

II

الرهانات الجمالية الجديدة في بداية القرن العشرين

obeikandi.com

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 الفنانون 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 الأرسطوي 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 المعدل 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 اتمام 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

الرسم على سبيل المثال، تحدد المظهر الحسي لقرون عدة بنمط خاص للتمثل التصويري القائم على المحاكاة والمؤسس على مبدأ الاعتراف المباشر للموضوع (الطبيعة والأشخاص) وتُعتبر الانطباعية (l'impressionnisme) أول حركة قامت بخلخلة القوانين التصويرية التقليدية، وهذا عندما قدمت حساسية الرسام أي إحساساته البصرية وعواطفه و"انطباعاته" وهذا على حساب ادعاء الوفاء "للذات". فعندما فصل اللون والضوء وترك الرسم ونمذج المجسمات والتقاطيع، فهذا يعني أننا وضعنا الشكل في المرتبة الثانية وحددنا أولوية المادة والضوء، ولكن من دون أن نغير بالضرورة المضمون.

ويمكننا القول بأن الانطباعية قد دشت تعاقب المدارس الفنية التي تنتهي معظمها "إزم" (ismes) التي تحدت حدثاتها بإرادة معلنة وصريحة لقطع الصلة مع الأشكال الفنية التقليدية، كل بطريقته، والتي كانت أحيانا متناقضة فيما بينها: كالوحشية (le Fauvisme) والتكعيبية (le cubisme) والمستقبلية (le Futurisme) والبنائية (le constructivisme) والدادائية (le dadaïsme) والسريالية (le surréalisme)، بالإضافة إلى تلك التيارات والنزعات التي كانت تبحث باستمرار عن التجديد وعن التجارب ذات الطابع الراديكالي التي اعتبرت نفسها أحيانا طليعية وادعت أنها تبشر بفن المستقبل.

9- هل الحداثة والطليعية مفهومان مترادفان؟

منذ نهاية القرن التاسع عشر، وفي خضم القرن العشرين تقريبا، وإلى عهد قريب عرفت الحداثة الفنية معناها الأكثر إثارة في الحركات التي أطلق عليها اسم "الطليعة" (Avant-garde) التي عبّرت كل تياراتها 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 - للكلمة 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 ديكراتيون مخلصون وأوفياء للتقدم العلمي والتقني، والذين كانوا مقتنعين بتفوق العقل على الملكات الإنسانية الأخرى.

هذا، وتعتبر الفلسفة الهيغلية في محالي الفن والجمالية المهمة 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 شكّلت هذه الأشكال الفنية قطيعة مع التقليد السائد بحثاً عن جمال مُبهم، قد يكون في الوقت نفسه خالداً وزائلاً. إن هذه الأشكال الفنية استهوت بودلير (Baudelaire) رسّام الحياة الحديثة ولهذا فإننا نعتبر اليوم مؤلف كتاب أزهار الشر (les fleurs du mal) رائداً للحداثة الفنية الراهنة، غير أنه قد يصعب الفصل بين نشأة هذه الحداثة عن السياق الاجتماعي - التاريخي والسياسي للثورة الصناعية.

إن عمل بودلير الذي كان في حقيقة الأمر ناقدا واعيا لعصره، شاهد على اللحظة التي أصبحت فيه الحداثة واعية بذاتها وبملاسلها وبشعورها المسبق بأنه ليس كل ماهو حديث هو بالضرورة في صميم الحداثة. إن الفرد والفنان على وجه الخصوص، قد تكون لديه فكرة ايجابية عن عصره الحديث ويفهم تطلعاته، ولكنه يدرك أيضاً أوهامه الزائلة، ولهذا عبّرت النزعات الفنية كالانطباعية والوحشية والتكعيبية، وخاصة المستقبلية والتعبيرية، عن قلق الذات تجاه تعقيد العالم وأنبات بظهور تيارات أكثر جذرية قبل أو بعد الحرب العالمية الأولى بقليل، والتي مثلت بالفعل الطلائع الأولى في القرن العشرين: التجريد (Abstraction) والتفوقية (Suprématisme) البنائية، الدادائية والسريالية.

إلا أن الملاحظ هو أن بودلير "شاعر الحداثة" لم يكن يجذب استعمال 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 وبالنزعة الأكاديمية والنظام البرجوازي القائم والتراث. لقد كانت الطلائع الأولى مقتنعة بقدرة الفن - وخاصة السوربالية - على تغيير المجتمع والحياة اليومية.

إنه لمن الخطأ الاعتقاد بأن الحداثة - باعتبارها سيرورة تاريخية شاملة - مرادفة للطليعة كلفظة تُستعمل مؤقتاً للتعبير عن التمرد ضد النزعة المحافظة، ولا يسعنا هنا إلا أن نقرّ بأنه من الأصوب - وبخلاف ماهو سائد - القول بأن كل حركة طليعية تمثل في واقع الأمر شكلاً متطرفاً وحاداً للحداثة أو "كمشروع غير مكتمل" على حد تعبير الفيلسوف الألماني يورغن هابرماس.

10- من أين جاءت عبارة "الفارس الأزرق"؟

عبارة الفارس الأزرق ترجمة من اللغة الألمانية لـ (Der blaue reiter) وهي التسمية التي أطلقها الفنانان واسيلي كاندسكني (Wassily Kandinsky) وفرانك مارك (Frank Marc) على المؤلفات والعروض التي نادت عشية الحرب العالمية الأولى بالتحديد الكلي للأشكال الفنية في ميدان الفنون الجميلة، وخاصة الرسم، الأدب والموسيقى. لقد تضمن المؤلف الذي صدر في ميونيخ (München) 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 - "عصرًا روحيا جديداً" و"نفضة داخلية جديدة".

لقد أثارت عبارة "الفارس الأزرق" المبهمة آراء وردود مختلفة ظهرت لأول مرة في سبتمبر من سنة 1911 إثر المراسلة التي كانت بين مارك وكاندينسكي، ويبدو حسب هذا الأخير أنه تم صياغة هذه العبارة قبل ذلك بقليل، وفي ظروف غير متوقعة، يقول كاندينسكي "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 ماريّا مارك (Maria Marc) كانت تبدو لنا الأفضل".

لقد كان كتاب **حولية الفارس الأزرق**، الذي كان متأثراً إلى حد كبير بنظريات فلهم فورينغر (Wilhelm Worringer) وخاصة بكتابه **التجريد والحدس** الذي اعتبر بعد ذلك كيان للفن التجريدي، ولهذا

كان حريا بنا التذكير بالظروف - التي يبدو أنها كانت بسيطة - لتكوينها. لقد كتب كاندنسكي إلى مارك سنة 1911 مايلي: "لدي مشروع جديد ونوع من الحوليات التي تتضمن مستنسخات ومقالات وأخبار، تعتبر ضربا من الصلة مع الماضي ومن البريق الذي يضيء المستقبل... سنضع أثرا فنيا مصريا إلى جانب زيه Zeh (و هو اسم لطفلين كانا موهوبين في فن الرسم)، كما أننا سنضع أثرا فنيا صينيا إلى جانب جهركي روسي، ورسمنا شعبيا إلى جانب لوحة لبيكاسو Picasso وهكذا دواليك، ومن ثمة سنلفت نظر الكتاب والموسيقين شيئا فشيئا؟"

في واقع الأمر، يكشف لنا الفارس الأزرق، وخاصة في حلمه بتجديد 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؟

ظهرت الدادائية (le dadaïsme) في مدينة زيورخ (Zurich) سنة 1916، وبالضبط في 8 فبراير، على الساعة السادسة مساء، ويدعي كل 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) ولم يتم في حانة فولتير (Voltaire) عندما كان يتصفح إحدى صفحات قاموس، بيد أن حانة فولتير هي المكان الذي كان يلتقي فيه الرسامون والشعراء والموسيقون والنحاتون الذين 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" لتشديد "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 واقدف بيدي من السماء على جهنم وعيوني من جهنم إلى السماء لإعادة العجلة الخصبية 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 والاستفزازي 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 Hausmann)، فرانسيس بيكابيا (Francis Picabia)، جون هيرتفيلد (John Heartfield)، أوتو ديكس (Otto dix)، جورج غروز (George Grosz)، مان راي (Man Ray) 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 نزعة ماقبل-دادائية، قد انتشر بسرعة - وهذا بفضل مارسيل دوشان - في كل أرجاء أوروبا.

إن مفارقة حركة دادا - التي احتجت على الفن الرسمي الذي تمت مأسسته، والتي صاحت بقولها "طر في الجمال" - تكمن في كشفها في بضعة سنوات عن غنى عجيبين للإبداعات الفنية في مجالات: العروض، المسرح، المجالات، البيانات، الأشعار، التشكيلات المصورة، وخاصة الملصقات. والواقع أن شهادة وفاة رسمية لحركة دادا كانت في 1923، وهي الفترة التي تولى مارسيل دوشان عن الحركة واقترب من أندري بروتون الذي نشر في السنة الموالية كتابه بيان السورريالية (le manifeste du surréalisme)، ولهذا يمكننا أن نتحدث هنا عن حل ذاتي لحركة دادا، وهي نتيجة كانت في الحقيقة متوقعة لحركة لم تكف عن تحطيم نفسها، غير أن المفارقة هي أن روح دادا بقيت مع ذلك ملازمة للإبداع الفني.

لقد تساءل تريستان تزارا قبل وفاته بقليل سنة 1963 عن غاية الفن ولكن من دون أن يضع محاسن وإيجابيات 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 يدرك حقيقة غاية الفن المتمثل في إثراء وإثراء ماهو إنساني؟ كما أنه فضح إعجاب الفنانين بكل شيء شائع وانتقد نزعتهم المهنية (le carriérisme) بل وخضوعهم للرأي السائد والمال والأموال المشبوهة. هذا، وقد عبّرت النتيجة التي توصل إليها تريستان تزارا عن صورة نوستالجية، وعن مخاوف بخصوص مصير الفن الراهن الذي تحوّل في عصرنا هذا إلى مجرد مادة استهلاكية، أو على حد تعبير مارك داشي

(Marc Dachy) "لم تكن حركة دادا عبثاً أو هزلاً، وإنما كانت تعبيراً عن ألم شديد كان يعانيه المراهقون أثناء حرب 1914. لقد كان غرضنا أن نضرب صفحاً 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 أسلافاً ولا وريثة، ومع ذلك ظهر وسط سنوات 1950 فنانون أمريكيان وهما جسر جونز (Jasper Johns) وروبير روشنبرغ (Robert Rauschenberg) حاولا التوفيق بين الفن والحياة، فأسسا جماعة دادا الجديدة (néo-Dada) - انطلاقاً من النموذج الدادائي الذي ساد من قبل، استعمل الدادائيون الجدد - وخاصة مع كورت شفيتسر (Kurt Schwitters) فن التصيق (le collage) والتجميع (Assemblage) واستعمل أشياء ومواد مختلفة (حبال، ورق مقوى، أقمشة، مصاييح، الخ.) في أعمالهم. غير أن الفنانين التشكيليين ليسوا وحدهم من عمل على إحياء حركة دادا، فالمؤلف الموسيقي جون كيج (John Cage) ومصمم الرقص ميرس كونينغهام (Merce Cunningham)، وقد

اعتبرت أعمالهما الفنية "طليعية"، وهي بذلك تفتني أثر حركة دادا. هذا، وفي سنة 1968 - وهي 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-ء- الجاهز" عمل فني؟

لقد أجاب مارسيل دوشان - من دون شك - على السؤال بصورة غير مباشرة عندما تساءل في عام 1923 - أي عشر سنوات

بعد ظهور أول "شيء- جاهز" (Ready-made) قائلا: "هل يمكن أن ننتج أعمالاً فنية ليست فناً؟" ويمكننا القول هنا بأن تاريخ الشيء "الجاهز" المأخوذ بالصدفة من بين الأدوات المصنوعة قد بدأ بالفعل في سنة 1913. لقد وضع دوشان عجلة دراجة على مقعد، وحسب قوله كان يشاهدها وهي تدور، ثم اشترى حاملة - زجاجات (من متجر عام) ومجرفة الخ.. إلا أن الملاحظ هو أن جمعه لهذا المزيج من الأشياء كان ضئيلاً (لقد بلغ عددها حوالي أربعين) ولكنها اكتسبت علامة مميزة وهي أنها "شيء- جاهز". إلا أن مشكلة هذا "الشيء- الجاهز" لا تتمثل بكل تأكيد في اقتناؤه "الجاهز" والمتقلب أو الارتجالي والخالي من كل تعليل جمالي وغير المكترث بالذوق (الحسن أو القبيح)، ولكنه يتمثل في عرض مثل هذه الأشياء كأعمال فنية. على أن هذا الأمر قد بلغ ذروته عندما تسلمت جمعية الفنانين المستقلين بمدينة نيويورك سنة 1917 مبولاً تحت اسم "ينبوع" والتي خصصت للتعليق بتوقيع اسم مستعار وهو (R.Mutt)، غير هذا الشيء- الجاهز الذي اعتبره دوشان "عملاً فنياً"، قد تم رفضه من طرف الجمعية. والواقع أن هذه الفضيحة لم يعرفها الجمهور إلا من خلال صورة نُشرت في وقت لاحق. إن مفارقة "الينبوع" تكمن في عدم التناسب بين الكتمان الذي أحاط بهذه الحادثة التي لم تقع في حقيقة الأمر ولم يطلع عليها الجمهور والصدى المذهل الذي عرفته هذه الحادثة، وعلى حد تعبير الفيلسوف تيري دو دوف (Thierry de Duve) "صداها" في عالم الفن.

وعلينا أن نشير إلى أن هذه التأويلات الكثيرة والمتناقضة التي تضاعفت منذ تلك الحادثة قد دشت وأسست في نظر البعض الفن الحديث، فهل نحن أمام استفزاز، خدعة مظهر ابتهاج، دعاية، فخ دادائي نُصب للمؤسسة القائمة، للتقليد، لتقديس الجمال؟ على كل

يمكننا القول ربما كل ذلك في آن واحد، وماذا يمكن أن نضيف على ما ذكرناه بخصوص هذا "الينبوع - المبولة". أليس دليلا - كما يرى دوشان - على "أننا نجعل الناس يصدقون كل ما يقال لهم"؟

والواقع أن التفكير الذي تستوحيه مثل هذه الإشارة إلى يومنا هذا - وبالخصوص ضمن سياق الأزمة التي يعرفها الفن المعاصر - تسمح لنا 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 يتم، لا يشوش الإدراك الجمالي المؤلف فقط وإنما يقطع صلته بنسق التمثيل 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 مرتبة العمل الفني. بل كان مجرد إشارة داءائية أقل تدنيسا. لقد عمل على إبطال 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 كلمة تراث تعني هنا نقل المعارف، المذاهب الدينية، المؤسسات، العادات، المبادئ الأخلاقية أو.. الجمالية! إن التاريخ وتاريخ الفن والجمالية على وجه الخصوص، يكتب بناء على نقل وتخليد المعارف النظرية والعملية للتيارات الفكرية والادبولوجيات، التي يحقق بواسطتها عصر ما -نسبيا- وحدة أسلوبية في حضارة ما. إن التراث بمعناه الحرفي لا يمثّل بالضرورة عائقا أمام التقدم، وذلك لأنه

تأسيس قائم على تراكم واستيعاب تدريجي للمعارف التي بإمكانها أن تضمن التطور، فتعيد ربط الحاضر بالماضي والمستقبل. غير أن هذه الصلة القائمة بين ضرورة المحافظة على القديم والحث على ماهو جديد في حقيقة الأمر هشة، ولهذا أصبح التوازن بينهما مهددا، وهذا بالنظر إلى أن التراث قد يكون ضحية لاحترام مبالغ فيه، والذي قد يتحول إلى نزعة تقليدية محافظة أو إلى نزعة ماضوية منغلقة على نفسها. وقد يتم ذلك عندما تنتج قوى تجديدية غصبا عن ذلك رؤية جديدة للعالم، وعلى هذا النحو انهار الغرب المسيحي في القرون الوسطى تحت ضغط النهضة التي اعتبرت التعلق بالعصور القديمة ضمانا لتحديد الفنون والآداب. هذا، ويمكننا القول بأن عصر النهضة قد مثل فعلا قطيعة جذرية مع القرون الوسطى التي نذر فيها أحيانا بغير حق، علما أن النهضة نفسها قد تأسست على ذلك التراث الذي دام بفضل الميراث الكلاسيكي والرومانسي، وهو نشأ بصورة معتبرة في المجال الفني، خاصة في مجال الفنون التشكيلية ثم في الموسيقى، وهذا عندما أصبح مبدأ المحاكاة والقواعد المنظورية والنغمية غير مرغوب فيها - منذ أواسط القرن التاسع عشر - حسب "المحدثين".

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

إن البحث الجنوني عن كل ماهو جديد، والذي عبر عنه في هذه الفترة ذلك التعاقب السريع للمدارس والتمذهب في الفن، والتي يمكن أن تتحول هي نفسها إلى تراث، إلى حد الوقوع في تناقض مع مشروعاتها، ولهذا يمكننا أن نتحدث عن تراث فعلي للجديد. بل وعن قلب "القطيعة مع التراث" إلى "تراث القطيعة".

هذا، ومن الأهمية بمكان أن نشير هنا إلى أن مؤسسي الحداثة في مجالي الموسيقى والرسم وهما: ارنولد شونبرغ، وواسيلي كاندينسكي - وهذا ضمن السياق التاريخي الذي اتسم بالقلق قبيل الحرب العالمية الأولى- لم يدعيا على الإطلاق قطع الصلة مع التراث، بل وعلى العكس من ذلك تماما، كان شونبرغ معجبا بموسيقى باخ (Bach) وبذكرىات الغرب المسيحي من خلال صورة ما يسمى: "الفارس الأزرق"، وهذا يعني أن العلاقة بالماضي هو أمر مرغوب فيه "لإشاعة الضوء الذي سينير المستقبل".

14- ماهو الدور الذي لعبه "البيان الطليعي"؟

لقد انتشرت منذ بداية القرن العشرين "البيانات الفنية" وهي نصوص منشورة بأساليب مختلفة (مقالات، مجلات، كتب ومناشير)، وهذا ما يجعلنا نقول بأن هيغل قد كان محقا عندما توقع منذ فجر الأزمنة الحديثة ذلك التطور الذي لم يسبق له مثيل في حقل الجمالية و"علم الفن"، علما أنه قد أصبح لزاما - منذ تلك اللحظة- على الخطاب والتفكير والحكم الجمالي مساندة الإنتاج الفني، لتفسيره وتسويغه؟

هذا، وقد أصبحت الحركات الطليعية في عصرنا هذا تتعاقب بصورة مذهلة، وكل حركة من هذه الحركات تعمل جاهدة حتى تكون أكثر تقدمية من التي سبقتها، ولهذا فإن البيان الطليعي قد عبّر - في واقع الأمر- عن إرادة هؤلاء الفنانين لتبيان وتفسير أعمالهم الفنية الحيرة والمزعجة للجمهور، والتي بحث باستمرار عن الجديد. لقد عمل البيان الطليعي على قطع الصلة مع الماضي وقد تم ذلك أحيانا بطريقة عنيفة. وبهذا المعنى يتبين أن وظيفة هذا البيان كانت فنية بل "تقنية"

كما يقول المستقبليون (les futuristes) الإيطاليون. وعلى الرغم من ذلك فإن "البيان" قد أخذ على عاتقه أيضاً القيام بوظيفة جمالية، وهذا بالقدر الذي كان يمثل فيه عملاً إبداعياً وأدياً كاملاً، مثل البيانات المستقبلية العديدة أو بيانات حركة دادا (التي بلغت حوالي ثلاثين بياناً)، أضف إلى ذلك البيانين السوراليين لأندرى برتون، وباختصار يمكننا القول، لقد لعب **البيان الطليعي** دوراً سياسياً وايدولوجياً أساسياً، وهذا ما يمكن فهمه ضمن السياق التاريخي على الخصوص: كالحرب العالمية الأولى، الثورة السوفيتية، أو المواجهة التي كانت بين الشيوعية والفاشية، أضف إلى ذلك التقدم الذي عرفته الآلية.

وهكذا، شهد **البيان** - وقد كان حتماً مبالغاً في مواقفه ونداءاته المطالبة بالانضمام إليه - على التزام الفن في خضم الصراعات التي كانت قائمة في تلك الفترة، وفي الحياة اليومية، كما أنه كشف عن استحالة بقاء الإبداع الفني والثقافي منذ ذلك الوقت منزوياً في نطاق يكون فيه بمنأى عن التقلبات الجارية في العالم، بل يجب أن يمثل لبرنامج عمل من أجل مستقبل تتحقق فيه ممارسة فنية راديكالية.

15- هل التنافر والصدام والقطيعة مفاهيم خاصة بالطليعيين؟

لاشك أن هذه المفاهيم ليست خاصة بطليعي القرن العشرين. لقد كان غرض الأعمال الفنية، والإبداع الفني عموماً هو إحداث جملة من المؤثرات الانفعالية الشديدة التغير، التي نسميها عادة بالانفعالات، هذا، ولا يحق لنا اعتبار شيء ما أو حدث معين أو إيماءة ما عملاً فنياً وهي لا تثير فينا سوى الملل واللامبالاة. ونشير بهذا الصدد إلى أن أرسطو - ومنذ العصر اليوناني القديم - حدّد للإبداع الفني وخاصة للتراجيديا مهمة إثارة الشفقة بالإضافة إلى الخشية واللع،

بحيث تحدث في المتفرج تطهيراً (catharsis) يتحرر فيه - و"ينقيه" من انفعالاته. أما في القرن 17 فقد بقيت الجمالية الكلاسيكية - خصوصاً من خلال كتاب **فن الشعر** لبوالو (Boileau) الذي يمثل التعبير الحاسم والبديع - وفةً للاعتبارات الأرسطية، علماً أن الصدام لم يكن بالنسبة إلى بوالو أو أرسطو هو الغاية القصوى للتجربة الجمالية. إن التطهير يعني هنا تحقيق نوع من التوازن والسكينة، ولهذا كان معنى لفظة قاعدة (La règle) في القرن 17 تعني ما يسر العين وينال إعجاب الروح، ولهذا لم يكن من الممكن أن نجد في هذه الجمالية، القائمة على فكرة الأنافة، مجالاً للمبالغات الانفعالية التي تضطر إلى الامتنال لقواعد الجمال والانسجام وآداب السلوك. أما بخصوص الموسيقى فقد كان تنافر الأنغام فيها يعبر عن القلق أو الحيرة التي يتم "حلها". أما في مجال فن الرسم، 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 على قوة التجديد لديهم، والذين كانوا يعملون باستمرار للتحرر من القوانين السائدة، غير أنهم قد حددوا معنى ومغزى هذه القطائع وهذا التجديد، وذلك أنهم لم يدعوا إطلاقاً اتهام منظومة القوانين السائدة سواء تعلق الأمر بالمنظور أو بالنغمية التقليدية.

غير أن الأمر كان على وجه مغاير في أواسط القرن 19، وهي الفترة التي ظهر فيها الفن الحديث. ففي عصر الثورة الصناعية وصعود الرأسمالية القوي كان بودلير (Baudelaire) مندهشاً حقاً من بقاء الأشكال الفنية القديمة واستمرار تمجيد "التنافر" و"التعارض"، ومع ذلك لم يكن الأمر متعلقاً - وهذا منذ الانطباعية والحركات الطليعية الأولى، وإلى غاية نشأة ما يسمى بالحركة المستقبلية - إلا بإزعاج

البرجوازي ومقاومة 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 في 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 حث الفنانين والرسامين والنحاتين والشعراء والموسيقيين والمصورين، إلخ، على ضرورة مضاعفة العروض والمشاهد المعبرة عن التمرد على تقديس الماضي وعلى النزعة الأكاديمية وحدثة العالم الصناعي. لقد كانت إحدى بيانات حركة دادا بعيد 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 الاهتمام 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 عبّر عن هذا التعظيم بكيفية حاسمة، والذي كرّسته 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.

هذا، ومن المفروض أن نفرز ممحاة خاصة لنمحو شيئاً فشيئاً أعمالنا الفنية وذكرياتنا، على أن يكون جهازنا العصبي مجرد لوحة بيضاء أو مرآة ننظر من خلالها إلى أنفسنا لحظة لنوليها ظهورنا بعد ذلك بقليل".