# إغواء المعنى وفن تلوين الأفكار

## قراءة في أعمال رينيه ماجريت

سارة فرج الراجحي- بدر الدين مصطفى(*)

**«على التصوير أن يخدم شيئًا آخر غير التصوير»** (رينيه ماجريت)

**«كل ما نراه يخفي بداخله شيئًا آخرًا، ونحن دائمًا ما نركز اهتمامنا على هذا الجانب الخفي»** (رينيه ماجريت)


## ملخص

تسعى هذه الدراسة التحليلية لأعمال الرسام البلجيكي رينيه ماجريت René Magritte (١٨٩٨- ١٩٦٧) إلى تلمس حضور بعض المقولات الفلسفية داخل أعماله. فماجريت الذي يصنف على أنه سوريالي التوجه، كان ينشد في معظم أعماله تجسيد الفكرة عبر توظيف بعض المفاهيم الفلسفية مثل الديالكتيك (بالمعنى الهيجلي)، وصراع الأضداد، والمفارقة، إضافة إلى أنه كان مسكونًا بهاجس مشكلة التمثيل؛ خاصة التمثيل اللغوي والبصري. هذا الحضور الفلسفي يمكن تلمسه في أعماله الأولى التي كان متأثرًا فيها ببابلو بيكاسو، لكنه يتعاظم في أعماله التي ظهرت في المرحلة السوريالية. تحاول هذه الدراسة البحث في هذه المنطقة البينية المتقاطعة بين الفلسفة وفن الرسم في أعمال واحد من أهم رسامي القرن العشرين. أما المنهجية التي تتبعها فتتراوح بين القراءة التحليلة والتأويلية لأعماله.



**الكلمات الدالة:**

التمثيل- المرئي- اللامرئي- الصورة- الكلمة- المرآة.



(*) سارة فرج الراجحي: ماجستير من قسم العقيدة- كلية الآداب والعلوم الإنسانية- جامعة الملك عبد العزيز.
بدر الدين مصطفى أحمد: أستاذ مساعد - كلية الآداب - جامعة القاهرة.

## Abstract

This analytical study of the works of the Belgian painter René Magritte seeks to sense the presence of some philosophical concepts within his work. Magritte, who is classified as a surrealistic orientation, sought in most of his works to embody the idea by employing some philosophical concepts such as dialectics (in the Hegelian sense), opposites conflict, and paradox, in addition to being preoccupied by the obsession of representation؛ especially the linguistic and visual representation. This philosophical presence can be felt in his early works, in which he was influenced by Pablo Picasso, but it is amplified in his works that appeared in the surreal stage. This study attempts to investigate this intersecting space between philosophy and the art of painting in the works of one of the most important painters of the twentieth century. The methodology that it follows ranges from an analytical and interpretive reading of his work.



**Key words:**

Representation-Visible- Invisible- Image- Word- Mirror.


## مقدمة

ليس الفن مجرد إبداع صور وأشـكال وانفتاح على فضاء فوضوي، بل يأتي متأثرًا بالسياقات التي نشأ فيها ومتطبعًا بنتائجها الفكرية. لذا جزءٌ منه هو فكر مرئي، تشربّ جمالية الفن وتخفّف مـن صلابة النصوص وحدتها. و يبرز هذا الأمـر في بعض الحركات وعند بعض الفنانين أكثر من غيرهـم، ولعل أحد أبرز هؤلاء الذيـن وقفوا بين تخوم الفن والفكر، جاعـلًا لوحاته كِفاء البناء الذي ينظم به أفكاره هو الفنان البلجيكي رينيه ماجريت Rene Magritte (١٨٩٨- ١٩٦٧).

درس ماجريت الفن في أكاديمية بروكسـل للفنون، ثم صـار عضوًا في حلقة الطليعة الأدبية، حيـث كانت تناقش أفكار الدادائية والسريالية، لكن النقاد لم يرحبوا بأعماله الأولى، فانتقل إلى باريس حيث اتصل بالحركة السريالية في فرنسا وانَم إلى جماعة «بروتون» وقام بدورٍ نشطٍ فيها.

ولدت السـوريالية في القرن العشرين، عصرُ الحروب والقلق والمعاناة، عصر ذيوع مبدأ اللاوعـي، وهدم بناءات العقل المطمئنة؛ فأرادت إيجـاد المعنى العميق والمبهم للعالم من خلال التمرد ومحاولة النفاذ إلى ما وراء الوعي والمنطق والنظام. ولم ينظر مؤسسـوها على أنها حركة

فنية جديدة تقوم على أنقاض الدادائية بل كوسيلة معرفية تساعدهم على اكتشاف متاهات مجهولة، لم يسبق أن تعرفوا عليها؛ مثل العقل الباطن، والغرائبية، والحلم، والجنون، والجمع بين الإنسان ونفسه، والإنسان والعالم.

وقد حطمت السوريالية، كما يؤرخ لها موريس نادو في كتابه **تاريخ السوريالية**[١]، الأطر القومية في الفن، وحلقت فوق الحدود، ولم تعرف أي حركة قبلها بما فيها الرومانسية، هذا التأثير والاهتمام العالميين. كانت المأوى الجديد لأفضل الفنانين في كل بلد، والانعكاس لعصر، كان محتمًا عليه، أن يجابه مشاكله على الصعيد العالمي، بما فيه المجال الفني. ومع ذلك كانت الحركة كبيرة وممتدة في بقاعٍ مختلفة، لهذا لم تتخذ شكل كتلة واحدة، فهي تضم تحت لوائها شخصيات من أوساطٍ متباينة؛ وإن استقطبتها القيم ذاتها إلا أن طرق المسير اختلفت.

مع تشديدات بروتون وما لحق الحركة من مشاكل وأحداث؛ عاد ماجريت إلى بروكسل، لكنه لمع بين أفرادها كأكثر المهتمين منهم بالفكر والفلسفة. لقد تميز بفنه ذو الواقعية التفصيلية، الذي يخلّص الأشياء والأشكال العادية والمألوفة من المعاني التقليدية الملازمة لها، عبر إحداث تحولات وتغييرات في الأشكال والمقاسات، والجمع بين الأشياء وأضدادها، وإنشاء علاقات جديدة غير متوقعة، فكان نتاج ذلك أعمال احتوت على تباين صارخ بين الواقع المرئي وبين التمثيل الذي أنتجه فكره وخياله، كسر للأحاسيس الآلية، ووقعٍ مفاجئ ومبهر، يشتت العالم الذي نألفه، ليحل محله عالم جديد حافل بالغرابة والإبهام، نطارد فيه المعنى بلا رحمة.

يمكن فهم أعمال ماجريت، بصريًا وأدبيًا، بوصفها نوع من الفحص والمساءلة؛ يتساءل عن كل شيء يتم تقديمه عادة على أنه واقع، ويبحث عن أدلة لكشف ما اعتبره ألغاز الحياة المهمة. في مقاله له بعنوان خط الحياة Life Line يخلص إلى أن: «كل هذه الأشياء التي لم تكن معروفة حتى الآن والتي ظهرت للضوء توحي لي أن سعادتنا تعتمد أيضًا على لغز مرتبط بالإنسان وأن واجبنا الوحيد هو محاولة حله»[٢]. وفي قصيدة النثر القصيرة المسماه «الغموض

(١) موريس نادو، تاريخ السريالية، ترجمة نتيجة الحلاق (سوريا: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٢)، ٢٢.

(2) **René Magritte**, **Selected Writings**, translated by Jo Levy With six pieces translated by Adam Elgar Edited by Kathleen Rooney and Eric Plattner (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016), 68.

ليس...» يكتب: «الغموض ليس كذلك أحد احتمالات الواقع. الغموض هو ما هو ضروري للغاية من أجل وجود الواقع»[١].

ولعل أكثر ما تميز به ماجريت هو مزجه بين الرسم واللغة من خلال أعماله التي تحمل قدرة دلالية تستدعي شحذ الملكات التأويلية لدى المتلقي، ما مهد الطريق بعد ذلك لانطلاق ما يعرف باسم الفن المفاهيميConceptual Art . يوجه ماجريت مفهوم الخبرة الجمالية والفنية صوب الخبرة التي تنتج فكرة، بما فيها خبرة استضافة مدلول أو معنى يساهم في وصف فكرة العمل. ففي بعض لوحاته الرسم- لغة، الذي يجعل الفن مجالًا لتأمل عقلاني نقدي، من خلال توجيهه للإشارة إلى ما خلف تمثيلات الصورة، وتوقف الشيء عن أن يكون على ما هو عليه. في مقابلة أجريت عام ١٩٤٧، سأل لويس كوفيري Louis Quiévreux ماجريت عن مناط اهتمامه، إن لم يكن المال، كان رده «الخلق. أمنيتي الوحيدة هي أن أُثري بأفكار جديدة ومثيرة. بالنسبة لي، يتمثل الفن في التعبير عن الفتنة والمتعة. قبل الحرب، عكست أعمالي القلق. لقد علمتني تجربة الصراع وعبء المعاناة أن ما يهم قبل كل شيء هو الاحتفال بالبهجة للعينين والعقل. نعيش في عالم مزعج للغاية بسبب قبحه الروتيني. هذا هو السبب في أن رسوماتي أشبه بالمعركة، أو بالأحرى عملية مضادة. العالم غريب جدًا.. وهل يمكننا معرفته؟»[٢].

يرفض ماجريت، في ظل تعدد القراءات لأعماله، إخضاع فنه للتحليل النفسي. فالتحليل النفسي طريقة لشرح الأشياء، في حين كان ماجريت على النقيض من ذلك، يريد أن يبرز الغموض ويجعل فنه وسيلة لإثارة اللغز. إضافة إلى أنه يرى أن استحضار التحليل النفسي سيغير المنظور نحو أعماله بعيدًا عن مقاصده الواعية، كذلك رفض ماجريت- كما سيرد ذلك لاحقًا- القراءة الرمزية وتصنيف أعماله بالرمزية؛ يقول: «لا تشغلني الرموز، و إنما الشيء الذي يصنعون منه الرموز»[٣].

وربما يعود كل ما سبق إلى أن ماغريت كان يعتبر نفسه فيلسوفًا يثير الإشكاليات والتساؤلات أكثر من كونه فنانًا تتلخص مهمته في توليد أشكال جميلة. وكما تقول إلين هاندلر سبيتز، فإن لوحاته «أسئلة إضافة إلى كونها لوحات، أو لوحات إضافة إلى كونها أسئلة...

(1) Ibid, 68.
(2) Ibid, 69.
(3) Ibid, 69.

إنها تكشف عن العلاقات بين المجرد والشخصي، والمفارقة والانحراف. «كيف يمكن أن تظهر الأشياء المهمة صغيرة وتافهة؛ كيف يختلف المظهر عن الخبرة؛ كيف يختلف الفن عن الحياة؛ كيف يمكن أن يبدو الشيء نفسه الذي يخيفنا ويغضبنا في لحظة ما مضحكًا أو سخيفًا في اللحظة التالية؛ كيف يمكن للمادي أن يصبح مجردًا فجأة وكيف يكون التجريد ملموسًا على نحو مرعب للغاية.»[١] في الواقع تدعم كلمات ماغريت هذا الرأي. كما يقول، «لوحاتي هي أفكار مرئية»[٢].

## تمثيل ماجريت بين الصورة والكلمات

عند ملاحظة أعمال ماجريت سنجد تأملات في مجال السيميائية وفلسفة اللغة، فقد أراد إلقاء الضوء على الالتباسات والتبسيط المتجذر في عاداتنا المألوفة في اللغة، وتذكيرنا أيضًا بعدم الخلط بين الصور وبين الأشياء التي تمثلها.

وطوال حياته المهنية، التي امتدت لأكثر من أربعة عقود، بحث ماجريت مرارًا وتكرارًا، ليس فقط في المساحة الواقعة بين الصور واللغة، ولكن أيضًا بين اللغة والصور من جهة والأشياء التي يزعمان تسميتها أو تمثيلها. وقد كرّس ماجريت الكثير من إنتاجه، المرئي والأدبي، ليس فقط للتحذير من خيانة الصورة، ولكن أيضًا للتحذير من خطر الإخفاق في النظر إلى الأشياء، أو الثقة في الأفكار أو التجريدات. إنه يذكر مشاهديه على قماش لوحته، برسوماته وكلماته، ألا يلجأوا أبدًا إلى العادة أو المشاعر الجاهزة، بل عليهم أن يفعلوا ويروا ويشعروا بأنفسهم وعلى نحو مستقل عن الآخرين. ومن خلال تشكيكه في اليومي والمألوف، يعيد ماجريت الأمور العادية وغير العادية إلى المشاهدين والقراء للنظر فيها مرة أخرى علهم يجدون المختلف.

لهذا نشعر بأن خلف لوحاته تكمن تلك القصدية التي تهدف إلى التشكيك في العادات الثقافية الاختزالية، والعادات البصرية المرتبطة بالعلامة، مع إفساح المجال لوجود هدنة مع العادات العقلية التي نركن إليها، والتي قد تحل محل الشعور الحقيقي بالوجود. يقول ماجريت «علينا أن نتصدى للواقع المبتذل الذي نشأ عبر قرون من عبادة المال والأعراق والأمم والآلهة، ويمكنني أن أضيف أيضًا عبادة الفن»[٣].

(1) Ellen Handler Spitz, Museums of the Mind (New Haven, CT: Yale University Press, 1994), 18.
(2) Ibid, 7.
(3) Ibid, 58.

كان الأصل التاريخي للصورة في الفن التشكيلي أن تمثل من تشير إليه بأقرب وأفضل شكل، لكن مع الوقت لم يعد يلتزم العمل الفني بالمطابقة أو التشابه التام وخضع لأساليب المدارس الفنية المتتابعة، لذلك نجد بيكاسو حينما قيل له أن لوحته التي يجسد فيها جيرترود شتاين لا تشبهها، أجاب: «لا يهم.. سيحدث ذات مرة أن تشبهها»، ومع ذلك ظلّ العمل النهائي يحمل تشابهًا ولو بسيطًا مع موضوعه، حتى أتى ماجريت حين قدّم أعمالًا يتصارع فيها التشبيه والتمثيل، ولا تتوافق فيها الأعمال مع ما تمثله، وعمدًا لا تلتقط هويته الخاصة، بل تتراجع وتتحول إلى « إعادة» فيصبح الكائن مشوشًا على اللوحة، ويتم حلّ العلاقة بين الأشياء وتسمياتها أو ما يعيّنها. في لوحته «مبدأ عدم اليقين» Uncertainty Principle، يخلق ماجريت عدم تطابق بين المرأة و إسقاطها على الحائط. وكما أشار هو ذات مرة: «لا يمكننا أن نتأكد من ظل الشيء ما هو هذا الشيء في الواقع».[1]

**بورتريه لجيرترود شتاين - بيكاسو ( ١٩٠٦)**

(1) Lucy Fischer, Cinemagritte (Michigan: Wayne State University Press, 2019), 238.

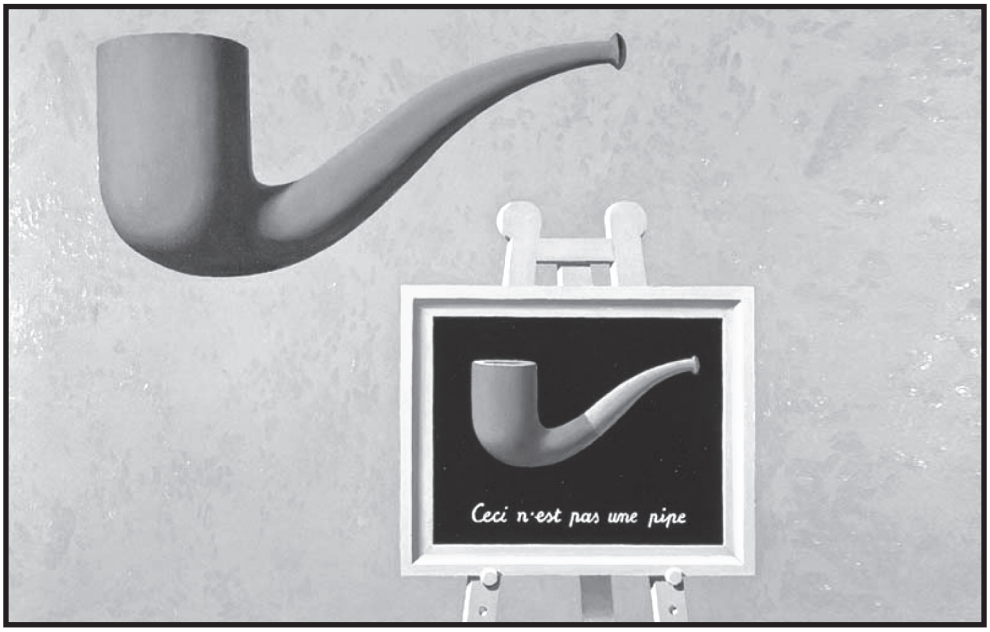
استبصار ( ١٩٣٦)

مبدأ عدم اليقين (١٩٤٤)

كان ماجريت رسامًا منشـغلًا بالعلاقة الملتبسة بين الكلمات والصور، فالعلاقة المستقرة القائمـة بينهـما مثبتة على نحو اعتباطـي (أي أن العلاقة بـين الدال والمرجع فيهـا غير معللة)، ومتوقفـة على التحديد الثقافي للدلالة، كما أن الكائن يمكـن أن يكون رمزًا أو ممثلًا في صورة تشبه الكائن، لكن بالطبع ليس هذا هو الواقع، فيبدأ ماجريت في ترجمة أفكاره هذه تشكيليًا، عبر لوحة «خيانة الصور» و إصداراتها اللاحقة.

تمثل اللوحة الأولى غليونًا كتب تحته: «هذا ليس غليونًا»، ثم يتم استنساخ اللوحة مع تغيير في تفاصيلها وزيادة في الشـعور بعدم اليقين الذي ينقلنا من الحيرة التي تُعطى ببساطة الإصدار الأول، إلى الارتباك المصاحب بالعديد من الأسئلة في الإصدار الذي يحمل نفس الغليون بنفس النص لكن محاطًا بإطار، فوقه يوجد أنبوب آخر معلق في الهواء.

**خيانة الصورة (١٩٢٩)**




**خيانة الصورة (الإصدار الثاني- ١٩٥٥)**

فَتنَ تنكيل ماجريت بالعلاقة التمثيلية بين المكتوب والمرئي ميشيل فوكو، فأفرد الأخير لذلك مقالة: خيانة الصور trahison de l' image، معتبرًا أن ماجريت قد أعلن انهزام الكاليغرام (النص المصاحب للصورة الذي تشكل كلماته بترتيبها وتكوينها الانطباع عنها) أو على الأقل شكّك في بنيته التي تربط اللغوي بالتشكيلي، حينما بناه ثم قام بنفيه، لقد جعله يختفي ويتفكك ولا يبقى إلا كأثر يتضح بغيابه. وهذا يغاير العلاقة التقليدية بين النص والصورة القائمة على المشابهة والتأكيد. يقول فوكو في خيانة الصورة «من الواجب التسليم بوجود عراك وصراع حقيقيين، أو على الأصح هجومات متبادلة وتراشق بوابل من السهام، وحملات للتقويض والهدم، وطعن بالرماح. علينا أن نقر بوجود معركة حامية الوطيس بين النص والصورة، سقوط الصور وسط الكلمات، بريق كلامي يجوب الصور، شقوق خطاب تتخلل شكل الأشياء، والعكس»[١].

(١) نقلًا عن:

Deleuze, Gilles, Foucault, translated by Sean Hand (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988) p, 117.

وفي سياق التعايش أو التلازم بين النص والصورة سنجد، بحسب بارت[١]، أن للنص وظيفتان هما: الترسيخ (يوجه النص اللفظي إدراك المتلقي، ويقود قراءته للصورة ويكبح جماحها الدلالي) والتدعيم (يضيف دلالات جديدة للصورة، فتتكامل مدلولاتهما وتنصهر في إطار وحدة أكبر)، لكن النص الذي دونه ماجريت لم يؤدي أيًا من هاتين الوظيفتين. يسأل ماجريت: «من يستطيع أن يدخن غليونًا في صورتي؟ لا أحد، إذن هو ليس غليونًا»[٢].

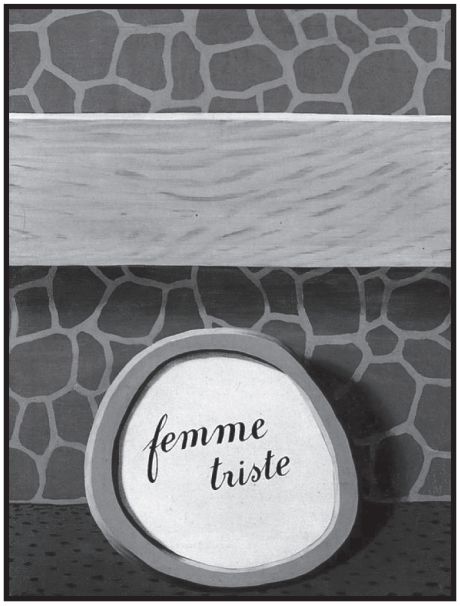
إن الصورة وإن قامت على التعليل والمشابهة عند السيميولوجيين بوصفها رسالة بدون شفرة، مقابل علامات اللسان القائمة على الاعتباط والمواضعة والرسائل اللسانية المشفرة، إلا أن هذه المماثلة التي تعتبر الخاصية الأساسية للصورة لا تعني أن التشابه انعكاس آلي وكلي للكائن أو الموضوع الذي تحمله. فالصورة لن تكون هي نفسها إذا كانت مجرد نقل «موضوعي» للعالم الخارجي. فهي فن وشكل جمالي قبل أن تكون وسيلة إبلاغية لخطاب ما؛ وهنا يكمن تماثلها أو شبهها النسبي فقط مع موضوعها [٣].

لا يكتفي ماجريت بهذا، بل يذهب إلى ما هو أبعد، ففي لوحة «المعنى الحرفي» تحل الكلمات «femme triste/ امرأة حزينة» محل وجه امرأة حزينة، مما يدل على أن التشابه عنصرًا ثانويًا- وليس ضروريًا- للإشارة. ويحدث الشيء نفسه في لوحة « الظهور « التي يصور فيها أكتاف رجل محاطة ببقع قليلة تحمل الكلمات: بندقية، كرسي، حصان، غيوم، أفق. ففي هذه اللوحة، كما يلاحظ فوكو، هناك شيء أكثر من المعنى الصحيح. هنا الكلمات تحل ببساطة محل الوجه، هي لا تحل محل أجسام غائبة، ولا تشغل مساحات فارغة، ولكن كتل كبيرة لا تعطي الانطباع عما تمثله.

(١) رولان بارت، بلاغة الصورة قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أو كان (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ١٩٩٩)، ١٧.

(2) René Magritte, Selected Writings, 88.

(٣) انظر: محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة فكر ونقد، العدد ١٣، نوفمبر ١٩٩٨.




**المعنى الحرفي (١٩٢٨-١٩٢٩)**

**الظهور (١٩٢٨)**

إذا وضعنا في الاعتبار أن هناك مستويين إدراكيين بالنسبة لماجريت: الواقع (مستوى ينتمي لنسيج الحياة اليومية من الأعراف /الاصطلاحات/ المواضعات)، والسوريالية (ما يتدفق عن الشعور واللاوعي)، سيكون الغرض هو جلب الواقع إلى السريالية، تاركًا وراءه الاصطلاحات والمواضعات ومُظهرًا غموضها. وهذا ما يفسر الفجوة بين الصورة والفكرة، بين الكائن وتمثيله. لقد نشر ماجريت قائمة ببعض الرسومات مصحوبة بنصوص توضيحية les mots et les images، نستطيع أن نلحظ فيها هذا التباين بين هذين المستويين، فلو أخذنا منها على سبيل المثال الصورة التي تحتوي على حصان سنجد: صورة حصان - لوحة حصان على قماش - كلمة «حصان» ينطق بها رجل، مصحوبة بالتسمية التوضيحية: «لا يخدم الكائن أبدًا الغرض نفسه كما هو الحال مع اسمه أو صورته»[1].

**كلمات وصور (١٩٢٩)**

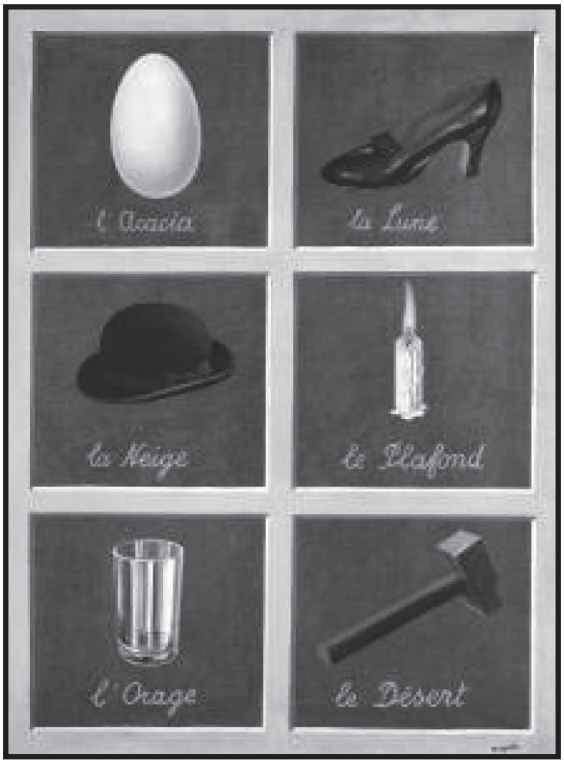
(1) E. Dell'Atti, Language games in Magritte and Wittgenstein, 2014.

مقال منشور على:

https://www.semanticscholar.org/paper/Language-games-in-Magritte-and-Wittgenstein-Dell'Atti/5d38b23d394dbc62467bf06b9f3ba73ce7766c7c

تاريخ الدخول: ٢٨ أبريل ٢٠١٩.

إن اعتباطيـة العلامـات تكون مقبولة بشـكل كبير لأنها تنتمي إلى شـبكة مـن العادات والاتفاقيـات التي تشـكل جـزءًا من واقعنـا. غير أن ماجريـت في لوحته «مفتـاح الأحلام» يكشـف عن الطبيعة التوافقية/ التقليدية للعلامة اللغوية، من خلال تمثيل أربعة أشـياء دون وجود رابط بينها، مع بعض الأسماء التي لا تتوافق مع الأشياء الموضحة.




**مفتاح الأحلام (١٩٣٠)**

وعلى هذا النحو، يؤكد ماجريت على استقلالية الصورة واصطلاحية العلامة التي، إن لم يتم الكشف عنها، قد تسقط في نوع الأخطاء التي تجعل صورة الأنبوب عبارة عن أنبوب. بالمقابل، يمكن للصورة أن تحل محل أي شيء، ويمكن قول الشيء نفسه بالنسبة للأسماء. لهذا السبب، بمقدورنا إعادة توزيع الأوصاف اللفظية والتمثيلات التصويرية الاعتباطية حتى لا تتطابق التسميات التوضيحية مع الصور. وهنا يتم الاحتفال الكامل باعتباطية العلاقة بين الصورة/ الكلمة/ الشيء أيضًا، وتفصم عرى العلاقة بين وجهي العلامة أو بين الشيء والعلامة التي تحيل إليه. يقول فوكو «ما دمنا لبثنا عند حدود الكلمات والأشياء، فإننا سنتوهم أننا نتكلم عما نراه، ونرى ما نتكلم عنه، وأن الأمرين مرتبطان: ويعني هذا أننا نظل عند المستوى الاختباري ولا نتجاوزه بعد. لكننا بمجرد ما نتغلغل في الكلمات والأشياء، نكتشف العبارات والرؤى، فيرتفع الكلام والرؤية إلى مستوى أعلى قبلي، حتى أن كلا منهما يبلغ حده الخاص به والذي يفصله عن الآخر، مرئي لا سبيل إليه إلا بالرؤية، ومعبر لا سبيل إليه إلا بالكلام»[1].

في معظم أعماله يقوم ماغريت بتعطيل المعاني المزعومة للكلمات والصور، وهي المعاني التي يعتبرها كثير من الناس أمرًا مفروغًا ونهائي. فهو يذكّر المشاهد بشكل هزلي، رغم جديته، بعدم الخلط بين التشابه والتمثيل، ويلفت الانتباه إلى الغموض والتوتر وعدم الاستقرار حال وضع الأشياء والكلمات المألوفة في سياقات غير متوقعة. تميل كلماته داخل لوحاته إلى السعي وراء أهداف متشابهة، ومن المهم أن نلاحظ أنها ليست ضرورية لفهم اللوحات، بل هي أعمال قائمة بذاتها، تستحق القراءة في حد ذاتها. يضيف الكثير منهم نظرة ثاقبة إلى الطريقة التي يستجوب بها ماغريت أنظمة التمثيل اللغوي والتصويري بشكل دائم تقريبًا، لكنها تفعل ذلك وفقًا لشروطها الخاصة وكقطع قائمة بذاتها.

## صراع الأضداد أو جدل المرئي واللامرئي

«لو أن الأفكارَ يمكن أن تُرى!»[2] هكذا تمنى رينيه ماجريت أن يرسم أفكاره، أن يمنحها لونًا، فيهبها حياة، ومن ثم خلود. تمنى فكان له ما تمناه. لكن الأفكار التي أراد رسمها كانت عصية على التحديد، رغم ما تبدو عليه من وضوح ظاهري. فالرسم، برأيه، كما الحياة، ليس

(1) Deleuze, Ibid, 65.

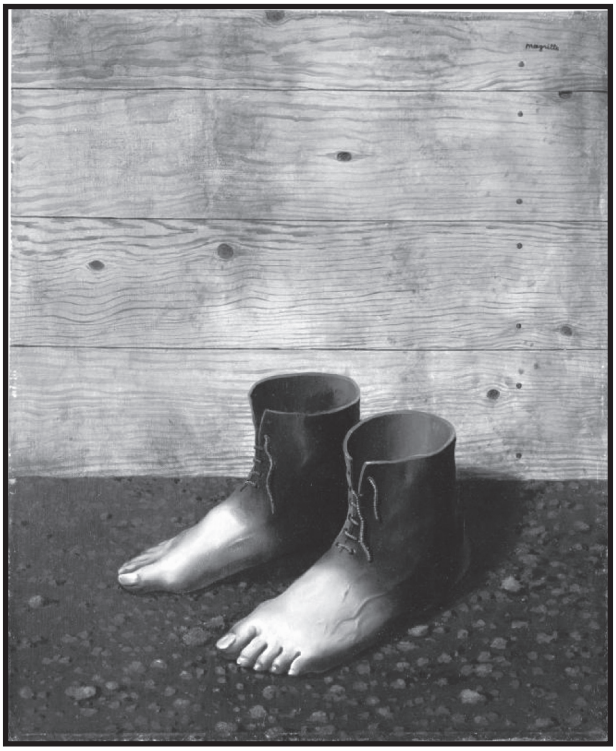
(2) Magritte, Ibid, 13.

سـوى لغز كبير يتعذر كسره أو فكّ طلاسـمه. وكان يعتقد أن طبيعة الإنسان تدفعه لئلا يرى إلا مـا يريـد أن يراه أو ما يبحـث عنه. ومن ثم فـإن إدراكنا مرتبط إلى درجـة كبيرة بطبيعة توقعاتنا عن العالم والأشياء.

في العام ١٩٣٧ رسـم ماجريت رجلًا يقف قبالة مرآة. من الطبيعي أن نشـاهد على سـطح المـرآة انعـكاسَ وجه الرجل. لكننا لن نرى إلا ظهره في نفس وضعية وقوفه أمام المرآة، تكررًا لا انعكاسًـا. هكذا سمى لوحته بـ «الانعكاس المسـتحيل». في لوحة أخرى نجد رجلًا تختفي ملامح وجهه أمام كرةٌ معلقة أمامه، وفي عمل آخر يسـتبدل التفاحة بالكرة. وفي آخر يتحول الرأس إلى كتلةَ ضوءٍ صماء.

حذاءً تطلُّ منه أصابع قدمين بلا سـاقين أو إنسان، رجال يرتدون بدلات وقبعات، صخرة تُمطـر من السـماء، تفاحة في غرفة بالكاد تحتويها، رأس تمثـال مخضبة بالدماء، مرآة لا تعكس موضوعها، عين تعكس السـماء، وغليـون ليس بالغليون؛ كلها موضوعات يصادفها المشـاهد في لوحاتـه. وقد كتـب ماجريت يقول: «إذا وجـد المتفرج أن لوحاتي هي نـوع من التحدي للبديهيات التي تبدو بالنسـبة إليه صحيحة، فإنه سـيدرك شـيئًا واضحًا. وبالنسـبة لي أريد أن أضيـف أن العـالم في صميمه يمثل تحديًا لكل ما هو بديهي»[1]. ويضيف «إن عالمنا الفوضوي، المليء بالتناقضات، يبدو متماسـكًا بشـكل أو بآخر بفضل التفسيرات شديدة التعقيد والبراعة التـي يبدو أنهـا تبرر ذلك وتجعله مقبـولًا للأغلبية. هذه التفسـيرات تأخـذ في الاعتبار تجربة معينة. ولكن تجدر الإشارة إلى أنها تجربة «جاهزة»، وأنه إذا أدت إلى تحليلات رائعة، فإن هذه التجربة نفسها لا تستند إلى تحليل لظروفها الحقيقية»[2].

(1) Ibid, 75.
(2) Ibid, 65.



**النموذج الأحمر (١٩٣٥)**

ما يجعل لوحات ماجريت مثيرة للدهشة على نحو غير معهود في تاريخ الرسم، هو أنها تعمل على تقديم الأشياء بدقة تصل حد الاكتمال، فموضوعاتها قابلة للتحديد بسهولة. بمعنى أن المشاهد يتعرف عليها بمجرد رؤيتها. ليس ثمة تجريد، ولا يوجد بالتأكيد عوالم ذاتية خالصة، يُخاطب بها الفنان نفسه وتستغلق على فهم الآخرين. إنها إعادة إنتاج للأشكال المألوفة بطرق غير مألوفة تمامًا.

تثبت رسومات ماجريت أنه لم يكن مشغولًا بالرسم فقط، بل بالمعضلات النظرية؛ الفكر، والفلسفة، وربما الشعر أيضًا[١]. وربما هذا ما جعله من الفنانين القلائل الذين لم يكن لديهم مرسمًا خاصًا بهم، حيث رسم معظم رسوماته جوار نافذة غرفة معيشته مرتديًا بدلته أثناء عمله. قال في عام ١٩٦٧، في إحدى المقابلات الأخيرة التي أجريت معه: «أحاول دائمًا أن أتأكد،

(١) كتب ماجريت بالفعل مجموعة من القصائد إضافة إلى سيناريو فيلم، وللاطلاع يمكن الرجوع إلى:
René Magritte, Selected Writings.

مـن أن اللوحة الفعلية لن تكون مُلاحظة، وأنها سـتغدو أقل وضوحًـا. إنني أعمل مثل الكاتب الذي يحاول العثور على أبسط الموتيفات، التي تتجنب كل التعقيدات الأسلوبية، بحيث يكون الشيء الوحيد الذي يسـتطيع المشاهد رؤيته في العمل هو الفكرة التي أحاول التعبير عنها، لذا فإن عملية الرسم ذاتها بالنسبة لي غير مرئية، فاللوحة مجرد وسيلة لتحقيق غاية»[١].

يعرف موريس نادو[٢] الشيء السوريالي بأنه شيء غريب بوجه عام، خارج إطاره العادي، ويستعمل لأهداف تختلف عن الأهداف التي صُنع لأجلها، أو التي نجهل طريقة استخدامها. إذا اعتمدنا هذا التعريف للسـوريالية، سيغدو ماجريت أكثر السرياليين وأشهرهم استخدامًا لهذا المعنى. فأعمالـه بأسرها تقع بين عوالم المألوف واللامألوف، وتخلق صراعًا بينهما لا يمكن حسمه أبدًا. يرتبط استخدام ماجريت للأشياء المألوفة في الأماكن غير المألوفة برغبته في إنشاء صور شـعرية حالمة، علاقات جديدة، اسـتخدامات مفارقة للأشـياء. وقد وصف الرسـم بأنه «فن وضـع الألوان جنبًا إلى جنب بطريقة تجعل مظهرها الحقيقي يعتمد على الأشـياء المألوفة - السـماء، والأشخاص، والأشـجار، والجبال، والأثاث، والنجوم، والمباني الصلبة، والعبارات- وقد اتحدت في صورة منضبطة شـعرية واحدة تسـتغني عن أي مغزى رمزي، قديم أو جديد. وصف رينيه ماجريت لوحاته على أنها «صور مرئية لا تخفي شيئًا؛ فهي تثير الغموض، وعندما يرى المرء إحدى رسـوماتي، يسأل نفسه هذا السـؤال البسيط: «ماذا يعني ذلك؟». هذا لا يعني شيئًا، لأن الغموض لا يعني شيئًا، إنه المجهول»[٣].

يحكي ماجريت أنه ذات ليلة من عام ١٩٣٦، اسـتيقظ في غرفة يوجد فيها طائر نائم داخل قفص. وبسـبب طريقته في النظر للأشـياء يقول «لم أرَ طائرًا بل بيضة داخل القفص. كان هنا سرًا شعريًا جديدًا مذهلًا، لأن الصدمة التي شعرت بها كانت سببها على وجه التحديد التقارب بين الجسـمين، القفص والبيضة، بينما كانت هذه الصدمة في السـابق ناتجة عن الجمع بين شيئين غير مرتبطين. منذ ذلك الحين، بحثت عن أشياء أخرى يمكنها أيضًا، من خلال تسليط الضوء على أحد السـمات الخاصة بها، أن تكشـف عن الشعر الظاهر نفسه الذي نجح فيه البيضة والقفص في تكوينهما من خلال اجتماعهما. في سـياق بحثي، أصبحت مقتنعًا أن هذا العنصر الذي يجب

(1) Ibid, 121.

(٢) موريس نادو، مرجع سابق، ٤٥.

(3) Ibid, 119.

اكتشافه، هذا الشيء الوحيد من بين جميع الأشياء الأخرى المرتبطة بطريقة ما بكل شيء، كان دائمًا شيئًا أعرفه مسبقًا، لكن هذه المعرفة كانت كما لو أنها مدفونة في أعماق ذهني»[١].

كانت أعمال ماجريت الأولى تصور الأشياء في حالاتها الأكثر تباينًا. الأشياء التي لا تربطها علاقات أو لا تتناسب مع السياق الذي وضعت فيه. ثم انتقل إلى إدماج الأشياء المرتبطة سويًا في علاقة ما- بيضة في قفص كما في المثال السابق، وطائر يتشكل في السماء، وحذاء على شكل قدم، وقد أطلق ماجريت على هذا الأسلوب مذهب «المصاهرة» أو «انتخاب الأنساب». لكن ثمة علاقات أكثر عمقًا يمكن ملاحظتها في بعض من تلك الأعمال- ففي حالة البيضة في القفص، مثلًا، هناك أيضًا تقارب أكثر دقة؛ فكلاهما نوعان من الأسر. تناول ماجريت مفاهيم مثل التغييرات التي لا يمكن تخيلها في الحجم (تفاحة تشغل محيط الغرفة بالكامل)، الجاذبية (الصخور الضخمة المعلقة في السماء)، التحول من شيء إلى آخر (الأشكال تنمو فتغدو شيئ آخر أو مصنوعة من شيء آخر). وقد تساءل ماجريت حول ما يكمن خلف ما يراه المرء (لوحة توضع فوق منظر من مناظر الطبيعة، فيستنسخ هذا الأخير صورة اللوحة على نحو متطابق). لقد نقل ماجريت عن فيكتور هوغو قوله: «نحن لا نرى سوى جانب واحد من الأشياء» ثم أضاف: «إن الجانب الآخر هو بالضبط ما أحاول التعبير عنه.»[٢]

كانت كل لوحة من لوحات ماجريت تحمل تساؤلًا معرفيًا أو وجوديًا، بحيث أنه استطاع أن يصيغ الإشكاليات بلغة الخطوط والألوان. كانت إحدى المهمات التي حددها ماجريت لنفسه، بعث حياة جديدة واستثنائية لأشياء وجودنا العادية التي أصبحت مبتذلة بسبب الطريقة اللامبالية التي ننظر بها إليها. وعوضًا عن قبول الأشياء التقليدية كما هي، شرع في تحديها والارتياب بها ليحيي ليس فقط مظاهرها الغريبة، بل أيضًا ليستنبط وظائف جديدة لها. كان ماجريت يختار أشياء عادية ومألوفة، منها يبني أعماله: أشجارًا، مقاعد، طاولات، أبواب، نوافذ، أحذية، رفوف، مناظر طبيعية. لقد أراد أن يكون مفهومًا بواسطة هذه الأشياء العادية، أن يضع حياة جديدة في رؤية الأفراد المبتذلة لأشياء الوجود العادية. ولأن رؤية الأفراد للأشياء عادة ما تكون مبتذلة، فقد أصبحت عمليًا غير مرئية. لذلك أراد ماجريت أن يستعيد دهشة الإنسان الأولية إزاء الأشياء. من بين الأمثلة التي يمكن أن نستشهد بها في

(1) Ibid, 65.

(2) Ibid, 68.

هذا السياق، لوحته المسماه «حذاء» ١٩٣٥: في هذه اللوحة نرى تركيب فريد، ورغم بساطته إلا أنه يصيب المشاهد بالذهول. حيث نرى قدمًا بشرية تتصل به وتأخذ شكل الحذاء، أم أن الحذاء هو الذي يأخذ شكلها. إنه ليس شكلًا مزدوجًا أو ثنائيًا، كما الحال مع الأشياء التي تتخذ شكل إمرأة وقطة في آن واحد، أو وجه وكأس معًا. للشيء في هذه اللوحة، وحدة غريبة: إنه يستريح على الأرض، ليس بثقل القدم أو ثقل الحذاء، لكن بثقل أو وزن خاص بالشيء، مقدمًا وظائف غريبة، متجاوزة للمألوف، لا يمكن ربطها بأي من الوظائف المعروفة. الحاوية «الحذاء» والشيء الذي تحتويه «القدم» قد أحرزا واقعًا جديدًا تمامًا، وتحققا كشيء جديد.

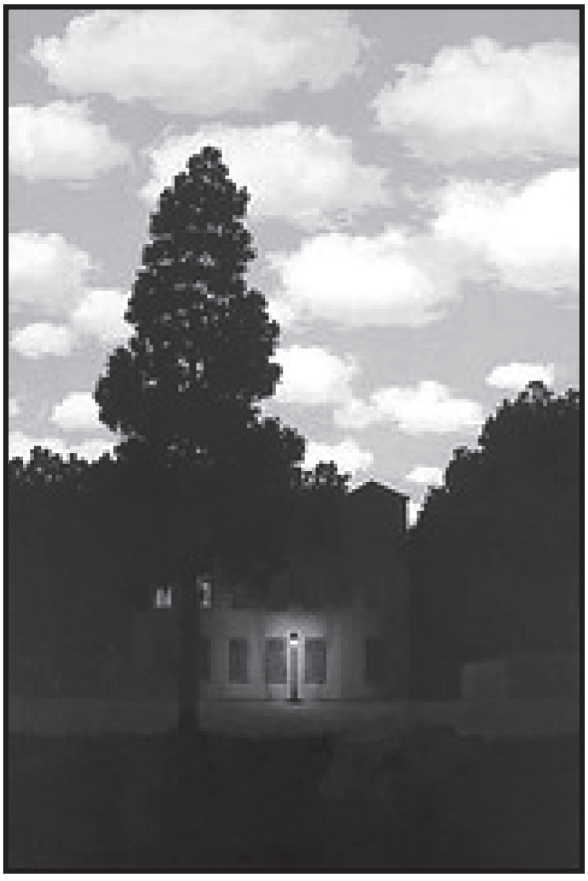
كان ماجريت مهتمًا بالفلسفة والأدب، كتب «في مديح الديالكتيك» و«إجازة هيغل» وهما مقالان خصصهما، كما يوحي عنوانهما، عن هيغل، كما كان دائم العودة إلى نيتشه. إضافة إلى ذلك كان صديقًا لهيدجر وفوكو، وعلى معرفة وثيقة بأعمال مالارميه وبودلير ولوتريامون. ومن المؤكد أنه آثر الأحاجي والألغاز التي تترك المشاهد حائرًا.

قد يكون مفهوم السلب بالمعنى الهيجلي أحد المداخل المهمة لفهم عوالم ماجريت. فوفقًا لهيغل لا يوجد الشيء بصورة منعزلة، بل لابد أن تربطه صلات وعلاقات بأشياء أخرى. وأكثر العلاقات وضوحًا هي علاقة التناقض. فكل حالة لفكرة أو شيء وكل رأي وموقف في العالم، يؤدي إلى موقف نقيض له. هذا النقيض، وفقًا لهيجل، ما يلبث أن يتحد مع ما يناقضه ليشكلا كلًا واحدًا، فالحقيقة مثل الإلكترون بها موجب وسالب. غير أن المهم هنا أن السلب عند هيغل لا يأخذ مكانة أقل من الإيجاب، بل مساويًا له تمامًا، أي لا ينبغي النظر إلى علاقة السلب بالإيجاب مثلما ننظر إلى علاقة الشر بالخير، فالسلب ليس شرًا أو لا يحمل في الواقع أي دلالة سلبية، بل هو مجرد وصف أو اسم للمختلف أو النقيض.

كان ماجريت مدركًا بعمق لطبيعة تناقضات العالم الذي نحياه وعبثيته كتب ذات مرة يقول «من نحن؟ هذا السؤال القديم تم التجاوب معه من العالم الذي علينا أن نعيش فيه بطريقة مخيبة للآمال. في الواقع، نحن مجرد رعايا لما يسمى بالعالم المتحضر، حيث الذكاء، والبطالة، والبطولة، والغباء أمور متلازمة تمامًا مع بعضها البعض، وتأخذ دورها دائمًا في الصدارة. نحن رعايا هذا العالم غير المترابط والعبثي، حيث تصنع الأسلحة لمنع الحرب، وحيث يكرس العلم للتدمير والبناء والقتل وإطالة عمر المحتضر، وحيث يتم توجيه النشاط الأكثر جنونًا بشكل خاطئ. نحن نعيش في عالم يتزوج فيه الناس من أجل المال، ويبنون القصور التي انهارت

ليتركوها في حالة من الخراب مهجورة على شاطئ البحر. لا يزال هذا العالم متماسكًا بأفضل ما يمكن، لكن يمكننا بالفعل رؤية علامات اقتراب سقوطه في الظلام»[1].

إذا حاولنا أن نتتبع فكرة السلب والتناقض والصراع، التي بنى عليها ماجريت أعماله، فسنجدها حاضرة بقوة في لوحته المعروفة بإمبراطورية النور. عندما نمعن النظر في تفاصيل اللوحة سرعان ما نكتشف أن المنظر الليلي الذي لا يخلو من شاعرية وغموض، تعلوه سماء نهارية. أي أننا إزاء ليل ونهار في الوقت ذاته. في الواقع كان ماجريت مغرمًا كثيرًا بتصوير المتضادّات والثنائيات والجمع بينها تحت مظلة واحدة. ومع ذلك فالعالم المعاش يشير إلى أن التقاء الأضداد أمرًا ممكنًا فعلًا، وليس نتاج خيالات جامحة للفنان.



**إمبراطورية النور (١٩٥٣)**

(1) Ibid, 58.

يتملك بعض الناس، على سبيل المثال، شعور ملتبس بالحزن، لا يعرفون بواعثه وأسبابه، داخل لحظات السعادة التي يعيشونها. هناك من قد يبكي لفرط إحساسه بالفرح والنشوة. وثمة تلك النظرية التي تقرن اللذة بالألم. ومن الناس من يعتبر العبقرية والجنون وجهين لعملة واحدة. وقد أكد فرويد من قبل أن هناك جزءًا مهمًا في أنفسنا لا نلمسه ولا ندركه لأن العقل الباطن ينكره أو يقمعه. إمبراطورية النور هي نموذج لعالم ماجريت الذي تتداخل فيه الثنائيات؛ كالليل والنهار، الحياة والموت، الرجل والمرأة، والأفقي والعمودي، والمادي أو الأرضي مقابل السماوي أو المقدس. ومن الملاحظ أن ضربات الفرشاة الناعمة في اللوحة تمنحها مظهر الصورة الفوتوغرافية، كما أن الناظر إليها يخيّل إليه انه يطل على المنظر من نافذة بسبب تأثيرات البُعد الثلاثي فيها.

كان مقصود لوحاته زعزعة التوقعات التقليدية بغية تقويضها. لهذا فإن أي محاولة لتفسير أعمال ماجريت من منطلق رمزي، هي نوع من التعدي على هذا المقصد. لقد عبر ماجريت عن ذلك في إحدى المرات قائلًا: «إن التعامل الرمزي مع أعمالي، بصرف النظر عن اعتبار تلك الرموز صادرة عن الوعي أو اللاوعي، هي تجاهل لطبيعتها الحقيقية»[1]. وكتب في موضع آخر: «الناس يستخدمون الأشياء دون البحث عن أي مقصد رمزي فيها أو لها، ولكن عندما ينظرون إلى اللوحات، لا يمكنهم العثور على أي فائدة لها. لذلك يبحثون عن معنى لإخراج أنفسهم من المأزق، ولأنهم لا يفهمون ما الذي يتوجب التفكير فيه عندما يواجهون اللوحة... إنهم يريدون شيئًا ما يمكن الاعتماد عليه، شيئًا يركنون إليه ويألفونه. يريدون شيئًا آمنًا للتشبث به، حتى يتمكنوا من إنقاذ أنفسهم من الوقوع في فراغ المعنى. الأشخاص الذين يبحثون عن معاني رمزية يفشلون في فهم الشعر والغموض المتأصلين في الصورة .... بسؤال عن «ماذا يعني هذا؟» يعبرون عن رغبتهم في أن يكون كل شيء مفهومًا. لكن إذا لم يرفض المرء اللغز، يكون رد فعله مختلفًا تمامًا. وقتها سيتساءل أحدهم عن طبيعة الأشياء الأخرى التي أريد أن أقولها؟ بالطبع، لا توجد إجابة. اللوحات هي الإجابة»[2].

لننظر في حالة أخرى من حالات التناقض التي جسدها ماجريت في أعماله؛ أعني لوحته الأشهر «خيانة الصورة»، التي نوقشت من قبل في سياق مناقشة مفهوم التمثيل. وهي اللوحة

(1) Ibid, 99.
(2) Ibid, 99.

التي تُشعر كل من يراها بقدر كبير من الارتباك نتيجة العبارة المتضاربة التي تتخللها فتدفعنا إلى التساؤل بشك عمّن كتب هذه الكلمات؟ هل تم تخريب اللوحة عن عمد بكتابة هذه العبارة بين ثناياها؟ الحقيقة أن الكلمات مدروسة جيدًا، باعتبارها جزءًا لا يتجزأ من التصميم العام للوحة، لتكون أي شيء سوى أن تكون جزءًا من الصورة الأصلية. لماذا يقدم لنا هذا الفنان معلومات متضاربة؟ لقد قدم تمثيلًا للغليون على نحو مثالي، لكن لغته تنفي ترميزه على هذا النحو. هل هو بالفعل «ليس بالغليون»؟ يفحص المشاهد مرة أخرى ما يوجد داخل اللوحة بحثًا عن أدلة قد تكشف عن إجابة خفية، لكن دون جدوى. عملية التمثيل هي بالتأكيد لـ«غليون». يعود المشاهد إلى الكلمات الموجودة تحتها. مرة أخرى، لا يزال الصراع قائمًا بين الصورة والكلمات. لنقرأ إذن بطاقة العنوان أملًا في فك الإلغاز؛ إنها «خيانة الصورة».

بصرف النظر عن المقاربات العديدة التي قدمت لهذه اللوحة، فقد أراد ماجريت منها، دون أن نتعدي على قضية موت المؤلف التي طرحها بارت، أن يوقف مشاهديه بعض الوقت أمام ما يشاهدونه. عليهم أن يقضوا وقتًا أطول أمام لوحاته. كانت فكرته تتمثل في أن فعل المشاهدة بالغ الأهمية، ولا يمكن للمرء مشاهدة عمل فني حقًا في فترة زمنية قصيرة. لهذا السبب أراد ماجريت من الناس التفكير فيما يترائى أمامهم؛ النظر والتأمل بشكل أعمق فيما يرونه. لقد تعلم الناس في عالم تسوده اللغة الشفهية والمكتوبة. وعلى الرغم من أن النص المكتوب ينكر أنه غليون، فإن الصورة المرسومة تظل كما هي؛ غليون. لابد أن ينتهي الأمر بتساؤل مفاده هل يمكن أن يمثل الرسم بالفعل أكثر مما يترائى لنا؟

تستدعي الصورة نقيضها، الصورة في مقابل الكلمة، الغليون يستدعي ما ليس بغليون، المرئي في مقابل اللغوي. أراد ماجريت أن يعبر عن هذا الموقف المتناقض، لكن تعبيره جاء بخطوط الرسم والألوان. ويعضد هذا الرأي أن ماجريت لم يجعل من عبارته تعليقًا أو اسمًا للوحته، كما هو الحال في لوحات أخرى، بل جعل العبارة حاضرة في فعل التلقي ذاته، في قلب الصورة ذاتها، فلا مفر من تجاهلها أو التغاضي عن تفسيرها.

لقد درس العديد من الكتاب الدور المهم للعلاقة بين اللغة والصورة في أعمال رينيه ماجريت حيث يناقش جاك موريه[1] عملية التركيب اللافتة التي تؤدي إلى تسمية عمل ما بمسمى يبدو

(١) انظر:

Jacques Meuris, Magritte (New York: Crown, 1989).

ظاهريًا مختلفًا عن موضوعه، كما أوضحنا، و يبين أن المقصد لم يكن إثارة تساؤلات حول معنى الكلمات ذاتها فحسب، ولكن خلق مزاوجة شاعرية بين المعاني المرتبطة بالصورة وعنوانها. ومن جانبها، أشارت سوزي جابليك[١] إلى أوجه الشبه في هذا الصدد بين أعمال ماجريت وفلسفة فتجنشتاين من حيث تناولهما للمفارقة الكامنة في اللغة ذاتها، وهو ما سنشير إليه لاحقًا. فالحقيقة أن هناك أساليب يمكن بها للوحة الغليون أن تكون غليونًا أو لا تكون كذلك. و بالتالي يكون الرائي أمام تحدٍ يتمثل في إعادة تقييم الرسالة التي يستقيها من صورة اللوحة، وكذلك ما تخفيه عنه تلك اللوحة. وهكذا نرى أن ماجريت يغلف أعماله بالالتباس والغموض والفضول، و يترك متلقيه بإحساس لا مفر منه يقع بين المعلوم والمجهول.

قال ماجريت ذات مرة: «إن كل شيء نراه يخفي خلفه شيئ آخر، والإنسان توّاق بطبيعته لمعرفة ما لا يراه. و إذا كان الحلم ترجمة للحياة الواعية فإن الحياة الواعية هي ترجمة للحلم. إننا نعيش في عالم يخدعنا، وفهمنا له غامض ومشوّش. لذا فإن الأحلام والخيال هما سبيلنا إلى العيش في عالم له معنى»[٢]. في لوحته المعنونة بـ «ابن الإنسان» نرى رجلاً يرتدي بدلة عمل رمادية داكنة وقبعة. تفاحة خضراء تطفو في الهواء، بحيث تخفي قسمات وجه الرجل. صورة الرجل كبيرة وتسيطر على فضاء اللوحة، وخلفه يوجد جدار منخفض من الحجارة الرمادية التي يظهر البحر الأزرق الفاتح ورائها. السماء وردية صامتة مع غيوم رمادية. ينعكس الضوء من السماء إلى حد ما على الجدار، كما ينعكس أيضًا على الرجل.

ثمة رجل إذن يرتدي ملابس العمل، و يقف في محيط مألوف بالنسبة إلينا. توفر لنا الإضاءة داخل اللوحة إمكانية توقع زمن الصورة، والذي يمكن تخمينه ليكون لحظة الشروق، أو ربما الغروب، بسبب لون السماء والضوء والظلال. هناك شيء واحد غريب لا يبدو متماشيًا مع فضاء اللوحة؛ إنه التفاحة الخضراء المعلقة أمام الوجه. لماذا يطفو التفاح؟ لماذا يعوق وجه الرجل عن الظهور؟ لماذا لا يحمل الرجل التفاح، أو يأكل منه؟ أذرع الرجل ممدودة مباشرة بجانب جسده، في وضع يذكرنا بالتماثيل المصرية القديمة أو ربما الحقبة اليونانية المبكرة. لكن العلامة الأهم هنا هي التفاحة. لماذا تطفو؟ كيف يبدو وجه الرجل المختفي؟ من هو يا ترى؟

(١) انظر:

Suzi Gablik, Magritte (New York: New York Graphic Society, 1976).

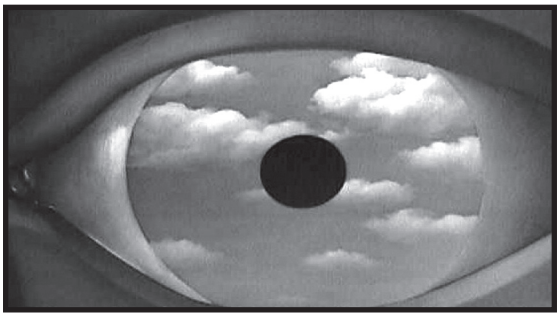
(2) Magritte, Ibid, 55.

**ابن الإنسان (١٩٦٤)**

في الواقع نحن مضطرون للإجابة عن تلك التساؤلات، حتى نتمكن من فهم اللوحة. يرتبط التفاح، على نطاق واسع، بالتحديد المسيحي لنوع الشجرة المحرمة، التي أكل منها آدم وحواء، في الجنة. إذ كانت، وفقًا لهذا التقليد، شجرة تفاح. غالبًا ما يتم تصوير التفاحة على أنها ثمرة الإغواء، وبالتالي ثمرة الخطيئة التي وصمت البشرية بالخزي والعار، وأفضت في النهاية إلى السقوط الرمزي للبشرية. توصلنا حتى الآن أن ثمة رجلًا تخفي التفاحة ملامح وجهه. وقد ربطنا التفاحة بالفكرة المسيحية عن سقوط البشرية. هل اللوحة تُشير إلى قصة السقوط، وهذا الذي يقف في اللوحة هو آدم أبو البشرية؟ لكن الرجل يرتدي بدلة من الملابس الحديثة، ولو كان ماجريت يريد أن يستحضر هذه القصة لما أظهره هكذا. تشير الملابس إلى أن اللوحة تم وضعها في العصر الحديث. لنذهب إلى عنوان اللوحة إذن، فلربما يكون مفتاحًا لفهم اللوحة كبقية أعمال ماجريت: «ابن الإنسان»؛ هذا العنوان يزيد من الالتباس ولا يحله أبدًا. يرتبط ابن الإنسان بالمصطلح التوراتي- المسيحي الذي يُشير إلى المسيح. هل يمكن أن يكون هذا الشخص ممثلًا للمسيح؟ لدينا فكرة بصرية تُشير إلى أنه آدم ونص مكتوب يُشير إلى أنه هو المسيح. مرة أخرى، يتلاعب بنا ماجريت ويخلق صراعًا عقليًا لا يمكن حله.

## مرايا ماجريت المُحيرة

كثير من أعمال ماجريت تستحضر المرآة بداخلها، سواء كمرآة مادية ذات إطار واضح، كما تصادفنا في العالم الواقعي أو عبر استدعاء وظيفتها المتمثلة في الانعكاس. غير أن مرايا ماجريت لا تعيد إنتاج موضوعاتها وفق المبادئ التمثيلية التي تأسس عليها فن الرسم الكلاسيكي، بل إنها تعمد إلى خلق عوالمها الخاصة، بما فيها الواجهات الخفية التي لا تستطيع المرايا الواقعية التقاطها، ما يعطي الانطباع منذ الوهلة الأولى بأننا لم نعد أمام مرايا تنسخ الأشياء كما هي، ولا أمام تمثلات حقيقية، بل أمام قوة شيطانية توالي خلق السيمولاكرا (الصور المزيفة)، وتوسع الهوة بين موضوعات الرسم وموضوعات الواقع. في عمله المعنون بالمرآة الزائفة Le faux miroir يصور عينًا بشرية، مرسومة بحيث تملأ فضاء اللوحة. وتتضمن اللوحة المنطقة المحيطة مباشرة بالجفن. من المهم ملاحظة هذا التضمين، لأنه يخلق نوعًا من الترابط داخل اللوحة، فلا فراغات موجودة داخل العين. يدرك المشاهد أن هذه العين جزء من وجه بشري. إنها إنسانية كليًا، ومرتبطة بعامل التفكير؛ الدماغ. ومع ذلك، تحتوي العين على شيء غريب وغير مألوف، حيث تظهر في قزحية العين سماء زرقاء مع غيوم بيضاء منتفخة. أهذه عين بشرية بالفعل، أم ماذا تكون؟



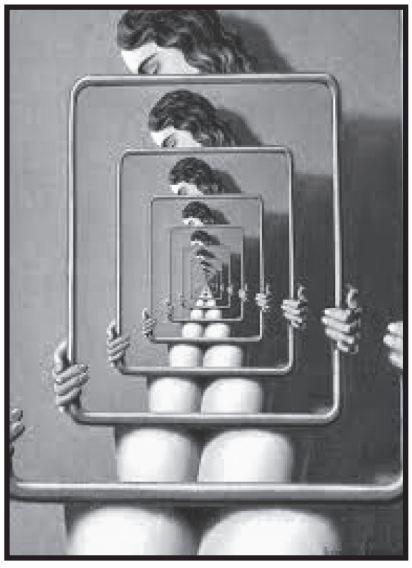
**مرآة زائفة (١٩٣٥)**

مرة أخرى، يفاجئ ماجريت المشاهد بضرورة التأمل في المعنى وكيفية صناعته. هل هذه عين بشرية؟ أجل هي كذلك. لماذا توجد سماء سوريالية في القزحية؟ هنا يلفت ماجريت الانتباه إلى أن العين هي العامل الرئيس الذي نستنتج به العلامات. ولعل منظر السماء هو ما تراه العين. أو ربما أصبحت قزحية العين شفافة، كما زجاج النافذة، فكشفت عما بداخل

عقـل صاحبها. أو هي عـين الفنان التي تعيد تمثيل العالم لكن بنظرتـه هو ومن خلال رؤيته! هل نرى العالم كما هو فعلًا أم أننا نرسم للواقع صورة مزيفة على شاشة عقلنا الباطن؟

إن العـين لا تعـدو كونها مرآة ذات بعد واحد. لذا بدلًا مـن النظر إلى الروح؛ إلى الفضاء الداخـلي للعقـل والنفس، فإنـك في الواقع إنمـا تنظر إلى انعكاس نفسـك. إن العين، بحسـب ماجريت، ليست أكثر من مرآة مزيّفة لأنها لا تستطيع حتى أن ترى نفسها. و إدراك الإنسان هـو مثـل المرآة المزيّفة التي تتلقى الأشـعة بلا انتظام، فتزيل وتعدّل وتشـوّه الألوان الطبيعية للأشـياء من خلال مزج طبيعتها الخاصة فيها. والعين، بهـذا المعنى، لا تبرز الجانب المقابل من الواقع مثلما تفعل المرآة الحقيقية، لكنها فقط تظهر الغيوم التي تمرّ أمام سماء العقل الزرقاء.

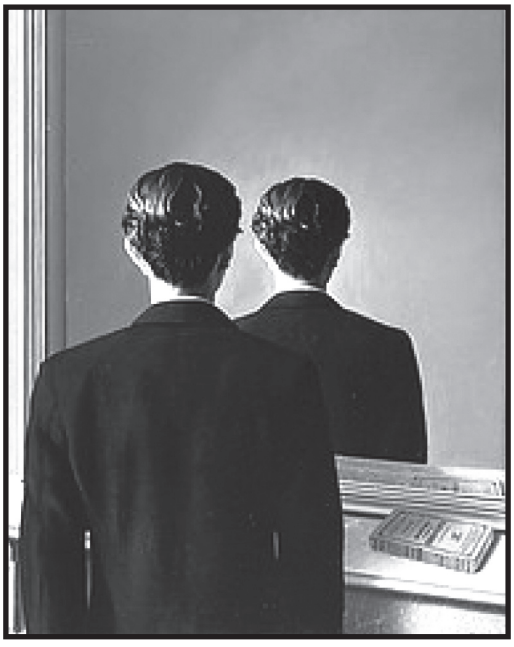
تلك هي أيضًا القضية التي تطرحها لوحة «ارتباطات خطرة» Les liaisons dangereuses ١٩٢٦، ففي هذه اللوحة يجسـد ماجريت امرأة وهي تمسـك بمرآة تدير سطحها العاكس جهة المشـاهد. وبدل أن تعكس المرآة أطراف الجسم التي تناسب وضعه أمام المشاهد، فهي لا تمثل سـوى الجهـة اللامرئية، أي ظهر المرأة الذي لا يسـتطيع لا المشـاهد ولا المـرآة التقاطه، وكأن ماجريـت تعمـد بهذا الإخـلال بقوانين الانعكاسـية حتـى يؤكد بأن ثمـة جانبـا «لا تمثيليًّا» في التمثل. وتبدو المفارقة في أن ماجريت في رسـوماته يلتزم حرفيًّا بقوانين التمثيل الكلاسيكي، لأن اسـتعادته للأشـياء والأجسام هي دومًا اسـتعادة دقيقة. لكن بدل أن تعكس المرآة الجسم في أوضاعـه المناسـبة التـي تتفـق مـع أوليـات عملية الانعـكاس، فهـي تنصـب أعضـاء في غـير مواضعها المناسـبة؛ وما ذلـك إلا لأن فن الرسـم عند ماجريت لم يعـد يعمل، بالكيفية التـي تعمل بها المرآة المنفعلة: فهـو لا يكرر المظهر بـل يغيره ويحولـه. وهكذا فإن فن الرسـم لا يُعيد إنتاج جسـد المـرأة و إنما يقوم على العكـس بإنتاج مظهر جديد وصـورة جزئية، مجمدة، مؤطرة وميتة.



**ارتباطات خطرة ١٩٢٦**

في لوحـة «الانعكاس المسـتحيل»، التي ذكرناها من قبل، نرى هذا الشخص الواقف أمام المرآة. غير أن المـرآة لا تعكس وجهه كما هـو مألوف، و إنما ظهره،

الأمر الذي يذكّرنا بلوحة خيانة الصور التي يتساءل فيها الرسّام عن حدود ما هو واقعي وغير واقعي. ومن الواضح أن هذه اللوحة تحتمل أكثر من تفسير. ربّما كان ماجريت يتساءل عمّا إذا كان بإمكاننا أن نعرف الشخص لو رأينا وجهه أكثر مما نعرفه عند رؤيته من الخلف. وربما أراد أن ينقل لنا صورة من صور الإحساس بضياع الهويّة وفقدان الذات. ولا ينسى ماجريت، زيادة في إدهاش الناظر وإرباكه، أن يرسم إلى جانب المرآة كتابًا لأديبه المفضّل إدغار الآن بو يحكي فيه عن رحلة خيالية. لكن المفارقة هنا أن انعكاس الكتاب جاء سليمًا، في إشارة، ربما، إلى أن الهوية الحقيقية لا توجد إلا في الكتب.



**الانعكاس المستحيل (١٩٣٧)**

## ماجريت/ فتجنشتاين

**إن كلمة « أحمر» لا علاقة لها باللون الأحمر.** (فتجنشتاين)

**هذا ليس غليونًا.** (ماجريت)

رغم أن فتجنشتاين موجودٌ في أفق التأمل الفلسفي، وماجريت في أفق الممارسة الفنية والجمالية، ورغم أنه لا يوجد ما يدل على أن ماجريت التقى بفتجنشتاين أو مؤلفاته، لكن كلاهما كان مشغولًا على طريقته بمعركة «افتتان عقولنا باللغة»، لهذا السبب يمكننا جلب فتجنشتاين داخل عالم ماجريت، فالاثنان لم يتفقا مع الفهم التبسيطي للغة، من خلال إظهار كيف أن عملية التمثيل هي عمليات معقدة تتطلب أكثر من مجرد انعكاس بين الكائن والصورة أو الاسم، لذلك يمكننا ملاحظة التقارب في مساراتهم، وستمكننا هذه المقاربة من استيضاح مشكلة المعنى السيميائية، والمساهمة في تفسير لوحات ماجريت، وكذلك اعتبارها كأمثلة وشروحات فنية لما صاغه الفيلسوف. أي فهم الفيلسوف بطريقة جمالية، وفهم الفنان بطريقة فلسفية.

كان الموضوع الأساس في رسالة فتجنشتاين الفلسفية هو اللغة والعالم والعلاقة بينهما، وكان فتجنشتاين المبكر قد رأى أن معنى الاسم هو الشيء الذي يشير إليه: حيث حصر مهمة اللغة في عملية تصوير الواقع «فالقضية صورة للواقع». وكان تصوره لوظيفة اللغة هي أن عملها الأساس هو إثبات الوقائع أو نفيها، وأننا إذا عرفنا البناء اللفظي للغة فسنجد أن معنى أي جملة سيتحدد، طالما أننا تعرف معاني الكلمات التي تكونت منها، وهذا هو فحوى نظرية «الصورة في المعنى».

بينما تبنى فتجنشتاين المتأخر فكرته عن «ألعاب اللغة»، بعدما سدّد سهمًا - ضمن ما سدّد- صوب سردية «التمثيل»، فرأى أن التسمية قد عوجلت في الرسالة على أنها علاقة غريبة تربط الكلمة بالشيء، وتبعًا للتسمية ينبغي أن يدل الاسم فعلًا على ما هو بسيط، غير أن ذلك مناسبٌ لفئة معينة فقط من التعبيرات. أما ما نعتبره اسمًا بصورة عادية فلا يمكن تحديده أبدًا من حيث هو كذلك، لهذا تبنى في فحوص فلسفية القول بأن معنى الكلمة في اللغة هو استعمالها، وأن وظيفة اللغة لم تعد محصورة في عملية «تصوير الواقع/ العالم الخارجي»، بل لها استعمالات أخرى، وهذا تحولٌ بيّن نحو براجماتية اللغة والاهتمام بشكل ونمط الحياة، بدلًا من الشكل المنطقي، بحيث لم تعد معرفة معاني الكلمات كافية لتحديد معنى جملة ما- كي تثبت هذه الجملة واقعة ما- بل لا بد من معرفة كيفية استعمال معاني الكلمات في اللغة [١].

وهكذا يكون فتجنشتاين قد تحول عن النظرة السابقة إلى اللغة، وعن أن العالم به صور ثابتة، إلى الاهتمام بوظيفة اللغة واستعمالاتها، وأن ما نراه بوصفه النظام المنطقي للعالم إنما يحدث في ألعابنا اللغوية، فلكي نفهم المنطق لابد أن ننظر إلى ممارسة اللغة، وبعد ذلك سوف نراه.

بالعودة إلى ماجريت نجده يتداخل مع موقفي فتجنشتاين بشأن اللغة، فالصلات لديه تختفي بين الكائن وصورته، كما هو الحال عند فتجنشتاين (بين الكائن ومعناه: كلمة)، وفي حين أن أسماء فيتغنشتاين ليست صورًا للواقع، فلوحات ماجريت لا تعد الصور التمثيلية مرآة للواقع. لذلك يشارك ماجريت فتجنشتاين حول تعسفية العلامات وعدم وجود أي رابطة أنطولوجية مع الأشياء.

كذلك بحسب فتجنشتاين المتأخر، لا يعني تعلم اللغة معرفة الأسماء، إنما يتم تحديد استخدام الكلمات وفقًا للقواعد التي يمكن العثور عليها في بعض أشكال الحياة المنبعثة من أنشطة بشرية معينة. فقد يعرف الشخص اسم قطع الشطرنج - البيدق والقلعة والملك - ولكن هذا لن يعني بالضرورة أنه سيكون قادرًا على اللعب؛ إنما الكلمات لها استخدامات وهذه الاستخدامات تمليها قواعد اللعبة، وبالنسبة إلى ماجريت، قد تعمل التمثيلات بشكل مشابه: من أجل تمثيل كائن، تكون الصورة مرتبطة بعلاقات معه، لكن ليس واجبًا أن تشبهه - كما

(١) انظر:
لودفيج فتجنشتين، بحوث فلسفية، ترجمة: عزمي إسلام (القاهرة: جامعة الكويت، ١٩٩٠)، وأيضًا هانز سلوجا، فتجنشتين، ترجمة: صلاح إسماعيل (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٤).

رأينا من قبل - لذلك يقول: في بعض الأحيان، يحل اسم كائن محل صورة، وتأخذ الكلمة محل كائن في الواقع، وتحل الصورة محل كلمة في جملة. وبكلمات فتجنشتاين: يمكن لأي شيء أن يحل محل الكائن إذا كان هناك اتفاقٌ على الاستخدام؛ لذلك يمكن القول: إن لوحات ماجريت تلجأ إلى ما يسميه فتجنشتاين ألعابًا لغوية. فهو يستخدم بشكل دائم الألعاب البصرية والألعاب الجمالية، من أجل إثبات انحلال الرابطة الأنطولوجية بين العلامة والمرجع.

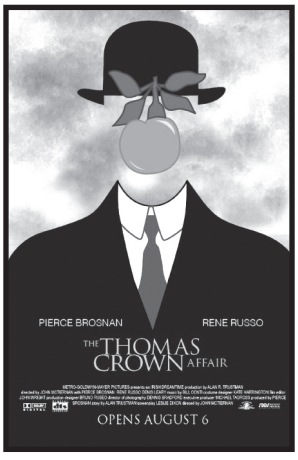
## ماجريت في الثقافة الشعبية

كان لأعمال ماجريت تأثيرًا طاغيًا على عالم الإعلانات التجارية، والذي لا يعدو كونه رسالة موجهة للجمهور. من السهل أن نتفهم سبب ذلك، فلوحات ماجريت لا يمكن نسيانها. يستطيع المشاهد التعرف عليها بسهولة بالغة، وتترسخ في ذهنه ما أن يشاهدها. فهل يطمح الإعلان لأكثر من هذا؟. في الحقيقة هذا هو الهدف الأكبر للدعاية التجارية وغايتها. وعالم ماجريت الغنيّ بصور الخيال والحلم ما يزال هو الأكثر قبولًا وتفضيلًا لدى المتخصّصين في مجال الدعاية والإعلان الذين يجدون في رسوماته مادّة يسهل تشكيلها وتطويعها بما يخدم أغراضهم ومتطلباتهم. ومن الأمور التي لا تنكر أن ماجريت ابتكر صورًا ومشاهد أسهمت بفاعلية في تشكيل المخيّلة البصرية لقطاعات عريضة من الناس طيلة عقود. وهناك العديد من لوحاته التي يمكن اعتبارها من بين أكثر صور الفنّ الحديث شهرةً واستنساخًا في القرن العشرين. كما لا يمكن إنكار دوره في بلورة ما عرف فيما بعد بالفن المفاهيمي Conceptual Art والفنّ الشعبي Pop Art. وما تزال لوحاته، أو نسخ معدّلة منها، تظهر على أغلفة المصنّفات الفنية وفي الأفلام والمسرحيات، بالإضافة إلى عشرات الروايات وقصائد الشعر والأغاني والقطع الموسيقية التي تتضمّن إشارات إلى اسم ماجريت وعناوين لوحاته. وقد قامت سارة وايتفيلد[1] بعمل إحصائي عن بعض الإعلانات التي استخدمت فيها صور ماجريت، فاستطاعت أن ترصد عشرات الكتب والسجلات وشركات التأمين وبطاقات الائتمان والتلفزيونات والآلات الكاتبة والآلات الحاسبة والسيارات ومستحضرات التجميل وورق الجدران والشوكولاتة والملابس التي اتخذت شعارات مقتبسة من أعماله. بل أن قناة تلفزيونية أمريكية كبرى [CBS] جعلت من لوحة «المرآة الزائفة» شعارًا لها في السينما، كما ظهرت لوحته الشهيرة «ابن الإنسان»

(1) Sarah Whitfield, Magritte (New York: Metropolitan Museum of Art, 1992).

في أكـثر من فيلم سـينمائي. ووظفت لوحتـه «إمبراطورية النور» في تصميـم الملصق الدعائي لفيلـم طارد الأرواح الشريـرة The Exorcist[1]. وحتى وقت قريـب كانت الخطوط الجوية البلجيكية «سابينا» تضع لوحته المسمّاة طائر السماء Sky Bird شعارًا لطائراتها.

**الصورة المستخدمة في الملصق الدعائي لفيلم طارد الأرواح الشريرة والمستوحاة من لوحة ماجريت إمبراطورية النور**




**الملصق الدعائي لفيلم قضية توماس كراون (١٩٩٩)**

(١) يرصـد كتاب سـينيماجريت Cinemagritte الصادر عام ٢٠١٩ للوسي فيشر (تمت الإشـارة إليه من قبل) حضور أعمال ماجريت في السينما، وقد تتبعت المؤلفة ببراعة معظم الأفلام التي وظفت لوحاته بداخلها.

**لقطة من فيلم النافذة السرية Secret Window (٢٠٠٤)**
**تستدعي لوحة ماجريت الانعكاس المستحيل**

لزمن طويل ظلت الطبيعة الملتبسة لأعمال ماجريت تفتن أجيالًا من الفنانين الذين تأثروا بلوحاته ونفخوا في أعمالهم نفحة من روحه. ويمكن القول: إن كلّ حجر معلق في الهواء، وكلّ جسم مخفي في هيئته، وكلّ عبارة طافية، وكلّ غيمة ثلجية بيضاء تدين بالكثير من الفضل لرينيه ماجريت.

# خاتمة

كان ماجريت مؤمنًا بقدرة الفن على تعليمنا وتربية أعيننا على الرؤية؛ رؤية شاعرية للعالم تعيد ترتيبه وتدخله في علاقات لا تنتهي. لم يكن علم الجمال بالنسبة له وسيلة لإيجاد الحل الأمثل لبعض المشاكل التي تواجه عالمنا، لكنه بالتأكيد يمثل حلًا جوهريًا لمشكلة معينة؛ نعني مشكلة الفن. وقد رأى أن الخطأ الفادح الذي وقع فيه الرسامين المعاصرين يتمثل في محاولتهم تحديد نمط اللوحة بشكل مسبق، لكنه رأى أن النمط هو النتيجة الحتمية لشيء جيد الصنع؛ اتحاد الفكرة الإبداعية و إدراكها هو الذي يخلقه.

وفي حين رأى ماجريت أن المجتمع البرجوازي لم يتمكن من تدمير الطبيعة على نحو تام، لأنها لا زالت قادرة على أن تقدم للإنسان حالة الحلم، التي تمنح جسده وروحه الحرية التي هو في أمس الحاجة إليها. نعم لا زالت الطبيعة سخية جدًا في توفير الملاذ للأفراد الذين نفد صبرهم أو كانوا بالغي الهشاشة؛ إنها تحميهم من الأجواء الخانقة للعالم الحديث. لهذا السبب على وجه التحديد نستطيع أن نتلمس الطبيعة في كل أعمال ماجريت، وحتى داخل تلك الأعمال التي تجسد موضوعات أبعد ما تكون عن الطبيعة، فإننا سنجد الطبيعة حاضرة كخلفية للمشهد أو جزء من تكوينه.

اليوم، في عالم يبدو عازمًا على قتل ساكنيه بالمشهدية الفائقة، وكل ما هو سريع الزوال، والمادية الخالصة، والاستهلاك، وعدد لا يحصى من التشابكات الفارغة التي تصر على استنزافهم داخل حياة يعتقدون في حقيقتها، يظل رينيه ماجريت، في رسوماته وفي كتاباته، كما كان طوال قرن كامل، تذكير للمشاهدين بأن هناك بدائل، وبأن هناك ألغازًا، وبأن الأشياء لا يجب أن تكون كما هي أو كما كانت دائمًا. عندما يكشف لنا عن الاحتمالات الخفية للعالم، فإنه يكشف عن نفسه كفاحص يعيد مساءلة الأشياء واستنطاقها بطريقة لا تُضاهى. فبالرسم والكلمات يقدم لنا اللامرئي، ويكشف لنا الأسرار، والأهم من ذلك أنه يشجعنا على ابتكار طرقنا الخاصة للبحث عن الأشياء من أجل ذواتنا. يقول ماجريت «سوف يطور مجتمع المستقبل تجربة في قلب الحياة ستكون ثمرة تحليل بعيد المدى، تُرسم خطوطه أمام أعيننا. وبفضل التحليل المسبق الدقيق، يمكن من الآن فصاعدًا تأسيس التجربة التصويرية كما أفهمها. إن هذه التجربة التصويرية تؤكد إيماني بإمكانيات الحياة غير المكتشفة. إن كل هذه الأشياء التي لم تكن معروفة حتى الآن والتي ظهرت للعيان توحي لي أن سعادتنا تعتمد أيضًا على لغز مرتبط بالإنسان، وأن واجبنا الوحيد يتمثل في محاولة حله»[1].

(1) Magritte, Ibid, 65.

# قائمة المصادر والمراجع

## باللغة العربية

١- رولان بارت، بلاغة الصورة قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أو كان (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ١٩٩٩).

٢- لودفيج فتجنشتين، بحوث فلسفية، ترجمة: عزمي إسلام (القاهرة: جامعة الكويت، ١٩٩٠).

٣- محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة فكر ونقد، العدد ١٣، نوفمبر ١٩٩٨.

٤- موريس نادو، تاريخ السريالية، ترجمة نتيجة الحلاق (سوريا: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٢).

٥- هانز سلوجا، فتجنشتين، ترجمة: صلاح إسماعيل (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٤).

## باللغة الإنجليزية

1- Deleuze, Gilles, Foucault, translated by Sean Hand (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988).

2- E. Dell'Atti, Language games in Magritte and Wittgenstein, 2014.

**مقال منشور على:**

3- https://www.semanticscholar.org/paper/Language-games-in-Magritte-and-Wittgenstein-Dell'Atti/5d38b23d394dbc62467bf06b9f3ba73ce7766c7c تاريخ الدخول: 28 أبريل 2019.

4- Ellen Handler Spitz, Museums of the Mind (New Haven, CT: Yale University Press, 1994).

5- Jacques Meuris, Magritte (New York: Crown, 1989).

6- Lucy Fischer, Cinemagritte (Michigan: Wayne State University Press, 2019).

7- René Magritte, Selected Writings, translated by Jo Levy With six pieces translated by Adam Elgar Edited by Kathleen Rooney and Eric Plattner (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016).

8- Sarah Whitfield, Magritte (New York: Metropolitan Museum of Art, 1992).

9- Suzi Gablik, Magritte (New York: New York Graphic Society, 1976).