كونروي مادوكس

سلفادور دالي

مكتبة
الفكر الجديد
01-06-2018

ترجمة: جان دمّو

منشورات الجمل

كونروي مادوكس

سلفادور دالي

ترجمة: جان دمّو

منشورات الجمل

مكتبة الفكر الجديد

كونروي مادوكس (١٩١٢–٢٠٠٥): رسام وكاتب بريطاني. أقام العديد من المعارض، وله مؤلفات عدّة. انتمى إلى الحركة السوريالية عم ١٩٣٨، وشارك بفعالية في نشاطاتها.

ولد جان دمّو في كركوك عام ١٩٤٣. كتب الشعر ومارس الترجمة، عاشَ في بغداد وبيروت وعمّان وهاجر إلى استراليا حيث توفي عام ٢٠٠٣. لم يهتم بالنشر والشهرة. صدر له ديوان شعري واحد: **أسمال**، ١٩٩٣. أعماله الشعريّة وترجماته ما زالت موزعة في الصحف والمجلات. وهذا الكتيب الذي ننشره تمّ نشره في مجلة **الأقلام** العراقية شباط/١٩٨٩.

كونروي مادوكس: **سلفادور دالي**، ترجمة: جان دمّو، الطبعة الأولى
كافة حقوق النشر والاقتباس باللغة العربية
محفوظة لمنشورات الجمل، بيروت – بغداد ٢٠١٢
تلفون وفاكس: ٠٠٩٦١ ١ ٣٥٣٣٠٤
ص.ب: ١١٣/٥٤٣٨ ـ بيروت ـ لبنان

Conroy Maddox: *Dali*

© *Al-Kamel Verlag* 2012
Postfach 1127 . 71687 Freiberg a. N. - Germany
WebSite: www.al-kamel.de
E-Mail: alkamel.verlag@gmail.com

مكتبة الفكر الجديد

مقدمة

أياً قد تكون محاكمة سلفادور دالي المستقبلية، فلا يمكن نكران أن له مكانة خاصة به في تاريخ الفن الحديث. فشهرته كانت أمراً مثيراً للجدل، أُبقيت حيّة باستعراضية دالي الشخصية كما بفضل النقاد والصحافة، التي لعنته بإلحاح لإفراطاته «عصابي»، «أنوي» و«مجنون» كلمات ليست نادرة الاستعمال عند الإشارة إليه. ومع السنين صار من التطابق مع السريالية بحيث يمكن القول إن السريالية في ذهن الجمهور هي ببساطة سلفادور دالي.

أياً كان تأثيره على فن القرن العشرين، فقلائل من يمكنهم إنكار شرعية مساهمته. وفي الواقع، يمكن المناظرة بأنها بمثل عظمة مساهمةٍ ابن بلده، بيكاسو. وقد قال دالي نفسه: «إن بيكاسو أقلّ مرتبة من الرسام، غير أنه أعظم عبقرية تدميرية في الأزمنة الحديثة». ويقيناً أن الطبيعة الإلهامية لصور دالي ما بين ١٩٢٩ و١٩٣٩ كانت الأكثر فعالية في عصرنا، مما يجعل صعباً إلى حدّ كبير

مكتبة الفكر الجديد

تقدير قيمتها الجمالية. فمنذ الطفولة المبكرة كان خيالياً على نحو شاذ، منهمكاً انهماكا أنانياً بملذاته الخاصة، عارضاً بشكل ساخر تهوّره وعنفه الانحرافي، والتي لم يتردد في التبجّح بتفاصيلها الصميمية في مذكراته. في كتابه «السريالية» يراه جوليان ليفي كـ «رجل يحمل دمغة محاكم التفتيش الإسبانية، والنشوات الجنسية لصوفّيات إسبانيا...»، وما علينا سوى أن نستكشف إيقونوغرافيا عمله لنثبت الصلة بذلك التراث الإسباني.

إذا طرحت المسألة طرحاً صحيحاً، فلعل دالي إذاً، رغم كونه ليس وحده في الحقل (فقد حرَّر البيان السريالي في عام ١٩٢٤، زهاء خمسة أعوام قبيل ارتباط دالي)، هو أول من استغل بإصرار كشوفات فرويد والتحليل النفساني وأصرّ بتعمد على حقوق الإنسان لجنونه الشخصي. وتطويره للمقترب «الباراناوي - النقدي»، الذي جاء به ليؤشر بإفراط في كل مظاهر الفكر، كان واحداً من أكثر المساهمات الثورية للسريالية وكان حجر الزاوية الذي أعطى عمل دالي شخصيته الفريدة وطغى على ارتقائه كفنان. إن متابعة تطوره يعني متابعة المخيلة الخصبة والبراعة اليدوية التي قدِّر له أن يجلبها إى السريالية في زمن محدد. منذ عام ١٩٢٠ كان اندريه بريتون، الذي سيلعب دوراً بالغ الأهمية في الحركة

مكتبة الفكر الجديد

السريالية، قد اقترح: «ولاءً للحماقة، للأحلام، للمشوَّش، للغلوّ- بكلمة لكل ما هو مناقض للمظهر العام للواقع». وستمر عدة أعوام قبل أن يُقيَّض لدالي أن يقوم بمساهمته التصويرية والنقدية؛ إنه لضروري، لذلك، أن نتتبّع تطوره والمؤثرات التي سيكون لها تأثير حاسم في ما سيدعوه صوره ذات «اللاعقلانية الواقعية».

مكتبة الفكر الجديد

سيرة حياة

ولد سلفادور دالي في الساعة الثامنة وخمس وأربعين دقيقة من صبيحة ١١ أيار ١٩٠٤(*)، في بلدة فيغوراس الإسبانية، حيث كان والده كاتب عدل ورجلاً له بعض الأهمية المحلية. وكان اسم سلفادور قد أعطي في الأصل لشقيقه الذي توفي قبل ثلاث سنوات من ولادة دالي. وكونه الطفل الوحيد حتى مجيء شقيقته آنا ماريا، فقد أُفسد إفساداً شاملاً بالإفراط في تدليله والسماح له بالقيام بأي شيء يحلو له تقريباً. في سيرة حياته، يقدم دالي وصفاً حيّاً لهذه السنوات الباكرة: «كان أخي وأنا نشبه الواحد منا الآخر مثل قطرتي ماء، غير أننا كنا نفكر تفكيراً مختلفاً. ومثلي فقد كانت له البنية الوجهية الواضحة المميزة للعبقري. وكان يعطي دلالات تنمّ عن نضج مبكّر مرعب، لكن نظرته كانت مبرقعة بكآبة، تميّز

(*) توفي الرسام سلفادور دالي في ٢٣/ ١/ ١٩٨٩.

مكتبة الفكر الجديد

بالذكاء غير القابل للتخطّي. من جهة أخرى، كنت أنا أقل ذكاء بكثير، لكنني كنت أقوم بالتأمل في كل شيء. كان مقيضاً لي أن أصبح النموذج الأصلي غير المنازع لـ «المنحرف المتعدد الأشكال»، المعوّق بصورة استثنائية، بما أنني أبقيت كل الفراديس الجنسية للرضيع سليمة. كنت أتشبث بالمتعة الحسيّة بلهفة أنانية غير محدودة، ولدى أقل إثارة كنت أغدو خطراً.

وهو لا يهمل تسجيل ذكريات أخرى، مثل حياته داخل الرحم «وكأنها كانت البارحة»؛ إنه يعرّفها كجنّة، وأيضاً بلون الجحيم، ولكنْ، ناعم، دافئ وثابت. إن واحدة من رؤاه ما قبل الولادة، يخبرنا، بيضتين مقليتين في مقلاة- لكن دون المقلاة - صورة هذيانية - دائمة، يمكنه في ما بعد توليدها بإرادته، فوسفان (صورة مضيئة ناشئة عن الإثارة الميكانيكية للشبكية).

بدأت تربيته في مدرسة وطنية وبعد ذلك في الأكاديمية في فيغوراس، التي كان يشرف عليها أخوة النظام المريمي الكاثوليكي. كانت فترة تعليم قليل، وكانت تقاريره المدرسية تستقبل من قبل والديه بذعر.

كانت رغبة الفعل، تماماً عكس ما كان يفعله الآخرون جميعاً، ترتدي في نظره أهمية كبيرة، وكانت الساعات تقضي بالحلم بالأعمال الأكثر لا اجتماعية من أجل

مكتبة الفكر الجديد

إدهاش أقرانه في المدرسة. وكان الكثير منها يكشف نفسه في أعمال عدوانية. فبينما هو يسير بمعية ولد صغير ذات يوم، قام بدفعه من فوق الجسر على الصخور حوالى خمس عشرة قدماً تحت، وبعدئذ قام بتمضية ما بعد الظهر وهو يأكل التوت جالساً في كرسي هزّاز يراقب الأحواض الملوثة بالدم التي كانت قد جلبت من غرفة النوم. وبينما كان وحده مع أخته البالغة ثلاثة أعوام، قام بتوجيه ركلة فظيعة لها في الرأس، منحته «بهجة هذيانية». ويوماً ما أعطي خفاشاً جريحاً فأخذه إلى مخبأه في المغسل. فكان يرقد في الصباح التالي، نصف ميت، وهو مغطى بنمل مسعور. وقام وهو مغمور بالانفعال، بنشب أسنانه في الركام المتلوّي. وكان كذلك يجد متعة لا توصف في إلقاء نفسه أسفل الدرج. كان الوجع ضئيلاً، أما الابتهاج الانفعالي فغامر، وقد شجع على إعادة المسرحية مرات عدّة، غير جاهل بالأثر الذي كانت تولّده في أقرانه الطلبة. وفي مناسبة أخرى حطّم كمان أحد الصبية ليبرهن بأن الرسم أرفع من الموسيقى.

قبل بلوغ دالي الستة أعوام، كان يظهر موهبة تستحق الاعتبار كفنان. وأن فلور كاولز في كتابها عن دالي تستخرج أبكر الصور المعروفة، منظر طبيعي مرسوم بحجم بطاقة البريد. وأعقب بعملين أكثر طموحاً بكثير،

مكتبة الفكر الجديد

«هيلين بطلة طروادة» و«يوسف يحيي أخوته»، منفذين بأسلوب القرن التاسع عشر الشديد العناية بالتفاصيل. خُول دالي استعمال مغسل قديم في أعلى المنزل كمرسم وكان في الأيام الحارة يملأ حوضاً، يخلع ثيابه ويجلس فيه لساعات، وهو يرسم. وفوق الجدران حوله كانت معلقة رسوماته، منفّذة على أغطية صناديق القبعات المأخوذة من مخزن عمته الألفي، وكذلك نسخ طبق الأصل لأستاذه من عصر النهضة مقصوصة من المجلات. هنا وجد ملاذاً، والعزلة التي كانت دوماً يبحث بشكل يائس جداً عنها. أن يكون وحيداً أصبح هوساً، وكان يجد كل ضروب الأعذار التي ستسمح له بالاندفاع إلى الطابق الأعلى حيث المغسل. هنا كان يحسّ أنه فريد، عائشاً أوهامه، منهمكاً في لعبة كونه عبقرياً: «إذا انهمكت في لعبة العبقرية، ستصبح عبقرياً».

وهو لا يزال عرضة لذرى الفردية الهذيانية، قام والداه، وهما غير جاهلين بقابليته الفنية المتنافية، بإرساله إلى صديق لهما في الريف. كان رامون بيشو بائع تحفيات وفناناً موهوباً في الأسلوب الانطباعي. كانت عائلة موهوبة إلى حد بعيد. اثنان من الأبناء كانا موسيقيين، وإحدى البنات مغنية أوبرا وأخرى متزوجة من شاعر إسباني. كان مُلكهم يدعى «برج الطاحونة». وقُيض ان

مكتبة الفكر الجديد

يكون للفترة التي قضاها دالي مع هذه العائلة تأثير مهمّ على حياته وأن تضيء العديد من الأخيلة الجنسيّة التي كانت ستظهر في أعمال مقبلة.

ومع أن الجانب العملي من الطاحونة كان ذا أهمية قليلة، فقد ولّد البرج تأثيراً قوياً على مخيلته. فقد أصبح «بقعة مقدسة»، المركز الحقيقي لعالمه. كان يومياً يتناول وجباته في غرفة علّق فيها الكثير من اللوحات الانطباعية لرامون بيشو. وبالنسبة إلى دالي اليافع فقد كانت هذه «الكوكتيلات، المرئية» بوحدتها التزيينية الرائعة افتتاناً لا محدوداً. ولم يمض وقت طويل قبل أن يستسلم بعمق لهذه الطريقة الجديدة والمثيرة للنظر إلى الطبيعة. إنه يقول لنا: «لقد مثلت أول لقاء لي مع نظرية جمالية لا أكاديمية ثورية».

لقد وفرّ له بيشو غرفة كبيرة مطلية بالأبيض بمثابة مرسم حيث كان، وهو مستهلك بحمىّ إبداعية، يستكشف الإشراقية الفورية التي وجدها جدّ معذِّبة في هذه اللوحات الجديدة. في إحدى المناسبات، وقد استنفد كل قماشته، قرّر أن يفيد من باب خشب، منخور نوعاً ما، لموضوع كان في ذهنه لبعض الوقت، طبيعة صامتة مؤلفة من لمّة كبيرة من التوت. وكان يقتضي رسمها بثلاثة ألوان وحسب وتنشر مباشرة من الأنبوبة.

مكتبة الفكر الجديد

وهو يرفع كومة توت هائلة كنموذج، انقضّ على السطح الخشب. وللحال اكتشف أنه كان يرسم على إيقاع الطاحونة، كل توتة منجزة بثلاث لمسات من اللون القرمزي للجانب المضيء، الصبغ القرمزي للظل، الأبيض للبقعة الأشد إشراقاً. فكان التأثير العام، لطخات اللون الكثيفة، يرتدي واقعية مذهلة، وهو مستغرق كلياً في التواصل مع صوت الطاحونة، اكتشف أنه قد نسي إضافة الساق. «فجأة، خطرت لي فكرة. تناولت قبضة من الكرز ورحت آكلها. وما أن كنت أزدري واحدة منها، حتى كنت أقوم بلصق الساق مباشرة على لوحتي في المكان الملائم». وقد ولدّ إلصاق سيقان الكرز تأثيراً غير متوقع من «الكمال» المريع ومن أجل تعزيز الواقعية أكثر، استمر عندئذ في إدخال ديدان حقيقية في الثقوب الديدانية، التي بدت كما لو أنها تعود للكرز المرسوم: لا بد وأنه كان عملاً مؤثراً. أما بيشو، الذي دخل في تلك اللحظة، فسُمع وهو يغمغم: «ذلك يدل على العبقرية».

وقع وقته في «برج الطاحونة» في طقس. مستيقظاً صباحاً كان يقوم بفنظازيا استعراضية مع الخادمة. وعند طعام الفطور، ولأنه كان يحب الإثارة، صب حليباً ساخناً وقهوة أسفل صدره، ثم ذهب إلى الاستديو ليرسم. وهنا، يخبرنا، عمل على «ابتكارات صورية، إعادة ابتكار

مكتبة الفكر الجديد

الانطباعية، التأكيد ثانية، والولادة ثانية لشعوري بجنون عظمتي الجمالية».

قبل أن يغادر دالي أسرة بيشو وقعت حادثة جديرة بالذكر طغى عليها شيء سوف يجد طريقهُ إلى رواقه المؤلف من الصور المتواترة. ففي وقت قطاف أزهار الزيزفون، وهو يقوم بالمساعدة في جلب السلّم من علية البرج، اكتشف تاجاً معدنياً ثقيلاً، كان يستخدم لإنتاج مسرحي ما، وعكازاً عتيقاً. كان ذلك لقية مثيرة، محملة بأهمية فتشية. كان من بين قاطفي الأزهار امرأة جذابة إلى أقصى الحدود ذات نهدين كبيرين ومنتفخين. ترافقها ابنتها البالغة الثانية عشرة. وللفور وقع دالي في حب الطفلة، مطابقاً إياها مع جميع ذكرياته الزائفة عن المرأة المثالية. وإذ وجد أن سلوكه المتهور لم ينجح إلاّ في إرعاب الفتاة الصغيرة، فقد لقي عزاءً في مراقبة الأم سّراً، بخاصة نهديها الكبيرين الصلبين، اللذين كانت له رغبة شهوانية في القيام بوضع الجزء العلوي المنقسم إلى فرعين من العكاز المكتشف منذ قليل تحتهما. ومجروفاً بالرغبة الشديدة، اخترع حيلة يمكنها أن تفي بالنزوة. وإذا وجد مكاناً مغلقاً مضاءً فقط بنافذة صغيرة تطل على الحديقة، لفت انتباهه ثلاث بطيخات تتدلى من الروافد. فأوحت إلى ذهنه المحموم بديلاً حتى أكثر جاذبية من نهدي

مكتبة الفكر الجديد

المرأة. وهو يشبك لعبته الشيطانية بعناية في الكرمة التي كانت تنمو على الجدار الخارجي فوق النافذة، قام حينئذ بالتماس قاطفة الأزهار أن تردّ الدمية. وفيما هي تنقل السلّم إلى المكان المراد، اندفع عائداً إلى الغرفة، فنزع ثيابه، ووضع التاج فوق رأسه وغطى نفسه بمعطف مصنوع من فرو القاقم. في اللحظة المضبوطة ملأ الجزء العلوي عن جسد المرأة فضاء النافذة الصغيرة، ترك المعطف ينزلق عن جسده العاري وبرفق وضع العكاز تحت الجزء السفلي من إحدى البطيخات الناضجة، ضاغطاً إياه في الفاكهة اللينة، وفي الوقت نفسه ناقلاً بصره بين النهدين المنتفخين والبطيخة وتحت الضغط المتواصل، أخذت بالتقطر، مغطية إياه بالعصير الحلو والدبق. والضغط الأكثر فصل البطيخة، التي سقطت على راسه في نفس اللحظة التي كانت المرأة، وقد حلّت اللعبة الشيطانية، تهبط السلّم. وقاذفاً نفسه بسرعة فوق الأرضية رقد لاهثاً، ينتظر، دون نجاح، أن يُكتشف. وهو يرتجف من الإنهاك، بدت البطيختان الأخريان كـ«رمز مشؤوم ولم يعد تستدعي نهدي قاطفة الأزهار الجميلين، المشمسين بما بعد الظهيرة بدلاً من ذلك. بدا هما أيضاً وكأنهما يتحركان حركات ضئيلة كشيئين ميتين يدوران في كرات، كقنفذين متحجرين».

لقد ظلت اللذة الخفية التي استمدها دالي من العكاز معه منذ ذلك الحين، ليست كفتشية في الأفعال الإيروسية فقط، بل كصورة مهيمنة بطرق استحواذية وعجيبة عديدة في لوحاته. فيما بعد سيتصور فكرة عكاز وجهيّ ضئيل تقوم بارتدائه «نساء أنيقات أناقة إجرامية»، وهكذا يكون في إمكانهن اختبار «الجهد المقدس لاستعراضيتهن ملبّساً بقشرة في لحم وجوههن الشخصية».

بتشجيع من بيشو، قام والده بتسجيله في الصفوف الفنية لسنيور نانيز في فيغوراس. ويظهر أن نانيز كان معلماً متعاطفاً. ولربما أحس بشيء ما من الذكاء في تلميذه الغريب الأطوار ولكن المكرس. وقد حفزته الرعاية الفردية التي تلقاها، قام دالي سريعاً بتجديد هواه لأساتذة عصر النهضة العظام وأخذ يستكشف أسرار الكيارسكيورو (طريقة توزيع الضوء والظل في الصورة). وأخذت المطالعة أيضاً تصبح استحواذاً، والفلسفة كموضوعه المفضل وغدا «هكذا تكلم زرادشت» لنيتشه و«المعجم الفلسفي» لفولتير كتاباه الأثيرين. أما كانط فكان مصدر ابتهاجه الرئيسي، فكان يقرأه ويعيد قراءته دون أن يفهم كلمة: «كتاب مهم جداً ولا مجدٍ». وبدأ يتصفّح سبينوزا، وبعد ذلك ديكارت الذي سيبني عليه العديد من أبحاثه المستقبلية. وكانت لوحاته قد بدأت تسترعي

مكتبة الفكر الجديد

الانتباه، وتبع ذلك دعوات للعرض في معارض محلية وإقليمية.

وفي غضون ذلك، استمرت الدراسات الثانوية في المدرسة المريمية، رغم أن معظم المعلمين كانوا قد أقلعوا عن أي أمل في تعليمه أي شيء. وأصبح نزيف الدم والذبحة اللوزية وسائل مختلفة لتجنب الدروس البغيضة. وكان ينتظر فترة العطلة بشكل مسعور، وكانت دائماً تُقضى في قرية كاداكيس على ساحل البحر الأبيض المتوسط. وأصبحت الصخور والشواطئ التي صار يعرفها معرفة يهيم بها بـ«إخلاص متعصب» والتي كان يتصورها «أكثر مناظر العالم الطبيعية جمالاً»، بالكفاف الصخري الذي وحده ليوناردو كان بإمكانه أن يأسرها. وسوف تؤثر على رؤاه تأثيراً عميقاً: فهذه الصخور الملوّنة تلويناً غريباً والشواطئ المقفرة مطبوعة بأمانة وتظهر في دراسات عديدة بحب ووضوح استثنائيين. فقد جعل دالي الظواهر الجيولوجية لكاتالونيا ظواهره الخاصة إلى أبعد حدّ.

ومع أن إيمان الأسرة كان هزيلاً في كسب عيشه من الفن، فقد أدركت عقم محاولة إقناع ابنها الشاب. فتم اقتراح تسوية، قوامها أن عليه أن يلتحق بمدرسة الفنون الجميلة في مدريد، فيتأهل كأستاذ ويستعمل وقته الحر في الرسم وفق مشيئته. وافق دالي بحماسة. كان يعمل بلا

مكتبة الفكر الجديد

كلل وحاز جائزتين. كان في السابعة عشرة من عمره مقتنعاً قناعة عالية بمقدرته. وفجأة غدت فيغوراس خانقة، ومدريد تمنح الاستقلالية، مهرباً من عيون أسرته اليقظة. كان القبول في مدرسة الفنون الجميلة يتوقف على امتحان، رسم لموضوع كلاسيكي منجز بالقياسات المضبوطة. وبحسب رواية دالي، فإنه اختار أن يتجاهل التوجيهات كلياً، جاعلاً الرسم صغيراً جداً. وإذ أعاد الرسم، جعله كبيراً جداً. وفي يوم التسليم الأخير، مصاباً بالرعب، قام بمحاولة أخيرة، هذه المرّة أصغر حتى من المرة الأولى.

وعمل لشهور كطالب موديل. وهُجرت الحياة الاجتماعية كلها، وكانت أيام الآحاد تقضى في برادو بصنع اسكيتشات تكعيبية لشتى اللوحات. كان لتوّه قد اكتشف واحداً من أساتذة التكعيبيين، خوان كريس، وكان ثائراً على الانطباعية إلى أبعد حدود. وبُدِّلت الباليت (لوحة الألوان) القوس قزحية بالأسود، الأبيض البني والأخضر الزيتوني. لئن كانت الألوان داكنة، فلا يمكن قول نفس الشيء عن الملبس، فقد نُبذت البناطيل الطويلة لصالح سروال تحتي قصير مع جوارب، وأحياناً لفائف الساق، رداء طويل يطرح على الكتفين واقٍ من المطر، والشعر بارز إلى الخارج كالعرف تحت قبعة سوداء كبيرة

مكتبة الفكر الجديد

من اللباد، وغليون مطفأ ممسك به في إحكام بين أسنانه: وأياً كانت حماسته للمقدرة التعليمية في الأكاديمية في الأشهر الأولى فسرعان ما حلّ محلها الخيبة. لقد أحس أنهم لا يملكون شيئاً يعطونه عن أسئلته الباحثة عن الفن، لم يكن لديهم غير أجوبة مراوغة، مثل: «المهم هو الحسّاسية، لا قواعد، ولا تقييدات. وضّح». ولاحظ: «كنت أتوقع أن أجد حدوداً، صرامة، علماً، فأعطيت الحرية، الكسل، التقريبات». ومع هذا استمر في أن يكون طالباً نموذجياً، لا يتغيب عن صف ومحترم دائماً. أما الأساتذة فكانوا يجدونه بارداً، عقلانياً جداً، لكنه ذكي وناجح في عمله دائماً.

إن إحباطه المتنامي مع الأكاديمية مضاء على نحو مدهش بحادثة الجص. ذات يوم، وهو يدخل غرفة النحت أثناء فترة العشاء، قام بتفريغ أكياس من الجص في الحوض تحت الحنفية المفتوحة. وسرعان ما غُمرت الأرضية بالسائل الحليبي الذي انتشر تحت الباب واندفع بغزارة بقوة مفجعة أسفل السلّم وانسكب في مدخل القاعة مصاباً بالرعب الشامل جراء فداحة عمله، شق طريقه خلال الطوفان باتجاه المخرج، لكن ليس قبل التوقف للإعجاب بالتقسية السريعة للكتلة.

وكان في هذا الوقت تقريباً اكتشف فرويد. كان

«تفسير الأحلام» ذا أهمية بالغة في حياته فكان أشد الأفعال عرضية يخضع لتحليل ذاتي معذِّب، وكان عليه أن يكابد عذابات أليمة وهو يحاول أن يقرر ما إذا كان مجنوناً. واكتشف أن أحلامه كانت مرتبطة دائماً بحادث فعلي، منتهية في المضبوطة والوضع نفسه الذي كان يجد نفسه فيه أثناء اليقظة.

لم تمر التطورات الفنية والأدبية في أوروبا، خاصة الدادائية، بسخريتها من جميع القيم المقبولة والانفجارات المثيرة للاستعراضية، لم تمر دون ملاحظة من قبل الأكاديمية. كان لويس بونويل، غارسيا لوركا، بيرو كارفياس ويوجين مونتيس الأرواح المحركة لهذه العصبة الصغيرة ولكن الجامحة، والتي سرعان ما احتل دالي مكانة مهمة فيها. لقد أثنوا على لوحاته التكعيبية، واستمعوا بانتباه إلى أفكاره المتطرفة.

ولم يمض وقت طويل، إنه يؤكد لنا، قبل أن أصبح: «هذا دالي، ذاك دالي، دالي كل شيء». كان الأمر كله مثيراً جداً. فقد صار أحد روّاد المقاهي، مشتركاً في المناقشات الثقافية الصاخبة حول الفن والأدب، النساء والجنس. وأطرحت الملابس الغريبة وحل محلها بدلات غالية الثمن وقمصان حرير، وخُطط الوجه الشاحب بالمكياج، ولجأ إلى شعره بطلاء الصور.

مكتبة الفكر الجديد

وسبّب تمّرده تأييداً لأحد الأساتذة إيقافه الموقت من الأكاديمية مدّة سنة. فعاد إلى والده القلق في فيغوراس، حيث تم بعد فترة قصيرة اعتقاله من قبل الحرس الوطني وقضى شهراً في السجن وإبان ذلك الوقت حدث هياج ثوروي عظيم، وسرعان ما أصبح دالي، بحديثه المتهور عن الفوضى والملكية، مشبوهاً. وبما أنه لم يكن ممكناً إيجاد تُهم يحاكم بسببها، فتم إطلاق سراحه أخيراً.

وغادر ثانية إلى كاداكيس، حيث أصبح «مرة أخرى ناسكاً وحيث كرست نفسي كلياً للرسم ولبحثي الفلسفي». كان يعرف أنه ما إن يرجع إلى مدريد حتى يرتدّ للأيام القديمة. ولكن في هذا الوقت كان لا بد أن يكون الأمر كله أمر نظام وعمل. قال: «لقد كنت في الواقع مسخاً، كانت أعضاؤه التشريحية عيناً، يداً وعقلاً».

في نهاية الفترة التأديبية عاد للأكاديمية وللحال وطّد شهرته في ما يخص عدم التوقير والتمرد. فحيث أعطي كموضوع للرسم تمثالاً قوطياً للعذراء، اختار أن يرسم منظرين طبيعيين. وثمة القليل من الشك في أن دالي كان يقوم في هذا الوقت بعدة تجارب مخالفة في الرسم. فلقد قام بدراسة أولية لمسائل المستقبلية الإيطالية، وبخاصة محاولاتهم الإيحاء بالأهداف في الحركة. ومن ١٩٢٤ تحول الاهتمام إلى «المدرسة الميتافيزيقية» وهي حركة تم

مكتبة الفكر الجديد

تأسيسها على يد جيورجيو دي شيريكو وكارلو كاريه. كان دي شيريكو قد حصل على تدريبه الفني في ميونخ، حيث وقع تحت تأثير السويسري - الألماني آرنولد بوكلن، بكل تصوفه ورومانتيكيته. وكان لكتابة نيتشه حول «الصور الرمزية للحلم» و «مقالة حول الأطياف» لشوبنهور أن تساهما في تخيلاته الحالمة الملغزة والمقلقة. إن غموض شوارع مدينته والساحات المهجورة، بقوانين منظوراتها الخاصة وذكريات الطفولة المحجبة، هي بعض من أكثر تعابير عصرنا شاعرية. فقد اقترحت نبذاً للتكعيبية والمستقبلية، معززة في مكانها فناً ميتافيزيقياً، عودة للأحلام ونفاذ البصيرة الباطني. في باريس لم يخفق السرياليون في تقدير الأصالة البالغة لما أنجزه دي شيريكو.

بالنسبة لدالي، إنها عملت على حمله خطوة أقرب إلى الوسائل التي تجعله يجسد استحواذاته. مهما يكن فقد كان مفاجئاً، لذلك نظراً لتطوره المقبل نحو السريالية ورفضه العنيف للتجريبية، إنه اضطر إلى العودة فجأة إلى تكعيبية بيكاسو. ويقدم جيمس ثرال سوبي نظرية مفادها إنه كان «على دالي أن يواجه بصورة محتومة القضية التي أثارتها التكعيبية في أوروبا. مُخفضة إلى قرار درامي، كانت تتألف هذه القضية مما إذا كان على فنان شاب أن

مكتبة الفكر الجديد

يكون مع أو ضد أوامر بيكاسو».

ويواصل قائلاً: «إذا تذكرنا أن بيكاسو كان صنواً كاتالانيّاً، فبوسع المرء أن يفهم لماذا أُكره دالي، عند نقطة ما، على الأخذ بالامتصاص الهائل لأفكاره». ومع ذلك فليس مما لا يمكن تصوره أن دالي قد أحسّ في البنية الكلاسيكية ومادة - الموضوع التجريبية للتكعيبية ضماناً يوفر له، على الأقل لبعض الوقت، بعض السيطرة الوطيدة على الطبيعة المشوشة لأفكاره الصميمية، التي أخذت تتملكه الآن، أفكار لم تعد توجد مجرد وجود ذاتي وهمي. وإنما كان يتوجب أن تجعل موضوعياً، في الإمكان إدراكها في الرسم. وليس من قبيل الصدفة انه اضطره بعد نبذه للتكعيبية، لرسم «اللعبة الحزينة»، بمعالجتها للموضوعات الداعرة وبخاصة عنصرها الروثي.

وملزماً نفسه بالتكعيبية، باشر بزيارة إلى باريس في ١٩٢٧ كي يرى بيكاسو. وبحسب رواية دالي، فإنه وصل متأثراً تأثيراً عميقاً وممتلئاً بالاحترام. وقال للفنان: «جئت أراك قبل قيامي بزيارة اللوفر». فأجاب بيكاسو: «أنت محق تماماً». عندئذ أراه دالي لوحة صغير جلبها معه، درسها بيكاسو من دون تعليق وللساعتين التاليتين قام بتأمل اللوحات التي كان بيكاسو يجرّها من المرسم، كذلك بلا تعليق. وعند مغادرته، تبادلا نظرات سريعة

مكتبة الفكر الجديد

كانت، يؤكد لنا دالي، تعني: «هل فهمت الفكرة؟»، «فهمت».

وتتحدث رواية أخرى لهذه الزيارة عن دالي مصطحباً شريط قياس ومباشراً بصمت كامل بقياس أية لوحة كان يتم وضعها أمامه.

بعد عودته إلى فيغوراس، اقترح لويس بونويل تعاوناً في فيلم كانت والدته على استعداد لتمويله. وجد دالي المخطوطة ساذجة وعادية، فاقترح في محلها سيناريواً كان قد اكمله لتوه. كان موضوعه عن «المراهقة والموت». عملا معاً في الحبكة، وكذلك العنوان - فقد تقرر تسميته «الكلب الأندلسي». وأسرع بونويل عائداً إلى باريس ليتولى الإنتاج، فيما بقي دالي في إسبانيا لـ«شحذ كل وسائلي العقائدية من على بعد».

وقد تمت مشاهدة معرضه الشخصي في صالى دالمو في برشلونه من قبل بيكاسو أثناء زيارة قصيرة لتلك المدينة. ولدى عودته إلى باريس تحدث بحماسة عن المعرض إلى بائعه، بول روزنبرغ، الذي كتب يطلب صوراً فوتوغرافية، أهمل دالي إرسالها، وقال: «كنت أعرف أنني، في اليوم الذي أصل فيه إلى باريس، سوف أضعهم في كيسي جميعاً بحركة واحدة». وكتب فنان إسباني آخر، خوان ميرو، وأعقب هذا بزيارة إلى فيغوراس مع مدير

مكتبة الفكر الجديد

صالته، بيير لويب. ورغم دعم ميرو السخي كله، ظل لويب شكاكاً. واجداً إن رسم دالي مربك جداً ومفتقر إلى الشخصية. لا بد أن دالي وجد ذلك مخيباً. كانت باريس الموطن الذي كانت تخاض المعركة فيه. ولقد عزم، إلى حد ما، على المشاركة فيها. كان معارضة في برشلونة ومدريد ناجحة كل النجاح، والنقد إطرائياً. فقد كتبت مجلة d'Aci, d'Alla : «إننا واثقون كل الثقة أنه لو لم يضل الفنان الشاب، سيكون واحداً من أولئك الذين سيمنحون أعظم المجد للرسم الكتالوني في قرننا...». ولم تستطع La Pulleided أن تجد بين الرسامين الشباب شخصية أكثر أسراً من شخصية هذا الشاب الكتالوني ومع الاهتمام الذي كان يلقاه من باريس أيضاً، المركز الصميم لعالم الفن، اقتنع والده أخيراً بوجوب سفره.

كان عام وصول دالي إلى باريس ١٩٢٨. لم يكن يفكر بالقيام بزيارة ثانية إلى بيكاسو، بل كما يخبرنا، التفت إلى سائق التاكسي وقال: «أتعرف مبغى جيداً؟»، فأجاب، بكبرياء جريحة نوعاً ما، وإن بطريقة أبوية: «إصعد، أيها السيد، إنني أعرفها جميعاً».

وقام بزيارة الـ chabanais الذي لا بد أن يكون أثر فيه، لأنه بعد حوالى ١٢ عاماً، وهو يتحدث عن البقع الثلاث التي ولّدت فيه أعمق إحساس بالغموض، ذكر

مكتبة الفكر الجديد

درج الـchabanais لايروتيكيته البشعة، مسرح البالادو في فسيرنزا، الجمالي الإلهي، والمدخل إلى أضرحة ملوك الايسكوريال بوصفها، أكثر أمكنة مستودعات الجثث غموضاً وجمالاً».

أما ميرو فلم يتخل عن صديقه الشاب وكان مليئاً بالنصائح عن كيفية التجول وعقد الاواصر الصحيحة في مجتمع باريس. أولاً، يجب أن يحصل على بدلة السهرة. وعليه ألاّ يتحدث أكثر مما يجب ويهتم بالتربية البدنية وغداً عليه أن يقابل تريستان تزارا، زعيم الدادائية. واستمرت الجولات الاجتماعية - الدوقة دي داتو، الكونتيسة كيفاس دي فيرا، غويانز، الذي سيصبح بائعه باماليك تشيلتيجيف، روبرت ديزنوس، الذي أراد شراء لوحته «أول أيام الربيع». وأخذه بيير لويب، الذي كان لا يزال يأمل أن يعرض له ذات يوم، إلى بال تابرين، حيث التقى بذلك «الكائن الأسطوري»، بول ايلوار، الشاعر السريالي. وقام بزيارة قصيرة لبونويل. كان «الكلب الأندلسي» قيد الانتاج، فساعد ببعض المؤثرات. كانت المتطلبات مرعبة - موديل عارية كان عليها أن تحمل قنافذ بحرية حيّة تحت كل ذراع، بضعة حمير متعفنة، بيلنواً ضخماً، يداً مبتورة، ثلاث أعشاش نمل وعين بقرة.

مكتبة الفكر الجديد

ورأى شتاء ١٩٢٩ العرض الأول لـ «الكلب الأندلسي». وفي حين حظي بإطراء السرياليين لسلسلة مشاهده الحلمية ولغته المجازية الآسرة، فإن المشاهدين لم يهضموا فيلماً يفتتح بعين امرأة تقطع بالسكين في لقطة قريبة. أما السنة التالية فرأت فيلمها الثاني «العصر الذهبي»، الذي موّله الكونت دي نوئيل. وكان مليئاً بالعنف والتمرد، وعرض رؤساء أساقفة وعظاماً بين صخور كيب كروس، رجلاً أعمى يُعامل بقسوة، كلباً يُدهس حتى الموت، ابناً يقتله والده، وشخصية من دي سادَ متنكراً كمسيح. فانفجر الشغب، وقامت مجموعة يمينية موالية لهتلر تدعي "Camelots du Roy" بتحطيم السينما. وتدخلت الشرطة وتم حظر عروض أخرى.

رغم نشاط دالي المحموم، لم يأت النجاح الذي سعى إليه بشكل يائس. كان وضعاً لا يحتمل. ومبتعداً عن أصدقائه المكتشفين حديثاً ليقضي ساعات جالساً في المقاهي أو متجولاً في البوليفرات، أحسّ مرة ثانية بمسّ الجنون. في المساء التالي: «هكذا علقت مرضي على شماعة محطة اورسي» واستقل قطاراً إلى إسبانيا.

ومع عودته إلى كاداكيس تلاشت الحوادث الأخيرة، وحل محلها عجائب وغرائب الطفولة. ويخبرنا، أن صوراً غريبة استحوذت على فكره، منبثقة بشكل ملغز من

مكتبة الفكر الجديد

الظلام. وكانت الفكرة الفورية رسم لوحة لإنتاج أية صورة في صفائها الشامل وبأكثر ما يمكن من الدقة. وستكون آلية كل الآلية، بدون تدخل الوعي، مطيعة فقط رغبته الأصلية، البيولوجية. كانت «اللعبة الحزينة» - التي اقترح عنوانها إيلوار- لوحة دالي السريالية حقاً. كتب في سيرة حياته: «إن هذا العمل، غير الاعتيادي والمربك إلى أقصى حد كان بمجرد سايكولوجية تعقيده بعيداً كل البعد عن «الكولاج الدادائي»، الذي هو دائماً نسق شاعري ولاحق. وكان أيضاً مناقضاً لرسم شيريكو المتافيزيقي، لأن على المشاهد هنا بحكم الحاجة أن يؤمن بالحقيقة الأرضية للموضوع، والتي كانت حقيقة ذات طبيعة عناصرية وبيولوجية مسعورة. علاوة، كان مناقضاً للتليين الشعري للوحات تجريدية معينة التي تستمر ببلادة، كفراشة عمياء، بالارتطام بالمصابيح المطفأة لضوء الأفلاطونية الجديدة.

«أنا، إذاً، وأنا فقط كنت الرسام السريالي الحق، على الأقل وفقاً للتحديد الذي أعطاه زعيمها، اندريه بريتون للسريالية. أياً كان، فحين شاهد بريتون هذه اللوحة، تردد طويلاً أمام عناصرها الروثية، لأنه ظهر في الصورة شخص مرئي من الوراء، سرواله التحتي ملوّث بالبراز. إن الجانب الإلزامي لهذا العنصر، المميز جداً في

مكتبة الفكر الجديد

الأيقونوغرافيا السايكوباثولوجية، لا بد انه كان كافياً لتنويره. لكنني اضطررت إلى تبرير نفسي بالقول إنها كانت مجرد صورة. ولم يتم طرح صورة أخرى. ولكن لو كان جرى الضغط عليّ، فلا ريب أنني كنت سأضطر للإجابة بأنها كانت صورة زائفة عن البراز ذاته. كانت هذه المحدودية المثالثة، من وجهة نظري، «الرذيلة الثقافية» الأساسية للمرحلة المبكرة من السريالية. كانت السلطات تتأسس في وقت لم يكن ثمة حاجة لأي سلطة. فبين البراز وقطعة من الصخر البللوري، لا لشيء ألاّ لكون كلاهما قد نبعا من الأسس المشتركة للاوعي، لا يمكن ولا يجب أن يكون هناك أي فرق في الصنف. وكان هؤلاء هم الرجال الذين رفضوا سلطات التراث!».

وإبان هذه الفترة في كاداكيس، حدث تعميق لرؤاه الخيالية، خصوبة منيعة من التجارب وأغنت تقنيته، كانت تعاطفاته الآن بصدق مع السرياليين. وشهد العام ١٩٢٩ وليس وحسب «اللعبة الحزينة» بل أيضاً «تكييفات الرغبة»، حيث تحول فيها الكولاج، لصق عناصر فوتوغرافية أو نقشية على قماشته. واستخدم هذا ليس كما فعل بيكاسو والتكعيبيون كوسيلة شكلية وتوسيع لباليت (لوحة الألوان) الرسام، مكمّلين التقطيعات المرسومة بعمل الفرشاة بطريقة نصية محضة. بدلاً من ذلك استثمر

مكتبة الفكر الجديد

الإمكانية التمزيقية للكولاج. وبدلاً من التقليل من موضوع الرسم، استخدمه لجعل الأهداف النفسية والاجتماعية درامية، بجانبه التصويري مستخدماً دوماً كوعاء لتوصيل الأفكار. فرغم أن رأس الأسد مقطّع فوتوغرافياً، فإن الدقة اللاجمالية للمساحات المطبوعة في العمل من الكمال بحيث نحتار أي هو الكولاج وأي هو الرسم.

ومن العام نفسه هي «المباهج المضاءة» التي تكشف دينه المتعاظم لدى شيريكو في اللوحة المؤطرة داخل اللوحة والاستخدام الوهمي للون للإيحاء بجو شبيه بالحلم. وهي جديرة بالاهتمام لواقعيتها الفوتوغرافية التي تمنح موثوقية كبيرة لأشد المواضيع لا عقلانية. في دأبه على الإذعان لأوامر اللاوعي، قام دالي بوضح فرشاته عند قائمة السرير بحيث يستطيع قبل خلوده إلى النوم تثبيت فكره على اللوحة الناقصة كي يربط بين نومه وتطوره الأبعد. وفي أوقات أخرى كان «ينتظر ساعات طويلة دون وقوع أي من هذه الصور. حينئذ، وأنا لا أرسم، كنت أظل معلقاً..». أو يحاول بكل السبل الممكنة أن يتظاهر بالجنون. إن رؤى «ثلاثة رعيان كنيسة يجرون بسرعة فائقة في طابور واحد عبر معبر ياباني» ستجعله ينفجر في نوبات من الضحك. وثانية، قام بتخيل

مكتبة الفكر الجديد

غربان جاثمة فوق رؤوس الناس، متوّجة بقطع من البراز. متحرراً من كل منطق، سجّلها جميعها بعناية مهووسة.

في هذه الأثناء، رتب كاميل جيومانس أن يقدّم معرضه الباريسي الأول في أواخر ١٩٢٩. بالنسبة لدالي كانت الشروط أن يسلم ٣٠٠٠ فرنك مقابل جميع الأعمال التي أنتجها خلال الصيف. أما جيومانس فسيأخذ نسبة مئوية من المبيعات وثلاث لوحات يقوم باختيارها بنفسه. ولقد نجح نجاحاً فوريا إذ بيعت كل اللوحات تقريباً بسعر يتراوح بين ٦ و١٢ ألف فرنك. وابتيعت «اللعبة الحزينة» من قبل فيكونت دي نوئيل، الذي سيقتني في ما بعد لكثير جداً من أعماله.

ولم يمر وقت طويل قبل أن يدرك السرياليون المساهمة المهّمة التي في إمكان دالي الآن أن يقدمها للحركة. إن إيمانه بأعلوية التجمع، وكلية وجود الأحلام وعنصر الصدفة قد نظر إليها كوسيلة لغاية وأداة للاستكشاف والاكتشاف. وتصريحه أنه لم يهتم بكافة القيم الجمالية والمواصفات الذهانية، كان في خط واحد مع تصريح السرياليين المعلن بأن استخدام التقنية كانت وسيلة لغاية، غاية تآلف الإنسان مع العالم. وخلال الأسابيع المقبلة وصل إلى كاداكيس كل من بونويل، ماغريت وزوجته، بول إيلوار وزوجته غالا. كانوا قلقين

من نوبات ضحكه المتشنج المستمرة والحالة العقلية العامة، وكذلك مهتمين بلوحته «اللعبة الحزينة». واقترح ايلوار بنثرها الواقعي للبراز على مؤخرة الرجل، والذي أظهر تعلقاً خاصاً به، أي صلة بحياته؟ أكان في الواقع آكل براز؟ مهما يكن من أمر كان ثمة شعور بأن العمل قد أضعف بسبب الدعاية التي صاحبته باعتباره وثيقة سايكوباثولوجية.

طمأنها دالي بأنه ليس مولعاً بذلك النوع من الشذوذ، غير أنه «اعتبر دراسة البراز بمناسبة عنصر إرهابي، تماماً مثلما اعتبر الدم، أول إرهابي من الجنادب».

وشهدت هذه الفترة بداية حبه الكبير لغالا. وبطريقته المعتادة ذهب إلى حدود متطرفة لكي يلفت انتباهها. إذا أخذ أفضل قمصانه وقصّها قصة من القصر بحيث تظهر صرته، ثم مزقهُ من الكتف والصدر. أما الياقة فأزيلت كلياً، وقلب سرواله من الداخل إلى الخارج. وبعد حلاقة شعر إبطيه، تم طلاؤهما عندئذ بالأزرق الخاص بغسل الملابس النيل.

وإذا لم يرض رضاً كاملاً، قام بإزالة الأزرق وحلق إلى أن غدت إبطيه داميتين، ثم فعل الشيء نفسه بركبتيه. وبالنسبة للعطر لم يجد غير «ايو دي كولون»، الذي أصابه بالغثيان؛ وهكذا قام بغلي غراء السمك والماء، مضيفاً

مكتبة الفكر الجديد

شيئاً من علف الماعز وشيئاً من الخزامى صانعاً معجوناً فرك به جسمه كله. كان مهيأ للقائها. وحينئذ رآها من خلال النافذة فادرك أن الإعداد كله إنما كان عادة زفافية. وهو يبدل على عجل، ويغسل الرائحة المنتنة للمستحضر بأحسن ما يستطيع، جرى إليها ولكن ليخرّ عند قدميها في ضحكة هستيرية.

لم يكن رد فعل غالا الأولي إيجابياً. فكرت أنه بغيض ولا يطاق، ومع ذلك أخبرها حدس شبيه بحدس «الوسيط» أن هستيرياه لم تكن بهجة ولا شكاً، وإنما تعصباً. وأخذ الواحد منهما يعتمد على الآخر بصورة متزايدة. وذات يوم، إذ ألقى بنفسه أمام قدميها، هتفت: «يا ولدي الصغير! سوف لن يترك أحدنا الآخر أبداً».

غالا. ولدت باسم إلينا ديليوفينا دياكانوف، في روسيا. كانت واحدة من أكثر النساء فتنة حول السرياليين في تلك الأيام. وقد وقع معظمهم في حبها قبل زواجها من الشاعر بول إيلوار، ومع هذا فالمعروف عنها قليل حقاً. إنها كالطيف تظهر وتختفي، تاركة فقط أثراً زائلاً يحرك مخيلتنا. لم يكتب عنها أحد أكثر من دالي. فالعديد من أعماله مهداة إليها، وكثيراً ما توقع باسميها المضفورين. وحين قفل الآخرون راجعين إلى باريس، بمن فيهم ايلوار، بقيت مع دالي في كاداكيس.

مكتبة الفكر الجديد

كان دالي الآن يشتغل على بورتريه لبول إيلوار وقماشتين أخريين كبيرتين. إحداهما ستثير فضيحة كانت تمثل، يخبرنا، «رأساً كبيراًن شاحباً كالشمع، الخديّن ورديين جداً، الرموش طويلة، والأنف المؤثر مضغوط على الأرض. إن هذا الوجه بلا فم، وفي مكانه كان قد ألصق جندب ضخم. كانت بطن الجندب متعفنة، ومليئة بالنمل. وبعض من هذا النمل كان يعدو غبر الفضاء الذي كان يجب ملؤه بفم الوجه الكبير المكروب، الذي انتهى رأسه بمبانٍ وزخارف من طراز ١٩٠٠». وسمى اللوحة «المستمني الكبير».

وجميع أعماله مرزومة لمعرضه المقبل، انطلق مرة أخرى إلى باريس. ولقد انضم هذه المرة إلى جماعة السرياليين.

لعله ضروري أن نتوقف لحظة فيما نقوم بدراسة تطور الرسم السريالي والحالة التي بلغها حوالى الوقت الذي تدخل فيه دالي. في حين أنه مستحيل أن نقوم هنا بتلخيص جميع البيانات التي حددت المبادئ التي قامت عليها واستمرت في النمو، فبوسعنا أن نتأمل بعض أهدافها الأساسية.

تم وضع الأسس النظرية الأولى للسريالية في ١٩٢٤، عام البيان السريالي الأول، تحت إشراف اندريه بريتون.

مكتبة الفكر الجديد

لقد كرست السريالية نفسها إلى تغيير نظامي بعيد للقيم وموقف اتجاه اللاشعور باعتباره المنبع الجوهري لكل فن، في إثر حركة الدادائية التمزيقية والفوضوية، التي انتهت في ١٩٢٢. وكنتيجة، تمّ وضع تعريف، على معجمي: «إن السريالية آلية سايكولوجية صرفة، المقصود منها التعبير، شفوياً، بالكتابة، أو بوسائل أخرى، عن حركة الفكر الحقيقية. أوامر الفكر، في غياب كل سيطرة يمارسها العقل وخارج كافة التسلطات الجمالية أو الأخلاقية. أنسيكلوبيديا. فلسفة. ترتكز السريالية على الإيمان بالواقع الأعلى لأشكال معينة من تداعي الأفكار المهملة قبل الآن، بالوجود الكلي للحلم وباللعب النزيه للفكر. إنها تنزع إلى التخلص من جميع الآليات السوسيولوجية وأن تحل محلّها في حلّ المشاكل الأساسية للحياة».

كانت الروح الجوهرية للسريالية، في ذلك الوقت، قد صيغت على نحو واضح. كانت مرحلة حدسية خالصة. قال بريتون: «أنا أؤمن بالانحلال المستقبلي لحالات الحلم والواقع، المتناقضة جداً ظاهرياً، في نوع من حقيقة مطلقة، أو ما فوق واقعية، إذا جاز أن أسميها هكذا».

لم يكن آنئذ أي وجود لمفهوم عن الرسم السريالي. في الواقع كان من الصعب أن يفهم المرء كيف أنه في

مكتبة الفكر الجديد

إمكانها أن تتجاوز «كل الانشغالات.. الجمالية». في الكتابة الآلية، في الخيالات وحالات الهلوسة فقط يمكن أن يبرز تيار الوعي. وبالفعل، فقد عبّر بيير نافيل، في ١٩٢٥، عن وجهة نظر تقول إنه ليس في الإمكان أن يكون ثمة شيء في الرسم السريالي. وكانت الفكرة إجمالاً تناقضاً في الصيغ. فبريتون لم يجد التعريف صارماً كل هذه الصرامة. وقد نشر في نفس العام كتاباً، بعنوان لا يزال مترددا «السريالية والرسم»، والذي أعلن فيه «بإمكان الرسم أن يعوّض عن الوحدة الإيقاعية». وبالإمكان أن يكون هناك رسم كـ«أداة للاكتشاف». إن الهوية السريالية تتوقف على وثاقة صلة الصورة المنهجية والايقونوغرافية بالأفكار الرئيسية للحركة - بمعنى، بالآلية، و«رمز الحلم». إن آلية رسامين مثل ميرو وماسون كانت المرادف التداعي اللفي للأفكار الذي كان الكاتب يمارسه. كان على الفنان ببساطة أن يترك فرشاته تتجول بحرية فوق السطح، وقد أوضح ميرو: «بدلاً من الشروع برسم شيء ما، فأنا أبدأ بالرسم، وإذ أنا أرسم تأخذ الصورة بتأكيد نفسها، أو توحي بنفسها تحت فرشاتي. ويصبح الشكل علامة على امرأة أو عصفور فيما أنا اعمل.. إن المرحلة الأولى حرّة، لا شعورية...».

كما نرى، فقد نبذت السريالية منذ البداية العقلاني

مكتبة الفكر الجديد

والمنطقي في صالح اللاعقلاني. فقد حُثَّ الرسامون على عدم استلهام وحيهم من الواقع، بل من «نموذج داخلي صرف» والذي كان محدداً في أولئك الرسامين الذين اكتشفوا ثانية السبب في الرسم. «هؤلاء» قال بريتون، «كان بيكاسو، ماكس ارنست، ماسون، ميرو، تانغي، آرب، بيكابيا ومان راي. لم تكن الخاصية الفنية هي المهمة، بل خاصيتها السريالية. مضمونها المحتجب فحسب كان ذا قيمة. ويكشف هذا الحافز الفارق بين الرسم السريالي وبقية أشكال الإبداع الفني في ظل سيطرة الاعتبارات السريالية».

بينما لا تزال الآلية اليوم باقية أفضل منهج لاختيار المصادر الخيالية، فلم يكن السرياليون جاهلين بالضعف الموروث في العملية. فقد اعترف بريتون وهو يتحدث عن تعريف السريالية المصاغ في ١٩٢٤: «إنني خدعت في ذلك الوقت بالدفاع عن استعمال الفكر الآلي غير المزال عن كل السيطرة التي يمارسها العقل فقط»، بل وكذلك مفصول عن كل «التسلطات الجمالية أو الأخلاقية». كان يجب على الأقل أن تقول: «الوعي الجمالي أو التسلطات الأخلاقية». ورغم أن المقترب الآلي قد يكون آسراً، فكأن للصورة عادة تكرار نفسها بشكل غير محدد. فيتسلل عنصر من الرتابة والتكرار إلى

مكتبة الفكر الجديد

التجربة الشعورية. وبحلول ١٩٢٨ كان العديد من الرساميين السرياليين من صيرورة استنباط طريقة يستطاع بموجبها إتمام الاكتشافات التي تخلفها الصدفة عن طريق تدخل الفنان ذاته، من أجل تحقيق الإدراك الكامل لما أوحت به الصيرورة الآلية. بكلمات أخرى، ستكون درجة معينة من السيطرة ضرورية.

شاطر دالي السرياليين إيمانهم بتطبيق الصيرورة الآلية على الرسم، بتسجيل الصور اللاإرادية التي توحي بها الأحلام. وكذلك كان يرى أنه، كي تحقق اللغة المجازية إمكانياتها كاملة، فلا بد من تطورها بطريقة واعية تماماً. ولم يكن ذلك يعني انه يكبح سيرورة تداعي الأفكار الحر الذي بواسطته توحي صورة بصورة أخرى. بل كان يسعى لتطور إلهاماته السيكولوجية بكل الدقة والحذق الفني اللذين في متناوله، بأسلوب واعٍ ومدروس. «صورة فوتوغرافية مصنوعة باليد» كانت الصيغة التي يستعملها لوصف تقنيته، والتي كان يعني بها أنه ليس في الإمكان تمييز لوحته عن الفوتوغرافيا ولذلك فإنها أكثر قابلية للتصديق. وحتى أن حجم الكثير من هذه اللوحات لم يكن يكبر أكبر من الصورة الفوتوغرافية المتوسطة.

لقد حُددت الأسس الفرويدية للسريالية تحديداً واضحاً بين البيان السريالي الأول عام ١٩٢٤ والبيان

مكتبة الفكر الجديد

الثاني عام ١٩٢٩. فنياً، وقعت لوحات تلك المرحلة مجموعتين، الأولى هي المقترب الحدسي، التلقائي لماسّون وميرو، بولائه للأحلام، الحماقة والمتنافر. لقد اقترح بريتون الخيال الجامح، وإن تعارض مع الخيال المألوف، فذلك أفضل. أما الطراز الثاني من الرسم السريالي فيعتمد على تقنية واقعية موسومة يدلل بواسطتها على هوية الشيء تدليلاً صارماً. وفي هذه الخانة نجد فن رسامين أمثال ماغريت، برونير ودالي. ومع هذا فهنالك فارق مهم في استخدام دالي لمقدرته الفنية، وتحديداً فإنه يضعها في خدمة الآلية واللافعالية. في الوقت نفسه فإنه أحيا، بواقعيته الوهمية المقنعة، نظرية الرسم كأداة تزيينية ودافع عن عودة الحكاية إلى الفن. لقد كانت مساهمة فائقة الأهمية. بالنسبة إلى السريالية في ذلك الوقت وأعطت قوة دفع جديدة لتجارب كانت لا تزال في مرحلة مترددة.

لعل بريتون كان واعياً، حتى في ذلك الوقت المبكر، بالمخاطر التي قد يواجهها دالي. فقد كتب في مقدمته لمعرض ١٩٢٩: «إن مثل دالي مثل رجل متردد بين الموهبة والعبقرية، أو كما قد يكون أحدهم قال ذات مرة، بين الرذيلة والفضيلة. إنه واحد من أولئك الذين يصلون من مكان بعيد جداً بحيث إن المرء بالكاد يملك

مكتبة الفكر الجديد

وقتاً ليراهم يدخلون - وحسب. إنه يحتل مكانه، دون أن يتفوه بكلمة في نظام من التصادم». ويستأنف في مقطع تالٍ: «من جهة أخرى ثمة أمل: أمل بأن كل شيء لن يصبح قاتماً جداً، وبأن الصوت هو صوت دالي لن ينكسر عندما يطرق سمع المرء، حتى برغم أن بعض «الماديين» متلهفون إلى أن صوته لا بد أن يختلط بصوت طقطقة حذائه ذي الجلد اللماع». أياً تكون الشكوك التي خامرت النفوس، فقد تمّ التعبير عن الأهمية الممنوحة له بصورة واضحة: «بمجيء دالي، لعلها المرة الأولى التي تنفتح فيها النوافذ العقلية على مصاريعها، بحيث يستطيع المرء أن يشعر بنفسه منزلقاً إلى أعلى باتجاه مصيدة السماء الوحشية».

إن أصالة دالي، التفسير النقدي الثوروي الذي أتى به ليطبقه على أعمال فنية مألوفة، ترجمته للهلوسات والأحلام إلى حقيقة متماسكة، وافتتانه بكل أشكال الانحراف كانت جميعها جوهرية بالنسبة للأهداف السريالية في ذلك الوقت. وفهمه لفرويد، الذي سيعتمد الكثير من أعماله عليه، أدى إلى تطوير نظرياته حول لـ«الطريقة البارانوية». في كتابه «المرأة المنظورة» يصفها كـ«طريقة عفوية للمعرفة اللاعقلانية مبنية على الموضوعية النقدية والنظامية لتداعي الأفكار الهذياني والتأويلات».

مكتبة الفكر الجديد

بمعانٍ بسيطة كانت شكلاً من تأويل الصورة، حيث يرى المشاهد في صورة ما صورة مختلفة متعمدة على القدرة التخييلية للمتفرج. فمثلاً، يمكن للمرء أن يرى، في لطخة على الحائط، وجهاً، قلعة، أو جواداً يخبّ وبطاقة بريد لجماعة من الزنوج متحلقون حول كوخهم، كان يكفي النظر إليها من زاوية مختلفة حتى تستحيل بورتريهاً لأندريه بريتون. (كان بريتون يصر أنه لماركيز دي ساد). وقد غدت موضوعاً للوحة مستقبلية.

وليست بعيدة عن المنهج البارانويي صورة لوتريامون، «الجميلة كلقاء عارض على مائدة تشريح بين ماكنة خياطة ومظلة». بلغة فرويد إننا نتعرف على ماكنة الخياطة والمظلة بممارسة الحب.

لقد تصور دالي إمكانات إعطاء قيمة موضوعية على مستوى الواقع لعالم تجاربه اللاعقلانية. وأصبح النشاط البارانويي - النقدي نظاماً لكشف صور وتداعي الأفكار. وشأن الطرائق الأخرى التي يستخدمها السرياليون، فقد كان وسيلة لإحداث الوحي بالقوة. وقد قاد النظام التأويلي للنشاط البارانويي - النقدي دالي إلى تحويل ملائكة Angelus ميليه إلى لوحة غاية في الايروسية. فقد وجد أن الرجل الذي على اليسار كان يستخدم قبعته لإخفاء عضوه المنتفخ، وأن المرأة كانت حاملاً،

مكتبة الفكر الجديد

والمذراة، المغروسة في الأرض بموازاة كيس البطاطا المفتوح، كانت ترمز إلى الذكر وكيس البطاطا إلى الأنثى. وأكد دالي بإيراد الدليل بأن النجاح الهائل للصورة، بصرف النظر عن موضوع دراستها، كان ناشئاً عن مضمونها المستتر.

وسينتج عدداً من الصور حول هذا الموضوع: مثلاً «غالا» و«ملائكة ميليه يسبقون مباشرة وصول الشكل التصاعدي المخروطي»، مصورة في «السريالية في خدمة الثورة» العدد ٦، ١٩٣٣، و«تأملات حول قيثارة». وكلتاهما منفّذ بين ١٩٣٢ و١٩٣٥، وهما مثالان يطبق فيهما الطريقة على الشخصية «الملائكة» الممسوسة.

وشرع بموضوع فني آخر عندما اكتشف في أسطورة وليم تل، ليس التكريس البنوي الذي رآه الناس، بل تشويهاً خاصاً بسفاح القربى. وقد استكشفت في «وليم تل»، «لغز وليم تل» و«شيخوخة وليم تل».

كانت موهبة دالي الفائقة الوصف في عرض هذيانه اللاعقلاني، وتذوقه الفظيع للحسيّ، يعملان إضافياً. وأكد ولعه بالكرومو لثغرات (صورة بالألوان مطبوعة حجرياً) كـ «أقل تقليدات الطبيعة اتفاقية»، وألقى ضوءاً على عمله نفسه الذي كان ذا «فوتوغرافية فورية بالألوان وبصورة رائعة جداً، نابضة بالحياة إلى حد بعيد،

تصويري إلى حد بعيد. رسم زيتي ممتاز، غير مستكشف، خادع، فوق اعتيادي، واهن وذو لاعقلانية صلبة».

بالطبع يمكن قبول ايقونوغرافيا عمله، كما سيصرّ دالي نفسه، دون السؤال عمّا يعنيه كل تفصيل. ومع هذا فإننا نعرف من روايته نفسه، وليس من طفولته وحسب، وإنما من الدراسات التفسيرية التي قام بها عن ميليه، وليم تل، ما قبل الرفائيليين وآخرين، بأن ثمة دليلاً على معنى محدد وراء معظم اللغة المجازية التي تجد طريقها إلى اللوحة. والبعض منها، مما يغلق عليها أهمية خاصة، هي الأخرى غير قابلة للنسيان، مثل العكازات والساعات الرخوة. وأخرى، أكثر نذيراً بالخطر، حاول أن يشق لها قناة بتسجيلها على القماشة. وكانت الجنادب، التي يخاف منها خوفاً مرضياً، تتطابق مع كرهه لوالده. أما البراز فكان ينظر إليه بوصفه «العنصر المروع». والأسنان رمز جنسي فرويدي. والدم، الذي يُدفع بقوة إلى عينيه عن طريق تعليق أو أرجحة رأسه، فكان يثير صوراً خادعة شبكية. وكان التعفن ذا ضوء قاسي كالذي لساق نبتة. وكان يرى بوصفه جميلاً دائماً، تماماً كما لا بد أن تكون الايروسية قبيحة دائماً. والأدوات، مثل الآلات الحادة، هي ترميزات عن البتر. كان يعتبر أن الرموز الثلاثة

مكتبة الفكر الجديد

الأساسية للحياة هي البراز، الدم والتعفن. قال ديفيد كاسكوين: «إننا قد تعلمنا منذ ذلك الحين أن نتعرف على رمز الرغبة في رموز الرعب».

منذ طفولته الباكرة، كان دالي منجذباً لفيرمير الدلفيتي. لم يكن لرسام تلميذ مخلص مثل هذا، فربما أن فيرمير هو الرسام الوحيد الذي رسم نسخة عنه على الإطلاق. وبحسب كلور كاولز، فقد طلب منه روبرت ليهمان المصرفي - الجامع رسم نسخة عن فيرمير. فأكد له دالي أن ذلك مستحيل، ولكن في أوائل الستينات، وبعد عشرين عاماً، في حجرة خاصة منعزلة في اللوفر، بعد فحوصات منهكة وتحليلات للألوان والأصباغ، وللطريقة التي كان يطبق بها الصبغ على العرض الذي كانت تتطلبه الفرشاة، كابد دالي عدداً من الجهود الثقافية العنيفة لكي يضع نفسه في حالة التلقي. وفجأة أعلن أنه اكتشف أمراً استثنائياً في اللوحة، مما لم يكن يجب أن يكون هناك. وللفور تجمع الأخصائيون بنظراتهم المكبّرة، إلى أن اكتشف أحدهم شعرة من فرشاة الرسم مختبئة بين ضربات الفرشاة، وتم الكشف عن مصدر ضيق دالي. وحاساً بالفرح، جلس عندئذ قبالة قماشته وشرع يرسم قرن كركدن، الذي كان يرى في بنيته منبع كل حياة. وتكرر الرمز في عدد من الأعمال، من بينها

مكتبة الفكر الجديد

«السرعة القصوى لعذراء رافائيل»؛ وكان لكمال لولبها اللوغاريثمي تضمينات افلاطونية بالنسبة لدالي.

وتأثير فيرمير على عمله يمكن ملاحظته في عدد من الأعمال: «اختفاء الصورة»، وبصورة مباشرة أكثر في «شبح فيرمير الدلفيتي الذي يمكن استخدامه كمنضدة».

لقد كان الطعام واحداً من وساوس دالي دائماً. إنه يتكرر بتواتر في سيرته الذاتية: تبدأ المقدمة بـ«في سن السادسة أردت أن أكون طباخاً». وكلمات مثل «سبيناخ»، «محار»، «الحفش»، «آكل لحوم البشر»، «عظام» و«كافيار» يجري استعمالها بكثرة لوصف الرسم. ولقد قادته لرسم بورتريه لغالا بشرحتي لحم ضان على كتفيها، وكذلك «فطام تغذية - الأثاث». وكان طبخ الديك الرومي بدون ذبحه واحداً من ابتكاراته المطبخية، وقد تصور ذات مرّة فكرة القيام بصنع مائدة من بياض البيض بحيث يمكن أكلها. إنه يصر «إن الطبخ ذو صلة وثيقة بالرسم». ولعل عبادته للطعام ولفيرمير تفسّر لماذا توحي «شبح فيرفير» بإمكانية استخدامها كمائدة للطعام. إذا كان لفيرمير علامات متفوقة في صالة رساميه، فيأتي فيلاسكويز في الدرجة الثانية، مخففاً فقط في الإلهام والغموض، مطلقاً براءته البارانوية - النقدية. رأى ابنة الملك الإسباني لفيلاسكويز في قمة معبد هندوسي.

مكتبة الفكر الجديد

فما يشكل الإلهام الشاعري لـ«طيف وجه وصحن فاكهة فوق ساحل» إنما هو الذكاء التقني والثراء اللوني عند فيلاسكيز. كما وأن اللوحة ريادة في استعمال الصورة المركبة. إن قاعدة صحن الفاكهة هي نظرة ورائية إلى ممرضة طفولته لتشكل الأنف وفم الوجه، فيما الفاكهة وخط الساحل ممسوخان إلى كلب.

إن التاريخ ليوفر الكثير من مثل هذه الأمثلة الفنطازية في الفن: منظور مشوّه، صورة مركّبة، رؤى بوش الشخصية جداً، واستخدم الصور المزدوجة من قبل رسام القرن الـ ١٦ أرسيمبولدو. وقد وضعت جميعها موضع الاستعمال من قبل السرياليين الذين نبذوا في البداية الأسس العقلانية التي قامت عليها هذه التقنيات. وممزقين الستارة، أثبتوا بالبرهان بأن كل شكل من الغريب والمجنون يمكن أن يستخدم في سبيل الفن وينقله إلى خارج حدوده. وقبول دالي بأي شكل من أشكال الجنون أخذه أبعد من بقية السرياليين. وبمحاكاته للعقل المشوش للمصاب بالبارانويا، أصبح حسّاساً فوق العادة حيال المظاهر الخفية والمظاهر المضادة، رائياً ليس صورتين أو ثلاثاً فحسب بل سلسلة من الصور ممدودة بقدرة العقل وحسب. ففي «اللغز اللانهائي» ست صور محجوبة ممثلة في اللوحة. وأقل تعقيداً هي «الشيخوخة»، «المراهقة»،

مكتبة الفكر الجديد

«الطفولة». وقد دافع دالي عن أن الصورة الهذيانية التي يوحي بها شيء أولي قد تكون الواقع الحقيقي.

وقد كتب في «المرآة المنظورة»: «إنني أتحدى الماديين بأن يحققوا في المسألة الأرجحية الأكبر في الوجود إذا ما أُخذ تدخل الرغبة في الاعتبار». وقال بريتون: «لقد ظلت القدرة الكلية للرغبة، منذ البدء فعل الإيمان الوحيد للسريالية»، إن قوة الطاقات الهلوسية لدالي تجعل الآخرين يؤمنون بحقيقة ما يراه. وفي الحقيقة أن في إمكانه أن يقول إن تعفن حمار يمكن اعتباره بمثابة: «الوهج القاسي والباهر لجواهر جديدة».

ويمكن رؤية واحد من استعمالاته الأكثر براعة للصورة المزدوجة في اللوحة المرسومة «إسبانيا». إن مجموعة الفرسان والأشكال البشرية المشتبكة في قتال، مشكلين وجه المرأة، تدين بشكل لا يخطئ إلى ليوناردو، رسام آخر من الماضي كان يكنّ الآن الإعجاب له. كان كلاهما يشاطر في أساس مشترك من الإبداعية. وبلا ريب فإن دالي كان مطلعاً على دراسة فرويد عن ليوناردو. وأيضاً على نصيحة ذلك الفنان بالنظر إلى اللطخات الرطبة فوق الجدران التي يمكن أن يرى فيها كل أنواع الصور الغريبة والخيالية.

«البؤس المدقع للإبداع التجريدي» هو عنوان فصل

مكتبة الفكر الجديد

يتهجم فيه دالي على الفن التجريدي. كان يرى فيه افتقاراً للثقافة الفلسفية والعامة ودليلاً على الضعف العقلي، ومقدماً لنا «فوق التفاؤلية الجديدة لورقتهم الصقيلة حساء الجمالية التجريدية، التي هي بحق وحقيقي أسوأ حتى من حساء الشعرية البارد والقذر للتوحيدية الجديدة، والتي لن تقترب منها حتى أشد القطط المتضورة جوعاً».

وكترياق لنفوذه ونفوذ الفن الأغريقي، الذي كان بيكاسو وفنانون آخرون يمجدونه في باريس، دعم دالي زخرفة وفن العمارة الخاص - «الفن الحديث»، الذي كان يعتبره بمثابة «النتاج السايكوباثولوجي الأخير للانحطاط الإغريقي - الروماني»، واجداً في تزيين مداخل مترو باريس نابتة من الحديد المطاوع مفعمة بالغموض، الايروسية والفساد. وكانت مباني الحلم الخيالية لأنطونيو جودي في برشلونا، منازل مصنوعة للمجانين، والمهووسين جنسياً». مألوفة تماماً لدالي وكانت بارك غيل، وباسليكا كنيسة العائلة المقدسة توحي «بأكثر الأساليب مادية إصرار الأحلام في وجه الواقع».

إن الكثير من الأشكال «المتموجة - المتشنجة» في لوحاته بين ١٩٣٠ و١٩٣٤ ممكن اقتفاء أثرها حتى العناصر التزيينية لـ «الفن الحديث» في ١٩٠٠. وقد رأى في وجوه هذه التماثيل الهستيرية هاتيك النسوة المجنونات

مكتبة الفكر الجديد

اللواتي كان الدكتور شيريكو يعالجهن في المستشفى العقلي في سالتبترير.

إن معالجة ما يعطي كل مظهر الشعر المتحجر على صورتين في «جرن المعمودية» تمتلك الهذيان المقترن بأكثر إفراطات ذلك الأسلوب تطرفاً، كما وأنه استفاد استفادة مهمة من مواضيعها التكوينية. وتظهر اللوحة، إلى ذلك، اهتمامه المتزايد بالقيمة العاطفية للمنظور العميق الذي وجده في لوحات معينة عند دي شيريكو. ولكن في حين كان شيريكو مُحرّكاً بالغموض الذي يختفي وراء العلاقات الطبيعية، كان دالي يثير عالماً هذيانياً من العقلانية الاكلينيكية السابحة في ضوء قزحي اللون. إن ما يشترك به مع دي شيريكو إنما هو القدرة على إسقاط اضطراباته الواضحة بنفس المقبولية، رغم الطبيعة الجامحة للغة المجازية. و«الرجل المرئي»، التي بدأها في ١٩٢٩، لم تنج من تأثير الفن الحديث، المميز في معالجة «الرأس المهبلي» للشخصية، وأيضاً التزيين الحسّي لمقدّمة اللوحة.

ثمة شك ضئيل في أن نظريات دالي وانشغاله البلاستيكي بهذا الأسلوب قد أدّيا إلى تجديد الاهتمام بالحركة وإعادة تقييمها. ما من شيء كان سيرضيه «الفن الحديث» الأولى لألفونس موكّا: «هذيان... هذيان

القبيح». مهما يكن من أمر فقد كانت مرحلة مثبطة بالنسبة لدالي. فلم يكن مبيع لوحاته بعد معرض جيومان يسير سيراً حسناً، والذي ألقى اللوم بسببه على «ماسونية الفن المعاصر». كان جيومان قد أشهر إفلاسه وهو مدين له بمال. إذا لم يبتع الجمهور لوحاته، فلعله يبتاع مبتكراته. كانت غالا تطوف يومياً شوارع باريس حاملة حقيبة رسوم لمواد مثل مانيكانات شفافة لواجهات المحال، أجسامها ممتلئة بالماء والسمك الذهبي الحي بلاستيكية بحيث تلائم محيط الجسم، أحذية بلوالب لكي تزيد متعة المشي، أظافر اصطناعية من مرايا مصغرة ضئيلة يجد المرء فيها نفسه، ثياب بتخريمات زائفة وحشوات تشريحية كعنوان على الخيالات الايروسية للرجل. وقد نبذت بوصفها لا تجارية في ذلك الوقت، والبعض منها سيظهر نتيجة نفوذه، والتي لن يستلم مكافأة عليها.

قام دالي بتنفيذ العديد من الأشياء السريالية للجامع الإنكليزي، إدوارد جيمس، الذي كان يدعوه «الشاعر العندليب». أريكة مي ويست، المصنوعة في شكل شفاهها والمأخوذة من بورتريه كان قد رسمه لها، التلفون - السرطان البحري الشهيرة، في منزل جيمس الريفي في سوسيكس، البيانو الأبيض الكبير مرتفعاً من وسط حوض ذي نافورات تنبجس من لوحة المفاتيح.

مكتبة الفكر الجديد

ومنذ وقت مبكر يرقى إلى ١٩١٤ كان مارسيل دو شامب قد قام باختيار «الجاهزة الصنع» و«الجاهزة الصنع المساعدة» التي يمكن اعتبارها أُولى الأشياء السريالية. وفي ١٩٢٤ اقترح بريتون صنع أشياء معينة لا يراها المرء إلاّ في الأحلام. وفي الأعوام التالية جذب السرياليون الاهتمام إلى أصناف متعددة من الأشياء: الشيء المؤسس، الشيء الذي يعمل رمزياً، المبتكر من قبل دالي، والتي كانت تعتمد على الفانتسماغوريا والصور التي ينتجها اللاشعور. كان المقصود بهذه الأشياء أن تحدث بوسيلة غير مباشرة عاطفة جنسية خاصة وقد أدت، باستدعاء نشاط دالي المغالي في اضطرابه الناشئ عن الفكرة المستحوذة، على خلق أشياء مثل «صدر امرأة استعادي يلتهمه النمل»، «السترة المثيرة للشهية الجنسية»، التي رُبط بها خمسون قنينة نبيذ مليئة بكريم دي مينث (بطعم النعناع) وذبابة ميتة، و«الكرسي الجويّ»، بمقعد مؤلف من ألواح شوكولاته. وعلى مستوى أكثر دلالة على الطموح كانت الحلزونات المئتان الحيّة، الصالحة للأكل التي تزحف فوق شخص شبع عار في تاكسي مكلّل باللبلاب.

يرقى تعليق دالي المرضي بالحذاء إلى عهد الطفولة ويظهر في عدد كثير من اللوحات والأشياء. ولقد ابتدع سكيابريللي قبعة على هيئة حذاء مقتبسة من فكرة منه أنه

مكتبة الفكر الجديد

لشيء «محمل كثيراً بالقيم الواقعية كنقيض للأشياء الموسيقية التي حاولت دائماً أن أصورها ككمنجات كبيرة - ناعمة مخرّبة، مهشمة، من اللحم المتعفن...».

أكد دالي بإيراد الدليل، أن الشيء السريالي قد شوّه تماماً مرحلة الحلم السوريالية، والكتابة الخالية من المعنى التي يمليها اللاشعور. كان يرى الشيء كحقيقة جديدة، لا مجدية من وجهة نظر خاصة ولكن «مخلوقة كلياً لغرض تجسيد بطريقة فتيشية، بأقصى حقيقة ملموسة، أفكار وخيالات ذات شخصية هذيانية».

فالناس لن يواجهوا بعد تحديدات التكلم عن هوسهم ومخاوفهم المرضية وحسب، «بل إنهم يستطيعون الآن أن يلمسوها، يعالجوها ويشغّلوها بأيديهم أنفسهم».

لقد قام أيضاً بتصميم عدد من الأشياء المصنوعة من الخبز. وأكد: «غير مقصودة لإسعاف وتغذية الأسر الكبيرة. كان خبزي على نحو ضارٍ خبزاً لاإنسانياً، كان خبز ثار ترف الخيال ضد نفعية العالم العقلاني العملي...». كان المقصود أن يكون أرستقراطياً، بارانوياً، مشلولاً وظاهرياً. وكانت أحدث الفكرات في أسلوب دالي الحقيقي أن يخبز رغيفاً بطول ١٥ متراً، كان سيوضع، ملفوفاً في الصحف، في حدائق القصر الجمهوري. على أن يتم تسجيل رد فعل وتخمين

مكتبة الفكر الجديد

الجمهور بصورة تفصيلية. وفي اليوم التالي تم العثور على رغيف طوله متر في محكمة فرساي. وعقب ذلك ظهور أرغفة بطول ٣٠ متراً في نفس الوقت في الساحات العامة في عواصم مختلفة من أوروبا.

و«المعرض نيويورك الدولي الأول» في ١٩٣٩، اشتملت لوحة دالي «حلم فينوس» على ١٧ حورية ماء في حوض مليء بالماء: كان بعضهن يقوم بحلب بقرة تحت مائية، وبعضهن يعزف البيانو أو يردّ على التلفونات. وبخضوعها فقط لقوانين الصدفة أو الضرورة السايكولوجية، فقد وطدت هذه الأشياء قانون اللامتوقع، مضيفة تماسكاً على عالم حلمٍ كان يعيّن نفسه بتجربة مثيرة وشاعرية جديدة. وأثبتتْ رأي لوتريامون في أن الشعر يمكن كتابته من قبل الجميع.

كان تدخل دالي غير المنقطع في جميع جوانب نشاط السرياليين - كتابته النقدية/ رسمه، أشياؤه وشعره - كان كل ذلك مساهمات جوهرية في حيوية الحركة. أما هاجسه بجميع جوانب المظاهر البصرية وافتتانه بإضفاء الحياة على الجماد وبحثه عن المعاني البيولوجية المستورة قد شكلت الفرضية لإلهامه الأيديولوجي، ووفقاً لسارين ألكسندريان: «رجل من عصر النهضة محول إلى التحليل النفسي».

مكتبة الفكر الجديد

في حالات معدودة فقط قام دالي بإعطاء أي تفسير يتعلق بمعنى لوحاته. لقد كتب في «غزو اللامعقول»: «إن حقيقة كوني أنا نفسي، في لحظة الرسم، لا أفهم صوري لا يعني أن هذه الصور بلا معنى؛ على العكس، فمعناها يبلغ من العمق، التعقيد، التماسك واللاإرادية بحيث إنها تفلت من أكثر التحاليل بساطة للحدس المنطقي، لأجل وصف صوري باللغة اليومية، لأجل تفسيرها، من الضروري إخضاعها لتحليل خاص، ومن المستحسن بأكثر الصرامة العلمية الموضوعية الطموحة الممكنة. عندئذ ينشأ أي تفسير "a posterlori" ما أن توجد الصورة كظاهر منذ الآن. إن الساعات الرخوة المقلقة في «إلحاح الذاكرة إنما ظهرت على الوجود نتيجة لأكل الكميمبرت ذات النعومة الاستثنائية». ويقدم مارسيل جان شرحاً أكثر إضاءة. إن كلمة montre (ساعة) كلمة – صورة ذات معنى مزدوج: في الفرنسية، إنها صيغة لأمر من الفعل montrer واسم montrant الزمن. يكفي هناك تجربة طفولة شائعة جداً: الطبيب يطلب من الطفل المريض أن يعرض لسانه، الذي من الجلي أنه طري. الطفل، إذا جاز لنا القول، La montre molle (يعرضه بالمعنى المزدوج الذي يمكن أيضاً أن تعنيه هذه الجملة في الفرنسية (السلعة الطرية). إن الطبيعة اللاعقلانية وحتى المعذبة لهذا الفعل بالنسبة

مكتبة الفكر الجديد

للطفل، نظراً للظروف، من الممكن يقيناً أن تشكل تجربة قابلة لترك انطباعات عميقة في النفس، هاهنا، إذاً، الأصل الأكثر لصورة الساعات الطرية، أصل وُجد في ذاكرة طفولة حقيقية، والذي يبدو أنه معزّز بعناوين الصورة...». وبعد اقتنائها من قبل صاحب الصالة الأميركية جوليان ليفي، فقد بيعت وأعيد بيعها إلى أن تم تعليقها أخيراً في متحف الفن الحديث، نيويورك. وكان لها أن تحقق نجاحاً شعبياً هائلاً بحيث تمّ صنع نسخ طبق الأصل منها لجذب الزبانة لمحلات الأثاث والخضروات.

وبعد بضع سنين رسم «طيف الإغراء الجنسي» مع تفسيره بـ«تنبؤي في ١٩٢٨، في ذروة عبادة التركيب البنيوي الوظيفي والعملي، في عزّ الشكلية الأكثر فظاعة، بضخامة العضلات المدورة واللعابية لماي ويست، دبقة ومريعة بمعانٍ بيولوجية خفية. أما اليوم فأعلن بأن كل الأغراء الجديد للنساء من الاستعمال الممكن لقابلياتهن ودهائهن كأشباح، بمعنى انفصامهن الممكن، تحللهن المقبري والنيّر». وسيكون الآن للنساء ذوات الإغراء الجنسي أجزاء من تركيبهن البنيوي قابل للفصل، يمكنهن توزيعها لاستثارة الإعجاب. ويبدو من اللامحتمل أن تكون هذه اللوحة ثمرة غيبوبة تنويم مغناطيسي أو هلوسة بقدر ما هي محاولة، بوعي حاد، لتحقيق واحدة من

مكتبة الفكر الجديد

أفكاره: لقد عُبّر عنها بألوان متألقة، لأنه أراد لها أن تكون «أكثر جمالاً وإرهاباً من كماة الموت البيضاء: قوس قزح». إن صورة العكازات التي تسند الطيف، والتي سوف تظهر في الكثير من اللوحات التالية، قد نشأت حين كان طفلاً يقيم عند السيد بيتشو فدالي يرى فتش (صنم) العكاز بطريقتين: أولاً، اجتماعياً، لمجتمع ثري ولكنه ضعيف في حاجة إلى السند؛ ثانياً، إنه يرى في شكل العكاز معنى الحياة الموت - سنداً لشعوره المتخيل عند الملاءمة. إن الرأس الهائل العديم الجسد في «نوم» مسنود بعكازات لا تحصى، لا تقوم برفعه عن الأرض وحسب بل تحمل وجهه - الشفاه، الأنف والعينين.

إنه يتحدث عنها باعتبارها «دعامات خشب مستمدّة من الفلسفة الديكارتية. مستخدمة على وجه العموم بمناسبة سند لرقة البنى الحساسة».

في ١٩٣٤ وجه دالي انتباهه لما سوف يدعوه الأشكال البشرية «الفورية»، والتي من الممكن أن يكون قد ألهمها التأثير الخاص لضوء الشمس الذي يوجد على الشاطئ في روسس، الواقعة على بعد عدة أميال من فيغوراس، رغم لأنه يتحدث في مذكراته عن رسم بضع لوحات من الجلي أنها طبيعية جداً، «ألهمها اللغز المتجمد والدقيق للقطات فوتوغرافية معينة، والتي قمت

مكتبة الفكر الجديد

بإضافة لمسة دالية من ميسونييه meissonier إليها...».
لا ريب أن موضوع اللوحة الظاهري يمكن أن يكون قد أُطلقَ بمشاهدة لقطات فوتوغرافية قديمة من طفولته وذكريات عن كونه برفقة مربيته على الساحل. إن هذه الأشكال البشرية، لربما، هي أطياف، نسخ محوّلة، كما قال فرويد، عن «الزوّار الليليين المكسويين بثياب النوم، الذين يوقظون الطفل ليضعوه على المبولة في حجرة النوم لئلا يبلل الفراش، أو الذين يرفعون الشراشف كي يروا كيف كان يمسك بيديه في النوم». إن أحد الجوانب المهمة في أعمال هذه المرحلة هو التأثير الستيريوسكوبي الذي تولّده هذه الأشكال البشرية تلقاء خلفية، علاوة على الافتقار الكامل للتشويه في المعالجة. وكذلك يمكن تبيّن تحرك غريزي باتجاه القيم الجمالية. فـ«صورة بارانوية - نجمية». «طيف على الساحل في روسس»، وأيضاً «ظهيرة»، مع أنها مجّردة من أسلوبيته المألوفة وابتكاراته الفتيشية، تحقق تأثيراً طيفياً وتنتج حالة إدراك من النوع الذي نتعرف عليه في الهلوسات أو في الأحلام. إنها تقبض على هاجس ملحّ لنشاط سّري يقع في منتصف الطريق ما بين الحقيقة الواقعية وعالم الرغبات اللاشعورية السحري.

وليست غير ذي ارتباط بسلسلة لوحات روسس هي

مكتبة الفكر الجديد

واحد من أكثر أعماله الشعرية روعة، «العربة الطيف»، التي نرى فيها أن ظهري الشخصين الجالسين في العربة هما في الحقيقة جزء من المباني في المدينة البعيدة. فعن طريق كيمياء ما غريبة، فقد بلغت العربة سلفاً غايتها فيما هي لا تزال بعيدة عنها ببعض المسافة.

لمناسبة المعرض السريالي في صالة كوليه في ١٩٣٣، قام دالي باقتراح مقدمة كاتالوج يمجّد فن ميسونييه meissonier أكاديمي معروف من القرن الماضي، لـ«دقته اللاعقلانية». فكانت المعارضة بين السرياليين اجتماعية. لقد وجدوا مغزى قليلاً في الاعتراف بمثل هذا الرسام كنموذج للسريالية. وأكثر إقلاقاً كان اهتمام دالي بالنازية وصعود هتلر إلى السلطة في المانيا. فقد ظهرت «مربية هتلرية» في اعمال معينة، فيما ظهر في «لغز وليم تل» بورتريه للينين بدون سروال وبفخذ ممتدة مسنودة بعكاز. وكان عليها أن تعرض مساهمة مخالفة جداً لتلك التي في «ستة أطياف للينين فوق بيانو»، المرسومة في العام الماضي. إن «ستة أطياف»، برغم تركيبها الصوري، يمكن اعتبارها كعلامة لتعاطف دالي مع نزعات السريالية السياسية.

ومن المفهوم، مع ذلك، أن أعمالاً مثل هذه للسرياليين لم تكن على الأرجح تلقى استحسان

مكتبة الفكر الجديد

الشيوعيين، الذين كانوا يؤمنون بفن «واقعي اجتماعي»، وما لبث هذا أن أدى إلى قطيعة بين الجماعات، بتشكيل «اتحاد الكتّاب والفنانين الثوريين»، الذي رفض دالي الانضمام إليه.

في المناخ السياسي لذلك الوقت، والسريالية تتخذ موقفاً أكثر ذاتية ضد قوى الرأسمالية، مبدّلة «الثورة السريالية» بـ«السريالية في خدمة الثورة»، أفضت علاقة دالي القلقة مع الحركة، بعد نجاح معرضه الأول في نيويورك، في "صالة جوليان ليفي"، الذي شخصه بوصفه الصوت الأصيل الوحيد للسريالية. إلى جانب اهتمامه المتزايد بالأرستقراطية، الملكية والكاثوليكية، أفضت إلى مجابهة مع السرياليين أثناء اجتماع في منزل اندريه بريتون.

إن الروايات تختلف عما جرى في هذا الاجتماع.

يقول البعض إنه طرد رسمياً، والبعض الآخر إنه انتقد بسبب غرابة الأطوار المفرطة. لقد حضر دالي وفي فمه ميزان حرارة، مدّعياً أنه يشكو من الرشح. ومع اشتداد المناقشة سخونة، كان دالي مستمراً في قياس درجة حرارته، ومع كل هجوم عليه استمر في نزع واحدة من القمصان العديدة التي كان يرتديها إلى أن ارتمى، وهو عارٍ حتى الخصر، أمام قدمي بريتون. كان دفاع دالي أن

مكتبة الفكر الجديد

وساوسه بهتلر كان بارانويي وسياسي بحت، وأنه ربما سيكون أول من يجري التخلص منهم بوصفه مريضاً عقلياً، في حالة غزو أوربوا. ولم يكن جميع السرياليين مجمعين في معارضتهم، فنجح دالي في خلق جو من الاضطرابات والهوس بحيث انفض الأمر أخيراً. ومع أن دالي لم يحضر بعد الاجتماعات، إلا أنه كان لا يزال يدعى للمساهمة في معارض الجماعة، بما فيها بورتريه لينين، المثير للجدل، الذي عرض في صالة بونجين في ١٩٣٤.

أياً يكن الأمر لقد كانت العلامة الأولى، والتي كان بريتون تبينها حينما كتب المقدمة لمعرض دالي الباريسي الأول، على أن «حرس صوت دالي الرائع» كان ليستمر بضع سنوات أخرى وحسب. في غضون ذلك في إثراء الحركة ببحوثه.

بين ١٩٣٣ و١٩٣٦، قام دالي بتطبيق وسائله العقلية والبلاستيكية على عدد من المصادر الإلهامية، إلى جانب قيامه بمساهمات أدبية في «المنتيور» و«دفاتر الفن» التي كتب لها مقالة عن الأشياء السريالية. وبدأ يستكشف شتى التشويهات الهيكل - عظمية والرأسية، حيث تتخذ الأشكال البشرية زوائد مشوهة تشويهاً غريباً. فـ«بيروقراطي جوي - رأسي عادي في فعل حلب قيثارة جمجمية»، «نفسي في

سن العاشرة عندما كنت طفل الجندب»، وكذا «تأمل في القيثارة»، هي أمثلة نموذجية على مخيلته الاكلينيكية، جُعلت أكثر إرباكاً بسبب معرفتنا أن ناساً بعينهم هم ضحايا مثل هذه التشويهات.

لم يكن من الصعب أن نرى في الشكل البشري المضحك قليلاً والذي بدون سروال في فعل حلب الهولة الناعمة، رمزاً استمنائياً واضحاً، في حين تدنو «تأملات حول القيثارة» من صورة الرجل في «ملائكة» ميليه وقد احتضن من قبل عارية شهوانية فيما هو يخبئ انتصاباً وراء قبعته.

في حالة واحدة حسب، ألهمتها هذه التشويهات، «بناء واهٍ مع لوبياء مغلية: هاجس الحرب الأهلية»، التي رسمت في ١٩٣٦، قام دالي بإعطاء بعض التفسير عن أفكاره: «لقد عرضت جسماً بشرياً ضخماً ينفجر في زوائد هولية من الأذرع والسيقان يمزق بعضها البعض في هذيان من الاختناق الذاتي. وبمثابة خلفية لهذا البناء من اللحم المسعور والبيولوجية، رسمت مشهداً طبيعياً جيولوجياً، تمّ عبثاً تثويره لآلاف السنين، متجمداً في «مجراه الطبيعي». وقمت بتلطيخ البنية اللينة لتلك الكتلة الهائلة من اللحم في الحرب الأهلية بقليل من اللوبياء المغليّة، لأنه لا يمكن أن يتصور المر ازدراد كل هذا اللحم اللاوعي دون وجود

مكتبة الفكر الجديد

(مهما كان غير ملهم) شيء من الخضروات المغطاة بالدقيق والشديدة الكآبة».

اقتراب آخر عن وسواسه بالزوائد الطولية المدعومة بعكاز هو «المانيكان الجاوية»، بجسمها الهيكلي المشغول برهافة.

بين أشكال فن البلاغة، هنالك شكل يُعرف باستعمال الألفاظ استعمالاً خاطئاً، والذي بواسطته توفر المخيلة كلمة معروفة لتصف جزئياً شيئاً جديداً - مثلاً، إننا نتحدث عن قائمة مائدة، أو ذراع طاحونة، آخذين من شيئين مختلفين الوسيلة لخلق شيء ثالث. ويعطي «معجم أكسفورد الإنكليزي القصير» كمثال، «بحيرات تسمى بالاستعارة بحاراً»، مستعملة بالمعنى المرئي، يمكن وصفها كعلاقات غنائية، حين يكون رسم تخطيطي لتلٍّ وامرأة عارية مستلقية قابلين للتبادل. إن الأقل ألفة بين أعمال دالي لوحة صغيرة بعنوان «هيكل عظمي مع ملحقه الغنائي متكئ على مائدة ليلية لا بد وأن يكون له درجة حرارة عش كاردينال»، مظهرة بيانو سائلاً لوحة مفاتيحه السوداء والبيضاء مبسوطة بطريقة تتحول فيها المفاتيح إلى أسنان جمجمة متصلة بها. في مزاج أكثر كبحاً هي «صدى الحنين» حيث إن الرسم التخطيطي لفتاة شابة وهي تثب مكرر على هيئة الجرس في البرج وفي ثقب المفتاح

مكتبة الفكر الجديد

في الدرج. بينما هيئة الجدار في المقدمة مكرّرة في برج الجرح نفسه. يمكن التعرف ثانية على دالي لدى شيريكو في الفتاة التي تثب وظل حضور غير مرئي. إنها تلميح مباشر إلى أروع لوحات دي شيريكو «غموض وسوداوية شارع». والإحالة معززة أكثر سكونيتها، الإحساس بأن الزمن نفسه قد تجمد، بكل شيء مستحم في سوداوية غريبة.

لم يكن حتى ١٩٣١ ان رأى النور أول معرض سريالي مهم خارج فرنسا. وأعقب معرض أميركي بسرعة بمعرض دالي الشخصي في برشلونة. بعد ذلك بادر إي. أل. تي. مسنس بإقامة معرض جماعي آخر في بروكسل في ١٩٣٤. ومنذ ذلك الوقت فصاعداً باتت المعارض السريالية مألوفة: كوبنهاغن، براغ، طوكيو، تينريف، هولندا - وجرى تشكيل جماعات في أكثر من خمس عشرة بلداً. وفي ١٩٣٦ افتتح معرض عالمي كبير في «صالات برلنغتون الجديدة»، لندن. وقد نظمه رولاند بيتروز، بالتعاون مع الجماعات الفرنسية والبلجيكية، وضمّ صوراً، أشياء، رسومات، كولاجات، تماثيل، أشياء بدائية أفريقية وأميركية إضافة إلى رسوم الأطفال. ومُثّل دالي باثني عشر عمل، من ضمنها «صدر امرأة استعادي» و «السترة المثيرة للشهية الجنسية».

مكتبة الفكر الجديد

خلال الافتتاح، قامت امرأة شابة بالتجول في الصالة وهي ترتدي ثوباً أبيض، رأسها ووجهها مغطيان كلياً بالأزهار التي كانت تستريح فوقها دعسوقات حيّة. كانت ترتدي قفازين طويلين أسودين جراحيين وتحمل نموذج ساق بشرية في يد وفي الأخرى قطعة من لحم الخنزير.

افتتح المعرض أندريه بريتون، وهو يرتدي ثياباً خضراء اللون، ويدخن غليوناً أخضر، ترافقه زوجته بشعر طويل أخضر. وخلال المعرض كان على دالي أن يلقي محاضرة مرتدياً بدلة الغوص، والتي كان قد استأجرها لورد بيرنرز للمناسبة. وحين طلب منه تعيين عمق الهبوط، أجاب أن السيد دالي سيقوم بالهبوط إلى اللاشعور. في تلك الخوذة العادية بخوذة خاصة. وظهر دالي بالبدلة، مزينة بأيدٍ لدائنية، غطاء راديتر في أعلى الخوذة، سكين في الحزام وحاملاً كلبين ذئبيين روسيين على صفائح رصاص. بعد محاولته إلقاء محاضرته، غير مسموعة تماماً من داخل الخوذة، قام دالي، وهو ينضح عرقاً ويكاد يختنق من الافتقار للهواء، بالإيماء بعنف لكي تزال الخوذة، ليفاجأ بأن الميكانيكي كان قد أغلق الصمامات بإحكام شديد بحيث يتعذر على أحد إزالتها.

شهدت نهاية هذا العام عدداً من الأعمال، كان من ضمنها اللوحة الممتازة «أكل اللحم البشري في الخريف»،

مكتبة الفكر الجديد

حيث إن شكلاً بشرياً ينشر نفسه فوق خزانة، فيما هو يأكل نفسه بالسكين والشوكة. إن إحدى مساهمات دالي العظيمة كانت عرض الخلفية الهيولية للعمل الفني؛ إذا كانت صورة ملطفة بالضابط الجمالي ما كانت ستكون ما هي عليه، ففي حين أن كثيراً من عمله يمكن اعتباره توثيقاً خارجياً، فإن «أكل اللحم البشري في الخريف» هي انتصار للخيال. إن الأمر يبدو وكأنه قد قام بترجمة كل الرغبات الإنسانية إلى لحم وليس كما المعتاد إلى شكل.

وكان بعد عامين، في لندن، أن حقق دالي واحداً من مطامحه الكبيرة، مقابلة سيخموند فرويد، التي جعلتها ممكنة مساعدة ستيفان زفايج. وبينما هو يجتاز الباحة في يوم اللقاء، يروي دالي، «أبصرت دراجة هوائية مسنودة إلى حائط، وكان على السرج، مربوطة بخيط، قنينة الماء - الساخن كان يمشي حلزون».

أما فرويد، الذي كان في ذلك الوقت مريضاً على نحو خطير، لقد رُوي أنه أبدى ملاحظتين وحسب: «في اللوحات الكلاسيكية، أبحث عن تحت - الوعي- أما في اللوحات السريالية، فعن الوعي». وعندما غادر ضيوفه، التفت إلى زفايج، قائلاً: «إنني لم أر قطّ نموذجاً أكثر كمالاً عن الإسباني. أي متعصب». لقد ادعى دالي في ما بعد أن رأى فرويد عن الرسم السريالي إنما حكماً بالموت

مكتبة الفكر الجديد

على المذهب. ومن الآن فصاعداً يجب ألاّ تكون تجريبية بل تراثاً، لا ثورة بل نهضة.

قام زبون دالي الدائم، إدوارد جيمس، بشراء عدد كبير من أعماله إبان تلك الفترة، وكان ضيفاً دائماً في منزل جيمس. في ذلك الوقت كانت إنكليزيته لا وجود لها عملياً، مما يعلل الالتباس الذي كان ينتج لدى سماع أحدهم يتحدث عن «خزانة ذات أدراج». وبترجمة هذا حرفياً تماماً، قام دالي بألتباه في «كابينة إنسان ذي شكل معين» كما في عدد من اللوحات، بامرأة مستلقية تبرز من صدرها أدراج كثيرة نصف مفتوحة. وقد تكون الفكرة تم إكمالها بالاطلاع على رسوم براسيلي من القرن الـ ١٧، التي أظهرت الشكل البشري مركباً من مواد مثل الصناديق، مضارب التنس وأبراج الأجراس.

قلائل هم الفنانون الذين أبدوا احتقارهم للآلة بقوة شديدة كما فعل دالي. عامل المنتجات المعاصرة معاملة على نحو ثابت بصرف النظر عن خاصيتها الطبيعية، إما بتحويلها إلى أشكال حية، أو بإخضاعها إلى الغضب الشديد للتفسخ. فالعربة التي تظهر في عدد من أعماله لا تبدو البتة وكأنها سوف تتحرك، فهي في «العزلة البارانوية - النقدية»، مستخرجة بالحفر، مثل أحفور من الصخر. وادعى أن «الآلات محكومة بالتقوض والصدأ». والعقول

مكتبة الفكر الجديد

الميكانيكية كالتلفزيون تقتل مخيلة وروح الإنسان. لماذا ترى الناس عاجزين كل هذا العجز عن التخيل؟ لماذا، مثلاً، لم يقم صانعو دورات المياه بإخباء قنبلة في السيفون، لتفرقع عندما يسحب السياسيون الحبل؟ لماذا، عندما يطلب امرؤ روبياناً، لا يحصل على هاتف مطبوخ؟ إن كره دالي للإنتاج الكبير قاده إلى التفكير بعربة خلال فعل الولادة العبثي، كما في «أنقاض عربة تولد حصاناً أعمى يعضّ هاتفاً».

في مرحلة ما من إقامة دالي في إنكلترا، اكتشف لوحات أخوّة «ما قبل - الرافائليين»، التي وجد في أعمالها علامة «بارانوية». فإن موضوعهم الأدبي إلى حد بعيد والرمزية المتقنة جداً، كانت جميعها صفات راقت لنزعات دالي. وعندما كتب: «السريالية الطيفية للأنوثة الأزلية لما قبل - الرفائليين»، لم يكن ذلك محاولة لتبرير الحركة جمالياً، وإنما لاستكشاف المعنى المختبئ وراء المظهر الخارجي. لقد أوضح بريتون لا ثقة السريالية بالنقد الفني. فقد رآه بوصفه «إخفاقا تاماً» لأن النقاد يصفون الشكل أكثر مما يصفون المضمون. فالقيمة الحقيقية لأي عمل هي قدرته، ليس على التمثل، بل التنبؤ. واقترح بريتون البحث عن جمال جديد يكون مقبولاً بالنسبة إلى عصرنا. وكان يصر بان «الجمال

مكتبة الفكر الجديد

سيكون تشنجياً». وعبرّ عن الافتقار الكامل كالاهتمام بأعمال فنيّة لا تنتج «حالة من الاضطراب الجسدي المميّزة بالشعور بريح تمر مروراً سريعاً عبر جبهتي وتجعلني حقاً أرتجف»، شعور كان يربط بينه وبين المتعة الايروسية. أما منهج دالي البارانوي، وقد شمل كتاباته، فساهم مساهمة غير قليلة في الطبيعة الإلهامية لذلك الذي يوجد تحت سطح الواقع.

وعلى نحو مخالف لمغامراته الأدبية في مغزى «ملائكة» ميليه «أسطورة وليم تل» و«الفن الحديث»، لم يظهر فن دالي بيّنة مرئية عن تأملاته في ما قبل - الرفائليين. وقد يكون عكس الزي السائد للأزمنة والولع بـ«الذوق الرديء للعصر». الذي تحدث بريتون عنه.

ولم يحدث إلاّ في ١٩٤٤، في لوحة «تريستان كمسيح»، أن يبدو دالي ملهماً جزئياً ببيرن - جونز، في تفصيل درع الصدر المرصع بالجواهر، البرقع شبه الشفاف والوقفة المنافية للطبيعة للشكل البشري التي لم تكن إلاّ لتكشف الطبيعة المريبة لأكاديميته المتنامية.

بين ١٩٣٧ و ١٩٣٩، قام دالي بثلاث زيارات إلى إيطاليا. فوجد روما «الكاثوليكية» أصلاً وتفصيلاً، يُجرى تدميرها تحت التعصير الموسوليني، ومعمارياً متصورة «بعقل أحد أولئك المنظمين الفاشلين للمعارض الدولية».

مكتبة الفكر الجديد

ولحق بإدوارد جيمس في أمالفي، حيث وجد إلهاماً لباليهه الواغنرية، وأمضى شهرين في «انطباعات حول أفريقيا». حثّته أزمة ميونيخ في ١٩٣٨ على الانتقال إلى مونت كارلو ولوحة أخرى، «لغز هتلر»، مبنية على الأحلام التي سببتها أحداث ميونيخ. وبدت هذه الصورة له «أنه يجب تحميلها بقيمة تبوئية، كتلميح إلى المرحلة القروسطية التي سوف تنشر ظلّها فوق أوروبا». فقد ظهرت مظلة تشمبرلين في هذه اللوحة بهيئة مشؤومة، متطابقة مع الخفاش، و«أثرت فيّ بوصفها معذبة إلى أبعد حد في اللحظة نفسها التي كنت أقوم برسمها...».

في ١٩٣٩ قام برحلة ثانية إلى أميركا لحضور معرضه في «صالة جوليان ليفي». كانت نيويورك، «جبنة الروكفورت القوطية الهائلة»، مألوفة سابقاً بالنسبة لهذا السريالي الباريسي. وكان معرضاه السابقين، محاضراته في «متحف الفن الحديث»، وكذا رسومه الإيضاحية للمدنية المعمولة للـ«أميركان ويكلي» المنشورة على أربع صفحات متصلة ببعضها، قد تركت شكاً قليلاً في شعبيته المتنامية لدى الجمهور الأميركي. فقد وضعته مجلة (تايم) على الغلاف، وما لبثت صورة دالي أن ظهرت في كل مكان. ودعاه محل بونويت - تيلر في الشارع الخامس للعرض في واجهته. وأتفق أن يكون الليل

مكتبة الفكر الجديد

والنهار كثيمة. رُمز لليل بسرير ذي ظلة عليها جاموس ممسك بحمامة مدمّاة في فمه. وكانت الشراشف السود مغطاة بعلامات محروقة، ومانيكان من الشمع من طراز ١٩٠٠، مكسوّة بالغبّار وخيوط العنكبوت، ترقد على طول السرير ورأسها يستريح فوق جمرات صناعية حية. وأظهر النهار مانيكاناً ثانية تتسلق في حمام مخطط بفرو الفقمة مليء بالماء. بينما ذراعان من الشمع تحملان مرآة أمامها. وكانت الزهور تنمو من الأرضية والأثاث المطوّق.

واكتشف دالي في اليوم التالي أن الديكور قد بدّل؛ فتم استبدال مانيكاناته الشمعية بمانيكانات تقليدية والسرير أزيل. ومستشيطاً غضباً من المعاملة. دخل دالي إلى شبّاك العرض وحاول قلب حوض الماء احتجاجاً، لكنه أنسلّ وقذف بالحوض من خلال النافذة الزجاج المموّهة نحو الحشد المراقب في الخارج. فقبضت عليه الشرطة. وقُدّم إلى محكمة ليلية فحكم عليه مع وقف التنفيذ.

وكان لا يقل شؤماً من وجهة نظر دالي استعراضه الجانبي لـ«معرض نيويورك الدولي»، الذي أطلق عليه «حلم فينوس كما يراه دالي». أكتشف سريعاً أن كل التعاون المطلوب كان اسمه، متجاهلين تجاهلاً تاماً أفكاره. فأحس بقرف شديد، وجلس فكتب بياناً، «إعلان

مكتبة الفكر الجديد

استقلالية المخيلة وحقوق الإنسان بجنونه الخاص». وقبل انتهاء «الحلم» غادر إلى فرنسا. إن الوسائل التي كان دالي يستخدمها بطريقة ساخرة للدعاية لنفسه، موافقة فرانكو في إسبانيا والأكاديمية المتنامية لعمله لم تمر بدون ملاحظة السرياليين، الذين اعتبروا بحق أنه كان يورد الخزي لأفكار السريالية. فكان القرار هذه المرة إجماعياً: يجب تجاهله كلياً من قبل الحركة. كان دالي قد أُلحّ دائماً بإصرار أنه أخذ السريالية حرفياً، المنطقية «نشاطه البارانوي النقدي». وبنفس العزم يعتبر السريالي الأصيل الوحيد. كان موقفاً مدروساً أقلّ ما يكون ليطابقه مع حركة نادت، منذ ابتدائها، بجماعية الأهداف ولم تكن راغبة أن ترى السريالية يُحطّ من قيمتها بمصادقة مخلصة لتقنيته الرجعية.

حملت مغامرة الحرب هدنة موقتة لمسألة دالي وكان بعض السرياليين الفرنسيين قد أفلحوا في الوصول إلى أميركا، بعد صعوبات جمةّ. وصل مان ونيكولاس كالاس الأولان وسرعان ما لحق بهما تانغي، ماسّون، ماتا، دوشامب، سيلجمان وبريتون. وبعد انتقالهما إلى إسبانيا، ثم إلى برشلونة، وصل دالي وغالا إلى نيويورك بمساعدة صديقهما، كاريسي كروسبي. بعد استعادتهما لعافيتهما بعد تجاربهما المثيرة في وطن آل كروسبي، شرع دالي

مكتبة الفكر الجديد

بكتابة سيرته الذاتية، موّسعاً اهتماماته الجمالية ومعززاً صلاته بالتراث الإيطالي. فلاقى اهتمامه الآن «التناسب السماوي» أو كما دعاه أفلاطون، «القطاع الذهبي»، قاعدة جسّدها في «أسرة القناطير الجرابية» حيث تقسّم خطوطها القطرية الصارمة التكوين إلى أربعة مثلثات متساوية. إن يد دالي هاهنا مشغولة تماماً بعقله الواعي لتحقيق المثال الأفلاطوني. وقد ميّزت ردّ فعله ضد بلاغة أعماله السابقة الأعمقان، والتي كانت تقنيتها الأستاذية فيهما مستخدمة كوسيلة وليس كغاية.

إن ردّة إلى الكلاسيكية تطلبت موضوعية أكثر وعياً ودراسة للعلم التصويري لعصر النهضة. ولقيت الهندسة، الرياضيات، التشريح والمنظور الآن نفس الحماس المتعصب الذي كان يدّخره سابقاً لاستنطاق اللاشعور باعتباره نقطة الانطلاق للخلق. إن كلاً من «ليدا» و«العذراء والطفل» مبينة على النجمة الخماسية الفيثاغورية، بينما يهيمن المستطيل الذهبي على «قربان العشاء الأخير المقدس». وكانت تعني بالنسبة لدالي «التكامل، التركيب، نشأة الكون، الإيمان»، واستنكر ماضيه بوصفه «تجزيئياً، تجريبياً، شكلياً» ومع ذلك كله جاء إيمان متعاظم بالهرمية والملكية الكاثوليكية. فليس عجيباً لذلك أن نراه يسعى إلى موافقة البابا على إحدى

مكتبة الفكر الجديد

لوحاته. وقد تم التصريح بأمله عن المستقبل بشكل واضح: «انبعاث ديني مبنيّ على شكل متقدم من الكاثوليكية». وبرغم وجهات نظر كهذه، وثمة الكثير حول الموضوع. كان يعتقد أنه السريالي الحقيقي الوحيد. كان بمثل هذه الرياضة الجمنازية العقلية يسعى إلى دمج السريالية في نفس المتصل الجمالي الذي كانت انطلقت دائماً إلى تدميره.

أبان سنوات الحرب هذه في، جعل منه ميله للاستعراض والأعمال المثيرة العلنية، الصالحة دائماً للعناوين الصحافية، اسماً مألوفاً للملايين، الذين كانوا يخلطون خطأ بين جمعه التهريجي للمال والسريالية. وعللت رفضه لفصل الرسم عن العديد من الفنون الثانوية ووجوه أخرى من علم الجمال. وقام خلال أوائل الأربعينات برسم الكثير من بورتريهات الأغنياء والمشاهير، وعلى الأرجح إنها مزاملته الطويلة لجال وارنر، المنهج الهوليوودي، في السنوات الخمس التي تستغرقها إكمال بورتريته التي أدت إلى تجديد اهتمام دالي بالفيلم كواسطة تعبير. ففي «المسحور» و«منزل السيد إدواردز» ثمة لقطات حلم متعاقبة من صنع دالي. وما لم يُفهم بوضوح حتى الآن هو فيلمه الشخصي «عربة اللحم (اليدوية)»، الذي استشهدت به فلوركاولز، حيث تقع فيه

مكتبة الفكر الجديد

امرأة مصابة بالبارانويا في حب عربة يد. ويحتوي على مشاهد مثل بطّات محشوّة بمفرقعات تنفجر، كركدانات تتسلق في ينبوع تريفي، مئات من القسس فوق الدرّاجات الهوائية يحملون ملصقات مالينكوف، وامرأة حليقة الرأس، توازن عجّة بيض فوق رأسها، واقفة فوق بحيرة. لقد قام بكتابة الكتاب، صمّم مشاهد وأزياء لرقصتي باليه، صمم حلى بالتعاون مع الدوق دي فيردورا، وبعد اللوحات مباشرة، كرّس وقتاً لكتابة أكثر من ثلاثين كتاباً بكثير. وقد شمل نشاطه الواسع أيضاً الدعاية، صنع أزياء لجانال وسكيابريللي، وجولات للمحاضرة في عدد كثير من مدن الولايات المتحدة.

في غضون ذلك كان السرياليون في نيويورك يرسخون حضورهم. فتحت رئاسة تحرير جارلس هنري فورد، كرست مجلة «الرأي» – view – مجموعة من الأعداد للسريالية، تضمن أحدها هجوماً على دالي بقلم نيكولاس كالاس بعنوان «أقوال إنه ذبابة كاذب». في ١٩٤٢ أصدروا مجلتهم الخاصة vvv، وأخذ تأثيرهم يصبح ذا مفعول في الحياة الثقافية في الولايات. كان دالي محكوماً بالبقاء معزولاً عن نشاط الجماعة، التي كانت تشير إليه كـ«شره الدولارات»، جناس تصفيحي ابتكره بريتون، أو اختير فقط لنسخ واحدة من إعلاناته المعمولة لجوارب

سيكابريللي وغير مبال، واصل دالي سيرته كـ«سريالي منحرف» تماماً وبدأ باحتكار السوق الدينية. والأشكال المجريّة التي ظهرت في ثنيات القرنبيط والتصوف النووي لولب قرن الكركدن تم إعطاؤها الآن أهمية في أعماله الجديدة. في ١٩٤٧ نظمت شركة فيلم لويو - ليوين منافسة لرسم «إغواء القديس انطوني» كي تستخدم في فيلمهما «الشؤون الخاصة لبيل آمي». ومن الأعمال الأحد عشر التي سلمت، والتي كان خمسة منها للسرياليين، اختار المحكّمون عمل ماكس إرنست. وكان إسهام دالي، الذي كان أقل تقليدية، الأروع حقاً، فقد كتب عنه: «إن الناسك يرى في السحب الهلوسات البارانوية لإغوائه. وتحمل الفيلة على ظهورها فسّقيات أيروسية، مسلاّت، كنائس، وفيلة تمشي بخطى واسعة فوق السيقان اللامرئية تقريباً لعناكب الرغبة. بيد مبسوطة، يحمل القديس صليبه ليطرد الرؤيا». والأكثر إيحاءً هي المشاعر المركبة التي تنم عنها الصورة عندما يفكر المرء كم غير مؤثر يبدو الصليب تلقاء الحشد المتقدم.

أثناء مرحلة دالي الكلاسيكية نراه متقلباً في الهدف وفي الأسلوب معاً. إن الصلة الوثيقة بين فرويد والكاثوليكية الرومانية اقترحت حقيقة جديدة، متعددة جزئياً على إعادة بناء جاهدة للماضي والتنافرات المنقولة

مكتبة الفكر الجديد

من ما تحت الوعي. وفي الآن ذاته، فقد أصبحت تغييرات تكنيكية جلية لافتة للنظر في فن دالي، مميزة بمعالجة أكثر رومانسية للون وتليين للأشكال التي كانت سابقاً محددة بصرامة. وكذلك كان واضحاً بوفرة انه لم يكن عنده نية الإقلاع عن رموزه الشخصية، التي تمثل في أحوال كثيرة جداً في أعمال بغيضة تماماً. لقد كان لهذه الصور ذات مرة أهمية أما الآن فأصبحت شيئاً من التكلف.

منذ ١٩٥٠ استمر دالي في مدّ صوفيته الجديدة التي كان لها أن تمر خلال عدد من المظاهر وتغطي تأثيرات متنوعة. وأعيدت موارده العقلية والمبدعة على الوعي لتندفع نحو أوتوماتيكية «الانطباعية التجريدية». فقام بتجارب بإطلاق كرات رصاصية صغيرة ممتلئة بالحبر على حجر طباعي لرسومه لتزيينية لـ«دون كيشوت». أعطت البنى الجزيئية بعداً فضائياً جديداً للوحات مثل «صيد التونا»، «صعود القديس سيسيليا» وفي نفس الوقت، روّج كـ«مخلّص الرسم المعاصر» فكرة دالي الكوني راسماً عقلانياً حقيقته المعاد اكتشافها.

لنصف عام، دالي الآن ينسحب إلى بورت لليغات العزيزة عليه في إسبانيا، حيث يحيا كناسك، مستمداً القوة من العزلة وسلام البيئة. لأنه، يؤكّد لنا، «من

مكتبة الفكر الجديد

الصعب أن تحتفظ باهتمام العام لأكثر من نصف ساعة في كل مرة. أنا نفسي فعلت هذا بنجاح كبير يومياً لعشرين سنة». إن ذلك قد كتب في ١٩٥٨، وليس ثمة دليل إطلاقاً ليوحي بأن «المحرك البراني العامل بشكل مستمر»، كما وصفه بيكاسو، تنفد طاقته.

هذا الكتاب

أياً قد تكون محاكمة سلفادور دالي المستقبلية، فلا يمكن نكران أن له مكانة خاصة به في تاريخ الفن الحديث. فشهرته كانت أمراً مثيراً للجدل، أُبقيت حيّة باستعراضية دالي الشخصية كما بفضل النقاد والصحافة، التي لعنته بإلحاح لإفراطاته «عصابي»، «أنوي» و«مجنون» كلمات ليست نادرة الاستعمال عند الإشارة إليه. ومع السنين صار من التطابق مع السريالية بحيث يمكن القول إن السريالية في ذهن الجمهور هي ببساطة سلفادور دالي.

مكتبة
الفكر الجديد
01-06-2018