلزام، كما لو أن هناك دافعاً لا يقاوم. عندما أبدأ في اللوحة، أطيع دافعاً جسمانياً.. أبدأ لوحتي وأنا تحت تأثير صدمة ما، والتي تجعلني أهرب من الواقع. سبب هذه الصدمة يمكن أن يكون خطأً لونياً صغيراً ناتئاً من الكانفاس، أو قطرة ماء منحدرة، او بصمة رسمها أصبعي على السطح اللامع لهذه الطاولة. على أية حال، أحتاج إلى نقطة انطلاق، حتى لو كانت مجرد ذرّة من الغبار أو إلتماعة ضوء. هذا الشكل يسبّب سلسلة من الأشياء. شيء يولّد شيئاً آخرَ.

ما إن تشرع الصدمة الأولية في تحريك الخيال حتى تتبعها عملية أخرى.. كنت أشعر دوماً بأنني أشبه بحشرة ذات قرون استشعار. أحوم، وأجد نفسي موجها بشكل غامض نحو اكتشافات أخرىَ.

حالما يتحقق الاتصال بينه وعمله، تبدأ الاكتشافات في التجسد بفعل أحداث تقع بالصدفة في اللوحة ذاتها. فاللوحة التي تكتسب حياة مستقلة تقدم تغذية استرجاعية متواصلة.

لكن العملية ليست متواصلة بالضرورة.. ففي مرسمه، يحتفظ ميرو بعدد كبير من اللوحات، بعضها لم تكتمل والأخرى تنتظر ـ ربما لسنوات ـ تلك اللحظة التي يتحقق فيها الاتصال الحميمي مع العمل بحيث يتيح له أن يؤسس الحالة الأخيرة من التوتر التي يرغب في احتوائها. حين يحدث ذلك، ينشأ إحساس بالانفصال، ويتحول اهتمامه من العمل المنجز إلى اللوحات الأكثر طراوة والأقل اكتمالاً، والتي ينفث فيها الحياة باستمرار.

بالرغم من ارتيابه في كل النظم والمناهج، إلا أنه يثق بمصادر معينة يعتمد عليها عادةً من أجل التحفيز والإثارة. بالإضافة إلى

الأحداث التي تقع بالصدفة، والمصادر اللامحدودة للطبيعة، فإنه يحتفظ بذخيرة من الأشياء التي تمتلك أهمية ودلالة خاصة واستفزازية. فضلاً عن الصور المنزوعة من المجلات والمثبتة على الجدار، التي تبدو ملفتة للنظر سواء لما تحتويه من خيال جامح أو لكونها عادية جداً. بين هذه المواد الأولية، والعمل المنجز، يكمن الدرب المرصوف بالتردد والشك.

أكداس من اللوحات المختلفة الأحجام، في حالات متفاوتة من التحضير والصياغة، منحوتات لم تكتمل بعد، موزعة في أرجاء المرسم تنتظر اللحظة التي تكتمل فيها. إن ميرو لا يهملها، ولا يستطيع أن يتجاهلها، لأنها تشغل باله وتتحرك في ذهنه إلى أن يحين الوقت الذي لا يمكن التنبؤ به.

أحياناً يستقبل القماش الفارغ الخطوط الأولى، المرسومة بشكل خفيف، لفكرة ما والتي ربما لا تنمو إلا بعد شهور، حين يشعر ميرو بالمظهر الدقيق للخطوط الغالبة والألوان التي ترافقها.

أحياناً، عندما ينتهي عمله اليومي، يقوم ميرو بمسح مديته (التي يمزج بها الألوان)، أو يديه، أو حتى قدميه، على قماش جديد تاركاً على سطحه أشكالاً من النقط الملوّنة أو البقع أو آثار قدم. إن مصادفات كهذه هي في الأساس مناورات مكشوفة تهدف إلى شق ممرات جديدة للأفكار، وفتح أبواب فجائية للخيال.

إن رصد ميرو ليس مقتصراً بالضرورة على المصادفة أو الطبيعة، رغم أنها توفر موارد غير محدودة. فمثلما استلهم في لوحته "مداخل هولندية" رسومات تنتمي إلى القرن السابع عشر في متاحف هولندا، فإنه أيضاً يجد أهمية غير متوقعة في الأعمال التجارية المبتذلة، ذات القيم الزائفة، التي يباشر إلى تحويلها بإضافة إشارات وعلامات قوية ونشطة، منبثقة من واقع أحلامه الزائل. كذلك يختار منظراً طبيعياً تافهاً وسوقياً، رسمه فنان مغمور، ليضفي عليه ـ كرد فعل إزاء الابتذال والفظاظة ـ مسحة

خاصة بإضافة ألوان بهيجة وخلق إيقاع قوي من الخطوط والألوان. النتيجة هي خلق واقع جديد وخيالي يشكّل تزاوجاً غريباً بين تصوير غير ملائم ورمزية شعرية قوية.

زوايا مرسمه مزدحمة بقطع صدئة من الحديد، بأسلاك لولبية، عظام، أجراس كهربائية مكسورة، أبواق، جذور، أحجار، قدور، أدوات زراعية، أشرطة ورقية أو معدنية لماعة. التجاورات والتقابلات الفجائية بين مواد كهذه غالباً ما تكون مفعمة بالدعابة، لكنها أيضاً جزء من لعبة سحرية مهيبة يبرز فيها ميرو مهارته.

رغم أنه يعمل، على نحو متزامن، في لوحات ومنحوتات عديدة خلال فترة طويلة، إلا أننا نجد تماسكاً وتناغماً في كل عمل، هذا يرجع إلى تحليه بالصبر في انتظار تلك اللحظة حين تبدأ المادة في مخاطبته والبوح بالوسائل التي من خلالها يستطيع أن يبعث فيها الحياة. المصادفات والصدمة التي ترافقها هي الوسائل الأكثر ثباتاً، التي لا تخذل، في خلق توتر الروح. قال ميرو ذات مرّة:

"أعمل مثل بستانيّ. الأشياء تأتي على مهل. أنا لم اكتشف الأشكال كلها في وقت واحد، بل هي شكّلت نفسها تلقائياً. الأشياء تسلك مجراها الطبيعي.. إنها تنمو، تتضج، وعليّ أن اغذيها واسقيها مثلما افعل مع الخسّ. إنها تتضج في ذهني. لذا اعمل دائماً في اشياء عديدة في آن واحد".

العناوين مجازات شعرية

"جناح قبّرة محاط بزرقة الذهب ينضم ثانية إلى قلب الخشخاش الذي يهجع على مرج مرصّع بالماس".. هذا عنوان لوحة كبيرة، ذات تكوين تجريدي، رسمها ميرو العام 1967. على الرغم من أنه ــ كما يخبرنا ــ لا يشرع أبداً في الرسم انطلاقاً من عنوان محدد، إلا أنه غالباً ما يجد عنواناً، مدروساً تقريباً، في مرحلة مبكرة.. "أنا أجد عناويني تدريجياً بينما أعمل، وعندما

ازاوج شيئاً بشيء آخر على القماش. حين اعثر على العنوان. اعيش في مناخه بحيث يصبح واقعاً مطلقاً بالنسبة لي مثلما الموديل ـ امراة مضطجعة، على سبيل المثال ـ بالنسبة لفنان آخر".

إذا اردنا ان نستمتع بأعمال ميرو حتى الامتلاء، فينبغي ان نفهم هذه العملية الاستثنائية، غير العادية، التي فيها تصبح اللوحة مرتبطة، وبطريقة ما، معتمدة على فكرة شعرية.

لو نظرنا من جديد إلى اللوحة التي ذكرتها توا. واضعين عنوانها نصب اعيننا، فإن عناصر جديدة تبدأ في النشوء والبروز. جناح القبّرة قد اكتسب هالة زرقاء. ونحن ندرك الآن بأننا مطوقون بضوء ذهبي. والجناح يطل من اعلى ناظراً إلى خشخاش قرمزي ينير المكان حوله مثل ماس متلألئ. العنوان يصبح مرافقاً شعرياً للوحة، ويقدّم تفسيراً للون والمكان، كما يوسّع ويتمم تاثيرهما.

إن رؤيتنا هنا تكون مصحوبة بدوار حين ندرك باننا لم نعد على الأرض بل نستمتع بابتهاج القبّرة وهي تتطلع إلى اسفل مشدوهة بتألق زهرة حمراء صغيرة في امتداد فسيح من العشب الأخضر. عوضاً عن تقديم متع بصرية تجريدية تماماً، يخلق العنوان واللوحة معاً استعارات جديدة للمكان والحركة وحياة الحقول.

ثمة امثلة اخرى عديدة يوفر فيها العنوان عنصراً جديداً حين يُقرأ مع الصورة. لكن في بعض اللوحات يكون العنوان مندمجاً في اللوحة ذاتها. في "الجسد الأسمر لفتاتي الشقراء" (1925) نجد ان الكتابة تغطي القماش برمته بحيث تلعب الكلمات دوراً رئيسياً في التكوين، وهو النظام الذي اتبعه من قبل ماكس إرنست. في لوحة "صمت" (1968)، الحروف التي تشكّل كلمة "صمت" مبعثرة في رقعة حمراء كبيرة في المحور بحيث اننا عندما نقرأ الحروف، يبدو تكرار حرف E كانه يستحضر اصداء بعيدة.. اصداء محتلة باشارات اخرى والتي نجدها تتكرر في حجم متناقص في بقعة ثانية.. كما لو اننا اطلقنا صرخة:

صـــ.م.م.م.ت (sile-ee-nce) داخـــل قاعـــة فســـيحة يـــتردد فيهـــا الصـــدى. هـــذا يـــوحي بـــأن مـــيرو يســـتخدم الصـــمت كوســـيلة لخلـــق الصوت.

رغـــم أن مـــيرو يمتلـــك حساســـية مفرطـــة تجـــاه الموســـيقى، واســـتخدم عنـــاوين مثـــل: "راقـــص يصـــغي إلى الأرغـــن في كاتدرائيـــة قوطيـــة" او "امـــراة تصـــغي إلى الموســـيقى". إلا انـــه يـــدرك بـــأن اية إشـــارة إلى الصـــوت في اللوحـــة محكومـــة بـــأن تكـــون ملتبســـة. هـــو دائمـــا يعمـــل في صـــمت تـــام، لكـــن يمكـــن الاحســـاس بتـــأثير الموســـيقى علـــى لوحاته في ذبذبة الخطوط او الألوان.

في الفـــن المعاصـــر غالبـــاً مـــا يكـــون العنـــوان مـــداناً باعتبـــاره تلوثـــاً ادبيـــاً غـــير ضـــروري لإدراك الفنـــون البصـــرية. الرســـامون التجريـــديون، كمونـــدريان، كـــانوا يفضـــلون تـــرقيم اعمـــالهم او استخدام العنوان كوسيلة، فحسب، لتحديد الهوية.

تقليـــدياً، العنـــوان كـــان مجـــرد وصـــف لمحتـــوى اللوحـــة، باســـتثناء بعـــض الأعمـــال البـــارزة مثـــل عنـــاوين جويـــا الـــتي كانـــت تهـــدف إلى تمديد العنصر المجازي.

مـــيرو، في اعمالـــه الأولى، وفي مرحلـــة ارتباطـــه العميـــق بالســـوراليين، كـــان اقـــل اهتمامـــا بالعنـــاوين. مثـــل بيكاســـو، اكتشـــف بـــأن اللوحـــة تســـتطيع ان تعبّـــر عـــن نفســـها دون وســـيط، مـــع ان العنـــوان ـ في بعـــض الحـــالات ـ كـــان يفـــرض نفســـه أو يُبتكـــر مـــن قِبـــل اصـــدقائه. منـــذ العـــام 1930 بـــدأت العنـــاوين، بصـــرف النظـــر عـــن تلـــك المكتوبـــة علـــى القمـــاش كجـــزء مـــن التشـــكيل، تصـــبح ذات اهمية فائقة.

وفقـــا لطريقتـــه الخاصـــة في العمـــل، صـــار العنـــوان ينبثـــق مـــن اللوحـــة الـــتي لم تنتـــه بعـــد. إنـــه يصـــبح، علـــى حـــد تعـــبيره، مثالـــه (موديلـــه). فكـــرة خفيـــة تأخـــذ شـــكلاً بصـــرياً. هـــذا التفاعـــل بـــين انـــواع مختلفـــة يثـــري عملـــه بمجـــازات مدهشـــة وغـــير مألوفـــة. عناوينـــه اشـــبه بمقـــاطع شـــعرية.. لكـــن لـــيس هـــذا هـــو الغـــرض، إنهـــا عناصـــر ملازمـــة تهـــدف إلى تكثيـــف المنـــاخ الغنـــائي أو تمديـــد ابعـــاد العمـــل، ومـــن ثـــم ينبغي قراءة العناوين دوما، بانتباه وتركيز، كجزء من اللوحة.

الليل.. شعار النبالة

إذا كان علينا أن نختار إحدى الثيمات التي تهيمن على أعمال ميرو أكثر من اي ثيمة اخرى، لاخترنا ـ لأسباب عديدة ـ الليل، وجعلناه شعاره. الليل هو شعار النبالة الذي يرتديه ميرو، الذي بواسطته نستطيع أن نحدّد ونميّز الخصائص الغالبة لقوّته، التي بها يفتننا ويأسرنا.

في العشرينيات (من القرن الماضي)، اكتشف ميرو مصدراً سخياً للإلهام في ظاهرة الليل.. الحلم. وقد استطاع أن ينقل التأثيرات التي لا تُقاس، التي تنشط وراء نطاق الوعي، إلى مملكة الوعي في ساعات اليقظة.

أصدقاؤه من شعراء ورسامين سورياليين، اكتشفوا فيه أورفيوس الذي يستطيع أن يمضي إلى عالم الليل السفلي ويجلب، دون أن يُصاب بأذى، إشارات غامضة. والذي يستطيع أن يقدّم برهاناً على الروابط السرمدية بين العالم الذي نتحرك فيه بوعي، وذلك العالم المجهول الذي يغلّفنا ويؤثر فينا. ميرو هو القادر على حمل عالم النهار المضيء ومملكة الليل المظلمة معا.

هذا لا يوحي بأن ميرو مأخوذ بالغموض والعتمة، فهو يعي تماماً حيوية الضوء واللون في العالم الذي نعيش فيه. إدراكه للتباين بين الليل والنهار هو الذي يرفعه إلى مرتبة فريدة: الليل الذي قد يعرض نفسه كرمز للموت، هو أيضاً رحم الخلق. في الليل ينمو العشب، في الليل نستطيع ان نرى أبعد مما نراه في النهار.. فالتخوم ـ التي يختارها ميرو كأحد الرموز الأكثر إلحاحاً ـ تبدو قريبة جداً منا، بينما في النهار تكون غير مرئية.

إذا كان ضوء النهار يعيد توكيد ودعم هوية العالم من حولنا، فإن الليل ـ الغني بالالتباس والتشوش ـ يفسد ثقتنا ويزعزع إيماننا. من جهة، نستطيع أن نجد عزاءً في سكون الليل. نشعر بالدفء في عناق الحب وثقة النوم. نبتهج بالإخصاب الفريد لساعات الظلام، وقت الحمّل ووقت النمو. نبتهج بالرؤى التي تولد في المخيلة. لكن، من جهة أخرى، يترصدنا الرعب الذي

يولّده الليل والعزلة والعمى والكابوس والشياطين والمجهول واشكال الموت.

الظلام يطوقنا مثل أسوار سجن. مع ذلك ينتظر السجين الليل ليخطط لهروبه. الليل يطبق علينا. غير ان الحيّز من حولنا يصبح اكثر اتساعاً وبلا تخوم. إحساسنا بالبُعد يصبح مشوشاً. الأقزام يصيرون عمالقة. إدراكنا الطبيعي للأحجام والنسب يخضع لتحريفات مربكة. الزمن أيضاً يغيّر إيقاعه. الرحلة الوجيزة بين النوم واليقظة يمكن ان تبدو لا نهائية في أحلامنا.

لكن سواء كنا نياماً او في حالة يقظة. فإن الليل يحمل معه حالة اكثر بدائية من النهار. مشاعرنا تكون أقرب إلى مصدر الوعي، والى المخاوف البدائية والآمال والذكريات. هذا شيء لا تسمح به ساعات اليقظة التي تمارس نوعاً من الضبط والتوجيه العقلاني.

لقد ادرك ميرو قيمة الليل لما يمنحه من حرية روحية. لما ينطوي عليه من غموض وتباين. إن الفرار من استبدادية العلاقات اليومية العادية. والرؤية التي تكافؤنا حين تكون المخيلة فعالة، يتضحان في الطريقة التي بها يترجم إلهامه. إنه يضفي خاصية جوهرية إلى الرؤى التي تنبع من المجال الكائن وراء نطاق الوعي.. هذه الرؤى التي تكون أكثر إشراقاً وحيوية عندما تغلّفنا التاثيرات المحرّرة للنوم والليل في نشوة متوحّدة.

شفف ميرو بالمستحيل، بما لا يمكن تحقيقه او بلوغه. وتزاوجه الصوفي بالنجوم.. هي عواطف متقدة وعميقة وثابتة. لكن الوسط الذي يستخدمه هو بصري، محدود. واكثر مباشرة في مظهره.

في زمننا، الشفف الخارق، المتوحد، بما هو غامض وخفي، قد أصبح نادراً. إن وهج الاكتشافات التقنية الحديثة قد اقلق ليل الروح المظلم. وميرو فنان حديث، تمتد حساسيته من السحر البدائي الكائن في رسوم الكهف إلى المواد العصرية المصنوعة، التي تتسم بالعادية والابتذال. الليل المظلم، بالنسبة له ولنا، لا بد ان

يكـــون مضـــاءً بلـــونٍ متـــالق ويتضـــارب أفكـــارٍ متناقضـــة. إن ليـــل مـــيرو. ببساطة. يعكس حقائق عصرنا .

هـــو لا يتأمـــل الليـــل عـــبر اســـتعارات ميتافيزيقيـــة. كراصـــد لا يكـــل ولا يضـــجر. يقـــول: "أشـــعر بالارتبـــاك حـــين أشـــاهد. في ســـماء هائلـــة. قمـــراً هـــلالي الشـــكل". ويضـــيف: "في المنـــاخ البصـــري المعاصـــر. أحـــب المصـــانع. الأضـــواء الليليـــة. العـــالم المرئـــي مـــن نافـــذة طـــائرة. إن أحـــد أعظـــم الانفعـــالات في حيـــاتي كانـــت ثمـــرة رحلـــة ليليـــة فـــوق واشـــنطن. المدينة التي تُرى من الطائرة تبدو شيئاً مدهشاً وعجيباً".

إن لمحـــة إلى العنـــاوين الـــتي تمثـــل عناصـــر متممـــة للوحـــات مـــيرو. ســـوف تقنعنـــا بهـــذا الشـــغف، وتمنحنـــا مفـــاتيح لفهـــم تلـــك الأشـــياء المرتبطـــة بالليـــل والـــتي تفتنـــه. هنـــاك الأحـــداث الليليـــة الغامضـــة (قطـــرة نـــدى، منحـــدرة مـــن جنـــاح طـــائر، تـــوقظ روزالي النائمـــة في ظـــل نســـيج عنكبـــوت) المناوشـــات الغزليـــة (أرقـــام وكواكـــب تعشـــق امـــرأة) التـــأثيرات الســـحرية (أشـــخاص مفتونـــون بـــالنجوم يســـيرون علـــى هـــدي موســـيقى منظـــر طبيعـــي ملـــئ بالأخاديـــد) التلاحمـــات الســـريّة (امـــرأة ذات إبـــط أشـــقر تمشـــط شـــعرها بضـــوء النجـــوم) النعومـــة الرومانســـية (أغنيـــة العنـــدليب في منتصـــف الليـــل ومطـــر الصـــباح/ في ضـــوء القمـــر تجلـــس الشـــمس وتلاطفنـــا) التلميحـــات إلى عـــودة الضـــوء (بنفســـجة القمـــر تكســـو خضـــرة الضـــفدعة عنـــد رحيـــل الظـــلام/ الأمـــل يعـــود إلينـــا أن تفـــر الكواكـــب/ وهـــج الشـــمس يجـــرح الـــنجم المتربث).

مـــن جهـــة أخـــرى نلمـــس حضـــوراً مهيمنـــا للمـــرأة في ليـــل مـــيرو. هنـــاك: نســـاء وطـــائرات ورقيـــة بـــين النجـــوم. نســـاء وصـــبايا يـــثبن مرحـــاً في اتجاه الليل. نساء مشعثات الشعر يرحّبن بالهلال.

ثمـــة شـــعائر تمجّـــد حضـــور المـــرأة في الليـــل: طيـــور وشـــهب تطـــوّق امـــرأة في الليـــل. امـــرأة منوّمـــة بواســـطة أشـــعة الشـــفق تلاطـــف الســـهل.. بالإضـــافة إلى لوحـــات أخـــرى مثـــل: نســـاء وطيـــور أمـــام القمر.

غالبـــاً مـــا يكـــون حضـــور المـــرأة مصـــحوبا بـــ"طـــائر الليـــل". إنهـــا العلاقـــة الحميمـــة الـــتي تجســـد الانطـــلاق والتحليـــق بعيـــداً عـــن كـــوابح

النـــهار: الـــنجم يرتفـــع، الطيـــور تحلـــّق، والنـــاس يرقصـــون. في موضـــع آخـــر نجـــد: امـــراة تحلـــم بـــالهرب، سلـــّم الهـــرب، رحلـــة الطـــائر السماوي، اجنحة الطائر تنزلق فوق القمر لتصل إلى النجوم.

مثـــل هـــذه العنـــاوين، بحـــد ذاتهـــا، توجّـــه بصـــيرتنا إلى النعومـــة والتحـــذير اللـــذين بهمـــا يســـتجوب مـــيرو الفعاليـــات الليليـــة. مـــن الشـــفق وحتـــى الفجـــر، يصـــبح الليـــل مســـرحاً مهيئـــاً مـــن أجـــل درامـــا كونيـــة غريبـــة فيهـــا كائنـــات الليـــل والحلزونـــات وطيـــور الليـــل والضـــفادع والعناكـــب تتبـــادل المواقـــع مـــع النجـــوم والقمـــر في احتفـــال بهـــيج تقيمـــه امراة: "نجم يداعب نهد زنجية".

هنـــاك حيـــاد ليلـــي، إلى مـــدى معـــيّن، لجميـــع الأشـــياء. الفضـــاء اللانهـــائي، الـــذي يظهـــر في البدايـــة في "لوحـــات حلـــم". يعـــزّز الاحســـاس بـــأن الليـــل الـــذي يؤكـــد شـــعورنا بـــلا محدوديـــة المكـــان والظـــلام، بعيـــداً عـــن كونـــه نقيضـــاً للضـــوء فحســـب، يحتـــوي علـــى كـــل الألـــوان الممكـــن تخيلـــها. سمـــاوات ليـــل مـــيرو غالبـــاً مـــا تكـــون بيضـــاء، بينمـــا النجـــوم والقمـــر، وحتـــى الشـــمس، تصـــبح ســـوداء أو مثقلـــة باللون.

رغـــم أن هـــذا الاســـتغراق الكلـــي بالليـــل يكـــون ملموســـاً علـــى نحـــو أكثـــر وضـــوحاً في اللوحـــات الـــتي رسمهـــا منـــذ "كواكـــب" (1940 - 1941)، إلا اننـــا نجـــد إشـــارة مدروســـة إلى مجـــاز الليـــل والنـــهار في "المزرعـــة" (21-1922) حيـــث قـــرص الشـــمس النقـــي، المثـــبّت في سمـــاء زرقـــاء هائلـــة، يعثـــر علـــى صـــداه في الظـــل الـــدائري الأســـود عنـــد ســـفح الشـــجرة في الأرض. في هـــذا الوثـــاق بـــين قطـــبي الســـالب والموجـــب، تجـــد الشـــجرة العظيمـــة اتجـــاه نموهـــا مـــن العتمـــة إلى الضوء.

في لوحـــات أخـــرى، مثـــل "كلـــب ينـــبح في اتجـــاه القمـــر" (1926) يتعامـــل مـــيرو مـــع الليـــل كظـــاهرة مدركـــة أكثـــر منـــها كمنـــاخ يغمرنـــا. ونجـــد هنـــا حضـــوراً مبكـــراً لـــذلك الرمـــز الـــذي ســـوف يتكـــرر كـــثيراً في ما بعد: سلّم الهرب الذي يؤدي إلى عزلة الليل.

من "لوحات حلم" (1925) فصاعدا، بدأ استغراق جديد بالليل في الظهور والتطور. المكان اللامحدود، المتأصل في الظلام، وجو النوم لقيا توكيداً جديداً في أعماله. الأحلام والهلوسات — التي هي مؤثرات تتعارض مع الوقائع الصعبة للحياة اليومية لكنها تنبثق من النطاق الكائن تحت الوعي — دخلت في لوحاته محمّلة بطراوة الندى. المساحات الخالية الفسيحة التي خلقها، متحررة من أي إشارة إلى الأرض أو الأفق. صارت مأهولة باشكال تتصل بالأشباح التي تظهر في حالات الوعي الجزئي.

عندما أصبح المناخ السياسي يزداد قتامة وكآبة. ولوحاته بدأت تزخر بالرؤى التي تتنبأ بكوارث وشيكة. اكتشف ميرو في التكوينات العظيمة، التي حققها في العام 1933 ، الوسيلة لتغليف المتفرج في جو من الليل البدائي. كان يقودنا نحو كهوف فسيحة مأهولة بحيوانات سحرية، شفق فيه تطفو وترقص كائنات الظلام.. ليس على الأرض بل بين النجوم. إن قلقه قد ازداد وبدا محسوساً دراميا في لوحاته التي رسمها في الثلاثينيات والتي تنتمي إلى المرحلة "المتوحشة" من أعماله، حيث السماوات الكائنة خلف أشكال غريبة لرجال ونساء ومسوخ تصبح معتمة ومبهمة بفعل ظلمة ليل مشؤوم واصطناعي. الظلمة الهائجة، التي كانت تتحدر وتنقضّ، تبلغ أوج هيجانها وعنفها في لوحته "لوحة ساكنة لحذاء قديم" (1937) والتي هي استعارة قوية للحرب الأهلية الاسبانية.

ببلاغة وافرة يستخدم ميرو اللون الأسود في لوحات عديدة مثل "راس امراة" (1938) التي فيها يصور امراة تعاني من تحولات وحشية وتبدو مثل مسخ او وحش الليل: سوداء، لكنها مزدانة بشعارات متألقة تميّز خاصياتها ورموزها .

الليل، بحد ذاته، وفي مظاهره العديدة، ليس شراً او شؤماً . حتى خلال سنوات ميرو الأكثر يأساً وفجيعة، كان الليل قادراً

على إيواء حشد من المخلوقات الزاهية المبتهجة، التي تتلألأ تحت ضوء نجمة كما في "لوحة ليلية" (1938).

أثناء الأسابيع المأساوية الأولى لغزو القوات النازية لفرنسا، احتفظ ميرو بحالته الفنائية تلك وأنتج سلسلة شاعرية، جميلة جداً، من اللوحات الصغيرة. لوحته "كواكب" هي، جوهرياً، عبارة عن قصيدة غنائية موجهة إلى الليل، من الشفق وحتى الفجر، أغنية إلى قاطنيه من الكائنات الليلية، الندى، العندليب، النجوم.

بعد سنوات قليلة تحدث ميرو عن تلك الفترة قائلاً: "شعرت برغبة عميقة في الهرب. لقد انعزلت وانطويت على نفسي على نحو متعمد. الليل، الموسيقى، النجوم بدأت تلعب دوراً رئيسياً في خلق الإيحاءات في لوحاتي".

في أغلب هذه الأعمال الرائعة كانت المرأة هي العنصر الأسمى، يحيط بها عشاقها، مخلوقات الظلام، الطيور، النجوم.

في اللوحات اللاحقة، مثل "نساء وطائر تحت ضوء القمر" (1944)، لم يعد الليل محكوماً وخاضعاً لهيمنة الظلمة الشريرة التي تنشرها الحرب والرعب. لقد استعار من الفجر لون البسالة. والناس صاروا يرقصون من جديد، منتعشين ببرودة الليل.

ممتلكاً قوة الساحر، كان ميرو يملأ سماء الليل بالضوء، عارفاً بأن الليل ليس أعمى، بأننا نستطيع أن نرى في الظلام. وأن الضوء هو الذي يمكن أن يعمينا ويخدعنا. ميرو كان يرى في الليل، ظلامه يفيض باللون، فضاؤه مطلق ولا نهائي. في لوحة له العام 1953، يجعل الشمس، السوداء كالليل، تظهر إلى جانب نجمة سوداء، بطريقة بارعة، إبداعية، ينجح في الكشف عن مفهوم مختلف للمكان، والذي يوحّد انقسام الليل والنهار.

ميرو ينسب إلى القمر غموضاً أكبر من الشمس. القمر يدفع بالكلب إلى النباح، يطل على امرأة، يجعل البحر يتذبذب، يحوّل لونه أمام الفجر. إنه ملك الليل، يحكم في غموض. تأثيراته تربك، سطوته تقلق، ومسالكه تضل. مع ذلك، فكل الكائنات الأنثوية تطيعه، وفي مملكة الأحلام يكون هو الأسمى.

من المعروف أن جميع القطط تكون سوداء في الليل، هذه المعرفة قد تشجعنا على التفكير بأن ميرو يعشق الليل بسبب مجهوليته. يقول: "علينا أن نتحرك نحو المجهول. نحن ندرك الآن حاجتنا إليه أكثر فأكثر، لكننا في الوقت نفسه نعي حاجتنا إلى إيمانة فردية تماماً، فوضوية تماماً، من وجهة النظر الاجتماعية. لماذا؟ لأن الإيمانة الفردية هي مجهولة على نحو عميق، وكونها مجهولة تتيح للكوني أن يكون قابلا للبلوغ والإحراز. أنا واثق بأن كلما كان الشيء أكثر محلية، صار أكثر كونية".

بهذه الكلمات يعبّر ميرو عن الاتحاد بين العزلة والكونية، الذي يمكن ان يكون محسوساً في الليل قبل كل شيء. لكن هذا الاستنطاق الوجيز لأعماله ينبغي أن يكون كافياً لإقناعنا بأن الليل، بالنسبة له، لا يغلّف كل شيء في سديم بلا شكل، ولا لون، وغير مدرَك. على العكس تماماً، هو يعرف على نحو حميمي الخصائص المتنوعة لسكّان الليل، تألقهم المتفجّر، والعمق الذي يمتص ظلالهم. بين الأشياء الساحرة العديدة التي تكشفها لنا عبقريته، يعرض لنا العيون الألف ووفرة الأعاجيب المخبوءة في المجال الذي لا يقاس للّيل: تلك الرحلة القصيرة بين ضوء يومين متعاقبين، التي، مع ذلك، تحتل جزماً كبيراً جداً من حياتنا.

سلّم يخترق المجهول

السلّم، تلك الأداة البسيطة التي تتيح لنا بأن نرتفع عن الأرض، او نقطف ثمرة، او نتوارى بين اغصان شجرة ما. قد حققت أول ظهور لها عند ميرو في لوحته "المزرعة" (21-1922).

السلّم في بداية حضوره كان يحمل دلالة واقعية، موضوعية، لكن سرعان ما وهبه ميرو مغزى أرحب وأشمل. في "كرنفال المهرّج" (24-1925) اخذ السلّم يقودنا بمنظوره المدرّج نحو أقاليم الفنتازيا حيث المخلوقات الرائعة، التي تأخذ شكل حوريات البحر، تطفو بين درجات السلّم. في "كلب ينبح في اتجاه القمر"

(1926) يفضي السلّم إلى سماء خالية، بينما في لوحات أخرى عديدة مثل "نجم يداعب نهد زنجية" (1938) يصبح مجرد علامة تخطيطية تخترق المجهول.

إن شكل السلّم يوحي بحركة ما، دعوة لإتباع الاتجاه الذي يشير إليه، للصعود وراء التخوم التي تربطنا إلى الأرض، للهرب من العالم المادي نحو ممالك الروح. لقد ثابر ميرو على استخدام هذا الرمز وتوظيفه بسبب قدرته الهائلة على التعبير عن رغبة ميرو الخاصة في تجاوز الحالة الناقصة للحياة اليومية.

السنوات الأولى من اتصاله الحميمي بالسوريالية قد أقنعته بأن الفن، إن وُجد، يقتضي ضمناً شيئاً أكثر من مجرد الاستمتاع بالجمال. لقد قام بعملية استقصاء لعالم الأحلام وما دون الوعي مدفوعاً برغبة جارفة في الاقتراب من "تخوم الإدراك الحسي" على حد تعبير هربرت ريد، على الرغم من المجازفات التي تتضمنها.

ميرو لم يعتريه أي شك في أن ما يشكّل، بالنسبة له، أهمية حقيقية كان يكمن وراء نطاق اللوحة. إن درجة المتعة البصرية المحضة التي تمنحها اللوحة يمكن أن تكون قوية، لكن من المرجّح أنها كلما أصبحت أكثر حدّة، أثارت توقاً أكبر لفهم المظهر الخارق لحالتنا ووضعنا. العمل الفني إذن، بينما يقودنا إلى تخوم الإدراك الحسي، يصبح الوسيط الذي يقدم مدخلاً إلى حالات جديدة من الوعي. ومع أن العمل الفني يظل القوة المحرّكة، إلا أنه، بحد ذاته، يصبح أقل أهمية من الحالة التي يقودنا إليها.

ميرو يُظهر لنا بأن ليس الأسمى الذي يقود إلى الخارق، فحقيقة الأشياء المادية يمكن أن توفر نقطة الانطلاق لرحلة هرينا.. الرحلة التي هي جوهرياً خلاقة وفعالة كتجربة، لأنها روحياً ومادياً الرمز الأساسي للحياة.

الدعابة الآتية من المأساة

تطور ميرو من فنان مرتبط تماماً بأصول قروية، يسعى إلى تصوير الطبيعة بواقعية مبتذلة تقريباً، إلى راءٍ يتوق إلى الهرب نحو الخارق،

مـــرّة اخـــرى نجـــد اهميـــة العناصـــر المتناقضـــة لمـــيرو نفســـه. إننـــا نـــدرك شـــغفه بـــالمظهر المتـــاقض ظاهريـــاً. والمنبّهـــات الـــتي يكتســـبها من المحن.

يعـــترف هـــذا الرســـام، الـــذي ســـحرنا كـــثيراً بدعاباتـــه المتألقـــة، بأنـــه مأســـاوي بطبيعتـــه، وقليـــل الكـــلام.. "انـــا متشـــائم. اعتقـــد ان كـــل شـــيء ســـوف ينتـــهي علـــى نحـــو ســـيء جـــداً. إن كـــان ثمـــة عنصـــر فكـــاهي في لوحـــاتي، فهـــو غـــير مقصـــود بـــوعي. هـــذه الدعابـــة تنشـــأ ربمـــا مـــن الحاجـــة الـــتي اشـــعرها للـــهرب مـــن الجانـــب المأســـاوي لمزاجـــي الخاص. إنه رد فعل، لكن رد فعل إلزامي".

إن دعابـــة مـــيرو غالبـــاً مـــا تحـــوي نكهـــة عنـــف، وكـــثيراً مـــا تـــثير إحساســـاً بوحشـــية مقلقـــة جـــداً. إنـــه إســـباني حتـــى النخـــاع. هجومـــه علـــى الصـــورة الإنســـانية، بصـــرياً وإدراكيـــاً معـــاً، تـــدميري ومماثـــل لتحريفـــات بيكاســـو العنيفـــة. التـــوامات وتعـــبيرات أشـــكاله تـــثير الضـــحك بســـبب الهـــزل الـــبريء والســـاذج الـــذي تتســـم بـــه، والضـــحك الذي يسببه شيء غريب او متنافر.

الدعابـــة هـــي الوســـيلة الـــتي بهـــا ننتقـــل مـــن مســـتوى إلى آخـــر، والـــتي تقـــدم شـــكلاً مـــن أشـــكال الهـــرب، ومـــيرو يســـتخدم الدعابـــة علـــى نحـــو غريـــزي ليقودنـــا إلى مـــا وراء العـــادي والمبتـــذل، عارفـــاً بـــأن ذخـــيرة التفاهـــة والابتـــذال، الـــتي تحـــيط بنـــا، هـــي المـــادة الأوليّـــة الـــتي يســـتفيد منها في الرسم.

من الواقع إلى الرؤيا

الطبيعـــة التناقضـــية ظاهريـــاً لموقـــف مـــيرو مـــن الـــواقعي متمثلـــة إلى حـــد ابعـــد في علاقتـــه الفنيـــة بمعاصـــره العظـــيم، الإســـباني ايضـــاً، بيكاســـو. كلاهمـــا يشـــعران بـــدافع إلزامـــي لاســـتجواب إنجازاتهمـــا والارتيـــاب فيهـــا. إن أعمالهمـــا توضـــح رأي صـــديقهما مـــاكس جاكوب: "الشك.. ذلك هو الفن".

الموقـــف والفهـــم ذاتـــه كانـــا متأصـــلين في مـــيرو إلى ان رســـم "المزرعـــة". ومنـــذ ذلـــك الحـــين بـــدا يعتمـــد تـــدريجياً علـــى واقـــع الأحـــلام وخصـــوبة المخيلـــة، الـــتي كانـــت باســـتمرار تتلقـــى غـــذاءها مـــن اللاوعـــي

والعالم الخارجي معاً. هذه الطريقة أدت إلى حس جديد بالواقع يتجاوز التمثيل الحرفي للأشياء، ويجد تعبيره في إشارات ورموز تحرز معنى كونيا.

سحر أعمال ميرو يكمن، قبل كل شيء، في قدرته على توسيع وتمديد إحساسنا بالواقع. غايته أن يرشدنا إلى عوالم المجهول التي تتخطى اللوحة، هذه الغاية التي تزداد وضوحا مع تفجّر إبداعاته.

نبذة عن ميرو:

ولد في برشلونه، في 20 ابريل 1893. انتقل إلى باريس في العام 1920 وقدّم أعماله المتأثرة بالسوريالية. مع أنه لم ينضم إلى أية حركة فنية، إلا أن بروتون اعتبره "الأكثر سوريالية منا جميعاً".

في سنواته الأخيرة، عانى من مشاكل في القلب. توفي في منزله ببالما، مالوركا، في 25 ديسمبر 1983.

المصدر: كتاب "ميرو" تاليف: رولاند بنروز

ترجمة: أمين صالح

(العناوين من وضع المترجم)

السوريالية والسينما..
تبادل الأنخاب مع الأشباح

عذرية الشاشة المرعبة

الشـــيطان العظـــيم، ذو الأســـنان البيضـــاء اللماعـــة والأذرع العاريـــة، يـــتكلم علـــى الشاشـــة بلغـــة رائعـــة.. لغـــة الحـــب، وكـــل البشـــر يصغون.

أمـــام الشاشـــة يتعـــيّن علينـــا أن نفـــتح أعيننـــا. أن نحلـــل المشـــاعر الـــتي تحولنـــا. أن نفســـرها في ســـبيل اكتشـــاف ســـبب ذلـــك التســـامي الـــذي تحسّـــه ذواتنـــا. أيـــة فتنـــة وجاذبيـــة جديـــدتين نجـــدهما ـــ نحـــن المتخمـــون بالمســـرح ـــ في هـــذه الســـيمفونية الســـوداء والبيضـــاء.. أكثـــر الوســـائط فقـــراً، والمجـــرّدة مـــن الطـــيش اللفظـــي والمنظـــور المسرحي؟

إنـــه لـــيس مشـــهد العواطـــف والرغبـــات المتشـــابهة علـــى نحـــو أبـــدي، ولا ـــ كمـــا يـــود المـــرء أن يعتقـــد ـــ النســـخ المكـــرّر والأمـــين لمشـــاهد طبيعيـــة تضـــعها وكالـــة توماس كـــوك في متنـــاول أيـــدينا، بـــل تمجيـــد تلـــك المـــواد والأشـــياء الـــتي، دونمـــا حيلـــة أو خـــداع، يســـتطيع ذهننا الواهن أن يرفعها إلى المرتبة الأسمى للشعر.

البرهـــان علـــى ذلـــك يكمـــن في الضـــجر الـــذي نحســـه إزاء الأفـــلام الـــتي تســـتلّ عناصـــر غنائيتـــها مـــن المســـتودع البـــالي للأفكـــار الشـــعرية القديمـــة الـــتي صـــارت معروفـــة ومباحـــة: الأفـــلام التاريخيـــة، الأفـــلام الـــتي يمـــوت فيهـــا العشـــاق بســـبب ضـــوء القمـــر أو الجبـــال أو المحـــيط، الأفـــلام الدخيلـــة، الأفـــلام الـــتي تحمـــل كـــل الأعـــراف القديمـــة. في حـــين تتوجـــه أحاسيســـنا وانفعالاتنـــا نحـــو أفـــلام المغـــامرات الأمريكيـــة الـــتي تتحـــدث عـــن الحيـــاة اليوميـــة، وتـــنجح في رفـــع مـــواد

بسيطة وعادية إلى مستوى درامي: ورقة نقدية تجذب انتباهنا على نحو آسر، مسدس فوق طاولة، زجاجة، عند الاقتضاء، تصير سلاحاً، منديل يفشي عن جريمة، آلة كاتبة هي أفق منضدة، شريط تلغرافي ذو شفرات سحرية تثري او تدمّر المصرفيين.

الأطفال، هؤلاء الشعراء دون أن يكونوا فنانين، أحياناً يركزّون انتباههم على شيء ما إلى درجة أن قوة التركيز تجعل هذا الشيء ينمو ويزداد حجماً بحيث يحتل مجالهم البصري كلياً، فينتحل مظهراً غامضاً ويفقد كل صلة بهويته وغايته، أو نجدهم يرددون كلمة ما بشكل متواصل إلى حد أنها تجرد نفسها من المعنى وتصبح صوتاً حاداً، بلا غاية ولا خاصية، والذي يدفعهم إلى الصياح أو البكاء.

بطريقة مماثلة، على الشاشة نجد أن الأشياء التي كانت منذ لحظات قليلة محض قطع من الأثاث أو كتب أو تذاكر، صارت تكتسب مدلولات غامضة أو مهدّدة. هذا التركيز العاطفي يفتقر إليه المسرح، لهذا هو أقل تأثيراً.

إضفاء قيمة شعرية (لم تمتلكها بعد)، وحصر مجال الرؤية على نحو مقصود من أجل تكثيف التعبير: هذان هما الخاصيتان اللتان تساعدان في جعل الديكور السينمائي محيطاً ملائماً للجمال المعاصر.

إذا كانت السينما اليوم لا تكشف عن حقيقة كينونتها، أو ما ينبغي أن تكونه، بوصفها استحضاراً قوياً، حتى في افضل الأفلام الأمريكية التي تخوّل شعر الشاشة لأن يتحرر من فوضى الاقتباس المسرحي، فذلك لأن الفيلم لا يدرك خاصياته الفلسفية رغم انه احياناً يمتلك وعياً حاداً بجماله. كنت اتمنى أن يكون صانع الفيلم شاعراً أو فيلسوفاً.. كذلك المتفرج الذي يحكم على العمل الفني.

الأفلام، وحدها، هي معهد السينما.. تذكر ذلك. هناك سوف تجد المادة النافعة، شريطة ان تتمكن من التعرّف عليها

والتقاطها . هذا الابتكار ليس مدّعياً: شارلي شابلن يحقق الشروط التي ينبغي التأكيد عليها بإلحاح. إن احتجت إلى نموذج او مثال فانظر إليه.. هو وحده الذي بحث عن المعنى الجوهري للسينما . وفي محاولاته الدءوبة، المتواصلة، استطاع أن يسحب الكوميديا تجاه اللامعقول والمأساوي.

يجب على السينما أن تحاذر: جميل أن تكون مجرّدة مما هو لفظي، لكن يجب أن يحل الفن محل الخطاب، وذلك يستلزم ما هو أكثر من التمثيل الدقيق، الصارم، للحياة.

غير أن السينما تتزع لأن تظل سلسلة متوالية من الصور الفوتوغرافية. "التصوير" المثالي ليس هو اللقطة الجميلة، وليس كافيا البحث عن صانعي أفلام ممسوسين بالحس الجمالي. فهذا لن يقودنا إلى مكان معيّن، بل سوف يتركنا مهملين في البرد .

نحن بحاجة إلى جمالية جديدة وجريئة. بحاجة إلى الاحساس بجمال معاصر. وفق هذا الفهم، سوف تتحرر السينما من الخليط العتيق، الملوّث، السام، الذي يربطها بالمسرح: عدوها .

أمر حيوي أن يكون للسينما موقع في اهتمامات الحركة الطليعية، فلديها مصممون ورسامون ونحاتون، ينبغي اللجوء إليهم إذا أردنا جلب شيء من النقاء إلى فن الحركة والضوء.

فن السينما ينتمي بعمق إلى هذا العصر، لذا لا يجب ترك مستقبله بأيدي رجال الأمس. انظر امامك من أجل العون، ولا تخش جرح مشاعر أولئك الذين يدلّلونك ويتساهلون معك. إعلم بأن أولئك الذين يحملون عبء هذه المهمة، لابد أن يتوقعوا عدم الفهم والازدراء والضغينة. لا ينبغي أن يكبح ذلك جماحهم. كم هو رائع أن يهتف الحشد ضد الفيلم. لقد آن الأوان كي يصفع شخص ما وجه الجمهور ليرى إن كان ثمة دم تحت الجلد .

متى، قبل أن تضاء الشاشة العارية، سوف يكون لدينا ذلك الاحساس بالعذرية المرعبة، بالوعي الأبيض، لقماشنا؟

آه، يالنقاء! يا للنقاء!

لوي أراغون، 1918

حياة نشربها كالحليب

ولـــدت الســـينما مباشـــرة بعـــد أن شـــعرت أعـــين الفرنســـيين بالإنهـــاك والضـــجر مـــن مشـــاهدة "شـــرائح مـــن الحيـــاة" الأزليـــة، علـــى خشـــبة المســـرح، المـــرّة تلـــو الأخـــرى، وعنـــدما كانـــت مســـارح المنوعـــات وحـــدها القـــادرة علـــى تحريـــك عواطفنـــا المســـكينة الـــتي اذبلـــها الشعر.. للحظة على الأقل.

لكـــن ســـرعان مـــا بـــدت الخدعـــة اكـــبر ممـــا كنـــا نتوقـــع. الأفـــلام كانـــت تافهـــة، مملـــة، وجـــديرة بالرثـــاء. إنهـــا حتـــى لم تكـــن غبيـــة إلى حـــد يكفـــي لكـــي تجعلنـــا نحـــتج ضـــدها.. لقـــد أراد كتّـــاب الســـيناريو أن يصـــلوا إلى النـــاس بـــأي ثمـــن.. أن يصـــلوا إلى أولئـــك الـــذين بهـــم تزدهر الميلودراما والكوميديا العاطفية.

لكـــي يجعلـــوا دمـــوع الجمهـــور تفـــيض، بـــذر صـــانعو الأفـــلام الأذكيـــاء مقـــداراً وافـــراً مـــن الزهـــور الزرقـــاء الصـــغيرة علـــى الســـيلولويد. والجمـــاهير بـــدأت تبكـــي، لكـــن مـــن فـــرط الضـــحك. كنـــت تـــرى فتـــاة صـــغيرة يختطفهـــا غجـــر أنـــذال ثـــم يعثـــر عليهـــا ذووهـــا مـــن طريـــق الصـــدفة، أو امـــرأ مســـكينة مـــع دزينـــة مـــن الأطفـــال يضـــربهم الـــزوج الســـكّير المتـــوحش، وفي النهايـــة يثـــار لهـــم الخمـــر والهذيان الارتعاشي الناشئ عن الإدمان.

آنذاك، لم يعد أي شيء ممكناً.

ضـــجر الأمســـيات، الـــذي يطفـــو مثـــل دخـــان ســـيجارة ويجعلـــك تتثـــاءب إلى أن ينحـــدر النـــوم، كـــان يزهـــر في الأنفـــاس المتقـــدة لـــبعض الأفراد الشباب.. أصدقائي.

كنـــا نســـير في الشـــوارع المهجـــورة والبـــاردة بحثـــا عـــن حادثـــة، لقـــاء مفـــاجئ، حيـــاة مـــا. ولكـــي نـــذهل أنفســـنا، كـــان علينـــا أن نشـــدّ تخيلاتنـــا إلى أحـــلام حسّـــية. الجرائـــد، الـــتي كانـــت أكثـــر غنـــى بـــالألوان مـــن خـــرائط العـــالم، أذهلتنـــا للحظـــة أو اثنـــتين. مقابـــل بضـــعة بنســـات كنـــت تســـتطيع أن تعـــبر العـــالم وتشـــهد الـــدراما الدمويـــة، المدهشـــة، الـــتي للحظـــة كانـــت تضـــيء نقطـــة

ما على سطح الكرة الأرضية. كنا في غاية العطش إلى تلك الحياة القوية والغريبة، تلك الحياة التي كنا نشربها مثلما نشرب الحليب.

يوماً ما رأينا ملصقات هائلة، طويلة كالأفاعي، تغطي الجدران. في كل منعطف، ثمة رجل ـــ ملثم بمنديل أحمر ـــ يصوّب مسدسه نحو مارّة لا مبالين. كنا نحسب أننا نسمع عدْو فرس، صوت سيارة، صرخات موت. انحدرنا صوب صالات السينما وأدركنا أن كل شيء قد تغيّر.

لقد فهمنا أخيراً أن السينما ليست دمية مكتملة ومثالية، بل أنها راية الحياة الرائعة والمدهشة. الصالات الصغيرة المظلمة، التي جلسنا فيها، صارت مسرحاً لانفجارات الضحك والغضب وإحساسنا العظيم بالزهو. بأعين مفتوحة على سعتها، طالعنا الجرائم والرحلات والظواهر النادرة. لا شيء كان أدنى مرتبة من شعر عصرنا.

لم نكن نفهم ما يحدث. كنا نعيش في سرعة، وبشغف. كان زمناً جميلاً، وبلا شك ثمة أشياء أخرى عديدة ساهمت في جماله. لكن السينما الأمريكية كانت إحدى أروع مفاخره.

فيليب سوبو. 1924

هذيان واع في مملكة خارقة

تم الإعلان عن ميلاد تقنية جديدة. فوراً جاء الفلاسفة راكضين مسلحين بمعضلات زائفة ومضللة: هل السينما فن أم شيء آخر؟ هل هي جديرة بالاهتمام؟

قال البعض: "السينما مجرد شكل متكامل من أشكال التصوير" .. رافضين بذلك الاعتراف بهذا الاكتشاف الجديد.

المتطرفون، الذين لا مفر من وجودهم في أي مجال، اتخذوا الموقف المضاد. قالوا: السينما ليست فناً فحسب، بل أنها ـــ علاوة على ذلك ـــ سوف تمتص تدريجياً كل الفنون الأخرى (محاضرة مارسيل لبربيه التي نشرت العام 1923) وبرهانهم على ذلك أن السينما تحل محل فن العمارة (القصور في فيلم

لـــص بغـــداد) والموســـيقى (فرقـــة جـــاز زنجيـــة تعـــزف لحنـــاً في احـــد الأفلام) والرقص (فالنتينو يرقص التانغو).

إذا كانـــت الاســـتجابات تُســـتخلص وفـــق هـــذا المنطـــق المضـــحك. فســـوف يجعلوننـــا نـــؤمن بـــأن طعامنـــا في المســـتقبل ســـوف يُســـتبدل بصـــورة شـــارلي شـــابلن والطفـــل وهمـــا يـــأكلان بنـــهم طبقـــاً مـــن الفطائر.

كيـــف نـــرى مســـتقبل الســـينما؟.. هـــذا ســـؤال واقعـــي أكثـــر. وللإجابـــة عليـــه يتعـــيّن علينـــا ان نتامـــل، علـــى نحـــو مـــوجز، مســـألة نشوء وتطور الفنون الأخرى.

إننـــا نـــدرك بـــأن كـــل فـــن يتبـــع، في دورتـــه وتحوّلـــه، المخطـــط العـــام ذاتـــه: إنـــه يفلـــت، اولاً، مـــن التلويـــث الأدبـــي (التخلـــي عـــن الرســـم الرمـــزي والموســـيقى ذات الثيمـــة الرئيســـية) ثـــم يتمـــرّد علـــى قيـــود المنطـــق ـــ الـــذي يعتـــبر عنصـــراً عقلانيـــاً يكـــبح الحريـــة الحســـيّة ـــ في ســـبيل استقصـــاء مبادئـــه وقواعـــده الموجهـــة وفـــق تقنيتـــه الخاصـــة (التكعيبية، الانطباعية الموسيقية).

بعدئـــذ نســـتطيع بســـهولة أن نتنبـــأ بالمرحلـــة الثالثـــة: الفنـــانون، في تـــوقهم الشـــديد للتحـــرر الشـــامل، ســـوف يزيحـــون الركيـــزة الأخـــيرة للتقنيـــة ويطـــالبون بحقهـــم في استحضـــار، ومـــن ثـــم التلاعـــب ـــ دون اي تكيّـــف ـــ بالمادة الحقيقية التي تشكّل أساس فنهم.

نحـــن لا نرغـــب في حجـــب التبســـيط المفـــرط لهـــذه الأفكـــار، أو المجازفـــات الكامنـــة فيهـــا. لكـــن لا احـــد يســـتطيع أن يفنّـــد هـــذا الاســـتنتاج: في تطـــوّر كـــل فـــن تـــأتي مرحلـــة، قـــد تكـــون مؤلمـــة أو لا تكـــون، يتجاهـــل فيهـــا الفنـــان كـــل ســـلطة ذات منشـــأ عقلانـــي أو منطقي لكي يستجوب الإمكانيات التقنية لفنه.

يبـــدو، بالنســـبة لنـــا، أن الســـينما قـــد وصـــلت الآن إلى هـــذه المرحلة.

ســـنتحدث هنـــا قلـــيلاً عـــن حركـــة ادبيـــة ليســـت حديثـــة المنشـــأ والأصـــول، لكنـــها تظهـــر نفســـها في الحاضـــر بطريقـــة صـــاخبة جـــداً: ونعـــني الســـوريالية. نحـــن الآن نعـــرف الســـمة الجوهريـــة

للأطروحات السوريالية (والتي نجد أصدق تعبير لها في بيان السوريالية الذي كتبه اندريه بروتون): إن النشاط اللاواعي للعقل ـ الذي تركّز حوله اهتمام عام من خلال أعمال مفكرين مثل فرويد وبابنسكي، أو روايات مؤلفين مثل مارسيل بروست ـ قد أصبح مرتكزاً للحياة الذهنية. الغرض الرئيسي للفنان، من الآن فصاعداً، أن يسبر ويستكشف الواقع في حلم أسمى من ذلك الواقع الذي يقترحه علينا التفكير المنطقي، وبالتالي، الاستبدادي.

السوريالية، من جهة، تظهر نفسها كنقد للأشكال الموجودة في الأدب، من جهة أخرى، كتجدّد تام للمجال والمنهج الفنيين، بل ربما كتجديد لأغلب القوانين العامة للنشاط الإنساني.. باختصار: الإطاحة الشاملة بكل القيم.

ثمة حقيقة ملفتة للنظر وهي أن اعتراضاتنا على تطبيق النظريات السوريالية على الأدب تتلاشى وتفقد قيمتها ما إن تطبق في حقل السينما. هنا، أكثر من المجال الأدبي، صحة وخصوبة الأطروحة السوريالية تبدو أخّاذة ومدهشة.

الاعتراض على المنهج (صعوبة توحيد الوعي واللاوعي على المستوى نفسه) لا يصمد عندما يتعلق الأمر بالسينما. ففي هذا المجال ينسجم الشيء المرئي بدقة مع الهذيان الواعي. لندخل صالة السينما حيث الشريط السينمائي المخرّم يطلق في الظلام صوتا كالخرير. ذلك الشعاع المضئ يقود نظرتنا إلى الشاشة والتي، لمدة ساعتين، سوف تظل ثابتة ومركّزة عليها: الحياة في الخارج تفقد وجودها، متاعبنا ومشاكلنا تتلاشى، جيراننا يختفون، جسدنا نفسه يخضع لنوع من الانسلاخ المؤقت الذي يقصي الاحساس بوجوده الخاص. نحن في هذه الحالة لسنا سوى عينين مثبتتين بإحكام إلى الشاشة البيضاء.

اندريه بروتون، الذي يرغب في ترسيخ سمو الحلم، يكتب: "إن ذهن المرء الذي يحلم قانع تماماً بما يحدث له. والسؤال المؤلم عن الاحتمال لن يظل مطروحاً". ويتساءل بروتون: "أي

سبب، أي سبب أفضل من آخر، يمنح الحلم هذا الإغراء الطبيعي، ويجعلني أرحّب ـ دون تحفظ ـ بحشد من الأحداث التي تصعقني غرابتها في ما أكتب؟

الإجابة على هذا السؤال تكمن في ما يدعوه تين Taine "الميكانيكية المختزلة للصور". حين نكون في حالة يقظة، الصور التي تتدفق وتجيش في خيالنا تملك مظهراً واهناً وشاحباً مما يساعد، عن طريق التباين، على بروز وفعالية الصور الحقيقية التي نتلقاها من خلال حواسنا. هذا الاختلاف يكفي لأن يجعلنا نميّز بين الواقعي والمتخيّل. أما في النوم فتكون حواسنا معطلة، أو بالأحرى، توسلاتها لا تعبر عتبة الوعي، وينعدم التباين المختزل، بينما سلسلة الصور المتتابعة المتخيّلة تحتكر الواجهة، إذ لا شيء يعارضها ويناقضها. بالتالي فنحن نؤمن بكينونتها الفعلية. في اليقظة نتخيّل الحقيقي والممكن في آن، بينما في الحلم نتخيّل الممكن فقط.

في السينما نرى حشداً كاملاً من الشروط المادية تتآمر لتدمير "الميكانيكية المختزلة للصور". عتمة الصالة تخرّب منافسة الصور الحقيقية التي قد تتعارض مع صور الشاشة. من المهم صد الانطباعات التي يمكن أن تصل إلينا عبر حواسنا الأخرى: من منا لم يلاحظ الطبيعة الخاصة للموسيقى في السينما؟ إنها، قبل أي شيء آخر، تخدم في محو الصمت الذي قد يدعنا نعي أو نتخيّل ظواهر سمعية ذات نظام واقعي والتي ربما تخرّب الاستثنائية الضرورية للرؤية.

قد يبدي البعض اعتراضه قائلاً بأن هذه الشروط مشتركة بين جميع أشكال العرض والفرجة، حتى في المسرح يكون الظلام موظفاً لتسهيل تركيز الجمهور على الخشبة. لكن لننتبه إلى أن الأفراد الذين يمثلون على خشبة المسرح لهم حضور مادي، ويتحركون ضمن محيط ثلاثي الأبعاد ويعيشون وسط جلبة الحياة الطبيعية. إننا نقبلهم كأخوة لنا، كأنداد، بينما الكاميرا تتوق إلى تقديم وهْم الواقع بواسطة صورة زائفة ذات طبيعة

بصـــرية علـــى نحـــو فريـــد . الهـــذيان الفعلـــي مطلـــوب هنـــا، والشـــروط الأخـــرى للســـينما تتـــزع إلى دعمـــه وتقويتـــه، تمامـــاً كمـــا في الحلـــم. الصـــور المتحركـــة الـــتي تفتقـــر إلى ثلاثيـــة الأبعـــاد وتتبـــع كـــل منـــها الأخـــرى في مســـتوى واحـــد هـــي مـــؤطرة اصـــطناعياً بمســـتطيل أشـــبه بثغرة هندسية تشرف على المملكة الخارقة للطبيعة.

غيـــاب اللـــون (اســـتخدام الأســـود والأبـــيض فقـــط) يمثـــل تبســـيطاً اعتباطيـــاً مشـــابهاً لمـــا يســـتقبله المـــرء في أحلامـــه. التتـــابع الفعلـــي للصـــور في الســـينما يملـــك خاصـــية اصـــطناعية تســـاهم في إبعادنـــا عـــن الواقـــع. اســـتمرار الصـــور، علـــى نحـــو مثـــابر، في اتجـــاه شـــبكية العـــين ـــ الأســـاس الفســـيولوجي للســـينما ـــ يـــوحي بتقـــديم حركـــة مماثلـــة لحركـــة الواقـــع ذات الاســـتمرارية الحقيقيـــة. لكننـــا نـــدرك جيـــداً بأنـــه مجـــرد وهْـــم، صـــورة خادعـــة، حيلـــة حســـيّة لا تســـتطيع أن تخـــدعنا بشـــكل كلـــي. أخـــيراً، إيقـــاع الأفـــراد، الـــذين نـــراهم يتحركـــون علـــى الشاشـــة الصـــامتة، ذو خاصـــية متقلبـــة تجعلـــهم يبـــدون كأقارب للأفراد الذين يسكنون أحلامنا.

في الســـينما، كمـــا في الحلـــم، لـــيس ضـــرورياً البحـــث عـــن تفســـير أو تبريـــر لأفعـــال الشخصـــيات. حـــدث يلـــي آخـــر، وهـــذه الأحـــداث تلـــتمس التســـويغ في ذاتهـــا وبمعـــزل عـــن الأشـــياء الأخـــرى. إنهـــا تتلاحـــق بدرجـــة كـــبيرة مـــن الســـرعة إلى حـــد أننـــا بالكـــاد نملـــك الوقـــت لاســـتدعاء التعقيـــب المنطقـــي الـــذي قـــد يفسّـــرها، أو علـــى الأقل يربطها.

الســـينما، إذن، تصـــوغ هـــذياناً واعيـــاً، مســـتفيدة مـــن التحـــام الحلـــم والـــوعي، هـــذا الالتحـــام الـــذي ترغـــب الســـوريالية في أن تـــراه موظفـــاً في الحقـــل الأدبـــي. إن الصـــور المتحركـــة تضـــللنا، وذلـــك بتركنـــا في حالـــة إدراك مشـــوش، ســـامحة لنـــا باستحضـــار ـــ إذا اقتضـــت الضـــرورة ـــ مـــوارد ذاكرتنـــا. (عمومـــاً، الســـينما تقتضـــي منا، فقط، ذاكرة تكفي لربط الصور).

الصـــورة الأقـــوى هـــي تلـــك الـــتي تملـــك أعلـــى درجـــة مـــن الاعتباطيـــة .. هكـــذا صـــرح بروتـــون الـــذي أورد، مـــن بـــين الأمثلـــة

الأخرى، هذه الصورة من فيليب سوبو: "كنيسة كانت تتصب برّاقةً مثل جرس". إن كلمة "كنيسة" المشتملة ـــ بفضل اللغة ـــ ضمن نظام من العلاقات المنطقية، تماماً مثل كلمة "جرس". تجعل عملية نطق هاتين الكلمتين والمقارنة بينهما، تستحضر هذين النظامين، وتجعلنا نقوم بعملية التطابق بينهما. وبما أنهما غير قابلتين للتجاور، فإن القارئ يلجم التسليم بالمقارنة.

من جانب آخر، عندما تعرض علينا السينما كنيسة براقة ثم، بدون أي انتقال أو تحوّل، تعرض جرساً براقاً، فإن أعيننا تستطيع أن تقبل هذا التتابع. إننا نشهد حقيقتين هنا. واللتين تبرّران نفسيهما. ولو تلت الصورتان كل منهما الأخرى بالسرعة الضرورية فإن الميكانيكية المنطقية التي تحاول أن تربط الشيئين بطريقة أو بأخرى سوف لن يكون لديها الوقت الكافي لأن تبدأ في الحركة. كل ما سوف يختبره المرء هنا هو اللمحة المتزامنة تقريباً للشيئين، أي العملية الدماغية التي أوحت إلى المؤلف بهذه المقارنة أو هذا التشبيه.

العامل الرئيسي في اللغة هو دائماً الطابع المنطقي. الصورة تولد وفق هذا الطابع، وتسهم في زخرفته واضامته. في السينما، العامل الرئيسي هو الصورة التي أحياناً ـــ وليست بالضرورة ـــ تسحب أسمال العقل ورامها.

لقد حان الوقت لكي يرى السينمائيون أي ريح سوف يجنونه من فتح فتهم أمام أقاليم الحلم غير المستكشفة. لكن حتى الآن لم يتم إنجاز هذا.. ربما إهمالا.

جان جودال. 1925

نادل يبهج أعيننا بالصور

يتراءى لي أن من الطيش تحديد مستقبل السينما بما أن سلالة أكثر تطورا منا قد تنشأ، والتي سوف تستسلم للوهم البصري، حيث أن عينها، الأكثر حساسية، سوف تعي بسهولة الزمن الساكن الذي يصل إطارا من الفيلم بآخر. بالتأكيد أن

احتمالا كهذا لا يزعج ولا يوجع أحدا. لأنه سيكون مرضيا ضمن تقاليد السينما. التي تطورها الكامل يحمل سمة المؤقت والزائل.

المعجزة في متناول كل عين. في متناول كل جيب. فوق رؤوسنا يولّد جهاز العرض مخروطاً شفافاً فيه تتدلى ذرّات كهربائية. شيء يشبه المنيّ. نوع من اللقاح الذي يندفع ويبدأ في التبرعم على السطح المستطيل للشاشة. الكائنات الساكنة لا تعود ساكنة. الكون المتبلور في الفيلم والمختزل إلى سيمائه الأبسط والأقل تعقيداً هو فجأة منتزع من سباته. مفصول عن قشرته الخارجية. وهو ـــ مستعيداً أبعاده الأصلية ـــ يدخل كينونتنا وتفكيرنا. ها هنا. على الشاشة. ينعكس كل سطح في العالم وكل بقعة على الكرة الأرضية. ها هنا. على القماش الأبيض الرباعي الأضلاع. الذي يشبه راية الاستسلام. تلتقي الصور.

كل ما يتعيّن علينا فعله هو أن نفتح الباب ونتحدث مباشرة مع الأشباح: التعرّف يتم بسرعة. لا ستارة هنا. كما في المسرح. حيث الواقعي مفصول عن المتخيّل. إنك هنا في مستوى الخيال نفسه. تعتبره مساوياً وتعامله كالندّ.

في قمرته الشاهقة يحرّك مشغّل آلة العرض كاسه البلّورية والمعدنية مثل نادل. إنه يسكب كوكتيلاً من الصور في اتجاه أعيننا التي قد لا تحدّق بابتهاج دون أن تصاب بالدوار.

أشعة إكس تحتفظ بصورة الموت فقط. تصف الهيكل العظمي السري. أما هنا. فإن أشعة أخرى تُظهر الحياة وتجددها.

البير فالنتان، 1927

حياة سحرية تتوق إلى الضوء

قيل لنا أن السينما في مرحلتها الطفولية. وأننا نسمع صيحاتها الأولى فحسب. أعترف بأنني لا أفهم السبب. السينما

قد بلغت مرحلة متقدمة في الفكر الإنساني، وهي تستفيد من هذا الفكر. لا اشك انها وسيلة تعبير لم تبلغ بعد درجة الكمال مادياً. هناك طرق عديدة يمكن بها أن تحصل على الرسوخ والنبالة اللتين لا تمتلكهما الآن. يوما ما ربما سيكون لدينا سينما ثلاثية الأبعاد، بل وحتى افلاما ملونة، لكن هذه مجرد وسائل ثانوية لا تستطيع أن تسهم كثيراً في أساس السينما التي هي لغة، بقدر ما هي موسيقى ورسم وشعر.

في السينما كنت دائماً اميّز الطبيعة الخاصة بسر الحركة ومادة الصور. للسينما جانب غامض، غير متوقع. لا نجده في اي شكل فني آخر. حتى الصورة الأكثر جفافاً وابتذالاً وعادية تتحوّل حين عرضها على الشاشة. انفه التفاصيل، وأكثر الأشياء ضآلة، تنتحل معنى وحياة تخصها وحدها، مستقلةً عن مدلول الصور نفسها، والفكرة التي تترجمها، والرمز الذي تشكله. ولكونها معزولة، فإن الأشياء تكتسب حياة بذاتها والتي تصبح مستقلة أكثر فأكثر بحيث تحرر الأشياء من معناها المألوف.. إن الورقة والقنينة واليد وغيرها تعيش حياة حيوانية تقريباً وتصرخ من أجل أن تُستغل.

ثم أن هناك تحريفات الكاميرا، واستخدامها المفاجئ للأشياء. ما إن تتلاشى الصورة حتى تعود تلك الأجزاء الخاصة والمستقلة، والتي كانت غائبة عن انتباهنا، إلى الحياة بقوة استثنائية، وتتحرك لتلقى التعبير المطلوب. هناك ايضاً ضرب من الإثارة الجسمانية حيث أن تعاقب الصور يتصل مباشرة بالدماغ. إن العقل يتحرك وراء نطاق سلطة التمثيل. هذا النوع من السلطة الفعلية للصور يسبر حتى يومنا احتمالات جديدة في أعماق العقل.

جوهرياً، السينما تكشف حياة مستترة وسحرية كاملة، وتجعلنا نتصل بها على نحو مباشر. لكن علينا ان نعرف كيف نتنبأ بهذه الحياة السحرية. ثمة وسائل افضل من تعاقب الانطباعات المفرطة للتنبؤ بأسرار أعماق الوعي. السينما

الفجة، المقبولة كما هي، تفرز القليل من هذا المناخ الشبيه بالغيبوبة، الواعد بمكتشفات معينة. لاستخدامها من أجل سرد قصة ما، يعني تجاهل إحدى أفضل ثرواتها. والإخفاق في تحقيق غايتها الأكثر عمقاً.

أعتقد أن السينما تم اختراعها، في المقام الأول، لكي تعبّر عن شؤون العقل والوعي الباطني.

الفكر الواضح ليس كافياً. إنه يحدّد عالما تعرّض للاستهلاك تماماً. الواضح هو ما يمكن الوصول إليه مباشرة. لكن ما يمكن الوصول إليه مباشرة هو مجرد بشرة الحياة. نحن سرعان ما ندرك بأن هذه الحياة، المألوفة على نحو مفرط، التي فقدت كل رموزها، ليست الحياة بكاملها. إن يومنا هذا هو زمن السحرة والقديسين، زمن أفضل مما كان. إن مادةً غير مدركة بالحس أو العقل تتشكّل وتتوق إلى الضوء.. والسينما تقرّبنا أكثر من هذه المادة أو هذا الجوهر.

السينما لا توجد إذا لم تهتم بتأويل الأحلام أو ما يتصل بمملكة الأحلام في الحياة الواعية. ليس ثمة اختلاف بين السينما والمسرح. لكن السينما لغة مباشرة وسريعة، لا تحتاج إلى منطق بليد ومضجر لكي تحيا وتزدهر. السينما يجب أن تقترب أكثر فأكثر من الخيال، الخيال الذي يبدو أكثر حقيقية. وإلا فإنها لا توجد، وسوف تبلغ النهاية ذاتها التي وصل إليها الرسم.

سوف لن تكون هناك سينما تصور الحياة وأخرى تصوّر وظيفة العقل. لأن الحياة، أو ما تسمى كذلك، تصبح غير منفصلة عن العقل. ثمة حقل عميق ينزع إلى الظهور على السطح، والسينما أكثر من أي فن آخر، قادرة على تفسير هذا الحقل، ذلك لأن النظام الأخرق والوضوح المعتاد هما من أعداء السينما.

انتونان ارتو. 1930

حلبة مظلمة لحب مطلق

مالومبرا.

تشنج الجمال. وهن الذاكرة. لون الندم. سحر الحياة. اعتدالية الحركة. ندرة الحب. جنون الحواس. جمال الجنون. حزن البحيرات. سطوة القمر. حياة ما بعد الموت. نبالة الفجور. اشتعال لمحة. ذاكرة الجنون. مستقبل الماضي. سرنمة الفكر. موت المنظر. فعل في البُعد. انزلاق النوم. الحلم الحي. غطرسة التدنيس. فجور الهستيريا. رفض العيش. جمال الهستيريا. جمال الجمال: كل هذا في مالومبرا.

أبداً لم تكن مشقة رفع الثورة إلى مرتبة الشعر مذهلة إلى هذا الحد. مغرية إلى هذا الحد.

أبدا لم يكن جلياً في نظرنا أن في الجمال المشع لامرأة منذورة للحب تتركّز أكثر لحظات العالم الجدلية إقلاقاً.

أبداً لم يتراءى لنا أن الشعاع الذي يمرّ عبر الكائنات هو أكثر هشاشة. أسرع زوالاً. منه حين ينسلّ عبر تلك الأجزاء الصغيرة من مخرّمات. حركات. نظرات.. والتي فيها تجيء القوة الفعلية التي تتشّط العالم لتعقد سلامها في تهكم العاطفة.

هل تذكر تلك الأمسية. يا ريناتو؟ البحيرة. المنارات. الأصوات البعيدة.. غريب ما يحدث لي. أنا لا أنتمي إلى هذا العالم. وأنت لم تفهمني. أنت لا تفهمني لأنك لا تعرف. اليوم سوف أغادر إلى مصير مجهول. وداعاً. أيها القارئ المجهول.

عبور. للحظة خاطفة. أوشك أن يعمي العين.. شيء كعقرب عصبي. الظل عبّر الضوء النهاري الكئيب مثل جرح. مثل خراب. مثل شلال ناعس. الهواء كان متخماً بحيوانات رهيبة. والبحار البنفسجية البعيدة. وراء التخوم الآمنة للكرة الأرضية. كانت تؤرجح أطرافها التي تسلب اللبّ.

جنون التواجد في مكانين. وفي وقت واحد. كان قد تحطم فوراً في ذلك العصر المبشّر بانتصارات الخيال. العقل كان مكبلاً بالسلاسل.

عشـــاء علـــى مائـــدة مســـتديرة، قتـــل بـــلا جـــرح، شـــلال فـــاتن، المضـــجع والنيلـــوفر. رحـــم العاصـــفة، غيـــوم في كـــل مكـــان، منتزهـــات لا حد لها. أحاديث مؤجلة.

المشـــاهد الـــتي تصـــوّر مـــالومبرا وهـــي تمـــنع نفســـها لحبيبـــها في الليـــل عنـــد حافـــة الـــبحيرة، أو تعـــبر المـــاء مشـــحونة بـــبرود عـــدائي تجـــاه الرجـــل الـــذي ينتظرهـــا، أو تستســـلم إلى هســـتيريا رائقـــة تحـــت الـــريح الرماديـــة الـــتي تطفـــئ المشـــاعل.. هـــذه المشـــاهد انتصـــار لمـــا نرغـــب أن نسميه الحب المطلق.

الحرق والبحث عن الاحتراق

شـــخص مـــا، يـــده ملطخـــة بالـــدم، قـــد ألقـــى بنفســـه في ذلـــك الامتقاع الشديد.

هـــل تـــذكرين كـــل شـــيء؟ كـــل شـــيء. انـــا لا اذكـــر شـــيئاً لكـــنني أعـــرف ان تلـــك اللحظـــة قـــد حانـــت يـــا سيســـيلي. أي عـــالم هـــذا الـــذي تعيشـــين فيـــه؟ إنـــي أختنـــق. الـــبحيرة لا يمكـــن رؤيتـــها إلا مـــن الجنـــاح الأيسر للقصر.

مـــالومبرا: اســـتنطاق عنـــد الـــبحيرة، حركـــات هشـــة في العتمـــة، العـــاب أشـــبه باســـتفزازات عرَضـــية، اشمئـــزاز مـــن كـــل مـــا هـــو لـــيس حباً، لقاء مفاجئ في حاضر الماضي.

إنهـــا تتمـــدّد علـــى محفّـــة، عـــاجزة عـــن الحركـــة أو الكـــلام. ثمـــة جيـــاد ممغنطـــة تثـــب فـــوق الحـــواجز، بحـــيرات تمـــدّ أعناقهـــا الشـــفافة، وعلـــى مقربـــة كانـــت المـــرأة تجـــسّ نيراننـــا، حمّـــى أعصـــابنا، بأطراف أهدابها: النيران كانت تدخل عينيها وتغادر دموعها.

سيســـيليا، آه سيســـيليا، هـــا قـــد جئـــت مـــع حبـــيبي لأراك تمـــوتين، لأراك تمـــوتين، أراك تمـــوتين. ثمـــة الكـــثير مـــن العتمـــة في روحـــي، الكـــثير مـــن الكآبـــة. أنـــا علـــى شـــفا التحـــوّل إلى حجـــر، أبـــرد مـــن الحجر.

إلى جانـب عشـق القلـب، عشـق الحـواس، عشـق القريـب.. هنـاك أيضـا ذلـك النـوع مـن العشـق الـذي فيـه كـل شـيء ينكفـئ ويتقهقـر. الحيـاة موجـة

العاطفة التي لا تُقهر. بعد ناديا ودورا وماتيلدا، مالومبرا بدورها تلج الأقاليم السرمدية حيث الرغبة والشعر والصدفة تجدّد السفر من الحياة إلى حياة جدلية تماما، محسوسة على نحو حتمي.

الكبح المبهم ينبغي أن يعلن عن عودته قبل أن يسدل الستار: لكن الإلحاد الذي لا يتزعزع، الذي يرفعه رعب العيش الهستيري، يرفض الفكرة الغيبية (التي تحاول عبثا التسلل إلى العاطفة) والتي تقلّصت سابقا إلى غبار.

الحب النقي، ذو الجوهر المطلق، هو الشعور الذي يصبح غريباً على نفسه. إنه يمكث ليُظهر إلى أي مدى خاصية الذوبان في الآخر تأخذ شكلاً محدداً، وعلى المرء ان يتامله فحسب في اقترانه بذلك الآخر.

نبضها واهن، أظافرها زرقاء، هي عادة تضطجع على ظهرها بعينين مغمضتين. حين تبزغ من سباتها وتفتح ثانية عينيها، فإن حيادها، لا مبالاتها الماكرة، تصعق كل ما حولها.

تحديقة هذه المرأة ــ التي تقمصاتها الفذّة ما تزال تقودنا نحو الجرف المخملي ـ تختم الحب بنداء راسخ.

أعصاب قوية، قطط مضيئة، ألم شمسي، صرخات، أذرع ملتوية، خطوة مترنحة على موجات من بلّور، تمتمة متفجّرة، بكاء موجع، تنهيدات عميقة، غضب سحري، رعب العيش، صيحات خشنة، شَعر ملطخ بالدم، ملابس ممزقة بشفرة حادة، معرض الانتحار، سرعة النظرات المجنونة، احتيال متغطرس، فضيحة قاتلة، صرخات ضالة، تشنجات شهوانية.. كل هذا، وشحوب الصمت أيضاً، سوف لن يكون كافياً أبداً للتعبير عن التحدي العنيد لكل ما هو ليس منبثقاً من سحر الحب الأبدي.

آه مالومبرا.

الجماعة السوريالية في رومانيا بوخارست 1947[1]

---

[1] هذا النص مستوحى من الفيلم السوريالي، على نحو غير مقصود، "مالومبرا".. إخراج الإيطالي ماريو سولداتي، سنة 1942.

كما لو في غابة

آنذاك رأينا في السينما مادة غنائية ببساطة تتوسل لأن تُجذب كلية، بمون من الصدفة. أعتقد أن ما أثار اهتمامنا في السينما، أكثر من أي شيء آخر، هو قدرتها الهائلة على إفقاد المرء حس المكان والزمان.

هذا الإفقاد يحدث على مستويات عديدة. العجيب، الذي إلى جانبه فضائل فيلم معيّن لا تؤخذ في الاعتبار إلا بدرجة قليلة، يكمن في استعداد الوافد الأول إلى الصالة لأن يفصل نفسه عن حياته الخاصة، إذا رغب في ذلك، على الأقل في البلدة الكبيرة، حالما يجتاز أحد الأبواب التي تشرف على الظلمة. من لحظة جلوسه في الصالة وحتى لحظة انزلاقه نحو القصة الخيالية التي تحدث أمام عينيه، يجتاز النقطة الحرجة الأسرة وغير المدركة بالحس كتلك التي توحّد اليقظة والنوم.

كيف يمكن لهذا المتفرج المتوحّد أن يضيع وسط غرباء بلا وجوه، والذي في الحال يستغرق معهم في مغامرة لا تخصه ولا تخصهم؟ اي إشعاع، اية موجات تتيح هذا الانسجام؟

المرء يرتاد السينما بالطريقة نفسها التي يرتاد بها شخص الكنيسة، واعتقد أن، من زاوية معينة، وباستقلالية تامة عما يدور على الشاشة، هناك — في السينما — يتم الاحتفاء بالطقوس العصرية.

في ما يتعلق بهذا الطقس، ليس ثمة شك بأن الحب والرغبة من الإسهامات الرئيسية فيها .. يقول رينيه كلير: كل اسبوع، ولمائة وخمسين مليوناً من البشر، تتكلم السينما عن الحب (..) وقد نتساءل عما إذا كانت صور الحب تلك لا تعتبر إحدى المفاتن الأساسية للسينما، وإحدى أسرار السحر الذي تمارسه على الجماهير.

الغريب في الأمر ان كلير ليس واثقاً تماماً من هذه الحقيقة. ما هو أكثر تميّزاً وخصوصية من بين فعاليات الكاميرا، قدرتها على جعل قوى الحب تبدو مادية ومدركة بالحواس. هذه القوى،

رغم كل شيء، تظل ضعيفة أو عاجزة في الكتب. ذلك لأنها ببساطة لا تستطيع أن تصور إغواء أو حزن لمحةٍ ما أو أحاسيس معينة من الدوار الذي لا يقدّر بثمن.

عجز الفنون التشكيلية في هذا الحقل بديهي (يتراءى لنا أن الرسام لم يخوّل له بأن يعرض علينا صورة مشعة للقبلة). السينما وحيدة في نشر وتعزيز إمبراطوريتها هناك.. هذا وحده سيكون كافياً لتكريسها.

السينما هي أول جسر مفتوح يصل النهار بالليل، والذي يحطم التناقضات.

قلت ذات مرّة: "إننا نعرف الآن بأن الشعر يجب أن يقودنا إلى مكان ما". السينما لديها كل ما تحتاجه لكي تشترك في تحقيق ذلك الهدف. لكن عندما نتأمل فعاليتها الخاضعة للمراقبة والتوجيه، ندرك بأنها لم تتحرك خطوة واحدة في ذلك الاتجاه.

اندريه بروتون. 1951

صور تمارس الحب

حين اشاهد فيلماً فإنني أمارس عليه، بشكل محتوم، فعل الإرادة. بالتالي أحوّله، ومن عناصره المكشوفة اجعله "فيلمي الخاص". إني أستل منه شظايا من المعرفة وأرى، على نحو أفضل، داخل نفسي.

من خلال التأويل يمكن ان تولد افلام جديدة تجعل غموضها مرئياً للجميع. وهذا قد يهيئ الأفلام لتأويل إضافي. التجربة ستكون مثيرة. لو عهدنا بفيلم ما إلى عدد من الأفراد فإن كلا منهم، فيما يشاهده من زاوية مختلفة، سوف يحوّله بحيث يؤكد "ما يراه". هذه الرؤية الجديدة سوف تُعهد إلى شخص آخر، وهكذا. هذه الصورة المحرّرة سوف تملأ العالم وفي النهاية تدمّر كل التناقضات.

تحويل فيلم ما يمكن تحقيقه بطرق مختلفة. اخبرني مان راي بأنه إذا شعر بضجر أثناء مشاهدته الفيلم فإنه يقوم

بتحويله تلقائياً عن طريق فتح العينين واغماضهما على نحو سريع، او بتحريك اصابعه امام عينيه، او بشبك الأصابع بطريقة متقاطعة، او بوضع قماش شفاف إلى حدٍ ما على وجهه. بهذه الوسائل، وبعشرات غيرها، الشخصيات على الشاشة، التي تفتقر إلى الغموض، تكتسب بعداً إضافياً. والتشوش الآلي لوجودها يصبح منبّها قوياً وفعالاً للمخيلة.

من جهتي، غالباً ما يحدث لي اثناء مشاهدتي فيلماً مثيراً للاستياء ان استحضر مشاهد من فيلم آخر، او رواية ما، ثم اقوم متعمدا بمزج الشخصيات والعلاقات معاً. النتيجة هي دائماً رائعة واستثنائية، ففي تقابل غير متوقع لعنصرين متناقضين تتخلق صور جديدة ورائعة. ينبغي القول ان ظلمة صالة السينما، المناخ الفريد بجلاء لأفراد من ظلال يتحدثون ويعيشون لأجل اناس جامدين من لحم ودم، تخلق محيطاً مؤاتياً بشكل خاص لهذا النوع من تخطي المشهد السينمائي، ومن ثم الحياة نفسها.

نقاد الواقع الظاهر والمدرَك هم صحفيون. ليس مجدياً التمعن في هذه المهنة (..) نقاد الواقع الكامن والمستتر هم شعراء (بالتالي هم أكثر من مجرد نقاد). بتخطي المرحلة الصحفية، يجب على نقاد السينما أن يصبحوا شعراء. المظهر الجليّ للأفلام نادراً ما يكون فرصة مناسبة لتمجيد الروح. إنه محتواها الكامن الذي لابد من التنقيب عنه. دعونا نمعن النظر بأعين جديدة في أكثر الأفلام شعبية ورواجاً لنكتشف فيها ثروة غير متوقعة.

النوع الشعري، شديد الاهتياج، من النقد، والذي يُدخل في اعتباره كل ما هو غير مرئي، كل ما هو خفي وغامض في الفيلم، هو النوع الوحيد الذي فيه الأساسي والضروري لابد أن يطفو على السطح. يجب على الناقد أن يبدأ بانطباعه الذاتي العنيف، الصدمة التي احدثتها المجابهة بين كينونة الفيلم وكينونة الذات، من أجل الكشف عن جماله المخبوء وجعله محسوساً.

الجانب الأول من هذه العملية، الشكل السوريالي ـ الذاتي، ذو أهمية بالغة. ليس فقط كفعل نقدي بل ايضا كوسيلة لمعرفة ذاتية. في أحوال كثيرة، حين أغادر الصالة، بعد أن فجّر الفيلم في داخلي شيئاً ما. أتجه إلى أقرب مقهى اصادفه وأجلس أمام الطاولة ثم ادوّن، آلياً، انطباعاتي. دونما استقصاء أفكار أو تسلسل منطقي، أملأ الصفحة تلو الصفحة. علاقات غريبة إلى أبعد حد تتأسس بيننا .. أنا والفيلم، تفسيرات فجائية ومبهرة تعرض نفسها، تفاصيل دقيقة تتبدى بشأن معضلات تتخطى الفيلم وحياتي المكشوفة أيضاً. منابع مجهولة للإضاءة تلقي ضوءاً على أقاليم معتمة ومبهمة. المعرفة، الشكل الأسمى لكل فعالية، تبدو في حوزتنا وفي متناول إدراكنا.

إنني أعتبر هذه الممارسة ذات أهمية لا تقل عن اهمية تسجيل الأحلام عند اليقظة. في حالته الفجة، غير المصقولة، يمكن أن يكون لهذا النقد قيمة نسبية فقط لجمهور يحتاج إلى التنوير بشأن الفيلم لا الانطباعات الشخصية للناقد. لكن نصوصاً كهذه سوف تكون ذات أهمية بالغة بالنسبة للفهم المتقدم عند أفراد معينين يثيرون اهتمامنا بوجه خاص.

أعتقد أن النقد الحقيقي، الذي يجد المتعة والتشويق في المظهر السرّي للفيلم، ينبغي أن يبدأ بالنقد الذاتي والآلي. ذلك النص سيكون المرشد الضروري لإعطاء الانطباعات صفة الموضوعية، ولتحليل الفيلم من جميع جوانبه.

السوريالية قبضت على المواد والأحداث لتنتزع الخصوبة والضوء منها. الكلمات تحررت من قيودها. إنها "تمارس الحب". ثمة الكثير من العمل الذي ينبغي القيام به من أجل الحقيقة السينمائية.. فالصور أيضا تستطيع أن تمارس الحب.

ادو كيرو

عبور الجسر

طرح رينيه كلير اعتراضاً هاماً في مقالة بعنوان "السوريالية والسينما" (1925) واضعاً إمكانية التعبير التلقائي (الآلي)

على الشاشة في موضع الشك: "ما يهمني في السوريالية ما تكشفه لي من قيم فنية نقية. إن ترجمة المفهوم السوريالي الأنقى إلى صور يعني إخضاعه إلى التقنية السينمائية. هذا قد يؤدي إلى فقدان تلك (الآلية النفسية المحضة) قسطاً كبيراً من نقائها (..) وحتى إذا تعذّر على السينما أن تكون وسيلة تعبير كاملة بالنسبة للسوريالية، فهي تبقى، مع ذلك، حقلاً لا يضاهى للفاعلية السوريالية بالنسبة لذهن المتفرج".

قد يبدو غريباً أن يصدر هذا التحفظ من الرجل الذي حقق فيلم "استراحة". شخصياً أعتقد أن المرء لا يستطيع أن يؤيد هذا الاعتراف دون الارتياب في الإلهام الجزئي الذي يتحرك في كل الفنون الأخرى، بخاصة الرسم. صحيح أن الشعر وحده، الشفوي أو المكتوب، قد برهن ـ طوال قرون وعلى نحو واسع ـ امتيازه في تزاوج كل الانحرافات والحركات اللاواعية للقلب والعقل بشكل مباشر، ذلك لأن الوسيط الذي يستخدمه ـ الكلمات ـ هو، من بين كل التقنيات، الوسيط الذي يبدو، على نحو حميمي أكثر، جزءاً من ذواتنا. لكن "الآلية النفسية المحضة" المحددة من قبل السورياليين، لا تعمل في المجرد أو الفراغ، بل يمكن أن تشرع في الحركة عن طريق أية أداة تصلح لتدوين ما تمليه من كلمات أو صور. السوريالية كانت دائماً تعترف بهذا التفاعل بين الفكر الواعي واللاواعي والأداة. في البيان السوريالي الأول هناك تعليمات بشأن تقنية الكتابة الآلية، وفي ما بعد، كانت هناك الأدوات المساعدة للإلهام عند ماكس إرنست.

يبقى لنا أن نتأكد من أن الكاميرا كأداة هي مرضية مثلما اللغة أو الفرشاة.

خلال سنواتها الخمس والعشرين الأولى، السينما لم تكن مؤهلة تماماً للواقعية (بمعنى وهْم الواقع) إلى حد أن أي تمثيل صادق للحلم هو مستحيل إرادياً كما هو النسخ الأمين للعالم الظاهري.

من جانب آخر، الفيلم كثيراً ما يصل إلى المحاكاة الإلزامية للحلم. ظلمة الصالة، معادل لإغماضة الأجفان على شبكية العين، وبالنسبة

للفكـــر، معـــادل لظلمـــة اللاوعـــي. الحشـــد الـــذي يحـــيط بـــك ويعزلـــك. الموســـيقى المخـــدّرة علـــى نحـــو مبـــهج. تـــصلّب العنـــق الضـــروري لتوجيـــه تحديقـــة المـــرء.. كـــل هـــذا يـــثير حالـــة شـــبيهة بـــالنوم الجزئـــي. علـــى الشاشـــة حـــروف بيضـــاء علـــى خلفيـــة ســـوداء، خاصـــيتها النعاســـية واضـــحة. في الأخـــير، حـــين تُضـــاء الشاشـــة المبـــهرة، الشـــبيهة بالنافـــذة، التقنيـــة الفعليـــة للفـــيلم تستحضـــر الحلـــم أكثـــر مـــن اليقظـــة. الصـــور تظهـــر وتختفـــي، تتـــداخل، الرؤيـــة تبـــدأ وتنتـــهي في الحدقـــة، الأســـرار تُفشـــى مـــن خـــلال ثقـــب المفتـــاح. الصـــورة الذهنيـــة لثقـــب المفتـــاح. ترتيـــب صـــور الشاشـــة في الوقـــت المناســـب هـــو مشـــابه تمامـــاً للترتيـــب الـــذي يمكـــن أن يبتكـــره الفكـــر او الحلـــم. لا النظـــام الكرونولـــوجي ولا القـــيم النســـبية للـــزمن هـــي حقيقيـــة علـــى نحـــو مخـــالف للمســـرح. الفـــيلم مثـــل الفكـــر، مثـــل الحلـــم، يختـــار بعـــض الحركـــات، يؤجلـــها أو يوســـعها، يقصـــي حركـــات اخـــرى، يجتـــاز ســـاعات وعصـــوراً وكيلـــومترات عديـــدة في ثـــوان قليلـــة، يســـرع، يبطـــئ، يتوقـــف، يعـــود إلى الـــوراء. مـــن المستحيل تخيّل مرآة أصدق للفاعلية الذهنية.

علـــى الـــرغم مـــن رغبـــات غالبيـــة صـــانعي الأفـــلام، فـــإن الســـينما هـــي الشـــكل الأقـــل واقعيـــة مـــن بـــين كـــل الفنـــون. حتـــى عنـــدما يـــنجح النســـخ الفوتـــوغرافي في خلـــق الـــوهم بـــالواقع المـــادي لكـــل عنصـــر منفصل.

الســـينما أصـــبحت الأداة الأفضـــل لترجمـــة الحلـــم. في كـــل مرحلـــة، مـــن معالجـــة الأســـاطير الغـــابرة بموضـــوعية إلى خلـــق أســـاطير جديـــدة، مـــن حلـــم اليقظـــة أو النـــوم الجزئـــي إلى الحلـــم الليلـــي، مـــن هلوســـات أحـــدثها الجـــوع أو الإرهـــاق أو المخـــدرات أو الاخـــتلال العقلـــي إلى الأشـــكال الأكثـــر تعقيـــداً أو دراميـــة للمـــدهش والخيالي.. هذه الترجمة هي الحقل الحقيقي للسينما.

جاك برونيو، 1954

هـــذه المختـــارات مـــن كتابـــات عـــدد مـــن الســـورياليين في الســـينما مترجمـــة عـــن كتـــاب "الظـــل وظلـــه" The Shadow and its Shadow. تحريـــر: بـــول هـــامون. منشورات معهد الفيلم البريطاني 1978.

العناوين من وضع المترجم (أمين صالح)

مصادر الكتاب

Towards the Poetics of Surrealism, J.H. Matthews, 1976.
Surrealism: the Road to the Absolute, Anna Balakian, Third Edition, 1986.
From Enchantment to Rage, Steven Kovacs, 1980.
The Shadow and its Shadow, edited by: Paul Hammond, 1978.
Languages of Surrealism, J.H. Matthews, 1986.
Surrealism, Insanity & Poetry, J.H. Matthews, 1982.
Surrealism & Film, J.H. Matthews, 1971.
Miro, Roland Penrose

أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السوريالية. ميشيل كاروج. ترجمة: إلياس بديوي.

عصر السوريالية، والاس فاولي. ترجمة: خالدة سعيد .

بيانات السوريالية، أندريه بروتون، ترجمة: صلاح برمدا .

أندريه بروتون. إعداد : كميل قيصر داغر .

الصوفية والسوريالية، أدونيس.

بودلير، لوك ديكون، ترجمة: كميل قيصر داغر.

الحلم وتأويله، سيغموند فرويد، ترجمة: جورج طرابيشي.

مقدمة للشعر العربي، أدونيس.

تاريخ السوريالية، موريس نادو، ترجمة: نتيجة الحلاق.

قصيدة النثر، سوزان برنار، ترجمة: راوية صادق.

رامبو. سمير الحاج شاهين.

صدر للكاتب أمين صالح

المؤلفات الأدبية

هنا الوردة. . هنا نرقص (1973)
الفراشات (1977)
أغنية أ.ص. الأولى (1982)
الصيد الملكي (1982)
الطرائد (1983)
ندماء المرفأ، ندماء الريح (1987)
العناصر (1989)
الجواشن (مع: قاسم حداد) (1989)
ترنيمة للحجرة الكونية (1994)
مدائح (1995)
هندسة أقل، خرائط أقل (مقالات) (1997)
موت طفيف (2001)
رهائن الغيب (2004)
والمنازل التي أبحرت أيضاً (2006)

المؤلفات السينمائية:

السينما التدميرية (ترجمة) (1995)

الوجه والظل.. في التمثيل السينمائي (ترجمة وإعداد) (2002)

النحت في الزمن: أندريه تاركوفسكي (ترجمة) (2006)

حوار مع فلليني (ترجمة) (2007)

الكتابة بالضوء (مقالات في السينما) (2008)

عالم ثيو أنجيلوبولوس السينمائي (2009)

العنوان:

ameen.saleh@yahoo.com

محتوى الكتاب

مقدمة الطبعة الثانية ـــــــ

السوريالية والموسيقى ـــــــ

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

السوريالية ترسّخت في الحياة، بوصفها قوة محرّرة، وأضحت جزءاً من وجودنا. لقد خلقت حساسية لا تزال مستمرة في الوجود، بشكل أو بآخر، في كل الأشكال الفنية، في كل أوجه الحياة، في كل فعالية إنسانية.. هذه الحساسية التي تتصل بطرائق معينة في رؤية الواقع، في إدراك الفن والحياة.

أمين صالح
كاتب من البحرين

ISBN 978-9953-71-578-0
9 789953 715780