

الثورة الرمزية في لوحات إدوارد مانيه

تأليف: بيير

بورديو

ترجمة

وتقديم: كمال بومنير

بيير بورديو Pierre Bourdieu فيلسوف وعالم اجتماع فرنسي معاصر، وُلد بمدينة الجزائر عام 1930. يُعتبر أحد أعلام الفكر الفلسفي والاجتماعي في فرنسا منذ الستينيات من القرن العشرين. انصبت اهتماماته على تحليل أشكال السيطرة الاجتماعية السائدة في المجتمعات المعاصرة، واستطاع أن يكوّن جهازاً مفاهيمياً ومقولات اجتماعية ذات أهمية كبيرة في الدراسات السوسيولوجية المعاصرة كالرأس المال الرمزي والهابيتوس والعنف الرمزي والتمايز الخ. من أهم مؤلفاته: "التمايز: النقد الاجتماعي لحكم الذوق" 1979، "مسائل في علم الاجتماع" 1984، "الأنطولوجيا السياسية عند مارتن هيدغر" 1988، "قواعد الفن: تكوّن وبنية الحقل الأدبي" 1992، "بؤس العالم" 1993، "تأملات باسكلية" 1997، "أسئلة علم الاجتماع" 1998، "السيطرة الذكورية" 1998. أما الأعمال التي تضمنت آراءه الفنية والجمالية، وخاصة في مجال فن الرسم يمكن أن نذكر على وجه التحديد كتابه الهام الموسوم بـ "إدوارد مانيه: ثورة رمزية" وهي عبارة عن دروس ألقاها أمام الطلبة في الكوليج دي فرانس بين عامي 1998-2000 والمنشور عام 2004. هذا وتوفي بيير بورديو في باريس عام 2002.

النص:

إنّ غرضي من دراسة أعمال الرسّام الفرنسي إدوارد مانيه Edouard Manet هو فهم أكبر ثورة فنية عرفها تاريخ الفن، وعلى كل حال تُعتبر هذه الأعمال مثالا بارزا على ما يُسمى بـ الثورة الرمزية La révolution symbolique. والحقُّ أنّ ما كان يهمني في ذلك هو على وجه التحديد الإجابة على السؤال التالي: ماذا

نعني بالثورة الرمزية وكيف يمكننا فهمها ؟ انطلاقاً من كل ما قلته إلى حد الآن نستطيع أن نشير هنا إلى أنّ أزمة الفن في القرن التاسع عشر ليسن مجرد أزمة جمالية Crise esthétique بل هي أزمة متعلقة بالمؤسسة الفنية برمتها، وقد كانت هذه المؤسسة في تلك الحقبة الزمنية مؤسسة تابعة لقطاع الدولة. أو بعبارة أخرى نقول إنّ فهم هذه الأزمة المتعلقة بالمؤسسة الفنية يقتضي من دون شك توظيف نظرية في الدولة. هذا وتجدر الإشارة إلى أنني طوّرت نظرية في الدولة من حيث هي مؤسسة تحتكر العنف "الرمزي" المشروع من خلال تعميم التعريف الفيبري (نسبة إلى فيبر Weber). وهذا ما يمكن أن نلاحظه بشكل رائع عندما نتدخل الدولة فيما يُعرض وما لا يُعرض في المجال الفني. حسبنا أن نشير هنا إلى أنّ الدولة كانت تسنّ قوانين خاصة بمجال الفن ولا زالت إلى حد اليوم تقوم بذلك فيما يخص المشتريات واختيار محافظي متاحف الفنون، الخ. ولكن لم تعد تقوم بذلك بطريقة جلية وفخر. لذلك فإنه بالوسع القول إنّ أزمة المؤسسة الفنية هي إذن أزمة متعلقة بتدخل الدولة في الحقل الفني. من أجل ذلك فإنّ فهم هذه الأزمة يقتضي التساؤل عن مؤسسات الفن الرسمي، من حيث هي عنصر في الحكومة. والملاحظ أنّ في تلك الفترة كانت الوزارة التي تسيّر مجال الفن تسيّر في الوقت نفسه المجال التربوي. ورغم ذلك، وحينما نلقي نظرة على التقاليد الخاص بتاريخ الفن نلاحظ أنّ المؤسسات الفنية والمؤسسات التربوية كانت توضع بين قوسين. بل كان من النادر جداً أن يستند إلى تاريخ الأنظمة التربوية، بينما كان من الواضح أن تكون الشروط الاجتماعية لإمكانية النجاح وأحياناً بخصوص وجود بعض الثورات الفنية متضمنة في التغييرات التي عرفها النظام الدراسي. وعلى سبيل المثال فقد أشرت سابقاً إلى آثار الإنتاج الزائد لحاملي الشهادات.

وإذا كانت العديد من المستجدات التي عرفها تاريخ الفن قد انبثقت من تخصصات خارجة عن تاريخ الفن فمرد ذلك، إلى حد كبير، إلى أنّ هذا الأخير يضع بين قوسين، ومن دون أن يعرف ذلك، بعض العوامل البالغة الأهمية. كما هو شأن المؤرخين الاجتماعيين وعلى رأسهم كل من بيير فيس Pierre Vaisse وباتريسيا ميناردي Patricia Mainardi وماري كلود جنييه دولاكروا Marie Claude Genet-Delacroix ودانييل ش دمان Daniel Scherman أو دبورا سيلفرمان Deborah Silverman-تلميذة المؤرخ الأمريكي الكبير كارل شركد ه

Carl Schorske مؤلف كتاب "فيينا في نهاية القرن" - الذي - وقصد فهم انبثاق الفن الجديد- درس فكر العالم النفساني شاركو Charcot فيما يخص تمثّل اللاوعي ودور التزيين في سياسة الدولة في فرنسا وسياسة تشجيع الحرفيين والمؤسسات الصغيرة، الخ. وهذا يعني أنها أدخلت العديد من الأشياء التي وضعها تاريخ الفن العادي بين قوسين. ومما لا شك فيه أنّ تكوين العمل الفني كحدث اجتماعي شامل- على الرغم أنّ العبارة تنسب إلى مارسيل موس Marcel Mauss - هو من دون شك جزء من هذه الأشياء التي لا نتجرأ على قولها حتى لا نُتهم مباشرة بالشمولية Totalitarisme. أما القول بأنّه عندما يكون العلم على صلة بشبكات جد معقدة قصد تنظيم النظام الاجتماعي برمته، يطمح إلى عرض وتحليل هذه الأشياء بصورة شاملة، غير أنه وفي الوقت نفسه، قد يتعرض إلى نوع من التعاضم الشامل الذي تُحرم فيه الذات من حريتها. وليس من شك أنّ هذا الرأي جد قوي. والحق أنني قد أثور في بعض الأحيان ضد هذا الرأي، وهذا نظراً للآثار الاجتماعية الذي توتر فيه من دون شك على العمل العلمي. والحق أنّ القول بأنّ العمل الفني هو حدث اجتماعي شامل يلزم عنه القول بوجود قطيعة مع الرؤية الشكلانية La vision formaliste لتاريخ الفن التي تنظر إلى تطور تاريخ الفن كتطور ذي طابع أسلوبى خاص الذي ينتقل من فنان فردي إلى فنان فردي آخر. غير أنه يجب أن نعترف في نفس الوقت بأنه يوجد تاريخ للفلسفة من نفس النمط، لدى كل من كانط Kant وهيغل Hegel وماركس Marx الذي تناسلت أفكارهم من دون الإلحاق Parthénogenèse النظري. والحق أنّ هذا الأمر يحدث من دون أن تكون له صلة بما هو واقعي. وبذلك فهم جد مرتاحين (مع هذا التاريخ) لأنّ الأمر متعلق عندهم هنا بالنصوص فقط، وهذا -والحق- يقال- اقتصاد كبير للفكر، وفي الوقت نفسه ضياع عجيب للمعلومات. ومن الواضح أنّ لدينا نظير ذلك في تاريخ الفن؛ بذلك يتبيّن لنا أنه منذ إدوارد مانيه Edouard Manet عرفنا تقدماً نحو التجريد وإلغاء الموضوع المرسوم، وهو تقدم اتسم بتأكيد وإبراز الخصائص الشكلية. وهكذا، وضمن هذه الشروط أصبح الفهم نمطاً من الرؤية الناقصة للعمل الفني الذي تم اختزاله في بُعد الجمالي.

ما من شك أنّ إدوارد مانيه Edouard Manet قد عارض المحافظين والثوريين في آن واحد. وعلى سبيل المثال، بإمكاننا القول بأنّ لوحته الشهيرة الموسومة بـ **الغذاء على العشب** Déjeuner sur l'herbe بمثابة رفض من التقنية للنزعة

الأكاديمية L'académisme، وهذا ما يظهر من خلال اسد تعامله للألوان وان
الموحدة والموضوع والطابع الساخر، الخ. وهذا ما لاحظته وقاله وأكدته المعلقون
والمهتمون بفن مانيه. غير أنه يجب أن نعتزف في نفس الوقت بأن ذلك كان
رفضاً غير مباشر أيضاً للوحة التي رسمها غوستاف كوربيه Gustave Courbet
في عام 1857 والموسومة بـ **آسات ضفاف السين** Les Demoiselles des
bords de la Seine وعلى كل حال سأتناول هذه المسألة بالتفصيل لاحقاً. ولكن
يكفي أن نشير هنا إلى أن مانيه قد عارض تقريباً، وفي كل التفاصيل، ما رسمه
كوربيه في هذه اللوحة. ومن خلال إلقاء نظرة إلى خلفية اللوحة يمكننا ملاحظة
—على سبيل المثال— بأن هناك مستحمة ترتدي لباساً وبركة وقارب عليه قبة تدل
على وجود رجل وامرأتين نائمتين وهما في وضعية مثيرة. ومن جهته، رسم
مانيه امرأة يقظة وهي تنظر بلا حياء، وقد عبّر عن الطابع الجنسي المتحرّر
من خلال رسم امرأة عارية يحيط بها مجموعة من
الرّسامين، الخ. لأجل ذلك، نلاحظ وجود بعض العلامات، والحق— أن هذه هي
الكيفية التي يشتغل بها الحقل Le champ: وبناء عليه يمكننا القول بأن أغلب هذه
العلامات التي ينتجها منطق الحقل لا يدركها سور الأشخاص الموجودين في هذا
الحقل أي في أغلب الأحيان من طرف خصومه .

وهنا يجدر بنا في هذا الصدد أن نشير إلى أن شخصية إدوارد مانيه، الغامضة
والمتناقضة، قد اعتبره النقاد اليساريون محافظاً Conservateur ("انظروا إلى
علاقاته، انظروا إلى أصدقائه"). لقد ربطته علاقة صداقة مع أنطوني بروست
Antonin Proust الذي سيتقلد منصب وزير أول للثقافة. بيد أننا لا ننكر بطبيعة
الحال أن إدوارد مانيه كان برجوازيًا مشبوهًا. وفضلاً عن ذلك، اعتقد أنه شخص
غامض وغير منسجم وصاحب شخصية مزدوجة ومرتبكة أيضاً. ويبدو لي أن
هذه الصفات كفيلة بتفسير مساره. ومن الخطورة بمكان أن نغامر بقول أشياء
سأقوله لاحقاً، ولكنني اعتقد أنه إذا كان من باب الافتراض فهو أمر مفيد حقاً.
غير أنه يجب أن اعترف بأن هذا الافتراض بدا لي من خلال اطلاعي على أحد
كتب المؤرخ نورمان كوهن Norman Cohn الذي ذهب إلى القول بأن زعماء
الحركات العقيدة الألفية Millénarisme في العصر الوسيط كانوا في أغلب
الأحيان مرتبكين— ومن المعلوم أن نموذج ذلك كان يمثله القس التارك للرهبانية
والتائر دينيا— ولطالما كان هؤلاء متسمين بالغموض والالتباس والتردد بين

عالمين Entre deux mondes . هذا واعتقد بأن الشخصيات الثورية تتسم في أغلب الأحيان بهذا الطابع، من حيث أنهم لم يجدوا ضالتهم ولم يستقروا على حال واحد في هذين العالمين. والحال أنّ علاقة إدوارد مانيه بالصيرفيين لم تكن علاا أحسن ما يرام. ولربما كان يشعر بالارتياح وهو جالس في مقهى غربوا Café Guerbois من أن يتحدّث مع الصيرفيين. ولكن ومع ذلك لم يكن مرتاحا أيضا مع المتشرّدين. وليس من شك أنّ هذا القلق المزدوج يكتسي أهمية كبيرة هنا. بطبيعة الحال، إنّ علاقة التعارض المزدوجة هنا تظهر بشكل خاص من خلال العلاقات مع الواقعيين لأنهم الأقرب إلى هذه العلاقة. وبما
أ
ن

إدوارد مانيه قد قام بثورة فقد تم تصنيفه عموما مع الواقعيين ، وهذا على الرغم أنه، والحق يقال، كان ينفر منهم بشدة. لقد قال هذا الأخير عن غوستاف كوربيه Gustave Courbet "إنه عبقرى يرسم بعمق ولكنه لا يصل إلى أي شيء".

ومما لا شك أنّه ليس من الصعب معاينة نفوره الخاص من الواقعيين، وهذا ناتج عن القانون الكوني القائل بأنّ من يطرح مشكلة أكثر هم الأقرب، بالنظر إلى الأسباب الأخرى، لأنهم يستولون على هويتكم مادام أنهم يتماهون معك. هذا، ومن المعلوم أنّ الهوية هي اختلاف، وليس من المستحسن أن يلتصق بك ويتماهاى معك مجموعة من الناس لا يجمعك بهم أي شيء. لذلك كان بإمكاننا القول بأنّ هذا هو بالذات ما كان يقوم به الواقعيون تجاه إدوارد مانيه الذي احتك في بداية مساره الفني بالواقعيين ثم بعد ذلك بالانطباعيين Les impressionnistes . وليس من شك أنه كان تعيسا وبائسا في الحالتين معا. هذا ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أنّ رفضه عرض لوحاته الفنية لدى الانطباعيين لم يكن فقط بسبب رغبته لعرضها في الصالون الرسمي، وإنما وبالإضافة إلى ذلك، لم يكن يجذب فعلا التطور الذي عرفته أعمال كلود مونييه Claude Monet [..].

هذا، وبمقدورنا القول بأنّ إدوارد مانيه Edouard Manet قد اضطر إلى القيام بثورة شاملة فيما يخص الشكل La forme والمضمون Le contenu، ضد أولئك الرسّامين الذين يهتمون بالشكل على حساب المضمون أو المضمون على حساب

الشكل. وربما كان في وسعنا هنا أن نشير إلى أنّ إدوارد مانيه يعتقد بأنّ المنظور La perspective الكلاسيكي والمشكل والضوء والظل كلها عناصر لأسلوب مرتبط برؤية للعالم تلغي الطابع الواقعي، ومن ثمة لا تتسجم مع فن الرسم في زمن الحداثة La modernité. وفضلا عن ذلك فالظل والضوء مرتبطان من دون شك بالقيم الأدبية والأخلاقية. والحق أنّ هذا مهم للغاية، إذا استحضرت ما قلته بخصوص الفضيحة التي أثارها إدوارد مانيه. ولا بأس أن نذكر بأنه صدم الرأي العام من الناحية الأخلاقية، من خلال أفعال تقنية وتصويرية. ويمكن أن نشير هنا على سبيل المثال إلى العتاب الذي وجهه أوديلون رودون Odilon Redon فيما يخص صورة إميل زولا Emile Zola الشخصية التي رسمها إدوارد مانيه التي لم يبرز فيها -بحسب أوديلون رودون حياته الداخلية- والحق يقال أنّ هذا الأخير لم يكن ينوي إظهار لأنّ ذلك يفزعه، ومن ثمة بذل كل مجهوداته لاستبعاد كل ما كان من الممكن أن يظهر على اللوحة المرسومة كشيء خاص وذاتي، على غرار الإثارة الجنسية المتصّنة والباهتة التي نجدها في لوحة الرسّام الفرنسي ألكسندر كابنيل Alexandre Cabanel الموسومة بـ **مولد فينوس** La naissance de Vénus أو تلك الابتسامات الساذجة الموجودة في لوحات وليام بوغرو William Bouguereau. والواق

أ

ن

س

من بين الأسباب التي تجعل أعيننا وهذا ما فهمته في الآونة الأخيرة فقط، وما دفعني، والحق يقال، إلى قول ذلك بحدة- غير معبرة عن ذلك بصورة منتظمة، هو أنّ العين هي على الأصح المكان الذي تحلّ فيه الروح. وعلى ذلك فإنّ مانيه لا يحبّذ رسم الأرواح وإنما ما كان بمقدوره أن يراه. وما من شك أنكم لو كنتم تتذكرون العيون التي رسمها بابلو بيكاسو Pablo Picasso فإنكم ستلاحظون أنه رسم شيئا مستديرا مع حاجب. وعلاوة على ذلك، هناك شيء مهم أود الإشارة إليه هنا وهو

أ

ن

س

مانيه كان يكره حقا التكوين أو التركيب وتجنب الحديث عنه. وهذا على الرغم أنه كان متفوقا فيه بالمعنى الحديث. والحق يُقال أنه كان يكره التركيب Composition بمعناه الأكاديمي لأنه كان يقتضي إخضاع كل المقترضات التشكيلية للتاريخ. ومن الملاحظ أنّ مانيه كان يشرع في رسم لوحته كما يشرع الكاتب في تأليف كتابه، فهو لا يعرف ماذا سيقول وما سيكتشفه شيئا فشيئا، فقد يعيد من جديد ما قاله ويصححه، الخ. أما إذا أخفق في إنجاز هذا العمل فلا شك أنه سيعيده من جديد.

علينا أن نقرّ إذن بأنه عندما رفض مانيه التركيب بمعناه الأكاديمي فلأنه كان يبتغي في حقيقة الأمر التركيب بمعناه التشكيلي قصد إيجاد حلول لمشكلة التمثّل La représentation ذات البُعدين، ولتحقيق هذا الغرض كان يبحث في الأعمال الفنية الماضية كل الأدوات التي ستمكنه من تشكيل قطيعة مع الفضاء الثلاثي الأبعاد La tridimensionnalité de l'espace. وفضلا عن ذلك، فقد كان يسعى لاسترجاع فن الرسم حقيقته ونعني بذلك هنا الفضاء ذي البُعدين الذي يجب اعتباره كذلك.

والحقّ أنّه كثيرا ما اتهم مانيه على امثاليتته وتقيدته بما هو قائم. ولكن ومع ذلك يمكن للمرء أن يتساءل: لماذا كان مصّرا على عرض لوحاته في الصالون؟ ولا بأس أن أشير هنا أنني لا أتفق تماما مع من يقول بأنه عندما نهتم بفنان ما يجب الدفاع عنه مهما كان الثمن بسذاجة. والحق يقال أنّ ما دفع مانيه إلى مواصلة عرض لوحاته في الصالون هو البحث عن الاعتراف La reconnaissance وليس من شك أنّ إصراره على البحث عن اعتراف النظام قد ساهم في تحقيق استقلالية الحقل الفني.

Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*. Cours au collège de France (1998-2000). Edition établie par Pascale Casanova, Patrick Champagne, Christophe Charle, Franck Poupeau et Marie-Christine Rivière. Editions Raison d'agir/Seuil, 2013, pp 21-28.