OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/129-148

# الذات الإنسانية وتمثلاتها في اعمال سلفادور دالي

نابليون يوسف بادين[1]

سلام ادوريعقوب اللوس[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/9/12 , تاريخ قبول النشر 2022/2/15 , تاريخ النشر 2022/3/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

**ملخص البحث:**

اثرت نتاجات المدرسة السريالية منذ انطلاقتها وحتى يومنا هذا بشكل كبير على الفن في العالم، لذلك نجد كثير من التشكيلين حول العالم استثمروا في نصوصهم البصرية الاشكال التي ولّدتها السريالية، وهنا يطرح الباحث عدّة اسئلة: ما هي المفردات الشكلية التي تشير بشكل مباشر أو غير مباشر إلى الذات استخدمها الرسام السريالي؟ وهل فُهم الشكل السريالي كما قصدتها الحركة؟ وفي هذه الاسئلة تتلخص مشكلة البحث أما أهمية فتكمن في التعرف على مرجعيات شكل الذات الانسانية والمرتبطة بالحقل السايكولوجي في اعمال السرياليين وبخاصة سيلفادور دالي، وتركز المبحث الاول على (جدلية الذات عند الفنان بين الوعي واللاوعي) والمبحث الثاني على (الهيئة البشرية في اعمال سلفادور دالي) ومن ثم اختار الباحث مجتمع بحثه من الأعمال التي انجزت في الفترة 1927 -1964 واختار ثلاث عينات وبعد التحليل توصل الباحث الى النتائج والاستنتاجات ومنها:

1. تضمنت النماذج الثلاث ل دالي (1)،(2)،(3) التحليل النقدي المبني على الهلوسة.
2. قصدية الارباك الذهني من خلال التسمية في العينة (1).
3. استخدام رموز الاحلام من كتاب (تفسير الاحلام) لعالم النفس (فرويد) وتشكيله موضوعات حُلمية ولكن بطريقة علمية مدروسة وليست من لاوعي الفنان واحلامهِ.

**الكلمات المفتاحية: الذات، الإنسانية، التمثلات.**

**مشكلة البحث:**

حين نواجه الفن فنحن نقف أمام ثلاثية (الوجود والفن والمعنى) حين يقدم الفن المعنى لذلك الوجود ويكشف ترابطاته للمتلقي، ولكن حين يغيب المعنى في العمل هل يحتفظ الفن بمهمته؟ يرى (فريدريك نيتشه) في كتابه (ميلاد التراجيديا): ان الفن يبرر ذلك الوجود عند ما يغيب المعنى. اي ان الفن يقدم صورة مكثفة لذلك الوجود المبهم، اي ان الفن هنا يندمج بالوجود ويصبح مثله مثيرا مولدا للأفكار والتساؤلات. إذا حين

[1] طالب دراسات عليا، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، Napolieonbadeen@gmail.com .

[2] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، salam.allos@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

يفقد العمل السريالي المعنى ويغادره في رحلة بحثه وكشفه عن الذات الانسانية، هل يعكس هنا صورة الوجود المبهم من حولنا أم صورة الذات العميقة التي لا نعرفها، هنا تكمن مشكلة البحث بين المفاهيم التي قدمها التحليل النفسي والمعرفة الابستمولوجية لماهية النفس والذات البشرية عند العلماء النفسيين أمثال (فرويد) و(أدلر) و(يونك) و(برجسون) وبين الصورة المادية في الفن السريالي.

فهل تمكن سلفادور دالي من أن يستدعي الى الوجود اشكالا ونصوصاً تقترب من تلك المكنونات اللامرئية في اللاواعي المرتبطة باساس العمل الفني السريالي وغايته؟ أم قدم تعبيرا عن الوجود من حوله؟. إن اللبس الذي أحاط أعمال السورياليين في التدوال النقدي، لفهم أعمالهم ووتفسير رغباتهم في عرض حقيقة الاعماق الذاتية إلى العالم الخارجي وفقا لوعيهم لمفهوم "الذات" البعيد عن كل رقابة يفرضها العقل ودون أي حساب للاعتبارات منطقية او الجمالية، والايمان بسلطان الاحلام المطلق، فضلاً عن التعبير عن الحالات النفسية ومشاكلها من خلال نصوصهم الابداعية الادبية والتشكيلية. قد ساهم في إعطاء صورة مشوشة غير حقيقية.

لذا يصوغ الباحث مشكلة بحثه في الاسئلة التالية:

- هل تقدم أعمال دالي صورة الذات اللاواعية أم الواعية؟
- ما إمكانية ترحيل طاقة اللاوعي في أعمال دالي إلى نص إبداعي تشكيلي مرئي معبر عن الذات؟
- وهل ساهمت أعمال دالي في صياغة معنى للذات أم إنه قدم صورة ثانية لذلك الوجود المبهم؟

**هدف البحث:** التعرف على: الذات الانسانية وتمثلاتها في أعمال سلفادور دالي.

**حدود البحث:** موضوعياً: اعمال سلفادور دالي، وزمـانياً: من 1924-1984. ومـكانياً: اوربا.

اهمية البحث:

1. معرفة التحولات والتطورات التي عاشها سلفادور دالي للوصول إلى البنى الداخلية للذات الانسانية وكيفية وتمثلاتها في اعماله.
2. يرفد البحث الحالي الجانب النظري في الفن التشكيلي بجهد متواضع يفيد طلبة الفنون والمهتمين بهذا النوع من البحوث.

**تحديد المصطلحات:**

1. **ذات (ذاته) SOI – MEME:** ضمير عاقل للشخص الثالث، للغائب، اضفت عليه اللغة الفلسفية بعض المعاني الخاصة. يدخل في عدة تعابير تقليديه: في ذاته، بذاته، لذاته،

أ- يتخذ رنوفييه من تعارض الذات والغير، الاطروحة ونقيضها لمقولة الشخصية التي يكون توليفها هو الوعي أو الشخص، فبينما يجري في الاغلب تصّور الانا le moi كأنه فكرة تكفي ذاتها بذاتها على المنوال الديكارتي (لا يعطى الذات والغير الا بنسبة أحدهما إلى الآخر وفي نطاق توليفهما).

ب- اعتمد بعض الكتاب المعاصرين (هـ برمون، ليون دودية وغيرهما) تعبيري أنا وذات أخرى لترجمة التعارض بين Ich وEs عند فرويد.

ج- عند لوسين: الانا بوصفه مثالاً اخلاقياً، ففي نظره (تتعارض أخلاقيات الذات مع أخلاقيات المصلحة، الشعور، الخ، وترمي إلى جعل هدف الفعل الاخلاقي (انا ينبغي تحقيقه، ذاتاً... هكذا ندخل في أخلاقيات تحقيق الذات) (Laland, 2001, p. 1309).

2. **ذات:** سيكولوجيا، ما به الشعور والتفكير، فتقف الذات على الواقع وتتقبل الرغبات والمطالب، وتوحد الصور الذهنية (Wahba, 2007, p. 321).
3. **ذات:** الذات النفس والشخص، يقال ذات الشيء نفسه وعينه، والنسبة إليه ذاتي، والذات أعم من الشخص، لأن الذات تطلق على الجسم وغيره، والشخص لا يطلق إلا على الجسم (الجرجاني). وللذات معانٍ عدّة:

أ- الذات تطلق على باطن الشيء وحقيقته، والعرض لا يطلق الا على التبدلات الظاهرة على سطح الشيء. والذات ثابتة، والاعراض متبدلة.

ب- تطلق الذات على الماهية (Quiddite) بمعنى ما به الشيء هو هو، ويراد به حقيقة الشيء ويقابله الوجود. وقد يطلق على الماهية أيضا باعتبار الوجود (Saliba, 1994, p. 579).

**التعريف الاجرائي:** تبنى الباحث التعريف ذات: الذات النفس والشخص، يقال ذات الشيء نفسه وعينه، والنسبة اليه ذاتي، والذات أعم من الشخص، لان الذات تطلق على الجسم وغيره، والشخص لا يطلق الا على الجسم (الجرجاني). وللذات معانٍ عدّة: الذات تطلق على باطن الشيء وحقيقته، والعرض لا يطلق الا على التبدلات الظاهرة على سطح الشيء. والذات ثابتة، والاعراض متبدلة

**المبحث الأول: جدلية الذات عند الفنان بين الوعي واللاوعي**

بعد ان ادرك الانسان الاول البيئة، ذلك الوجود المحيط به في العصر الحجري السحيق (الأيوليت)، صار موضوعه الأول، وانجز المعارف كنتاجٍ متأخرٍ لحالةِ الوعي بالذات والوعي بالوجود، وكنتيجة لهما، وبدأت صيرورة الذات الاولى، فأنجز فنونهُ بوعيٍ بسيط وتلقائية مع بدء الشعور بالحاجة لذلك، مضيفاً ذاته الاولى – طبعات اليد واشكال البشر المجردة – الى جدران الكهوف، مُحققاً اعمالاً تُضاف لمتحف الفنون، شأنها شأن النصوص البصرية الحديثة، لتكون "**أقدم تاريخ للوعي الا وهو تاريخ الفكر المجازي (الفني) الذي ينطوي على ما للصورة من أسرار كثيرة طمستها، مع الزمن، تراكمات بالغة التعقيد**" (Gachev, 1990, p. 14). لذا كان عصر فجر الوعي كما يسميه المؤرخ خزعل الماجدي، وهو عصر الأدوات العظمية (bone tools) والأدوات الحصوية (pebble tools) (Al-Majidi, 1997, p. 35)، فيها بدأ الانسان بأول الادوات والتي تعدُ التكنولوجيا الاولى "**فتهذيب قطعة من الحجر او المعدن وربطها بقطعة خشبية من جذع شجرة واستخدامها فأسا لقطع الاشجار او لتقليب الارض هو نوع من التكنولوجيا. واستخدام النار في الطهي او التدفئة او في صهر المعادن كان كشفاً تكنولوجياً عظيم الاهمية بالنسبة الى عصره، بل ان اهميته بالنسبة الى العصر البدائي الذي ظهر فيه، تفوق بكثير اهمية الطاقة الذرية بالنسبة الى عصرنا الحاضر**" (Zakaria, 2017, p. 130)، فسُميَّ انسان هذا العصر بالانسان الصانع (Homo fager) فما ندعوه فناً وما نحاول فهمَ قيَمهِ الجمالية اليوم، كان مهنة يقوم بها صناع ماهرون ولإغراضٍ وظيفية، كحاجةٍ اقتصاديةٍ توفر لهم الخزنَ والحِفظ في اوانٍ وجرار،إذ إن ذات الفنان نراها ثاوية في الخطوط والصلبان المعقوفة وألوان الحزوز، أو توفرُ لهم الصحةَ والانجاب – الآله الام – وفيها نرى الذات تمثالاً أخذ شكل أمراة وهي في قمة عطاءها – الحمل – أو في شكل انثوي مع مبالغة في حجم الأثداء والفخذين، او في شكل ذكوري متخذا التمثال من الثور – للدلالة على الخصب او لاغراض طقوسية كأن يكون لها تاثير سحري على مقتنيها - رمزاً

للرجولة يضاف لاجساد الرجال. من ثم صار التعبير عن الذات في شكل تماثيل نحتية بحجوم كبيرة، هنا بدأ الانسان يعطي من ذاته ويفرضها على الوجود من حوله ويشكله برؤيته الذاتية (هو) بمنحه أفكاره وأرائهِ وأصبح له رأي في الوجود من حوله، في هذه الصنعة "الفن" اظهرَ الانسانُ بدايات وعيه لمزجِ الالوان و مزج مدركات الذهن المتأمل للوجود، فضلاً عن التعبير عن ضروريات تولّدت في حراكِ فكرهم الاجتماعي تباعاً، مظهراً قلقهِ، وآمالهِ في الوقت ذاته من تأثيرها على حياته واقتصاده، سواءَ أكانت اشكال حيوانات او بشر او حتى اشكالاً زخرفية، فضلاً عن جانب القيم الشكلية الخالصة التي وجدت على الاواني "**توجد قيمٌ سيكولوجية، وهي القيم التي تبرز من خلال مشاركتنا العاطفية الانسانية العامة ومن خلال اهتمامنا، بل توجد تلك القيم التي تبرز من خلال حياتنا اللاواعية**" (Reed, 1998, p. 27)، من خط ولون وسرعة ضربة الفرشاة وحجوم الأشكال، فالوعي بنظر هاميلتون "**احد المعطيات الاساسية للفكر وهو اصل لكل المعرفة** " (Laland, 2001, p. 210)، ويتفق مع هذا الرأي ابراهيم مدكور فالوعي سيكولوجيا عنده هو "**ادراك المرء لذاته واحواله و افعاله ادراكا مباشرا وهو اساس كل معرفة وله مر اتب متفاوتة في الوضوح وبه تدرك الذات انها تشعر وانها تعرف ما تعرف**" (Madkour , 1983, p. 222)، لنستطيع اليوم دراسة وعي الفنان وخبرته، والكشف عن ذاته التي وضعها في كل أعماله التي تَشاكلُ الواقع او تجردهُ، ومدى تأثير رسومه في نفسه و مجتمعه - لا شعورياً - في هذه المرحلة من تاريخ البشرية، مشحوناً بدوافعه الاولى الفطرية – التي تختبئ وراء فكر الانسان وتنظم سلوكه - ظناً منه بتاثير رسوماته سحرياً، رادعةً في اللاوعي لمخاوفه الجنسية (إيروس)، او مدفوعاً بطاقته النفسية الغريزية الليبيدو، كما يعتقد يونغ اذ يقول: " **ان ما من مفكرٍ او باحثٍ حيادي لا يَقرُ فوراً بالاهميةِ الفائقةِ للخبرات والمنازعات الجنسية او الإيروسية. لكنه لا يستطيع أبدا ان يثبت ان الجنس هو الغريزة الاساسية الوحيدة والمبدأ الفاعل الوحيد في النفس الانسانية. بل يسلم إن النفس جهاز معقد الى ابعد حدود التعقيد**" (Jung, 1992, p. 10)، والشعور بضرورة انجاز المعارف الفنية ورسم الهيئة البشرية – الذات -جاء لاحقاً لذلك "**فالعقل المعرفي هو حالة متاخرة على وعي الوجود واطلاق الافهوم على الاشياء**" (Al-Hafiz, 2019, p. 12)،

والارتباط ديالكتيكي بين العقل الواعي والطبيعة فيدرك الانسان ذاته شيئاً فشيئاً، وتتكون وتنمو صورته الذاتية فيه، ويسعى لتسديد احتياجاته تبعا لنمو وعيه وادراكه وتنامي حاجاته الاقتصادية والفكرية، هذه الحركة وهذا الجدل الديناميكي هو جدل الطبيعة التي تكلم عنها اولاً الفيلسوف الاغريقي هيراقليطس" **كل شيء يتحرك**" (Imam, 1984, p. 36)، جدل داخلي في ذات الانسان تُحيل المحسوسات والمدركات في صيرورة مستمرة لتصبح وعياً وفكراً، وتظهر فيما بعد في نتاج الانسان، منعكسة في الحضارة، كتعبير عن الذات ومدركاتها، تلك الصيرورة أساسها صراع الاضداد المتكاملة "الحالتين المتناقضتين للنفس البشرية رغم تنوع مصطلحاتها، الا انها تؤكد على التصنيف الموضوعي و الذاتي، ومن امثلة هذا التقابل "**السكوني والمتحرك (عند ميومان) والتوليفي والتحليلي و النظري والعملي والابوللوني والديونيسي (عند نيتشه) والغيري التركز والذاتي التركز (عند بارو) والقوي العقل والواهن العقل (عند وليم جيمس) والمرتبطة كلها بالاتجاهي الخاصين بالآلية النفسية (Psychic mechanism) واللذان يسميهما يونج بالانبساط والانطواء**" (Reed-, 1996, p. 119). فجدلية الذات - المنبسطة والمنطوية – المتحركة تسمو بالذات تدريجياً،

وصولاً لتَمثُّل الانسان على حقيقته في فنونه، " فالذات هي التي توجد اولا... الذات الفاعلة التي تكون مركز للشعور والتي تدرك مباشرة وعينياً في فعل الوجود المشخص" (Al-Zubaidi, 2011, p. 193)، كما ادركها من خلال البحث والتنقيب الداخلي على مر العصور، و بعيداً عن الاساطير والقصص، وأقرب إلى الواقع، فيعتقد هيغل " **ان وعي الذات يمر بثلاث مراحل بدئاً بوعي الذات الفردي مروراً بوعي الذات من خلال العلاقات بين الافراد و انتهائاً بوعي الذات العام وفيه تشترك الذوات في التأثير بفضل وعي المبادئ العامة**" (Kon, 1993, p. 23)، اذ كانت البدايات الأولى في المنجزات الفنية لانسان العصور الحجرية تلقائية حيوية، نقلها فنانُ ذلك العصر بصدقٍ وعفويةِ فناني الانطباعية، مطابقة للطبيعة إلى حد الغرابة وتختلف عن العصور التي تلتها وعن فنون الأطفال والقبائل البدائية إذ إنها "**تعطينا انطباعاً بصرياً يبلغ من التلقائية ومن نقاء الشكل والتحرر من كل تأنق او قيد عقلي، ما لا نجد له اي نظير في تاريخ الفن اللاحق الا عند حلول النزعة الانطباعية الحديثة**" (Hauser, 2005, p. 16)،

إلا إن كل شيءٍ تمت تنفيذه كان لا يتجاوز كونه موضوعاً، ليتحول فيما بعد الى تقبله كونه ذاتاً، لذا كانت "الانا" غائبة غير متجسدة في الفنون القديمة، وكان الموضوع هو السائد، فقهرُ الذاتِ وانكارها كان سمة المنجزات المعرفية، حتى (ارخليوكس) الشاعر اليوناني في أعماله الغنائية التي تتغنى بـ "الانا" كانت الذات الحقيقية للشاعر مغيبة تحت الذات الأصل والتناقض الاصلي – الاله ديونيزوس– ولهذا فان "أنا" الشاعر تصرخ من كينونته، وأما ذاتيته - بالمعنى الحديث لعلم الجمال - فلم تكن موجودة بعد، لا في فكره، ولا في وعي المجتمع بعد، وذلك لأن الذات الانسانية كانت لا تزال تحيا مطمورةً في عبوديةِ انكارها كونها فانية، ولا تشبه الوجود الإلهي، كحال النحات الغارق في عالم الصور المحض، والمتأمل، فيتحول إلى أحد الشخصيات البطولية أو ينصهر فيها، فتظهر الهيئة على شكل انسان ولكن صفاتها وقدرتها وجمالها كالآلهة، فأزدادت اللحمة بين الذات المبدعة والمنتج الفني تدريجياً عبر العصور، واقترب الابداع أكثر إلى الحقائق الخافية، متفجرة في العصر الحديث وتحديداً بعد الدراسات التي قدمها فرويد واكتشافاته النفسية عن اللاشعور – الخافية – والدراسات اللاحقة لتلاميذه من علماء النفس،فمّر التجارب بتحولات تعبيرية نتيجة لهذه المعرفة العلمية، فضمّنها الفنان في البنية المعرفية الفنية منطلقا من (مبدأ اسقاط الذات على الشكل) (Loos, 2010, p. 105) - ما وراء البنية (metastructure) – تلك القوانين التي تحكم الموضوع والصورة والمادة والتعبير، والامثلة الحديثة كثيرة، كرواية **جوستين** لـ (دوناتيه ألفونس فرانسوا دي ساد) والتي منعت من معظم المكتبات، او كلوحة الوقت المائع لسلفادور دالي، او قصائد لوتريامون، ليتعالق النص الابداعي من خلال بنيته المادية في ذهن المتلقي، ويؤثر كلاهما في الآخر – الفن في الانسان سايكولوجياً، والانسان في الفن ابداعياً – كذلك اغنت كتب علماء النفس امثال (فرويد) ويونج وادلر وغيرهم، فكان لاعمالهم البحثية في علم النفس الاثر الكبير في اعمال السرياليين (Dagher, 1979, p. 22)، ومن ثم اعمال الفنانين كان لها دورا مهما في فهم اللاوعي بالنسبة للمحللين النفسيين مثل (انتون ايرنزفيغ) والذي كتب (النظام الخفي للفن) على أثر دراسته للاعمال الفنية المعاصرة، و ليكونَ الفنُ ذلكَ "**الوسيط التصالحي ما بين الانسان والطبيعة، ويكون الاداة التي تضيّق هوة التغريب فيما بينهما، وتسقط العزلة من حسابات الزمن، وتتيح الفرص التي توفر المقومات الرئيسة، لإمكان البحث عن بدائل جديدة من القيم، تعزز جدلية العلاقة البنائية**

**على اسس من الانسنة والروحاني**" (Al-Hafiz, 2019, p. 231)، وبدأ شكل الهيأة الانساني يتجاوز المرئي والواقع والذي ساد في عصور الامبراطوريات الاشورية والاغريقية والمصرية قديماً وما بعدها من العصور الكلاسيكية وعصر النهضة، نحو الرؤية الفنية المتفردة للفنان، متخذا أشكالا تعبر عن الحالة السايكولوجية للفنان أو عن الوعي بسايكولوجية الانسان اذ يقول ديلاكروا: "**لم يعد المصوريرسم ما يريده الناس ان يراه، بل اصبح يرسم ما يراه**" (Montaser, 2001, p. 140)، هذه الرؤية الواعية والارادة الحرة، فتحت الأفق للفنان لاستدعاء الشكل الابداعي من منطقة ما تحت الشعور و فهمها وتحويلها إلى بنية معرفية واعية، فيرى يونج "**ان اللاوعي يخبئ أيضاً المواد النفسانية التي لم تكتسب بعد مستوى ومرتبة الوعي: انها بذور المحتويات التي سيصبح بعضها لاحقاً واعياً. واخيراً، لدينا كل حافز لافتراض ان اللاوعي لا ينحصر باي شكل في الجمود والراحة ومرادفات اللافعل، على العكس، يمكن التفكير بانه منشغل دائماً في خلط محتوياته وتجميعها واعادة تجميعها**" (Jung-, 1997, p. 12) فهذه العمليات العقلية المتتالية تُحيل من منطقة ما تحت الشعور(تحت الوعي) إلى منطقة الوعي والفكر في الذهن وهي بالتالي تتحول الى بنية معرفية بفضل التامل والتخيل – بالنسبة للفنان - فالابداعات الفنية المعاصرة في نظر المحلل النفسي (انتون ارنزفيغ) – الذي وسّعَ النظرية الفرويدية بخصوص اللاوعي اعتماداً على الفن الحديث كموضوع للدراسة – "**ليست مجالا للامنطقي واللامعقول او التعبير عن اللاوعي الفاقد للنظام، فالمبدأ الاولي القائل بان (الشكل الجيد) ما قبل الشعوري قد يتوصل بعد ذلك الى حد ما وبطريقة واعية تقريبا الى وضع بنية ما**" (Jimenez, 2012, p. 64)، فيرى (ارنزفيغ) التعقيد في تشكيل الهيأة الانسانية والتعبير عن الذات وفهم النصوص الابداعية والتي ابتعدت عن الاشكال الواعية البسيطة والمباشرة وإن على المتذوق للفن أو الناقد ان يكون مدركاً لسايكولوجية الفن، ووعي الفنان بلا وعيه، والصورة الذهنية "للاشعور" التي اتخذت بنية معرفية واعية على سطح اللوحة قائلاً: "**من الضروري التخلي عن استعمال طرق التحليل التقليدية للعمل الفني، وخاصة فيما يتعلق بالتركيز على التفاصيل لحساب رؤية توفيقية اشمل واكثر انفتاحاً على الحدس والتلقائية، من خلال المسح اللاواعي... التي تفلت في العادة من التحليل العقلي. والفن الجديد يتهجم أحيانا على الحساسية الواعية... ولو تشبثنا بالعادات الراسخة فينا التي اكتسبناها في النظر والاستماع في حكمنا الفني التقليدي لا يمكن إلا أن نشعر بعسر حاد مرتبط بقلق لا واعي**" (Jimenez, 2012, p. 65)، لذا فان هيأة الانسان في الفن الحديث قبل تشكلها الابداعي في بنية معرفية ما، اتخذت من منطقة اللاوعي في نفس الفنان في مرحلة التامل والانتباه شكلاً وهيئة وذاتاً، وصاغ الفنان شكلها من خلال استدعائها الى الوعي في جدل مستمر حتى اكتمل نضج المنتج الجمالي ذهنياً، ومن ثم تحقق مادياً كعمل فني في الوجود، إذ إن الوعي به يغذي اللاوعي الكامن في الانسان والذي بدوره يرفد الوعي المدرك لذاته لخزين من الافكار والصور دخلت وعي الانسان الفنان بذاته من منطقة اللاوعي الى الوعي المدرك.

**المبحث الثاني: الهيئة البشرية في اعمال سلفادور دالي:**

اتخذ التعبير في الفن الحديث لغة بصرية جديدة، كان للدراسات والكشوفات الفلسفية و العلمية لاينشتاين وهيزانبرغ وبروغلي عموماًاثرٌ كبير في التحولات التقنية و في الشكل الفني، فضلاً عن دور البحوث والنظريات السايكولوجية لفرويد على النزعة السريالية خاصةً، كما ساهم الرفض الدادائي في التمهيد لها

(Al-Bayati, 2015, p. 25)، اذ بدأ معها مفهوم جديد للعالم، والمادة، والانسان و المجتمع عامةً بعد الضرر النفسي والفوضى التي هزت العالم ابان الحربين العالميتين، وتزايد الطلب لعلماء النفس أما طلباً لاصلاح الضرر النفسي أو لممارستها كمهنة أو لفهم حقيقة الانسان، لذا لا بد لنا من مراجعة النسيج المعرفي الذي أُسِسَت عليه الحركة السريالية كونها ايضاً طليعية، لبيان فاعليته في المضمون والشكل، وفهم التغريب، قبل الولوج لفهم هيئة الانسان، والمنعكسة من وعي الذات لأبعاد الذات الحقيقية **"بعد تزعزع مبدأ هوية التعبيرين التاليين: إدراك – وعي، مع نهاية القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر"** (Al-Amili, 2012, p. 88)، مما ألهم الفنان السريالي، ظاهراً على شكل بنية معرفية – شعرا، بياناً، لوحة – كونها تَنفُذ بالمتلقي الى عوالم جديدة تكمن في ذات المتلقي من خلال الذات الانسانية الثاوية في تفاصيل الهيئة البشرية، حتى ان العمليات النفسية بحد ذاتها هي لا واعية، والانسان ليصل الى وعي "اللاوعي" امرٌ مشابه لادراك العالم ووعيه بحواسنا، بحسب تعبير فرويد، و التعبير عن مراحل النمو المتعلقة بالحالات النفسية والغوص في تفسير الأحلام وتداعي الخواطر والافكار والتأمل التخيلي والتنويم المغناطيسي ومحاولة تجسيدها الى الواقع من خلال المنجز الفني، هي ما تجعل فهم اللاوعي ممكناً، فالشرارة الاولى إنطلقت من عالم النفس فرويد، من خلال بحوثه التي درسها الطبيب والشاعر بريتون، احد مؤسسي النزعة السريالية، داعياً للعودة الى الذات الحقيقية المتغربة بسبب رفضها وانكارها وكبتها او كبحها مجتمعياً، **"اذ رأى منظر السريالية بريتون في رسوم دي كريكو المبكرة تمثيلاً بارعاً لتلك الحالة من العزلة القاهرة والقلق الذي لا مفر منه ولا علاج له، الذين اعتقد انهما جزء من الحالة الانسانية، وفي اتساق مع نظريات فرويد"** (Bowness, 1990, p. 277)، هذا التحول المعرفي كان وسط وطأت الحربين العالميتين، متاثراً مؤسسها بهيراقليط وأنجلز و منقادين بقصائد لوتريامون الفوضوية والمنتهكة لأنظمة الشعر المعروفة، "فالنظم التي تتجاوز الواقع هي التي تحاول ان تعيد صياغة العلاقات المتسقة باتساقات جديدة قصدية" (Khudair, 2012, p. 37)، فبعد ان تعرف بريتون على نظريات ومناهج التحليل النفسي التي كانت شبه مجهولة، كان متاكداً ان فرويد قادر على ان يقلب العالم الذهني راساً على عقب، **"حتى انه اعطى الى ابولينار النزعة الجنسية الكلية، الى فاليري بمفتاح الهفوات، والى جيد بعقدة اوديب"** (Caesar, 1979, p. 247)، إن الكشوفات السايكولوجية كانت تحولاً معرفياً اغنى مفكري القرن التاسع عشر بمؤلفات كانت دافعا لحركات فنية كبيرة، مما دعا كثير منهم لمحاولة تفكيك البنى الشكلية القديمة، من عناصر تكوين، واعادة تكوين عناصر شكلية جديدة تنتمي للمُدرك الجديد، لذلك سعى المؤسسين الجدد لاستثمار هذا الوعي، اذ **"تضمنت السريالية اعتراف الفن باللاوعي، سواء المكشوف عنه بواسطة استغلال المصادفة او بالارتباط الخلاق للصور اللاعقلانية "** (Bowness, 1990, p. 248)، لكن السلوك السريالي خالد وقديم قِدم الانسان المفكر، اذ هو في حقيقة الامر استعدادٌ، لا الى تجاوز الواقع ولكن الغوص في اعماقه، وادراك العالم المحسوس ولكن أكثر وضوحاً واشد حدةً وفي هذا المعنى يقول بريتون: **"هير اقليط سريالي في الجدلية.. ولول Lulle في التعريف. وبودلير في الاخلاق. ورامبو في ممارسة الحياة وفي غير ذلك"** (Nadeau, 1992, p. 5)، فبدأت السريالية في استقطاب الشباب المبدع وفي الوقت نفسه كان لدخول سلفادور دالي وعدد من الفنانين الشباب عام 1930 يثبت كيف نجحت الحركة في استقطاب الطاقات المبدعة، فيعّدُ انتماء سلفادور لهذه الحركة مطوراً للاسلوب الذي بدأ مع روادها،

**"فكانت السريالية في بدايتها، عفوية، غير مقيدة، لطخات وقصاصات من الورق الممزق، مؤلفةً تراكيب او مجموعات كيفما اتفق، لاثارة تجربتهم الداخلية الكامنة، مقتفية مسار التقنيات السايكولوجية السائدة، بينما حاول المطورون الجدد ان يصوروا عوالمهم الحلمية بطرق اسلوب في الرسم يقرب دقة ونقاوة من الصورة الفوتوغرافية بالاضافة الى العفوية والمباشرة من تجربتهم اللاواعية لعالمهم الداخلي"** (Knobler, 1987, p. 219)، الذي ظل في الاحلام بدلاً من البحث الدؤوب عن العنصر السريالي من فانتازيا اللاوعي، وسعى دالي الى تشكيل الهيئة الانسانية من اضغاث الاحلام، بمزج رموزٍ لدلالات مركبة، ليعبر عن مدركاته بلغةٍ لاشعورية اقتبسها من وعيه للغة الحلم، التي كانت غائبة عن البشرية، بعد أن ربط فرويد في كتابه تفسير الاحلام بينها وبين الواقع، والذي اطلع عليه السرياليون، واستثمروا تلك المعرفة **"لتشكيل هيئة هي "شكل" العمل الفني، وذلك الشكل قائم على اشكال اولية، هي العناصر التي يستلهمها الفنان في البداية، ليحولها بعد امرارها على ما يبدو كالمعمل الداخلي الى مفردات خاصة، مرتبطة اشد الارتباط بقدر التوازن الذي يحققه الفنان بين الوعي العقلي والشعور الباطني والخبرة الجمالية وخصوصية التقنية الادائية."** (Bassiouni, 1995, p. 11)، لذا نرى هيئة الانسان او الذات البشرية عند دالي، تشكلت بحسب وعي الفنان العقلي لما هو في حقيقة الامر في اللاوعي الانساني، من خلال المراقبة الحذقة والفاحصة للانفعالات النفسانية ودراسة مفهوم الشخص والقناع والذي نراه واضحاً في اعماله، متخذا من البنية السايكولوجية للإنسان موضوعاً لأعماله، والتطرق لحالات السايكوباثية، ومحاولة معالجتها فنياً، ولم يكن بالامر الهين ولم تكن المهمة سهلة **"فالطبيعة البشرية غير عقلانية في جوهرها ودخلوا في علاقة حب للتحليل النفساني، شابها الاضطراب كثيراً، بغية الكشف عن اسرار العقل البشري"** (Hopkins, 2016, p. 11)، والتي اتيحت له في كتاب تفسير الاحلام وكتاب الهفوات لفرويد ملهمةِ دالي، فيرى الباحث تاثير كتاب الهفوات لفرويد على أعماله فمضمونه ان لا وجود لهفوة وان كل شيء يتم بقصدية – الوعي او اللاوعي - واضحة في اعمال دالي كما لو كان يقول: انك ستخطئ في قراءة الصورة المضاعفة **"احال دالي ركيزة اعماله ببراعةٍ وعبقريةٍ بعيداً عن حلم اليقظة الباطني، و انتقل بها الى ما وصفه بـ"هذيان التفسير( paranoiac critical analysis)" الشبيه بجنون الاضطهاد بالنسبة الى الو اقع الخارجي. بالاضافة الى التشديد للعثور على غرضٍ في العالم الخارجي ينسجم مع المتطلبات اللاواعية، ومن ثم كانت اعادة العلاقات بين الو اقع الداخلي والخارجي"** (Hopkins, 2016, p. 33)، وستكون قراءة خاطئة للعالم اذا كنت ستراها ببعدٍ واحد – الوعي - كما لو كنت تنظر من خلال ستريوسكوب (stereoscope)، لتّطلعَ على نسخةٍ ثلاثيةِ الابعاد – صورتان متجاورتان تختلف الاولى عن الثانية بمقدار زاوية النظر – لذا يعد اول فنان رسم لوحة ثلاثية الأبعاد، مستثمراً آلية عمل الجهاز الذي اخترعه تشارلس ويتنستون، الا إن الابعاد ليست مكانية في نسخة لوحة (نرجس) لدالي، فهنالك زاويتان مختلفتان الاولى نظرة واعية للوجود او الذات الانسانية المصابة بالنرجسية واخرى غير واعية، ولكن ما علاقة اليد والبيضة ونرجس المعجب بذاته؟!، فحتى **فرويد رفض هذا التجميع لرو ايات بعض الاحلام الذي طلبه منه بريتون عام 1937، استناداً الى ان النسخ المباشر للحلم من دون تداعيات المريض لا مغزى له، كما كانت الاهتمامات الشعرية للسرياليين مختلفة تماما عن المشاغل الفعلية للتحليل النفساني.** الا انه وجد في الشاب دالي واعماله، الفنان الواعي لمفهوم اللاشعور، ومختلفاً

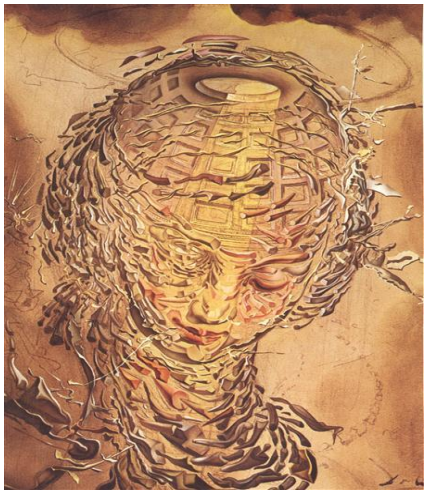
عن السرياليين بعد اطلاعه على لوحة نرجس إذ اكتشف عبقريته المذهلة في تفسير احلامه الذي بات الفنان ذاته لعبة في يد أحلامه، وأسير رذيلة التفسير الذاتي ليس لأحلامه فقط بل لكل ما يحدث له، مهما بدا عرضياً من النظرة الأولى **"ادرك دالي ان القضية السريالية هي تدوين ما يطرأ على الذهن بعفوية دون الرجوع الى العقل او علم الجمال او الاخلاق، الا ان اصالة دالي كانت في طريقته التي اسماها التحليل النقدي المبني على الهلوسة paranoiac critical analysis وهي كافية لاي فرد لتاسيس مدرسة مستقلة، وحارب من اجل هزيمة اللاعقلانية(هزيمة اللامعقول – دالي 1935)"** (Dali, 2005, p. 19)، ويعد كتاب تفسير الاحلام من اهم الاكتشافات في حياته، إذ نراه يستخدم رموزاً فسرها فرويد في كتابه، فحوّلَ تلك الرموز الى دلالات في اعماله، كدلالة السكين او السلم (آلة الرجل) والاناء او الدُرج (آلة المرأة) على سبيل المثال، ولمعظم الرموز التي ذكرها فرويد في كتابه، مدلولات غرائزية، الإ في اضغاث الاحلام والتي قد تكون فيها الرموز تشير الى غايات مرجوة يتمنى الانسان في لاوعيه تحقيقها، مستغرباً فرويد من الاعتراض على حقيقة وجود اللاشعور الانساني، أ يولدُ إنسانٌ من بيضة؟!، **"هذا هو الخطأ التساؤلي بعينه، فهذه الاشياء، قد تكون حقيقية، فعلاً في عالم اللاوعي، لان اللاوعي لا يعترف بقانون التعارض، ويضيف فرويد: يشبه اللاوعي فجوة عميقة قديمة مخيفة. انها لا تعرف ببساطة كيف تقول لا"** (Haidar, 2017, p. 104)، فظهور موضة العناصر السريالية المستوحاة من الرموز والمدلولات السايكولوجية لدالي دفنت ما قبلها – فترة تذكر الاحلام – ولم تعد اللوحة رواية الانسان لأحلامه او كتابة حكايات خيالية رائعة متناقضة من خلال الاملاء التلقائي للاوعي كحال الاملاء الذاتي والكتابة الآلية لبريتون، ومع الرسم السريالي ذي العناصر المخترعة الجديدة تجرأ جان ميرو قائلاً: **"اريد اغتيال الرسم!"** (Dali-, 2016, p. 215).

فالمتلقي على حد قول دالي **"لم يعد يريد سماع المزيد من الكلام عن (الامكانيات الرائعة). انهم يريدون ان يلامسوا الروعة بايديهم ويروها باعينهم ويشاهدوا الدليل عليها في الواقع بعيدا عن التضاريس المريخية السحيقة للوعي الباطن"** (Dali-, 2016, p. 216) ان رسوم دالي وأعمال الفنانين الاخرين الذين اقتفوا هذا الأسلوب لها خصائصها الأسلوبية المميزة، فهم كما هو معتاد يقدمون للمشاهد منجزاً غامضاً يحتاج المتلقي او الناقد الفني الى دراية سايكولوجية او حدس عالي، لفهم الهيئة البشرية الموحى به من قبل الفنان السريالي.

**مجتمع البحث:**

يضم مجتمع البحث مصورات الأعمال الفنية لسيلفادور دالي، إذ تم جمع الاعمال من خلال إطلاع الباحث على ما يقارب المئة عمل من مصورات الاعمال كون الفنان غزير الانتاج وموزعة أعماله في العالم، واختار الباحث الاعمال التي انجزت في المدة 1927 -1964 والتي يظهر فيها الهيئة البشرية.

**تحليل الاعمال:**



رقم الأنموذج:1

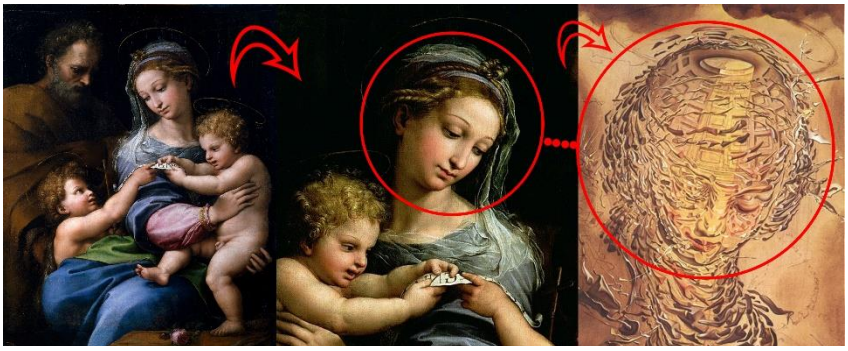
اسم العمل: انفجار راس رافاييل.

تاريخ الانجاز:1951م.

الخامة: زيت على الكانفس

القياس: 43×33سم.

يظهر في العمل الفني (انفجار راس رافاييل) لسيلفادور دالي من النظرة الاولى للعمل، راس امراة هي العذراء من لوحة الفنان روفائيل (عذراءَ الورد) كما في الشكل رقم (1)، وبالتركيز قليلا يتضح لنا قبة البانثيون (Pantheon) الشكل رقم (2)، في روما متداخلة مع راس العذراء، فالمرأة هي رحم الوجود، كما كانت مريم رحم واسطة للكلمة النازلة من السماء، ويرى الباحث إن سيلفادور ربط بين معبد كل الآلهة - وهذا ما تعنيه كلمة "بانثيون" باليوناني حيث بنيت لتكريم الآلهة- وتكريم القديسة العذراء مريم بحبلها بيسوع المسيح، فالمعبد هو مكان اللقاء بالآلهة في الوثنية، فيجسد الفنان المعبد على هيئة العذراء، كما لو كان الانفجار الكبير الذي ابتدا به الكون، و دلالة القاعة المفتوحة من فوق كرمز للعمل الإلاهي العلوي حيث النور نازل من فوق من عين الباثينون، كما انه يحوي قبر الفنان رافاييل والعديد من الملوك، ومكرس ككنيسة للقديسة مريم العذراء في يومنا هذا. ان سبب تسمية اللوحة بـ" إنفجار راس" هو اهتمام دالي بفيزياء الخلايا النووية والتي انتشرت الدراسات عنها بعد الحرب العالمية الثانية، وهو زمن رسم هذه اللوحة، حيث نرى ان الوجه ينفجر الى ذرات كما لو كان انفجارا لقنبلة نووية - وهو الشكل العام للوجه - كما في الشكل رقم (3). وعُرف دالي بإحداث الارباك الذهني المسمى بالبارانويا الذهنية من خلال الشكل المضاعف، إذ تتداخل في أعماله أكثر من شكل واحد في المكان نفسه، وهذا ما وصفه بـ"هذيان التفسير (paranoiac critical analysis)" الشبيه بجنون الاضطهاد بالنسبة الى الواقع الخارجي.



**شكل رقم (1) من اليسار لوحة العذراء لروفائيل، لوحة مستقطعة من الاولى، لوحة انفجار الراس لسليفادور**

**شكل رقم (2) من اليسار صورة لمعبد الباثينون من الداخل، لوحة مستقطعة لسيلفادور (مقطع علوي)**

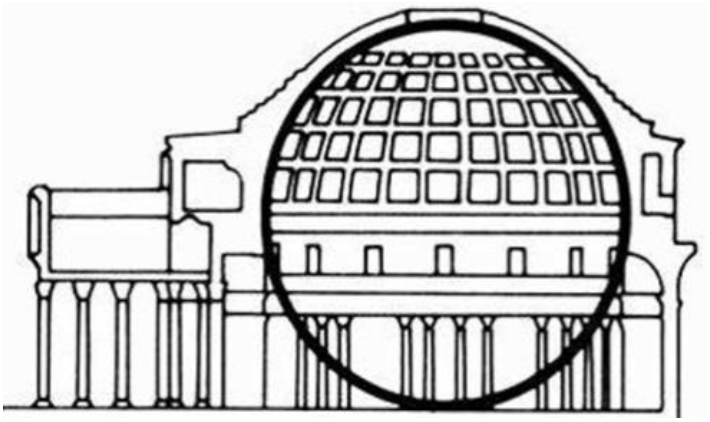
**شكل رقم (3) من اليسار صورة رقمية تمثل شكل النواة وحركة الالكترونات، جزء مستقطع من اللوحة**

فضلاً عن التشديد للعثور على غرضٍ في العالم الخارجي ينسجم مع المتطلبات اللاواعية، لاحداث الارباك الذهني، وهو ما يجعلك ترى ما تريد رؤيته،لا ما رُسم بالفعل. وهنا نفهم ان المتلقي الذي يدخل المعرض باحثا عن الواقعية و اعمال الفنانين التي تخص المقدسات، فهو سينتبه الى لوحة العذراء اولاً، بينما اذا دخل احد المهتمين بالفيزياء فسيرى الخلايا المتفجرة، بينما محبوا الهندسة سيلاحظون الباثينون اولاً وهكذا دواليك، فانت سترى ما تريد رؤيته، كما نرى اقتباسه للعربة اليدوية من لوحة ميليه على الجانب الايسر من اللوحة كاستدعاء لعنصر حلمي، انظر الشكل رقم (4)، فدالي كان يعجب باللوحات الواقعية والزمن الكلاسيكي حتى

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

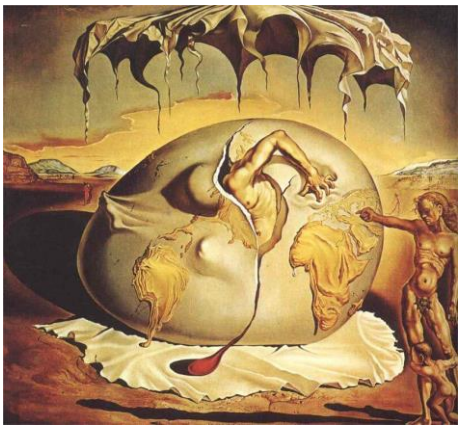
ان سرياليته ظلت محافظة على الشكل الواقعي هو وماكريت دون السرياليين، ويعتقد الباحث إن اهتمام دالي بالباثينون هندسياً، أنظر الشكل رقم (5) جعله يرسم لوحته بارتفاع 43 سم إذ إن قطر القبة و ارتفاعها هو 43 متراً ايضاً.

شكل رقم (4) من اليسار لوحة لميليه، مقطع من لوحة دالي يظهر فيها شكل العربة، لوحة انفجار الراس



شكل رقم (5) مقطع عرضي مخطط يوضح ابعاد الباثينون حيث ارتفاع القبة مساوي لقطرها وهو43 م

**رقم الأنموذج:2**



اسم العمل: الطفل يشاهد ولادة رجل جديد.

تاريخ الانجاز:1943م.

الخامة: زيت على الكانفس

القياس 32×46سم.

طفل جيوسياسي يتابع ولادة رجل جديد وهو يختبئ خلف والدته التي تظهر عارية تؤشر الى البيضة والتي تشبه الكرة الارضية بقاراتها، يسجل دالي التغير والولادة لما بعد الحرب ثم التقدم في أوروبا. يمكن الشعور بدمار الحرب وتأثيره النفسي على دالي في بعض لوحاته الأكثر كآبة قبل فترة وجوده في أمريكا، في هذا العمل يصبح من الصعب انكار الوعي والاستسلام لفكرة تداعيات اللاوعي الحر لكثافة الشكل المتراكب والذي يقابله تكثيفٌ في المعاني ودلالاتها الفكرية، فغياب الوعي والارادة يقدم صورة غائبة عن الوجود وترابطاته بينما حضوره - اي الوعي - يقدم صورة للهذيان والاحلام، اما البيضة فهي الرمز المسيحي لقيامة المسيح من بعد الموت، وهو ما اشار اليه دالي من خلال البيضة و قطعة الكفن الابيض تحتها والتي كانت المسيح بعد قيامته تركها في القبر الفارغ، تلك الولادة العسرة من بيضة كلفت دماءا نفوس رجال، إذ يسيل مع الولادة من البيضة على الكفن الأبيض قطرة دم مشيمية كبيرة، ويُظهر الفنان في عمله انفعال الرجل بحركة قدمه الظاهرة تحت قشرة البيض ويده الممدودة للخارج للدلالة على عسرة الولادة من رحم الموت، كانت ملاحظاته الأولية لهذا العمل على النحو التالي: "المظلة، المظلة، الحماية، القبة، المشيمة، الكاثوليكية، البيض، التشويه الأرضي، القطع الناقص البيولوجي. الجغرافيا تغير جلدها في الإنبات التاريخي". تقدم هذه الكلمات المشفرة بعض الشرح لمعنى هذا النص السريالي، إذ يشير الجسد الهزيل للمراة والطفل في الجانب الأيمن السفلي الانسان الحضاري القديم بينما المولود الجديد ببنية جسدية قوية، اشارة الى نظام جديد بعد الحرب، وهذا المشهد الغريب من البيضة البيضاء يعلوها قطعة من القماش على شكل غطاء محار مع قطعة القماش تحت البيضة يشبه محاراً مفتوحاً يملؤه لؤلؤة يشعرك بالتفاؤل، في الخلف نرى طبيعة وشخوص ماخوذة من لوحات روفائيل مثل لوحة (زواج العذراء) شكل (1).

**شكل رقم (1) من اليسار مقطع من لوحة زواج العنراء لروفائيل ، مقطع من لوحة دالي**

في هذا العمل وأعمال أخرى، يقدم دالي اكثير من صورة في السطح البصري الواحد ليثير حالة الذهان التفسيري الهذياني، بين رؤيتك لبيضة أو كرة ارضية ودلالاتهما المتشابكة كبنية واحدة لها صور متعددة كما في الشكل رقم (2)،

**شكل رقم (2) من اليسار كرة أرضية ، صورة قبر المسيح والكفن المتروك، محار فيها لؤلؤ، لوحة دالي**

الاولى معنى البيضة والولادة وارتباطها بقيامة الأموات، والثانية صور الارض ونهضة الرجل من قارة اوربا وقيامتها من موت نكسة الحربين العالميتين، والثالثة القبة الحامية من القماش والتي تشبه صدفة المحار، وذلك الالم الذي يصيب المحارة عند دخول الرمل اليها، لكنها تغطيه بافرازاتها صانعة من حبة الرمل لؤلؤ. مستدعيا الفنان من خيالاته في اللاوعي من صور الروحيات وربطها بالتاثير السياسي لجغرافية اوروبا وشكل البيض الذي يتكرر في العديد من لوحاته، هذه الرؤية الغير واضحة المختلطة لفكرة في المخيلة مخزونة من زمن محدد لموضوع واعي تشابكت مع اعلانٍ لنصٍ موضوعي استحضر من اللاوعي، ليثير الارتباك الذهني لحظة تلقي العمل، بين الذات الفردية المتمثلة في الشكل الفني المفترض في لوحة الفنان، وبين العالمي الذي يمثل كل انسان كونه يولد من رحم الارض، فخطابه هنا يتبنى الذات وهواجسها الفردية والذات الجماعية، هذيان لصورة من اللاوعي غير مترابطة تحت خطاب فاحصٍ لسلطة الوعي التام بالذات والفكر والوجود.

**رقم الأنموذج3**

**اسم العمل: تحول نرجس**
**تاريخ الانجاز:1937م.**
**الخامة: زيت على الكانفس**
**القياس: 51.2×78.1سم.**

في لوحة (تحول نرجس Metamorphosis of Narcissus) نرى الشخصية الاسطورية نرجس التي لعنتها الآله الى حجر، وهي تتأمل في صورتها المنعكسة على الماء، لكن سيلفادور قام بنسخ الشخصية لتعطي انعكاسا في الماء وعلى الجانب الايمن من اللوحة، لتكون اول لوحة ثلاثية الابعاد على نسق الصور الفوتوغرافية التي ترى بالستيريوسكوب لتظهر مجسمة لكن الفارق بين الصورتين هو اليمين ما يراه اللاوعي، وعلى اليسار الوعي، وصورة جهاز الستريسكوب شكل رقم (1)،

تطور بعد ذلك ليتحول الى عدستين مكبرتين ويقابلها صورتان متجاورتان وهو ما تطور الى الفيلم الثلاثي الأبعاد السينمائي في يومنا هذا، واذا ما دمجنا الصورتين كما لو كنا نراها من خلال الستيريوسكوب فستكون النتيجة كما في الشكل رقم (2)، حيث نرى على اليسار صخورا على شكل هيئة بشر وراسه ذهبي، ولا يفهم جنسه، وهو جالس في الماء، و خلفه ثمانية أشخاص للدلالة على الحياة والعلاقات الانسانية التي اعطى نرجس ظهره لها، والى الخلف منهم جبال، أما على الجانب الايمن فنجد ما يشبه انعكاس نرجس لكنه في الحقيقة ليس الا يد يتسلق عليها نمل كاشارة للشهوة والغريزة الجنسية واليد ممسكة ببيضة قد نبتت فيها الزهرة المسماة "نرجس"، نسبة الى القصة التي تقول بانها نبتت على صخور (نرجس) المحب والعاشق لصورته ولذاته، والى الخلف منه قاعدة لعبة الشطرنج وعليها نصب، وهذه اللوحة هي احدى اللوحات التي تتكلم عن احدى حالات السايكوباثية المريضة والتي أعجب بها فرويد، كونها تتفق مع دراسته في التحليل النفسي للامراض النفسية، واللوحة تعالج فكرة هذه الحالة النفسية، بأسلوبه الذي يثير الارباك الذهني كون المشاهد لهذا العمل يعتقد للوهلة الأولى ان اللوحة مقسومة الى نصفين متشابهين، لا الى يد تمسك بيضة وتمثال نرجس، ونرى في اعماله، الفنان الواعي لمفهوم اللاشعور وسيطرته على الذات الانسانية، إذ عبر دالي عن تلك الرغبات في يمين اللوحة، من خلال تلك العناصر الحلمية التي تكلم عنها فرويد في كتابه (تفسير الاحلام)، ولنرى براعة الفنان في تجسيد هذه الحالة النفسية وغيرها في لوحاته، بإحالته طاقة اللاوعي – محبة الذات وعبادتها – الى نص بصري سريالي.

شكل رقم (1) جهاز الستيريوسكوب

شكل رقم (2) اللوحة عند دمج النصفين

**النتائج:**

خرجت الدراسة بعدد من النتائج التي امكن استخلاصها من التحليل، واهم هذه النتائج:

4. تضمنت المعطيات السايكولوجية وتأثير مدرسة التحليل ورسم بعض الحالات السايكوباثية كما في العينة (3) لدالي كمعالجة بصرية للامراض النفسية.
5. تضمنت النماذج الثلاث ل دالي (1)،(2)،(3) التحليل النقدي المبني على الهلوسة.
6. ظهرت نتيجة العينات الثلاث بعد التحليل تحتوي على تفسير مضاعف لما هو ظاهر وما هو مصّور من قبل الفنان. فلوحة (تحول نرجس) تحتوي انعكاسا كاذبا ليد مرسومة بمقابل صخرة نرجس المتحول، وكذلك (انفجار راس روفائيل) فأنك تنظر الى وجه وقبة وذرات انفجار نووي في آن واحد.

7. جدل الذات بين مفهوم تداعي الحلم واللاوعي وبين واقع الرسم السريالي عند دالي الذي يعتمد على الذهن الراصد الناقد العامل في منطقة الوعي التام والارادة التامة كما في العينة (1) و (3).
8. قصدية الارباك الذهني من خلال التسمية في العينة (1).
9. تضمنت استخدام الهيأة البشرية لمدلولات سايكولوجية، كما جاء ذلك في لوحة(3) وتحوله الى صخرة، وهذا التقابل بين الصخرة والشعور الإنساني، او الصَدَفَّة والبيضة وارتباطها بالمعالج وتحرير النفس البشرية.
10. تضمن العينتان (2) و(3) دلالات ورموز مأخوذة من الاحلام وتفسيرها كالبيضة المرتبطة بالولادة من بعد الموت والنمل المتسلق على اليد في الجانب الايسر من العينة (3).
11. ظهرت نتيجة تحليل العينة رقم (2) فيها استثمار للدوافع السيكولوجية البشرية الباحثة عن سر اللغز وحل المعضلات ومحاولة تكميل الصورة واستيعاب العلاقة الشكلية.
12. وعي تام في رسم خلفية اللوحة والتي تحتوي على شخصيات كثيرة مقتبسة من لوحات كلاسيكية كما في العينة (1).

**الاستنتاجات:**

1. سلطة الذاكرة في استعارة الاشكال من اللوحات العالمية و رسم صورة الزوجة بقصدية ذات الفنان وليس بلاوعي الفنان السوريالي.
2. توظيف تكنولوجيا الثري دي (3D) كتقنية متوفرة في عصره وهي حنكة سلفادور الفنان وذاته الساعية للابداع وهذه التقنية تحتاج الى دراية وقصدية لانتاج لوحة نرجس.
3. استخدام رموز الاحلام من كتاب (تفسير الاحلام) لعالم النفس (فرويد) وتشكيله موضوعات حُلمية ولكن بطريقة علمية مدروسة وليست من لاوعي الفنان واحلامهِ.
4. لا وجود للهذيان او الهلوسة في اعمال الفنان وذاته واضحة في عدم المساس بالدين او احترام الزوجة بينما لا يمكن السيطرة على محتوى الحلم بحسب (فرويد).

**References:**

1. Al-Amili, S. (2012). *The Baro-Psychological Dimensions between Personality and Event in the Movie House of Spirits* . baghdad: Al-Academy Journal.
2. Al-Bayati, o. (2015, Issue 72). *Compound Objects in the Works of Max Ernst and Ali Al-Najjar* . baghdad: Al-Academy Journal.
3. Al-Hafiz, M. (2019). *Mathnawi dialectical alienation in the supposed disputes.* Oman: Dar Al-Khaleej.
4. Al-Majidi, K. (1997). *Prehistoric Religions and Beliefs.* Jordan: Dar Al-Shorouk.
5. Al-Zubaidi, Q. (2011, No. 58). *The stylistic shift in art to Dadaism* . baghdad: Al-Academy Journal.
6. Bassiouni, F. (1995). *Reading Painting in Modern Art.* Cairo: Dar Al-Shorouk.
7. Bowness, A. (1990). *Modern European Art.* (F. Khalil, Trans.) Baghdad: Dar Al-Mamoun.
8. Caesar, D. (1979). *Andre Breton.* Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing.
9. Dagher, C. (1979). *Andre Breton.* Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing.
10. Dali, S. (2005). *Diary of a Genius.* (A. O. Shaheen, Trans.) Family Library.
11. Dali-, S. (2016). *The Secret Life.* (M. Al-Day, Trans.) Syria: Dar Al-Hiwar.
12. Gachev, G. (1990). *Consciousness and Art.* (M. D. Dr. Nofal Nayouf, Trans.) Kuwait: House of Knowledge.
13. Haidar, S. (2017). *Lines and Colors.* Beirut: Dar Al-Khayal.
14. Hauser, A. (2005). *Art and Society through History.* (F. Zakari, Trans.) Alexandria: Dar Al-Wafa Publishing.
15. Hopkins, D. (2016). *Dada and Surrealism, a very short introduction.* (A. M. Al-Rubi, Trans.) Cairo: Hendawy Foundation.
16. Imam, A. (1984). *The Development of Controversy after Hegel.* Beirut: Dar Al-Tanweer.
17. Jimenez, M. (2012). *Contemporary Aesthetic Trends and Stakes.* (K. B. Mounir, Trans.) Rabat: Dar Al-Aman.
18. Jung-, C. (1997). *The Dialectic of the Ego and the Unconscious.* (N. Mohsen, Trans.) Syria: Dar Al-Hiwar.
19. Jung, K. (1992). *The Role of the Unconscious and the Meaning of Psychology.* (N. Khayyat, Trans.) Beirut: University Foundation for Studies and Publishing.
20. Khudair, I. (2012). *The symbolic dimension in the metaphysical school* . baghdad: Al-Academy Journal.

21. Knobler, N. (1987). *Dialogue of Vision.* (F. Khalil, Trans.) Baghdad: Dar Al-Mamoun.
22. Kon, E. (1993). *Searching for the Self.* (G. Nasr, Trans.) Damascus: Dar Maad.
23. Laland, A. (2001). *Laland Philosophical Encyclopedia.* Beirut - Paris: Oweidat Publications.
24. Loos, s. (2010, No. 55). *Animal figures in the drawings of Jawad Selim* . baghdad: Al-Academy Journal.
25. Madkour , I. (1983). *The Philosophical Dictionary.* Cairo: The General Authority for Amiri Press Affairs.
26. Montaser, K. (2001). *The Science between the Factory and the Mosque.* Cairo: El Mahrousa Center for Research, Training and Publishing.
27. Nadeau, M. (1992). *History of Surrealism.* (T. B. Result, Trans.) Damascus: Publications of the Ministry of Culture.
28. Reed-, H. (1996). *Education through Art.* (A. A. Tawfiq, Trans.) Cairo: The Egyptian General Authority.
29. Reed, H. (1998). *The Meaning of Art.* (S. Khashaba, Trans.) Cairo: The Egyptian General Book Organization.
30. Saliba, J. (1994). *The Philosophical Dictionary.* Lebanon: Dar Al-Kitab Al-Alameya.
31. Wahba, M. (2007). *The Philosophical Dictionary.* Cairo: Dar Quba Modern.
32. Zakaria, F. (2017). *Scientific Thinking.* Cairo: Hendawy Foundation.

**DOI:** https://doi.org/10.35560/jcofarts103/129-148

# The human self and its representations in the works of Salvador Dali

**Nabilyoon yousif badeen**[1]
**Salam Idwer yaqoob Al-Loos**[2]

**Al-Academy Journal …….…… Issue 103 - year 2022**
**Date of receipt: 12/9/2021…....Date of acceptance: 15/2/2022….....Date of publication: 15/3/2022**

**This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License**

**Abstract**

The products of the surrealist school since its inception to this day have greatly influenced art in the world, so we find many artists around the world invested in their visual texts the forms generated by surrealism, and here the researcher raises several questions: What are the formal vocabulary that directly or indirectly refers to Self-used by the surrealist painter? Was the surrealist form understood as intended by the movement? In these questions, the research problem is summarized. The importance of it lies in identifying the references to the form of the human self, which are related to the psychological field in the works of the surrealists, especially Salvador Dali. Then the researcher chose his research community from the works that were completed in the period 1927-1964 and chose three samples and after the analysis, the researcher reached the results and conclusions, including:

1. The three models of Dali (1), (2), (3) included critical analysis based on hallucinations.
2. The intention of mental confusion through the naming in the sample (1).
3. The use of dream symbols from the book (The Interpretation of Dreams) by the psychologist (Freud) and its formation of dream topics, but in a well-studied scientific way and not from the artist's subconscious and dreams.

**Keywords: self, humanity, representations.**

[1] **Postgraduate Student, College of Fine Arts, University of Baghdad, Napolieonbadeen@gmail.com .**

[2] **College of Fine Arts, University of Baghdad, salam.allos@cofarts.uobaghdad.edu.iq.**

**Conclusions:**

1. The power of memory in borrowing figures from world paintings and drawing the image of the wife with the artist's own intent and not without the surrealist artist's consciousness.

2. Employing 3D technology as a technology available in his time, which is the skill of Salvador the artist and himself seeking creativity, and this technology needs knowledge and intentionality to produce a Narcissus painting.

3. The use of dream symbols from the book (The Interpretation of Dreams) by the psychologist (Freud) and its formation of dream topics, but in a well-studied scientific way and not from the artist's subconscious and dreams.

4. There is no delirium or hallucinations in the artist's works and himself. It is clear in not violating religion or respect for the wife, while the content of the dream cannot be controlled according to (Freud).