

"إدوارد مانيه: نحو أشكال فنية جديدة"

تأليف: جورج باتاي

Édouard Manet: Towards New Artistic Forms

By: Georges Bataille

ترجمة وتقديم: أ.د/ كمال بومنير

قسم الفلسفة، جامعة الجزائر 2.

الملخص:

يعتبر جورج باتاي Georges Bataille، فيلسوف وكاتب فرنسي معاصر من مواليد عام 1897 وتوفي عام 1962. يعتبر مشغلا في الموضوعات المثيرة وجماليات المجنون والموت والرغبة والشر والعديد من القضايا والمسائل في المجال الفلسفي المعاصر.

الكلمات المفتاحية: إيروسية؛ أشكال فنية جديدة؛ الخلاصة

غير اللاهوتية.

Abstract:

Georges Bataille, a contemporary French philosopher and writer, was born in 1897 and died in 1962. He is considered a practitioner of erotic subjects, the aesthetics of insanity, death, desire and evil, and many issues and questions in the contemporary philosophical field.

Keywords: Erotic; New artistic forms; Non-theological conclusion.

جورج باتاي Georges Bataille فيلسوف وأديب فرنسي معاصر، وُلد في 1897 وتوفي في عام 1962. يُعتبر أحد المشتغلين بموضوعات الإيروسية وجماليات المجون والموت والرغبة والشر والعديد من القضايا والمسائل المطروحة في الحقل الفلسفي المعاصر. كما أن قراءاته لأعمال كبار الفلاسفة الألمان، وبخاصة نيتشه وهيدغر وهيغل في الثلاثينيات من القرن العشرين، دورها البارز والحاسم في توجيهه الفلسفي ورؤيته للإنسان والعالم والتاريخ وموقفه من الدين واللاهوت، متأثرا في ذلك بهؤلاء الفلاسفة، وهذا ما يتجلى في كتابه الموسوم بـ "الخلاصة غير اللاهوتية" الذي ألفه لدحض الأسس الدينية واللاهوتية المسيحية. هذا، وقد نالت أعماله الفلسفية والأدبية اهتمام العديد من الفلاسفة والأدباء مثل: ميشيل فوكو وجاك دريدا وجان بودريار ورولان بارث وجوليا

كريستيفا. من أهم مؤلفاته: "قصة العين" 1928، "التجربة الباطنية" 1943، "الصغير" 1943، "ديرتي" 1945 "الإيروسية" 1957، "الأدب والشر" 1957، "دموع إيروس" 1961، "أمي" 1966، "محاكمة جيل دي راسي" 1965، "الموت" 1967، "نظرية الدين" 1973. أما الأعمال التي تضمنت آراءه الفنية والجمالية، وخاصة في مجال فن الرسم يمكن أن نذكر على وجه التحديد كتابه الموسوم بـ "مانيه: دراسات بيوغرافية ونقدية" 1955. هذا وتوفي جورج باتاي في عام 1962.

النص:

يُعتبر إدوارد مانيه *Edouard Manet* بحق من الرسّامين الذين حاولوا إعادة تركيب أو تأليف نظام أو عالم جديد للأشكال الفنية. والحقُّ أنّ هذا المجهود الذي قام به مانيه لهو جد حساس فيما يخص اللوحة الفنية، على الرغم أنّ وسائله، مهما كانت كبيرة، لم تمكّنه -والحقُّ يقال- من التحكم الحقيقي في إنجاز عمله. والحالُ أنّه من غير الممكن التراجع عن الانسجام أو التناغم التوافقي على أفضل وجه مثل ذلك "الموسيقار العجوز" الذي كانت قطعته الموسيقية الكبيرة الأولى ذات قيمة بفضل تفاصيلها، ولكن وفي الوقت نفسه، تعارض تلك الصلابة الطبيعية وتلقائية ذلك العالم الذي نراه من خلال التنسيق المسرحي-المعماري. وليس من شك أنّه من خلال التفاصيل نفسها يتجلى استقلال كل جزء

من الأجزاء عبر بساطة طفل فوق قبعة كبيرة، أو لباس شخص متشرد. لقد تم إعداد النماذج مثلما يُعد الممثلون، والستار مسدول ضمن فوضى بين أقسام مسرحية. وتبعاً لذلك اعتقد أن الرسّام طلب بقصد من النماذج الكف عن الحركة أثناء الوضعية أو الهيئة التي اتخذتها هذه النماذج أثناء عملية التصوير الفني. والجدير بالذكر بهذا الصدد هو أن الصدفة قد رتبت جزئياً ذلك.

تجدر الإشارة أيضاً إلى أن المرور إلى الفن التوافقي لهو من الحقائق الأولى في تاريخ الفن (والتاريخ بصفة عامة). ولكن ومع ذلك، يفلت منا هذا التاريخ جزئياً، والسبب في ذلك بشكل رئيس هو أنه لم يكن تاريخ الفن، وإلى حد اليوم، سوى تاريخ "للأعمال الفنية الجميلة" والفنون الجميلة *Beaux-arts*. وبمقدورنا القول إنه قلّما اتخذ هذا التاريخ موضوعاً له هذا الجانب من الخطأ الذي أصبح من دون شك محسوساً، حيث يتعارض فيه الحاضر مع الماضي. ومما لا شك فيه أن شارل بودليير *Charles Baudelaire* الذي لم يكن سوى شاعر قد عبّر -بصورة استثنائية- عن التغيّر العميق الذي ستحاول لوحات مانيه التعبير عنه بعد ذلك. وهنا يجدر بنا في هذا الصدد أن نستشهد ببعض عبارات لإدوارد مانيه يقول فيها: "قارنوا بين العصر الحالي بالعصور السابقة في لحظة الخروج من صالون العروض الفنية أو من الكنيسة المزينة حديثاً، أريحوا أبصاركم في متحف قديم ثم حلّلوا الفوارق" وربما كان في وسعنا

هنا أن نلاحظ أنّ في أولهما "صخب وشغب وفوض في الأساليب والألوان، وفضلا عن ذلك، في درجة إشراق الألوان، ركافة كبيرة في الحركات والمواقف، رسم غير أصيل وتافه بمختلف الأشكال، ليس فقط في اللوحات المتجاورة ولكن في اللوحة الواحدة أيضا. باختصار شديد، نلاحظ غيابا كليا للوحدة التي يجب أن تتسم بها اللوحة. وهذا ما يُتعب حقا ذهن المرء وبصره".

أما في الثاني "ذلك الاحترام الذي ينزع القبعات من رؤوس الأطفال وتؤثر فينا مثلما يؤثر غبار القبور والسرديب على الحلق. وهذا لم يكن نتيجة البرنيق الأصفر ودرن الأزمنة ولكن من تلك الوحدة العميقة لأنّ لوحة بندقية *Vénitienne* كبيرة أقل نفورا مع لوحة لجول رومان *Jules Romain* إذا قارنها ببعض اللوحات الموجودة في الوقت الحالي". والحق أنّ هذه "البدلات الرائعة والحركات النبيلة المتكلفة ولكنها ومع ذلك فهي كبيرة ورفيعة. وليس من شك أنّ غياب الوسائل البسيطة والإجراءات المتناقضة لهي صفات أو خصائص مشتركة كلها عبر هذه الكلمة: التقليد الكبير".

هذا، ومن الملاحظ أنّ هذا التقليد الذي كان يعرض وحدة الحياة القديمة (المتعلقة بالمجتمع المهيمن على الأقل) لم تستطع الانشقاقات

الأولى توقيفه لأنّ البرجوازية الثائرة قد قبلت في أول الأمر "الأشكال" العظيمة التي كانت تنظم الماضي.

وربما كان في وسعنا أن نشير هنا إلى شارل بودلير الذي تحدث عن زمن الانفكاك أو الانشقاق، حيث يرى أنّ "مدارس" الرسم التي ظهرت سابقا هي دليل كافٍ على وجود ذلك النظام العظيم والمدهش الذي ضمن الوحدة والتقليد معا، حيث كتب يقول: "لقد كانت هناك العديد من مدارس الرسم في عهد لويس الخامس عشر، وواحدة فقط في العهد الإمبراطوري (في عهد نابليون)، أي استحالة الشك، لأنّ هذا الأخير أو غياب الثقة والسذاجة هي رذيلة مميزة حقا لهذا القرن، لأنّ لا أحد أصبح مطيعا. وربما كان في وسعنا هنا أن نشير إلى أنّ السذاجة باعتبارها تحكما للمزاج في الأسلوب هي من دون شك هبة ربانية التي حُرِمَ منها أغلب الناس".

لا شك أنّ صلة هذا "العجز" بالأشكال العظيمة التي تفرض نفسها على مجتمع ما لم تتبين له بشكل واضح تماما. وهذا على الرغم أنه صاغ مبدأ كل حركة متعلقة بعنصر أساسي فرض نفسه على الناس أو نجده من داخلنا فينا "هناك قلة فقط لهم الحق في التحكم لأنّ عددا قليلا فقط من يتمتع فعلا بشغف كبير". ويقول في نص آخر أيضا: "إنّ الوضعية الحالية لفن الرسم الملون هي من دون شك نتيجة لتلك الحرية

الفوضوية التي تعظّم من شأن الفرد مهما كانت ضعفه". والحق أنّ هذه اللوحة معقولة إلى حد بعيد بالنسبة إلينا. ولكن ومع ذلك يجب علينا إبراز المعنى. أولا وقبل كل شيء هو ما قدّمه شارل بودليير في العالم نفسه الذي كان يعيش فيه، حيث كتب يقول: "مثل من يدخل اليوم في صنف القردة، حتى الماهرة منها، ليس ولا يمكن أن يكون سوى رسام ضعيف. "وما من شك أنّ الرسامين الكبارين انغرس *Ingres* ودولاكرو *Delacroix* يعتبران استمرارا ضمن "الضعف" السائد، وتمديدا للزمن الماضي. ومن جهة أخرى علينا ألاّ ننسى أنّه لم ينكشف عندهما أمر جديد. لقد كانت لوحاتهم شبيهة باللوحات التي رُسمت من قبل.

ورغم ذلك بمقدورنا القول بأنّ دولاكرو صرخ أكثر مما يتكلم. أما احتباس أو تحفظ انغرس فقد كان يقربه عند الاقتضاء أو اللزوم بما كان يعقبه. علينا أن نقر أيضا بأنّ دولاكرو لم يكن منضويا من جهته من دون تحفظ في إطار معماري افسده صخب الأشكال. وعلى كل حال لم يظهر في لوحاتهم شيء ما قد يستجيب فعلا للمشكلة التي طرحها غياب كل مظهر عظيم بغير رجعة.

ولا بأس أن نذكر هنا بأنّ بودليير قد أعجب كثيرا باللوحات الأولى التي رسمها إدوارد مانيه، غير أنه بعدما هاجر منذ عامين إلى بلجيكا، لم

يخصّص دراسة حول أعمال صديقه، ما عدا رسالة واحدة أرسلها إليه من بروكسيل [..]

لقد كان الفنّ في الماضي-كما هو معلومٌ- تعبيراً عن الأشكال السامية، الإلهية والملكية على وجه الخصوص (وقد كانا في بداية الأمر مرتبطين ارتباطاً وثيقاً). غير أنّه سرعان ما تغيّرت هذه الأشكال قبيل ظهور لوحات الرسّام الفرنسي إدوارد مانيه. ولكن ومع ذلك لم تكتس هذه الأشكال أهمية كبيرة، بل لم تعد شيئاً مرحّباً به أو مرغوباً فيه نظراً لتفاهتها. والحقّ أنّ هذه التفاهة قد ارتبطت بسيطرة الفكر البرجوازي الذي فرض نفسه -حتى ضمن أشكاله المسطحة جداً- على الأرستقراطية التي حافظت على بقائها واستمرارها. والحقّ أنّ هذا الفكر قد قام على عدم القدرة عن تصوّر أي شيء عظيم أو ما يمكن أن يجعلنا نشعر بالعظمة. بيد أننا لا ننكر بطبيعة الحال أنّه قد ترتب عن ذلك فوضى الأشكال، المفتوحة على عدة إمكانيات، ومع ذلك رفض هذا الفكر نفي ما يمكن أن يدوم أو يستمر بشكل عظيم في عالم فقد القدرة على الإيمان (غنيّ عن البيان أنّ هذا العالم فقد في نهاية المطاف تلك القوة الفعّالة الوحيدة من الناحية الباطنية. ولئن بقيت المسيحية موجودة فلم يحافظ الجانب الباطني على طابعها الشعبي، وبالتالي فقدت أيضاً طابعها العام). لذلك فإنّه بالوسع القول بأنّه ضمن هذه اللعبة لم يعد للأرستقراطية معنى. والملاحظ أنّه ليس في إمكان الشعب خلق أشكال جديدة، أما

البرجوازية التي تملك وقت الفراغ لخلق هذه الأشكال فقد انقسمت بدورها إلى فئة متمسكة بتقليد فارغ وفئة أخرى ترفض هذا التقليد تماما. بيد أنّ في مجال الفن لا يتطابق هذا الرفض مع الرفض السياسي. وهنا يجدر بنا في هذا الصدد أن نستشهد بعبارة لإدوارد مانيه -وقد كان جمهوريا- يقول فيها: "من الغريب أن يتحوّل الجمهوريون إلى رجعيين عندما يتعلق الأمر بالفن". ونحن نعتقد أنّ هذا الرفض لم يكن متعلقا تماما بالأشكال الزاخرة التي كانت سائدة في الماضي وإنما باستمرارها الخالي. (تجدر الإشارة إلى أنّ مانيه قد انتقد أعمال الرسّام الفرنسي توماس كوتور Thomas Couture لا أعمال تيتيان Titien ورامبرانت Rembrandt) والحقّ يقال أنّ الانصباع إلى عظمة زائفة كان يظهر حينئذ أمرا دينيا وسافلا. لذلك كان من الضروري إيجاد واقع مستقل عن العظمة المتفق عليها والمعطاة من الخارج، بحيث، وفي الوقت نفسه، لن يعد من الممكن أن تنطوي هذه العظمة على زيف ضمن الآلة النفعية الكبيرة. وما من شك أنّ هذه العظمة قد نحصل عليها غير صمت الفن. إنّ الشيء السامي أو العظيم في وقتنا الحالي لا يظهر أبدا في أشكال الحاضر التي لا تستطيع تنظيم أو ترتيب قصر أو معبد بشكل حديث. ولكن في هذه المملكة

السريّة" التي حملها أندري مالرو André Malraux على تفاح بول سيزان Paul Cézanne وقد ظهرت من خلال لوحتين رسمهما مانيه وأولهما

هي لوحة أولمبيا Olympia أما الثانية فهي اللوحة الموسومة بـ إعدام مكسميليان L'exécution de Maximilien.

وهنا يجدر بنا في هذا الصدد أن نشير إلى أنّ هذه المملكة لا تنتهي في الحقيقة إلى أي صورة وإنما إلى ميل من يدرك بنفسه ناحية من نواحي الصمت التي يتغير فيها الرسم الملون لأنّ هذا الأخير هو فن يقتلع الأشياء وصورها من هذا العالم الذي خضع في مجمله إلى البلادة البرجوازية. وهذا ما أشار إليه أندري مالرو حينما اعتبر اللوحات الفنية الحديثة التي تم تجميعها في المتاحف هي الكاتدرائية الوحيدة التي تم انجازها في الزمن الحاضر. والحق أنّ هذه الكاتدرائية سرية في ماهيتها. أما ما نعتقد أنه مقدس اليوم فلا يمكن التصريح به بل سيبقى من الآن فصاعدا صامتا. وربما كان بمقدورنا القول إنّ هذا العالم لا يعرف إلا تغييرا داخليا وصامتا، وبذلك فهو يكتسي، على نحو ما، طابعا سلبيا. وعلى الرغم أنني أستطيع التحدث عنه ولكنه سيكون من دون شك مجرد حديث عن صمت نهائي.

وفضلا عن ذلك، فإنّ الرسم الملون الحديث الذي ارتبط بالرسم القديم داخل المتحف، قد ضُرب عليه صمت شبيه بما حدث لهذا الأخير (أي الرسم القديم). والحقّ أنه يلج عالم الصمت مباشرة بعدما يتم فصله عن هذه البنية أي المتحف. غير أنه يجب أن نعتز في الوقت

نفسه بأنّ جمال اللوحات الفنية القديمة هو بالنسبة لنا اليوم شبيه بجمال اللوحات الحديثة لأننا لم نعد نسمع ذلك الخطاب الذي ارتبط به من قبل. إننا من دون شك نلاحظ بجلاء ما تضمنته هذه اللوحات بغض النظر عن لغة الأشكال، هذه اللعبة السحرية للضوء حيث يفوق فيها معناها المعقول حده. وتبعاً لذلك لم يعد يظهر لنا ما نميزه في هذه الصور العظيم تعبيراً عن عظمة محدّدة ومرتبطة فعلاً ببنيات سياسية وأسطورية بل بعظمة غريبة تماماً عن كل دلالة سياسية. والملاحظ أنّ هذه العظمة التي اتخذت في نهاية الأمر طابعاً بسيطاً، هي عظمة كل إنسان حر بالفعل، وهذه هي اللعبة الكبيرة للأشكال الممكنة. ولكن وعلى الرغم من تشابه اللوحات في كل الأزمنة والعصور تبقى لوحات

الرّسام الاسباني الكبير غويا Goya متميزة لأنها قريبة منا بالصمت الذي تصل إليه قبل أشرّت إلى ذلك من قبل. وإنه لمن أهم الأمور هنا أن نلاحظ أنّ غويا الذي شارك في النظام الذي كان يؤدّ هدمه قد وضع عمدا القيمة العليا في الفن.

بمقدورنا القول بأنّ الرّسام الفرنسي ادوارد مانيه Edouard Manet لم يمثّل سوى لحظة من لحظات مهنة الرسم المجيدة التي تناقلها الفرنسيون من دافيد David إلى كوربيه Courbet. بل بوسعنا القول أيضاً بأنّ رسّامين آخرين وعلى رأسهم مونيّه Monet ورينوار Renoir وسيزان

Cézanne (وربما أيضا دوقا Degas) وعلى الرغم أنهم قد اتبعوا تقليدا فنيا واحدا قد ابتعدوا إلى حد ما عنه. والحق أن مانيه كان أقرب من كل هؤلاء الرسّامين لهذا التقليد وأكثرهم تبعية له. هذا، وإذا وضعنا جانبا انغرس Ingres وكورو Corot اللذان لم يكن يتفق معهما مانيه كثيرا، فقد وُجد هذا الأخير في نفس الفترة تقريبا التي وُجد فيها الرسّامان دوميه Daumier وكوربيه Courbet وقد برزا مباشرة بعد هنري دولاكروا Henri Delacroix. لذلك فإننا لا ننكر بطبيعة الحال، أنه قد أُعجب فعلا بلوحات هذا الأخير. لقد صوره الرسّام الفرنسي فانتين لاتور Fantin Latour في لوحته الشهيرة تكريما لدولاكروا Hommage à Delacroix إلى جنب شارل بودلير Charles Baudelaire. ولكن ومع ذلك، فقد كانت لديه بعض التحفظات: والملاحظ أن مانيه قد تخلى آنذاك عن رسم اللوحات التاريخية وفي نفس الوقت كانت له بكل تأكيد، فيما يخص الألوان الساخنة وارتجاجات وعمق دولاكروا ريبة وحذر شديدين.

والحق أنه لم يكن يجهل ملاذ الفرشاة التي أوصلها دولاكروا إلى نقائها أو صفائها الرفيع والسامي. ألم يكن يبحث أولا وقبل كل شيء عن الألق الذي كان يطمح الوصول إليه كما أشار إلى ذلك مالرميه Mallarmé : "لقد كان مدفوعا بهوس نحو اللوحة الفارغة بحيرة وارتباك وكأنه لم يرسم أي لوحة من قبل" [..].

لا شك أنّ لوحة مانيه الموسومة **بنافخ المزمار Le fifre** هي الصورة الأكثر جاذبية وسحرا، بيد أنّ مقاصد مانيه كانت متجهة إلى حد ما نحو عرض واثق للإمكانيات التقنية التي عرّضت قوة ممدودة أو مشدودة إلى غياب أي مخرج وفي الوقت نفسه صلابة الصمم، وهي نوع من الهوس ولكنه هوس لائق. والحقّ يقال أنّ ذلك كان ضمن نظام الرسم استمرارا لما كان سائدا في الماضي. ولسنا هنا أمام غنى الحركة الانطباعية Impressionisme وهو على العكس من ذلك، فهو ماضي فقير ومختزل إلى عدم الوضوح. أما إذا نظرنا على انفراد إلى ارتجاج أو ارتداد اللوحة الملونة فإننا سنكتشف لا محالة بأنّ مانيه ليس أكبر رسّام في عصره أو زمانه. وأما بالنسبة إلى دولاكروا وكوربيه فقد عرف كلاهما سهولة ويسرا في تملك العالم، أما كورو Corot فقد كانت له قوة كبيرة في تقنيّة بساطة ما لا يمكن إدراكه. إنّ طريقة الرسم الملون عند مانيه قائمة على اندفاع عنيف ومرضي أيضا. ومن المعلوم أنّ مانيه كان يزعج كثيرا ولا يُرضي بل كان مخيبا للآمال. وتبعاً لذلك احتج على امكانية تمثيل ما تقدمه اللوحة.

هذا، وبمقدورنا القول بأنّ المهارة الفنية لمانيه تنتهي من دون شك إلى فن الرسم الفرنسي الذي كان سائدا في زمانه غير أنها كانت محمّلة أكثر ببحوث منحنية وغنية جدا بالانقلابات. ولم يكن لهذه الألوان الموحدة وإلغاء الدرجات اللونية من معنى في ذاتها سوى جدتها. لكن ومع

ذلك، فهي تسمح من دون شك بتخليص الرسم من الورطة القديمة التي عرفتھا البلاغة [..]

والحقُ يقال أنّ ما يكتسي أهمية فعلا فيما يخص لوحات مونيّه ليس موضوعها وإنما ارتجاج أو تردّد الضوء. ولكن ومع ذلك، هذا لا يقوم على تلك البساطة التي وردت في عبارة أندري مالرو André Malraux أو في الرأي القبلي للانطباعيين. إنّ تعمّد الوقوع في انزلاق يضيع فيه المعنى المباشر ليس تهاونا للذات بل شيء آخر. والأمر نفسه يصدق على الذبيحة، بحيث تشوّه ويُقضى على الضحية وتُقتل ولكن " بدون أن يتم إهمالها". على كل حال فإنّ موضوع لوحات مانيّه لم يتم تحطيمها بل تم تجاوزها، ولم يتم إلغاؤها لصالح تلك اللوحات التي تُظهر العري بل تم "تحويلها" في عري هذه اللوحات. نحن نعلم بالنسبة إلى لوحات مانيّه أنها كانت ربما مصدرا أو بداية لنشأة الحركة الانطباعية. والحقُ يقال أنّ هذا الأمر ممكن.

- Georges Bataille, *Manet*, Paris, éditions d'Art Albert Skira, 1994, pp 28-35.