II

الرهانات الجمالية الجديدة
في بداية القرن العشرين

8- ماهي العلاقة الموجودة بين "الثورات الشكلية" والفن؟

تدل عبارة "الثورات الشكلية" على مختلف الحركات والاتجاهات والتيارات الفنية التي عملت في أواسط القرن التاسع عشر على قطع الصلة مع نظام القواعد والمعايير المعمول به منذ قرون عديدة في الفن الغربي. ففي كل الفنون، كالرسم، النحت، فن العمارة وفي الموسيقى بدأ الفنّانون يختبرون ويبحثون عن الجديد، وتخلوا عن قوانين القديمة قصد التخلص من النزعة الأكاديمية (L'académisme)، فعلى سبيل المثال، ضرب الرسامون صفحا عن مبدأ المحاكاة الذي كان يُعتبر في الماضي مقدسا، وتنكروا للمعتقد الأرسطي المتعلق بمحاكاة الطبيعة، كما أنهم تخلوا عن الفضاء التشكيلي الذي كان خاضعا لما يُسمى بالقواعد المنظورية التي كانت سائدة في القرن الخامس عشر بإيطاليا، وعلى هذا النحو وسع المؤلفون الموسيقيون العالم الصوتي للنغمة التقليدية المقننة منذ ما كان يسمى: "المدى المعدَّل بإحكام" (Le clavier bien tempéré) كما أنهم اكتسوا الإمكانيات الجديدة لسلم الأنغام الملون واستخلصوا بعض التنافرات الموسيقية التي تسرع سلفهم في "حلها".

إن الإحالة على الشكل، أو بالأحرى وضعه موضع اتهام يبرر خصوصا بالقياس إلى ثنائية الشكل والمضمون التي ورد تعريفها في كتاب **الجمالية** لهيغل، حيث كان يعني بالشكل الحسي للعمل الفني في مقابل المضمون، أي الفكرة التي يسعى هذا العمل للتعبير عنها، ففي

الرســـم على سبيل المثال، تحدد المظهر الحسي لقرون عدة بنمط خاص للتمـــثل التـــصويري القـــائم علـــى المحاكـــاة والمؤسس على مبدأ الاعتـــراف المباشر للموضوع (الطبيعة والأشخاص) وتُعتبر الانطباعية (l'impressionnisme) أول حـــركة قامت بخلخلة القوانين التصويرية التقليدية، وهذا عندما قدمت حساسية الرسام أي إحساساته البصريةو عواطفه و"انطباعاته" وهذا على حساب ادعاء الوفاء "للذات". فعندما نفـــصل اللون والضوء ونترك الرسم ونمزج المجسمات والتقاطيع، فهذا يعـــني أننا وضعنا الشكل في المرتبة الثانية وحددنا أولوية المادة والضوء، ولكن من دون أن نغير بالضرورة المضمون.

ويمكنـــنا القول بأن الانطباعية قد دشنت تعاقب المدارس الفنية التي تنتهـــي معظمها "إزم" (ismes) التي تحددت حداثتها بإرادة معلنة وصريحة لقطع الصلة مع الأشكال الفنية التقليدية، كل بطريقته، والتي كانت أحيانا متناقضة فيما بينها: كالوحشية (le Fauvisme) والتكعيبية (le cubisme) والمـــستقبلية (le Futurisme) والبنائية (le constructivisme) والدادائية (le dadaïsme) والـــسريالية (le surréalisme)، بالإضافة إلى تلك التـــيارات والنـــزعات التي كانت تبحث باستمرار عن التجديد وعن الـــتجارب ذات الطابـــع الراديكالي التي اعتبرت نفسها أحيانا طليعية وادعت أنها تبشر بفن المستقبل.

9- هل الحداثة والطليعية مفهومان مترادفان؟

مـــنذ نهاية القرن التاسع عشر، وفي خضم القرن العشرين تقريبا، وإلى عهد قريب عرفت الحداثة الفنية معناها الأكثر إثارة في الحركات الـــتي أطلـــق علـــيها اسم "الطليعة" (Avant-garde) التي عبَّرت كل تـــياراتها عن رؤيتها المستقبلية للفن الحديث. ونشير بهذا الصدد إلى أن

مصطلح الحداثة (la modernité) بمعناه الدقيق لا يعني فترة محددة من التاريخ، إذ أن كل عصر بما فيها العصر العتيق قد عرف ما يسمى "الأقدمين" و"المحدثين" حيث يتعارض فيها أنصار الفكر الجديد مع المحافظين الذين كانوا إلى حد ما رجعيين، غير أن ذلك النزاع الذي وقع بين القدامى والمحدثين هو الذي أعطى- في واقع الأمر- لكلمة حديث معناه الخاص في عصر الأنوار. ولهذا يمكننا القول بأن المحدثين ليسوا فقط أولئك الذين قابلوا - ضد الكلاسيكيين - بين المذهل المسيحي والأساطير القديمة، وإنما هم ديكارتيون مخلصون وأوفياء للتقدم العلمي والتقني، والذين كانوا مقتنعين بتفوق العقل على الملكات الإنسانية الأخرى.

هذا، وتُعتبر الفلسفة الهيغلية في مجالي الفن والجمالية الملهمة بدون شك للمعنى الراهن للحداثة الفنية، وذلك لأن هيغل قد أكد على الحرية الكاملة للذات المبدعة في العهد الرومانسي، وهي اللحظة التي أصبحت فيها الذات حرة في اختيار الأشكال والموضوعات والمواد دون أن تلتزم باحترام القواعد السائدة التي كانت سائدة من قبل، وبهذا المعنى فإن الفيلسوف قد يستبق ميلاد فن لم يوجد بعد، أي فن ما بعد الرومانسية التي فتحت على الأبحاث الشكلية للنصف الثاني من القرن الثامن عشر. لقد شكلّت هذه الأشكال الفنية قطيعة مع التقليد السائد بحثا عن جمال مُبهم، قد يكون في الوقت نفسه خالدا وزائلا. إن هذه الأشكال الفنية استهوت بودلير (Baudelaire) **رسَّام الحياة الحديثة** ولهذا فإننا نعتبر اليوم مُؤلف كتاب **أزهار الشر** (les fleurs du mal) رائدا للحداثة الفنية الراهنة، غير أنه قد يصعب الفصل بين نشأة هذه الحداثة عن السياق الاجتماعي -التاريخي والسياسي للثورة الصناعية.

إن عمـــل بودلير الذي كان في حقيقة الأمر ناقدا واعيا لعصره، شـــاهد على اللحظة التي أصبحت فيه الحداثة واعية بذاتها وبملابساتها وبـــشعورها المسبق بأنه ليس كل ماهو حديث هو بالضرورة في صميم الحداثـــة. إن الفرد والفنان على وجه الخصوص، قد تكون لديه فكرة ايجابـــية عن عصره الحديث ويفهم تطلعاته، ولكنه يدرك أيضاً أوهامه الـــزائلة، ولهـــذا عبَّـــرت النـــــزعات الفنية كالانطباعية والوحشية والتكعيبـــية، وخاصـــة المستقبلية والتعبيرية، عن قلق الذات تجاه تعقيد العـــالم وأنبأت بظهور تيارات أكثر جذرية قبل أو بعد الحرب العالمية الأولى بقلـــيل، والـــتي مثِّلت بالفعل الطلائع الأولى في القرن العشرين: التجريد (Abstraction) والتفوقية (Suprématisme) البنائية، الدادائية والسريالية.

إلا أن الملاحـــظ هـــو أن بودلير "شاعر الحداثة" لم يكن يحبذ اســـتعمال لفظة "الطليعة" – وهي لفظة عسكرية – أما توظيف هذه اللفظة فيكون من الناحية الإستعارية في المجال الفني، وهي تعني مختلف التجمعات التي قررت قطع صلتها بالنظام القديم وبالنـــزعة الأكاديمية والـــنظام الـــبرجوازي القـــائم والتـــراث.لقد كانت الطلائع الأولى مقتنعة بقدرة الفن – وخاصة السوريالية – على تغيير المجتمع والحياة اليومية.

إنـــه لمـــن الخطإ الاعتقاد بأن الحداثة –باعتبارها سيرورة تاريخية شـــاملة– مرادفة للطليعة كلفظة تُستعمل مؤقتا للتعبير عن التمرد ضد النـــــزعة المحافظـــة، ولا يـــسعنا هنا إلا أن نقِّر بأنه من الأصوب – وبخلاف ماهو سائد – القول بأن كل حركة طليعية تمثل في واقع الأمر شـــكلا متطـــرفا وحادا للحداثة أو "كمشروع غير مكتمل" على حد تعبير الفيلسوف الألماني يورغن هابرماس.

10- من أين جاءتنا عبارة "الفارس الأزرق"؟

عبارة الفارس الأزرق ترجمة من اللغة الألمانية لـ (Der blaue reiter) وهي التسمية التي أطلقها الفنانان واسيلي كاندسنكي (Wassily Kandinsky) وفرانك مارك (Frank Marc) على المؤلفات والعروض التي نادت عشية الحرب العالمية الأولى بالتجديد الكلي للأشكال الفنية في ميدان الفنون الجميلة، وخاصة الرسم، الأدب والموسيقى. لقد تضمن المؤلف الذي صدر في ميونيخ (Münich) سنة 1912 بعنوان **حولية الفارس الأزرق** مجموعة من المقالات التي كتبها كاندينسكي ومارك وشونبرغ (Schönberg) وماك (Macke) الخ، والتي شملت حوالي مائة وستين نسخة من الأعمال الفنية المستمدة من ثقافات وعصور مختلفة معلنة بذلك - حسب بعض الكتاب - "عصرا روحيا جديدا" و"نهضة داخلية جديدة".

لقد أثارت عبارة "الفارس الأزرق" المبهمة أراء وردود مختلفة ظهرت لأول مرة في سبتمبر من سنة 1911 إثر المراسلة التي كانت بين مارك وكاندنسكي، ويبدو حسب هذا الأخير أنه تم صياغة هذه العبارة قبل ذلك بقليل، وفي ظروف غير متوقعة، يقول كاندنسكي "لقد اكتشفنا اسم "الفارس الأزرق" أثناء ارتشافنا قهوة تحت عريش زيندلدورف (sindelsdorf). لقد كنا نحب اللون الأزرق، أما مارك كان يحب الأحصنة، أما أنا فقد كنت أحب الفرسان، فجاءنا الاسم كهذا، من تلقاء نفسه، حتى أن قهوة السيدة ماريا مارك (Maria Marc) كانت تبدو لنا الأفضل".

لقد كان كتاب **حولية الفارس الأزرق**، الذي كان متأثرا إلى حد كبير بنظريات فلهام فورينغر (Wilhem Worringer)و خاصة بكتابه **التجريد والحدس** الذي اعتبر بعد ذلك كبيان للفن التجريدي، ولهذا

كـــان حـــريا بنا التذكير بالظروف - التي يبدو أنها كانت بسيطة - لتكويـــنها. لقد كتب كاندنسكي إلى مارك سنة 1911 مايلي: "لدي مشروع جديد ونوع من الحوليات التي تتضمن مستنسخات ومقالات وأخـــبار، تعتـــبر ضربا من الصلة مع الماضي ومن البريق الذي يضيء المـــستقبل... سنـــضع أثرا فنيا مصريا إلى جانب زيه Zeh (و هو اسم لطفلين كانا موهوبين في فن الرسم)، كما أننا سنضع أثرا فنيا صينيا إلى جانـــب جمركـــي روســـي، ورسمـــا شعبيا إلى جانب لوحة لبيكاسو Picasso وهكـــذا دواليك، ومن ثمة سنلفت نظر الكتّاب والموسيقيين شيئا فشيئا؟"

في واقـــع الأمر، يكشف لنا **الفارس الأزرق**، وخاصة في حلمه بـــتجديد صلته مع الفن الكامل الذي يدمج الرسم والموسيقى والرقص والشعر، أنه مشروع طموح ليس فقط لتجديد الأشكال الفنية، ولكن أيضاً للعمل على "انبعاث طريقة تفكيرنا" كما يقول فرانك مارك.

11- ما هي الدادائية؟

ظهـــرت الدادائـــية (le dadaïsme) في مدينة زيورخ (Zurich) سنة 1916، وبالضبط في 8 فبراير، على الساعة السادسة مساء، ويدعي كـــل من ريشارد هولسنبك (Richard Hulsenbeck) وهوغو بال (Hugo Ball) أنهما قد اكتشفا كلمة دادا (Dada). أما هانس أرب (Hans Arp)، فقد ذهب إلى القول بأن هذا الاكتشاف يرجع إلى الشاعر تريستان تزارا (Tristan Tzara) و لم يتم في حانة فولتير (Voltaire) عـــندما كان يتصفح إحدى صفحات قاموس، بيد أن حانة فولتير هي المكان الذي كان يلتقي فيه الرسامون والشعراء والموسيقيون والنحاتون الـــذين كانوا تحت صدمة أهوال الحرب العالمية الأولى، وأشادوا كما

يقول جورج ريبمون ديساين (Georges Ribemont Dessaignes) "بتمرد الفرد المستمر ضد الفن والأخلاق والمجتمع".

ويمكننا القول بأنه لو ارتأى دادا استعمال كل قوة الفن وتلك "الروح الجديدة" لتشييد "كاتدرائية المستقبل" فإن الحركة كانت ستدخل بسرعة في مرحلة عدمية ومدمرة.

إن **بيان دادا** الذي كتبه تزارا سنة 1918 – وقد كانت لهذا الأخير علاقة بالتكعيبية والمستقبلية – كان يمثل رفضا لكل تحالف مع الطليعيين، بل إنه قد أنكر فكرة الفن الحديث برمته، كما أنه كان تنديدا بروح النظام الذي حوّل هذا الفن إلى مجرد نزعة (isme)، يقول تزارا: "إنني أحطم أدراج الدماغ والتنظيم الاجتماعي واستبعد الأخلاق أينما كانت واقذف بيدي من السماء على جهنم وعيوني من جهنم إلى السماء لإعادة العجلة الخصبة لفوضى كونية ولقوى الحقيقة وهوى كل واحد منا".

بالفعل، فإن دادا تعتبر صرخة يأس ولكنها لا تمثل عجزا فنيا كما يشهد على ذلك ثراء الأعمال الفنية لكل من وجد نفسه في لحظة ما ضمن هذا الفكر الناقد والإستفزازي والذي كان ميالا للفضيحة، عن طريق السخرية والنكتة، مناهضا للإمتثالية إلى حد أصبح فيه يقترب كثيرا من النزعة الفوضوية، وبالإضافة إلى مؤسس هذه الحركة يمكن أن نذكر أيضاً، ماكس ارنست (Max Ernest) راول هوسمان (Raoul Haussmann)، فرانسيس بيكابيا (Francis Picabia)، جون هيرتفليد (John Heartfield)، أوتو ديكس (Otto dix)، جورج غروز (George Grosz)، مان راي (Man Rey) فيليب سوبوت (Philippe Soupault)، كورت شفيتسر (Kurt Schwitters)، مارسيل دوشان (Marcel Duchamp) وأندري بروتون (André Breton)،

إنها قائمة مواطنين عالميين، لذلك فإن فكر دادا الذي ظهر في نيويورك (New York) سنة 1915 في شكل نـــزعة ماقبل- دادائية، قد انتشر بسرعة - وهذا بفضل مارسيل دوشان - في كل أرجاء أوربا.

إن مفارقة حركة دادا - التي احتجت على الفن الرسمي الذي تمت مأسسته، والتي صاحت بقولها "طز في الجمال" - تكمن في كشفها في بضع سنوات عن غنى عجيبين للإبداعات الفنية في مجالات: العروض، المـــسرح، المجلات، البيانات، الأشعار، التشكيلات المصورة، وخاصة الملصقات. والواقع أن شهادة وفاة رسمية لحركة دادا كانت في 1923، وهي الفترة التي تخلى مارسيل دوشان عن الحركة واقترب من أندري بـــروتون الـــذي نـــشر في الـــسنة الموالـــية كـــتابه **بيان السوريالية** (le manifeste du surréalisme)، ولهـــذا يمكننا أن نتحدث هنا عن حـــل ذاتي لحركة دادا، وهي نتيجة كانت في الحقيقة متوقعة لحركة لم تكـــف عن تحطيم نفسها، غير أن المفارقة هي أن روح دادا بقيت مع ذلك ملازمة للإبداع الفني.

لقـــد تساءل تريستيان تزارا قبل وفاته بقليل سنة 1963 عن غاية الفن ولكن من دون أن يضع محاسن وايجابيات الصناعة الثقافية موضع اتهام، ولهذا أعرب عن تحفظاته إزاء ظاهرة الثقافة وأعرب عن تحفظاته إزاء ظاهرة "تعميم" المنتجات الفنية "فما فائدة هذا التعميم؟ وهل يمكن أن يـــدرك حقيقة غاية الفن المتمثل في إثراء وإنماء ماهو إنساني؟ كما أنـــه فضح إعجاب الفنانين بكل شيء شائع وانتقد نـــزعتهم المهنوية (le carriérisme) بل وخضوعهم للرأي السائد والمال والأمور المشبوهة. هـــذا، وقـــد عبَّرت النتيجة التي توصل إليها تريستان تزارا عن صورة نوســـتالجية، وعـــن مخاوف بخصوص مصير الفن الراهن الذي تحوَّل في عـــصرنا هذا إلى مجرد مادة استهلاكية، أو على حد تعبير مارك داشي

(Marc Dachy)" لم تكن حركة دادا عبثا أو هزلا، وإنما كانت تعبيرا عن ألم شديد كان يعانيه المراهقون أثناء حرب 1914. لقد كان غرضنا أن نـــضرب صفحا عن القيم السائدة قصد تحقيق القيم الإنسانية العليا (داشي 1994. ص 329-330).

ونشير بهذا الصدد إلى أنه لم يكن من عُرف حركة دادا أن لها أسلافا ولا ورثة، ومع ذلك ظهر وسط سنوات 1950 فنانان أمريكيان وهما جسبر جـــونس (Jasper Johns) وروبير روشنبرغ (Robert Rauschenberg) حـــاولا التوفـــيق بـــين الفـــن والحياة، فأسسا جماعة دادا الجديدة (néo-Dada)- انطلاقا من النموذج الدادائي الذي ساد من قبل، استعمل الدادائيون الجدد - وخاصة مع كورت شفيتسر (Kurt Schwitters) فن التلصيق (le collage) والتجميع (Assemblage) واستعمل أشياء ومواد مختلفة (حبال، ورق مقوَى، أقمشة، مصابيح، الخ.) في أعمالهم. غـــير أن الفنانين التشكليين ليسوا وحدهم من عمل على إحياء حركة دادا، فالمؤلف الموسقي جون كيج (John Cage) ومصمم الرقص ميرس كونينغام Merce Cunningham)، وقد

اعتـــبرت أعمالهما الفنية "طليعية"، وهي بذلك تقتفي أثر حركة دادا. هـــذا، وفي ســـنة 1968- وهـــي السنة التي توفي فيها مارسيل دوشان - كان لكثير من الطلبة المحتجين علاقة بالحركة العالمية المناهضة للوضع الراهن (l'internationale situationniste) وعلى صلة بالروح المؤسسة والرافضة لحركة دادا، وهذا ضمن نقد شامل للمجتمع الرأسمالي.

12- هل "الشيء- الجاهز" عمل فني؟

لقـــد أجـــاب مارسيل دوشان - من دون شك -على السؤال بـــصورة غير مباشرة عندما تساءل في عام 1923 - أي عشر سنوات

بعـــد ظهور أول "شيء- جاهز"(Ready-made) قائلا: "هل يمكن أن ننـــتج أعمـــالا فنية ليست فنا؟" ويمكننا القول هنا بأن تاريخ الشيء "الجاهـــز" المأخوذ بالصدفة من بين الأدوات المصنوعة قد بدأ بالفعل في ســـنة1913. لقد وضع دوشان عجلة دراجة على مقعد، وحسب قوله كـــان يشاهدها وهي تدور، ثم اشترى حاملة - زجاجات (من متجر عـــام) ومجرفة الخ.. إلا أن الملاحظ هو أن جمعه لهذا المزيج من الأشياء كـــان ضئيلا (لقد بلغ عددها حوالي أربعين) ولكنها اكتسبت علامة مميزة وهي أنها "شيئ- جاهز". إلا أن مشكلة هذا "الشيئ- الجاهز" لا تتمـــثل بكل تأكيد في اقتناءه "المجاني" والمتقلب أو الارتجالي والخالي من كـــل تعلـــيل جمالي وغير المكترث بالذوق (الحسن أو القبيح)، ولكنه يتمـــثل في عرض مثل هذه الأشياء كأعمال فنية. على أن هذا الأمر قد بلـــغ ذروته عندما تسلمت جمعية الفنانين المستقلين بمدينة نيويورك سنة 1917 مـــبولة تحـــت اسم "ينبوع" والتي خصصت للتعليق بتوقيع اسم مستعار وهو (R.Mutt)، غير هذا الشيئ- الجاهز الذي اعتبره دوشان "عملا فنيا"، قد تم رفضه من طرف الجمعية. والواقع أن هذه الفضيحة لم يعـــرفها الجمهـــور إلا من خلال صورة نُشرت في وقت لاحق. إن مفارقة "الينبوع" تكمن في عدم التناسب بين الكتمان الذي أحاط بهذه الحادثـــة التي لم تقع في حقيقة الأمر ولم يطلع عليها الجمهور والصدى المـــذهل الذي عرفته هذه الحادثة، وعلى حد تعبير الفيلسوف تيري دو دوف (Thierry de Duve) "صداها" في عالم الفن.

وعليـــنا أن نـــشير إلى أن هذه التأويلات الكثيرة والمتناقضة التي تـــضاعفت مـــنذ تلك الحادثة قد دشنت وأسست في نظر البعض الفن الحـــديث، فهـــل نحن أمام استفزاز، خدعة مظهر ابتهاج، دعاية، فخ دادائـــي نُصب للمؤسسة القائمة، للتقليد، لتقديس الجمال؟ على كل

يمكننا القول ربما كل ذلك في آن واحد، وماذا يمكن أن نضيف على ما ذكـــرناه بخـــصوص هذا "الينبوع – المبولة". أليس دليلا – كما يرى دوشان – على "أننا نجعل الناس يصدقون كل مايقال لهم"؟

والواقـــع أن الـــتفكير الذي تستوحيه مثل هذه الإشارة إلى يومنا هـــذا – وبالخـــصوص ضمن سياق الأزمة التي يعرفها الفن المعاصر – تـــسمح لـــنا بتجاوز العبارات المبتذلة التي نتعلق بها عادة. لقد حاول دوشان أن يضع حدا للرسم الحامل الخاص بشبكة العين ذات بُعدين. إن اقتحام شيء صناعي أو فني مجال الفن، سواء تم توقيعه وتعديله أم لم يـــتم، لا يشوش الإدراك الجمالي المألوف فقط وإنما يقطع صلته بنسق التمـــثل الفني الذي نشأ منذ قرون عدة في الغرب، والمساس بهذا النسق قد يعرض التعريف التقليدي للفن لإعادة النظر.غير أن الملاحظ هو أن المصنوع- الجاهز لم يتحول بطريقة سحرية إلى عمل فني، ولم يصل إلى مـــرتبة العمل الفني. بل كان مجرد إشارة دادائية أقل تدنيسا. لقد عمل علـــى إبطـــال صفة القداسة بالنسبة للمفهوم القديم للفن ولدور الفنان قصد الضغط على المؤسسة لابتكار إجابة مناسبة.

13- ماهي الفترة التي يمكننا أن نتحدث فيها عن وجود قطيعة مع التراث؟

إن كلمـــة تـــراث تعـــني هـــنا نقل المعارف، المذاهب الدينية، المؤســـسات، العـــادات، المـــبادئ الأخلاقية أو.. الجمالية! إن التاريخ وتـــاريخ الفـــن والجمالية على وجه الخصوص، يكتب بناء على نقل وتخليد المعارف النظرية والعملية للتيارات الفكرية والاديولوجيات، التي يحقـــق بواسطتها عصر ما –نسبيا– وحدة أسلوبية في حضارة ما. إن التـــراث بمعناه الحرفي لا يمثل بالضرورة عائقا أمام التقدم، وذلك لأنه

تأســـيس قائم على تراكم واستيعاب تدريجي للمعارف التي بإمكانها أن تضمن التطور، فتعيد ربط الحاضر بالماضي والمستقبل.غير أن هذه الصلة القائمـــة بـــين ضرورة المحافظة على القديم والحث على ماهو جديد في حقيقة الأمر هشة، ولهذا أصبح التوازن بينهما مهددا، وهذا بالنظر إلى أن التـــراث قد يكون ضحية لاحترام مبالغ فيه، والذي قد يتحول إلى نـــزعة تقليدية محافظة أو إلى نـــزعة ماضوية منغلقة على نفسها. وقد يتم ذلك عندما تنتج قوى تجديدية غصبا عن ذلك رؤية جديدة للعالم، وعلى هذا النحو اهار الغرب المسيحي في القرون الوسطى تحت ضغط النهـــضة الـــتي اعتبرت التعلق بالعصور القديمة ضمانا لتجديد الفنون والآداب.هـــذا، ويمكنـــنا القول بأن عصر النهضة قد مثَل فعلا قطيعة جذريـــة مع القرون الوسطى التي نـــزدريها أحيانا بغير حق، علما أن النهـــضة نفسها قد تأسست على ذلك التراث الذي دام بفضل الميراث الكلاســـيكي والرومانـــسي، وهو نشأ بصورة معتبرة في المجال الفني، خاصـــة في مجال الفنون التشكيلية ثم في الموسيقى، وهذا عندما أصبح مـــبدأ المحاكـــاة والقواعد المنظورية والنغمية غير مرغوب فيها – منذ أواسط القرن التاسع عشر – حسب "المحدثين".

لقد أخذ مفهوم "القطيعة مع التراث" معناه الشائع اليوم عندما أصبح موضـــوعا مجترا ومتكررا في النصف الأول من القرن العشرين، بل أصبح بالإضافة إلى ذلك شعارا ادعائيا للفن الحديث ثم للطليعيين بعد ذلك.

إن البحث الجنوني عن كل ماهو جديد، والذي عبَر عنه في هذه الفتـــرة ذلك التعاقب السريع للمدارس والتمذهب في الفن، والتي يمكن أن تـــتحول هـــي نفـــسها إلى تراث، إلى حد الوقوع في تناقض مع مـــشروعها، ولهذا يمكننا أن نتحدث عن تراث فعلي للجديد. بل وعن قلب "القطيعة مع التراث" إلى "تراث القطيعة".

هـــذا، ومن الأهمية بمكان أن نشير هنا إلى أن مؤسسي الحداثة في مجالي الموسيقى والرسم وهما: ارنولد شونبرغ، وواسيلي كاندنسكي – وهـــذا ضـــمن السياق التاريخي الذي اتسم بالقلق قبيل الحرب العالمية الأولى– لم يدعـــيا علـــى الإطـــلاق قطع الصلة مع التراث، بل وعلى العكـــس مـــن ذلك تماما، كان شونبزغ معجبا بموسيقى باخ (Bach) وبذكـــريات الغـــرب المسيحي من خلال صورة ما يسمى: "**الفارس الأزرق**"، وهـــذا يعني أن العلاقة بالماضي هو أمر مرغوب فيه "لإشاعة الضوء الذي سينير المستقبل".

14– ماهو الدور الذي لعبه "البيان" الطليعي؟

لقـــد انتـــشرت منذ بداية القرن العشرين "البيانات الفنية" وهي نـــصوص منشورة بأساليب مختلفة (مقالات، مجلات، كتب ومناشير)، وهـــذا مـــا يجعلنا نقول بأن هيغل قد كان محقا عندما توقع منذ فجر الأزمـــنة الحديثة ذلك التطور الذي لم يسبق له مثيل في حقل الجمالية و"علـــم الفـــن"، علمـــا أنه قد أصبح لزاما – منذ تلك اللحظة–على الخطـــاب والـــتفكير والحكـــم الجمالي مسايرة الإنتاج الفني، لتفسيره وتسويغه؟

هـــذا، وقـــد أصبحت الحركات الطليعية في عصرنا هذا تتعاقب بـــصورة مذهلـــة، وكل حركة من هذه الحركات تعمل جاهدة حتى تكون أكثر تقدمية من التي سبقتها، ولهذا فإن **البيان الطليعي** قد عبَّر – في واقـــع الأمر– عن إرادة هؤلاء الفنانين لتبيان وتفسير أعمالهم الفنية المحيِّرة والمزعجة للجمهور، والتي بحثت باستمرار عن الجديد. لقد عمل **البـــيان الطليعي** على قطع الصلة مع الماضي وقد تم ذلك أحيانا بطريقة عنـــيفة. وبهـــذا المعنى يتبين أن وظيفة هذا البيان كانت فنية بل "تقنية"

كمـــا يقول المستقبليون (les futuristes) الإيطاليون. وعلى الرغم من ذلك فإن "**البيان**" قد أخذ على عاتقه أيضاً القيام بوظيفة جمالية، وهذا بالقـــدر الـــذي كان يمثل فيه عملا إبداعيا وأدبيا كاملا، مثل البيانات المستقبلية العديدة أو بيانات حركة دادا (التي بلغت حوالي ثلاثين بيانا)، أضـــف إلى ذلك البيانين السوريـاليين لأندرى برتون، وباختصار يمكننا القـــول، لقـــد لعب **البيان الطليعي** دورا سياسيا وايدولوجيا أساسيا، وهـــذا ما يمكن فهمه ضمن السياق التاريخي على الخصوص: كالحرب العالمـــية الأولى، الثورة السوفيتية، أو المواجهة التي كانت بين الشيوعية والفاشية، أضف إلى ذلك التقدم الذي عرفته الآلية.

وهكذا، شهد **البيان** – وقد كان حتما مبالغا في مواقفه ونداءاته المطالـــبة بالانـــضمام إليه – على التزام الفن في خضم الصراعات التي كانـــت قائمـــة في تلك الفترة، وفي الحياة اليومية، كما أنه كشف عن استحالة بقاء الإبداع الفني والثقافي منذ ذلك الوقت منـــزويا في نطاق يكـــون فـــيه بمـــنأى عن التقلبات الجارية في العالم، بل يجب أن يمتثل لبرنامج عمل من أجل مستقبل تتحقق فيه ممارسة فنية راديكالية.

15- هل التنافر والصدام والقطيعة مفاهيم خاصة بالطليعيين؟

لاشك أن هذه المفاهيم ليست خاصة بطليعيي القرن العشرين.

لقد كان غرض الأعمال الفنية، والإبداع الفني عموما هو إحداث جملـــة مـــن المؤثـــرات الانفعالـــية الشديدة التغير، التي نسميها عادة بالانفعالات، هذا، ولا يحق لنا اعتبار شيء ما أو حدث معين أو إيماءة ما عملا فنيا وهي لا تثير فينا سوى الملل واللامبالاة. ونشير بهذا الصدد إلى أن أرســـطو- ومـــنذ العـــصر اليوناني القديم- حدَّد للإبداع الفني وخاصـــة للتـــراجيديا مهمة إثارة الشفقة بالإضافة إلى الخشية والهلع،

بحيث تحدث في المتفرج تطهيرا (catharsis) يتحرر فيه – و"ينقيه" من انفعالاته. أما في القرن 17 فقد بقيت الجمالية الكلاسيكية – خصوصا من خلال كتاب **فن الشعر** لبوالو (Boileau) الذي يمثل التعبير الحاسم والبديع – وفيَة للاعتبارات الأرسطية، علما أن الصدام لم يكن بالنسبة إلى بوالـــو أو أرسطو هو الغاية القصوى للتجربة الجمالية. إن التطهير يعني هنا تحقيق نوع من التوازن والسكينة، ولهذا كان معنى لفظة قاعدة (La règle) في القـــرن 17 تعني ما يسر العين وينال إعجاب الروح، ولهـــذا لم يكن من الممكن أن نجد في هذه الجمالية، القائمة على فكرة الأناقة، مجالا للمبالغات الانفعالية التي تضطر إلى الامتثال لقواعد الجمال والانـــسجام وآداب الـــسلوك. أما بخصوص الموسيقى فقد كان تنافر الأنغـــام فيها يعبَر عن القلق أو الحيرة التي يتم "حلها". أما في مجال فن الرســـم، فقد تم تلطيف عدم الانسجام بين الألوان بواسطة دقة الرسم. أضف إلى ذلك، أن القواعد الأكاديمية واستمرار الارتباط بمبدأ التقليد أو محاكاة الطبيعة لم يؤثر في الواقع على إرادة الفنانين إحداث القطائع ولا علـــى قوة التجديد لديهم، والذين كانوا يعملون باستمرار للتحرر مـــن القوانين السائدة، غير أنهم قد حددَوا معنى ومغزى هذه القطائع وهـــذا الـــتجديد، وذلـــك أنهم لم يدّعوا اطلاقا اقحام منظومة القوانين السائدة سواء تعلق الأمر بالمنظور أو بالنغمية التقليدية.

غـــير أن الأمر كان على وجه مغاير في أواسط القرن 19، وهي الفترة التي ظهر فيها الفن الحديث. ففي عصر الثورة الصناعية وصعود الـــرأسمالية القـــوي كان بودلير (Baudelaire) مندهشا حقا من بقاء الأشـــكال الفنـــية القديمة واستمرار تمجيد "التنافر" و"التعارض"، ومع ذلـــك لم يكن الأمر متعلقا – وهذا منذ الانطباعية والحركات الطليعية الأولى، وإلى غايـــة نـــشأة ما يسمى بالحركة المستقبلية– إلا بإزعاج

البرجوازي وبمقاومة النزعة الجمالية والنزعة الأكاديمية والمعاهد الموسيقية، علما أن كلمة "الإزعاج" هنا هي مرادفة "للفضح" و"الصدام" و"المواجهة" و"التحدي"، ولكن من دون قطع الصلة بصورة جذرية مع الماضي، ولا في البحث الجنوني عن كل ما هو جديد، ومهما كان ثمنه، بحيث يتم الانتقال تدريجيا من المعنى الأخلاقي للفعل "يزعج" إلى معناه النفسي بل السياسي لعبارة "يثير صدمة" أو "عمل فني صدامي". وإذا كانت لفظة "الصدام" (بالإضافة إلى المعاني المرتبطة بها كالقطيعة، التنافر، الجدة) قد استعملها الطليعيون، فمرد ذلك إلى أنها أصبحت جزءا من برنامج عمل هؤلاء الطليعيين، ولهذا نجد بأن الفن الفعلي (L'art-action) الذي كان يدعو إليه مارينيتي (Marinetti) في 1909- وهو ذو نزعة مستقبلية- قد حثَ الفنانين والرسامين والنحاتين والشعراء والموسيقيين والمصورين، الخ، على ضرورة مضاعفة العروض والمشاهد المعبِّرة عن التمرد على تقديس الماضي وعلى النزعة الأكاديمية وحداثة العالم الصناعي. لقد كانت إحدى بيانات حركة دادا بُعيد الحرب العالمية الثانية تحث على القيام بتحطيم "تلك الألفاظ الكبيرة التي قامت عليها الأخلاق، الثقافة والحياة الداخلية"، بل لقد ذهبت إلى القول بأن أعظم فن هو الذي يتأثر "بالانفجارات" التي وقعت في الأسبوع الفارط، والذي يبحث عن الاهتداء إلى طريقه بدون كلل بعد ارتجاج اليوم السابق". وبإمكاننا القول إن فرانسيس بيكابيا (Francis Picabia) 1879-1953 - وهو مؤسس مجلة **دادا** في عام 1917 - هو أحسن من عبَر عن هذا التعظيم بكيفية حاسمة، والذي كرَسته بعد ذلك كل الحركات الطليعية المتعاقبة، ولعقود كثيرة، لكل ما هو جديد، يقول بيكابيا: "أحب أن أخترع، أتخيل، أختلق في كل لحظة مع نفسي إنسانا جديدا، ثم أنساه بعد ذلك، أنسى كل شيء.

هـــذا، ومن المفروض أن نفرز ممحاة خاصة لنمحو شيئا فشيئا أعمالنا الفنية وذكرياتنا، على أن يكون جهازنا العصبـــي مجرد لوحة بيضاء أو مـــرآة ننظـــر مـــن خلالها إلى أنفسنا لحظة لنوليها ظهورنا بعد ذلك بقليل".