كانت بدايات القرن العشرين فترةَ تغيُّر عنيف؛ إذ غيَّرتِ الحربُ العالمية الأولى والثورة الروسية فهْمَ الناس لعوالمهم على نحوٍ جذري، وحوَّلتِ اكتشافاتُ فرويد وأينشتاين والابتكارات التكنولوجية لعصر الآلة الوعيَ البشري بشكل عميق. ومن وجهة نظر ثقافية، سجَّلت روايات جيمس جويس وأشعار تي إس إليوت — وأقصد تحديدًا رواية «عوليس» للأول، وقصيدة «الأرض الخراب» للثاني، اللتين نُشِرتا عام ١٩٢٢ — أنماطًا «حداثية» جديدة بشكل مميز للشعور والإدراك، تتَّسِم بإحساس واضح بالانقطاع؛ ولذا يرى المُنَظِّر مارشال بيرمان أن الإحساس المتزامن بالبهجة والكارثة الوشيكة، الذي يعكس الظروفَ المضطربة للحياة آنذاك، هو المحدِّد للوعي الحداثي

البنائية Constructivisme نزعة في الفن التشكيلي، ظهرت في روسية في بداية القرن العشرين، وذلك بعد قيام ثورة أكتوبر السوفييتية التي كان روادها قد وضعوا تصوراً لمجتمع جديد، يسوده مفهوم جديد للعدالة الاجتماعية. وتبنت جماعة من الفنانين الطليعيين آنذاك هذه الرؤية، فبدؤوا بالبحث عن أشكال جديدة لفن يسهم في تكوين ذاك المجتمع. تعود البنائية في أصولها إلى النزعتين التكعيبية[ر] والمستقبلية[ر] في التصوير والنحت، أسسها فلاديمير تاتلين[ر]Vladimir Tatlin (1875-1953) ، الذي كان متأثراً بأفكار النزعتين المذكورتين. وقد شرح الكاتب والناشر الفني الفرنسي هنري كانوايلر Henry Kahnweiler التكعيبية بقوله: «بناء مستويات على نسق «سقالة البناء»، بحيث تجعل الضوء يعزز الشعور بصلابة البناء لا أن يضعفه أو يمحوه». ويقول بيكاسو[ر] في هذا الصدد: «أود أن أرسم الأشياء بشكل يستطيع المهندس أن يبنيه اعتماداً على لوحاتي». كان بيكاسو يرغب في تنظيم التشكيل ببرمجة عقلانية مثل عمل الآلة المبرمج، لكنه شعر، في الوقت نفسه، بأن العصر في حاجة إلى نوع من الفن السحري أو فن اللاوعي، مؤاساة روحية للإنسان المثقل بالآلية، ولذلك لم يُلزم نفسه بجعل الآلة معبوداً رمزياً، لكنه تنبأ بتطور سريع للفن التشكيلي مع تطور الثورة الصناعية التي ولدت الهندسة التي أسهمت في التطور الصناعي. وقد يكون المستقبليون هم أول من تقبل عصر الآلة مثالاً جمالياً، لكنهم قدّسوا مفاهيم السرعة والقوة التي تمثلها الآلة أكثر مما قدروا نتائجها الفعلية. وبعد عام 1914 حاولت جماعة من الفنانين الطليعيين في موسكو أن تطبق التقانات والمفاهيم الهندسية على «البناء التشكيلي»، وبذا أُطلق على أعمالهم في هذا المجال اسم «بنائيات.«

كان أبرز دعاة هذا التطور الجديد فلاديمير تاتلين، المصوّر أصلاً. وقد يعزى التأثير الكبير في النزعة البنائية لرواد الفن في فرنسة، في أواخر القرن التاسع عشر وبداية

القرن العشرين، وخاصة إلى مجموعات اللوحات التي اقتناها من فرنسة جامع اللوحات الروسي سيرغي شيشكين، الذي هيأ لفناني موسكو معرفة آنية بالحركات الرائدة في باريس. وكان تاتلين قد التقى بيكاسو عام 1913 في باريس وشاهد منحوتاته واستلهمها. وكان بيكاسو يصنع تلك المنحوتات من صفائح المعدن والخشب والورق المقوّى على هيئة أشكال نافرةReliefs ، تمثل غيتارات موسيقية وأقداح خمر، ولكن تاتلين بنى طبقاته النافرة بعد عودته إلى موسكو من غير ذلك الحافز التشبيهي، بل كانت أعماله تمثل بنائيات تجريدية محضة. والحق أن تاتلين استمد شيئاً من بيكاسو وصار من أتباع المستقبليين الإيطاليين. أما الفنان البنائي الآخر كازيمير ماليفتش[ر] Kazimir Malevitch (1878-1935)فقد بدأ باستنباط نظريته في التجريد الهندسي التي أطلق عليها اسم Suprématisme أي مذهب الأوجيّة[ر]، ومن الجائز أن يكون تاتلين وماليفتش قد اطلعا على البيان المستقبلي الذي أصدره المصور والنحات الإيطالي أومبيرتو بوتشيوني[ر] Umberto Boccioni (1882-1916) في نيسان 1912 ودعا فيه إلى استعمال الزجاج والخشب المقوّى والإسمنت في الأعمال الفنية، إضافة إلى شعر الحصان والجلد والقماش والمرايا والمصابيح الكهربائية. ألف تاتلين وماليفتش في موسكو مع كاندينسكي[ر]، والأخوين بفسنر[ر] أنطوان بفسنر Antoine Pevsner ونعوم غابو Naum Gabo (1890-1977) تجمعاً دعوا فيه إلى الفكر البنائي في الفن، ما لبث أن انتشر في أنحاء العالم. وانضم إلى البنائيين الكسندر رودشنكو Alexandre Rodchenko (1891-1956)الذي تقرب من الثورة السوفييتية وارتبط بها، وكان كذلك وجهاً طليعياً بين فناني أوربة فيما بين الحربين العالميتين. وقد جعله انتماؤه المزدوج للبحث الفني المعاصر وللثورة يعيش جدلية العلاقة بين الفن والمجتمع، الأمر الذي استدعى تجديده لذاته بلا هوادة، ولجأ إلى استغلال القدرات القصوى للخامات المتعددة التي قامت تجاربه عليها في لوحاته ومنحوتاته. تشتت الفنانون الروس بعد عام 1922، وانتقلت الفكرة البنائية بسبب هذا التشتت إلى خارج روسية، إلى أوربة وأمريكة إذ حاز الأخوان بفسنر وغابو شهرة جعلت بفسنر فرنسياً وغابو أمريكياً. وكان الأخوان أنطوان بفسنر وغابو على صلة بالتكعيبيين، وفي عام 1924 أقاموا معرضاً مشتركاً في باريس، واحتلوا مركزاً مرموقاً في جماعة «التجريد والإبداع .Abstraction Creation» وكان غابو في أثناء إقامته في برلين عام 1922 شارك إل ليسيتزكي EL Lissitzky (1890-1941) وإيليا أرنبورغ[ر] في تحرير مجلة بنائية للفنون حملت اسم «الشيءObject »، وصدرت بثلاث لغات هي الروسية والفرنسية والألمانية، وتضمنت أعمالاً لفنانين بنائيين مثل ليجيه[ر] (1880-1955) Fernand Legerولوكوربوزييه[ر] Ch. Edward J.Le (1887-1965)

Corbusierمن فرنسة وهانس ريختر Hans Richter (1888-1976) من ألمانية وموهولي - ناغي[ر] Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) من هنغارية. وأقيم مؤتمر للبنائيين في دوسلدورف في عام 1922، ومنذ ذلك الحين أضحت البنائية حركة أوربية، تَعَزَزت بفضل إسهام عدد من فناني مدرسة «الباوهاوس»[ر] Bauhous البنائيين، المدرسة التي أسسها فالتر غروبيوس[ر] Walter (1883- 1969) Gropiusفي مدينة فايمار عام 1919. وكان للفكر البنائي تأثيره في نتاج الهولندي موندريان[ر] .Piet Mondrian (1872-1944) ومما تجدر الإشارة إليه أن مؤتمر ستوكهولم للبيئة عام 1972، اقترح تدريس المهندسين أسس الفن التشكيلي، ليسهم المهندسون في تجميل البيئة، ويحافظوا على جمالها وتوازنها، ويسهموا كذلك في تربية الذوق الجمالي للحيلولة دون تدهور البيئة. واستعمل الفنانون، وعلى رأسهم بيكاسو، خامات البيئة التالفة في إعادة بناء نماذج وأشكال جميلة وضعت إلى جانب العمارة المعاصرة في الأماكن العامة، والمتاحف والمعارض..

حدثت الحركة الفنية غير الموضوعية المسماة البنائية في روسيا وإيطاليا خلال عشرينيات القرن الماضي. رفض فنانونها المفاهيم التقليدية للجمال والتصوير لصالح التجريد الهندسي. كان المركزان الرئيسيان للبنائية هما Wiirzburg ، ألمانيا ، تحت إشراف Max W. Burchkholz ، و) Vitebsk الآن في بيلاروسيا) ، تحت قيادة Kazimir Malevich.

بدأت الحركة البنائية في روسيا بعد ثورة أكتوبر عام 1917 ، وكانت جزءًا من المشروع السوفيتي الأكبر لإنشاء مجتمع جديد ... ازدهرت البنائية من حوالي عام 1918 إلى عام 1932. وخلال ذلك الوقت ، وصل مؤيدوها إلى ذروتهم كمبدعين ومنظرين الذي أعاد تعريف الفن والتصميم الروسي لعقود قادمة . كان يُعتقد أن الفنانين هم صانعو واقع جديد ، ولذا أطلق عليهم اسم البنائيون. كان الهدف من البناء هو القيام بذلك في مخطط كبير ، مما يعني أن كل فعل ، بغض النظر عن سياقه أو الدافع ، هو بيان حول طبيعة الأشياء.

رواد الحركة البنائية:

البنائية هي حركة حديثة في الهندسة المعمارية والتصميم و الفن التشكيلي . نشأ المصطلح من كتاب بعنوان "في بناء المنازل" لليونيد سابانييف ، نُشر عام 1914.

باتباع تعاليم فلاديمير تاتلين وألكسندر فيسنين المؤسسين للحركة، سعت البنائية لخلق عالم جديد من خلال رفض الأشكال القديمة. وهي معروفة بالأشكال الهندسية والتجريدية. يعد عمل فلاديسلاف أندريجيف مثالًا رئيسيًا على البنائية في النحت. البنائية كان لها تأثير كبير على الفن في جميع أنحاء العالم حتى عشرينيات القرن الماضي. مع التركيز على الأشياء والأفكار المفاهيمية واللغات المرئية في اللوحات والكولاج والأفلام والنحت والهندسة المعمارية. كانت هذه الأعمال عبارة عن برنامج اجتماعي للبناة ؛ كانت تهدف إلى تحسين حياة العمال من خلال تزويدهم بصور كبيرة جدًا وملونة للآلات التي ينتجونها.

ازدهرت حركة الفن البنائي الروسي الطليعي قبل ظهور التفوق السوفيتي مباشرة. تأثرًا بالتصنيع ، كان الغرض منه هو التواصل مع المشاهد وإلهام طريقة جديدة للتعبير الفني ، تركز على الوظيفة والقضاء على العناصر غير الضرورية. مثل العديد من حركات ما بعد الحرب العالمية الأولى ، سعت البنائية إلى تطبيق التقاليد والتقنيات من الماضي إلى المجتمع الحالي ، والتي تتكون من أشكال هندسية دون مواضيع يمكن التعرف عليها.

سمات الحركة البنائية :

ازدهرت حركة الفن البنائية في روسيا ثم انتشر في جميع أنحاء أوروبا والولايات المتحدة ، ولم يتحقق بالكامل إلا في الاتحاد السوفيتي. حركة طليعية رفضت فكرة الفن من أجل الفنون ، تأثرت البنائية بشدة بكتابات فلاديمير لينين وليون تروتسكي ، اللذين دافعا عن أن الفن يجب أن يكون له هدف اجتماعي وأن يستخدم كأداة لتثقيف العمال. أكد هذا النمط على التجريد البصري ؛ تم استخدام الأشكال الهندسية مثل الدوائر والمربعات والمثلثات لإظهار التضامن مع البروليتاريا من خلال استبعاد تعبير الفنانين الفرديين. كانت حركة البنائية هي أول حركة فنية روسية. البنائية هي حركة فنية مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالتغيرات السياسية والاجتماعية الثورية في روسيا. إنه يهدف إلى عالم جديد ، عالم من الأشياء الصناعية والأشكال البسيطة والإنتاج الضخم. وجد الفنانون - نيفيلسون ، ورودشينكو ، وبوبوفا ، وستيبانوفا رؤو أن النظام الحالي يتحلل

وفاسد على طائراتهم الكبيرة يرسمون مناظر طبيعية صناعية مع دينامو ينبض بالحياة أو عناكب ميكانيكية ضخمة. إنهم يرفضون ما هو مهترئ ، مفكك ، قديم الطراز. ألوانها بسيطة: تسود الأسود والأبيض والأحمر. الوسائط المستخدمة غالبًا ما تكون مجمعة أو جاهزة.

الحركة البنائية في العمارة :

كانت البنائية فلسفة فنية ومعمارية كإجابة لمشكلة ما كان يُنظر إليه على أنه فن `` زخرفي مفرط " ، وعدم وجود نظام وظيفي في المجتمع الروسي بعد الثورة البلشفية . الموضوعات الرئيسية للعمارة البنائية تشمل الوظيفية ، والإنتاج الضخم ، والوصول إلى أقصى حد لأشعة الشمس والاستفادة القصوى من الفضاء. كان للبناءة تأثير كبير على الفن الحديث والهندسة المعمارية والتصميم الصناعي ، لا سيما في مدرسة باوهاوس.

حركة البنائية رد فعل ضد التصوير المعتاد للأشياء في الفن. لقد كان مهتمًا بالواقع المادي لوجهة نظرنا إلى العالم وشدد على الوجود المادي بالإضافة إلى نسيج السطح ، بدلاً من التمثيل البصري والوهم. تتضمن هذه المجموعة المتنوعة قطعًا لألكسندر رودشينكو وإل ليسيتسكي وليوبوف بوبوفا وآخرين.

كانت الحركة البنائية في الفن اتجاهاً فنياً رئيسياً من روسيا من العقد الأول من القرن العشرين حتى الثلاثينيات. إنه أولاً وقبل كل شيء نتاج مستقبلية روسية ، مع الاختلاف هو أنه بينما كان الأخير معادٍ للأكاديمية وعدمية ، لم يكن للبناءة فلسفة محددة ، بل توجه إبداعي أو نفعي. كسب الفنانون المشاركون في هذه الحركة لقمة العيش من خلال إنتاج مواد دعائية وتدريس في ورش العمل ، والرسم بأسلوب بنائي.

.أكدت البنائية على العناصر التي شيدها الناس ، مثل الآلات والمباني ، بدلاً من الأشياء الطبيعية أو المناظر الطبيعية. كان يهدف إلى زيادة دور العقل الواعي في التكوين. سعى الفنانون البنائيون إلى استخدام المواد الصناعية غير المعدلة ، والتي رأوها

تعكس الحركات الفنية في أوائل القرن العشرين بقوةٍ هذه العقلية الجديدة. وإذ كانَتْ حركاتٌ مثل التكعيبية والمستقبلية ـــ اللتين بلغتَا ذروتهما خلال الفترة ما بين عامَيْ ١٩١٠ و١٩١٣ ـــ مبتكرةً بجرأة نادرة من الناحية الفنية، فقد انتقلت إلى ما وراء المَظهَر الساكن للرسم التقليدي، وصولًا إلى استكشاف بنية الوعي نفسها. ولكنْ، يُشاع أننا يجب أن ننظر إلى الدادائية والسريالية بحثًا عن الاستكشافات الأكثر أثرًا للنفس الحداثية، لا سيما أن الحركتين شدَّدتَا بقوةٍ على الاستقصاء العقلي. لقد رأتِ الدادائيةُ نفسَها تحديدًا معنِيَّةً بإعادة تمثيل الاضطراب النفسي الناجم عن الحرب العالمية الأولى، بينما يمكن النظر إلى اللاعقلانية التي تَحتَفِي بها السرياليةُ كقبولٍ تامٍّ للقُوَى الفاعلة وراء كواليس الحضارة

تتمحور «أسطورة أصول» الدادائية حول رجل واحد، ألَا وهو الشاعر والمُنَظِّر هوجو بال، والمَلْهى الليليِّ المعروف باسم «كباريه فولتير»، الذي افتُتِحَ في شبيجل جلاسيه بزيوريخ في فبراير ١٩١٦.

صُمِّم الملهى الليلي بدايةً اقتداءً بنماذج مبدئية في المدن التي عاش فيها الرحَّالة بال من قبلُ، وتحديدًا مدينتَيْ ميونيخ وبرلين. وشأنه شأن الملاهي الليلية هناك، قدَّمَ كباريه فولتير برنامجًا متنوِّعًا من الفقرات التي تتراوح ما بين إنشاد الأغاني الشعبية وإلقاء الشعر بالأسلوب التعبيري السائد، ومن بين معارف بال الأوائل بالملهى الليلي ـــ وكانوا جميعًا وافدين مثله ـــ صديقتُه إيمي هنينجز التي كانت تؤدِّي فقرةً في الملهى، والرومانيان الشاعر تريستان تزارا والفنان مارسيل يانكو، والشاعرُ والفنان الألزاسي هانز/جان آرب (ويعكس اسمه جنسيته الفرنسية/الألمانية المزدوجة)، وشريكةُ آرب، مصمِّمةُ الأزياء السويدية المولد والراقصة صوفي تاوبر، وسرعان ما انضمَّ إليهم الشاعر الألماني ريتشارد هيولسنبك، ومن بعده انضمَّ إليهم آخَرون أمثال الكاتب الألماني فالتر سيرنر وصانعَي الأفلام التجريبيَّيْن هانز ريشتر من ألمانيا وفايكنج إيجلينج من السويد.

وعلى الرغم من أن العروض التي قدَّمَتْها المجموعة في كباريه فولتير كانت في بداية الأمر تقليديةً إلى حدٍّ كبير، فإنه سرعان ما تحوَّلَتْ إلى عروض استفزازية. استرجع تزارا عرضًا سيئ السمعة تحديدًا قدَّموه في يوليو ١٩١٦ قائلًا:

في حضور عدد محدود من المشاهدين ... طلبنا أن نُعْطَى الحقَّ بأن نبول بعدة ألوان مختلفة ... صرخ بويم — صراخ وعراك في القاعة، ووافق الصف الأول على منح الحق، وأعلن الصف الثاني عجزه، وصاح البقية الباقية: مَن الأقوى؟ وجيء بالطبلة الكبيرة، هيولسنبك في مواجهة ٢٠٠.

إلى حدٍّ ما، جاءت تلك الإجراءات الصدامية في أعقاب سلسلة من العروض التي قدَّمها في إيطاليا وغيرها من الدول الأوروبية أتباعُ المستقبلية الإيطاليون، في الفترة بين عامَيْ ١٩٠٩ و١٩١٣. وعلى الرغم من أن معرفتهم بالمستقبلية كانت جزئيةً، فإنَّ مقدِّمِي عروض كباريه فولتير أمثال بال وهيولسنبك كانوا على دراية بالأشعار التجريبية لقائد تلك الحركة مارينيتي، أو «الشعر الحر»، وباستخدام المؤدين المستقبليين الصدامي لسيل متنافر أو «وحشي» من الضوضاء. طوَّرَ بال شكلًا من الشعر «الصوتي» زاحمَتْ فيه كلماتٌ مُختلقة أجزاءً لغوية بدائية؛ فقصيدتُه التي سمَّاها «كاراوان» (القافلة) عام ١٩١٦، والتي يبدو أنها تحاكي الأصوات الصاخبة والحركات الوئيدة لقطيع من الأفيال، تبدأ بالبيت التالي Jolifanto bambla ô falli : bambla.تضافرت جهود شعراء ومؤدِّين آخرين تابعين للدادائية بُغْيَة إلقاء «أشعار متزامنة»؛ إما تُقرأ نصوصها بصوت عالٍ، وإما تُنشَد بشكل متزامن. إلى حدٍّ ما، كانت مثل هذه الأساليب استقراءاتٍ من نماذج أولية مستقبلية. ولكن، كان الشعر الصوتي الدادائي عادةً أكثرَ «تجريدًا» بشكل واضح من سوابقه الإيطالية، ولم يكن لدى أتباع الدادائية أنفسهم سوى القليل من إيمان المستقبليين بالتقدُّم التكنولوجي، ولم يكن لديهم أيٌّ من حماس المستقبليين المؤيِّد للأعمال العسكرية.

استعارت العروض الدادائية أيضًا عناصرَ من التعبيرية، وتحديدًا الأسلوب الذي ساد في الفن الألماني حتى تلك الفترة، وهو نفسه الأسلوب الذي بادَرَ المشاركون الألمان المولد في كباريه فولتير تدريجيًّا بالانحراف عنه. كانت هناك طائفةٌ مناصِرة للفن الأفريقي في أوساط التعبيريين، وكانت هناك طائفةٌ مماثلة في أوساط التكعيبيين الفرنسيين والمؤدِّين في كباريه فولتير، ممَّن يشاركون بين الحين والآخَر في «رقصات للسود». ويمكن العثور على خلفيات بدائية في قرع الطبول المتواصِل، الذي شاع أن هيولسنبك كان يزعج به الجمهور بالملهى الليلي.

كانت الأنشطة الفنية بكباريه فولتير متنوعة؛ فقد تجاوزَتِ الإلقاءَ الشعري والرقص، وامتدت إلى رسوم الكولاج الهندسية المُبسَّطة بشكل جذري لهانز آرب، التي عادةً ما كانت تتخلَّل العروض؛ ويدلِّل ذلك على المساواة التي منَحَها الدادائيون للإنتاج البصري والأدبي، وهو التوجُّه الذي كان في جوهره إرثًا من الحركات الثقافية بالقرن التاسع عشر مثل الرومانسية والرمزية، وكذلك المستقبلية والتعبيرية. لكنَّ عدمَ التزام المجموعة بأي حسٍّ فنِّيٍّ محدَّد، وروحَ تابعيها الصداميَّة، تحدَّدَا في نهاية المطاف بالوقائع الاجتماعية والسياسية أكثر من أي شيء آخَر. كان سببَ وجودهم نفسه في زيوريخ موقفُها الحيادي في الفترة التي كانت فيها أوطانُهم منخرطةً في معترك الحرب العالمية الأولى. وهناك طريقة مهمة ساوَى بها أتباعُ الدادائية في زيوريخ بين الحرب التي كانت رحاها تدور في مكان آخَر، وبين قناعةٍ مفادُها أن القِيَم المرتبطة بفنٍّ ما قبل الحرب كانت إلى حدٍّ كبير قِيَمًا فاسدة. إذا كان الرسم بالزيت والنحت بصب النحاس مرادفَيْن لبيوت أبهاء الطبقة الأرستقراطية من الداخل، فسيجمع أتباعُ الدادائية بِنًى جديدةً من قصاصات ورقية أو أغراض موجودة سلفًا. وإذا كان الشِّعْر مرادفًا للوعي المصقول، فسيلوون ذراعه ويفكِّكونه ويُعِيدون توجيهَه إلى شكل من أشكال الثرثرة والتعاويذ. لقد كانوا كمجموعةٍ متحدِين في كُرْهِهم إضفاءَ الصبغة الاحترافية على الفن، فكانوا ينظرون لأنفسهم باعتبارهم مخرِّبين ثقافيين، لكنهم لم يكونوا يرفضون الفنَّ بحد ذاته بالضرورة، بل يرفضون الطريقةَ التي خدم بها الفنُّ تصوُّرًا بعينه للطبيعة البشرية. في كتابات آرب، كان يساوي تحديدًا بين الفن قبل الحرب والغرور والتقييم المبالغ فيه بشدة للبشرية، وكتب آرب لاحقًا مُعبِّرًا عن مشاعر دادائية شائعة:

لمَّا شعرنا بالاشمئزاز من وحشية الحرب العالمية التي اندلعت عام ١٩١٤، كرَّسنا أنفسنا في زيوريخ للفنون. وبينما كانت أصوات المَدافِع تدوِّي بعيدة، طفقنا ننشد ونرسم ونصنع لوحات من الكولاج ونكتب الشعر بكل ما أوتينا من قوة؛ كنا نبحث عن فن يستند إلى الأسس لنداوي به جنونَ هذا العصر، كنَّا نبحث عن نظام جديد للأشياء من شأنه أن يُعِيد لنا التوازنَ ما بين الجنة والنار.

من المثير أن ثمة ملاحظة بنَّاءة جوهرية أعرَبَ عنها آرب في حديثه عن الدور الشافي للفن، وعن «النظام الجديد للأشياء» هنا؛ فغيره من أتباع الدادائية كانوا أكثر سلبيةً بمراحل؛ حيث إنهم سَعَوْا إلى هَدْم الفن كمبدأ من الأساس. كان لدى آرب نفسه إحساسٌ مسيحي تقريبًا بأنه يمكن إعادة ابتكار الفن من جديد. ولكنْ، ماذا يمكن أن يُمثِّل مجيء

الدادائية؟ بالالتفات إلى أصول كلمة «دادا» — وهي أصول مُربكة جدًّا؛ حيث زعم الكثير من أعضاء الحركة أنهم اكتشفوها في ظروف مختلفة — يبدو أن قابلية الكلمة المحضة للتوسُّع جذبَتْهم إليها. سجَّلَ هوجو بال في مذكراتِه عن سنوات الدادائية المُعنْوَنةِ «الفرار من الزمن» — التي تُعَدُّ حاليًّا أحد أبرز مصادر المعرفة عن حركة زيوريخ — أنه بعد أشهُرٍ قليلة من الأنشطة في كباريه فولتير، بدأت المجموعة ترى أن ثمة حاجةً ماسة إلى إصدار منشور جمعي، ومِن ثَمَّ دَعَتِ الحاجةُ إلى شكل من أشكال العلامات المميزة:

لا ينفكُّ تزارا يُعرِب عن قلقه بشأن النشرة الدورية. قُبِلَ اقتراحي بتسميتها «دادا» ... والكلمة تعني بالرومانية «نَعَمْ، نَعَمْ»، وبالفرنسية «الحصان الخشبي الهزاز». وبالنسبة إلى الألمان، تُعتَبر الكلمة علامةً على السذاجة الشديدة ومُتْعة التناسُل، والانشغال بعربة الأطفال.

في المقابل، تذكَّرَ هيولسنبك أنه اكتشف الكلمة بينما كان هو وبال يتصفَّحان قاموسًا، ووجد نفسه يعلن أن «أول صوت يصدر عن الطفل يُعبِّر عن البدائية، والبداية من الصفر، وكل ما هو جديد في فننا.» المهم هنا أن بال يشدِّد على الشيوع العالمي للمبدأ؛ حيث يراه ضربًا من اللغات الثقافية العالمية، بينما يشدِّد هيولسنبك على أفكار الهدْم والتجديد. كان التوجُّهان مكوِّنَيْن أساسيَّيْن للدادائية. وبخلاف ذلك، نجد أن الكلمة تمثِّل — بشكل يَشِي بالمفارقة — كلَّ شيء ولا شيء في آنٍ واحد؛ لقدِ ارتقتْ إلى مزيجٍ عبثي من التأكيد والنفي، وضربٍ من الصوفية الزائفة. كان الفن عقيدة ميتة، ووُلِدت الدادائية.

ولكنْ، من الأمور المعقَّدة هنا أن الدادائية وُلِدت في مكان آخَر في الوقت نفسه؛ ففي عام ١٩١٥، بلغ وافِدَان فرنسيَّان — مارسيل دوشامب وفرانسيس بيكابيا — مكانةً شبيهة على مسافةٍ أكبرَ بعض الشيء من الحرب الأوروبية، وتحديدًا في نيويورك. كان الفنَّانان بارزَيْن في الدوائر الفنية الفرنسية قبل الحرب، لكنهما انجذَبَا إلى أمريكا؛ إذ أحَسَّا أنها ستكون أكثرَ تقبُّلًا للأفكار الجديدة. لم تَلْقَ لوحةُ دوشامب «عارية تهبط الدرج رقم ٢» المتأثِّرة بالتكعيبية نجاحًا كبيرًا لدى طليعية باريس، لكنها نُقِلت إلى نيويورك وحقَّقَتْ نجاحًا مدوِّيًا بمعرض الأسلحة عام ١٩١٣. بحلول عام ١٩١٥، كان دوشامب قد صاغ ما وصفه بأنه موقفٌ مُعادٍ للبَصَر فيما يتعلَّق بالابتكارات البصرية التي استحدَثَها في الفن الفرنسي ماتيس من ناحية، والتكعيبيةُ من ناحية أخرى. وقد لازمَتْ

كراهيةُ دوشامب للفن الذي يستميل العينَ وحدها دون العقل، سخريةً من الآثار التي تركها عصرُ الآلة على النفس البشرية. ظلَّ الخطاب الإنساني يدعم أفكارَ الروح والحب الرومانسي، ولكن بعد أن رأى دوشامب وبيكابيا في هذا التوجُّهِ خداعًا للذات في مواجهة المَيْكَنَة المتزايدة للمجتمع، بدآ حوالي عامَيْ ١٩١٥ و١٩١٦ في ابتكار لغة ساخرة من مزيج من الأصوات الآلية/البشرية، وتجلَّتْ أكثرَ من أي شيء آخَر في لوحة دوشامب على الزجاج المسمَّاة «عروس جرَّدها خطابها من ثيابها» (أو «الزجاجة الكبيرة»)، وهو العمل الذي هُجِرَ باعتباره «غيرَ مكتمِلٍ بشكل حاسم» عام ١٩٢٣.

إن نفورَ دوشامب من ارتباط «الصنعة» بالفن البصري، وإيمانَه الملازم بأن الأفكار ينبغي أن تحلَّ محلَّ المهارة اليدوية باعتبارها المكوناتِ الأساسيةَ للأعمال الفنية؛ هما اللذان أفضيَا إلى اختياره عناصرَ «جاهزةً» باعتبارها أغراضًا فنية بدايةً من عام ١٩١٣ فصاعدًا؛ ومن أشهر أغراضه السيئة السمعة تلك المَبْوَلةُ التي سلَّمها — ووقَّع عليها مازحًا باسم «آر مات»، وأطلق عليها اسمَ «النافورة» — لمعرض جمعية الفنانين المستقلين بنيويورك في أبريل ١٩١٧.

وإن رفْضُ هذا العمل من قِبَل لجنة اختيار اللوحات الفنية بحد ذاته، على الرغم من السياسة التي تُفِيد بأن سداد العضْوِ لرسومه يضمن له حقوقَ العرض؛ قد أمسى بيانًا للدادائية.

في هذه المرحلة، بَدَا أن هناك معرفةً ما بأنشطة الدادائية من جانب دوشامب وبيكابيا، لكن العلامة نفسها لم تُستخدَم إلَّا بالكاد في نيويورك حتى أوائل عشرينيات القرن العشرين؛ ولهذا السبب نَجِد أن أنشطة دوشامب وبيكابيا خلال الفترة بين عامَيْ ١٩١٥ و١٩١٧ تُصنَّف عادةً تحت اسم «الدادائية البدائية». لا شك أن ثمة شبكة طليعية كبيرة سرعان ما تطوَّرَتْ وأحاطت بالأوروبيين، وتضمَّنَتْ أعضاءً من «دائرة شتيجليتس» المزعومة، كانوا شركاء للمصوِّر الأمريكي ألفريد شتيجليتس المؤيِّد المهم للفن الطليعي في الولايات المتحدة الأمريكية من خلال معرضه ٢٩١ في نيويورك، وأعضاءً من «دائرة أرنسبرج» التي سُمِّيت تيمُّنًا بجامِعَي القِطَع الفنية الثريَّيْن وولتر ولويز أرنسبرج اللذين تعهَّدَا دوشامب بالرعاية. وعلى الرغم من ذلك، كانت الشخصيات الرئيسية هي المصوِّر الأمريكي مان راي، الذي شارك دوشامب في عددٍ من المشروعات اللاحقة، وآخرَيْن قُدِّرَ لهما أن يصبحَا جالبَي الحظِّ للدادائية نظرًا لغرابتهما

الفطرية؛ وهما: آرثر كرافان المتقلِّب المزاج، والكاتبة الألمانية المنشأ البارونة إلسا فون فريتاج-لورينجهوفن

السريالية: البدايات

بحلول منتصف عام ١٩٢٢، أمست الدادائية الباريسية، في شكلها النهائي المتجسد بالكامل، موصومةً بسلبيتها الشخصية، ومن مؤشرات زوالها تنظيمُ بريتون لـ «مؤتمر باريس» الذي أكَّد ضمنًا، في مسعاه إلى تحديد الاتجاه الكلي للنشاط الطليعي، على أن ما كانت الدادائية تسعى لتفاديه بالضبط هو: مجرد حركة فنية في تاريخ الفن. يتجلَّى هنا ولَع بريتون بالسياسة الثقافية؛ فإذ اتهم الدادائية بـ «النفي المتغطرس» والمَيْل إلى «الفضيحة من أجل الفضيحة»، فقد استغلَّ الفرصةَ وأعاد ترتيب أولويات الطليعية؛ وكان الطريق ممهَّدًا أمام السريالية.

وصل ماكس إرنست من كولونيا في نهاية عام ١٩٢٢؛ حيث كان حلقة الوصل مع أنشطة الدادائية الألمانية، على الرغم من أنه لم يكن حلقة الوصل مع أكثر تلك الأنشطة تسيُّسًا. لعامين كاملين، وتحديدًا في الفترة بين عامَيْ ١٩٢٢ و١٩٢٤، كانت هناك فجوةٌ نوعًا ما بين الدادائية والسريالية، وهي المرحلة التي أطلَق عليها أعضاءُ تلك الحركة «الحركةَ الغامضة». وخلال تلك الفترة، انخرَطَ بريتون وأراجون وإيلوار، إضافةً إلى مستجدين أحدث عهدًا بحركة الأدب مثل روبرت ديسنوس ورينيه سريفيل، في مجموعة متنوعة من الأنشطة التجريبية. من أكثر تلك الأنشطة إثارةً «جلساتُ تحضير الأرواح» التي أجابت فيها مجموعةٌ من أعضاء الحركة، وأبرزهم ديسنوس، بشكل غريب الأطوار عن أسئلة طُرِحت عليهم أثناء انغماسهم في حالات غيبوبة ذاتية التحريض؛ جرى آنذاك بشكل منظَّم استكشافُ الاهتمام بكلِّ ما هو غير عقلاني، الذي تجلَّى في حدِّ ذاته في الدادائية باعتبارها حركةً حرةً روحية مناوئة للبرجوازية. بينما كان بريتون يخدم كممرِّض في صفوف الجيش الفرنسي خلال فترة الحرب، تعرَّفَ على نظريات سيجموند فرويد الخاصة باللاوعي. تُرجِمت أعمال ذلك المحلِّل النفسي لأول مرة للفرنسية خلال أوائل عشرينيات القرن العشرين، وسرعان ما استوعب بريتون وأصدقاؤه الفكرةَ العلمية للاوعي ودمجوها بما يخدم مصالحهم الشعرية؛ حيث قاموا بتطوير تقنيات «الكتابة التلقائية» التي بموجبها — نوعًا ما على غرار نموذج فرويد لـ «التداعي الحر للمعاني» — أسهبوا في الكتابة السريعة دون وجود أي فكرة سابقة التصوُّر. ولكنْ، أثبت اجتماعٌ تمَّ بين بريتون وفرويد في فيينا عام ١٩٢١ بما لا

يَدَع مجالًا للشك، أن فرويد لم يتعاطف كثيرًا مع مثل هذه المواءمات الفنية لتقنياته العلاجية.

بحلول عام ١٩٢٤، رأى بريتون أنه من الملائم أن يوحِّد تلك النزعات تحت اسم واحد، وبعد فترة وِلادة طويلة خرجَتِ السرياليةُ إلى النور بنشر بريتون أولَ بيانٍ عامٍّ للسريالية.

كان أبولينير، المثل الأعلى لبريتون، هو أول مَن سَكَّ كلمة السريالية عام ١٩١٧، لكنَّ محاولة أبولينير الغامضة نوعًا ما لتمييز روح جديدة متجاوزة للمنطق في الفنون، اتسمَتْ بدقة أكبر في «البيان العام» لبريتون عام ١٩٢٤؛ حيث وُصِفَت السريالية بأنها «قائمة على الإيمان بالحقيقة الأسمى لارتباطات مهملة مسبقًا بعينها، وبالقدرة الكلية للأحلام، وبالتلاعب العقلي بالأشياء بلا مبالاة.» كان البيان العام بالأساس ميثاقًا لشاعر؛ فلم تكن فيه عنايةٌ بالفنون البصرية في هذه المرحلة، ومُنِحَت الأولوية لـ «التلقائية النفسية ... بواسطة الكلمة المكتوبة، أو بأي طريقة أخرى.» وحقيقة أن ممارسة هذا البيان «في غياب أي نوع من رقابة العقل، وبعيدًا عن أي هموم جمالية»، أوضحَتْ أن السريالية ورثَتْ واحدًا من المبادئ المحورية للدادائية، الأمر الذي يرجع بنا إلى قلب النقاش السابق؛ نقد الفن المستقل الذاتي الإحالة. كانت السريالية شأنها شأن الدادائية مُكرَّسةً لمحو الفروق بين مزاعم «الفن» ومزاعم «الحياة»، وإذ وصف بريتون فرويد بالنور الهادي للمشروع السريالي، لم يتكلَّم بريتون كثيرًا عن المُنتِج الجمالي بقدر ما تحدَّث عن «الإنسان المستكشِف» الذي يُجري «تمحيصاته». رأى الناس فيها ثورةً جديدة، لا أقل، وأكَّدَ أحدهم أنه: «لعل الخيال على وشك أن ... يسترجع حقوقَه«.

بدأت السريالية كحركة أدبية، وكان أوائل طلائعها شعراء وكُتَّابًا فرنسيين، أمثال: آرثر رامبو، وإيزيدور دوكاس (الكونت لوتريامون)، وريمون روسيل، وألفريد جاري. وبمرور عشرينيات القرن العشرين، دار تدريجيًّا الفنانون البصريون، لا سيما الرسامون، في مدار السريالية منجذبين بنموذج «رسم الشعر»، وكان ماكس إرنست رائدًا — بأسلوبه الفني الذي تأثَّرَ بلا شك بمصادفته نُسَخًا لأعمال الرسَّام الإيطالي جورجيو دي شيريكو — لما يمكن أن نَصِفه جوازًا بـ «الرسم الحالم.«

على الرغم من كون الأحلام محوريةً كموضوع أساسي للفنَّانين السرياليين، فإن عملية تدوينها بصريًّا قد كانت تستوجب تمهُّلًا واعيًا جدًّا. وكما أوضح كثيرٌ من المعلِّقين، كانت تلك الفكرة مناقِضةً لنموذج تجاوُز رقابة العقل. إن تدخلات نقدية كهذه، التي تتطلَّب إعادة تقييم مستمرة للمبادئ، أمسَتِ القاعدةَ المعمول بها إلى حدٍّ كبير في السريالية. وحقيقة الأمر أن الهجوم على «الرسم الحالم» حمَلَ الفنانَيْن آندريه ماسون وخوان ميرو على إنتاج معادلات بصرية للعفوية التي لطالما مارَسَها شعراء الحركة. ومن بين جوانب النقص الأخرى لـ «الرسم الحالم» أنه كان بالإمكان استيعابه مرةً واحدة، في الوقت الذي تتكشَّف فيه الأحلامُ بطبيعة الحال في الوقت المناسب؛ ولذا، كان الطريق ممهَّدًا للأفلام للاستجابة إلى المتطلبات السريالية، وفي أواخر عشرينيات القرن العشرين، تمَّ إنتاجُ فيلمَيْن غاية في الأهمية: «كلب أندلسي» و«العصر الذهبي»، وكان الفيلمان ثمرةَ تعاوُنٍ بين الإسبانيَّيْن اللذَيْن استقطبَتْهما باريس؛ لويس بونويل وسلفادور دالي.

إن انجذاب دالي نحو السريالية في عام ١٩٢٩ يثبت كيف نجحَتِ الحركة في استقطاب مواهب جديدة. وفي الوقت نفسه، قدَّمَتْ شخصيات بارزة بالفعل دعمها بين الحين والآخَر؛ فقد سمح بيكاسو بنَسْخ العديد من الأعمال الحديثة في الدورية السريالية «ثورة السريالية» في منتصف عشرينيات القرن العشرين، دون أن ينضمَّ رسميًّا للمجموعة قطُّ، وأمسَتْ شخصياتٌ بعينها دعاماتٍ أساسيةً للحركة، كالرسَّامَيْن إرنست وإيف تانجي مثلًا. ومن الدعامات الرئيسية للحركة أيضًا المصوِّر مان راي الذي أمسى المصوِّر الرسمي إلى حدٍّ كبير للسريالية الرسمية، بعد أن كان مساعِدًا لدوشامب أيام دادائية نيويورك، بينما أنتَجَ في الوقت نفسه «صورَه الفوتوغرافية من دون كاميرا» (صورة تنتج من دون كاميرا عن طريق وضع جسم بشكل مباشِر على ورقٍ خاص وتعريضه للضوء)، ودراستَه للعَرَايَا في الاستوديو. حصل أشخاص آخَرون على مباركة بريتون المتقاقِم استبداده، بينما سقط آخَرون من حساباته، واستُبعِد كثيرون سريعًا لإخفاقهم في الوفاء بتوقُّعات النقاء المذهبي أو الأيديولوجي. كان العام ١٩٢٩ حدًّا فاصلًا في هذا الصدد؛ إذ استنكَرَ بريتون علانيةً في «البيان العام الثاني» للسريالية شخصياتٍ مثل: جورج ريبيمون-دوسينييه، وروبرت ديسنوس، وروجر فيتراك، وآندريه ماسون، وفيليب سوبو، وأنطونين أرتو، والكاتب المتمرِّس في علم الأعراق ميشيل ليريس؛ في أعقاب اجتماع خاص اتُّهموا فيه بالإخفاق في الالتزام ببروتوكولات الجماعة.

fig4

شكل ١-٣: ماكس إرنست، «الرأفة/الثورة ليلًا»، زيت على قماش، ١٩٢٣، معرض تيت، لندن.

والواقع أن ثمة جفوةً حدثت لبعض الوقت بين سرياليِّي «شارع فونتين»، الذين تمَّتْ تسميتهم بهذا الاسم تيمُّنًا بالشارع الذي قطن فيه بريتون وعقَدَ اجتماعات المجموعة فيه، وسرياليِّي «شارع بليمو»، الذين كان من بينهم ماسون وميرو وليريس وغيرهم. ولطالما أبعَدَ ميلُ المجموعة الثانية لفلسفة نيتشه أفرادَها عن بريتون، وعندما شرع جورج باتاي — الإثنوغرافي والكاتب الذي بزغ نجمه كمنافِسٍ فكري أساسي لبريتون في أواخر عشرينيات القرن العشرين — في التودُّد إليهم أساسًا من خلال دوريته «وثائق»، أحسَّ بريتون بالحاجة إلى التصرُّف بحسم، وكان بيانُه العام الثاني يهدف في جزء منه إلى تقويض جاذبية جورج باتاي. من وجهة نظر باتاي، تعيب فكرَ بريتون فرضياتُه المثالية المسبقة. إن جماليات بريتون، التي كانت متجذرةً في الجدلية الهيليجية، ارتدَّتْ دومًا إلى فكرة الواقع الجديد الذي ينشأ نتيجةً لتصادم صورتين متنافرتين، وكان التمثيل المقتبس كثيرًا لتلك الظاهرة بالنسبة إلى السرياليين هو تشبيه لوتريامون الممتد «جميلة كفرصةِ لقاءٍ عارضٍ على طاولة تشريح لآلة حياكة ومظلة.» وفي مقابل مثل هذا الكشف الجمالي، أيَّدَ باتاي ما أسماه «مادية أساسية»، الذي بواسطته سعى الفنُّ إلى مواجهةِ أحطِّ جوانب البشرية أو أكثر تلك الجوانب بهيمية؛ ولذا مال الفنانون، أمثال ماسون، تعاطفًا مع باتاي إلى إنتاج صور مجازية يمكن أن تبدو لبريتون مسيئةً دون مبرر. وثمة هجومٌ مباشِر بقدر أكبر نشره معسكر باتاي عام ١٩٣٠ على هيئة منشور تحت عنوان «جثمان»، وقد تعرَّض بريتون، إذ تمَّ تصويره على أنه مسيح شهيد، لسخرية شديدة من أحكامه الميَّالة للنقد واغتراره بذاته.

كان «البيان العام الثاني» لبريتون على أي حال بمثابة تحول في الاتجاه الفلسفي للسريالية؛ ففي السابق كان التركيز داخل الحركة ينزع إلى محتويات العقل، أو ما أسماه بريتون «النموذج الباطني»، أما الآن فقد تحوَّلَ التركيزُ إلى التفاعُل ما بين عالم الباطن والواقع الخارجي في علاقة جدلية. وقد كان لهذا التوجُّهِ الجديد تداعياتُه فيما يختص بالإنتاج البصري؛ فمن عدة طرق، استنَدَ صعودُ نجم دالي بسرعةِ البرق إلى إحياء «الرسم الحالم»، لكن دالي، الذي لطالما كان يحدِّد خيارات حياته المهنية على نحوٍ استراتيجي، أحالَ ركيزةَ أعماله ببراعةٍ وعبقريةٍ بعيدًا عن حلم اليقظة الباطني،

وانتقل بها إلى ما وصفه بـ «هذيان التفسير» الشبيه بجنون الاضطهاد بالنسبة إلى الواقع الخارجي. وفي الوقت نفسه، ظهرت طائفةٌ حقيقية للغاية السريالية حوالي عام ١٩٣٠، بقيادة دالي والفنانَيْن السويسريَّي المَوْلد ألبرتو جياكوميتي وميريت أوبنهايم؛ هناك كان التشديدُ على عثور الفنان على غرضٍ في العالم الخارجي ينسجم مع المتطلبات اللاواعية، ومن ثَمَّ كانت إعادةُ العلاقات بين الواقع الداخلي والخارجي. وظهرت بالتزامن مع تلك الفرقة طائفةُ «اللقاء» التي ارتدَّت إلى الأيام الأولى للسريالية. وإذ يسيح السريالي الهائم على وجهه في باريس التي تكتنفها شبكة خفية من المعاني، فإنه يجعل نفسه متاحًا لإملاءات «المصادفة الموضوعية»، وعلى الرغم من أن هذا الانشغال الجديد بالعالم الخارجي كان مخلصًا للروح الطليعية الأساسية للسريالية، فإنه تجسَّدَ — بقَدْر أكبر من الحَرْفيَّة — في السياسة.

السريالية: السياسة والنزعة الدولية

بدأ انشغال السرياليين بالسياسة في عام ١٩٢٥، عندما عارضوا الحرب الفرنسية الاستعمارية في المغرب، وبحلول عام ١٩٢٧ أفضَتْ معارضتُهم الشديدة ليس لحكومة اليمين الفرنسية فحسب، بل وللرأسمالية عمومًا؛ إلى انضمامهم إلى الحزب الشيوعي الفرنسي، ولكن ثبت لهم من البداية أنه من الصعب التوفيق بين ميولهم السياسية وغاياتهم الفنية. كيف للروح الجماعية السياسية، حسبما تساءَلَ نقَّادُ النزعة الباطنية أمثال بيار نافيل، أن تنسجم مع الفردية المتطرفة للشعر والفن الساريالِيَّيْن؟ هل ينبغي أن تسبق ثورةُ العقل الثورةَ الاجتماعية؟ أم العكس هو الصحيح؟ بعد عمليات التطهير التي شهدتها جماعةُ بريتون عام ١٩٢٩، والتي كانت عينها تستند جزئيًّا إلى المزاعم النسبية المتعلّقة بتضامن الجماعة وفرديتها، أمست تلك الأسئلةُ تحديدًا مُلِحَّةً. لقد صار السرياليون الآن مُجبَرين على الاستجابة لمتطلبات نظام ستاليني جديد في روسيا، وتأزمت الأوضاع عام ١٩٣٢ عندما تخلَّى لويس أراجون رسميًّا عن السريالية مفضِّلًا عليها الحزب الشيوعي، وبمرور الوقت في ثلاثينيات القرن العشرين، أصبحت «الواقعية الاشتراكية» — وهو فن واقعي مقروء للعامة — الفنَّ المعترَف به رسميًّا لدى الشيوعية، وقد أدَّى التِزامُ بريتون التروتسكي (نسبةً إلى ليون تروتسكي) بثورة ثقافية-سياسية، إلى إبعاد السرياليين بشكل حاسم عن التقليد السوفيتي المتشدد.

بالرغم من هذا الاضطراب الأيديولوجي، استقطبَتِ السريالية في الثلاثينيات عددًا من الوافدين الجدد؛ كثير منهم كانوا نساء، بدايةً من الرسَّامة والكاتبة الإنجليزية ليونورا

كارينجتون التي استكشفت أفكارًا أسطورية على نطاق واسع، وانتهاءً بالكاتبة والمصوِّرة الفرنسية كلود كاهون التي أنتجت صورًا ذاتية تتشكَّك بها في هويتها الجنسية. في سياق الفن السريالي الذكوري، كانت اليد العليا دومًا للتعبير عن الرغبة الجنسية التي تمَّ تصويرها عادةً بطرق مُغايرة للجنس، وشهدت ثلاثينيات القرن العشرين صعودَ نجم الأعمال المثيرة جنسيًّا للألماني هانز بيلمر. وثمة طائفة في السريالية التقَتْ حول أعمال الروائي الإباحي الفرنسي ماركيز دو ساد بالقرن الثامن عشر، باعتباره رائدًا للحرية، رخَّصت لخيالات عنيفة ومحرَّمة أخلاقيًّا.

شهدت السنوات التالية من الثلاثينيات انتشار السريالية، كمجموعة من المذاهب، في دول أوروبية أخرى وقارات أخرى أيضًا. في العشرينيات، اجتذبت السريالية شخصياتٍ بارزةً من دول مثل إسبانيا وألمانيا وباريس، وبينما أمسى العالَمُ أكثرَ اضطرابًا من الناحية السياسية في الثلاثينيات — حيث تأثَّرَتْ عدة دول بدرجات متفاوتة بالاستقطابات السياسية للشيوعية والفاشية — راقَتْ مبادئ الحركة وقِيَمها لفنَّانين وكُتَّاب يساريين ومناوئين للفاشية في مجموعة من السياقات الجديدة. من هذا الجانب، عادةً ما حقَّقَتِ الحركةُ في أماكن أخرى قوةً سياسيةً لم تستطع تحقيقها في فرنسا. تألفت المجموعةُ الفرعية الكبيرة الأولى في بلجيكا عام ١٩٢٦ بمعرفة الكاتب بول نوج، وشملت فنَّانين أمثال إيه إل تي ميسينز، ورينيه ماجريت، ولاحقًا بول ديلفو والمصوِّر الفوتوغرافي راءول أوباك، وبحلول منتصف الثلاثينيات، كانت السرياليةُ قد أمسى لها موطئُ قدمٍ في شرق أوروبا. وكان الرومانيان فيكتور برونر وجاك هيرولد إضافتين عظيمتين لمجموعة باريس في أوائل الثلاثينيات، لكن الأهم تحديدًا في تلك المرحلة كان تشكُّل مجموعة براغ في عام ١٩٣٤، وأبرزُ رجالاتها كاريل تيج، ورسَّامُ الكولاج جيندريش ستيرسكي، والرسَّامان جوزيف سيما وتوين (ماري سيرنونوفا). وكانت علاقات الجماعتين، البلجيكية والتشيكوسلوفاكية، أكثرَ ودًّا بحزبَيْهما الشيوعيَّيْن الوطنيَّيْن من علاقاتهما بجماعة باريس.

في عام ١٩٣٦، انعقد «المعرض الدولي للسريالية» المهم في لندن؛ حيث كان نقطةَ التقاءِ مجموعةٍ متباينةٍ من المواهب الإنجليزية، أمثال الكاتب ديفيد جاسكوين والرسَّامَيْن رولاند بنروز وإيلين آجر، والمخرج همفري جينينجز. لقد وقَّرَتِ المعارضُ الدولية الكبرى إلى حدٍّ كبير الموقعَ الرمزي للسريالية بحلول تلك الفترة، وكانت العروضُ الدراماتيكية دومًا جانبًا مميزًا للسريالية (على سبيل المثال: أُقِيم عرضٌ

صغير، ولكنه مُذهِل، لبعض الأغراض بمعرض باريس لتشارلز راتون عام ١٩٣٦)، ولكن العام ١٩٣٨ شهد أقوى عروض السريالية وأكثرها صراحةً على الإطلاق في «المعرض الدولي للسريالية»، الذي أُقيم في معرض الفنون الجميلة في باريس؛ حيث تمَّ تعليقُ سقف الغرفة بأكياس فحمٍ محشوَّة بالصحف.

في العام نفسه، سافَرَ بريتون إلى المكسيك ليوطِّد علاقاته الأيديولوجية بتروتسكي والرسَّام الجداري دييجو ريفيرا، وقد أرسَتْ تلك الزيارة أُسُسَ الوجود السريالي في أمريكا اللاتينية برعاية رموزٍ كالمصوِّر الفوتوغرافي مانويل ألفاريز برافو، والرسَّامة فريدا كاهلو، اللذين نالَا حفاوةً عظيمة باعتبارهما سرياليَّيْن، ولو أن كثيرًا من أعمالهما تناولت التقاليد والمشاغل «المحلية». كان السرياليون دومًا نَهِمين للارتباط بـ «آخَرين» على المستويَيْن الثقافي والاجتماعي، ورأوْا أن أعمالهم موازيةٌ لفن الجنون، وغالبًا ما وضعوا أعمالهم في مكانةٍ موازيةٍ لأغراضٍ كالأقنعة المحيطية، وأحيانًا ارتقى ذلك إلى استحواذٍ تعوزه الحساسية لأنماط للفهم متباينة تمامَ التبايُن، ولكنْ مع بداية الحرب العالمية الثانية والتشردُم الحتمي للنواة الباريسية للجماعة، اضطرت السرياليةُ كظاهرةٍ فرنسيةِ الهوية إلى التأقلم مع معطيات ثقافية قهرية.

في عام ١٩٤١، ترك بريتون وفنَّانون أمثال ماسون وإرنست، فرنسا التي احتلَّتْها ألمانيا عبر مارسيليا، على الرغم من أن بعض حلفائه القدامى مثل إيلوار اختاروا البقاءَ في باريس. اتضح أن منفى بريتون كان حافزًا مِن عدة أوجه؛ فمن ناحية، أتاحت له زيارتُه إلى جزيرة مارتينيك، في طريقه إلى الولايات المتحدة، فرصةَ التعرُّفِ إلى حركة «الزنوجة» التي كانت لبِناتها تتشكَّل في المستعمرات الفرنسية، وأتاحت له بشكل أكثر تحديدًا أن يلتقي بالشاعر إيمي سيزير؛ ومن ثَمَّ، أمسَتِ السريالية حقًّا لغةً للمُهمَّشين ثقافيًّا. ومن ناحية أخرى، كان وجود بريتون في نيويورك من عام ١٩٤٢ وحتى نهاية الحرب، يعني إرساءَ أُسُسِ استجابةٍ أمريكيةٍ للسريالية، على الرغم من حقيقة أن بريتون نفسه ظلَّ فرنسيًّا بشكل واضح، ورفض أن يتعلَّمَ الإنجليزية.

قبل الحرب، انحصر تبنِّي أمريكا للسريالية في أحداث منفصلة، مثل أعمال جوزيف كورنيل الذي أنتج لوحةً موحيةً بشكل شعري في صناديق خشبية مفتوحة من الأمام، بدايةً من أواخر الثلاثينيات وما بعدها. ومع وجود بريتون والكثير من الرسَّامين الروَّاد

في الولايات المتحدة، بدأت السريالية الآن تصبُّ في الرسم التجريدي الذي كان سائدًا في نيويورك، وبدأ العديد من الرسَّامين الأكبر سِنًّا في نيويورك، وعلى رأسهم روبرتو ماتا المولود في شيلي وأرشيل جوركي الأرميني المنشأ، في أن يدمجوا عناصرَ من رسم السرياليين أمثال ميرو وماسون (على غرار استخدام الأشكال العضوية نصف المجردة) والعفوية في أعمالهم؛ وثبت في نهاية المطاف أن تلك التجارب محورية في تطوُّر تنويعة جاكسون بولوك للتعبيرية التجريدية. ساد التجريد، الذي أكَّدَه الإيمانُ السريالي في إملاءات اللاوعي أو البدائي من الأشياء، فترة ما بعد الحرب العالمية مباشَرةً في الولايات المتحدة، ولكن بحلول الخمسينيات، بدأ الفنانون في إعادة اكتشاف تبعات الدادائية. آنذاك اعتُبِرَ دوشامب — الذي انتقل من فرنسا إلى نيويورك بعد بريتون، ولكن كان أثرُه في بداية الأمر أكثرَ «سريَّةً» — شخصيةً بارزةً وحاسمة، وبَدَا أن مفهومَه المتعلِّق بالأغراض «الجاهزة الصنع»، واهتمامَه بثقافة العامة، يتماشيان مع الوعي الأمريكي بقدرٍ أكثر انسجامًا بكثير، ويمثِّلان واحدةً من نقاط المرجعية للفن الشعبي. وبالنظر إلى أن مفهوم الأغراض الجاهزة كان اختراعًا خاصًّا بالدادائية، من السهل الزعم بأن الدادائية، لا السريالية، هي التي مهَّدَتِ الطريقَ للفن فيما بعد عام ١٩٤٥ في أمريكا.

عاد بريتون إلى فرنسا بعد الحرب، لكن السريالية لم يَعُد باستطاعتها فرْضُ الهيمنة الفكرية التي كانت تتمتَّع بها في فترةٍ من الفترات، وبَدَتِ الوجودية أكثرَ اتساقًا مع الأزمنة المتغيِّرة. ويُزعَم أن السريالية لم تَظهَر مجددًا كأثر ثقافي حتى الستينيات، ومرةً أخرى كانت عنايةُ الدادائية بالأعمال الفنية الجاهزة أو بعمليات التجميع، هي التي داعبَتْ خيالَ أغلب الفنانين الفرنسيين المرموقين في الخمسينيات، أمثال إيف كلاين أو أرمان. لا شكَّ أن السريالية كحركةٍ استمرَّتْ حتى بعد وفاة بريتون عام ١٩٦٦، وخرجت علينا بشكل دوري بطفرات دراماتيكية؛ ففي معرض إيروس الذي عُقِد في باريس عام ١٩٥٩ على سبيل المثال، كان سقف النفق، المعروف باسم «مُختَلَى العُشَّاق»، «يتنفَّس» بفعل أنابيب هواء خفية. لكن الأدوات المميزة للحركة الآن يُزعَم أنها تكاد تميل إلى «الفن الهابط»، ولا تمتُّ بِصِلَة للمكانة التي كانت تحتلُّها من قبلُ. ولكن، من المفارقة أن أثرَها أمسى نافذًا في العالم ككلٍّ. وإذا كانت اتفقَتْ في فترةٍ من الفترات مع الشيوعية، فقد كانت تقنياتها الفنية الخاصة بالتجاور واضطراب التوجُّه محوريةً للاستراتيجيات الدعائية للرأسمالية المتأخرة.

الدادائية والسريالية

الغرض من ملخصات الدادائية والسريالية المذكورة أعلاه، هو تقديم «خريطة» للقارئ يمكن الرجوع إليها أثناء قراءته بقية الكتاب، والسرد الوارد هنا يستند إلى فكرة أن الدادائية والسريالية «مقترنتان» نوعًا ما. لقد تكرَّرَ نموذج الدادائية-السريالية هذا على نحوٍ متوقَّع في الثقافات الناطقة بالإنجليزية خلال القرن الماضي، وقد استُخدِم ليكون أساسًا للدراسة التاريخية الكبيرة الأولى للحركتين الممثَّلة في معرض ألفريد بار، تحت عنوان «الفن الخيالي والدادائية والسريالية» بمتحف الفن الحديث، نيويورك، عام ١٩٣٦. ولاحقًا، استرشد بذلك النموذج كتابٌ مهم ألَّفَه أمينٌ آخَر لمتحف الفن الحديث يُدعَى ويليام روبن بعنوان «فن الدادائية والسريالية» عام ١٩٦٨. وتم ترسيخ ذلك النموذج بقدر أكبر في إعادة التقييم البحثية المهمة للحركتين المسمَّاة «إعادة النظر في الدادائية والسريالية» بمعرض هايوورد، لندن عام ١٩٧٨. ولكن، كيف تنسجم هاتان الحركتان معًا بطبيعة الحال؟

قد يذهب البعض إلى أن «الدادائية والسريالية» كمفهوم مقترن ينمُّ في حقيقته عن تحيُّزٍ تاريخي للفرنسيين، وحقيقةُ الأمر أنه من وجهة نظر أنصار الثقافة الألمانية الملتزمين، قد يبدو هذا المفهومُ مضلِّلًا. وكما سنرى لاحقًا، ربما تُعَدُّ «التعبيرية والدادائية» وصفًا تاريخيًّا صحيحًا لأي شخص معنيٍّ في المقام الأول بالثقافات الناطقة بالألمانية.

وللتصدي لهذا الاعتراض، علينا الإقرار بأن الحركتين كانتا دوليتَيْن صراحةً. وهناك شخصيات بعينها انتقلَتْ حرفيًّا من الدادائية إلى السريالية، مثل بيكابيا وتزارا وإرنست وآرب، وتنقَّلَتْ أيضًا بِحُريَّة من ثقافة أوروبية إلى أخرى، وكانت ثنائية أو متعددة الألسنة. لأسباب سياسية، مَقَتَتِ الدادائية والسريالية المشاعِرَ القومية، ونزعَتَا إلى النظر إلى أنفسهما على اعتبار أنهما تخاطبان البشرية عمومًا، ولو أنه ينبغي ملاحظة أن الخطاب «التعميمي» للطليعية في أوائل القرن العشرين مشكوكٌ فيه إلى حدٍّ كبير في أيامنا هذه، خاصةً بسبب الاعتقاد بكون فرضيات أوروبية محدَّدة «عالميةً». ولكنْ، حقيقة الأمر أنه بسبب وجود نقلة واضحة وضوح الشمس — وإنْ كانت تدريجيةً — من الدادائية للسريالية حدثَتْ في باريس؛ أمسى من المعتاد إنتاج نموذج للدادائية-السريالية استنادًا لما حدث في باريس وحدها؛ حيث نشأت السريالية بشكل حتمي ك «مصير» للدادائية.

لا بد من الإقرار بأن الدادائية والسريالية هما حركتان عالميتان مقتتا المشاعر القومية وخاطبتا البشرية جمعاء. ثمة نقاط اختلاف بين الحركتين أبرزها أن الدادائيين لا ينتجون أشياء قابلة للبيع، بينما تخصص السرياليان دالي وماغريت في إنتاج أعمال تقليدية جدًا وقابلة للبيع، خصوصا اللوحات المنفذة بالزيت فلا غرابة أن تُوصف السريالية بالرجعية.

يمكن اختصار الفصل الثاني بأنه حوار بين الفن والحياة لكن رائد السريالية بريتون يشدد على ضرورة إعلاء الحياة على الفن بل إن الكُتاب والشعراء المرتبطين بالدادائية والسريالية رفضوا إخضاع التجربة الحياتية للتجربة الفنية، ثمة وصف دقيق لكباريه فولتير، وعروض الحركتين، ودورياتهم المتعددة التي تبنت نشر آرائهم وطروحاتهم الفكرية مثل مجلة «الدادائية» و«الأعمى» و«391» و«الأدب» و«المينوتور»، و«وثائق» و«الثورة السريالية». تنطوي أحداث هذا الفصل على مواقف غرائبية صادمة ففي معرض الدادائية بمدينة كولن في أبريل 1920 اضطر الجمهور إلى دخول المعرض عبر مبْولة بار، ثم ألقت فتاة صغيرة أشعارًا فاضحة، وعُرضت إلى جانب منحوتة ماكس إرنست فأس لتحطيم المنحوتة نفسها!

لعل أهم ما في الفصل الثالث هو تقسيم بريتون للجمال الاختلاجي إلى ثلاثة أنواع وهي «الشبقي المستتر» الذي يمزج بين الثابت والمتحرك، و«الثابت الانفجاري» عندما تترجم الحركة إلى سكون، و«السحري - الظرفي» الذي ينبثق من مواجهة سحرية مع موضوع عجيب ظاهريا. ثمة عودة إلى «نافورة» دوشامب التي تمثل من وجهة نظر هوبكنز شكلاً ثنائي الجنس بسبب انحناءاتها والفجوة القائمة في قاعدتها التي تشي بتحول جنسي لوعاء ذكوري وهو تأويل مقبول جدا. وثمة إشارة مهمة إلى «دولاب الدراجة الهوائية» الذي أنجزه عام 1913.أما عمل «ممرضتي» ليميريت أوبنهايم فهو يخدم الاحتياجات الفتشية، لا الاحتياجات الفنية.

يتمحور الفصل الرابع على سؤال جوهري مفاده: منْ أنا؟ عقلٌ أم روحٌ أم جسد؟ وهي الأسئلة التي تكررت في رواية «ناديا» آخذين بنظر الاعتبار أن الحركتين الدادائية والسريالية مناوئتان للعقيدة الدينية، لأن الطبيعة البشرية يحكمها اللاعقلاني، بحسب تفسير نيتشه، كما أكد فرويد بشكل حاسم على الأساس اللاعقلاني للحافز البشري

.