الفن والثورة.. وهذا القرن !

بقلم الدكتور عفيف بهنسي

الثورة موقف انساني ، ولكل موقف طابع يرتبط عضويا بالدور الذي يلعبه كل انسان، وهكذا فان الثورة قد تكون سياسية او فكرية، او اقتصادية او فنية تبعا للدور الذي يتولاه قائدها او محركها . الا انه لا بد من الاعتراف ، ان جميع الثورات السابقة لهذا القرن ، كانت تخدم الثورة السياسية ، او كان مآلها التحايل السياسي ، وهي وان لم تستطع النفاذ الى جميع اطراف الفعاليات الانسانية: الفكرية والاقتصادية والفنية ، بل بقيت ضمن حدود التحضير للتغيير السياسي ، فلأن السلطة كانت دائما مآل الفعاليات ومحرك نشاطها ووجودها . ثم ان المفهوم الثوري قبل القرن العشرين كان يقوم على خلفيات مفهوم التطور الذي كان جذريا في حياة الناس والمجتمعات، تبعا للتخلف الصناعي والعلمي ولتطور الحضارة البطيء عبر القرون الطويلة .

الا اننا في هذا القرن ، قرن المكتشفات الخارقة في السرعة والكهرباء والالكترون والصواريخ والطب والذرة ... في هذا القرن، نعيش ظروفا لم تعد تسمح اطلاقا بقبول خلفيه التطور القديمة ، والقديمة جدا نظرا لبعد المسافة الحضارية بين القرن العشرين والقرون السابقة له . وان الخلفية الثابتة لهذا العصر ، هي الخلفية الثورية ، وان المناخ الوحيد لهذا القرن ، هو المناخ الثوري ، وليس بمقدور المبادىء القدرية ان تجد لها مكانا في هذا المناخ ، وفي هذا القرن .

ان هذا الوجود الثوري الذي يتصف به هذا القرن ، كان ، ولا شك ، نتيجة تعاقب المواقف الثورية القديمة ، وحصيلة الحركة الجدلية الصاعدة في التاريخ ، وهو ثمرة الفترات التاريخية المشرقة التي تمتعت خلالها الشعوب بحرياتها وتحررها ، بعد ان مضى عهد طويل كانت السلطة المتخلفة فيه او السيطرة الاجنبية القاسية ، سببا في تعطيل المواقف الثورية والابداعية لدى الانسان . ولهذا فنحن لا نريد ان نحجب الماضي بستار الجمود والنكران ، ولكننا نحاول تأكيد وجود ظروف حضارية مختلفة تمام الاختلاف ، عن الظروف التي كانت سارية قبل هذا القرن .

لقد كانت الثورة موقفا عارضا لا يلبث ان يهمد ويتلاشى وقد لا يترك اي اثر ، وكانت موقفا ضعيفا ضائعا نظرا لقوة الجهة الاخرى المضادة ، ولقناعة الناس ، من انه ليس بالامكان ابدع مما كان . وأن السلطة وما تفرزه من معتقدات ، هي من الله والسماء ، لا يجوز مناهضتها وعصيانها .

ولكن الثورة في هذا القرن اضحت مناخا لا بد من التأقلم معه ، ولا بد من التعامل فيه وفق تقلباته وظروفه . وبهذا المعنى اختلف مفهوم الثورة من موقف فردي الى بنية شاملة ، من حدث عارض الى تغيير مستمر ، من واقع قدري الى واقع متفجر .

ولكن أليست الثورة المستمرة هي نوعا من التطور الآلي ؟ ألا تفقد الثورة حقيقتها عندما تصبح واقعا حتميا وسريانا مستمرا ؟. قد يبدو الامر كذلك اذا اعتقدنا ان المناخ الثوري الذي يملأ أبعاد هذا القرن منفصل عن الانسان ، قائم خارج ارادته . عندها يصبح قدرا مفروضا ، ومصيرا حافلا بالفوضى والانفعال الطائش . ولكن المناخ الثوري الذي يشكل نسيج هذا القرن ليس صورة خيالية ، او مادية رمزها الآلة والمخترعات . بل هو مجموعة المواقف الانسانية ، فاذا تعطلت هذه المواقف لم يعد لهذا المناخ وجود .

والفن شديد الالتصاق بمفهوم هذا القرن ، شديد الالتصاق بمفهوم الثورة في القرن العشرين . الفن ابداع .. والابداع ثورة، وهي ثورة مستمرة ضرورية وشاملة . ومن هنا كانت صلة الفن بمفهوم الثورة الجديد صلة متينة ، كما كانت طبيعته الثورية المستمرة مبررة غير قابلة للركود والجمود والتخلف . لقد كان الفن مقدرة بارعة على المحاكاة والرواية ، واصبح مقدرة على الخلق والكشف عن الجديد . كان الفن تعبيرا عن الواقع واللحظة المعاشة واصبح تعبيرا عن الواقع الفوقي وعن المستقبل الطارف .

الفن الحديث اذن فن ثوري ، ولا يمكن ان يكون فنا اتباعيا او فنا تقريريا او نسخيا . وبمعنى اكثر وضوحا ، نقول ان الفن الحديث ثورة على الماضي ، وثورة على الواقع وثورة على الشكل المألوف الساكن .

ومن المؤكد ان الثورة على الماضي لا تعني الثورة على التراث ، فالتراث كائن حضاري لا يمكن طمسه واغفاله ، ولا يمكن القضاء عليه، لانه التاريخ . وهو حصيلة الجدل الطويل عبر تاريخ الانسان .

ان علاقة الحاضر بالماضي علاقة سببية ، ولهذا فان العودة الى الماضي نقض للحاضر ، وهي عودة رجعية لا تنسجم مع طبيعة الحياة، اما علاقة الحاضر بالتراث فهي علاقة عضوية ، ذلك ان التراث ممتد في التاريخ امتداد الروح القومية ، وانه اذا كان صيرورة فهو دائما طرف في جدل جديد لصيرورة جديدة .

وقد ينقطع التطور الجدلي للتراث تبعا لموجة الظلام التي تكتنف الروح القومية ، كما تم في تاريخ الامة العربية . ولهذا فان اية عملية

قومية ، لا بد لاسالة ماء الحياة فيها ، من ربطها بجذورها الحضارية والانسانية . ومن هنا كانت اهمية التراث ، كشاهد دائم على اصالة وحيوية الروح القومية .

لقد ابتدأ الفن الحديث بثورات عديدة ، تناولت الشكل وتناولت المضمون ، تناولت التقنية وتناولت الواقع ، تناولت الفكر وتناولت الدين .

وكان في ثورانه يقترب من مفهوم القرن العشرين ، قرن الآلة والبحث العلمي والحركة الدينامية ، ولقد اعطت هذه الثورات نتائج هامة في تاريخ هذا العصر لعلها كانت الشاهد الاقوى على ثورة الانسان الحضارية الحديثة ، وان استقبلت بكثير من الاستنكار من الجمهور ، الذي لم يكن قد عانى تماما ثورة القرن العشرين .

على ان الفن الحديث اذا كان ثورة ، فهل يعني ذلك انه كان احد معطيات الثورة العامة في هذا القرن ؟ وبمعنى اكثر وضوحا : هل يعبر الفن بثورته عن الطابع الجديد للانسان الحديث ولوسائله ولمكتشفاته وفكره ؟ هل الفن نشاط تابع لا بد ان يسخر لدعم النشاط السياسي او التقني ، ام انه نشاط مستقل مرتبط بالانسان مباشرة، كارتباط جميع النشاطات الاخرى ؟

لا شك ان ما قدمه هذا العصر كان شديد التأثير في ثورة الفن ، ولكن لا بد من التمييز بين الاشكال التي يفرزها التقدم العلمي ، وبين المفاهيم التي قام عليها هذا التقدم . ولقد استعار الفن الحديث كثيرا من الصيغ الآلية والهندسية والضوئية التي ابدعها قاموس العلم الحديث ، بدا ذلك في ضوئية الانطباعيين وفي هندسية التكعيبيين وفي آلية المستقبليين والدادائيين . اما ثورة المفهوم فلقد تجلت في اعادة النظر الشاملة بعلم الجمال القائم على الشواهد الكلاسيكية او الاكاديمية او الواقعية . ولم يعد الانسان مقياسا لهذا الجمال ، ولم تعد الطبيعة الساكنة مصدرا للجميل والفني ، كما لم تعد الآثار القديمة آيات للجمال الفني ، بل شاهدا تاريخيا من شواهد التراث . وكان على الفنان ان يرفض الماضي ، ويرفض المقياس ويرفض الصيغ المألوفة ويرفض المتاحف ، ولقد كان هذا الرفض سببا لتحطيم القيم الفنية والفكرية التي كانت حتى هذا القرن مقدسة وحصينة . واذا كانت التجريدية في الغرب والارتباط بالحياة (البراكسيس) في الدول الاشتراكية ، هما مآل الثورة الفنية، بان هذين الاتجاهين على اختلاف نظريتيهما ، يؤكدان الطابع الثوري الصرف للفن الحديث .

ولكن اذا اصبح الفن الحديث ثورة ، فلقد ابتدأ في هذا القرن بالثورة على نفسه . كان ذلك عام الف وتسعماية وتسعة ، عندما نشرت الفيغارو بيان الشعر المستقبلي للشاعر الايطالي مارينتي ولقد اعلن البيان ثورة الفن على الاشكال الجامدة التقليدية ، كما اعلن عن ظهور حركة فنية اكثر التصاقا بعالم الآلة والسرعة . ويقول مارينتي: «ان السرعة هي الهنا ، وان القانون الجديد للجمال هو جمال السرعة الذي يكمن في سيارة سباق ، وهي اكثر بهاء من تمثال النصر ساموتراس . لقد اتى الزمن والمدى امس . اننا نعيش في المطلق ، ذلك لاننا خلقنا السرعة الابدية المتعددة الوجود» .

وفي البيان الثاني الذي اصدره عدد من الفنانين المستقبليين في ميلانو اكدوا على ضرورة الكشف عن احساس ديناميكي مستمر ، والتعبير عن الاشياء المتحركة ، ونقاوة الحس البدئي ، وفضائل التقنية الضوئية في التلوين. وأقاموا معرضهم في باريس بعد عامين، وأكدوا اثناءه على ثورة لتغيير العادات والحياة ، وأستنكروا الفنون الساكنة التي تتعارض مع طبيعة العصر الديناميكية . على ان المستقبلية هذه ، كانت اكثر من تيار يتجه نحو الحياة العصرية ، لقد استطاع المستقبليون ان يثيروا مشكلة الفن ازاء هذا العصر ، على مستوى الفلسفة ومستوى التطبيق التقني .

لقد قامت المستقبلية لكي لكي تكون اكثر انسجاما مع هذا العصر، عصر الثورة والتفجر والكشف ، ولقد نظرت الى هذا العصر من خلال مكتشفاته الصناعية والعلمية ، ولهذا كان مركزها ميلانو وتورينو المدينتان الصناعيتان . ولقد تضمن البيان المستقبلي التقني ١٩١١ ، «ان الحياة العصرية تتشكل بصورة متتابعة بواسطة العلم المنتصر» . ولهذا فانهذا العصر لا ينسجم مع الاحلام والسحر والخيال. «اقتلوا ضوء القمر» هكذا صرح مارينتي داعيا الى ثورة على الماضي والتراث، وعلى جميع المفاهيم التقليدية التي تتحكم بالتعبير الادبي والفني .

« يجب علينا ان نهدم المتاحف ، هذه المقابر التي تعيش على اوهام الامجاد المدفونة فيها» ، «اننا باعجابنا بلوحة قديمة نكون كمن يسكب احساسه في جرن قبر» . وفي مجلة « LA CERBA »

التي تحدثت بلسان المستقبليين، يتوضح هدف المستقبليين السياسي، وهو هدف قومي يسعى الى تقوية ايطاليا لمجابهة العالم في القرن العشرين ، ولكن عن طريق الثورة الاقتصادية والعسكرية وليس عن طريق الافتخار بالماضي والتاريخ الاثري .

لقد كانت المستقبلية ثورة على الاكاديمية ، ورفضا لجميع اشكال المحاكاة والتقليد ، والهارموني ، والذوق الحسن . ودعوة الى جمالية جديدة مستوحاة من الواقع العصري الآلي . «لقد انقطع اصطلاح (الجمال) عن ان يكون خاضعا للمقياس الانساني ، ذلك ان ألم انسان ما لا يزيد اهمية عن الم مصباح كهرباتي وهو يقفز ويصيح بكثير من التعبير العنيف اللوني» .

لقد اندمج الانسان بالاشياء ، واندمجت الاشياء بذاتها ، فليس الجالس منفصلا عن الكرسي ، وليس القطار السريع منفصلا عن البيوت التي يجتازها او تجتازه . «الحياة الآلية الديناميكية التي سيطرت على الحياة يجب ان تكوّن الاحساس الذي يستمد منه الفن الحديث» . وهكذا تداخلت الاشكال في لوحات المستقبليين لكي تعبر عن الحركة عن طريق التضاد اللوني الذي سبق أن أوجده الانطباعيون المحدثون او التنقيطيون وعن طريق التكرار ، فالحصان الراكض يصوّر بعشرين قدما ، وبحركة مثلثية ، لكي يعبر الرسام عن الحركة الديناميكية .

ولقد انتقلت المستقبلية الى روسيا عام ١٩١٢ ، تحمل نفس الثورة على الطابع التقليدي ، وتدعو الى التجديد والعصرية ، ولقد تحمس لهذا الاتجاه دائما ، الشاعر ماياكوفسكي . كما كان لاريونوف وغونتشاروفا من رواد الفن الحديث المستقبلي في روسيا .

يبدو من ثورة المستقبليين انها كانت محدودة الآفاق لم تتجاوز الاشكال الجديدة التي اوجدتها الثورة الصناعية والتقنية في أوربا، كذلك لم تتجاوز النطاق البرجوازي الذي اصبحت به مسخرة للتعبير عن تفوقه وسيادته في هذا القرن . ولقد حاولت المستقبلية وهي تكرم المدنية الحديثة اغفال دور صانع هذه المدنية ، بل الى طمسه نهائيا ، فلم تكن نظرتها الى هذا القرن نظرة حضارية ، ولم تكن نظرتها الى المستقبل نظرة بنائية ، ان كل ما تستمده من ايجاب يكمن في قوة السلب التي فرضتها على الماضي والتراث ، ومن هنا ضعفها ، الا ان هذا الاتجاه فتح الباب على حقيقة هامة من حقائق الثورة ، وهي الزمن . ان العامل الاساسي للثورة هو تكثيف الزمن والقضاء على السكونية . وهذا هو طابع هذا العصر. ولقد استطاعت المستقبلية ان تتفاعل مع عاملين ، عامل الزمانية وعامل العصرية . اما الزمانية فهي

ـ التتمة على الصفحة ٨١ ـ

تتمة الفن والثورة وهذا القرن

تتمة المنشور على الصفحة ٢٨

البعد الرابع الذي كان الفنانون التشكيليون يحاولون تحقيقه دائما في اعمالهم التي تخضع بطبيعتها المادية الى السكونية . ولقد كانت الموسيقى هدف الفنانين التشكيليين لاحتوائها على الطابع الزماني وهو الطابع الاقرب الى مفهوم الحياة المتغيرة المتجددة . ولقد تتابع هذا الاهتمام بالزمان في الفن التشكيلي ، منذ التنقيطيين (سوراه وسينياك) الى المستقبليين (سيفيريني وبالاوكارا وروسولو) وحتى فناني الأدب آرت (الفن البصري) . ولكن هذه الثورة على الواقع الساكن في الفن التشكيلي ، اعتمدت على الوهم وخداع البصر ، وأصبحت الناحية التقنية فيها ، اهم من الناحية التعبيرية . ومن هنا غرق الفن البصري بالشكلية وكان في ذاته نموذجا للتقنية العقلية، اكثر منه نموذجا للابداع الجمالي الثوري .

والعامل الثاني الذي تفاعلت المستقبلية معه ، هو عامل العصرية . لقد شعر المستقبليون ان هذا القرن يقوم على تفوق الاختراع ، ولهذا أبدوا حماسة شديدة في ابداع ما هو طريف وجديد ، وهم اذ انتموا بقوة الى هذا العصر ، لم يستطيعوا اكتشاف الازمان التي ينطوي عليها ، بل لعلهم اثاروا ، هم انفسهم ، ازمات ثقافية لم تكن متوقعة . لقد انتسب المستقبليون الى عصر الآلة والاختراع ، ولكنهم لم ينتسبوا الى انسان هذا العصر ، ولم يعملوا شيئا من اجل مستقبله، فلم يكونوا مستقبليين بل كانوا ضد الماضوية Antipasseistes ، كما يعترفون .

ولكن السؤال الذي يمكن ان نطرحه ضمن اطار الفن ، هل الوجود الثوري هو رفض او نفي ؟

ثمة تجربة اخرى حدثت في تاريخ الفن الحديث ، وكان لها دوي هائل في حينها . الا اننا قلما ندرس هذه التجربة دراسة دقيقة نستطيع من خلالها التعرف على بواعثها وابعادها . هذه التجربة اسمها الدادائية ، وهي اتجاه شعري وفني ظهر منذ عام ١٩١٦ في كل من زوريخ وبرلين وباريس وامريكا وقاده تزارا وآرب وريكابيا والشاعر بريتون وغيرهم .

لقد كان هؤلاء من الذين عانوا اخطار الواقع ، وتفاهة الاشياء التي يضفي عليها الوهم كثيرا من الاهمية ، ونادوا بالعودة الى البداهة الاولى والطفولة ومن هنا جاء اسمها (دادا) التي عثروا عليه صدفة في احد القواميس، والكلمة تعني حصانا خشبيا للاطفال يشبه حصان طروادة ، وبالروسية تعني التثبت من امر بعد رده الى اصله. على ان الامر لم يكن في حدود هذه البدائية والسذاجة ، بل كان اكثر خطورة مما يظن . فالحركة في جذورها ثورية ، فهي ثورة على جميع الشعارات الضخمة ، اللاهوت ـ الثقافة ـ المجد العسكري . لقد كانت الدادا انعكاسا لمختلف انتهاكات الشرف والحرية ومؤتمرات الصلح . فلقد غادر أوربا التي تمزقها الحرب ، مجموعة من الفنانين، اعتقدوا ان ممارسة الفن ضرب من الجنون ، ولقد افتتحوا اولا في زوريخ الآمنة (ملهى فولتير) ١٩١٦ ، وفيه قام آرب وتزارا وابوللينير بممارسة المجون لدرجة فقدان الوعي ، وممارسة الرقص بملابس من الورق والخرق القبيحة ، وسمعوا موسيقى الصناجات والصافرات والمفاتيح المتنافرة ، كما أنشدوا اغنيات بعدة لغات بوقت واحد وبصورة ناشزة . كذلك القوا القصائد الجوفاء معلنين عن اقصى حدود رفضهم لجميع القيم السائدة في الفن ، فالفن جنون كما يقول فاشيه ، وهو مجرد مستحضر طبي وضع لمعالجة الحمى كما يقول بيكابيا . ويتساءل كرافان ، لماذا الفن ؟ لقد وجد فقط من اجل الانسان البرجوازي ، الانسان عديم الخيال .

ويبطرح دوشان رفضه بقسوة عدمية هائلة عندما يسال « ما هو المبرر لاعطاء قيمة لقطعة قماش مكسوة بالالوان تزيد عن قيمة خشبة الكواء ؟... انني انصح ان تستعمل لوحة لرامبرنت بمثابة مستند لكوّاء» . وتتجلى العدمية في هذا الاتجاه ، بالعودة الى نقطة الصفر، وبالرجوع الى البداية الطفلية ، وبهذا يقول تزارا : «اؤكد لكم انه لا يوجد في الفن شيء اسمه الجد» . ويعتقد الدادائيون ان في الحفاظ على مدارك الطفولة الاولية تمكينا لهم من استبقاء الناس مع القوى الفاعلة الاساسية . ولقد تضمن البيان الدادائي الذي صدر في برلين انه «ترمز كلمة دادا الى العلاقة الاكثر بدائية مع الحقيقة المحيطة » .

يتضح مما تقدم ان ثورية الدادا كانت في بدايتها هدامة عابثة وسلبية ، ولم تستطع اعطاء اية قيمة لأي شيء ، حتى الدادائية ذاتها فلقد كانت موضع هجومهم ، فلقد انتهى البيان الدادائي الاول بهذه الجملة «ان تكون ضد هذا البيان فهذا يعني انك دادائي ..» .

ولقد وصلت الدادائية في رفضها وسلبيتها الى عدم الايمان بالفن ، ولقد قال بيكاسو مرة «ليست التكعيبية الا صرحا من القاذورات» . وامعانا في امتهان الفن وجد الدادائيون ، ان كل ما يصدر عن الانسان هو فن ، ومن هنا ظهر اتجاه دوشان (الاشياء الجاهزة Ready Maedes والذي يقوم على اعتبار دولاب دراجة ، او صيدلية ، او حاملة قوارير ، عملا فنيا يكفي اختياره وتقدير باحترام .

لا شك أن ازمة حادة كانت تهز اعماق الفنانين هي التي دفعتهم الى الرفض ، ودفعتهم الى نكران الفن ، والبحث عن نفايات وبقايا الاشياء المستهلكة مثل تذاكر الركوب او اغطية علب الكونسروة ، وقصاصات الصحف والتحارير القديمة ، كي يجعل منها شفيتزرز لوحات هامة ، او تظهر مؤخرا تحت شعار الفن الشعبي (بوب آرت) .

الا ان الثورة الحقيقية التي كانت تكمن وراء هذا الرفض، كانت تتجه الى الصورة التقليدية للفن ، والتي ورثها الغرب عن الاغريق وعن رجال النهضة الايطالية ، والتي دفعتهم الى اعطاء الانسان قيمة اكثر مما يستحق خاصة بعد ان بدا لهم الانسان في صورته القلقة الضائعة ، وفي وجهه العسكري الصلف العاتي ، الذي يشتري الاوسمة والمجد ، بعين تفقع ، وقدم تبتر ، وانف يجدع ، كما عرض ذلك اوتو ديكس في لوحة ما .

وهكذا اعلن تزارا نفسه ، في زوريخ عام ١٩١٩ «ان اسمى ما نتوق اليه هو بناء قاعدة روحية ، صالحة للتفاهم بين البشر جميعا، هذا هو واجبنا» .

لقد توضح للدادائيين انحرافهم الثوري وموقفهم العدمي ، وكان رد فعل الجمهور والصحفيين قاسيا ازاء محاولة فئة من الفنانين الرافضين ، القضاء على الفن ومسح دوره الحضاري كليا ، لذلك فانهم رجعوا الى مطالبة الفن بدور ايجابي عن طريق الارتباط بالواقع، ولكنه الواقع العام وليس الخاص كما يقول آرب . ومن جهة ثانية كانت جمعية الفنانين الثائرين قد توصلت الى حلول لضمان حرية الانسان ، وذلك عن طريق الدعوة الى فن تجريدي .

ومهما كان مآل هذا الاتجاه الذي انقذ على يد السرياليين كما يقال ، فانه يبقى صورة لثورة طائشة تبدت في موقف الرفض والهدم والعبث .

ليس القصد من عرض مبادىء هذين الاتجاهين الا تقديم امثلة

على المحاولات الثورية التي قام بها الفنانون استجابة لمفهوم هذا العصر الثوري . وهي اذا كانت محاولات لم يكتب لها ان تصبح عقيدة في اساليب الفن، فلانها تحمل مضمونها العدمي ، ولقد كان على الاتجاهات الكثيرة التي ظهرت فيما بعد ، ان تتابع المسيرة الثورية وان كان اكثرها لم يحدد الهدف الذي يثور من اجله بوضوح .

على ان الثورة الاشتراكية كانت اكثر ارتباطا بمفهوم الدور الانساني في الحياة ، ولكنها وقد ربطت مصير الفن بالواقع الاشتراكي وضعت الفن امام علامات استفهام ازاء الماضي والتقدم التقني ، والنموذج الانساني الجمالي ، وازاء العصر الذي نعيش فيه .

ولسنا هنا بصدد استعراض الثورة الفنية الاشتراكية التي تحددت بالواقعية الاشتراكية ، ذلك ان كثيرا من النقد والتجريح قد وجه الى هذا الاتجاه ، حتى ان اراغون الشاعر الماركسي يقول : بوسعكم ان تعتبروا الواقعية وصمة عار ، ولكنني لن اتخلى عنها ولا بد من ازالة ما الحق بها من سوء فهم .

ولكن لا بأس هنا ان نفهم الثورة الماركسية في الفن من خلال ما توصل اليه غارودي عند تحليله اعمال بيكاسو وكافكا وبيرس .

يرى غارودي ، ان الواقعية في الفن ، وعي بالمشاركة في خلق وتجديد الانسان لنفسه باستمرار ، باعتبار ان هذا الوعي ارقى اشكال الحرية . ويقول : ليست الواقعية ، نقل الواقع ، بل المشاركة في البناء الخلاق لعالم لا يزال في طور التكوين ..

الماركسية ، بحسب رأي غارودي ، لا تنكر القيمة الذاتية للخلق الفني، ولهذا فان ثورة بيكاسو الفنية لم تكن ضد الواقعية الاشتراكية ولكنها كانت ثورة على الواقع .

كانت ثورة بيكاسو على الاكاديمية التي تقوم على المحاكاة والانصياع للمثل القائم في اعمال فنية سابقة وماضية .

وكانت ثورة على القياس الكامل في ذهن العامة ، والعودة الى البداءة في الفن الافريقي والايبري . ولقد كانت لوحة آنسات افنيون بداية هذه الثورة ، فلم تعد المادة هي النموذج ، ولم تعد المحاكاة هي الفرض ، ولا الموضوع هو المبرر ، كما قال غارودي .

لقد نادى بيكاسو باولية الخلق على المحاكاة ، والحفاظ على طبيعة الفن كفن ، ويقول في ذلك «الطبيعة والفن شيئان مختلفان ولا يمكن ان يكونا الشيء نفسه ، ونحن نعبر عن طريق الفن عن مفهومنا لما نفتقده في الطبيعة» .

لقد اصبح من الضروري ان تتركز مهمة الفنان في بناء عالم جديد ، مستفيدا من مداركه وخيالاته وذكرياته عوضا عن المحاكاة والتكرار . هذا هو المقصود بالثورة الفنية الاشتراكية .

وتكمن ثورة بيكاسو في الغاء جميع القوانين التي فرضت على الرؤية الفنية . لقد اصبحت الرؤية مرتبطة بقانون المنظور ، فجعلها بيكاسو مرتبطة بالرؤية المتحركة والمرتبطة بكل المكتسبات الذهنية والخيالية ، ولهذا اخذ بيكاسو يرسم الاشياء من الداخل والخارج، من الامام والخلف من الاعلى والاسفل . وعلى هذا كان بيكاسو ثائرا وليس مشوها ، لقد ثار على بنية الشكل وثار على السكونية في الموضوع ، كما افسح المجال للرؤية المتعددة الجوانب في وقت واحد. لقد أكد بيكاسو على الوجود الانساني بواسطة الانسان نفسه، وبتأكيد حقه في خلق حقيقة اخرى خارج الطبيعة ، اذ لا يكون المصور الثوري الحقيقي ثوريا بمجرد توجيه فنه لنوع آخر من الفن ، بل عند توجيه فنه ضد الاوضاع وضد العالم الناتج عنها . ويقول بيكاسو : «لم اعتبر التصوير في يوم من الايام مجرد وسيلة للترفيه والتسلية، لقد اردت ان انوغل اكثر فاكثر في تفهمي للعالم وللناس ، عن طريق الرسم » .

ومع ان بيكاسو اصبح شيوعيا ، فان هذا لم يعن ابدا ضرورة انصياعه لمبادىء الفن الاكاديمي ، او الواقعي التقريري . ويقول غارودي : «ان الالتزام الوحيد الذي يمكننا ان نطالب به المصورين هو ان يكونوا مصورين ، اي اشخاصا قادرين على اكتشاف انواع التشكيل المناسبة للتعبير عن زمننا » .

وهكذا «كان بيكاسو في مستوى انقلابات العصر الذي نعيشه » كما قال موسينياك . ويوجه الوار كلمة صائبة الى بيكاسو فيقول : «لقد علمت الناس ان ممارسة التخيل السعيد والحلم امر جميل ، ولكن ما هو اجمل ان يرغبوا رؤية كل شيء ، وان يكون لديهم الشجاعة لرفض الانصياع للمظاهر العارضة» .

على ضوء هذه المواقف الثورية ، الشاردة او العقائدية ، وعلى ضوء هذا العصر الثوري ، وضمن حدود الوجود العربي الثائر ، نتساءل عن ثورة الفن العربية ، عن معالمها وحدودها واهدافها ، هل هي موجودة والى اين تتجه ؟ هل هي ثورة ضد الماضي المجد ، ام ضد الخارجي المستورد ، ام ضد الذات التي تنكرت لذاتها . هل ثورة الفن ثورة ابداعية ، ام ثورة سياسية تابعة للظروف والتقلبات التي تفرضها الاحداث الاجتماعية والقومية والعسكرية . ان الحديث في هذا المجال يتطلب بحثا مستقلا كان لا بد ان يمهد له بهذه المقدمة .

دمشق — عفيف بهنسي