25-01-2023

مبادئ جمالية في نظرية الهشاشة

عن معنى للقوة في الهَشّ

نور عسلية

أُحاول في هذا النص أن أقدّم مقطعاً تنظيرياً يُعرّف مفهوم الهشاشة من منطق فلسفي جمالي، وهو مفهوم جَهدتُ في بحثي الأكاديمي لتأسيس أركانه ووضعه ضمن نظرية استطيقيّة، قُمت بصياغتها انطلاقاً من تعريف لغوي يشرح الهشاشة كنقص في المقاومة. كانت الدوافع الأولى لهذا العمل بمجملها ذاتيّة استكشافية وفي بعض الأحيان تحقيقيّة. جاءت نابعةً من قواعد بدائية متعلّقة بالفروقات بين المفاهيم الفنية حسب اختلاف الثقافات، ثقافة وطني الأم سوريا وثقافة بلد الدراسة فرنسا.

من هنا تمّ اشتقاق تساؤل حول معنى الهشاشة في فن النحت على وجه الخصوص. وُلدَ هذا السؤال عندما وضعتُ «بصفتي وافدة جديدة ذات أرضيّة تعليمية ثقافية أوّليّة» نصب عيني مقارنة بين التماثيل الحجريّة المحفوظة في المتاحف السوريّة، ومنحوتات ورقية للفنان بابلو بيكاسو (Pablo Picasso). فكيف لمنحوتات صلبة

مثل الأولى أن تصلنا متضررة، في حين تصلنا ورقيات مطويّة بحالة جيدة حتى بعد مرور مائة عام على صناعتها؟ فلقد ألّف بيكاسو منذ العام 1912 مجموعة من التمثيلات ثلاثية الأبعاد للقيثارات (les guitares) عبر قصّ وطيّ بعض المسطّحات الورقية أو الكرتونية وتركيبها معاً. وفي مراسلاته مع جورج براك (Georges Braque)، ظهر أن الأخير كان قد سبق بيكاسو إلى هذا الفعل الفنيّ عبر منحوتة من الورق والورق المقوّى، لم يُعرف عنها غير ما ذَكره ضمن رسالته إلى بيكاسو، واصفاً إيّاها بتجارب لأهداف تصوريّة (Pictural). إلّا أن هذه القطعة قد اندثرت، ولم يُعرف عنها إلى أن تمّ العثور على صورة لها عام 1984 في أرشيف النّحات الفرنسي هنري لوران (Henri Laurens) بعد وفاته.

إذا كان التعريف اللغويّ للهشاشة، وإن اختلفَ في بعض التفاصيل الدلاليّة بين اللغتين العربية والفرنسية، يشيرُ إلى نقص في المقاومة، فإنه ينطبق على المادّة الجامدة والمادّة الحية على حدّ سواء. بتعبيرٍ آخر، على العمل الفنيّ والإنسان. إنّ أول ما تستحضره اللغة الفرنسية عند ذكر مفردة الهشاشة هو الزجاج، في حين أن الموازي الماديّ في اللغة العربية هو الورق. في هذا المقام كان لا بدّ من التمييز بين «الهش fragile» ومرادفها «الزائل éphémère». فالهشاشة مرتبطة بالحالة أو الطبيعة المادية، في حين أن الزوال متعلّق بمبدأ الزمن، لكن ما يجمعهما في النتيجة هو القابلية للاندثار. إلّا أن الهش عرضة للاندثار، أما الزائل فهو محكوم به. ولذا فإن مرادفات الهشاشة الماديّة هي الضعف وقابلية الانكسار والتصدّع والدمار الذاتي، وأمّا الهشاشة من منطلقات زمنيّة، فمرادفاتها الزوال والاندثار وتبدّل الصفة الفيزيائية «التدهور صُوَريّاً أو شكلانيّاً» بسبب خضوع المادة إلى شرط الزمن. من هنا يجب القول أيضاً، أن الهشاشة الماديّة لا تنطبق إلّا بخضوعها مصيريّاً، وليس من مجرد طبيعتها، إلى عواملِ الزمن. بمعنى أنّ مرور الوقت هو ما يحقّق الانهيار التدريجي للمادة، أمّا المادة بذاتها نظرياً إذا تمّ عزلها عن الزمن فهي ثابتة غير مُعرّضة للتداعي. وعلى هذا النحو فإن لكلّ عملٍ فنيّ درجته من الهشاشة. في الواقع، قد تتمثّل الهشاشة في العمل النحتيّ بصيغة معينة، أو قد تتعدد في العمل الواحد، وذلك عبر مستويات ثلاثة: استخدامات المواد الهشّة والتعبير عن الهشاشة كمفهوم والتعبير عن هشاشة الإنسان.

إن هشاشة الإنسان كما في عبارة: «يحطّمنا ريب الزمان كأننا، زجاج لا يعاد لنا سبكُ» للمعرّي، لهي هاجسٌ بشريّ قديم. تشير هذه المقاربة بين الجامد والحيّ إلى أن الهشاشة الماديّة رهنُ مرور الزمن، وأن البشريّ هو المعنيّ بالهشاشة بوصفها اندثاراً. بالرغم من جزالة فلسفة الهشاشة في هذه العبارة، إلّا أنه من الضروريّ استتمامها بالتفكير في هشاشة الذاكرة، بمعنييها: العام الثقافي، والخاص الفردي الطبي. لا بدّ

أيضاً من التفريق بين الذكرى والذاكرة، حيث أنّ الأولى لا تتّصف بالهشاشة، إنما هي قابعة دوماً في الدماغ، غير أنها تغيب عندما تنتمي إلى الكل، أي إلى الذاكرة. والواقع أن هذه الهشاشة التي تُسمّى هنا نسياناً أو اندثاراً، وإذا ما وضعنا جانباً الأمراض المتعلقة بالذاكرة، مطروحة تقريباً في عدد كبير من زوايا التنظير والممارسات الفنيّة في الفترة المعاصرة، حتى لو كانت غير مسمّاة بشكل صريح. إذ إنّ مقاومة النسيان، نسبةً إلى الفرد، ومقاومة الاندثار، نسبة إلى الذاكرة الجماعية، مبدآن حاضران بشدة في الحقل الفني، ويكاد مفهوم المقاومة أن يكون سمة الفنّ المعاصر.

لقد حرّضت الحرب العالمية الأولى -خصوصاً- الممارسات الفردية والجماعية على التشبّث بالذاكرة، فلقد كان العالم قد تمكّن للتو من اكتشاف التصوير الفوتوغرافي وتعميم الطباعة، ولمّا كانت الحروب تنطوي بطبيعة الحال على مهاجمة كل دولة لمصير وتاريخ الأخرى، برزت تلك الضرورة للمقاومة الفكرية والحضارية. إضافةً إلى الفنون، شَهدتْ ممارسات عدّة على تلك الفترة؛ مثل التصوير الضوئي للأموات (photographie post-mortem) والأقنعة الترميمية لوجوه الجنود العائدين من الحرب بوجوهٍ مشوّهة. وفي الوقت الذي سمح فيه التصوير بتوثيق اللحظة وحفظ الذكريات والاحتفاظ بهيئة معينة للكائن، أتاح أيضاً توثيق العمل الهشّ، ليخبرنا عن صورته في نقطة زمنيّة معينة.

يشبه العمق الفلسفي والاستعاري لتصوير ما بعد الوفاة إلى حدّ بعيد التصوير الفوتوغرافي للعمل الهشّ، من حيث أن هذه الممارسة تهدف للحفاظ على ملامح الشخص أو العمل الهش في الحالة التي يريدها المصوّر وعائلة المتوفى، أو الفنان إذا تحدثنا عن العمل الفني. يرتبط الحفاظ على العمل الهشّ عبر التصوير الفوتوغرافي غالباً بمقاصد الفنان، ويصعب في هذا الصدد فصل الهدف الوثائقي عن الهدف الفنيّ. على سبيل المثال، صُوّرت أعمال بيكاسو الورقية الهشة وكان قد أولى الكثير من الاهتمام لطريقة التقاط اللقطات، حتى تجاوزت الصورة واللقطات أيضاً شرطها الوظيفي مولّدة ممارسات فنية جديدة. تعلّقت الصور بمجموعة من التركيبات التي جاءت من أوائل الإنشاءات لما نسميه اليوم بفن التركيب (installassions). تم إنتاج هذه الأعمال التركيبية المؤقتة عام 1912 في الاستوديو الخاص به في (Boulevard Raspail) في باريس، وهي تمثيلات قد تم تفكيكها بعد الانتهاء من التصوير، أي أن التركيبات الفنية الأولى ما عادت توجد كإنشاءات يمكن إعادة تجسيدها.

شملت كلّ صورة تكويناً من عناصر بسيطة في مَشغله: طاولة، كرسي وزجاجة، ولكن أيضًا عناصر أكثر تعقيداً تعكس الفكر التكعيبي: قطع من الرسم أو أجزاء من الصحف أو اللوحات القماشية أو الرسومات التي استخدمت كخلفية للتكوين. إضافة

إلى هذه العناصر -وهي الأهم لطرحنا- وُضعت القيثارات الورقية التي كان قد أنشأها سابقاً «ابتداءاً من خريف 1911» في مركز الصورة. وعلى هذا النحو تمّ حفظها أوّليّاً بصيغة ما في بيئتها الخاصة. وإذا كانت هنا فكرة السباق مع الزمن وحفظ العمل في حالته في تلك اللحظة أساسيةً من أجل منع وقوع الدمار، فإنّ السؤال الآخر الذي يُطرَح بالطريقة نفسها هو: هل تعتمد حقيقة وجود العمل الفني على الوجود المادي وحده؟ وما هو التعريف لوجود العمل الفنيّ الهش أو استمرار وجوده؟ أستحضر هنا ما كتبه والتر بنيامين (Walter Benjamin): «إنّ أصالة الشيء تكمن في كل ما يمكن أن تنقله من أصله، من مدته المادية إلى قدرته على الاستحضار التاريخي».

Walter, Benjamin, traduction par Maurice Gandillac et Rainer Rochlitz, L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique, Paris : Allia, 2003. p.21.

«L’authenticité d’une chose réside dans tout ce qu’elle peut transmettre d’elle depuis son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir d’évocation historique». يتناول هذا المقتطف القصير من **العمل الفني في عصر استنساخه التقني**، الكتابُ البارعُ الذي نُشر في عام 1936، بشكل غير مباشر قضية حفظ العمل الهش. فهو، حتى لو لم يعالج الهشاشة، ينظر إلى تلك الخاصية المتعلقة بالصورة وانتشارها والتي تسمح للعمل بدخول ذاكرة جماعية في حال صعوبة الوصول إليه، وهو حال يشمل العمل القابع في المتحف الممنوع من النقل لأسباب تقنية وأخرى اعتباريّة، أو ذاك الهشّ لتجنب فقدانه. إن الصورة بالمقابل تنطوي على مخاطر من وجهة نظر استطيقية، من حيث عدم قدرتها على تقديم استنساخ خالص للعمل، كما هو الحال مع المنحوتات التي تتلخص في صورة ثنائية الأبعاد.

إذا عدنا إلى كيفيّة وجود العمل الفني الهش، فلا بد من النظر في ديناميكيات التلقّي، وسنكون أمام أطروحة مثيرة للجدل، ألا وهي أن العمل الهشّ أو الزائل أكثر ثباتاً في الذهن (esprit) وفي الذاكرة (mémoire) وذلك بوصفه ذكرى (souvenir) مرتبطة بالحدث، أي لحظة التلقي والتي تمثّل لحظة فريدة لن تتكرّر. على سبيل المثال المنحوتات الجليدية التي يتقصّد فيها الفنان ذوبانها تدريجياً. أي أن الذهن سيتعامل مع العمل، بسبب معرفته بأنّه عرضة للاندثار، بجاهزية التشبّث والحفظ. وقد يكون ذلك بمقاصد ومسارات غير مباشرة. فإن العمل سريعَ الزوال يتطلّب حضوراً فورياً للمشاهد، حتى أنه في بعض الأحيان يكتمل معناه فقط بحضور المشاهد. في هذه الحالة يكون المُشاهد مُستقبلاً ووسيطاً لإنجاز العمل في الوقت ذاته، ويكون الحدث خاضعاً لتحالف الذاكرة مع الإدراك، الذين سيُنتجان معاً التجربة الجمالية. وستَنتُج على الفور صورة بدائية، ثم تبدأ العلاقة مع العمل بالتغيُّر

وفقاً للاستجابة الداخلية التي تحدث هنا عرضيّاً.

لقد طوّر أوسكار بيكر (Oskar Becker) في مقالته عن «هشاشة الجميل» التي نُشرت عام 1929 وهو تاريخ مبكّر بالمقارنة مع انتشار المفهوم في الفترة المعاصرة نهجاً جمالياً غير مسبوق. كتب فيها: « بصورة عامة، لا تعادل الهشاشة جماليّاً ’فساد المادة‘».Becker, Oskar La Fragilité du beau et la nature. aventurière de l’artiste, traduction de Jacques Colette, Philosophie n° 9, Paris : Les Éditions de minuit, 1986. p. 47. «La fragilité de l’esthétique n’équivaut pas à la ’corruptibilité de la matière’ en général». في الواقع، بالمعنى الجمالي «الاستطيقي»، لا يمكن أن تُختزل الهشاشة كظاهرة إلى الضعف والمحدودية الزمنية، بل هي تَستمد معناها كبادرة ذات تأثير أساسي على الحركة التقدمية للوقت. إنه حدث بارز لا يُنسى. الحدث، هذه الإيماءة ذات المدة الزمنية المحددة، تمنح الهشاشة في التجربة الجمالية إحساساً متناقضاً يناهض النسيان. على سبيل المثال، عندما حدث طوفان نهر السين عام 2016، استنفرت المتاحف لحماية أعمالها. من بين الأعمال مجموعةٌ للنحات الفرنسي أوغست رودان، وهي نماذج طينية كانت محفوظة في الطابق تحت الأرضي، بسبب إمكانية التحكم بشروط الحفظ الفيزيائية، وأهمها الحرارة والرطوبة، فهما الأكثر تأثيراً على الصلصال. عندما خَشي المتحف أن تطال المياه أو حتى الرطوبة المفرطة الطوابق السفلية قام برفع الأعمال إلى طوابق أخرى، إذ أن الرطوبة قد تتسبب بتفسخ الصلصال، وبرزت هنا هشاشة لم يسبق أن تم التطرق إليها. في هذه الأثناء قام نقّاد وكتّاب وصحفيون باسترجاع أعمال النحات الفرنسي واستحضار تفاصيل تلك الأعمال من ذاكرتهم ومن بعض صورٍ قديمة منشورة، حيث لا تتوفر الكثير من الصور المنشورة لتلك الأعمال. وإذا بعامل الهشاشة يستنهض الذاكرة ويمنح الغياب قيمة عكسية لما هو سائد عن معناه.

ومن هنا، فإن سؤال حفظ العمل الفني الهش أكثر تعقيداً من الأعمال ذات الطبيعة المادية الصلبة أو المقاومة. لكن المقاومة هنا لا تعني محض الصلابة والديمومة، إنمّا هي متعلّقة بالقدر ذاته بالمظهر. فإن أي تحول طارئ على شكل العمل لهو نوع من الانتكاس ضد صورته الأولى والصياغة التي تم تأليفه فيها، إلّا إذا كان التدهور جزءاً مراداً من قبل الفنان. ومن هنا، من وجهة نظر نموذجية، لدى تفكيرنا في ضرورة الحفاظ على هذا النوع من الأعمال، تجدر الإحاطة الفيزيائية والتوثيقية به فور إنشائه. لكنّ التعقيد لا يتوقف عند هذا الحد. إن استخدامات المواد الهشة في العمل الفني منذ بدايات القرن العشرين قد أفضت إلى تقنيات وإجراءات جديدة جعلت من الصعب تماماً حفظ كافة التفاصيل. على سبيل المثال، ذلك هو الحال عندما طبّق الفنانون القص والحرق والتمزيق والحت على الورق كإجراءات تشكيلية، كما في

«رأس كلب têtе de chien» لبيكاسو. إن تطبيقات كهذه، تضع العمل في حال تدهور بطيء نتيجة عامل التفاعل الممكن مع الهواء والرطوبة، وعامل الحساسية المفرطة أثناء تنقيل هذه القطع من أجل تصويرها أو عرضها. لا بدّ من القول إن ضبط العوامل على هذا النحو شبه مستحيل وشديد التكلفة. ولهذه الأسباب تُحفظ العديد من هذه الأعمال بشكل دائم في متحفها دون حراك. في مثال آخر، تسببّت الهشاشة بحادث بليغ الضرر لأحد أبرز أعمال القرن العشرين وأكثرها شهرة. إنّه عمل «الزجاج الكبير أو La Mariée mise à nue par ses célibataires, même» لمارسيل دوشامب (Marcel Duchamp). وفقاً لملاحظة توثيقية صادرة عن متحف فيلادلفيا «مكان حفظ العمل»، المتضمنة في أرشيف مجموعته للعام 1953، تم عرض العمل بحالته الأصلية لمرة واحدة فقط في متحف بروكلين عام 1926، وكان مان راي (Man Ray) قد قام بتصويره في ذلك العرض. إلّا أن العمل في طريق عودته من المتحف إلى مالِكته في حينها كاترين درير (Katherine Dreier) قد تحطم، وبقي في غلافه حتى عام 1936. إذ يوضح أندريه برتون (André Breton) في مقال **منارة العروس** المنشور في مجلة مينوتور: « تعرض العمل عند إعادته إلى درير إلى الكسر وأمضى دوشامب شهراً في إصلاحه في عام 1963». The work was broken during its return to Dreier’s Connecticut home, and Duchamp spent a month repairing it in 1936». Anne d’Harnoncourt et McShine Kynaston , Alexina and Marcel Duchamp Papers, «Chronology». Marcel Duchamp, New York: Museum of Modern Art,1973. في الواقع، قرَّرَ دوشامب الاحتفاظ بكل القطع المكسورة وترتيبها حسب الأصل بين لوحين زجاجيين آخرين. لا بد أن إعادة التأصيل هذه هي من الحق المطلق للفنان بموافقة المالِكة. إلّا أننا من وجهة نظر فنية أمام عمل جديد. فالكسور ضمنت للعمل تعبيراً جديداً، كما أن سماكة الزجاج قد عدّلت ولو بشكل ضئيل خاصية الانعكاس. ويجب القول إن دوشامب قد أعاد إنجاز نسخ جديدة من العمل وهو منهج اتبعه دوشامب في العديد من أعماله لذا توجد نسخ غير متصدّعة.

فرضت الهشاشة نفسها على الفن المعاصر، وخصوصاً النحت، منذ بدء الاستخدامات الجديدة للمواد التقليدية ودخول أخرى غير مسبوقة. ظهرت كمفهوم جمالي لم يتخذ يوماً شكلاً ناظماً لحركات أو توجهات فنيّة بشكل صرف، كما أن دراسات متعمقة لم تتفرد سابقاً لصياغة تعريف الهشاشة ومحدداتها ومدى تأثيرها على الجانب الفيزيائي للعمل. لكن المفهوم اليوم آخذٌ بالانتشار والتأثير على تشريع مواد جديدة، وتوسيع مساحات الخلق، ليَثبت أنّه قد يكون في أرضية الهشاشة، أو ربما في أرضيّة كل هشاشة، هنالك معنى للقوة.