

## متجاورات المخيال الفني في السينما التجريبية: قراءة في منظور الفيلم السريالي

Contiguous the artistic imagination in experimental cinema:  
Reading in the perspective of the surreal film

د. بدير محمد \*1

<sup>1</sup> قسم الفنون، كلية الآداب واللغات، جامعة أبو بكر بلقايد - تلمسان، الجزائر[Aminamino22@hotmail.fr](mailto:Aminamino22@hotmail.fr)

تاريخ النشر: 2022/12/30

تاريخ القبول: 2022/12/08

تاريخ الاستلام: 2022/08/10

## ملخص:

يعمد المخرج في الأفلام السريالية للجنوح إلى ما فوق الواقعية ويحاول الوصول إلى اللاوعي، وتحقيق الأفكار المتناثرة الآمنة بدواخل النفس البشرية، وهذا باستخدام المخيال الفني الذي يرتبط بالصور الصادمة والغير مألوقة للمتلقي، هذه البيئة الإبداعية تؤدي إلى خلق حالة من الصدمة يتلقاها المشاهد بصورة تشملها النشوة والإثارة، مما يرتبط بحالة ثورية يحاول من خلالها المخرج إلى الحاقها بالبيئة الكلية لصناعة الفيلم ومبادئه، انطلاقاً من قراءتنا لثلاثة الأفلام السريالية الذي أخذت من التجريب سياقاً مغايراً للتوجهات الإخراجية الأخرى.

كلمات مفتاحية: المخيال، السينما التجريبية، الفيلم السريالي، الفنون المجاورة.

## Abstract:

The filmmaker goes into surreal movies to deviate beyond reality and try to reach the unconscious, The realization of the scattered and safe ideas within the human psyche, this is by using the artistic imagination that is associated with shocking and unfamiliar images of the recipient, this creative environment creates a state of shock that the viewer receives in a way that includes euphoria and excitement. Which is related to a revolutionary situation in which the director tries to attach it to the overall environment of the film industry and its principles, based on our reading of a few surreal films which took from experimentation a context different from other directive trends.

**Keywords:** imaginary, experimental cinema, surrealist film, neighboring arts.

\* المؤلف المرسل: د. بدير محمد الإيميل: [aminamino22@hotmail.fr](mailto:aminamino22@hotmail.fr)

## مقدمة:

يعتبر الاتجاه السريالي القادر على الجمع بين المنطقية واللامنطقية دون التملص من أحدهما أو الركون إلى الآخر، إذ تستند الفنون المجاورة عبر تاريخها الطويل في التكوين والنشوء والارتقاء، باعتبار أن الفن السينمائي فن ناشئ جديد قد وجد لنفسه مجالاً كي يتماهى مع الفنون المجاورة كي يدلي بدلوه في التجريب، لذا فالوسيط التعبيري يكفي لابتعاث تجارب لا تجعل السينما مختلفة عن ركب الفنون الأخرى. وعليه، تمثل منشأ السينما في بداياتها على أنها ظاهراتية مزدوجة عن طريق إدراك الفيلم وإدراك الفيلم للعالم، يتجسد ذلك عبر تحقيق لآلية المخيال بالتعبير عما واقعي وبتقديم تصورات عن اللاواقع، وباعتبارها ظاهرتية فإنها ساعدت في توضيح مسائل تجربة المتفرج وتفسيره، مما يعطي دلالة من الرموز الواعية واللاواعية في فلسفة 'كارل يونج' الذي يعتبرهما متماثلان في النتائج على الرغم من أنهما مختلفان بالبدايات، وأن الوعي قادر على إنتاج الأفكار واللاوعي مميزاته المخيال، وهو ما يعطي سياقاً مغايراً واختلافاً جوهرياً على ما تم التأكيد عليه حسب رؤية 'جون بول سارتر'، الذي يرى أن الخيال متلازم بشكل عقلي ومفهومي مع وظيفة الوعي، فيصبح الخيال عمل قصدي من أعمال العقل.

ومنه، فإن دينامية التفاعل بين الحقول الفنية المجاورة والسينما السريالية من منظورها التجريبي، تتأتى عن حاجة فلسفية صميمة مرتبطة بالفكر الإنساني، فسؤال الفلسفة في السينما ينطلق عبر منطق الإبداع، ليتحدد نظم تجسيده ضمن مجال التخيل من حيث ملكة الإبداع وإنتاج الصورة الداخلية التي يمكن تجسيدها، هذا منطلق من العلاقة المخيال بالفن السريالي الذي يجسد مبدأ أساسياً في تشكيل فلسفة متكاملة المعنى، يستند الفنان خلالها إلى الملكة الإبداعية. ومن خلال ما تقدم يتحدد نطاق هذه الدراسة وفقاً للإشكالية التالية: ما المخيال وما حدوده الفنية والفلسفية في السينما التجريبية؟

تتجلى أهمية الدراسة في التعريف بالفكر السريالي الذي يستند إلى نظريات فرويد النفسية كالحلم واللاشعور دون رقابة العقل والهروب من الواقع، وهو ما يمثل تحدياً كبيراً بالنسبة للمخرجين ذوي النزعة التجريبية على العمل ضمن إطار مفعم بالتوتر، والتحرر في نفس اللحظة من القواعد التقليدية القديمة.

أما عن الهدف من صياغة هذه الدراسة، فالأمر يرتبط جذرياً في علاقة تربط بين الفن السريالي والمخيال الفني، هذا الأخير بما يفترض ضمن قدرة على التخيل على الحكيم وعلى إنتاج الرموز، ليمثل المخيال نسقاً في علاقة الفرد بالواقع وما ينشأ عن علاقة الفرد بالواقع، من ثم تأويل هذا الواقع في فهمه وفي إدراكه.

تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي ذو المقاربة التحليلية، مع الأخذ بتصورات سينمائية قياساً لنماذج من أفلام سريالية تحاكي منطق الفلسفات الغربية في السينما التجريبية.

## 1. في حدود المفهوم (الخيال وعلاقته بالفكر الفلسفي):

تتحد كلمة الخيال Imaginaire والتي تترجم بمصطلح (الخيال أو المتخيل) إلى اعتبارها كلمة في مفهومها تمثل القدرة الخلاقة، أو الحرية التي يتمتع بها للفرد والتي من شأنها أن يشكل العالم بطريقته الخاصة، وهو ما تفضل به الفيلسوف 'جون بول سارتر' في تعريفه للخيال في قوله: "يمثل الوعي بأسره من حيث هو قادر على تحقيق حريته" (محمد الشبة، 2014، ص16) ما يتيح له القدرة على تشكيل بنى الواقع وفرض دعائمه على بناء تجسيد العالم الخارجي. وتستعمل كلمة الخيال كصفة تعني ما لا يوجد إلا في المخيلة والذي ليس له حقيقة واقعية، وهو ما يجعل الخيال في نظر 'سارتر' يمثل "في عمق رمزا لكل فكر: إنه نموذج أصلي ومثالي للعدمية" (محمد الشبة، 2014، ص16) فيتمحور جهده وممارسته في رصد الحركات ومختلف النشاطات الذهنية لقوى الإدراك النفسي على العموم.

في سياق آخر، يرى 'جون بول سارتر' أن مصطلح الخيال يمثل شكلا متلازما وبشكل عقلي ومفهومي مع وظيفة الوعي التي يصعب تحقيقها مبدأ التخيل، بينما يتعارض الخيال مع الشكل الحقيقي، وتصبح الصورة الذهنية على غرار مثلتها الصورة التمثيلية عبارة عن عالما خياليا بمختلف حيثياته، بينما غدت الصورة المتخيلة تعبيراً عن علاقة الوعي بالموضوع، اعتباراً بأن الوعي يمثل طبيعة راهنة وعينية وهذا ينطبق على القول التالي: "أن تدرك، أن تفهم وأن تتخيل هذه هي النماذج الثلاثة التي من خلالها يمكن للموضوع نفسه أن يعطى لنا" (سومار عبد القادر، 2016/2015، ص62).

فإذا كانت هذه الكلمة قد تحددت بصفاتها مفهومها أساسياً في أحد الحقول المعرفية كالتاريخ والأنثروبولوجيا، وكأساس لتفعيل العامل الرمزي دوراً لا يقل أهمية عن العامل المادي في النظريات الماركسية، فإن المفهوم نفسه تتسع مدلولاته بتعدد العلوم الإنسانية التي وظفته بخلفيات إبستمولوجية عبر مبدأ الخيال وتحققاته الفلسفية، فهو يعتبر بالنسبة للابستمولوجي "إرادة ديناميكية تعمل على إعادة تشكيل النسخ المتعددة بواسطة التصور" (محمد الشبة، 2014، ص17)، هذا لكون الخيال يمثل شكلاً يؤسس على دينامية التي تعمل من خلالها الأوامر الغريزية للذات من خلال نمذجة مختلف المواضيع المعروض أمامها.

قد لا يكون الخيال هو نقيض للواقع، فهو أحد أبعاده وجزء متداخل في الواقع وبنيته المعرفية والثقافية، لذا فإن الاستعمال الشائع لمفاهيم ومصطلحات الآداب والعلوم الإنسانية والفنون "يحيل مفهوم المتخيل إلى مجموعة من المفاهيم المتضاربة: مثل الهوام، التذكر، الحلم، الأسطورة، الرواية... وهذه المصطلحات في أغلبها تحيل على متخيل إنسان الفرد، أو ثقافة المجتمع" (سومار عبد القادر، 2016/2015، ص51) بيد أن هنالك شرعية

لمرجعية المخيال إلى الإنسان والمجتمع، وهذا مبني على أسس المعتقدات الدينية والأعمال الفنية التي يبديها الفنان من خلال المتخيل الإبداعي.

يمثل المخيال القدرة على التجريب واستكشاف الجديد من خلال العقل، وعلى البناء والتشكيل والمحاكاة والربط باستخدام صور ذهنية تحاكي الطبيعة، فهو يندرج ضمن "مجال التخيل من حيث ملكة الابداع، وانتاج الصور الداخلية التي يمكن تجسيدها" (جاك أومون، الصورة، تر: ريتا الخوري، 2013، ص 89) وإن لم تعبر عن شيء موجود في الواقع، فهي تمثل القوة التي تحرك المخيلة والإبداع والرؤى والفكر وتؤسس على مختلف الفرضيات أي اعتبار الخيال ملكة في ذهن الإنسان.

ولأن المخيال هو الذي يختزن الخبرات والمعارف، فهو وبذلك يمنح النشاط العقلي قدرته على التواصل والاستمرار والتطور، إذ يرى 'صاحب نظرية الخيال الفيلسوف والناقد صمويل تيلور كوليدج' أن الخيال هو 'ليس تذكر شيء أحسنه من قبل وقد تجرد من قيود الزمان والمكان ومن كل علاقات وارتباطاته، لا، ولا هو جمع بين أجزاء أحسنت من قبل لتأليف شيء لم يحس، ولكنه في الواقع خلق جديد. إنه خلق صورة لم توجد وما كان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها أو العقل وحده، إنما هو صورة تأتي ساعة تستحيل الحواس والعقل كلا واحدا في الفنان، بل كلا واحدا في الطبيعة' (شكري عزيز الماضي، 1993، ص 57-58)، لذا يمكن اعتبار أن العقل وحده لا يستطيع خلق صورة إلى جانب الإدراك الذي يصبح عاجزا عن فعل ذلك، وهو بذلك يرفض فلسفة كانط في الخيال التي لا يعتبرها مجرد وسيلة لجمع الجزئيات الحسية المتفرقة لا أكثر.

يعد بعد التمثيل representation مجال لمعرفة الإنسان لغيره، هذا ما ذهب إلى الفيلسوف 'إيمانويل كانط' في تأصيله لنظرية المعرفة خاصة، فإن الدراسات التي تُعنى بالدماغ البشري اليوم تعطي تعريفا محددا لهذا المفهوم، هذا وفقا للطرح الفلسفي الذي أدلى به 'جون بول سارتر' من خلال موقفه المتوافق للنظرية الظاهرية عند 'إدموند هوسرل'، وهو المبدأ الذي يتمحور على اعتبار أن "الصورة الذهنية لا يمكن فصلها أو مشاهدتها، إنه شكل من أشكال الوعي. فهي تختلف بشكل ملحوظ عن الإدراك في أن الوعي الإدراكي يلتقي مع الشيء، فيما الوعي الخيالي، ينظم الأشياء ويركبها، أو إن أردنا، الصورة هي طريقة التي يظهر من خلالها الشيء إلى الوعي" (جاك أومون، الصورة، تر: ريتا الخوري، 2013، ص 90)، ليبقى البعد التمثلي للمخيل نتيجة للصور الذهنية التي يصنعها الدماغ لاستحضار جسم فيزيائي أو فكرة أو مخيال، هذا عن طريق القدرة الاستثنائية على تركيب الصور الذهنية التي تُعتبر إحدى المميزات النوعية للدماغ البشري.

ليندرج مجال المخيال والتخيل في سبيل المعرفة الانسانية للفنان أو الفرد حسب بيئته الأنثروبولوجية وثقافته المختلفة، كون التخيل يقوم في عمومه على الابداع وخلق الصور، بينما يتجاوزها بقدرته الخلاقة والحرية على

ابتكار صور جديدة، وهو ما يؤكد عليه الفيلسوف 'جاستون باشلار' في هذا السياق بقوله: "وبدون شك فإن المتخيل ينتج عبر حياته الرائعة صوراً، لكنه يظل فوق صورهِ. إن القصيدة (الشعرية) توقان إلى صور جديدة، وبالتالي فهي تعبر عن الحاجة الملحة إلى التجديد الذي يميز النفسية البشرية" (محمد الشبة، 2014، ص18). وعليه، تمثل الفلسفة عبر موضوعاتها انطلاقاً من البناء النسقي نفسه من خلال اللغة والفكر ومدى ارتباطهما بآلية المخيال، ومن ثمة فإنها تحدد موضوعها عن طريق اللغة، ويؤدي ذلك إلى التجريد، ولا يمكن للتجريد إلا أن يتموقع في مقولة الوجود المرتبطة بالواقع، كما يتجسد من قبل الذات المدركة في رد فعله تجاه ذاته واتجاه الواقع. من المؤكد أن هنالك من يعطي اعتباراً نوعياً في تأصيل جذور وبواعث المخيال ومدى ارتباطه باللاوعي، فمنهم من يرى التركيز الذاتي يؤدي كظاهرة مكونة لأدراك الصور، وهي جملة من المعارف التي لا يعطيها أصحاب النظرية المعرفية أي اعتبار "إما ظناً منهم أنه خفي، أو لأنهم لا يرون فيه سوى كياناً موازياً ما قبل الوعي (pré-conscient) التي اكتشفها فرويد. وثمة مفهوم مشابه عن الخيال طبقه ميتر في السينما 1977" (جاك أومون، الصورة، تر: ريتا الخوري، 2013، ص91-92) هذا لكون السينما نتاج فني لا يقدم أي وجود حقيقي للأشياء، لتتكون من ممثلات ودلالات تعبر عما وخيالي ذات معنى مزدوج للكلمة. واعتباراً لذلك، تعتبر السينما ممارسة جديدة لمختلف للصور العلامات، وتكون الفلسفة امتداد لها وأن تؤسس النظرية الخاصة بها، فهي ممارسة مفهومية، بينما هذا لا يكفي بوجود التحديدات معرفية ولا التقنية ولا التطبيقية لتشكيل مفاهيم السينما ذاتها. فهل يمكن للسينما أن تكون موضوعاً للتفكير الفلسفي؟ وهل يصبح المخيال نتاج فني متكامل في ضوء تأسيس للسينما التجريبية؟

## 2. ارتياد المخيال في فلسفة السينما التجريبية:

جاء على لسان فنان الفيديوغراف 'بيل فيولا Bill Viola' في قوله: "لقد كنت مهتما بالطريقة التي يمكننا تحريك تلك النقطة من الوعي فوق وخلال أجسادنا، وفوق وخلال أشياء العالم... إنني أريد أن أجعل كاميراتي تصبح الهواء ذاته. وأن تصبح مادة الزمن والعقل" (دانييل فرامبتون، تر: أحمد يوسف، 2009، ص117). يتضح جلياً مما سبق ذكره، أن بدايات السينما تمثل منشأها على أنها ظاهراتية مزدوجة عن طريق إدراك الفيلم وإدراك الفيلم للعالم، يتجسد ذلك عبر تحقيق لآلية المخيال بالتعبير عما هو واقعي وبتقديم تصورات عن اللاواقع، فبرغم أن الفن السينمائي حديث النشأة، إلا أنه لا يزال يعنى على سبيل المقارنة بالعقل من حيث التشابه الوظيفي المتمثل في الإدراك البشري أو الأحلام أو اللاوعي، لاسيما أن رؤية العالم من المنظور السينمائي قد تحرر بواسطة الإبداع الإنساني المتمثل بين المنفرد والفيلم ذاته، بحيث ترتبط الممارسة الفنية عادة بالمهارة

والخيال والابتكار، لذلك فالإبداع الفني يقوم على إنتاج موضوعات وخبرات وقطع جمالية مبتكرة، تتبع مصادرها أساسا من وجدان الفنان والمبدع، أي من التعبير الحسي المرهف الذي يمتلكه مُنتج العمل الفني. فالغاية الأساس من الفن، تكمن في خلق حساسية جمالية، أو بمعنى آخر، توليد الشعور بالجمال" (بدر الدحاني، د.ت، ص 6) أي إنتاج أعمال تتسم بالجمالية من حيث عناصر تكوينها الفنية، ومنه يفتح الفكر السينمائي بابا مختلفا أمام دروب جديدة للاهتمام، وغايتها تكمن في البحث من خلال ما هو جمالي من أجل الكشف عن فلسفات جديدة للأسلوب والمعنى السينمائي يكون المخيال طرفا في ذلك.

وعليه، ينقسم التجريب في السينما إلى نوعان رئيسيان، أولهما ذلك "التجريب الذي يستند إلى استقرار النوع الفيلمي في سعيه للتجريب عبر تراكم التجارب، وانبثاق الجديد مما سبق، وثانيهما التجريب البحت غير مسبوق" (بان جبار خلف، 2011، ص 70)، فعلى نحو متزايد اعتبرت السينما اتجاها فلسفيا متكاملًا، ومجالا للتفكير الفلسفي من ناحية، ومن ناحية ثانية تجد الفلسفة في السينما بما هو إبداع استجابة لأطروحاتها فالعلاقة تبدو مزدوجة، وهو أمر لا ينجز البحث فيه من جهة الفلاسفة الذين انشغلوا بمسألة السينما فحسب، وإنما كذلك هو أمر يستوجب الحفر فيه ضمن الدراسات الجمالية أي ضمن أبحاث المنظرين في مجال السينما، وهو ما ذهب إليه المنظر والفيلسوف الفرنسي 'جيل دولوز' في البحث عن مكامن العلاقة، هذا ما يوضحه في قوله: "نقاد السينما، نقاد كبار على أية حال، أصبحوا فلاسفة في اللحظة التي قرروا فيها صياغة جماليات للسينما. إنهم لم يكونوا مدربين كفلاسفة، لكنهم أصبحوا كذلك" (دانييل فرامبتون، تر: أحمد يوسف، 2009، ص 34)، ورؤوا في ذلك أن فن السينما لا بد من احتياجه إلى فكر جديد يتمثل في الفلسفة ومبادئها، هذا يؤسس على أن السينما هي فن من خلال ادراجها إلى الإبداع المباشر للعقل والخيال، وتكون طرفا مجاورا للحقول الفنية الأخرى على غرار الفن التشكيلي.

تولي العلاقة بين السينما والفلسفة المخيال في محتواها إلى أفكار العقل، هو الطرح الذي يدلى به الفيلسوف 'ميرلوبونتي' في هذا الصدد بقوله: "أن ترى هو أن تملك على البعد" (دانييل فرامبتون، تر: أحمد يوسف، 2009، ص 71)، فرؤية الشيء تحيلنا إلى أخذه ومن ثم جعله في متناولنا، ليمثل سببا في ملائمة الفلسفة للسينما، وهو ما يصبوا إليه الفيلسوف 'ميرلوبونتي' في تحقيق الإدراك المتمثل في تجسيد الطبيعة المزدوجة في السينما \_ تجربة المتفرج مع الفيلم ومن ثم تجربة الفيلم مع شخصياته وأشياءه\_.

والحديث عن الوهم وعلاقته بالواقع يحيلنا إلى الولوج عن ضبط فحوى العلاقة بين الصورة والخيال (التخيل)، فالفنون على اختلاف أجناسها وأنواعها\_ السينما على الخصوص\_ تتوجه بشكل أو آخر إلى حس الواقع عند المتفرج، فيكون الخيال طرفا مؤسسا على ذلك، هذا بدءا من أفلام المخرج الفرنسي 'جورج ميليس' في تحول

السينما إلى فن "فالمترج يصبح شاهدا وحتى مشاركا في الحدث المعروض على الشاشة مباشرة، مهما كان هذا الحدث خياليا، وهكذا فهو ينظر إلى ما يراه، بشكل انفعالي، وكأنه حدث واقعي، بالرغم من أنه يدرك في قرارة نفسه لا واقعية الحدث" (يوري لوتمان، تر: نبيل الدبس، 1989، ص19)، هذا ليفسر الصعوبة التي تواجهها السينما في التعبير، فهي بسبب طبيعة مادتها بإمكانها أن تعرف الحاضر مثلها مثل الفنون الأخرى التي تستعمل العلامات التصويرية كأساس لبناء الفيلم السينمائي، ولا يتحقق الوهم إلا عن طريق شرطين أساسيين:

1\_ "شرط إدراكي" (جاك أومون، الصورة، تر: ريتا الخوري، 2013، ص19): في ظروف عرض الفيلم الطبيعية، أو أثناء رؤية لوحة تشكيلية، تعجز العين عن التمييز الحركة الظاهرة من الحركة الحقيقية، فيكون الجهاز البصري عاجزا عن التمييز بين نوعين أو أكثر من المدركات. (أنظر إلى الشكل 01)



يمثل الشكل 01 رسما خادعا، اعتمد عليه الفنان التشكيلي السريالي أكتافيو أكامبو octavio ocampo في لوحاته التشكيلية، وهي صورة مستوحاة من فيلم star marlene dietrich سنة 1940، يتبين من ذلك عن وجود عدة توافقات مختلفة الشكل وفي قراءات متعددة في الصورة ( Al Seckel , 2004 , p. 217).

2\_ "الشرط النفسي" (جاك أومون، الصورة، تر: ريتا الخوري، 2013، ص100): يتحقق هذا الشرط عندما يكون الجهاز البصري الموضوع أمام مشهد من فيلم معقد بعض الشيء، فيقوم بعملية تفسير حقيقية لما يدركه، هنا لن يتكون الوهم إلا عندما يقدم تفسيراً معقولاً للمشهد الذي يراه، ومنه يتأثر الوهم بالحالة النفسية للمشاهد.

### 3. ماذا عن فلسفة المخيال في الفنون المجاورة؟:

ارتبط الفن عبر تاريخه الطويل بالعمل الانساني، فأبدع الفنان نماذج تشكيلية عبر بها عن العلاقة التي ترتبط بالطبيعة وبالمحيط الاجتماعي وبرؤية عميقة للأمور وبتصوير صادق لها عن طريق الشكل الفني الذي يمثل الجانب العضوي لنشاطه العملي، فأدى إلى حد بعيد لصياغة علاقة إبداعية بينه وبين عالمه المعاصر. بينما

يتسم الفن السينمائي منذ نشأته بالفاعلية والتجدد من خلال استثماره لكل معطيات الواقع وكل المستجدات التي طرأت عليه، من أجل إثراء الوسيطة التعبيري مثلما استثمر في كل التحولات التي شهدتها الفنون المجاورة \_ الفنون التشكيلية على الخصوص\_ ليثري كل عناصر البناء الفيلمي المختلفة.

في هذا الصدد، واكب الفن السينمائي التقدم التقني والتكنولوجي الذي افرزه ابداع الإنسان المعاصر، حتى باتت أحلام وتطلعات المبدع السينمائي مرحلة بين الحقيقة والخيال، لكن لن يتحقق العمل الفني الناتج عن الروح الفنان إلا وكانت إمكانية وجود ذاتية خلاقية تصوغه وتشكله لمخاطبة الآخر، وتبعاً لذلك تتشكل صورة جديدة لوعي المبدع فصار الإبداع السينمائي مشروع تحول دائم عند الفنان.

يرى الفيلسوف الألماني 'هيجر' \_ضمن ما ورد في كتابه علم الجمال\_ أن مجال التخيل أو الخيال يتعلق أولاً وقبل كل شيء بالقدرة العامة على الخلف الفني "ينبغي، حالما نسلم بهذه القدرة، أن نرى في المخيلة أهم ملكة فنية على الإطلاق. بيد أنه ينبغي أن نحاذر الخلط بين الخيال المبدع والخيال السلبي المحض. وعلى الخيال المبدع سوف نطلق اسم التخيل *fantaisie*" (هيجل، تر: جورج طرابيشي، 1978، ص440) فالمخيلة أو الخيال المبدع لدى الفنان يجعله يعيد صياغة المادة الخام هذا وفقاً للتعبير عن حقيقة الواقع الذي يضفي عليه الطابع المثالي، ومن ثم يكون النشاط الخلاق من قبل ملكة التخيل أو الخيال، يعطي للفنان ضرورة إدراك التداخل بين المضمون العقلاني والمضمون الواقعي للأشياء.

وبالتالي، يخضع الفنان إلى نظم المدارس الفنية التشكيلية وكيفية ارتباطاتها مع الواقع المعاش، فهو يبدع "كتلا من المدركات والانفعالات. ولكن قانون الابداع الوحيد هم أن المركب يجب أن يقوم لوحده. أن يجعله الفنان قائماً بذاته" (جيل دولوز وفليكس غتاري، تر: مطاع صفدي، 1997، ص172) كونه يمثل نظاماً للتفاعل مع بيئته الأنثروبولوجية لا سيما في مجال الفنون باختلافها وتنوعاتها ومنها الفنون التشكيلية وعلاقتها بالفكر الإنساني، ليعتبر الفنان التشكيلي فناً "خالقاً إيجابياً من خلال إرادة الوعي، ومنتجاً للصور البصرية التي تعكس الحالات الداخلية أكثر من الواقع السطحي. وعلى العكس ألوان الباستيل الشاحبة في التأثيرية، فان التعبيريين فضلوا ضربات الفرشاة الصريحة، والظلال اللونية الثرية والكثيفة، والتي يتم استخدامها بدون النظر إلى المظهر الطبيعي للشيء الذي يتم تصويره" (باري كيث جرانت، تر: أحمد يوسف، 2015، ص446) ورفضهم لنسخ الانطباع الفوتوغرافي للواقع الذي يحل محله رؤية الفنان الذاتية للعالم، والولوع إلى التعبير عن المشاعر أو العواطف والحالات الذهنية التي تثيرها الأشياء أو الأحداث في نفس الفنان ورفض مبدأ المحاكاة الأرسطية، فتحذف صور العالم الحقيقي بحيث تتلاءم مع هذه المشاعر والعواطف والحالات، وذلك من طريق تكثيف الألوان وتشويه الأشكال واصطناع



الخطوط القوية وشدة التباين contrasts، وجعله يهتم بمبدأ التصوير باعتباره وسيطاً فنياً للعمل التشكيلي في إحدى الحركات الفنية رغم اختلافها وتنوعها.

برغم من وجود علاقة التآلف بين الفن التشكيلي والسينما، فإن مخيلة الفنان التشكيلي تجعله ينساق إلى التعبير عن مشاعره الخاصة وانفعالاته الذاتية عن طريق "تحريف الأشكال أو التأكيد على اللون، وبذلك يكون الفنان قد أهمل الحقيقة الواقعية التي تراعى العين لمصلحة التعبير النفسي الداخلي فيعبر عما بداخله ومن ثم يؤثر بها غيره، فيفصح بذلك عن مشاعره للآخرين بلغة الشكل واللون والحجم والظل والنور خاصة عن طريق المبالغات والتحويلات الكثيرة في الخطوط والألوان" (أسامة محمد مصطفى الفقي، 2016، ص181)، فالفنان التشكيلي بمقدوره تحويل الحقيقة المطلقة إلى حقيقة جزئية والواقع المطلق إلى واقع مختزل بصورة واحدة، وهذا بإحداث الحركة والخروج عن سياق الواقع بإيجاد واقع تقني جديد داخل الكاميرا أو اللوحة بتركيبه للأفكار التي يحملها واختزالها في فكرة واحدة، وتنظيم مكوناتها التقنية والفنية والتحكم فيها بغرض الشكل العام الذي يراد التعبير عنه.

#### 4. المخيال والنموذج السريالي في السينما التجريبية:

تميزت المدرسة السريالية في تعبيرها ونهجها الفني بالتغريب والخروج على النظام الواقعي السائد، وكانت الغاية الأساس في فلسفتها التعبيرية هي البعد عن الحقيقة ما أمكن، والانطلاق من التصورات الخيالية التي لا تمت للواقع بصلة قصد صياغة الآثار الفنية في عالم العقل اللاشعوري، واعتبرها نقاد الفن بأنها خاصيتها الجوهرية التي تجسدت في فنها، يقول الفيلسوف 'هربت ريد': "الفنان السريالي هدفه هو استخدام أية وسيلة تمكنه من النفاذ إلى محتويات اللاشعور المكبوتة، ثم يمزج هذه العناصر حسبما يتراء له بالصور الأقرب إلى الوعي" (بدر الدحاني، د.ت، ص27).

تعتبر السريالية اتجاه في الفن الحديث تهدف إلى التعبير عن العقل الباطن بصورة يعوزها النظام والمنطق، يعرفها أحد منظريها 'اندرية برايتون' بقوله: "إن كلمة السريالية أي ما فوق الواقعية أو ما وراءها، تعتبر في رأينا عن رغبة في تعمق أسس الواقع، والرغبة في الوصول إلى وعي بالحياة أكثر وضوحاً من قبل، إلى وعي بها أعنف عاطفة وأشد شعوراً. لقد حاولنا أن نصف الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية كعنصرين عما في طريقتنا إلى الاندماج لكي يصبحا في النهاية حقيقة واحدة" (كلود عبيد، 2010، ص44). إذن فالأمر يتعلق بقواعد الفكر، فالسريالية هي نشاط مركب بعيد عن أي تحكم خارجي في انشغال الجمالي أو الأخلاقي، لذا كان اعتماد السرياليون في رسوماتهم على الأشياء الواقعية تتجسد في رموز للتعبير عن أحلامهم والبلوغ بالأشكال الطبيعية إلى ما فوق الواقع المرئي، ومشبع بالغرابة في الشكل الفيلمي، كما هو الحال في السينما 'دافيد لينش'. (أنظر الشكل 2)



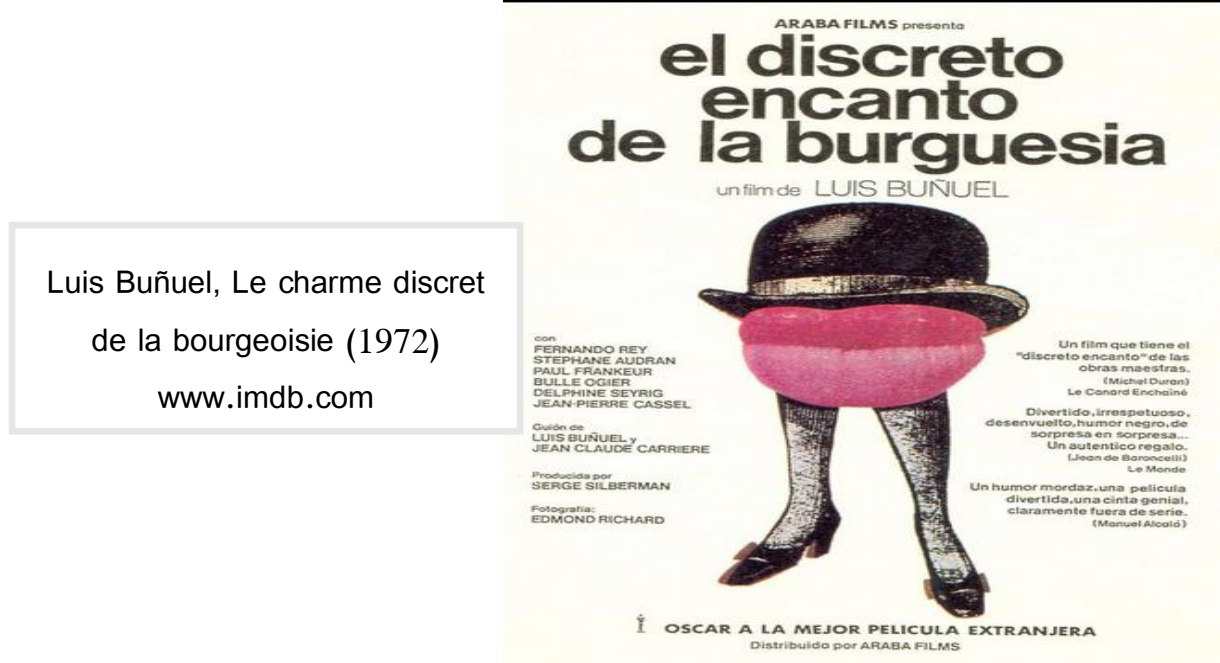
David Lynch, Eraserhead (1977)

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)

كان عماد كل مخرج سريالي التركيز على منطق الصورة والسخرية من الدين والموضوعات الاجتماعية، وبالتالي "فتحت السريالية أبوابها عبر فيلم 'كلب اندلسي' على مصرعيها كي تنهل السينما من كشوفاتها" (بان جبار خلف، 2011، ص103)، ولعل إحدى غايات السريالية المعلنة في شتى فنونها، من الرسم ونحت ودراما وسينما وشعر ورواية وغيرها، كانت تهدف لجعل الكائن البشري يتحول من الوعي إلى اللاوعي ومن العقل الواعي إلى العقل اللاوعي.

ومن الملاحظ كيف أن الأفلام التجريبية في الغالب، انطلقت من تأسيسات تجريبية فأصبح ميدان اللاوعي تيمتها الرئيسية، وعلى الرغم من كون عنصر الأحلام يمثل موضوعا أساسيا للفنانين السرياليين، فإن عملية "تدوينها بصريا قد كانت تستوجب تمهلا واعيا جدا. وكما أوضح كثير من المعلقين، كانت تلك الفكرة مناقضة لنموذج تجاوز رقابة العقل. إن تدخلات نقدية كهذه، التي تتطلب إعادة تقييم مستمرة للمبادئ، أمست القاعدة المعمول بها إلى حد كبير في السريالية" (ديفيد هوبكنز، تر: أحمد محمد الروبي، 2012، ص30) فتمثل ظهورها بهدف إطلاق روح الانسان وتحرره من قيود المنطق، والعقل، والنظام، والشكلية، والرتابة، والجمود، ويكون بذلك الفنان قادرا على الاعتماد على نظم اللاعقل في منجزه الابداعي، بينما يتشكل أساس الحلم واللاوعي في الفن الحديث بفضل العامل الأكبر في وجود الاتجاه وهي نظريات 'سيغmond فرويد' في اللاوعي أو اللاشعور، ولم يكن التجريب في الفنون المجاورة مقتصرًا على أحد المراحل الزمنية المعينة، بل أصبح يأخذ بعدا جماليا في الفنون وتداخلها لا سيما في فن السينما على العموم وفن الفيلم على الخصوص.

ينطلق المخرج السريالي 'لويس بونويل' من فكرة مفادها: "سوف أعمل على تفجير تفاؤل العالم البرجوازي واجبر القارئ على أن يتشك في قدرة النظام الحالي على الاستمرار" (بان جبار خلف، 2011، ص103)، هذا المخيال الفكري يتحدد وفقا للطبيعة العبثية للمجتمع الراقي، ويقدم ما بوسعه لفهم طبيعة هؤلاء الأفراد بطريقة تهكمية، واعتباره مرآة مائلة ومشوهة، تعكس الحقيقة المجتمع البرجوازي. (أنظر الشكل 03)



Luis Buñuel, Le charme discret  
de la bourgeoisie (1972)  
[www.imdb.com](http://www.imdb.com)

جاءت الحركة السريالية لرفض كل أساليب التعبير الفني المألوفة ومحاولة الوصول الى عناصر مختلفة للاوعي (مميزاته المخيال)، أو بناء عالم خيالي يهدف إلى محاولة إزالة الحواجز السيكولوجية بين الوعي واللاوعي لدى لفنان التشكيلي، حينها أفسحت السريالية مجالاً واسعاً في نفسية الفنان التشكيلي للكشف عن رؤاه الدفينة وعن مختلف عوالمه السحرية، فوجد فرصته لبلورة ما يخطر في دخليته من هواجس تجعله "يستترسل في تجسيد احساساته وهو يكاد يكون نصف نائم، أو يسمح ليده وفرشاته أو تصور احساساته العضلية وخواطره المتتابعة، دون عائق ودون حساب فكري" (كلود عبيد، 2010، ص47) بفضل التأثيرات الواضحة التي خلفها العالم النفساني 'سيغموند فرويد' من خلال التأكيد على محاولة استكشاف اللاشعور، والتخلص مما يعرضه الشعور عن طريق التلقائية والأحلام في السينما السريالية، فالاستناد إلى نظرية 'سيغموند فرويد' واستخدامها في الأفلام السريالية على العموم وعلى الخصوص أفلام جون كوكتو\_ متمثلة "في العقل اللاوعي وانشغاله بالأحلام كمرآة للوجود بلغة خاصة بها مع التأكيد على الرمزية الجنسية كان لكل ذلك تأثير عميق على صانعي الأفلام هؤلاء، كانوا يعتقدون بأنهم عن طريق حفر الينابيع العقل الباطن إنما يستطيعون كشف واقع أكثر حقيقة، واقع يسيطر في النهاية على كل سلوكنا الخارجي الواعي" (لوي دي جانيتي، تر: جعفر علي، 1981، ص512) بينما يتجاوز المخرج السينمائي

دور الإدراك العقلي لحقيقة الأشياء الظاهرة والمنطقية وتخطى دور الشعور الطبيعي لحقيقة الأشياء، ليكون التركيز على عامل المخيلة وحدها الموظفة في الرؤية الإخراجية. (أنظر الشكل 04)

إن تحقيق الواقع والخيال في آن واحد، مرهون بمخيل المخرج السريالي من أن يصور الطبيعة الانعكاسية والشاعرية للفنان، وما تجوب به من تباين وتناقض في هذا الفيلم.

Jean Cocteau, Le sang d'un poète

(1932)

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)



وبناء لذلك، يؤكد الناقد الانكليزي 'هاربرت ريد' حول طبيعة استلهام الفنان لمادته الموظفة في عمل فني إبداعي، وفي هذا يقول: "لقد غدا الفنان لأول مرة في التاريخ شاعرا بمصدر إلهامه، وغدا يتحكم بإلهامه تحكما واعيا، لكي يسيره في طريق الفن: وهذا الطريق هو تعميق احساسنا بكلية حقيقة الوجود، وتنمية وعي الانسان" (كلود عبيد، 2010، ص44)، فالهدف من السريالية هو تحرير الانسان من قيود المنطق والعقل، والاعتماد على الشكل الغير مألوف في العملية الإبداعية سيما في أعمال الفنان التشكيلي. (أنظر الشكل 05).

يمثل الشكل التالي لوحة فنية

Réminiscence archéologique de “

Angélus de Millet” للرسام السريالي سلفادور

دالي (Nathalia 1935 سنة Salvador Dali

Brodskaja, 2009, pp. 208–209)

كان الرسم السريالي من بدايته تقريبا مستقطبا. تسمى تلك النزعة بـ"الرسم الحالم"، بل كثيرا ما قامت هذه الرسومات على سجلات لحالات فرويدية انطلقا من أعمال المخرج لويس بنويل وفيلمه 'كلب أندلسي'.



من هنا يتضح جليا أن الفن يروض الخيال ويحوّله إلى مادة تعبيرية ظاهرة، فهو يعتبر ضرورة مهمة في تحقيق المعرفة داخل اكتمالات الصورة وخروج عن السطحية، ومن ثم محاولته لعكس حرفية الإنجاز وقدرة الإنسان على التعبير وفقا لمنطق الابداع في الفن التشكيلي. ليعمد المخرج السريالي في أفلامه على توظيف التلقائية الآلية التي ينجر عنها اللاوعي والاكتشاف الحلم الذي يمثل وسيلة المتكررة التي تحمل العنصر السريالي، وهو ما يوضحه المخرج السريالي 'لويس بونويل' في قوله: "لقد رأينا أن الحرية بمختلف أشكالها تقع في قلب المعتقدات السورالية، أكانت التحرر من إملاءات العقل التي يسهم الشغف والغريزة في تحقيقه، أو الحرية المقترنة بالخيال، أو تلك المرتبطة بالأحلام وتعبيرات العقل اللاوعي" (غوين إدواردز، تر: أكرم الحمصي، 2014، ص171)، ومن ثم الولوع إلى الاستخدام الكامل لتقنية الرسم الحالم الذي يعكس وهم الحقيقة في الفيلم وارتباطه بنظريات 'سيغmond فرويد' في التحليل النفسي Psychoanalysis، مما يقتصر عمل السريالية على اطلاق الفنان التشكيلي والمخرج السينمائي للمعاني الكامنة في النفس البشرية وللأفكار المكبوتة، لتظهر من خلال التعبيرات الفنية يكون اللاشعور هو المصدر الأساسي لغالبية الافكار.

## خاتمة:

صفوة القول، أن المخيال لم يعتمد على التجربة والمعاشية، بل تمثل مبدأه في تحقيق منهجية تجريبية تبدأ بالالتزام وانفتاح موضوعه للبحث، لتصبح السينما نموذجا فلسفيا للقصدية وتوضح العلاقة الموجهة التي لا يمكن اختزالها بين الوعي الذاتي للفنان، فتجسد على نحو درامي العلاقة القصدية باعتبارها بناء معاشا بفعالية، ومن خلالها يتألف المعنى، كل هذا يتطلب وصفا للتجربة السينمائية قوامها المتفرج ومن ثم تحقيق العمل الابداعي الذي يفرزه عمل الفنان التشكيلي والمخرج السينمائي.

إن المهارة والخيال شرطان رئيسيان من شروط الإبداع الفني، فعملية الإبداع لا يمكنها التحقق خارج إطار التخيل، وعن المبدع أثناء صياغة منتجه الإبداعي في الفن السريالي يطلق العنان لخياله حتى يتسنى له الخلق الجمالي الأخاذ، فالإبداع هو نتيجة لخيال المدرك من لدن الذاكرة، وبهذا يمكن للخيال الخلاق أن يضفي القيمة الجمالية على الإبداع في العمل الفني، فهو العامل الأساسي للابتكار، وعن غياب الخيال في عملية الإنتاج الإبداعي، هو غياب للمتعة الجمالية، أو بالأحرى غياب التذوق الفني للعمل الإبداعي.

ومن الناحية الجمالية، فإن ما اعتصم به المخرجون السرياليون هو الوصول إلى اللاشعور والأحلام، وبالتالي فإن السريالية تعتمد على منهج فرويد في التحليل النفسي، وهذا منهج نفسي يقدم صورة حيوانية غريزية عن

الإنسان، وأن العقد الجنسية المكبوتة في أعماق اللاشعور هي المحرك الأساسي للتصرف البشري، فتلتها أزمات روحية وجنسية في المجتمعات الغربية انطلاقاً من الفكر السينمائي التجريبي.

### قائمة المصادر والمراجع:

1. أسامة محمد مصطفى الفقي. (2016). *مدارس التصوير الزيتي*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
2. باري كيث جرانت، تر: أحمد يوسف. (2015). *موسوعة السينما (شيرمر)*. القاهرة: المركز القومي للترجمة.
3. بان جبار خلف. (2011). *منطق السينما التجريبية*. دمشق: منشورات وزارة الثقافة\_المؤسسة العامة للسينما.
4. بدر الدحاني. (د.ت). *في فلسفة الفن وعلم الجمال*. الشارقة: دائرة الثقافة.
5. جاك أومون، الصورة، تر: ريتا الخوري. (2013). بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
6. جيل دولوز وفليكس غتاري، تر: مطاع صفدي. (1997). *ما هي الفلسفة*. بيروت: مركز الانماء القومي.
7. دانييل فرامبتون، تر: أحمد يوسف. (2009). *الفيلموسوفي نحو فلسفة السينما*. القاهرة: المركز القومي للترجمة.
8. ديفيد هوبكنز، تر: أحمد محمد الروبي. (2012). *النادية والسريالية*. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.
9. سومار عبد القادر. (2016/2015). *المخيال الجماعي والتمثلات الفكرية (الفكرة-المعنى-المفهوم)*. أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الفلسفة. قسم الفلسفة، الجزائر: كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة سيدي بلعباس.
10. شكري عزيز الماضي. (1993). *في نظرية الأدب*. بيروت: دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع.
11. غوين إدواردز، تر: أكرم الحمصي. (2014). *الدليل إلى بونويل*. دمشق: منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما-.
12. كلود عبيد. (2010). *جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر*. بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
13. لوي دي جانيتي، تر: جعفر علي. (1981). *فهم السينما*. بغداد: دار الرشيد للنشر.
14. محمد الشبة. (2014). *مفهوم المخيال عند محمد أركون*. الرباط: دار الأمان.
15. هيغل، تر: جورج طرابيشي. (1978). *المدخل الى علم الجمال*. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.
16. يوري لوتمان، تر: نبيل الدبس. (1989). *قضايا علم الجمال السينمائي- مدخل الى سيميائية الفيلم*. دمشق: إصدار النادي السينمائي.
17. Al Seckel . (2004). *Masters of Deception: Escher, Dalí & the Artists of Optical Illusion*. New York: Published by Sterling Publishing Co..Inc.
18. Nathalia Brodskaiä. (2009). *Surrealism*. Paris: Editions Parkstone International.