الاحلام وأليات اشتغالها في الفن التشكيلي

(دراسة تحليلية في رسوم الفنانين مارك شاغال وسلفادور دالي)

د. دلال حمزة محمد

٢٠١٩

مقدمة :

أن حالات الوعي في كيان الإنسان لم تعد كافية للتفسير لنفسه وللآخرين لاشعوره الذي يتضمن الجانب الأوسع والأكثر أصالة ودقة ، ربما يتناقض ذلك اللاوعي مع كلامنا الواعي وسلوكنا اليومي مع ذواتنا الحقيقية ورغباتنا العميقة ، وهو ما يحيلنا ان نعتقد او نكتشف في أحلامنا وأفعالنا الغريزية الخالصة اصدق مما نكتشفه في ذلك السلوك الظاهري المعتاد .

ويعد تأويل الأحلام من أغنى حقول علم النفس والتحليل النفسي ، لأنه يلقي الضوء على الآليات التي يمكن استخدامها في فهم الظواهر والمشاهد غير المألوفة ، وقد تكون المعاني في الحلم لا تظهر بصورتها الحقيقية بل تنتقل إلى أشياء أخرى تتمثل فيها بهيئة رموز، ولا يمكن معرفة العلاقة بين الأشياء وصورها الحقيقية الا بالتأويل، حيث " ان الحلم مادة خام لاستخدام الفكر والحدس على السواء من اجل بلوغ التأويل الصحيح" (فروم، ١٩٩٥، ص٦٦) ويتصل ذلك التأويل بعملية الخلق الفني الإبداعي ، ذلك " إن الشكل الفني كله شكل حلمي أساسا وكل الأشياء التي تصنع أحلامنا حين نكون نائمين تدخل في تركيب فننا ، كما يمكن تحديد الفن بأنه إبداع حلم يقظ شكله في الأساس يمثل حلم إنسان نائم ، وهو يتألف بالضبط من القوى نفسها التي تنقلب على نفسها لتتوجه إلى حقيقة العالم الخارجي ، بدلا من التوجه إلى حقيقة عالم الأحلام " (شنايدر، ١٩٨٤، ص٧٣) وذلك الشعور بالحاجة إلى الصدق في التعبير الأدبي والفني الذي ظهر في فرنسا خلال العقد الأول من القرن العشرين قد تجلى في حركات الفن الحديث ومنها السريالية التي أصبحت تستعمل لوصف الحركة الفنية التي اتخذت من باريس مركزا لها مابين الحربين العالميتين ، حركة منظمة ذات طبيعة ثورية ترفض القيم والأعراف القديمة ولها قادتها ومعارضها وصارت حركة عالمية.

وفي مجال الرسم السريالي الذي لايمثل أسلوبا فنيا او مفهوما جماليا فحسب بل يمثل نزعة للحياة يتخللها التحرر الذاتي والاقتصادي والسياسي والروحي ، وقد استهوت رسامين ذوي أمزجة مختلفة رومانسية أكثر من كونها كلاسيكية رجحت سجايا العاطفة والبداهة والإحساس على العقل والانسجام والنظام ، فالفنان هو الذي يختار وينتقي رموزه التي بإمكاننا فهمهما وتحليلها من خلال الآليات فالحلم لدى الفنان أثارة وليس استسلام كلي لأوامر اللاوعي ، حتى يمكنه من الكشف عن معطياته التي يحلم لأجل بلوغ النقطة العليا ويكون لديه الوعي واللاوعي طريق لحفظ الرؤى المدهشة واستنباط رموزها ، لذلك فالسرياليون يعيرون أهمية خاصة للصور التي تبرز ماثلة في الخاطر عند إغفاءة النوم او في الأحلام ، وكلما قلت سيطرة اللاوعي على ميكانيكية النفس زاد اعتبارهم لها انها جديرة بالاهتمام ، بل انهم يهتمون بكل ما يثير الدهشة وما فيه غموض أو غرابة والحيرة والاستغراب ، ومولعون بالصور التي تخدع نظر المشاهد وهي من الواقع العادي لكنها إذا اجتمعت أعطتها هذا الطابع السريالي، و كان الحلم لدى الفنان السريالي إيذانا برؤية جديدة وعالما تعويضيا ضد الحرب والدمار رسخته الدراسات النفسية وبلورته الحركات الفنية التي سبقت السريالية وتزايد الأذواق وتغايرها وتحقيق كفاية لرغباته وملذاته وطروحات فرويد ، فلكي يكون ثمة حلم لابد من وجود رغبة ذات طابع لاشعوري ، أي ان الفنان السريالي استخدم الأحلام كوسيلة تساعد للتقرب من محتويات اللاوعي المكبوتة .

وعلى الرغم من استقلالية (مارك شاغال) الفنية ، الا انه يعتبر من اكثر فناني القرن العشرين تأثيرا ، وقد اطلقت عليه العديد من الصفات منها البربري في اللون ،(ريد،١٩٨٩، ص٧٣) فأخذ اللون في لوحات (شاغال) يخدم فكرة الخيال والفانتازيا الذي يربط الحلم والخيال بغرائبية جاءت منافية للمنطق، إذ تتداعى الذكريات في إطار لاعقلاني وغير واعي متجسدة بهيئة حُلْم ، شخوص مقلوبة ، مبتورة ، أشياء عادية باقترانات غير عادية ، تباينات هائلة في الحجم والفضاء ، حيث لكل حريته المطلقة ، فرسوم شاغال مستوحاة من الحُلْم اليومي.

اما الفنان سلفادور فقد سعى إلى كشف حياة ما تحت الوعي التي من مظاهرها الأحلام ، وهذا لا يعني انه هدف إلى تقديم الأحلام كصور بل الى التزام أساليب تعطيها منفذا لداخل اللاوعي وفرصة لمزج عناصره مع الصور الأكثر كشفا للوعي بل مع العناصر الشكلية للأنواع المألوفة في الفن ، وحاول ان يؤلف ويماثل بين تلك العناصر أو يجعلها متناقضة فيما بينها في بعض الأحيان .

مشكلة الدراسة

ان الأطر الرؤيوية والجمالية للفن الحديث حاولت الارتباط بعوالم جديدة تنبثق منها خاصية التنافس الفكري القائمة بين المدرك الحسي وبين المدرك الذهني المتمثل بعالم الأحلام التي اتخذت أشكالاً متنوعة ومتباينة ومتعددة دخلت في بنية العمل الفني وتأويله عبر حيثيات متمثلة بالألوان والخطوط والأشكال لتحيل العمل الفني الى دلالة قد تكون تنفيساً يستدعي ضرورة ترجمة أشكال ومضامين الأحلام إلى عالم مرئي بواسطة الاعمال الفنية.

ومن الجدير بالذكر ان الحركة السريالية التي شملت مجالات الأدب والمسرح والفلسفة وعلم النفس بالإضافة إلى الفنون التشكيلية ، احتوت على كل ما هو جديد من الأفكار والموضوعات، وآمنت بأن الحلم هو أفضل طريق للكشف عن الحقائق الغامضة بل أنها حاولت إن تقرب المسافة بين الحلم والإبداع في إمكانية الجمع بين إرادة الفعل وميادين اللاوعي على صعيد واحد ، وقد قال بريتون : " ألا يمكن استخدام الحلم لحل المعضلة الأساسية للحياة ؟ اعتقد إن الخصومة الظاهرية بين الحلم والواقع يمكن أن تحل في نوع من الواقع المطلق - فوق الواقع – " (يونغ ،١٩٨٤، ص٣٩٢) ومن المعلوم " ان الوعي ليس سوى المظهر السطحي لحياة تجري في الأعماق " (عبد الحميد،١٩٨٧، ص٣٢) وهو حالة مكتسبة من الطبيعة في حين يظل اللاوعي حالة اسمي من الاكتساب ولكنه محتاج أليه وإلا قام بخلقه ، وبين الوعي واللاوعي تتشكل المشاركة الصوفية ، وهي حالة نقل المدرك المادي إلى الحالة السامية التي تصبح بعد تجاوزها عتبة الحواس سامية كحالة من حالات المعرفة اللاواعية ، عن طريق تشكيل الرموز ومن هنا يؤمن السرياليون ان هناك عالما آخر هو أكثر حقيقة من العالم الاعتيادي هو عالم العقل الباطن (العقل اللاواعي) .

ويعد الفنان مارك شاغال* احد الفنانين البارزين المؤثرين في هذه الحركة في مجال الفن التشكيلي، كما يعد الفنان سلفادور دالي من ابرز أقطاب الحركة السريالية الذي أكد على أهمية تقليد خبرة الحلم إثناء العمل الفني من خلال (التداعي الحر)، بعد تأثره بطروحات (سيجموند فرويد) الذي يعد المرجع الأساس للحركة السريالية والذي عمل على حل تعقيدات الحياة في مادة الأحلام من خلال سعيه إلى محتويات العقل الباطن المكبوتة ، وهذا ما تحاول الدراسة

الحالية تقصيه في إثارة بعض التساؤلات كمشكلة لهذا الدراسة : هل تمكن الفنان مارك شاغال والفنان سلفادور دالي من أن يسقطا الوعي عبر النتاج الفني ويتعاملا باللاوعي من خلال المضامين الحلمية، وهل أسهمت آليات الحلم في بلورة آليات بنائية وأسلوبية ودلالية في أعمالهما الفنية ؟

أهمية الدراسة

تأتي أهمية البحث الحالي من اهمية الأحلام ، وهذه الدراسة تسلط الضوء على طبيعة الأحلام وآلياتها في النظريات الأدبية والنفسية ، وتحاول ان تشغل طروحات نظرية الأحلام وآلياتها ويضعها موضع التطبيق اي تتجلى اهميتها في كونها تبحث في العلاقة بين اليات الاحلام بوصفها (ظاهرة/ حالة) بشرية ذات بنى جمالية وتعبيرية واشتغالاتها بالأعمال الفنية في ميدان فن الرسم السريالي تحديدا عند الفنان مارك شاغال وسلفادور دالي ، كما تسهم الدراسة في ارتقاء الذائقة الجمالية إزاء النصوص السريالية ، ويفيد ذوي الاهتمامات النفسية ، كما يفيد طلبة الدراسات النظرية والجمالية.

هدف الدراسة : تهدف الدراسة الحالية إلى الكشف عن آليات اشتغال الاحلام في رسوم الفنان مارك شاغال والفنان سلفادور دالي مفاهيما وبنائيا .

حدود الدراسة : تتحدد الدراسة الحالية بتقصي موضوعة آليات اشتغال الاحلام في رسوم الفنان مارك شاغال المرسومة بمادة الزيت للفترة من ١٩١٠-١٩٤٠ في باريس ، و رسوم الفنان سلفادور دالي المرسومة بمادة الزيت للفترة من ١٩٣١-١٩٦٠ في باريس .

تحديد المصطلحات

الحُلْم (لغةً) :

الحُلْم : الرؤيا ، ويقال : حَلَمَ ويحْلُم اذا رأى في المنام (ابن منظور: ٢٠٠٣، ص٥٣٧)

حَلَمَ : يحْلُم ، إذا رأى في المنام ، ومنه الحُلْم وهو ما يراه النائم في نومه من الأشياء ، ولكن غلبت الرؤيا على ما يراه من الخير والشيء الحسن ، وغلب الحُلْم على ما يراه من الشر والقبح ، وفي الحديث الرؤيا من الله والحُلْم من الشيطان (صليبا ،١٩٨٢ ، ص٤٩٦) .

الحُلْم (اصطلاحاً) :

عرفه إبراهيم مدكور في كتابه (المعجم الفلسفي) : سلسلة من الظواهر السيكولوجية التي تحدث خلال النوم ، وقد يتذكرها الإنسان عند اليقظة (مدكور ،١٩٨٦ ، ص٧٦).

عرفه جورج كرم في كتابه (النوم وتفسير الأحلام) : سلسلة أحداث نفسية تجري خلال النوم (صور وخيالات ، حركات آلية تتم عادةً على نحو لا إرادي) (كرم ،١٩٨٢ ،ص٨) وعرفه فرويد : تعبير دائم عن ذلك الحيز اللاعقلاني الذي يعقل في شخصيتنا(فروم ، ١٩٩٥، ص٣٩)

التعريف الإجرائي لآليات الأحلام : مجموعة من الإشارات والإيحاءات التي تكشف عن صور وعوالم اللاشعور الكامنة في النفس الإنسانية أثناء المنام ،او تصورات ذهنية ، تحدث نتيجة

الوقائع الحياتية المؤثرة ، ومن تلك الآليات : التكثيف والنقل او الإزاحة والمشابهة والتعيين والتضاد والتناقض والعمل الترتيبي المنظم والتحوير وغياب الروابط ، والتي يمكن ان تظهر اشتغالاتها في الاعمال الفنية التشكيلية .

الفصل الأول : الأبعاد الفكرية والنفسية للأحلام

مثلما اهتمت النواحي التاريخية بالرؤى و الأحلام وأفردت لها الكتب والمقالات شارحة فيها أقسام الأحلام ومكانتها عند الكتب السماوية والأنبياء والعلماء والفلاسفة والفنانين، فقد اهتم علم النفس كذلك بالأحلام وبواعثها، هذه الصور التي تطرق منامات الإنسان فتخبره بما كان او بما سيكون " فالأحلام لاتزال بابا مغلقا على علماء النفس والاجتماع بالرغم مما يصرف عليها من جهود علمية حيث صار التوسع في استخدام الانجازات العلمية واضحا " (القادري، ١٩٩٧، ص١) ورغم أن الكثير من علماء النفس والاجتماع قد نسب الأحلام الى مايتخيله المرء في يقظته فيراه في منامه او ما يتمناه في دنياه " فالأحلام التي تستند على مألوفات الناس وعقائدهم الموروثة من شأنها أن تأتي بما يلاءم تلك العقائد ولكن ليس فيها من الحقيقة الموضوعية نصيب ولكن الأحلام على الرغم من ذلك تكشف عما في قوى النفس من قوى خارقة أو ومضات مبدعة ، هذا أمر اقره البحث التجريبي الحديث الى درجة يصعب الشك فيها " (الوردي،١٩٩٤،ص٢٠)

واهم ما في الأمر هذا الجانب التجريبي بتلك الخوارق التي نسبت للأحلام والرؤى فالدراسات لم تنكر " دور العقل الباطن والرغبات المكبوتة في تفسير المشاهد والرموز الحلمية بطريقة صريحة ورمزية " (عبيد ، ١٩٧٥،ص٩) فعلم النفس يقر بوجود تفسير للأحلام مستندا بذلك إلى دراسات علمية وبحوث قادت هؤلاء العلماء والباحثين إلى شغل هذا الموضوع جانب مهم في بحوثهم ، وما كتاب تفسير الأحلام الذي أعده (فرويد) إلا خير دليل على ذلك ، ويرى بعض علماء النفس أن الجانب الديني او حتى الموروث الشعبي قد يختص بجانب أو أكثر من تفسير المشاهد والرموز الحلمية فبالإمكان الاعتماد عليها للتعرف على حياة الأقدمين والوصول إلى حقائق تخص علم النفس في الماضي من خلال أحلام ورؤى هذه الامم٠

وقد نقل عن الديانات القديمة ومنها الهندية " لا يوقظن احدٌ نائما إيقَّاظا مفاجئاً او عنيفاً لأن من أصعب الأمور علاجا ان تظل الروح فلا تعرف طريقا إلى الجسد" (المراق، ١٩٧٥،ص٦٤) ، والملاحظ إن النصوص المباشرة عن الأحلام قليلة في الحضارات القديمة ، وربما يعود السبب في ذلك إلى " اختلاط محتوى الأساطير بمحتوى الأحلام إلى حد التناظر او حتى التكامل بينهما " (كمال، ب ت ، ص٢١٧) حيث أمكن إثبات العلاقة بين عالم الأحلام وعالم الأساطير تماما من حيث الأشخاص والأحداث ومن حيث إلغاء مقولات الزمان والمكان ، كما ان تجربة المقدس التي تقتضيها الأسطورة تتماثل مع تجارب تعتمد على محتويات اللاشعور بل إن إبداعات اللاشعور هي (المادة الأولى) للدين ، فمثلا في ملحمة كلكامش اهتمامه الكبير بالحلم الذي رآه :" رأيت أني أسير مختالا فرحا بين الأبطال فظهرت كواكب السماء وقد سقط احدها ألي وكأنه شهاب السماء (أنو) أردت أن ارفعه لكنه ثقل علي ، أردت أن أزحزحه فلم استطع ان أحركه " (باقر، ،ب ت ، ص٦٢) ومما يبدو أن أم كلكامش مفسرة للرؤى وبصيرة بهذه الأمور واستطاعت أن تفسر حلم كلكامش وان تنذره بأن حلمه إنذار من الآلهة ٠

وهكذا انكشف تسلسل الكثير من المعتقدات القديمة إلى ذهن الإنسان وبقيت ملازمة له إلى وقتنا الحاضر ، ولم يقتصر الأمر على العراقيين القدماء والمصريين فحسب ، ففي " أثينا كانت

المحكمة العليا تأخذ بما تقرره الرؤيا من إدانة المتهمين وتبرئتهم ، والمأثور عن (أفلاطون) انه كان يؤمن بصدق الرؤيا ٠٠٠وعند الإغريق كان (ارطيميدورس) يعزو الأحلام كلها إلى تدخل الآلهة ويقسمها إلى نوعين منها ما هو صريح ينبأ عن الغيب مباشرة ومنها ما هو رمزي او مقنع ٠٠ويعتقد إن الرموز في الأحلام تستمد جذورها من شخصية الحالم ومركزه وظروفه وعادات مجتمعه ، لذا يتوجب على مفسر الأحلام أن يفهم هذه الأمور كي يتمكن من معرفة ما ترمز أليه من أنباء الغيب " ... أما (أرسطو) فأمعن في التشديد على طبيعة الحلم اللاعقلانية وجردها من تدخل الآلهة وهو يقول " ان معظم الأحلام تنشأ عن مؤثرات حسية" (الوردي ، ١٩٩٤،ص٣١- ٣٤) وهو يرى أننا نتمتع أثناء النوم بقسط ارفع من حدة الذهن وبمزيد من رهافة الحس التي تمكننا منة معاينة ابسط الظاهرات الجسمانية (فروم، ١٩٩٥،ص١٠٩) بمعنى آخر أن هناك تأثير للعواطف والأمزجة في تشكيل الاحتلام كأن يرى الإنسان في منامه أمورا كانت موضع تفكيره في يقظته ٠

رأينا فيما سبق كيف ان الأحلام في الأمم السابقة امتازت بالتناقض في أسبابها وأحوالها وبالتالي في تأويل رموزها ، أما في الفكر الإسلامي فقد أكد على الرؤيا وحقيقتها ، وقد وردت الرؤيا مرات عديدة في القرآن الكريم تارة تأتي بالنبوءة كما حصل للنبي يوسف (عليه السلام) في قوله تعالى : (إذ قال يوسف لأبيه ياأبت أني رأيت احد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين)(من سورة يوسف ، الآية ٤)، وتارة أخرى تحذير من الله جل وعلى للناس لما سيصيبهم في المستقبل من البلاء الشديد كما جاء في رؤيا مللك مصر في قوله تعالى : (ياأيها الملأ أفتوني في رؤياي ان كنتم للرؤيا تعبرون قالوا أضغاث أحلام وما نحن بـتأويل الأحلام بعالمين)(من سورة يوسف ، الآية ٤٣-٤٤) وغير ذلك من حكم الله تعالى ٠

وقد ظهر في العصور الحديثة تأثير الجانب العقلي ، فمثلا يعطي (فولتير) وهو من فلاسفة عصر التنوير بعدا عقليا في تأويل الأحلام ، ويرى إذا كانت الأحلام تعبر في كثير من الأحيان تعبيرا رمزيا عن بعض المثيرات الجسدية وعن التجاوزات التي تحصل في (أهواء النفس) فأن ذلك لا يحول دون استعانتها أبان النوم بملكاتنا العقلية ٠٠٠وهنا يتفق معه (بترون) الذي يرى : ان كل ما يفر من الضوء يفعل فعله في العتمة ٠٠٠فهناك محامين يترافعون أثناء نومهم ورياضيين يحاولون حل مشكلات رياضية وشعراء ينضمون القصائد ٠٠فلا ريب إننا أثناء النوم نتابع أفكارنا كما هي الحال أثناء اليقظة (فروم ، ١٩٩٥، ص١٢٤)٠

أما الفيلسوف (برجسون) نراه يحيل الأحلام إلى جوانب حسية تولدها المهيجات الجسدية ، فبرئيه " أن الحواس لا تتعطل عن أداء وظائفها أثناء النوم وكل اثر يقع عليها يؤدي بالنائم إلى رؤية حلم مستمد منه ، فإذا كانت قدماه غير مستقرتين على نقطة ارتكاز رأى كأنه طائر في الفضاء"(الوردي،١٩٩٤، ص٦٩) ويذكر (كانت) أن أفكار النوم بلغت من الوضوح والاتساع مبلغا اكبر من أفكار اليقظة ، وهذا لا يحصل ألا لمن كانت نفسه دائمة النشاط بينما تكون حواسه الخارجية قد خلدت للراحة خلودا تاما وعندما يستيقظ لا يقيم جسده ارتباطا مع الأفكار التي أتته أبان نومه ولا يجد وسيلة لاستحضار الأفكار التي راودته أبان نومه الى حيز الوعي المتبصر(فروم،١٩٩٥،ص١٢٥)٠

السؤال الذي واجه علم النفس كان بخصوص المصادر التي تستقي منها الأحلام والرؤى منها، فالقدماء اعتقدوا أنها من الإلهة واستمدت ارتباطها من القوى والأساطير التي قيل أنها تمثل تفكير الشخص الحالم ، وبعضهم رأى أن المنبهات الحسية والتهيجات الجسمية قد نعمل على السواء عمل الحافز إلى الحلم (فرويد ، الأحلام ، ١٩٧٨ ، ص٢٧) ، بينما أرجعه رأي آخر إلى المنبهات الصادرة عن العالم الخارجي (روخلين ، ، ب ت ،ص٥٥) وهناك من يرى مبعثها نوع من أنواع ملكة الخيال عند الإنسان وهو يوافق رأي أرسطو القائل " إن الرؤيا سواء كانت صادقة او كاذبة منسوبة إلى قوة التخيل "(أرسطو، ب ت ، ص٢٢٣) وهناك من يحيلها إلى الأطعمة والاشربة التي يتناولها الإنسان فلها اثر مهم في الأحلام ، وبالتالي لا قيمة لهذه الأحلام او لرموزها لأنها ناتجة عن حالة الشبع او الجوع ويمكن أضافتها إلى أضغاث الأحلام ، إضافة لذلك هناك بعض الدراسات الحديثة تعد التجربة العقلية للأحلام " ما هي الا حصيلة واحدة ذات مظهرين احدهما نفسي والآخر بيولوجي مادي، وهو افتراض يلاقي قبول متزايد في السنوات الأخيرة " (كمال ، ب ت ،ص٢٥٨) وهنا ربط بين الحالتين المادية والنفسية ٠

ويرى صاحب هذا الرأي تقسم الأحلام الى :

- الآثار الحسية التي تحدث للنائم - بقايا اليوم السابق من تجارب وأحداث - الرغبات والحاجات المغلقة - مصادر أخرى، المصادر الثلاثة الأولى واقعية ويمكن التحقق منها ، والمصدر الأخير يرد إلى أثارات حسية وفكرية داخل الدماغ أثناء الحلم وما تصدر من حيز اللاوعي وهوا فتراض جاء به (فرويد)(كمال، ب ت ، ص٣٧٧) ، وقد زاد اهتمام علم النفس بالأحلام وآلياتها ودورها في الدراسات النفسية الحديثة ويمكن الإشارة إلى اتجاهين يقدمان تصورا جديدا :-

١- اتجاه متصل بنظرية الذكاء الاصطناعي وينظر الى الأحلام باعتبارها عمليات تنظيمية أساسية يقوم بها الدماغ لحظة النوم لإعادة الحيوية لوظائف الفكر عند اليقظة ويشبه عمل الدماغ في هذه النظرية بنظام الحاسوب الذي يعتمد على عمليات تنظيم الخانات والمسح من اجل الحفاظ على الكفاءة والسرعة في أداء الوظائف المقررة ، وهذه العملية ضرورية بين الحين والآخر ، وهكذا يعتقد عالم النفس البريطاني(كريستوفر فرايفانز) بأن الحلم يمكن العقل من التكيف اليومي واستيعاب مواقف الرفض والإهمال لمواجهة المواقف المتغيرة في عالم اليقظة ولا ينظر الى الحالم في هذا التصور من حيث ان له قيمة في ذاته ، بل من حيث ان له وظائف تلقائية منظمة للنشاط الذهني ، ونظر الى هذه الوظائف في حد ذاتها بأنها تتسم بالعشوائية وغياب المغزى ٠

٢- اتجاه متصل بالنظرة الجشطالتية وتعتمد هذه النظرية على المغزى الأساسي لوظائف الحلم وعلاقتها بالشخصية ودورها في تصحيح مسار حياتها كما تنظر إليه باعتباره مؤشر أعلى أعمال غير مكتملة لدى الشخصية الحالمة ولذلك فهي بمثابة هدية من اللاوعي في إشارة إلى الذات لأحداث التوازن الضروري لحياتها لتحرير كل الإمكانات التي كانت معطلة بسبب القيود في حياتها اليومية (لحمداني، ٢٠٠٣ ، ص١٥٢)

وترى الباحثة بغية استكمال الإبعاد الفكرية والنفسية للأحلام فلابد من التطرق وبشكل تفصيلي إلى ابرز العلماء النفسيين في مجال الأحلام ومنهم (فرويد) و(يونغ) لما لهما من اثر بالغ في مجال تفسير الأحلام وبالتالي أمكانية تأثر الجانب الفني بتلك الأفكار ٠

- الأحلام عند فرويد

يعتقد العالم النمساوي (سيجموند فرويد ١٨٥٦-١٩٣٩) ومن خلال اشتغاله بمجال التحليل النفسي ، بأننا ننطوي في دواخلنا على قوى ومشاعر ورغبات هي التي تملي علينا أفعالنا رغم إننا لا نعي منها شيئا وهي التي تشكل اللاوعي ، مما يتعين أمرين في إننا لا نعي هذه القوى وكذلك هناك رقابة شديدة تحول بيننا وبين وعينا لها وثمة أسباب كثيرة تدفعنا إلى كبت الدوافع المذكورة منها الخشية من ان لا يرضى عنا ذوونا وأصدقائنا ، كما إن طرد تلك الدوافع من حقل الوعي لا يعني على الإطلاق أنها كفت عن الوجود ، فالواقع ان وجودها يستمر في دواخلنا وبزخم شديد بحيث أنها تقتنص الفرص للتعبير عن نفسها بأشكال عديدة لكنها تفعل ذلك بطريقة تجعلنا لا نعي تسلسلها الخفي ، لذا فهي عندما تعود للظهور تتخفى وتتنكر بحيث لا يتمكن العقل الواعي من إدراك هويتها الحقيقة٠

ويرى(يونغ) إن فرويد الرائد الذي اجري أول محاولة لاستكشاف الخلفية اللاواعية للوعي تجريبيا ، لقد استند على الافتراض العام القائل بأن الأحلام ليست أمرا من أمور الصدفة بل إنها مرتبطة بالمشاكل والأفكار الواعية (يونغ ، ١٩٨٤،ص٢٦) وقد استخدم تقنية (التداعي الحر)* حيث وجد من خلالها إن الأحلام يمكن إن تختزل إلى أنماط أساسية معينة، هذه التقنية مكنت فرويد من استخدام الأحلام كنقطة بدء لاكتشاف مشكلة المريض اللاواعية ،" يرى فرويد إن المدخل إلى الحلم هو الرغبة في النوم والانسحاب المتعمد من العالم الخارجي ، وينجم عن هذا أمران هما : ان تتاح الفرصة لأساليب النشاط القديمة البدائية أن تفصح عن نفسها وهذا هو النكوص ، وثانيهما هو نقص المقاومة الكابتة التي تثقل على اللاشعور ، وهذه السمة الأخيرة تتيح فرصة لأن يصاغ فيها حلم بفعل منبهات داخلية وخارجية تؤثر في النائم وتعتمل في نفسه ، والحلم الذي يصاغ على هذا النحو هو تكوين نفسي ينشأ عن تراضي وحل ودي وله وظيفة مزدوجة فهو من جهة منسجم ومتناغم مع الأنا لكونه يخدم الرغبة في النوم ، إذ يتجنب المنبهات التي من شأنها أن تقلقه كما انه من جهة أخرى يسمح بإشباع رغبة مكبوتة " (صالح ، ١٩٨١،ص١٠٠)

وهو يربط بين الحلم والهذيان وجعلهما ينبعان من مصدر واحد من المكبوت، ويجوز القول ان الحلم هو الهذيان الفسيولوجي للإنسان السوي، وقبل ان يحوز المكبوت القوة اللازمة ليفرض نفسه على الإنسان اليقظ في شكل هذيان يمكنه من يحرز نجاحه الأول من خلال الشروط الموائمة التي يوفرها النوم ٠٠ أثناء النوم وبفضل تقلص النشاط النفسي بوجه عام يحدث ارتخاء في تشدد المقاومة التي تجابه بها القوى النفسية الغالبة ، وهذا الارتخاء هو الذي يسمح بتكوين الحلم ،ولهذا نجد في الحلم أفضل سبيل موصل إلى معرفة اللاشعور النفسي ، غير ان الحلم يتلاشى عنده مع عودة التركيز النفسي أثناء اليقظة فيخسر اللاشعور من جديد الأرض التي تمكن من كسبها أثناء النوم (فرويد ، الهذيان والأحلام في الفن، ١٩٧٨، ص٧٠)٠

وقد أجرى فرويد العديد من الدراسات حول تفسير العبقرية في المجال الفني خاصة في إطار نظريته العامة التي تفسر جميع مظاهر السلوك والأحلام على أساس إنها رغبات مكبوتة في اللاشعور جنسية المحتوى في الأصل تتخذ ميدان الرموز واجهة لتسربها إلى الحياة الشعورية تفاديا لاصطدامها بتقاليد المجتمع وأنظمته التي لا تسمح لها بالتعبير عن نفسها إلا بالهيئة

الرمزية المقنعة ، " فأن محتويات اللاشعور هي خبرات طفولية ورغبات جنسية ومخلفات نفسية ٠٠ان فعل الحلم في جملته نكوص يعود فيه الحالم إلى أقدم أوضاعه التي كانت تسيطر على الطفولة الفردية التي تقود إلى طفولة النوع ٠٠٠لهذا يؤمن فرويد بأن تحليل الأحلام يقود الى معرفة التراث الأول للإنسان " (صالح ، ١٩٨١،ص١٠١-١٠٢) كما أن فرويد " كان يلتقط أو يختار حوادث عارضة ٠٠وردت على السن الشخصيات الأدبية والفنية التي درسها واعتبرها مفاتيح يفك بها المستغلق من حياة أصحابها بعد أن فسرها ٠٠ في ضوء نظريته العامة في الكشف عن المحتوى اللاشعوري الذي تستند إليه الواجهة الرمزية للتغلغل في أعماق الفنان والكشف عن الرابطة بين تلك الواجهة وبين الواقع الذي يعيش فيه الفنان " (جعفر ، ١٩٧١،ص١٥٧)٠

وبذلك يمكننا الوقوف على نظرية فرويد في الكبت وإشباع الرغبة كعليتين جليتين لرمزية الحلم ، و فرويد يستخدم الرموز العرضية في تفسير الأحلام أكثر من الرموز الجامعة لاعتقاده ان تفسير الحلم يقتضي تجزئته إلى عدة أجزاء بصرف النظر عن تسلسله شبه المنطقي كما يقتضي ان نحاول اخذ كل عنصر من عناصر الحلم ونستدعي فكرة معينة نربطها به ثم نستعيض عن كل جزء من أجزاء الحلم بالأفكار التي تخطر على بالنا عند عملية التداعي هذه ، فإذا جمعنا الأفكار التي توافرت لدينا عبر التداعي الحر ، صار بوسعنا ان نبلور منها نصا جديدا يتصف بالتماسك ، مما يكشف عن دلالة الحلم الحقيقية (فروم ،١٩٩٤،ص٦٨) ، و فرويد يشير إلى نمطية في تأويل بعض الرموز الحلمية التي تحتفظ بدلالة معينة ، ويرى بأن قارئ الإبداع الأدبي يختلف عن قارئ الحلم حيث الأول يتلقى الإبداع بقصد إشباع الرغبات المكبوتة ، بينما الثاني فلن يجد فيه إلا عالما خاصا بصاحبه لذا عليه أن يتعرف على عناصره ودلالته من خلال امتلاكه معرفة وحدس وفراسة (لحمداني ،٢٠٠٣، ص١٤٦)٠

يتبين لنا إن فرويد يميل إلى جانب العصور القديمة والخرافة في تأكيد قابلية الأحلام على التأويل لكنه يخالف هذا التوجه في قدرة الأحلام على التكهن ويقطع الجسور بين الحلم والمستقبل لأنه يقر بأن الأحلام تمثل رغبات متحققة للنائم إضافة إلى كونها جدال داخلي وقلق ، وقد اهتم فرويد كثيرا باللاوعي وأعتبر الأحلام أو الصور الحلمية بمثابة الشارع الملكي المؤدي إلى اللاوعي ٠

- **الأحلام عند يونغ**

كان كارل غوستاف يونغ (١٨٧٥-١٩٦١) و(سيلبرر) من ابرز طلاب (فرويد) قد رصدا منذ فترة مبكرة نقطة الضعف الوحيدة في التفسير الفرويدي للأحلام ، وحاول ان يعالجها بأن يميز بين (التفسير المستقبلي) و(التفسير الرجعي) و(سيلبرر) يميز بين (التفسير التأويلي) و(التفسير التحليلي) للحلم ، وقالوا إن الحلم يمثل رغبات الماضي لكنه يتجه أيضا نحو المستقبل ،إذ أن وظيفة الحلم تقوم على

تعيين غاياته ومراميه ، ويقول يونغ ان النفس كائن انتقالي لذا يجب تعريفها بالضرورة على وجهيها ، فهي من جهة تقدم لنا لوحة عن بقايا الماضي وآثاره، كما تقدم لنا من جهة أخرى معالم المستقبل نظرا لأن النفس تبتدع مستقبلها الخاص (فروم ،١٩٩٤، ص٨٧)، لكن فرويد

رفض ان يفهم الحلم من حيث معناه التحليلي ومعناه التأويلي بحسب يونغ مؤكدا اعتباره بمثابة تحقيق رغبات دفينة٠

يرى (يونغ) بأننا في أحلامنا وتفكيرنا التخيلي ننكص إلى الوراء ، ابعد من الطفولة المبكرة التي قال بها فرويد ، وصولا إلى طفولة العرق ، ان التفكير ألحلمي هو نمط من التفكير البدائي قبل المنطقي للمراحل المبكرة من الثقافة الإنسانية ، الأسطورة اذا جاز التعبير – شظية متبقية من الحياة النفسية الطفولية للعرق والأحلام هي أسطورة الفرد (ريد ، حاضر الفن،١٩٨٩،ص١٠٦) وقد أسهم يونغ في الفهم السيكولوجي في مفهوم اللاوعي ليس كمفهوم (دون الوعي) لفرويد مجرد نوع من الثقب الماجد للرغبات المكبوتة ، بل هو جزء أساس وحقيقي في حياة الفرد بقدر ما هو الوعي العالم المفكر للانا أوسع وأغنى بلا حدود ،ان لغة اللاوعي هي الرموز ووسائل اتصاله هي الأحلام ٠٠٠بل إن اللاوعي بحسب يونغ هو المرشد الأعظم والناصح للوعي (يونغ،١٩٨٤،ص٩)٠

يقصد يونغ باللاشعور هو اللاشعور الجمعي (وليس اللاشعور الشخصي بحسب فرويد) ويسميه بالأوهام والأساطير والذكريات الفطرية لدى كل شخص تنتقل اليه بالوراثة البيولوجية عبر الأجيال المتعاقبة منذ أقدم العصور إلى اليوم ، وهو ما يسبب كون محتويات اللاشعور الجمعي خليط غريب الشكل من الخرافات التي نشأت لدى إسلافنا الأقدمين ، وبالتالي فهو يكون الأساس للحياة الشعورية اليومية٠

أما فيما يتعلق بالفن ففي الوقت الذي كان فرويد يرد تفسيره للأصالة في العمل الفني من عوامل شخصية يقول يونغ :" أننا نرتكب خطأ كبير إذا حاولنا ان نشتق عظمة الفن من عوامل شخصية مباشرة مع أهميتها في مجال الفن من حيث اختيار الموضوع ٠٠لكن اهتمام الباحث بهذه العوامل كلما زاد كلما ابتعد عن الجانب الفني الأصيل ، ان هذا الجانب الشخصي او الذاتي لابد أن يرقى الى مستوى الحياة المثلى التي ينشدها النوع الإنساني معبرا عنها بإنتاج الفنان ، أي الخبرة اللاشعورية الأصيلة المستمدة عند كبار الفنانين من مكنونات اللاشعور الجمعي هي مصدر الإبداع الفني ومعينه الذي لا ينضب(جعفر، ١٩٧١، ص١٦١)٠

لذلك اسقط يونغ كل التصورات الفرويدية واستبدلها بأفكار جديدة ومنذ ذلك الحين أخذت تتبلور معالم النظرية اليونغية في الأحلام ، " فبينما كان فرويد يميل الى التداعي الحر والى فهم الحلم بوصفه تعبير عن رغبات لاعقلانية طفليه راح يونغ يتجه للتخلي عن ذلك وسعى إلى تفسير الحلم بوصفه تعبير عن حكمة اللاوعي المتعمدة في مواجهة الامور٠٠ وذهب إلى الاعتقاد بأن ظاهرة الحلم هي بالأساس دينية ، وان الصوت الذي يتكلم في أحلامنا ما هو بصوتنا بل صوت يأتينا من مصدر فوقي" (فروم ،١٩٩٥،ص٨٨)٠

كما ان يونغ لا يعتقد بوجود تفسير نمطي محدد للأحلام – وهنا يخالف فرويد – فلا يوجد حلمان يستخدمان رموز اللاوعي بالطريقة نفسها ، فالحلم بالنسبة له ليس نوعا من رسالة بالشفرة يمكن حلها بواسطة مسرد لمعاني الرموز ، بل هو تعبير مكمل ومهم للوعي الفردي ، انه حقيقي بقدر أي ظاهرة أخرى متعلقة بالفرد، وبالتالي فان تفسير الحلم هو عمل شخصي بالكامل لا يمكن الشروع فيه بقياس تقريبي و" يونغ يرفض طريقة الذين يعيشون في عالم الوعي بالكامل ونبذوا الاتصال باللاوعي وقيدوا أنفسهم بقوانين الوعي بالحياة الشكلية والمنطق

المعصوم ، لكن يونغ وزملائه على الرغم من كونهم لا يهملون المنطق لكنهم يحاجون اللاوعي بالإضافة إلى الوعي أن طريقتهم الديالكتيكية هي بحد ذاته رمزية ، وعلى الأغلب ملتوية ، أنهم لا يقنعون بوسيلة القياس المنطقي بل بالطواف والتكرار بتقديم رؤية متواترة لنفس الموضوع مرئيا في كل مرة من زاوية تختلف قليلا بحيث يتم معانقة الحقيقة واحتوائها بالداخل " (يونغ،١٩٨٤، ص١١) ، وترى الباحثة ان يونغ من خلال طريقته في الطواف والتكرار حول المركز مباشرة يمكنه إلى ذلك المركز من أي نقطة من نقاط المحيط فللأحلام دلالة خاصة حتى وان كانت تظهر من قلق انفعالي ، وذلك هو السبب ان التداعي الحر لفرويد يمكن ان يقود المرء من أي حلم إلى الأفكار السرية الحرجة، لذلك اتخذ فرويد الأحلام نقطة انطلاق لعملية التداعي الحر ، وهذا الاعتقاد مضلل بحسب يونغ وغير ملائم للتخيلات الثرية التي ينتجها اللاوعي في النوم ، حيث ان للأحلام وآلياتها وظيفة ذات مغزى كبير وتركيب محدد هادف يظهر فكرة تحتية وقصد لا يكون ممكن الفهم مباشرة إلا من خلال آليات الحلم فتطلب ذلك من يونغ تبدل في المنهج ، حيث ان قصة يرويها العقل الواعي لا تصح على الحلم ذي الأبعاد المختلفة في الزمان والمكان لذا ينبغي تفحصه بحيث يكون هناك معرفة بكل تفصيل من شكله٠

ويتفق يونغ مع فرويد في ان التعبيرات اللاشعورية تظهر بشكلها الايجابي في الأحلام وبشكلها السلبي لدى الفنانين المصابين بالإمراض العقلية كمواقف تعويضية تكيفيه عن الحياة الشعورية ، ويونغ يرى ان الفنان الأصيل هو الذي يسمح للفن ان يعبر عن نفسه بواسطته فيحوله إلى إنسان جمعي ، ثم يقوم بإعادة صياغة محتويات اللاشعور الجمعي والذي يعتبره واحدا لدى الجميع٠

الفصل الثاني : الأحلام وآلياتها في الفن

يطرح عالم النفس (د٠ أي شنايدر) الكثير من الأسئلة عن كيفية أدراك الفنان للحلم منها : " ما الذي يكون شكل الحلم ؟ ما هي العمليات اللاواعية التي تشارك في هذا الآمر؟ كيف يدرك الفنان هذه الفعاليات اللاواعية على نحو عملي ؟ وإذا ما تم ذلك كيف يتسلم الحلم الفكرة فيقلب ما تسلمه رأسا على عقب حتى يتغير الحلم من وجوده الفردي إلى تعبير جمال مفهوم يجتذب وعي الإنسان الشمولي ؟ وما هي الشواهد المتوافرة في الفن ؟ ، أن الأمور التي تضفي عليها تعابير جمالية ليست في الحقيقة سوى مميزات حلميه ، فماذا تعني مبادئ التصميم والتوازن والمنظور واللون والشكل المجرد والذروة والحل والإبداع والثيمة والتغاير والانسجام " (شنايدر، ١٩٨٤ ، ص٧٦)

ترى الباحثة ان هذه الأسئلة تمكننا من كشف العلاقة بين الأحلام والفن ، بل تمكننا من إيجاد مقاربة بين الحلم كحقيقة متجسدة في اللاوعي وبين ان يقف شخص أمام عمل فني ، فعلى الرغم من تسطيحه الظاهري ألا إن الأشكال والألوان والمواضيع وما فيها من إيهام بصري تجعلنا نحلم بالنفاذ عبر ذلك المسطح ، وهذا أشبه بالحلم رغم انه الحلم ليس مسطحا تصويريا ، لكنه وكما يقول(هلكرد) العالم النفسي " في الحلم يكون جزء منا مشاهدا والجزء الآخر ممثلا " (ماكلير، ١٩٨٦ ، ص١٥)٠

اذا كانت الأحلام تفتقد القدرة على التعبير عن العلاقات المنطقية ، فأن المسئول عن هذا النقص هو طبيعة المادة النفسية التي تصنع منها الأحلام ، وهو ما يعانيه أيضا فن التصوير والنحت من الفنون التشكيلية ولا نجد ذلك في الشعر والسبب انه في الشعر يستخدم الشاعر الكلام ويستطيع فيه ان يربط بين المعاني بروابط وحروف ، ويقيم بينها علاقات منطقية ، أما التصوير والنحت فلا يمكن ذلك بحكم طبيعة المادة المستخدمة فيها ٠٠٠لكن مع فنون الحداثة قد افلح التصوير في التعبير عن مقاصد من يتصدى لتصويرهم ٠٠٠ كذلك الحلم استطاع عن طريق تعديل طرق التصوير المميزة للأحلام تعديلا مميزا أن يعبر عن بعض ضروب العلاقات المنطقية التي يمكن أن تقوم بين أفكار الحلم (فرويد، تفسير الاحلام ، ٢٠٠٧، ص٤٠٥) ٠

لكن رغم إن الأحلام حقيقة عندما تحدث إلا إن العمل الفني يتسم بحقيقته الدائمة لأنه جسد لحظة الحلم وامسك بها وأحالها عالما مرئيا ، ومن هنا فالفنان يجتذب الجمهور إلى حلمه المتعدد الأشكال والسمات ، وهو بدوره يفسر أعمق رغبات المشاركين بعمله، فحلمه هو حلم الجمهور ، يستتبع ذلك التقنية الفنية وهي السيطرة الواعية على القوة الباطنية للاوعي التي تعمل على تكوين الأحلام ، وتستخدم شتى الوسائل كالمسرح والسينما والموسيقى والرسم وغيرها.

فرويد يعتبر الإبداع شكلا من أشكال الأحلام الموجهة نحو العالم الخارجي لا نحو الذات ، والأحلام وشيجة الصلة بالفن وان كانت تختلف عنه بالهدف او الغرض ، فغرض الفن البحث عن اللذة وغرض الحلم تجنب الألم ، أي إن الحلم يسيطر على جميع مظاهر الحياة بما فيها الفن (جعفر، ١٩٧١، ص١٥٧)، أي إن الشكل الفني أساسا هو شكل حلمي موجه الى الخارج الى الحقيقة العالمية لا إلى الداخل إلى عالم اللاوعي ، إذن سيكون العمل الفني قريبا من العمل

ألحلمي ولو اختلف الهدف ، فالفن ينشد الإمتاع والفكر الواعي بوصفه هدفا له ، في حين الأحلام هدفها الرئيسي تجنب الألم .

ويشير فرويد ان الفن تقرره العناصر نفسها التي تنتج الشكل ألحلمي ، ويرى انه لا يمكن تأويل الحلم إلا إذا فهمنا الميكانزمات او الآليات المسئولة عن اشتغاله وهي :

١. **التكثيف** :

ويعبر عنه بالتفاوت الموجود في الشكل والمحتوى في الحلم ، اذ يبدو شكل الحلم وكأنه يتصف بغزارة المعاني التي يحتوي عليها ، وهذا يدل على ان المشاهد والرموز التي تنتقى بطريقة لاإرادية لتشكيل عناصر الحلم تعمل على تكثيف التجربة الواقعية وإدراجها في نسق وإخراج جديد٠، والتكثيف يعني ضغط العناصر الذهنية المجردة في الحلم او ضغط الأفكار الفنية في العمل الفني والتعبير عنها بأساليب لفظية ذات طابع حسي تتخذ أشكالا متعددة كالصورة الاستعارية أو الرمزية أو الأشارية٠

أن شطرا كبيرا من اكتشافاتنا بصدد عمل التكثيف في الحلم يمكن تلخيصه على النحو الآتي : إن مادة الحلم الكامنة هي التي تحدد المضمون الظاهر حتما في أدق تفاصيله تقريبا ، وكل تفصيل من هذه التفاصيل لا يشتق من فكرة منعزلة وإنما من عدة أفكار مقتبسة من تلك المادة الأساسية وغير مترابطة فيما بينها بالضرورة بل من الممكن أن تكون منتمية إلى اشد ميادين الأفكار الكامنة اختلافا ، أن كل تفصيل من تفاصيل الحلم هو بكل معنى الكلمة تمثيل في مضمون الحلم لزمرة من زمر الأفكار المتنافرة تلك (فرويد: الحلم وتأويله ، ١٩٧٦ ،ص٤١) ٠

أن في كل حلم تجري عملية تكثيف تختزل كمية من الأفكار التي يمكن أن يأتي بها الحلم ،لذا يبدو التكثيف عنصرا مهما ومميزا للعمل ألحلمي مثله مثل تحويل الفكرة إلى موقف التحويل الدرامي ، والتكثيف في الأحلام هو خاصة من الخواص المهمة من خصائص العلاقة بين أفكار الحلم ومحتواه ولا يتضح عمل التكثيف في الحلم كأشد مايكون إلا حينما يجعل من الألفاظ موضوعا له فالحلم بشكل عام كثيرا ما يتعامل مع الألفاظ كأنما هي أشياء ولذلك قد يستهدفها بالتركيب ، أي يصنع منها مركبات مثلما يفعل مع صور الأشياء والنتيجة هي أن تأتي تكوينات الكلمات من هذا القبيل في مثل هذه الأحلام على أشكال مضحكة وغريبة.

وقد وضع فرويد نظريته المعروفة في الحلم التي تقوم على فكرة التمييز بين مضمونين للحلم : المضمون الظاهر الذي يمثله مجمع الصور والرموز والوقائع التي تتراءى للحالم ، والمضمون الكامن الذي يشير إلى الأفكار والمشاعر وراء تلك الأفكار والصور والرموز ، أي أن كل صورة أو رمز يبدو للحالم إثناء نومه ان هو إلا تعبير عن فكرة او عاطفة كامنة في أعماقه ، وقد تعبر صورة واحدة أو رمز معين عن مجموعة أفكار وعواطف في المحتوى الكامن للحلم ، وتدعى هذه الظاهرة (التكثيف) وهي عملية ضغط لمادة الحلم يلجأ إليها النشاط النفسي لإتمام عملية إخراج الحلم حين تزداد المقاومة الكابتة أمام العناصر اللاشعورية (حسين ، ٢٠٠٧ ،ص٤٦)، أي أن تكوين الحلم يقوم على عملية تكثيف ، وقد نستخلص من ذلك إن هذا التكثيف لا يتحقق ألا من خلال الحذف ، بمعنى أن الحلم ليس ترجمة أمينة للأفكار التي تحفز إليه ولا هو إسقاط لهذه الأفكار ، وإنما هو استحضار لهذه الأفكار (فرويد ،٢٠٠٧، ص٣٧) .

أي أن تكوين الحلم يقوم على عملية تكثيف فكيف تجري هذه العملية ؟ أن عددا محدودا من أفكار الحلم هي التي تمثل في الحلم دون غيرها من خلال احد العناصر الفكرية التي تشترك جميعها فيه ، وقد نستخلص من ذلك إن هذا التكثيف لا يتحقق ألا من خلال الحذف ، بمعنى أن الحلم ليس ترجمة أمينة للأفكار التي تحفز إليه ولا هو إسقاط لهذه الأفكار ، وإنما هو استحضار لهذه الأفكار (فرويد: ٢٠٠٧، ص٣٧) ٠

٢ - **النقل** :

عملية النقل مسئولة عن الطابع ألترميزي للوقائع المشاهدة ، فأغلب معاني الحلم لا تعرض الا من خلال مظاهر ذات طابع تمثيلي ، وهي تؤكد على حياة الحالم كونها المفتاح الأساس لتأويل الحلم ، وقد أدرك جميع المهتمين ان هذه الخاصية هي التي يعتمد عليها الحلم في بناء عوالمه ذات الطبيعة الرمزية ٠

ان العناصر الهامة في أفكار الحلم قد تظهر فقط في الحلم الظاهر في صورة تلميحات طفيفة ، وفضلا عن ذلك فأنه إذا وجدت أتفه النقط المشتركة بين عنصرين فأن ذلك يكفي لكي يقوم الحلم بإبدال الواحد بالآخر في جميع الحالات الأخرى ، ومن الممكن ان تتصور كيف يمكن ان تزداد صعوبة تفسير الحلم وتوضيح العلاقات بين الحلم الظاهر وبين أفكار الحلم الكامنة بفضل هاتين العمليتين : التكثيف والنقل ، ومن خلال وجودهما نستنتج أن الطاقة التي توجد في ألهو اللاشعوري في حالة حرة متحررة وان ألهو يهتم باقتناص الفرص التي تسنح له تفريغ كميات من التهيج (فرويد: معالم التحليل النفسي، ١٩٨٨،ص٧٩) ٠

أي ان ما نلاحظه في الأحلام المعقدة والمشوشة من تنافر بين مضمون الحلم الظاهر ومضمونه الكامن لا يمكن ان يعزى الى ضرورة التكثيف والتحويل الدرامي ، بل ثمة مؤشرات معينة تشهد على وجود عامل آخر هو النقل ، " فأثناء قيام الحلم بعمله تنتقل الشدة النفسية للأفكار والتصورات التي هي موضوع عمل الحلم لتتلبس أفكار وتصورات أخرى هي بالضبط التي ماكنا لنتوقع ان نراها تأخذ تلك الحدة والكثافة ، ان انتقال النبرة النفسية هذا هو الذي يسهم بأوفر قسط في تعتيم معنى الحلم وفي الحيلولة دون تعرف العلاقات بين الحلم الظاهر والحلم الكامن " (فرويد : الحلم وتأويله ،١٩٧٦،ص٤٣)، والى عمل النقل ترجع علة ما يحدث في مضمون الحلم من إبدال للواقعة المثيرة للانفعالات وللمواد المثيرة للاهتمام بالمواد التي لا اهمية لها ٠

"إن مايسمى بنقل الحلم يمكن ان يسمى بقلب الحلم أيضا"(فرويد: الحلم وتأويله،١٩٧٦، ص٤٣) و" القلب او التحويل إلى الضد هو وسيلة من وسائل التصوير تتعدد استخداماتها ويؤثرها عمل الحلم على غيرها من الوسائل ، والقلب هو الذي ينصر تحقيق الرغبة على أي من عناصر أفكار الحلم ٠٠ وان القلب لا تظهر فائدته العملية بنوع خاص إلا في خدمة الرقابة لأنه يحدث في المادة المراد تصويرها تشويها ضخما " (فرويد: تفسير الأحلام ، ٢٠٠٧، ص٤٥٠) ومن السهل اكتشاف القوة النفسية التي تعبر عن نفسها في النقل ألحلمي فنتيجة هذا النقل هو " ان محتوى الحلم لايعود يشبه أي وجه من الوجوه أفكار الحلم في جوهرها والحلم بعد النقل لا يستحضر إلا صورا مشوهة من الرغبات الحلمية في اللاشعور وتشويه الحلم هو ظاهرة ترجع إلى الرقابة التي يفرضها احد الأنظمة في الجهاز النفسي على نظام آخر، والنقل

ألحلمي وسيلة أخرى من وسائل تحقيق هذا التشويه للحلم "(فرويد: تفسير الاحلام، ٢٠٠٧ص٣٩٩) ٠

٣- **غياب الروابط** :

يشبه الحلم فيها الفنون القصصية الحديثة التي تتلاعب بالأزمنة والأمكنة فتعمل على تفكيك القصة الى لوحات غير مترابطة منطقيا ، " ان عناصر الحلم يستبعد ان تكون محض تصورات بل انها خبرات نفسية صادقة مماثلة لما يحدث في حالة الصحو من إدراك لما يدور حولنا عن طريق الحواس ،لكنها في الحلم يصيبها التحوير والتحريف حتى لتبدو في حالة تناقض ، وهذه السمة هي التي تميز طبيعة التفكير في الحياة الحالمة والتي يعزوها البعض الى النشاط المركزي للانا المهيمن على الوظائف النفسية بسبب النوم ، وهنا تبدو الصور والأفكار في الحلم مجافية للمنطق ، أي تنعدم فيها سمة النشاط النقدي الذي يتحكم في تفكيرنا او سلوكنا إثناء اليقظة ، وقد لاحظ الدارسون ان هذا التنافر والتضاد في عناصر الصور الحلمية في بعض الأحلام مرده الى تحرر الحلم من هيمنة الزمان والمكان ، الأمر الذي يجعل صور الحلم ومكوناته الأساسية مفككة وغير مفهومة بالنسبة للحالم " (حسين، ٢٠٠٧،ص٤٥) فأن الخاصية الجوهرية للأحلام هي فقدان التناسق بين صورها بسبب او ضعف الروابط في النشاط المنطقي المركزي للانا وهنا الحلم يشبه اللوحات التشكيلية المعاصرة خاصة تلك التي تعتمد على الإشارات والتكوينات المجردة مما يستدعي تدخل المشاهد لإضفاء المعنى او خلق الروابط الجديدة، لكن في الحلم تكون حياة الحالم هي وحدها القادرة على مده بمفاتيح فهم حلمه ، وليس مؤول الحلم هو مصدر الخلق للروابط المنطقية ٠

٤- **المشابهة والتعيين** :

يستخدم الحلم شأنه شأن الإبداع علاقات المشابهة لكن دون حضور أي أداة للتشبيه بل تستدعي تلقائيا المجاورة وتداخل الصور مع بعضها البعض لأجل علاقة شبه بينهما ، يهتم البحث عنها بمساعدة السياق ، اما التعيين فهي قيام شخص بدور شخص آخر غالبا ما يكون هو الحالم نفسه ، " فأن من بين كل العلاقات المنطقية لا توجد الا واحدة فقط هي التي بوسع آليات تكوين الحلم ان تصورها على راحتها وهي علاقة المشابهة والتوافق والتقارب، هذه العلاقة تجد من تعدد الوسائل التي تعين على تصويرها في الحلم ما لا تجده في أي علاقة أخرى ، والتصوير بالمماثلة يعني حجب المتمثل وإظهار المتمثل به وتكوين الحلم أساسه هذا الحجب الذي قوامه علاقة (مثل كذا) ويتوجه جزء لا يستهان به من عمل الحلم إلى خلق تشبيهات جديدة حاجبة للأصل ومظهرة للمشبه به ، طالما إن التشبيهات القديمة لم تفلح في التمويه على الرقابة ،فتمنعها هذه من ان تنفذ إلى الحلم وتساعد التكثيف الذي يضطلع به عمل الحلم على تسهيل تصوير علاقات التشابه هذه٠٠٠ويفلح الحلم عموما في تصوير التشابه والتوافق والتماثل بأن يجمع معا طرفي العلاقة التي يشتغل عليها التشابه في وحدة ، أما أن تكون ملابساتها جاهزة من قبل في مادة الحلم وإما ان تصنعها صنعا ، النوع الأول من هذه الوحدة يمكن ان نطلق عليها اسم وحدة بالتعين والنوع الثاني نسميها وحدة بالمزج ، والتعين يكون توحيدا بين الأشخاص والمزج يكون توحيدا بين الأشياء" ؛(فرويد: تفسير الاحلام، ٢٠٠٧ ص٤١٢) ، وقد أصر فرويد على الطابع الذاتي للحلم حين قال :" لقد علمتني الأحلام خبرة لم أجد لها استثناء ان

الحلم يدور حول الحالم نفسه، فالأحلام على أنانية مطلقة وإذا لم تظهر أناي في محتوى الحلم فإنها تكون مستترة في احد أشخاص الحلم بواسطة التعيين " (لحمداني، ٢٠٠٣،ص١٥١) ٠

٥- **التضاد والتناقض** :

يسلك الحلم إزائهما مسلكا مثيرا ، إن قوانين المنطق لا نفوذ لها في اللاشعور ، فالدوافع ذات الأهداف المتناقضة قد تعيش جنبا إلى جنب في اللاشعور دون ان تكون هناك حاجة للتوفيق بينها ، وقد لا يكون لتجاورها أي تأثير عليها وقد ينشأ توفيق بينها لا يكون له معنى ، إذ يتضمن عناصر يمتنع اجتماعها في وقت واحد كذلك ليس في اللاشعور فصل بين الأضداد ، بل أنها تعامل فيه كأنها مترادفات لذلك فأي عنصر في الحلم الظاهر قد يعني أيضا ضده " فالحلم ببساطة لا يقيم وزنا لأن ينبه إلى ما في الأشياء من تناقض أو تضاد ، وليست كلمة (لا) من مقولات الأحلام ، فالأحلام لا ترى في الأضداد أنها أضداد إنما تراها شيئا واحدا لا اختلاف بينها ،علاوة على ذلك فأن الأحلام تستبيح لنفسها ان تصور أي عنصر من العناصر الداخلة فيها بواسطة الضد المعروف عنه " (فرويد: ٢٠٠٧، ص٤١٠)

٦- **التمثيل المنظم** :

أن عمل الحلم قوام نشاطه تكثيف جميع مواد الحلم ونقلها وتحويرها وتضادها أو مشابهتها بغرض تمثيل حواسي، ينضاف إلى ذلك كله العمل الترتيبي المتمم ، إن تحول الأفكار إلى صور ناتج عن طبيعة النشاط السيكولوجي للحلم ولا يتم بتتابع صوري مشتت وإنما يتأدى بوساطة تقنية سيكولوجية خاصة تنحو إلى صياغة تلك الصور على هيئة موقف أي أنها تخلع صورة الحركة المسرحية على فكرة ما وتعرف هذه الوسيلة الإخراج المسرحي التي تمثل واحدا من الميكانزمات التي تعتمد في عملية صياغة الحلم ، " إن مضمون الحلم الظاهر لا يتألف إلا من مواقف عينية فلا مفر من أن تتعرض الأفكار الكامنة حتى تأخذ مكانها فيه لعملية تنكير تجعلها قابلة للاستعمال في التمثيل ، ولو ذهب بنا الفكر إلى عبارات مقال صحفي لتحيلنا إمكانية استبدالها بسلسلة من الصور البشرية لتكونت لدينا فكرة عن التحولات التي ينبغي على العمل لحلمي ان يخضع لها الأفكار الكامنة حتى تصبح قابلة لعرض عيني ٠٠٠ويكمن عمل الحلم في التصرف بتلك الرموز وترتيبها على نحو تتحول معه إلى منظومة متلاحمة إلى تمثيل منظم " (فرويد: الحلم وتأويله ،١٩٧٦، ص٥١-٦٢) ٠

وهذه الآليات التي تشترك فيا الأحلام يمكن ان ندرجها في مضمار الفن والعمل الفني والسريالي منه على وجه الخصوص كي يشكل الفنان منها مضمونه الفني عبر تراكب المستويات وتداخل الأزمنة والأمكنة والانتقال بين الإشكال وغيرها من الآليات التي تقارب الحلم من العمل الفني ٠

وهذا يمكن إحالته إلى دور الرقيب الذي يحرف الصور الحلمية ويجعلها مضللة لأجل ان ينخدع وعي الحالم في الموضوع الحقيقي للحلم ، ولأجل عدم الابتعاد عن إطار البحث في المقاربات بين الحلم والفن يمكننا القول ان الأعمال الإبداعية هي تحويلات للاوعي كالأحلام لذا ينبغي للفنان لن ينظر ويتمعن في قوانين التوتر النفسي في تحويل التوتر إلى شكل بما فيه من قدرة على أثارة الإحساس بالحركة والحيوية وهو مقارب لعمل التحليل النفسي الذي يعالج الفن

كما يعالج التحول العاطفي والعقلي فيتحول اللاوعي الى فكرة واعية يمكن التعرف عليها عن طريق تحول الأفكار إلى احلام٠

ومن خلال مقولة شنايدر ان الفن يمتلك تأثيرا خاصا يأسرنا في حركة صيرورة الحلم حينما تندمج بمحركات الفن الرئيسية ، ذلك الاندماج الذي يقصده الفنان بوعي منه او بدون وعي، نجد ان مؤلفي الأعمال الإبداعية الأدبية والفنية " يجعلون الإبطال الذين أبدعتهم المخيلة يحلمون ، يتقيدون بالتجربة اليومية التي تدل على ان تفكير الناس وانفعالاتهم يستمران في الأحلام ولا يكون لهم من هدف ، غير أنهم يصوروا من خلال أحلام أبطالهم حالاتهم النفسية " (فرويد: الهذيان والأحلام في الفن،١٩٧٨،ص ٧) أي أنها انعكاس لمخيلتهم النفسية ، وقد حاول فرويد من خلال قراءته (غراديفا* – ليوناردو دافنشي – دستويفسكي- شكسبير) ان يتجاوز المقولات التي تحيل الإبداع إلى الوعي والواقع الاجتماعي أو العقل إلى مكون ماثل وراء عمل يبعثه اللاشعور الشخصي ويغذيه ، فيكون مصدرا حقيقيا للإبداع والكشف عن حقيقة المؤلف في نفس الوقت، لأن الإبداع ليس في جوهره إلا تنفيسا عن الصراع الذي يسكن الشخصية وراء تفاعل آلياته المتعددة من قمع وكبت وتسام وقلب وتقهقر وهي الى أنواع شتى من السلوك قد يكون ارفعها شانا فيما يخص التسامي الذي يؤدي إلى إظهار عبقرية وامتياز في الفن أو في العلم (مؤنسي ، ٢٠٠٠ ، ص٨٤) ، حيث إن آلية التسامي تتضح في أعمال الفنانين والروائيين في طبيعة أحلامهم المحملة بالمعاني والرموز في اختلاجات النفس النائمة استجابة للانفعالات التي تكمن فيها كبقايا من حياة النهار ، وهذه البقايا النهارية تمثلت في رواية غراديفا في أفكار تركها النشاط النفسي لحالة اليقظة جانبا ، من دون ان ينتبه لها من دون إن يحلها ، ولأجل أن يتوصل إلى توليد حلم فلا بد من تعاون رغبة هي على الدوام لاشعورية وهذه الرغبة تمثل القوة المحركة الضرورية لتشكيل الحلم بينما تقدم البقايا النهارية مادته (فرويد: الهذيان والأحلام في الفن، ١٩٧٨، ص١٠٥) ٠

ومن الممكن عرض المستلزمات الضرورية للفن بالإشارة إلى المواصفات الجوهرية للحلم ، هذه المواصفات تجعل من الممكن اتقاء الألم والبحث عن اللذة وهي :

١. كل حلم يعبر عن دافع مسموح وعن فكرة غير محتملة قد يكون إجراميا وحشيا ومن ثم ينبغي ان يبدي للعيان عن طريق (الحلم – الحياة) الذي يوفق تضارب الدافع وحدود الواقع المتعنت وهذا ما يفعله الفن ٠

٢. كل حلم كأي عمل فني يحث التواترات النفسية من الاحباطات في الحياة الواقعية وبالتالي فيهما نطاق تنفيسي واسع يشمل الارتخاء البسيط ويمتد الى التجربة الجماعية٠

٣. كل حلم كأي عمل من أعمال الفن نتيجة من نتائج الفعاليات التي تتساوق في تنظيم رمزي متين عن طريق الاندماج والتكثيف والإزاحة (شنايدر،١٩٨٤،ص٧٨)٠

وهناك شكل من الاستقبال يكون في لحظة جريان الحلم مصحوبا بانفعالات واندماجات شبيهة باندماج المبدع مع ما ينتجه من أدب او باندماج المتلقي مع ما يقرأه من نصوص ،لذا فلا يمكن فصل تلقي الحلم على الأقل بالنسبة لصاحبه عن مضامين الرغبات اللاشعورية كما ان

* رواية غراديفا للكاتب فلهلم ينسن – فنتازيا بومبية ١٩٠٣ ٠

الانفعالات الحادثة للحالم نفسه او أثناء حلم اليقظة حينما يحاول إعادة فهم حلمه وكل ما يصاحب ذلك من تخوف وارتياح تفيد ان التلقي الذاتي للحلم يمثل إلى حد ما تلقي أنماط الإبداع بشكل عام ٠

خلاصة القول ان هناك تلاقيات في عملية تأويل الفن والحلم على السواء مع اختلاف الهدف كما اشرنا ، بل إن آليات تأويل الحلم مهمة في تحليل بعض الإعمال الفنية التي تكشف حضور العناصر الرمزية بالإضافة الى حضور الأحلام نفسها وقد كان فرويد على علم تام بهذا التداخل بين مجالي الحلم والإبداع مما جعل يستغل كل المعارف التي نتجت عن تجربته الطويلة في مجال الأحلام في تحليل أعمال روائية ابرز غراديفا٠

إذا كان الواقع بشتى مستوياته هو ميدان حقيقي لتلك الصراعات ، فأن عالم الحُلْم يخضع للتحليل النفسي بموجب تقنية تتضمن معاني ومفاهيم وأسس لا يدركها إلا قلة من الناس (المختصين) والتحليل النفسي يرتبط ببعض جوانبه بالفن ، لأنه يعالج الفن كما يعالج التحول العاطفي والعقلي وهذا ينتج من طبيعة اللاوعي ، حيث يستطيع المحلل أن يختبر استنتاجاته حينما يتحول اللاوعي إلى فكرة واعية مرئية (شنايدر ،١٩٨٤، ص٦٩) ، إن الحُلْم هو اكتشاف وتأسيس عالم جديد من الأشكال فهو تحول مستمر بفعل قوى حيوية لا عقلانية، تحركه طاقات فطرية روحية حيث إن الرسامين الفطريين لم يروا العالم من خلال قضية ذهنية وعقلية، بل رأوه من خلال مشاعرهم وأحاسيسهم وتخيلاتهم النابعة من أحلامهم وحدسهم تجاه العالم الخارجي، وهذا ما يميز فن الرسم ويلفت الأنظار إليه.

- **آليات الحلم واللاوعي السريالي**

أن حالات الوعي في كيان الإنسان لم تعد كافية للتفسير لنفسه وللآخرين لا شعوره الذي يتضمن الجانب الأوسع والأكثر أصالة ودقة ، ربما يتناقض مع كلامنا الواعي وسلوكنا اليومي مع ذواتنا الحقيقية ورغباتنا العميقة ، وهو ما يحيلنا ان نعتقد او نكتشف في أحلامنا وأفعالنا الغريزية الخالصة اصدق مما نكتشفه في ذلك السلوك الظاهري المعتاد ، ذلك الشعور بالحاجة إلى الصدق في التعبير الأدبي والفني التي ظهرت فرنسا خلال العقد الأول من القرن العشرين قد تجلى في حركات الفن الحديث ومنها السريالية التي أصبحت تستعمل لوصف الحركة الفنية التي اتخذت من باريس مركزا لها ما بين الحربين العالميتين ، حركة منظمة ذات طبيعة ثورية ترفض القيم والأعراف القديمة ولها قادتها ومعارضها وصارت حركة عالمية٠

السريالية نشأت في البداية كحركة أدبية ولدت في أفكار الشعراء ، أما اعتمادها على دمج الواقع باللاواقع فهي على الرغم من رفضها للواقعية لأنها تعتبرها ناقصة وعابرة ، لكنها ليست كمن سبقها من الحركات في نفورها من الواقعية بل على العكس سمت عليها وآثرت لتجعلها مطابقة لتطلعاتها فظهر نوع من المطلق يسمو باللاشعور الإنساني إلى مرتبة القوة والعظمة هو السريالية (ما فوق الواقع) ناشئ في حالة القلق واللاستقرار بسبب الحروب التي شهدها القرن العشرين كان من نتائجه ظهور أدب يهدف إلى الهرب من الواقع المادي وخلق عالم يعوض عن نقصه من خلال استقصاء عالم الأحلام ٠

ومن ابرز المصادر التي أدت إلى ظهور السريالية فهي التراث القديم من الفن الرومانسي والتأثير المباشر للشعراء الفرنسيين أمثال بودلير ورامبو ومالارميه خلال القرن التاسع عشر ،كذلك الاتجاه الحديث إلى الفن الخيالي كما يظهر في أعمال (كلي - شاغال- كيريكو)، واهم تلك المصادر كتابات فرويد٠

ليس من المتيسر فهم العمل الفني السريالي كونه يحمل دلالات ورموز عفوية او مرتبطة بخيال الفنان الذي لا تحكمه سلطة العقل وحدها ، لكن تفسيره يعتمد على مخيلة الفنان وطريقته الخاصة ، كونه يدرك حقائق الوجود من الداخل من خلال تجاوزه الأنا تماما ، كما في أدراك المطلق لدى الصوفي الذي يدرك الله في غياب وعيه ، وعندها تتم المكاشفة بعد مجاهدات فكرية وجسدية وترك كل ما هو مادي ، وان إدراك الجمال يتم أما في التأمل أو الإلهام اذ هناك جدلا بين الإنسان وذاته لمعرفة واقع آخر غني بالموضوعات والمشاعر والرغبات ٠

والفنان السريالي يحاول تجسيد تلك الموضوعات عن طريق حالة أشبه بالتماهي والوجد الصوفي بصياغات او لغة رمزية تلك اللغة نفسها التي كتبت بها الأساطير والأحلام ، والمنطق لهذه اللغة يختلف عن المنطق المعروف الذي يخضع له الكلام العادي ، فمنطقها خاص لا يعتبر المكان والزمان مقولات أساسية بل الترابط والشدة ، تلك اللغة الجامعة الوحيدة التي بلورها الجنس البشري وجعلها واحدة لكل الحضارات ويجب فهمها إذا كنا نتوخى تفسير الرموز ألحلمية من خلال آليات الحلم٠

ويذكر (اريك فروم) ثلاثة أنواع من الرموز هي :

١. الرمز الاصطلاحي : مثلا الصليب رمزا للكنيسة الكاثوليكية وهو من هذه الناحية لا يختلف عن العلم، لكننا إذا أمعنا النظر وجدنا انه يحيلنا إلى موت المسيح او إلى سر التجسد أي حلول الروح القدس في المادة ، وهكذا تنشأ علاقة بين الرمز والمرموز تتخطى الرموز الاصطلاحية البسيطة وهي شائعة في الاحلام٠

٢. الرمز العرضي : ويقع موقع التضاد من الرمز الاصطلاحي رغم ان الرمزين يتصفان بصفة مشتركة وهي أنهما لا ينطويان على صلة جوابية مع ما يرمزان إليه ، بين الرمز والتجربة المرموز أليها اقترانا عرضيا تاما ، ويختلف الرمز العرضي عن الاصطلاحي من حيث انه غير قابل للفهم فهما مباشرا من قبل الآخرين ، ألا إذا فهمنا ترابط الأحداث بالرمز ، لذا نجد هذا النوع نادرا ما يرتبط او يستعمل في الأساطير والأعمال الفنية المكتوبة بكلام رمزي ٠

٣. الرمز الجامع : يتصف بصفة جوانية بين الرمز وبين ما يمثله وهو الرمز الوحيد الذي نجد ان العلاقة فيه ليست اتفاقية فهو يقوم بالأساس على تجربة الألفة المعاشة التي تنحو نحو الربط بين عاطفة معينة او فكرة معينة من جهة وبين حدث أدركته الحواس ، وإذا كنا نسمي هذا الرمز رمزا جامعا فلأن البشر جميعا قد مروا بتلك التجربة ، وهذا ما يميزه عن الرمز الاصطلاحي الذي يقتصر على فريق من الأفراد الذين يتداولون فيما بينهم بالاصطلاحات المجتمعية نفسها (فروم،١٩٩٥،ص١٩-٢٠)٠

وبحسب يونغ حين نريد ان نبحث في قدرة الإنسان على استنتاج الرموز تبرهن الأحلام بكونها المادة الأساس والأسهل مثالا لهذا الغرض ، لذا يجب معاملة الحلم كحقيقة كونه تعبير دقيق عن اللاوعي (يونغ،١٩٨٤،ص ٣٦) كما أشار أيضا إلى ان الطبيعة الغريبة الرمزية للأحلام هي الصورة الطبيعية للغة العقل عندما يعبر عن نفسه خارج نطاق الحدود الضيقة للفكر العقلاني " (فراداي، ١٩٩٥، ص١٦٠) ، وقد توصل (بريتون) إلى نتيجة مفادها بأن الخيال الرمزي الذي تطلقه الأحلام قد وجد فيه السريالي أفضل الهام له في نفس الحقل ، والمسألة ليست في انه يقدم تمثيلا تصويريا لصور الحلم ، فهدفه استخدام أي وسيلة تساعده على التقرب إلى اللاوعي المكبوتة وهي الوسيلة التي دعاها بريتون " هبوط دوراني إلى أعماق ذواتنا أنها تؤمن أن هناك ينابيع خفية في اللاوعي ويمكن تحرير محتوياتها إذا ما أطلقنا العنان لمخيلتنا إذا سمحنا للفكر أن يكون تلقائيا " (ريد ، ١٩٨٦، ص ٩٦)

وبالنسبة للرموز فتختلف باختلاف الدلالة الخاصة التي تتخذها في أزمان وأماكن مختلفة فمثلا رمز النار فتؤخذ قبل كل شيء بحيوية حركتها وهي متماهية مع نفسها ، وقد توحي بالخوف والهلع وربما بالدفء والطمأنينة ، او رمز الماء الذي يقترب من النار في بعض الجوانب فنجده مزيجا من الذات المتماهية وحيوية الحركة ، لكن هناك فرقا كبير بين الرمزين فبينما تتصف النار الإثارة وال سرعة يتصف الماء بالهدوء والسكينة في حين أن النار عنصر مفاجأة والماء يترك مجالا للترقب والتوقع والماء والنار عنصران لخلق الإنسان ، ويمكن ان تتخذ هذه التحليلات الرمزية قاعدة في التفسير تدعم آليات الحلم من تكثيف ونقل وترابط ومشابهة ومعاينة وغيرها عند تحليلنا للأعمال الفنية السريالية ، او مثلا " الأعداد نستخدمها في الحساب ، بالتأكيد هي ذاتها أكثر مما نعتقد أنها عناصر ميثولوجية في الوقت نفسه (حتى مقدسة لدى الفيثاغوريين) لكننا غير مدركين ذلك حين نستخدمها لغرض عملي ، هذه المظاهر التحتعتبية [*] لكل ما يحدث لنا قد تبدو أنها لا تلعب إلا دورا تافها في الحياة لكن في تحليل الأحلام حيث يتعامل عالم النفس مع تعبيرات اللاوعي تكون ذات صلة وثيقة لأنها تقريبا الجذور الخفية لأفكارنا الواعية " (يونغ ، ١٩٨٤،ص٤٩-٥١) ٠

وفي مجال الرسم السريالي الذي لا يمثل أسلوبا فنيا او مفهوما جماليا فحسب بل تمثل نزعة للحياة يتخللها التحرر الذاتي والاقتصادي والسياسي والروحي ، وقد استهوت رسامين ذوي أمزجة مختلفة رومانسية أكثر من كونها كلاسيكية رجحت سجايا العاطفة والبداهة والإحساس على العقل والانسجام والنظام ، فالفنان هو الذي يختار وينتقي رموزه التي بإمكاننا فهمهما وتحليلها من خلال الآليات فالحلم لدى السريالي أثارة وليس استسلام كلي لأوامر اللاوعي ، حتى يمكنه من الكشف عن معطياته التي يحلم لأجل بلوغ النقطة العليا ويكون لديه الوعي واللاوعي طريق لحفظ الرؤى المدهشة واستنباط رموزها وبذلك يكون او في تعريف للسريالية هو ما صدر عن شخصيتها الرائدة (اندريه بريتون) في البيان السريالي الأول ١٩٢٤ "حركة تلقائية (اوتوماتية) نفسية خالصة بفضلها تقوم محاولة للتعبير إما شفاها أو كتابة أو بآي صورة أخرى للفكر ، وهي تستند على الإيمان بالحقيقة الأسمى لأشكال معينة مهملة من القرائن

[*] التحتعتبي : subliminal المقابل العرب (تحت العتبة) اذ ثمة وقائع معينة لم ننتبه لها عن وعي قد بقيت اذا جاز القول تحت عتبة الوعي دون معرفة واعية منا، ولا نكون على دراية بها ألا في لحظة حدس آو تفكر عميق، وهي تنبع فيما بعد عن اللاوعي بشكل حلم ، وبشكل عام فأن المظهر اللاواعي لأية واقعة يتكشف لنا في الأحلام حيث لا تظهر كفكرة عقلانية بل كصورة رمزية . ينظر : (يونغ ، ١٩٨٤، ص٢٢) ٠

المتداعية بقدرة الحلم الطاغية بتلاعب الفكر المجرد من كل غرض، أنها تنزع إلى نسف الميكانيكيات النفسية الأخرى وتحل مكانها مشكلة الحياة الرئيسية " (سميث ، ١٩٩٥، ص٢٠) ، وقد استخدم (بريتون وسوبو) كلمة سريالية لتعريف طريقة الخلق العفوي بعد أن كان بريتون على اطلاع واسع بمختلف نظريات علم النفس ، وخاصة نظريات فرويد المتعلقة بالتحليل النفسي للأحلام والهلوسة وتداعي الكلمات ، وبالاستناد على هذه النظرية اكتشف بريتون طريقة جديدة في التعبير الفني مفادها ان رمزية التصوير تكون محررة في الحلم وتحليلها قد يفيد في المؤثرات الشعرية (المبارك، ١٩٧٣،ص ٧٦)، لذلك فالسرياليون يعيرون أهمية خاصة للصور التي تبرز ماثلة في الخاطر عندما إغفاءة النوم او في الأحلام ، وكلما قلت سيطرة اللاوعي على ميكانيكية النفس زاد اعتبارهم لها انه جديرة بالاهتمام ، " بل انهم يهتمون بكل ما يثير الدهشة وما فيه غموض أو غرابة والحيرة والاستغراب ، ومولعون بالصور التي تخدع نظر المشاهد وهي من الواقع العادي لكنها إذا اجتمعت أعطتها هذا الطابع السريالي " (مولر، ١٩٨٨، ص١٣١).

أي ان الفنان السريالي يعتمد جمال الأشياء من خلال الصور المتولدة بوصفها صورا جميلة لا بوصفها نماذج محددة للجمال فهو ليس لديه مثل أعلى للجمال ألا في الصورة التي تأتيه دون أن يعلمها أثناء خياله الحر وأحلامه ، وتلك الصور التي تأتيه ربما كانت دلالات ورموز واعية لكن مصدرها قنوات لاشعورية تفسرها الذات من خلال الموضوع الغيبي الذي جاءه فجأة وهو ما يخلق مقاربة مع ما جاء به الرومانسيون ، فأن كل فكرة عظيمة تخرج من سلطان الفرد وتنبع من قوة غيبية مزودة بقدرات عالية تفعل بالإنسان ما تريد وينازل لها الإنسان لا شعوريا وهو يعتقد انه يعمل من وحي أفكاره، مع الفارق على التركيز في الحلم في الفلسفات والفنون القديمة كان مجبولا على الوازع الديني أو الروحي بالمعنى الاشمل ، وارتكاز الرومانتيكيين على الأحلام كان ردة فعل ضد التقاليد الكلاسيكية ، أما الفنان السريالي فكان الحلم لديه إيذانا برؤية جديدة وعالما تعويضيا ضد الحرب والدمار رسخته الدراسات النفسية وبلورته الحركات الفنية التي سبقت السريالية وتزايد الأذواق وتغايرها وتحقيق كفاية لرغباته وملذاته وطروحات فرويد ،فلكي يكون ثمة حلم لابد من وجود رغبة ذات طابع لاشعوري لكن الفنان السريالي يمتلك جدلا مستمرا بين ذاته والواقع وبالتالي تكوين رموزه المتخيلة وأشكاله الحلمية ، وهي غير ناشئة من فراغ بل تستند إلى آفاق فكرية خيالية مثمرة منبعها الأحلام واللاشعور ، أي ان الفنان السريالي استخدم الأحلام كوسيلة تساعد للتقرب من محتويات اللاوعي المكبوتة.

الفصل الثالث (دراسة تحليلية)

- اليات الاحلام في العمل الفني السريالي

إن الإنسان محكوم بقوانينه البيولوجية وبخاصة مايتعلق بالدوافع الغريزية الأولية، كذلك العقل لن يكون قادرا على التخلص من بعض مظاهر (البدائية) التي تمتد جذورها إلى العقل الباطن أو اللاشعور ذلك الميدان الذي يعج بالصور والأخيلة التي ترثها الأجيال البشرية ، وتتجلى هذه الفكرة في ظاهرة الأحلام وما تنتهج من وسائل لتجسيد كوامن النفس وما ينتابها من خلجات ورغبات ومخاوف٠

" وحسب المعيار النفسي فالأحلام تسهم في إملاء اللاوعي بصورة من الصور عن الماضي التاريخي ، فنجد وعي المريض لا يقدم للاوعي مدركات الحدث وبالتالي يضطر اللاوعي إلى حشو المخيلة بالرموز الجاهزة التي لا تشرح إلا نفسها عن طريق أحلام لا ترتبط بمعرفة تاريخية فتجيء رموزا عن هذاء معرفي ساذج ، لكن انتشال الوعي من فقره وتنشيطه باستلهام الأحداث التاريخية يغير كثيرا من موضوع أحلام اللاوعي بالمحتوى الرمزي والمحتوى الموضوعي نفسه ، ان الأحلام لا تحمل عنصر الصدفة قطعا ولذلك فهي إما أن تكون مرموزات لمعرفة مستلهمة من حالة وعي صحيح وإما أن تكون عنديات لاواعية عوض عنها بالرمز عن محنة افتقاره إلى الحواس الصحيحة " (إبراهيم ، ١٩٨٦ ، ص٢١)وهو ما نلاحظه في اعمال الفنان (هيرونيموش بوش ١٤٦٠-١٥١٦) في عصر النهضة ولغرابة الحقبة الزمنية التي عاشها (بوش) اثر في تكوين شخصيته ، فالسمة التي تميز ذلك الزمن كانت التشجيع على الفردية ، في تقديم الشكل التصويري الذي يعبر عن مخاوف الناس واحلامهم الثائرة على مصيرها ، فكان (بوش) يعبر عن روح عصره ، وما اصاب ذلك العصر من بدع عقائدية جديدة وصراعات في مواجهة الكنيسة ، ولقد وصف(بوش) في لوحاته الشيطان ليس كملك لجهنم وانما وصفه بصورة تنكرية ومستترة لكائنات مسخية (موقع الكتروني٢٠١٦/٠٦/hieronymus) ، لقد تضمنت اعماله الرموز الحلمية والمعاني الكاملة ، التي طالما كانت تحتاج الى تفسير دلالاتها ، وقد فهمت في بادئ الامر انها نوع من الغرابة والخروج عن المألوف ولكنها كانت تهكما اجتماعيا ونفسيا ما اثار اهتمام علماء النفس مثل (فرويد) به لاحقا، وقد اثار هذا دهشة المتلقي كما في الشكل(١، ٢) وغيره الكثير من الامثلة الفنية على مر التاريخ .

شكل(١)

شكل(٢)

مارك شاغال

إن هذا الانفصال أو الاجتزاء عن الواقع يمكن ملاحظته عند فنانين أمثال (مارك شاغال)، الذي ولد في السابع من يوليو ١٨٨٧، وتوفى في الثامن والعشرين من مارس ١٩٨٥، والذي ينتمي إلى "السريالية - الرمزية" رغم مروره على الكثير من المدارس الفنية بنفس الروح الوثابة التي حفظت شخصيته وسمات شخوص أعماله ، إذ يترك الفكر حراً يتحرك في عوالم تتخذ فيه الكائنات طابعاً غير مألوف تتشح بألوان من الحلم ، تأكيداً لمبدأ (فوق الواقع) ، إذ تتبدد الثنائيات والمتناقضات بانعتاقها في عالم الصور اللاموضوعية التي تحدد لديهم شكل المطلق .

ونجد في لوحاته انه قد ملأ قماشته بأشكال مستلهمة من طفولته في روسيا ، الربان الملتحي ، عازف الكمان الغريب الأطوار ، بيوت الحقل وحيوانات المزرعة ، حيث نجد بأن هنالك حنين جارف إلى الماضي يهيمن على عمله ، إضافةً إلى إحساسه بأن العالم خلفه يعم بفرح الهي غامر في كل أنحائه وليس بالإمكان مضاهاته أو التعويض عنه ، انه بلا شك العالم الذي يفتقده المرء في طفولته زمن البراءة والاستلهام (باونيس :١٩٩٠، ص٢٢٦)،كما في الاشكال)(٣ ،٤)

شكل(٣)

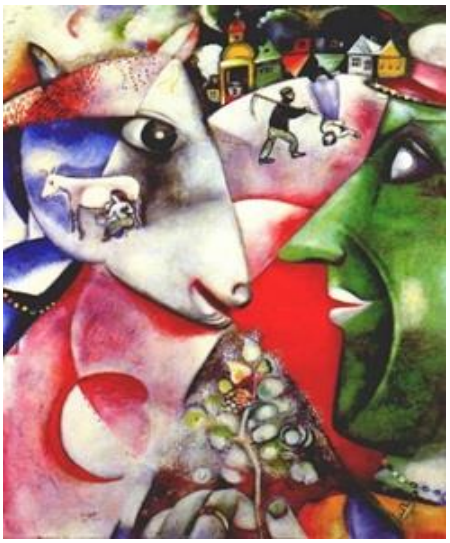
شكل(٤)

إن الفضل يعود لـ شاغال في إدخال المجاز والاستعارة إلى الرسم الحديث ، اذ دأب شاغال على إيجاد تعابير بصرية لذاكرته، خصوصاً طفولته في روسيا ، " هذا الخيال الذي جعله يرسم الشخوص طافية في الهواء وكائنات خرافية وحيوانات طائرة ومخلوقات هجينة نصفها إنسان ونصفها الآخر حيوان، وحيوانات تعزف على الآلات الموسيقية، كالأبقار والماعز والدجاج، ليوظفها كلها في أسلوب المجاز والاستعارة والحلم ، محررا الأشكال من عقالها ومزحزحا في التصورات البشرية للأشياء عبر كسر قوانين الطبيعة، مضيفا عليها اللون الذي برع في استخدامه وتوظيفه مانحا تلك اللوحات بعدا بصريا أقرب إلى الحلم والفنتازيا " (غيث خوري : http://www.alkhaleej)، وفي ذلك اشارات فرويدية في النكوص الى مرحلة الطفولة حيث تتداعى الذكريات من جديد في نظام لاعقلاني غير خاضعة لمنطق ما وعلاقات فنتازية من خلال ربط الحلم بالواقع فينقلب الواقع على اثر ذلك الى اجواء حلمية لا يفهم منه الا حقيقته الروحية بمثالها المتخيل بين اشكاله والوانه ، وتكرار الأشكال الهجينة هو من ابرز خصائص لوحات شاغال، فهو كثيرا ما يستبدل رأس الإنسان برأس حيوان، كما انه يرسم الوحوش أو الحيوانات بأطراف تشبه أطراف البشر، كي تستخدمها في الرسم أو عزف الموسيقى، "وفي بعض لوحاته، قد تندهش عندما ترى رؤوسا أو أيادي تبرز من الآلات الموسيقية كي تعزف لنفسها، الحقيقة أن لهذه الصور رمزية دينية وشعبية ، الحيوانات المنزلية الحاضرة دوما في لوحات شاغال، كالأبقار والماعز والدجاج، كانت تستثير ذكريات من زمن طفولته التي قضاها في تواصل حميم مع تلك الحيوانات ، عمّه كان

جزّارا، وكان يضحّي بالبقر بينما يهمس لها بكلمات مهدّئة، فالعنزة التي تعزف على الكمان في لوحاته تحلّ مكان عازف الكمان المتجوّل الذي كان يراه وهو طفل في احتفالات القرية السحرية ، السمك، هو الآخر، يذكّره بوالده الذي كان يعمل في مستودع للأسماك"(غيث خوري : http://www.alkhaleej). وما يميز لوحات هذا الفنان العبقري تلك المسحة السيريالية - الرمزية الحلمية التي تخاطب اللاوعي، وميله إلى اللمسات الشاعرية التي لا تخلو من غرابة مدهشة وساحرة تستفز المشاعر لتقبلها دون تردد.

كان هناك شيء يميزه في دعوته الاساسية للعواطف التي عبر عنها بمختلف الوسائل الرمزية متحديا الانطباعيين والتكعيبيين فيقول :" احاول ملء لوحتي بأشكال رنانة مليئة بالعاطفة التي تخلق بعدا اضافيا لا يمكن الوصول اليه بالهندسة الصرفة لخطوط التكعيبي او بضربات لون الانطباعي لكنه لم يستطع تحرير نفسه من السرياليين الذين وجدوا في عمله الكثير من الالهام" (ريد،١٩٨٩،ص ٧٣) ، ومما تقدم يتضح للباحثة بأن التمثلات الحُلْمية لدى مارك شاغال أنتجت فيها أشكالاً تشيد اللاوعي واللامعقول للبحث عن صور تتضمن الأحلام واستدعاء المخزون الباطني فأحدثت إزاحات شكلية ومضامينية متصلة بعالم فوق الواقعي لتحقق توازناً نفسياً مع واقع زائف ، هو فنان حريص على تغيير أسلوبه مع مرور الوقت، الأمر الذي أعانه على ابتكار لغة جديدة من الأشكال المشوّهة والألوان الغنية والاستعارات الشاعرية التي طوعها لتصوير العالم من حوله ببساطة حالمة وبكثير من الحنين والشغف والبراءة.

- **دراسة تحليلية لآليات الاحلام في رسوم مارك شاغال**



لوحة مارك شاغال (انا والقرية) ١٩١١/ زيت على كانفاس/ ٥٥,٥ × ٧٥ سم /

متحف الفن الحديث في نيويورك

ففي لوحته «أنا والقرية» وهي واحدة من أشهر أعماله على الإطلاق، يخلق شاغال جنة رعوية استمدها من الريف الروسي، وكانت هذه اللوحة علامة مبكرة على النهج الذي جعل منه فنانا مؤثرا في حركة التشكيل العالمية ، ولوحته هنا هي تمثيل حالم للماشية والمراعي والمزارع والبيوت الريفية البسيطة التي لم تبارح ذاكرة الفنان منذ مرحلة الطفولة ، وفي اللوحة يستذكر بعضا من تفاصيل مجتمعه الأصلي في فيتبسك ، كان الفلاحون والحيوانات يعيشون

جنبا إلى جنب في اعتماد متبادل، الربيع الذي ترمز له شجرة الحياة أسفل اللوحة هو نوع المكافأة التي يجنيها الفلاحون على شراكتهم في دلالة على آلية المشابهة والتعيين.

وقد اعتمد مارك شاغال في أسلوبه السريالي على تقنية تبسيط الأشكال وتجريدها من الكثير من التفصيلات المحاكاتيه التي نشدها الى الواقع بسماته الحسية المادية وما تتداعى عنه من معطيات تتسم في تكوين ذاكرتنا الحسية المعهودة تجاه المحيط الموضوعي ، فنجد ان شاغال وعن طريق آلية النقل أو القلب كآلية استفاد منها الفنان في عملية تشويه المظاهر الحلمية وإبدال الواقعة المثيرة للانفعالات وللمواد المثيرة للاهتمام بالمواد التي لا اهمية لها، قد رحل شكل البيوت من كينونتها المادية وماهيتها الشكلية الى تمثل ذاتي متخيل للحقيقة.

كانت الحيوانات في المجتمع الذي جاء منه شاغال تشكّل نوعا من الصلة التي تربط البشر بالكون، والأشكال الدائرية الكبيرة في اللوحة ترمز إلى دوران الشمس، وكذلك إلى شكل القمر والأرض ، في غياب الروابط وتلاعبه بالمستويات المتراكبة زمانيا ومكانيا وقد استوحى الرسّام معمارية اللوحة من المساحات المتكسّرة للتكعيبية، حيث استخدم شاغال بُنى هندسية بأسلوب حسي وظّفها في لوحته حيث كانت التكعيبية في ذلك الوقت فنّا للمجتمع الطليعي الحضري ،.

يندرج العمل الحالي ضمن رؤية الفنان مارك شاغال الذي اكد على سمات الترميز بالعمل الحالي بإطار واقعي تقترب إلى حد كبير من المنهج السريالي ، حيث استند شاغال في تصوير أحلامه ورؤاه في إطار مرجعي وموضوعي فانه إنما يحاول ان يعيد قراءة الواقع من خلال التغريب والتهجين والتداخل والتركيب في الإشكال المطلقة التي يضعهما شاغال على مسافة قريبة من حدود التفسير للخطاب وكأنه يحكي لنا رؤية ما او حلما من أحلام اليقظة التي تجسد تجاوزاً على الواقع بهذا نجد شاغال عمد إلى تجسيد ذكرياته من خلال النكوص إلى مفردات الماضي كنوع من التضاد والتناقض، وتظهر تأثيرات الوحشية والتكعيبية في ممارسة شاغال الفنية، والتي تختلف عن أسلوب بيكاسو أو ماتيس، حيث إنه أكثر حرية في تحريك واستخدام عناصره الزخرفية، ويقول شاغال: بالنسبة للتكعيبيين، فإن اللوحة هي عبارة عن سطح مغطّى بالأشكال في ترتيب معيّن وبالنسبة لي اللوحة هي سطح مغطّى بتصاوير للأشياء ولا أهمّية فيها للمنطق ، لذا فأن المضمون الحلمي الذي جسده العمل الحالي يبدو واضحا من تجليات اللاوعي المتجسدة بصياغة تشكيلية على السطح التصويري فتراكب مستويات الاشكال في اللوحة على أرضية مكونة تقسيمات هندسية لتستفز المتلقي للبحث عن معاني مبطنه في العمل الفني، فالدوافع ذات الأهداف المتناقضة قد تعيش جنبا إلى جنب في اللاشعور دون ان تكون هناك حاجة للتوفيق بينها، فاستقطعها بهيئة رموز مزجت بين ذكريات الماضي واحتفائه بالحاضر ووافق بينهما بابتكار غرائبي حلمي ، محطما بذلك محددات المنطق رغبة منه في إحداث صدمة للمتلقي ليجعل منه هذا العمل شكلا جديدا معبرا عن هواجس روحه القلقة والمليئة بالحب والاشتياق والذكريات السعيدة في عمل ترتيبي منظم، كما أوضح لنا في العمل الحالي ان يبتعد بأدوات التحرير والتمويه وتغريب الإشكال ان يصنع عالما مجاورا يسعى إلى تطهيره في العمل الفني ، كان يكون هنا عالم اللاشعور ، هو العالم الذي تذوب فيه تراكمات العالم المادي فأصبحت فيه العواطف المكبوتة متحررة عبر الحلم الذي كشف عن التمثلات التعبيرية في الرسم والتي ترفعت عن إسقاط الانفعالات أنيا نوعا ما .

لوحة (عيد ميلاد Birth day) ١٩٢٣/ زيت على كانفاس٧/٨ ٣١ × ٣/٨ ٣٩ انج

/ متحف كوكنهايم ، نيويورك

يعمد شاغال الى استلهام صور الحلم وتعزيزها بمخيلة حرة لخلق صورته الفنية المختزلة ، فحاول الفنان ان يضغط مشاهد العمل وهذا ما جعل تشكيل الصورة لا ينتسب في علاقاته الى التشكيل الواقعي للطبيعة من ناحية مظهرها الخارجي ودون الخضوع لأي نوع من التنظيم العقلاني او المنطقي .

ان وجود استعارات واقعية في اشكال شاغال لا يعني تقديره لتلك الاشكال ، بل اخضاعها كليا لحالته الروحية والتي عليه ترجمتها بكل تعقيداتها وافتقارها للعقلانية ، مطلقا العنان لخياله الحر من خلال ارباك و توحيد العناصر المستعارة من اشكاله المتخيلة بالطريقة التي تخضع الى زمن وفضاء مغاير ، ومن تقصي الصورة هذه ، يتضح غرابة الاشكال التي خضعت للتحوير و تغيير احجامها فيبث بها الحياة و الحركة و تفاعل عائدية بعضها لبعض داخل الصورة تبعا لضغط النموذج الحلمي الذي احيا علائقية فريدة استدعت تغيب العلاقات الحسية في بناء المنظور ووضع الاشياء دون الاهتمام بطريقة النظر اليها من الخارج وفق زوايا متعددة فتبدو الاجسام و الاشكال مشوهة بمنظار العلاقات الحسية كنوع من النقل أو القلب وإبدال الواقعة المثيرة للانفعالات وللمواد المثيرة للاهتمام بالمواد التي لا اهمية لها، اما الالوان فقد عمد الى اختيارها ونشرها بحرية مطلقة مع اختلاف في معالجة المساحات كبسط لون واحد – كما في ارضية الغرفة – و تميزها في المعالجة اللونية للأنسجة المزخرفة وفق آلية المشابهة والتعيين، و لتقويض بنيته المكانية في اللون عمد شاغال لتحقيق غنائية خاصة متأتيه من تناغم الالوان و التشديد على فاعليتها في اثارة الوجدان بطريقة سرية ، وهي في كل الاحوال ليس لها من نظير في الواقع بل تمتثل الى عالم من الخيالات اللاعقلانية ، فالمسألة لدى شاغال ليست ابداع شكل جديد بل اكتشاف الغنى الكامن في الكائن البشري و تصوير تجليات العاطفة المشوبة بأقصى طاقة تعبيراتها .

لقد افضت صور شاغال الى استشراق المواضيع الخفية فينا عن طريق الركون لحقل الخيال كوسيلة للدخول الى المعرفة الحرة المطلقة التي ننتقل من خلالها الى كون من الصور و الذكريات يحملنا خارج حقل اليقظة والتعقل ، لذا جاء خطابه البصري خاليا من أي محددات للرؤية الخيالية ليوظف الدعابة الذي عد واحد من منطلقات السريالية يقف ازاء التنظيم العقلي المألوف والعلاقة الواقعية مع الاشياء واحالة مسار الرؤية الى الداخل، بما يغير توقع المتلقي ووضعه في لجة من الاغتراب والدهشة التي تهدد عاداتنا الرتيبة بخلق مفاجآت او تقاربات غير منتظرة ، فالصورة تمتثل لحدس داخلي مشبع بقوى تخيلية ووجدانية اخرجها من مألوفيتها و صعد من قيمة التعبير و الرمز من خلال آلية التضاد والتناقض عن الواقع المادي في منطقة لاواعية ، لكن الية التطبيق تستشرى قوى عقلية تعين في تنظيم الصورة المتخيلة وارادة التشكل في عمل ترتيبي منظم ، وهذا ما يؤكد تموضع اشكاله الحلمية على عتبة تتوسط الوعي و اللاوعي ، فضلا عن غياب الروابط وتلاعبه بالمستويات المتراكبة زمانيا ومكانيا رسمت بجلاء ملامح الرؤية الحلمية لدى (شاغال) بكل شموليتها .

عبر أدائية إبداعية فريدة ، عكس (النص) جمالية تعبيرية على مستوى الشكل واللون معاً ، من خلال خاصيتي التحريف والتأليف ، إذ حُرفّت الأشكال في استطالة بدت وكأنها تتماشى وتتصاعد مع تصاعد وتنامي قوى الوجدان في مشهدٍ بهيج ، وتآلفت الألوان والخطوط وتداخلت في تناغم جميل ، عملت بمجملها على تقويض بنية المكان لتدرك عبر جدلية تجمع بين (الواقع واللاواقع) ، (المألوف والغريب) ، لتثري مخيلة المتلقي وتتعالى بها إلى معرفة شمولية مطلقة من محددات المنطق والمعقول ، دون الوقوف عند حيثيات العالم الحسي ، أو قوى العقل وتمثلاته ، كيما يمكن له أن يستوعب تحولات البنى النصية ، لتغدوا أشكالاً دائمة التحول يتراوح فعل تلقيها الحلمي بين تجليات (الشكل ، الفكرة ، المعنى)

لوحة (العاشقان فوق المدينة) ١٩٢٤/ زيت على كانفاس/١٤٢×١٩٨سم /

متحف كوكنهايم /نيويورك

اعتمد شاغال في أسلوبه السريالي على تقنية تبسيط الأشكال وتجريدها من الكثير من التفصيلات المحاكاتية التي تشدها الى الواقع بسماته الحسية المادية وما تتداعى عنه من معطيات تسهم في تكوين ذاكرتنا الحسية المعهودة تجاه المحيط الموضوعي كنوع من المشابهة والتعيين فاستخدم القنان علاقات المشابهة لكن دون حضور أي أداة للتشبيه بل تستدعي تلقائيا المجاورة وتداخل الصور مع بعضها البعض بمساعدة السياق .

فنجد ان شاغال قد رحل شكل البيوت من كينونتها المادية وماهيتها الشكلية والمضمونية الى تمثل ذاتي متخيل للحقيقة . بمعنى ان شاغال ووفق آلية التكثيف قد أستبطن جوهر الأشياء المرئية سعياً وراء حقيقة لا مرئية معتمداً على حدسه بالأشكال ذات الطبيعة الأكثر تماساً مع جوهر الحقيقة والتي أشار لها الفلاسفة المثاليون بأنها متموضعة داخل الذات وسبيلنا للإحاطة بها موقوفاً على مدى تمكننا من التواصل بيننا وبين اعماقنا أي بأحداث علاقة تبادلية تجمع الوعي واللاوعي في اطار تجسيد العالم كما يحلُم به الرسام .

ان المضمون الحُلْمي الذي جسده العمل الحالي يبدو واضحاً من تجليات اللاوعي المتجسد بصياغة شكلية على السطح التصويري فتحليق الرجل والمرأة المتعانقين في سماء القرية على ارضية مكونة من سماء صفراء صافية تستفز المتلقي للبحث عن معانٍ مبطنة في العمل الفني كنسق سردي يتستر خلف أستار الشكل المبسط ، وهنا نستدل على ان شاغال ووفق آلية التضاد والتناقض قد تعمد تبسيط أشكاله الحسية ليشير الى وجود خطاب آخر أكثر أهمية من الخطاب المشيد تحت وطأة الحس والعقل وهو خطاب القوى التخيلية واللاشعورية الذي يوجهه الرسام الى المتلقي ساعياً وراء احداث اهتزاز عاطفي يحرك المشاعر دون الإحساسات الآلية المشابهة للعلاقة التقليدية التي تربط بين المثير واستجابته الشرطية .

ويأتي عامل الغرابة في الشكل مكملاً بغرابة المعنى بشكل عام فالتحليق سمة للطيور ولكن شاغال وضعها في العمل الفني وكأنه يعلن عن حُلْمه في الطيران والتسامي عن الواقع ومحاكاة الحرية في الحركة التي تتمتع بها الطيور ، فالاستعارة الادراكية هنا تعبر عن حُلْم مكبوت بفعل ضرورات العلة الماهية والسببية للأشياء ، فبينما نترقب ظهور السماء وقد ازدانت بالطيور استكمالا لواقعية المشهد نجد ان الرسام يفاجئنا بشخصين محلقين كاسراً بذلك أفق التوقع لدى المتلقين ومحولاً اتجاه ذائقتنا باتجاه ما تقترحه أحاسيسنا من تقديرات للعمل الفني دونما حاجة لتحكيم قدرة التعرف الحسي المادي او التعرف العقلي للأشياء لذا نجد ان هنالك عالماً اخراً يجاور العالم المرئي بالنسبة للرسام وهو عالم الحُلْم بغياب الروابط وتلاعبه بالمستويات المتراكبة زمانيا ومكانيا فان الخاصية الجوهرية للأحلام هي فقدان التناسق بين صورها بسبب او ضعف الروابط في النشاط المنطقي المركزي للانا، فبإمكان الرسام كما أوضحه لنا في العمل الحالي ان يبتعد بأدوات التحوير والتمويه وتغريب الأشكال ان يصنع عالماً مجاوراً يسعى الى تظهيره في العمل الفني .

أن الفنان حاول الوصول إلى نقطة جوهرية ، وهي أن بنية اللاوعي تقود إلى تنافذ الصورة الحسية مع أخرى تشكّلت بفعل عملية الخوض في خزين المتخيّل من الصور ، وهذه الصور بدورها كانت تمثل ملامح التغريب ، والشرود الذهني ، والهذيان ، واللامألوف ، والمدهش ،

والبشاعة ، وحتى القبح ، وتُعدّ بدورها سمات عامة أكّدتها الحركة السريالية في بنية التكوين العام للوحة .

لوحة (بين المعتم والمضيء) ١٩٣٨/ زيت على كانفاس /٥٥,٥ × ٧٥ سم /

ينطلق شاغال من أرضية نظرية نفسية وفلسفية جمالية تحاول أن تكون تطبيقاً لنظريات التحليل النفسي والتداعي الحر للمخزون اللاشعوري التي جاء بها (فرويد) ، كما تأتي كرد فعل للحروب والحوادث المأساوية التي آلت إليها البشرية جرّاء ثقافة القوة والمادة ، لذا كانت لوحة شاغال لسان التمرّد الرافض للواقع المُخيّب للآمال ، والباحث عن أمل مفقود في عالم آخر أكثر وداعة وأُلفة لا يمكن توفره في ظل التجربة الحسية والعقلية المُعاشة كقيود على الذات التي تحاول التحرر منهما دوماً ، إلى عالم خيالي رحب وأكثر تفهماً لطروحات الذات ورؤيتها الجمالية المُتجددة .

فالصورة البصرية تنبني وفقاً لما تتطلبه الاستجابة التي تنطوي على قدر كبير من الصدمة أو التأمل أو الترقّب ، إذ يتعامل شاغال مع علاقات جمالية قابلة للاتصال مع لامنهجية البحث عن النوازع الإنسانية اللاواعية ، هذه العلاقات ترتبط بالبناء الشكلي من جانب ، واللوني من جانب آخر ، إذ أن البنية الشكلية للشخصية المركبة بوجهين والمعبّرة دلالياً عن حالة سلب – وهذا ما بدا واضحاً في صورة اليد المبتورة - ترتبط مع البنية اللونية المهيمنة والتي تشكلت من ألوان تعبيريه تبتعد كثيراً عن الوصفية أو المعيارية مما يجعل من هذه الصورة البصرية المتشكّلة نصاً مفتوحاً قابلاً للعديد من المراجعات ومحملا بالتكثيف الصوري، فيمكن القول هنا أن (المُعتم والمضيء) له من الدلالة ما يوازي المعنى المعبّر عن الحياة والموت ، وهذا ما يتكشّف من خلال اللون الأبيض في الوجه الجانبي واللون الأزرق للوجه ذو الوضعية الأمامية ، كما أن اليد المبتورة تشير إلى معنى السلب كنوع من المشابهة والتعيين، أي سلب القيم الإنسانية والسعادة بتجريد الإنسان من يده ، وهي عنصر الخلق والإبداع ، والحلم هنا الذي جعل من المتلقي أمام عدّة قراءات ، يعود إلى طبيعة الأشكال المركّبة واللامألوفة في الواقع ، إلاّ أنها متجسّدة على سطح اللوحة ، والتي تكشف بدورها عدّة حالات تم فيها تحوير الأشكال ، ومنها صورة العمود المضيء الذي تحوّل إلى كائن يسير بساقين ، بينما تحوّل الحيوان الذي يقل الراكبين إلى كائن أسطوري / خرافي بلون أخضر ، وحوّر رأس الإنسان الذي يحمل طفلاً بيده

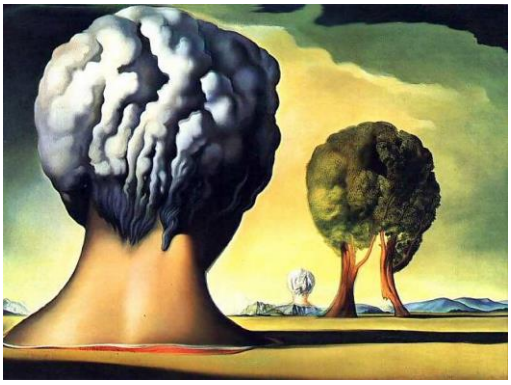
إلى رأس طائر ، ان شاجال لا يرى في التصوير وسيلة لتفسير العالم الخارجي وانما وسيلة للتعبير عن كوامن النفس ، فيعطي اولوية للعالم الداخلي على العالم الواقعي فتراه يقترب من روح الرومانسية بترجيح سجايا العاطفة و البداهة على العقل والانسجام والنظام وتجاوز اليومي المألوف ، فابتكاره يقوم اساسا على العلاقات بين الكائنات البشرية والحيوانية والاشياء ، هذه العلاقات تتم في عالم لم تعد تحكمه القوانين الكونية الفيزياوية ، حيث تنشأ صلات جديدة بين المخلوقات وعوالم الطبيعة ذات صلات زمانية ومكانية خاصة بالصورة في تضاد وتناقض فينعدم ما هو ممكن وتدخل في مغامرات خارقة تقترب من السرد القصصي الاسطوري او عالم الحكايات الطفولية الشعبية ، اي ان هناك غياب للروابط الزمانية والمكانية، وتلاعب بالمستويات المتراكبة، لذا فإن آلية التركيب والتحوير والاختزال دفعت بالفنان إلى إلغاء قواعد المنظور ، وإلغاء دور التوازن ، والاستعاضة عن ذلك باللون كطاقة وقوة تدعم حرية الفنان في التعبير عن أسرار النفس وآلامها ومكبوتاتها بشتّى أنواعها . واستفاد الفنان كذلك من حريته في عملية الإخلال بالتوازن ، أن جعل ثقل الأشكال تتراكم في جهة أكثر من الجهة المقابلة لها ، ويشير هذا إلى الإيحاء بمدى فضائي حالم مُغرّب تعوم فيه الأشكال المُتجسّدة كخلفية للمشهد الماثل في عمل ترتيبي منظم.

ومن ذلك تأرجح الفنان في اتجاهه الاسلوبي بين التعبيرية والسريالية ، إذ عمل على هدم مقولة العقل ، ليحل اللاعقل ولتحل الضرورة الوجدانية التي من خلالها بان مسعى الذات الحرة نحو هدم نظام القيم كاملاً ، مبقياً منها على ما هو جمالي ، إذ أن المغزى من هذا الهدم هو البناء الجديد المُعبّر به عن المضامين الكامنة في اللاوعي ، من خلال تحريف الشكل أو تجريده عن صفته الواقعية ، إذ أن السريالية استهدفت ضرب المتمركزات القيمية والمعرفية والأخلاقية والجمالية المتجذرة في الذائقة والعُرف الجمالي السائد ، مما أدى إلى إقصاء فكرة المعنى أو المضمون التواصلي المباشر ، والاستعاضة عنه بخطاب ذا مدلول مجازي أشبه بحالة الرمزية الحلمية دون إعطاء قانون تفسيري أو تأويلي محدد لها ، إذ أن اللاعقلانية أو اللاوعي الذي توظفه اللوحة في بناء تصوراتها عن العالم الافتراضي في ظل غياب مستلزمات الخطاب المنطقي ، مما زاد بدوره من مدى اشتغال اليات الاحلام في التعبير عن حقيقة جمالية فلسفية مفادها أن بإمكان الحس أن يعطي حقيقة جديدة للواقع بشرط أن يكون ذلك الحس خاضعاً لسلطة التخيل والحدس واللاشعور .

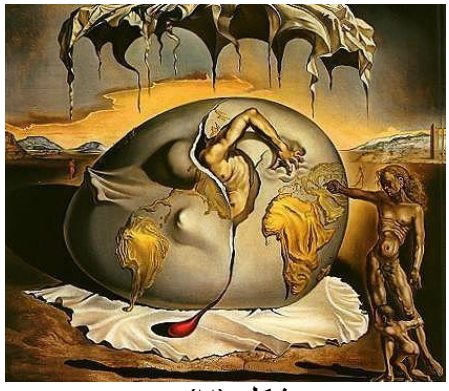
سلفادور دالي

اما بالنسبة للفنان سلفادور دالي (١٩٠٤- ١٩٨٩) كأحد الفنانين السرياليين انطلق لاستكشاف اللاشعور من خلال " قراءته لكتاب فرويد (تفسير الأحلام) حين كان طالبا بأكاديمية الفنون الجميلة بمدريد، وقال فيه: ان كتاب فرويد هذا قدم نفسه كواحد من الاكتشافات الرئيسة لحياتي الخاصة " (صالح،١٩٨١، ص ٩٥) لذلك عد فرويد المؤسس الحقيقي للحركة السريالية ، بعد أن وجد مفتاحا لتعقيدات الحياة في مادة الأحلام ، وجد السريالي أفضل الهام في نفس الحقل والمسألة ليست في انه يقدم تمثيلا تصويريا لصور الحلم فهدفه على الأغلب يستخدم أية وسيلة تساعده على التقرب من محتويات اللاوعي المكبوتة وبعدها يمزج هذه العناصر بحرية مع الصور الأكثر وعيا بل وحتى مع العناصر الشكلية لأنماط الفن الاعتيادية (ريد،١٩٨٦،ص ٩٥-٩٦) أي ان دالي حاول إدراك بعض الأبعاد والخواص في كينونته المغمورة ، وربما كان من أولئك السرياليين الذين بلغوا بالسريالية حدا كبيرا من التغرب فقد اخرج لوحاته من وحي جنونه بالفن الموصوف (البانوراما المنتقدة) التي تعتبر الصور في مجموع متماسك من العلاقات القياسية ذات المعنى ، ولكي يفعل ذلك لجأ الى تخيلات الأحلام ذات المغزى وحالات العقل الشبيهة بالحلم " ان مشكلة الأحلام تصبح أكثر تعقيدا مع سلفادور دالي فهو الرسام الوحيد الذي سلم من ازدراء فرويد ، ولوحاته تسجل تحليلا لحياته ، وربما لهذا السبب قال له فرويد : ليس ما أفتش عنه في صورك هو الشعور يا سلفادور بل اللاشعور " (صالح،١٩٨١،ص١١٧)، فرسم سلفادور في صوره الحلمية مثل (إصرار الذاكرة) عام١٩٣١ ساعات لينة معلقة فوق الجدار وعلى أغصان الأشجار ، تثير هذه الصور الإرباك فورا ٠٠يقول دالي إن فكرة الساعات اللينة خطرت له حين كان جالسا يتناول جبنة يانعة ،وليس واضحا أن كان المقصود بالصورة أن ترمز إلى الزمن ، لكن المؤكد أن لمثل هذا التصور صدى في رسم القرن العشرين (باونيس ،١٩٩٠ ،ص٢٤٥) مما يشي الى تغير الأشياء المألوفة أوضاعها العادية إلى مغايرة واضحة في مجال الفن ، كما في الاشكال (٥، ٦، ٧)٠

شكل(٥)



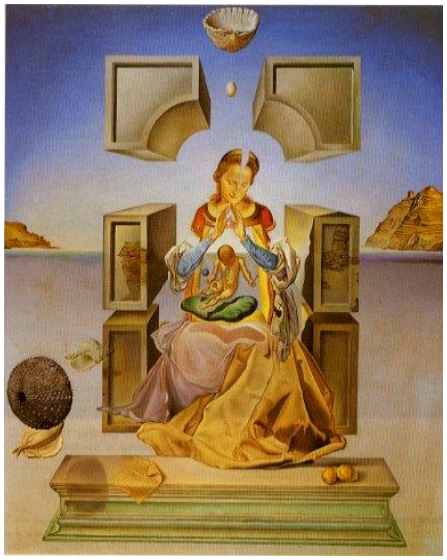
شكل (٦)



شكل (٧)

وقد انطلق في ذلك من أهمية السريالية في دمجها بين الحلم واليقظة في آن واحد او بين الواقع الخارجي والواقع الداخلي وبين الهلوسة والعقل ، وهذا الاختراق المدهش هو مصدر الجمال السريالي وهو نتاج الخيال، فالسريالية هي " الاستعمال غير المنظم والهوجائي للصور المذهلة التي تولد الشعور بالغرابة والدهشة والشذوذ وسبب هذه الغرابة أنها خلق ذهني لا يمكن أن يتولد من مقربة او مشابهة بين طرفين بل من مقاربة بين واقعين متباعدين بنسبة او اخرى وكلما كانت الصلة بين هذين الواقعين بعيدة جاءت الصورة قوية وأكثر مايولدها الحلم والكتابة الآلية " (الأصفر، ١٩٩٩ ،ص١٨٠) لذلك فغاية السريالية هي كشف الفكر للفكر نفسه وإدهاشه بخطأ سيره العادي وهي تستعمل طريقة للتعبير من اجل الوصول إلى طريقة جديدة للمعرفة ويكون غرضها في هذه الأنا المطلقة المستقلة عن عادات الفكر المتغيرة من التي تفرضها عليها ضرورات الحياة الاجتماعية والمادية، وهو ما حاول دالي ان يجسده في أعماله الفنية كما في الأشكال (٨)(٩) .

شكل (٨)



شكل (٩)

أن أول ما يجذب انتباهنا حول الفنان السريالي مقولة (والاس فاولي) إذا كان الفنان الواقعي يهتم بإقامة علاقة بين الإنسان وحياته أي الأشياء والقوى المادية التي تلامس حياته ، فأن السريالي يهتم بإقامة الصلة بين الإنسان ومصيره أي الأشياء المادية وقوى مافوق الطبيعة التي تكون مصيره ، أي على الفنان ان ينفصل عن الأشياء القائمة لكي يتحد بالأشياء الممكنة وقد عرف بريتون الإنسان في بيانه الأول " ذلك الحالم النهائي " (فاولي ، ١٩٦٧ ، ص١٦٩) واتحاده بالأشياء الممكنة يكون من خلال الحلم للحصول على المعرفة العليا، من هنا شعر

سلفادور دالي بأن كل شيء مشترك بينه وبين الأرض فنجد ان العالم الذي يقدمه عالما حالما متميعا غائم الأبعاد لأنه يعتمد التلقائية والتداعي الحر ويرفض القوانين والقواعد الشكلية ، وهو غير مطالب أمام القارئ بأي تفسير او إيضاح فالساعات الرخوة في لوحاته غير قابلة للفهم شأنها شأن أشعار (بول ايلوار) واندريه بريتون، بل حاول مقاربة هذه اللوحات من الشعر حتى ، فالشعر كما يقول (مالارميه) : " شعرية بالغة الجدة تلك التي يمكن ان اعرفها بهاتين الكلمتين : ان يرسم بدل الشي الأثر الذي يحدثه " (كوهين ، ١٩٨٦، ص ٢٠٣) من هنا فتباين موضوعاته الفنية يذكر بعالم الأحلام وفكر الأحلام المفتقد إلى التماسك وقدم معالجات شبيهة بالحلم اشد غرابة من الكلمات٠

ويمكن ان نجد مقاربة فلسفية في بحث سلفادور عن الواقع الجوهري تحت نطاق الوعي كما وصفه فرويد ، وهو ما يمكن عده نسقا داخليا اشتغل عليه (برجسون) حين لاحظ" أن الفكر يتعارض مع عالم الواقع العملي الذي نتحرك فيه مدفوعين بمصلحتنا المباشرة فلا نجزئ سوى الوقائع التي تفيدنا وإذا انفصلنا عنه وأغمضنا عيوننا ننتقل إلى كون من الصور والذكريات تحملنا خارج كل منطق وكل تعقل " (فاولي ،١٩٦٧،ص١١٩) ويمكن ان نجد هذا الاجتزاء في أعمال فنانين مثل (شاغال – شيريكو بالإضافة إلى سلفادور) حيث يتحرك الفكر في عوالم تتخذ الأشياء فيها طابعا غير مألوف بأنساق حلميه تأكيدا لمبدأ فوق الواقع اذ تتبدد الثنائيات والتناقضات في عوالم من الصور اللاموضوعية التي تحدد لديهم شكل المطلق ، وهو ما أشار أليه بريتون في بيان السريالية ، هناك نقطة ما يبلغها الوعي يبطل من خلالها الإحساس بالتعارض بين الحياة والموت والواقع والخيال والماضي والحاضر والمستقبل وبين ما يعبر عنه وما يستعصى على التعبير٠

سلفادور حاول أن ينقلنا إلى عالم آخر ، وان طريقته لا تنطبق عليها مفاهيم الرسم الحديث اذ وجد علاقة مشوشة بين المنظور وما وراء الطبيعة واستخدمها استخداما مذهلا من خلال التقابل أللغزي للأشياء ، والمنظور العلوي وهذا المسرح ألحلمي بهيكليته القائمة على الايهامات الفضائية ، فننتقل من خلاله من نموذج العالم المرئي إلى النموذج المنبثق عن العالم الداخلي عالم الأحلام داخل اطر جديدة أكثر تخيلا وشاعرية٠، " فقد أصبح التقديم المسرحي الذي هو صفة من صفات سلفادور دالي في خدمة الرجعية الاسبانية وشكل انتصارها تحديا كبيرا للإنسانية ، فهي على الرغم من تطرفها كانت محض اهتمام الحركة السريالية الدائم ، ورغم ذلك يجب الاعتراف ان دالي يعود نجاحه وبشكل كبير الى نزعته الدائمة إلى الظهور بطريقة تلفت إليه الأنظار ، أصبح يشخص اتجاها مع السريالية بالنسبة إلى عامة الناس ، وبالطبع فأن فعالية النقد الساخر كانت كافية بإبداعها وصدماتها لمقدرة هذا النوع من التشخيص " (ريد ،١٩٨٩،ص ٨١) ٠

تجلت التنوعات الأسلوبية لدى سلفادور في اقتناص الأحلام والعالم الباطني وحرص على تجسيدها بواقعية تامة كما هي في الأحلام من دون أن يشترك العالم الحسي في معرفتها وجماليتها ، ومع ذلك فالإشكال تتكون من الأشكال الحسية النهائية ، وتتسم بالسطوح الهلامية أو ما يماثل الطبقات الصخرية في الأرض واللامنطقية التي تجسد اللاوعي على نحو مماثل لواقعية الأحلام ، وقد انتمى للأسلوب التفصيلي في الحركة السريالية أي المبالغ في دقته بشكل مغاير للأسلوب العضوي للفنانين (ميرو – تانغي) ، إذ تومئ الأشكال إيماءة طفيفة بشبه لأشياء حقيقية وهي في العادة في الجسم الإنساني بما فيها الأعضاء الجنسية .

تميزت أعمال (دالي) بتقنية إيهامية شعرية ، يتجلى في تشكيل مفرداته (الزمن- الساعات الرملية – الساعات الرخوة – شبح الإغواء الجنسي- الزرافات الملتهبة – النمل البيضة – الأجساد الممزقة) إذ يقول عنها كأنها صور فوتوغرافية فيه صورت باليد ، وكأنما سجل ما تمليه عليه من أفكار في لحظة غياب الرقابة، فلجأ دالي الى المدهش والغريب الذي يتولد من تغيير الواقع وتخطيه ومحاولة إيجاد علاقات جديدة بين الأشياء تؤدي إلى نوع من الغرابة

والمناخات السرية ، كما لجأ الى عامل الصدفة في استخدامه لحالات النشوة والأحلام المحمومة والتمثيلات الخادعة ومجاورة العناصر المتنافرة وغير المألوفة ، " وهنا لجأ دالي إلى النشاط ألهذياني النقدي الذي اعتبره كمنهج تلقائي للمعرفة اللاعقلانية وقد استخدم دالي التشويه ومظاهر الانحطاط كانعكاس للاضطرابات المرضية التي تعكس بدورها الحالة الثقافية والاجتماعية في فترة مابين الحربين ، أي انه حاول من خلال ذلك ينقل نتائج التحليل النفسي لدى فرويد إلى مجمل الوضع الاجتماعي والثقافي لعصره" (امهز، ١٩٨١، ص ١٩١)، من هنا أصبح دالي في نظر الجمهور- والذي يرجع الفضل في نجاحه إلى إعلانه المرضي عن شخصه- الممثل الحقيقي للحركة السريالية ، وان نشاطه النابع من نوع من العصابية يكشف عن شي من الابتكار بل الشعور بالصدمة٠

دراسة تحليلية لآليات الاحلام في رسوم دالي

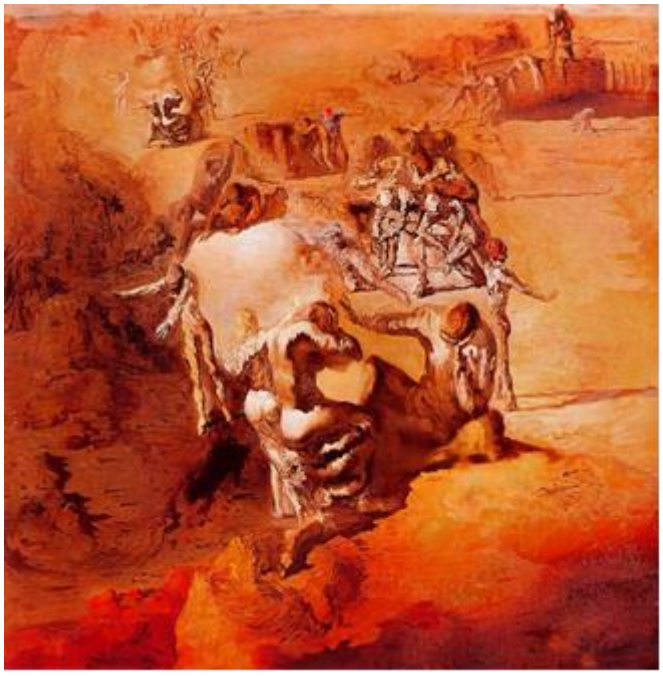
لوحة(البجعات) /١٩٣٧/ زيت على قماش/١٤٥*١٨٠سم

يشكل المشهد الحالي لحظة حلميه ، فمشهد البجعات أشبه مايكون باجتماع الواقع في جزءه العلوي باللاواقع في جزءه السفلي ، عند السطح الذي عد بمثابة النقطة العليا التي اشر أليها بريتون ، فالحلم بالنسبة للفنان ليس إثارة ولا استسلام كامل للاوعي بل أسلوب يقربه من محتويات اللاوعي ، لذلك بدا (الدال- بنية الأشكال) كبنية فوقية ظاهرة (ذات) لايحيل وبشكل صريح إلى (المدلول- بنية المضمون) كبنية ضامرة تحتية (الآخر) وهو مايمنح مشهده ألحلمي الكثير من التنوع ، تنوع الزمن ألحلمي الذي أعطاه مدلولا فكريا وديناميه ذهنية في التكثيف والنقل ألحلمي الظاهر في الأشكال،وهنا تتضح لنا آلية التضاد والتناقض فالدوافع ذات الأهداف المتناقضة قد تعيش جنبا إلى جنب في اللاشعور، فهناك عناصر يمتنع اجتماعها في وقت واحد مثلا انعكاس الإوز بهيئة فيلة، لكن في اللاشعور لايوجد فصل بين الأضداد ، محيلا إلى آلية المشابهة والتعيين في تداخل تلك الصور مع بعضها مما يساعد بالتالي على التكثيف وغياب الروابط فخاصية الأحلام هي فقدان التناسق بين صورها لذلك يصيبها التفكك بسبب غياب او ضعف النشاط المركزي للانا، والمشهد برمته يشير إلى مفهوم الاختلال الذي أشار أليه رامبو كحلم يقظة صوره دالي في وحدات لونية اقتصرت بالأبيض والأزرق ودرجات اللون الجوزي٠

وحسبما يرى فرويد ان المادة الكامنة في الحلم أهم من الحلم الظاهر الذي اعتبره مجرد غطاء للمحتوى الكامن ، ويذهب إلى أن الوظيفة التمويهية للأحلام تخدم غرضا مزدوجا فهي لا تسمح بتصريف الطاقة المكبوتة في ثنايا الرغبات المصنوعة فحسب بل تتستر على الطبيعة الحقيقية لهذه الرغبات، ويشير فرويد إلى ان الأشكال المدببة في الحلم هي رموز ذكرية والأشكال المستديرة رموز أنثوية ، وهو ما حاول دالي تجسيده في هذا المشهد في الأشجار وفروعها المدببة وفي انحناءات أغصانها رقاب الإوز، وربما يعود ذلك وكما أشارت الدراسات بان من أسباب الحلم الهروب من مواجهة الواقع او ترسبات تعود الى مرحلة الطفولة فأشترك عمله الفني مع تجليات الحلم في تلك الوسائل التغريبية ٠

بالإضافة إلى ذلك تقارب المشهد مع ميكانزمات تأويل الحلم خاصة التكثيف وغياب الروابط كما أشار فرويد ، وكذلك عنصر التحويل للأشكال واختراق الحدود الزمانية المكانية من خلال وجود الفيلة تحت الماء والزمان في ملامسة أقدامها سطح اليابسة القريبة من أسفل العمل وكأنه تراكب للمستويات ، وهنا وجدنا تنوع في الأمكنة بين الفيزياوية والميتافيزيقية وهو ما يتشكل منه الحلم على أساس تغير الأمكنة وهنا حاول دالي الاقتراب من اللاشعور في مشهده ألحلمي ٠

ان تضمين سطح اللوحة بأشكال الإوز والأشجار والفيلة والأفاعي والإنسان كأشكال متمردة على الواقع ، أنما يجعل منها أيقونات لمعاني مطلقة في حالة حلم وفنية في الوقت نفسه تنسجم مع نوع من الانفعالات الباطنية التي تتحكم بإرادة الفنان لكنها في الوقت ذاته تعطي تفسيرا فيزيائيا لعالم الأشكال وتعطي الإحساس بفضاء مرن يسمح بحركة الرؤية إلى مستويات عدة ما بين الأرض والماء والأشجار والسماء لكنها بعيدة عن قانون المنظور الخطي الذي يتحكم بالأشكال الطبيعية بسبب عنصر التغريب الذي يحكم وجود الأشكال في المشهد ٠

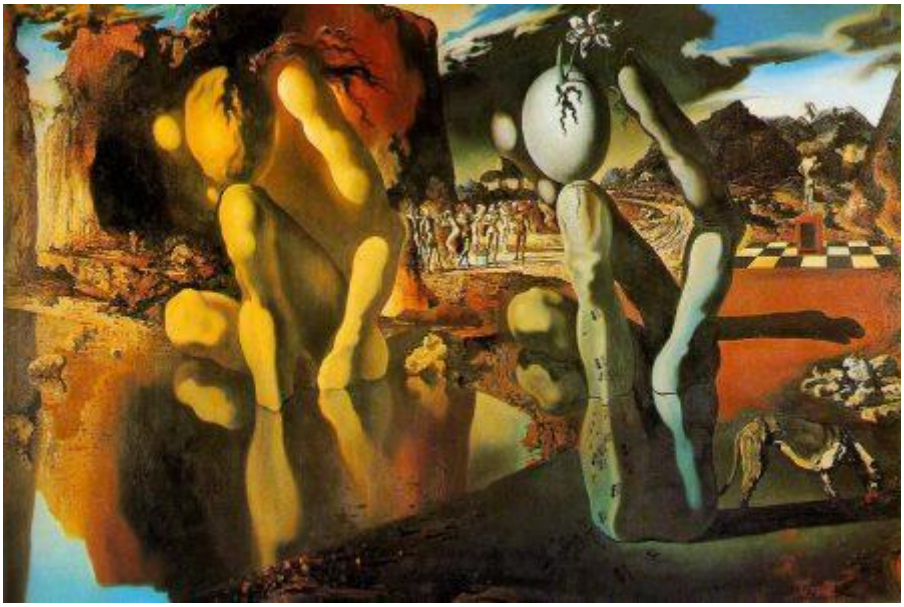


لوحة(وجه في الصحراء) /١٩٣٦/زيت على قماش/٦٢*٦٢سم/ متحف بويمانس- نوتردام

سلفادور دالي الذي انضوى تحت لواء السريالية عام ١٩٣١ عرف عنه إيثاره للتأدية الفنية الدقيقة التي يسودها بعض الشيء هذيان عدواني يتميز بقدرة من التوجيه وهذا العمل احتمل الكثير من الوحشية والتشويهات الجسمية ، وامتاز الضوء فيها بمظهر حلمي ، العنصر البشري

الذي أظهره دالي في هذا العمل وأكد عليه كبنية متكاملة مستقلة يمكن للمتلقي أن يميزها بالإضافة إلى تأكيده على ذلك بكونه بنية جزئية تشكل مع غيرها من البنيات الأخرى رأسا بملامح واضحة ، وبانحناءة نحو أسفل اليسار من جهة العمل لتأكيد حالة الحزن والتشاؤم التي عمت المشهد ، وهنا تشتغل آلية المشابهة والتعيين كآلية من آليات الحلم كمرموزات للعمل الفني .

هذا المشهد ألحلمي (وجه في الصحراء) الذي ساده تدرج اللون البرتقالي تحرر فيه الفنان بما يوصف به من قدرة وكفاءة على مزاوجة عناصر مشاهدة بأكثر من تأويل من خلال الرموز التي تتضمنها ، فنجد فيه الأجساد الأنثوية التي لم تسهم في وحدة الموضوع فحسب بل شكل وجودها مثير حسي مخصص للرؤية والتأمل كونه ذو طبيعة احتوائية موجهة نحو المتلقي ، نجد دالي قد أسهب في إبراز المفاتن الأنثوية لتزيد من وضوح الملامح للرأس المتكون والذي يمثل انسب الأجزاء للتعبير عن الدواخل البشرية في نوع من إرباك العلاقة التقليدية في الرسم ، حيث يوحي اقتراب الوجه من المتلقي إمكانية الكشف عن شيء يتعلق بشخصية دالي ، ويفتح الباب لحوار يختص بالداخلي باللاشعور او التركيز على النفسي الذاتي ، وهذا النوع من شأنه ان يبطل كل الأحكام النسبية الجزئية التي تدور حول كينونته وان تسمو إلى العيان الحدسي التأملي ، فلوحة دالي هذه خير مثال على فكرة الفراغ الميتافيزيقي ، فالشكل الإنساني الذي جاء عن طريق آلية التكثيف لمجموعة من التكوينات البشرية ،ونقلها إلى مشاهد حلمية ، اذ أصبح مسكونا بطلاقة سابحة في فضاء ممتد ، والظاهرة في الأبعاد الإيهامية التي ابتدعها دالي في تقنيته خامته وطريقة أداءه المغايرة التي تمرد بها على مبادئ اللوحة الكلاسيكية ، لأنه استلهم طاقة الأحلام معتمدا تداعي الأفكار ، وهو ما هيأ لأشكاله اقترانات لا منطقية خلخلت الرؤية الايقونية اثر الرؤية الداخلية للموضوع والتعامل الحر مع الأشياء لتوليد الأشكال المجازية ، فأمتلك الحلم لديه صورا استعارية ليشكل بنية النص من خلال تفجر المدلول وغياب الروابط الزمانية المكانية ، وفي هذا العمل حاول دالي أن يدمر واقع الأشكال ويحرفها كفكرة لكنه في الوقت ذاته كان يمنحها واقعا جديدا أكثر حقيقة لا يخضع إلا لسلطة اللاشعور ، منطلقا من غاية السريالية في كشف الفكر للفكر نفسه وإدهاشه بخطأ سيره العادي من خلال هذا التشكيل المجرد بشتى عناصره ورموزه الاصطلاحية كالإنسان والصحراء والقارب أنما يمنح من خلالها فرصة للجمال الروحي الذي يشكل تعالقات بين الرمز ألحلمي والرمز السريالي والتي توحي بفكرة الواقع المكثف التي توهم بعفويتها وطلاقتها ، كما تأخذ تلك الرموز كفايتها من البساطة والتحرر والتماسك على حد سواء حتى ليبدو المشهد بتقديم لحفل لوني وشكلي يعجز المرء ان يجد له مثيلا في الواقع.



لوحة (انمساخ نرسيس لسلفادور دالي التحولات النرجسية)/١٩٣٧/زيت على قماش /٥٠,٨*٧٦,٣ سم/ مؤسسة جيمس ادوارد(غاليري لندن)

صور سلفادور دالي (انمساخ نرجس) رجل شاب ينظر باهتمام على صورته المنعكسة من على سطح بركة ماء لكن اللوحة ترسم الاسطورة بطريقة غير تقليدية، ولوحة دالي (إنمساخ نرجس) أو (تحوّل نرجس) وحسب الأسطورة الإغريقية فإن الشاب الجميل نرجس (أو نارسيسوس Narcissus حسب اللغة الاغريقية) حين رأى لأول مرة صورته وهي منعكسة من على صفحة المياه هام بحب نفسه وبقى يتأمل صورته إلى أن تحول، أو إنمسخ، إلى زهرة نعرفها اليوم بإسم زهرة النرجس. واهتمام دالي بهذه الاسطورة أتى بعد اهتمام فرويد بها فقد كتب فرويد عام ١٩١٤ مقالة بعنوان (مقدمة في النرجسية) يتحدث فيها عن (ليبيدو الأنا) و(ليبيدو الموضوع) واقترح ان هناك نرجسية أولية (حب ذات) تحصل في الطفولة المبكرة ثم تتطور إلى نرجسية ثانوية حيث يتعلم الطفل التكيّف مع العالم ويكوّن (أنا مثالية). وحسب نظرية فرويد فإن نرجس في الاسطورة الاغريقية لم يستطع ان ينتقل من النرجسية الأولية إلى النرجسية الثانوية.

كان الشاعر ادوارد جيمس قد جلب معه لوحة يقتنيها من أعمال دالي وهي لوحة (إنمساخ نرجس Metamorphosis of Narcissus) التي رسمها دالي عام ١٩٣٧ وحاول دالي أن يتكلم لفرويد عن ورقة بحيثة كان قد كتبها دالي عن (البارانويا) حيث كان يعتقد أنه يمارس ما أسماه بـ(الطريقة النقدية البارانويدية paranoid critical method) التي يقول انها تساعده على رؤية الواقع بمنظار شعوري ولاشعوري في نفس الوقت.

كان دالي بعينيه الحادتين ينقل نظره بين فرويد وما يرسمه من بورتريه فهمس فرويد لجيمس باللغة الألمانية معلقاً على نظرات دالي: "ذلك الولد يبدو متعصباً. لا عجب أن هناك في إسبانيا حرب أهلية ما دامت عيونهم تبدو هكذا" (1993.Dali)

ان هذا التماثل وطريقة الترابط بين غير المألوفة بين الأشكال جعل المشهد يفلت من هيمنة المركز ومرد ذلك الى طبيعة النسق الاستعارية ليشكل بنية النص والتي يتقارب فيها مع آليات الأحلام في التضاد والتناقض بين الشكلين في عمل ترتيبي منظم ، وبما ان العلاقة بين الشكلين لها حراكها الشكلي فالحلم يتجلى في مسار تعديلي حيث يحل مستوى بدل مستوى آخر في غياب للروابط الزمانية المكانية متعادلة في الحضور والتمركز لتقربها من دلالات متخيلة في طبيعتها الحلمية الغرائبية والتي شكلت تكثيفا ونقلا بين الأشكال ، حيث تتسامى البنية الصورية الى

مافوق المألوف فباتت تلك الأشكال تتعايش وفق مبدأ المشابهة والتعيين ألحلمي بحياة جديدة إزاء العالم المجهول من اجل استعادة حضور الذات الحالمة المغيبة في العالم المباشر في ترتيب عيني منظم٠

سعى الفنان الى التعبير عن محور الموضوع عبر دلالات ورموز مستوحاة من خياله ، مع غياب واضح للروابط فقد ركز على الإنسان ومثيله الذين شغل بهما مجمل فضاء العمل ، وسعى إلى تطويع حركة الجسد وتموجات الضوء والظل فيها ، بالإضافة الى تطويع حركة الأصابع والإضاءة المسلطة عليها بما يقارب آلية النقل والتحويل في الأحلام ، بتحول الجسد البشري إلى شي آخر ، أي انه اقترب من تحرر اللاوعي في صيرورات الحلم ، فأصبح الخيال الذاتي لديه متمركز حول الأنا مما جعل جسده يأخذ مزيدا من الاهتمام الى حد اكتساح ميدان اهتمامه بحيث يصل الإعجاب بالجسد نقطة التوهج تجعل من الجسد قرينا أو أنا آخر، فهنا أضحت النرجسية بالضرورة إيديولوجية أو سعي لبلوغ الإحساس والإغراء ، وهو مانجده لدى دالي الذي صور العديد من الموضوعات واضعا نفسه في أجزاء منها لنرجسيته المفرطة ، وكما في الحلم فأن أنا الحالم أنانية كما يقول فرويد لأنها موجودة في كل حلم او متسترة تتمثل بشيء آخر٠

ان التجميع اللامنطقي للأشكال (المرأة المنحية- الكف والبيضة- النمل والحصان – الأشخاص العراة – ساحة الشطرنج – الصخور- الجبلية والغيوم) منح التكوين بكامله إمكانية الإفلات المستمر من سيطرة المعنى المحدد أو الرؤيا الجاهزة العقلية لتقريبها من الحلم او مافوق الواقع أي في حضور الأشكال المتناقضة دوالا عائمة وتغييب مدلولاتها ، وبرغم أشكاله الحسية تمكن من إكسابها طابع التغريب والترميز، لتصبح أشكالا مجازية مع محيطها المغرب ، فالشكل الإنساني يمكننا ملاحظة انعكاسه على الماء الى وهم متلاش ونجد له انعكاسا آخر مجاور له ليس على سطح الماء لكن في عالمه الذي يحياه (اليد التي تشير الى الجسد) و(البيضة التي تشير إلى العقل أو الفكر) في تداعي للأفكار مقتربا من مقولة (توينبي) الإنسان عقل ويد، والنمل السائر عليها أشارة إلى تعفنها فكرا وجسدا ، والحصان الهزيل أشارة إلى ضعف الإرادة ، وتباين المستويات أشارة إلى التحول والتبدل ألحلمي ففي اللوحة يحقق دالي ما يمكن عده مستحيلا الا في عالم الأحلام من خلال عملية التصغير والتكبير بين حجم الإنسان والحصان وحجم البيضة الصغيرة من حجم الأصابع وحجم الزهرة المنبثقة عنها ، وهنا يرتبط المعنى بلا واقع النص وتداعيات الأفكار والصور المتوالدة فيه أكثر من ارتباطه بأفكار العالم الخارجي٠

الفصل الرابع (النتائج)

توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج استنادا إلى لما تقدم في الدراسة التحليلية :

١- تم التأكيد من خلال الدراسة التطبيقية للأعمال الفنية على أن الشكل الفني شكل حلمي باستخدام آليات الأحلام في كشف الاقنعة وخلق عوالم وازمنة وامكنة خيالية التي بدا ورودها جليا في الأعمال الفنية التي استلهمت المعطيات النفسية اللاشعورية وتفعيلها من أجل تحميلها طاقة بنائية انفعالية اشتغلت بصياغات جديدة ومتنوعة داخل العمل الفني فحملت لغة الألوان والخطوط والأشكال دلالة تأويلية وتفسيرية لتعزز القيمة الجمالية للمحتوى الحُلْمي في اللوحة.

٢- لغة الحلم لها قوانينها الخاصة التي يمكن تطبيقها على الأعمال الفنية لذلك تم اعتماد آليات تأويل الحلم في تحليل تلك الاعمال ومنها:

- **آلية التكثيف** الذي يعد ضغطا لمضامين الأعمال الفنية التي لجأ أليها الفنان لإتمام عملية أخراج العمل الفني رغم تنوع معانيه وتحقق من خلال عملية الحذف والإضافة ،كذلك التكثيف على مستوى الشكل واللون والفضاء ، اذ حاول كلا الفنانيين ان يضغط المشاهد والرموز التي انتقاها لتشكيل عناصر أعماله الفنية من خلال تكثيف التجربة الواقعية وإدراجها في نسق وإخراج جديد ، رغم ان شاغال كان اكثر اختزالا وسلفادور اكثر واقعية.

- **آلية النقل أو القلب** كآلية تمت الأستفادة منها في عملية تشويه المظاهر الحلمية في أعماله وصولا إلى الطابع ألترميزي للوقائع المشاهدة ذات الطابع التمثيلي ،مدعما اياها بالنقل والقلب في العناصر البنائية العمل الفني.

- **آلية غياب الروابط** فمحاولة استحضار المتلقي لقراءة الأعمال الفنية وإضفاء المعنى عليها بسبب تفككها وعدم تناسقها لكونها غير مترابطة منطقيا من خلال تلاعبه بالمستويات المتراكبة زمانيا ومكانيا، فمشاهد أعماله فيها انتقالات في مستوياتها أشبه بحركة اشكال والوان ومشاهد بصرية داخل الحلم من خلال غياب الروابط الزمانية المكانية فالحلم يكسر نمطية البناء الدرامي للمشاهد الفنية، فالأمكنة ذات طبيعة ظاهراتية والزمن ألحلمي يقوم بخلق حالة عجائبية لدى المتلقي.

- **آلية المشابهة والتعيين** من خلال تداخل الصور البصرية وتجاورها مع بعضها لأجل أقامة علاقة شبه بينهما وفق ما يتطلبه سياق العمل الفني وبحسب عناصره البنائية وقد حاول الفنان إظهار آلية المشابهة في الكثير من الأعمال بين وشكل آخر مناقض له

- **آلية التضاد والتناقض** وهي آلية متممة لآلية المشابهة في كون العناصر والأشكال المتناقضة في المظهر متشابهة في المضمون او بالعكس وهي مقاربة لعالم الأحلام في كون العناصر المتناقضة تعيش جنبا الى جنب أي ليس هنا فصل بين الأضداد في الحلم ولا في العمل الفني السريالي.

- **آلية العمل الترتيبي المتمم** قدم الفنانين أشكالهم الحلمية على نحو تتحول معه إلى منظومة متلاحمة رغم ان الأفكار الحلمية كانت تعاني عملية تنكير لكنها قابلة للاستعمال في

التمثيل لأنها تتألف من مواقف عينية تمثيلية كما في الأحلام ، فكانت الاحلام تارة جزء من بنية العمل وتارة تشكل العمل كله.

٣- امتلك الفنانبن القدرة التقنية في تنفيذه للأشكال والرموز ومزواجتها مع بعضها ، بما يتيح للمتلقي أن يدركها كبنى مستقلة وكذلك يمكنه دمجها كبنى ذهنية موحدة بما يتقارب مع آليات الأحلام .

٤- أعطى الفنانين للحلم دوراً كبيراً في خلق بنية تخيّلية للعمل الفني واستقراء الأحداث بما يتم توصيفه من صور وإحداث بصورة دالّة تارة وأخرى متماهية مع الواقع ذات مسحة ماورائية مرتبطة باللاوعي ، لأنه اتخذ الحلم مناسبة لإثارة حدسه الباطني فأضاف إليه من وعيه وخياله محاولا الاقتراب من اللاوعي.

٥- من خلال آليات الحلم أستطاع الفنانين التجاوز على بعض القوانين الاجتماعية والثقافية والدينية مع أمكانية غير طبيعية في خلق عوالم وأزمنة وأمكنة وأحداث غير منطقية من خلال الكيفيات التي ارتبط بها الدال والمدلول .

٦- استخدام الفنانين لآليات الأحلام وجدا فيه أفضل الهام لهم في نفس الحقل وهو لايقدم تمثيلا تصويريا للحلم بل هدفه استخدام أي وسيلة تقربه من اللاوعي ومن ثم مزجه لتلك العناصر مع الصور الأكثر وعيا.

٧- إن الحلم يمنح الإنسان أثناء النوم ارتحالات بعيده قد تمتد إلى بدء الخلق او الطيران أو العري إلى أقاصي بعيدة أو تجاوز ما هو متعارف وسائد كما جسدها الفنانين.

٨- المشاهد الحلمية التي ظهرت في الاعمال الفنية قامت بترحيل العمل الفني ليتحول بعدها من لغة متداولة إلى لغة رمزية دالة ليأخذ أثيرية الحلم وروحيته وهلاميته، من خلال الصور الفنية التي يحاول الفنان الإيحاء للمتلقي بأنها حلميه إلى حد ما.

٩. مشاهد الأعمال الفنية فيها انتقالات في مستوياتها أشبه بحركة داخل الحلم وكذلك غياب الروابط الزمانية المكانية فالحلم يكسر نمطية البناء الدرامي للمشاهد الفنية.

الاستنتاجات:

١- ان آليات الأحلام شكلت جزء من بنية العمل الفني في رسوم الفنانين، فقد حققت الأعمال الفنية مقاربات مع مادة الأحلام من خلال تطبيق آليات الأحلام في تحليل الأعمال السريالية .

٢- التنظيرات التي جاء بها التحليل النفسي لدى كل من فرويد ويونغ كان لها الدور البالغ في توجيه الأنظار إلى عالم اللاوعي والحلم الذي يقوم في توصيل معلومة لا يمكن إيصالها الا عن طريق آلياته المميزة.

٣- تمظهرت آليات الحلم كالتكثيف والنقل او الإزاحة والمشابهة والتعيين والتضاد والتناقض والعمل الترتيبي المنظم والتحوير وغياب الروابط في اعمال الفنان للإفلات من القوانين التي تحكم العمل الفني الواقعي وذو الإمكانية المحدودة.

٤- الحلم يمتلك لغة خاصة به لا تتشابه مع باقي لغات النصوص، وذلك لاستخدامه صورة فنية وأدائية وبلاغية وتواصلية في الاعمال الفنية.

٥ – الفنانين مارك شاغال وسلفادور دالي مجدا الطروحات التي جاء بها الأدب السريالي كالخيال والحرية والذات والحدس واللاوعي والنرجسية والمفارقة الساخرة والأحلام ، فاستخدم الفنانين اليات الاحلام للافلات من سلطة الرقيب والعبور الى عوالم اللاوعي ،لأنه احالوا بنية اعمالهم الفنية الى عوالم حلمية وكسر نمطية العمل التقليدي.

المصادر

- ابن منظور (٢٠٠٣) : لسان العرب ، ج٢ ، دار الحديث ، القاهرة .
- أرسطو طاليس(ب ت) : في النفس، راجعها عن أصولها اليونانية : عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة ، مصر ٠
- إبراهيم، روكان(١٩٨٦) :علم النفس والتاريخ ، سلسلة الموسوعة التاريخية الميسرة ، دار الشؤون الثقافية ، ط٢ ، بغداد .
- الأصفر،عبد الرزاق(١٩٩٩) : المذاهب الأدبية عند الغرب ،مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ٠
- امهز، محمود(١٩٨٠): الفن التشكيلي المعاصر(١٨٧٠-١٩٧٠)التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت.
- باقر، طه (ب ت): ملحمة كلكامش ط٢، منشورات دار البيان ، بيروت .
- باونيس ،آلان (١٩٩٠):الفن الأوربي الحديث، تر: فخري خليل،مر: جبرا إبراهيم جبرا ،دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ٠
- جعفر ، نوري (١٩٧٠): الفكر طبيعته وتطوره ، منشورات مكتبة التحرير، ط٢، بغداد
- حسين ، مسلم حسب (٢٠٠٧): جماليات النص الأدبي – دراسات في البنية والدلالة ، الناشر دار السياب للطباعة والنشر، ط١ ، لندن ٠
- روخلين ، ل(ب ت) : النوم ، التنويم ،الأحلام ،تر: شوقي جلال، دار مصر للطباعة ،القاهرة .
- ريد، هربرت (١٩٨٦):حاضر الفن ،تر: سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) ، ط٢، بغداد.
- ريد، هربرت (١٩٨٩): الموجز في تاريخ الرسم الحديث ،ط١، تر: لمعان البكري ، مراجعة : سلمان داوود، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد .
- سميث ،ادوارد لوسي(١٩٩٥) : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، تر: فخري خليل ، مر: جبرا إبراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، بغداد .
- شنايدر،أي(١٩٨٤) : التحليل النفسي والفن ، تر: يوسف عبد المسيح ثروة ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة الكتب المترجمة ، بغداد .

- صالح ، قاسم حسين (١٩٨١): الإبداع في الفن ،سلسلة دراسات ٢٧٦ ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر، بغداد .
- صليبا ، جميل(١٩٨٢): المعجم الفلسفي : ج١، دار الكتاب اللبناني ، بيروت.
- عبد الحميد ، شاكر (١٩٨٧): العملية الإبداعية في الفن ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت.
- عبيد ، رؤوف(١٩٧٥) : ظواهر الخروج من الجسد أدلتها- دلالاتها ، دار الفكر العربي ، بيروت ٠
- فراداي ، آن (١٩٩٥): الأحلام وقواها الخفية ، تر: عبد العلي الجسماني ،ط١، الدار العربية للنشر والمؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ٠
- فاولي ، والاس (١٩٦٧): عصر السريالية ، تر: خالدة سعيد ، منشورات نزار قباني ، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، بيروت – نيويورك.
- فروم، اريك (١٩٩٥): اللغة المنسية مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير ، تر: حسن قبيسي ، الناشر المركز الثقافي العربي ، بيروت، الدار البيضاء – المغرب.
- فرويد ، سيجموند(١٩٧٦) : الحلم وتأويله ، تر: جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط١ ، بيروت
- فرويد ، سيجموند (١٩٧٨): الأحلام ، عرض وتقديم : مصطفى غالب ، مكتبة الهلال ، بيروت٠
- فرويد ،سيجموند(١٩٧٨) : الهذيان والأحلام في الفن ، تر: جورج طرابيشي ، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت .
- فرويد ، سيجموند (١٩٨٨): معالم التحليل النفسي ، تر: محمد عثمان نجاتي ، ط٧، دار الشروق، مكتبة التحليل النفسي والعلاج النفسي ، القاهرة .
- فرويد، سيجموند (٢٠٠٧): تفسير الاحلام ،تر: عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، ط٣، دار عربية للطباعة والنشر ، القاهرة ٠
- القادري ، أبو سعد بن يعقوب (١٩٩٧): التعبير في الرؤيا ،ج١،تحقيق: فهمي سعيد، عالم الكتب ، بيروت، ٠
- كرم ، جورج (١٩٨٢): (النوم وتفسير الأحلام) على أسس سيكولوجية سليمة ،ت: مفيد أبو مراد ، ط٢ ، دار الرائد اللبناني ، لبنان.
- كمال ، علي(ب ت): أبواب العقل الموصدة ، باب النوم والأحلام ،. ط٢، دار واسط للدراسات والنشر ، بغداد .
- كوهين ، جان (١٩٨٦): بنية اللغة الشعرية ،تر: محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، ط١، الدار البيضاء ، المغرب .
- لحمداني ، حميد (٢٠٠٣): القراءة وتوليد الدلالة ،ط١، الناشر المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء- المغرب .
- ماكلير ،بيتر (١٩٨٦): انشطار الذهن ، تعريب : حلمي نجم ، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام ، ط٢ ، بغداد .
- المبارك ، عدنان(١٩٧٣) : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد ، دار الحرية للطباعة والنشر ، مطابع الجمهورية ، بغداد.

- مدكور ، إبراهيم (١٩٨٦): المعجم الفلسفي ، ج١ ، الهيئة العامة لشؤون المطابع ، القاهرة .
- المراق ، عبد الكريم (١٩٧٥): الآلهيات عند الفارابي ، مطابع الحرية ، بغداد.
- مولر، جوزيف أميل (١٩٨٨): الفن في القرن العشرين، تر: مها فرج ألخوري ،ط١، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق .
- مؤنسي ، حبيب (٢٠٠٠): القراءة والحداثة – مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق .
- الوردي ،علي (١٩٩٤): الأحلام بين العلم والعقيدة ، دار كوفان ، ط٢، توزيع دار الكنوز الأدبية، بيروت ٠
- يونغ، كارل كوستاف وجماعته(١٩٨٤) الإنسان ورموزه. ت: سمير علي، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام. سلسلة الكتب المترجمة (١٣٠)،
- Dali S. The Secret Life of Salvador Dali. Chevalier HM, trans. New York, NY. Dover Publications Ins; 1993
- غيث خوري :الفنون غذاء البصر مارك شاغال.. خرافات الألوان :ملحق الخليج الثقافي تاريخ النشر: ٢٠١٧/٠٣/٢٧ / الشارقة: http://www.alkhaleej.ae/home/print/8c37a268
- هيرونيموس بوش(جيروم)_ Jerome Hieronymus Bosch http://someriannet.blogspot.com/2016/06/hieronymus-boschjerome.html