شرقيات
المركز الفرنسي

برنار نويل

ماجريت

ترجمة وتقديم: راوية صادق
مراجعة: رفعت سلام

"الحصول على صورة جديدة تصمد بشكل أفضل
لاختبار المشاهد".
رونيهماجريت

سحابة تقتحم الغرفة الفارغة (شعور "غير مألوف" بالغموض). رجال متناثرون في السماء (جميعهم نفس الرجل بقبعته المستديرة المنتفخة)، وخلفهم صف من البيوت (تكرارات لنفس البيت). رجل (بقبعته المنتفخة) يتوسط سمكة عن يساره ونسرًا عن يمينه؛ والثلاثة يقفون على سطح البحر ("الأشياء الموجودة التي تقع حيث لن نجدها أبدا"). هذه هي بعض ملامح عالم الفنان التشكيلي البلجيكي ماجريت.

لقد اشتهر ماجريت بخلقه لعلاقات غير مألوفة بين عناصر العالم الظاهري، لكنه أبدع أيضا لوحات أخرى تبدو "بسيطة" للغاية. فلوحة "عطلات هيجل"، التي رسمها عام ١٩٥٨ – والتي تكاد تخلو من أية إحالة أدبية أو شعرية (عدا عنوانها الفلسفي ظاهريا) – قد دفعت برنار نويل إلى البحث عما يؤسس الأسلوب الخاص لهذا الفنان.

ومثلما في السرد الشعبي، يبدأ الشاعر كتابه بتساؤل حول "معنى" هذه اللوحة، ليقودنا عبر الوصف "البريء" لعناصر هذه اللوحة (كوب ومظلة) إلى لوحات أخرى، بحثا عن الرابط الخفي الكامن خلف سطح الأشياء. وعبر رحلة بحث تتوازى مع نمط عمل الفنان التشكيلي (الانطلاق من ملمح ما بحثا عن ملامح أخرى تتوافق وما يهدف إليه المؤلف)، وعبر مراوحات بين فكر ماجريت وأسلوبه الفني، يتبع المؤلف – بتفصيل شديد – طرق معالجة الفنان لبعض عناصر لوحاته ودلالاتها الفكرية. فهو يقوم – على سبيل المثال – بحصر العناوين "الفلسفية" للوحات

---

* شاعر فرنسي معاصر وروائي وناقد تشكيلي. ومن مؤلفاته في هذا المجال الأخير: " دافيد"، " جيريكو"، " أوليفيه دبيريه" و"ماتيس".

ماجريت، ويتتبع تواجد عنصري المظلة والأكواب في أعمال أخرى ("لا مظلة غير مظلة هيجل"، أما الأكواب فهي واحد وعشرون كوباً). كما يطلعنا المؤلف على خطاب سوزي جابليك، ويستشهد ببعض نصوص ماجريت النقدية، ويستند على بعض أراء بول نوجيه الناقد الفني وصديق الرسام البلجيكي.

وتستند عناصر "عطلات هيجل" – في وجودها غير المألوف معا – على مبدأ التناقض. لقد أراد ماجريت أن يعيد إلينا دهشتنا الأولى إزاء الأشياء، فصنع نسقاً غير مألوف لأشياء مألوفة. وتميز تصويره بطبعية ثنائية، فجاور بين السمعي والبصري (الكلمة المكتوبة والصورة)، لينتج "صورة" تهدف إلى زعزعة الدلالات السائدة. وفي رحلته بين كلمات ولوحات ماجريت، يلاحظ المؤلف الدور الذي تلعبه اللوحة داخل اللوحة (متلما في أعمال سلسلة " الوضع الإنساني" -١٩٣٣- ١٩٣٥ – التي تخلق توترا قويا يستند على ما نراه من "أمانة" في نقل المشهد الطبيعي المرسوم على اللوحة، وعلاقته بالمشهد الطبيعي "الواقعي" الذي نراه من خلف النافذة، ومعرفتنا أن كليهما مرسوم، بالإضافة إلى فكرة الإخفاء، التي ترتكز على العلاقة بين المرئي واللامرئي". فلدى ماجريت، يخفي المرئي مرئيا آخر غير ظاهرمؤقتاً،

وهي إشكالية معاصرة، مطروحة على ساحة الفن التشكيلي والعمارة.

ويتعمق برنار نويل في كلمات ماجريت الجوهرية: غموض، إلهام، وتشابه. كما يطرح علينا أساليب الفنان التشكيلي حسبما ذكرها رونيه باسيرون: التناقض الفيزيائي (ثقيل/خفيف، حيواني/معدني، نهار/ليل، إلخ...)، الانزلاق المنطقي (البيضة بدلا من العصفور، والورقة بدلا من الشجرة)، التراكب غير المتسق (التفاحة على الوجه، الكوب والخبز على ظهر الرجل)، التشيؤ(الجسد الذي يصبح خشبا، حجرا، إلخ...)، واللغز المطلق (لغز بلا مفتاح لا يؤدي إلا إلى اللامعنى)، بالإضافة إلى ما ذكره ماجريت بنفسه عن أساليبه: "... الأشياء الموجودة التي تقع حيث لن نلتقي بها أبداً، إبداع أشياء جديدة، تحوّل الأشياء المعروفة، تغير مادة بعض الأشياء، استخدام الكلمات المرتبطة بالصور...".

ورغم التشابه الظاهري بين عناصر لوحاته وبعض العناصر المستمدة من الواقع، فهي ذات مستوى ذهني ينحو إلى نزع واقعيتها في اتجاه تساؤل لا ينتهي . وهذا النمط في التمثيل البصري يعكس

رؤية تختبر كل احتمالات التساؤلات المطروحة حول الجسد، والأشياء وعناصر الطبيعة، وتعيد البحث والتفكير فيها، في انتظار إجابة تغيِّر العلاقات التي تقيمها هذه الأشياء مع العالم.

كانت سيريالية ماجريت متفردة؛ فقد رفض اعتبار الحلم مصدرا لتصويره، ولم ينشغل كثيرا بموضوع التعبير عن ذاته اللاوعية، ولا بالبحث عن أشكال فنية جديدة في التعبير. وهو صاحب الجملة الشهيرة:" على التصوير أن يخدم شيئاً آخر غير التصوير". ولأنه سعى إلى "فتح كتاب العالم" وفك شفراته، فقد سعى أيضاً من أجل اكتشاف الآخر، وإقامة علاقة جديدة بين المتفرج والعمل الفني، تساهم في إعادة بناء إحالاته البصرية بواسطة حاسة النظر وحدها، وفي رؤيته لما يعتقده عن نفسه وعن العالم الذي يعيش فيه.

راوية صادق

القاهرة.نوفمبر ٢٠٠٠

ما معنى الصورة؟ لقد جعلونا نعتقد أن معناها يختلط بتفسيرها، أي استنفادها. ولكنّ، وفيما أُنهي السطر الذي يقوم بالتفسير، تظل، هي، ثابتة، إلى حد أنني- في اللحظة التي أظن فيها أني قد فرغت منها، وإذا ما نظرت إليها مرةً أخرى لبعض الوقت- ألاحظ أني قمت بالخلط بين مظهر الشيء وسَمته. فعندما يُقال كل شيء عمَّا هو موجود، أمامنا، فإن هذا الكل- بالتحديد- يفتقر إلى الوجود فيما نقوله. والواقع أن وضوح الصورة نفسه هو المشكلة، إذ كلما تأكدت أني أراها، كلما قل إدراكي لها.

وهل يمكن- من ناحية أخرى- أن نقوم بالتفسير دون أن نحسب ما يوضح التفسير؟ أي الفهم؛ وما يراه، وما

يسمعه، أي العين والأذن؛ وما يكتبه، أي اليد. وإذا ما كانت كل صورة إنما تخطها اليد، فكيف يمكن للعين التي تراها أن تعيد نقلها إلى اليد التي تكتبها؟ إن المرئي والمسموع يتلاقيان في اليد، والوجه - الذي يرى ويتكلم ويقرأ - يجد نفسه بذلك أقل التباساً من هذه اليد القادرة- إجمالاً- على الاضطلاع بكل شيء، في حين أنها لم تكن تبدو صالحة إلا للإمساك بالأداة. فالجسد يتباهى برأسه، لكنه يمسك بهويته في يده.

والمثير للانتباه هو أن ما نمنحه اسمي الموضوعية والذاتية إنما يرتبط بهذه الحلقة المقفلة المزدوجة، التي يفضي نشاطها دائما إلى الارتداد نحو الذات. ولم لا يدهشنا أن أكثر العمليات حميميةً داخلنا وأكثرها صمتًا- عملية الفكر- لا تحدث إلا بمساعدة المسموع، الذي يتصف- رغم هذا- بصفات شيءٍ ما خارجي؟ فالجسد لا يبث بشكل طبيعي غير الهمسات: وهو يستعير الأصوات التي تجعل فمه متكلمًا. فلا يمكن وضع المسموع كله في كلمات، بينما يمكن لكل المرئي أن يصنع صورة؛ ولكن ليس لهذا السبب- على وجه الإطلاق- لا تعرف اليد التي ترسم بأس اليد التي تكتب: فأصل الصور بدهي، وأصل الكلمات مفقود، وهي تنقب في كل مكان عما ينقصها. فالبداهة تمتلك مزية الفورية، والصورة- التي تعبر عن نفسها مباشرةً- تتمتع بقوة الأصل، فهي تهبنا الرؤية.

ولا شك أن الصورة تحافظ على نفس علاقة النظر مع الواقع. فنحن لا نعرف المرئي إلا في ظل نوع المرئي، لكن ما الذي يميز بينهما؟ فالتشابه يرضينا. والشيء- في نهاية المطاف- يعرَّف باستخدامه، ونحن لا نطلب ما هو أكثر من ذلك، من صورة الشيء. فالتمثيل لعبة، وهو يؤدي وظيفته حتى لو نسينا أن التنفيذ يتضمن كل علاقتنا مع العالم.

ها هي إحدى الصور. إنها بسيطة للغاية. وهي تتكون من ثلاثة عناصر: خلفية موحدة باللون الوردي، رُتب عليها شيئان- كوب ماء ومظلة. الكوب ممتلئ حتى ثلاثة أرباعه، وربما ينبغي أن نحسب الماء الذي يحتويه عنصرا رابعا. والجمع بين العنصرين غريب؛ وهو لن يكون- رغم هذا- أكثر غرابةً من أشياء أخرى كثيرة، لو لم يتم تمثيل المظلة مفتوحة، ولو لم تكن قبتها- التي تشكل قماشتها المشدودة جيدًا- يعلوها الكوب المذكور. وللمظلة ذراع مصنوع من الخشب، حسبما يبدو، يحمل في نهايته سقاطة إغلاق، تبرز بالضبط قبل المقبض، الذي يبدو كأنه مكون من الخيزران الملتوي، إذ يتميز بست عقد قوية. ويحتل الكوب المكان الذي كان سيشغله طرف الذراع، حين يستند على الأرض عندما تُستخدم المظلة كعصا. والجزء الظاهر من قماش المظلة مشدود بستة أسلاك، أطرافها تحدد

خمسة انحناءات. وفي الأسفل، على يسار اللوحة، توقيع واضح للغاية: ماجريت.

هكذا تكون إثارتي للخيال أقل مما تثيره النظرة الخاطفة إلى الصورة، إذ أن مضمونها هنا يشع بالبداهة. وحتى لو نجحت في أن أقول كل شيء في جملة واحدة، فمن المرجح أنها سترتد على الفور بطريقة تدعو للرثاء، مثل مظلة طوقها البداهة. ورغم هذا- سيقال- إن الصورة هنا قد اختُصرت إلى أبسط شكل لها، إلى حدٍّ يبدو من الصعب معه ألا ننجح في قولها كما هي.. وهذا حقيقي، أو- بالأحرى- سيكون ذلك حقيقيًّا لو لم تعرض هذه الصورة كوبًا ومظلة، إلا كي تعيد بناء العلاقة الإدراكية التي تثيرها الرؤية أو الذكرى لأيٍّ من الشيئين. ولكن، لأن هذه الصورة لوحة، ولوحة لماجريت بالتحديد، فمن المشكوك فيه أن يتم الجمع بين هذين الشيئين على هذا النحو صدفة، أو للمزاح، أو للإحالة إلى مغزاهما الاستعمالي. والأرجح أنها لا تتلاعب بهذا المغزى- بالتأكيد بشيء من السخرية- إلا لتحويله. وهكذا، فإن وضع التمثيل يضع هذين الشيئين المألوفين خارج الاستخدام العادي، إلى حد أن يفلتا منّا فجأةً في اندفاعة نظرة التعرُّف التي تحملنا نحوهما: انفلات محسوس بعمق، إلى حد أننا لا نرى شيئًا- لا شيء سوى كوب ومظلة، لكنهما منظمان بحيث يفقدان هويتهما.

هنا ثمة تشابه خائن، والفورية نفسها تلعب هنا لعبة مزدوجة مزعجة: فهي- التي تؤدي دورها في إدراك المماثلة- لا تقترح لها هذه المرة غير مظهر مضلل، يسلب من المشاهد في اللحظة نفسها ما اعتقد أنه يتعرف عليه- سلبٌ خطِرٌ فيما يمثله من اعتداء على نظام الأشياء. ومنذ ذلك الحين، تتآكل مراجع الدلالة، والتصوير أيضا، الذي لم يعد هذه المساحة المتجانسة التي جاءت إليها الأشياء لتتجلى، حتى في تشوهاتها، واستمرارية هويتها. فما سبق رؤيته يتهاوى أمام المرئي، ليصبح ما لم يُر أبدًا.

ولن يستطيع الواقع إنقاذ الواقعية: يكفيه تماما السماح للواقعية بالوجود، فلماذا ينبغي- فضلاً عن ذلك- أن تعتبر نفسها الواقع! ولكن، ما قولنا في صورة ليس لدينا فيها- على نحو دقيق- شيء آخر للرؤية غير ما هو مُصوَّر؟ وإذا كانت لوحة ماجريت هذه هي التي تجذبني من بين كل اللوحات، فذلك- تحديداً- لأننا لا نستطيع أن نرى فيها شيئا آخر غير كوب ومظلة، بل إن إحكام التمثيل يحول دون أن نرى فيها غير كوب ومظلة. وهذا التناقض يؤكده التكوين نفسه، الذي لا يجمع بين هذين الشيئين إلا كي يجعلهما يتناقضان، مادامت فائدة أحدهما هي إبعاد الماء، وفائدة الآخر جمعه. يكفي- مثلما سأوضح بعد ذلك- أن ندرس بعض لوحات ماجريت لنلاحظ أنها تقوم كلها على التناقض، وبذلك، فليس المقصود هنا إثارة انطباع؛ فمزية

هذه الصورة، وسبب تفضيلي لها، هو أن عريها الاستثنائي يعفيها من كل مفهوم شعري-أدبي.

ومن هذه الزاوية، حان الوقت كي أتناقض؛ فمع شغفي بهذه الصورة، التي لم أكف عن النظر إليها، فالمؤكد أنني لم أستطع أن أنسى، حتى لثانية واحدة، أن لها عنواناً، لم أعد أفصله عنها منذ أن عرفته- وهو عنوان أدبي تماما: "*عطلات هيجل*"(١٩٥٨). وأعرف أيضا أن العنوان لدى ماجريت لا ينفصل عن الصورة، وأنه يشكل كلاً واحدًا معها، ولا يمكن فصله عنها بطريقة تأويلية. فعندما أنظر إلى الكوب والمظلة المرسومين على خلفية باللون الوردي، علي أن أحافظ على حضور الكلمات في ذهني: "*عطلات هيجل*"؛ هذا الحضور جعل عملي- في البدء- يقوم بجولة متصنّعة إلى حدٍّ ما، لا سيما مع قائمة بكل عناوين اللوحات ذات الإحالة الفلسفية. لقد وجدت: "*جسر هيراقليط*"(١٩٣٥)، "*المصباح الفلسفي*"(١٩٣٧)، "*مديح الجدل*"(١٩٣٧)، "*مبدأ الشك*"(١٩٤٤)، "*البحث في الأحاسيس*"(١٩٤٤)، وعندما نتوسع قليلا: "*المعرفة الطبيعية*" (١٩٣٨) ، "*امبراطورية التأمل*" (١٩٣٩)، "*الذكاء*" (١٩٤٦)، "*المعرفة*"(١٩٦١) و"*الفكرة*" (١٩٦٦). وغني عن القول إن هذا الإحصاء يكشف عن عبثه تمامًا: فهو لا يكشف عن شيء، سوى أن التكرار "الفلسفي" محدود للغاية بالنسبة إلى العناوين المجردة.

ودراسة الكوب والمظلة في أعمال ماجريت لم تكن أكثر جدوى، وجعلتني أندم- إلى حدٍّ ما- لأنني لم أختر الغليون، مثل الجميع: فلا مظلة أخرى غير مظلة هيجل، أما الأكواب الواحدة والعشرين المُكتشفة بين عامي ١٩٢٩ و١٩٥٩، فلا تملك من خصائص أخرى غير أن بعضها بقاعدة والآخر بدونها، مع مزية بسيطة لهؤلاء (أربعة عشر). فكل الأكواب المستقيمة مستقيمة بطريقة مماثلة؛ وكل الأكواب ذات القاعدة لها تقريبًا نفس القاعدة التي تتمتع بانتفاخ بيضوي. ويشعر الدارسون والمنقبون بمعاناة كئيبة حقًا؛ لكن يحدث رغم هذا أن تتملكهم هبة التفكير: وهذا ما فعلته أمام كوب له قاعدة يعود إلى عام ١٩٢٩ أسماه ماجريت "العصفور"، ويالها من صدمة عندما اكتشفت اللوحة الشهيرة المُعَنونة "*مفتاح الأحلام*" لعام ١٩٣٠، إذ ثمة كوب مستقيم فيها مُعمَّد كـ"إعصار". فكيف لا نتساءل- حينئذٍ- ما إذا كان كوب "*عطلات هيجل*" لم يكن يُمثل، على قمة مظلته، عاصفة في كوب ملء؟

ثمة، إذن، لدى ماجريت، أكواب ليست بأكواب؛ لكن ألا يكفي أن نغيِّر اسم أي شيء كي نغيِّر من استخدامه؟ يكتب باتريك ديبون إليّ قائلا: الأشياء المؤكدة ليست غير وسيلة كي يجد الإنسان ما يتوافق معه؛ فنحن نتجنب التعمق في التفكير. والأكواب التي نراها في"

ابجديـــة الاكتشـــافات" (١٩٣٥)، و"*الجيـــل التلقـــائي*" (١٩٣٧)، و"*المُحَرِر*" (١٩٤٧) ذات أقـــدام متماثلـــة، وهـــي متماثلة في الغموض. فأي معنى تنطـــوي عليـــه مـــع المفتـــاح، والغليون والورقة في الحالتين الأوليـــين، والمفتـــاح، والغليـــون والعصفور في الحالة الثالثة؟ فـــهل الورقـــة والعصفـــور قـــابلان للتبادل أم ينبغي الاعتقاد، مع هنري ميشـــو، أن "البومـــة لـــن تكون أبدا بومة إلا عندما تصبح ورقـــة"؟ نحـــن نبحـــث عـــن المعنى لأنه يطمئننا، لكن ألا يزعجنا المرئي لأنـــه مرئـــي؟

وكوب "*قيـــم شـــخصية*" (١٩٥٢) فـــارغ وشـــفاف، لكن الكوب لدى مـــاجريت- في أغلـــب الأحيـــان- ممتلـــئ بالماء. مرة واحدة وجدتـــه، في "*حقـــوق الإنســـان*" (١٩٤٧)، ويد تُمسك به، لكنها يد دُمية ثابتة؛ وهو يوضع عـــادة فـــوق مائدة، على طرف نافذة، أوعلـــى الحـــاجز المفـــرَّغ، أو علـــى الأرض، إلا إذا طفـــا فـــوق ظـــهر "*الصديـــق الحميـــم*" (١٩٥٨)، ليجاور رغيـــف خـــبز. وتتحقـــق هـــذه الرابطـــة كوب/خبز في "*فـــرجـــة الغابـــة*" (١٩٤٣) وفي "*كرنـــفـــال الحكيم*" (١٩٤٧). وهناك كوب فارغ بجـــوار زجاجـــة نبيـــذ في "*الصورة الشخصية*" (١٩٣٤)، لكني لم أجـــد غـــير كـــوب واحد يمتلئ بالنبيذ، في "ســـاحر" (١٩٥٢). فـــهل ينبغـــي أن نَخلُص إلى أن كوب ماجريت يحب الماء، وأنـــه أيضـــا نـــادرا ما نراه ممتلئا بشيءٍ غيره إلا وهو فوق مظلـــة؟

هناك، مثلما يقال، قرابة خفية بين الحاوي والمحتوى. هذا مُحتمل، وأن كلاً منهما محكوم بقوة بالآخر؛ إذ فلتحاولوا إفراغ صورة من معناها! عندئذ، يحدث كل شيءٍ على نقيض عذابات فراشات الليل: فالصورة تتزايد امتلاءً؛ وكأنها تنمو من تلقاء نفسها. وهكذا أثرى صديق لي ملفي بالعدد الثالث من "*ريتوريك*"، وهي مجلة صغيرة مخصَصة لماجريت. فهنا، بين "*العميل السري*" (١٩٥٩) و"*محفل السبت*" (١٩٥٩)، نجد، لوحة مستنسخة، بالأبيضِ والأسود، تُمثل- على أرضية موَحَّدة- مظلةً مفتوحة يعلوها كوب يمتلئ بالماء. وفي هذه المرة، كان ذراع المظلة معدنيًّا، ومقبضها من الجلد حسبما يبدو؛ وكان للكوب قدم. ويمكن قراءة العنوان في الأسفل: "*عطلات هيجل*" (١٩٥٩). فعلى مدى عام، يتم التشديد على الصورة بنفس الكلمات، لكن الأشياء، وهي تحمل نفس الأسماء، لم تعد نفسها. وفجأةً، احتوى التشابه على انحراف- أو تجاوز، في ذاته، جعل الهوية خاضعةً لنقيضها، وحفر في هيئتها الفاصل الذي لا معنى له لعدم التشابه.

وهنا، عندما وضعت نسخة "*عطلات هيجل*" (١٩٥٨) بجوار (لوحة) "*عطلات هيجل*" (١٩٥٩)، اعتقدت أنني أرى كيف تخفي الإشارة الفكرة في أداء الأشياء، وأيضا كيف يصبح الدال شيئا متقن الصُنع..فالتشابه يدخل في هذا العمل كرابط ضروري،

يربط الحالتين المتعارضتين الواحدة بالأخرى، ليحافظ عليهما مقروءتين على هذا النحو في اختلافهما: ينبغي للـ"آخر" أن يكون شبيهي حتى أتعرّف فيه على الـ"آخر". وإذا لم يكن العالم قابلاً لفك شفراته، تدريجيًّا، حسب هذا النموذج، فهل سيكون قابلاً للاحتمال؟ لكن هذا لا يكفينا، فعلينا أن نطور باستمرار فك الشفرات إلى نقطة النهاية هذه، حيث يَفسَد التشابه ويظهر الـ" آخر"، وقد أصبح "المجهول"، هذا الجنون الذي تجنبناه عندما اعترفنا به، والذي ينتقدنا الآن ويهددنا.

فعندما أنظر إلى "*عطلات هيجل*"، تميل نظرتي إلى أن تصبح هذه الصورة، وأميل أنا إلى الاكتفاء بهذه الواقعية، التي تثبِّت الصورة في إحالتها إلى الأشياء التي تمثلها. فكل شرح، بدلاً من أن يؤدي إلى التلاعب بهذه الواقعية، يغذيها، على نقيض ما يمكن الاعتقاد فيه، على حساب المعنى. فالشرح يسترف المعنى، إذ لا يقترن بحركته، وإنما بإشارة امتلاكه. والدليل هو هذا الخطاب القيِّم للغاية لماجريت الموجَّه إلى سوزي جابليك: خطاب نشرت سوزي نسخةً طبق الأصل منه في كتابها "*ماجريت*" المنشور باللغة الإنجليزية عام ١٩٧٠، و لم يعد للأسف ممكنًا العثور عليه. وعند قراءة هذا الخطاب، لا نملك سوى الاقتناع بأن كل شيء قد قيل فيه. لكن ما الذي قيل؟ إن "*عطلات هيجل*" هي " الحل الصحيح للسؤال الأولي: كيف يمكن

تصوير كوب ماء بعبقرية؟". إذن فمقصد- ومعنى- هذه الصورة هي أن تعرض لنا كوب ماء مُصوَّرًا بطريقة عبقرية. وهذا القصد لا يضر المضمون: فالكوب يظل كوبًا، لكنه يؤثر في الحاوي فالكوب لا يحتوي على الماء- أو ليس الماء فحسب- وإنما على عبقرية، وللدقة الشديدة عبقرية ماجريت. و لم لا؟ أولاً، لا أحد أفضل من ماجريت يعرف ما وضعه هنا؛ ثم، ولأن العبقرية بلا مرجعية، فعلينا أن ننتقل بهذه الصورة من وضعية الصورة إلى وضعية المرجع، بحيث ننتقل إلى السؤال: ماهي العبقرية؟ كل شخص يمكنه من الآن فصاعدًا الإجابة قائلاً: إنها كوب فوق مظلة.

هاهما، الآن متلازمان، "*عطلات هيجل*" والخطاب الموجَّه إلى سوزي. "بدأت، حسبما يكتب ماجريت، برسم كثير من أكواب الماء " هذا الـ"كثير"- الذي تحدد أنه يمثل مائة أو مائة وخمسين رسمًا- لا يعبِّر فحسب عن كمية: فالأمثلة المُقَدَمة على سبيل التوضيح تبيِّن اضطرادا يشير إلى منهج تجريبي. ففي البدء، طرح ماجريت على نفسه سؤالاً، وبحث له عن جواب خلال الرسم. هذا التأمل المرسوم، الذي يمثل أساس عمله، لخَّص ماجريت منهجه، عام ١٩٥٢، في "*ورقة لعب وفقًا للطبيعة*": ".. شيء، أو موضوع ما نتناوله، كان المقصود العثور في شكل إجابة على شيء آخر، يلتصق خفيةً بالأول بروابط معقدة

إلى حدٍّ بعيد ليُستخدم كمراجعة على الإجابة. فإذا فرضت الإجابة نفسها كبديهية، كان ارتباط الشيئين فعالا". ويتفق خطاب سوزي جابليك مع هذا النص، ويبين أن الفكر لدى ماجريت يعمل بشكل مرئي. فما إن يتم العثور على الحل، حتى ترقص الفكرة حول الشيء-الإجابة، وهي تجد العنوان في هذه الحركة المتعلّقة باللعب: "*عطلات هيجل*". وبعدئذ، ما من أي تفسير متماسك: فلا وجود إلا لهذا الانطلاق للكلمات وهي ترافق الصورة.

والآن، ينبغي للنظرة التي أوجهها إلى "*عطلات هيجل*" أن تفكك في ذاتها مرجعيتها، حتى لا تتعارض مع الوعي الذي اكتسبته من طبيعة الشيء-الإجابة. ينبغي للنظرة أن تقوم بقفزة إلى الأمام تُماثل تلك القفزة التي تجعلنا كلُ كلمة نقوم بها إذ نبتعد عما تُسميه، لكن ينبغي (للنظرة)، هذه المرة، أن تفعل ذلك ضد الكلمات. فلم يعد أمامي ، في واقع الأمر، كوب ماء ومظلة، وإنما شيء، رغم أنه مكون من كوب ومظلة، لم يعد يقيم في عمله أية علاقة مع دلالته النفعية. ولن يكون لهذا الشيء اسم أبدًا، إذ أن نظرتي لا تتجه للقائه إلا بنزع اسمه، أي بانتزاعه من هويته الواقعية. وبعد ذلك، وكنتاج لهذا الانتزاع، تأتي النظرة التي أوجهها إلي الشيء. لكن ماذا نقول؟ فعلى عتبة التجربة المادية، تتردد اللغة- أو أنا. ماذا يحدث إذا لم أعد أنا من يفكر، وإنما هذا الشيء الذي يدفعني إلى التفكير؟ فمنذ

اللحظة التي أصبح فيها موضوع "*عطلات هيجل*" ملتبساً إلى حد أن يعمل، لا وفق الأشياء التي يتألف منها، وإنما باستخدام طاقة تناقضاته التي يحلها، أصبح موضوعاً ذهنياً، لا يجسد شيئاً آخر غير فكر ماجريت. هذا الفكر، هو ما يكونه ولا يكونه. يكونه بقدر ما يحدد إنجازه؛ ولا يكونه وفقاً لما هو ثابت، لكن هذا التناقض يشكل أيضا جزءاً من وظيفته. فقد حدثت لحظة عبر فيها فكرُ الرسام كاملاً في الشيء الذي كان يمثله- ولكن هذا الشيء كان مُتضمَّناً فيه من قبل. وفي ذلك يشبه الفكر ما هو مرئي، وفيه أيضا يخترع المرئي، بأن يُبرزه من هذه الظلمة الكامنة فينا حيث تعمل المادة على نحو خفي نحو الضوء.

وتكمن صعوبة وصف هذا العمل من ازدواجيته، مثلما هي مزدوجة كلمة **réfléchi**، التي تتضمن الانعكاس و"التأمل". وقد قدم ماجريت، من ناحية أخرى، هذا الجدل في لوحة مشهورة، "*المرآة المزيفة*" (١٩٢٨)، حيث نرى عيناً تنعكس فيها السماء والغيوم. فهذه العين تحتوى على النظرة- ما يُرى- بدلاً من أن تنظر. إنها عين في حالة تفكير وتأمل في الصورة. وأنا أفكر في نفسي، لكنني أفكر أيضا فيما هو خارج نفسي في انقلاب دائم للخارج والداخل، للمعروض والمتأمل فيه، الذي يُنتج تشابكُه هذا الشيءَ الذهني: الصورة. فمزية الشيء الذهني تكمن في إجباري على رؤيته في نظرته الخاصة- أي أنني بعد أن

أُخلِّصه مما ليس عليه (كوب فوق مظلة)، لا يعود بوسعي أن أفعل شيئًا آخر غير التقدم نحو الشيء الذي انبثق أمام النظرة الذهنية لماجريت. حينئذ، في ظل هذه النظرة وبسببها، يمارس فكري العودة إلى التصور الذهني الذي فكَّر فيه ماجريت قبلي. مُهمة لا تنتهي، لأن هذا الشيء ليس إثباتا لحالةٍ ما ولا هو مفتاح حقيقة يمكنه أن يجعلني أصل إليها. لا، إنه لا شيء سوى نفسه- لا شيء سوى أثر توظيف أحاول إعادة إنتاجه، ويجعلني أفكر.

وحركة التبادل هذه ليست أفقية. فهي تتضمن عودةً، تمثل انطلاقةً، مثلما تمثل القراءة عودةً، يتخطى الفكر- انطلاقًا منها- ما سبق التفكير فيه. فالمعنى يكمن هنا، في هذا الذهاب-والإياب الذي لا يعرف مسيرته إلا كي يُطالب بوسائل من أجل التوغل بعيداً. لا يوجد وطن للحقيقة حيث سنقيم مُعلنين: ها هو ما يعنيه المعنى. فالشيء الذهني لا يشبع إلا بتساؤل لا يستنفده شيء- ولا أية إجابة. ومن هنا فهو يلحَق بهذه التجربة الداخلية التي تتسم بأنها لا تملك أية سلطة أخرى غير نفسها. فالشيء الذهني تحدٍّ، لأنه يُجبرنا على التفكير، فيما هو أبعد من الفن، في شيء لم يعد فيه أثر لغاية مفيدة- لا شيء فني، وإنما نبضات تساؤل لا ينفد. وفي لحظة معينة، ينقلب الفكر، وبدلاً من أن يطمئن بفعل كل ما وضعه في وضح النهار، يرى هذا النهار نفسه وقد اخترقه الليل. ولن نكون

أبدا لا مُلأَكًا ولا مُشبَعين. ويقول هـــايدجر في ختـــام ندوتـــه عن هيرقليطس: "كـــانت لـــدى هيجـــل الرغبـــة في إشـــباع الفكر. بالنسبة لنا بالمقابل، يســـود الافتقـــار إلى مـــا لا يتـــم التفكير فيه في الفكـــر".

كان ماجريت يقرأ الفلاسفة، على الأقـــل الســـابق ذكـــر أسمائهم، لكن موضوعه الذهني يملك، علـــى الفلســـفة، مزيـــة إعادتنا باستمرار إلى المظلة. والواقع أن هـــذا الشـــيء ملتبـــس إلى حد أن يكـــون مـــهيباً ومُخادعـــاً في آن، مثلمـــا تثبـــت "*عطلات هيجل*"، التي تسمح لي بـــالضحك علـــى كـــل مـــا قلته من قبل، لكن أيضا بالضحك من هـــذا الضحـــك الـــذي يتيح لي مزيداً من التقدم. وعلى أيـــة حـــال، فـــهذا الكـــوب فوق المظلة، لم لا يكون هو العبقرية؟ إنـــه في جميـــع الحـــالات عبقرية التناقض، هو الذي يتحدث عـــن كـــل مـــا لا ينطـــق، ويصمت ليجعلنا نســـمع- بـــالتحديد- مـــا ينطـــق إلى حـــد التفاهـــة.

فالرهان في تصوير ماجريت ليس الرؤيـــة وإنمـــا الفكـــر- فكر اعتدنا ربطه بما يُقال، بالمســـموع، الـــذي يملـــك، هنـــا، الغرابة العنيفة التي تهبنا الرؤية في صمـــت. فـــلا شـــيء أكـــثر خفاءً من المرئي، إذا اعتقدنا أنه لا يوجـــد قنـــاع أفضـــل مـــن البداهة. أما الصمت، فمن يســـمعه؟ ورغـــم هـــذا، فـــهو دال بشكل واضح لدى ماجريت عبر كل هذه الشـــخصيات الـــتي تدير لنا ظهورها، أو التي لا تملك رؤوســـاً، أو الـــتي تخفيـــها-

فمن "*العشاق*" (١٩٢٨) إلى "*الفكرة*" (١٩٦٦)، هناك عشرات الأمثلة. وما قولنا في تحول ما لا ينطق داخلنا إلى وجه؟ فما من صورة أكثر عدوانية من صورة هذا الجذع الذي أصبح رأساً، والذي صوَّر ماجريت أو رسم منه كميات من التنويعات تحت هذا العنوان الفريد: "الاغتصاب". عدوانية، لكن أليس ذلك لأن هذه الصورة تصوِّر، على نحو خاص، ما يستعصى على التفكير، أي صرخة صامتة؟ وأي صمت أيضا في هذا العالم حيث كل شيء قد أصبح معدنياً: الأثاث، والأشياء والبشر أنفسهم ("*أغنية البنفسج*"، ١٩٥١، وسلسلة "*ذكرى سفر*"، بين عامي ١٩٥١-١٩٥٥)، أو في التكدس المعماري للأحياء الصخرية في "*فن الحوار*" (١٩٥٠).

فالرجال الذين يولون لنا ظهورهم هم رجال وحيدون. وهم يواجهون نفس الشيء الذي نواجهه: السطح الوهمي للصورة، لكنهم لا يملكون إمكانية التهرب منه. فالعلاقة بالوهم بلا وهم تتطلب الصمت، الذي يُفضي إلى الوحدة.

وإذا ما كان المعنى تابعاً للوهم؟ ألن يتعلق الأمر عندئذ بذكر اللامعنى؟ هناك، لدى ماجريت، بين الصمت والوحدة، انتظار كهذا (الصمت)- فإلى أي شيء نُعزِيهما؟ أو بالأحرى مم نصوغ خصائصهما؟ فهما شيئان لا يقومان على التصوير عادةً. وربما انبثقا من الضرورة التي

شعر بها ماجريت لعزل كل شيء كي يصبح ذاته تمامًا ويتهرب منها تمامًا في آن. وهو أكثر إدهاشاً، لأن ماجريت ليس من الفنانين العاطفيين، على غرار فان جوخ، الذين يعجنون سطحهم بألوان كثيفة من مقذوفات ذاتهم- لا، إن ماجريت يصور بشكل موضوعي، وبرود، ومن ثم لا يستخدم الشيء ليجعل منه لوحة، وإنما لاستعادته- مثلما سيقال- إلى عالم تملك فيه الأشياء نظرتها الخاصة. في هذا العالم، غير النفعي وغير الإنساني، لم تعد الأشياء تحيل إلى وظيفتها ولا إلى الرسام؛ فقد خرجت عن محاورها ولا تعبر عن شيء يمكن حصره في مرجعيته. فالوحدة، والصمت، والانتظار ليسوا- هنا، إذن- تعبيرًا منشوداً، وإنما نتيجة انحراف. فنحن نحس بها، لكنها ربما لا تكون إلا داخلنا- وآثارها صورة لا تسجل غير غيابنا.

وثمة ذكرى تعود بإلحاح، ذكرى جملة: "لا يوصف الانتظار بطريقة **خارجية** من خلال الإشارة إلى ما هو منتظَر؛ فوصف الانتظار بما هو انتظار هو وصف داخلي". (Wittgenstein, Remarques philosophiques, III, 29). فهل يمكن للغياب، والانتظار، والوحدة، والصمت، أن يكونوا الإحداثيات الخارجية لشحنة معينة تهدف إلى إفلات القوى الذهنية **الداخلية** لصورة ماجريت، التي ستكون خاصةً به؟ فالمقصود هو الانتقال من المظهر التمثيلي للشيء إلى ما يقوم بالتشكيل، ومن هنا، عبر نوع من الالتواء، إلى

حركة لا تقوم على التمثيل وإنما الإنتاج. هذه الانتقالات هي العمل.

والكلمات: خارجي، داخلي، انتقال، توحي بشيء تحتي، لكن هذا التحتي الخاص بالصورة- على وجه التحديد- ليس سوى المُشاهد الذي تجعله هذه الصورة يعمل. فمادية الصورة تجد الكثافة الضرورية لأداء وظيفتها لدى المشاهد. وأغلب الصور لا تنتج سوى انطباع؛ فالمرئي، لديها، لا يخفي غير جزء من الحائط. ولدى ماجريت، الذي يعتبر غير المرئي ليس سوى مرئي يخفيه مرئي، تخفي الصورة ما تستدعيه: قراءة رصينة وفكهة في آن، محشودة بسلسلة من التناقضات، تتلخص أكثرها جوهرية في الجملة التي رددها ماجريت كثيرا: "على التصوير أن يخدم شيئا آخر غير التصوير".

فما الذي ينبغي أن يخدمه إذن؟ التفكير. تمثيل الفكر. ففن التصوير، مثلما يحدد ماجريت بدقة، "يتيح، من خلال التصوير، وصف فكر قابل لأن يصبح ظاهراً. هذا الفكر لا يتضمن سوى الأشكال التي يقدمها لنا العالم الظاهري: أشخاص، كواكب، أثاث، أسلحة، مواد صلبة، نقوش، إلخ". ويضيف أنه لا ينبغي تمثيل هذه "الأشكال" بأصالة أو فانتازيا تضر بالتشابه، وإنما بدقة. ويقول أيضا، "إذا حدث أن اهتزت مشاعرنا أو أبدينا اهتمامًا ما عند رؤية صورة للتشابه، فلا ينبغي أن نستنتج أنها "تعبِّر" عن انفعال أو

تعرض فكرة. وسيكون أيضا من السذاجة الاعتقاد أن قطعة جاتوه، على سبيل المثال، "تعبر" عما اعتقده الخباز وهو يصنعها" (قارن بـ"Magritte par lui même " في L'Art belge، العدد الخاص عن ماجريت، يناير ١٩٦٨).

والكلمات التي تحكم هذه الاقتباسات هي: "فكر"، "أشكال"، "عالم ظاهري"، "تشابه"، "يُعبِّر"، "انفعال"، "فكرة". والمهم هو تحديد الاستخدام الذي يقوم به ماجريت لها، وذلك من خلال نصوصه الخاصة به، كلما أمكن ذلك:

-الفكر: "بالنسبة لي، حسبما يقول ماجريت، لا يتكون الفكر إلا من أشياء مرئية، ويمكنه أن يصبح مرئيًّا من خلال التصوير." و: "أفكر كأن لا أحد فكر قبلي." وأيضا :" الكتابة وصف لا مرئي للفكر والتصوير هو الوصف المرئي له".

-أشكال : المعنى واضح، فالمقصود كل ما يسكن المرئي: أشياء، نباتات، بشر، إلخ.

-العالم الظاهري: إنه إجمالاً، وبشكل بديهي تمامًا، مجمل المرئي، وهو ليس من عالم آخر مادام غير المرئي، وقد قلت ذلك، ليس سوى مرئي مخفي.

-تشابه: هذه الكلمة هي الكلمة الجوهرية لدى ماجريت ، الذي يوضح أن: "التشابه يتماهى مع الفعل

الأساسي للفكـــر: فعـــل التشـــابه. فـــالفكر- في صيرورتـــه- يتشابه مع ما يقدمه العالم له وإعادة ما قُدم لـــــه إلى الغمـــوض، الذي- بدونه- لن تكون هناك أيـــة إمكانيـــة لعـــالم، ولا أيـــة إمكانية لفكر. والإلهام هـــــو الحـــدث الـــذي ينبثـــق خلالـــه التشابه. ولا يصبح الفكر مشابهًا إلا عندمـــا يصبـــح مُلـــهمًا." (كتالوج معـــــرض Liège نوفمـــبر-ديســـمبر ١٩٦٠). و: "لا يهتم التشابه بالتوافق أو بتحدي الحس المشـــترك. فـــهو يوحّـــد أشكال العالم الظاهري تلقائيـــاً، في نظـــام يمنحـــه الإلهـــام..." (L' Art belge، سبق ذكـــره).

-يُعبِّر: تشير الجملة التي تظـــــهر فيـــها هـــذه الكلمـــة- بوضوح- إلى أن الصورة لا "تُعـــــبِّر"، لا تُعـــبِّر عـــن شـــيء. فالصورة لن تستطيع، بأية حال، أن تكون تفســـــيرها الخـــاص. ومن ناحية أخرى، فلا وجود لتفسير: فـــ "الرغبـــــة في تـــأويل صورة للتشابه- من أجل أن يُمارس عليـــها مـــا لا نعلـــم مـــن أنواع الحرية- هو عدم الاعتراف بصورة مُلهَمـــة تُحـــل محلـــها تفسيرًا مجانياً يمكنه- بدوره- أن يصبـــح موضـــوع سلســـلة لا نهاية لهـــا مـــن التفســـيرات الســـطحية".(L'Art belge ، ســـبق ذكـــره).

-انفعال: ليـــــس في الصـــورة أبـــداً. "لا يمكـــن تمثيـــل الانفعال في لوحـــة".

-فكرة: "لا يمكن رؤية فكرة بالعينين، فليس للأفكار أي مظهر مرئي، إذن لا تستطيع أية صورة أن تمثل فكرة."

تُظهر هذه الاقتباسات المختلفة كلمتين جوهريتين سأعود إلى الحديث عنهما: "غموض" و "إلهام"، وهما يوضحان- في النهاية- أن "تشابه" و"فكر" هما مرادفان بالنسبة لماجريت. لكن ما هو الفكر الذي "يشبه" بدلاً من أن "يفكر" والذي لا يملك، ظاهرياً، وظيفةً أخرى غير "إعادة ما يقدمه له الغموض"؟. وبول نوجيه- الذي ظل لفترة طويلة شريك ماجريت، ولايزال- مع سكوتينير- أفضلِ مفسريه- كتب، بالضبط، حول هذه المشكلة نصًّا هامًا:

"المصورون مصورون، أي أن التفكير في الشيء ينحصر بالنسبة لهم في التفكير في استغلال هذا الشيء لصالح رسمهم. فهذه الإيماءة ستفيد، مثلما يقولون، في هذا المشهد، وهذه الشجرة، وهذا اللون./ وهو ما يكفي لحصر فكرهم بحدة في لعبة الظواهر، وفي منع أي نوع من التأثير العميق عليه. هذا ليس غليونا، مثلما يعارضهم ماجريت عن حق./ ويصبح متفقاً عليه إذن التفكير بطريقة مغايرة تماماً. فالشيء سيتم التفكير فيه لا كموضوع صالح إلى هذا الحد أو ذاك للتصوير الزيتي، وإنما كحقيقة ملموسة؛ لا على الصعيد الظاهري المرئي الفريد وإنما في قلب التعقيد الكوني./ ولنلاحظ جيداً أن التفكير في شيء لا يمكن أن

ينحصر في أن يولّد في ذاته تمثيلاً سلبياً إلى هذا الحد أو ذاك. فالتفكير في شيء، هو مساءلته فيما يملك من جوهري وخصوصي. هو **إعادة بحثه من جديد**، بكل التحديد القادر عليه الفكر. وهو أن ننتظر منه إجابةً تُغير العلاقات التي يقيمها هذا الشيء مع باقي العالم ومع ذواتنا، إجابة تضيئه في نفس الوقت الذي تضيئنا نحن./ فهم العالم بتحويله، تلك هي، بلا شك، وظيفتنا الأصيلة/ فالتفكير في شيء، هو التأثير عليه." (Les images défendues، أعيد نشره في Histoire de ne pas rire، ص ٢٥٧ – ٢٥٨).

وبعد ذلك ببضعة أسطر، يقدم بول نوجيه تحديدًا أكثر دقة: "ما هي إذن الأشياء التي على الإنسان أن يعتبرها الأهم؟ بالتأكيد، أكثرها شيوعا. فأهمية شيء ما ترجع مباشرةً إلى اعتياديته".

فهل يدين الكوب والمظلة في "*عطلات هيجل*" بسلطتهما إلى اعتياديتهما أم إلى وضعهما المخالف للمألوف؟ إنهما يحدّثاننا دفعةً واحدةً لأننا نتعرّف عليهما لما هما عليه، أما عن وضعهما، فهو يتحدى هذا التعّرف، لكنه لا يتحداه إلا قياساً إلى أنفسنا. فالكوب والمظلة لا يتنافيان إلا في الفكرة التي نصنعها لهما، أو في القيمة الاستعمالية التي نمنحها لهما، لكن هذه العُملة ليست تلك الخاصة بواقعهما. والدليل أنه يمكننا جمعهما معًا، وهو ما سيولّد فينا على الأقل لا مبالاة ما! وسأستشهد للمرة الأخيرة

ببول نوجيه: "هنا، الواقعي هو موضع التأمل، لا بعض المواد ذات الخصائص المجردة، بل هذا النظام الجدلي المجبول بثراء شبه لا نهائي يشكّله، في اللحظة التي نتأمله فيها، **شيء ما مع أنفسنا**- هذا الكل الحيوي الذي تتدخل فيه، في شكل تبادلات، قوى حسيَّة لا تحصى، وانفعالية وذهنية (سبق ذكره، صـ٢٥٩).

إن تمجين الكوب مع المظلة يهب نتاجه طاقة لن تتوفر، إذا ما تم النظر إليهما بشكل مستقل، لكوب ومظلة. فهذه الطاقة تثبت انتباهنا وتثير، بين الـ"شيء" و"نحن أنفسنا"، هذا "النظام الجدلي" الذي يتحدث عنه بول نوجيه- "نظام" من أجل التشغيل لا من أجل الإجابة على سؤال من نوع: ما معنى هذه الصورة؟ إنه في ذاته الإجابة بدون إجابة. والواقع أن الصورة ليس لها "معنى" آخر غير أن تفتح لنا عيوننا، والشيء الوحيد الذي يمكن أن نسأل أنفسنا عنه وقتئذ، هو قدرتها على أن تطابق فينا الشبكي مع الذهني...

وينبغي أن ننتهي من فكرة أن المعنى سيكون تفسيرياً. فالتفسير لا يفيد إلا في ترويض ما يحيط بنا. ولن يستطيع المعنى أن يصبح شريكاً في هذا التدقيق المُعَمم الذي يحوِّل الواقع إلى قائمة مصطلحات: فهو- على النقيض- ما يمنعنا من أن نصبح سادة الأشياء، إذ لا نهاية له. فالمعنى علاقة

تنتج معنى: فهو حيوية، وليس ثباتاً، وهو يُحوِّل ويجسد. فإلى أين يؤدي هذا التحول؟ إنه لا نهائي، أي لا ينتهي.

يكتب ماجريت: " التمكن من الإجابة على هذا السؤال: ما هو **معنى** هذه الصور؟ هو إقرار بأن نجعل "المعنى"، و "المستحيل" يشبهان فكرةً ممكنة. ومحاولة الإجابة عليه تعني الاعتراف بـ"معنى". يمكن للمتفرج أن يرى صوري، مع أقصى حرية ممكنة، **كما هي**، محاولاً مثل مؤلفها أن يفكر في "المعنى"، أي "المستحيل". (قارن بـ La **pensée et les images**).

الـ"معنى"، والـ"مستحيل" ينبغي أن نقرِّبهما من "الغموض"، مثلما يظهر في الجملة السابق ذكرها: "فالفكر- في صيرورته- يتشابه مع ما يقدمه العالم له وإعادة ما قُدِّم له إلى الغموض، الذي- بدونه- لن تكون هناك أية إمكانية لعالم، ولا أية إمكانية لفكر..." ما هو هذا الغموض، الذي ذكرت أنه أحد الكلمات الأساسية لماجريت، والذي يتخذ هنا مظهر الموت والحساب؟

لا يُعرِّف ماجريت الكلمة في كتاباته، لكنه يستخدمها بكثرة إلى حدٍّ بعيد كي يتاح لنا، عند الاستشهاد بها في سياقات مختلفة، الاقتراب من المحتوى الذي يمنحها لها. وفي البدء، كي نخلِّصها فوراً من كل دلالة دينية أو صوفية، ها هو مقطع من خطاب إلى باتريك

والدبيرج، ذكره الأخير في مؤلفه الكبير عن ماجريت (ص٢٣٨ــ٢٤١)، ويعود تاريخه إلى الأول من يونيو ١٩٦٥:

-" لاتنس- أرجوك- ما يقوله "بو" في "**سلطة الكلمة**" ، حيث يتحادث "إينوس" و"أجاتوس". فالمقصود هو "**السامي -للغاية**"، الذي يعرف كل شيء، لكنه لا يعرف نفسه، إذ هو "**الشيء الفريد**"، الذي ينبغي أن يظل "هو" مجهولا "لنفسه"، لا أتذكر النص بدقة. لكنني أفكر بنفس الطريقة عن الغامض (لا أقول "السامي- للغاية"). فلا وجود لشخص أو شيء ما "مفكر"، أو "جوهر" أو "كينونة". وهو- في هذا- تحدٌ مطلق لفكرنا الذي لا يقبل لنقص "الوجود" أن يتمكن من ألا يصبح "اللا وجود" أو العدم. والجدل الهيجلي، الذي يتخطى هذا التناقض بفعل نظام أرقى: تُرضى "الصيرورة" الفكر...بشرط أن يكون هيجلياً. وهذا ما يرضي فكري بمعنى أن هذه الحركة الجدلية ذكية وخلاقة. لكن الذكاء، أيًّا ما كان جماله، عاجز بالنسبة لي عن أن يجعلني أشك في الخفاء، الذي بدونه لن يكون هناك ذكاء ممكن على نحو خاص".

-"العادية المشتركة في كل الأشياء، هي السر الخفي" (في La fée ignorante، ١٩٥٥).

-"الإحساس الذي نشعر بـــه خـــلال رؤيتنـــا للوحـــة لا ينبغي فصله عـــــن اللوحـــة ولا عـــن أنفســـنا. فالإحســـاس، واللوحة وأنفسنا قـــد التحمـــوا في غموضنـــا". (ذكـــره س. جـلبليك)

-"ما يقدمه العالم من مرئي ثـــريٌّ إلى حـــد أن يشـــكل لغةً شعريةً توحي بسر خفـــي" (في Rhétorique ، العـــدد ١٢).

-"تتوافق روحي الانهزامية مع الوجـــود المُحبـــط- ومـــع الحظر المُطلق للاعتقاد بأن الغموض (الذي بدونـــه لا وجـــود لشيء) يمكنه أن يكـــون ملجـــأً، وإنقـــاذاً مـــن أي نـــوع" (خطاب إلى ب. والدبيرج، ذكره والدبـــيرج، صـــ٢٤١).

هذه الكلمات الأخيرة تـــرد الغمـــوض إلى ذاتـــه: فـــهو يسحر ويبعث على اليأس، لأنه يَعِـــد ويختلـــس الرؤيـــا الـــتي ستغمرنا. ولا ينفد مثلما هـــو عطشـــنا إلى الغـــامض. وكـــل صورة لماجريت هي وجهـــة نظـــر، تُطـــل علـــى الغـــامض؛ والغامض لا يُطل إلاّ على نفسه بـــلا نهايـــة. وهكـــذا، يقـــود الطريق إلى طريق، لا إلى الهدف؛ والفكرة التي تتشـــابه تجعلنـــا متشابهين- فمـــاهو الحـــد الـــذي يجبرنـــا علـــى التفكـــير في اللامتنـــاهي؟

هناك مرئي يستدعي شطط الرؤية- هـــذا المرئـــي، هـــو كل شيء يحمل علـــى الاعتقـــاد أنـــه قـــد أُعيـــد جزئيـــاً إلى الغموض. أليس هذا- أيضاً- ســـر صـــور مـــاجريت؟ فـــهي

تقترح علينا إنجاز شيءٍ صُنع من قبل- شيءٍ ما هي صنيعته. وعندما يكتبُ ماجريت، فهو يعرض ما ينبغي صنعه؛ وعندما يرسم، يصنعه. وأمام هذا الـ"صنيع"، فإنني أنا من يصبح الشيء الذي ينبغي التفكير فيه لإعادته إلى الخفاء. فمنذ قليل، خلال الحديث عن الشيء الذهني، قرأت من جانبه نظرة لم أجرؤ على وصفها. فلتتحدثوا إذن عن نظرة هجين من زجاج ومظلة دون الانفجار ضحكاً على مثاليتكم! فالشيء الذهني صنيع الفكر عندما ينجح في "التشابه"، وهو أيضا المثابرة التي تتحقق من هذا التشابه. وربما يكون هو السبب اللاعقلاني الذي من أجله تنحو لوحات ماجريت إلى عدم الرغبة في البقاء في مكانها- لكن كيف نعبر عن ذلك؟ فغالباً ما تتماسك اللوحة أمام متفرجها؛ ولوحات ماجريت تطالب المتفرج-بالأحرى- بالتماسك أمامها.

وإذا ما كان كوب ومظلة "*عطلات هيجل*" يُدخلاننا إلى السر الخفي، فهما يفعلان ذلك- على أية حال- دون غواية. فنحن نتخلص بسهولة مفرطة من ماجريت بإحالته إلى الغريب أو الفانتازي؛ فالاعتيادي هو الغريب لدى ماجريت: ونحن من تقع عليه الخديعة، لكن ليس أبدًا بطريقة مثالية. ومثلما يكتب رونيه باسيرون: " لدى ماجريت، يمر نزع الواقعية عبر التحول الذي لا يعتبر تغيرا رائعا في الهيئة بقدر ما هو انتصار بارد للسخرية." (في

René Magritte، صـــ٥٨). وقد يمكننا مناقشة مصطلـــح "نـــزع طابع الواقعيـــة"، إذ أن مـــاجريت لا "يـــنزع الواقعيـــة" إلا في اتجاه الواقع (الذي هو أيضاً الغموض)، لكـــن ســـخريته هـــي بالفعل "منتصرة" تماماً، إلى حد أنها قد منعته بـــلا شـــك مـــن الاستمرار في اتجاه السخرية مـــن فنـــه التصويـــري- لاســـيما خلال فترة "بقرة" القصـــيرة (١٩٤٧-١٩٤٨)، حيـــث رســـم صـــوراً هزليـــة للمدرســـة الوحشـــية برســـم صـــور هزليـــة لموضوعاتها. فالخداع غير مؤثر إلا إذا لم يكـــن بدهيـــاً.

وقس على ذلك "الغمـــــوض"، وذلـــك علـــى الأرجـــح سبب الارتباط العميق بين السر الخفـــي والخـــداع في أعمـــال ماجريت. كوب ومظلة لا يُقدمـــان كطبيعـــة صامتـــة، وإنمـــا يُرسمان على النقيض تماماً بكل فخـــر مثـــل شـــخصية دينيـــة، هذا ما لا يمكن اعتباره سوى خداع! نعـــم، لكـــن مـــاجريت رسام "كبير"، ومهما شـــرعنا- ولـــو بدرجـــة محـــدودة- في قراءة طريقة أداء التنـــاقض في هـــذا الكـــوب وهـــذه المظلـــة، فنحن نقترب حقاً مـــن إعـــادة تقـــديم الغـــامض... وهكـــذا تستدعي المتناقضات بعضها بعضاً وتعارضنا. فـــإلى أيـــن نحـــن ذاهبون؟! إنه السؤال-الاستفهام الدائـــم الـــذي لا يمكـــن لأي "تقدم" أن يجيب عليه مادام هناك شـــيء مـــا يـــهرب دائمـــاً ويختبيء.

لقد جعل ماجريت ما هو غـــامض موضوعًـــا للوحـــات كثيرة. ونظام التمثيل فيها بسيط: فشـــيء مـــا، نبـــات، ثمـــرة فاكهة، عصفور، إلخ...، يخفون مركز اهتمام اللوحـــة. فعلـــى سبيل المثال، تخفي تفاحة خضراء جميلـــة وجـــه شـــخص مـــا، وهي تحمل عنوان "*الحرب العظمى*" (١٩٤٦)، وتخفـــي باقـــة زهور وجه امرأة ترتدي ملابس عـــام ١٩٠٠ ، وتحمـــل أيضـــاً عنـــوان "*الحـــرب العظمـــى*" (١٩٦٤). ويذكـــر بـــاتريك والدبيرج رسالة وجهها له ماجريت يشرح فيـــها مـــا عرضـــه هنا: "ترجع قيمة هاتين اللوحتين إلى الوجـــود الـــذي أصبـــح فجأة مُدركاً منا للمرئي الظاهر والمرئـــي المخفـــي- اللذيـــن لا ينفصلان أبداً في الطبيعة. فالشيء المرئـــي يخفـــي دائمـــاً شـــيئاً آخر مرئياً. لكن هاتين اللوحتين تُظهران علـــى الفـــور حالـــة هذه الأشياء وبطريقة غير متوقعة. فثمة شيء يحـــدث بـــين مـــا يقدمه لنا العالم من مرئي وما يُخفيه المرئي، ومـــا هـــو مرئـــي: نوع من المعركة، يسميه العنوان" الحرب العظمى" علـــى نحـــو ملائم (ولدبيرج، صـــــ٢٤٨).

هناك دائماً شيء يخفي آخر، ليخلـــق إخفـــاءً يمكنـــه أن يصبح غامضاً. هذا الإخفاء ضـــرورة طبيعيـــة، وليـــس أثـــراً قادماً "من الأعلى". ففي اللحظة التي يتوفـــر لنـــا فيـــها كـــل شيء نصب أعيننا، يخفي عنا هذا الكـــل- تحديـــدًا- مـــا هـــو شمولي. فصور "*الحرب العظمى*" هـــذه تملـــك حرفيـــة أدبيـــة ينبغي قراءتها علـــى هـــذا النحـــو؛ فـــهي ليســـت رمـــوزاً.

وماجريت، من ناحية أخرى، كان يكره الرمـــوز، وقـــد قـــال ذلك بوضوح: " ما أرسمه لا ينطوي علـــى أي شـــيء رمـــزي (لا يوجد ما يمكن تفسيره). فأنـــا لا تشـــغلني الرمـــوز، وإنمـــا الشيء الذي يصنعـــون منـــه رمـــزاً..." وأيضـــاً: " لا يوجـــد مُضمر في لوحاتي، رغم الارتباك الـــذي يمنـــح معنًـــى رمزيًّـــا لتصويري. فكيف يمكن الاستمتاع بتفســـير الرمـــوز؟" (Lettre à Achille Chavée، ٣ ســـبتمبر ١٩٦٠).

إن تأثير الإخفاء يخلق اللامرئي، ومـــن ثم الوهـــم. هكـــذا يمكننا أن نقرأ كـــل سلســـلة "*الوضـــع الإنســـاني*" (١٩٣٣-١٩٣٥) ومشتقاتها العديـــدة "*الأســـيرة الجميلـــة*" (١٩٣٥)، "*نداء القـــمم*" (١٩٤٣)، "*نزهـــات إقليـــدس*" (١٩٥٥)، "*الشلال*" (١٩٦١)، بدلاً من ألا نرى فيها غـــير إدانـــة للإيـــهام التصويري من خلال وضـــع اللوحـــة في اللوحـــة- وللزجـــاج المُحطَّم الذي يحتفظ بأثر أجزاء من المنظـــر الطبيعـــي: "*مفتـــاح الحقول*" (١٩٣٣)، "*مجال آرنهايم*" (١٩٤٩). ويحـــدث أيضـــا أن يعكس ماجريت المعطيات الطبيعية للوهـــم بـــأن يضـــع في المستوى الأول ما ينبغي على هذا المســـتوى أن يخفيـــه؛ علـــى سبيل المثال، في "*الوليمة*" (١٩٥٨) حيـــث تُقـــدم الشـــمس الغاربة أمام الأشجارالتي كان ينبغي أن تمنعنا مـــن رؤيتـــها.

كان ماجريت يقول إننـــا لا نســـتطيع أن نشـــرح شـــيئًا بشكل صحيح إلا في اليوم الذي سنفسر فيه التفســـير. ولأننـــا لسنا هنا، وبعـــد أن حاولنـــا الدخـــول في أســـلوب تشـــغيل

صوره، يمكننا أن نتساءل حول تكوينها. والرسوم التحضيرية لـ(لوحة) "*قليل من روح قطّاع الطرق*" (١٩٦٠)، مثل تخطيطات الكوب المرسومة في الخطاب الموجه إلى سوزي جابليك، تكشف تطور عمل ماجريت- كان ماجريت يفكر بشكل بصري، أي أن صورته كانت تتكون من خلال تداعي الأشياء من شيء أوّلي انطلاقاً منه يبدأ في التساؤل. و يوضح ماجريت ذلك بنفسه- من ناحية أخرى- في السطور التالية السابق ذكرها: " شيء، أو موضوع ما نتناوله، كان المقصود العثور في شكل إجابة على شيء آخر، شيء يلتصق خفية بالأول بروابط معقدة إلى حد بعيد ليُستخدم كمراجعة للإجابة. وإذا فرضت الإجابة نفسها كبديهية، كان ارتباط الشيئين فعالاً." (قارن بـ La carte d'après nature ، ١٩٥٢).

"وحدة الشيئين" هذه هي العملية التي من خلالها يتشكل الشيء الذهني الذي يكوّن الصورة المُمثلة أخيراً في اللوحة. ويُماثل تكوين هذه اللوحة النظرية التي عرضها ريفيردي في مقاله الشهير في "نور-سود Nord-Sud: "الصورة إبداع خالص للفكر./ ولا يمكنها أن تولد من مقارنة وإنما من مقاربة بين واقعين متباعدين إلى هذا الحد أو ذاك./ وكلما كانت العلاقات بين الواقعين المتقاربين بعيدةً وصائبة، أصبحت الصورة قوية- وستمتلك قوةَ انفعاليةً

وواقعاً شعرياً./ ولا يمكن تحقيق مقاربة مفيدة بين واقعين لا يملكان أية علاقة. لا يوجد خلق لصورة./...فالمماثلة وسيلة للخلق- إنها **تشابه العلاقات**؛ وعلى طبيعة هذه العلاقات تتوقف قوة أو ضعف الصورة المبتكرة./... لا نبدع الصورة بالمقارنة (دائماً بشكل ضعيف) بين واقعين متفاوتين. وإنما- على النقيض- نخلق صورةً قوية، جديدةً على الفكر، بالمقاربة بلا مقارنة بين واقعين متباعدين لا يدرك علاقاتهما **سوى الفكر**" (قارن بـ Nord-Sud, Self Défense et autres écrits sur l'art et lapoésie (1917-1926),Flammarion, 1975)

إن مفردات ريفيردي تختلف عن مفردات ماجريت، رغم أنه يستخدم، هو أيضا، كلمة "تشابه"، لكن ما يقوله يصف بالضبط العمل الذي من خلاله يتم الإعداد، على سبيل المثال، للقاء بين الكوب والمظلة. وتذكر سوزي كابليك، التي كانت على علاقة بماجريت لفترة طويلة، أن: " قصد ماجريت كان خلق (...) صور مستقلة وثابتة لن يعتمد وجودها بعد ذلك أبداً على أية معرفة، وتكون مستقلةً عن أفكارنا عن الأشياء(..)، صور ستصبح ، كي

نستعيد مصطلح هيجل، "كليات[1] عينية" (سبق ذكره، صـ١٠٦).

ويؤكد ماجريت نفسه: " لوحاتي صور. والوصف الصالح لصورة لا يمكن تحقيقه دون توجه الفكر نحو حريته". ويبقى أن نتساءل عن هذه "الحرية"، لكن ماجريت يعرِّفها قائلاً: "الحرية هي إمكانية الوجود، لا الإجبارعلى الوجود". (قارن بـ Variantes de la tristesse ، في carte d'après nature، العدد رقم٩، أغسطس ١٩٥٥).

وتتكون صور ماجريت من أشياء وعناصر مستعارة من "الاعتيادي". هناك الشجرة بجذعها، وأوراقها، وجذورها، ومنتجاتها الخشبية: المقعد، المائدة، الباب، الدولاب، الألواح الخشبية، الغليون، حامل اللوحة، التابوت؛ وثمة جوانب متنوعة من المشهد الطبيعي: السماء، السحب، البحر، الجبل، السهل، الساحل؛ المنزل بجدرانه، النوافذ، الحجرات، المدفأة...وهناك الستائر التي هي في ذاتها عالم بكامله لا يكف ماجريت عن الرجوع إليه...وكثيراً ما تظهر التفاحة والوردة؛ السكين، والشوكة، والزجاجة والطبق. ولن يمكننا إحصاء الحواف، والمُتكآت، سواء كانت للحائط، أو للنافذة، أو للحواجز المفرَّغة، ولا أيضًا

---

(١) المعاني المجردة الخمسة: الجنس والنوع والفصل والخاصة والعرض العام القيم، وأسماهم أرسطو المحمولات.

الجلاجل (وهي دائرة يحددها ثقب في خط اعتدالها)، و"الدمية الثقل"، المستمدة من الحواجز المفرّغة، وقدم المقعد وقطعة الشطرنج، التي أنسنها ماجريت في "*دليل سياحي*"(١٩٤٥)، التي تذكرنا- وهي الأشياء الوحيدة الغريبة حقا في عالمه- بعارضات أزياء "كيريكو". وعديدة هي أيضاً آلات الموسيقى (الكمان، الرماثة)، وخيالات ظلية من الورق المقصوص، والشموع (المرنة/الطرية، العملاقة، بل ثمة، في "*الجنية الجاهلة*"، ١٩٥٧، شمعة تنشر ضوءًا أسود)، والرؤوس والجذوع من الجبس، ويزيدها عدداً أيضًا الرجال ذوو القبعات المستديرة، الذين يتسمون بهيئة الأشياء الثابتة. هؤلاء الرجال- الازدواج اللامتناهي لنسخة من ماجريت- يرتدون دائما وبصرامة الأسود بالتعارض مع الأشكال النسائية العارية عموماً. وجسد الرجل غير مرئي؛ وجسد المرأة مرئي بشكل جميل، في عريها المفعم والمتناغم ("*الطوفان*"، ١٩٣١؛ "*السحر الأسود*"، ١٩٣٥؛ "*التمثيل*"، ١٩٣٧)؛ لكن سواء كانت مستترةً أو شهوانيةً، فليس لهذه الأجساد وجود عضوي: إنها أشكال. ولم يكن الحال كذلك قبل عام ١٩٣٠، حيث توحي بعض اللوحات، مثل "*دم العالم*" (١٩٢٦)، و"*مشهد طبيعي*" (١٩٢٦)، و"*استراحة*" (١٩٢٧)، و"*اكتشاف*"(١٩٢٨)، و"*الغابة*" (١٩٢٨)-بدغلها المجبول من الشرايين أو الأعصاب وبتشويهاتهم الجسدية، بعنف

جسدي لن نجده بعد ذلك أبـــدًا، إلاَّ ربمـــا في "*الاغتصـــاب*"، وفي أدوات التعذيب في "*نمـــوذج أحمـــر*" (١٩٣٥)، والعـــين في شريحة فخـــذ الخـــنزير في "*صـــورة وجـــه*" (١٩٣٥)، أو القميـــص ذي الثديـــين في "*الفلســـفة في الصـــالون الصغـــير*" (١٩٤٧).

وكثيراً ما قلنا لأنفسنا أن الأشياء هي كلمـــات الرســـام، فنحن نتعلم من تنسيقها أكثر مما نتعلم مـــن رصـــد عناصرهـــا وموجوداتها- من التمرين البســـيط لقراءتهـــا. رجـــل في قبعـــة مستديرة ومنتفخة، ستارة مقطّعة في سماء غائمـــة تُفلـــت مـــن معرفتنا: إنها لماجريت! لكن ما تنعرف عليه على هـــذا النحـــو يعود- إلى حد بعيد- إلى تركيب الجملـــة أو البلاغـــة، بـــأكثر من المفردات: فكل شيء يتحدد في العلاقة بـــأكثر ممـــا هـــو في التكرار. فبلاغة ماجريت تتضمن نوعـــاً مـــن الأســـاليب الـــتي أحالها رونيه باســـيرون (ســـبق ذكـــره،صـــ٧٤ -٧٥) إلى خمسة: التناقض الفيزيائي (ثقيـــل/خفيـــف؛ حيـــواني/معـــدني؛ نهار/ليل، إلخ...)؛ والانـــزلاق المنطقـــي (البيضـــة بـــدلاً مـــن العصفور، والورقة بدلاً من الشجرة)؛ والتراكب غـــير المتســـق (التفاحة على الوجه، الكوب والخـــبز علـــى ظـــهر الرجـــل)؛ التشيؤ (الجسد الذي يصبح خشـــباً، حجـــراً، إلخ...)؛ اللغـــز المطلق (لغز بلا مفتاح لا يـــؤدي إلا إلى الـــلا معـــنى). وقـــد سرد ماجريت بنفسه أساليبه: "...الأشياء الموجودة الـــتي تقـــع

حيث لن نلتقي بها أبداً، إبداع أشياء جديدة، تحوّل الأشياء المعروفة، تغيُّر مادة بعض الأشياء، استخدام الكلمات المرتبطة بالصور..." (La ligne de vie، في L'invention collective ، العدد رقم ٢، ١٩٤٠).

ورغم هذا، فهذه الأساليب ليست سوى أساليب في تحرير الصورة. وهي لا تفسر ظهورها. و يكتفي ماجريت- بهذا الصدد- بالحديث عن "الإلهام"- إحدى كلماته الرئيسية الأخرى-، وهو يقول: "الإلهام هو حدث انبثاق التشابه. ولا يصبح الفكر متشابهًا إلا عندما يكون مُلهماً". (L'Art belge، سبق ذكره)، ومن ثم، فالإلهام الذي يُظهر التشابه هو أصل الفكر. لكن ما هو فكر ماجريت إن لم يكن عملية إنتاج لشيء مرئي يصفه في نفس الوقت الذي يتماهى فيه؟ فالصورة هي فعل الفكر. ويوضح ماجريت الأمر، في نفس النص، قائلا: **"الإلهام يمنح الرسام ما ينبغي رسمه**: التشابه الذي يمثل فكرةً قادرةً على أن تصبح مرئيةً من خلال التصوير: على سبيل المثال، الفكرة التي مفرداتها هي الغليون والكتابة "هذا ليس غليوناً "، أو- بالأحرى- الفكرة التي تتكون من مشهد طبيعي ليلي تحت سماء مشمسة. "في القانون"، تستدعي أفكار كهذه الغموض، في حين أنه "في الواقع" فقط، يتم استدعاء الغموض من خلال غليون فوق منفضة سجائر، أو من

خلال مشهد طبيعي ليلي في سماء مشمسة. والجدير بالملاحظة أن أية صورة، تناقض "الحس العام" لا تستدعي "في القانون" الغموض إن لم تكن سوى إمكانية التناقض. فالتشابه لا يعنيه التصالح أو تحدي "الحس العام". فهو يوحد تلقائياً أشكالاً من العالم الظاهري في نظام يمنحه الإلهام".

عند قراءة هذه السطور، يمكننا التساؤل عما إذا كان الإلهام الذي لا يقول ماجريت في أي مكان ما هو، لكنه، بداهة، ليس الوسيلة السحرية بالنسبة له التي لا نزال نربطها ببلاهة بهذه الكلمة- عما إذا كان الإلهام، الذي يعمل مثلما يوضحه الخطاب الموجَّه إلى سوزي جابليك، لا يرتبط بالوعي المستمد من التناقض؟ فليس المقصود، وهو ما يؤكده هنا، ذلك التناقض الذي لم يبحث إلا عن مناقضة "الحس العام"، وإنما المقصود شيئ أكثر جوهرية. فلدى بحث النص بكامله، نرى أن على التناقض أن يمنح الإلهام ما "يمنحه الإلهام إلى الرسام"، ومن ثم فهو يؤسس التشابه. فثمة تسلسل: تناقض، إلهام، تشابه، يُعجل الديناميكية الذهنية. فالتناقض هو إدراك واقعين متعارضين يمتلكان علاقة متناقضة وضرورية في آن. وهي حالة الكوب والمظلة، على سبيل المثال، أو النهار والليل في "*مغامرة موفقة*" (١٩٣٩) والسلسلة الشهيرة: "*امبراطورية الأنوار*". التناقض هو أداة سرعة تجعلنا نتزلق بشكل منطقي من الـ"واحد" إلى الـ"آخر" في لحظة إدراك هويتهما

واختلافهما العصي: إنهما النقيض وهما **يتشابهان**. والفكر هو هذا الإدراك الذي تعبر عنه الصورة وهي تدركه. ويذهب ماجريت أبعد من ريفيردي، لأنه يرى ويستخدم التناقض الذي يستخدمه ريفيردي دون أن يراه. لقد اقتدى السيرياليون بريفيردي، وتتمتع صورهم بنفس العَمَى. (سيلومونني بلاشك على أني لم أنطق كلمة "سيريالية" فيما يتعلق بأعمال ماجريت؛ إذ أعرف جيدًا ما نتزعه عن السيريالية عندما ننتزع منها ماجريت، لكن ليس ما نتزعه عن ماجريت أبدًا- عندما ننتزع منه السيريالية. ولا شك أن ماجريت وأصدقاءه كانوا "سيرياليين"، لكن المقصود سيريالية أخرى، تلك التي تتعدى مجرد إزعاج الارتباك تحت نفس المصطلح).

وفي "موضوع التناقض لدى ماجريت"، وهو مقال هام للغاية نُشر في "L'œil" (العدد رقم ٢٠٦ –٢٠٧)، يبين فانسان بونور بوضوح أن وراء كل أساليب ماجريت، "نفس العملية الذهنية الواحدة" للعمل: التناقض؛ فهو لا يكتفي بالتحليل في الصور، وإنما يحيل التناقض في العمل نفسه إلى الرسام، الذي لا يمثل الواقع إلا مقابل الخيال. فمن خلال اللوحة داخل اللوحة (سلسلة "الوضع الإنساني")، أو بفعل الكتابة "هذا ليس غليونا"، ينجح ماجريت في رسم (حالة) النفي. "ومثلما كان الرسم

الخادع[٢]، حسبما يكتب فانسان بونور، هو الطرح المستمر للرسم، فإن اللوحة في اللوحة (مثل الرواية المسلسلة) تبدو كأنها تفتح بابًا على الواقع بقوة النفي المزدوج. خيال في الخيال، خيال من المستوى الثاني يُقدم هنا باعتباره مطابقًا، لا للواقع، وإنما للخيال ذي المستوى الأول. ومن هنا ينتج، لصالح استكمال حتمي من الخارج، أنه لا يوجد خيال..."

هذه القراءة محكمة التأسيس، لكني أفضل العودة إلى مفهوم الشيء الذهني الذي حاولت صفحاتي أن تبرهن عليه. فهل الشيء الذهني خيالي؟ لأنه يصدر عن الالتباس، فهو خيالي وليس خياليًّا. ليس الشيء الذهني خيالاً، وإنما أثره وصورته هما اللذان يصبحان كذلك. لكنهما لا يصبحان خيالاً إلا بطريقة الخديعة، التي تعتبر شيئًا حقيقيًّا، لا ما نعتقد أنها تتناوله. فالصورة خديعة، ما إن تلهم المتفرج حتى تعود إلى ما كانت عليه- أي الشيء الذهني. فثمة مراوحة، مع تحول مزدوج. ها هو كتاب، وصفحات مزدوجة، وصور، وحروف، وذلك موجود حقاً، ورغم هذا، فكل ذلك ليس سوى خيال! فهل منتجات الفكر أقل واقعيةً من الفكر؟ وعندما يكتب ماجريت أن: "الفكر-في صيرورته- يتشابه مع ما يقدمه العالم له وإعادة ما قُدم له

---

(٢) رسم يُعطي على البُعد وهم الحقيقة. (المترجمة).

إلى الغموض..."- وهي جملة أذكرها للمرة الثالثة-، أفترض أنه ينبغي أن أدرك كلمة "صيرورة" بطريقة راديكالية للغاية وأقرأ: يشابه الفكر عندما يصبح الواقعي... فالصور حتمًا لا تعني شيئًا، سوى خلال الفترة المحدودة التي تجعلنا نفكر خلالها!

نعم، ولكن كيف يمكن لهذا الزمن أن يُحتسب بشكلٍ محدود؟

يجيب ماجريت أن" اللوحة الكاملة لا تنتج تأثيرا مكثفًا إلا خلال فترة قصيرة للغاية، والأحاسيس التي تشبه أول إحساس يتم الشعور به تصل إلى مستوًى عالٍ- إلى هذا الحد أو ذاك- مشوبةً بالاعتياد...وعلى المتفرج، وفقًا لهذا القانون، أن يكون مستعدًا لمعرفة لحظة وعي فريدة والاعتراف بالعجز عن إطالتها" (Manifestes et autres écrits، صـ١٠٦-١٠٧).

أنظر إلى المظلة/الكوب اللذين "أمتلكهما" في "*عطلات هيجل*". وفي هذه المرة، المُضافة إلى مئات المرات، أبحث عن رؤية استهلاك نظرتي. لماذا لم يكتب ماجريت، هنا، على الخلفية الخاوية: "هذا ليس كوبًا ولا مظلة"؟ سؤال عبثي، ورغم هذا فهو غير عبثي إلى هذا الحد، إذ يخفي سؤالاً آخر: لماذا لم أتكلم عن الكتابات، عن الكلمات في لوحات ماجريت؟ ربما أردت أن أتجنب جملة

"هذا- ليس- غليونا" التي لا يمكن تجنبها...وقد استعرض أندريه بلافييه كل ما كتب في هذا الموضوع في كتاب صغير ، يتخذ شكل البيبليوجرافيا المصحوبة بتعليق ("هذه ليست دراسة"!)، ويمثل رائعةً أدبيةً في التوضيح الساخر (Ceci n'est pas une pipe. Contribution furtive à l'étude d'un tableau de René Magritte, 1973)، ويُفكك جاك سوجيه كل الحواشي ليمنحنا كل ملذات الدخان (La pipe, son poète, son philosophe, 1975). لقد اهتم الجميع بـ"هذا ليس غليونا" (١٩٧٣) لميشيل فوكو، لكن هذه الدراسة تقترح تعبير: "الكلمات الحاملة"، الذي يصف بدقة وتوفيق هذه الكتل المبهمة وهذه السجلات المشطوبة لاسم كان ماجريت قد رسمها به في بداياته: "*استخدام الكلمة- ١*" (١٩٢٨)، "*شخص يسير نحو الأفق*" (١٩٢٨ أو ١٩٢٩)، "*القناع الفارغ*" (١٩٢٨) ، و"*الجسد الأزرق*" (١٩٢٨). تستطيع هذه الكلمات الحاملة والغليون الشهير تحمُّل كل التعليقات السابقة والقادمة على ألا ننسى، مثلما قال ماجريت، أنه لا ينبغي خلط صورة قطعة خبز بالزبد، وهي ما لا يمكن أكلها، بقطعة خبز بالزبد. وبعد، لم يهتم ماجريت أبدًا بتمثيل الأشياء إلى حد الالتباس بينها. فلم يكن المقصود بالنسبة له أن يكون واقعيًّا إلى الحد الذي تأتي العصافير لتنقر تفاحه، بل أن يجعلها "مشابهة". وقد سبق أن ذكرت هذه الجملة: "الكتابة وصف غير مرئي للفكر

والتصوير هو الوصف المرئي له". فأية غواية لشخص صاغ هذه الجملة ليضيف غير المرئي إلى المرئي وهو يصور الكلمات! ونتيجة لذلك تصبح كلمة غليون "مغلينة" من خلال الصورة، وهو يقدمها بشكل جيد، هو الذي يتحدث عن الـ"غليون" غير المرئي، الذي لن نستطيع الخلط بينه وبين أي غليون نراه...وهنا، وهو الأسوأ، أذكر جاك لاكان: ".. عند الرغبة في خداع أحد، فإن ما نقدمه له، هو تصوير غلالة، أي شيء يتخطى ما يريد أن يراه" (Séminaire IX ، صـ ١٠٣).

والمدهش أن ماجريت، نظراً للأهمية التي كان يمنحها للأشياء، لم يرسم أبدًا عنوانها على لوحاته. فالعنوان، مثلما أكّد عدة مرات- يشكّل بالفعل جزءًا من اللوحة، ومن ثم من عمله. والحق أن العنوان يصاحب دائمًا المستنسخ، فماجريت، الذي لم يكن جامعاً للوحات ويكتفي بالمستنسخات، كان يرسم ليُستنسخ.. فالعناوين ليست رمزيةً ولا تفسيرية. فـ"عنوان لوحة، مثلما يكتب بول نوجيه، لا يقترن بالتصوير على غرار التعليق الحاذق والملائم إلى هذا الحد أو ذاك. وإنما يولد العنوان بفعل اللوحة من إشراقة مماثلة لما يسميه (سبق ذكره، صـ ٢٣٨). فكثيرًا ما تم اختيار العناوين بشكل جماعي خلال اجتماعات الأصدقاء الأسبوعية التي كان ماجريت مركزها. ولا يأتي اختيارالعنوان إلا بعد الانتهاء من اللوحة: فهو- على

العموم- القـــراءة الأولى. ولا شـــك أنـــه دال هنـــا أيضـــا أن يُضاف إلى "الوصف المرئـــي" هـــذا "الوصـــف غـــير المرئـــي" الذي يقترن، مسبقًا، بحركة الإعادة إلى الغمـــــوض- كحركـــة تتطلب ألا يتم رسم العناوين حتى لا يتم الخلـــط بينـــها وبـــين كلمات اللوحة. ولا ينبع هذا من تلاعـــب مـــزدوج بـــالوهم، وعلى أية حال ليس منه وحده، وإنما بتثبيـــت ســـلطة "إلهـــام " الشيء الذهني من خلال التجسد الآخر للفكـــر: الكتابـــة.

ومن ثم، فمن البدهي أن مـــاجريت- شـــأن فيتجينشـــتين الذي، لا يجافي الذوق السليم أن نقارنـــه بـــه - يعـــي دائمـــا الهاوية التي تفصل بين الشـــيء وصورتـــه أو تســـميته. وبـــدلاً من الاكتفاء بالصياح على الهاوية، يضع مـــاجريت الهاويـــة في تصويره، ويستغل انفتاحها. فـــالصورة والعنـــوان همـــا شـــفتا الهاوية: وعلينا أن نقفز في دُوارنـــا، أو أن نتشـــبث بالواقعيـــة. فـــ" العناوين، مثلما يقول مـــاجريت، يتـــم اختيارهـــا بحيـــث تمنع وضع لوحاتي في منطقة مألوفة، لن تلبـــث آليـــة التفكـــير أن توجدها كي تتملص من القلق". والجملـــة قاطعـــة، ومـــن المفيد أن نوضح ظهور مفهوم "آليـــة التفكـــير"، الـــذي يمثـــل نقيضاً لفكرة "التشـــابه".

ومرةً أخرى تعود الكلمـــات: "الفكـــر- في صيرورتـــه - يتشابه مع ما يقدمه العالم لـــه..." والفعـــل **يصـــير**، بالإضافـــة إلى شحنته من التماهي، ألا يفرض هنـــا التزامًـــا كـــاملاً مـــن التصوير بالتشخيص؟ فبالنسبة لماجريت، بلا شـــك، لا يمكـــن

للتصوير أن يكون إلا تشخيصيًّا. لماذا؟ بالضبط لأنه على التصوير أن يخدم شيئًا آخر غير التصوير! فقد تخبط ماجريت الشاب، شأن الجميع، مع مشكلة الأصالة، التي يبدو أنه لا يمكن حلها إلا باختراع تقنية، ذات مظهر مغاير، إلخ. ثم، وكان هذا منعطف حياته، التقى بلوحة "أغنية الحب" لكيريكو، الذي أوضح له أن ما نرسمه أكثر أهمية بكثير من الطريقة التي نرسمه بها. وفي حديثه عن كيريكو، عام ١٩٣٩، في "محاضرة لندن"، يقول ماجريت: "إنها القطيعة الكاملة مع العادات الذهنية الخاصة بالفنانين أسرى الموهبة، والمهارة، وكل الخصائص الجمالية التافهة".

ومنذ ذلك الحين، على كيفية الرسم "أن تكتفي ببسط الألوان على السطح، على نحو يؤدي إلى ابتعاد مظهرها الفعال واتضاح صورة التشابه" (L'Art belge، سبق ذكره.). فالعمل يتحقق في الفكر، في الجهد من أجل التوصل إلى "التشابه"، لا في التصوير، لكنه يفترض السيطرة على التصوير. وبعد أن استعرض التقنيات الجديدة التي استكشفتها التعبيرية، والتكعيبية، والمستقبلية، وتحقق من أنها لم تأت إلا بجيشان عابر، يحدد ماجريت الأمور بدقة عندما يكتب: "بعد أن انتهت هذه المساعي التقنية (وأيضا بدائلها مثل "الفن التجريدي"، أو "اللاتشخيصي"، أو "البنائية"، أو "الأورفية"، إلخ)، فإن المشكلة التقنية تُطرح

على الرسام بطريقة صحيحة، أي في ارتباطها بالنتيجة التي نفرضها عى أنفسنا؛ بشرط أن نكون المسيطرين عليها، فأهمية التقنية الكبرى ترجع إلى نسبه الصائبة كوسيلة" (Le véritable art de peindre في Manifestres et autres écrits ، صـ١٠٩-١١٠).

فما هي الطليعية، في الواقع ؟ هي طريقة صاخبة في كسب السوق. وما يهم ليس "جدة" عمل معين وإنما ضرورته- التي تتضمن من ناحية أخرى دائما استكمالها من الجدة. فعندما نستبعد ماجريت بكلمة نعم، ولكن...(نعم، لكن تقنيته تقليدية ولا تضيف شيئًا إلى فن عصرنا)، فإننا نحذف الفكر لصالح الفن. فالفكر يزعج، والفن لا يفعل سوى التأثيث، وبهذه الصفة، ينبغي حقًا أن يكون متغيرًا شأن الموضة، بينما لا يملك الفكر سوى الاستمرار.

والعمل- ما هو العمل الذي ينتج الصور والنصوص؟ أليس هو ذلك الذي يسعى، فيما بين الخيال المتحقق مسبقا والواقع الذي يجري دائمًا تحققه، إلى التئام جرح الهاوية، لكن بدون وهم، لأن المهمة لا نهائية والجرح يستعصى على الإدراك...مثل ماجريت! فـ"حيث نعتقد أننا أدركناه، لا نجده، وحيث نعتقد أننا أمسكنا به، لا يعود له وجود. فتصويره هو هروبنا" (Jacques Sojcher ، سبق ذكره).

فالفكر لا يهتم بأن يكون حديثًا، لأنه كذلك قسرًا. وإذا كان الفكر، شأن العمل الذي يحمله، مؤَسسًا على التناقض، فأي فنان، قبل ماجريت، استطاع تصوير التناقض؟

"فن التصويرهو فن التفكير، الذي يؤكد وجوده على أهمية الدور الذي تلعبه في الحياة عينا الجسد الإنساني...وهدف فن التصوير هو أن يجعل تشغيل البصر كاملاً، بفضل إدراك بصري خالص للعالم الخارجي بفعل حاسة النظر وحدها. ولوحة مُدركة بهذا الهدف هي وسيلة لاستبدال مشاهد الطبيعة، التي لا تستثير عمومًا سوى العمل الآلي للعينين، بفعل التعود الذي يخفي هذه المشاهد الطبيعية المتشابهة دائما أو المتوقعة مسبقاً دائما..."(Le véritable art de peindre، سبق ذكره، صـ١٠٢-١٠٣).

يمكن للعالم أن يكون الكتاب المفتوح لفكر العالم، لكن العادة تغلق عيوننا وتنفي وجودنا في العالم. ويريد المفكر أن يوقظ البصر، لكن عليه، لهذا، أن يعيد صياغة كتاب العالم... هنا، مرةً أخرى، تعود الجملة: "فالفكر- في صيرورته- يتشابه مع ما يقدمه العالم له وإعادة ما قُدم له إلى الغموض، الذي- بدونه- لن تكون هناك أية إمكانية لعالم، ولا أية إمكانية لفكر..."

الفكر يكتب، لكن ما الذي يمكنه كتابته إن لم يكن التشابه؟ "أكتب، مثلما يقول إيدمون جابيس، بكلمات متشابهة في تشابه الكتاب". لكن التشابه يحفز العودة إلى ما يشابهه: إنه يعاود فتح كتاب العالم ويفسّد فيه. والصور لا سند لها. والفكر المرئي يُغير في ذاته نص العالم، وعندما يصبحه، يتوه فيه. لكن غموض العالم لا سند له. وما لا يتم التفكير فيه، مرةً أخرى، يبحث عن ميلاد صورة لتذهب إلى نقيضها، ثم تفلت منه على نحو غامض. كل ما هو موجود يجد شكله في إمكانيته نفسها، ويتألف منها. ولكن كي يظهر ما هو موجود ويتجسد، عليه أن يلتقي بما يشبهه في الفكر المرئي.

١٨٩٨: ٢١ نوفمبر، ميلاد رونيه فرنسوا غيزلان ماجريت، في هينور (بلجيكا)، حيث يعمل والده تاجرًا. وسيكون له شقيقان أصغر منه، ريمون وبول، الذي يفضله. ثم تنتقل الأسرة إلى جيلي، ثم إلى شلتليه.

١٩١٢: تُلقي والدة رونيه- رجينا ماجريت- بنفسها في نهر "سامبر"، في إحدى الليالي، وتغرق. "والإحساس الوحيد الذي يتذكره ماجريت- أو يتخيل أنه يتذكره- عن هذا الحدث هو الفخر الشديد بفكرة أنه المركز المثير للشفقة لمأساة." (سكوتنير)

١٩١٣: تنتقل أسرة ماجريت للسكن في "شارليروا". وفي أحد الأعياد الشعبية، يلتقي رونيه ماجريت بجورجيت بيرجيه. وهي في الثالثة عشرة. تأثر متبادل، لكنهما منفصلان. يتحمس

١٩٤٠: يقيم في كاركاسون، بالقرب من جويه بوسكيه، خلال الهجرة، ثم يعود إلى بروكسيل ويبدأ دراساته التعبيرية التي ستؤدي إلى الفترة المسماة "اكتمال الشمس".

١٩٤٣: معرض خاص حول طريقة ماجريت الجديدة ، يومي ١١ و١٨ يوليو في بروكسيل. أول دراسة وافية لمارسيل ماريين "رونيه ماجريت".

١٩٤٤: معرض عام، في بروكسيل، لأعمال ماجريت حسب الطريقة الجديدة. وفي الجريدة، يهاجم مارك إيمانز بعنف وباللغة الفلامندية، هذا "الفن المنحط" ، للمتطوعين للعمل في ألمانيا.

١٩٤٥: ينشر، في الجريدة الشيوعية "لو درابو روج" (العلم الأحمر)، "تحية احترام إلى جيمس إنسور"، التي تثير استنكاراً شديداً.

١٩٤٦: شجار جديد مع أندريه بريتون ونشر بيان " *السيريالية في اكتمال الشمس*"، ضد السيريالية الباريسية و"حبها للفخ".

١٩٤٨: مرحلة هزلية مسماة "*مرحلة البقرة*"، ومعرض لعشرين عملاً بألوان الزيت والجواش لهذه المرحلة في قاعة "فوبور"، في باريس. استقبال سيء للغاية.

١٩٥٣: "المجـال المسـحور"، معـرض جـداري كبـير في كازينو-ملـهى "كنـوك-لي-زوت" القـروي. معـارض في لنـدن، ونيويورك، وروما، وبـاريس.

١٩٥٤: أول معرض استعادي كبير في قصـر الفنـون الجميلـة، بروكسـيل.

١٩٥٦: جائزة جوجنهايم لبلجيكـا.

١٩٥٧: "*الجنية الجاهلـة*"، رسـم جـداري لقصـر الفنـون الجميلة في "شـارليروا".

١٩٦٥: معرض استعادي كبير في متحـف الفـن الحديـث في نيويـورك.

١٩٦٧: معرض استعادي في متحف بوايمـن فـان بونينجـين، في روتـردام.

وفاة ماجريت، في ١٥ أغسـطس، في بروكسـيل.

ماجريت لمآثر نيك كارتـــير ونـــات بينكرتـــون بالإضافـــة إلى أفـــلام فانتومـــلس.

١٩١٥: اللوحـــات الأولى.

١٩١٦: يلتحق رونيه ماجريت بأكاديميـــة الفنـــون الجميلـــة في بروكســـيل. والمدرســـون: جيســـبير جومبـــاز وكونســـتان مونتـــال. يصادق فيكتور ســـيرفرانكس.

١٩١٩: يرتبـــط ببيـــير بورجـــوا وبيـــير-لويـــس فلوكيـــه، المسئولين المقبلـــين عـــن "جورنـــال دي بويـــت"، الذيـــن يجعلانـــه يكتشف المســـتقبلية.

١٩٢٠: يعثر صدفةً على جورجيت بيرجيه، الـــتي لـــن يتركـــها أبدًا، والتي سيتزوجها. يصادق أ.ل.ت. ميسين، نوجيـــه، جومـــانز.

١٩٢١: الخدمة العســـكرية.

١٩٢٢: يتزوج جورجيت بيرجيـــه. يعمـــل في مصنـــع "بيـــتر لاكروا" للورق الملون. يصـــادق مارســـيل لوكونـــت، الـــذي يجعلـــه يكتشف كيريكو: صدمة حاسمـــة. يكتـــب مـــع ســـيرفرانكس بيـــاني "الفن الخالص" و"دفاعًا عن الجمالي"، اللذين لم ينشـــرا أبـــدًا.

١٩٢٣-١٩٢٤: لوحات تجريديـــة، تصـــور المواقـــف المتبنـــاة في البيـــلان.

١٩٢٥: تُعتبر لوحة "*الجوكي الضائع*"، أول الأعمال ذات الطابع الماجريتي. يرسم كثيرًا ويساهم في عدة مجلات: *أوزوفاج* و *ماري*.. "جريدة نصف شهرية للشباب الجميل"...

١٩٢٦: يصادق لويس سكوتنير.

١٩٢٧: المعرض الأول، في قاعة "لي سينتور"، بروكسيل، التي توقع معه عقدًا. يكرس ماجريت نفسه للفن فقط. ويسافر في شهر أغسطس إلى فرنسا، حيث يقيم في "بيرو-سور-مارن"، بالقرب من باريس. يشارك في الاجتماعات السيريالية.

١٩٣٠: يقيم معرضًا للكولاج مع الرسامين السيرياليين في قاعة "جومانز". ويضم الكتالوج نص آراجون الشهير "التصوير في تحد". يتشاجر مع أندريه بريتون. يعود ماجريت إلى بروكسيل. ولن ينتقل منها تقريبًا، إلا لرحلات قصيرة.

١٩٣٥: يصادق بول كولينيه.

١٩٣٦: أول معرض في نيويورك، في قاعة جوليان ليفي. يشارك في الجريدة الشيوعية "لآ فوا دي بوبل" (صوت الشعب)، بالاسم المستعار فلوران برجيه، اسم حميه.

١٩٣٧: يقيم معرضًا في قاعة لندن، بلندن.

١٩٣٩: يصادق مارسيل ماريين.

شاعر فرنسي كبير (برنار نويل) يكتب عن فنان تشكيلي بلجيكي كبير (رونيه ماجريت)، فلا تكون النتيجة بأقل من نص نافذ البصر والبصيرة ، لا عن الفنان التشكيلي فحسب، وأعماله التي تمثل وحدةً كليةً تشكيلية ، بل- أيضًا- عن العمل الفني، وعلاقته بالفنان والمشاهد، والعالم .

ورغم أن النص المكتوب ينطلق من لوحة "عطلات هيجل" لماجريت ، إلاّ أنه يتجاوزها ليطرح أهم قضايا الرؤية التشكيلية ، وكيفية النظر إلى العمل الفني .

ليس كتابًا في النقد التشكيلي المعتاد، لكنه رؤية "برنار نويل" للفن ، وعلاقاته المتشابكة المعقدة الممتدة في كافة الاتجاهات .

دار شرقيات
للنشر والتوزيع